

## **Bíró Yvette A rendetlenség rendje című könyvéről**

Pátosz és irónia – avagy: volt egyszer egy filmművészet

**Bíró Yvette: A rendetlenség rendje – Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok. Budapest: Cserépfalvi, 1996.**

Bíró Yvette-et az utóbbi két évtizedben főleg az a kérdés foglalkoztatta, hogyan él együtt a modern és a posztmodern a képi kultúrában. Közismert, hogy amit „modern” filmművészetnek nevezünk – vagyis a „töltőtoll-kamera” hajlékonyságú filmnyelv és a „szerzői film” –, a hatvanas évek elején született meg: a hagyományos dramaturgia fellazulása, a lineáris narráció széttöredezése, a reflexiókkal, elidegenítő effektusokkal és bonyolult időutazásokkal tarkított új narráció-típusok jellemezték.

Korántsem ilyen könnyű megítélnünk a következő korszak, vagyis az elmúlt húsz év filmjeit. Beszélhetünk-e egyáltalán „posztmodern” filmről? Bíró Yvette a filmtörténet legújabb korszakát is jórészt az előbbi tulajdonságokkal írja le. Így többek közt az (eisensteini értelemben vett) „érzelmi gondolkodás” túlsúlyát a mű minden szintjén és rétegében, tehát a világképben, a filmképben, a filmtérben és a filmidőben egyaránt jelentkező töredékességet, a montázs tagadását, ám annak a hosszú beállításokban megfigyelhető továbbélését, a véletlen központi dramaturgiai szerepét, a valóságos és a képzeletbeli megkülönböztetés nélküli áramlását, az ellenpontot képviselő, „elidegenítő” narrátor gyakoriságát, a kamera jelenlétének szinte állandó érzékeltetését emeli ki.

Nem könnyű tehát megmondani, hol lehet a határ modern és posztmodern között. A kettő nyilvánvalóan egymás mellett létezik. (Jól bizonyítja ezt Fassbinder, Carax, Blier, Scorsese, Lynch, Altman, Greenway filmjeinek példáján *A komor násztól a cogito interruptus-ig* című tanulmány.) A posztmodern egyetlen igazi ismérve a heterogenitás: az „alantas források”, a ponyva, a reklám, a horror, a popkultúra, sőt a giccs elemeinek gátlástalan beemelése a művekbe. (A „talált tárgyakat” – olvashatjuk – már nem idézik, mint Godard tette, hanem lopják.) Van-e rend a rendetlenségben, érték a törmelékek közt? Paradox módon, van: *„Rend és rendetlenség együtt és egymással hadakozva hatnak a műben. A paradoxon, úgy látszik, feloldhatatlan, ez az ereje.”* (*Utazás rükvercben*, p. 11.) Ennek szellemében vizsgálja a könyv a dokumentum és fikció viszonyának, illetve az időélmény összetettségének elvét Chris Marker, valamint a narráció, a montázs- és időtechnika sajátosságát Angelopoulos filmjeiben.

Bíró Yvette a modern filmművészet nagy korszakának, a hatvanas-hetvenes éveknek elkötelezett kritikus, értő elemzője volt. Ám neki is szembe kellett néznie az azt követő évtized apályával. Vagy ürességével? Vagy válságával? Mindenesetre meg kellett barátkoznia az újabb filmekkel, amihez ironikus látásmódra, humorra volt szükség. S ő még ezekkel az új jelenségekkel szemben is megőrizte nyitottságát, miközben volt még mondanivalója a Nagy Örökségről. Temetni jött a halottat, és dicsérni.

A modern korszakot a többé-kevésbé koherens világkép, szilárd szemléleti és morális alapok jellemezték, valamint az elkötelezettség, sőt, hit abban, hogy a valóság filmes ábrázolása lehetséges és a társadalom számára fontos. A posztmodernre viszont az eklekticizmus csapongó nyitottsága, a külső (társadalmi, világnézeti, morális) vonatkozási pontok eltűnése, de legalábbis relativizálódása, új poétikai elvek keresése, a többretegű hierarchikus szerkezettel szemben a mellérendelő szerkezetek gyakorisága, valamint a filmművészet társadalmi fontosságának visszaszorulása jellemző. Az összehasonlítás a múlt fölényéről tanúskodik. Nemcsak esztétikai, erkölcsi fölényéről is. *„Mintegy harminc éve, az új hullám tetőzésének idején szerettük idézni Godard egy híres megjegyzését: minden kameramozgás morális kérdés – mondotta, és benne a film művészi rangjának, sőt küldetésének legbüszkébb összefoglalását láttuk. Ha ma körülnézünk a piacon, azt kell látnunk, a meghatározás fordítottja lett érvényes: a morális kérdés pusztá kameramozgássá vált. Mintha minden gondolat, mondandó felszívódott volna a médium bravúrtechnológiájában. Az eszközök tűzijátékának káprázatában eltűnően a*

*tartalom. Másként szólva, semmi sem veszett el, csak a tisztesség.*" (*Utazás rükvercben*, p. 7.) S az elektronikus kép megjelenése óta tovább csökkent a dolgok súlya és értéke.

A könyv első része a kelet-európai filmről ad számot. E fejezet legkiválóbb esszéje a *Tájkép csata után*, amely filmesztétikai szempontból vizsgálja Wajda, Holland, Skolimowski, Kieslowski, Forman, Menzel, Svankmajer, Chytylová, Jancsó, Makk, Mészáros Márta, Kézdi-Kovács, Szomjas, Gothár, Erdőss, Xantus, Kusturica, Makavejev és mások filmjeit. A film formanyelvének elemeit, formai-szerkesztési-technikai sajátosságait Bíró Yvette *A film formanyelve* (1964) és *A film drámaisága* (1967) című könyveiben fejtette ki (új kiadásuk: *A hetedik művészet*, Századvég, 1994.) A *Profán mitológia* (Magvető, 1982.) ezeket a film és a mágikus gondolkodás kapcsolatának megvilágításával egészítette ki. A *Tájkép csata után* e régebbi művek kérdésfeltevéseit folytatja. Feleleveníti a klasszikus filmelmélet szempontjait. Jellemzi a film hangulatának, költőiségének összetevőit: a tárgyakat, a helyszíneket, az arcokat, a sötét lépcsőházak, piszkos udvarok, szűk lakások, nyomorult társbérleti zugok világát, egyszóval a nagyvárost, mely az említett alkotóknál a magány és a sivárság színterékként jelenik meg. A nyilvános tereket nyomasztó hodályok, korszerűtlen gépjárművek, zsúfolt kocsmák jelentik. Nagy a példák felidéző ereje, de az összehasonlítások is elgondolkodtatóak: a lengyel és a magyar nagyváros, ház és lakásbelső komor, baljós és kegyetlenséget sugall, míg cseh megfelelője játékosabb, ellentmondásosabb, azaz abszurd (lásd például Gábor Pál *Angi Verájának sivar termét*, ahol a pártgyűlés zajlik, illetve Forman *Tűz van, babám!*-jének fellampionozott báltermét). Hasonlóan találó a szobabelsőknek, az arcoknak, a múlt mitológiai kellékeinek ilyenfajta összehasonlító elemzése. A szerző ugyanakkor nem megy el e példák alapján addig a közhelyszerű általánosításig, hogy a lengyel és a magyar film romantikus (vagy komoran tragikus), míg a cseh abszurd. Megállapítja például, hogy a táj a népi hagyományban gyökerező magyar rendezőknél (a korai Kósa, Gaál, Sára) meleg, otthonos, lírai vagy festői, míg a cseh Passerónál és Menzelnél kisszerű, banális, s nélkülöz minden líraiságot. A színészi játéktípus is különbözik, a színész fizikai megjelenése már az első pillanatban mást sugall: a lengyel méltóságot, eleganciát, arisztokratizmust, a magyar a mélyről jött ember darabosságát és belső feszültségét, a cseh oldott természetességet, életörömet, érzékiséget.

A könyv harmadik része a nyugati filmművészet azon alkotásait elemzi (Kieslowski, Kramer, Agnes Varda, Ferreri, Cassavetes, Marker, Angelopoulos, Tanner filmjeit), melyekben a rendezőnek sikerült megtalálnia a modern és a posztmodern határán „*a rendetlenség rendjét, ezt a szerencsés egyensúlyt*” (*Utazás rükvercben*, p. 13.). Úgy látszik, a nyugati filmművészet átalakulásai az irónia segítségével értelmezhetők: a kelet-európai film nagy korszakában még együtt él a pátosz és irónia, míg Nyugat-Európában és Amerikában szinte kizárólag az irónia jut uralomra. Egészen addig, mígnem a filmművészeti örökség (elbeszélő konvenciók, műfaji és cselekménysablonok) eszközeinek posztmodern kisajátításában-eltorzításában immár az irónia jelenik meg igazi szabadságként (lásd Scorsese *Lidérces órákját*, Lynch *Kék bársonyát* és *Vesztett a világát elemző Irónia: igazi szabadság!* című tanulmányt).

A könyv második részét az elméleti írások alkotják. A hatvanas években a filmstruktúra középpontjában gyakran az axiómaként kezelt titok, vagy a részlegesen megfejtett rejtvény, az enigma állt. A *Titokzatos tárgy titka* című esszé erről a filmtípusról szól. Soha nem tudjuk meg, miért nem tudnak kilépni a házból Bunuel *Öldöklő angyalának* szereplői, történt-e gyilkosság Antonioni *Nagyításában*, miért hallgatott el Elisabeth Bergman *Personájában*, sőt, azt sem, történt-e valami *Tavaly Marienbadban*. Nincs racionális megfejtés, marad a titok szüntelen ostromlása, a vele való állandó szembesülés, vagy az elkötelezett nyomozás. Utóbbi lehet a külvilág megértésére irányuló szellemi erőfeszítés (*Nagyítás*, Hitchcock: *Psycho*), de a lélekben bejárandó pszichoanalitikus út is (Bergman: *A nap vége*).

Az *A kép: ez a titokzatos tárgy* című esszé azokat a változásokat elemzi, amelyeket az elektronikus kép megjelenése a filmkép hitelességében, tér- és időszerkezetében, illetve a befogadói élményben okozott. A fotografikus, kinematografikus és elektronikus képet, valamint az ezeknek megfelelő „realista”, „modern” és „posztmodern” szemléletmódot az időhöz való viszonyuk alapján határozza meg. Bazin óta elfogadott, hogy a fotó „*bebalzsamozza az időt*”. Befagyasztja, mintegy kimentszi az időből a tárgy egy bizonyos pillanatban adott képét. Innen ered a fotó „*irracionalis elhíthető ereje*” (Bazin), azaz hitelessége és szuggesztivitása. A mozgófénykép, azaz a film az állóképet az idődimenzióval nem egyszerűen kiegészíti, hanem új időstruktúrát hoz létre. Különböző időszerkezeteket rétegezve múlt, jelen

és jövő idősíkában, sőt a térszerűvé vált időben szabadon csapongva, a tárgyi világ objektivitását megőrizve, ám a szubjektivitást is kifejezve olyan időélményt teremt, amely egyrészt a bergsoni tartamnak (durée), másrészt a modernizmus diszkontinuitás-fogalmának felel meg. A filmidő folyamatos előre haladó mozgásában kontinuitás és diszkontinuitás, szimultaneitás és ellenpont elválaszthatatlanul van jelen. A tér is megváltozik: „... a fotó sík, elvont tere az élő, lélegző világ konkrét anyagává sűrűsödik” (p. 119.). A kép analóg jellege azonban még mindig megmarad. Az elektronikus kép ezzel szemben hoz korszakos változást, hiszen az analóg viszony helyébe információ-byte-okra egyszerűsített, sorozatban továbbított digitális jelek lépnek, s ez alapjaiban rendíti meg a fotografikus ábrázolás hagyományos értelemben vett hitelességét. A számítógép alternatív, immár a felhasználó interakcióját is feltételező világot teremt, mely megszakított, nélküli az összefüggéseket és a vonatkoztatási rendszert, s nem más, mint pusztá szimuláció. Nem az empiriát és nem a személyes szubjektivitást ábrázolja, hanem valóság feletti realitást, „hiperrealitást” hoz létre. Nemcsak a fotóról és a filmről kialakult képünket változtatja meg, hanem a valóságról alkotott fogalmunkat is. Az időbeli egységet és a logikai kohéziót a töredékek, „újrahasznosított hulladékok”, idézetek halmaza váltja fel. Időélményünkben így már a diszkontinuitás válik uralkodóvá. A kontinuus idő széttöredezése végül is időnélküliség, ami egyszersmind a tér irrealitásához vezet: „... absztrakt, megragadhatatlan tér ez, minden mélység nélkül, s bár telítve van káprázatos színekkel és megkapó ritmusokkal, ez nem képes pótolni a hiányzó gazdag élményt, az igazi textúrát, valamint az átélhető érzelmeket... A felszín, a felszínesség lakhatatlan világa ez... Az egész világ csupán trükknek, mesterséges effektusnak látszik ...” (pp. 113–114.) Nyilvánvaló, hogy – mint az előbbi gondolatmenet is mutatja – lényegi összefüggés van a kép előállításának technikái és a képnek a valósághoz való viszonya között. Ennek alapján könnyű lenne felállítani azt a tételt, hogy a posztmodern korszak az új technológiák függvénye, hogy tehát a filmkép a modernizmus, az elektronikus kép pedig a posztmodern képviselője. A valóságban persze nincs ilyen közvetlen összefüggés. A posztmodern, legalábbis a filmművészetben, nem felváltja a modernt, s nem tagadása annak: formáló elveik – mint szerzőnk Chris Marker *Nap nélkül* és Scorsese *Taxisofőr* című filmjének elemzésével kitűnően bizonyítja – legtöbbször az egyes alkotásokon belül is összefonódnak.

Bíró Yvette sok teoretikusra hivatkozik, filmesztétákra és filozófusokra, klasszikusokra és „divatosakra” (Bazin, Barthes, Bahtyin, Deleuze, Eco, Lotman, Metz, Morin, Ricoeur), de akinek két külön tanulmányt szán (*Eisenstein=kollízió*, *Megfilmesíteni Tóké*), az csakis Eisenstein. Joggal.

Eisenstein montázselmélete még mindig viták keresztjében áll. Bíró Yvette hangsúlyozza, hogy Eisensteinnél a montázs nem az egyértelműséget és a manipulációt jelentette – mint bírálói állították –, hanem a többszólamúságot. A polifónia nem a felületen van, hanem a beállításban – ami a „sejt” –, s a sejtek összeütközéséből születik a kompozíció. Eisenstein a konfliktust, a különböző nézőpontok dialógusát, a szüntelen kollízió alapuló feszültséget helyezte az alkotói elképzelés középpontjába. (Ez Schönberggel rokonítja, a diszharmónia emancipációjára irányuló törekvéssel.) „*Eisenstein egyenlő: kollízió – szerette mondani. Munkásságát legszívesebben az állandóan jelenlevő konfliktus elvével jellemezte és... ez nem korlátozódott a montázs elméletére. Számára a kollízió a gondolatok forrpontra hevítését jelentette, hogy azután szétrobbantsa velük a sablonok kereteinek szűk börtönét.*” – emeli ki a szerző.

Eisenstein a heterogenitás egyedülálló, dinamikus harmóniáját teremti meg a *Patyomkin páncélos* híres ogyesszai lépcsőjelenetében, ahol nemcsak hasonló minőségeket (fény és árnyék, méretarányok, mozgásirányok) állít egymással szembe – ezek az optikai és grafikai konfliktusok –, hanem egymástól eltérőeket is: a ritmust a tartammal, a térelemeket az időelemekkel, a szürke tónust a kavargó mozgással. A teoretikus Eisenstein ugyanezzel a komplex látásmóddal elemzi a film időstruktúráját (megszakítatlan folyam, robbanás, termékeny pillanat), illetve később a hang és a kép viszonyát (audiovizuális montázs) és a szín dramaturgiai funkcióját is.

Eisensteint erősen foglalkoztatta, hogyan érheti el a némafilm az absztrakció és a gondolatiság magas szintjét. Az ő híres példája az istenek képsora az *Októberből*: a különböző vallások jelképeinek felsorakoztatása a vallás képzetét idézi fel a nézőben. Az intellektuális film lehetőségein gondolkodva arról álmodozott, hogy egyszer majd filmre lehet vinni Marx *Tóké*-jét. Ehhez a tervhez anyagot gyűjtött, jegyzeteket készített.

Hogyan lehetne a gondolkodás folyamatát filmre átültetni? – tette fel a kérdést.

Szakítani kell a hagyományos film elbeszélő jellegével, a cselekménnyel, de az akcióval nem. El kell rugaszkodni a tényektől az általánosítások felé. Ehhez gyűjti az anyagot, a tényeket, még a napi sajtóból is. Az ezernyi apró részlet adott esetben beszédes lehet, a dolgok „bestiális banalitása” lehet majd az a mankó, amelyre az általánosítások és az absztrakciók támaszkodnak. Az egymástól időben és térben távol levő dolgok ütköztetésében természetesen rendszer van, az asszociációk rendezettek. Mindig a kompozíció a meghatározó, nem pedig a kiindulópontul szolgáló konkrét tények.

Visszatérve a *Tőke* megfilmesítésének tervétől egy konkrét példához, gondoljunk a híres tejszeparátor-jelenetre a *Régi és új*ból. Bíró Yvette e példa segítségével így jellemzi Eisenstein módszerét: „... addig sűríti és polarizálja a kétség és remény részleteit, hogy a filmen már csak két szélsőséges állapot marad: az öröm (a bizalom) és a bánat (a csalódottság). Más szóval a természetes esemény sokarcúságát két ellentétes pólusra szorítja. Az egymást váltó képek egyre gyorsabb ritmusban peregnek, míg egy telítettségi ponthoz érnek, amikor szélesebb, általánosabb érvényt nyernek.” Azaz az arcok montázsával – ebben az esetben az arcok a részletek – „Eisenstein jelekké csökkenti a teljes kép tartalmát, hogy az absztrakció teljességét valósítsa meg.” (p. 164.)

Hogyan lehet a joyce-i technikára filmet építeni, a belső monológ filmes megfelelőjét megalkotni? Hogyan teheti a művészet átélhetővé az elvont, általános igazságot, az intellektuális tartalmat? Az „érzelmi gondolkodás” közvetítésével, a képzet felidézésével. Eisenstein kései tanulmányaiban egyre több figyelmet szentelt az „érzelmi gondolkodás” kategóriájának.

A nagy rendező-teoretikus mindig az intellektuális és az érzelmi dimenziók ötvözésére törekedett. Számára érzelmileg semmi sem közömbös: a „nem-közömbös természetről” szól kései nagy kézírata. A művész érzelmei áthatják az ábrázolt tárgyat, például a *Patyomkin páncélost* a pátosz hatja át, s ez – miként *A műalkotás szerves egységéről* című tanulmányában írja – azt jelenti, hogy a pátosz határozza meg részleteit is, struktúráját is.

Bíró Yvette így összegezi az intellektuális film elméletének jelentőségét: „Eisenstein tervének nagyságát akkor értékelhetjük igazán, ha meggondoljuk, hogy annak teljes megvalósítása még mindig várat magára. Az ötvenes években divatos volt a filmesszé műfajában kísérletezni, de senki sem közelítette meg olyan merészséggel és ötletességgel a film lényegét és szerkezetét, mint ő. Talán azért nem, mert senki sem talált magának átfogó elméletet, megfelelő filozófiai megközelítést.” (p. 168.)

A recenzens kötelessége, hogy egy tévedésre felhívja a figyelmet. Bíró Yvette az orosz formalisták és Vigotszkij jelenlétével jellemzi azt a szellemi légkört, amelyben Eisenstein élt, s amelyben mindent radikálisan újra akartak gondolni, mert „... ezt a generációt minden bizonnyal megbabonázta az új, forradalmi filozófia, a dialektikus materializmus.” (p. 147.) Az orosz formalista iskola nézetei azonban függetlenek a forradalmi filozófiától és a dialektikától. Az 1919-ben alakult OPOJAZ-kör úgy alakította ki az immanens műalkotás elméletét, hogy még nem akartak (és akkor még nem is akarhattak) marxista esztétikát művelni, és még a húszas években is külön úton jártak (ezért „formalisták”). Amikor Sklovszkij a fabula-szüzsé kategóriapárt használja, s Tinjanov a műalkotást a dinamikus konstrukció fogalmával határozza meg, akkor ennek semmi köze a marxi-engelsi dialektikához. A húszas évek légköre persze még rendkívül inspiráló volt, a művészeti élet sokszínűsége, a minden területre kiterjedő abszolút újításvágy jellemezte. A korszak szellemi környezetének felidézéséhez, az „attrakciók montážsa” forrásának kijelöléséhez a művészeti avantgarde-ok megemlézése hiányzik: a futurizmusé, a LEF-é, az excentrizmusé, Meyerholdé. A radikálisan új művészet követelése, a néző sokkolásának vágya inkább rájuk jellemző (és nemcsak az oroszokra, hanem minden avantgarde-ra).

Sajnálatos, hogy a szerkesztő nem elég figyelemmel gondozta a szöveg orosz terminológiáját. Természetes, hogy az eredetileg nem magyarul írt tanulmányok esetében a szerző idegen nyelvű forrásokat használt. A tanulmányok fordításakor azonban figyelembe kellett volna venni a korábban megjelent magyar kötetek terminusait, még akkor is, ha épp Eisenstein írásai közül kevés olvasható hozzáférhető magyar kiadásban. (Egy korszerű magyar Eisenstein-kötet hiánya – Bahtyinnal szólva – botrány.) Az Eisenstein-terminológia fordítása egyébként még jó is. Ám a többi hivatkozott orosz szerző olvasható magyarul: Bahtyin polifóniáról, polifonikus regényről ír, nem pedig poliglossziáról és heteroglossziáról (Bahtyin: *A szó esztétikája*. Gondolat, 1976), Sklovszkij pedig elidegenítésről, deformációról és dezautomatizmusról, s nem „defamiliarizálásról”.

Egy ilyen tartalmilag jelentős, tematikailag szerteágazó kötethez nélkülözhetetlen lett volna a filológiai igényesség, különösen hiányolható a – legalább a főbb kérdésekben eligazító – jegyzetapparátus.

A könyvben szereplő írások nagy része megjelent már magyarul. Most összegyűjtve, az előszóban jelzett koncepció alapján válogatva és szerkesztve remek esszékötetté állt össze, mely egyaránt szól mind a filmművészet, mind a filmelmélet iránt érdeklődő olvasóhoz. A szerző élvezetes stílusban elemzi az utóbbi évtizedek jelentős filmjeit. A kötet gazdag anyagából külön említést érdemelnek a lényegét néhány oldalon is érzékeltetni képes portrék, így a Balázs Bélának szentelt rövid írás, mely a „rajongó teoretikus” életének, életművének és jellemének minden ellentmondását összefoglalja, illetve a Moholy-Nagy portré, mely a Moholy-örökség központi elemeként méltán emeli ki a vizuális kultúra – festészet, fotó és film – oszthatatlanságának eszméjét.

Bíró Yvette Walter Benjamin *Angelus novus*ára hivatkozva így ír: *„Nincs haladás az »égig érő« törmelék számbavétele nélkül, miközben csakugyan menni kell előre. A katasztrófák napirenden vannak, az ő dolguk összetörni, ami oly »egésznek« tűnt, a mienk pedig: a törmelékkel bánni, megmenteni, magunkkal vinni, ami a romok alá került, de hasznosítható.”* (Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet, pp. 24–25.)  
Bíró Yvette-nek sikerült tennie a dolgát. Bravúrosan.