

/// **BÍRÓ YVETTE 90. SZÜLETÉSNAPIJÁRA**

A filmről gondolkodás művészete

/// **KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT**

BÍRÓ YVETTE A FILMKULTÚRA FŐSZERKESZTŐJEKÉNT ÉS FILMESZTÉTAKÉNT EGYARÁNT KULCSFIGURÁJA A MAGYAR FILMTÖRTÉNETNEK.

Szinte biztos vagyok abban, hogy az első filmelméleti könyv, amit a kezembe fogtam Bíró Yvette műve, *A film drámaisága* volt (1967), melyre gimnazista koromban apám könyvespolcát böngészve találtam rá. Azért ezt a könyvet emeltem le, mert a címe nagyon elméletinek és nagyon komoly-nak tűnt, ugyanis nem értettem a „drámaiság” kifejezést. De, amit olvastam ebben a könyvben, nagyon is megértettem, le se tettem, mielőtt az utolsó oldalig jutottam volna, és néhány gondolata beleégett a fejembe.

Például az, amit – számomra akkor meglepő módon –, a ritmus jelentőségéről mondott. Ké-

Bíró Yvette



sőbb már magától értetődőnek tűnt, de mostanában, tanítás közben újra meg újra rá kell jönnöm, hogy ez fiatal emberek és olyanok számára, akik elsősorban a jelentéseket keresik, és kevésbé figyelnek a nézői reakciók lélektani sajátosságaira, egyáltalán nem magától értetődő, ahogy negyvenöt évvel ezelőtt nekem sem volt az. Csak azok számára az, akik az elméletet gyakorlati szempontból tudják megfogalmazni. „...az események tempójának, és a hozzájuk fűződő emberi reakciók tartalmának alakulása semmiképpen sem geometriai párhuzamos, mely csak együtt emelkedhet és süllyedhet bizonyos szabályok architekturális törvényei szerint. (...) Eszerint az események és történések drámai menetével párhuzamosan meg kell tervezni, végig kell elemezni az érzelmi ívelés sajátos hullámzását, emelkedését és aláhanyatlását, és a legérdekesebb éppen az lesz, hogy ennek a másiktól való függését és relatív függetlenségét egyszerre kell érzékeltetni tudni.” Ebben a gondolatban benne van Bíró Yvette sajátos szemszögének: gyakorlati-elméleti gondolkodásának lényege. Az, hogy a filmet egyszerre tudja a szerkezet, a poétika és a nézői pszichológia oldaláról nézni, és az, amit ír, kísérlet arra, hogy ezt a két oldalt, valójában a film és általában a műalkotás teljességét egyszerre ragadja meg. Nemcsak az volt az újdonság számomra, hogy a ritmus, ez a nagyon elvont

szerkezeti tulajdonság mennyire fontos a jelentések megszületésének szempontjából, hanem az is, hogy ez nemcsak szerkezeti tulajdonság, hanem a nézői reakció hullámzásának is a tulajdonsága, és aki filmet készít, vagy filmet elemez, annak ezt a kettőt külön-külön is figyelembe kell vennie. Ki képes erre?

Az, amit ma filmelméletnek hívunk, csak nagyon kevésbé. De a hatvanas-hetvenes években, amikor Bíró Yvette életművének javát létrehozta, még nem létezett a mai filmelméleti ipar, és bár rengetegen írtak filmről, nagyon nagyok voltak a különbségek a nyelvezetben, és a mögöttes tudományos vagy kritikai háttérben. Ezen belül pedig a legfontosabb sajátossága ennek a korszaknak, hogy még természetes volt, és nem tűnt el teljesen, hogy gyakran filmkészítők írták a legérdekesebb elméleti vagy kritikai szövegeket, kritikusok pedig filmkészítő szemmel próbáltak meg gondolkodni, sőt gyakran ki is próbálták magukat mint filmkészítők. Nem volt még messze az ötvenes évek, amikor a *Cahiers du cinéma* ifjú filmkritikusai, Godard, Truffaut és a többiek a filmkritikusi gyakorlatot filmkészítésnek tekintették, és amikor valóban áttértek a filmkészítésre, még sokáig nem hagytak föl a kritikáirással sem. A német új hullám számos egyénisége ugyancsak kritikusként kezdte a pályáját, mint Kluge vagy Wenders. Ekkor működött a filmművészet és filmelmélet ötvöztetésének nagymestere, Pasolini, és Tarkovszkij legfontosabb elméleti munkái is ebben az időszakban születtek. Azt, hogy mi a filmművészet, és különösen az új filmművészet abból a szempontból, ami az alkotóknak és a nézőknek is egyszerre fontos, hogyan működik és hogyan hat, ezzel a gyakorlati érzékenységgel és egyszerre elméleti általánosítási képességgel lehetett a legjobban megfogalmazni.

Bíró Yvette munkásságát ebből a világból, ebből a kettősségből lehet a legjobban értékelni. De az a gyanúm, hogy szellemének máig élő frissességét, az új dolgok iránti érdeklődésének lankadatlanságát is ennek a kettősségnek köszönheti. Valójában, ha belegondolok, ezt a mintát örököltem tőle, ettől az első olvasmánytól, amely mintának a követése ma már egyáltalán nem olyan egyértelmű, és

különösen nem könnyű, mert a közeg, amit ezt táplálta, már csak nyomokban van jelen. Ha valaki egyszerre az ország egyik legbefolyásosabb és legolvasottabb kulturális folyóiratának főszerkesztője, ami a *Filmkultúra* volt, és az ország nemzetközileg legjelentősebb alkotójának, aki Jancsó Miklós volt, négy alapvető filmen keresztül az egyik legközelebbi munkatársa, az egy olyan kulturális közegben él, amelyben a filmnek messze önmagán túlmutató jelentősége van, mindenki figyel rá, és nemcsak az országban, hanem azon túl is. És nemcsak azért, mert a politikusok (akkoriban: a kommunista káderek) és a vezető értelmiségiek néztek magyar filmeket, hanem, mert a nagyközönség is látta őket. Vezető értelmiségiek és káderek még a nyolcvanas évek végéig is jártak moziba magyar filmeket nézni, de a közönség már nem. Ma pedig, ha a közönség talán kicsit vissza szokott is a magyar filmekre, az értelmiséget már egyáltalán nem érdekli. Bíró Yvette a legjobbat hozta ki ebből a közegből: a *Filmkultúrából* befolyásos értelmiségi fórumot csinált, eközben ott volt a keze nyoma a korszak legfontosabb filmjeinek jó részén: dramaturgja volt Fábri *Húsz órájának* (1965) és *Utószeszonjának* (1967), Mészáros Márta *Holdudvarának* (1969) és *Szép lányok, ne sírjatokjának* (1970), valamint Jancsó Miklós négy filmjének: *Fényes szelek* (1968), *Sirokkó* (1969), *Égi bárány* (1971), *Még kér a nép* (1972).

Az a pozíció, amit magyarul dramaturgnak hívnak (és ami az angol terminológiában *script editor*, *script consultant* vagy *script doctor*) olyan embert igényel, aki képes egyszerre kívülről és belülről nézni a forgatókönyvet és a leforgatott filmet. Ilyen ember sok van, és ez fontos pozíció a filmgyártásban. De olyan, aki e mögé a tevékenység mögé elméleti háttérrel tud felépíteni nagyon kevés, valójában Balázs Bélán és Bíró Yvette-en kívül nem is tudok mást. Filmelmélettel gyakran foglalkoztak rendezők, vágók, de írók, és főleg dramaturgok alig.



Azt gondolom, hogy ehhez alapvetően egy erős pszichológiai érdeklődés és érzékenység kell. Abból gondolom ezt, amit Bíró Yvette harmadik nagyobb lélegzetű elméleti szövegében, a *Profán mitológiában* (1982) olvastam, és amiről az utóbbi években többször beszélgettünk: a kognitív idegtudomány és a művészetek kapcsolata. A *Profán mitológia* (magyarul: *Magvető*, 1987) szemléletében kifejezetten úttörő vállalkozás volt. 1982-ben még híre sem volt kognitív filmelméletnek, és Deleuze filmfilozófiája is, melyben a filmet mint a preverbális gondolkodás szerkezetének megnyilvánulását értelmezi, csak három évvel később látott napvilágot. Bár már többeknek eszébe jutott, mégis Bíró Yvette vázolt föl először egy olyan gondolatrendszert, mely szerint a film az emberi gondolkodás szimulációja. És nem úgy, ahogy pár évvel azelőtt Christian Metz próbálkozott ezzel, a freudi pszichoanalízis elméleti keretébe foglalva, amely aztán szűk zsákutcának bizonyult, hanem arról a kiindulópontból, amiből a kognitív tudomány is kifejlődött, nagyjá-

„A gondolat anyaga az akció”
(Jancsó Miklós: Sirokkó)

ból ugyanebben az időben: a gondolkodás és a test, a mozgás szoros kapcsolatából. Bíró Yvette 1981-ben írta le azt a nagyon egyszerű mondatot, amire aztán tizennyolc évvel később, 1999-ben Johnson és Lakoff híres filozófiai alapműve, a *Philosophy in the Flesh* is épült: „A gondolat anyaga nem lehet más, mint az akció.” És bár itt csak a filmről van szó, az ötlet, hogy a film „az emberi öntudatot, az öntudat egész mozgalmasságát próbálja birtokba venni”, az elmúlt negyven év kulturális gondolkodásának legtermékenyebb kiindulópontja lett. Az újdonság ebben ott volt, hogy a filmet nem a fogalmi gondolkodás képi lefordításának segítségével próbálja megragadni, hanem a nyelv előtti, vagy nyelv nélküli mentális élet gyakorlati cselekvés alapú logikájának alapján, amely nem elvont fogalmakon, hanem gyakorlati célokon, asszociációkon, érzelmi állapotokon és állapotváltozásokon nyugszik. A könyv szóhasználata persze mutatta a korabeli divatos fogalmak hatását – a Barthes-i „mitológia”, a Lévy-Strauss-i „vad gondolkodás” –, de ez semmit



nem vont le a megközelítés eredetiségéből. Különösen egy olyan időszakban és egy olyan országban (USA), ahol a posztstrukturalista nyelvi relativizmus éppen kezdte elárasztani a művészetelméletet. A könyv alapját jelentő művészetpszichológiai gondolat csak jó tíz évvel később kezdett teret nyerni a filmelméletben, és tegyük hozzá, ma sem uralkodó paradigma. Pontosan mutatja azt az érdeklődést, ami leginkább gyakorlati szempontból vetődhet föl, ami Ejzenstejnt, Pasolinit és tegyük hozzá, Bódy Gábort is foglalkoztatta: mi játszódhat le a néző fejében, amikor ezt a snittet ide teszem, azt meg oda, amikor a szereplő idenez, a másik meg odamegy, amikor ez a kép világosabb, a másik meg sötétebb. Minden filmalkotó ilyenfajta kérdésekkel kell, hogy szembe nézzen, de csak kevesen képesek és hajlandók ezeket a kérdéseket általánosságban is végiggondolni, és megkeresni azt az elméleti keretet, amely általánosítható módon ad választ rájuk. A másik oldalról pedig néhány pszichológus és maroknyi filmelméleti szakember teszi föl azokat a kérdéseket, hogy a pszichológia bizonyos megállapításai hogyan alkalmazhatók filmek hatásmechanizmusának magyarázatára. Náluk pedig a gyakorlati tapasztalat hiányzik, azoknak a konkrét helyze-

„Mi játszódhat le a néző fejében”

(Mundruczó Kornél: Delta)

teknek az ismerete, amikor az ilyen kérdéseknek döntő szerepük van egy-egy alkotói probléma megoldásában, amikor az alkotók ott ülnek a vágószobában vagy a keverőszobában, és kétségbeesve próbálják kitalálni, hogy arra, amit ők „jönak” éreznek, hogyan fog reagálni „a néző”. A *Profán mitológia* gazdag tárházat nyújtja az ilyenfajta kérdéseknek ráadásul úgy, hogy a filmpéldák nem a saját dramaturgi gyakorlatából valók, vagyis Bíró Yvette nézőként képes beleérezni az alkotó problémáiba. Csak kapásból egy példa. Agnès Varda filmje, a *Cléo 5-7-ig* kapcsán megállapítja a színház és a film közötti azon különbséget, hogy a film nem absztrahálja a szereplőket, hanem visszahelyezi őket a konkrét hétköznapi tárgyi és emberi környezetbe. Majd fölveti azt a kérdést, hogy a környezetnek ez a „sorsokba való erőszakos beáramlása nyereség-e vagy inkább sérelem, illetéktelen jelenlét, vagy megnyugtató biztonság”. Egész biztos, hogy Vardának döntést kellett hoznia ebben a kérdésben, mivel a film éppen arról a feszültségről szól, hogy a környezetnek fogalma sincs, hogy Cléo 5-7-ig tartó várakozásában, micsoda feszültség lappang, és nem is vesz tudomást erről a feszültségről, az élet megy tovább, mintha nem itt dőlné el valakinek az élete vagy halála. Ezt

a forgatókönyvírónak, a rendezőnek egészen pontosan végig kellett gondolnia, mivel e nélkül nincs film. De azt nem tudhatták, hogy „a néző” hogyan fog érezni, zavarni fogja-e, vagy éppen megnyugtatta. Ez egy olyan probléma, amely egyszerre gyakorlati és elméleti kérdés: egy konkrét történetben érzékeltetni kell egy lelkiállapotot, és ehhez meg kell találni a megfelelő eszközt, másrészt tudni kellene, hogy általában ez az eszköz milyen hatást gyakorol a nézőre. Az ilyen kérdéseket az alkotók általában tapasztalat alapján döntenek el, de a kérdés úgy van fölteve, hogy akár pontos kísérletet is lehetne tervezni rá.

Bíró Yvette ezt a gondolkodásmódot később nem elméletben, hanem gyakorlati elemzésekben vagy kritikákban kamatoztatta, ahogy a gyakorlattól soha nem is szakadt el, hiszen pár évvel ezelőttig még Mundruczó Kornéllal dolgozott együtt, ami szépen mutatja szellemi frissességét és lankadatlan érdeklődését az új filmes jelenségek iránt. Valamikor a kilencvenes években, amikor már New York és Párizs között ingázott, beszélgettünk hosszú távú elképzeléseiről. Azt mondta, majd akkor fog visszatérni Magyarországra, ha már nem lesz kíváncsi a világra. Ez a kíváncsiság, úgy látszik még mindig nem múlt el, és azt kívánom, maradjon ez így még nagyon sokáig. •