

Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás

A KORAI FILMEK MŰFAJAINAK ELMÉLETE¹

A korai film nonkontinuitásos 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 avantgárd későbbi „deviáns” filmkészítési stílusa iránti saját érdeklődésem inspirálta. Fontosnak éreztem, hogy ezen anomáliákban ne az illeszkedő vágás 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 alkotóelemeinek. Mai szemmel nézve úgy tűnik, hogy az általam tárgyalt elemek jelentősége elsősorban nem abból fakad, hogy a klasszikus stílustól eltérő mó-

¹ A fordítás alapja: Tom Gunning: „Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Film.” In: Thomas Elsaesser: *Early Cinema*, London, BFI, 1992. pp. 86–94. A szöveg első megjelenése: *Iris* vol. 2. (1984) no. 1.

² Ez az írás azóta megjelent franciául: Lásd: Gunning: „Le style du cinéma des premiers temps”. *Les Cahiers de la Cinéma-thèque* (Perpignan, hiver 1979); illetve angolul In: Roger Holman (ed.): *Cinema 1900–1906. An Analytical Study I*. Brüsszel, FIAF, 1982. a brightoni konferencián elhangzott többi előadás mellett.

don közelítenek a narrációhoz, hanem abból, hogy rávilágítanak a klasszikus stílus fejlődésének komplex és dialektikus voltára. A nonkontinuitás 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 hibák vagy elvetélt kísérletek. Az utóbbi idők kutatóinak szemében az anomáliák jelentősége dekonstruktív jellegű devianciájukban rejlik. Valójában azonban a film diskurzusának ezen kritikus pontjai pontosan arra világítanak rá, hogy a filmtörténet nem fogható fel a (gyakran közelebből meg nem határozott) klasszikus kontinuitás ideáljához viszonyított koherencia vagy inkoherencia 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 fel fogni, amikor a mozit 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 eltérésre. Pontosán a változásokban jelen lévő történetet kell megértenünk.

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 által biztosított elemzési eszközök igénybevételével, hanem fontos az is, hogy a filmeket mint gazdasági termékeket fogjuk fel. A ko-

rai film (széles körben értelmezett) gyártásának és fogyasztásának módjait csak mostanában kezdik leírni és felderíteni. A film igazán történeti jellegű képének megalkotásához elengedhetetlen a finanszírozási eszközök, a filmek gyártásának valódi módja, a terjesztési folyamat, a vetítési 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 gyártási és vetítési 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 maguknak a filmeknek az 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 az idő a filmes rendszerek diakrón összehasonlítására a filmtörténeten belül. A korai film diakrón megközelítésének egyik különösen gyümölcsöző módszere a *cinéma műfajok* vizsgálata.

Rögtön szembetűnik a filmes műfajok utóbbi időkben zajló tanulmányozásának két korlátja. Először is, a figyelem szinte kizárólag a filmek tartalmára, nem pedig a kifejezőmódra (a jelentetre, nem pedig a jelentőre) irányul. Erre később visszatérek. A második korlát abban áll, hogy az utóbbi idők komoly filmtudományának jelentős részéhez hasonlóan nincsenek történeti kapcsolódásai. Ez talán nem meglepő, mivel a műfaj szinkron leírása szükségszerűen megelőzi a diakrón vizsgálódást. Természetesen léteznek az egyes műfajok módosulását vizsgáló tanulmányok, melyek például a western- vagy a gengszterfilm speciális történetét rajzolják meg. A műfajok és a filmtörténet általá-

nos 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 folyamataként értelmező formalista felfogás a művészeti formákat az állandó változás és megújulás szükségességével ruházta fel. Tynjanov szavaival: „Minden irodalmi folytonosság mindenekelőtt harc, a régi egésznek szétrombolása, és a régi elemeknek újfajta felépítése”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 önmegteremtésének”⁵ részeként felfogó dinamikus nézet természetesen nem alkalmazható korlátlanul a filmtörténet modellezésére. Noha dinamikusan szemléli a formák egymásutániságát, az „öngerjesztés” koncepciója határt szab a műfajok kifejlődését és hanyatlását befolyásoló egyéb történeti tényezők figyelembevételének, olyan tényezőknek, melyek nélkülözhetetlenek, ha a filmet mint gazdasági árut kívánjuk megérteni. A formalisták maguk is tisztában

³ Tynjanovot idézi Borisz Eichenbaum. Lásd: Eichenbaum: „The Theory of the «formal method»”. In: Lemon-Reis (eds.): *Russian Formalist Criticism*. Lincoln, Nebraska, 1965. p. 134. Magyarul: Borisz Eichenbaum: „A formális módszer elmélete” (ford. Follinus Gábor) In: Eichenbaum: *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest, 1974. p. 36.

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. Magyarul: Eichenbaum: „A formális «módszer» elmélete”. p. 37.

voltak megközelítésük korlátaival, és Eichenbaum szavai szerint „csak a fejlődés általános vázlatát” látták benne, melyet „a bonyolult kiegészítők egész sora vesz körül”.⁶ Bár az elmélet kiegészítésre szorult, és figyelembe kell vennie ezen (számomra elsősorban a film mint áru kérdéseinek köréhez kapcsolódó) „bonyolult kiegészítőket” is, mégis olyan koncepció ez, mellyel a filmes műfajok valóban történeti eseményekként ragadhatók meg. Ebből bontakozik ki a filmes műfajok történeti sorozatának koncepciója, melyben Hans Robert Jauss szavaival élve „az új mű megoldja az előző által felvetett formális és erkölcsi problémákat, és egyben újakat vet fel.”⁷

Ezennel áttérhetünk az utóbbi idők filmes tanulmányaiban a műfajokról alkotott koncepciók korlátaival a tartalom aspektusaira. Noha bizonyos szempontból ez hasznosnak bizonyult a (műfaj felfogását nagyjából a filmipar produkciós és forgalmazói berkeiből kölcsönző, így módon a musical, gengszterfilm, 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 „cinéműfajok”⁸ koncepciójával. A húszas években író formalistákat elsősorban annak megállapítása foglalkoztatta, hogy melyek az egyedülállóan filmes műfajok, ellentétben az irodalomból és a színpadról „parazita módon” átvett műfajokkal. Saját céljaink szempontjából azonban a cinéműfajok elméletének legfontosabb eleme abban rejlik, hogy a műfajt nem pusztán a tartalom (formalista fordulattal: „sztori” vagy „fabula”) függvényében határozza meg, hanem figyelembe veszi a

film sajátos stilisztikai eszközein keresztül kifejeződő megnyilvánulását is (formalista fordulattal: „cselekmény” vagy „szűzsé”). A Pjotrovszkij megfogalmazásában: „A cinéműfajt kompozíciós, stilisztikai és narratív eszközök komplexumaként határozzuk meg, melyek bizonyos szemantikai anyagokhoz és érzelmi hangsúlyokhoz kötődnek, de teljes mértékben egy bizonyos »természetes« módon keletkezett» művészeti rendszerben lakoznak – a mozi rendszerében. Ezért tehát a »cinéműfajok« 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 cinéműfajon 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 üldözéscsúszka film vagy a trükkfilm – részben a filmes térrel és idővel szembeni viszonyulásuk alapján különíthetők el. Ugyanilyen jelentőséggel bír a mód, mellyel a korai filmes műfajok beleilleszthetők egy történelmi sorba, ahol mindegyik a filmgyártást alapvetően befolyásolva követi az előzőt. Az egymásra következő 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 cinéműfajok ebben az időszakban. Tisztán kirajzolódnak viszont a gyártási folyamatot uraló különböző műfajok sémái, melyek jelzik az új műfaj keletkezésének, dominanciájának és végül hanyatlásának ciklusát a filmiparon belül. (A ciklu-

⁶ I. m. p. 136. Magyarul: I. m. p. 37.

⁷ Jauss: *Towards an Aesthetic of Reception*. p. 32. Magyarul: Jauss: „Képelmélet”. (ford. Bernáth Csilla) In: Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1999. p. 67.

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. Pjotrovskij: „Towards of a theory of cine-genres”. pp. 131–46.

⁹ Pjotrovskij: I. m. pp. 131–132.

¹⁰ Sklovskij idézi Eichenbaum: „Theory of »formal method«”. p. 135.

sok 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 országokénti eltérését is, bár a korai időszakban a filmet a későbbiekkel nem összehasonlítható nemzetközi terjesztési rendszer jellemzi.)

A (kb. 1895–1910 közötti) korai időszakra jellemző cinéműfajok 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 illeszkedhetnek más műfajok is (illetve mely módosítható más műfajok meghatározásának és vizsgálatának fényében, miként az egymásra következő sémáin is változtathatnak a további kutatások). A műfajok általam használatos definíciói elsősorban a snettek közötti, a teret és az időt létrehozó kapcsolatokon alapulnak. Az első műfaj egyetlen snitten belül lezárt narratívák alkotják. A második, általam a nonkontinuitás műfajának nevezett csoportban legalább két snittből áll össze a narratíva, ahol a snettek 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 elkenődi 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 cselekmény szintjét vágással szakítja meg.

Az egysnittes narratíva műfaját vélhetően Edison és Lumière első játékfilmjei vezették be, például a *Megöntözött öntöző* [*L'arroseur arrosé*] (1895) vagy a *Leányzöktetés lóháton* [*Eloping by Horseback*] (1898). Ide tartozna bármely film, melyben a narratív cselekmény egyetlen snitten belül bontakozik ki. A filmek cselekmé-

nye többnyire komikus (például egy mit sem sejtő áldozat lesz a geg 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 penny arcade típusú szórakozóhelyek filléres mutoszkópos vetítése). Mind a Biograph, mind a Pathé egészen 1905-ig készít ilyen műfajú filmeket (pl. a Biograph-féle *Rube a metrón* [*A Rube in the Subway*]* és a Pathé *A szénégető fürdője* [*Le Bain du charbonnier*]* című filmje).¹¹ Úgy tűnik, ez a műfaj dominált (legalábbis a bemutatott filmek számát tekintve) körülbelül 1903-ig.

A következő műfajt, a nonkontinuitás narratíváját bonyolultabb leírni. A fogalom nem pusztán azon filmekre utal, melyekben megtalálhatóak a nonkontinuitás korábbi cikkemben leírt elemei, mivel sok eszköz számos műfajban megjelenik. Ez a műfaj inkább a snettek összefűzésének bizonyos megközelítését jelzi. Ahelyett, hogy a folyamatos vágás szabályaival minimalizálnák az egyik snittről a másikra történő elmozdulás okozta megszakítást, inkább kihangsúlyozzák (és magyarázzák) a sztori szintjén jelentkező diszkontinuitással illetve megszakítással. A műfajra kiváló példa Smith *Hadd álmodjak újra* [*Let Me Dream Again*] (Nagy-Britannia, 1900) című filmje, illetve az ezzel szinte azonos másolat, *Zecca Álom és valósága* [*Rêve et réalité*]* (Pathé, 1901). Mindkét film első snittjében egy férfi iszik, és flörtöl egy lánnyal. A második snitben (melyet Smith filmjében elhomályosító effekt, míg a másikban áttűnés vezet fel) ugyanaz a férfi ébred az ágyában, kevéssé vonzó felesége mellett. A snettek közötti átmenet mindkét filmben láthatóan arra szolgál, hogy kontrasztot fejezzen ki a film sztorijában: az álmok és az élet közötti diszkontinuitást.

¹¹ A csillaggal jelölt filmek megtalálhatóak a leíró filmográfiában In: Holman (ed.): *Cinema 1900–1906*, vol. 11.

Sok egyéb narratív tendencia van a műfajban, legnagyobb számban talán a valóságból fantáziára váltó álomfilmekben. A műfaj dinamikája talán magyarázatul szolgál az álomtéma népszerűségére a korai filmekben, 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 ellipszis Porter *Újabb munka a gondnok számára* [*Another Job for the Undertaker*]* és *Bridget McKeen vége* [*The Finish of Bridget McKeen*]* című filmjeiben (mindkettő 1901-ben készült) hasonlóan kezeli a filmek snittjei közötti áthidaló vágást. Porter *Mi történt az alagútban?* [*What Happened in the Tunnel*]* című filmje (1903) a két snitt közötti átmenetet szintén a sztori megszakításával jelzi. Az alagút sötétjében megesett csókot elfedi az elsötétülés, a második snittben azonban a férfi rájön, hogy a nők helyet cseréltek a fülkében, és ő nem a megfelelő lányt csókolja. Ez a gag is széles körben talált utánpótlásra a korai filmekben; prototípusként Smith illetve Bamforth 1899-es, mindkét esetben *Csók az alagútban* [*A Kiss in the Tunnel*] című filmje, valamint egy későbbi francia változat, a *Flört a vonaton* [*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 trükkfilm lenne, és nem pusztán azért, mert sok trükkfilm 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 kockák vagy fotogramok között. A mágikus átalakulás stoptrükkön keresztül 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 stoptrükkös 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 vágás 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 *A négy évszak* [*The Four Seasons*])* szintén szorosan kötődnek a műfajhoz.

A trükkfilmtől eltekintve kérdésessé válhat, hogy milyen mértékben volt elterjedt ez a műfaj, sőt az is megkérdőjelezhető, hogy valóban dominánssá vált-e. Meglehetősen korán jelenik meg, azonban 1904-re eltűnni látszik. A későbbi trükkfilmek természetesen kapcsolódnak hozzá, de 1904 után az ilyen átalakulásos filmek leggyakrabban soksnittes narratívák, melyek a snittek közötti vágásokat a sztorin belüli megszakítás kifejezésre juttatása nélkül kezelik. A nonkontinuitás ezen műfaja sok szempontból beleolvad egy sor átmeneti vagy kevert műfajba, köztük a (*Passiójáték* számtalan változatához hasonló) félig-meddig függetlenül funkcionáló tablók sorozatát felvonultató narratívákba. Ezekben a filmekben minden egyes snitt egyfajta mikronarratíva, melyben egyetlen helyszín és egy teljes cselekménysor jelenik meg. A szereplők állandósága és a tény, hogy a közönség számára a sztori gyakran ismert,¹³ mégis fenntart egyfajta komótos kontinuitást, és kevesebb hangsúlyt helyez a snittek közötti megszakításokra. A tablóstílus tehát egyfajta átmenetként szolgál a nonkontinuitás narratívája és a következő műfaj, a kontinuitás narratívája között.

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.

¹³ Lásd Charles Musser: „The Nickelodeon Era Begins”. In: Thomas Elsaesser: *Early Cinema*. pp. 256–73.

A kontinuitás narratívája kétségkívül később keletkezett az előző műfajoknál. A korai film gyakran „műfajként” emlegetett formája példázza – az üldözéssel. 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 snittek közötti rövid kihagyását pedig inkább minimalizálják, mintsem hangsúlyozzák. A kontinuitás ezen fajtájának prototípusa a korai soksnittes narratívákban lelhetők fel, például Méliès *Utazás a holdba* [*Le Voyage dans la lune*]* (1902) című filmjében, ahol a tablóformát módosítja a szereplők távozása az egyik helyszínről a snitt végén és megérkezésük a következő helyszínre a soron következő snittekben (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 találja meg legteljesebb kifejeződését, ahol a helyszínről helyszínre történő rohangálás adja a film narratív vázát.

Az üldözéssel forma prototípusai ugyan fellelhetők már 1901-ben is (Williamson: *Fogják meg, tolvaj!* [*Stop Thief!*]*), fontos formává mégis 1904 körül válik a Biograph *A mániákus üldözése* [*The Manic Chase*]* és az *Apróhirdetés* [*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 mozgássor, ami mindaddig ismétlődik, míg egy meglehetősen esetleges ponton el nem kapják a menekülő ala-

kat. A narratíva ezen formája rendkívüli népszerűségnek örvendett, és számos filmben jelenik meg. Dominanciáját kétségtelenül a valószínűleg nagyobbra értékeli, 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 snittek sorozatán átnyúló folytonossága koherens, szintetikus helyszínt hoz létre. A *Rover, a megmentőhöz* [*Rescued by Rover*]* (Hepworth, Nagy-Britannia, 1905) hasonló filmek példázzák ezt, a kontinuitás narratívájának egyfajta almműfajaként, ahol az egysnittes narratíváék egyetlen szereplő nyomvonala mentén rendeződnek sorba. Ezekben a filmekben egy sor összefüggő jelenetecske követi egymást, ahogy a szereplő útja során egy sor komikus katasztrófát idéz elő, mint például a Hepworth-féle *Az a fatális tüszentés* [*That Fatal Sneeze*] (Nagy-Britannia, 1907) című film, ahol egy férfi, akinek orra alá a szó szoros értelmében borsot tör egy pajkos gyermek, rendbontást okoz több helyszínen elkövetett kirobbanó tüszentéseivel. Az ehhez hasonló filmek különösen gyakoriak 1907-ben, ami talán jelzi az üldözéssel formától való eltérés szükségességének felismerését és a kontinuitás műfajának hanyatlását.

A negyedik műfaj, a diszkontinuitás narratívája utal a vágás megszakításának újbóli bevezetésére az üldözéssel formához hasonló helyzetekben. A sztori helyett inkább a cselekmény szintjén jelentkező megszakításra a párhuzamos vágás bevezetésével kerül sor, *locus classicus* pedig a D. W. Griffith Biograph-filmjeiben fellelhető utolsó percben történő szabadulás. A párhuzamos vágás megjelenése különösen fontos pontot jelöl a korai film történetében, nem utolsósorban azért, mert pontosítja a snittek közötti tér- és időviszonyokat. A műfajok egymásutáni-ságának kontextusában azonban dialektikus válaszként tekinthető az üldözéssel film által képviselt kontinuitás műfajára. A párhuzamos vágás legkorábbi példái 1907 körül jelennek meg,

¹⁴ Lásd Gaudreault: „Théâtralité et «narrativité»”.

olyan filmekben, mint *Az elszabadult ló* [*The Runaway Horse*] (Pathé, 1907), illetve a *Száz lövés az egyhez* [*The Hundred to One Shot*] (Vitagraph, 1906). Talán léteznek még korábbi példák is, azonban túl szórványosak ahhoz, hogy műfaji prototípuson kívül bármit jelezenek. 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 végzetes óra* [*The Fatal Hour*] (1908) című filmben. Egy detektívnt megkötöznek és otthagyják egy órával összekötött fegyveres szerkezet előtt, ami tizenkét órákor golyót fog repíteni a szívébe. A rendőrségnek tudomására jut a dolog, és rohannak, hogy kiszabadítsák, mielőtt a fegyver elsül. Az utolsó snittek az alábbi sorrendben következnek:

10. snitt: Rendőrökkel megrakott kocsí robog az úton 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 az út, másik pont. A kocsí 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 cselekmény (a snittek összefűzése) szintjén, ami megszakítja a cselekmény folytonosságát a sztori szintjén (az úton robogó kocsí, az óramutatók járása). A két cselekményszál egybefűzésével a vágás szó szerint felfüggeszti mindkettő végkifejtését, és megteremt a narratív késleltetés *suspense*-ként ismert eszközt.

A párhuzamos vágás 1909-re dominánssá vált az ehhez hasonló mentőakció jellegű helyzetekben, és szinte maradéktalanul átvette a korábbi üldözéssel forma helyét. Minden más elem-

nél 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 cinémaműfajokat meghatározó tényezők meglehetősen összetetté válnak, és az általam leírt sorozatoknak számos egyéb tényezővel is számolniuk kell, például az irodalmi és színpadi műfajok hatásával, a filmek egyre növekvő hosszával, illetve az olyan formák megjelenésével, melyek több eltérő szintagnát használnak a snittek közötti viszonyok kezelésében. A következő bemutatandó szintagma kétségkívül a jelenet 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 ráközelítő (vagy eltávolító) plánváltás lenne, melyben az egymást követő snittek térbelileg átfednék egymást. A kezdetek fellelhetők a *Mary Jane balsorsához* [*Mary Jane's Mishap*] (Smith, 1903) hasonló filmekben látható seconddal való ráközelítés, a gyakorlat azonban csak 1912 körül válik dominánssá (olyan filmekben, mint a Griffith-féle *A hölgy és az egér* [*The Lady and the Mouse*] vagy az *Egy lány és bizalmasa* [*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 fogalmát kell újra meghatározni.

A műfajok egymásutániságának ezen rövid vázlata további kutatásokat kíván 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 agyban, és hogyan csapódott le mindez a közönségnél. A Biograph

és az Edison között az *Apróhirdetés* körül zajló pereskedésből világosan kiderül, hogy a filmek érintett készítői tökéletesen tisztában voltak nemcsak az üldözéssel formával, hanem a kontinuitás egysíntes filmmel szembeállított műfajával is.¹⁵ Ebben az összefüggésben válik különösen egyértelművé, hogy a műfajok egymásutániságáról 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 snettek közötti artikulációhoz való közelítésükből származik. Noha nézetem szerint ez a korszak filmes cselekményének legfontosabb aspektusa, van még hely a műfajokat a filmes diskurzus egyéb aspektusai alapján tárgyaló gondolatoknak. A fikciós narratívákon kívüli műfajok vizsgálatára szintén szükség van. Egyértelmű, hogy legalább is a korszak kezdetén valójában az aktualitásfilm műfaja dominál. A korai aktualitásfilmekhez rendelt filmes formát közelebről meg kell vizsgálni 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 önmagáért érdekes területet ahelyett, hogy pusztán egy adott művészeti forma gyermekkorát látnánk benne. Az a tény, hogy ez a különbség egy sor avantgárd film ihletőjéül szolgált a közel-

múltban, 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.

Kaposi Ildikó fordítása

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. 244–248.

¹⁶ Fontos kezdőlépés ez irányban David Levi figyelemreméltó „Reconstituted newsreels, reenactments 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. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, no. 29.

¹⁷ Olyan filmek említhetők meg itt, mint Ken Jacobs *Töm, Pipás Töm fia* [*Tom Tom the Piper's Son*] című filmje Ernie Gehr *Eurekája* és Hollis Frampton *Gloriája*. Viszont még a korai filmre történő közvetlen utalás nélkül is sok amerikai avantgárd film kapcsolható össze a korai film anómáliáival. Lásd cikkemet: „An unseen energy swallows space: early film and the avant-garde”. In: John Fell (ed.): *Film Before Griffith*. pp. 355–366.