

Sándor Miklós

## Szelíd, bátor leleplezés

*Deák-Sárosi László: A szimbolikus-retorikus film – Szóts, Jancsó, Huszár, Mundruczó, Tarr és a modernizmusok*

*„Ami a szónokokat illeti, három okból kelthetnek bizalmat...  
Ezek képesek meggyőzni: a bölcsesség, az erény és a jóakarát.”  
(Arisztotelész)*

*„A hatás a művészet egyik alacsony valójára...  
Mégis az egész művészet . . . a legnagyobb hatás irányába mozog.”  
(Hamvas Béla)*

Deák-Sárosi Lászlónak *A szimbolikus-retorikus film* címen 2016-ban jelent meg monográfiája, két nagyon ritka jellemzőért dicsérhetjük a szerzőt, a közvetlen-személyes közlésért, illetve a mindig érezhető és kinyilvánított, világos etikai alapállásért. Felszabadító az elegáns distinkció, amikor pontos, rövid érvekkel áll szembe a szokásos, elfogadott néze-tekkel. Nem akar uralkodni rajtunk, nem kíván legyőzve meggyőzni, de mindig rögzíti, ki-mondja értékítéletét, mivel megőrzött-megélt értékrendszere van.

A terjedelmes műből – 470 oldal – csak az eléleti rész bemutatását végzem el, terjedelmi okokból . . . Így sajnálattal lemondok az imponáló filmelemzések élményének közvetítéséről. Az elméleti részen belül az utolsó 20 oldal a filmelemzés módszertanát vázolja fel, ezáltal oktatási segédanyagként is felhasználható, ami a szerző nyílt szándéka is.

Az elméleti rész bevezetésében az elméleti keretről, a vizsgált anyagról és időszakról, a célokról, hipotézisekről, módszerekről és következtetésekről ír. Kettős bizonytalanságról tudósít, melyek az információs-kommunikációs világunk sajátjai: egyrészt az elméletek ön-törvényűsége, kapkodó meghatározásai, másrészt a realitással való kapcsolat esetlegessége. Elmélete megalkotásakor a fix pontot szerzőnk a retorikában találta meg, ami alapvetően az arisztotelészi bölcséleten alapul. Úgy tűnik ez a szakirodalomban általános kiindulópont, de az ókori, görög filozófia alakjai manapság formális, vagy technokrata módon kerülnek a történetbe. A retorikát meggyőzésre, érvelésre szűkítik le, ezzel mellőzik a döntő etikai dimenziót. A multimédiás szövegekben a klasszikus retorika felszínes felhasználására kerül sor. Alapvetésként Knape *Képi retorika* című művét fogadja el, ami az állóképek elemzését nyújtja. Innen kell a szerzőnek elmozdulnia a mozgóképek elemzése felé. A film

egy különös szövet, „találkozási övezet,” a képiség és a nyelv szférájában mozog, de érintkezik az esztétika és filozófia világával is.

A tanulmány kiemelten az 1998-2011 közötti időszakot vizsgálja az előzmények értelmezésével. Deleuze korszakolása alapján először a mozgás-kép, a nyílt kommunikációs szakaszról beszélhetünk (1896-1950). Ezt az idő-kép korszak követi (1951-1990), reflexív, illogikus jellemzőivel. Ekkor kísérleti helyzet jött létre, elvárva a néző „nyitott és aktív” szerepét. Az ok leleplező: „a filmnyelvet meg kellett újítani elevenségének és művészi jelle-gének fenntartása miatt. . .” Lyotard szerint azonban 1980-tól már a posztmodern poétikai paradigmaváltásról beszélhetünk, melynek leírására a széttagoltság és többértelműség jelzőit használhatjuk. Szerzőnk ezt helyesen szimbólum-kép korszaknak nevezi. A posztmodern katasztrófa fogalom. Gondoljunk csak arra, hogy korszakoláskor a szerző által szintén idézett Pethő már az 1870-es évekre vezeti vissza a fogalom megjelenését, illetve magát a korszakot a '60-as évek elejére teszi.

Kiemelten fontos két új fogalom jelenik meg a monográfiában: a szimbólum-kép és a szimbolikus-retorikus film, vagyis a szerző saját útja, amit nevezhetünk a szokványos poszt-modernről való leválásnak is. Álláspontja szerint a paradigmaváltások egymásutánja nem éles választóvonalak, a megtagadások is részlegesekek. Az elméletgyártók a változásokat újításnak mutatják be, ami sokszor csak kísérletezés vagy egyoldalú túlzás. Ezt a zsákutcát nevezi Compagnon „a teoretikusok mániájának.”

A monográfia célja egyfajta hármassággal jellemezhető: kép-szöveg változás követése a magyar filmtörténetben, továbbá retorikai alapú kritikai attitűd kialakítása, valamint a retorikai elemzés módszertanának megalkotása kilenc magyar film részletes elemzésével. Természetesen a második és a harmadik elem egymásra épül és ígér nekünk igazi élményt. A szerző véleménye szerint a narratív formák meghaladását jelenti a szimbolikus-retorikus film, amely epizódok helyett szimbólumokra épül. Figyelmeztet a manipuláció lehetőségére, visszaélésre, hamisításra – az arisztotelészi éthosz, páthosz és logosz eltorzítására.

Öt hipotézis igazolására vállalkozik, ami figyelmeztetés és leleplezés is egyben ebben a posztmodern miliőben. Ezeket a hipotéziseket összevonva kiemelhetjük a szakmai bel-terjedéset, értékbonlasztást, a közönségtől való eltávolodást és a fiatalok közötti siker-telenségét ezeknek a filmeknek. A fentiek súlyos állítások, de igazak, sokszor nem tudatosult és elhallgatott tények. Ezt megerősíti a gimnazista osztályokkal végzett befogadói felmérés.

Az írás második, uralkodó része az elméleti alapvetés. Ebben a film retorikai alapjának vizsgálatával nyit. A történeti kezdetek, pl. Arisztotelész, Cicero elméleti írásai bizonyítják a mára elfeledett normát, hogy a retorika közösségi érdekek (!) elfogadására épüljön! A retorika, mint gyakorlat és elmélet nem a szicíliai zsarnokok elűzése után kezdődött, hanem jóval korábban, gondoljunk Szolónra, a hét bölcs

életművére. Úgy tűnik, mintha ez a fordulat a szakirodalom tévedésének átvétele lenne. Szerzőnk figyelmeztet arra, hogy a meggyőzés során az éthosz mindig hitelesítő erő! A mozgókép világában tehát a rendező éthoszána kell hitelesíteni a közlést, amit a film megfogalmaz. Történeti hibának vehető, a középkori retorika prédikációra való szűkítése, hiszen a tríviumban kiemelkedő szerepe volt a retorikának. Ki-marad a reformáció hitvitázó korszakának említése is, így a XVIII-XIX. század említése előzmény nélküli. A XX. század teoretikusai közül jogosan emeli ki McLuhant, mint a média elmélet legfontosabb képviselőjét. A szerző számára nála is fontosabb R. Weaver, aki a retorika alapját az értékek rendjében, annak szentesítő erejében látja.

Áttérve a vizuális retorikára kiemeli a szerző annak interdiszciplináris jellegét, továbbá nyelvtudományi és pszichológiai meghatározottságát. Áttekinti röviden az egyes irányzatokat, kiemelve Ott-Dickinson és Kenney-M. Scott felosztását. Szerzőnk a képi retorikát tekinti kiindulópontnak, ami a vizuális retorika szűkebb területe. A német *Bildrhetorik* tanulmány-kötet veszi alapul, de a szerkesztőtől, Knapetól eltérően a művészetfilozófiával és a képmisztikával való kapcsolatot hangsúlyozza. Számomra értékes észrevétele, hogy a német szerző értelmezési tartománya sok kérdésben túl tág. Elemzésének kiemelt vizsgálata a filmképre irányul, hisz ez tartalmazza a legtöbb és legjellegzetesebb filmes információt. Áttekinti a XX. század eltérő álláspontjait a filmnyelvre vonatkozóan, tévesnek ítéli a jellemző kiindulópontot, hogy a filmnyelvet az emberi nyelv mintájára kívánták leírni. Az alakzatok, szóképek elemzésénél bátran rámutat, hogy előfordulhat, hogy a képek nem állítanak, csak mutatnak valamit. Továbbá az általa bemutatott Doelker féle alakzat és szókép táblázat a kettőt keveri, illetve kifejtési lehetőségei szűkek, hiányosak. Dicsérendő, hogy rögtön 15 példával, film-kockával illusztrálja a táblázatot. Ezek a képek és a szerző kommentárjai szórakoztatóak, és egyben leleplezőek számomra. A kihívó, eredeti ötleteknek képelt képek kisszerűsége, kezdetlegessége társul föl Mundruczó és Jancsó filmjeiben. Elegáns kontraszt, hogy Szóts és Huszárik képei ellenpontozzák az előző két rendező világát.

Kulcsfogalomhoz érkezünk, a szimbólumhoz, az ókori görög kultúrtörténeti háttér leírását dicsérhetjük. Alapvető veszélyre figyelmeztet, a szimbólum a valóságot átírhatja, eufemisztikusan áthangolhatja, ezzel a normaszegéssel etikai vétséget követhet el. Arisztotelész nyomán a meggyőzés forrásait – éthosz, páthosz, logosz – bemutatva, ezek kölcsönös áthatásának lehetőségét markánsabban kellett volna megfogalmazni. Veszélyre figyelmeztet: a klasszikus dramaturgia és elbeszélés a modernitás irányzataiban lebontásra kerül, a rekonstrukció homályossá válik. A szimbolikus retorikus film ezzel a történetmesélést építi le, nevezhetjük ezt felfüggesztésnek, felülírásnak is.

A dolgozat origójának tekintem a modernizmus elméletek vizsgálatát, szerzőnk

kara-ktére, alapállása itt fogalmazódik meg a legvilágosabban. Nagyon helyesnek ítélem, hogy a filmen túl az irodalom- és művészetelméletre is igaznak tekinti a diagnózisát. Ki nem mondva, a kultúra egészének válságállapotát írja le! Tételmondatnak veszem a „...megdöb-bentő fordulattal fulladtak ki . . . „ fordulatot, mert ami kezdetben fejlődést hozó, innovatív volt, az önmaga ellentétébe fordult át gyakorlati, elméleti értelemben egyaránt. A végeredmény Paul de Man alapján: „Az irodalom. . . arra ítéltetett, hogy . . . a legmegbízhatóbb nyelv legyen, . . .” Kérdezhetjük a szerzővel, a modernizmus képviselői miért tagadják a logika bizonyító erejét, a referenciát a valósághoz? Helyette válaszolunk: a szánalmas önkény miatt, amit kreativitásnak és szabadságnak hisznek-hirdetnek. Eltűntetik a valóságot, a megújulás kényszerre válik, az öncélú paradigmaváltás büvöletében élnek. Szerzőnk már a monográfia elején megfogalmazza a gyógyírt, a kiutat: a valósághoz való visszatérést, a konkrét, tapasztalati dolgok tiszteletét! Értékes három mozzanat említendő, kiváló a modernizmus genezisének bemutatása, politikai tekintetben a marxizmussal, a másik szélsőséggel való érintkezése, illetve Compagnon öt paradoxonának példákvaló illusztrálása. Mintegy ráadásaként a modernizmus elmélet után kitér a posztmodernre, hisz ez a szimbolikus-retorikus film jellemzőihez nélkülözhetetlen, mert ennek stílusjegyei uralkodnak a művészet és az irodalom világában. A filozófia világából a szerző a marxizmus, az egzisztencializmus és a dekonstruktivizmus direkt hatásáról beszél. Rendezőket említve, pl. Godard, Pasolini, Jancsó, akiknek radikális, osztályharcos múlttagadása a marxizmushoz húz. Az egzisztencializmus és a dekonstrukció esetében Heidegger és Derrida elegáns, rövid idézetekkel kiegészített értelmezései rámutatnak a filozófusok eredendő gondolatainak eltorzítására, felületes, önkényes alkalmazására a rendezők programjaiban, filmjeiben.

Szerintem szinte infúzió a rendezőknek az efféle filozofálgatás. Így „megemelik” magukat... Ezen „filozófiai töltettel” játszhatják el az alkotók a lázadást, a konfrontációt, a mániakus nyelvi agressziót, az ismétlődő deheroizálási rohamokat, „új formaként adva el a káoszt”. Végállomásként a pesszimizmusba és nihilizmusba menekülnek, utal Deák-Sárosi László Jancsó és Tarr késői szakaszára.

A 79. oldaltól egy szerencsés megoldással találkozhatunk, a szimbolikus-retorikus film elméleti bemutatását összeköti konkrét filmkockákkal mintegy bizonyító anyaggként. „A modernizmusok a filozófia szélsőséges vizein evezve” megtévesztőek, hamis valóságot te-remtene! Az utolsó vacsora a Arabs szürkénél című Jancsó filmnél kiderül milyen banális „filozófia” mutatja magát rettentő eredetinek és bátornak. Konkrétan: Kapa és Pepe szereplése a Hősök terén . . . „Isten vagyok, király vagyok!” Mérheterlen gög és görcs a pózok mögött...

Akkor válik közönséges provokációvá a dolog, amikor tartalmi normaszegés is megvalósul, azaz nemzeti és állami jelképek kigúnyolása történik . . . Ez a provokáció egyben gyávaság, ennek példaként említendő, amikor Jancsó Petőfi mögött bú-

jik, mintha ő mondaná a rendező idétlenségét. Dicsérendő, hogy szerzőnk kitágítja a vizsgált jelenséget, mert jelzi az azonosságot, párhuzamot az újságírás, a televízió és az internet területén. A posztmodern kikerülhetetlenül belezuhan a tömegkultúrába, annak vulgáris eszközeivel is él. . . .

Súlyos, amorális jelenség, hogy a filmkritikusok falaznak a rendezőknek, ellenállás nélkül elfogadják a szimbolikus-retorikus filmeket, akár a jelentés nélküli filmet is normalitásnak véve. A nézők ítélőképessége ezáltal leépül, a közösség pénzéből dolgoznak, de a közösség értékeit tagadják, akár „magánművészetnek” is nevezhetjük a jelenséget. Szerzőnket idézve: „Megtermékenyíti a kultúrát a kulturátlanság stilisztikai regiszterével.” Ennek a filmvilágnak egyre fokozódó radikalizmusa, tagadása a filmes esztétika „végállomását” hozza el.

A tanulmány nagyon fontos részéhez érkezünk, amikor a szerző indoklását olvaszuk a kiválasztott rendezőkről és filmekről. Így Jancsó, Tarr, Mundruczó vizsgálata az 1998-2011 közé eső szakaszra koncentrál, amit a szimbolikus-retorikus film és a posztmodern végső stádiuma egybeesésének is tekinthetünk.

A három rendező kiemelését indokolja a filmes szakma elismerésével – díjak, szakirodalmi hivatkozások – továbbá általuk valósulnak meg a legteljesebben az elemzésben leírt elvek, és szoros kapcsolatban is állnak egymással, ráadásul az első kettő része a kerettantervnek is. Finom, leleplező iróniával szerzőnk megemlíti, az értelmező irodalom, a forgalmazás, az oktatás emberei „összedolgozva” az alkotókkal a filmi manipulációs mechanizmus megvalósítói. Az alkotók összefonódását, önimádatát teszi nevetségessé a 34. kép alatti szöveg. Jancsó közülük kiemelendő, mert márkanévvé alakult, neve alatt bármi eladható, a támogatási rendszer teljes el látottja. (Grünwalszky szerep. . .) Ijesztő viszont, hogy a szaklapok a kritikai elemzés előtt bezáródnak, ezért van kiemelkedő szerepe ennek a tanulmánynak!!

Különös kettősségről beszélhetünk, a szimbolikus-retorikus filmek látogatottsága csekély, miközben a filmtörténeti és oktatási kánon kiemelt tényezői. Nagyon jól jellemzi a „végállomást” Tarr nyilatkozata: „Szeretnék még készíteni egy filmet a világvégéről, aztán befejezem a filmezést.” Íme a film halálának bejelentése. A posztmodernitás világához tartozó rendezők pusztulást, leépülést, nihilista életérzés ajándékoznak nekünk.

Nyugodt és egyben határozott kontrasztként az eddigiekkel szemben Deák-Sárosi két kiváló alkotót emel fel. Mindkettő – Szóts, Huszárík – megelőzték az európai paradigmaváltást. Az előbbi az olasz neorealizmust előzi meg, míg Huszárík a szimbolikus-retorikus film előképe szimbólum kiemeléseivel, motívum összefüggések megjelenítésével. Modernizmusuk valódi megújítás és nem spekulatív, formai öncélúságba fulladó manír. Ráadásul mind a szakma, mind a közönség elismerte az *Emberek a havason*, illetve *Szinbád* című alkotásokat.

Az elmélet záró része a retorikai elemzés szerkezetével és módszerével foglal-

kozik. Ezzel egyben előkészíti a tanulmány második részét, a kilenc film konkrét vizsgálatát. Jelzi, hogy ezzel együtt a korszak ívét is megrajzolja. Tíz szempontra építi fel a vizsgálatát, amelyek között kölcsönhatást feltételez, azért jelentős ez, mert mások elemzései sokszor egy megközelítésre összpontosítanak, legtöbbször így adósa maradnak a film összjelentésével, és az etikai üzenet megfogalmazásával, a történelemábrázolás hitelességével. Adamikné Jászó Anna felosztását követi, természetesen átalakítva a játékfilm sajátosságainak megfelelően. A tíz szempont egy-egy alfejezetet alkot a műben. Ezt alkalmazva középiskolai és egyetemi képzésben a diákok helyesebben értelmezhetik az alkotásokat, egyben ellenállóbbak lesznek a különféle manipulációs hatásokkal szemben. Ennek a célnak a megjelenését nem tudjuk eléggé kiemelni!

Javaslatként rögzíti az elemzés öt fázisát, amiből a képi és szöveges archiválás a kiemelendő. Ráadásul számtalan tanács és indoklás is olvasható itt. A tíz szempont konkrét leírásából meghatározóvá a retorikai szituáció válik. Természetes, hisz a film nyilvánosság előtti kommunikáció, olyan, mint a nyilvános beszéd. A rendező pedig olyan, mint egy rétor, akinek állítani kell valamit a világról. A meggyőzés során azonban „a kreativitás jegyében” a fiktív világot relevánsnak tűntetheti fel. A rendező éthosza tehát nyilvánvaló, kiderül miképp viszonyul a közönség (közösség, társadalom) értékrendjéhez, rossz esetben így bukkanhat fel a botrány, a blaszfémia. Helyesen érvel a szerző, amikor a demokráciára hivatkozva közli a többség értékrendjét támadni nem helyes, például megkérdőjelezni a nemzet fő jelképeit, értékeit, és a vallást. Emellett megjegyzi, a művészfilmek sokszor az igénytelen tömegnézés felé hajlanak, illetve a másik végletként a filozófia és az elmélet csapdájába kerülnek: individualista pesszimizmusba hanyatlanak. További kiemelendő szempont: érvelés a kisszerkezetben (stílus). Mivel a film képekből áll, ennek kell a legfontosabb, legszélesebb elemzéssé válnia. A képi retorika kiemelt szerepe ellenére azonban az elemzések jelentős többsége a fogalmi szint értelmezésénél megreked, a képi szintig nem jut el, nagyon sokszor csak szöveges leírással találkozunk, egyetlen képmelléklet sincs ezekben a könyvekben. A kép a szemléletesség és a bizonyítás eszköze is. Követelményként, normaként megfogalmazható, hogy nem csupán azonosítani kell a képi jelenségeket, összefüggéseket, hanem meg kell állapítani azok jelentését a helyiérték és a film egészének vonatkozásában, emeli ki a szerzőnk.

Összegezve, a tanulmány messze túlmutat a filmes világon. A kultúra állapota, az értékválság, a modernitás működési mechanizmusa, az intézmények fölötti uralom, a társadalom kiszolgáltatottsága-alávetettsége, immunitásának hiánya egyaránt feltárul a műben. Rendkívül hasznos, hogy a könyv a képzésben is alkalmazható, ezáltal a diákok árnyalt elemzőkészsége és szellemi önállósága egyaránt létrejöhet.

(Magyar Napló, Fókusz Egyesület, Budapest, 2016)