

Tom Gunning munkái

TARTALOM

AZ ATTRAKCIÓ MOZIJA

A KORAI FILM, NÉZŐJE ÉS AZ AVANT-GARDE

„NAGYON FINOM TEVESZŐR ECSETTEL RAJZOLTÁK”:

A FILMES MŰFAJOK EREDETEI

NON-KONTINUITÁS, KONTINUITÁS, DISZKONTINUITÁS

A KORAI FILMEK MŰFAJAINAK ELMÉLETE

Az attrakció mozija

A korai film, nézője és az avant-garde

1922-ben a *La Roue*, Abel Gance filmjének hatása alatt álló Fernand Léger megkísérelte legalább részben meghatározni a filmben rejlő radikális lehetőségeket. Az új művészeti forma lehetőségei nem „a természeti mozgások imitációjában” vagy a színházhoz való hasonlatosságának „tévútjában” rejlettek. Egyedülálló hatalma a „képek láttatásában” állt.¹ Érzésem szerint pontosan a láthatóság ilyen felhasználása, a megmutatás és feltárás ezen tette jelentkezik legmarkánsabban az 1906. előtti filmben. Újra kell gondolnunk a század első évtizedeinek avant-gardjára gyakorolt hatását.

A korai modernisták (futuristák, dadaisták, szürrealisták) filmmel foglalkozó írásai Légeréhez hasonló elemeket vonultatnak fel: lelkesedést az új médium és lehetőségei iránt, illetve csalódást fejlődésének iránya miatt, azért, hogy a hagyományos művészeti formák - különösen az irodalom és a színház - bilincsében vergődik. A médium *lehetőségei* iránti csodálat (és az ezt kísérő fantáziálás a film felszabadításáról az idegen és mulékony formák elnyomása alól) több szempontból értelmezhető. Olyan téma megvilágítására szeretném használni, mellyel magam is foglalkoztam már korábban: a (nagyjából) 1906. előtti és utáni film furcsán heterogén kapcsolatára, illetve arra, ahogy ezen heterogenitás számbavétele a filmtörténet és a filmes formák új koncepcióját jelöli ki. Kutatásaimat a témában André Gaudreault-val közösen végeztem.²

A korai film történetéről írottak és a korai filmről alkotott elméletek a filmtörténet egészéhez hasonlóan a narratív filmek hegemoniája alatt készültek. A korai filmeseket, például Smith-t, Méliès-t és Porter-t elsősorban a filmhez mint történetmondó médiumhoz való hozzájárulásuk, különösen a narratív vágás fejlődésének szempontjából tanulmányozták. Bár az ilyen megközelítések nem teljesen tévesek, mégis egyoldalúak és potenciálisan eltorzítják mind az említett filmes alkotók munkáját, mind az 1906. előtti filmet formáló valódi erőket. Néhány megfigyelés jelzi, hogy a korai filmben nem az a narratív lendület dominált, amely később megerősítette befolyását a médium felett. Először is ott van a rendkívül fontos szerep, amit az aktualitás-film (actuality film) játszik a korai filmgyártásban. Az Egyesült Államokban szerzői jogi védelem alá vett filmek vizsgálata kimutatja, hogy 1906-ig az aktualitás-filmek száma magasabb volt a játékfilmekénél.³ A Lumière -féle hagyomány, „a világ elérhetővé tétele” úti- és tematikus filmek útján nem tűnt el a kinematográf

¹ Fernand Léger: A critical essay on the plastic qualities of Abel Gance's film 'The Wheel', in Edward Fry (ed.), *Functions of Painting*, trans. Alexandra Anderson (New York: Viking Press, 1973), p. 21.

² Lásd cikkeimet: 'The non-continuous style of early film' in Roger Holman (ed.), *Cinema 1900-1906* (Brüsszel: FIAF, 1982), és 'An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American avant-garde film' in John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 355-66, valamint A. Gaudreault-val közösen írt munkánkat, melyet ő ismertetett Cerisy-ben, a filmtörténeti konferencián (1985. augusztus) 'Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma'. Szeretném megemlíteni Adam Simonnal folytatott beszélgetéseinket is, valamint reményeinket, hogy további kutatásokat végezhetünk a film nézőjének történetéről és archeológiájáról.

³ Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction* (New York: Arno Press, 1980), pp. 159, 212-13.

kivonulásával a filmgyártásból. De még a (néha „Méliès-hagyomány”-ként emlegetett) nem-aktualitás-filmeken belül is a narratíva szerepe meglehetősen eltér a hagyományos narratív filmekre jellemzőtől. Munkamódszeréről szólva Méliès maga kijelentette:

Ami a scenáriót, a „fabulát” vagy a „mesét” illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott scenáriónak nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használok a „színpadi effektekhez”, a „trükkökhöz” vagy egy szépen elrendezett táblához.⁴

Bármilyen különbség is legyen felfedezhető Lumière és Méliès között, helytelen, hogy a narratív és nem narratív film közötti különbséget jelképezzék, legalábbis a fogalmak mai értelmében. Célravezetőbb inkább egyesíteni őket egy olyan koncepcióban, amely a filmet nem annyira a történetmondás módjaként, hanem egy nézet-sorozat közönség számára történő bemutatásaként fogja fel, ahol a csodálat az illúzióteremtés erejéből (akár a mozgás realisztikus illúziójából, amit Lumière ajánlott az első közönségek számára, akár a Méliès által kidolgozott mágikus illúzióból) és az egzotikumból fakad. Más szóval, meggyőződésem, hogy a nézőhöz való viszony, melyet Méliès és Lumière (és sok 1906. előtti filmes) filmjei hoztak létre, közös alapokon nyugszik, olyan alapon, amely eltér az 1906. utáni narratív filmek által felállított elsődleges nézői viszonyoktól. A film ezen korábbi felfogását fogom az „attrakció mozijának” nevezni. Véleményem szerint ez a felfogás uralkodik a filmben körülbelül 1906-07-ig. Noha eltér a Griffith utáni filmkészítésben feltérképezésre kerülő csodálattól, amely a történetmondást övezi, nem szükségszerűen ellenkezik azzal. Valójában az attrakció mozija nem tűnik el a narratíva dominánssá válásával, inkább alámerül bizonyos avant-garde gyakorlatokba és a narratív filmek komponensébe, mely egyes műfajokban (például a musicalben) a többenél egyértelműbben tűnik fel.

Pontosan mi az attrakció mozija? Először is, olyan film, mely a Léger által ünnepeelt minőségen alapszik: a *megmutatás* képességén. A narratív film Christian Metz által elemzett⁵ voyeurisztikus vonásával ellentétben ez exhibicionista filmkészítés. Egyéb írásaimban már foglalkoztam a korai film azon vonásával, mely emblematikusan jellemzi az attrakció mozija és a néző között kialakított másfajta viszonyt: a színészek ismételten ránéznek a kamerára. Ezt a cselekedetet, melyet a későbbiekben a film realisztikus illúziójának elrontásaként fogtak fel, itt játékos lendülettel viszik véghez, és kapcsolatot létesítenek a közönséggel. A kamerába vigyorgó humoristától kezdve a mágikus filmek bűvészenek folyamatos hajlongásáig és gesztikulálásáig ez a film kitergeti saját láthatóságát, készen arra, hogy felborítsa az önmagába zárt fikciós világ rendjét a nézői figyelem megragadásának reményében.

Az exhibicionizmus szó szerint megvalósul a korai filmgyártásban lényeges szerepet játszó erotikus filmek sorozatában (ugyanabban a Pathé katalógusban egymás mellett szerepelt a *Passiójáték* és a „scènes grivoises d'un caractère piquant”, a gyakran teljes meztelenséget felvonultató erotikus filmsorozat), amely a későbbi években szintén alámerült. Amint azt Noël Burch megmutatta *Correction Please: How We Got into Pictures* című filmjében, az 1902-es francia *A menyasszony visszavonul* című filmhez hasonló alkotásokból kiviláglik a korai filmek exhibicionista tendenciája és a fiktív elbeszélés megteremtése közötti alapvető konfliktus. Egy nő vetkőzik lefekvés előtt, miközben újdonsült férje függöny mögül nézi őt. A menyasszony erotikus sztriptíze azonban a kamerának és a közönségnek szól, a nő velünk néz szembe, ránk kacsint és mosolyog erotikus bemutatója közben.

⁴ Méliès: 'Importance du scénario', in Georges Sadoul, Georges Méliès (Paris: Seghers, 1961), p. 118.

⁵ Metz: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Beb Brewster, Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982), pp. 58-80, 91-7.

A Méliès-től vett idézetből kitűnik, hogy a trükk-film, amely az 1906. előtti korszak valószínűleg domináns nem-aktualitás filmes műfaja, maga is bemutatók és mágikus attrakciók sorozata, nem pedig a narratív kontinuitás primitív vázlata. Valójában számos trükk-filmnek nincs is cselekménye, inkább egy sor átalakulásból állnak össze, melyeket csak kevés kapcsolat és bizonyosan semmi jellemábrázolás nem fűz össze. Az a megközelítés azonban, amely akár a cselekménnyel bíró trükk-filmekben (például a *Voyage dans la lune*, 1902) is pusztán a későbbi narratív struktúrák előfutárát látja, szem elől téveszti a lényegét. A sztori egyszerűen keretet biztosít, melyre felfűzhető a film mágikus lehetőségeinek demonstrálása.

A korai filmekben megjelenő exhibíciós módok is tükrözik, mennyire kevésbé foglalkoztatja az alkotókat az önmagában teljes narratív világ megteremtése a vásznon. Charles Musser⁶ mutatott rá, hogy a kezdetekben a filmek vetítői nagy fokú ellenőrzést gyakoroltak az általuk bemutatott előadások felett, ténylegesen újravágták a megvásárolt filmeket, és egy sor vásznon kívüli kiegészítőt, például hangeffektusokat és szóbeli kommentárokat fűztek hozzájuk. A legszélsőségesebben talán az 1906. előtt kizárólagos vetítői jogokkal és a legnagyobb mozihálózattal bíró Hale's Tours járt el. Nem elég, hogy a filmek mozgó járművekből (általában vonatból) felvett nem narratív szekvenciákból álltak, magát a mozit is vasúti kocsiként rendezték be, ahol kalauz kérte a jegyeket és hangeffektusokkal szimulálták a kerekek kattogását és a légfékek sziszegését.⁷ A filmnézés ilyen élménye közelebb áll a vásári látványossághoz, mint az elismert színházi hagyományokhoz. A film és a századfordulón megjelenő óriás vidámparkok - például Coney Island - közötti kapcsolat gazdag alapot biztosít a kezdeti filmművészet gyökereinek újragondolásához.

Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy színrelépésének első éveiben maga a film is attrakciónak számított. Az első nézőközönségek azért mentek moziba, hogy a kiállított gépeket nézzék meg (a technológia legújabb csodáit, mint a röntgent vagy korábban a fonográfot), nem pedig a filmek kedvéért. Cinématographe, Biograph vagy Vitascope állt a varieté-beli bemutatókra szóló jegyeken, nem a *Le Déjeuner de bébé* vagy a *The Black Diamond Express*. Az újdonság kezdeti időszakát követően folytatódott a film lehetőségeinek bemutatója, és nem is csak a mágikus filmekben. A korai filmekben megjelenő közeli felvételek közül sok különbözik a technika későbbi felhasználásának termékeitől, mivel a kinagyítások itt nem a narratív központosítást szolgálják, hanem önmagukban véve nyújtanak látványt. Porter filmjébe, *A vidám cipészinasba* (*The Gay Shoe Clerk*, 1903) bevágott közeli talán előfutára a kontinuitás későbbi technikáinak, de elsődlegesen ezt is a tiszta exhibicionizmus motiválja, ahogy a hölgy fellibbenti szoknyája szegélyét és közszemlére teszi bokáját. A *Photographing a Female Crook* (1904) és a *Hooligan in Jail*-hez (1903) hasonló életrajzi filmek egyetlen snittből állnak, melyben a kamerát addig közelítik a főszereplőhöz, míg félközelineél nem járnak. A kinagyítás nem a narratív feszültség kifejezését szolgáló eszköz, hanem önmagában vett látvány és az egész film lényege.⁸

Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet - egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot. A bemutatásra kerülő látvány lehet filmszerű is, mint az imént ismertetett

⁶ Musser: 'American Vitagraph 1897-1901', *Cinema Journal*, vol. 22 no. 3, Spring 1983, p. 10.

⁷ Raymond Fielding: 'Hale's tours: Ultrarealism in the pre-1910 motion picture', in Fell, *Film Before Griffith*, pp. 116-30.

⁸ Szeretnék köszönetet mondani Ben Brewster-nek észrevételeiért, melyekkel írásom első bemutatását követően rámutatott arra, milyen fontos megemlíteni itt az attrakció mozijának ezen aspektusát.

korai közelik, vagy trükk-film, ahol a filmes manipuláció (lassítás, visszajátszás, helyettesítés, többszörös előhívás) adja a film újdonságát. A fikciós helyzetek gyakran gag-ekre, vaudeville-számokra vagy döbbenetes illetve érdekes esetek (kivégzések, napi események) újrjátszására korlátozódnak. A közönség közvetlen megszólítása, mely során az attrakciót a néző számára showman kínálja fel, határozza meg a filmkészítés ezen megközelítését. A színházi bemutató dominál a narratív feloldódás felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben. Az attrakció mozija kevés energiát fordít a lélektanilag motivált vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fiktív és nem fiktív látvány együttes felhasználásával energiáit kifelé, az elismert néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban.

A „látvány” fogalma természetesen az ifjú Szergej Mihajlovics Eizensteintől származik, aki megkísérelte megtalálni a színház új modelljét és elemzési módszerét. A realizisztikus, reprezentációs színjátszást aláaknázó elemzés alapjaként funkcionáló színházművészeti „impressziós egység” kutatása közben Eizenstein rátalált az „ attrakció” fogalmára.⁹ Az attrakció agresszívan tette ki a nézőt „érzéki és pszichológiai hatásoknak”. Eizenstein szerint a színháznak ilyen attrakciókból összeállított montázsból kellene állnia, hogy a nézővel egészen más viszonyt alakíthasson ki, mint amikor az elmerül az „illuzórikus ábrázolásokban”.¹⁰ Részből azért használom a fogalmat, hogy kiemeljem a nézőhöz való viszonyulást, melyen osztozik ez a kései avant-garde gyakorlat és a korai film: az exhibicionista konfrontációt az elbeszélésbe történő belefeledkezéssel szemben. Az Eizenstein által követelt „kísérletileg szabályozott és matematikailag kiszámított” attrakció-montázs természetesen óriási mértékben eltér ezen korai filmekről (mint minden tudatos és oppozíciós gyakorlati módszer a populárisaktól).¹¹ Fontos azonban megfigyelni a kontextust, melyből Eizenstein kiválasztotta a fogalmat. Akkor - miként most is - az „ attrakció” a vásári forgataghoz kapcsolódott; Eizenstein és Jutkevics barátja számára elsősorban kedvenc vásári attrakciójukat, a hullámvasutat, illetve orosz nevén az „amerikai hegyeket” jelképezte.¹²

Fontos a forrás. A korai avant-garde lelkesedése a film iránt legalábbis részben annak a századelőn megjelenő tömegkultúrának is szólt, amely új fajta ingert ajánlott a hagyományos művészeti formák által nem befolyásolt közönség számára. Fontos, hogy ebben a tömegkultúra iránti lelkesedésben többet lássunk az *épater les bourgeois* egyszerű gesztusánál. A szórakoztatóipar óriási fejlődése az 1910-es évek óta, egyre növekvő elfogadottsága a középosztály kultúrájában (és az ezt lehetővé tevő alkalmazkodás) nehezen érthetővé teszi a felszabadulás érzetét, amit a tömegszórakoztatás keltett a századelőn. Meggyőződésem, hogy a századforduló tömegkultúráját pontosan exhibicionista jellege tette vonzóvá az avant-garde számára - a felszabadulás az elbeszélői világ megteremtésének kényszere alól és a közvetlen stimulációra helyezett hangsúly.

A varieté-színházról szóló írásaiban Marinetti nemcsak a megdöbbenés és stimuláció itt használatos esztétikáját dicsőítette, hanem különösképpen a varieté által teremtett új nézőt is, aki szöges ellentéte a hagyományos színház „statikus”, „ostoba voyeur”-ének. A varieté-

⁹ Eisenstein: How I became a film director, in *Notes of a Film Director* (Moszkva: Foreign Language Publishing House, n.d.), p. 16.

¹⁰ ‘The montage of attractions’, in S. M. Eisenstein, *Writings 1922-1934*, edited by Richard Taylor (London: BFI, 1988), p. 35.

¹¹ Ibid.

¹² Yon Barna, *Eisenstein* (Bloomington: Indiana University Press, 1973), p. 59.

színház nézője úgy érzi, az előadás közvetlenül szólítja meg, és csatlakozik: együtt énekel és megjegyzésekkel illeti mulattatóit.¹³ Az archívumok és a tudomány összefüggéseiben foglalkozni a korai filmmel azzal a veszéllyel jár, hogy szem elől tévesztjük fontos kapcsolódását a vaudeville-hez, jelenlétének 1905. előtti szinte kizárólagos színteréhez. A film a vaudeville attrakciók részeként jelent meg, körülötte számtalan összefüggés nélküli produkció sorakozott, melyek nem narratív, sőt szinte logikátlan sorrendben követték egymást. Amikor áthelyeződtek a korszak végén megjelenő nikkellodeonokba, ezek a rövid filmek akkor is varieté formában jelentek meg, ahol trükk-filmet préseltek be farce-ok, hírek, „illusztrált dalok” és - meglehetősen gyakorisággal - olcsó vaudeville-számok közé. Pontosan emiatt a nem narratív varieté miatt került a szórakoztatás ezen formája a reform-csoportok támadásainak keresztútjába az 1910-es évek elején. A népszerű szórakoztatást felmérő Russell Sage Survey megállapította, hogy a vaudeville „nem természetes, hanem mesterségesen felcsigázott emberi érdeklődésre épít, és a számok között általában nincs szükségszerű és soha nincs valódi összefüggés”.¹⁴ Más szóval, semmi narratíva. Egy este a varieté-színházban olyan volt, mint egy utazás a villamoson vagy egy tevékeny nap a zsúfolt nagyvárosban, ami - ezen középosztálybeli reformcsoport szerint - egészségtelen idegességet keltett. Marinetti és Eisenstein pontosan ezt a mesterséges stimulációt akarták kölcsönvenni a népszerű művészetekből, hogy beoltsák vele a színházat, ily módon használva fel a populáris energiát radikális céljaik érdekében.

Mi történt az attrakció mozijával? Az 1907. és 1913. közötti időszakban zajlott a film igazi *elnarratizálódása*, mely a játékfilmek megjelenésében teljesedett ki és radikálisan átalakította a varieté-formát. A film egyértelműen a klasszikus színházat tekintette mintának, és híres színészeket produkált, akik híres darabokban játszottak. A filmes diszkurzus D. W. Griffith nevével fémjelzett átalakulása a filmes jelentőket a történetek elbeszéléséhez és az önmagába zárt elbeszélői világ megteremtéséhez rendelte hozzá. Tabu lesz a kamerába nézni, a mozi eszközei játékos „trükkökből” - filmes attrakciókból (Méliès integet nekünk, hogy kövessük szemmel a hölgy eltűnését) - a drámai kifejezés elemeivé alakulnak, a szereplő jellemébe és a fikció világába adnak bepillantást.

Túl könnyű lenne azonban pusztán Káin és Ábel-történetet látni ebben, ahol a narratíva csírájában fojtja el a szórakoztatás fiatal, ikonoklasztikus formájának kibontakozóban levő lehetőségeit. Miként bizonyos értelemben a varieté-forma is fennmaradt a húszas évek mozipalotáiban (a híradóval, rajz filmmel, együtt énekléssel, zenekari előadással és néha a fő műsorszámnak alárendelt, de mégis azzal párhuzamosan létező vaudeville-előadással), az attrakció rendszere lényegi része marad a népszerű filmgyártásnak.

Az üldözéses film példázza, hogy a korszak (alapvetően az 1903. és 1906. közötti periódus) végén már kialakulóban volt az attrakció és a narratíva szintézise. Az üldözéses film volt az eredeti igazán narratív filmes műfaj, amely modellként szolgált az ok-okozati összefüggésnek, a linearitásnak és a vágással biztosított alapvető kontinuitásnak. A *Biograph Personal* (1904., sok szempontból az üldözéses film modellje) című filmjéből kirajzolódik a narratív linearitás megteremtése, ahogy a francia nemes menti az irháját újsághirdetése miatt rászabadult jegyesei elől. Ugyanakkor azonban miközben a fiatal nők csoportja snittről snittre üldözi a kamera felé prédáját, szembekerülnek valamilyen könnyebb akadállyal (kerítéssel, meredek lejtővel, patakkal), ami lelassítja őket a néző számára, és miniatűr látvány-szünetekkel szakítja

¹³ 'The variety theater 1913' in Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestations* (New York: Viking Press, 1973), p. 127.

¹⁴ Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure* (New York: Russell Sage Foundation, Dept. of Child Hygiene, Pamphlet, 1911).

meg a narratív szál kibontakozását. Az Edison Társaság különösen fogékonnak bizonyult erre, hiszen leforgatták a Biograph-film plagizált változatát (*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald 'Personal' Columns*) két változatban is, egyfelől teljes filmként, másfelől különálló snittenként, vagyis meg lehetett vásárolni a férfit üldöző hölgyekről készült egyes felvételeket az indító incidenstől vagy a narratív lezárástól függetlenül is.¹⁵

Laura Mulvey nagyon eltérő kontextusban bizonyította be, hogy milyen nagy hatással volt a látvány és a narratíva dialektikája a klasszikus filmre.¹⁶ A „slapstick” vígjátékokról szóló, *A torta és az üldözés* (*The pie and the chase*) című tanulmányában Donald Crafton kimutatta, hogyan egyensúlyozott a slapstick a gag-ek tiszta látványa és a narratíva kibontakozása között.¹⁷ A *Ben Hur* 1924-es változatát egy bostoni mozi a fénypontok menetrendjének ismertetése mellett vetítette:

- 8³⁵ A betlehemi csillag
- 8⁴⁰ Jeruzsálem újraépítése
- 8⁵⁹ A Hur-ház bukása
- 10²⁹ Az utolsó vacsora
- 10⁵⁰ A viszontlátás¹⁸

A filmek fénypontjait az „Ezt muszáj látni” felkiáltás kíséretében soroló hollywoodi reklámetechnika is mutatja a narratív szabályozás páncélzata alatt meghúzódó attrakció hatalmát.

Úgy tűnhet, messze járunk az avant-garde kiindulóponttól, amivel a korai filmről szóló értekezésünk kezdődött. Fontos azonban, hogy a korai filmben szerintem jelenlévő radikális heterogén jelleget ne igazán oppozíciós programként fogják fel, ami összeegyeztethetetlen a narratív film fejlődésével. Ez a nézet túl szentimentális és történelmietlen. *A nagy vonatrabláshoz* (1903.) hasonló filmek mindkét irányba mutatnak, a néző közvetlen megrohamozása (a látványosan felnagyított bűnöző arcunkba üríti pisztolyának tárát) és a lineáris narratív folytonosság felé is. Ez a korai film kétarcú öröksége. Világos, hogy bizonyos értelemben a közelmúlt látvány-filmjei újra megerősítették a stimulációhoz és a karneváli felvonulásokhoz kötődő gyökereiket, a talán Spielberg-Lucas-Coppola-féle effekt-mozin keresztül.

Az effektek azonban nem egyebek megszelídített attrakcióknál. Marinetti és Eisenstein tudta, hogy olyan energia-forrást csapolnak meg, melyet fókuszálni és erősíteni kell, hogy forradalmi lehetőségei kiteljesedhessenek. Eisenstein és Marinetti egyaránt a nézőre tett hatás eltúlzását tervezték. Marinetti javaslata szerint a nézőket szó szerint odaragasztották volna székeikhez (az előadást követően kifizették volna a tönkrement ruhákat), Eisenstein pedig petárdákat tett volna alájuk. A filmtörténet minden változása magában foglalja a néző megszólításának változását is, és minden korszak új módon teremti meg nézőjét. Az amerikai avant-garde film mai korszakában, amikor a kontemplatív szubjektivitás hagyománya talán elérkezett (gyakran dicsőséges) útjának végére, előfordulhat, hogy ez a korábbi filmes karnevál és a tömegszórakoztatás módszerei továbbra is kimerítetlen forrásként szolgálnak - az avant-garde Coney

¹⁵ David Levy, 'Edison sales policy and the continuous action film 1904-1906', in Fell, *Film Before Griffith*, pp. 207-22.

¹⁶ 'Visual pleasure and narrative cinema' in Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989).

¹⁷ A FIAF slapstick konferenciára írott tanulmány, 1985. május, New York City.

¹⁸ Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith* (New York: Benjamin Blom, 1968), p. 232.

Island-jeként, melynek sohasem domináns de mindig érezhető áramlata végigkövethető Méliès-től Keatonig, az 1928-as *Un chien andalou*-tól Jack Smith-ig.

„Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták” a filmes műfajok eredetei

*A műfajok tanulmányozását leíró módon kell megközelíteni,
és a logikai osztályozás helyett meg kell elégednünk
egy sor munkahipotézissel, melyek számba veszik
az anyagok bizonyos keretek közé rendezésének előnyeit.*

- Borisz Tomasevszkij: Az irodalmi műfajok, 1928.

*A Brüsszeli Bibliográfiai Intézet is a káoszhoz folyamodik;
felosztotta a világegyetemet 1000 alrészlegre: ...például
a 179. szám: „Állatkínzás. Állatvédelem. A párbaj
és az öngyilkosság morális implikációi. Bűnök és hibák.
Erények és jellemzők.”*

- Jorge Luis Borges: John Wilkins analitikus nyelve

Kezdjük az egyetlen dologgal, mellyel azt hiszem mindannyian egyetérthetünk a filmtudományi „műfaj” fogalmát illetően: szinte senkinek nem egyezik a véleménye arról, hogy mit is jelöl a fogalom, vagy hogy mily módon kellene elkülöníteni és meghatározni a műfajokat. Még meglepőbb viszont, hogy az egyetértés hiánya nem akadályozza a filmes műfajok megvitatását: valószínűleg még motiváló tényező is a műfaj mint téma népszerűségében. Nem állítom, hogy be kellene rekesztenünk a műfajok megvitatását addig, amíg egységes álláspontra nem jutunk. Valójában sok más tudományágban használatos fogalmakhoz hasonlóan a műfaj koncepciójának vitalitása és népszerűsége is részben poliszémikus homályosságán alapszik, azon, hogy oly sok felfogás fér el határai között, miközben végig megvan annak általános érzete, hogy valahogy mind ugyanarról a dologról beszélünk, még ha nem is tudunk közös nevezőre jutni határainak és meghatározásainak tekintetében.

E helyütt megkísérlem felvázolni a műfaj poliszémikus természetének néhány vonását, és megvitatom, hogyan viszonyul ezen poliszémia mind a filmtörténet és a műfajok kereszteződéséhez, mind a műfajokhoz és a film sajátos természetéhez. Ezért tehát írásom címe, „a filmes műfajok eredetei”, szándékosan többes számú. A korai film kutatójaként szeretnék kitérni a műfajok történelmi eredetére, de ugyanúgy szeretnék elgondolkodni arról is, hogy a műfajok mennyiben eredeztethetők a film sajátosságaiban és a filmipar gyakorlatában, azaz a filmes műfajok eredetét nem pusztán történelmi prioritások vonatkozásában kívánom tárgyalni. Hangsúlyoznom kell, hogy az eredetek kérdését nem azért vetem fel, hogy a filmes műfajokat tisztázó és osztályozó pedigrével, eredendő igazsággal lássam el, épp ellenkezőleg, a viták kereszttüzében álló terület további komplikációira szeretnék fényt deríteni.

Mindannyian egyetértünk abban, hogy a műfaj meglehetősen fontos a filmtudomány számára, de mind egy sor különböző dolgot értünk alatta, és nem csak az egymással folytatott viták során, hanem akkor is, amikor mi magunk használjuk a fogalmat. A műfaj a filmek besorolásának egyik módja, de ki végzi a besorolást, kinek és mi végett? A műfaji besorolás azon

felfogása, mely szerint ez egy adott célból történő kommunikációs aktus szaktekintély és közönség között elméleti alapozásra szorul, mielőtt fontolóra vennénk a filmek sorozatának leírására szolgáló módszerként. A filmes műfajok kritikai tanulmányozásának gyökerei feltehetően az 1940-es évek Amerikájába nyúlnak vissza, Robert Warshow és James Agee klasszikus esszéinek megjelenéséhez. A fejtegetések ezen módját hívhatjuk „műfajkritikának”, mivel egyszerre követi a tudomány és az újságírás kritikai diszkurzív módjait. Ebben az esetben a szaktekintélyt a kritikus képviseli, aki megpróbálja megfogalmazni a mögöttes sémákat és értelmezni a kialakult műfajok jelentőségét (Warshow és Agee írásainak esetében a gengszter-filmet, a néma vígjátékot vagy a western).

Az eljárás hasonló maradt legalább a hetvenes évekig, amikor gyakran egészült ki Lévi-Strauss-féle strukturalista leíró módszerekkel. Rick Altman mesteri elemzése a műfajokról az amerikai musical-ról szóló könyvében egyszerre tekinthető a korábbi folyamat csúcspontjának és a koncepciók kiterjesztésére tett kísérletnek.¹ Ezek a kritikusok az általuk tanulmányozott műfajokat eleve létező, kritikai elemzésre kész jelenségekként fogják fel, nem pedig általuk teremtett kategóriákként. Az ilyen kritikai tevékenységre fogékony közönség nyilvánvalóan nem a filmek összes nézőjéből, hanem a filmkultúra vagy a kortárs szociológia iránt érdeklődő értelmiségiek meglehetősen szűk csoportjából állt. Jellemző, hogy az elemzés céljai kevésbé nyilvánvalóak, noha Warshow és Agee egyaránt azon igyekezett, hogy megalapozzák az amerikai tömegfilmben a hagyomány érzetét, amihez aztán viszonyítani tudják a kortárs filmekről írott kritikáikat.

Világos tehát, hogy az általam műfajkritikának hívott jelenség a filmek osztályozásának korábbi, már működő gyakorlatától függ; ez az osztályozás része a filmkészítésnek és a filmnézésnek, és megelőzi a kritikai szókinsz megállapítását. Ez a korábbi gyakorlat elsősorban a film gyártói, forgalmazói, vetítői és nézői közötti kereskedelmi és gyakorlati kapcsolaton alapszik. Noha a klasszikus hollywoodi mozi kombinálta a gyártást, a terjesztést és a vetítést, nem szabad figyelmen kívül hagynunk a műfajoknak mint a filmipar különböző részei közötti kommunikáció fogalmainak jelentőségét. Más szóval, a filmek műfajonkénti osztályozása a filmipar különböző rétegei közötti egyeztetés egyik eszközeként szolgált, tisztázta és lehetővé tette a forgatási menetrendhez, a reklámkampányhoz, a bemutatók megtervezéséhez hasonló műveleteket. Kétségtelen, hogy a filmipar belső kommunikációjában használt osztályozási gyakorlat további kutatása rendkívül sokat fog elárulni a műfaj szerepéről. Különösen gyümölcsözőnek bizonyultak a filmipar és a vetítők közötti kommunikáció eszközeiként szolgáló kereskedelmi lapokban megjelenő műfaji terminológiát vizsgáló kutatások, főként a „melodráma”-hoz hasonló fogalmak fordultatos szemantikai történetének feltérképezésével. Érzésem szerint fontos, hogy a műfaj tanulmányozása közben ne tévesszük szem elől a filmiparban és a kritikában használatos fogalmak közötti különbségeket, hiszen míg az előbbiek a filmek készítésének és nézésének módjára voltak hatással, az utóbbiak arra vállalkoznak, hogy felderítsék a már elkészült és bemutatott filmekben rejlő, korábban meg nem fogalmazott sémákat.

A különbségtétel azonban árnyalásra szorul. Nem lenne bölcs dolog például a műfajok „produkciós terminológiáját” állítani szembe a „befogadói terminológiával”, mivel a filmgyártás végső célja a befogadás ellenőrzése és kiszámítása. A filmgyártás elsődlegesen szándékolt kommunikációja a filmipar (különböző rétegei) és a (szintén rétegekbe rendeződő, és nemcsak nézőket, hanem - a műfaji kérdések szempontjából nagyon fontos - kritikusokat és a közvélemény egyéb hangadóit felölelő) emberek mint potenciális közönség között zajlik. Világos,

¹ Rick Altman: *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

hogy a műfaj komoly eszközként szolgált a filmipar számára, mellyel az megfoghatóvá és kívánatossá tette termékeit a közönség számára.

Folyamatban vannak a műfaji terminológia megfogalmazódását a kommunikáció ezen elsődleges aktusaiban vizsgáló régóta esedékes kutatások, melyeket elsősorban a filmipar és a publikum kölcsönös kapcsolatának irányítását szolgáló szakemberek végzik. Ezek a szakemberek nemcsak arra vállalkoznak, hogy szavak és képek segítségével alakítják azokat a prekoncepciókat, melyeket a publikum hoz magával a moziba, de arra is, hogy mindenekelőtt becsalogatják az embereket a mozikba. A filmipar oldaláról a publikumot legközvetlenebbül célba vevő szakértők egyértelműen a hivatásos hírverők (publicist). A publikum oldalán (ennek határa pedig rendkívül labilis, amit nemcsak a személyzet gyakori váltakozása jelez, hanem az a könnyedség is, amivel a hivatásos hírverők által megfogalmazott kifejezések és tények jelennek meg az úgynevezett független újságírásban) állnak a hivatásos kritikusok, a rendszeres rovattal jelentkező újságírók és a riporterek, akik különböző mértékben reagálnak a stúdiók reklámtevékenységére az adott filmtermékhez fűződő saját tapasztalataikról szóló beszámolóikkal. A műfaj fontos szabályozóként funkcionál ebben a kommunikációs folyamatban, mivel felállítja az egyetértés, a kritika és - legnyilvánvalóbban - a várakozások terminológiáját.

A műfaj tehát a gyártás (minden fázisa) és a befogadás (minden fázisa) között keringő fogalom. Amennyiben egyesíti a gyártást és a befogadást a hatásosság és nem pusztán az analitikusság gondolatával, azaz amennyiben hatása van a filmkészítés és filmnézés módjára, „műfajgyártás és -marketing”-ként fogok rá hivatkozni, ami alatt a filmkritikát is alkalmasint magába foglaló komplex folyamatot értek. Azonban már a műfajkritika korai esszéi is elszakadni látszanak ettől a közvetlen hatásmechanizmustól. Ennek egyik jele a történelmi distancia. Agee és Warshow esszéi a néma vígjátékról és a westernről illetve a gengszter-filmről nem kortárs filmekkel foglalkoztak. Agee nosztalgikusan újrateremtette „a vígjáték legnagyobb korszakát”, míg Warshow legfontosabb példáiért (*The Virginian*; *Scarface*) a negyvenes évekből nyúlt vissza a húszas-harmincas évek fordulójához. Természetesen létrejöhetnek átfedések az írásmódok között; előfordulhat, hogy a kritika nem a film nézhetőségére tett javaslatért, hanem a műfaji besorolás szempontjából érvényes kommentár miatt kap elismerést, a műfajkritikai írás pedig - legalábbis elméletben - bekerülhet a kommersz film reklámcsomagjába (noha amennyiben ez tényleges gyakorlattá válna, a tudós kritikusok száma alaposan megfogyatkozna - node innentől a fantasy műfajában járunk).

Megjelenik tehát a különbség (a fogalom filmiparban használatos változatának hatásos természetén alapuló) műfajgyártás és -marketing illetve a műfajkritikában tisztább formában használt fogalom között. A különbségtétellel nem annyira a műfajkritika bizonyos szempontból kantiánus, nem gyakorlati esztétikája előtt kívánok tisztelegni (korábban már rámutattam, hogy a műfajkritikának természetesen vannak céljai, csak jóval kevésbé nyilvánvalóak és közvetlenek), inkább ezzel is szeretném hangsúlyozni, hogy a műfajnak nemcsak különböző meghatározásai léteznek, hanem a koncepció is különböző módokon használható fel. Mi mint a filmes műfajok történészei nyilvánvalóan nem választhatunk kutatásunk céljául pusztán egy sor filmet; nekünk olyan diszkurzusra van szükségünk, ami az adott filmek gyártásánál és befogadásánál egyaránt hatásosan volt jelen. Ebben az esetben a műfaj nem egyszerűen egy adott számú filmben fellelhető közös tulajdonságok leírásának kérdése, hanem a hasonlóságok előállításához és felismeréséhez szükséges prekoncepciók és pragmatika felkutatásán múlik. Más szóval, a műfajok kutatója nem pusztán a megnézett filmek alapján fogalmazza meg kritikai diszkurzusát, hanem azokat a diszkurzusokat kutatja, melyek segítették az adott filmek létrejöttét és kialakították a róluk alkotott felfogások illetve

nézetek módjait. A történelmi kutatás ezen fázisában a műfajkritika szükségszerűen másodlagos szerepet játszik.

Post facto természetéből eredően a műfajkritika szinte mindig a műfajgyártásra és -marketingre van utalva, fogalmait és vizsgált filmjeit a filmipar már korábban megalapozott diszkurzusaiból veszi. A műfajkritika egyik célja pedig bizonyosan a műfajokban rejlő erő és vonzás megmagyarázása, noha más módon, mint ahogy a műfajmarketing pragmatikus diszkurzusa teszi ezt. A műfajgyártás és -marketing ugyan komoly hatással van a műfajkritikára, a műfajkritika azonban mindenképpen valami mást akar a műfajmarketing diszkurzusának egyszerű másolásánál. Meggyőződésem szerint ez a „valami más” legalább kétféle kutatást foglalhat magába. Az első értelmező; egy műfaj vagy a műfaj egyes elemeinek jelentőségét illetve a bennük rejlő vonzerőt magyarázza. Általában a műfaj valamely rejtett, többnyire pszichoanalitikus vagy szociológiai aspektusára derít fényt. A műfajt itt a műfajgyártásban és -marketingben nem túl gyakori módon veszik szemügyre (noha a módszer alkalmazói állíthatják, hogy a műfajmarketingben kihasznált népszerűsége adnak magyarázatot). Én azonban nem tudok olyan esetről a műfajmarketing területéről, ahol ilyen interpretációs lépésekkel könnyítenék meg a gyártási folyamat vagy a reklámkampány tervezését (kivéve talán egy hatvanas évek-beli művészmozit).

Az értelmező műfajkritika feladatai meglehetősen ismertek, részben azért, mert nem térnek el jelentősen az egyes filmek vagy más művészeti alkotások interpretálásának módszereitől. Szeretném azonban elkülöníteni a műfajkritika magával a műfajjal módszeresebben foglalkozó formájától, amit szisztematikus műfajkritikának fogok nevezni. A műfajkritika ezen formája megkísérli meghatározni a műfaj struktúráját illetve kijelölni a műfajok határait és kombinációs formáit, főként az Altman által szemantikai és szintaktikai jegyeknek nevezett ikonográfia, a narratív sémák és a lényegi strukturális oppozíciók magyarázatának útján. Miközben a hetvenes években keletkezett strukturális műfajelemzések adják a műfajok ilyen tanulmányozásának talán legvilágosabban megfogalmazott példáit, a szisztematikus megközelítés elemei nyilvánvalóak a műfajokat tanulmányozó munkákban a strukturalizmust megelőzően és követően egyaránt. Altman munkássága a szisztematikus műfajkritika komoly szintézise és innovatív feldolgozása. Az általa vizsgált kapcsolat a filmes műfaj inkluzivitása és a kritikus által felállított, exkluzívabb szisztematikusság között megfogalmazza a műfajgyártásban és -marketingben kialakult fogalmakkal szembeni függőséget, amit tükröz az a tény, hogy a terminológiát a műfajkritika is megtartja, illetve megfogalmazza azon eljárásokat, melyek során ezen fogalmakat a műfajkritika szisztematikus kategóriáivá alakítják át.

A szisztematikus műfajkritika és a műfajmarketing közötti különbség igen tanulságos. A műfajok rendszerének elemzése ismét csak erőteljesen függ a filmeket meghatározó és a műfaj szemet szűrő elemeit (meghatározó jellegzetességeit) elkülönítő marketing diszkurzusától. A diszkurzus két formájának összevetése azonban feltárja, hogy mennyire másként használja a kategóriákat a műfajmarketing és a műfajkritika. Az összehasonlításból elsősorban az derül ki, hogy a műfajmarketing kategóriái rugalmasak. Annak eldöntése során például, hogy miként adjanak el egy filmet, egy sor nem exkluzív kategória kínálkozik: mondjuk a *Mildred Pierce* vajon Joan Crawford-film, könnyes történet, krimi, egy sikerkönyv megfilmesített változata, vagy pszichológiailag határozottan körvonalazott szereplőket felvonultató dráma? Ezek a fogalmak természetesen kizárnak egyes lehetőségeket, azaz nem lehet szó vígjátékról, westernről vagy musical-ről. A marketing és a gyártás során azonban intenzíven pragmatikus, célelvű döntést hoznak a kategória használatáról, amelynek ereje alternatíváinak skálájában és az eltérő körülményekhez való alkalmazkodóképességében rejlik (a filmet különböző módon vezethetik be különböző közönségek számára, illetve újból

meghatározhatják, amennyiben az eredeti előzetesek vagy bemutatók nem hozzák meg a várt eredményt). Más szóval, a filmmarketingen belüli műfajok (és egyéb kategóriák) hatalmas változatossága és változtathatósága egész sor választási és gyors újradefiniálási lehetőséget biztosít a filmipar számára. Ez az értékes rugalmasság ellentétes a műfajkritika tudományos vagy csak egyszerűen logikailag konzisztens törekvéseivel. A filmipar számára a műfaji kategóriákban addig van erő, míg higanyszerűek tudnak maradni, közben azonban próteuszi természetük meghiúsítja a műfajok műfajkritikán belüli rendszerezésére tett kísérleteket.

A hetvenes években a műfajokról készült tanulmányok átvették a strukturalista elméletből az interpretációtól független manifeszt és látens rendszerek közötti opposíció gondolatát, a tudattalan inkább saussure-i mint freudi koncepcióját (noha gyakran tévesztették össze a kettőt). Az ember használat közben nem tudatosítja a nyelv szabályait, mivel azok a tudatos értés szintjének küszöbe alatt működnek. Amikor tehát a strukturalista műfajkritikus megpróbálta a tudatosság szintjére hozni a műfaj operatív rendszerét, a beszélő jórészt tudattalan kompetenciáját magyarázó nyelvész nyomdokaiban lépkedett. Meggyőződésem bár, hogy a strukturalista modell feltevései fontos szempontokkal gazdagították a filmes műfajokról alkotott nézeteket, azt illetően kétségek merülhetnek fel, hogy a műfajokba sorolható filmek gyártása és marketingje során hozott döntések valóban egy mély, tudattalan struktúrára épülnek-e. Az operatív tudattalan elmélete legnyilvánvalóbban azért válik problematikus, mert nem ad magyarázatot a műfajok nagy számára. Amennyiben - Lévi-Strauss nyomán - a különböző mitikus narratívák egy sor alapvető opposícióba elemezhetők, akkor hogyan tarthatók fent vagy magyarázhatók meg a különböző műfajok egyéni sajátosságai?

Ez a kritika nem kérdőjelezi meg a különböző műfajok mögött meghúzódó egyéni rendszerek azonosítását célzó szigorúbban formalista kísérleteket. Úgy tűnhet, hogy a strukturalista modell legfontosabb eredménye a műfajok elemzéséhez szükséges fogalmak és módszerek (például alapvető opposíciók, narratív struktúrák) kidolgozása volt, nem pedig az egyes (vagy az összes) műfajok alatt meghúzódó operatív tudattalan állítólagos felfedése. Tisztában kell lennünk azonban a módszertani fikciókkal, amiket az ilyen stabil rendszerek vonnak maguk után. Meggyőződésem ugyan, hogy elengedhetetlenek a műfajok tanulmányozásához, azonban nem állíthatják, hogy alapos magyarázattal szolgálnak a műfajok valódi történelmi működésére anélkül, hogy figyelembe ne vennék a műfaj filmiparban és a nézői gyakorlatban alkalmazott transzformatív és szándékoltan homályos természetét.

A műfajmarketingen belül használatos műfaji osztályozás folyékony természetének talán legeklektánsabb példájára akkor bukkanunk rá, amikor olyan osztályozási rendszert vizsgálunk meg, amely célja szerint azonnal könnyíti meg a filmek nézőinek vagy vetítőinek választását. A korai filmből hozott példákkal fogom kezdeni. A korai filmgyártó cégek olyan csoportosítást használnak katalógusaikban, ami egyszerűen a kópiák árusítását hivatott megkönnyíteni. Vessünk egy pillantást ezekre a csoportosításokra. Elsőnek lássunk egy vegyesfelvágottat az 1901. és 1906. közötti francia és angol Pathé katalógusokból:

scènes à trucs [visions d'art] [scène spirite]; scènes comiques; féeries et contes; fikció; scènes grivoises d'un caractère piquant; titokzatos; scènes de plein air; vegyes; gyerekek; komikus témák; scènes dramatiques et réalistes; danse et ballet; trükk-film és vegyes vígjáték; bibliai jelenetek; vallásos; mértékletesség és reform.

A Biograph 1902-es katalógusa a következő kategóriákat ajánlja:

vígjátéki látványosság; sport és szabadidő látványosság; katonai látványosság; vasúti látványosság; fontos emberek látványa; vegyes látványosságok; trükk-filmek; tengeri látványosság; gyerekfilmek; tűz és őrjárat látványa; Pán-Amerikai Expo; vaudeville látványosság; oktatási látványosság; felvonulások képei.

Érdekes módon a Biograph 1905-ös katalógusa már csak négy meglehetősen tág kategóriát ajánl: vígjáték, produkció, gyerekek, sport.

Nem vagyok egészen biztos benne, mit kezdjek ezekkel a roppant eklektikus kategóriákkal azon kívül, hogy hangsúlyozom változatosságukat illetve durva és kész felosztásaikat, amelyek esetlegesen tűnhetnek a műfajkritika szemszögéből, de minden bizonnyal használhatóak és pragmatikusak voltak. Noha kétségtelenül tükrözik a korai film aspektusait (például az aktualitás-filmek fontos szerepe a Biograph-katalógusban vagy a trükk-filmek szerepe a Pathé-katalógusban), a kategóriák látszólagos káosza számomra egyáltalán nem a filmtörténet „primitív”, irracionális kategóriákkal teli korszakát tükrözi. Ezek a kategóriák ugyanis nagyon világosan elárulják céljukat és kommunikációs irányukat, és engedik, hogy a potenciális vásárló az érdeklődések egész skáláját zongorázza végig anélkül, hogy szigorú logikai alapelvek miatt aggódna. Azt hiszem, valójában ezek a korai kategóriák a mai videókölcsönzőkben látható felosztásokat idézik. Habár ezek a kategóriák sokat változnak üzletenként (és bizonyos, hogy különböző mértékben bár, de a műfajkritika is befolyásolja őket), alapvetően mégis rugalmas és pragmatikus módon elégítik ki a pragmatikus vásárlói igényeket.

A szomszédos Blockbuster videó-boltban (amit politikai okokból nem támogatok) elmondták nekem, hogy az ország összes Blockbuster üzletében ugyanazokat a kategóriákat használják. Amikor megkérdeztem az üzletvezetőt, hogy milyen alapon történik az egyes filmek kategóriák szerinti besorolása, bocsánatkérően azt felelte, hogy ezt az információt nem adhatja ki, mivel ez ellenkezne a szerződésében aláírtakkal. Azt azonban megengedte, hogy leírdam a bolt polcaira ragasztott kategóriákat (kihagytam az egyes sztárok neveit, bár azt hiszem fontos megjegyezni, hogy léteznek külön polcok, melyeket John Wayne, Arnold Schwarzenegger és mások neve fémjelez). Íme tehát a Blockbuster kategóriái:

romantika; izgalom; külföldi; dráma; klasszikus dráma; rejtély; harcművészetek; zsaruk és rablók; horror; sci-fi; animáció; gengszter; klasszikus horror; kaland; segíts magadon; sport; vad akció; tudomány és természet; hobbi; tesztelés; dokumentum; művészet; utazás; western; háború; 007; családi kedvencek; zene; vad vígjáték; romantikus vígjáték; humoristák; musical; gyerekek; klasszikus rajzfilmek; és természetesen a nagy számú újdonság.

A legtöbb videó-üzletben használatos standard katalógus az alábbi kategóriákat adja meg:

kaland; dráma; gyerekek; vígjátékok; horror/izgalom; zene/előadóművészetek; vallás; science fiction; fantasy; western; külföldi filmek; sport/szabadidő; oktatás/közérdekű; felnőttek.

Napjaink ezen kategóriáiban nemcsak az tűnik fel rögtön, mennyire hasonlítanak a korai filmkatalógusokra (és valószínűleg a klasszikus hollywoodi korszak vetítői katalógusaira is), hanem az is, milyen eltökéltséggel igyekeznek az egyes közönség-rétegeket odaterelni a nekik megfelelő filmekhez, melyek két pólusát a „gyerek” és „felnőtt” címszók jelölik. Úgy tűnik, a Blockbuster kategóriáinak árnyalatait legalább annyira alapozzák a nézők szerinti általánosításra, mint a narratív tartalomra (például „romantikus vígjáték” szemben a „vad vígjátékkal”, „horror” szemben a „klasszikus horrorral”). Ez természetesen mindig is a műfajok elsődleges szerepe volt a marketingen belül; segítettek az egyes közönség-rétegeknek megtalálni az ízlésüknek megfelelő filmeket. A videó-üzlet polcai közötti széles átjárókban azonban különösen nyilvánvalóan és áramvonalasan jelenik meg ugyanez.

A műfajokat kutató filmtörténész ezeket a kategóriákat ugyan csak a történelmietlenség kockázatával hagyhatja figyelmen kívül, de véleményem szerint az is elmondható, hogy az ilyen kategóriákat egyszerűen átvevő műfajkritikus nehezen találna rájuk igazolást. Nem tagadom, hogy valóban működnek itt rendszerek, de a kategóriák sebesen és könnyedén kijátsszák azokat anélkül, hogy működésképtelenné válnának. Én talán sok időt töltök annak

eldöntésével, hogy az *Invasion of the Body Snatchers* (1956) a horror vagy a science fiction kategóriájába esik-e, és végezetül mindkettővel kimutatom kapcsolatát, az ehhez hasonló tanulságos vitáknak azonban kevés keresnivalója van a videó-boltok polcai között vagy a műfajgyártás és -marketing zömében.

Az összevetéssel azonban végső céloom nem a műfajkritika száműzése valamiféle skolasztikus gyakorlatok közé, hanem elméleti és analitikus funkcióinak hangsúlyozása. Noha nagyon fontosnak érzem a műfajgyártásra és -marketingre irányuló történelmi kutatásokat, szeretnék szót emelni a műfajkritika egyéb módszereinek fontosságáért is. Szerintem fontos a filmek logikusan meghatározott és konzisztens kategóriák szerinti osztályozása, amennyiben tisztában vagyunk azzal, hogy ez a program nem ad magyarázatot a műfajok valódi működésére a filmek marketingjén és gyártásán belül. A két megközelítés módszertani függetlensége azonban azzal jár, hogy a műfajkritikát nem lehet eltörölni pusztán annak bebizonyításával, hogy módszertana logikai, nem pedig tisztán empirikus megközelítésű. A műfajkritika elkerülhetetlenül *post facto* konstrukció. A műfajkritikában alkalmazott rendszerezés céljai pedig pontosan abban rejlenek, hogy a fogalom pragmatikusabb használatában adottnál nagyobb rendet teremtsenek a műfajokban. Ennek a rendnek azonban a kritikus által megválasztott szervezőelvekből kell származnia; nem tekinthető egyszerűen az anyagban eleve létezőnek.

A műfajok minden egyes meghatározása különböző célból jön létre. Nem lenne lehetséges, és nem is kívánatos a western, a musical vagy a gengszter-film (nem is beszélve arról, hogy mely filmek tartoznak az egyes műfajokba) definícióját valahogy általános egyetértéssel meghatározó totalizáló konstrukció létrejötte. Úgy vélem, valószínű, hogy a műfaj megalkotására tett tudós erőfeszítéseinknek általában véve elegendő közös vonása lesz ahhoz, hogy nagyfokú egyetértésre jussunk - legalábbis egy történelmi periódusban. A műfajkritikának azonban meg kell próbálnia céljai tisztázását. Amennyiben a műfaj meghatározása továbbra is a szakértő és a közönség közötti kommunikációs aktus marad, szükséges kiindulópontnak tűnik annak átgondolása, hogy miféle szakértőről van szó, illetve kinek szól és mi az osztályozás célja.

Megpróbáltam bebizonyítani, hogy a „műfaj” fogalma másként működik, amikor a gyártás és marketing kontextusában jelenik meg a filmipari szakemberek és a potenciális közönség tagjai közötti kommunikáció terminusaként, mint amikor a kritikus és az érdeklődő olvasókból álló közönség közötti kommunikációt segíti. Az előbbi pragmatikus rugalmassága ellentétben áll az utóbbi logikailag szisztematikus meghatározásával. Fenntartom, hogy egyik diszkurzus sem kivételezett önmagában, noha a filmtörténeszeknek szorosan követniük kell a gyártás és marketing diszkurzusát, ha a műfajt operatív fogalomként kívánják tekinteni, nem pedig egyszerű leíró terminusként. A leírás azonban meglehetősen fontos szerepet játszik a filmkritikában, és véleményem szerint a műfajok rendszerezésére tett kísérletek nagy mértékben segítik a filmek közötti formai kapcsolatok felderítését.

Olyan kérdésekre térnék most át, melyek véleményem szerint zömmel a műfajkritika körébe tartoznak. Szeretném felvetni a kategorizáció néhány olyan problémáját, melyek világosabbá válnak, amint valaki rájön, hogy nem játszottak elsődleges szerepet a műfajgyártásban és -marketingben. A megvitatásra váró kérdés a filmes műfajok sajátosságaival foglalkozik, azzal, hogy például egy western vagy egy horrorfilmben van-e valami egyedülálló, ami nem írható más médiumokban megjelent szövegekből (például western elbeszélésekből vagy gótikus regényekből) való narratív származtatásuk számlájára. A műfajkritika nagy mértékben narratív alkategóriákként közelítette meg a filmes műfajokat, ahol a különböző műfajok a narratív struktúra (jellemábrázolás, helyszín és lezárás) kérdéseinek kezelésén keresztül határozzák meg önmagukat. Ily módon a műfajkritika különösen a mögöttes rendszerek leírásánál komoly

kényszer alatt állt, hogy például a horrorfilmet a horrorirodalomtól alapvetően eltérő módon határozza meg. A közelmúltban megjelent műfajtudományi művek közül a talán leggondosabb érvelést felvonultató Noël Carroll² könyvében, a *The Philosophy of Horror*-ban a médiumok közötti megkülönböztetés nem játszik lényegi szerepet; a szerző szemében a filmek és az irodalom általánosan ugyanazokat a sémákat mutatják.

Noha nem kérdőjelezném meg a műfajkritika Altman nyomán talán szemantikai/szintaktikainak nevezhető rendszereit, szeretnék felvetni egy olyan kérdést, melyet azt hiszem nem sokan próbálunk szem előtt tartani: a *cine*-műfajokat. A fogalmat az orosz formalisták vezették be, és bizonyosan mániája volt a korai filmelmélet képviselőinek (Rudolph Arnheimet nevezhetnénk meg az egyik klasszikus példaként), akik a film sajátosságait más művészeti formákkal szemben próbálták meghatározni. Az utóbbi évtizedekben ugyan megtörtént az eltávolodás a „film sajátosságának” korlátozó horizontjától a film szélesebb kontextusba (először az általános szemiotikába, majd újabban a *cultural studies*-ba) ágyazásának kedvéért, szerintem azonban túl hamar hagyunk fel a korábbi hagyomány által kifejlesztett esztétikai elemzés lehetőségeinek feltérképezésével. Azt nem állítanám, hogy a *cine*-műfajok koncepciója valaha is átvenné az erőteljesebb és kiterjedtebb szemantikai/szintaktikai modell helyét, viszont szilárd meggyőződésem, hogy a *cine*-műfajok komoly vizsgálata új területeket nyithat a műfajkritikában.

A. Pjotrovszkij így definiálta a *cine*-műfajokat:

...kompozíciós, stilisztikai és narratív eszközök komplexuma, melyek bizonyos szemantikai anyagokhoz és érzelmi hangsúlyokhoz kötődnek, de teljes mértékben egy bizonyos „bennszülött” művészeti rendszerben lakoznak - a mozi rendszerében. Ezért tehát a „*cine*-műfajok” meghatározásának érdekében szükséges bizonyos következtetéseket levonni a filmművészet stilisztikai alaptörvényeiből, a „fotogénia” és a „montázs” törvényeiből.”³

Ezt a koncepciót egy évtizeddel ezelőtt használtam fel annak meghatározására, amit a korai film *cine*-műfajainak neveztem, olyan műfajoknak, melyeket elsősorban a tér és idő filmes elrendezése alakított ki. Az egy snittes film műfajától indulva jutottam el a tér és idő sok snittes elrendezéséhez, melyet nem folytatólágosként írtam le (snittek sorozata, melyeket nem fűz össze folytatólágos cselekmény); a folytatólágoshoz (sok snittes narratíva, melyet folytatólágos cselekmény tart össze); és végül a megszakított folytatólágosságához (sok snittes narratívák, melyekben a vágás módja felülkerekedik a cselekmény kibontakozásán, például a párhuzamos vágás esetén). Továbbra is úgy érzem, hogy ez a séma hasznos lehet a korai film változó vágási és narratív stílusainak leírásához, noha ma már meglepetéssel figyelem, mennyire lefoglalt a Metz-féle Grand Syntagmatique történelmi változata, ugyanis a filmes kódokat a tér és idő nagyléptékű narratív elrendezéseihez és a vágási stílusokhoz való kötődésükben képzeltem el.

Ha ma vissza akarok térni a *cine*-műfajok koncepciójához, az nem annyira korábbi esszém felélesztésének vagy átírásának céljából történik, hanem azért, hogy felhívjam a figyelmet a film egyéb formai aspektusainak a műfaji sémákhoz való esetleges viszonyulására. A *cine*-műfajok olyan elméletét szeretném ajánlani, ami nem annyira a narrációban és a vágásban gyökerezik, hanem inkább a Pjotrovszkij által „fotogénianak” nevezett valószínűsíthető elemekhez áll közel. Ahogy érdeklődésem a korai film iránt egyre visszább vitt az időben, különösen rabul ejtett a próbálkozás, hogy a korai film eredetének azon aspektusait derítsem

² Noël Carroll: *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge Press, 1990).

³ Andrej Pjotrovszkij: „Towards a Theory of Ciné-Genres,” *Russian Formalist Film Theory*, Ed., Herbert Eagle (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981), pp. 131-132.

fel, melyek fenomenológiailag biztosítják az új élményt. Mivel a filmnek nincs abszolút eredete, kutatásaim egyre nagyobb mértékben fordították figyelmemet a film közvetlen ősei, a fényképészet és a (laterna magica-jellegű) vetített képek felé. Eszembe jutott, hogy a legrégebbi és legnemzetközibb filmes műfajok egy részét meg lehetne közelíteni mint a film első évtizedei nézői élményeinek narratív kidolgozását. Eredetileg ezeknek az élményeknek látszólag kevés közük volt a filmek valódi tartalmához, inkább elsősorban magához a filmes illúzióhoz kötődnek.

Hogy megmagyarázzam, mire gondolok, szemügyre fogom venni az általam legvilágosabbnak gondolt példát, a film titokzatos, kényelmetlen korai élménye (ami a fényképészet és a vetített képek titokzatos befogadására nyúlik vissza) és a horrorfilm műfajának hatása közötti kapcsolatot. A titokzatos élmény egyik legérdekesebb leírása igazán valószínűtlen helyről jön: egy újságíró, Alice Rix beszámolójából, amely egy 1897-es san franciscói Veriscope-vetítésről szól:

Hirtelen eszembe jutott a rég elfeledett, gyerekes félelem a laterna magica műsortól. Az elsötétített dolgozószoba, az árnyékok ismeretlen világába nyúló fehér vászon. Hiába tudtuk, hogy vászonlepedő, amit az ártalmatlan, ismerős ajtók közé feszítettek fel, mégis kijelölte az ismert, a biztonságos és a mögötte meghúzódó titokzatosság közötti határokat, ahol már az árnyékok éltek, és riasztó gyorsasággal, hang nélkül mozogtak. (...) Mindig borzalmasak voltak, mindegy, hogy milyen groteszkül mulatságos formát öltöttek, és követtek a gyerekszobába éjszaka, ahol rátelepedtek a szívemre és a lelkemre a sötétben. Néha pedig még a reggel fénye sem tudta elűzni őket, és most látom csak igazán, hogy ellenálltak az évek múlásának. (...) Nem nézném meg gyakran a Veriscope-ot. Ahogy az egyik előttem ülő lány mondta: kicsit túl ijesztő nekem.”⁴

A gyerekkori találkozásokról a laterna magicával és az első mozgókép-vetítések élményeiről szóló beszámolók sokasága írja le a kivetített képpel történő találkozás e furcsa, kényelmetlen élményét, függetlenül a képek tartalmától. Maxim Gorkij híres leírása az oroszországi Lumière-vetítésekről hasonlóképpen eleveníti fel ennek a szintől és hangtól megfosztott „árnyékkirályságnak” kísérteties és nyugtalanító természetét, ami „nem az életet, hanem annak fantomját” teszi közzemplére. Hangsúlyozni szeretném, hogy a felkavaró élményeket keltő mozgóképek nem a Méliès-féle „titokzatos” vagy természetfeletti filmek műfajába tartoztak, hanem utcai jeleneteket, kertlocsolást, állomásra befutó vonatokat és viadalokat bemutató, tényszerű aktualitás-filmek voltak. Világos, hogy ezek a korai nézők a filmes kép ontológiai bizonytalanságára reagáltak, amit Metz a jelenlét és távollét keveredéseként ír le. A filmes kép részletesen ábrázolja a vizuális elrendezést és az élethű mozgást, és kombinálja a színek és hangok kézzelfogható hiányával illetve fizikai jelenlétének kimutatható hiányával. Mi talán gondolkodás nélküli örömmel üdvözljük az ilyen fantazmagórikus jelenéseket otthonainkban, az azonban világos, hogy a korai közönségek számára ez az új ontológiai határterület egyszerre volt újdonságában lenyűgöző és félelmetes.

Véleményem szerint az irodalom és a film félelmetes vagy fantasztikus műfajainak témái között fennálló egyezésnek nem szabad elfednie aényt, hogy a horrorfilm eredetei részben a film kétséges ontológiájának sajátosságaira vezethetők vissza. Kétségtelen, hogy a horror műfajban a film egyszerűen a más médiumokban már meglevő szemantikai elemeket juttatja kifejezésre. Én azonban azt is állítom, hogy ontológiai kétértelmősége különösen hatékony médiummá teszi a filmet a félelmetes kifejezésére. Amennyiben a mozgókép ontológiája többé nem okoz nekünk aggodalmat, bizonyos műfajok narratívái újraéleszthetik a zavaró

⁴ „Alice Rix at the Veriscope,” *The San Francisco Examiner*, 1897. július 18., p. 22; idézi: Daniel Streible *A History of the Prize-fight Film, 1894-1915* című kiadatlan doktori disszertációjában, University of Texas, 1994.

képzettársításokat. Véleményem szerint műfaji érdeklődés szempontjából elsősorban azért érdekesebb Wes Craven *Rémálom* (*Nightmare*) sorozata, mint mondjuk a *Péntek 13* (*Friday the Thirteenth*) Jason-sorozat, mert a *Rémálom*-filmek a valóság és az álmok közötti ontológiai zavart fejezik ki a filmes kép kétértelműségén keresztül, amint az különösen világosan kiderül a legutóbbi, *Wes Craven's New Nightmares* című részből.

Noha azt nem állítanám, hogy minden filmes műfaj egyik eredete a film ezen sajátosságában rejlik, azt hiszem, a területen végzett további kutatások új kapcsolatokat fedhetnek fel a legkorábbi filmgyártás és -befogadás illetve a műfajokhoz köthető filmek stilisztikai sajátosságai között. Az ilyen kutatások természetesen sokat köszönhetnek a szemantikai-szintaktikai műfajkritikának és a műfajgyártás és -marketing terminológiáját vizsgáló kutatásoknak (ahogy én is felhasználtam Alice Rix és Maxim Gorkij filmkritikáit). A film-specifikus műfajkritika ezen formája azonban más eredményre juthat a műfajokhoz tartozó filmek exkluzív sorának megállapításánál, hiszen a felsorolás itt nem annyira a narratív sémákra, mint inkább a stilisztikai műveletekre koncentrál. Meggyőződésem például, hogy a krimi műfajának korai filmes sikere részben a vizuális bizonyítékok faggatására épülő, hamarabb létező irodalmi műfaj és a korai film vizuális vizsgálódást megragadó eszközei (például a nézőpont-snitt használata a *Biograph A Search for Evidence* [1903.], vagy a nyomok közeli felvételei *Hepworth Falsely Accused* [1908.] című filmjében) közötti egyezésnek tudható be. A filmes sajátosságok általános használatának ezen felfogása segít abban is, hogy a tömegfilm önreflexív retorikájával oly módon foglalkozzunk, mely nem fogja a jelenséget modernista illúzióellenes önreflexivitásnak tekinteni. Míg a narratíva-orientált műfajkritika kétségtelenül a szemantikai vagy szintaktikai elemek kifejezésének módjait látja a film egyes eszközeiben, a film sajátosságára alapozott műfajkritika a műfajokat mint a magában a filmes formában eleve jelenlévő csodálat narrativizációjának és elfogadtatásának módjait írhatja le.

Ha a műfajkritika végső értéke valóban abban a tényben rejlik, hogy eszközt biztosít a filmek finomabban metszett osztályozások során keresztül történő összehasonlításához, akkor a *cine*-műfajok megalkotása megóvhatja az összehasonlítás és szembeállítás fogalmait attól, hogy a narratív konstrukció pusztá alkódjaivá váljanak. Szeretném ismételtlen hangsúlyozni, hogy nem vitatom az ilyen narratív műfajok értékeit, és elképzelhetőnek tartom, hogy az őket alkotó filmek összegyűjtésénél a *cine*-műfajok ugyanúgy rájuk vannak utalva, mint a műfajgyártásra és -marketingre. A *cine*-műfajok talán egyszerűen alternatív módszert biztosítanak egy műfaj alappéldáinak meghatározásához, amikor a stilisztikai sajátosság az első. Mindenesetre érzésem szerint olyan csapást ajánlanak a műfajtudomány egyre szélesedő területén, mely kevésbé felderített és valószínűleg ugyanolyan gazdag, mint a műfajkritikusok által már oly alapossággal feltérképezett utak.

Non-kontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás

A korai filmek műfajainak elmélete¹

A korai film non-kontinuitásos stílusa című esszémben² egy sor a korai filmben megjelenő, anomáliának nevezhető jelenséget vizsgáltam, olyan elemeket, melyek a később dominánssá vált (óvatos fenntartással a kontinuitás klasszikus stílusának nevezhető) filmkészítési stílus szemszögéből nézve deviánsnak tűntek. Vizsgálódásomat részben Noël Burch munkássága, részben az avant-garde későbbi „deviáns” filmkészítési stílusa iránti saját érdeklődésem inspirálta. Fontosnak éreztem, hogy ezen anomáliákban ne az illeszkedő vágás (match cutting) és az elbeszélői egység utóbb megalapozott ideálja felé törekvő primitív hibákat lássuk, hanem a filmes narráció eltérő irányának jeleit, melyek nem találtak követőkre a későbbiekben dominánssá vált moziban és a filmiparban.

Esszém bevallottan az előzetes felderítés szándékával íródott, és hangot adott a bennem lévő bizonytalanságnak, hogy vajon a vizsgált anomáliák tekinthetők-e valóban a korai filmre jellemző organikus és egységes stílus alkotóinak. Mai szemmel nézve úgy tűnik, hogy az általam tárgyalt elemek jelentősége elsősorban nem abból fakad, hogy a klasszikus stílustól eltérő módon közelítenek a narrációhoz, hanem abból, hogy rávilágítanak a klasszikus stílus fejlődésének komplex és dialektikus voltára. A non-kontinuitás korai filmekben megjelenő elemei nem a filmtörténet deviáns útját jelölik ki, inkább egyfajta központosítást adnak a filmtörténetnek, és egy sor fehér foltot alkotnak. A filmtörténetet a kontinuitás ideálja felé haladó folyamatként szemlélő hagyományos történészek számára az anomáliák kizárólag hibáknak vagy elvetélt kísérleteknek tekinthetők. Az utóbbi idők kutatóinak szemében az anomáliák jelentősége dekonstruktív jellegű devianciájukban rejlik. Valójában azonban a film diszkurzusának ezen kritikus pontjai pontosan arra világítanak rá, hogy a filmtörténet nem fogható fel a (gyakran közelebbről meg nem határozott) klasszikus kontinuitás ideáljához mért koherencia vagy nem koherencia statikus modelljei szerint (nem beszélve arról, hogy a klasszikus kontinuitásnak a kialakulását követően mintha nem lenne története, illetve kimerül egy statikus meghatározás történetében, miközben a többi film csak a normától való eltérésének viszonylatában fogható fel).

A korai filmet tehát nem szükséges a klasszikus kontinuitás későbbi módjainak természetes fejlődésében jelentkező pillanatként tekinteni, vagy az összeomlást megelőző korszakként felfogni, amikor a mozi még nem árusították ki a burzsoá kultúra és morál monopolisztikus képviselőinek. A korai film feladat elé állítja a filmtörténetet, melynek meg kell találnia a film első évtizedeinek narratív formáiban lejátszódó átalakulások feldolgozásának módszerét; olyan módszert, mely ugyan továbbra is számol a korai film és a későbbi gyakorlatok eltéréseivel, viszont nem szűkíti a meghatározást a kontinuitás (valójában még fel sem tűnt) modelljétől való eltérési viszonylatra. Pontosán a változásokban jelen lévő *történelem* vár megértésre.

Nem kétséges, hogy ezen történelem megértéséhez nemcsak az szükséges, hogy az összes létező filmet alapos és komparatív vizsgálatnak vessük alá a strukturalizmus és a szemiológia

¹ Először az *Iris*, vol. 2 no. 1, 1984-ben jelent meg.

² Ez az írás azóta megjelent franciául: 'Le style du cinéma des premiers temps', in *Les Cahiers de la Cinéma-thèque* (Perpignan, hiver 1979), illetve angolul in Roger Holman (ed.), *Cinema 1900/1906: An Analytical Study* (Brüsszel: FIAF, 1982), Vol. 1, a brightoni konferencián elhangzott többi előadás mellett.

által biztosított elemzési eszközök igénybevételével, hanem fontos az is, hogy a filmeket mint gazdasági értelemben vett termékeket fogjuk fel. A korai film (széles körben értelmezett) gyártásának és fogyasztásának eszközeit csak mostanában kezdik leírni és felderíteni. A film igazán történeti jellegű képeinek megalkotásához elengedhetetlen a finanszírozási eszközök, a filmek gyártásának valódi módja, a terjesztési folyamat, a bemutatási gyakorlatok, illetve a közönség általi fogadtatás teljes feldolgozása. A filmet mint jelentéshordozó rendszert vagy mint gazdasági értelemben vett árut elemző módszerek talán eltérőek, de semmiképp nem zárják ki egymást, miként végső soron nem is függetlenek teljesen. Ki kell emelnem Charles Musser újabb munkáit, melyekben megkísérli a korai filmek jelentésképző folyamatait a gyártásukban és bemutatásukban megjelenő stratégiák viszonylatában feldolgozni.

Noha a film mint áru története szükséges a filmes formák történetének megértéséhez, nem ez az egyetlen módja a film történeti megközelítésének. Olyan elemzési módokat kell kifejlesztenünk, melyek történeti dimenzióval bővítik az egyes filmek elemzését. A filmes szövegeket mint rendszereket tekintő vizsgálódások a szigorúan szinkron megközelítésnek kedveztek. A szinkron vizsgálatnak természetesen alapvető feladatnak kellett lennie a film strukturális megközelítésének szempontjából. Eljött azonban a történeti filmes rendszerek diakrón összehasonlításának ideje. A korai film diakrón megközelítésének egyik különösen gyümölcsöző módszere a *ciné*-műfajok vizsgálata.

Rögtön szembetűnik a filmes műfajok utóbbi időkben zajló tanulmányozásának kettős korlátja. Először is, a figyelem szinte kizárólag a filmek tartalmára, nem pedig a kifejezőmódra (a jelentettre, nem pedig a jelentőre) irányul. Erre később visszatérek. A második korlát abban jelenik meg, hogy az utóbbi idők komoly filmtudományának jelentős részéhez hasonlóan nincsenek történeti kapcsolódásai. Ez talán nem meglepő, mivel a műfaj szinkron leírása szükségszerűen előzi meg a diakrón vizsgálódást. Természetesen léteznek az egyes műfajok módosulását vizsgáló tanulmányok, melyek például a western vagy a gengszter-film speciális történetét rajzolják meg. A műfajok és a filmtörténet általános viszonyát azonban nem tárgyalják. Azért is meglepő ez, mert létezik olyan felfogás, melyben maga a műfaj a történeti változás hordozója: az orosz formalizmus műfajelmélete.

Noha gyakran bírálták az orosz formalistákat az irodalmi szövegek kiragadásáért a történeti kontextusból, valójában műfajelméletükben bevezették a történeti dimenziót a szövegelemzésbe. A művészetet a defamiliarizáció folyamatként értelmező formalista felfogás a művészeti formákat az állandó változás és megújulás szükségességével ruházta fel. Tyinjanov szavaival: „az irodalmi utódlás mindenekfölött küzdelem, a régi értékek megsemmisítése és új elemek rekonstrukciója”.³ Ebből a szemszögből nézve az irodalmi műfajok dinamikussá válnak, rivális műfajokkal vetélkedve törekszenek dominanciára, ahogy átesnek a keletkezés, a kanonizáció és végül a hanyatlás ciklusán. Ahogy a műfaj népszerűvé válik, elveszíti defamiliarizációs szerepét és hanyatlása elkerülhetetlenné válik, utat nyitva ezzel az új formák számára.⁴

A műfajokat mint az „új formák dialektikus öngerjesztésének”⁵ részét felfogó dinamikus nézet természetesen nem alkalmazható korlátlanul a filmtörténet modellezésére. Noha

³ Tyinjanovot idézi Borisz Eichenbaum a 'The Theory of the „formal method”'-ban, in Lemon and Reis (eds), *Russian Formalist Criticism* (Lincoln, Nebraska, 1965), p. 134.

⁴ A műfajról alkotott formalista elképzeléseket tárgyalja a fentebb idézett Eichenbaum-esszé. Hasznos összefoglalót ad a 'Literary History as a Challenge to Literary Theory' in Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception* (Minneapolis 1982). pp. 16-18.

⁵ Eichenbaum, 'Theory of „formal method”', p. 135.

dinamikusan szemléli a formák egymás utániségét, az „öngerjesztés” koncepciója határt szab a műfajok kifejlődését és hanyatlását befolyásoló egyéb történeti tényezők figyelembe vételének, olyan tényezőknek, melyek nélkülözhetetlenek, ha a filmet mint gazdasági értelemben vett árut kívánjuk megérteni. A formalisták maguk is tisztában voltak megközelítésük korlátaival, és Eichenbach szavai szerint „csak a fejlődés általános körvonalait” látták benne, melyet „egész sor bonyolult feltétel övez”.⁶ Bár az elmélet kiegészítésre szorul, és figyelembe kell vennie ezen (számomra elsősorban a film mint áru kérdéseinek köréhez kapcsolódó) „bonyolult feltételeket” is, mégis olyan koncepció ez, mellyel a filmes műfajok mint valóban történeti események ragadhatók meg. Ebből bontakozik ki a filmes műfajok történeti sorozatának koncepciója, melyben Hans Robert Jauss szavaival élve „a következő mű megoldhatja az elődje által hátrahagyott formai és erkölcsi problémákat, miközben cserében új problémákat teremt.”⁷

Ezennel áttérhetünk az utóbbi idők filmes tanulmányaiban a műfajokról alkotott koncepciók korlátairól a tartalom aspektusaira. Noha bizonyos szempontból ez hasznosnak bizonyult a (műfaj felfogását nagyjából a filmipar produkciós és forgalmazói berkeiből kölcsönző, ily módon a musical, gengszter-film, horror, stb. kategóriáit használó) későbbi filmek megközelítésében, ugyanakkor a műfajok tárgyalását a filmek tényleges formájának egy aspektusára szűkítette le. Ismét az orosz formalisták sietnek segítségünkre a maguk (bevallottan kezdeti állapotú) filmes tanulmányaival: a „ciné-műfajok”⁸ koncepciójával. A húszas években író formalistákat elsősorban annak megállapítása foglalkoztatta, hogy melyek az egyedülállóan filmes műfajok, ellentétben az irodalomból és a színpadról „parazita-mód” átvett műfajokkal. Saját céljaink szempontjából azonban a ciné-műfajok elméletének legfontosabb eleme abban rejlik, hogy a műfajt nem pusztán a tartalom (formalista fordulattal: „sztori”) függvényében határozza meg, hanem figyelembe veszi a film sajátos stilisztikai eszközein keresztül kifejeződő megnyilvánulását is (formalista fordulattal: „plot”). A. Pjotrovszkij megfogalmazásában:

A *cine*-műfajt kompozíciós, stilisztikai és narratív eszközök komplexumaként határozzuk meg, melyek bizonyos szemantikai anyagokhoz és érzelmi hangsúlyokhoz kötődnek, de teljes mértékben egy bizonyos „bennszülött” művészeti rendszerben lakoznak - a mozi rendszerében. Ezért tehát a „*cine*-műfajok” meghatározásának érdekében szükséges bizonyos következtetéseket levonni a filmművészet stilisztikai alaptörvényeiből, a „fotogénia” és a „montázs” törvényeiből. Megfigyeljük, hogy a montázs és a fotogénia szempontjából miként változik a „tér”, az „idő”, az „emberek” és a „tárgyak” használata a műfajoktól függően. Figyelemmel kísérjük azt is, hogyan rendeződnek el a narratív szekvenciák, és milyen kölcsönös kapcsolat áll fenn ezen elemek között egy adott ciné-műfajon belül.”⁹

A műfajok ilyen megközelítése különösen hasznos a korai film tanulmányozásának szempontjából. Egyrészt azért, mert a korai film egyes, korábban már tárgyalt műfajai - például az üldözéses film vagy a trükk-film - részben a filmes térrel és idővel szembeni megközelítésükben különíthetők el. Ugyanilyen jelentőséggel bír a mód, mellyel a korai filmes műfajok beleilleszthetők egy történelmi sorba, ahol az utód mindig az előd nyomdokaiba

⁶ Ibid., p. 136.

⁷ Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, p. 32.

⁸ Orosz formalisták írásai a filmről: Herbert Eagle (ed.), *Russian Formalist Film Theory* (Ann Arbor, 1981). A műfajokról különösen: Tyinjanov 'On the foundation of cinema', p. 100 és A. Pjotrovszkij, 'Towards of a theory of cine-genres', pp. 131-46.

⁹ Pjotrovszkij, 'Towards of a theory of cine-genres', pp. 131-2.

lépve dominálja a filmgyártók termékeit. Az utódlás ezen sémája természetesen nem abszolút érvényű. Sklovszkij szavaival élve: „A legyőzött vonal nem tűnik el nyomtalanul, nem szűnik meg létezni. Csupán ledöntötték a csúcsról; álomba merül és újra felkelhet, mint örök trónkövetelő.”¹⁰ Természetesen feltűnnek egymással versengő ciné-műfajok ebben az időszakban. Tisztán kirajzolódnak viszont a gyártási folyamatot domináló különböző műfajok sémái, melyek jelzik az új műfaj keletkezésének, dominanciájának és végül hanyatlásának ciklusát a filmiparon belül. (A ciklusok leírása csupán kezdeti állapotban jelenik meg ezen esszében. A gyártási adatok és katalógusok, a terjesztésről és a bemutatókról szerzett információk részletekbe menő kutatása szükséges ahhoz, hogy biztos alapokat nyerjenek. Vizsgálunk kell a műfajok ciklusának országonkénti eltérését is, bár a korai időszakban a filmet a későbbiekkel nem összehasonlítható nemzetközi terjesztési rendszer jellemzi.)

A (kb. 1895-1910 közötti) korai időszakra jellemző ciné-műfajok közül fogok leírni négyet, a korai filmes műfajok elméletének előzetes vázlataként. A kiválasztott műfajokon kívül természetesen vannak más műfajok is az adott korszakban. Értekezésem azonban olyan kereteket állít fel, melyekbe illeszkednek más műfajok is (illetve mely módosítható más műfajok meghatározásának és vizsgálatának fényében, miként az utódlás sémáin is változtathatnak a további kutatások). A műfajok általam használatos definíciói elsősorban a snittek közötti, a tér és idő szempontjából vett artikulációhoz fűződő viszonyuk függvényei. Az első műfajt egyetlen snitten belül lezárt narratívák alkotják. A második, általam a non-kontinuitás műfajának nevezett csoportban legalább két snitből áll össze a narratíva, ahol a snittek közötti vágás(ok) okozta megszakítást a film sztorijának szintjén jelentkező megszakítás kifejezésére használják. A harmadik műfaj, melyet a kontinuitás műfajának nevezek, soksnittes narratívából áll, melyben a vágások okozta megszakítást elkendőzi az események sztori-szinten megmaradó, áthidaló folytonossága. A negyediket nevezem a diszkontinuitás műfajának, melyben a soksnittes narratíva úgy hordozza a sztori szintjén folytatódó eseményeket, hogy közben a plot szintjét vágással szakítja meg.

Az egysnittes narratíva műfaját vélhetően Edison és Lumière első játékfilmjei vezették be, például a *L'Arroseur arrosé* (1895) vagy az *Eloping by Horseback* (1898). Ide tartozna bármely film, melyben a narratív cselekmény egyetlen snitten belül bontakozik ki. A filmek cselekménye többnyire komikus (például egy mit sem sejtő áldozat lesz a gag szenvedő alanya). Az egysnittes filmben szintén gyakran bukkannak fel erotikus bemutatók, valamint egyéb típusú események sokaságára kerül sor. Némileg meglepő, milyen hosszasan tartotta magát ez a műfaj (Amerika esetében talán részleges magyarázatként szolgálnak a játéktérmekek filléres mutoszkópos vetítése). Mind a Biograph, mind a Pathé egészen 1905-ig készít ilyen műfajú filmeket (pl. a Biograph-féle *A Rube in the Subway* és a Pathé *Le Bain du charbonnier*-je.)¹¹ Úgy tűnik, ez a műfaj dominált (legalábbis a bemutatott filmek számát tekintve) körülbelül 1903-ig.

A következő műfajt, a non-kontinuitás narratíváját bonyolultabb leírni. A fogalom nem pusztán azon filmekre utal, melyekben megtalálhatóak a non-kontinuitás korábbi cikkemben leírt elemei, mivel sok eszköz számos műfajban megjelenik. Ez a műfaj inkább a snittek összefűzésének egy bizonyos megközelítését jelzi. Ahelyett, hogy a kontinuitív vágás szabályaival minimalizálnák az egyik snitről a másikra történő elmozdulás okozta megszakítást, inkább kihangsúlyozzák (és magyarázzák) a sztori szintjén jelentkező

¹⁰ Sklovszkij idézi Eichenbaum, "Theory of „formal method”", p. 135.

¹¹ A csillaggal jelölt filmek megtalálhatóak a leíró filmográfiában in Holman, *Cinema 1900/1906*, vol. 11.

diszkontinuitással illetve megszakítással. A műfajra kiváló példa Smith *Let Me Dream Again* (Nagy-Britannia, 1900) című filmje, illetve az ezzel szinte azonos másolat, Zecca *Rêve et réalité*-je (Pathé, 1901). Mindkét film első snittjében egy férfi iszik és flörtöl egy lánnyal. A második snittben (melyet Smith filmjében elhomályosító effekt, míg a másikban dissolve vezet fel) ugyanaz a férfi ébred az ágyában, kevésbé vonzó felesége mellett. A snittek közötti átmenet mindkét filmben láthatóan arra szolgál, hogy kontrasztot fejezzon ki a film sztorijában: az álmok és az élet közötti diszkontinuitást.

Sok egyéb narratív szál van a műfajban, legnagyobb számban talán a valóságból fantáziára váltó álom-filmekben. A műfaj dinamikája talán magyarázatul szolgál az álom-téma népszerűségére a korai filmben, mivel az általa képviselt diszkontinuitás egyszerre volt megragadható a két snitt közötti vágással, ugyanakkor pedig természetessé tette a vágással bekövetkező megszakítást a sztori szintjén. Hasonló stratégiák számos egyéb helyzetben is kivitelezhetők voltak. A robbanást és halált kifejező radikális elipszis Porter *Another Job for the Undertaker* és *The Finish of Bridget McKean* című filmjeiben (mindkettő 1901-ben készült) hasonlóan kezeli a filmek snittjei közötti áthidaló vágást. Porter *What Happened in the Tunnel*-je (1903) a két snitt közötti átmenetet szintén a sztori megszakításával jelzi. Az alagút sötétjében megesett csókot elfedi a fade out az üres fekete filmre, a második snittben azonban a férfi rájön, hogy a nők helyet cseréltek a fürkében, és ő nem a megfelelő lányt csókolja. Ez a gag is széles körben talált utánpótlásra a korai filmben; prototípusként Smith illetve Bamforth 1899-es, mindkét esetben *A Kiss in the Tunnel*-nek nevezett filmje, valamint egy későbbi francia változat, a *Flirt en chemin de fer* (Pathé, 1903?) szolgált.

Számtalan film létezik még, melyek erősen kötődnek a műfajhoz, és talán ide is sorolhatók. Ezek közül a legfontosabb a mágikus vagy trükk-film lenne, és nem is pusztán azért, mert sok trükk-film ölti magára az álom formáját. A legtöbb mágikus filmben használt megszakítás nem elsősorban a különálló snittek között jelenik meg, hanem az egyes snitteken belül, a képek (frame) vagy fotogramok között. A mágikus átalakulás stop motion-on át megvalósuló hatása bizonyosan azonos a figyelmet önmagára felhívó, a sztori szintjén bekövetkező megszakítást kifejező megszakítással - a természet törvényeit áthágó varázsló mágikus képessége ez. Tekintettel a snittek közötti montázs és a stop motion átalakulás elkülönítésének meglehetősen homályos voltára (különösképp a Jacques Malthête, John Frazer és André Gaudreault munkáiból kiderülő felfedezés fényében, mely szerint az ilyen átalakulások sok esetben egyszerre valósultak meg összefűzés (splices) és a kamera leállításának segítségével)¹² úgy tűnhet, hogy a mágikus filmet ehhez a műfajhoz kellene sorolni. Bizonyos egyéb formák, például a tematikusan kapcsolódó, narratív összekötés nélküli tablók sorozatából álló filmek (például a Biograph-féle 1904-es *The Four Seasons*) szintén szorosan kötődnek a műfajhoz.

A trükk-filmtől eltekintve kérdésessé válhat, hogy milyen mértékben volt elterjedt ez a műfaj, sőt az is megkérdőjelezhető, hogy valóban dominánssá válik-e. Meglehetősen korán jelenik meg, azonban eltűnni látszik 1904-re. A későbbi trükk-filmek természetesen kapcsolódnak hozzá, de 1904 után az ilyen átalakulásos filmek leggyakrabban soksnittes narratívák, melyek a snittek közötti vágásokat a sztorin belüli megszakítás kifejezése nélkül kezelik. A non-kontinuitás ezen műfaja sok szempontból egybemosódik egy sor átmeneti vagy kevert műfajjal, köztük a (Passió-játék számtalan változatához hasonló) félig-meddig függetlenül

¹² Lásd Malthête, 'Méliès technicien du collage' és Gaudreault, '„Théâtralité” et „narrativité” dans l'oeuvre de Georges Méliès', mindkettő in Madeleine Malthête- Méliès (ed.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique* (Párizs: Klincksieck, 1984), és John Frazer, *Artificially Arranged Scenes* (Boston: G. K. Hall and Co., 1979).

funkcionáló tablók sorozatát felvonultató narratívákkal. Ezekben a filmekben minden egyes snitt egyfajta mikro-narratíva, melyben egyetlen helyszín és egy teljes cselekmény-sor jelenik meg. A szereplők állandósága és a tény, hogy a közönség számára a sztori gyakran ismert¹³ mégis fenntart egyfajta komótos kontinuitást, és kevesebb hangsúlyt helyez a snitek közötti megszakításokra. A tabló-stílus tehát egyfajta átmenetként szolgál a non-kontinuitás narratívája és a következő műfaj, a kontinuitás narratívája között.

A kontinuitás narratívája kétségkívül később keletkezett az előző műfajoknál. A korai film gyakran „műfajként” emlegetett formája példázza - az üldözéssel film. Ebben a műfajban a vágás okozta megszakítást a sztorin belüli folytonosság teszi természetessé. A folytonosság egész pontosan a szereplő(k) vágást áthidaló mozgásából ered. A snitt végét jelző a szereplők kivonulnak a képből, míg a következő snittet újbóli megjelenésük vezeti fel. A vágás okozta megszakítást elsimítja a szereplő mozgása, a cselekedetek snitek közötti rövid kihagyását pedig inkább minimalizálják, mintsem hangsúlyozzák. A kontinuitás ezen fajtájának prototípusa a korai soksnittes narratívákban lelhetők fel, például Méliès *Utazás a holdra* (1902) című filmjében, ahol a tabló formát módosítja a szereplők távozása az egyik helyszínről a snitt végén és megérkezésük a következő helyszínre a soron következő snitekben (nem is beszélve a rakéta visszatéréséről a Földre, ami a kontinuitás teljes mértékben végigvitt szekvenciájából áll elő Méliès filmjében).¹⁴ A kontinuitás ezen formája azonban az üldözéssel filmben talál teljes kifejezésre, ahol a helyszínről helyszínre történő rohángálás adja a film narratív vázát.

Az üldözéssel forma prototípusai ugyan fellelhetők már 1901-ben is (Williamson: *Stop Thief!*), fontos formává mégis 1904. körül válik a Biograph *The Manic Chase* és *Personal* című filmjeihez hasonló alkotásokkal. Egyfajta útmutatóvá válnak ezek a filmek, melyek alapján imitációk és variációk hihetetlen sorozata készül el az elkövetkezendő négy esztendő során. A séma állandó marad: a szereplőt egyéb szereplők csoportja üldözi helyszínről helyszínre; az üldözők minden egyes snittben kissé lemaradva loholnak a szereplő nyomában; a snitt addig tart, míg az üldözött és az üldözők ki nem érnek a képből. A következő snittben előről kezdődik a mozgás-sor, ami mindaddig ismétlődik, míg egy meglehetősen esetleges ponton el nem kapják a menekülő figurát. A narratíva ezen formája rendkívüli népszerűségnek örvendett, és számos filmben jelenik meg. Dominanciája kétségtelenül túldeterminált, viszont a narratív folytonosságban a vágás által okozott megszakítás kezelésében tükröződik a mód, ahogy a műfaj reagál egy a korábbi műfajok által felvetett formai kérdésre.

Az üldözéssel film által kialakított megközelítés a kontinuitással szemben teret biztosít egy sor variációnak is, melyekben a cselekmény snitek sorozatán átnyúló folytonossága koherens, szintetikus terepet hoz létre. A *Rescued by Rover*-hez (Hepworth, Nagy-Britannia, 1905.) hasonló filmek példázzák ezt, a kontinuitás narratívájának egyfajta al-műfajaként, ahol az egysnittes narratív gag-ek egyetlen szereplő nyomvonala mentén rendeződnek sorba. Ezekben a filmekben egy sor összefüggő kép jelenik meg, ahogy a szereplő útja során egy sor komikus katasztrófát idéz elő, mint például a Hepworth-féle *That Fatal Sneeze*-ben (Nagy-Britannia, 1907.), ahol egy férfi, akinek orra alá a szó szoros értelmében borsot tör egy pajkos gyermek, rendbontást okoz több helyszínen elkövetett kirobbanó tüsszentéseivel. Az ehhez hasonló filmek különösen gyakoriak 1907-ben, ami talán jelzi az üldözéssel formától való eltérés szükségének felismerését és a kontinuitás műfajának hanyatlását.

¹³ Lásd Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins', pp. 256-73 ebben a kötetben.

¹⁴ Lásd Gaudreault, '„Théâtralité” et „narrative” ’.

A negyedik műfaj, a diszkontinuitás narratívája utal a vágás megszakításának újbóli bevezetésére az üldözéssel formához hasonló helyzetekben. A sztori helyett inkább a plot szintjén jelentkező megszakításra a párhuzamos vágás bevezetésével kerül sor, *locus classicus*-a pedig a D. W. Griffith Biograph-filmjeiben fellelhető utolsó percben történő szabadulás. A párhuzamos vágás megjelenése különösen fontos pontot jelöl a korai film történetében. Számos oka van ennek, nem utolsósorban az a tény, hogy a párhuzamos vágás pontosítja a snittek közötti tér- és idő-viszonyokat. A műfajok egymás utániságának kontextusában azonban dialektikus válaszként tekinthető az üldözéssel film által képviselt kontinuitás műfajára. A párhuzamos vágás legkorábbi példái 1907. körül jelennek meg, olyan filmekben, mint a *The Runaway Horse* (Pathé, 1907.), illetve a *The Hundred to One Shot* (Vitagraph, 1906). Talán léteznek még korábbi példák is, azonban túl szórványosak ahhoz, hogy műfaji prototípuson kívül bármit jelezzenek. Csak 1908-ban és 1909-ben jelennek meg nagy számban a vágás ezen sémáját használó filmek.

Miközben a kontinuitás műfaja az előző snittben félbeszakított cselekmény azonnali folytatására épül, a párhuzamos vágás megszakítja ezt az azonnali kontinuitást egy másik cselekményszál interpolációjával. Jól példázza a formát Griffith első hosszabb párhuzamos vágásos szekvenciája a *The Fatal Hour* (1908.) című filmben. Egy detektívnt megkötöznek és otthagyják egy óraműves fegyveres szerkezet előtt, ami tizenkét órakor golyót fog repíteni a szívébe. A rendőrségnek tudomására jut a dolog, és segítségére sietnek. Az utolsó snittek az alábbi sorrendben következnek:

10. snitt: Rendőrökkel megrakott kocsik robog a földúton a kamera felé, kimegy a képből (az üldözéssel filmből ismert módon).

11. snitt: A megkötözött, betömött szájú detektívnt a bűnözők rejtékhelyén. Az óramutatók 11:52-re mozdulnak.

12. snitt: Ugyanaz a földút, másik pont. A kocsi ismét bejön a képbe és elrobog a kamera mellett.

13. snitt: Vissza a detektívntre, ahogy az óra mutatói 11:57-hez érnek.

A párhuzamos vágás megszakítást jelent a plot (a snittek összeállítása) szintjén, ami megszakítja a cselekmény folytonosságát a sztori szintjén (az úton robogó kocsi, az óramutatók járása). A két cselekményszál egybefűzésével a vágás szó szerint felfüggeszti a végkifejleteket, és megteremti a narratív késleltetés *suspense*-ként ismert eszközét.

A párhuzamos vágás 1909-re dominánssá vált az ehhez hasonló mentőakció jellegű helyzetekben, és szinte maradéktalanul átvette a korábbi üldözéssel forma helyét. Minden más elemnél inkább jelképezi a filmes szintaxisnak a korszakban lezajló átalakulását. A tér- és időviszonyok pontos meghatározásával, a cselekményre irányuló mindentudó nézőpont bevezetésével a párhuzamos vágás kiválóan példázza azon technikákat, melyek segítségével a film immár a regény és a dráma műfajai felé törekvő műveket hozhat létre. Ezen a ponton a ciné-műfajokat meghatározó tényezők meglehetősen összetetté válnak, és az általam leírt sorozatoknak számos egyéb tényezővel is számolniuk kell, például az irodalmi és színpadi műfajok hatásával, az egyre hosszabbodó filmekkel, illetve az olyan formák megjelenésével, melyek több eltérő szintagmát használnak a snittek közötti viszonyok kezelésében. A következő bemutatandó szintagma kétségkívül a jelenet (scene) lenne. A jelenet ebben az összefüggésben snittek sorozataként lenne definiálható, melyek nem annyira egymást követő helyszíneket, hanem inkább egyetlen helyszínt és az ott játszódó cselekményt elemzik és alapozzák meg. A jeleneten belüli legfontosabb kapcsolódási pont a képkivágás (cut-in/cut-out) lenne, melyben az egymást követő snittek térbelileg átfednék egymást. A kezdetek

fellelhetők a *Mary Jane's Mishap*-hez (Smith, 1903) hasonló filmekben látható cut-in-ekben kistotálra (medium shot), a gyakorlat azonban csak 1912. körül válik dominánssá (olyan filmekben, mint a Griffith-féle *The Lady and the Mouse* vagy az *A Girl and her Trust*). Nem pusztán arról van szó azonban, hogy átveszi a párhuzamos vágás helyét, inkább úgy tűnik, más narratív szerepet tölt be, azaz látható, hogy ezen a történeti ponton a műfaj retorikáját át kell fogalmazni.

A műfajok egymás utániségének ezen rövid vázlatát tovább kell kutatni annak felderítésére, hogy mennyiben léteztek a műfajok a filmek nézői és készítői számára. Amennyiben a műfajt olyan sémaként fogjuk fel, mely meghatározza a közönségben ébresztett elvárásokat és a filmek készítői által követett utat, akkor szükség van további bizonyítékokra arról, hogy miként fogalmazódott meg egy film gondolata a produceri agyakban, és hogyan csapódott le mindez a közönségnél. A Biograph és az Edison között a *Personal* körül zajló pereskedésből világosan kiderül, hogy a filmek érintett készítői tökéletesen tisztában voltak nemcsak az üldözéssel, hanem a kontinuitás egysíntes filmmel szembeni műfajával is.¹⁵ Ebben az összefüggésben válik különösen egyértelművé, hogy a műfajok egymás utániségéről alkotott elmélet nem hagyatkozhat kizárólag a filmek vizsgálatára.

A fenti vázlat természetesen kiegészíthető a filmeket más szempontból vizsgáló kutatásokkal is. Az általam tanulmányozott négy műfaj elkülönítésének alapja a snittek közötti artikulációhoz való közelítésükből származik. Noha nézetem szerint ez a korszak filmes plot-jának legfontosabb aspektusa, van még hely a műfajokat a filmes diszkurzus egyéb aspektusai alapján tárgyaló gondolatoknak. A fikciós narratívákon kívüli műfajok vizsgálatára szintén szükség van. Egyértelmű, hogy legalábbis a korszak kezdetén valójában az aktualitás műfaja dominál. A korai aktualitás-filmekhez rendelt filmes forma fajtáját szükséges közelebbről megvizsgálni az általam tárgyalt fikciós műfajok viszonylatában.¹⁶

Fontos meglátásnak bizonyult a felfedezés, hogy a korai filmeket a későbbi filmkészítési stílusoktól eltérő módon alkották meg. Ennek segítségével deríthettük fel a korai filmet mint a vizsgálódás alanyi jogú területét ahelyett, hogy pusztán egy adott művészeti forma gyermekkorát látnánk benne. Az a tény, hogy ez a különbség egy sor avant-garde film ihletőjéül szolgált a közelmúltban, része a különbség történetének.¹⁷ Az a tény pedig, hogy ugyanezen korai filmek egyúttal a később dominánssá lett gyakorlat ősei is, paradox módon ugyanezen különbség történetének másik fejezetét adja. A különbségnek kísérteni kell bennünket, és ösztönözni arra, hogy a történeti kutatás olyan módszerét fedezzük fel, amivel igazságot szolgáltatathatunk.

¹⁵ David Levi, 'Edison sales policy and the continuous action film', in John Fell (ed.) *Film Before Griffith* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), és Gaudreault 'Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique: prolégomènes à une théorie narratologique du cinéma' (kéziratos doktori értekezés. Université de Paris III), pp. 244-8.

¹⁶ Fontos kezdőlépés ez irányban David Levi figyelemreméltó 'Reconstituted newsreels, reanectments and the American narrative film', in Holman, *Cinema 1900-1906*. Ez a cikk megjelent franciául: '„The fake train robbery”: les reportages simulés, les reconstitutions et le film narratif américain' in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, no. 29.

¹⁷ Olyan filmek említhetők meg itt, mint Ken Jacobs *Tom Tom the Piper's Sonja*, Ernie Gehr *Eurekája* és Hollis Frampton *Gloriája*. Viszont még a korai filmre történő közvetlen utalás nélkül is sok amerikai avant-garde film kapcsolható össze a korai film anomáliáival. Lásd cikkemet: 'An unseen energy swallows space: early film and the avant-garde' in John Fell, *Film Before Griffith*, pp. 355-66.

