

Akárhogy módosult is az „amerikanizmus”, nem ilyen művészi feladatok megoldására szánták. A kritika véleménye szerint a düh és a szarkasztikus gúny helyett „gyomorrontás” és „éjszakai rémlátomások” vártak a nézőre<sup>78</sup>. A film végső pszichológiai hatása az emocionális nyomottság volt és a happy end csak fokozta a történetek értelmetlenségének és kínosságának érzését.

De ez még semmi. A film hősei elvont figuráknak bizonyultak. Volt külső arculatuk, de nem voltak jellemek, és a kritikusok az jósolták, hogy a néző nem együttérzést, hanem ugyanilyen elvont érdeklődést fog érezni<sup>79</sup>. Láthatóan maga a rendező is nehezen tudta volna megmondani, melyik hőssel kell együttérznie a nézőnek. Ez a kritika már maga az „amerikanizmus” álláspontjáról érkezett, mely megkövetelte, hogy a néző egyetlen és feltétlenül pozitív hőssel érezzen együtt.

Végül a filmnek volt még egy olyan tulajdonsága, amely teljesen ellentétes az „amerikanizmussal”: bizonyult volt. Ezt a filmet „rendkívül kulturált nézőknek” szánták.

Hogyan jelenhettek meg Kulesov filmjében ezek az „idegen” elemek? Hiszen egyetlen művész sem alkot ösztönösen, még kevésbé egy filmrendező. Többször

78. V. Nyedobrovo, id. mű.

79. V. Percov: *A törvény nevében* társadalmi jelentősége (Szocialnoje znacsenyije kartyini *Po zakonu*) Kino-front, 1926/9—10. 28. oldal.

megnézi és átrostálja a felvett filmanyagot, és Kulesovnak, amikor megérezte ezt az idegen anyagot, más-sal kellett volna helyettesítenie az adott filmdarabot vagy jelenetet.

Ha azonban ez nem történt meg *A törvény nevében* című filmben, nem azt jelentette-e ez, hogy az „amerikanizmus” atyja tudatosan mond le rendszeréről? Egyáltalán nem. Éppen ellenkezőleg, a lehető legpon-tosabban próbálta végigvinni elveit.

Maga az „amerikanizmus” azonban nem állta ki a megbízhatóság és életképesség próbáját. Újjászületett. Az eredetileg szilárd rendszerből valami más lett, ami lényegét tekintve eklektikus, noha emlékszik származására. Ez az eklektikus valami a „magasszintű” filmművészet lehetőségét is magában hordozta — a kalandfilmét, az asszociatív és bármely más filmét is. Magának a rendszernek el kellett pusztulnia és el is pusztult, de racionális magjai megmaradtak.

## 9.

*A törvény nevében* a lehető legnagyobb teljesítmény-nek tekinthetjük a viselkedés mechanikus értelme-zésére épülő pszichológiai film terén.

Kulesov, aki elsőként vállalkozott erre a kísérletre, bemutatta egy ilyen film lehetőségeit és e lehetősé-gek határait is. Ez az út nyilvánvalóan kilátástalan volt, és a szovjet pszichológiai film fejlődése törvény-szerűen más úton is haladt.

A *törvény nevében* Kulesov legjobb alkotásának és az „amerikanizmus” utolsó vívmányának is tartjuk, amely ezzel lényegileg véget is ért.

Az „amerikanizmusban” mint esztétikai rendszerben, mint egészben nem volt meg a fejlődés potenciálja. Ez a rendszer túlságosan merev és szigorú volt, túlságosan önmagába zárt és nem tudott ellenállni a belülről jövő romboló nyomásnak. Nem volt hosszúéletű és egyetlen új gyöngyszemet sem hozott az új szovjet filmművészetnek.

Ne feledjük azonban, hogy ez volt az első tudatosan megszervezett filmi rendszer a szovjet filmművészetben, olyan rendszer, amely a nézőhöz szólt és felnevelte a szovjet filmszínészek első csoportját.

Az a színész, aki kijárta ezt az iskolát, kissé furcsa lett ugyan és némi természetellenesség jellemezte. „Filmszerűségét” gyakran érezték „lökésekben, holt-pontokban, szaggatottan, darabosan és pontozott vonalként” megvalósuló mozgásnak<sup>80</sup>. Ezek a sajátosságok valóban jellemzőek voltak a kulesovi modellre és korlátozták a színész lehetőségeit. Viszont a mozgás felbontásának a filmművészetre nézve termékeny gondolatából származtak, amelyet a film megint csak Kulesovnak köszönhet.

Miután a mozgást egyes momentumaira bontotta, e gondolat szerzője meg is állt, gondolván, elérte a célt. Filmjeiben a mechanikus mozgást választotta, és a

80. Ippolit Szokolov: Játékmódszerek a filmkamera előtt. Kinofront, 1927/5, 13. oldal.

mozgás bonyolult formái a legegyszerűbb mozgáscíciók számtani összege formájában jelentek meg nála.

Azt, hogy a mozgás szintézis és nem összeg, hanem szorzat, nem ő mondta ki. Ezt egy másik feltaláló mondja, egy másik filmrendszer megteremtője, mely rendszer néhány lépcsőfokkal magasabban van. Itt Kulesov felbontott mozgása bonyolultabbá válik és átalakul és a filmművészet új felfedezéseként jelenik meg, mint vertikális montázs.

Ahhoz azonban, hogy Eizenstejn vitába szállhasson azzal a kijelentéssel, hogy a „filmkocka betű, téglácska”, és szembeállíthassa vele a maga „filmkocka-sejtjét”, Kulesovnak előbb meg kellett találnia ezt a „téglácskát”, a filmi mozgás egységét. Először meg kell fogalmazni azt a gondolatot, amelytől el lehetett rugaszkodni.

Kulesov egyik kortárs kritikusa az új filmművészetben játszott szerepét az ugródeszka funkciójához hasonlította, amelytől feltétlenül el kell rugaszkodni — „hiszen ha nem rugaszkodunk el tőle, ugrás sem lesz”. Másrészt azonban, állította ugyanez a kritikus, e nélkül az ugródeszka nélkül „nem is lehet ugrani”<sup>81</sup>. Ez tökéletesen igaz.

Pontosan erre gondolt V. Percov, amikor *A törvény nevében* című filmről írt elemzését így fejezte be: „... Mai kiemelkedő rendezőink háromnegyede vagy Kulesovnál tanult, vagy többé-kevésbé kapcsolatban

81. A. Arsen: *A törvény nevében* társadalmi jelentősége. Kinofront, 1926/9—10.

## LEV KULESOV MAGÁRÓL

áll alkotói munkásságával... A közvélemény a kissé ellenséges „formalista” gúnynevet ragasztotta Kulesovra. De Kulesov „szülte” Eizenstejn és Pudovkint. A formalista igen sikeresnek bizonyult, ami a „materialista” utódokat illeti...<sup>82</sup>

És ha Kulesov mint egyéni művész a szovjet filmművészet általános fejlődésének perifériájára is szorult, hiszen ez a fejlődés meghaladta őt, újító tevékenységét mégsem szabad kétségbe vonnunk.

(Tamara Szeleznyeva: Az 1920-as évek filmi gondolkodása — Kinomiszl' 1920-h godov. Iszkussztvo, Leningrad, 1972. 56—91. oldal)

82. V. Percov: *A törvény nevében* társadalmi jelentősége. Kinofront, 1926/9—10.