

André Bazin: *Ha a film*

• 7-23

• 174-200

KORUNK NYELVE

A film helye napjaink életében

A film jelentőségét a modern életben már nem kell bizonygatni. Elegendő, ha néhány számadatra hivatkozunk: naponként emberek tízmilliói keresik fel a százezernyi elsötétített termet, ahol áldoznak az árnyak új „vallásának” szertartásai szerint. A megfelelő gazdasági számadatok nem kevésbé ékesszólóak. A statisztikák azonban nem tudósítanak a lényegről. Kulturális hatásának súlyát tekintve a film (ha úgy tetszik, a rádió mellett – ám ez főként terjesztési technika –, a sajtó mellett – ám ez elsősorban információs eszköz, a politikai formálás vagy deformálás eszköze –, a reklám mellett – ám ennek kulturális értéke korlátozott és ingadozó) szinte a művészettel való kapcsolat teljességét jelenti a városlakók nagy része és a falusi lakosság mind szélesebb rétegei számára. A XIX. században a közoktatás nagy törvényhozói úgy vélték, megszüntethetik az írástudatlanságot az elemi iskolák elszaporításával, a tankötelezettséggel s a könyvtárak közkinccsé tételével. A valóságban az írott nyelv általános elterjedését, legalábbis az olyan könyveket, amelyeknek szellemi és művészi értéke vitathatatlan. Az analfabetizmus eltűnése jóformán csak a napisajtó példányszámának szédületes emelkedését segítette elő.

Az elemi iskola kifejlődésének korszakában jelentek meg a gondolatközlés új technikái. A mechanikus művészetek: a fonográf (s később a rádió, amely a fonográf továbbfejlesztése) és a film majdnem túlszárnyalta a nyomdát, szédületes határfokkal. Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, nem egészen arról van szó, hogy anyagi versengés folyik a könyv és a film között (hiszen a filmre adaptált regények példányszáma rendszerint növekszik). Inkább arról van szó, hogy komplex és mély összhang van a modern civilizáció egésze és a film kínálta új kifejezőeszközök között. Hadd emlékeztessünk rá, hogy feltalálói csupán játékszernek tekintették a filmet, úgyannyira, hogy a

filmipar néhány évig a vásári bódékba szorult, Paprikajancsi és Káposztás Zsuzsi meg a Szakállas Hölgy mellé, s így könnyű elképzelni, hogy a közönség ellobbanó elragadtatása után a film a szemfényvesztők, mutatványosok szakmája maradt.

A film szédületes, hallatlan és előre nem látott fejlődése abban a percben kezdődött, amikor ez az új technikai vívmány megtalálta az egyetemes rendeltetésének megfelelő témákat. Minden úgy történt, mintha a társadalom már öntudatlanul várta volna a film üzeneteit. Varázslatos megtermékenyülés következett be, amikor az, ami addig csupán technika volt, kapcsolatba került azokkal a homályos lehetőségekkel, amelyek ott rejlenek minden civilizáció mélyén, és amelyek minden korban létrehozták az uralkodó művészi formát (a középkor gestáit és építészetét, a XVI. század festészetét, a XIX. század regényét).

Korunk népművészete

Célunk ebben a rövid tanulmányban nem az, hogy néhány csábító, de erősen hipotetikus tételt állítsunk fel a film (technikája, gazdasága és szociológiája) és a XX. század civilizációjának mély rokonsága között. Csupán arra szorítkozunk, hogy az elemelkedés lehetséges irányát jelöljük ki.

Kétségbevonhatatlan tény, hogy a film korunk népművészete; hogy a középkor óta, ilyen vonatkozásban, semmi sem hasonlítható hozzá. Voltak népszerű művészetek, népművészetek, szét-szórta a folklór különböző elemeiben vagy a kézművesmesterségek között. De nyilvánvaló, hogy ezek a művészi formák eltűnően vannak, s hogy ma a „népművészet” szónak más jelentése van. Egy művészet népszerűsége többé-kevésbé attól függ, milyen földrajzi kiterjedésre képes, s hány emberhez ér el. A hagyományos népművészetet, mely egy földrajzi tájra vagy egy mesterségre terjed ki, felváltotta a tömegek művészete, mely túlterjed a földrajzi nemzeti határokon is, a modern társadalmi és gazdasági viszonyok művészete, a gyors közlekedési eszközök korának művészete (amely a televízióval a permanens univerzalitás felé tör).

Tudatára ébredtünk annak, hogy a beszélt vagy az írott nyelv már nem tud lépést tartani a közlés fejlődésével, amely már nem ismer határokat, csak a modern igazi technikát. Vannak eltűn-

tethetetlen nemzeti különbségek, azonban bizonyos technikai egység már átfogja szinte az egész földet. A gépkocsi, a telefon, az írógép már bizonyosfajta konkrét nyelv, melyen emberek százmilliói beszélnek.

A tárgyak nyelve

Ehhez az életmódbeli univerzalizációhoz hozzá kell kapcsolódnia egy sokkal közvetlenebb kifejezőmódnak, amelynek a nyelve is konkrét és egyetemes: a tárgyak nyelvének.

Egyébként érdekes megfigyelni azt, hogy a nyelv dialektikus módon lassan háttérbe szorul a filmben. A nyelv a rajzból keletkezett, a képből, amely a hieroglifa szimbolikáján keresztül vált tiszta jellé. A modern szó ma már nincs közvetlen kapcsolatban a képnek azzal a kezdeti félrealizmusával, amelytől elvonatkoztatva keletkezett. A kép azonban párhuzamos szerepet kezdett játszani a nyelvvel. A Biblia mellett, amely ugyan írott volt, de a klerikusokon kívül senki sem tudta olvasni, a szobrászat, az üvegfestészet, a vallásos festészet, sőt az egyszerre vallásos és didaktikus színház is, a tudás terjesztésének hatalmas eszközeivé váltak. Kifejezték és megerősítették mindazokat az eszméket és mítoszokat, amelyekből a középkori nyugati civilizáció élt.

Bátran feltehetjük tehát magunknak azt a kérdést, hogy a film diadala a XX. században vajon nem annak a nyelvi ellentmondásnak és technikai paradoxonnak feloldásából ered-e, amelyet – tulajdonképpen a valóság valamely lenyomata – a film képvisel?

Persze minden művészet a maga módján nyelvezet akkor, ha a művésznak van mondanivalója, és ezzel a művészi áttétellel akarja kifejezni. A festmény, akár a költemény, jelekből alkotott kompozíció, amelynek az a feladata, hogy érzelmeket és gondolatokat közvetítsen. Ebből a szempontból a film nem más, mint folytatása a többi művészetnek. Szignifikációs lehetőségei azonban annyival gazdagabbak és változatosabbak a hagyományos művészetekénél, hogy teljesen különállónak tekinthetjük, s az egyetlen olyan kifejezési technikának, amely valóban vetélytársa a beszélt nyelvnek. A vers szavakból készül, a szó azonban előbb volt jel és nyelv, mielőtt művészi méltóságra emelkedett volna.

A szó egészen más célokra is szolgálhat, mint versek költésére, sőt is kérhetünk általa az asztalnál, vagy megkérdezhetjük, merre van egy keresett utca. A rajz és a szín is használható csupán technikailag, prózai célokra: a geometriai órán a táblára rajzolt háromszög nem műalkotás, hanem egyszerű matematikai jel. Az építész tervrajzai sem műalkotások. Mégsem mondjuk azt, hogy a rajz és a festészet nyelvek. De mégis azok, mert szükségük van arra, hogy valamit jelképezzenek, a jel azonban csak ritkán elválasztható vagy elválaszthatatlan mellékterméke egy szintézisnek, mely túlmutat rajta. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy a film olyan művészet, mint az irodalom, amelynek elsődleges anyaga a nyelv, egy őt előző és autonóm realitás. Persze, a film nyelve is logikusan megelőzi különböző, művészi vagy nem művészi megnyilvánulásait. Nincs pedagógiai zene, de van tudományos film, amely szól csillagászatról vagy kísérleti lélektanról. Néha elfeledkezünk erről az igazságról, mivel a film eddig jobbára *a priori* esztétikai formákban jelent meg. Pedig ez csak mennyiség kérdése: egy méter tudományos filmre száz fikatív film jut. Ami annyit jelent, mintha a beszélt nyelvet tíz esetből kilencszer regények vagy színművek írására használnák.

Elsajátítani a filmet

Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni. Valójában ezzel nem sokat törődünk, mert a film állandóan körülvesz bennünket, gyermekkorunk óta, s azt hisszük, sokkal könnyebb filmet nézni, mint megtanulni olvasni. Pedig még rengeteg ember van a földön, aki sohasem látott filmet. Néhány évvel ezelőtt részt vettem Észak-Afrikában egy autóbusz-mozi útján; nem kellett messzire mennünk, hogy olyan törzsekre találjunk, amelyek akkor láttak életükben először filmet. S még Franciaországban is találunk olyan öreg hegyi pásztorokat, akik „sohasem mentek moziba”. Midőn elmúlik az első percek meglepetése, a szűz közönség egészen természetes és megszokott jelenségnek tartja a film vetítésvásznának képeit. A párizsi Grand Café első nézői 1895-ben jól megértették, miről van szó: egy vonat befut a pályaudvarra; a baba reggelizik.¹ Úgy tűnik tehát, hogy a film mindenki számára közvetlenül felfogható nyelvezet. És ennek

okát képeinek konkrét jellegében, *a priori* egyetemességében jelölhetjük meg, s ez az egyetemesség maga a külső világ. Ha azt mondom egy eszkimónak, „csinos nő”, nem valószínű, hogy valami elragadót hall, az azonban bizonyos, hogy Gina Lollobrigidát nem fogja bálnának nézni.

Ez így van! Mégis, erről az evidenciáról érdemes vitatkozni. A Grand Café nézői megértették, hogy egy mozdony közeledik feléjük, de erős fenntartással fogadhatjuk csak el azt a feltételezést, hogy ugyanilyen jól megértették volna azt az örületig fokozott gyors mozdonymontázst, amelyet huszonöt évvel később Abel Gance használt *A száguldó kerék* (La roue) című filmjében (ha egyáltalán elképzelhető a fejlődés ilyen visszavetítése). Nyilvánvaló, hogy *A vonat érkezése* (l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat) és a húszas évek némafilmje között már egy nyelvezet terebélyesedik ki, a montázs nyelvezete. Az első film csak arra szorítkozott, hogy *megmutassa* a vonat érkezését. A vetítésvászon az eseményhez viszonyítva csupán egy bizonyosfajta tükör volt. Abel Gance pedig a tér elemzésével és az idő szintetizálásával valami egészen más dolgot csinált. Nem egy gyorsuló sebességű mozdonyt mutat be. Ez fizikailag nagyon nehéz volna (de nem lehetetlen, voltaképpen ezt csinálta Renoir az *Állat az emberben* – La bête humaine – elején), mert milyen nézőpontból is szemléljük egy ilyen hatalmas tárgyat, hogy világosan megláttassuk sebességének növekedését? Gance képeinek többsége statikus: a mozdony kéménye, a fülke, a fűtő a kazán előtt, a sebességmérő. Azonban a mozgás képei önmagukban még nem adják a mozgás látványát. A közelkép a forgó kerékről nem azt mutatja, hogy a mozdony sebesen halad. A kerék egy helyben is foroghat. És aztán: mi a biztosíték arra, hogy éppen a kérdéses mozdony kerekét látjuk? Forgó kerék, csak ennyit mondhatunk róla! Éppen azért Gance nem azt javasolja, hogy mutassunk egy mozdonyt, mely egyre gyorsabban halad, hanem a montázs által megalkotott tér- és időjátékkal *jelezni* akarja a sebességet, a gyorsulást, és lélektanilag is, ahogy a fűtő tudatában tükröződik. A kettő között óriási a különbség. Gance már azon a fokon van, amikor a gondolat kifejeződik a nyelvezetben: amikor a konkrét átcsap az absztraktba. Ekkor született meg a film nyelvezetének szótana és mondattana.

„Hogyha ma levetítem egy szűz közönség előtt *A száguldó kerék*-nek ezt a képsorát, talán gyönyörködnek majd benne, de mit fognak *látni* belőle? Egészen egyszerűen a mozdony elejét meg a végét. Ezt azonban a figyelmük és a gyönyörködésük átváltoztatja, mert a közönség egyúttal filmet is néz; s a látvány és az élmény nem azonos. Ez nem feltételezés, magam is számtalanszor ellenőriztem vidéken, és akármelyik pedagógus is megfigyelheti gyerekeken, ha filmet nézet meg velük, aztán megkérdi tőlük, mi tetszett nekik. Kiderül majd, hogy 1. a gyerekek számára más a képek tartalma, mint a tanár számára, 2. ez a különbség mindig a konkrét javára és az absztrakció rovására adódik. Ez egyike azon csekély számú lélektani törvényeknek, amelyekre biztosan támaszkodhatunk a filmpedagógiában. Példának vett képsorunkban Abel Gance egyetlen pontos és világos eszmét akar kifejezni, minden esetlegesség kizárásával, a gyerekek azonban tíz konkrét részletet fognak felfedezni benne, amelyek mindegyike érdekli őket. Íme egy példa, amelyet a *Revue de Filmologie*-től kölcsönöztem, s amely még 1940-ből való.² Angol misszionáriusok, akik szerették volna kipróbálni a film didaktikai lehetőségeit, Dél-Afrika fekete lakosságát akarták filmmel oktatni. A választott filmszalag számukra tökéletesen alkalmasnak tűnt céljaik elérésére. Ellenőrizni óhajtván feltevéseiket, megkérték a nézőket, mondják el, mit láttak. Legnagyobb meglepetésükre mindannyian azt felelték, hogy egy fehér tyúkot láttak. A misszionáriusok, akik jól ismerték a filmszalagot, semmiféle fehér tyúkot nem láttak rajta. Újabb vetítés után is ugyanerre az eredményre jutottak. Vágóasztalon, képről képre átvizsgálva a filmet, kiderült, hogy az egyik képkocka sarkában feltűnt egy pillanatra egy fehér tyúk, minden jelentőség nélkül, ezeknek a nézőknek a számára mégis ez tűnt jelentőségteljesnek és fontosnak mindabból, amit a vásznon láttak.

Egy ellentétes példával magam is megerősíthetem ezt a tapasztalatot. Marcel Carné *Mire megvirrad* (*Le jour se lève*) című filmjében fontos szerepük van Jean Gabin szobájában a tárgyaknak. A berendezés egyszerű és szegényes, egy szegény munkás padlásszobájáról van szó. Mégis, amikor a vetítés után megkérdeztem, milyen bútorokat láttak a szobában (csupán 6 darab volt, beleértve az éjjeliszekrényt is), rendszerint a nézők többsé-

ge meglepedkezett egy jól látható, hatalmas empire komódról. Legalább százszor megfigyeltem ezt, kb. tízezer nézőnél; csupán egyszer volt ellenkező tapasztalatom, nagy meglepetésemre, mert akkor csak a film első három tekercsét vetítettem, és ekkor mindenki látta a komódot. Íme, ennek a magyarázata, amelyből következtetéseket vonhatunk le a rendezői munka elemzésére vonatkozóan: a komódról azért feledkeztek meg, mert a film egyetlen momentumában sincs lélektani vagy drámai szerepe, vagyis nem *jelent* semmit, nincs *jelentése*. A film olyan jól szerkesztett, olyan sűrű szövetű, hogy a misszionáriusok tapasztalatával ellentétben, a nézők figyelmét teljes mértékben a rendezés szimbolikája köti le, az az absztrakt, elvont jelentés, érték, amelyet a tárgyaknak tulajdonít. Ebből következik, hogy a néző figyelmét nem vonja el a komód, hiszen annak csupán a díszlet valóságos tételében van feladata, azért meg sem látják. Ezzel szemben azoknak a nézőknek, akik csak három tekercsét láttak, még nem tárult fel ez a jelentésváltozás. A bútorok még nem kaptak szimbolikus jelentést, amelyet a cselekmény révén kellett volna elnyerniük, ezért valamennyi tárgy még megmaradt a komód szintjén, s így a komódot sem felejtették el, noha kétharmaddal kevesebbszer látták, mint azok a nézők, akik az egész filmet végignézték.

A realizmus koeficiense

A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenekelőtt ábrázolásként érzékelik. A nyelvezet kultúrát tételez fel, és tanulást igényel. Már az első moziműsorban, *A kisbaba reggelije* (*Le déjeuner de bébé*) című film láttán a nézők elragadtatva felkiáltottak: „A falevelek mozognak!” Vagyis ezt a jelenetet a nézők úgy értették, ahogyan a rendező is akarta. Ezek a nézők, akiknek bemutatták, hogyan eszi egy csecsemő a papiját, észrevették, hogy a háttér-

ben rezegnek a gesztenyefa levelei, amelyeket a szél mozgatott, és ezt sokkal érdekesebbnek tartották annál, ami az előtérben történt; éppen úgy, ahogy a derék bantu négerek is mást láttak, mint amit a misszionáriusok nekik mutatni akartak.

Megismerni

Mi következik mindebből? Két ellentétes, mégis egymást kiegészítő javaslat.

1. El kell vetnünk azt az illúziót, hogy a film egy *ipso facto* egyetemes nyelvezet, függetlenül attól, hogy milyen jellegű és fokú a nézők kultúrája. Mint minden nyelvezet, a film is megköveteli a pontos értelmezést, begyakorlottságot, mely egyszerre tudatos és ösztönös, amely nélkül például élvezhetetlen egy irodalmi remekmű is. A filmnek is van nyelvtana: szótana, mondatana és stilisztikája. Amikor Franciaországban először mutatták be Orson Welles *Aranypolgárát* (Citizen Kane), Denis Marion³ elszórakozott azzal, hogy szembesítse a különböző kritikák értelmezését; ily módon tizenkét különféle verziót kapott, nem művészi értékeléseket persze, hanem a film realitásáról szóló ítéleteket. Az elsötétített termek törzsvendégei, a profi filmnézők különféle módon értelmezték a filmet, illetve meséjét. Ma már, amikor az *Aranypolgár* többször végigjárta a filmklubokat, egyszerű, átlátszó, tökéletesen érthető filmmé vált. Ugyanúgy, ahogyan Jean Renoir *A játékszabály* (La règle du jeu) című filmje, amely sokáig összetettnek és konfúzusunak tűnt számomra; mikor legutóbb újra megnéztem, azt kérdeztem magamtól, vajon mi tűnhetett benne számomra oly homályosnak? Ez azt jelenti, hogy Welles és Renoir megelőzte korát. Gazdagították a kinematográfiai kifejezést. Filmjeik nem voltak rosszul megírva, nem voltak komplikáltak vagy homályosak, csak amit mondtak, előtűnik még senki sem mondta ki, éppen azért meg kellett teremteniük egy olyan finomságú és teljes nyelvet, amelyet kezdetben nem mindenki értett meg, de amely később fokozatosan, a finomság és a teljesség által vált a film közkincsévé. Ugyanúgy formálják a nyelvet a nagy írók, miközben használják is.

2. De ellenkezőleg is igaz az, hogy ha a film nyelvezet, ~~ez a~~ bizonyos fokú kultúra nélkül nem lehet megérteni, ez a nyelvezet mégis olyan, amely az érzékelhető világ ~~széles~~

fesztlődik, és megegyezik azzal. Ettől a privilégiumától nyeri rendkívüli meggyőző erejét. A többi művészet nem tudja elrejteni felhasznált eszközeit. Kénytelenek vagyunk bevallani, hogy felhasználják a *szavakat*, a *formákat*, a *hangokat*, hogy megragadhassák értelmünket és érzékenységünket. S bármilyen ékesszólóak és elragadóak is, tudatában maradunk *eszközeik* közvetítő szerepének. Egy szónok „jól” beszélhet, mindazonáltal *beszél*, ezzel szemben a film úgy tesz, mintha csupán *megmutatna*, s hasznot húz az objektivitás rá nézve kedvező előítéletéből. A kinematográfiai műveltségre tehát nemcsak azért van szükség, hogy jobban tudjunk különbséget tenni, hogy jobban felismerjük a jó művek gazdagságát, hanem azért is, hogy megismerjük azokat az eszméket, amelyeket a film a realitás leple alatt tudatunkba akar csempészni. Nem a kifejezetten propagandafilmekről beszélek, hiszen azokat rendszerint már a címképük leleplezi, hanem csaknem valamennyi filmről, amelyek ilyen vagy olyan módon, de mind propagandafilmek. Nem mindig rendszeres és kiszámított propagandáról van szó, a szó pontos értelmében, azonban minden film közvetít bizonyos életformát, erkölcsöt, egy rendszer vagy egy civilizáció értékeinek finom hangsúlyozását; hogy ezeket az ideológiai befolyásolásokat elfogadjuk-e vagy sem, azt csak a kulturált ember képes tudatosan eldönteni.

Brencsán János fordítása

A FÉNYKÉP ONTOLÓGIÁJA

A pszichoanalitikus kutatás a képzőművészetek megszületésének egyik jelentős összetevőjét a balzsamozás szokásában ismerhetné fel. A festészet és a szobrászat kezdeteinél ugyanis a múmia kérdésével találkozna. A halál ellen harcoló egyiptomi vallás a túlvilági életet a test materiális örökkévalóságától tette függővé. Ez a magatartás az ember lelkivilágának egyik alapvető tulajdonságából, az idő múlása elleni védekezésből fakadt. A halál az idő diadala az ember felett. Ha tehát mesterségesen konzerváljuk a létezés testi látszatát, ki tudjuk ragadni az idő múlásának folyamából, és megóvjuk az élet számára. Az csak természetes volt, hogy ezt a látszatot a halál valóságában is az emberi testben igyekeztek megmenteni.

Az első egyiptomi szobor a cserzett, a nátron segítségével tartósított múmia volt. A piramisok folyosóinak labirintusai azonban még nem jelentettek elegendő biztosítékot a sírkamrák esetleges feltörése ellen; további biztosítékoknak is szükségét érezték, és szaporítani akarták a megmaradás lehetőségeit. Ezért a halott táplálására szánt gabonaszemek mellé kis agyagszobrokat is helyeztek el a sírban, afféle pótmúmiákat, hogy az eredeti elpusztulása esetén annak helyébe lépjenek. Ez a jelenség a szobrászat vallásos eredetére utal, az első szobrok legfőbb funkciója ugyanis a létezés látszatának megőrzése volt. Nem kétséges, hogy az őstörténet barlangjainak falaira nyílve szökökkel felrajzolt medve szintén ennek a gondolkodásnak a más előjelű, aktívabb megnyilatkozása volt, az élő vadállattal azonosított, annak mágikus helyettesítését jelentő kép a vadászat eredményességét akarta elősegíteni.

A művészet és a civilizáció párhuzamos fejlődése folyamán a képzőművészetek lassanként megszabadultak ettől a mágikus funkciótól (XIV. Lajos már nem balzsamoztatta be magát, Lebrun¹ portréja teljesen kielégítette). A fejlődés azonban csak logikusabb gondolkozással helyettesítette az idő legyőzésének ellen-

állhatatlanul megjelenő varázslatait. Többé nem hisznek ugyan a portré és a modell ontológiai azonosságában, helyette azt vallják, hogy az ábrázolás a halott emlékének megőrzésére, egy második, lélekbeli haláltól való megóvására szolgál. Lassanként a képek készítése is kezdett felszabadulni az antropológiai utilitarizmus alól. Most már nem az ember halhatatlanságát szolgáló megörökítésről van szó, hanem a való világ hasonlatosságára egy olyan ideális világot kezdenek teremteni, amely maga is önálló időbeliséggel rendelkezik. Ha nem tudjuk, hogy a művészet iránti abszurd csodálatunk mögött az a primitív szükséglet húzódik meg, amely a forma örökkévalóságával akarja legyőzni az időt, a festészet joggal csak a hiúság vásárának tűnhetne fel. Épp azért a képzőművészetek története, mihelyt nem marad meg az esztétika területén, hanem a pszichológiai vizsgálatot helyezi előtérbe, lényegében véve a hasonlóság, vagy ha tetszik, a realizmus története lesz.

*

A fényképezés és a film szociológiai vizsgálata magától értetődően megmagyarázhatná a múlt század közepe táján megszületett modern festészet hatalmas szellemi és technikai válságát.

André Malraux az *Ihlet* (Verve) című tanulmányában a következőket írja: „A film tulajdonképp annak a képzőművészeti realizmusnak legfejlettebb megjelenése, amelynek alapján elvei a reneszánsz idején kezdtek kialakulni, és amely szélsőséges megfogalmazását a barokk művészetben nyerte el.”

Igaz ugyan, hogy az egyetemes festészet a szimbolizmus és a formák realizmusa közötti egyensúlyváltozás lehetőségeit tudta megteremteni, a nyugati fejlődés azonban a XV. századtól kezdett elfordulni attól, hogy legfőbb gondját a spirituális valóság autonóm eszközökkel való kifejezése képezze, a spirituális tartalmat a külső világ többé-kevésbé teljességre törekvő utánzásával kezdte kombinálni. A sorsdöntő esemény kétségtelenül az első tudományos, sőt bizonyos értelemben véve már mechanikus rendszer, a perspektíva felfedezése volt. (Leonardo da Vinci sötétkamrája Niëpce² készülékének előfutára volt). Ez azután lehetővé tette, hogy a művész a háromdimenziójú tér illúzióját kelthesse, ahol a tárgyak a kép terében is a mi közvetlen szemléletünknek megfelelően helyezkedhetnek el.

A festészetet ettől kezdve állandóan kétféle törekvés osztotta meg: az egyik kifejezetten esztétikai jellegű, a spirituális valóság kifejezése (ebben az esetben a modell a formák szimbolizmusán keresztül szűrődik át), a másik pedig egész egyszerűen az a vágy, amely a látható világ lemásolásának pszichológiai szükségletét elégíti ki. A külső valóság minél tökéletesebb illúziójának megteremtésére irányuló igény lassanként az egész képzőművészetet elnyelte. A perspektíva azonban csak a formák problémáját oldotta meg, a mozgását nem; a realizmusnak épp ezért az adott pillanatban megvalósuló drámaiságot kellett megtartania, mint valamilyen pszichológiai, negyedik dimenziót, amely az élet hatását tudja kelteni a barokk művészet meggyötört mozdulatlanságában.*

Kétségtelen, hogy a nagy művészeknél minden esetben az említett két törekvés szintézisének megvalósításával találkozunk: először meghódították a valóságot, majd művészetükbe olvastották be. Ez azonban semmit sem változtat azon, hogy mégiscsak két, lényegében véve különböző jelenségről van szó, s hogy az objektív kritika csak a kettő szétválasztásával juthat el a festészet fejlődésének megértéséig. Az illúzió megteremtésének szükséglete a XVI. századtól kezdve állandóan ott munkál a festészet mélyén. Önmagában véve intellektuális, eredetét tekintve pedig esztétikán kívüli, primitív mágikus gondolkodásban gyökerező, de kétségtelenül erősen ható szükségletéről van szó, vonzereje azonban teljes mértékben megzavarta a képzőművészetek egyensúlyát.

A művészet realizmusa körüli vita is ebből a félreértésből, az esztétikai és pszichológiai realizmus összehavarásából származik, abból a felfogásból, amely nem tud különbséget tenni a világ konkrét és lényegi jelentésének szintetikus kifejezése iránti szükségletből fakadó igazi realizmus és a formák látszatát visszaadó, szemfényvesztő (ha nem épp „lélekvesztő”) pszeudorealizmus

* Ebből a szempontból érdemes lenne nyomon követni a még gyermekcipőben járó fotóriport és a rajz versenyt az 1890–1910 között megjelent képesújságokban. A rajz még mindig a dramatizálás barokk igényeinek tett eleget, s ezt a dokumentum erejével megjelenő fénykép csak lassan tudta legyőzni. Mostanában egy magasabb fokon a „Radar”-típusú dramatizált rajzokhoz kezdenek visszatérni.

között.* A középkori művészet, hogy csak ennél az egy példánál maradjunk, még nem ismeri ezt a konfliktust. Egyszerre nyersen reális és magasrendűen spirituális tud lenni, és semmi köze sincs ahhoz a tragédiához, amelyet számunkra a technikai lehetőségek tökéletesedése hozott el. A perspektívát a nyugati művészet eredendő bűnének tekinthetjük.

*

Megváltói viszont Nièpce és Lumière voltak. A fényképezés felfedezése lezárta a barokk művészet korát, és felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól. Mert a festészet alapjában véve hiába törekedett a hasonlóság illúziójának felkeltésére, s ha ez az illúzió elegendő is volt a művészetekben, a fénykép és a film felfedezése a lényegyet tekintve is végleg eleget tesz a realizmus követelményeinek. Akármilyen ügyes is volt a művész, a kikerülhetetlen szubjektivizmus bizonyos mértékben mindig feltételelessé tette alkotásait. Az ember jelenléte miatt a képet kéreg vette körül. Éppen így a barokk festészet és a fényképezés közötti átmenet lényege nem csupán az anyagi eszközök tökéletesedésén múltott (a színek utánzásában a fényképezés még sokáig alatta marad majd a festészetnek), hanem azon a pszichológiai tényen alapul, hogy az említett illúzió iránti vágyakozásunkat tökéletesen kielégíti egy olyan mechanikus reprodukció, amelyből az ember ki van zárva. A megoldás nem az eredményben, hanem a kiindulópontban rejlett.**

Ez a magyarázata annak, hogy a stílus és a hasonlóság konfliktusa viszonylag modern jelenség, a fényérzékeny lemez felta-

* A kommunista művészeti kritika talán jobban tenné, ha a festészet realista kifejezésének felmagasztalása közben erről a kérdéstről nem a XVIII. század, vagyis a fénykép és a film felfedezése előtti kor nyelvén beszélne. Egyébként semmi jelentősége sincs annak, hogy Szovjet-Oroszországban rossz képeket festenek, hiszen a jó filmek teljes mértékben kárpótlást nyújtanak azért, hogy az oroszoknak Eizenstejn lett a Tintorettojuk. Nem érdektelen viszont, hogy Aragon arról akar meggyőzni, hogy Repin az.

** Ebben az összefüggésben érdemes volna a halotti maszkok technikájával készült kispasztikák pszichológiáját tanulmányozni, itt is a reprodukálás bizonyos automatizmusával találkozunk. Ilyen értelemben a fényképezést is öntvénynek, a tárgyak fény segítségével létrehozott lenyomatának tekinthetjük.

lálása előtt még a nyomaival is alig találkoztunk. Chardin³ magával ragadó objektivitása nem azonos a fényképekével. Igazában véve csak a XIX. században kezdődik a realizmusnak az a válsága, amelynek Picasso ma a mitikus hőse, és amely egyszerre teszi vitássá a képzőművészetek formai létfeltételeit és társadalmi alapjait. A hasonlóság komplexusától megszabadult modern festő ugyanakkor a néptől is elszakad, az utóbbi a hasonlóságot egyrészt a fényképpel, másrészt pedig a hozzá hasonló festéssel azonosítja.*

A fényképnek a festéssel szembeni eredetisége tehát maradtalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az „objektív” nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. A fényképezés személyisége csak a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyos mértékben ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában. Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképezésből hiányzik az ember. Éppen ezért teljes mértékben úgy hat ránk, mint valamilyen „természeti” je-

* De valóban a „nép”-ről van-e szó, amikor a stílusra és a hasonlóságra épített művészet napjainkban megjelent szétválásának eredetét keressük? Nem inkább annak a „kispolgári gondolkodás”-nak a megjelenéséről van szó, amely az iparosodással együtt jelent meg, és amely már a XIX. század művészeivel szembehelyezkedett? Ezt a gondolkodást leginkább úgy jellemezhetjük, hogy a művészetet a pszichológiai kategóriák területére szorította vissza. Magát a fényképezést is – történetileg – a barokk realizmus közvetlen örökösének tekinthetjük. Ezzel kapcsolatban Malraux joggal jegyezte meg, hogy kezdetben a művészet utánzása volt a legfőbb gondja, és naiv módon a festészet stílusának utánzására törekedett. Népce és a fényképezés több más úttörője egyébként az új technika segítségével elsősorban a metszetek másolásával próbálkozott. Arról álmodoztak, hogy műalkotásokat hoznak létre pusztán másolással, tehát anélkül, hogy művészek lennének. Ez a minden ízében jellegzetes kispolgári elképzelés teljes mértékben igazolja tételünket, sőt azt bizonyos értelemben meg is sokszorozza. Egyébként egészen természetes, hogy a fényképezés kezdetben maga is azt a képzőművészetet akarta utánozni, amely viszont szerinte a természetet utánozta, mindössze arról volt szó, hogy ezt tökéletessé szándékozott tenni. A fényképezés csak később, amikor már valóban művészet lett, jutott el annak a megértéséhez, hogy magát a természetet kell utánoznia.

lenség, olyan, mint egy virágnak vagy egy kristálynak a növényi vagy ásványi eredetét már az első pillanatban eláruló szépsége.

Ez az automatikus eredet gyökeresen felforgatta a kép pszichológiáját. Az objektivitás ugyanis az elhíhetőség olyan erejével ruházta fel a fényképet, amelyet hiába keresnénk a festménynél. Bármilyen erősek legyenek is kritikai érzékünk ellenvetései, kénytelenek vagyunk elfogadni az ábrázolt, azaz a térben és időben ténylegesen jelenvalóvá tett dolgok létezését. A fényképezés azzal a jó tulajdonsággal rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.

A modellhűséges bemutatásának lehetősége az ilyen igénnyel készült rajzokból sem hiányzik, kritikai állásfoglalásunk ellenére sem rendelkezik azonban a fénykép irracionális elhíhetőségével.

Ettől fogva a festmény is egy csapásra megszűnt a hasonlóság megragadására szolgáló alacsonyabb rendű technika, a reprodukálás pótléka lenni. A tárgy képét egyedül csak az objektív képes a tudatalatti mélyétől elszakítani, egyedül csak az képes kielégíteni azt a szükségletet, amely az eredetit a többé-kevésbé megközelítő másolatok helyett magával az időbeliség esetlegeségeitől megszabadított tárggyal akarja helyettesíteni. Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos. A fényképalbumoknak épp ezért van olyan ellenállhatatlan varázsuk. Ezek a szürke vagy szépiea, kísértet-szerű, csaknem teljesen homályba vesző árnyékok tulajdonképp nem is a hagyományos családi portrékhoz hasonlítanak, rajtuk keresztül az élet folyamatosságában, az időben megállított és a sorsuktól megszabadított embereknek meghökkentő jelenlétével találkozunk. S ezt nem a művészet tekintélye, hanem csak a mechanikus eljárás szenvtelensége teheti lehetővé, hiszen a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.

*

* Szükség lenne az „emléktárgy” és az ereklye pszichológiájával kapcsolatos kérdéseket felvetni. Ezek szintén a valóságnak a múmiakomplexus segítségével történő áttételét jelentik. Pusztán csak megemlítjük, hogy Krisztus „Torinóban őrzött halotti leple” az ereklye és fénykép szintézisét jelenti.

Ebben a vonatkozásban a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti. Nem elégszik meg azzal, hogy a tárgyat csak egy adott pillanatban ragadja meg, mint a letűnt geológiai korszakoknak a borostyánkőben megőrzött bogarait, hanem a barokk művészet görcsösen megmerevedett mozgásának felszabadítására vállalkozik. Első alkalommal történik meg, hogy a dolgok ábrázolása időtartamuk rögzítődésével jár együtt, és így mintegy a változások bebalzsamozott múmiájává válik.

A fénykép sajátos hasonlóságértékének kategóriái egyben a festészethez viszonyított esztétikáját is meghatározzák. Esztétikai lehetőségei a való megmutatásában állnak. A nedves járdán megjelenő fény csillogását, a játszó gyermekek mozdulatait ugyanis nem magam választom ki a külső világ szövevényéből, ezt egyedül csak a tárgyat a szokásos, előítéletekkel teli környezetéből és az emberi szemlélet által ráhúzott spirituális máztlól felszabadító objektív teheti meg, mert ez és csak ez teheti az egészet érintetlenné és kedvessé előttem. A fényképen, vagyis annak a világnak a természeti képén keresztül, amelyet mi nem látunk vagy nem is akarunk látni, a természet végre már nem a művészet pusztá utánzásaképp jelenik meg, most már magát a művészt utánozza, és ami alkotóerejét illeti, még túl is juthat rajta. A festő esztétikai világa más természetű, mint az őt körülvevő világ. A keret a szubsztanciális lényegét tekintve mindig más mikrokozmoszt foglal magában. A fényképezett tárgy léte viszont éppúgy részese a modell létének, mint egy ujjlenyomat. Ezáltal magához a természethez kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt.

A szürrealizmus épp erre épített, amikor a fényérzékeny lemezt a maga plasztikus szörnyszülőtteinek megteremtésére használta fel. A kép ránk gyakorolt mechanikus jellegű hatása ugyanis szorosan összefügg esztétikai célkitűzéseivel. A szürrealizmus esztétikájában elmosódik a reális és a képzeletbeli közötti különbség. Minden tárgyat képnek kell tekintenünk,

* A kategória terminus technicusát olyan értelemben használom, ahogy azt Gouhier úr a színházról szóló könyvében teszi, amikor a drámai kategóriákat rendszerezi. Ahogyan a drámai feszültség önmagában még semmilyen művészi értéket sem jelent, az utánzás tökéletességét sem lehet a szépséggel azonosítani, csak azt az alapanyagot jelenti, amiben a művészi tevékenység megnyilatkozik.

minden képet pedig tárgynak. A szürrealista alkotás számára a fényképezés tehát privilegizált technikát jelentett, mert a természet részeként megjelenő képet, egy valódi hallucinációt hoz létre. Ennek ellenpróbáját a szürrealista festészetnek szemfényvesztésén és a részletek aprólékos pontosságán alapuló technikája jelenti.

A fényképezés megjelenését tehát a képzőművészet-történet legjelentősebb eseményének tekinthetjük. Egyszerre felszabadulás és beteljesedés. Lehetővé tette, hogy a nyugati festészet véglegesen lerázza magáról a realizmus nyomasztó követelményét, és megtalálja a maga esztétikai önállóságát. Az impresszionista „realizmus” és természettudományos alibije szembehelyezkedést jelent a részleteket is aprólékosan kidolgozó ábrázolással. A szín azonban csak olyan mértékig tudta magába olvasztani a formát, hogy ez többé már nem rendelkezett eredeti jelentésével. És amikor Cézanne-nal a forma újra birtokba veszi a vásznat, ez többé már nem a perspektíva illuzionista geometriájának a jegyében történik. A fénykép tehát a modell megjelenítésének a barokk illuzionizmuson túlmutató megoldásai révén ebben a vonatkozásban a festészet fölé emelkedett és arra kényszerítette, hogy a maga részéről is autonóm valósággá változzék.

És ettől kezdve hiábavalókká váltak Pascal elítélő szavai, mert a fényképezés arra ad lehetőséget, hogy a világot olyan hiteles ábrázolásban csodálhassuk, amelyet a magunk szemével sohasem láthatunk, a festészetet pedig ugyanakkor a természet másolását feleslegessé tevő tárgyi valósággal ruházza fel.

*

Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.⁴

Baróti Dezső fordítása

lényt. Hinkel egyébként végső fokon Hitler nélkül is létezhetne, hiszen Charlot szülte őt, Hitlernek azonban már nincs módja arra, hogy Hinkel alakját letiltassa a világ összes vásznáról. Maga Hitler lett az az esetleges, bizonytalan és elidegenedült lény, akiből a másik táplálkozott, anélkül hogy neki köszönhetne volna létezését, és akit az utóbbi úgy ömlesztett magába, hogy közben meg is semmisítse. Ez az ontológiai betöréses rablás pedig végső fokon a bajusz eltulajdonításán alapul. Hiszen *A diktátor* meg sem születhetett volna, ha Hitler arca simára borotvált, vagy Clark Gable-bajuszt visel. Így tehát az egészben semmi szerepe sincs Chaplin művészetének, hiszen Chaplin a bajusza nélkül már nem lenne Charlot, és az is szükséges volt, hogy Hinkel legalább annyira Charlot-ból szülessen meg, mint Hitlerből, hogy egyszerre mind a kettő legyen, hogy tulajdonképp semmi se lehessen, hogy két mítosz találkozzék össze, mely végül is megsemmisíti egymást. Napaloni nem semmisíthette meg Mussolinit, csak karikírozta. Lehetséges egyébként, hogy az olasz diktátor nem volt eléggé személyiség ahhoz, hogy a nevetesség ölje meg. Hinkel esete azonban egészen más, mert ez a szórampacskók elrablásán alapult, és teljes mértékben elképzelhetetlen lett volna, ha Hitler nem követi el azt az alapvető könnyelműséget, hogy Charlot bajuszát viselje.

A diktátor forgatását tehát nem a pantomimikus tehetség, sőt nem is Chaplin lángelméje tette lehetővé, hanem egyes-egyedül az a bizonyos bajusz. Charlot várt, amíg várnia kellett, de végül is vissza tudta szerezni azt, ami az övé.

A mítosz hatalma az, hogy maga Hitler valódi bajuszt viselt!

Baróti Dezső fordítása

A MONSIEUR VERDOUX AVAGY CHARLOT MÁRTÍRSÁGA

Semmi kétség: a *Monsieur Verdoux*-t téziszfilmként fogják értékelni, s megkeresik majd jelentését. Némelyek politikai, mások erkölcsi mondanivalót fognak keresni benne. Megint mások nyugtalankodni fognak a kis bajuszos klasszikus figura eltűnése miatt, és azt gondolják majd, hogy Chaplin megpróbált színész lenni anélkül, hogy régi stilizálásáról lemondott volna: félúton megfeneklett a költészet és a jellemkomédia realizmusa között.

Nem szeretnék igazságtalanul ítélni Charles Spencer Chaplin tudatos szándékait illetően. Végül is elképzelhető, hogy legutóbbi filmjét társadalmi pamfletnek szánta, és politikai célzásokat helyezett el benne; de filmjei vannak olyan jók, hogy alkotójuk szándékát másodrendűnek tarthassuk. Minden remekmű kimeríthetetlen tárgy, többféleképpen indokolható, megítélhető. Chaplin úr véleményének nem több a jelentősége, mint Homérosz úrénak vagy Shakespeare úrénak – minthogy műveik sokkal többet mondanak.

A *Monsieur Verdoux*-t a gondolkodás és a művészet megszo-
kott ürügyeivel bírálni – számomra úgy tűnik – hiú ábránd volna. Mert itt nem gondolatokról van szó, hanem mítoszról, nem politikáról vagy pszichológiáról; másról van szó: Charlie-ról.

A *M. Verdoux* titka az, hogy Charlot itt éppen az ellenkezőjére változik át...

Charlot belenyugodott abba, hogy az ő sorsa az, hogy áldozat legyen; számára elég volt, hogy mint a csík kicsússzon a rendőrök kezei közül, s a következő filmben már szabad volt. Leleményes passzivitása végül mindig győzött a tárgyak, az emberek és a társadalom rosszindulata felett, akár az úszó, amely mindig megtalálja az utat a víz felszínére. Verdoux olyan Charlot, aki képes olyan jól eljátszani a társadalmi sikert, hogy a Társadalom – mikor rájön erre – önmagát ítéli el azáltal, hogy guillotine alá küldi. Valóban: milyen nem helyénvaló szentimentalizmus, milyen következtelen erkölcsök nevében ijed meg ez a

Társadalom hirtelen olyan apróságoktól, amelyek csak alig térnek el a Társadalom maga hirdette alapelvétől: „Az üzlet az üzlet.” Az egyébként törvényes feleségek eltűnése semmit sem változtat a tények logikáján.

De M. Verdoux-nak nincs szüksége érvekre, hogy igazolja a háborús fortélyt, mint ahogy Charlot-nak sem volt. A film erőmutatója pontosan az, hogy ez a Don Juan-Kékszakkal mindvégig rokonszenves számunkra. Sorozatos bukásai Martha Raye, annyi amerikai vígjáték megszüntethetetlen méregkeverőjének meggyilkolásában például legalább olyan mulatságosak, mint Charlot terméketlen erőfeszítése, hogy felmásszon egy villamosra *A fizetés napjában* (Pay Day). Inkább megmérgezné az egész földet, mint hogy a vállalkozás nehézségein nevetve tovább szánakozzanak rajta. Ebben az értelemben M. Verdoux-nak semmi köze Charlot ilyen sátáni megkettőződéséhez, amit *A diktátorban* láttunk. Semmilyen ügyési vádbeszéd nem tudna megakadályozni, hogy ne tekintsük rokonszenvesnek; de akár milyen könnyű is Verdoux-nak a Társadalom ellen fordítani bennünket, soha, egyetlen pillanatra sem vagyunk az ő oldalán. Azokban azonban, akiket meggyilkol, mindig őt magát sajnáljuk.

Verdoux azért adja fel magát a rendőrségen, mert nincs kedve többé megszökni. A játék kifárasztotta. Megöregedett és megkadt. A szerencse még egyszer rámosolyog, ezt jól kihasználhatná; de ez éppen attól az asszonytól származik, akit nem akar megölni. Charlot félt a rendőrségtől, mint pestistől, és úgy nevetéssé, hogy állandóan kicsúszott a karmai közül. Verdoux hidegvérűen megmérgezi a sarkában járó rendőrt, ügyelőt, s így szintén győzedelmeskedik a rendőrségen, de úgy, hogy maga közeledik felé, s ez alkalommal a rendőr az ő félelmet érez.

A kivégzés hajnalán cigarettát és egy pohár rumot kínál a modern Szókratésznek. Verdoux, aki nem iszik és nem dohányzik, gépiesen visszautasítja... aztán meggondolja magát: „Soha nem ittam rumot”, és utolsó kívánsága az lesz, hogy megízlelhessen a rumot, amit soha nem ivott. Most a kísérő összehúzza a kezét a kivégzésre. Egy rövid másodperc, egy ragyogó másodperc, amelyet a filmművészet soha nem fog elfelejteni: Charlot arcán átsuhan a halálvágy, az a vágy, hogy otthagyja ezeket bennünket is. Nemsokára láthatják majd ezt az arcot. Egy

tikus mártír arca, amit hirtelen megvilágosít a halálon és megvételesen is átragyogó tiszta közöny.

Ma már tudjuk, hogyan fejeződik be a történet, amely immár harminchárom éve kezdődött el. Charlot, M. Verdoux és Charles Chaplin egy és ugyanazon személy. A két hóhér az ingujjas, jellegzetesen ugráló járású kisembert vezeti a kivégzésre. Az út a guillotine felé – ez a földi célja az útnak, amely Chaplin egész művét átszeli. A *Napos oldal*, *A zarándok*, a *Cirkusz* és a *Modern idők* végtelenbe futó útja, amiről úgy látjuk, hogy a vérpadtól az égitől nyúlik, ahová fejét egyenesen tartva, *A kőlyök* (The Kid) két pehelyszárnyával felszáll szent Charlot, alias M. Verdoux.

Halála előtt M. Verdoux azonban jól megbosszulja Chaplint. E végső, közönyös ironia, amely nyugtalanító mint fenyegetés, megzavarja majd a Társadalom álmait, azét a társadalomét, amely rászedi a kis bajszos szegény ördögöt, és vérpadra küldi M. Verdoux-t anélkül, hogy észrevenné, hogy ezzel Charlot-t meggyilkolta meg.

Ami a nőket illeti: M. Verdoux olyan őszinteséggel szedi be az adóját, mint amilyen őszinteséggel kötelezik az amerikai bíróságok Charles Spencer Chaplint az adózásra.

Egés naivnak tűnne számunkra, ha e kalandot egy bírósági ítélet méreteire – akár egy Dreyfus-perré – redukálnánk. A millió ember lesz majd jelen a modern mitológia legnagyobb hőséneke halálánál, akinek emléke azonban mindig megmarad szívünkben és lelkünkben.

Érdekes, hogy M. Johnston irodái, az illendőség légiójának vezetői és minden amerikai női klub megérezte Chaplin utolsó kívánságát az „égett szag”-ot. Hiszen mellette a *Sebhelyes ember* csak a mekkórus története.

M. Verdoux vagy a mártír Charlot meg van bosszulva.

Charlot következő filmje a *Paradicsomban fog játszani*.

Erdélyi Z. Ágnes fordítása

MONSIEUR VERDOUX MÍTOSZA

Amint tudjuk, az egyetlen terhelő bizonyíték, amelynek alapján vád alá helyezhették s elítélhették Landrut, akit a nép felemás mitológiája Sire de Gambais-vá léptetett elő, szóval az egyetlen bűnjel egy számadási könyvecske volt. Ebbe rendkívül lelkiismeretesen feljegyezte minden kiadását. Így aztán észrevették, hogy valahányszor utoljára utazott el a férfi egy-egy feleségével abba a normandiai kisvárosba, ahol volt egy hétvégi háza, a könyvecskében két különböző vasúti jegyár szerepelt: az egyik az oda-vissza jegy ára volt saját maga számára, a másik viszont csak egyszeri útra szólt. Amint sejthetjük, ebből rendkívül egyszerű volt az előre megfontolt szándéokra következtetni. Landru életével fizetett ezért a helytelen lépéséért. Van ugyanis egy bizonyos határ, amelyen túl a módszeresség és a rendszeret már veszélybe sodorja feltalálóját. Landrunak hidegvére okozta a vesztét. Ha egy kicsivel nagyobb fontosságot tulajdonított volna a bűncselekményeknek, mint a mosónőtől vagy a fűszerestől kapott számláknak, talán még a gyilkosságokkal kapcsolatos szerény kiadásait is feljegyezi a könyvelésébe. Az e téren megnyilvánuló tökéletessége okozta aztán, hogy némi hiba csúszott a bűncselekményekbe. Vagy a tökéletesen rendben tartott könyvelésről kellett volna lemondania, vagy fölöslegesen ki kellett volna fizetnie a visszautat. Ha Landruban több képzelőerő vagy fogékonyság lett volna, nyugodtan folytathatta volna „tisztes kisiparát”.

Már csak e miatt az apróság miatt sem azonosítható Landru Verdoux-val. Van ebben a könyvelési mániában valami kicsinyesség. Verdoux nagyvonalúbban gondolkodott. Noha bűntetteit tökéletes pontossággal hajtotta végre, nem hiányzott belőle a fantázia és a kalandvágy.

Egyébként tőzsdézett. Nem a szerény háztartási költségvetés valamelyik meggondolatlan tétele okozta a vesztét, hanem egy nagyvilági pénzügyi esemény. Verdoux, aki majdnem teljesen



Charles Chaplin: A diktátor



Charles Chaplin: *Monsieur Verdoux*

önként jelentkezik. Mindjárt megtudjuk, hogy hogyan és miért.

Nem nehéz elképzelni, hogy mit fognak a *Monsieur Verdoux* szemére vetni. A *Temps Modernes* című folyóirat egyik cikkében, amely nagyjából ki is meríti a logikátlanság fogalmát, megtaláljuk a szinte teljes hibajegyzéket. A kritikus kijelenti, hogy alaposan csalódott Chaplin legújabb alkotásában, mert mind ideológiailag, mind pszichológiailag, mind pedig esztétikailag összefüggéstelen. „Verdoux bűntetteit nem önvédelemből, nem becsúgyból, s nem is azért követte el, hogy valamit helyrehozzon maga körül... Szomorú, hogy ennyi energia veszett kárba, hiszen alkotó semmit sem bizonyított, sem vígjátékot, sem társadalmi mondanivalójú filmet nem sikerült készítenie, s az egyik legfontosabb problémát is összezavarta.”

E csodálatra méltó logikátlanság miatt rejtély marad a *Monsieur Verdoux* a közönség háromnegyed része számára! Mert vígjátékról vagy téziszfilmről van szó? Bebizonyít vagy legalábbis megmagyaráz valamit a film? A marxisták szemére vetik pesszimizmusát, szemére vetik, hogy még mindig nem fogalmazta meg világosan társadalmi mondanivalóját, amellyel Chaplin a *Modern idők* óta adósuk.

Így az általános tévedés miatt az irodalmi elhajláshoz politikai elhajlás is társul. A pszichológiai alapokon nyugvó klasszikus dráma művészet hívei a politikusokkal egyetértésben nem veszik észre Verdoux csodálatos szükségszerűségét: a mítosz szükségszerűségét.

Mihelyt beillesztjük Verdoux-t a chaplini mitológiába, minden világossá válik, elrendeződik, kikristályosodik. Még mielőtt kialakulna a Chaplin-figura „jellemé” és összefüggő, zárt életvezetése, amit a regényírók és drámaírók sorsnak hívnak, ő egyszerűen csak létezik. A sárgára érzékeny anyag ezüstsójába meggyazva fekete-fehér formaként létezik. Alakja elég emberi ahhoz, hogy érdeklődjünk és rokonszenvet érezzünk iránta, megjelenésében és viselkedésében elég egyöntetű ahhoz, hogy kialakuljon ontológiája, s szert tegyen arra az autonóm létre, amely nem éppen félreérthetetlenül „személyiség”-nek neve-

zünk. Azért mondom, hogy nem éppen félreérthetetlenül, mert ez a szó (ti. *personnage*) azt is jelenti, hogy szereplő. De a Chaplin-figura nem azonos Clèves hercegnővel.³ Egyszer már rá kellene szánunk magunkat, hogy többé ne hasonlítgassuk helytelenül a Chaplin-figurát és „fejlődését” Molière fejlődéséhez, bár azt hittük, hogy ezzel megtiszteljük. Egy regény vagy színdarab szereplőjének sorsa az alkotáson belül lezárul (nem szabad hogy megtévesszenek bennünket a regényfolyamok; vég-eredményben ez csak hosszúság kérdése). Ezzel szemben a Chaplin-figura mindig magasabb rendű, mint azok a filmek, amelyekben megjelenik.

André Malraux elmeséli, hogyan nézte meg valahol egy arabiai éjszakában egy fehér falra vetítve, alvó macskák társaságában a legcsodálatosabb Chaplin-filmet: az árleszillításon való régi filmek halmazából összeválogatott vegyes felvágottat. A mítosz itt a maga tiszta állapotában volt jelen.

Tehát nem is annyira Tartuffe vagy Embergryülölő, mint inkább Félix, a macska vagy Miki egér tudna bennünket felvilágosítani a Chaplin-figura létét illetően. A képregényekhez, a zenekabarékhoz, a cirkuszhoz, illetve a *commedia dell'arte*hoz hasonlóan a filmművészetnek is megvannak az egy bizonyos megjelenési formában és néhány jellemvonásban kikristályosodott hősei, akiket a közönség örömmel lát viszont hétről hétre különböző kalandos történetekben, amelyek mindig ugyanarra a szereplőre vonatkoznak. Azt hiszem azonban, hogy óvakodnunk kell az elsietett, felszínes azonosítástól. A lét fokán és formáján belül kell körülhatárolnunk bizonyos hierarchiakat. A személyiség megértésén és fogalomkörén innen valójában nem beszélhetünk mítosztól. Chaplin figurája Mack Sennett vígjátékaiból lépett elő, ahol ugyan kisebb szerepe volt, mint Fattynek, de kivételes tömörsége, hitelessége, összefüggő viselkedése – amelynek semmi köze nem volt a pszichológiához vagy a szörnyűséges megjelenéshez –, sugárzó tekintete megkülönböztette a körülötte mozgó bábfiguráktól, és sajátos sorsot szánt neki. Nem egészen tizenöt év alatt az egész emberiség megismerte a nevetséges frakkot viselő, sörtebajuszú, sétatálcás, keménykalapos kis emberkét. Amióta világ a világ, soha egyetlen mítosz sem vált ilyen egyetemessé.

Nem szeretnék most itt részletes magyarázatokba bocsátkozni, nem akarom előadni azon utalások hatalmas tömegét, ame-

lyek Charles S. Chaplin pszichoanalízisétől a zsidó mitológián és a modern civilizációra vonatkozó különböző feltételezéseken át egészen az egyetemes szimbolikáig terjednek. Nem hiszem, hogy ilyen rövid idő távlatában máris kialakulna a Chaplin-figuráról egy összefüggő és átfogó kép. A lélekelemzők szavaival élve nagyfokú társadalmi érzékenység halmozódik fel benne; erre nagy mennyiségű kollektív tudatalatti rakódik, ami aztán minden bizonnyal létrehozza az erőteljes, de titkos asszimilációsokat, a különböző mitológiai rétegződéseket, a prototípusok társadalmi változásait és a megfoghatatlan jelentésmódosításokat. Szerintem azonban elég, ha körülhatárolunk a Chaplin-figurában néhány állandó vonást vagy inkább átalakulást: elég, ha a személyiség bizonyos útjait követjük nyomon, s ha már megvan az álcakulcsunk, megadunk három vagy négy, általánosan elismert kulcsot. Igyekszem nem szem elől tévesztetni, hogy a mítosz végig egy mitológiai folyamattal állunk szemben, s kritikához fogom igazítani.

Ha rendelkezik *Monsieur Verdoux* valamilyen értelemmel, akkor miért kell azt valamilyen politikai vagy társadalmi morálmitológiájához viszonyítva feltárni, miért kell olyan pszichológiai kategóriákra hivatkozni, amelyeket színdarabjaink, illetve regényeink „jellemzeiben” szoktunk körülhatárolni, amikor egyszerűen magában a Chaplin-figurában is megkereshetjük azt. Amikor az előbb idézett kritikus Chaplin alakításával foglalkozik, szemére veti, hogy nem tudott teljesen elvonatkoztatni korábbi szerepének komikus sémájától, nem tudott választani a Verdoux-szerep megkívánta realista játék és a Chaplin-figura konvenciói között. Ennek az az oka, hogy a realizmus itt teljesen illuzórikus volna. A Chaplin-figura mintha rá lenne filmezve Verdoux-ra: ugyanis Verdoux azonos a Chaplin-figurával. A közönségnek a kellő pillanatban egyértelműen fel kell ismernie, ez a csodálatos pillanat pedig a film utolsó kockájánál következik be, amikor Verdoux, alias Chaplin, ingujjban eltávozik a hóhérok között. Verdoux vagy az önmaga ellentétének álcázott Chaplin-figura! Mert figyeljük csak meg: a korábbi személyiség minden vonása ki van fordítva, mint egy kesztyű ujjai. Először is a ruhája: nyoma sincs itt a nevetséges frakknak, a lyukas keménykalapnak, a hatalmas bakancsnak, a bambusz sétatálcának; tökéletesen rendben levő öltönyt, széles szürke selyem nyakkendőt, puha nyúlszőr kalapot, aranyfogantyús sé-

tabotot visel. Eltűnt a sörtebajusz is, pedig ez volt a különös ismertetőjele. Társadalmi helyzete is teljesen más: a Chaplin-figura még akkor is örök koldus, amikor milliomos; Verdoux gazdag. Ha a Chaplin-figura megnősül, akkor zsarnokoskodó, utolsó fillérjét is elszedő házisárkányokkal kel egybe. A poligám Verdoux az összes feleségét megcsalja, leigazza, és megöli őket, s az ő pénzükből él (kivéve a nyomorék nőt és azt, akinek a megmérgezéséről lemond, de később még visszatérünk ezeknek a kivételeknek a jelentőségére).

Egyébként a Chaplin-figura nyilvánvalóan kisebbségi érzésben szenved a másik nemmel szemben, Verdoux viszont megjártssza a Don Juant, és ez sikerül is neki. Az *Aranyláz* Chaplinje gyengéd, naiv alak. Verdoux cinikus. Mindegy, hogy hány elemre bontjuk a Chaplin-figurát, valamennyinek Verdoux-nál megtaláljuk az ellenkezőjét.

Egyetlen vonásban foglaljuk össze ezeket: a Chaplin-figura lényegénél fogva aszociális egyén, Verdoux viszont túlságosan is szociális lény. A személyiség megfordításával az egész Chaplini világ megváltozik. A filmalkotások vissza-visszatérő fő témája, a Chaplin-figurának a társadalomhoz és a nőkhöz fűződő kapcsolata itt más értékelésben jelenik meg. A Chaplin-figura például rettegett a rendőrségtől, Verdoux viszont egyszerűen becsapja azt. Verdoux nem menekül a rendőrök elől, mégis kicsúszik a kezükből, pedig nem kerüli őket, de amikor a hosszúra nyúlt játék után elhatározza, hogy önként jelentkezik a rendőrség ijed meg. Érdemes elmesélni magát a jelenetet. A megöregedett s tönkrement Verdoux egy este összetalálkozik azzal a fiatal nővel, akit annak idején megkímélt, sőt ki is segítette. Amikor a nő felismeri, viszonzni akarja a szívességet, és magával viszi egy kabaréba. A nő most már nagyon gazdag, valamely úkereskedőnek a felesége („de azért” „kedves fickó”, mondja a nő). Ez volna a végső kiábrándultság vagy a fáradság jele, vagy úgy gondolja Verdoux, hogy ideje véget vetni az egésznek. Mindenesetre úgy tesz, mint aki elfogadja az őszinte barátság felajánlott segítségét, de amikor elköszön a nőtől, visszamegy mulatóba, ahol közben felismerte egyik áldozatának a rokonait. Azok is felismerték őt. Verdoux tudja, hogy telefonáltak a rendőrségre, s hogy néhány perc múlva megérkeznek a rendőrök. Nem lenne nehéz odainteni egy taxit, de Verdoux nyugodtan léptekkel visszatér, szembenéz a két ellenféllel (egy vénkis-

szonnyal s annak unokaöccsével), cselhez folyamodik, s bezárja őket a ruhatár melletti kis helyiségbe. Megérkezik a rendőrség, s azt látják, hogy emberek állnak az üvegezett ajtó előtt, ahonnan kiabálás hallatszik. A rendőrök szájtátva bámulnak, s Verdoux, aki ott van közöttük, még mindig elmenekülhetne, nem vennék észre. De ő kíváncsian és közömbösen ott marad. Amikor felfeszítik az ajtót, természetesen nem a gyilkost találják ott. A megremült, félig ájult vénkisasszony magához tér, amikor szembe találja magát vele. Erre ismét elájul, ezúttal Verdoux karjaiba dől, aki zavartan átadja az egyik rendőrnek. A jelenet kétszer vagy háromszor megismétlődik, mígnem a vénkisasszony – leküzdve rémületét – ujjával rámutatva leleplezi: a rendőr, akinek földbe gyökerezik a lába a meglepetéstől, hitetlenkedve kérdezi: „Ön Verdoux úr?” – „Szolgálatára”, feleli a másik, miközben enyhén meghajol. Mielőtt a rendőr sietve megbilincselné, ingadozik, habozik, hajszál hóján ő is elájul.

Képzeld magunkat egy pillanatra a helyébe. Amióta létezik a Chaplin-figura (de hogyan lehet időben meghatározni a figura meglétét?), a társadalom elvárja a rendőrségtől, hogy kiközösítse. A rendőrök utcasarkokon, kihalt rakpartokon, elhagyatott parkokban szoktak vele találkozni. Amikor ügyetlen, és sietve menekülni próbál, saját magától is elárulja, hogy bűnös valamilyen, de büntetésnek elég egy-egy gumibotütés. Alapjában véve nem sok gondot okozott nekik a kacsázó járású emberke, huncut nyavaszágában soha nem haladta meg a jámbor visszavágásokat, illetve a létfenntartásához szükséges apró lopásokat. Könnyű áldozat volt, s bár az utolsó pillanatban mindig kicsúszott a kezük közül, megmaradt a bűnös szerepében. Most viszont megint a Chaplin-figura! Nincs többé, s így bűnös sincs többé! A társadalomnak rossz a közérzete: nem mintha bűnösnek érezné magát, legalábbis nem vallja be (ezt soha nem fogjuk megérni: a társadalom lényegénél fogva csak másokat vádolhat), de valami természetellenes megy végbe a soraiban, s ez sokkal jobban megdöbbent, mint azok a zavargások, amelyeket rendszerint a társadalommal szembeni elégedetlenséggel sújt. Megzavarja a társadalom nyugodt lelkiismeretét a nők eltűnése s az a megfoghatatlan alak, akinek a szörnyű bűntényeket kell tulajdonítani, ha egyáltalán létezik az illető. Nemcsak azért zavarja ez a társadalmat, mert képtelen véget vetni a bűntényeknek, s mert nem tud értük sem megbüntetni, hanem azért is, mert érzi, hogy felemás

természetűek. Érzelmi kitörése is a megzavart tudatalattit mutatja, ugyanis a társadalom érzi, hogy bűnös, de ezt nem vallhatja be. Amikor a vádlottak padján ülő Verdoux megmagyarázza, hogy ő a társadalmi kapcsolatoknak csak azt az alaptörvényét alkalmazta, a maga összes következményével együtt, amikor elmondja, hogy a modern időknek csak azt a bölcs mondását vitte át a gyakorlatba, miszerint „az üzlet az üzlet”, a társadalom eltakarja az arcát, és botrányról beszél... minthogy elevenébe találtak. Azért veti magát Verdoux-ra, mert nem akar benne társadalmi paródiát látni, mert nem akarja meglátni, hogy csak a saját játékszabályát alkalmazta az abszurdumig fokozva. A Per K. urával szemben (akivel a Chaplin-figura némileg rokon) Verdoux már a létevel is bűnössé teszi a társadalmat. A társadalom nem tudja pontosan, hogy miben bűnös, de azt tudja, hogy amíg benne marad ez a botrányos elem, addig a világ beteg és nyugtalan lesz. A társadalom szerencsétlenségére Verdoux olyan jól ismeri a játékot, hogy ki is használja, és ezért nem lehet elfogni. Merészségében odáig megy, hogy az öt kereső rendőr válla fölött nézelődik kíváncsian. Ezért érthető, hogy miért ijed meg annyira szegény, amikor megfordul.

A társadalom természetesen halálra ítéli Verdoux-t. Reméli, hogy így kikeveredik az ügyből, s lemossa a létét veszélyeztető gyalázatot. De nem veszi észre, hogy Verdoux azért „méltóztatott” önként jelentkezni s kiszolgáltatni magát a bírának, mert az ítélet már nem várhatott tovább rá; de ennél is fontosabb, hogy a vádlotton keresztül a társadalom saját magára csapott le. Amióta Verdoux-t letartóztatták, egyáltalán nem érdekli a saját sorsa. Amikor a börtönben fogadja az újságírót és a papot, egyáltalán nem gúnyolódik, amikor megkéri a papot egy szívességre. Kimondhatatlanul szépek az utolsó jelenetek; nem is annyira a drámai forma tökéletessége folytán. Verdoux ugyanúgy ura magának az utolsó percekben, mint Szókratész, de nem beszél annyit, mint ő. Chaplin hőse már pusztán létevel is sakkban tartja a társadalmat. A társadalom elvégzi az utolsó szertartásos mozdulatokat, megkínálja cigarettával, s egy pohárka rumot nyújt feléje; de Verdoux nem iszik, s nem dohányzik, gépies mozdulattal visszautasítja a fölösleges figyelmességet. Ekkor következik Chaplin egyik legszebb gegje, zseniális ötlete. Verdoux meggondolja magát: „Sohasem ittam még rumot!” S kíváncsian kóstolgatja az alkoholt. A következő pillanatban megjelenik a

halál tudata Verdoux felcsillanó szemében. Nincs szó itt félelemről vagy bátorságról, vagy belenyugvásról – pedig erről az elemi pszichológiáról is szó van –, hanem valami passzív kívánságféléről, a pillanat súlyát is magában hordozó, de a bosszú bizonyosságán túlmutató közömbösségről, sőt megvetésről. Régóta ő az egyetlen, aki tudja, mi vár rájuk. Hagyja a társadalmat, hogy azt csinálja, amit akar. Most már mindennek vége.

Látjuk Verdoux-t, amint a hóhérok között távolodik a hajnali börtönudvaron. Ingujban, karját hátán összekulcsolva, szökdécselve közeledik a bitófához. S ez a legjobb, a nyíltan ki nem fejezett, de nyilvánvaló geg, amely az egész filmet megoldja: *Verdoux ő volt! A Chaplin-figurát fejezik le.* Az ostobák nem ismerték fel. A Chaplin-figura arra kényszeríti a társadalmat, hogy kövesse el ezt a jóvátehetetlen baklövést, azért saját maga ellentétének a képében jelenik meg. A szó pontos és mitológiai értelmében egyaránt a Chaplin-figura átváltozott alakja Verdoux: a legfőbb, s elmondhatjuk, hogy az első alakváltozása. Ebből kifolyólag a *Monsieur Verdoux* című film minden bizonnyal Chaplin legfontosabb alkotása. Az első továbblépéssel állunk itt szemben, amely egyben lehetne az utolsó is. A *Monsieur Verdoux* új megvilágításban tárja elénk a chaplini világot, elrendezi, s egy bizonyos jelentéssel ruházza fel. Most már tudjuk, hol ér véget az a hontalan út, amelyen újra és újra elindult az egyes filmekben a sétapálcás emberke, most már tudjuk, hol ér véget az az út, amelyben egyesek a bolygó zsidó útját vélik felfedezni, mások viszont inkább a reménység útjával azonosítják. Az út a reggeli ködbe borult börtönudvar ösvénye, ahol felsejlik a nyaktiló neveltséges körvonala...

Ne tévesszen meg bennünket semmi: a film botrányt okozott ugyan Amerikában, de ennek a szereplő nyilvánvaló erkölcsatlansága lehetett az oka. Az igazság az, hogy a társadalom reagál; ebben a derűs halálban valami könyörtelent, fenyegetésfélét érez. Sejtje, hogy a Chaplin-figura diadalmaskodik, kicsúszik a keze közül, s jóvátehetetlenül elmarasztalta őt; mert nem elég azt mondani, hogy az út a bitófánál ér véget: Chaplin a legszebb kihagyásával el tudta kerülni a befejezés bemutatását. A bárd csak látszatra csap le. Nyilvánvaló, hogy az elítélt megkettőződött: a Chaplin-figura fehér tunikát öltött, magára vette azokat a pihés szárnyakat, amelyeket *A kölyök* álomjelenetében viselt, s a hóhérok tudta nélkül egymásra filmezéssel megszökik. Még