

Deák-Sárosi László

## A SZIMBOLIKUS-RETORIKUS FILM

*Szóts, Jancsó, Huszárik, Mundruczó, Tarr  
és a modernizmusok*



## Interjú Deák-Sárosi Lászlóval

*A Szimbolikus-retorikus film c. könyv szerzőjével*



*Farkas György: Mivel az elemzés metodikája nagymértékben retorikai (nyelvészeti) rendszerekre támaszkodik, mit gondolsz, ezt mennyire könnyen sajátíthatja el egy olyan filmes területen elemző szakember, akinek nincs nyelvészeti „előélete”. Illetve mennyire akadályozhatja ez a tény az elméleted elterjedését?*

**Deák-Sárosi László:** Nem hinném, hogy bármi akadálya lenne a retorikai szempontok erősítésének a filmelemzésben, hiszen a megközelítésben fontos szerepet játszik a stilisztika, ami az ékesszólás

tudományának és művészetének része már a kezdetek óta. A stíluseszközöket, mint az alakzatok (párhuzam, fokozás, ellentét stb.), a szóképek (megszemélyesítés, metafora, szimbólum, metonímia stb.) már a közoktatásban is használják a diákok az irodalmi elemzésekben. Ezeket csak alkalmazni kell az audiovizuális szöveg elemeinek értelmezése során, és azonosítani lehet segítségükkel a különböző mintázatokat.

*FGy: Milyen fontos összetevői vannak még a retorikai elemzésnek?*

**DSL:** Nagyon hasznos az érvelés forrásainak az azonosítása. A nyelvi és logikai érveket (logosz) többnyire eddig is figyelembe vették, de a pathoszt és az éthoszt már kevésbé. Az előbbi olyan hatáselemek azonosítását jelenti, amelyek a néző biztonságérzetére hatnak (pl. a félelemre a sérülésektől és a haláltól), illetve az értékrendjére, mint az együttérzés és a hazaszeretet. Az utóbbi pedig a beszélő (a rendező és alteregói, szócsövei) személyes hitelességére épít. A retorikai elemzés részét képezheti még a bizonyítási modellek alkalmazása, de aki ebben nem kíván elmélyedni, az elboldogul a formális logika elemeivel is.

Ami viszont nélkülözhetetlen régi-új szempont, az az etikai. A filmet mint nyilvános kommunikációt én a közbeszéd részének tartom, és ehhez remek kiindulópontot ad Martha Cooper könyve, az *Analyzing public discourse* (A közbeszéd elemzése, 1989), illetve Perelman, Burke és Weaver munkái.

*FGy: Vannak a képi és multimediális szövegek elemzésének az említetteknél újabb szakirodalmi eredményei?*

DSL: Természetesen. A vizuális és képi retorika kialakulását és elterjedését az 1960-as évektől számítják. Fontos mérföldkő a 2007-ben német nyelven megjelent *Bildrhetorik* (Képi retorika). Magyarországon pedig 2010-ben látott napvilágot az *Enigma* folyóirat 64., Vizuális retorika különszáma, illetve egy szöveggyűjtemény *Vizuális kommunikáció* címmel.

*FGy: Mi az új a te rendszeredben, ha ilyen jelentős előzményeket lehet felsorolni?*

DSL: A *Bildrhetorik* alapjait és iránymutatásait folytatva a képi retorikai elemzést kiterjesztem és alkalmazom a mozgóképre, a filmekre és a játékfilmekre is, természetesen a filmes formanyelvi elemek és a retorikai eszközök elméleti és gyakorlati összebékítésével. Ugyanakkor nem állok meg a stilisztikai/formanyelvi eszközöknél, mint a közvetlen elődök, hanem a szempontrendszerrel kiegészítem a már említett érveléssel és az etikai összetevőkkel, ami még egy komoly eszmetörténeti és művészetelméleti alapozást is szükségessé tett.

*FGy: Tudtommal A szimbolikus-retorikus film címmel megjelent PhD-értekezésed, az első monografikus mű a mozgóképek, filmek retorikájáról. Nálad a nyelvészeti érdeklődés vagy a filmes orientáció volt előbb? Melyiktől haladtál melyik felé?*

DSL: Abban már az elején biztos voltam, hogy a filmek elméletével és elemzési módszertanával fogok foglalkozni. A retorikai összetevő közben társult hozzá, de nagyon adta magát. Kellett egy régi-új (társ)diszciplína, amivel ki lehet kerülni a divatos film- és művészetelméletek elhajlásait, amelyek inkább segítik a filmes manipulációt, mint leleplezik.

*FGy: Első publikációid a filmszemiotika tárgykörében születtek, ez is közrejátszott az elméleti irányultságánál?*

DSL: Igen, a filmelméletet és a nyelvészetet eleve összekapcsolja a filmszemiotika. A szemiotikai megközelítés nálam megmaradt a mai napig, és része a retorikai/stilisztikai szempontrendszernek is.

*FGy: Jancsó filmjeiről szólva azt a megállapítást teszed, hogy már a korai filmjeinél is, de a Kapa-Pepe sorozatban egyértelműen a nemzeti szimbólumokat tudatosan dekonstruálja Jancsó. Kifejezetten a Kapa-Pepe sorozat darabjaira vonatkozóan nem lehetséges az az értelmezés, hogy ezeknek a nemzeti szimbólumoknak a cinikus bemutatása azt a célt szolgálja, hogy a rendszerváltást követően már kiüresített szimbólumokról adjon látteleletet?*

DSL: A holdudvar véleményformálói ezzel próbálják mentegezni a valójában provokatív és romboló kommunikációt. Egy művészeti alkotás azonban sohasem gépies és semleges tükrözés. Az alkotók értékválasztása mindig tetten érhető, kielemezhető. A szarkasztikus gúny ezen filmek esetén egyértelműsíti az attitűdöt, ami a nemzeti szimbólumok kiüresítéséből, sőt durva beszennyezéséből áll, maguk a filmek által is. Indoklásom a könyvben olvasható részletes elemzésekben található.

*FGy: Értem. Hasonló kérdés az előzőhöz: Mundruczó: Szelíd teremtés – Frankenstein-terv: mennyire egyértelmű, hogy Mundruczó szándéka az ellen-megváltás történet felépítése és nem csupán annak artikulálása, hogy a kortárs európai gondolkodásban/művészetben már nincs lehetőség egy „megváltás-történet” megalkotására?*

DSL: Egy filmnek az értelmezése sosem tetszőleges, ha alapos elemzésről van szó. A többrétű retorikai elemzés ki tudja mutatni, hogy mi a film tényleges jelentése, illetve hogy mi az alkotó kommunikációs szándéka az adott művel. A többrételműség alapvetően a művészfilmnek sem a sajátja, hiszen a többrételműség szembe megy a világosság stíluserényével. A félreértésre a felületes értelmezés adhat okot, és ez egyaránt lehet a befogadó vagy a szerző hibája. A befogadó, néző akkor érti félre az adott művet, ha nem átgondolt benyomásai alapján ítél; az elemző pedig, ha csupán impresszionisztikus kritikát ír. A szerző akkor vétkes a dologban, ha nem nyílt és nem közérhető elbeszélői struktúrákban beszél, tehát túl sok erőfeszítést várna el a mű következetes értelmezéséhez. Ezzel akaratlanul is manipulál, gyakran akarva is.

Jó a kérdés a Mundruczó-filmmel kapcsolatban. Az európai gondolkodásban valóban megfigyelhető egy eltávolodás a keresztény, közösségi és nemzeti értékektől, azonban én sokáig azt hittem, hogy a művészet és a tudomány sohase válhat romboló ideológiák eszközévé, főleg megvalósítójává, legfeljebb egy-egy megrendelt propagandaanyaggal, árulás gyanánt. Ma azonban a nem demokratikusan megválasztott gazdasági háttérhatalomnak az az érdeke, hogy gyengítse a közösségi értékeket, ezért azokat az alkotókat és a filmeket támogatja, akik ezt elvégzik. A pénzosztó hatalom mindig talál olyan alkotókat, akik a kivetítik a világra saját szorongásaikat.

*FGy: Valóban erről lenne szó? Inkább érzem ezt egy összeesküvés-elméletnek.*

DSL: Mindennek nagyvonalakban eszmetörténeti és gyakorlati okai vannak. Nézzük először az eszmetörténetit. A felvilágosodás racionalizációja megdöntötte a hit elsődlegességét, majd érvényességét. Helyette, kicsit később, a romantikában – és azóta is – a művészet próbált a helyére kerülni. A művész lett a filozófiai-vallási kérdésekben az igazságosztó, a véleményvezér. A romantika fő tétele Hölderlin és a többi elméleti irányokat megfogalmazó szerző alapján az egyén és a közösség sorsának kölcsönös összeolvadása és egymással való magyarázata. A művész a saját világnézetéből, érzéseiből és példájából általánosít. Azonban nem minden személy van szinkronban a társadalmi mozgásokkal alkati, műveltségi, életkori és egyéb szempontok miatt, ezért festhet például túl sötét képet a világról.

A gyakorlati ok az, hogy nem minden művész tartozik szervesen ahhoz a közösséghez, amelyben él. Neki és néhány társának lehetnek a közösség érdekeivel ellentétes érdekeik, amelyeket művészeti kommunikációkon keresztül érvényesítenek, a gazdasági háttérhatalom pedig őket támogatja. A közösséggel nyelvi, származási, kulturális és egyéb, identitással összefüggő okok miatt azonosulni képtelen művészek maguk előtt tolnak mintaként szélsőséges eseteket, hogy azzal tágítsák a körülöttük élők tűkőképesség-határát, és így leplezzék a maguk kisebbnek vélt másságát. Ezért szól annyi film (illetve regény, képzőművészeti alkotás stb.) együttérzéssel bemutatott bűnözőkről, homoszexuálisokról, mentális zavarral élő személyekről, idegekről, szörnyekről, korábbi vagy aktuális ellenségről stb. Csak ezzel a magatartással a művészek nem az elfogadást erősítik a többségi és normális(abb) társadalomban, hanem az ellenérzést.

*FGy: A torinói ló (2011) kapcsán megjelent írások között akadt olyan, amely szerint a film a maga áttételes eszközeivel bejelentette a kép és a film halálát. Te mit gondolsz erről?*

DSL: Ahogy a könyvben is kifejtem, csak egy stílustörténeti korszak ért véget, illetve a modernizmus elméletének és az intézményesített fesztiválfilm együtt haladásának lehetősége. Az eszmei és az esztétikai elemek tovább élnek, csak külön-külön. A deviáns másság kiemelése benne van már a szórakoztató és közönségfilmben is, sőt már fel sem tűnik az emberek többségének, mert az újságírás, a telekommunikáció és az internet is ugyanezt nyomatja. Az esztétizálás se kötődik már csak a művészfilmekhez, vagy szemléletesebb nevén a szerzői filmekhez, de még az intézményesített fesztiválfilmekhez sem. Mindenki a gazdasági hatalom kezében van, ezért kiszólni is nehéz a kalodából, szinte vakmerőség.



*FGy: Követve a fenti gondolatmenetet, te milyen motivációkat látsz a könyvedben is elemzett filmek által megfogalmazott negatív üzenetekben?*

DSL: Ebben szerepet játszik egy megalománia is. Mint már említettem, a romantika elmélete súlyos terhet rakott a művészek vállára, és ők emiatt szükségét érzik, hogy maguk vegyék kezükbe a világ irányítását. A romantika eme fő tétele hivatalosan még nem dőlt meg, a modernizmusok, beleértve a posztmodernt és a poszt-posztmodernt is, ezen belüli variációkként értelmezhetők. Tehát a felfokozott öntudatú alkotók, esetünkben filmrendezők filmekkel akarják megváltoztatni maguk körül a világot, ezért is nyúlnak egyre radikálisabb kifejezési eszközökhöz és témákhoz. Ha nem sikerül a filmjeikkel művészeti és társadalmi forradalmat kirobbantaniuk, márpedig ez ezidáig senkinek sem sikerült, akkor még elkeseredettebbek, még radikálisabbak lesznek, és közülük egyesek eljuthatnak a mindent tagadásig, akár a filozófiai teremtésmegvonás téziséig, mint Tarr Béla.

*FGy: Ahogy megfogalmaztad ezeket, azt érzem, te valami más irányt látsz a film jövőjének.*

DSL: A szélsőségekbe jutott művészfilm maga is megfogalmazta a saját halálát, az elemzések pedig megmutatták az egész „fejlődési” irány ellentmondásosságát. A minták, témák és magatartások tovább élnek külön-külön, de én reménykedem abban, hogy az elemző kritika és a társadalmi visszacsatolás utat nyit majd akár csak egy mellékszálon egy következetes, a társadalmat nem manipulálni és lebontani, hanem inkább építeni akaró filmművészet (újja) születéséje.

*FGy: A szimbolikus-retorikus film után milyen főbb filmes írásaid születtek, és milyeneket tervezel?*

Azóta is elő szoktam adni konferenciákon, amelyekből általában publikáció is lesz konferenciakötetben vagy folyóiratban. Írtam egy-egy hosszabb tanulmányt a rendszerváltás után Magyarországon forgatott generációs és történelmi filmekről. Eddigi írásaimból egy bő válogatást is tervezünk megjelentetni a Magyar napló Kiadónál A jel újbóli helyreállítása címmel.

*FGy: Köszönöm a beszélgetést!*

DSL: Én köszönöm a lehetőséget!

*(Az interjú 2018. november 13-án készült.)*