

ROLAND BARTHES MOZIBA MEGY

A film filozófiája

DARIDA VERONIKA

ROLAND BARTHES SOHASEM MAGUKAT A FILMEKET VAGY AZ ALAKÍTÁSOKAT ELEMZI, HANEM AZT, AMIT KÉPVISELNEK.

Roland Barthes nem szerette a mozi. Legalábbis a róla szóló szakirodalmakban gyakran találkozhatunk ezzel a kijelentéssel, ami azonban távolról sem ilyen egyszerű és egyértelmű, ha egyrészt figyelembe vesszük a filmmel foglalkozó számos írását, másrészt azt a tényt, hogy legalább hetente egyszer moziba járt.

Roland Barthes a mozihoz fűződő kapcsolatát elsősorban ellenállásként írja le. Önéletrajzi művét (*Roland Barthes Roland Barthes-ról*) idézve: „Ellenállás a mozinak: a jelölő mindenhol jelen van, természetesen, folyékonyan, bármilyen is legyen a plánok retorikája, a képek megszakítás nélküli folytonossága, a filmszalag (a celluloid: ez a szakadás nélküli bőr) folyik tovább, ahogy egy beszéd-folyam, melyben lehetetlen a töredék, a haiku státusza. A reprezentáció erőszaka (mely a nyelv kötelező címkézéseivel analóg) azt parancsolja, hogy mindent érzékeljünk: egy a hóban sétáló férfi, mielőtt jelentéssel bírna, már teljes egészében adott számomra.”

Ebben a gondolatban pontosan látható az a kettősség, mely Barthes minden filmes írását meghatározza: egyszerre nyűgözi le a képek érzéki teljessége és utasítja el ezt a megtévesztő utánezést. A moziban ábrázolt test mindig saját helyrehozhatatlan távollétére utal, ahogy szintén itt olvashatjuk: „A mozi azokhoz a testekhez hasonlít, melyeket nyáron egy nyitott ing takar: nézz, de ne érints meg, mondják ezek a testek és a mozi, egyformán mesterkéltén.”

Philipp Watts könyve (*Roland Barthes' Cinema*, 2016), mely a szerző korai halála miatt befejezetlen maradt, az első olyan mű, ami ennek az el-

lentmondásos kapcsolatnak az alapos feltárására vállalkozik. Elsősorban azt vizsgálja, hogy Barthes filmes írásaiban a kezdetektől (néhány korai filmkritikától és a *Mitológiáktól*) a szintén lezáratlan életmű végéig (egy 1980-ban Antonionihoz írt levélíg), hogyan jelenik meg ez a vonzódás és elutasítás. Watts szerint Barthes egyfajta köztes pozíciót foglal el a francia filozófusok két generációja között. Az első generáció (Camus, Sartre, Merleau-Ponty) ugyan érdeklődik a film iránt (gondoljunk csak Sartre forgatókönyveire), de némiképp elitista módon elveti azt, hogy teoretikusan foglalkozzon vele. Ezzel szemben a második generáció (Deleuze, Rancière, Badiou, Žižek) már komoly filozófiai reflexiónak veti alá a korábban lenézett művészetet, mintegy megalkotva a film filozófiáját.

Barthes viszont – aki nem nevezte magát soha filozófusnak – mintha hezitálna, hogy távol tartsa-e magát a filmtől, vagy inkább engedjen a csábításának.

De mi teszi a filmet olyan veszélyesé vagy gyanakvást keltővé? Elsősorban az, hogy minden más művészetnél erősebben politikai és szociális meghatározottságú, és emiatt az ideológiai harcokban folyton felhasználják. A *Mitológiákban* (1957) Barthes arra törekszik, hogy az 1950-es évek tömegkultúrájának mítoszait lerombolja, vagy legalábbis demisztifikálja őket. Ebben a könyvében esik a legtöbb szó a filmiparról: akár a filmek (*A rakparton*, *Modern idők*, *A szép Serge*), a filmszínészek (Greta Garbo, Audrey Hepburn, Marlon Brando, a Harcourt stúdió színészei), vagy a filmes technikák (kinemaszkóp) kapcsán. Barthes egyrészt tisztán látja, hogy a polgári ízlést kiszolgáló iparág

hogyan próbálja, szinte észrevétlen, befolyásolni a közönséget. Ugyanakkor ő sem tud kitérni a hatása elől, ez pontosan érződik abban, ahogy Garbo vagy Hepburn portréját megrajzolja. Ez a két színészarc egyben a filmvilágban bekövetkező szemléleti változást is jelzi: míg Garbo a megközelíthetetlen, rejtélyes, „nemtelen” sztár, akinek maszkszerű arca maga a mítosz és az eszme, addig Hepburn egyedí, mozgékony, végtelen komplexitású vonásaiban már nincs semmi lényegi, ezért arca a színész és a nézők közötti egyenlőségre utal.

Barthes sohasem magukat a filmeket vagy az alakításokat elemzi, hanem azt, amit képviselnek. Nagyon szellemesen és egyben kíméletlenül mutatja be, hogyan reprezentálják a *Julius Caesarban* a szereplők homlokába lógó hajtincsek a rómaiságot, hogy *A rakparton* főszereplőjével (Marlon Brando rokonszenves munkásával) való azonosulás hogyan teszi manipulatívá a filmet, vagy hogy mitől lesz Chaplin *Modern időkje* egy anarchista alkotás. Viszont bizonyos jelenségek megítélésével kapcsolatban, köztük az Új hullám alkotóival, erősen bizonytalan. Ami abból is adódik, hogy ízlése alapvetően konzervatív. Ez kitűnik egyik első, 1943-as filmkritikájából is, melyet Bresson *A bűn angyalairól* írt, annak ideális aszkétizmusát, lényegi redukcióját, klasszikus mértéktartását dicsérve. Továbbá, más művészetekkel összevetve (a színházzal vagy a fotográfiával), a film mindig vereséget szenved. A filmre adaptált színház esete pedig még rosszabb, hiszen ez nem képes megközelíteni sem a kínai színház absztrakt algebráját, sem Sztanyiszlavszkij realizmusát, nem is beszélve Brecht színházának társadalmi elkötelezettségéről. Barthes szerint egyetlen olyan filmes alkotó van, akit Brecht nagyságához lehet mérni, ez pedig Eisenstein, aki iránt töretlen lelkesedést érez, és akinek egyetlen film (és egyben társadalmi) gesztusát sem kérdőjelezi meg. Vele kapcsolatban az 1973-as *Diderot, Brecht, Eisenstein* című tanulmányban (melyet André Téchinének ajánl) arról a folyamatos ujjongásról beszél, melyet filmjeiben a tökéletes pillanatok sorozata vált ki. Habár Barthes a filmművészet számos fontos alkotóját említi írásaiban (a teljesség igénye nélkül felbukkan: Go-

Roland Barthes és a filmesztétika. Roland Barthes és a

dard, Buñuel, Resnais, Chabrol, Fellini, Bertolucci, Rohmer, Bergman, Pasolini neve), azonban egyikük sem lesz számára állandó, visszatérő referencia.

Egy anekdotikus kitérőként, érdekes megemlíteni, hogy Godard eredetileg rá akarta bízni az *Alphaville* (1965) főszerepét, amit Barthes ugyan visszautasított, viszont „láthatatlanul” mégis felbukkant az egyik jelenetben, hallgatóként, az árnyékban meghúzódva (legalábbis a rendező tanúsága szerint). Ennél viszont sokkal észlelhetőbb kámaszerepet vállalt barátja, André Téchiné, *Brontë nővérek* (1978) című melodráájában, ahol W.M. Thackerayt

alakította, méghozzá élete egyik legnehezebb periódusában, anyja halála idején. Ugyanakkor ez a két rövid jelenet bárkit meggyőzhet arról, hogy Barthes nagyon rossz (a kamerától szorongó, szövegtanulásra képtelen) filmszínész volt.

Watts könyve „fejlődéstörténetként” ábrázolja Barthes a filmhez és a mozihoz való viszonyát, melynek során a filmmel szembeni szkeptikus állásponttól eljut a mozi egyfajta epikureista élvezetéig. Ez utóbbi különösen *A moziból kijövet* című, 1975-ös esszéjében figyelhető meg, mely a következő szavakkal kezdődik: „Aki itt beszél, annak el

kell ismernie: szeret kilépni a moziból. Amint kilép a neonfényes, lassan elnéptelenedő utcára (mindig este megy moziba és mindig hétközben), majd lustán elindul a legközelebbi kávéház felé, szótlanul lépked...” Azonban ez a szöveg nem csak a kilépés, de a bent tartózkodás élményét is érzékletesen ismerteti, vagyis mindazt, amit a mozisötét, a fényvibrálás, a hangok és a többi test homályos jelenléte vált ki. Azt mondhatnánk, hogy Barthes-ot nem annyira a film érdekli, sokkal inkább a filmnézés körülményei, maga a szituáció. A filmmel szembeni bizalmatlansága azonban továbbra is megmarad, hiszen a mozisötétben látottakat egyfajta erősen erotizált álomhoz

„Vagy inkább engedjen a csábításnak”

(Jean-Luc Godard: *Alphaville* – Eddie Constantine)





vagy illúzióhoz hasonlítja, ahol a filmképek (Lacan imagináriusát idézve) képzeletbeliként jelennek meg. Ezért távolságot tart ezektől a képektől, miközben átadja magát a helyzet ér-

zéki tapasztalatának. A mozi így egyfajta hipnózishoz hasonlít, melyből végül ki kell lépni, ám épp ezáltal maradhat fenn a mozi *diszkrét* élvezete.

Roland Barthes tragikus hirtelenséggel lezárult életművének utolsó szakasza azonban azt is sugallja, hogy a fénykép és a filmkép közötti erős megkülönböztetés – ahol a filmkép látszattá degradálja a fotó „ez volt” noémáját – tovább alakulhatott volna. A *Világoskamra* végén olvasható jelenet legalábbis erre utal: „még aznap este, amikor anyám fényképeit nézegettem, elmentem megnézni Fellini *Casanova* című filmjét; szomorú voltam, untatott a film, de amikor Casanova táncra perdült a gépbabával, hirtelen mintha va-

„A film mindig vereséget szenved”

(Michelangelo Antonioni: *Nagyítás* – David Hemmings)

Ebben az esetben a film pontosan a fotográfia *punctum* hatását váltja ki.

Nem sokkal később, Barthes Antonioninak írt, lelkesen rajongó levele is a film iránti új érdeklődését jelzi. A neorealista rendező filmjeiben egyszerre fedezi fel a politikai ellenállást és a melankolikus reflexiót. Továbbá csodálja azt, ahogy Antonioni tisztán látja saját művészetének törekvését. Barthes szavaival: „A művész fő törekvése a következő: egy változó világ része, miközben ő maga is változik, ez ugyan banális hangzik, de a művész számára nagy kockázatot jelent, hiszen sohasem tudhatja, hogy az általa létrehozott mű a világ vagy saját szubjektivitása változásának az ered-

lami különös drog hatott volna rám; pupillám rettentően, csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletet, valamennyi felkavart”.

ménye. Ön viszont mindig is tudatában volt az Idő ezen relativitásának...”

A *Nagyítás* utolsó előtti (hét perces) szekvenciájában pedig a „tekintet kitartását” dicséri, amivel ellenáll annak a kísértésnek, hogy egy adott jelentést közvetítsen, és így nyitva hagyja az értelmezések útját. Vagyis azáltal, hogy nem nyújt egy biztos magyarázatot, lehetővé teszi az észlelés és a képzelet erő együttes munkáját és szabad játékát: a gondolkodást.

Mindezek nyomán beláthatjuk, hogy az a gyakori vád, mely szerint Barthes nem szerette a mozit, alaptalan. Túlzás lenne persze Barthes tudatos filmelméleti érdeklődéséről beszélni, de mindaz, amit a mozi érzéki tapasztalatról és vonzásáról mond, ma is érvényes és meggyőző. Különösen igaznak tűnik úgy, hogy ezek a sorok Párizsban íródnak, ahol még mindig – most épp az új *Téchiné* film bemutatójakor – tömött sorok állnak a mozik előtt. •