

## A részlettől a jelentésig. A *Sivár vidék* és a mozgóképi artikuláció

### Absztrakt

A tanulmány a *Sivár vidék* egyes jeleneteinek elemzéséből kiindulva olyan filmelméleti kérdések mentén tárgyalja a filmet, mint a műfaj, a gender, vagy az amerikai filmtörténet kontextusa, végül eljut a filmelmélet és a filmelemzés általános problematikájához, így filmelemzésének tárgya végső soron maga a filmelemzés lesz.

### Szerző

**Jonathan Bignell** a Reading Egyetem professzora, a Művészeti Iskola igazgatója. Kutatási területei: Elsősorban a televízió történetével, valamint a televízió és filmelemzés metodikájával foglalkozik, beleértve az archív anyagok használatát, emellett az audiovizuális, filmes és televíziós műfajok részletes elemzését. Elméletei a szemiotikára és a posztmodernre alapulnak.

Könyvei:

- Bignell, J. *An Introduction to Television Studies, second edition*, London: Routledge, 2008.
- Bignell, J. *Big Brother: Reality TV in the Twenty-first Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Bignell, J. and Lacey, S. (Eds.) *Popular Television Drama: Critical Perspectives*, Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Bignell, J., Lacey, S. and Macmurrough-Kavanagh, M. (Eds.) *British Television Drama: Past Present and Future*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.
- Bignell, J. *Postmodern Media Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Bignell, J. (Ed.) *Writing and Cinema*, Harlow: Longman, 1999.

## A részlettől a jelentésig. A *Sivár vidék* és a mozgóképi artikuláció

Az itt következő fejezet egy sor egymást részben fedő utazásra összpontosít. Feltérképez néhány olyan értelmezési útvonalat, melyek a *Sivár vidék* egyes részleteiből indulnak ki, és a film egészének jelentéseit tárgyaló kritikai vázиг jutnak el. A részlettől a jelentés felé történő mozgás magában foglalja a film egyes aspektusainak az összekapcsolását olyan tágabb filmelméleti problémakörökkel, mint a műfaj, a narráció, a társadalmi nem, a családi szerepek kérdése, illetve a film elhelyezése a '70-es évek amerikai filmtörténetének kontextusában. Bár a *Sivár vidék* értelmezése jól illusztrálja, hogy a részletes filmelemzés egy elméleti és kulturális tanulmányozás távlatait is kínálja, az elemzés célja nemcsak az, hogy felfedje a szóban forgó film jelentéseit (ami a hely szűkössége miatt eleve korlátokba ütközik), hanem az is, hogy reflektáljon a filmelmélet diszkurzív folyamatára. Először a film kezdetének három rövid momentumát tárgyalom, aztán tágabb értelemben veszem szemügyre a filmet, kevésbé a részletekre koncentrálni. Végül a filmelemzés és a filmelmélet módszereire vonatkozó általános reflexióval ér véget a fejezet. A *Sivár vidék* egyik részletével kezdeni az elemzést nem elméletmentes megközelítés, mivel az a döntés, hogy az elemzői diszkurzust alárendelem a film szövegének, eleve maga után vonja a kritikus és tárgya közti kapcsolatot érintő feltevéseket. Valójában az egész fejezetben arról lesz szó, mi forog kockán a kritikusnak a filmhez és az elméletnek a tárgyához való viszonyában.

Az utazás motívumát itt egyrészt a részletektől az elméletig tartó valószínűsíthető kritikai mozgás értelmében használok, másrészt az utazás velejárójaként elfogadott haladás gondolatának megkérdőjelezéseként, legyen az szó szerinti vagy átvitt. A *Sivár vidék* eleve az utak, utazások filmje, nevezetesen a két főszereplő által megtett utaké, a kis városból menekülve, a vidéken át, Montana felé. Később amelletт érvelek, hogy a *Sivár vidék* utazásai aláássák azokat a feltételezéseket, melyek a road movie-k önfelfedezéséhez kapcsolódnak, és a határvidéket (Montana terméketlen tájait) az identitás felfedezésének színhelyeként tartják számon. Az út motívumát, mint az eredet, az igazság vagy önmagunk felé való haladást, a filmelemzés eljárásaira reflektáló eszközként is használok. A *Sivár vidék* azért megfelelő film ezen kérdések tárgyalásához, mert elidegenítő technikákat alkalmaz, melyek tetten érhetők mind a beállítás, mind a szekvenciák, mind a narrációs szerkezet szintjén csakúgy, mint a film témáiban és trópusaiban. Ezek az elidegenítő technikák egyszerre irányítják a figyelmet a részletekre, és tesznek szükségessé egy olyan értelmezést, amely egyrészt reflektál arra, amit a néző lát és hall, másrészt azonban túl is mutat azon. Mégsem azt készülök alátámasztani, hogy a *Sivár vidék* „radikális film” akár mozgóképi felépítését, akár „üzenetét” tekintve, inkább amelletт érvelek, hogy a film egyfajta

metakommentárként működik az amerikai filmtörténethez, műfajokhoz és trópusokhoz fűződő kapcsolatának vonatkozásában. Ebből a szemszögből tekintve, a *Sivár vidék* film a filmről, abban az értelemben, hogy előtérbe helyez olyan értelmezési sémákat, amelyek segítségével a részletek immanens elemzésétől a tágabb értelemben vett filmelméleti diszkurzus felé haladhatunk.



*Sivár vidék*

Ezen az úton első állomásunk a film legelső, még a főcím előtt megjelenő beállítása. Holly-t (Sissy Spacek) látjuk, amint egy franciaágyon ül, és egy hatalmas kutyával játszik, míg a kamera lassan ráközelít az ágy széléről annak lábára egy leheletnyit felső gépállásban. Holly viszonylag érzelemmentes, unott hangon elmeséli, hogyan költöztek apjával Fort Dupree városába, Dél Dakotába, anyja halála után. A jelenet alatt a kameramozgáshoz hasonlóan lassú, gyászos vagy nosztalgikus zenei aláfestés veszi kezdetét. A helyszín úgy tűnik, az a ház, amit a család elhagyott, amikor az anya meghalt. Éppen ezért ez a kezdő momentum egyfajta emlékkép, flashback arról az elveszett időről, amikor a család még teljes volt. Holly talán szülei ágyán ül, a kutya cirógatása, ahogy játszik vele, kifejezheti a gyermeki játékosságot, ragaszkodást is, míg az ágy és az állat képe járhatóvá tesz egy másik értelmezési ösvényt is, melyben Holly cselekedetei talán a felnőttkori szexualitás tagadását reprezentálják. Holly képen kívüli hangjából megtudjuk, hogy apját bizonyára felkavarta lánya jelenléte, mivel anyjára és annak hiányára emlékeztette.



*Holly a NŐ szerepében, hajcsavarókkal*

A filmtudomány valószínűleg családi drámaként kategorizálná a film történetét, ezen az úton haladva utazásunk a részlettől a pszichoanalitikus kritika felé vezetne. Holly, ebből a szemszögből, bár anyja helyén áll, nem töltheti be annak helyét. Kit (Martin Sheen) próbálkozásai, hogy megszökjenek Holly-val, azaz elvegye őt apjától, odáig vezetnek, hogy a fiú végül lelövi az apát a Holly által betöltött szerep birtoklásáért vívott versenyben. Kit számára a lány egyszerre gyermek, akivel sulis után vagy az iskola sportpályájának lelátója alatt találkozik, és szerető, akivel el akar szökni. Az apa (Warren Oates) számára Holly gyermek, akit védelmezni kell, és egy szeretett lény, akit szerepe, azaz hogy helyettesítse, mintegy jelként szerepeljen anyja helyett, tesz szeretetének tárgyává. Később, mikor Holly és Kit a Johnny Weismuller-féle filmek<sup>[1]</sup> Tarzanjának és Jane-jének lakhelyére emlékeztető cölöpkerítéses faházikóban lakik (kép: badlands03), amely a koreai háború védősáncait és táborait is megidézi, ahova azok a katonák bújtak el, akik ellen Kit harcolt korábban, Holly magára ölti az anya és a feleség szerepét Kittel való kapcsolatában. Sminkeli magát, berakja a haját, kicsinosítja a házukat, és Thor Hayerdal *A Kon-Tiki expedíciójából* olvas fel Kitnek. A pásztori mesevilágba való menekülés kalandjai felnőtt szerepeket követelnek tőlük (Kit a gerilla hadviselési technikákat gyakorolja, melynek köszönhetően legyőzi az őket elfogni akaró rendőröket), ugyanakkor gyermeki létüket is állandósítják. Holly-nál még mindig ott vannak iskolakönyvei, mert Kit nem szeretné, ha menekülésük hátráltatná Holly-t tanulmányaiban, a rádióban szóló könnyűzenére táncolnak. Ahogy a dal mondja, melyre táncolnak: „Love is strange/ A lot of people/ Take it for a game...”. A szerelemnek szerepek és pozíciók játékként történő felfogása megkérdőjelezi mind a férj és a feleség, a férfias és a nőies, a szülő és a gyermek szerepeit megalapozó ideológiát, mind azt az erőszakot, amely akkor tör fel, ha ezek a szerepek megváltoznak. Az utazás kezdete, a család elhagyása először az apa meggyilkolását vonja maga után, és ahogy az utazás folytatódik, Kit mindenkit kiiktat, aki azzal fenyegeti őket, hogy vissza kell térniük kiinduló állomásukhoz.



*Rúzs és bukolika*

A filmet tehát olvashatjuk úgy, mint ami az eredendően anyai biztonság elvesztéséről szól, és olyan, egymást követően felszabaduló erőkről, mint a szexuális vágy, az erőszak és a nukleáris családmodell megtagadására, illetve reprodukálására irányuló harcok. Ez az értelmezés a pszichoanalitikus filmelmélet által felismert Oidipusz logika egyik változata (lásd pl. Raymond Bellour, Bergstrom 1979.) Az első útvonal szerint tehát a nyitójelenetet (Holly-val és a kutyával az ágyon, Holly hangalámondásával kísérve) a film egésze számos „családi dráma” ütközőpontjaként keretezi: a film jelen ideje előtt létező család, a film nyitó jelenetében már az anya nélkül létező család vagy a két főszereplő fantáziájában létező család ütközőpontjaként. Ezen az értelmezési útvonalon a könnyen megingatható maskulin és feminin, anyai és apai, gyermeki és szexuálisan felnőtt szerepek állnak egymással konfliktusban.

Második utunkra, mely a film nyitó képeitől egészen a műfaji kérdésekig terjed, Holly kommentárja vezet bennünket, miszerint a film egy utazás története „ennek a csendes kisvárosnak a sikátoraitól és mellékútjaitól” Montana sivár, terméketlen földjére. Holly hangalámondása számos olyan módra hívja fel a figyelmet, ahogyan a film artikulálódik – a filmben és a filmtudományban fellelhető kettőségeknek megfelelően vagy azokat felülírva. Dél-Dakota csendes kisvárosa, Fort Dupree, egyszerre Amerika központja és a mitikus Amerikát megtestesítő, a kortárs nagyvárosi életen kívül eső peremvidék. Ennek a mitikus Amerikának lehetnek pozitív és negatív értékei is, hiszen egyszerre ártatlan és banális, egyszerre közösségi és elnyomó; a várost bemutató állóképek, melyek festői, ugyanakkor kihalt környékeket mutatnak, elég bizonyítékot nyújtanak a hangalámondás sejtetésének igazolásához, hogy a város unalmas hely. Montana terméketlen földjei, ahova Holly és Kit menekülnek, miután utóbbi lelövi a lány apját, hasonlóan több jelentéssel bírnak. Ez a terméketlen föld egy olyan kietlen hely, ahol még talán előbányászható egy autentikus identitás, mint a westernben (Pye 1999), ugyanakkor értéktelen hely is, ahol a szereplők tettei semmiféle jelet nem hagynak maguk után a préri üres lapjain, és ahol végeredményben Holly és Kit története jelentéktelen és illuzorikus. A prérin élő állatok gyönyörű közelije később a filmben, a fülbemászó marimba zenéjével kísérve, egy olyan világra utalnak, amely túlmutat Kit és Holly történetén (Malick *The Thin Red Line* (1998) című filmjében hasonló képsorok hasonló

funkcióval rendelkeznek). Amennyiben a film felhívja figyelmünket a műfaj kérdésére azáltal, hogy a kisváros-filmre és a westernre utal, egyúttal a mise-en-scène és a díszletek ambivalenciájára is figyelmeztet, mint amelyek párhuzamba vagy éppen ellentétbe állíthatók a film emberi drámájával.



*A parton*

Ebben a tekintetben a film a történetmesélésről is szól, mivel amihez egy kisváros-filmben vagy egy westernben alapvetően hozzá vagyunk szokva, az itt lényegében máshogy jelenik meg, és a film, bár ellentétbe állítja ezeket a fajta történeteket egymással, semelyik mellett sem teszi le a voksát. Így tehát a következő útvonal, mely Holly hangálamondásával és a műfaji kérdéssel kezdődik, azt feszegeti, hogy a különböző elbeszélésfajták hogyan ruházzák fel jelentéssel a részleteket. A *Sivár vidék* úgy is értelmezhető, mint egy olyan film, amely arról szól, hogyan érhető el a jelentés: a menekülés és az emlékezet történetei, elbeszélése és fantáziái hogyan adnak értelmet a mélység nélküli felszínnek. Sem Holly, sem Kit nem érez semmit, nem vágyik semmire, ezt az állapotot támasztja alá Spacek szenvtelen hangja is, illetve az a tény, hogy Holly és Kit hiába próbálják megjelölni utazásuk és kapcsolatuk jelentős mozzanatait, ez irányú törekvéseik rendre elbuknak. Például, amikor első alkalommal szeretkezik a pár a folyóparton, Holly azt kérdezi, hogy tényleg ennyiről szól-e az egész, és azon csodálkozik, hogyha valóban csak ennyi, akkor miért van annyira oda tőle mindenki. Kit felvesz egy nagyobb terméskövet, hogy találkozásuk souvenirjeként magával vigye, ám végül eldobja, mert nehéz, és egyszerűen egy kisebb követ választ. Nincs semmi fontos a jelben, amely a pillanatot ragadja meg, amely maga is lényegében érdektelen. A pár elássa vagyonuk egy részét a prérin, emlékként az utókornak, és mikor végül elfogják őket, Kit kőhalmot épít oda, ahol véget ért utazásuk, mintegy emlékműként. Ezek az emlékművek kísérletek arra, hogy megjelöljék a helyet, és értelmet adjanak, de végül csak pusztá kőhalomként, egy tucat limlomként maradnak fenn.



*Mindent felemészt a tűz*

A film nyomon követi a pár azon törekvését, hogy tetteik beleilleszthetők legyenek olyan történeti sémákba, mint amilyen a tini szerelmi vagy az üldözös történetek, ám a szereplők képtelenek a nagyság vagy a hírhedség olyan mitikus súlyát viselni, melyet szeretnének. Amikor Kit üzenetet hagy az utókor számára, melyben megpróbálja elmagyarázni, mi volt az indítéka Holly apjának meggyilkolására, elfogy mondanivalója még mielőtt lejárna a rendelkezésére álló idő és szalag, majd a magnót, az üzenettel és a házzal együtt, felemészt a tűz egy hosszú beállításban. Kit kísérlete, hogy emléket állítson tetteiknek, nem marad fenn. Néhány jelenetben, melyek a szereplők tudatán kívül esnek, Holly hangalámondása épp azt írja le, milyen túlzó óvintézkedéseket tettek az emberek Középnyugaton, hogy megvédjék magukat a hírhedt bűnözővé váló Holly-tól és Kittől.



*Mindenki kettő ellen*

A monokróm, híradó-stílusú felvételek és az azokat kísérő hangalámondás, felfedik a távolságot Holly és Kit banális, ugyanakkor erőszakos tettei és a városiak hisztérikus, szükségtelen

elővigyázatosságai között. Amikor elfogják Holly-t és Kitet, túlzóan nagy számban kísérik őket a katonai bázisra a katonák és a rendőrök. Kitet megszeretik, sőt csodálják a rend őrei, nem azért, mert hírhedt, hanem azért mert egy átlagos, barátságos, beszédes fiú. Az amerikai hagyományt követve, amely legalább a *Huckleberry Finn kalandjai*-ig megy vissza, az amerikai kultúrában a történetmesélés az identitás és az önértelmezés lényegi eleme, ugyanakkor elterelés is a bűntények, az erőszak, a hősiesség voltaképpen banalitásáról. A *Sivár vidék* artikulálja ezt a távolságot az értelemadás és a történetmesélés, a banális és mitikus között. A *Sivár vidék* részletes elemzésével foglalkozó tanulmány egyik kulcsfontosságú eleme kell hogy legyen az a mód, ahogyan a film tematizálja a szereplők életének jelentéssel való felruházását. És ha már ezt fontos kérdésként jelöljük meg, a film azt a kérdést is felveti értelmezőinek (nézőinek és a filmelmélészeknek): hogyan jutnak el a részlettől a jelentésig. A jelentésadást, az értékkel való felruházást és azon diszkurzív összefüggéseket, melyekben a jelentés körvonala azódik, a film már akkor megkérdőjelezi, mielőtt felmerülhetne az értelmezés legitimitásáról szóló vita a filmmel kapcsolatos kritikai diszkurzusban.

A *Sivár vidék*ben az identitás az identitás konvencióinak a színre vitele, valamint a pozíciók olyan rendszerekben történő változtatása, amelyek egy esetleges és részbeni jelentéssel tudják felruházni a szereplők életét. Holly és Kit első találkozásának pillanatában Holly pom-pom lányként, míg Kit egyfajta James Dean-stílusú lázadó tini jelképként adja elő magát. (kép: badlands05) A találkozásukat bemutató képsor a folytonos ide-oda vágással köztük, annak kölcsönös felismerését sugallja, hogy mindketten szerepet játszanak, és ez az a közös faktor, amelynek köszönhetően a köztük közöti kapcsolat kialakulhat. Andrew Britton (1981: 4) szerint az 1970-es évek amerikai filmjei elsősorban olyan történelmi pillanatokat próbálnak tárgyalni, melyek nem kizárólag Vietnámról vagy a Watergate-ről, hanem – a meleg és a női mozgalmakkal megjelenő – családkritikáról és a nemi szerepek megkérdőjelezéséről is szólnak. A *Sivár vidék* elején Kit James Dean imitátorként jelenik meg, Holly mazsorett botjával gyakorol kedvtelenül, azaz a film megjelöli azokat a nemi szerepeket, amelyeket a hősök kezdetben játszanak, és amelyeket később együtt újragondolnak. Útjuk ezektől a szerepektől tart az archaikusabb szerepek felé, ugyanakkor, amikor elfogják őket, Kit, élvezettel hallja, hogy az egyik rendőr szerint hasonlít James Deanre.

A háborúsfilmekről és azon belül is elsősorban a Vietnámot tematizáló filmekről írt tanulmányában Britton úgy érvel, hogy a probléma akkor jelentkezik, amikor a film, bár fenntartja a hős szerepet, a hőst olyan helyzetekbe helyezi bele, amelyek megmagyarázhatatlanok a film által, másrészt megkérdőjelezi a férfiasság, a moralitás értékeit, melyek megalapozzák a hős cselekvőképességét. Ezen ellentmondás a hősfunkció és a helyzet között olyan hőst eredményez, „akinek tettei, (még mindig értékesnek tartott) aktivitása »tragikusan« megvalósítatlan marad, egy hőst, aki passzív, aki már nem cselekszik, vagy akinek a cselekvéshez való ragaszkodása megrögzöttnek és kényszeresnek tűnik” (1981: 5). Britton később Norman Mailert idézi, aki az amerikai egzisztencialista hős mellett áll ki, azt állítva, hogy egy elpuhuló társadalmi rendben „az egyetlen, az életünknek még értelmet adó válasz, hogy elfogadjuk a halált, illetve a halált mint állandóan jelenlevő veszélyt, hogy az egyén kiszakadjon a társadalomból, hogy gyökerek nélkül

létezzon, hogy elinduljon egy még feltérképezetlen útra belső, ösztönös lázadása felé” (1981: 13). A cselekvőképesség ezen formája cinkosságot vállal a társadalmi rend erőivel, amennyiben hajlamos az individualista peremhős [*frontier hero*] romantikus felértékelésére, arra a metaforikus helyettesítésre, mely a fizikai utat egy morális utazással váltja fel, valamint azon elmélet fordított, negatív verziója, miszerint a hősiesség az egyén saját, valós, „igaz” énjét képes megvalósítani, melyet addig a mindennapos kényszer, hogy a társadalommal, a társadalomban boldoguljon, elrejtett.



*Értelmetlenül haragban a világgal*

A *Sivár vidék* hős-felfogása ellentmondásos és megoldatlan: hőse bár hatékony, aktív, vonzó és kedves, ugyanakkor irracionális, kiszámíthatatlan, erőszakos bűnöző. A tény, hogy Kit hasonlít James Deanre, és utánozza is őt, kétszeresen is társadalmon kívülállóvá teszi: egyrészt önmaga válik a lázadó tini ikonográfiájára való utalássá (minden szükséges kellék birtokában: kocsival, rágógumi, fehér póló), ugyanakkor a munkásosztály leplezetlen tagja is (kukásember és karám munkás, a külvárosi középosztálybeli Dean ellentétéként), és túl idős már ahhoz, hogy csak úgy, ok nélkül haragban legyen a világgal (tíz évvel idősebb Holly-nál, nem főiskolás). A tinikori lázadásokhoz képest Kit viselkedése szertelennek, hasztalannak, gyerekesnek és következetlennek tűnik. Egyrészt illeszkedik a gyermekkorról vallott romantikus mitológiába, miszerint a gyermek az eredeti, igaz én, amit még nem ronthatott meg a társadalom és annak elvárásai, ez az utópikus gyermekkor pedig összekapcsolható a határvidékről és az Édenkertről szóló mitológiákkal is, olyan játszótérek, ahol az ember megtalálhatja magát. Másrészt ez a regresszív, védekező és éretlen magatartás a már eleve vesztesre ítélt *oedipális* harc része, amely a szülőfigurákat illetve magát a felnőttiséget, az érettséget erőszakosan és értelmetlenül utasítja el. A film maszkulin önmegvalósításra és önmegismerésre való mitologikus utalásai tehát nem vezetnek a hősi egyéniség elérését lehetővé tevő fejlődéshez az elbeszélésben. Jellegzetes, ahogy Holly fokról-fokra ráun az utazásra, végül már frusztrálja az, s elkezd dacolni Kitnek törvénytelen kívüliségük nagyságát demonstráló nagy elbeszélésével. Egy sor jelenetben látjuk, ahogy a pár kocsival átszeli a prérít. Holly eközben csaknem teljesen felhagy a Kittel való kommunikálással, hangalámondása pedig arról tudósít minket, hogy magában beszélve, nyelvhegyével a szájpaddalán képezve teljes

mondatokat, kifejlesztett egy halhatatlan, láthatatlan alternatív írást, amely a retrospektív visszaemlékezés által is megerősítve tagadja Kit egyeduralmát azon összefüggéseket illetően, amelyek által utazásuk jelentése körvonalazható.



*Egy nem tipikus road-movie*

A *Sivár vidék* szerkezetét a mozgás hozza létre, az egy adott helyről a másikra (a városból a prérre, a repülőtérré, az otthonból a természetbe, az égbe) történő eljutás, ahol a road movie narratív útvonala, mint ami az én belsejébe vezet, ellentétben áll a zárt terekből való utazással a nyílt, transzcendentális terek felé. Ebben az olvasatban az egymás metaforájaként működő térbeli utazás és a személyes identitás felé történő utazás egyfajta fejlődést ígér. Csakhogy ezt a fejlődést megkérdőjelezi a film végső repülőgépes utazása, mely egyszerre értelmezhető a transzcendencia és a csapdába esés képeként: a gépből fényképezett felhőkbe burkolt naplemente vizuálisszépségét és szabadságát ellenpontozza az a tudás, hogy Kitet és Holly-t a repülőgép letöltendő börtönbüntetésük felé viszi. Sőt, mi több, a film utolsó öt percének képeit ironikusan ellensúlyozza a hangalámondás is (amelyben Holly egy másik férfival való házasságáról és teljesen konvencionális házaseletéről mesél). Az utolsó jelenetsor csak egyetlen példa azonban azon jelenetek közül, amikor a film képi és hangi síkja szemben áll egymással. A film végig azt feszegeti, hogy a képnek vagy a hangnak van-e elsődleges szerepe: a képi és a hangi artikuláció az egész filmben ellenpontozza egymást – néha azért, hogy megerősítse a jelentést, ám időnként azért, hogy megkérdőjelezze azt. A tény, hogy Holly hangalámondása visszatekintő, annak kedvez, hogy az ő verzióját részesítsük előnyben, hiszen a visszaemlékező, mindenre rálátó és mindent értelmező narráció egyben segít a film egyes jeleneteinek történeté váló összefűzésében. Mindazonáltal a hang természete, a szenvtelen hangszín és a végletekig visszafogott színészi játék, valamint annak tartalma, ahogy a szereplők zsigeri erőszakosságát leegyszerűsített kifejezésekkel kommentálja (amikor egy barátját lövi le a fiú a sportpályán, a lány így nyugtázza: „Kit volt a legboldogabb pasi, akivel valaha találkoztam”) távol áll a vizuálisan megjelenített cselekedetektől, és így gyakran alkalmatlan rá, hogy bármilyen hatást kívántsion a nézőből. Valójában a kép és ahang [voice] szétkapcsolása arra készíti a nézőt, hogy elinduljon a saját útján a részlettől a jelentésig, a film képi és hangi kifejezőeszközeivel egyértelműen ki nem jelölt úton, ami arrabuzdítja a befogadót, hogy különböző útvonalakat próbálgasson a film során.

A *Sivár vidék* tehát jó terepként szolgál arra is, hogy az ebben a fejezetben már sokat használt kifejezésnek, az „artikuláció” fogalmának többszörös jelentését megvizsgáljuk. Az „artikuláció” egyrészt a képi síkot kiegészítő hangalámondás hangi, vokális artikulációjára vonatkozik, a kép és a hang együttes artikulációjára ebben a filmben és más filmekben, valamint az elmélet, mint értelmezői diszkurzus, artikulációjára is. Mivel az előzőekben az első két jelentést már kifejtettem, a tanulmány hátralevő részében a harmadikkal foglalkozom, azaz magával a diszkurzussal, melyben eddig észrevételeimet tettem. Amit a filmtudomány tesz, nem más, mint hogy kiegészíti az egyik fajta artikulációt a másikkal. A már önmagában is kultúráközvetítő filmet ezért a közsféra dialógusainak artikulációjaként, az ahhoz való hozzájárulásként lehetne leírni. Amikor számot adunk egy konkrét film természetéről és hatásairól, a számadás a film jelentéséről azt jelenti, hogy szükségszerűen a mozgóképi nyelvtől eltérő nyelven fogalmazzuk meg. A filmet a filmelmélet artikulálja. Ezen felül ahhoz, hogy az olvasó megítélhesse a kritikai artikuláció igazságát, éleslátását, két további, egymással összefüggő módon is meg kell azt vizsgálnia. Először, hogy a kritikai diszkurzus megjeleníti-e azt a módot, ahogy a film működik – jelentését,

hangnemét, hangulatát és a nézőre gyakorolt hatását. Másodszor pedig, beleilleszkedik-e maga a kritikai elemzés is egy kulturális vitába, és ha igen, akkor felhívja-e arra a tényre a figyelmet, hogy a filmnek mondanivalója van? Ez a második kérdésfelvetés arra figyelmeztet, hogy a filmelmélet nem tiszta artikuláció, ha egyáltalán létezik ilyen, hanem szükségszerűen az általában vett nyilvános diszkurzus része. Másként fogalmazva, a filmelmülethez hozzátartozik a politikai jelleg, mert a kultúrával való viszonyában artikulálódik. Utóbbi azt jelenti, hogy a filmelmélet az egymással versengő kulturális diszkurzusok egyike, és azt is, hogy egy vele kapcsolatban álló, vagy inkább tőle függő kulturális cikkel, illetve cikken dolgozik: a filmmel és a filmen.

Mivel a filmtudomány az akadémiai és a pedagógiai világ része, ahogy ebben a könyvben is gyakorlódik, rögtön felmerül egy másik kérdés, ha azt nézzük, hogy a filmelmélet milyen mód(ok)on válaszol a film artikulációjára, és hogyan próbálja azt más terminológiával újra artikulálni, elősegítve a vitát és a kulturális vizsgálódást. Ez a kérdés pedig az, hogy egy film tanulmányozása hogyan tehet lehetővé további artikulációkat a diákok, a kutatók vagy a további publikációk számára (ez például Elsaesser és Buckland projektje, 2002). Azzal, hogy a *Sivár vidékről* írok, impliciten azt sugallom, hogy a filmnek van valamiféle mondanivalója a számomra, az olvasó számára, a filmtudomány világának szélesebb körében, és mindenki számára, akit érdekel a film, a kultúra, a kritika. Ebben az értelemben eljutottam a részlettől a jelentésig, a *Sivár vidéktől* egy sor szélesebb kört érintő gondolatig saját elemzésemben is. A *Sivár vidék* nem írásom véletlenszerűen kiválasztott tárgya, hanem – attól kezdve, hogy elmondom, a film mit mond – az artikuláció helyszínévé válik, olyan kivételezett helyzetbe kerül, melyben általánosabb megfigyeléseim értelmüket lelik.

Így választásomat, hogy a *Sivár vidékről* írjak, nemcsak az a nézetem motiválta, hogy a filmnek mondandója van (a hősről, a nemi szerepekről, az elbeszélő szerkezetről, a műfajról), hanem az(ok) a nagyon sajátos mód(ok) is, ahogy a film ezeket artikulálja. Értelmezési útvonalam a filmen át maguknak a film tanulmányozásában résztvevő folyamatoknak a metaforájává válhat. A *Sivár vidék* értelmezési útvonalával párhuzamosan ível a filmelemzés röppályája is a részletektől a jelentés felé, az egyeditől az általánosig, a tárgytól annak elméletéig. A *Sivár vidék* ennek a választásnak és elemzésnek kitüntetett szereplője, de egy adott ponton a film szintén háttérbe kerül, és helyet ad annak, ahova általa eljutottam. A *Sivár vidék* utam kiinduló állomása, kommentárja, de nem végállomása, mivel a filmtudományt érintő elméleti kérdések, melyeket itt említek, túlmutatnak a konkrét filmen, mint konkrét tárgyon, és reflektálnak arra a döntésemre, hogy az elemzés tárgyául ezt a filmet választottam. Így a részletek tanulmányozása szükségképpen létrehozza az elmülethez fűződő viszonyát. A példa mindig a kritikai metanyelvvel való viszonyban jelenik meg, melyet támogat, befolyásol, vagy kihívások elé állít, és a további elméleti kérdések, melyeket felvet, a filmelméleti metanyelv autoritásának kérdésévé válnak.

A *Last Chants for a Slow Dance* (Jon Jost, 1977) elemzésének kontextusában Jim Hillier (1981: 109) azt vitatja, hogy „még a '70-es évek valószínűleg »progresszív« amerikai filmjei is (Altman, Hellman, Malick, Rudolph, Rafelson és mások) alapvetően »Hollywood« domináns rendszeréhez tartoztak, mind gazdaságilag – iparilag, mind formálisan”. Hillier Altman filmjeinek progresszív potenciálját

azzal írja körül, hogy azok a hollywoodi művészfilmekhez tartoznak. Éppen az odatartozás ezen kérdésére szeretnék még kitérni, azaz arra, hogyan artikulálják filmelméleti kategóriák a filmek politikai jelentését. Robin Wood (1981: 42) szerint az 1970-es évek társadalmi szerkezete olyannyira megkérdőjeleződött, hogy „a meghatározó értékrend csaknem teljesen felbomlott.” A *Sivár vidék* olvasatában ennek a „csaknem”-nek a jelentősége az, hogy a film a kategóriák és műfajok széles spektrumában és azzal szemben is artikulálódik, valamint olyan olvasatoknak kínálja fel magát, amelyek az 1970-es évek amerikai mozijának kulturális és történelmi vitáját artikulálják a nemi és a családi szerepek, az erőszak, a mítoszgyártás, a szabadság, az individualizmus kérdésköreiben. A *Sivár vidék*, reflexivitása miatt, alkalmasabb az ilyesfajta olvasatok számára, mint a „hollywoodi művészfilmek” alkategóriájába nem illő filmek. Talán túl kézenfekvő is ezen ideológiai és reprezentációs kérdések artikulálására példaként választani. Történetileg azonban a filmtudomány folyamatosan növelte azon filmek számát, melyeket – miután részletes elemzésnek vetett alá – a kritikai kommentár példájának tekintett annak ellenére, hogy azok a mainstreamhez tartoznak. Jean-Louis Comolli és Jean Narboni (1969) rendszere olyan filmeket sorol az „E kategóriás” filmek közé, melyek sem egy uralkodó ideológiát nem hirdetnek, sem annak éles kritikáját, hanem a hagyományosan a mainstream filmek világából tesznek fel ideológiai kérdéseket anélkül, hogy akár válaszolnának rájuk, akár alternatívát kínálnának. Mégis, úgy tűnik, amint egy filmet részleteiben elemzünk, az az E kategóriás filmek közé lesz sorolható. Mihelyt egy filmet kiszabadítunk az olyan általános kategorizálási rendszerből, mint a megfelelni akarás vagy a forradalmiság, és részleteiben elemezzük, sokkal inkább fog artikulációként viselkedni, mintsem tárgyként, konfliktus, kétértelműség és érdeklődés színterévé válik. Ebből a szempontból, ha szélsőségesen fogalmazunk, egy filmet sem kategorizálhatunk egy osztály egyértelmű példájaként, így összedől az előbbihez hasonló – az uralkodó ideológiára adott válaszra épülő – kategorizálási rendszer, ami olyan újabb kategóriák kidolgozását teszi szükségessé, melyek további alkategóriákra oszthatják a filmeket.

Vizsgálódásom középpontjában nem az egyes kategóriák ismérvei, de nem is az azokat alkotó filmek álltak. Ehelyett arra kívántam felhívni a figyelmet, hogy a film részletekbe menő elemzése megingathatja ezeket a kategorizálási rendszereket (ld. Brunette és Wills 1989). Ennek legszembetűnőbb példája a műfaji csoportosítás lehetne, de minden esetben felmerül a probléma, amint az egyes filmekben felismerhetővé válnak az egyes kategóriákhoz való tartozás ismérvei. Minden film, amint részletekbe menően, artikulációként vesszük szemügyre, valamint kiegészül egy másik artikulációval, mégpedig a filmkritikai-elméleti diszkurzussal, döntő és problematikus helyzetbe kerül. Így az ilyen film határfelületet képez aközött, hogy az elméleti diszkurzus reprezentatív tárgyaként kezeljük-e, vagy egyedülálló artikulációként, amely meghaladja a metanyelv arra vonatkozó képességét, hogy uralja azt (ld. Bignell 2000). Sőt, ez a probléma befolyásolja a kiválasztott példa használatát is, mint ami az általános és elméleti természetű megállapítások helyeként működik. A részlettől a jelentésig tartó út egyrészt nélkülözhetetlen a filmtudományban mint diszciplínában, másrészt olyan kérdések tárgyalását is lehetővé teszi, mint az eredet és a végállomás, az ív és a tét, melyeken ez az utazás alapul. Nemcsak a *Sivár vidék* értékei mellett próbáltam érvelni esszémben, még csak nem is az értelmezésben releváns elméleti

diszkurzusok értékei mellett, hanem bármely, reflexív kritikai diszkurzus mellett, amely a filmekre mint példákra hivatkozik, és a részlettől a jelentés felé halad.

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Bignell, J.: From detail to meaning: *Badlands* (Terence Malick, 1973) and cinematic articulation. In Gibbs, J. and Pye, D. (Eds.), *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester: Manchester University Press, 2005, 42-52.

Fordította: Aponyi Noémi

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

1. Tarzan és a sellők (1948); Tarzan és a betolakodók (1947); Tarzan és a leopárdnő (1946); Tarzan és az amazonok (1945); Tarzan és a sivatag titka (1943); Tarzan diadala (1943); Tarzan New Yorkban (1942); Tarzan titkos kincse (1941); Tarzan és fia (1939); Tarzan veszélyben (1936); Tarzan és asszonya (1934); Tarzan, a majomember (1932)

## Irodalomjegyzék

- Bergstrom, Janet: Alternation, Segmentation, Hypnosis. Interview with Raymond Bellour. *Camera Obscura* 1979. 3-4, 87-103., ford.: S. Suleiman
- Bignell, Jonathan: *Postmodern Media Culture*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- Britton, A.: Slideshows Hollywood in Vietnam. *Movie* 1981. XXVII/8. 2-23.
- Brunette, Peter & David Wills: *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, Princeton University Press. 1989.
- Comolli, Jean-Louis és Jean Narboni: Cinema/ Ideology/ Criticism. *Cahiers du cinéma*, 1969. 216 11-15. ford.: S. Bennett; magyarul: Jean-Luc Comolli és Jean Narboni: Film / Ideológia / Kritika. Ford. Gerencsér Péter *Apertúra*, 2006/tél
- Elsaesser, Thomas & Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London, Arnold, 2002.
- Hillier, Jim: Last Chance for a Slow Dance. *Movie*,

1981. XXVII/8. 108-116.

- Pye, Doug:  
Writing and reputation: The Searchers. In Bignell, J.: *Writing and Cinema*. London, Longmans 1999. 195-209.
- Wood, Robin: The  
Incoherent Text: Narrative Texts in the 70's. *Movie*, XVII/8. London, 1980-81. 24-42.
-

© Apertúra, 2008. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/osz/bignell/>

