

## VIII. A FILM JEGYÉBEN

A „XX. század” valójában az első világháború után, azaz a húszas években kezdődik, ahogy a „XIX. század” is csak 1830 körül kezdődött el. A háború azért jelent fordulópontot a fejlődésben, mert választásra késztetett az adott lehetőségek között. Az új évszázad mindhárom művészeti fő irányának megvolt a maga elődje, az előző periódusban: a kubizmusnak Cézanne és a neoklasszicisták, az expresszionizmusnak van Gogh és Strindberg, a szürrealizmusnak Rimbaud és Lautréamont személyében. A művészi fejlődés folytonossága a gazdaság- és társadalomtörténet egyidejű folyamatosságával függ össze, Sombart a kapitalizmus virágkorának élettartamát százötven évre korlátozza, s végét a világháború kitörésére teszi. Sőt, már az 1895–1914-es évek kartell- és trösztalakulásaiban a rendszer öregedésének jelenségét és a küszöbön álló válság előjelét véli felismerni. 1914 előtt azonban csak a szocialisták beszélnek a kapitalizmus összeomlásáról; polgári köröknek tudomásuk van ugyan a szocialista irányzatokról, de nem hisznek a tőkés gazdaság „belső ellentmondásaiban”, sem az alkalmi válságok leküzdhetetlenségében. Magának a rendszernek a válságára ezekben a körökben nem gondolnak. A bizakodó állapot nagyjában még a világháború befejezése utáni első években is tart, és a burzsoázia hangulata, eltekintve a középosztálytól, amelynek igen nagy nehézségekkel kell megküzdenie, egyáltalán nem reménytelen. A tulajdonképpeni válság 1929-ben az amerikai gazdaság összeomlásával kezdődik, amely véget vet a háborús és háború utáni konjunktúrának, és világosan feltárja a termelés és elosztás nemzetközi tervezésének hiányából származó következményeket. Most egyszerre mindenfelé a kapitalizmus válságáról, a szabad gazdaság és a liberális társadalom csődjéről, a küszöbön álló katasztrófáról és a közelgő forradalomról beszélnek. A harmincas évek története a társadalmi bírálat, a realizmus és aktivizmus periódusának története; a politikai állásfoglalások radikalizálódnak, és egyre szélesebb körökben terjed az a meggyőződés, hogy csak ra-

### A FILM JEGYÉBEN

dikális megoldás segíthet, szották szerepüket. Sehol s életrend válsága, mint mag beszélnek többet a polgári Alapvető különbségektől hasonló engesztelhetetlenség lamentarizmus elvét. Az é formák mellett foglal állás tel, és új egyházért, új skol dik. A fasizmus vonzóereje talizmusától megzavarodot vitathatatlan értékek illúzi szabadítja őket a racionalizm felelősségtől. A kommunizm rétegeivel való közvetlen k való megváltást várja.

A liberális burzsoázia sz találnak jobb kiutat annál, lagos közös vonásait hangs romittálják. Azt állítják,<sup>1</sup> h technokrácia jellemzi, szán forma közti világnézeti kü bennük, a pártembernek, a dalmi gépezet mérnökének nagernek” az uralmát. K társadalmi szabályozás külö cizmus tényéből és a vele ki, a hasonlóság még Oro Egyetlen államapparátus se gatókról”. Ők gyakorolják hatalmat, ahogy a műszaki képeket festenek és könyv kinek az érdekében gyakor kosai nem merik ma már nép java lebeg a szemük elő megek társadalmában és a t megek többnyire csak anny hogy őket akarják félrevez Mi sem jellemzőbb Nyug

dikális megoldás segíthet, más szóval, hogy a középpártok eljártották szerepüket. Sehol sem tudatosul azonban annyira a polgári életrend válsága, mint magán a burzsoázia körén belül, sehol sem beszélnek többet a polgári korszak végéről, mint ebben a körben. Alapvető különbségektől eltekintve a fasizmus és a bolsevikok hasonló engesztelhetetlenséggel támadták a liberalizmus és a parlamentarizmus elvét. Az értelmiség zöme a tekintélyi kormányformák mellett foglal állást, rendet, fegyelmet és diktatúrát követel, és új egyházért, új skolasztikáért, új bizantinizmusért lelkesedik. A fasizmus vonzóereje a dekadens, Nietzsche és Bergson vitalizmusától megzavarodott írók számára az abszolút, szilárd és vitathatatlan értékek illúziójában rejlik; azt remélik, hogy megszabadítja őket a racionalizmussal és individualizmussal együtt járó felelősségtől. A kommunizmustól viszont az értelmiség a nép széles rétegeivel való közvetlen kontaktust, a társadalmi elszigeteltségtől való megváltást várja.

A liberális burzsoázia szószólói ebben a kényes helyzetben nem találnak jobb kiutat annál, hogy a fasizmus és szocializmus állítólagos közös vonásait hangsúlyozzák, és egyiket a másikkal kompromittálják. Azt állítják,<sup>1</sup> hogy mindkettőt végletes realizmus és technokrácia jellemzi, szándékosan elhallgatják a két kormányforma közti világnézeti különbséget, csak a „technikát” látják bennük, a pártembernek, a politikai adminisztrátornak, a társadalmi gépezet mérnökének, egyszóval az „igazgatónak”, a „managernek” az uralmát. Kétségtelenül van bizonyos analógia a társadalmi szabályozás különböző formái közt, és ha csak a technicizmus tényéből és a vele kapcsolatos nivellálódásból indulunk ki, a hasonlóság még Oroszország és Amerika közt is fennáll.<sup>2</sup> Egyetlen államapparátus sem mondhat ma le teljesen az „igazgatókról”. Ők gyakorolják a széles tömegek számára a politikai hatalmat, ahogy a műszakiak a gyárakat vezetik, és a művészek képeket festenek és könyveket írnak. A kérdés mindig csak az, kinek az érdekében gyakorolják ezt a hatalmat. A hatalom birtokosai nem merik ma már bevallani, hogy nem egyes-egyedül a nép java lebeg a szemük előtt. Ebben az értelemben valóban a tömegek társadalmában és a tömegek demokráciájában élünk. A tömegek többnyire csak annyiban vesznek részt a politikai életben, hogy őket akarják félrevezetni.

Mi sem jellemzőbb Nyugaton a kor uralkodó kultúrfilozófiájára,

mint az, hogy a „tömegek lázadását”<sup>3</sup> akarják felelőssé tenni a modern kultúra üressé és felületessé válásáért, és a szellem, a lélek nevében intéznek ellene támadást. Az értelmiség többsége tudva vagy nem tudva reakciós, és Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages és társaik eszméinek zászlaja alatt a faszizmus útját egyengeti. A szélsőségesek jobbról-balról magukénak vallják azt a meglehetősen zavaros spiritualizmust, amelyre ez a filozófia épült. Mindenesetre alapvetően mást értenek rajta itt és ott, s miközben egyformán a „lélektelen”, gépies világnézet ellen hadakoznak, az egyik ezt pozitívizmusként értelmezi, a másik kapitalizmusként. Az „új középkor”, az „új kereszténység”, az „új Európa” nem egyéb, mint az ellenforradalom jól ismert, régi romantikus országa, a „forradalom a tudományban”, a „szellem” kijátszása a természet-tudományok mechanizmusa és determinizmusa ellen pedig „a nagy világreakció mozgósítása a demokratikus és társadalmi felvilágosodással szemben”.<sup>4</sup>

A „tömegdemokráciának” ebben a korszakában mindenki igyekszik azt hangoztatni, hogy igényei és követelései a lehető legszélesebb csoportok érdekeit képviselik; Hitlernek pláne sikerül a nép túlnyomó többségét becsapni azzal, hogy „felsőbbrendűvé” üti őket. Ez az új, „demokratikus” arisztokratizálódási folyamat azzal kezdődik, hogy a Nyugatot játsszák ki a Kelettel, Ázsiával és a Szovjetunióval szemben. A Nyugatot és a Keletet mint a rendet és a káoszt, a tekintélyt és az anarchiát, a stabilitást és a felfordulást, a fegyelmezett racionalizmust és a vad miszticizmust állítják szembe egymással,<sup>5</sup> és az orosz irodalom bűvöletében élő, háború utáni Európát nyomatékosan óvják attól a káosztól, amely felé Dosztojevskij-kultuszával és karamazovizmusával tart.<sup>6</sup> De Vogüé korában Oroszország és az orosz irodalom még egyáltalán nem volt „ázsiai”, ellenkezőleg, az igazi kereszténység példaképeként állították őket a pogány Nyugat elé. Akkor mindenesetre még cárok uralkodtak Oroszországban. Az új kereszties lovagok egyébként maguk sem nagyon hiszik, hogy a Nyugat megmenthető lenne, és politikájuk kilátástalanságát az általános kultúrpeszimizmus leple alá rejtik. El vannak rá szánva, hogy politikai reményeikkel együtt az egész nyugati kultúrát eltemessék, és mint a dekadencia igazi örökösei értik és helyeslik „a Nyugat pusztulását”.

Az évszázad nagy visszahatása a művészet terén az impresszio-

nizmus elutasításában nyilvánvalóan számottevőbb fordulat történt, mint bármely más stílusváltásban. Volt ugyan mindig bizonyos hasonlóság a formalizmus között, a művészet élet- és természethű legyőzéséért, de a művészet új kérdésekké vált kérdésessé. Az impresszionizmus pontja és befejezése volt e fordulatnak. Csak az impresszionizmus szakként minden valóságillúziót tudatos deformálásával felfordította a futurizmus, expresszionizmus és a szizionizmus aránt eltökélten fordul el a modernizmustól. Az impresszionizmus a fejlődést annyiban, amennyiben az ábrázolására törekszik, nem az egésszel való szembeállítás, hanem a kezdetét jelzi, az új korszak tálása” a művészet révén. A művészet egyáltalán nem tekinthető a természethez viszonylik a természethez, hanem a följebb valamiféle mágikus előállításáról, amelyek meg kell helyettesíteni. Braque, Cézanne vagy Paul Klee műveinek látnak, az állandóan azt érezzük, hogy a világunkon kívül, amely hirtelen közönséges valóságnak, túlságosan ábrázol.

A modern művészet az ellenes: elvileg „csúszkás” szizionizmus hang- és színhangos a „festői” értékeket, a költészetet, a zenében a dallamot, ami kellemes és tetszetős. Már Debussy is a hűvös tiszta játssza ki a német érzelmi ellenesség Sztravinszkijnál.

nizmus elutasításában nyilatkozik meg; és ez bizonyos tekintetben számottevőbb fordulópontot jelent a művészet történetében, mint bármely más stílusváltás a reneszánsz óta, amelyek során lényegében érintetlen maradt a realizmus művészi hagyománya. Volt ugyan mindig bizonyos ide-oda lengés formalizmus és anti-formalizmus között, a művészetnek az a törekvése azonban, hogy élet- és természethű legyen, a középkor vége óta elvileg sohasem vált kérdésessé. Az impresszionizmus ebben a tekintetben csúcspontja és befejezése volt egy több mint négy évszázados fejlődésnek. Csak az impresszionizmus utáni művészet az, amely elvileg szakít minden valóságillúzióval, és életérzését a természeti tárgyak tudatos deformálásával fejezi ki. Kubizmus, konstruktivizmus, futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus és szürrealizmus egyaránt eltökélten fordul el a természetelvű és valóság-hű impresszionizmustól. Az impresszionizmus azonban maga is előkészíti ezt a fejlődést annyiban, amennyiben maga sem a valóság integráns ábrázolására törekszik, nem az alanynak a tárgyi világgal mint egészzel való szembeállítására a célja, hanem inkább annak a folyamatnak a kezdetét jelzi, amelyet úgy neveztek: a valóság „annektálása” a művészet révén.<sup>7</sup> Az impresszionizmus utáni művészet egyáltalán nem tekinthető már a természet visszaadásának; úgy viszonylik a természethez, hogy erőszakot követ el rajta. Itt legfőbb valamilyen mágikus realizmusról beszélhetünk, tárgyak előállításáról, amelyek megállnak a valóság mellett, de nem akarják helyettesíteni. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau vagy Paul Klee műveinek láttán, minden különbözőségük ellenére, állandóan azt érezzük, hogy egy másfajta világban vagyunk, a mi világunkon kívül, amely ha mégoly sok vonását viseli is magán a közönséges valóságnak, túlmutat rajta és egy más nemű életformát ábrázol.

A modern művészet azonban más szempontból is impresszionista ellenes: elvileg „csúnya” művészet, tehát szakít az impresszionizmus hang- és színharmóniájával. A festészetben lerombolja a „festői” értékeket, a költészetben a hangulatot és a művészi képet, a zenében a dallamot és a tonalitást. Riadtan kerül mindent, ami kellemes és tetszetős, ami tisztán dekoratív és behízsgáló. Már Debussy is a hűvös tónust és a tiszta harmóniai szerkezetet játssza ki a német érzelmromantikával szemben, és ez a romantika ellenesség Sztravinszkijnál, Schönbergnél és Hindemithnél „anti-

espressívó"-vá fokozódik, amely megtagad minden kapcsolatot a szenzitív XIX. század zenéjével. Értelemmel és nem értelemmel akarnak a művészek írni, festeni és komponálni; hol a tiszta szerkezetet, hol valamely metafizikai szenvedély eksztázisát hangsúlyozzák, mindenképpen el akarják azonban kerülni az impresszionista korszak hiú esztétizmusát. Az impresszionizmus is tudatában volt a modern esztétikai kultúra válságának, ám e kultúra groteskségét, hazug voltát elsősül a posztimpresszionista művészet hangsúlyozza. Innen származik mindenfajta érzéki öröm és hedonizmus elleni harca, innen Picasso, Kafka és Joyce művészetének komor, fájdalmas nyomottsága. A régebbi művészet szenzualizmusa iránti ellenszenv, az illúzióktól való szabadulás vágya odáig megy, hogy a régi kifejezőeszközökkel sem akarnak többé élni, Rimbaud nyomán külön művésznyelvet szeretnének teremteni. Schönberg tizenkétfokú rendszert talál ki, Picassóról pedig nem ok nélkül állapították meg, hogy minden képét úgy hozza létre, mintha újonnan akarná fölfedezni a festés művészetét.

dada  
nimed

A tervszerű harc a konvencionális kifejezőeszközök felhasználása ellen, és ezzel a XIX. század művészi hagyományainak bomlása 1916-ban a dadaizmussal kezdődik: háborús jelenség ez, tiltakozás a kultúra ellen, amely a háborúhoz vezetett, tehát egyik formája a defetizmusnak.<sup>8</sup> Az egész mozgalom értelme az ellenállás a kész formák és a kényelmes, de értéktelen, mert elhasznált, az ábrázolandó tárgyat meghamisító, a kifejezés spontaneitását megsemmisítő nyelvi klisék csábításának. A dadaizmus, valamint a vele e tekintetben tökéletesen megegyező szürrealizmus szakadatlan harc a kifejezés közvetlenségéért, vagyis lényegében romantikus mozgalom. A harc most is a formák hazug volta ellen folyt, amivel Goethe is tisztában volt már, és ami a döntő lökést adta a romantikus forradalomhoz. A romantika óta az egész irodalmi fejlődés nem más, mint a hagyományos és a konvencionális nyelvi formák küzdelme, úgyhogy az elmúlt évszázad irodalomtörténete bizonyos mértékben a nyelvi megújulás története is. Míg azonban a XIX. század csupán kiegyenlítődesre törekedett a régi és az új, az öröklött formák és az egyén spontaneitása között, addig a dadaizmus a közkeletű és elhasznált kifejezési formák hiánytalan megsemmisítését követeli. A teljesen spontán kifejezést akarja megvalósítani, és ezzel művészetelméletét önellentmondó alapra építi. Hogyan értessük meg magunkat – amire pedig a szürrealizmus igenis tö-

rekszik –, ha ugyanakkor tagadjuk és leromboljuk a közlés minden eszközt? Jean Paulhan francia kritikus a nyelvhez való viszonyt tekintve az írók két kategóriáját különbözteti meg.<sup>9</sup> A nyelvrombolókat, azaz a romantikusokat, szimbolistákat és szürrealistákat, akik szeretnék kiküszöbölni a nyelvből a közhelyeket, a konvencionális formákat és a kész kliséket, és a nyelv veszélyei előtt a tiszta, szűzi, eredeti inspirációban keresnek menedéket, Paulhan „terroristáknak” nevezi. A terroristák harcolnak a szellem eleven, bensőséges életének mindennemű rögzítése, megmerevítése ellen, minden ellen, ami felszínessé és rendezetté teszi, azaz minden „kultúra” ellen. Paulhan összefüggésbe hozza őket Bergssonal, és abban a törekvésükben, hogy meg akarják óvni a lelki tartalmak közvetlenségét és eredetiségét, az intuicionizmus és az „életerő”, az az *élan vital* hatását látja. A másik tábor, azokat az írókat, akik pontosan tudják, hogy a megértetés ára a közhely és klisé, és hogy az irodalom: közlés, tehát nyelv, tehát tradíció, azaz „elhasznált” és éppen ezért nem-problematikus, minden további nélkül érthető forma – ékesszólóknak, „retorikusoknak” nevezi. Az ő álláspontjukat tartja egyedül elfogadhatónak, minthogy a „terror” következetes megvalósítása az irodalomban abszolút hallgatást jelentene, vagyis szellemi öngyilkosságot, amelytől a szürrealisták csak szakadatlan öncsalás árán menekedhetnek meg. Mert nincs merevebb, szűkkeblűbb konvenció, mint a szürrealisták doktrínája, és nincs ízetlenebb, egyhangúbb művészet, mint a fölesküdt szürrealistáké. Az „automatikus írásmód” sokkal kevésbé rugalmas, mint az, amelyen a szerző racionálisan és kritikusan uralkodik, és a tudattalan – vagy legalább az, amit abból napvilágra hoznak – sokkal szegényebb és szimplább, mint a tudat. A dadaizmus és szürrealizmus művészettörténeti jelentősége nem is hivatalos képviselőik műveiben van, hanem abban, hogy rámutattak a zsákutcára, amelybe az irodalom a szimbolizmus után jutott, rámutattak egy irodalmi konvenció terméketlenségére, amely elvesztette kapcsolatát az élettel.<sup>10</sup> Mallarmé és a szimbolisták azt gondolták, hogy minden, ami csak az eszükbe jut, lényük kifejezője; ez a misztikus hit a „szómágiában” tette költővé őket. A dadaisták és szürrealisták kétségbe vonják, hogy az ember egyáltalán képes azt kifejezni, ami objektív, külsőleges, formaszerű, racionálisan szervezett, és mi több, kétségbe vonják az ilyen kifejezés értékét is. Tulajdonképpen „megengedhetetlen” – vélik, „hogy egy ember

attól várják a megújulást a művészetben, miközben azt önmagában véve a dadaistákhoz hasonlóan elvetik és csak az irracionális megismerés eszközeként ismerik el, hogy lehatolnak a tudattalanban, a preracionális káoszba, és átveszik a szabad képzettársítások pszichoanalitikus módszerét, vagyis a gondolatoknak és azok visszaadásának racionális, morális vagy esztétikai cenzúrájától mentes, szabad áradását,<sup>18</sup> mert ebben vélik megtalálni a jó öreg romantikus ihlet titkát. Tehát végeredményben ők is csak az irracionális jelenségek racionalizálásához, a spontaneitás metodizálásához folyamodnak, csakhogy eljárásuk összehasonlíthatatlanul pedánsabb, dogmatikusabb és merevebb, mint a művészi alkotásnak az a módszere, amelynél az irracionális és intuitív elemeken az ész, az ízlés és a kritika uralkodik, és amely a spontaneitás elve helyett a meggondolását követi. Mennyivel termékenyebb volt a szürrealisták receptjénél Proust eljárása, aki ugyancsak gátlástalanul, mintegy alvajáróként, a hipnotikus médium passzivitásával adta át magát emlékei és képzettársításai sodrának,<sup>19</sup> azonban ugyanakkor megmaradt fegyelmezett gondolkodónak és a legnagyobb mértékben tudatos alkotó művészeknek.<sup>20</sup> Úgy látszik Freud maga is felismerte a szürrealizmus trükkjét. Nem sokkal halála előtt, mikor Londonban fölkereste Salvador Dali, így szólott hozzá: „Ami engem az ön művészetében érdekel, az nem a tudattalan, hanem a tudatos.”<sup>21</sup> Mintha ezt akarta volna mondani: „Nem a maga színlelt paranoiája, hanem a színlelés módszere érdekel.”

A szürrealisták alapvető élménye annak a „második valóságnak” a felfedezése, amely ugyan elválaszthatatlanul összefonódik a közönséges, empirikus realitással, mégis annyira különbözik tőle, hogy létéről csupán negatívumokban szólhatunk, rá csakis tapasztalati világunk résein és hézagain át utalhatunk. Sehol nem nyilatkozik meg oly élesen ez a dualizmus, mint Kafka és Joyce műveiben; a szürrealizmushoz ugyan nem volt közvetlen közük, ám tágabb értelemben mégiscsak szürrealisták, mint általában a század legtöbb haladó művésze. Ugyancsak ennek a kétoldalú, két különböző szférában otthonos létnek az élménye véteti észre a szürrealizmussal az álom sajátosságát, amelynek vegyes realitásában saját stílusideálját ismeri fel. Az álom lesz a szürrealista világkép mintája, amelyben feloldhatatlan és megmagyarázhatatlan egységet alkot a lét realitása és irrealitása, logikája és fantasztikuma, banalitása és szublimáltsága. A részletek aprólékos naturalizmusa és kap-

csolatuk természetellenes álmodást utánozza, azonban nem a két különböző szintet, hanem annak is, hogy a létnek lehet őket sem egymásnak szembeállítani.<sup>23</sup>

A lét dualizmusa nyilvánvalóan egysége Nikolaus Cusanus óta közismert fogalom, köztudottan intenzíven át a lét kétértelművé tett voltát az emberi élmény láttá ehhez hasonlóan éles szenszuális és spirituális, álomra emlékeztet az is, ahogy maguknak az ellentéteknek zás fantasztikumát hangsúlyoztak fotografikus hűsége és csupán megfelel nagyon alacsony fokozaton a századi „metafizikus költők” és Joyce-nak a gyakran triviálisabb megsejtésével egyesítettierista költőinek stílusa közötti különbség. Az ábrázolás az élet képtelensége, amelyben hat, minél realiztikusabb a rógép és az esernyő a bonco a szekrény módján felnyíló mellettiségnek és egyidejűs különböző idejű és összeegyező csupán azt a vágyat fejezik ki élünk, ha mégoly paradox n vigyünk bele. A totalitásnak véseten.<sup>24</sup> Úgy látszik, minemással, minden még valami részlet magába zárja az egész mértékig az ember jelentőségét vezetett „dehumanizálása” is. jelentős vagy mindennek azo kiváltságos helyzetét, és a lét

csolatuk természetellenes önkénye, amellyel a szürrealizmus az álmot utánozza, azonban nemcsak annak az érzésnek a kifejezése, hogy két különböző szinten, két különböző szférában élünk, hanem annak is, hogy a létnek e tartományai egymást áthatják, nem lehet őket sem egymásnak alárendelni,<sup>23</sup> sem egymással antitézisként szembeállítani.<sup>23</sup>

A lét dualizmusa nyilvánvalóan nem új gondolat, és az ellentétek egysége Nikolaus Cusanus és Giordano Bruno filozófiája révén régóta közismert fogalom, korábban sohasem élték azonban olyan intenzíven át a lét kétértelműségét és a valóság jelenségeinek megévesztő voltát az emberi értelem számára. Csak a manierizmus látta ehhez hasonlóan éles megvilágításban konkrét és absztrakt, szenzuális és spirituális, álmom és ébrenlét ellentétét. A manierizmusra emlékeztet az is, ahogyan a modern művészet nem annyira maguknak az ellentéteknek az egybeesését, mint inkább e találkozás fantasztikumát hangsúlyozza. Az éles ellentét Dalinál a részletek fotografikus hűsége és csoportosításuk önkénye között például megfelel nagyon alacsony fokon az Erzsébet-kori dráma és a XVII. századi „metafizikus költők” paradoxon-kedvelésének. Kafkának és Joyce-nak a gyakran triviális, józan prózát a gondolatok legfinomabb megsejtésével egyesítő stílusa és a XVI–XVII. század manierista költőinek stílusa közt azonban már nem ilyen nagy a színvonalkülönbség. Az ábrázolás tulajdonképpen tárgya itt is, ott is az élet képtelensége, amely annál meglepőbbben, megdöbbentőbben hat, minél realiztikusabbak a fantasztikus egész elemei. A varrógép és az esernyő a boncolóasztalon, a számárhulla a zongorán, a szekrény módján felnyíló meztelen női test, vagyis az egymásmellettségnek és egyidejűségnek mindazok a formái, amelyek különböző idejű és összeegyeztethetetlen jelenségeket fognak össze, csupán azt a vágyat fejezik ki, hogy az atomizált világba, amelyben élünk, ha mégoly paradox módon is, de egységet és összefüggést vigyünk bele. A totalitásnak valóságos rögeszméje lesz úrrá a művészetben.<sup>24</sup> Úgy látszik, minden vonatkozásba hozható minden mással, minden még valami mást is kifejez önmagán kívül, minden részlet magába zárja az egész törvényét. Ezzel kapcsolatos bizonyos mértékig az ember jelentőségének leszállítása, a művészet úgynevezett „dehumanizálása” is. Abban a világban, amelyben minden jelentős vagy mindennek azonos jelentősége van, az ember elveszíti kiváltságos helyzetét, és a lélektan mérvadó voltát.



A lélektani regény válsága talán a legfeltűnőbb jelensége az új irodalomnak. Kafka és Joyce regényei nem lélektani regények többé abban az értelemben, ahogy azok voltak a múlt század nagy regényei. Kafkánál a pszichológiát egy bizonyos mitológia pótolja, Joyce-nál pedig, bár a részletelemzések lélektanilag korrektek, akárcsak egy szürrealista festmény kifogástalanul naturalista részletei, nemcsak a hős hiányzik, mint az ábrázolás pszichológiai középpontja, hanem a pszichológia külön szférája is az életjelenségek összességében. A regény lélektani szerkezetének módosítása tulajdonképpen már Proustnál elkezdődik,<sup>25</sup> aki egyfelől a lélektani regény csúcspontját jelenti ugyan mint az érzelem- és gondolat-elemzés mestere, másfelől máris jelzi a psziché dezintegrálódását. Amennyiben ugyanis az egész valóság tudattartalommal válik, és a dolgok egyes-egyedül az őket átélő lelki közeg révén kapnak értelmet, nem beszélhetünk Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolsztoj vagy Dosztojevszkij értelmében vett pszichológiáról. A XIX. századi regényben a lélek és a jellem ellenpólusa a világnak és a valóságnak, a pszichológia pedig alany és tárgy, én és nem én, bel- és külvilág összeütközése. Ennek a lélektannak az uralma szűnik meg Prousttal. Nála nem annyira az egyes személyiségek jellemzése a lényeges, bár szenvedélyes portretista és karikatúrista, hanem inkább magának a lelki mechanizmusnak az elemzése. Műve „összegezés”, nemcsak e szónak abban a közismert értelmében, hogy a modern társadalom összképét adja, hanem annyiban is, hogy a modern ember egész lelki apparátusát ábrázolja minden hajlamával, ösztönével, tehetségével, automatizmusával, racionalizmusával együtt. Joyce *Ulyssese* a prousti regény közvetlen folytatása; itt a szó szoros értelmében a modern nyugati kultúra enciklopédiájával van dolgunk, ahogyan ez a kultúra mindazon motívumok szövevényében tükröződik, amelyek a nagyvárosi élet egyetlen napjának a tartalmát adják. Ez a nap a regény igazi hőse, a mese kiküszöbölését a hős kiküszöbölése követi. Joyce események sora helyett gondolatok és képzettársítások sorát ábrázolja, egyéni hős helyett a tudat áramlását, végtelen, cezúra nélküli belső monológ formájában. A nyomaték mindenütt a mozgás megszakíthatatlanságán, a „heterogén folyamatosságon”, a dezintegrált világ kaleidoszkópszerű képén van. A bergsoni időfogalom új értelmezést kap, kiéleződik és irányt változtat. A hangsúly a tudattartalmak szimultaneitására, az egyén, a faj, az emberiség múltjának a

jelenben való összegezésre, a belső tapasztalat hordozó idő sodrására esik, vagyis mindazon, ami a jelenben van, és elhatárolhatatlanságára új időkonceptióban futtatva, a szövedéknek úgyszólván a cselekménynélkülisége, a kiküszöbölése a regény módja” és mindenekeztől megkülönböztetve. Mert egyetlen műfaja sem van, amelynek alapvonása a szimultaneitás, mint ez az új, a b... A film technikai eszközei között az egyezés annyira terjedt, hogy a góriait szinte a film szellemi magyarázatává vagyunk magát a filmet szemlélve rezentatívabb, ha minőségesebb tekinteni.

A színház sok vonatkozásban művészeti közeg: elsősorban a látvány révén a film egyetlen időtérben történik, az részben időtérben térbeli, ám sohasem időtérben történik. A film abban különbözik a színháztól, hogy világképében a tér és az idő mintegy időszerű, az időtér van. A képzőművészetben a tér mindig statikus, mozdulatlan, a mozgás mindig statikus; szabadon mozgunk a térben, és mert e részek egyike sem statikus, a fázisok itt nem stádiumok, hanem kötetlen. Az irodalomban a tér az időnek határozott iránya, a tér az időtől független, objektív célja, a térnek, hanem rendezett sorrendűnek, hanem rendezett sorrendűnek jellege és funkciója a térvesztés, veszti statikáját, nyugalmát veszti; úgyszólván a szemlélő nyert; úgyszólván a szemlélő

jelenben való összegeződésére, a különböző időszakok szüntelen összefolyására, a belső tapasztalat alaktalan fluidumára, az emberi lelket hordozó idő sodrának parttalanságára, tér és idő relativitására esik, vagyis mindazon közegek megkülönböztethetlenségére és elhatárolhatatlanságára, amelyekben az alany mozog. Ebben az új időkoncepcióban fut össze a modern művészet anyagát adó szövedéknek úgyszólván valamennyi szála: a művészi motívumok cselekménynélkülisége, a hős kiiktatása az irodalomból, a lélektan kiküszöbölése a regényből, a szürrealizmus „automatikus írásmódja” és mindenekelőtt a film időt – teret váltó vágástechnikája. Mert egyetlen műfaja sem fejezi ki oly hatásosan az új időfogalmat, amelynek alapvonása a szimultaneitás, lényege az idő térszerűvé válása, mint ez az új, a bergsoni koncepcióval egyidős művészet. A film technikai eszközei és az új időfogalom ismertetőjegyei között az egyezés annyira teljes, hogy a modern művészet időkategorióit szinte a film szelleméből fakadónak érezzük, s hajlandók vagyunk magát a filmet stílustörténeti szempontból a jelen legrepresentatívabb, ha minőségileg nem is legkiemelkedőbb műfajának tekinteni.

A színház sok vonatkozásban a filmhez leginkább hasonlító művészeti közeg: elsősorban időbeli és térbeli formáinak kapcsolata révén a film egyetlen igazi analógiája. Ami azonban a színpadon történik, az részben időbeli, részben térbeli, legtöbbször idő- és térbeli, ám sohasem idő-térbeli, mint a filmben lejátszódó folyamatok. A film abban különbözik lényegileg a többi művészettől, hogy világképében a tér és idő határai cseppfolyósak – a térnek mintegy időszerű, az időnek bizonyos mértékig térszerű jellege van. A képzőművészetben, mint egyébként a színpadon is, a tér mindig statikus, mozdulatlan és változatlan, cél és irány nélkül való; szabadon mozgunk benne, mert minden részében homogén, és mert e részek egyike sem feltételezi időben a másikat. A mozgásfázisok itt nem stádiumok, nem fejlődési fokok, egymásutánjuk kötetlen. Az irodalomban, mindenekelőtt a drámában viszont az időnek határozott iránya, fejlődési tendenciája, a néző időélményétől független, objektív célja van; nem csupán edénye az eseményeknek, hanem rendezett sor is. A tér és idő e dramaturgiai kategóriáinak jellege és funkciója a filmen alapvetően megváltozik. A tér elveszti statikáját, nyugalmas passzivitását, és dinamikus jelleget nyer; úgyszólván a szemünk előtt jön létre. Folyékony, határtalan,

! Film

idő-tér

→

befejezetlen, olyan elem, amelynek története van, egyszeri pillanatai, szakaszai és stádiumai. A homogén fizikai tér itt a heterogén összetételű történeti idő ismertetőjegyeit veszi magára. Az egyes mozgásfázisok a térben nem egyneműek, a tér egyes részei nem egyenértékűek többé; kiemelkedő jelentőségűek vannak köztük, olyanok, amelyeknek a térbeli összkép fejlődése szempontjából elsőbbségük van, és olyanok, amelyek a térélmény tetőpontját jelentik. A nagy totál megjelenésének például nemcsak térbeli kritériumai vannak, hanem egyben a film időbeli lefolyásában elrendő vagy elhagyandó stádiumot is képvisel. A jó filmben a nagy totálokat nem önkényesen, ötletszerűen osztják el. Nem függetlenek a jelenet belső fejlődésétől, nem bárhol és bármikor illesztik őket be, hanem csak ott, ahol virtuális energiájuk érvényesülhet, és ahol érvényesülnie kell. Mert a nagy totál nem kivágott és bekeretezett kép; mindig csak része egy összképnek, akárcsak a barokk festészet ama kontraszt hatású figurái, amelyek a kompozíció előterében állnak, és a festői térbe ahhoz hasonló mozgást és nyugtalanságot visznek, amit a nagy totálok a film térbeli szerkezetébe.

Mintha tér és idő a filmben funkcióik felcserélhetősége révén összekapcsolódnának, annak megfelelően, ahogy a tér aktualizálódik és az idő ismertetőjegyeit hordozza, az időbeli vonatkozásokat is a térbeliség, azaz a mozzanatok egymásutánjának bizonyos kötetlensége jellemzi. A film időközegében úgy mozgunk, mint különben csak a térben, vagyis az irányt tekintve teljesen szabadon, úgy lépünk át egyik időfázisból a másikba, mint egyik szobából a másikba, elválasztjuk egymástól a történet egyes állomásait, és lényegében a térbeli rendezési elvek szerint csoportosítjuk őket. Röviden: az idő itt egyrészt elveszti folyamatosságát, másrészt visszafordíthatatlan irányát. Meg lehet állítani: nagy totálokkal; vissza lehet csavarni: visszapergetésekkel; megismételhető: emléképekkel; és átugorható: jövőbe mutató látomásokkal. Párhuzamosan futó, szimultán folyamatokat egymás után, időben távol eső történéseket – összemásolással vagy párhuzamos montázzsal – egy időben lehet bemutatni: a korábbi később, a későbbi idő előtt jelenhet meg. Ennek a filmszerű időkoncepciónak a jellege az empirikussal, de még a színpadival szemben is teljesen szubjektív, látszólag rendszertelen. A tapasztalati valóság ideje egyenesen haladó, hézagtalanul folyamatos, teljességgel megfordíthatatlan rendszer, amelyben az események mintegy „futószalagon” köve-

tik egymást. Bár a dráma nem azonos – ebből az állításnak megfelelően nem klasszikus dramaturgiájának megfelelően nem a tapasztalati idő konformitásával, hanem a kronológiájával, vagy legalábbis a dráma a tapasztalati idő konformitásával, a haladástörténet megszakítását vagy ugrik enged meg, és állandóan hogy az egyes szakaszok nincsen helye semmilyen állásnak. A filmben el az egymás után követő metrikus mérték is a tást vagy gyorsítást, a kevés nagy totált alkal-

A jelenetek egymásutól íróknak, hogy bizonyos jelen, a filmben azonban a tétikai hatás forrása. a módon kezeli ugyan, rendszerint indirekt a jegyzésekre korlátozó technikája nem engedi elmúlt fejlődési időpontra beillesztjük az aktuális lenbe, vagyis csak legutó sára vagy a modern regiben filmi időkonceptió hogy a kamera mozgásának útjára tereli a filmet hogy valamely jelenet iktatásával vagy a jelenet eső részeibe való szétvá a hatást kelti, mintha tetszése szerint kaland

tik egymást. Bár a drámai idő ezzel a tapasztalati idővel egyáltalán nem azonos – ebből az eltérésebből ered az, hogy a színpadon a valóságnak megfelelően működő óra kínosan hat –, és a drámában a klasszikus dramaturgia által előírt időegységet éppenséggel a közönséges idő elvi felfüggesztéseként foghatjuk fel; mégis a dráma időviszonyainak több érintkezési pontjuk van a tapasztalati valóság kronológiájával, mint a filmbeli időfolyamatnak. A dráma, vagy legalábbis a drámának egy és ugyanazon felvonása, megőrzi a tapasztalati idő kontinuitását. Az események itt is, akár csak az életben, a haladás törvénye szerint követik egymást, amely sem megszakítást vagy ugrást, sem ismétlést, sem visszafordítást nem enged meg, és állandó időmértékhez tartja magát, ami azt jelenti, hogy az egyes szakaszokon (felvonásokon vagy jeleneteken) belül nincsen helye semmiféle gyorsításnak, késleltetésnek vagy megállásnak. A filmben ellenben nemcsak a történés üteme, nemcsak az egymás után következő események irama, hanem maga a kronometrikus mérték is képről képre különböző, aszerint hogy lassítást vagy gyorsítást, lassú vagy gyors kameramozgást, sok vagy kevés nagy totált alkalmaznak.

A jelenetek egymásutánjának logikája nem engedi meg a drámaíróknak, hogy bizonyos időpontokat vagy szakaszokat megismételjen, a filmben azonban ez a módszer gyakran a legintenzívebb esztétikai hatás forrása. A mese egy részét a dráma is retrospektív módon kezeli ugyan, és az előtörténetet visszafelé követi, ám ez rendszerint indirekt módon, vagy összefüggő, vagy elszórt megjegyzésekre korlátozódó elbeszélés formájában történik. A dráma technikája nem engedi meg, hogy a kibontakozó cselekmény során elmúlt fejlődési időpontokra nyúljunk vissza, és ezeket közvetlenül beillesztjük az aktuális történés folytonosságába, a drámai jelenbe, vagyis csak legújabbban engedi meg, talán éppen a film hatására vagy a modern regényből is ismert, de inkább és jellegzetesebben filmi időkoncepció hatására. Az a merőben technikai lehetőség, hogy a kamera mozgatható, eleve az idő nem folyamatos kezelésének útjára tereli a filmet, és szinte kezébe adja az eszközt ahhoz, hogy valamely jelenet feszültségét heterogén események közbeiktatásával vagy a jelenet egyes szakaszainak a mű egymástól távol eső részeibe való szétosztásával fokozza. Ezáltal a film gyakran azt a hatást kelti, mintha valaki egy klaviatúra billentyűin játszana, tetszése szerint kalandozva hol ide, hol oda, jobb- vagy balfelé.

dráma-film



is. Uhh

Gyakran előfordul, hogy a film hőisével pályafutása kezdetén mint fiatalemberrel találkozunk először, és később, visszavetítve, gyermekként jelenik meg; majd a cselekmény folyamán érett emberként látjuk viszont, és miután élete sorát egy ideig nyomon követtük, végül a halála után még egyszer elevenen látjuk, például egyik hozzártatózója emlékezetében. Az idő diszkontinuitása mellett az esemény visszafelé pergetése teljesen szabadon, minden kronologikus kötöttség nélkül kombinálható a cselekmény folyamatos menetével; és az időfolyamat ismételt fordulataiból adódó mozgékonyság, amely a filmélmény lényegét nyújtja, a végsőig fokozható. Az idő térszerűvé válása a filmen azonban igazán csak a párhuzamos cselekmények szimultán ábrázolásával valósul meg. Csak a térben egymástól elhatárolt folyamatok egyidejűsége hozza létre a nézőben annak az idő és tér közt lebegő állapotnak az érzését, amely e két rendszer kategóriáit egyszerre igényli. Csak a dolgok egyidejű közelsége és távolsága – egymáshoz való közelségük az időben és egymástól való távolságuk a térben – teremti meg azt az idő-térszerűséget, az időnek azt a kétdimenziósságát, amely a film tulajdonképpen közege és ábrázolásmódjának alapkategóriája.

Viszonylag korán fölfedezték, hogy két eseménysor egyidejűségének ábrázolása szerves része a film alapvető formakészletének. Kezdetben ezt a szimultaneitást egyszerűen csak regisztrálták, azonosan beállított órák vagy hasonló időjelzések segítségével hozták a néző tudomására; a kettős cselekmény vissza-visszatérő vezetésének, a párhuzamos montáznak a művészi technikája csak lépésről lépésre fejlődött ki. A későbbi fejlődés során azonban lépten-nyomon találkozhatunk e technika példáival. És függetlenül attól, hogy két csoport, két rivális vagy két hasonló versengéséről van-e szó, a film struktúráját minden esetben a cselekményvonalak keresztezése, a történés kétoldalúsága és az ellentétes akciók szimultaneitása jellemzi. A korai, ma már klasszikusnak számító Griffith-filmek híres „finise”, amelyekben az izgalmas cselekmény kimenetele attól függ, hogy egy vonat vagy egy gépkocsi, az intrikus vagy „a király vágató küldönce”, a gyilkos vagy a megmentő ér-e hamarabb célhoz, szakadatlanul változó, hirtelen felvillanó és ismét eltűnő képei a maguk idejében forradalmi technikájukkal az ábrázolás olyan példái lettek, amelyeket hasonló szituációk esetén azóta is követ a legtöbb film.

Korunk időélménye lényegileg az adott pillanat, a jelen tudata.

A mai ember számára ami aktuális, ami az a és minthogy ennek tud és kiemelkedő jelentőségű jelen- és egyidejűség a túlvilág, a felvilágos. A ma embere a nagyatvilágvilágának differenciát a dolgok és folyamatainak és összefonódásában a fedezése, hogy egyrészt pillanatban oly sok – tethetetlen – élményben más és más helyen ugyan mástól elszigetelt pozitív univerzalizmus, amely tositott, talán ez a tulajdonság és annak a szaggatottságát ábrázolja. Ez a rapszodikus élesekben megkülönböztető vonása is. A cselekmény gondolatok és hangulatosságát és következtetéseit Passosnál és Virginia interpolációira emlékeztet ha Proustnál két eseményzelebb kerül egymáshoz óra különbség van. A tánc táció téren és időn át álom és meditáció tere lenül új nyomokat követ ahogy a kapcsolatok határai elmosódnak, a közegnek, amelyben a mot és életkort; sohas éves, rendszerint áttele kapcsolatai is. Az élmény szédságuk révén kapcsol és beosztásuk kísérlete

A mai ember számára különös értelme és értéke van mindennek, ami aktuális, ami az adott pillanatban kapcsolatba lép egymással, és minthogy ennek tudatában él, az egyidejűség csupasz ténye is kiemelkedő jelentőségre tesz szert a szemében. Szellemi világát a jelen- és egyidejűség érzése tölti be, ahogy a középkor emberén a túlvilág, a felvilágosodás emberén a jövő gondolata uralkodott. A ma embere a nagyvárosok forgatagát, a technika csodáit, gondolatvilágának differenciáltságát, pszichológiájának titokzatosságát a dolgok és folyamatok egymásmellettségében, kapcsolataiban és összefonódásában érzékeli. Az egyidejűség varázsa, annak fölfedezése, hogy egyrészt ugyanannak az embernek ugyanabban a pillanatban oly sok – különböző, össze nem függő és összeegyeztethetetlen – élményben van része, másrészt különböző emberek más és más helyen ugyanazt élik át, hogy a föld különböző, egymástól elszigetelt pontjain egyidejűleg ugyanaz történik, ez az univerzalizmus, amelyet a ma emberében a modern technika tudatosított, talán ez a tulajdonképpeni forrása az új időkonceptciónak és annak a szaggatottságnak, amellyel a modern művészet az életet ábrázolja. Ez a rapszodikusság, amely az új regényt a régítől a legélesebben megkülönbözteti, ugyanakkor leginkább filmszerűen ható vonása is. A cselekmény mozzanatainak diszkontinuitása, a gondolatok és hangulatok szaggatottsága, az idő mértékének relativitása és következetlensége az, ami Proustnál és Joyce-nál, Dos Passosnál és Virginia Woolfnál a film vágásaira, áttűnéseire és interpolációira emlékeztet bennünket, és egyszerű filmvarázslat, ha Proustnál két esemény, amelyek közt talán harminc év telt el, közelebb kerül egymáshoz, mint azok, amelyek között talán csak két óra különbség van. Ahogy Proustnál múlt és jelen, álom és meditáció téren és időn át egymásra talál, ahogy a szüntelenül jelen, álom és meditáció téren és időn át egymásra talál, ahogy a szüntelenül új nyomokat követő szenzibilitás térben és időben bolyong, ahogy a kapcsolatok e végtelen és parttalan sodrában tér és idő határai elmosódnak, mindez pontos megfelelője annak a tér-idő közegnek, amelyben a film mozog. Proust sohasem ad meg évszámot és életkort; sohasem tudjuk pontosan, regényének hőse hány éves, rendszerint áttekinthetetlenek az események kronologikus kapcsolatai is. Az élmények és események nála nem időbeli szomszédságuk révén kapcsolódnak össze; kronologikus elhatárolásuk és beosztásuk kísérlete már csak azért is értelmetlen volna, mint-

hogy Proust szerint minden embernek megvannak a maga tipikus élményei, és ezek periodikusan ismétlődnek. A gyermek, az ifjú, a férfi alapjában véve mindig ugyanazt éli meg; valamely esemény értelmét gyakran csak hosszú évekkel azután fogja fel, hogy megélte és átszenvedte; az elmúlt évek lecsapódását azonban aligha tudja megkülönböztetni a jelen pillanat élményétől.

Nem ugyanaz a gyermek, ugyanaz a beteg, ugyanaz a magányos idegen-e életének minden percében, a maga éber, érzékeny és nyughatatlan idegzetével? Nem azé az élet minden helyzetében, aki bizonyos élményekre képes, és nem élményeinek e tipikus volta jelenti-e számára az egyetlen oltalmat a múlt idővel szemben? Nem egy időben játszódik-e le valamennyi élményünk? És az egyidejűség voltaképpen nem tagadása-e az időnek? És ez a tagadás, nem annak a bensőségességnek a visszahódításáért vívott küzdelme-e, amely veszendőbe megy számunkra a tér és idő révén?

Joyce ugyanezért a bensőségességért, az élmények ugyanezen közvetlenségéért harcol, amikor Prousthoz hasonlóan feloldja és összefolyóvá teszi a tagolt, kronologikusan rendezett, szilárd pontokhoz kötött időt. Nála is a tudattartalmak helyettesíthetősége marad felül az élmények kronologikus rendjével szemben; az ő számára is irány nélküli pálya az idő, amelyen ide-oda lehet mozogni. Csakhogy ő az idő térszerűsítésében még tovább megy, mint Proust, és a belső folyamatokat nemcsak hossz-, hanem keresztmetszetben is megmutatja. A képek, a gondolatok, az ötletek és emlékek nála teljesen hirtelen, közvetlenül kerülnek egymás mellé; eredetükkel szinte egyáltalán nem törődik, csak egymásmelletti-ségüket, egyidejűségüket hangsúlyozza. Az idő térszerűsítése Joyce-nál olyan messzemenő, hogy ha az *Ulysses* összefüggéseit csak hozzávetőlegesen ismerjük is – tehát nem is második olvasásra, mint megállapították – ott kezdhetjük el olvasni, ahol akarjuk, és mi több a könyv egyes fejezeteit tetszőleges sorrendben olvashatjuk. Az a közeg, amelybe az olvasó kerül, teljességgel térszerű, a regény ugyanis nemcsak egy nagyváros képét ábrázolja, hanem bizonyos mértékig átveszi annak szerkezetét, utcáinak és tereinek hálózatát is, amelyben tetszés szerint csavaroghatunk, kóborolhatunk, és a sétát ott hagyhatjuk abba, ahol jónak látjuk. Ennek a technikának a filmszerűségére a legnagyobb mértékben jellemző, hogy Joyce a regényt nem a fejezetek végső sorrendjében írta meg, hanem – a filmek előállításának szokásos módjához ha-

sonlóan – függetlenül a  
jűleg több fejezeten do

A film bergsoni időnk  
dig oly félreismerhetetle  
ágában és irányzatában.  
potok szimultán volta a  
tészet legkülönbözőbb  
expresszionizmusával,  
szürrealizmusával össze  
kontrapunktikáját, össze  
valamely zenemű elmély  
egy-egy hangnak minden  
szonyát, ugyanúgy ben  
is mindig minden, amit  
tettünk. Ha megértjük  
ben, mint valami partitú  
szát feloldjuk, és a har  
Minden művészet játék  
sebb közelségbe kerül h  
ragad el tőle. Ha van h  
káosztól elragadott régi  
sével a film beleesik e  
ábrázolhatóvá olyan éln  
lehetett kifejezni. A műv  
üres formát igazi étellel

A filmművészet szellem  
nikus betegséggé kezd  
hogy a film nem találja r  
nak utat a filmhez. Rég  
kényük-kedvük szerint  
rendezőkre, forgatókőn  
mindenféle technikusokr  
hogy e kooperáció szell  
eszméjének általában nin  
Berzenkednek attól a go  
tívának, egy „üzemnek”  
tásának tekintik, hogy ol  
olykor maguknak sem  
vagy legjobban esetben a t

ido  
tervezés

a)  
b)

sonlóan – függetlenül magától a cselekmény rendjétől, és egyidejűleg több fejezeten dolgozott.

A film bergsoni időkonceptiójával találkozunk – ha nem is mindig oly félreismerhetetlenül, mint itt – a jelenkor minden művészeti ágában és irányzatában. A tudattartalmak egyidejűsége, a lelki állapotok szimultán volta az az alapvető élmény, amely a modern festészet legkülönbözőbb irányzatait, az olaszok futurizmusát Chagall expresszionizmusával, Picasso kubizmusát Giorgio de Chirico szürrealizmusával összeköti. Bergson fedezte fel a lelki folyamatok kontrapunktikáját, összefüggéseik zenei szerkezetét. Most ahogy valamely zenemű elmélyült hallgatásakor tisztán érzékeljük minden egyes hangnak minden már elhangzott hanggal való kölcsönös viszonyát, ugyanúgy benne van legmélyebb, vitális élményeinkben is mindig minden, amit valaha megéltünk és az életben magunkévá tettünk. Ha megértjük önmagunkat, úgy olvasunk saját lelkünkben, mint valami partitúrában; az egymásba fonódott hangok káoszát feloldjuk, és a hangzatok művészi rendjévé változtatjuk. – Minden művészet játék a káosszal; a művészet egyre veszedelmesebb közelségbe kerül hozzá, és mindig újabb lelki tartományokat ragad el tőle. Ha van haladás a művészet történetében, úgy az a káosztól elragadott régiók folytonos növekedése. Az idő elemzésével a film belesik e fejlődés vonalába; általa optikailag váltak ábrázolhatóvá olyan élmények, amelyeket korábban csak zeneileg lehetett kifejezni. A művész, aki ezt a nyitott lehetőséget, ezt a még üres formát igazi étellel tölti meg, mindenesetre még várat magára.

A filmművészet szellemi válsága, amely a jelek szerint immár krónikus betegséggé kezd válni, mindenekelőtt azzal függ össze, hogy a film nem találja meg költőit, helyesebben az írók nem találnak utat a filmhez. Rég megszokták, hogy a maguk négy fala közt kényük-kedvük szerint szabadon tevékenykedjenek, most pedig rendezőkre, forgatókönyvírókra, fényképészekre, mérnökökre és mindenféle technikusokra kellene tekintettel lenniök, ráadásul úgy, hogy e kooperáció szellemének, sőt, a művészi termelőközösség eszméjének általában nincs meg a szemükben a szükséges tekintélye. Berzenkednek attól a gondolattól, hogy művészetüket egy kollektívának, egy „üzemnek” szolgáltatassák ki, a művészet lealacsonyításának tekintik, hogy olyan elhatározásokban, amelyek indokairól olykor maguknak sem igen adhatnak számot, idegen diktátum vagy legjobb esetben a többség mondja ki az utolsó szót. A XIX.

! Film!

→  
optikailag  
- zene

?

(szöveg)



század álláspontjáról nézve abszolút szokatlan, természetellenes helyzet az, amellyel itt meg kell küzdeniük. A jelen atomizált, ellenőrizetlen művészi törekvései itt ütköznek első ízben egy anarchiájukkal ellentétes elvbe. Magának az együttműködésen alapuló művészi produkciónak a ténye ugyanis olyan integrálódási tendenciát mutat, amelyre – ha eltekintünk a színháztól, ahol a műalkotás reprodukciójáról nem pedig produkciójáról van szó – a középkor, közelebről: az építő páholyok óta nem volt példa. A filmprodukciónban természetesen korántsem tekinthető megoldottnak a művészi munkaközösség kérdése, ami nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a legtöbb író nem talál kapcsolatot a filmmel, hanem olyan kortünetben is, amilyen például az a tény, hogy Chaplin filmjeiben lehetőség szerint mindent maga kényszerült csinálni – a főszerepet, a rendezést, a forgatókönyvet, a zenét. De még ha csak a szabályozás kezdetéről vagy az integrálódás egyelőre csupán üres kereteiről volna is szó, itt is a tervezésért folyik a küzdelem, mint korunk egész gazdasági, társadalmi és politikai életében a tervezésért, amelynek híján szellemi és anyagi világunkat a szétesés veszélye fenyegeti. Ugyanazzal a feszültséggel állunk szemben itt is, mint mindenütt a kor társadalmi életében: demokrácia és diktatúra, differenciálódás és integrálódás, racionalizmus és irracionálizmus éles összeütközésével. Minthogy azonban a tervezés még a gazdaság és a politika területén sem oldható meg mindig rendezési elvek kényszerével, annál kevésbé lehetséges ez a művészetben, ahol a spontaneitás mindenfajta erőszakos visszaszorítása, az ízlés mindenfajta kényszerű nivellálása, a személyes kezdeményezés minden intézményes szabályozása súlyos, ha nem is éppen halálos veszélyekkel jár, mint sokan gondolják.

Hogyan lehet azonban a végletes differenciálódás, a rafinált individualizmus korában a személyes törekvéseket egybehangolni, integrálódásukat elősegíteni? Vagy gyakorlati szempontból: hogyan lehet véget vetni annak az állapotnak, hogy a technikailag legsikerültebb filmek gyakran a legsilányabb írói alkotásra támaszkodnak? Nem a tehetséges rendező és a tehetségtelen író áll itt szemben egymással, hanem két nem egykorú jelenség: a magányos, elszigetelt, önmagára utalt író és a film mint kollektívan megoldandó feladat. A filmművészet közösségi alkotóapparátusa olyan társadalmi technikát feltételez, amellyel egyelőre nem rendelkezünk, ahogy egykor a frissen fölfedezett kamera olyan művészi

technikát igényelt, amellyel a megosztott funkciók a rendezés és forgatókönyvvel szembeni leküzdése érdekében ajánlatos lenne, semmint annak megakadályozásáért akadályozná, de nem hiányzó tervezést, csak a hiányzó szervezett munkamegosztás monisztikus-individuális szemléletében felel meg a rendszeres belső feszültség óhatatlanul a szerúségére emlékeztet. Vagy az alapuló művészi produkció voltna, múltó epizód, amely áradata? Mégsem kezdete, hanem csupán tétovázó fordulat az individualistának, amely köszönhetjük? Csakis ebből bizonyos funkciók perszonalitás feladása révén megoldani. A film válsága azonban annak a sok milliós tömegnek, Hollywoodtól Sanghajig ezer moziját, ennek az egész kívül zűrzavaros a szociális ezeket az embereket, mint talanul szívja be őket a mindvégig amorf, tagok azzal az egyetlen, ám éppen hogy minden társadalmi sem műveltségi szempontból világosan meghatározhatóság” a szó tulajdonképpeni hívek többé-kevésbé állapota bizonyos mértékben biztosíték a folyamatos fenntartás kölcsönös megértés mind létre; ha az adott körön belül, azonos síkon különbözik

technikát igényelt, amellyel akkor nemigen tudtak mit kezdeni. A megosztott funkciók újragesztése és ennek első lépéseként a rendezés és forgatókönyvírás perszónalunioja, amelyet a filmválság leküzdése érdekében ajánlottak, inkább a probléma megkerülése lenne, semmint annak megoldása, mert a leküzdendő differenciálódást akadályoznák, de nem szüntetné meg, nem hozná magával a hiányzó tervezést, csak megkerülné szükségességét. A kollektívan szervezett munkamegosztás helyett a funkciók ellátásának ez a monisztikus-individuális elve egyébként nemcsak külső, technikai tekintetben felel meg a műkedvelő munkamódszernek, hanem a belső feszültség óhatatlan hiánya folytán is az amatőrfilmek egyszerűségére emlékeztet. Vagy ez az egész törekvés a tervezésen alapuló művészi produkció kialakítására csupán átmeneti zavar volna, múltó epizód, amelyet ismét elsodor majd az individualizmus áradata? Mégsem kezdete volna a film egy új művészi kultúrának, hanem csupán tétovázó folytatása annak a még életképes réginek, az individualistának, amelynek a középkor óta a művészet egészét köszönhetjük? Csakis ebben az esetben lehetne a film válságát bizonyos funkciók perszónalunioja, azaz a kollektív munka elvének feladása révén megoldani.

A film válsága azonban összefügg a közönség válságával is. Annak a sok milliós tömegnek, amely nap mint nap benépesíti Hollywoodtól Sanghajig és Stockholmtól a Fokvárosig a világ sok ezer moziját, ennek az egész világot átfogó emberáradatnak rendkívül zűrzavaros a szociális összetétele. Semmi más nem köti össze ezeket az embereket, mint az, hogy moziba járnak, és amilyen alakatlanul szívja be őket a moziterem, ugyanúgy ömlenek is ki belőle; mindvégig amorf, tagolatlan, egységes és körvonaltalan tömeg, azzal az egyetlen, ám éppenséggel negatív általános jellemvonással, hogy minden társadalmi kategóriát magába ölel, és sem osztály-, sem műveltségi szempontból nem tekinthető szervesen létrejött, világosan meghatározható rétegnek. Ez a tömeg nem is „közönség” a szó tulajdonképpeni értelmében, mert közönségnek csak a hívek többé-kevésbé állandó táborát nevezhetjük, azokat, akik bizonyos mértékben biztosítani tudják valamely művészi tevékenység folyamatos fenntartását. Közönségszerű csoportosulások a kölcsönös megértés mindenkori lehetőségének platformján jönnek létre; ha az adott körön belül a vélemények nem egyeznek is mindig, azonos síkon különböznek egymástól. Azoknál a tömegeknél

→

→

→

→

Közönség

tömeg ↗

azonban, amelyek a mozikban együtt ülnek, és semmi néven nevezendő közös szellemi előképzésben nem részesültek, ilyen platformot hiába keresnénk. Ha valamely film nem tetszik nekik, elutasításuk indokai tekintetében oly kevés eshetősége van közöttük az egyetértésnek, hogy ennek alapján feltehetően mindenkor félreértésen alapul az általános helyeslés is.

Azok a közönségnek nevezhető, homogén és állandó alakulatok, amelyek mint közvetítő az alkotók és a művésztől távol álló rétegek közt, mindig lényegében kultúraörző funkciót teljesítettek, mint tudjuk, a műélvezet előrehaladt demokratizálódása során felbomlottak. A múlt század állami és városi színházainak polgári bérletközönsége még ilyen – többé-kevésbé egységes – szervesen fejlődött közönség volt, de a repertoárszínházak alkonnyával ennek a publikumnak végleg nyoma veszett, és azóta, ha a korábbinál nagyobb tömegben is, csak esetről esetre integrálódó hallgatóságról lehet szó. Ez a hallgatóság általában pontos megfelelője a véletlenszerűen összeverődött mozilátogatóknak, akiket mindig új, el nem kopott szenzációval kell becsalogatni. A rendszeresen játszó repertoárszínház, a szériadarabok színháza és a mozi jelenti a művészet demokratizálódásának egymásra következő állomásait és annak az ünnepélyességnek a fokozatos elvesztését is, amely korábban többé-kevésbé jellemzője volt a színház minden formájának. Az utolsó lépést e profanizálás útján a mozi teszi meg, mert még a kasszadarabot játszó modern nagyvárosi színház látogatása is bizonyos belső és külső előkészületet igényel – legtöbb esetben előre kell gondoskodni jegyekről, határozott időponthoz kell alkalmazkodni és egész estét betöltő elfoglaltságra kell felkészülni –, moziba viszont előkészületlenül megyünk, utcai ruhában, a folytatolagos előadásokra bármikor. A film hétköznapi perspektívája bizonyos fokig megfelel a mozilátogatás improvizáltságának, igénytelenségének.

Individualista beállítottságú kultúránk kezdete óta a film jelenti az első kísérletet arra, hogy művészetet nyújtsanak a tömegnek. A művészet demokratizálódásának tulajdonképpen kezdete egyidős a színházi és olvasóközönségnek azzal az átrétegződésével, amely a múlt század elején a bulvár színdarabok és tárcaregények keletkezésével jár együtt, és a tömeges mozilátogatással éri el tetőpontját. A fejedelmi udvarok magánszínházától a polgárság állami és városi színházain át a színházi trösztökhöz, az operától az ope-

retthez és a revühöz v  
szélesebb tömegeit ig  
vészeti üzem folyvást  
még egy közepes szín  
balettet már városról  
befektetéseinek amor  
zásába bevonják az eg  
tömegek hatása a műv  
házi előadásokon soha  
szetet az athéni vagy  
művészeti tényezővé,  
és megtérítik a műélv

A művészet minősé  
uralkodott bizonyos f  
tani, mintha a széles r  
művészet ellen, követk  
A differenciált művész  
ségekkel jár, mint az e  
megértés hiánya azonb  
megeket abban, hogy  
tikai kvalitásai folytán  
náluk minőségén kívül  
fősztra reagálnak, han  
feltételeik közepette r  
fogadják a művészileg  
vonzó formában kapják  
nagyobbak, mint a jó  
a haladó művészet ma  
záférhetetlen; termés  
eszközei hosszú, zárt f  
nyelvűvé. Ezzel szembe  
primitívebb közönség  
állására való tekintete  
seket vonhatnánk le a fi  
az effajta szellemi egye  
megismétlődik minden  
tik. A következő nemz  
den kifejezőeszköze les  
kezik itt is az a szakadá

demokratizálódás:  
a) b)  
c)

tömeg

retthez és a revühöz vezet az a fejlődés, mely a fogyasztók egyre szélesebb tömegeit igyekszik magához vonni, hogy fedezze a művészeti üzem folyvást növekvő kiadásait. Az operett költségeit még egy közepes színház is vállalhatta, egy-egy revüt vagy nagy balettet már városról városra kellett vándoroltatni a vállalkozás befektetéseinek amortizációja érdekében, a nagy filmek finanszírozásába bevonják az egész világ mozilátogatóit. Ezzel megvalósul a tömegek hatása a művészi produkcióra. Pusztán jelenlétükkel a színházi előadásokon soha nem befolyásolhatták közvetlenül a művészetet az athéni vagy a középkori nézők, azóta vált a pénzfizetés művészeti tényezővé, mióta a tömegek fogyasztóként lépnek fel és megtérítik a műélvezet árát.

A művészet minősége és népszerűsége viszonyában kezdettől uralkodott bizonyos feszültség; amivel korántsem akarjuk azt állítani, mintha a széles rétegek mindenütt és mindenkor elvileg a jó művészet ellen, következetesen a rossz mellett foglaltak volna állást. A differenciált művészet megértése természetesen nagyobb nehézségekkel jár, mint az egyszerűbb, fejletlenebb művészeté, a pontos megértés hiánya azonban nem feltétlenül akadályozza meg a tömegeket abban, hogy magukévá tegyék – ha nem is éppen esztétikai kvalitásai folytán – ezt a művészetet is. A siker kritériumai náluk minőségen kívüli. Nem a művészi tekintetben jóra vagy rosszra reagálnak, hanem olyan benyomásokra, amelyek adott életfeltételeik közepette megnyugtatja vagy nyugtalanítja őket. Elfogadják a művészileg értékeset is, ha azt megfelelő, azaz számukra vonzó formában kapják. A jó film sikerlehetőségei emellett eleve nagyobbak, mint a jó képé vagy jó versé. A filmen kívül ugyanis a haladó művészet ma a be nem avatottak számára lényegében hozzáférhetetlen; természeténél fogva nem népszerű, mert kifejezési eszközei hosszú, zárt fejlődés folyamán alakultak egyfajta tolvajnyelvűvé. Ezzel szemben a film most kialakuló nyelvét még a legprimitívebb közönség is játszva megtanulhatta. A dolgok ilyen állására való tekintettel könnyen túlzottan derűlátó következtetéseket vonhatnánk le a filmművészetre nézve, ha nem tudnánk, hogy az effajta szellemi egyetértés a paradicsomi gyermekkor jegye, és megismétlődik minden alkalommal, ahányszor új művészet születik. A következő nemzedék számára a filmnek talán már nem minden kifejezőeszköze lesz érthető, és előbb-utóbb biztosan bekövetkezik itt is az a szakadás, amely az értéket a laikusoktól elválasztja.

tömeg  
piac

! Igen

→ Nyelvr!

benne!

Igazán népszerű csak a fiatal művészet lehet, mert minden hosszabb múltra visszatekintő művészet megértéséhez ismerni kell a korábbi, már meghaladott fejlődési fokokat. Valamely művészet megértése azt jelenti, hogy át tudjuk tekinteni formai és tartalmi elemeinek összefüggését; amíg a művészet fiatal, természetes, problémamentes a kapcsolat tartalom és kifejezőeszközök között, vagyis közvetlen út vezet a tematikától a formához. Idővel ezek a formák autonóm alakzatként leválnak a témáról, egyre üresebbé lesznek, s végül már csak egészen vékony művelt réteg számára érthetőek. A filmművészetben alig kezdődött még el a formák önállósodásának ez a folyamata, és a mozilátogatók tekintélyes része egyelőre még ahhoz a nemzedékhez tartozik, amely megélte a film megszületését, és tanúja volt formái tartalmasságának. Az elidegenedés azonban máris megkezdődött, és abban jelentkezik, hogy a mai produkció felhagyott a legtöbb úgynevezett „filmszerű” kifejezőeszköz alkalmazásával. Az egykor oly kedvelt effektusok, mint a különböző beállítások és trükkök, a távolság és a tempó változtatása, a montázs, a visszapergetés, a merevítés, az áttűnés mára keresetten és természetellenesen hatnak, mert a rendezők és operatőrök a második, immár kevésbé filmértő nemzedék igényeinek nyomására figyelmüket a történet világos, folyamatos és érdekesítő, izgalmas elbeszélésére fordítják, és inkább a pièce bien faite, mint a némafilm mestereitől tanulnak.

Elképzelhetetlen, hogy valamely művészet a fejlődés jelenlegi fokán mindent előlről kezdhetne, még ha annyira újszerű eszközökkel rendelkezik is, mint a film. Még a legegyszerűbb mesének is megvannak a maga előképei, az is hordozza a régi irodalom bizonyos epikai és drámai formuláit. A film, amelynek közönsége az átlagos kispolgár színvonalán áll, a polgárság szórakoztató irodalmából kölcsönzi ezeket a formulákat, és a mai mozilátogatót a tegnapi színházi hatásokkal kápráztatja el. A filmprodukciónak legnagyobb sikerét annak a felismerésnek köszönheti, hogy a kispolgár lelki világa az a lélektani középpont, amelyben a tömegek találkoznak. Ennek az emberfajnak a társadalomlélektani határai sokkal szélesebbek, mint a középosztály tisztán szociológiai határai; felöleli mindazokat a fentről és alulról levált – tehát nagyon számottevő – elemeket, amelyek mindenütt, ahol az élet nem kényszeríti őket közvetlen harcra, tehát mindenekelőtt szórakozásukban, fenntartás nélkül csatlakoznak a középrétegekhez. A film tömegkö-

zönsége ennek a nivellálódó, elidegenítő, elűző akar lenni, mielőtt az amelyből ez a szellemi kezdettől fogva, különösen az alsó osztály” a maga „alkalmazható” szelvényeinek, kereskedelmi szempontból a színen, mindig az elidegenítő szolgált, hogy a társadalmi életben fenyegetve érezte magát, inkább tényleges érdekeit, mint a társadalmi kilátásait. A polgárság, a középosztály, a társadalmi állásfoglalás, a társadalmi vezetés világnézet sem lehet, az építhetett ezeknek a győzelem. A középosztály életérzését jellemzi. Végso soron nemzedékében, és ennek megfelelően az egyik társadalmi rétegből a másikba. Számára a moziban való élet, az életben nem találkozik, sem kap meg oly megtévesztő világtól. „Mindenki a moziban főbb hitelve, és a feltörekvő moziba csábítják. Nagyot játszó „filmkirály” is, mikor egy társadalmi filmiparnak, hogy a közönség mutassa be.”

A mozgófényképnek a társadalmi fedezés tette lehetővé: a G. párhuzamos montázs és a társadalmi szok által kidolgozott módok, amelyeknek ismételt megszokása az izgatott hangulatnak és az életnek ezzel a kifejezőeszközzel, azonban az oroszok módja az érzékelhetőség határait, az érzékelhetőség határait sikerült a lebegő hangulati tempók kifejezésére olyan

zönsége ennek a nivellálódásnak az eredménye; és ha a film jövedelmező akar lenni, mindenekelőtt arra a rétegre kell építenie, amelyből ez a szellemi kiegyenlítődés kiindul. A középosztály kezdettől fogva, különösképpen pedig azóta, hogy az „új középosztály” a maga „alkalmazottainak”, kis állami és magántisztviselőinek, kereskedelmi utazóinak és segédeinek seregével megjelent a színen, mindig az „osztályok között” lebegett és eleve arra szolgált, hogy a társadalmi ellentéteket lehetőleg áthidalja.<sup>26</sup> Állandóan fenyegetve érezte magát felülről és alulról, ám mindig inkább tényleges érdekeit áldozta fel, semmint reményeit és képzeltebeli kilátásait. A polgárság felső rétegéhez szeretett volna tartozni, jóllehet az alsók sorsában osztozott. Világos és egyértelmű társadalmi állásfoglalás nélkül azonban egységes tudat és következetes világnézet sem lehetséges; és a filmprodukció nyugodtan építhetett ezeknek a gyökértelen elemeknek a tájékozatlanságára. A középosztály életérzését a könnyelmű, kritikátlan optimizmus jellemzi. Végső soron nem hisz a társadalmi ellentétek jelentőségében, és ennek megfelelően olyan filmeket akar látni, amelyekben egyik társadalmi rétegből egyszerűen át lehet sétálni a másikba. Számára a moziban valósul meg az a társadalmi romantika, amellyel az életben nem találkozik, és amelyet a kölcsönkönyvtáraktól sem kap meg oly megtévesztő formában, ahogy a film ábrándvilágától. „Mindenki a maga szerencséjének kovácsa” – ez a legfőbb hitelve, és a feltörekvés a legfőbb rugója vágyainak, amelyek moziba csábítják. Nagyon jól tudta ezt már Will Hays, az egykori „filmkirály” is, mikor egyebek közt azt az utasítást adta az amerikai filmiparnak, hogy „a magasabb társadalmi osztályok életét mutassa be.”

A mozgófényképnek filmművészetté való fejlődését két felfedezés tette lehetővé: a Griffith amerikai rendezőnek tulajdonított párhuzamos montázs és az úgynevezett rövidmontázs az oroszok által kidolgozott módszere. Az egyes jelenetek folytonosságának ismételt megszakítását nem az orosz rendezők találták ki, az izgatott hangulatnak és a dramaturgiaiailag szükséges gyorsításnak ezzel a kifejezőeszközzel az amerikaiak előbb éltek; új volt azonban az oroszok módszerében, hogy az egyes montázsképeket az érzékelhetőség határáig lerövidítették. Ezzel rendezőiknek sikerült a lebegő hangulati értékek, az ideges ritmusok és száguldó tempók kifejezésére olyan sajátos expresszionista filmstílust kiala-

→

|  
P

→ párhuzamos

↓ rövid

kítaniuk, amely teljesen új, minden más művészet számára elérhetetlen hatásokat tett lehetővé. Ennek a montázstechnikának a forradalmisága azonban tulajdonképpen nem a vágás rövidségében, nem a képváltások tempójában és ritmusában, még csak nem is a filmszerű ábrázolás határainak kitágításában rejlett, hanem abban, hogy általa nem egy homogén tárgyi világ jelenségeit, hanem teljességgel heterogén tényeket állítottak szembe egymással. Eizenstein például a következő képsort mutatta be a *Patyomkin páncélos*-ban: izgatottan dolgozó férfiak, a hajó gépterme; kapkodó kezek, forgó kerekek; erőfeszítéstől eltorzult arcok, egy feszmérő maximális állásban; egy izzadó mellkas, egy izzó kazán; egy kar, egy kerék; egy kerék, egy kar; gép, ember; gép, ember; gép, ember. A valóság két elütő formáját, a lelkit és a tárgyat kötötte itt össze a rendező egymással, és nemcsak összekötötte, azonosította őket, sőt, egyiket a másikkól fejlesztette ki. A határoknak ez a tudatos, szándékos átlépése azonban olyan világnézetet tételezett fel, amely tagadja a lét egyes területeinek autonómiáját, amint ezt a történelmi materializmus kezdettől fogva teszi.

Nem egyszerű összehasonlításokkal, hanem azonosításokkal van itt dolgunk, és hogy a különböző szférák szembeállítása nem metaforikus, az még nyilvánvalóbbá válik, amikor a montázs nem két egymással kapcsolatos jelenséget mutat, hanem csak egyet, mégpedig az adott összefüggésből várható helyett a szubsztituáltat. Pudovkin a *Szentpétervár végnapjaiban* a burzsoázia megrendült uralmát egy imbolygó üvegcsillárral, a közigazgatás hierarchiáját, ezer hivatalát és elérhetetlen csúcsát meredek, végtelen lépcsővel ábrázolja, amelyen kínosan vonszolja magát fölfelé egy apró emberi figura. Eizenstein *Októbere* a cárizmus alkonyát ferde talpazaton álló sötét lovasszobrokkal, asztaldísznek használt remegő Buddha-szobrokkal, összetört négerbálványokkal jeleníti meg. A *Sztrájkban* vágóhídi jelenetek helyettesítik a kivégzéseket. Mindenütt dolgokat látunk eszmék helyett; dolgokat, amelyek leleplezik az eszmék ideológiaszerűségét. Nemigen volt még rá példa, hogy valamely társadalomtörténeti szituáció közvetlenebb művészi kifejezésére talált volna, mint a kapitalizmus válsága és a marxizmus történelem-filozófiája ebben a montázstechnikában. Ezek az orosz filmek egy érdemrendekkel teletűzdelt zubbony a hozzá tartozó fej nélkül, a katonai gépezet automatizmusát jelenti; a kemény, új katonacsizmák a brutális, vak militarizmust. Ezért látjuk

a *Patyomkin*-ban az előnyor- ket a súlyos, elnyűhetetlen katonai hatalom feltétele, montázsnak, mint ahogy a az volt, hogy a győztes tö- Az ember a maga eszméi- annak a dologi világnak, elmélete az orosz filmen m- nem szabad szemet huny- különösen a nagyotállok zol kellékeket, és azoknak nyire a kezére játszik a mat- len, hogy a film ugyanann- amely leleplezte a gondolk- az oroszok lettek e művész-

Az orosz film kifejező es- ségre való tekintet nélkül, zói, ezzel is bizonyítva, ho- anyagból, a tisztán technil- felhasználható a világnézet- A formáknak ebben az ör- történelmi kötöttségének- amelyre Marx mutatott rá- *táboz* című művében, egy H- „Lehetséges-e Akhilleusz a- az Iliasz a nyomdaprés va- kérdezi. „Nem hallgat-e el- pen a sajtóprés zajában, ne- feltételei? De a nehézség n- a görög művészet és epos- kötve. A nehézség az, ho- nyújtanak, és bizonyos vo- példaképpül szolgálnak.” - a filmművészet hősi eposza- dalmi feltételektől függetl- kevésbé csodálatos, mint a- legnagyobb művészi élmén-

A film az első művészi fo- alkotott. Szembeötlő az aff-

a *Patyomkin*-ban az előnyomuló kozákok helyett mindig csak ezeket a súlyos, elnyűhetetlen, könyörtelen csizmákat. A jó csizma a katonai hatalom feltétele, ez az értelme ennek a *pars pro toto*-montáznak, mint ahogy a *Patyomkin* korábbi példájának értelme az volt, hogy a győztes tömeg a győztes gép megszemélyesítője. Az ember a maga eszméivel, hitével, reményével csupán funkciója annak a dologi világnak, amelyben él; a történelmi materializmus elmélete az orosz filmen művészi formaelvvé válik. Természetesen nem szabad szemet hunyni afelett, hogy a film ábrázolásmódja, különösen a nagyotálók technikája, amely előszeretettel ábrázol kellékeket, és azoknak fontos, motiváló szerepet juttat, mennyire a kezére játszik a materializmusnak. Az sem lehet merő véletlen, hogy a film ugyanannak a történelmi korszaknak a szülötte, amely leleplezte a gondolkodás ideológiaszerűségét, és hogy éppen az oroszok lettek e művészet első klasszikusai.

Az orosz film kifejező eszközeit, nemzeti és világnézeti különbségre való tekintet nélkül, magukévá tették az egész világ rendezői, ezzel is bizonyítva, hogy amint formai elem lesz a tematikus anyagból, a tisztán technikai értelemben vett forma átvehető és felhasználható a világnézeti háttér nélkül is, amelyből előlépett. A formáknak ebben az önállósodásában gyökerezik a művészet történelmi kötöttségének és időtlenségének az a paradoxona, amelyre Marx mutatott rá a *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* című művében, egy Homéroszra vonatkozó megjegyzésében: „Lehetséges-e Akhilleusz a puskapor és az ólom, vagy egyáltalában az Iliasz a nyomdaprés vagy éppen a nyomdagép korában?” – kérdezi. „Nem hallgat-e el a rege, a monda és a múzsa szükségképpen a sajtóprés zajában, nem tűnnek-e el tehát az epikus költészet feltételei? De a nehézség nem annak a megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújtanak, és bizonyos vonatkozásban mértékül és elérhetetlen példaképként szolgálnak.” – Eisenstein és Pudovkin művei mintegy a filmművészet hősi eposzai; hogy ezek is az őket létrehozó társadalmi feltételektől független mintaképként szolgálnak, az éppoly kevésbé csodálatos, mint az, hogy Homérosz még ma is a lehető legnagyobb művészi élményt jelenti számunkra.

A film az első művészi forma, amelyben a Szovjetunió jelentőset alkotott. Szembeötlő az affinitás a fiatal kommunista állam és az új

→  
②  
nagyotálók



kifejezési forma között. Mindkettő új utakon járó forradalmi jelenség, nincs történelmi múltjuk, nincsenek kötelező és bénító hagyományaik, műveltségéből vagy rutinból származó előfeltételeik. A film hajlékony, tetszés szerint alakítható, elhasználatlan forma, amely az új eszmékkel szemben semmiféle belső ellenállást sem tanúsít. Naiv, népszerű, a széles tömegek számára közvetlenül érthető közlési eszköz, a propaganda ideális hordozója, amelynek értékét Lenin rögtön felismerte. A kommunista művelődéspolitikája szempontjából kezdettől fogva oly nagy varázsa volt ennek a kifogástalan, történelmileg nem kompromittált szórakoztató eszköznek, képeskönyvszerű előadásmódja oly könnyen érthető volt, a propagálandó eszméket olyan egyszerűen és világosan fejezte ki, hogy úgy tetszett, mintha egyenesen a forradalmi művészet céljaira teremtették volna. A film ezenfelül a technika szellemében fogant művészet, és már csak azért is megfelelt a számára kijelölt feladatnak. A gép az eredete, eszköze és legmegfelelőbb tárgya. A filmet „gyártják”, és utána is szorosabban kötődik minden más művészeti terméknél egy apparátushoz, géphez. Mindenütt ott a gép, az alkotó alany és műve közt éppen úgy, mint a befogadó alany és műélvezete közt. A motorikus, mechanikus, automatikus mozgás a film alapvető ténye. A futás, rohanás, száguldás és repülés, a menekülés és üldözés, a térbeli akadályok leküzdése a legfilmszerűbb téma. Sohasem érzi magát a film annyira elemében, mint amikor mozgást, sebességet, tempót kell ábrázolnia. A gépek, szerzőszámok, automaták, közlekedési eszközök csodái és bosszúja legrégibbi és leghatásosabb motívumai közé tartoznak. Az egykori filmburleszk hol naiv csodálatot, hol kihívó megvetést mutatott a technikával szemben, rendszerint azonban a mechanizált világ kerekéi közé került ember öngúnyának kifejezése volt. A film mindenekelőtt mozgó „fénykép”, és már csak azért is technikai, azaz mechanikus módon létrejött és reprodukálásra beállított művészet,<sup>27</sup> más szóval reprodukálhatóságának olcsósága következtében népszerű, igazán „demokratikus” művészet. Éppen ezért teljes mértékben érthető, ha a technikai teljesítményt méltányló bolsevikoknak eleve megfelelt. Mint ahogy az is érthető, hogy az oroszok és az amerikaiak, ez a két leginkább technikai szellemben gondolkodó nép társai és ellenlábasai voltak egymásnak e művészet kifejlesztésében. A film azonban nemcsak technicizmusuknak felelt meg, hanem a dokumentáció, a ténybeli hitel iránti vonzal-

reprodukcio!  
= képek

muknak is. Az orosz filmekben mind dokumentumdokumentumai, és a legköszönhetünk, lényegében és közigazgatási rendszerrosok és a Middle-West világhétköznapijainak minden film annál filmszerűbb tényeknek, vagyis minél világ, személyiség és milió

A tényekhez és a hiteles ragaszkodásban azonban igénye nyilatkozik meg, h nek megtagadása is, ami lélektanilag differenciált Ez a tendencia, amely a mellőzésében mutatkozik, jól ismert törekvését fejezi len igazság, a hamisítatlan felmutatására, hanem gyak dását is. Napjainkban az A dokumentumfilm, a fény gény nem a régi értelemben nak éppen legokosabb, nem tartanak igényt rá, h nak” minősítsék; sokkal művészet mindig mellékte szolgálatában jött létre.

Szovjet-Oroszországban állított eszköznek tekintett dig a polgári kultúra eszt kontemplatív és kvietista b számára veszélyt jelentett. művelődéspolitikai képvisel az elmúlt évszázad fejlődé harc közepette a művészet

A művészet legnagyobb kényszer hatására. A mai h rábbiaktól, hogy a francia

muknak is. Az orosz filmművészet legjobb alkotásai bizonyos értelemben mind dokumentumfilmek, az új Oroszország építésének dokumentumai, és a legjobb filmek, amelyeket az amerikaiaknak köszönhetünk, lényegében az amerikai élet, az amerikai gazdasági és közigazgatási rendszer, a felhőkarcolók árnyékában élő nagyvárosok és a Middle-West farmok, az amerikai rendőrség és gengsztervilág hétköznapjainak dokumentumszerű ábrázolásai. Mert minden film annál filmszerűbb, minél több részük van benne dologi tényeknek, vagyis minél szorosabb összefüggést teremt ember és világ, személyiség és miliő, cél és eszköz között.

} → (?)

A tényekhez és a hitelességhez – a „dokumentumhoz” – való ragaszkodásban azonban nemcsak a jelenkor fokozott valóságigénye nyilatkozik meg, hanem a múlt század művészetszemléletének megtagadása is, ami mindenekelőtt a mese és az individuális, lélektanilag differenciált hős iránti ellenszenvben jut kifejezésre. Ez a tendencia, amely a dokumentumfilmben a hivatásos színész mellőzésében mutatkozik, nemcsak a művészettörténetnek azt a jól ismert törekvését fejezi ki a nem mesterkéltnél való, a kendőzetlen igazság, a hamisítatlan tények, vagyis az élet „olyan, amilyen” felmutatására, hanem gyakran magának a művészetnek a megtagadását is. Napjainkban az esztétikum sokat vesztett tekintélyéből.

A dokumentumfilm, a fénykép, a riport, a zszurnalisztikus korrengény nem a régi értelemben vett művészet. Ezeknek a műfajoknak éppen legokosabb, legtehetségesebb képviselői egyáltalán nem tartanak igényt rá, hogy szellemi termékeiket „műalkotásnak” minősítsék; sokkal inkább azt a nézetet képviselik, hogy a művészet mindig melléktermék volt, és valamely világnézeti cél szolgálatában jött létre.

} ↓ Dó-ko"  
↓  
↓

Szovjet-Oroszországban a művészetet sokáig a cél szolgálatába állított eszköznek tekintették. Ez az álláspont indokolt volt, ameddig a polgári kultúra esztétizmusa a maga *l'art pour l'art*-jával, kontemplatív és kvietista beállítottságával a társadalmi forradalom számára veszélyt jelentett. Ennek a veszélynek tudatában a szovjet művelődéspolitikai képviselői nem lehettek egészen elfogulatlanok az elmúlt évszázad fejlődésével szemben. A pusztán létért folyó harc közepette a művészetet sem lehetett szabadjárára hagyni.

A művészet legnagyobb alkotásai közül nem egy jött létre külső kényszer hatására. A mai helyzet csak annyiban különbözik a korábbiaktól, hogy a francia forradalom óta vérünné vált a libera-

lizmus és mindenfajta tekintélyi kultúra nagyobb ellenállásra talál. Érthető és jogos a szovjet-orosz művelődéspolitikai küzdelme az ellen, hogy a művészet a műveltek aránylag vékony rétegének kizárólagos tulajdona maradjon, bár az ellen nincs védelem, hogy a leegyszerűsített művészet ne váljon ismét egy időközben kiművelődött kisebbség monopóliumává.

## VI. ROKOKÓ, KLA

- 1 Paul Hazard: La Crise de la c
- 2 Vö. Bédier-Hazard: Hist. de la
- 3 Germain Martin: La Grande in
- 4 F. Funck-Brentano: L'Ancien
- 5 Alexis de Tocqueville: L'Ancien
- 6 Henri Sée: La France écon. et
- 7 Albert Mathiez: La Révolution
- 8 Karl Kautsky: Die Klassengeg
- 9 Franz Schnabel: Das XVIII. Ja  
Propyläen-Weltgesch. VI. 195
- 10 Joseph Aynard: La Bourgeoisie
- 11 F. Strowski: La Sagesse frança
- 12 J. Aynard: i. m. 350.
- 13 Uo. 422.
- 14 André Fontaine: Les Doctrines
- 15 Pierre Marcel: La Peinture fran
- 16 Louis Réau: Hist. de la peintur
- 17 Louis Hourticq: La Peinture fra
- 18 Wilhelm v. Christ: Gesch. d. gr  
1920. VII. 2/1. 183.
- 19 Francesco Macri-Leone: La buoc  
Walter W. Greg: Pastoral Poet
- 20 T. R. Glover: Virgil, 1942. 7. k
- 21 M. Schanz-C. Hosius: Gesch. d  
1935. II. 285.
- 22 W. W. Greg: i. m. 66.
- 23 J. Huizinga: Herbst des Mitteln
- 24 M. Fauriel: Hist. de la poésie p
- 25 Mussia Eisenstadt: Watteaus Fé
- 26 G. Lanson: Hist. de la litt. fran
- 27 Vö. Albert Dresdner: Von Gior  
Werner Weisbach: Et in Arcadia
- 28 Boileau: L'Art poétique. III. kö
- 29 Pierre Marcel: i. m. 299. old.
- 30 Nikolaus Pevsner: Academies of
- 31 G. Lanson: i. m. 374.
- 32 Vö. Petit de Julleville: Hist. de
- 33 Uo. IV. 459., V. 550.
- 34 Émile Faguet: Dixhuitième siècle
- 35 Arthur Elösser: Das bürgerliche
- 36 Diderot: Oeuvres, 1821. VIII. 2