

Balázs Béla:

A látvány center / A film szelleme

7-15

83-111

200-219

Előszó

mely három felhívásból áll

I. Bebecsátást kérünk!

Helyénvalónak találok kis könyvemet ősi szokás szerint azzal bevezetni, hogy meghallgatást kérek. Mert figyelmetek nemcsak előfeltétele szerénytelen vállalkozásomnak, hanem tulajdonképpen célja is. Nem elegendő, hogyha csak meghallgattok, az ügyet értsétek meg; formálgassátok, fejlesszétek tovább, amit majd elmondok.

Mert egyelőre nem sokat mondhatok nektek. Mégis, ha egyszer felfigyeltek, ha megértettétek, hogy itt van mit észrevenni, már nyert ügyem van; majd jönnek mások, akik többet mondhatnak. Sütiket fülelnek azonban kár beszélni.

Éppen ezért könyvemet, *a film művészetfilozófiájának* első kísérletét kérséssel kezdem, amit az esztétika és a művészettörténet tudós őreihez intézek. Ezt mondom nektek: Immár évek óta új művészet áll Akadémiátok kapujában és bebecsátást követel. A filmművészet kér helyet, szót, képviselőt a klasszikus művészetek között. Méltassátok hát végre-valahára egy tudományos értekezésre: áldozatok neki egy fejezetet kiterjedt esztétikai rendszereitekben, ahol olyan sok minden kapott már helyet, a faragott asztallábaktól a hajfonóművészetig, csak éppen a film nem. Mint jogfosztott, megvetett pórnép a büszke kastély előtt, úgy áll a filmművészet az esztétika képviselőházának kapujában, és bebecsátást követel az elmélet szent csarnokaiba.

Én vállaltam, hogy közbenjárók érdekében, mert tudom, hogy az igazi elmélet csöppet sem szürke, ellenkezőleg, a *szabadság* tág lehetőségét biztosítja minden művészetnek. Térkép a művészet vándora kezében, megmutat minden utat, feltár minden lehetőséget, s ami azelőtt kényszerítő szükségszerűségnek tűnt, arról most kiderül, hogy csak véletlen út sok száz másik között. Az elmélet adja meg a bátorságot kolumbuszi felfedezőutakhoz, és minden lépést a szabad választás büszke tettévé emel.

Honnan ered a bizalmatlanság az elmélettel szemben? Hiszen még hogyha téves is, nagy műveket sugalmaz. Az emberiség csaknem minden nagy felfedezése téves feltevésekből származik. És ha az elmélet már nem működik megfelelően, könnyű tőle megszabadulni. De a pusztán véletlen „gyakorlati ta-

pasztalatai” mint súlyos, áthatolhatatlan falak zárják el az utat a megismerés elől. Művészet elmélet nélkül még sohasem vált naggyá.

Mindezekkel semmiképpen sem azt szándékozom bizonyítani, hogy a művésznek „tudóskodó”-nak kell lennie, és jól ismerem az elterjedt (túlságosan is elterjedt!) nézetet az „öntudatlan alkotás” értékéről. Azonban minden attól függ, a szellem öntudatának mély fokán alkot a művész „öntudatlanul”. Az őstehetség öntudatlan zenei kompozíciója és az ellenpontant ismerő, tanult zeneszerző ugyancsak öntudatlan alkotása között mégiscsak van valami különbség!

Az elmélet értékéről azonban bizonyára nem is kell meggyőzni a tudós urakat, akikhez most fordulok. Inkább azt kell bebizonyítanom, hogy a film méltó a művészetelméleti értékelésre.

De hát van-e egyáltalán olyan dolog, amelyet nem érdemes elméletileg is megvizsgálni? Hát nem az elmélet emeli ki a dolgokat a homályból? Megvilágítja őket saját jelentőségük fényével, értelmet ad nekik! És ne gondoljátok, hogy ez az értelemadás az ember nagylelkű adománya. A dolgok értelmének felkutatása: védekezésünk a káosz ellen. Ha valamely jelenség az idő folyamán úgy megerősödik, hogy létét megszüntetni vagy befolyásolni már nem tudjuk, akkor igyekezünk értelmét találni, hogy el ne nyeljen bennünket. Az elméleti megismerés mentőöve tartja az embert a víz fölött.

Nos, kedves filozófus uraim, siessünk. Legfőbb ideje! A film ma már valóság, méghozzá általános, társadalmi és lélektani szempontból annyira mélyreható valóság, hogy akarva, nem akarva foglalkozni kell vele. Mert a film századunk népművészete. Sajnos, egyelőre nem olyan értelemben, hogy a nép lelkéből ered, hanem hogy a nép lelkét formálja át. Természetesen egyik tényező függ a másiktól, hiszen nem lehet hatással a tömegre az, amit már előre nem kíván. Hiába fintorognak a finom esztéták, ezen nem lehet változtatni. A nép képzelőerejét és érzésvilágát a film termékenyíti meg, formálja át. Hiú beszéd azt vitatni, helyes-e ez így, vagy sem. Hiszen csak Bécsben esténként 200, azaz ketőszáz mozi játszik, egyenként átlagosan 450 férőhellyel. Naponta három-négy előadást tartanak. Ez, háromnegyed házat véve alapul, csaknem 300 000 (háromszázezer!) mozilátogatót jelent mindennap, egy közepes nagyságú városban. *(Szobrákat az autókban)*

Volt-e valaha bármelyik művészet ilyen népszerű? Kísért-e egyáltalán valaha szellemi megnyilvánulást ilyen érdeklődés, kivéve talán a vallási szertartásokat? A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék tölthettek be. Ne adjon ez a megállapítás alkalmat mélabús esztétikai és erkölcsi összehasonlításokra! Erre még visszatérünk. Egyelőre vizsgáljuk meg ezt a tény, mint társadalmi jelenséget. A népdal és a népmese elválaszthatatlanul hozzátartozik a folklorisztikához és a művelődéstörténethez. Meg kell állapítanunk, hogy a jövőben lehetetlen átfogó néprajzi vagy művelődéstörténeti

munkát írni a film figyelembevétel nélkül. Ne felejtjük el, hogy a népdal és a népmese se volt mindig „szalonképes”! És aki a film előretörésében veszélyt vél felfedezni, annak elsősorban kötelessége ennek a jelenségnek elméleti gyökereit kutatni. Itt ugyanis már nem irodalmi szalonok belső, intim ügyéről, hanem a nép egészségéről van szó!

Foglalkozzék hát a filmmel a művelődéstörténet – hallom a választ –, ez nem esztétikai vagy művészetfilozófiai kérdés. Az esztétika valóban a gőgös és arisztokratikus tudományok közé tartozik, egyike a legrégebbeknek, hiszen még azokban az időkben született, amikor minden kérdés a lét és nemlét végső értelmét kutatta. Ezért aztán az esztétika régen és véglegesen felosztotta a világot, és új jelenségek számára nehezen talál helyet. A műzák köre a világon a legválasztékosabb társaság! És joggal, hiszen mindegyik művészet az ember sajátos kapcsolata a világgal, lelkének külön dimenziója. Amíg a művész ebben a dimenzióban mozog, alkothat soha nem látott és nagyszerű műveket, de művészete mindig a régi marad. A távcső és a mikroszkóp segítségével ezer meg ezer új jelenséget fedezhetünk fel, mégis mindig megmaradunk a látóérzék keretein belül, csupán ezeket a kereteket tágitottuk szélesre. Ám egy új művészet olyan, mint egy új érzékszerv. És ezek nem szaporodnak olyan gyakran. Mégis azt mondom nektek: a film új művészet, és éppúgy különbözik a többitől, mint a zene a festészettől vagy ez utóbbi az irodalomtól. A film az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája. Ennek bizonyítását kísérelm meg.

Minden bizonnyal új dolog a film, de nem művészet – állítjátok, nem feltétlen és önkéntelen megnyilatkozása az emberi szellemnek, hiszen kezdetől fogva ipari jellegű. Nem a lélek, hanem az üzleti érdek és a gépi technika terméke – ezt kifogásoljátok.

Nos, egyelőre még azt a kérdést sem döntötték el, hogy az ipar és a technika vajon valóban mindenképpen ember, tehát művészetellenes jelenség-e? Erről azonban most nem beszélek, csak felteszem a kérdést: honnan tudjátok, hogy egy film művészi? Hogy ezt a kérdést eldönthessétek, először fogalmat kell alkotnotok arról, milyen is a valóban művészi, jó film. Félek, hogy a filmek minőségét hamis mértékkel méritek, más, tőle alapszámban idegen művészetek mértékével! A repülőgépet, mert országúton használhatatlan, nem lehet egyszerűen „rossz autó”-nak nevezni. A film is sajátos, egyéni utakon jár.

És ha eddig valóban minden film művésziellenes és rossznak bizonyult volna is, nem az-e a feladata minden esztétának, hogy felkutassa a filmművészet elméleti lehetőségeit? Ezeket még akkor is érdemes lenne megismerni, ha megvalósításukra nem lenne semmi remény. Az igazi, az alkotó elmélet nem tapasztalati tudomány, teljesen fölöslegessé válna a teremtő elmélet, hogyha addig kellene vele várni, amíg a művészet már a gyakorlatban is tökéletesen kifejlődött. Az elmélet, ha nem is kormánykerek, de legalábbis irányítója

művészetek fejlődésének. És csak ha már megismerték a helyes irányt, beszélhettek eltévelyedésről. Ezt a fogalmat: a film elmélete, nektek kell megalkotnotok.

II. A rendezőkhöz és minden barátomhoz a filmszakmában

Ti csináljátok a filmet, nem szükséges értenetek is. Minden fogásnak a kisujjatokban kell lennie, nem a fejeteekben. Mégis, barátaim, minden hivatás létezésének feltétele saját elmélete. A gyakorlattal úgy áll a dolog, mint a csodadoktor tudományával: A kúrozsló nem ismeri az elméletet, receptjeit a tapasztalat diktálja, gyakran valóban ügyesebben gyógyít a tanult orvosnál. *De csak abban az esetben, ha olyan betegséggel van dolga, amelyhez hasonló már kezelt.* Tanácstalan, ha új feladat elé állítják. Hiszen a tapasztalat lényege, hogy csupán a már megismert esetekre vonatkozik, új feladat megoldásához használhatatlan. A kísérletezgetéshez a film azonban kissé költséges vállalkozás. A technika terén sem kísérleteznek találmira. Az elmélet először meghatározza a célt, számol a lehetőségekkel, és csak a cél felé vezető utat egyengeti.

Ti tudjátok a legjobban, hogy a film fiatal művészet, mindennap újabb feladat elé állít benneteket, ahol nem segít semmiféle régi tapasztalat. A rendező kénytelen tudatosítani az eddig öntudatlanul követett elveket, így alakul ki céltudatos, alkotóművészi módszere.

A zseniális és ösztönös megérzés sem sokat ér, amikor teljesen újszerű feladatokat kell megoldanotok. *Az „öntudatlan” művészi módszerrel dolgozó rendezővel szemben rendszerint a filmgyár nagyon is tudatosan számító vezérigazgatója áll, és nem elég, hogyha csak a gyakorlatban, a kész filmmel tudja új ötlete használhatóságát bebizonyítani. Eleve lemondhat arról, hogy filmet forgasson, ha nem tudja a producercet jó előre, tehát elméletben megnyugtatni és meggyőzni igazáról.*

Végül is: ti szerititek azt az anyagot, amellyel dolgoztok. Gondoltok rá, ha nincs is éppen a kezetek ügyében, eljátszotok az ötlettel. Ez a játékos gondolkodás már maga az elmélet. (Csak a szó hangzik olyan csúnyán.) Ti szerititek mesterségteket, de az csak akkor szeret viszont benneteket, ha alaposan megismeritek.

III. Az alkotás öröméről

Kénytelen vagyok a közönséghez is intézni néhány mentegetőző és öngazoló szót, mert csaknem bűnösnek érzem magam előtte. Úgy érzem magam, mint a paradicsomi kígyó, amelyik a tudás és bűnbeesés fájáról enni adott az ártatlanoknak. Hiszen a mozi mostanáig a naivság boldog paradicsoma volt, ahol nem kellett okosnak, műveltnek és válogatosnak lenni, sötétjében, akár egy bűnbarlang mákonyos légkörében, még a legműveltebb és legkomolyabb



szellem is szegyenkezés nélkül levetkőzhetne kötelező neveltetését és szigorú ízlését, s gyermeki természetességgel adhatta át magát a közönséges, primitív bámszokásnak. A néző nemcsak a munka fáradalmát, de lelki bonyodalma is kipihenhette a moziban. Nevethetett, amikor valaki a mozivásznon a fenekére esett, bőven onthatta (a sötétben!) az együttérzés könnyeit olyan dolgok láttán, amelyeket irodalmi formában kötelező volt megvetéssel sújtani. Feszélyezte ugyan, hogy kedvére van az elcsépel, tinglitangli zene. *De hála istennek, a mozinak semmi köze a műveltséghez. Kábítóser, akár az alkohol. És most egyszerre váljék művészetté a film is, amelyhez érteni illik? Legyünk műveltek a moziban is, tegyünk különbséget jó és rossz között, mint a bűnbeesés után?*

Nem, barátaim, higgyétek el, nem akarom az örömötteket megzavarni. Ellenkezőleg. Megpróbálok érzékeiteket, idegeiteket érzékenyebbé tenni. Mert a film megértése nem ellenkezik az elfogulatlan, édes gyermeki örömmel. *A film fiatal, romlatlan művészet, az emberi lélek eddig felfedezetlen, de ősi megnyilatkozásaira támaszkodik. Ezért hozzátartozik megértéséhez, hogy elsajátítsátok egyszerű, kezdetleges szemléletmódját. Továbbra is nevezhetek és sírhattok, de nem kell többé ezt a „gyöngöséget” szégyellnetek.*

És ami az élvezetet illeti, hát ahhoz talán nem kell „érteni”? Táncolni is meg kell tanulni. *Az ínyenc, az élvezetek mestere, mindig egytálla műértő is. Minden műértő megmondhatja: a tudatos élvezet az élvezetek legmagasabb rendű formája. (Talán az elmélet is csupán az élet művészetének kifinomult formája?)*

Ha különválasztjátok a jót a rossztól, talán sok minden elvész majd számotokra. *De ennek fejében elsajátítjátok a valódi érték élvezetét. Az eredeti drágakövet könnyen megkülönböztetik a hamistól. A filmgyártók is jól tudják ezt, éppen ezért reklámozzák látványos filmjeik milliós költségeit. Az érték a dolgoknak különös vonzerőt ad. A milliók azonban csupán az árát, nem az igazi értékét jelzik a filmnek; de hát a film nemcsak pénzbe, hanem sokok tehetségbe, szellembe, ízlésbe, szenvedélybe is kerül, ez az erőfeszítés csillog és izzik néha benne, mint a valódi ékszernek tüze, és ezt az értő többre becsüli, mint a befektetett milliókat.*

Az ínyenc számára különleges élvezet, amikor a borban felismeri a szőlőfajtát és az évjáratot. Szinte vegyelemzi nyelvével az italt. Az esztétika sem egyéb, mint a művészetnek ilyenfajta értő ízlelgetése, mellyel a mű belső életét fedezhetjük fel és gyönyörködhetünk benne. Aki erre nem képes, épügy nem ért a művészethez, mint ahogyan nem ért a sporthoz az, aki a versenynél csupán a célhoz érés utolsó pillanatára kíváncsi. Pedig a célhoz vezető út, a győzelemért folyó küzdelem a legizgalmasabb. A műértő szemében minden egyszerű esemény; minden futó jelenség: teljesítménnyé, minden végrehajtott tett: győzelemmé válik, amelyen még érezni a küzdelem életadó melegét.

Persze, mondhatjátok erre azt, amit a tudós esztéták: a film tehát mégsem művészet, hiszen eleve csak a kritikátlan, művészietlen közízlést igyekszik ki-

szolgálni, és megértése nem igényel különösebb szellemi erőfeszítést. Ez az általánosítás azonban nem állja meg a helyét. Elismerem, hogy csaknem anynyi rossz filmet csinálnak, mint amennyi csapnivaló könyvet írnak, azt is elismerem, hogy a filmgyártás óriási befektetést igényel, ezért a filmvállalkozó nem kockáztathatja az esetleges balsikert, és mindenképpen számolnia kell a fennálló szükségletekkel. Mi következik ebből? Az, hogy töltekek, a ti igényeitektől, a ti ízlésektől függ, milyen filmeket kaptok. A film minden más művészetnél szorosabban függ össze a társadalommal, bizonyos szempontból a közönség teremti a filmet. Minden más művészi alkotást a művész tehetsége, ízlése határoz meg. A filmnél a közönség tehetsége és ízlése a döntő. Ez az együttműködés határozza meg a ti nagy feladatokat. Egy új, hatalmas, korlátlan lehetőségeket rejtő művészet sorsát tartjátok kezetekben. Ahhoz, hogy jó filmeket kaphassatok, meg kell tanulnotok érteni valamit a film művészetéhez. Tanuljátok meg észrevenni a filmművészet szépségeit, hogy megszülethessenek ezek a szépségek. És amikor megértjük majd a filmművészet lényegét, akkor mi, a közönség fogjuk igényeinkkel átforgalmazni, újraalkotni a filmet.

A könyvnyomtatás feltalálása idővel olvashatatlanná tette az emberek arcát. Annyi mindent olvashattak nyomtatásban, hogy minden más közlési formát elhanyagoltak.

Victor Hugo írja valahol, hogy a nyomtatott betű átvette a középkori székesegyház szerepét, és a néplélek hordozójává vált. De a sokezerényi könyv a székesegyház egységes szellemét is sokezerényi véleményre törte szét. A szó a sziklát (sok ezer könyv egyetlen egyházát) szétzúzta.

Így keletkezett látható szellemből olvasható szellem, a vizuális kultúrából fogalmi kultúra. Ismeretes, hogy ez a változás az élet arculatát teljes egészében megváltoztatta. Arra azonban kevesen gondolnak, mennyire megváltozhatott az emberek arca, homloka, szeme, szája.

Most egy másik, új gép készül a kultúra jellegét döntően megváltoztatni, ismét előtérbe lép a vizuális közlési mód, az emberek arca új formát ölt. Neve: filmfelvevő gép. A sajtóhoz hasonlóan a film is a szellemi termékek sokszorosításának és terjesztésének eszköze, és az emberiség kultúrájára gyakorolt hatása nem lesz csekélyebb a könyvnyomtatás jelentőségéhez.

Amikor valaki nem szólal meg, az még távolról sem jelenti azt, hogy nincsen semmi mondanivalója. Aki nem beszél, még tele lehet csupán formákban, képekben, arcjátékkal és mozdulatokkal kifejezhető tartalommal. A vizuális kultúra emberénél a mozdulat, az arckifejezés nem helyettesíti a beszédet, mint a süketnémák jelei. Nem szavakra gondol, nem szótagok morsejeleit írja a levegőbe. Mozdulatai egyáltalán nem fogalmakat jeleznek, hanem saját irracionális felfoghatatlan énjét törekszik velük kifejezni, és arcjátéka, mozdulatai a léleknek olyan mély rétegeből született érzéscsoportot igyekeznek tolmácsolni, amelyet szavak sohasem tudnának a felszínre hozni. Itt a szellem közvetlenül, szavak mankója nélkül, láthatóan válik testté.

A képzőművészetek nagy korszakaiban a festők és szobrászok nem elégedtek meg azzal, hogy a formákat és térvizonyokat elvont alakzatokba sürítsék, és az ember a művész számára nem volt csupán formai kérdés. A művész lelket és szellemet festhetett a képbe, és ettől még nem vált „irodalmi-

Amikor például Harold Lloydot üldözik, és ő kétségbeesetten védekezik a környező világ ezer veszélye ellen (ez minden amerikai filmkomédia alapmotívuma), akkor a védekezés módszere groteszk és komikus. De csak technikai, mechanikus értelemben véve értelmetlen. Soha *sincs lélektanilag* megalapozva. Ezért aztán előbb-utóbb az értelmetlen zűrzavar kusza szövedékévé válik a film, és végül már fásaszt. Az ilyen filmkomikus az üldözés folyamán egyre inkább átalakul valami élettelen tárggyá, amelyet mindenki ide-oda cibál, hajigál. Időközben persze számtalan váratlan meglepetés ér bennünket. De jellegük mindig azonos marad, és idővel már nem köthetik le figyelmüket.

Chaplin cselekedeteinek lélektani valószínűtlensége azonban egyre titokzatosabb lesz, és idővel átalakul a megnemértettség meghatóan komikus melankóliájává.

A világ mindenfajta szemléletének alapja egy bizonyos világnézet. A film a kapitalista nagyipar terméke, és ez egyelőre meg is látszik rajta. Sokkal jobban, mint az irodalmon. Mert az irodalom nem korunkban keletkezett, művészet volt már akkor, mikor még semmiféle kapitalizmus nem létezett, ezért világnézet-törredékeket, ideológiai maradványokat hordoz magával, ha másképp nem, legalábbis régi, öröklött formáiban; ezek a formák néha valami távolabbi perspektíva lehetőségét látszanak megnyitni előttünk azzal, hogy bizonyos fokig eltávolodtak a kapitalista szellemtől. A film azonban talán az egyetlen művészet, amely a kapitalista ipar szülötte, szellemének hordozója. De nem marad örökre az.

A film a detektívvel kezdődött. A detektív a kapitalizmusban a romantika jelképe. A pénz pedig a nagy eszme, amelyért a küzdelem folyik. A pénz a mesebeli elásott kincs, a Szent Grál, a vágy kék virága. A pénzért teszi kockára életét a mindenre elszánt bűnöző, aki sohasem szegény proletár, és nem a végső szükség készíti betörésre. Legtöbbször elegáns betörő, frakkban-klakkban, és nem egy falat kenyér végett ölti fel éjszakánként a fekete álarcot, hanem a romantikus kincset akarja megszerezni, az élet misztikus virágát letépní: a gazdagságát.

Ezeknek a filmeknek igazi hőse azonban a magántulajdon rettenthetetlen védelmezője: a Detektív. Ő a kapitalizmus Szent György lovagja. Ahogyan a páncélos lovag nyeregbe szállt a régi hősi énekekben, hogy lándzsát törjön a királylányért, úgy dugja zsebre browningját a Detektív, úgy ugrik autójába, hogy ha kell, élete árán is megvédelmezze a szent wertheimkasszát.

Mi ebben a romantikus? Mi az a fantasztikusan kalandos, csodálatos, aminek segítségével szinte túllép a valóság keretein? Minden, ami a büntető törvénykönyv kereteit is túllépi. A polgár szemében a világrend és a jogrend egyet jelent. A világrendet pedig a rendőr jelképezi és képviseli. Hogyha valahol megzavarják ezt a rendet, a polgár nemcsak zsebéhez kap ijedt mozdulattal, hanem szent borzadállyal szívéhez is. Mert a rendőrkordon számára az élet végső határát jelenti, azon túl már a titokzatos, a csodálatos kaland, a romantika kezdődik.

Az utóbbi években a film felhagyott ezzel a detektívromantikával. Hiszen sokkal nagyobb rablásoknak voltunk tanúi, mint amelyet egy ilyen ügyetlen kis betörő elkövetet. A bankigazgató az emberek szemében sokkal dicsőségesebb alakká nőtt, mint a bűnöző. Világos, hogy egy ilyen tőzsdecászárhoz képest még a legügyesebb kasszaőr is csak jelentéktelen csirketolvaj. A filmművészetnek azonban csak ártott ez az új érdeklődés, amely az utóbbi időben bekövetkezett a nagy pénzügyi kalandok iránt; a kasszaőr harca a detektívvel legalább látható volt, és a fantasztikus lehetőségek kimeríthetetlen lehetőségeit szolgáltatta, melyekbe szükség esetén még lélektani finomságokat és költészetet is be lehetett csempészni.

A monopolkapitalizmusnak azonban lényegéhez tartozik, hogy *elvont* dolgoz, a modern kapitalizmus hajtóerői és azoknak harca egymással *láthatatlan*. A nagykapitalista a legvakmerőbb és legfantasztikusabb kalandba bocsátkozhat, mindaz, ami ebből láthatóvá tehető, legfeljebb egy megbeszélés tőzsdeügynökével, vagy egy beszéd a felügyelőbizottság ülésén. Még a döntő jelenet, amelyben a kapitalista aláírja a nevét egy szerződés vagy egy levél alá, sem elég festői, elég drámai ahhoz, hogy egy film fordulópontjaként szerepelhessen.

Az életben éppen ez a láthatatlanság a legnyomasztóbb. A filmen azonban nem nyugtalanít, mert egyáltalán nem is érzékelhető. Ami nem látható, nem is fényképezhető.

A nagykapitalisták környezete filmen ugyan dekoratív okokból bizonyos fokig valóban előnyösnek látszik. Szép ruhák, szép bútorok hatásos képet mutatnak. De azok az emberek, akik ebben a környezetben mozognak, nem élnek a filmen drámai életet. Szalonjaik elgyönyörködttetik a szemünket, de mozdulataik semmitmondók számunkra. A filmproducerek szerint a közönség, különösen a szegényebb része erősen érdeklődik a gazdagok élete iránt. Lehetséges. Azonban nem minden érdekes a filmen, ami az életben az.

A kapitalista témájú film külső ragyogásának és gazdagságának célja azonban túlmegy a dekoratív hatás elérésén, éppúgy, mint a feudális tárgyú történelmi filmek pompája. Ennek okát a tiszta vizualitás törvényeiben kell keresnünk. A *dekoratív pompa a filmben emberi értéket akar jelképezni*, megkísérlik a külső világot az alakok belső életére vonatkoztatni, *ahelyett* hogy a belső, lelki világot fejeznék ki látható, szimbolikus formában, *mint* ahogyan az minden igazi művészet feladata.

Ezekben a kapitalista tárgyú filmekben az idill is jóval többet jelent, mint a közönség elbájolását. A fékevesztett idillizmus különösen az amerikai filmekben már határozottan tudatos propaganda. *Mint* ahogyan valaha a szegény és jogfosztott népet a túlvilági boldogság ígéretével vigasztalgatták, úgy próbálják meg ezek a filmek elterelni figyelmét az élet igazságtalanságairól, és kétségbeesésében azzal vigasztalják, hogy a családi élet csöndes, meghitt boldogságát mindenki elérheti.

A filmművészet szükségszerű fejlődése egyébként is túlhaladta a detektívfilmeket. Lélektanilag ugyanis primitív és differenciálatlan volt. Általános és sematikus típusokkal, sakkfigurákkal dolgozott. Újból és újból láthattuk a gazdag embert, a bűnözőt és a detektívet. Akármennyire különböztek is egymástól a kalandok, mindig csak a játék volt az érdekes, a harc különféle változata, nem pedig az emberábrázolás (akárcsak a legkülönfélébb sakkjátsszmákat is mindig ugyanazokkal a figurákkal játsszák végig). A detektív mindig csak a tettest kereste, nem pedig a lélektani motívumokat. Csak elfogni akarta a bűnöst, de nem kívánta megérteni.

És mégis volt ezekben a primitív, lélektanilag differenciálatlan detektívfilmekben valami erőteljes kompozíciós elv, amely hiányzott az előkelőbb művészi alkotásokból, ez az elv sajátos belső szerkezeti szilárdságot és művészi tisztaságot kölcsönzött számára. Az életnek merőben újszerű hangulata jelentkezett itt, nem a tartalomban, hanem formájában, ritmusában. Ez a detektívfilmek analitikus felépítésének érdeme volt – jó kompozíció esetén –, mindig a bűncselekménnyel, tehát a történet végével kezdődött, és a detektív nyomról nyomra, lépésről lépésre vezetett vissza bennünket a történet elejéig, miközben fokozatosan megfejtette a látszólag megoldhatatlan rejtélyt. A végső cél kezdettől fogva adott volt ezeken a filmekben, függetlenül attól, hogy milyen zavaros utak vezettek a cél felé. Számos kérdést tettek fel ebben a képzelt világban, de semmi sem volt igazán kérdéses, gyakran előfordult, hogy egy dolognak nem ismerték fel azonnal a jelentőségét, de egészen bizonyosan mindennek meghatározott, tiszta és egyetlen értelme volt. Minden a végső megoldástól függött. Az egész világot erről az egy pontról világították meg. A film minden egyes pillanatát, minden egyes képét elszakíthatatlan fonal kötötte a legutolsó kép legeslegutolsó pillanatához. Tévelyegni sokat lehetett ebben a világban, de igazán eltévedni soha. Gyakran előfordult, hogy valami eleinte lényegesnek látszott, később azonban kiderült, hogy nincs semmi jelentősége. De a modern individualista irodalom alapmotívuma, hogy a dolgok jelentősége és értéke *valóban* változik, teljesen hiányzott a detektívfilmek egyszerű világából. Az analitikus forma az egyértelműség erős veretét adta a detektívfilmeknek. Egy olyan világ primitív jelképe volt, amelyiknek hite van.

A film minden részletében felismerhetően a kapitalista nagyipar terméke. A kapitalista társadalmi rend azonban már sok mindent hozott létre, ami a dialektikus fejlődés értelmében végül ellentmondott saját magának. (Például a munkásmozgalmat is.) Könyvem első fejezetében kifejtettem, hogy a film döntő fordulatot jelent: fogalmi kultúránk átalakul vizuális kultúrává. Népszerűségének gyökere ugyanaz a mohó vágyakozás, amely az utóbbi évek során olyan általános közszükségletté emelte a táncművészetet, a némajátékot és minden dekoratív művészetet is. Ez az intellektualizált és elvont kultúra emberének fájdalmas vágyakozása a közvetlen, konkrét valóság átélése iránt, amelyet nem rostál meg a szavak és fogalmak szitája. Ugyanaz a vágyakozás

ez, amely megmagyarázza a modern lírai költészet törekvéseit is, hogy megteremtse az irracionális, közvetlen fogalmi nyelvet.

Kultúránk anyagtalán elvontságában azonban csupán a kapitalista kultúra ismertetőjele. Az első fejezetben elmondtam, hogy a könyvnyomtatás feltalálása a kultúra súlypontját a képi kifejezésről a fogalmi kifejezésre helyezte át. De a könyvnyomtatás művészete sohasem fejlődhetett volna ki, hogyha a gazdasági fejlődéstől meghatározott emberi szellem általános fejlődésének iránya nem lett volna éppen a fogalmi absztrakció. A könyvnyomtatás csupán siettetta a „tárgyasulás” folyamatát, ahogyan Marx Károly nevezi el az absztrahálódás fokozatos kialakulását. Tudatunk ugyanúgy eltávolodott a dolgok közvetlen, anyagi létének érzékelésétől, ahogyan a dolgok piaci *árának* fogalma fokozatosan kiszorította az igazi *érték* fogalmát az emberi gondolkodásból. A későbbi századok könyvművészete éppen ebben a szellemi légkörben fejlődhetett olyan magas színvonalra.

A kapitalista kultúrának ez a légköre azonban ellentmond a filmművészet lényegének, mely ugyan a kapitalizmus szülötte, azonban mégiscsak a dolgok konkrét, közvetlen, nem fogalmi átélésének vágya fejlesztette művészeté. Nagy népszerűsége ellenére a film önmagában éppúgy képtelen átfórmálni az emberi kultúra arcát, mint annak idején a könyvnyomtatás. Éppen ebben az ellentmondásban rejlik a film művészi tökéletlenségének gyökere. Ahhoz, hogy a film olyan igazi nagy művészeté váljék, amely méltó rejtett lehetőségeihez, a környező világ általános átalakulására van szükség, mely megteremti majd a film számára életet adó szellemi légkört is.

Bécs, 1924. január

Chaplin, az amerikai nyárspolgár

I.

Álmatagon botladozik lúdtalpain, mint valami szárazra került hattyú. Nem e világról való, és talán csak itt nevenséges. Sirlalmi mögött az elveszett paradicsom utáni fájdalmas vágyakozást érezzük. Olyan ő a sok idegen és ellenséges tárgy között, mint egy kiteszított árva gyerek, nem ismeri ki magát. Megható és zavart mosolyával bocsánatot kér, hogy él. De amikor ez a tehetetlen gyengeség már egészen megnyerte a szívünket, akkor kiderül, hogy ezeken a lúdtalpakon egy ördögien ügyes akrobata csetlik-botlik, a szórakozott mosoly agyafúrtságot takar, és a naivitás mögött zseniális ravaszság rejtőzik. Gyenge, de legyőzhetetlen. Ő a népmesékben szereplő harmadik, legkisebb fiú, akit mindenki megvet, és végül mégis ő lesz a király. Ez a titka annak a csodálatos örömmek és elégtételnek, amelyet művészete láttán a föld minden mozilátogatója érez. A „megalázottak és megsértettek” győzelmes forradalmát játssza el.

II.

Chaplin művészete népi művészet, a régi népmesék legjobb értelmében. (A film már régóta a régi népköltészet helyébe lépett.) Tréfáinak technikája bonyolult, de lélektana egyszerű. A közvetlen, primitív élethelyzetek naiv komikumán alapszik. Ellenségei: a tárgyak. Állandóan a civilizáció legmegszokottabb használati tárgyaival hadakozik. Az ajtó, a lépcső, a szék, a tányér, a mindennapok valamennyi egyszerű eszköze az ő számára bonyolult problémát jelent. Úgy áll velük szemben, mint az őserdőből most érkezett slemil, egészen másképpen használja ezeket, mint a normális városi ember. Chaplin ügyetlen – ezen nevet egész Amerika. De Amerika nemcsak világrész, hanem életforma is, amely gyakran rajtunk, európaiakon is uralkodik. Mi sem képzelhetünk el groteszkebb látványt, mint az idegent, aki gyakorlatlanul bánik jól ismert dolgokkal. De ez a komikum kétélű. Mert leleplezi eszközeink valódi arcát is.

A modern amerikai népköltészet ügyetlen Chaplinje ugyanis nem más, mint az amerikai nyárspolgár. A falusi humort tökéletesen kifejezi a mese az ostoba parasztokról, akik zsákokban akarták behordani a napfényt az ablakta-

lan templomba. Chaplin, a zálogház-tulajdonos sztetoszkóppal vizsgálhatja a zálogba hozott órát, majd konzervnyitóval nyitja ki. Ez a nagy iparvárosok kispolgári humora.

Chaplin azonban csupán ügyetlen, de egyáltalán nem esetlen. Ellenkezőleg. Egy akrobata fűrgeségével harcol a civilizáció démonian ismeretlen, idegen tárgyai ellen, ez a harc a film folyamán izgalmas, hősies párviadallá fejlődik, amelynek győztese végül mégis mindig Chaplin. És ez a legfontosabb elem művészetében, valami sajátos, együgyű természetességet állít szembe a kifinomult mesterkéeltséggel, így végül is ez a természetes harca a civilizáció ellen. A használati tárgyakkal vívott nehéz, de győzedelmes küzdelmes tulajdonképpen groteszk és gúnyos lázadás egész természetellenes gépi civilizációnk ellen. Álmódzó együgyűségének megható emberiessége elsősorban abban rejlik, hogy „tárgyasult” (lásd: Marx: *A tőke*), halott, mechanizált civilizációnkban ő képviseli a gyermekesen őseredetű embert. Mindig az az érzésünk támad, hogy ennek a lúdtalpú akrobatának, ravasz slemilnek, agyafűrt kispolgárnak legképtelenebb bolondozásában is valahogyan, valahol igaza van.

III.

A filmszínész Chaplinnél sokkal jelentősebb azonban – Chaplin, a film költője. Filmjei valóban filmszerűek, mélyen költőiek, mert a gyermekes beállítás sajátos távlatot ad neki. A kis világ költészetét látjuk, a jelentéktelen tárgyak néma életét, amelyet csak a gyerekek és a dologtalan csavargók érzékelnek. Éppen ez az elidőzés az apró részleteknél teremt meg a leggazdagabb filmköltészetet.

Ezért mestere Chaplin mindenekfelett annak a különleges, nem irodalmi, tiszta filmlénynek, amelyről annyit álmódznak az éles eszű európai filmesztéták. Sohasem idomítja filmjeit előre kiagyalt, megkomponált meséhez, nem utólag tölti meg az üres keretet az élet reális apróságaiival (mint ahogyan az olvadt ércet öntik a kész formába). Nem az ötlettel, a formával kezd, hanem azal, hogy megragadja a valóság apró részleteinek eleven anyagát. Induktív költő, nem deduktív. Nem formálja anyagát, önmagától bomlik ki és nő meg az, mint valami élő virág. Ezt a virágot szíve vérével öntözi, mélyebb értelmet varázsol belé. Nem a halott anyag szobrásza, hanem az eleven élet művészi kertésze.

Asta Nielsen, ahogyan szerelmes és ahogyan megöregszik

Mikor már kételkednénk a film elhivatottságában, hogy sajátos, valódi művészetté válik-e, méltóvá, hogy a tizedik múzsa képviselje az Olümposzon, mikor már valóban úgy tűnik, hogy a film tényleg elkorcsosult színpadi műfaj, és úgy viszonyul hozzá, mint a fénykép-reprodukció az olajfestményhez,

amikor meginog hitünk a filmművészet jövőjében, ilyenkor egyedül Asta Nielsen az, aki hitünket és meggyőződésünket visszaadja.

Szerelmet és szerelmeskedést játszik például egy filmben, amely már csak azért sem hasonlítható színpadi drámához, mert egyáltalán nincs színpadra alkalmas cselekménye. Leopold Jessnernek ez a filmje, a *Lulu*, lerázta irodalmi alapanyagát. Egyáltalán nem dráma. Az erotika csodálatos, kifejező játéka csupán.

A film tartalma egy mondatban elmondható, Asta Nielsen hat férfival kacérkodik, flörtöl, elcsábítja őket. Az egész film egyetlen asszony erotikus kisugárzása, aki az érzéki szerelem teljes mozdulatlexikonát alkotja meg. (Talán ez is a filmművészet klasszikus formája. A cselekményt itt nem valami külső cél indokolja, teremti meg, hanem minden mozdulatnak megvan az önmagát jelentő lényege.) Az erotika a legsajátosabb filmtéma, a legalkalmasabb filmanyag, ezt ez a film is meggyőzően bizonyítja. Először is azért, mert az erotikus élmény mindig testi élmény is, tehát látható. Másodszor pedig csupán az erotika ad maradéktalan lehetőséget arra, hogy az emberek *némán is megértsék egymást*. A szerelmesek párbeszédét a szem közvetíti, anélkül, hogy bármi ki-mondatlanul maradna, az esetlen szó csak zavarna. A szerelmi játék és az arcjáték mindig testvérek voltak.

Szédtítő Asta Nielsen mozdulatainak változatossága, mimikai kifejezésének gazdagsága. A költők tehetségének jele mindig a nagy szókincs. Ismeretes, hogy Shakespeare több mint 15 000 szót használt. Asta Nielsen mozdulatkinését csak akkor mérhetjük fel, ha a film segítségével összeállítjuk majd a mozdulatok első szótárát is.

Asta Nielsen erotikájának különleges művészi értékét adja meg, hogy teljes egészében átszellemült. Nem a test beszél itt, hanem a szemek. Szinte testetlen soványságában olyan, mint egyetlen érzékeny idegszál, szája eltorzul, szeme izzik. Sohasem vetkőzik le, nem mutatja combjait, mint Anita Berber (akinek ilyenkor nehéz megkülönböztetni az arcát a fenekétől), ez a táncoló csábdémon mégis iskolába járhatna Asta Nielsenhez. Minden has-táncával együtt szelíd bárány csak a felöltözött Asta Nielsenhez képest, akinek a tekintetében van valami obszcén meztelenség, úgy mosolyog, hogy ezért a mosolyért a rendőrség nyugodtan elkobozhatná a filmet, pornográfia vádjával. Éppen ez az átszellemült erotika olyan veszedelmes, olyan démoni: a távolba hat, minden ruhán keresztül.

Asta Nielsen azonban sohasem szemérmetlen. Mindig megőriz valami gyermekes vonást. Ebben a szerepében, ahol végül is szajhát játszik, aki mindjárt számítóan, hidegen figyel, mihelyt felülkerekedik ebben a szajhaszerepben, naivitása szinte tenyészet jellegű. Nem erkölcsstelen, hanem veszélyes természeti erő, és ártatlan, akár egy ragadozó állat. Nem dühödött szándékkal falja a férfiakat; amikor megcsókolja a férfit, akit lelőtt, ez meghatóbb, mint valamennyi elhagyott filmszűz könnyáradata együttvéve. Igen, hajtsátok meg előtte a zászlókat, mert összehasonlíthatatlan és utolérhetetlen.

Asta Nielsen gyermekességében rejlik filmjeinek titka, mimikus párbeszéde segítségével *szavak nélkül is élő kapcsolatot* tud teremteni partnerével. Mert a filmen a legjobb színész is csak monológot játszik, egymás mellé állítva és összehangolva csak szegényes látszatát adják a párbeszédnek. A szavak hídja azonban hiányzik, a magány és a némaság elválasztja a szereplőket egymástól. Hiszen csak a kimondott válaszból tudhatjuk meg, megértette-e egyikük a másikat, hatottak-e lélekben egymásra? Aki jelen volt olyan filmvetítésen, amelyen nem játszottak kísérőzenét, tudhatja, mennyire hiányzik a szavak összekötő közege.

De Asta Nielsen jelenetei még kísérőzene nélkül sem játszódnak hideg, légyeres térben. Ő a zene áthidaló és összekapcsoló közege nélkül is bensőséges kapcsolatot teremt partnerével. Miképpen?

Asta Nielsen ugyanis a párbeszéd közben arcával utánozza a többiek arcjátékát, akár a kisgyerekek. Az ő mimikája nemcsak saját arckifejezésének hordozója, hanem alig észrevehetően (de mindig érezhetően) visszatükrözi társainak arcát is. Mint ahogy a színházban tudom, mit hall a hősnő, úgy látom az ő arcán, hogy mit lát. Arcára van írva az egész párbeszéd, a figyelem és az átélés csodálatos szintézise ez.

Egyik filmjében Hamlet szerepét játszotta. Az utolsó előtti felvonásban a búskomorság mozdulatlan, apatikus maszkjával arcán lép a norvég király, Fortinbras trónja elé. Az felismeri Hamletben a régi pajtást, és kitért karokkal, mosolyogva közeledik feléje. Most Asta Nielsen arcának közelijét látjuk. Nézi a királyt, de nem látja, kifejezéstelen szemének fakó pillantása meg nem értést tükröz. Ajka értelmetlen grimasszal utánozza a közeledő Fortinbras mosolyát. Úgy ismerjük fel Fortinbras arcát az övében, mintha tükörből látnánk. Hamlet felfogja ezt az arcot, elmerül benne, végül felismeri, az a mosoly, amely eleinte külső, kényszerű álarc volt csupán, most belülről fokozatosan átmelegsik, élővé, kifejezővé változik. Ez az ő egészen sajátos művésze.

Hajtsátok meg előtte a zászlókat, mert összehasonlíthatatlan és utolérhetetlen. Hajtsátok meg előtte a zászlókat, mert rendkívüli művészete az öregedő asszony bukását is a színésznő csodálatos felemelkedésévé avatja. Asta Nielsen a megváltás állapotában élő művésznő, életét maradéktalanul a művészet formálja, így minden veszteség, minden fájdalom végül mégiscsak az új szerep örömevé változik.

Eljátszotta ezt a *bukást*. Egy olyan asszonyt látunk magunk előtt, akivel együtt éltük át évtizedeken keresztül viharos fiatalságát, s most a szemünk előtt öregszik meg. Asta Nielsen nyilvánosan öregedett meg, a közönség szemé láttára. Nem leplezi ezt. Mert ennek a nagy művésznek az öregség nem vereség, nem hervadás, nem romlás. Mert miközben játssza a hervadást, a vereséget – ezzel az öregség csupán újabb szereppé válik, és mint művészet, az alakítás frissebb, erőteljesebb, mint maga az ifjúság. Így győzi le az életet a

művészet. Asta Nielsen úgy veti le fiatalságát, mint valami divatjamúlt jelmezt, az öregség ruháját ölti magára – legújabb kreációját – győzelmes büszkeséggel.

Lényegtelen a film forgatókönyve. Jól sikerült, mert játéklehetőséget ad Asta Nielsennek. Kitérő, mert tartalma irodalmi formában nem beszélhető el, egy sors története ez, amelynek viharai egy arcon válnak láthatóvá. Drámai színpad ez az arc, melynek eresztékei szinte csikorognak az átviharzó szenvedélytől, csatatér, amelyen izgalmasabb küzdelem játszódik, mint a Hindenburg-film statisztatómegei között. Asta Nielsen arca ez.

A film rövid tartalma a következő. Egy már nem egészen fiatal, de még ragyogóan szép énekesnőbe szerelmes egy fiatal ember. De az énekesnő azt mondja a fiatal rajongónak: „Nem, nem vehetsz el engem feleségül. Öreg vagyok én már hozzád.” A fiatal szerelmes ezek után gyilkosságot követ el az énekesnő kedvéért. Tízévi börtönbüntetésre ítélik. „Várni fogok rád” – írja neki az asszony. A fiatal férfi a börtön cellájában tíz éven keresztül minden nap szerelmeséről álmodik. Még mindig olyan szépnek látja, mint a legelső napon, amikor először találkoztak. De a tíz év alatt az asszony megcsúnyul, megöregszik. Sőt, ennél is több – mert Asta Nielsen mindent a végtetekig kiélez, mint a fanatikus művészek általában – undorítóvá válik. A betegség és a nyomor elzüllesztí. (Hogy játssza ezt Asta Nielsen! Milyen dühödt kéjjel vágkál ez az asszony saját sebeiben!) Végre elérkezik a nagy nap. Az öreg, züllött, elgyötört arcú asszony reszketve áll a börtön kapujában, szerelmesét várja. A férfi kilép a kapun. Tudja, hogy imádottja itt vár rá valahol. Körülnéz. Lassan továbbindul, mindenkinek az arcába bámul. Megpillantja az öregasszonyt, aki félajultán támaszkodik egy fának – és szomorúan továbbmegy. Hát mégsem várt rá a szerelme! Most aztán több mint száz méteren keresztül csupa közeli felvételt látunk Asta Nielsen arcáról. Halálos rémület, nyugtalan reménykedés, a szemek segítségért kiáltanak, hogy szinte a fülünkbe cseng. Hirtelen igazi könnyek árja önti el ezt a sovány arcot, amely a szemünk láttára hervad el, törik össze. Egy lélek alszik ki – premier plámban Asta Nielsen arcán! Olyan közelről és világosan láttuk, mint a sebész, aki tenyerén tartja a beteg szívét, és számolgatja utolsó dobbanásait.

Reménytelen vállalkozás lenne egyetlen rövid tanulmányban teljes képet adni Asta Nielsen művészetéről. Itt a legfőbb ideje, hogy jó könyvet írjanak róla. Ebből a filmből azonban szeretnék még kiemelni egy jelenetet. Tulajdonképpen egy jelenet két változata ez. Asta Nielsen kétszer festi ki magát a filmen. Először az ünnepezt színésznő sminkeli magát öltözőjében, mielőtt a színpadra lépne, győzelme biztos tudatában. Úgy rakja fel a festéket az arcára, mint ahogy a legyőzhetetlen hős ölti fel a páncélt, túlárado büszkeséggel. Hiszen nincs is szükség rá. Az utolsó felvonásban Asta Nielsen ismét kifesti magát. De most már az öreg, elhervadt asszony szépíti arcát, mielőtt elébe lépne szeretőjének, aki tíz éve nem látta őt. Ez a csúcsa annak, amit vala-

ha láttam filmen. Végző, reménytelen, kétségbeesett küzdelem. Semmi sem maradt a játékos, kacér büszkeségből. Sápadtan, sötét komorsággal tekint a tükörbe, nyugtalanul és kimondhatatlan félelemmel. Mint egy körülzárt hadsereg vezére, aki még egyszer, utoljára a térkép fölé hajol: „Mit lehet itt tenni?” Aztán munkába kezd reszkető kezével. Úgy tartja a festékrudacsát, ahogyan Michelangelo foghatta vésőjét utolsó éjszakáján. Életre-halálra megy a játék. Végül megtekinti az eredményt, és vállat von. Ez a vállmozdulat annyit jelent: végem van. Felemel egy piszkos rongyot, és letörli arcáról a festéket. Olyan ez a kis mozdulat, mintha valaki a szemünk láttára akasztaná fel magát. Elhagy az erőnk.

Hajtsátok meg előtte a zászlókat, mert összehasonlíthatatlan és utolérhetetlen.

A film szelleme

A művészi film nemzetközi szövetségének

Hét esztendő telt el a némafilm első elméletének, *A látható ember*nek megjelenése óta. Olyan művészet elmélete volt ez, amely akkor kezdte levetkőzni vásári mutatvány jellegét. Előzetes elmélet volt. Egy nagy lehetőség felmérése, álma, jóslata és követelése, mely most látszólag megsemmisült, mielőtt még egészen megvalósulhatott volna. Közbejött a hangosfilm. Itt az idő a mérlegkészítésre és egy utóelmélet megírására.

Kolumbuszi utazás

Hét évvel ezelőtt bocsánatot kellett kérnem és elmondanom: „Az elmélet csöppet sem szürke. Térkép a művészet vándora kezében, megmutat minden utat, és lehetőséget. Az elmélet adja a bátorságot kolumbuszi felfedezőutakhoz.”

Nos, Kolumbusz sem ért el Indiáig. Ő is megakadt Amerikánál. De a Föld mégis gömbölyű! Mindenesetre a film is jóval túljutott Hollywoodon.

Hét évvel ezelőtt a következőket írtam *A látható ember*ben: „A valóban új művészet olyan, mint egy új érzékszerv”. A film azóta azzá vált. Az ember új érzékszerve a világ átélésére. Ez az érzékszerv villámgyorsan fejlődött ki. Ez a fejlődés, amely mégiscsak az emberiség történetének egyik szakasza volt, úgy tűnik, egyelőre megtört. Közbejött a hangosfilm, és még nem dőlt el, mi lesz ezután.

Tessék átszállni!

Kár?

Hiszen itt egy kezdet szakadt meg. Egyik út a másikat keresztezte. Új lehetőség zavarja a régit. Csak a nyárspolgár húzza fel az orrát és sajnálja a múltat, ahelyett hogy közbelépne. Az új elmélet új távlatokat nyit új kolumbuszi utak elé.

Nem, nem minden fejeződött be. Végző soron az ember a fontos és nem a mű. Az ember azonban nem minden vonalon utazik el a végállomásig. Útja közben gyakran átszáll. Tessék átszállni! Hangosfilm!

Időközben azonban mégiscsak történt valami. Az embernek új érzékszerve fejlődött ki. Ez fontosabb, mint azoknak a műveknek esztétikai értéke, amelyek ez az érzékszerv hozott létre.

Egy orosz barátom mesélte egyszer a következő igaz történetet: Élt valahol Ukrajnában, sok száz kilométernyire az utolsó vasútállomástól egy férfi, aki régebben földbirtokos volt, a forradalom után pedig egy gazdaság intézője lett. Tizenöt év óta nem járt városban. Átélt a világtörténelmet, de sohasem látott filmet. Rendkívül művelt, intelligens ember volt, aki meghozatott magának minden új könyvet, újságot, folyóiratot, jó rádiója is volt, és állandóan fenntartotta a kapcsolatot a külvilággal, értesült a szellemi élet minden eseményéről. Csak moziban nem volt még sohasem.

Ez a férfi egyszer Kijevbe utazott, és először látott filmet. Egy igen egyszerű, naiv Fairbanks-történet. Emberünk körül gyermekek ültek, és élvezték a filmet. Ő azonban ráncolt homlokkal, figyelmét a végsőkig összpontosítva bámult a vászonra, reszketett, lihegett az izgalomtól és megerőtletéstől. Kimerülten jött ki. „Nos, hogy tetszett?” – kérdezte tőle a barátom. „Nagyon! Fantasztikusan érdekes. De... mondd csak... mi történt tulajdonképpen ebben a filmben?” ... Nem értette meg a filmet. Nem fogta fel azt a történetet, amelyet a körülötte ülő gyerekek könnyűszerrel követtek. Mert új nyelvet jelentett neki, amelyet minden város lakó jól ismert, de ő, a művelt intellektu el mégsem értett meg.

Az új nyelv

A kifejezésnek és közlésnek ez az új technikája az utóbbi évtizedben hallatlan sebességgel bonyolódott és differenciálódott. Négy-öt évvel ezelőtt a leggyűgyűbb mai filmeket sem értettük volna helyenként.

Valaki elutazó szerelmesének vonata után szalad a pályaudvaron. Látjuk még, mint érkezik rohanvást a peronra. De ezután a film már nem mutatja sem az épületet, sem a síneket, sem a vonatot. Csak a férfi arcának közelijét. És ezen az arcon egyre gyorsabb ütemben váltakozik fény-árnyék, fény-árnyék. Ma már mindenki megérti ezt: a vonat éppen elindult. Amikor öt évvel ezelőtt először használták ezt a megoldást, még csak kevesen „vették a lapot”.

Egy férfi szomorúan mélázva ül a sötét szobában. (A hozzá tartozó nő a szomszéd szobában tartózkodik.) Most egy közelkép. A férfi arcára hirtelen fénysugár esik. Felemeli fejét, és arca most belülről is megvilágosodik, reménykedve néz a fény felé. Azután lassan ismét elsötétül arcán a fény. Kialszik a belső fény is. A sötétben csalódottan horgaszja le ismét a fejét. – Mi történt?

Minden mozi látogató tudja. Kinyílt egy ajtó. A világos szoba küszöbén ott áll az asszony, és a férfit tekintett. Aztán ismét becsukta az ajtót maga mögött.

Többet értünk meg, mint csupán a helyzeteket. Megértjük jelképes jelentőségét is. Hat-hét évvel ezelőtt csak kevesen fogták volna fel. De ma már magunk előtt látjuk azt a képet is, amelyet a film nem mutat meg.

Nem is tudjuk, mennyire megtanultunk látni az utóbbi években. Elsajátítottuk az optikai gondolkodásmódot, az optikai következtetést, az optikai asszociáció gyakorlatát, tökéletesen értünk minden optikai rövidítést, metaforát, jelképet, fogalmat.

Miért nevelésesek a régi filmek?

Csak akkor mérhetjük fel igazán ennek a fejlődésnek gyorsaságát és nagyságát, hogyha végignézzük néhány régi filmet. A nevetéstől megfájdul a hasunk. Hihetetlen, hogy tizenöt évvel ezelőtt mindezt komolyan vették!

Miért? Hiszen a régi művészet különben nem hat neveléseseknek. Még a legprimitívebb, legnaivabb sem.

A régi művészet ugyanis elmúlt idők szellemi kifejeződése. A film fejlődése azonban túlságosan gyors volt. Még saját magunkat látjuk és neveljük ki. Nem történelmi jelmez, csak elavult divat. A primitív művészet különben a primitívség megfelelő kifejezése. De saját magunknál groteszk esetlenségnek érezzük. A déltengeri szigetlakó kezében nem olyan nevelésesek a lándzsa, mint amilyen egy modernül felszerelt katona kezében volna. Egy régi gálya is szép. De az első mozdonyok nevelésesek. Mert nem lényegében különböznek a mientől; ugyanaz, csak ügyetlenebb formában.

Az első filmek nem történelmiek, hanem maradiak. Nem olyan, mint egy holt vagy idegen nyelv, hanem mint egy dadogás a saját nyelvünkön. Mert mi magunk fejlődöttünk ilyen gyorsan. Mi magunk! Nemcsak a művészet! A látásnak és a megmutatásnak szó szerint szemünk előtt alakult ki új, magasrendű technikája, a kifejezésnek és a közlésnek mindenki számára érthető, szellemi technikája; új kultúra született, ami már csak azért is hallatlanul fontos esemény, mert ez a kultúra a történelemben első ízben nem maradt az uralkodó osztály monopóliuma.

Nem a művészetben van a hangsúly!

Tehát nemcsak új művészet fejlődött ki. Hanem, ami ennél sokkal fontosabb: az embernek egy új képessége, amely ennek a művészetnek alapja és lehetősége! A művészetnek van ugyan története, de nincs fejlődése a folyamatos értéknövekedés értelmében. A tárgyak a fejlődésnek csak tünetei, dokumentumai. A fejlődés maga a szubjektumban, a társadalmi léttel rendelkező emberben folyik le.

Az impresszionista festők, Renoir, Manet képei talán esztétikailag értékesebbek és tökéletesebbek, mint Giotto vagy Cimabue régi freskói? „Esztétikai fejlődésről” itt semmi esetre sem lehet beszélni. A festői távlat és atmosz-

féra felismerése mégis jelentős haladás. De nem a művészet, hanem az emberi szem fejlődése. Fiziológiai, talán lélektani folyamat is, amely ma már nemcsak a zseniális művész alkotásaiban jut kifejezésre, hanem minden kontárnak is a kisujjában van, éppen mert általános érvényű kulturális jelenséggé vált.

Műveltség

Azt mondják, hogy minden művelt francia jól tud írni, hogy a legostobább, giccses francia regény is „jól van megírva”. Ha ez valóban így van, a kifejezés általános kultúrájáról tanúskodik, amely egészen független az egyes művek értékétől, ez a műveltségi színvonal, egy bizonyos társadalmi osztálynak ez a jellemző tünete fontosabb az emberi művelődés szempontjából, mint egy-egy zseniális művész sikertől, kiemelkedő alkotása. Érdemes lenne megírni egyszer a frázisok, a banalitás, a rutin és a zsargon történetét! (A dialektikus fejlődésben természetesen a zseniális előretörés és az általános művelődési színvonal egymástól függ és egymást termékenyíti meg.)

Hadd mondjuk hát meg azoknak, akik a filmművészet hanyatlását panaszozzák, hogy ezen a közönséges giccsen keresztül mégis magas optikai kultúra fejlődött ki. Ez a kultúra pedig még a legsivárabb rutinú szakember kisujjában is benne van. (Ez a kisujj egyébként a kultúra székhelye.) A film nyelve (bármennyire visszaéltek is vele) feltarthatatlanul kifinomult, és a legprimitívebb közönség felfogóképessége is követte ezt a fejlődést.

Szeretném a nyelvтанát leírni ennek az új nyelvnek és talán a stilsztikáját és a poétikáját is.

II. Az alkotó kamera

Minek a segítségével válik a film ennyire különös kifejezésformává? A celluloidszalagra gondolok, arra a képsorra, melyet a vásznon látunk. Mivel azt is mondhatnánk, hogy a tulajdonképpeni művészi esemény, az eredeti megformálás a műteremben vagy a külső helyszínen, de mindenesetre a kamera előtt történik, tehát időben is megelőzi a vásznon látható filmet. Ott és akkor játszószék el, építik fel és világítják meg. A műteremben rendezik meg vagy választják ki a motívumot. Minden, ami a képen látható, először a „valóságban” játszódott le. A film maga csupán fényképi reprodukció.

Miért nem igaz ez? Mi olyat látunk a filmben, amit nem láthatunk a műteremben ugyanannál a motívumnál? Melyek azok a hatások, melyek elsődlegesen csak a filmszalagon jönnek létre? Mi az, amit a kamera nem reprodukál, hanem maga teremt meg? Mi által válik a film különös és sajátos nyelvvé?

A közelkép által;

A beállítás által;

A montázs által.

A „valóságban” természetesen soha nem láthatunk semmit olyan mikroszkopikus közelségben, ahogy a közelkép mutatja be a dolgokat.

A különös képkivágás, a beállítás különös perspektívái segítségével jelenik meg *képekben* a rendező szubjektív mondanivalója.

Csak a montázsban, a képsor ritmusában és asszociációs folyamatában mutatkozik meg a lényeg: a mű kompozíciója.

Ezek alkotják az optikai nyelvnek az alapelemeit, melyet most részleteiben szeretnék elemezni.

Benne vagyunk a kellős közepében!

Mindez a kamera mozgékonyságának és állandó mozgásának köszönhető. Nemcsak mindig új dolgokat mutat be, hanem állandóan új távolságokat és nézőpontokat is. És éppen ez a történelmileg teljesen új ebben a művészetben.

Az biztos, hogy a film nem egy új világot fedezett fel, mely eddig rejtve volt szemünk elől, hanem az ember látható környezetét és ehhez való viszonyát. A teret és a tájat, a dolgok arcát, a tömegek ritmusát és a néma lét titkos kifejezését. A film azonban fejlődése során nemcsak anyagát tekintve hozott újat. Valami döntő dolgot cselekedett. *Megszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott.*

A néző már nem szorul ki a művészet önmagában zárt világából, melynek határát a kép vagy a színpad alkotja. A műalkotás itt nem egy olyan megközelíthetetlen más térben elkülönült világ, mely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg.

A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe. A film térből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebonyolódom a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.

Mit számít, hogy ugyanúgy egy helyben ülök két órát, mint a színházban? Mégsem a földszintről látom Rómeót és Júliát. Hiszen Rómeó szemével nézek fel az erkélyre, és Júlia szemével pillantok le Rómeóra. Pillantásom és ezzel tudatom *azonosul* a szereplőivel. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. Megyek a tömeggel, repülök, alámerülök, ott lovagolok a többiekkel. És amikor a filmen az egyik szereplő a másik szemébe néz, az én szemembe néz le a vásznonról. Mert az én szemem a kameráé, és az azonosul a szereplők szemével. Az én szememmel néznek.

Még soha semmilyen művészetben sem alakult ki ehhez hasonló azonosulás, amellyel pedig ma minden átlagfilm él. Egyben ez a végső és döntő különbség a film és a színház között. (Erre még visszatérek a film színpadi felhasználásának kérdésénél.) Abban, hogy így megszűnik a néző belső távolsága, a feudális és polgári művészet évszázadai óta először egy radikálisan új ideológia jelenik meg. Még erre is vissza fogok térni. Itt először is a kamera-mozgás általános jelentőségére kellett kitérni.

A közelkép

A filmművészet lehetősége
és értelme abban rejlik,
hogy minden lény úgy néz ki,
mint amilyen.

A közelkép volt a távolság első radikális megváltoztatása. Bizonyára vakmerő volt Griffith zseniális vállalkozása, amikor először vágta le az emberek fejét, és önmagában, egészen nagyban vágta be a film emberek között játszódó cselekményébe. Hiszen ezáltal nemcsak egyszerűen közelebb jutott az emberhez (vagyis ugyanabban a térben közelebb), hanem teljesen kiemelte a térből, és egészen más dimenzióba helyezte.

Az új dimenzió

Amikor a kamera nagy méretben kiemel egy testrészt vagy egy tárgyat a környezetéből, az ennek ellenére a térben marad. Hiszen a kéz önmagában az embert jelenti, és az asztal, egyedül is, funkcióját jelzi a térben. Nem látjuk ugyan ezt a teret, de hozzágondoljuk. Hozzá kell gondolnunk, mert minden külső vonatkozás nélkül az ilyen izolált közelkép minden értelmét elveszítene. És így minden kifejezőerejét is.

Amikor azonban egy arc néz felénk szembe egyedül és felnagyítva, már nem gondolunk sem térre, sem környezetre. Még ha az előbb még ugyanazt az arcot a tömeg közepében láttuk is, most hirtelen négy szemközt maradtunk vele. Talán tudjuk, hogy ez az arc meghatározott térben helyezkedik el, de már nem gondoljuk hozzá. Mivel az arc a hozzágondolt térbeli viszonyok nélkül is kifejezősége és jelentéssé válik.

A szakadék, mely fölé valaki kihajol, megmagyarázza ugyan a rémület kifejezését, de nem teremti meg. Hiszen a kifejezés a megokolás nélkül is jelen van. És egyáltalán nem csak a hozzágondolt situáció teszi kifejezősége.

Az arccal szemben már nem érezzük magunkat térben. Új dimenzió tárul fel előttünk: az arckifejezés. Már nincs térbeli jelentősége annak, hogy a szem fent, a száj lent helyezkedik el, vagy hogy bizonyos ráncok jobbra vagy balra futnak. Mivel már csak a kifejezést látjuk. Érzéseket és gondolatokat látunk. Valami olyasmit, ami nem térbeli.

Arckifejezés és dallam

Henri Bergson elemzése az időtartamról (durée) és az időről, hozzásegít ennek az új dimenzióknak a megértéséhez. Egy dallam, mondja Bergson, ugyan egyes, időben egymást követő hangokból áll, de a dallamnak ennek ellenére sincs kiterjedése az időben. Hiszen az első hang jelentésében ott van már az utolsó, és az utolsóban még világosan jelen van az első. Éppen ez tesz minden hangot egy dallam részévé, melynek mint formának van ugyan időtartama vagy lefutása, de nem fokozatosan születik meg az időben, hanem eleve egészként van jelen. Hiszen nem a hangok, hanem (hallható) kapcsolatuk adja a dallamot. A kapcsolat azonban nem időbeli. Egy más, egy szellemi dimenzióban mozog. Például, egy logikai következtetés is időt vehet igénybe mint munka. A premisszáknak és a végkövetkeztetéseknek még sincs időbeli sorrendje.

Az arckifejezés úgy viszonyul a térhez, mint a dallam az időhöz. Az arc kifejező izmai ugyan térben egymás mellett helyezkednek el. Mégis a kapcsolatuk hozza létre a kifejezést. Ennek a kapcsolatnak nincs kiterjedése vagy iránya a térben. Éppen olyan kevésbé, mint az érzéseknek és a gondolatoknak, éppen olyan kevésbé, mint az elképzeléseknek vagy az asszociációknak. Ezek is képszerűek és még sincs terük.

A filmnek erre a figyelemre méltóan paradox új dimenziójára, melyet a látható szellem teremt meg, még egyszer visszatérünk a montázsnál, az aszociációs montázsnál és a gondolatmontázsnál.

Párbeszédék mimikával

Már régóta ismerjük a közelképet, és *A látható emberben* már elég pontosan elemeztük is az arcjáték csodáját, melyet a film nyújt. Mi történt azóta? Mennyit fejlődött itt a film?

A kamera még közelebb jött az archoz. Ezáltal olyan pontosan ragadtuk meg a kifejezés árnyalatait (és tanultuk meg azok jelentését!), hogy a modern filmekben olyan hosszú, mimikával előadott párbeszédék váltak lehetségessé és megszokottá, melyek egy kimerítő beszélgetéssel érnek fel. Az a belső cselekmény, mely csak az arcokon látható, ma érdekesebbé vált, mint a külső mozgásban megnyilatkozó. Ahogy a színpadon is vannak párbeszédrészek, a filmben is létrejöttek a mese szempontjából kevésbé mozgalmas, arcjátékkal megoldott beszélgetések. Minél jobban látjuk az arcot a fokozott közelség miatt, annál nagyobb helyet foglal el a filmben ez a belső drámaiság – mely nem térben zajlik le.

Már lehetségessé vált, hogy *kizárólag arcokkal* ábrázoljanak egy vad és szenvedélyes élethalálharcot. Dreyer *Jeanne d'Arc*-filmjére gondolok. Az inkvizíció vérlázító, megrázó, hosszú jelenete. Egész idő alatt ötven ember ül ugyanazon a helyen. Ezer méterrel át csak fejek. Tér nélkül. De a tér nincs is jelen számunkra. Minek is? Itt nem lovagolnak és nem verekszenek. Ezek a vad szenvedélyek, gondolatok és meggyőződések nem a térben csapnak össze. És mégis veszélyes párbaj ez, ahol nem pengék, hanem pillantások csapnak össze két órán keresztül lélegzetelállító feszültségben. Hiszen minden támadást és minden védekezést, a szellem minden csellegését és minden csapását látjuk, és látunk minden egyes sebet, melyet a lélek kap. Ez a film más dimenzióban játszódik le, mint a cowboyfilmek vagy a rémfilmek. Ezt a kamera közelsége tette lehetővé.

Mikrofiziognómia

Ez még azonban mindig csak az egész arc volt, mint összhátás. Ez még mindig csak a mozgékony arcjátékot jelentette. Ilyen arcokat vág az ember, ha nem is mindig tudatosan. De az ember tud arcokat vágni, és tud uralkodni is arckifejezésén.

A kamera azonban még közelebb nyomult. És lám: az arcon belül rész-
arckifejezések tárulnak fel, melyek teljesen mást árulnak el, mint amit az
összarckifejezés sejtene enged. Hiába ráncolja valaki a homlokát és villogtatja
a szemét. A kamera még közelebb jön, és külön látjuk az illető állát, és ez el-

árulja, hogy milyen gyáva és gyenge. Finom mosoly uralja az összarckifejezést. Ám az orrcimpák, a fülkagyló és a tarkó mind mást jelez. És ha külön mutatjuk be őket, titkolt durvaságot, leplezett ostobaságot árulnak el. Az „általános benyomás” nem színezi át őket a részletezésnél.

Milyen nemes és szép a pópa arca még közelképben is Eizenstein *Régi és új* című filmjében. De egyszer csak önmagában látjuk a szempárt, és előtűnik az a ravasz közönségesség, amely a szempillák alatt bujkál. De még a végképp utálatos arcban is felfedezi a kamera a finomság és a jóság alig látható vonásait. A kamera átvilágítja a fiziognómia többrétűségét. Megmutatja azt az arcot, mely mögötte rejtőzik. Az ember tudatos arckifejezése mögött az ember valóságos arcát, melyet sem megváltoztatni, sem uralni nem tud.

A kamera közelsége az arc leigázhatatlan kis felületeire irányul, és le tudja fényképezni a tudatalattit. Ilyen közletről az arc olyan dokumentummá válik, mint amilyen az írás a grafológus számára. A grafológia ritka adottság és tudomány. Ez a mikrofiziognómia azonban mindannyiunk számára megszokottá vált.

A láthatatlan arc

Már az első közelképeknél megmutatkozott, hogy egy arcról időnként több olvasható le, mint amennyi rajta áll. Hiszen a fiziognómiának is megvan az a lehetősége, hogy a „sorok között” szóljon hozzánk. Vagyis bizonyos fokig a vonások között.

Vegyünk egy példát egy régi filmből.* Hayakawa japán színésznek a következőt kellett eljátszania egy különben együgyű kalandfilmben: elfogják a banditák és szembesítik elveszettnek hitt feleségével. Nem szabad elárulnia, hogy ismeri az asszonyt. Öt szempár fürkészi az arcát, míg ő a feleségét nézi, és őt felhúzott revolver dörögnel el, ha arcának egyetlen vonása is elárulná azt a mély megindulást, melyet a nem remélt viszontlátás vált ki benne. De a japán férfi uralkodik magán. A legkisebb izgalom sem látszik acélos ábrázatán. Látjuk, hogy a banditák kénytelenek hinni neki. Mégis – és éppen ez a csodálatos – világosan érezzük, hogy valamit nem látunk az arcán. Jelen van, de nem lokalizálható. *Láthatatlanul érhető kifejezés ez.*

Vagy Asta Nielsen mesteri alakítása sok évvel ezelőtt: az egyik filmben fondorlatos cselszövések miatt el kell csábítania egy férfit. Szerelmet tettét, és nagyon meggyőző arcjátékkal komédiázik. De ez alatt a jelenet alatt valóban beleszeret a férfinak. (Ugyanazok) a mozdulatai, (ugyanazok) az arckifejezései fokozatosan őszintévé válnak. Pontosán ugyanazt csinálja, mint korábban, és nem látható, de közben mégis érezzük, hogy most másként gondolja.

A dolog azonban még bonyolultabb lesz. Észreveszi, hogy a függöny mögött cinkostársa figyelni őt. Most ezzel az emberrel el kell hitetnie, hogy csak

* *Black Roses*; Collin Cambell, 1924.

komédiázik, ahogy korábban a másikkal azt akarta elhitetni, hogy őszinte. Megfordul arcjátékának kettős jelentése. Most is komédiázik, most is hazug az arckifejezése. Ez egyszer azonban a hazugság vált hazugsággá. Most azt hazudja, hogy hazudik.

És minden érzékelhető anélkül, hogy látható lenne, hogyan és mi változott meg az arckifejezésében. Láthatatlanul levett egy maszkot, és láthatatlanul felvett egy újat. Mindez a „vonások között” történt a láthatatlan arcán.

Már az első közelképek érzékeltették tehát az arcjáték finomságait. Olyan árnyalatok ezek, amelyek pusztán szemmel nem láthatók, és mégis a szemünk révén érzékeljük őket, mint ahogyan létezik bacilus, melyet belélegzőskor nem érzünk, mégis megölhet.

Ez a fent leírt, láthatatlan kifejezés azonban csak a látható arcjáték asszociációs hatásain keresztül jöhet létre. Pontosan úgy, ahogy a kimondott gondolatok is ébreszthetnek bennem ki nem mondottakat.

Nem erre törekedett azonban az egészen közeli kamera mikrofizionómiaja. Hanem az *arcjáték alatt rejtőző* arcra. Ezt az alaparcot nem lehet tudatosan irányítani. Ez eleve és mindig ott van, elválaszthatatlanul. Gyakran átszínezi a tudatos arckifejezés. De ezt napvilágra hozza a közelkép. Itt nem az a döntő, hogyan néz az ember, hanem az, hogy hogyan néz ki. Mert mindenki úgy néz ki, amilyen.

Még a leghatalmasabb hegyecsuszamlás is abból áll, hogy a kis porszemek mozogni kezdenek. Az arckifejezés külsőleges összkép. Tulajdonképpen az arc legkisebb részeinek alig észrevehető mozgásából jön létre. Ez a mikrofizionómia a mikropszichológia közvetlen láthatóvá válása. Az arckifejezés már a tudatos érzéseknek és a megfogható gondolatoknak felel meg.

Egyszerűség

Közletről felvéve a kis arcrezdülés olyan nagy lesz, hogy az arckifejezés egyszerűen elviselhetetlenné válik. Ebből következik az egyre diszkréttebbé váló színészi játék a modern filmekben. Ahol világosan látjuk és megértjük a szempilla legkisebb rezdülését is, minden, ami ennél több, már túlzásnak hat. Pontosabban lehet ellenőrizni a hitelességet. Lelepleződik minden festett és ragasztott maszk. Már szóba sem jöhetnek a glicerinkönnyek. Csak az elemi kitérések meggyőzőek nagy mozdulatokban is. Ekkor abnormálisnak, eksztázisnak, hisztériának vagy örületnek hatnak. Ma azonban mélyebb hatást kelt a teljesen visszafogott játék. A műteremben folyton azt hajtogatják a színészeknek: „Csak semmi játék! Csak gondolják végig és érezzék át a szituációt. A kamerának elég az, ami *magától* jelenik meg az arcon.” Az ember egyszerűvé vált, olyan közel jött a kamera.

A technika akkor jelenik meg, amikor szükség van rá

Ez az egyszerűség azonban egyáltalán nem a művészet technikai ügye csupán! Nagyon lényeges ízlésváltozásra utal, mélyreható átalakulásra, amely általában az életmódban ment végbe. Vagy valóban csak egy kameratrükk következménye lenne? Vagy éppen fordítva?

A találmányok soha nem véletlenül vagy egy zseni szeszélyéből születnek meg, még a művészek sem. Akkor válnak esedékessé, amikor gazdasági vagy ideológiai szükséglet jelentkezik. (A feltalálónak erről persze nem kell tudnia.) Ez az általános törekvés az egyszerűsége abból fakad, hogy a mai nemzedék szkeptikus a feudális és régi polgári szellem által létrehozott kifejezési formákkal szemben. (Akár architektónikus, akár fiziognómiai formákról van szó.) Egyelőre ez pusztán negatív szembenállás, de nagy ideológiai jelentősége van. A modern filmben találta meg legvilágosabb kifejezését. Közlebb vitte az archoz a kamerát. A kamera pedig megmutatta, hogy az egyszerűség egyáltalán nem olyan egyszerű.

A nem romantikus arc

Ezért változott meg az utóbbi években annyira a szépségideál is. A romantikus dekoratív arc kiment a divatból. A hétköznapi arcú sztárok népszerűvé váltak. Még a korábbi férfiszépség is hitelét veszítette. A dekoratív összhatást most álarcnak érezzük. A kamera közelebb jön, és az arc intimitásai, a vonzó részletek a döntőek. (A nőtípusoknál némileg más a helyzet. A női szépség mindennapi szükséglet. A csinos girl az erotikus konfekció típusa. A patetikus szépségeket a film a nőknél is kiselejtezi. Greta Garbo élményéről azonban külön kell beszélnünk.)

Ez az ízlésváltozás, amely a filmben megnyilvánul és a filmre irányul, és amelyet a film tudatosított, ez az ízlésváltozás fordulatot jelent az ember értékelésében. Sőt, ez a fordulat még mélyebbre hatol. Hiszen még a szexepil is megváltozott, és ezzel a tenyész kiválasztás ösztönös iránya is. Ramon Novarrotól és Conrad Veidttől Ronald Colmanig és George Bancroffig hosszú út vezet egy másik világba. Az egyre közeledő kamerával jártuk meg ezt az utat.

E változások mozgatórugója az általánossá vált bizalmatlanság minden tudattal és szándékkal és minden dekoratívval és patetikussal szemben.

Az arckifejezés mozaikja

Csak a montázs segítségével vált bizonyos fokig lehetségessé az, hogy az egyes spontán és természetes kifejezések felvételeiből, a szokásos arckifejezésekből a kitalált cselekmény illúzióját teremtsék meg. Itt egy nevetést, ott egy sírást, amott meg bizalmatlanságot vagy dühkitörést fényképeznek le a „való

életben". Arcok eredeti közelképei. Kiemelték őket az eredeti összefüggésekből, és a filmen állítják össze őket (mint egy mozaikot megmunkálatlan kövekből). Akkor látszólag kapcsolatba lépnek egymással, és ezáltal megváltozik a jelentésük, lelki „valójuk”. És mégis meggyőzőbben hatnak ezek az eredeti arcok. Mert nyomós okunk van rá, hogy ne bízzunk abban, amit „színelnek”. A kamerával együtt ahhoz ragaszkodunk, ami nem színelt és mégis látható.

Menekülünk a színésztől

Ennek a fejlődésnek magától értetődő következménye volt az a tendencia, hogy kerüljük a színészeket. Hiszen már nem kell, sőt, nem is szabad „játszani”. Nem kell valamit először „alakítani”, amit aztán a kamera, mintegy másodkézből, reprodukál, hanem a kamerának valami olyat kell felfedeznie és közvetlenül megmutatnia, ami természetes.

Tehát eredeti típusokat kezdtek keresni. A játékfilmben nem jutottak valami messzire ezzel. Csak teljesen primitív és egyszerű szituációkig. Hiszen a felnőttek arca már nem változik, és nem fejez ki árnyalatokat egy bonyolult drámai cselekmény lelki fejlődésének megfelelően. Vagy pedig csak dilettáns grimaszok születnek ebből. Mert ahhoz, hogy az ember részt vegyen egy költött cselekményben, kitalált személyekbe és szituációkba élje bele magát, és mégis „játék” nélkül közvetítse mindezt, ahhoz éppenséggel nagyon jó színésznek kell lennie.

A természet kiszorul

Mi hasznom van abból a megnyugtató tudatból, hogy az adott filmben szereplő paraszt valóságos paraszt, amikor egész idő alatt éppen azzal érzékelteti velem valóságát, hogy sohasem oldódik fel teljesen a játékban? Természetes marad, a filmen kívül. Valóságos marad, költészet nélkül. Feldolgozatlan nyersanyag. Minél természetszerűbbek, minél pregnánsabbak az ilyen típusok, annál inkább olyan természeti jelenségeknek hatnak, mint a hegy, a fa vagy az állatok, melyek arckifejezése olyan lényeginek és általános érvényűnek látszik, hogy semmi ad hoc kapcsolatba nem hozhatók egy kigondolt játékcselekmény speciális esetével. Nem, a színészi játék kiküszöbölésével nem oldottuk meg a dolgot. Hiszen a rendező játszik ezekkel a „valóságokkal”. És oda a játéka, ha ezt észrevesszük.

A „természetből vett művészetnek” mesterműve valószínűleg Eisenstein *Régi és új* című filmje. Az eredeti kifejezések csodálatosan gazdag értelmezését ott olyan kitalált cselekményhez használják fel, amelynek ezek a színészek egyszerűen nem lehetnek tudatában. Talán felszólították őket arra, hogy játszanak el valamit a kamera előtt. Egészen bizonyos azonban, hogy ez nagyon közel áll hozzájuk, és semmi köze nem volt a film szándékához.

Pudovkin könyvében pontosan leírja ezt a rendezési technikát, amely azért provokál ki egy természetes reakciót, hogy aztán belekomponálja egy műalkotásba. De milyen pontosság, milyen tisztánlátás kell ahhoz, hogy olyan biztonsággal különböztessék meg és válasszák ki a természetes kifejezéseket, hogy azok kérdés-feleletként válaszoljanak egymásnak egy megkonstruált párbeszédben! Mennyire be kell hatolnia a szemnek és az objektívnek az archa ahhoz, hogy pontosan azt az árnyalatot kapja el készen, melyet a színész a legpontosabb előírás alapján is csak nehezen tud eljátszani. A színésznek elég a természetes kifejezőképesség. A rendezőnek nagyon alaposan ismernie kell az arckifejezések világát. Ezt a tudást a kamera közelképeinek segítségével szerezte meg.

Persze ezek az orosz parasztok a *Régi és új* című filmben olyan típusok, akiket a mi kultúrkörünkhöz tartozó színész éppolyan kevésbé tud megteremteni, mint egy négert vagy egy kínait. (Annál is inkább, mert az ilyen közelképek kinagyításából a maszkon és arckifejezésen keresztül az arc legmélyére pillantunk, különösen ott, ahol éppen ez az alap adja a cselekvés megokolását is.)

A természetes színész

Az ilyen ősi arckifejezések azonban ősi állapotoknak felelnek meg, amelyeket nem lehet variálni egy megkonstruált cselekményben. Akkor pedig arról van szó, hogy ezek a parasztok önmagukat játsszák el. Hiszen mi mást csinál ez a ragyogó Marfa Lapkina, a *Régi és új* paraszthősnője? Igazi parasztasszony, aki igazán eljátszik valamit. Ezt természetesen csinálja, de ez nem maga a természet. Csak egészen más kifejezőeszközöket használ, mint amilyeneket a polgári kultúra közvetített. Egy ilyen természetes színésznek az arckifejezései és mozdulatai még frissek és még nem kompromittálódtak. Ha egy nyelven sokat hazudtak, akkor az igazságot is könnyebben hisszük el akkor, ha más nyelven mondják.

Az egzotikus fajoknál gyakrabban megtaláljuk ezt a naiv, gyerekes színjátkozó képességet. A dramatizált kultúrfilmekben figyelhetjük meg ezt. Meglepő és időnként megfoghatatlan, hogyan tud olyan természetesen játszani egy déltengeri szigetlakó (a *Moana* vagy a *Fehér árnyak** című filmben) vagy egy tunguz** a konstruált jelenetekben is. Nem „színházi játék” ez, hanem olyan, mint a gyerekek játéka: valamiféle transz állapot, szinte ébren álmodás. És vajon művészet ez vagy természet? Közbülső állapot, amely akár a hallucináció, akár az álom, bizonyosan közelebb áll a természethez.

* *White Shadows of the South Seas*; W. S. van Dyke, 1927.

** *Abrek Zaur*; Borisz Mihin, 1926.

Teljesen lényegtelennek válik a játék, mihelyt lényegtelen számunkra az egyes ember személyes sorsa. Csak az alapállapot alak kifejezését hangsúlyozzák, ha a típusoknak csak eleven kulisszát kell szolgáltatniuk a cselekményhez: az eredeti hátteret, az emberi tájat. Ilyenkor a kamera a kifejezés személyes és magánjellegű változatai mögött a személyfeletti arcot kutatja.

Már régebről ismertük a fajoknak a személyfeletti arcát. A film nagy tette abban rejlik, hogy felfedezte az osztályok személyfeletti arcát. És nemcsak a különbséget, a degenerált arisztokrata és a darabos paraszt vagy a kövér pénzember és a nyomorgó proletár között. Ezeket a különbségeket sematikusan stilizálva már a színpadon is láthattuk. A kamera azonban egészen közel nyomult, és az ilyen dekoratív és külsőséges különbségek mögött meglelte a személyfeletti és az osztály által meghatározott gondolkodásmód titkos kifejezését.

Hiszen ilyen közelről minden emberen észrevesszük, hogyan látja az a világot. Nem véletlen, hogy a szovjet-oroszok látják a legélesebben az osztályarcot, és hogy filmjeikkel a mi látásunkat is érzékennyé tették erre. Nálunk nem egyszerűen szegények és gazdagok vannak. Semmilyen marxista elemzés sem különböztethetné meg pontosabban az osztályrtegeket, mint az orosz filmek pompás tipológiája. Ki nem emlékszik a csoportokra és küldöttekre Eisenstein *Október* című filmjében? Polgári-liberális bürokraták és mensevik értelmiségiek. A homlokukon a jel, akárhogy is gesztikuláljanak különben. A demokratikus polgárság egyik küldötte a hídhöz ér. Egy vörös matróz feltartóztatja. Csak arc áll az arccal szemben, és mégis két világnézet ütközik össze.

Az ukrán Dovzsenko ragyogó filmjében, az *Arsenálban* bemutatja a feszült várakozást az első lövés előtt. Figyelő fejek. A munkás, a katona, a kishivatalnok, a földbirtokos, a paraszt, a szellemi dolgozó, a szobatudós, a deklaszálódott bohém, a lumpenproletár... Elég ezeknek az arcoknak a közelképe, és máris pontosan tudjuk, kik ezek az emberek. Fiziognómiai keresztmetszet a társadalom osztályrtegződéséről. Világosan és egyértelműen láthatóak ezeken az arcon a társadalmi különbségek és a megfelelő gondolkodásmód. Nemcsak a gépfegyverek és az öklök küzdenek itt egymással – hanem az arcok is.

Mikrodramatika

Amikor a közelkép ilyen apróra megragadja a legkisebb és legfutóbb arckifejezéseket és mozdulatokat is, és úgy vonatkoztatja őket egymásra, hogy egymásnak felelgesse: a mozdulat a mozdulatnak, a pillantás a pillanatásnak, akkor a cselekmény is legkisebb részeire hullik szét. A mozgalmas oda-vissza ugyanazon a szituáción belül, a perc mikrodramatikája ilyen közelről nyilvánvalóvá válik. A közelképpel a cselekmény, a sztori is a mélység dimenziójában fejlődött tovább.

Ebben a mikrodramatikában az a specifikusan filmi vonás, hogy nem a játék, hanem a kamera teremtette meg. Amikor a színpadon vagy akár a filmműteremben a „cselekmény” áll, akkor az emberek és a dolgok is állnak, és semmi sem mozdul. Amikor azonban a filmben nem megy tovább a cselekmény, amikor az emberek és a dolgok nem mozdulnak, a képek ettől még a legvadabb tempóban váltakozhatnak. Az emberek nem mozdulnak. Pillantásunk azonban az egyikről a másikra ugrik. Hol közel, hol távol vagyunk tőlük. A kamera ide-oda viszi a nézőt a mozdulatlan jelenetben, és a beállítások váltakozásában a hallgatás viharos ritmust kaphat. Látjuk, hogyan mozognak a legkisebb fogaskerekek az élet nyitott óratokjában. Döntő sorsfordulatokat lokalizálnak így precízen egy szemöldökrándulásra vagy a kéz zavart kis mozdulataira. A történés elsődleges és igen kicsiny csírájára.

Az intenzív kiszorítja az extenzívét

Minél telítettebb lett azonban egy-egy pillanat, annál nagyobb helyet kellett elfoglalnia a filmben. Minél több történet egyetlen helyzetben, annál kevesebb helyzetet mutathatott be az egész film. Az intenzitás kiszorítja az extenzitást, és ezért a modern filmek történeteinek nagyon le kellett egyszerűsödniük. A mai filmekben már nincs hely a művészien bonyolított történetek számára. Akár az arckifejezés esetében, itt is az árnyalatok iránt keltette fel érdeklődésünket a közelkép. (Vagy pedig az árnyalatok iránt mutatott érdeklődésünk vezetett a közelképhez.)

A forgatókönyv válsága

Már nem lehetett használni a regény- és elbeszélésírók mesére épülő fantáziáját. Sajátos, filmi fantáziára volt szükség az ilyen „bonyodalom nélküli jelenetek” optikai árnyalataihoz. A filmek irodalmiatlanokká váltak, jó, de egyben rossz értelemben is. Hiszen a kalandos történeteket könnyebb variálni, mint azokat az egyszerű alapszituációkat, amelyek most központba kerültek. Az új filmanyagot már nem lehet kitalálni, hanem fel kell fedezni. Így alakult ki az a helyzet, hogy minél színvonalasabbá váltak a film egyes momentumai, annál banálisabbá vált általában az egész. Egyre rosszabb témák egyre jobb változatai lettek.

Ennek természetesen ideológiai okai is voltak. A valóságtól való menekülés, mely korábban a polgári film lényeges ideológiai tendenciája volt, az új technikával irányt változtatott. Korábban az egzotikus kalandok romantikájába menekültek. Most pedig a rejtett részletek intimitásába.

A mikrodramatikának azonban fordított hatása és következménye is van. Azzal, hogy megragadja a látszólagos nyugalom belső mozgását, az állapotot izgalmas eseményként tudja bemutatni. Nemcsak a kitörést, hanem a nyugtalanságot is.

Amikor a feszültség nemcsak a bonyodalomból, hanem magából az alap-szituációból is megteremthető, akkor a film anyagának köre nemcsak leszűkül, nemcsak egyetlen szituációra korlátozódik, hanem ki is bővíülhet, és túl-lephet az anekdotaszerűen lekerekített mesén. Egy élet egyszerű lefolyása minden konstruált intrika nélkül is érdekes lehet.

Mint például King Vidor pompás filmjében, a *Dübbörgő életben*. Nem valami különös szituációt ábrázol, hanem olyan egyszerű helyzetek sorát, amelyek egy átlagember létét alkotják. Mennyire bővelkedik ez a mozgalmas, izgalmas és feszült eseményekben, ha ilyen közlőről nézzük!

A hősök nélküli film => csak szereplőktől függő helyzetek

Ez tette lehetővé a hősök vagy főszereplők nélküli filmet is. Mert egy mese, egy anekdota, egy intrika egyes személyek sorsához kötődik. Csak egy állapotot lehet úgy ábrázolni, hogy a cselekményben ne kelljen elejétől végig egyetlen figurát követni. Így lehetségessé vált, hogy Eisenstein *Október* című filmjében ne legyenek hősök. Az izgatott tömegek forrongása, a feszült, remegő várakozás a cári palotában, amelyet az egyes képek százai mutattak be, izgalmasabb, mint egy „hős” legizgalmasabb kalandjai.

Nem, nincs mindig szükség arra, hogy bonyolult „cselekmény” peregen előttünk. Dovzsenko *Arzenál* című filmjében egy egész felvonáson keresztül úgy ábrázolja a háborút, hogy bemutatja a kihalt, csendes falut.

Az üres utca. Magányos asszony, amint lehorgasztott fejjel a kapufélfának dől. Mozdulatlanul. Lassan egy csendőr halad el. Megáll a nő előtt. Hosszan ránéz. A nő nem mozdul. Határozatlanul a nő melléhez nyúl. A nő nem mozdul. A csendőr zavartan továbbmegy. Járása kicsit elbizonytalanodik a kellemetlen csendben. A mezőn egy öregember áll kimerülten az eke előtt. A szobában egy fiatalember ül a padlón, nincs lába. A vitéségi érmére néz. Mozdulatlanul. A nő egy darab kenyeret oszt szét három gyermeke között, és elfordítja az arcát. A nyomorék felé. A nő megint elfordítja az arcát. Az ablakból látja, hogy az öreg az eke előtt áll. Elfordítja a fejét, és a semmibe mered. Mozdulatlanul.

És így tovább, minden „cselekmény” nélkül. De úgy fojtogat, mint a légnyomás szélcsend idején. Nincs cselekmény, amely olyan vérlázító és olyan drámai lenne, mint ez a közlőről közelképekkel bemutatott állapot.

„Ami nincsen deformálva,
az észrevehetetlen.”

BAUDELAIRE: NAPLÓK

Tehát minden a fiziognómia. De nincsenek „térén és időn kívüli arckifejezések”. Csak olyanok, amelyeket látunk. És ezek aszerint változnak, honnan nézzük őket. Az arckifejezés a nézőponttól függ, azaz a beállítástól. A fiziognómia nemcsak objektív adottság, hanem egyben a hozzá való viszonyunk is. Tehát szintézis.

Elkerülhetetlen szubjektivitás

Az, hogy minden dolognak meghatározott, egyszeri alakja van, csak gondolati konstrukció vagy a tapintó érzék tapasztalata. A szem számára a dolgoknak csak megjelenésük van, tehát csak alakjuk képe. És ezért nem egy képük, hanem száz különböző, a különböző perspektívákból nézve.

A képen egyben saját helyzetünket, azaz a tárgyhoz való viszonyunkat is látjuk. Ezért ugyanannak a beállításnak az ismétlése mindig felidéri annak a helyzetnek az emléket is, amelyben azt láttuk: a déja vu-t. A *Narkózis* című filmemben (melyet Abel rendezett) a férfi sok esztendő múltán látja viszont a lányt. A lány annyira megváltozott, hogy rá sem ismer. Egyszer azonban hasonló beállításban fel-támad benne egy hasonló helyzetnek az emléke. Minden kép beállítást jelent, és minden beállítás kapcsolatot jelent, mégpedig nemcsak térbelit. A világ minden szemléletében világnézet rejlik. Ezért jelenti a kamera minden beállítása az ember belső beállítottságát. Hiszen nincs szubjektívebb az objektív-nál. Minden képen rögzített benyomás kifejezéssé válik, akár szándékosan, akár nem. Csak tudatosan vagy ösztönösen alkalmazni kell, és a fényképezés művészetté válik.

Kép a térben

A kamerának ez a szubjektív pillantása bekerült a filmtérbe, a cselekmény térébe. A néző előtt minden dolog a szereplők nézőpontjából jelenik meg. A beállítások segítségével megy végbe az az azonosulás, amelyről már beszéltem. Ezek segítségével éljük át más emberek iránykeresését és térélményét, amelyeket különben egyetlen művészet sem tud közölni. Feltáru szemünk előtt

A film szelleme, hasonlóan a nyelv szelleméhez, a „néplektan” tárgya. Pontosabban az osztálylélektani vizsgálaté. A film gazdasági és technikai feltételei ugyanis alig vagy egyáltalán nem hagynak egyéni formákat érvényesülni. A film-rendezőnek természetesen éppúgy megvan a maga sajátos elképzelése, mint az az íróknak egyéni stílusa. De csak addig, amíg nem veszélyeztetni filmjének közérthe-tőségét és népszerűségét, tehát jövedelmezőségét. Ellenkező esetben a film elszigetelt kivétel marad és nem befolyásolja tovább szervesen a fejlődés folyamatát. Történelmi jelentősége csak annak van, ami tovább hat és általános érvényű.

A film a szociológia területéhez tartozik, akár a beszéd. Hogy valami, ami véleményünk szerint művészi szempontból értékes-e vagy sem, ez a kérdés a művészettörténetre tartozik. Az emberiség története, a kultúratörténet szá-mára csak egy kérdés létezik, *miért tetszik, vagy miért nem tetszik általános érvé-nyűen valami*. Sohasem volt még művészet annyira a sikerre utalva, mint a film. Sohasem volt még szellemi termék, a beszédnél kivül annyira dokumen-tuma a tömegek gondolat- és érzésvilágának, mint a film.

Művészettörténet és esztétikai értékelés

Valahol megjegyeztem, hogy érdemes volna egyszer megírni a rossz irodalom és a rossz művészet történetét: a banalitások, az elcsépelet beszédfordulatok, a klisék történetét. Ezt úgy értettem, hogy *művészettörténetet, esztétikai értékelés nélkül*, csupán nagy sikerek társadalom-lélektani okait elemezve, a legszéle-sebb népszerűség, az általános megszokás feltételeit kutatva. A filmnek ilyen-fajta ideológiai elemzése értékes adalékot szolgáltatna korunk kultúrtörténet-éhez és általában az élő ideológiák tünettanához.

Az ízlés nem metafizikai ügy. Minden állatnak az ízlik, amit kap. Az esz-tétikai ízlés is a szellemi szervezet önvédelmi eszköze. Az osztályízlés is az osztályok önvédelmi szerve. Az ízlés: ideológia.

Érdemes volna felkutatni a film ideológiáját, visszavezetni gazdasági és társadalmi indítékaira, gyökereire. Ez a nagy munka külön könyvet érdemel-

ne. Amit itt nyújtani tudok, csupán néhány feljegyzés és rendszertelen utalás. Gyakran csak kérdések, amelyekre hivatottabbak válaszolhatnak.

Népszerűség. Technikai kollektivitás

A film technikája önmagában is kikapcsolja az abszolút individuális alkotás lehetőségét. A film sohasem lehet egyetlen művész kizárólagos kifejezési esz-köze, mint valamely más műalkotás. Egyedül lehet írni, festeni és zenét sze-rezni. A film azonban a forgatókönyvíró, rendező, operatőr, díszlettervező és a színészek kollektív műve. Ne is említsük a producere, aki mindenbe bele-szól. Tehát valami, ami csak egy művészcsoporthoz egyetértésből születhet meg, már belső struktúrájában is egyének fölötti közös vonást visel, ami elő-feltétele közérthe-tőségének.

A kapitalista film jellegét és társadalmi jelentőségét a legszélesebb népsze-rűség gazdasági kényszere határozza meg. A nagyparrá vált művészet nem maradhatott az uralkodó osztályok műveltségi privilégiuma. A tőkés gazdasá-gi rend dialektikus sajátja, hogy gyakran felad egy privilégiumot a jövede-lemserősítés érdekében.

Esztétikai érték és népszerűség

Mindaddig azonban általános törvényszerűségnek látszott, hogy a művészet-ben fordított arányban áll a népszerűség a szellemi értékkel. A szellemi arisz-tokrácia szemében az „érthetetlen” nemesi előnévnek számított. Noha mindig létezett egy *népművészet*, mely sohasem és semmilyen szempontból nem volt csekélyebb értékű vagy kevésbé méltóságteljes, mint a képzett műértők művé-szete. Természetesen csak az a népművészet, amelyet maga a nép alkotott. Amelyet felülről készítenek, csak a népszerűség negatív feltételeit tartalmazza.

Német szellemiség

Régi keletű az a sajátosan német ideológia, hogy a jó művészet és a népszerű művészet ellentmondásos fogalmak. Abban az országban joggal gyanús a túl-zott népszerűség. Többnyire banalitást bizonyít. Ennek oka az intellektuális fejlődés sajátos, elvont, spekulatív iránya, amely történelmileg megalapozott. Az idealista német szellem a felhőkig emelkedett, mert a földön zárva volt előtte az út.

Marx leírja a szabad német gondolkodás elkülönülését a politikailag gúzs-ba kötött valóságtól *A hegeli jogfilozófia kritikájának* bevezetőjében: „Ahogyan a régi népek őstörténetüket a képzelet játékában, a mitológiában élték át, úgy éljük át mi németek történelmünk jövőjét gondolatban, a filozófiában...” – „A németek gondolatban élték át mindazt, amit a többi nép tetteiben. Gon-

dolkozásuk elvontsága és felfuvalkodottsága mindig lépést tartott a valóság egyoldalúságával és alacsonyrendűségével.”

A szellemnek ez a valóságtól történő elidegenedése, amelyet Marx a filozófiában állapít meg, természetesen a művészetben is megnyilatkozik. Legszébb alkotásaik csak a műveltek titkos nyelvén voltak érthetők. Ha népszerű akart lenni, mindjárt közönségessé vált.

Hol van a német irodalomban Mark Twain, Kipling, Jack London típusa? Az a költő, aki mindenki nyelvén és mindenki számára érthetően mesél, és mégis nagy művész marad? A felületnek ez a művészete, amely mégsem felületes, ez a „finesz” nélküli finomság, a tárgyaknak ez az érzéki leírása, a könnyen áradó meseszöveg öröme, az egyszerű történetek elbeszélésének varázsa, az intellektuális bonyolultság nélkül is jelentős és költői művészet.

Ha a német művészet népszerű akar lenni, akkor „meg kell alkudnia”. Hát Chaplin talán „megalkuvással” vásárol magának népszerűséget? Banális akkor, amikor közérthető? A filmművészet létfeltétele, hogy nemcsak legacsonyabb, de legmagasabb fokán is népszerűvé váljék.

Örjárat

Azonban önmagában az, hogy valami népszerűtlen, még nem jelenti, hogy elszakadt a társadalom valóságától. Egy olyan társadalomban, ahol a műveltség nem mindenkinek közös tulajdona, a helyzet felismerésének világhossza először csak néhány koponyában gyűl ki. Karl Marx munkáinak tanulmányozása jelentős tudományos iskolázottságot kíván, és mégsem lehet rólok azt mondani, hogy idegenek az élő valóságtól. Ezzel szemben számos vulgáris mű megérdemli ezt a jelzőt.

A kezdeti népszerűtlenség a művészetben sem feltétlenül a különtség, az elzárkózás jele. Éppígy nem jelenti a közérthetőség még az értelmességet. A közönség rejtett akarata gyakran korábban válik tudatossá és formálódik meg egyesek agyában. Még megértetlenül és elutasítva is általános szellemi fejlődés okozójává lehet. Előfordul néha, hogy szavakkal hadakozunk egy gondolat ellen, amelyet tulajdonképpen már rég asszimiláltunk.

Ezeket a megállapításokat elsősorban néhány, egyelőre még valóban rendkívül népszerűtlen kísérletre szeretném vonatkoztatni az abszolút film területén. Ezekben a kísérletekben jelentős szerepet játszik a játékos esztétikai hajlam, az elmélet pedánsul megrögzött keresztülhajtása, az individualista valóságfélelem és a blöff is. Nem hallgatom el kételyeimet. Ám tudom, hogy a kifejezés sajátos eszközeiért küzdök, kísérletezők és kockáztatók a jövő felderítő örjárait. Nem mindig találnak járható utat, de ők azok, akik keresik. A film művészei és közönsége soraiban harcoló úttörőknek ajánlottam ezt a könyvet.

A népszerűség nem reménytelen

A népszerűség kényszere kezdetben szükségszerűen leszállítja a kifejezés színvonalát. Ez azonban nem mindig marad így. Éppen a népszerűsítés útján bomlik ki egy művelődési folyamat, amely legyőzi a differenciálatlan kezdetlelenséget. A vizuális kultúra fejlődése a némafilm segítségével bebizonyította ezt.

Egy hangosfilm előállítása például jóval többet kerül, mint egy némafilmé. Jövedelmezőségét tehát csak a még kiterjedtebb népszerűség biztosítja. Az első hangosfilmek színvonala ennek felel meg. De az első beszélőfilmek visszacsúszása az első némafilmek közönségességébe nemcsak a még fejletlen technikából következik. Bebizonyítja azt is, hogy a film széles körű közönségének vizuális kultúrája időközben sokkal fejlettebbé, differenciáltabbá vált, mint intellektuális műveltsége. Ez azonban nem marad így.

A kispolgár mint a filmgyártás bázisa

A kapitalista filmgyártó nagyipar természetesen a lehető legnagyobb haszontra törekszik. Tiszteletben kell tartania tehát a lehető legszélesebb tömegek ideológiáját, anélkül azonban, hogy a sajátját feladná. A jövedelem érdekében az „alsóbb” néposztályok felé fordul. De csak azok felé, akiknek szellemi és érzelmi szükségleteit kielégítheti anélkül, hogy veszélyeztetné az uralkodó osztályok érdekeit. Tehát az a tömeg a legfontosabb számára, amelyik a legkevésbé van tisztában saját érdekeivel.

Ezért aztán az európai és az amerikai filmgyártás ideológiailag a kispolgárságra támaszkodik. Nemcsak azért, mert a kispolgár még megengedheti magának az olcsó szórakozást. A kispolgárnak nincsen osztályöntudata. Nem utasít vissza mindent, ami nem kedvez gazdasági és társadalmi érdekeinek. A kispolgári osztály azonban mindenekelőtt azért a kapitalista filmgyártás legkedvezőbb „piaca”, mert mentalitása nem osztálymentalitás. A kispolgár ott rejtőzik sok proletárban, rengeteg értelmiségiben és nagypolgárban is. Ezeket a moziban egyetlen közös érzelem fűzi össze.

A kispolgár határai

A kispolgárság apolitikus és aszociális társadalmi réteg. Jellemzője a „szerény” és rövidlátó egoizmus, amely csak a legközvetlenebb dolgokat látja. Ez a kispolgár szilárdan körülbástyázott erős vára. Van, ami belül van, és van, ami kívül. A kispolgári művészet alapelemeit éppen ez a polaritás adja.

A kispolgár számára, aki korlátoltsága határai között keresi a biztonságot, létezik e határokon belül az idill sajátos bensőségessége és a határokon kívül a „nagy” romantika. A szokványos filmek jellegzetes motívumait és ellentéteit éppen ebből az összefüggő ellentétességéből merítik.

Szerelmi idill	Az erotika démoni veszélyei.
Meghitt családi élet	A felsőbb osztályok mesés pompája és sötét erkölcsi fertő.
Magántulajdon	Kalandos szélhámosság.
Becsületes szegénység	A legfelsőbb rétegekbe való felkapaszkodás lehetőségének álma.

A romantika önvédelme

Romantikus tehát, ami távoli, és ami legyen és maradjon is távoli. Minden, ami a nyugalmat veszélyezteti, kiszorul a határokon túlra – Romantizálódik. A romantika a kispolgár önvédelme. Semmiféle borzadály nem rázhatja meg ennek az élet alapnak (amely talán már nincs is) a megrendíthetetlenségébe vetett hitét. A „happy end” arra jó, hogy élessze ezt a hitet. Akármilyen rossz is a kispolgár helyzete, mindig a változást tartja a legszörnyűbbnek. Mert minden változás sötét káoszt jelent annak, aki nem érti a történelmi és társadalmi összefüggéseket.

Will Hays kódexe

Will Hays, az amerikai filmipar egyik legbefolyásosabb vezére, a következőképpen fogalmazta meg a filmgyártás ideológiájának előírásait:

„A film a felsőbb néposztályok életét mutassa be.”

„A természet és az ember törvényeit nem szabad kigúnyolni.”

„A törvény megszegőjét nem szabad rokonszenvesnek ábrázolni.”

„A bűntény pontos részleteit a film nem mutathatja be.”

„A házasság és az otthon szentségét tiszteletben kell tartani. A házasságtörést nem szabad részletesen ábrázolni vagy éppen indokolni. A szenvedélyes jeleneteket a legszükségesebbre kell korlátozni.”

„Semmiféle vallási meggyőződést nem szabad kigúnyolni. Az idegen országok történetét, intézményeit, nagy államférfiait, és népét tisztességes módon kell ábrázolni.”

„Kivégzést, harmadfokú rendőri vallatást és minden más brutális eseményt a jó ízlés gondos figyelembevételével szabad csak bemutatni.”

Ezek azok a szabályok, amelyeknek alapján az amerikai filmeket cenzúrázzák. Még a forgatás előtt. A filmíró a cenzúrára gondol, mielőtt még egy sort is leírna.

Magától értetődik, hogy nem minden egyes filmet készítenek százszázalékosan ennek a kispolgári ideológiának az alapján. Egy-egy film részleteiben, ritkábban egészében áttör egy más szellem is. A történelem fejlődése is újabb és újabb motívumokat dob a kispolgár önmagában változatlanul szűk érdeklődési körébe. Beállítottsága azonos marad. Azok a dolgok változnak meg,

amelyekhez igazodik. (Ma már éppenséggel szociális problémáktól igyeckszik megszabadulni aszociális ideológiájával. A szociális giccsfilm segít neki ebben.) A tendencia marad: nyugalom. Nyugalom meg a legizgalmasabb szenzáció ábrázolásakor is. A film minden szokványos témája és motívuma a kispolgár megnyugtatót szolgálja.

Szerelem

Legkönnyebb a szerelmet az osztályharc figyelembevétel nélkül ábrázolni. Általánosan érvényes természeti erő, és éppen ezért általános érdeklődésre tarthat számot. Mindenesetre a legszokványosabb motívum. A társadalmi háttérű drámai konfliktus esetében csaknem mindig a szerelem győzedelmeskedik a filmen. A szerelem áthidalja itt az osztálykülönbségeket, és megnyugtat afelől, hogy az osztályellentétek nem is jelentenek olyan sokat.

Táplálja a radikális és emancipált öntudatot is. Gyakran egészen rebellis módon kritizálja azokat a társadalmi intézményeket és előítéleteket, amelyek megfosztják az embert a szerelem jogától. Ezek mindig olyanok, melyek a kispolgár gyakorlatában aligha fordulnak elő. Legtöbbször kolostorba zárt apácákról vagy uralkodó hercegekről van szó, akik nem követhetik szívük szavát. Így bélyegeződnek meg egyéb, idejétmúlt vagy egzotikus előítéletek is. Ez az elméleti lázadás az elnyomás olyan formája ellen, amely már régóta nincs is, a kispolgári liberalizmus ideológiai biztosítószelepe. Ha pedig a szegény fiatalember nem veheti feleségül a gazdag leányszót, vagy megfordítva, akkor körülmények figyelmeztet arra, hogy az ilyen szigorúság gyakran számítási hibának bizonyulhat. Mert az utolsó felvonásban az ifjúnak több pénze van, mint a leánynak. Vagy megfordítva.

A házasságon kívüli szerelmet az európai filmek már nem ítélik el feltétlenül. Azonban továbbra is veszedelmes kaland vagy romantikus, mesebeli boldogság marad. Az erotikus szenvedély mindenképpen olyan, mint egy természeti katasztrófa, súlyos betegség, melybe beleeshet az ember, de semmi esetre sem tartozik a mindennapi élet jelenségei közé. Nem szabad, hogy oda tartozzék. Ezért a szenvedély a kispolgári ideológia szerint mindig romantikus, egzotikus valami. Csak a periférián fordulhat elő. A romantizálás szorítja a perifériára. A romantizálás a kispolgár önvédelmi eszköze, ahol nem akar látni, ott kezdődik a képzeldés.

A család

A családi érzés ugyancsak „általánosan emberi”, azaz meglehetősen azonos minden társadalmi osztályban, ezért normalizálható. Az anyai szeretet olyan áru, amely nemzetközileg és minden társadalmi rétegben értékesíthető. Hogy az amerikai film úgy használja ki a családi élet érzelmi tartalmát, mint

az olajmezőket és a széntelegeket, ennek az az oka, hogy az amerikai életforma túlszervezett, mechanizált üzemében a családi élet az egyetlen sziget, amelyen az ember még emberi kapcsolatot élhet át.

De ne is keresse másutt. Mert a film azt tanítja, hogy a családi boldogság minden igazságtalanságot jóvátesz. Hagyd békén a világ folyását és a kizsákmányolást. Mit érdekel téged az osztályharc? A család mindent pótol.

„Kedélyesség”

A taylorizált és racionalizált ember eltárgyasulásával egyidejűleg növekszik érzelmi szükséglete is. A valóságos életből kiszorított érzélem úgy csurog, mint a limonádé, és végül vágyálommá alakul. Miután a kispolgár gondolni sem mer arra, hogy saját valóságán változtasson, filmmitológiát alkot magának a kedélyes Bécsről, ahol a gépek tempója nem falja fel az ember érzelmeit és hangulatát. Az aranyszívek korának mitológiáját! Tulajdonképpen félreterelt ellenzékiesség ez, a nyugtalanságból és elégedetlenségből fakadó vágyalom.

Lereagálás

Hasonló ideológiai szelepet nyit meg a filmparódia is, amely a kisváros életét és régen letűnt, tizedrangú fejedelmek udvarát teszi nevetségessé. A kispolgár önérzetét az övénél is esendőbb körülmények kicsúfolásán hizlalja, hogy ne kelljen a valóság ellen fellázadnia. Mint ahogy az őrmester adja tovább a kapott pofont a rekrutának. Kitalálja hát magának ezt a rekrutát.

A detektív

A kispolgár aggódása és félelme tulajdonáért saját társadalmi rétegén kívül is lokalizálódik. Hogy eltereljük a figyelmet a kapitalista kizsákmányolás mindennapi, legális rablásáról, a filmek romantizálják a veszélyt, és kizárólag a bűnözés formájában ábrázolják. (Mert amit engedélyeztek, az rendben is van.) A teljesség kedvéért itt *A látható ember*ből idézek néhány sort:

„A film a detektívvel kezdődött. A detektív a kapitalizmusban a romantika jelképe. A pénz a mesebeli elásott kincs, a Szent Grál, a vágy kék virága. A pénzért teszi kockára életét a mindenre elszánt bűnöző, aki sohasem szegény proletár, és nem a végső szükség készleti betörésre. Legtöbbször elegáns betörő, frakkban és klakkban jár, és nem egy falat kenyér végett ölti fel éjszakánként a fekete álarcot, hanem a romantikus kincset akarja megszerezni, az élet misztikus virágát letépni: a gazdagságét.

Ezeknek a filmeknek igazi hőse azonban a magántulajdon rettenthetetlen védelmezője: a Detektív. Ő a kapitalizmus Szent György lovagja. Ahogyan a páncélos lovag nyeregbe szállt a régi hősi énekekben, hogy lándzsát törjön a

királylányért, úgy dugja zsebre browningját a Detektív, úgy ugrik autójába, hogy ha kell, élete árán is megvédelmezze a szent wertheimkasszát.

Mi ebben a romantikus? Mi az a fantasztikusan kalandos, csodálatos, melynek segítségével szinte túllép a valóság keretein? Minden, ami a büntető törvénykönyv kereteit is túllépi. A polgár szemében a világrend és a jogrend egyet jelent. A világrendet pedig a rendőr jelképezi és képviseli. A rendőrökön az élet végső határát jelenti. Azon túl már a titokzatos, a csodálatos kaland, a romantika kezdődik.”

A giccs

„A valóságos életből kiszorított érzélem úgy csurog, mint a limonádé.” Nem a giccs meghatározása ez tulajdonképpen? Azonban a giccs lényegére irányuló esztétikai kérdésnél sokkal fontosabb az a kultúrszociológiai probléma, hogy *miért* tetszik annyira a giccs a kispolgári tömegeknek?

A giccs nem egyszerűen rossz művészet. Van olyan esetlen, sőt tehetségtelen kifejezés, amely egyáltalán nem giccses. Ezzel szemben ismerjük a finoman csiszolt, nemes giccsset.

Giccsnek nevezik általában a nem igazi vagy túlhangsúlyozott érzelmet. Bizonyos szentimentális és patetikus kifejezést, amely különbözik a normális-termesztetéstől, és a hangulatot kivételesen megemeli. A giccs a kivonatolt érzelmesség. Úgy viszonyul az igazi művészethez, mint a „kisajtott limonádé” az eredeti gyümölcshez. A sűrített hangulati készítmény konzervként tárolható, szükség esetén mindig elkeverhető. De miért ízlik annyira? Miért olyan mély és alapvető szükséglete a kispolgárnak a giccs? Az érzelmesség elkülönülése a kapitalista társadalom életében lejátszódó tárgyasulás és lélektelenedés kísérő jelensége. Az érzélem leválik a mechanizált valóságról, amelyben nincs többé helye az érzésnek. Az érzélem többé nem az élet szerves alkotórésze, hanem önálló jelenség. Sohasem produkáltak még olyan leiszűrt, szentimentális giccsset, mint a „slágerek” sorozatban gyártott hangulatai. A sláger és a szaxofontangó a modern tárgyilagosság lélektani mellékterméke.

Azt mondtam: „A romantizálás a kiszorítás egyik formája.” Nos, a giccs a romantizált érzélem. Az érzelmet a mindennapi valóság perifériájára szorítják, hogy ne zavarja a megszokott teendőket és az üzletmenetet. Ezért a művészetben valami furcsa, ünnepélyes, vasárnapi arcot ölt, és más nyelven beszél. A kispolgár úgy véli, hogy az érzelmben teljesen fel kell olvadnia. Valóban, de éppen ezért ilyesmit az ember nem engedhet meg mindennap magának. A túlzott követelés mindig is jó ürügy volt arra, hogy semmit se tegyünk. A dolgoknak valami rendkívüli értelmet adunk, hogy ne kelljen többé találkozunk velük. Pontosan ez a giccs is: érzélem következmény nélkül.

A semmire sem kötelező kifejezési forma, a hanyatló társadalmi osztály üresen kongó beszédsablonja giccsé válik. Mert a feltörekvő osztály keresztüllát rajta, mint üres ideológián. A feudális művészet szónoki pátosza nem volt eleve giccses. Giccsessé vált anélkül, hogy megváltozott volna. A valóság változott meg. A pátosz a polgári világban giccsé vált, mert elvesztette jelentőségét. Az orosz filmek új, forradalmi pátosza nem hat giccsesen. Mert olyan érzelmet fejez ki, amelynek végső következtetéseit is levonják.

A giccs ellenzéke

Azonban nemcsak a giccs szükségletének, a giccs erőteljes ellenzésének is ideológiai alapja van. Az a társadalmi rend, amely elvesztette hitelét, esztétikai autoritását is elveszíti. Az osztályok közötti küzdelem nemcsak a politikai harcban jut kifejezésre, sokkal hamarabb megkezdődik az ízlés kritikájával. A francia forradalom még csak alig érezhetően vetette előre árnyékát, amikor Rousseau már az uralkodó szokások megtagadását és a „visszatérést a természethez” prédikálta. Ez a visszatérés akkor előrehaladást jelentett. Félig-meddig már forradalmi jelszó volt. Megbélyegezte ugyanis az uralkodó szokásokat. Mai követelésünk a természetesség, az egyszerűség, a lehetőleg mértéktartó ábrázolás iránt is egyelőre tagadás. A régi, megszokott kifejezési formák tagadása, amelyek pusztulásán már nem bánkódunk, bár az újak még nem születtek meg.

A fordított romantika

Az egyszerű tagadás azonban még semmi sem. Ha egy dolgot nem akarunk észrevenni, félretoljuk. Kiszorítjuk a közvetlenül átélt, reálisan látott valóság határai közül a mesebeli messzeségek kéklő kódéba. A régi kispolgár romantikája a város határának sorompójánál kezdődött. Mesevilága ugyanannyival volt nagyobb a miénknél, mint valódi világa kisebb a mi valóságunknál. A modern nagyváros kispolgára számára azonban egyre nehezebbé válik az ideológiai menekülés a messzeségbe. A technika megfosztotta romantikájától a földrajzi távolságokat. Elháríthatatlan társadalmi felismerések fényében hitelt veszítette számos társadalmi és történelmi távolság illúziója is. Hogyha a modern nagyvárosi polgár kényelmetlenül érzi magát, amikor saját, valóságos környezetét kénytelen szemlélni, nem dughatja többé az orrát kalóztörténetekbe, vagy indiai maharadszákról szóló csodálatos legendákba. A bűnözők alvilága, a milliomosok felső világa sem elegendő, hogy elterelje figyelmét saját világáról. A nagyváros kispolgára túlságosan felvilágosult. Ezért új kiutat talált. A modern film egész művészetével azon van, hogy elősegítse ezt a szellemi menekülést a valóság elől.

A nagyvárosok modern kispolgára hirtelen felfedezte az *apró valóságokat*, hogy segítségükkel ne lássa az igazi valóságot. A modern film naturalizmusa azért tudott olyan kifinomult és valóban rendkívüli művészetté fejlődni, mert megfelelt a kispolgár új ideológiai szükségletének. Innen származik az újabb filmek élethű, kitűnő részletei és hazug, ostoba cselekménye közötti, már régóta érezhető ellentmondás is. A tárgyilagosságnak ez az új fanatizmusa, az élet apróságai megfigyelésének ez a féktelen öröme, a mindennapi motívumoknak ez a túlzott hangsúlyozása menekülés a részletekbe, az egész elől. Mert a részletekből nem lehet semmiféle következtetést levonni. Csak az egésznek van értelme. Ez a kispolgár fordított romantikája. Új struccpolitikájának ideológiája: beledugni fejét az élet apró mozzanataiba, hogy ne kelljen észrevenni az életet. *Ilyen az élet és Emberek vasárnap** és valamennyi új német film, amely témáját a mindennapi ember valódi életéből meríti, események özönével rejti el – az események értelmét. Ez a kispolgár romantikája, csak fordított előjellel. Az igazságot a valósággal igyekszik eltakarni.

Proletárfilmek

Bizony, nálunk proletárfilmeket is gyártanak. S. Kracauer a *Frankfurter Zeitung*-ban egyszer a következőképpen jellemezte ezeket a filmeket: „Több közülük van a predesztinációhoz, mint a szakszervezetekhez”. „Kiválasztanak egy munkást vagy alkalmazottat, akiről mindenképpen feltételezik, hogy nem szervezett munkás, és ezt az egyetlen kivételt aztán boldoggá teszik... Azért ábrázolják a proletárok környezetét, hogy a hőst ebből a pokolból kimentésék.”

A „happy end”-ben megnyilatkozó optimizmus ideológiai jelentősége nyilvánvaló. De a modern kispolgár ideológiai tájékozódása az utóbbi időben már nem ennyire primitív. Bizonyos tényeket tudomásul vesz. Csupán azokat nem, amelyekből közvetlen következtetéseket kellene levonnia. Megengedi tehát, hogy megmutassák neki a nyomor tragikus reménytelenségét. Azonban mindig csak a lumpenproletárt, a züllött egzisztenciákat és néha a munkanélkülit. Így aztán megmaradhat az az illúziója, hogy a proletárnak nagyszerűen megy a sora, ha dolgozik. A kispolgár csak a *nem működő* gazdasági rendszer üzemzavarát bírálja. A jól működő hibáiról nem akar tudni. Szívesen megsiratja azt, aki menthetetlenül a kerekek alá került. Hiszen olyan megnyugtató, hogy azon már úgysem lehet segíteni. Mert már nincs is segítségre szüksége.

* *So ist das Leben*; C. Junghans, 1929. – *Menschen am Sonntag*; R. Siodmak, 1929.

A nyugalomra vágyó kispolgár elsősorban a követelést nem tűri el. Amikor még romantikusan gondolkodott, a régi értelem szerint, akkor azok a mesebeli hősök tetszettek neki, akik olyan nagyszerűek és elérhetetlenek voltak, olyan távol estek minden reális lehetőségtől, hogy minden lelkesedés mellett sem volt szükséges példájukat követni. A romantika megfordulásával, a kis, apró valóságokba történő menekvéssel egyidejűleg a hős most már elérhető közelségbe került. Olyan közelségbe, hogy már egyáltalában nem hős, és példája már nem jelent semmiféle erkölcsi követelményt. Az amerikai film már évek óta népszerűsíti a derék, egyszerű kisember típusát, aki boldog, hogy megtalálta szíve választottját, élhet, és semmi egyébbe nem törődik. Példájának követése semmiféle erkölcsi vagy szellemi megerőltetést nem okoz. A valóságtól elszakadt korábbi romantika és az új tárgyiasság romantikája egyaránt kitér minden lehetséges és valódi hősiesség pátozsa és követelése elől.

Tárgyiasság és valóság

A modern filmművészet csodálatos realizmus, így aztán az átlagos filmgyártásban a kispolgár ideológiájává lett. A tárgyiasság, az objektív tudósítás ideológiájává, amelyből hiányzik az összefüggések érzelmekkel teli jelentősége, és amely nem kényszerít állásfoglalásra, nem állít követelményeket.

A tárgyiasság is a német esztétika és kritika általános jelszavává vált, ezert néhány szót még róla. Mindenekelőtt állapítsuk meg, hogy ebben a formában a legkevésbé sem szocialista vagy forradalmi jelszó, ahogy azt néhányan a baloldalon elképzelik. Ellenkezőleg. Ez a tárgyiasság, a taylorizált világnak ez a szemlélete a monopolkapitalizmus világszemléletéből született. A futószalag esztétikája. Az „eltárgyiasulás” utolsó szakasza, amelyet Marx Károly a polgári kapitalizmus legnagyobb átkának nevez.

Marx éppen ezt a tárgyiasságot jelölte az eltárgyiasulás fogalmával. Mint „kísérteties tárgyyszerűséget” írja le a kapitalista társadalom minden életjelének jellemző vonását. A kapitalizmus életmegnyilvánulásaiban alig ismerhető már fel legbenső jellegük, az, hogy valaha emberek közötti kapcsolatokat jelentettek. Az eltárgyiasulás eredménye, hogy az emberrel saját munkája, saját élete, mint valami tőle független, idegen, önnön törvényeinek engedelmeskedő külső jelenség áll szemben. (Tehát „egyszerűen lefényképezhető”). Az ember mechanizált részként illeszkedik egy mechanizált rendszerbe, amely megfosztja egyéniségétől. (Tehát személytelenül, egyéni sors nélkül ábrázolható.) Ez az eltárgyiasulás, amelyet Marx meghatároz. Az ebből eredő tárgyiasság pusztá tehetetlenség, amely nem jut tovább a dolgok külsejének észlelésénél.

Természetesen eredetileg a valóság igénye is a hazug romantika elleni lázadásból született. De a valóság részleteiből nem nyújtják az egészet, tények még nem igazságok. Ezzel szemben az összefüggések jelentőségét, a valóság értelmét egy mese is tartalmazhatja. Tehát ne legyen indok a költészettel szembeni bizalmatlanságra.

Ugyanaz a kritika, amely a filmtől feltétlen naturalizmust követel, nem állhatja meg, hogy ne lelkesedjék Chaplinért. Talán Chaplin filmjei olyannak mutatják az életet, „amilyen a valóságban”? Valóban olyan az élet, mint az *Aranyláz*ban az aranyásók élete? Vajon alakja egyáltalán a mindennapos, megszokott valósághoz tartozik? Mégis, Chaplin groteszk és fantasztikus jeleneinél óhatatlanul megcsap bennünket az igazság levegője.

A hamis ellentéte ugyanis nem a valódi, hanem az igazi. A hazugság ellentéte nem a valóság, hanem az igazság. A művészetben sem a dokumentáris tényleírás a valótlán ellentéte, hanem az élethű, érzékelhetően tárgyias ábrázolás. De Chaplin meséje is lehet eredeti, valóban élethű.

Az ember ide tartozik

A valóság felismerése valóban feltétele minden hamis ideológiától való szabadulásnak. A tények ismeretének szüksége a szabad politikai öntudat vágya: az egyéni tájékozódás. De ugyanez a tárgyiasság reakciós ideológiává változik, hogyha kikapcsolja az embert, az ember belső életét. A tárgyi valósághoz az ember is hozzátartozik, a környező világ érzékelésekor keletkező minden benyomásával együtt. Vágyaival, fantáziájával, álmaival együtt. Hogy ezeket is ábrázolni tudjuk, nem elég a tudósítás a „megfogható” tárgyakról. A költő érzékenységén, képalkotó erején múlik, hogy megteremtheti-e az élő valóság megfoghatatlan atmoszféráját. A költészet az emberiség természetes érzékszerve, amelynek segítségével felfoghatja a nem éppen megfogható, de azért nem kevésbé fennálló valóságot is.

Igaz, hogy fontosabb az általános, mint az egyéni, a törvényszerű, mint a kivétel, a tömeg, mint az egyén. De a művészet csak akkor ábrázolhatja meggyőzően az általános érvényű törvényt, hogyha megmutatja, mint fejt ki hatását minden egyes konkrét esetben is.

A tárgyiasság nyárspolgári, pedáns védelmezői fittyet hánynak minden egyéni lélektani motívumnak. Azonban gyakran ábrázolni kell, hogy éppen-séggel megmutatható legyen, mint függ a társadalom és a környezet tényezőitől. A konkrét emberábrázolás kérdését nem oldottuk meg, csupán kikerültük, hogyha az egyén sorsában nem fejeződik ki az általános érvényű és reprezentatív törvényszerűség. A tömeg lélektana az egyes ember viselkedésében is megmutatkozik. Éppen ezért nem az a lényeges, hogy megmutassuk a tömegben az embert, hanem hogy az emberben ábrázoljuk a tömeget is.

Tételemet meggyőző módon példázza az orosz film fejlődése. Mindenekelőtt az orosz filmek semmi esetre sem „tárgyasak”, noha nehezen vitatható forradalmi, szocialista szellemük. Patetikusak és meghatók, és tudatosan érzelmi hatásokra törekkenek. Nem törődnek a naturalista ábrázolással, bár az a kisujjukban van. Mégis, amikor a *Dzsingisz kán utóda* tatár hőse egyetlen kardjával miszlikbe aprítja az egész angol tiszt kasszinót, és bravúrosabban, mint akármelyik Fairbanks-hős, pusztá kézzel lerombolja az egész épületet, és amikor ezután a tatárok a viharfelhőben vágatnak előre, akkor önfeledten éljük át a filmet, megragadó temperamentumát, mélyen átértzett, valódi, eredeti eksztázisát. Ez semmi esetre sem tárgyilagos valóság. Éppoly kevésbé, mint a *Szentpétervár végnapjai* megható happy endje, amikor a feleség a sült krumplival eltűnt férje keresésére indul, és végül a cári trónterem pompájában felmagasztosulva, ragyogó mosollyal arcán találja meg őt. Ebben a mesebelien megható jelenetben azonban mély, jelképes igazság rejtőzik. Nem nevezhető tárgyiasnak. El tudunk-e képzelni fantasztikusabb jelenetet, mint az asszonybrigád harcát Eizenstein *Októberében*, vagy a bikanászt a *Régi és újban*? Nem! Az igazi forradalmi filmművészet nem ismeri a német tárgyiaság jelszavát.

Három szakasz

Az ember és a tömeg ábrázolását illetően a szovjet film fejlődésében eddig három szakasz különböztethető meg. A *Patyomkin páncélossal* és Pudovkin *Az anya* című filmjével kezdődött. Mindkét film társadalomszemlélete még egyéni jellegű. Pudovkin *Az anya* című filmjében az anya egészen személyes indokok miatt válik forradalmárrá. Mert megkínózták és megölték a fiát. Lélektanát nem valami általános felismerés, egyéni felüli érzelm határozza meg, hanem személyes fájdalom. (Ez annál feltűnőbb, mivel Gorkij regényében az anya megváltozása nem a fiú halálának közvetlen következménye, hanem csak később vonják be az anyát a küzdelembe, és lassanként az elvesztett fiú helyett gyermekként zár szívébe minden elnyomottat.) A *Patyomkin páncélos*on vívott harc is látszólag csak a páncélos hajó belső ügye. A lázadást igazindokolja valami más, mint a romlott hús, a felkelésen kívül sehol sem észlelhető nyugtalanság vagy forrongás.

A fejlődés második szakasza Pudovkin *Szentpétervár végnapjai* és Eizenstein *Októberén* mérhető fel. Az átfogó helyzetek monumentális ábrázolása során eltörlődik minden egyéni sors. Tömeg harcol tömeg ellen, osztály osztály ellen, típus típus ellen. A fejlődést nem egyéni, lélektani motívum határozza meg.

A harmadik szakasz dialektikus visszatérés az egyéni sors ábrázolásához, az egyén lélektanának vizsgálatához. Mert ezeket a „tömegfilmeket” a dramaturgiai felépítés szempontjából természetesen nemigen lehetett tovább vari-

álni. Az egyén sorsa mindig változatosabb, mint a tömegké. Akármilyen sokféleképpen ábrázolunk is barikádharcot, lényegében ugyanaz marad. A személytelen tömegfilmek fejlődésének, a polgárháború történelmi panorámáinak vége szakadt.

A legutolsó szakaszban a szovjet-orosz film ismét visszatér az egyéni sors, az egyéni lélek ábrázolásához. Tulajdonképpen nem is „visszatérés” ez. Mert az ábrázolás most éppen fordított, mint az első filmeknél. *Az anya* még az átfogó társadalmi mozgalom keretében bontott ki egy személyes motívumot. Ma már arra törekkenek az oroszok, hogy az egyéni motívumokban mutassák meg a társadalom fejlődését. Az egyéni sors keretében a tömeg sorsát.

A békés építéssel kezdődött. A lassú forradalom filmjei, a szocialista ember belső lelki felépítésének kamarajátékai jöttek. A film az egyén életének átalakulását ábrázolta a kollektív társadalomban. *Ágy és dívány**, *A másik gyermeke*,** *Síró és nevető Moszkva*,*** *A cár utolsó alattvalója* és *Dovzszenko csodálatos költeménye*, *A föld csupa olyan film*, amely megmutatja az új ideológia hatását az egyén gondolkodására és érzésvilágára, a fejlődési folyamat minden szükségszerű konfliktusával és krízisével együtt. Ábrázolja a politikai forradalom első eredményeit az emberi kapcsolatok átalakításának területén. *A cár utolsó alattvalója* című film rendezője még azt is megkísérli, hogy a háborút, a forradalmat, a társadalmi rend egész mélyreható és hatalmas változását egyetlen ember lélektani fejlődésének tükrében ábrázolja.

Sajnos, az orosz filmekben arra is találunk példát, mint hamisítja meg néha a sematikus ábrázolás az ideológiát. Előfordul, hogy ezek a remekművek az ellenséget, a burzsoát és a kulákokat a legprimitívebb eszközökkel ábrázolják gazfickónak és csirkefogónak. A cél: propaganda. De a sematikus ábrázolás éppen ezt hiúsítja meg. Mert a kapitalista rendszer igazságtalanságát nem bizonyítja egy gaz kapitalista igazságtalansága. Ellenkezőleg, azt sugalmazza a nézőnek, hogy nem a rendszerben van a hiba, hanem egyes kapitalisták morális érzéketlenségében. A szocialista propaganda célja hamarabb megvalósulna, ha az orosz film azt ábrázolná, hogy az egyénileg jó szándékú kapitalista sem változthat a rendszer igazságtalanságán.

Költészet és valóság

Megállapítottam, hogy a valóság részletei nem adják a teljes valóságot. Mert ez csak az összefüggésekben, a törvényszerűségeken fedezhető fel. A tények még nem nyújtják az igazságot. Ez az értelmezésben és csoportosításban rejlik. Az egész igazság értelmét és törvényét azonban egy mese (vagy hasonlat,

* *Ágy és dívány* = *Третья Мещенская*; A. Roon, 1927.

** *A másik gyermeke* = *Мой сын*; J. Cservjakov, 1928.

*** *Síró és nevető Moszkva* = *Гневуска sz karobkoj*; B. Barnet, 1927.

parabola) is kifejezheti, és ebben a formában is egyértelmű állásfoglalásra kényszeríthet. A modern kispolgár ostoba félelme a költészettől és a fantáziától nem más, mint az értelmezett igazság rettegésének ideológiája.

Költők nem hazudnak

Költők nem hazudhatnak, hiszen nem állítják, hogy tényeket közölnek. A dalam megindít, de nem tájékoztat hamisan. Mesék éppoly kevésbé vezethetnek tévútra, mint az álmok. Persze a költemény is sugalmazhat hamis ideológiát, tartalmazhat félrevezető logikát, hazug lélektani motívumokat.

Ennél lényegesen veszélytelenebb az olyan költői kitalálás, amelynek semmiféle mélyebb értelme nincs, és csupán szórakoztatni akar. Mert a szellemi értelmezés hiánya vezethet a legkevésbé félre bennünket. Csak a hamis lélektan zavar. A pszichológia mellőzése az ilyen történeteket súlytalan, felületi művészeté degradálja, szórakoztatóan, bonyolódó meseszöveg öncélú játékvá. Ami pedig a „kikapcsolódást” illeti, veszélytelenebb, ha egy olyan mesevilágban kapcsolódunk ki, ahol úgysem maradhatunk meg sokáig, mintha *bekapcsolnak* bennünket a meghamisított vagy hamisan értelmezett valóságba.

A legveszedelmesebbek azonban az igazság nélküli tények. Híradófilmjeink és dokumentumfilmjeink kevés kivétellel, joggal számítanak majd korunk egyik legnagyobb történelmi hazugságának.

Amikor két évvel ezelőtt megalakult a „Népi filmszövetség”, az első vetítésen (Pudovkin: *Dzsingisz kán utódát* játszották) híradót is akartunk bemutatni. Azonban nem olyat, amelyet erre a célra vettek föl. Az UFA archívumából kölcsönöztünk ki néhány filmtekercset, amelyet a cenzúra már régen engedélyezett, és mozik százai játszották. Most azonban a rendőrség mégsem engedélyezte vetítésüket. A tények szerény felvételei az új összeállításban olyan értelmet, ideológiát, tartalmat nyertek, hogy fenyegették a rendet a dokumentumfelvételeknek az összevágása, ha felforgató jellegük mind ez ideig titokban maradt!

Az abszolút és az absztrakt film ideológiája

A kispolgár elsősorban az állásfoglalást szeretné kikerülni, mondtam. A tények pusztá, riportszerű ismertetése nem kíván állásfoglalást, mert nem is tartalmazza azt. Ezért tetszik a kispolgárnak. De a tények nem mindig megbízhatók. Gyakran külön értelmezés nélkül is túlságosan érthetően beszélnek. Az állásfoglalás követelménye alól legbiztosabban az absztrakció nézője mentesül. A mozgó ornamentika, az „optikai zene”, az absztrakt film nem tartalmaz és nem igényel világnézetet. Megnyitja az esztétikai menekülés útját a követelőző valóság előtt.

A *lart pour l'art* elfordulása a valóságtól néha ugyan a történelmileg adott helyzet elleni tiltakozás ideológiai kifejeződése is lehet. A francia parnasszisták

lart pour l'art-elvé annak idején valóban nyilvánvalóan passzíván forradalmi jellegű volt. Kifejezte az elfordulást a gyűlölt és megvetett történelmi valóságtól.

De azok a költők, akik annak idején elfordultak az élettől, kényszerűen menekültek a „Parnasse” formáinak álmvilágába, mert számukra nem volt másik, új, forradalmi valóság, amelyhez csatlakozhattak volna. Ma más a helyzet, a nyílt, ideológiailag tudatos, forradalmi osztályharc korában élünk. Az absztrakt művészet ideológiája ma már legfeljebb a szkeptikusok utolsó mentsvára.

A „Ligue Internationale du Film Indépendant” La Sarraz-i kongresszusán Eizenstein igen szellemesen vette védelmébe a formák feloldódását az absztrakt filmen. Azt mondta, hogy nem a forma utánzása, hanem a lényeg megragadása számít, és egyfajta kannibalizmus volna, ha azt gondolnánk, hogy a formával egyidejűleg a dolgok lényegét is lenyelhetjük. Szemünkkel csak a formát fogjuk fel, a lényeget a lélek emészti meg.

Ha Eizenstein nem volna menthetetlenül kantianus dualista, nem is tűnne neki olyan kannibalizmusnak ez a „lélekevés”. Mert a dolgok formáját nem a véletlen határozza meg. A lényeg jut a külsőben kifejezésre. Ez a külső pedig a lényeg egyetlen megjelenési formája, tehát a vizuális érzékelés szempontjából – maga a lényeg. A formákat nem feloldani és absztrahálni kell, hogy a lényeget ábrázolhassuk. A dolgok fiziognómiáját kell megragadni, mert a lényeget nem lehet a formából kihámozni.

Az asszociális szürrealizmus

A szürrealista művészet számára csak az álmoknak van valósága. Nem az, ami a külső életben történik, hanem az, „ami eszükbe jut”, a belső valóságot ábrázolják ezek a filmek. Nem a világ képzetét, hanem a képzetek világát, a maga logikátlan, tisztán organikus lüktetésével.

A szubjektív valóságot állítja szembe a társadalmi valósággal. Mert ezek az asszociációk az ember életének társadalmon kívüli elemei, az egyén sorsát esetleg döntően befolyásolhatják, de a közösségi élet általános formáit sohasem alakítják újra. A kizárólagos bensőségeség, a csak lélektani világ művészetében a polgári individualizmus száll még egyszer, utóljára szembe a fejlődés irányával, a kollektívizmussal.

Ennek a művészetnek pszichoanalitikai „mélységei” a lelki folyamatok és képzetek keletkezését az emberi test élettani tevékenységére vezetik vissza. Így aztán végül az ősi, eredeti természethez érkezőnk, ahol nincs helye semmiféle értékülésnek, és senkit sem terhel semmiért felelősség. Tulajdonképpen ez a cél. A művészet csak ideológiai hüvely.

A test az ember legegényibb része, amely független az emberek közötti kapcsolattól. A meztelen test még a szexualitásban is a tökéletes magányosságot jelképezi. Mégis ez a legkevésbé eredeti és legkevésbé egyéni az emberen. A közvetlenül fiziológiailag meghatározott képzetek egyformaságukban unalmassá válnak.