

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

hohóscay

ALMÁSI - GYERTYÁN - HERMANN

FILMESZTÉTIKAI
TANULMÁNYOK

MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET ÉS FILMARCHIVUM

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

5

ALMÁSI MIKLÓS GYERTYÁN ERVIN
HERMANN ISTVÁN

FILMESZTÉTIKAI
TANULMÁNYOK

KÉZIRAT

MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET ÉS FILMARCHIVUM
BUDAPEST. 1961

Szerkesztésért és kiadásért felelős:
a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum igazgatója:
Berkesi András

Szerkesztő: Biró Yvette

Megrendelve: 1961. II. 20. Példányszám: 500
Készült Rotaprint eljárással az MSZ 5601-54 Á és MSZ 5602-55 Á szabványok
szerint 22,25 (A/5) ív terjedelemben ábrával

61- 5260 — FELSOOKTATÁSI JEGYZETELLÁTÓ VÁLLALAT, BUDAPEST

ELŐSZÓ

Elsőizben kerül sor arra, hogy a "Filmművészeti Könyvtár" sorozatában magyar szerzők filmesztétikai munkáit publikáljuk. Öröndetes esemény ez, annál is inkább, mert a magyar film-szakirodalom az elmúlt 50-60 évben nem nagyon bővelkedett megfelelő színvonalu és mennyiségű filmkiadványban. Sajnos, a felszabadulást követő esztendőök sem hoztak gyökeres fordulatot ezen az elhanyagolt területen. Közismert, hogy Balázs Béla két könyvén kívül alig látott magyar filmtörténeti vagy elméleti munka napvilágot.

A Magyar Filmtudományi Intézet fontos feladatának tekinti a kiemelkedő külföldi filmesztétikai könyvek fordításán és kiadásán kívül, a hazai filmesztétikai kutató munka fellendítését és eredményeinek közrebocsátását is. Ezért komoly erőfeszítéseket tesz, hogy ebbe a munkába bevonja mindazokat a kutatókat, kritikusokat, filmszakembereket, akik szívügyüknek tekintik a magyar film fejlődését, mégha az esztétika más területén is kezdték munkásságukat. Ez a kötet szerény kezdet csupán, mégis első hazai jele annak a megélénkülésnek, amely a film elméleti és történeti problémáinak tisztázása körül ma világszerte kialakult és amelyből a magyar filmesztétika sen vonhatja ki magát.

A három tanulmány a filmelmélet más és más területin próbálja felvázolni egy lehetséges marxista szellemű tudományos kiindulópont körvonalait. Az első a filmhatás sajátos vonásaival, a film és közönség viszonyának ujszerű problémáival foglalkozik, a második tanulmány a film és a többi művészet közötti kapcsolattal, a filmábrázolás tör-

vényszerűségeivel, végül a harmadik a film társadalmi helyét keresi, a filmművészetet létrehozó korszükségletek felkutatásával. Olyan kérdések ezek, melyeknek dialektikus materialista, marxista igényű feldolgozására még a nálunk fejlettebb, külföldi szakirodalomban is kevés kísérlet történt. A filmesztétika mai napig legnagyobb hiányossága, az esztétikai kérdések összekeverése a technikai problémákkal. Ezek a tanulmányok végre súlyt helyeznek arra, hogy valóban tartalmi kiindulópontok alapján, a valóság követelményeit szem előtt tartva közelítsék meg a legfontosabb esztétikai vonatkozásokat.

Tudjuk, hogy ma is sok előítélet, félreértés, idejétmúlt elmélet veszi körül a filmművészetet, éppen a film alapvető sajátosságainak félreismerése, esztétikájának kidolgozatlansága miatt. Reméljük, hogy ezek a tanulmányok, a maguk szerény módján, hozzájárulhatnak ahhoz, hogy az alkotómunka és a kritikai gyakorlat számára is fontos kérdések sora tisztázódjon és reméljük, hogy a film iránt érdeklődő olvasók is haszonnal forgathatják.

ALMÁSI MIKLÓS

A FILM ÉS A MŰVÉSZI ÉLMÉNY SZÜLETÉSE

(Gondolatok a filmhatás esztétikájához)

ELŐSZÓ

Minden művészet megteremti a maga speciális hatókésztségét: a művészi élmény mindenütt más elemekből születik, s másképpen ragadja meg az embert. A film hatása azonban egészen különleges: szinte minden bírálója vagy magasztalója kiemelte "szuggesztív", álomszerű hatását, mely alól igen nehéz a látottak folyamán szabadulni, de ami még később is elkíséri az embert. Csakhogy ez a közvetlen hatás még nem művészi élmény. A néző "izgul" egy fordulatos kalandfilmen, de ha a hősök egyike valami "fennköltet" akar mondani - hirtelen vége a hatásnak, felébred. A művészi élmény sokkal mélyebben ragad meg, tehát jóval tulmegy a "beleélés" izgalmán, vagy a szép hősök vonzóerején, vagy a fordulatok "érdekességén". Azonban a film közlésmódjához mindenképpen hozzátartozik ez az erős közvetlen hatás, mondanivalóját ebben a közegben fejti ki. S itt merül fel alapvető kérdésünk: hogyan jut el a film a közvetlen hatástól - a művészi élményig, milyen esztétikai törvények alakítják ki ezt a mélyebb, elgondolkoztatóbb hatást. Talán úgy is fogalmazhatnánk feladatunkat, hogy kiindulópontunk a film sajátos hatása, és innen kiindulva kíséreljük meg esztétikai szerkezetét felvázolni. A film evokatív rendszerének törvényeit kutatva annak művészi sajátságait elemezzük.

A film művészi sajátságához hozzátartozik, hogy minden tartalmi és formai eleme mélyen a hatékonyságban fogant, minden eszköze a néző és a kép szoros kapcsolatára épül. Sőt a valóságról alkotott "véleményét", művészi tartalmát is közvetlenül evokálja, az átélés közvetlenségében

váltja ki a nézőből azokat az érzéseket és gondolatokat, melyeket közölni akar vele. A regény vagy dráma mindig vagy egy bizonyos distanciát, elgondolkozási lehetőséget, melyben a néző "rájön" ezekre a tartalmi vonásokra. A filmen a tartalom a hatás felfokozott erőterében alakul ki. Esztétikája tehát mélyen be van ágyazva a mozgókép evokatív /érzéseket, gondolatokat kiváltó/ szerkezetébe. Majd látni fogjuk, hogy minden egyes esztétikai probléma egyszerre mint művészi hatás lehetősége jelenik meg előttünk: a filmszalag adta közlési lehetőségektől, a speciális kifejezőmód és játéktílustól kezdve, a véletlen szerepének "hatékonyságán" át, a nyilvános hatásig és az utóhatásig - mindenütt a sajátos evokációból indulunk ki és ide érkezünk vissza. Valójában tehát mindenütt esztétikai problémákba ütközünk, melyeknek csupán külső burka a speciális hatékonyság. A film evokatív hatásának esztétikája tehát művészi sajátosságainak elemzésébe torkollik: hogyan ragadja meg az embert a film, mint művészet.

Elemzéseink így két szempontból is elvontak maradnak - szándékosan. Egyrészt eltekintettünk attól, hogy a film - talán minden más művészetnél jobban - az előállító ipar függvénye, s rajta keresztül - a polgári filmművészet esetében - a tőkés érdekek árnyékában kénytelen dolgozni. Itt aztán sokszor a legjobb művészi törekvések is áldozatul esnek a belső vagy külső cenzúrának, a gyors üzleti siker vadászatának. Gondoljunk csak olyan jelentős művész sorsára, mint Orson Welles, akit ez az anyagi függőség bulvárfilmek gyártására kényszerített, s csak néha juthat egy-egy művészi alkotás viszonylag önálló produkciójához. A művészi önállóság hiánya tehát anyagi, és így ideológiai, politikai és művészi-felfogásbeli függőséget, behódolást vagy eltorzulást jelent. Ezzel a szociológiai problémával nem foglalkozunk: a művészi filmeket elemezzük, s pusztán az esztétikai kérdéseket vetjük fel. A film társadalmi helyzetének megírása külön tanulmány feladata lenne.

Másrészt eltekintünk a konkrét tartalomtól: hiszen minden film, minden kor, sőt minden művész más és más konkrét életproblémából alakítja ki filmvilágát, mondja el véleményét a világról. Mi csak addig követhetjük a művészt a tartalomhoz vezető útján, ameddig az alkotás általános kereteiben mozgunk: megkíséreljük a realista film ábrázolásmódjának fő vonalait megadni, anélkül, hogy konkrét témákba, tartalmakba beleszólhatnánk.

A művészi hatás elemzése mégis tartalmi probléma: a valóság speciális, filmszerű visszatükrözésének kérdése. Ennyiben e tanulmány alapgondolata - polémia: a film művészetének védelme. És nem is elsősorban azok ellen a már poros kritikák ellen, melyek a mozgóképben csak üres szemfényvesztést láttak /Valéry, Duhamel stb./ hanem egy bizonyos ma is élő gyakorlat ellenében. É szerint mindegy, hogy mit mutat meg a film, lényege az, hogy szépen, hatásosan tárja a néző elé - mert ezzel máris megszületik az élmény. É hamis mítosz fényében a filmművészet pusztán technikai probléma, bizonyos szabályok helyes felhasználásán mulik az emberi gondolkodásmód és eseményvilág birtokbaejtése és átformálása. Nyilvánvaló, hogy ez a mítosz a művészet tagadása már. Ha nem is ilyen kiélezett formában, de a mi filmjeinkben is érezhető ez a beállítottság: néha igazi és a "levegőben" érezhető problémát egy egy ilyen minden tartalomtól független, előre adott "filmszerű" technikával igyekeznek formába önteni - de ezzel meg is ölik az ábrázolt világ hatóképességét. A mű átélhetetlen, mert nem elmélyült ábrázolómunka eredménye. Itt derül ki, hogy a film művészi élménye valami más, mint a közvetlen hatás, a szuggesztív erő stb. mélyebb, átfogóbb: az ábrázolt valóság átélése, megértése táplálja. Ezt szeretnénk igazolni a következőkben: hogyan, milyen speciális ábrázolásmóddal sikerül a valóságot, mint művészi tartalmat és átélhető világot átadni a nézőnek - élményként, evokatív hatásként.

Vagyis: milyen tartalmi és formai problémákat vet fel a filmhatás sajátos szerkezete.

Mit jelent a filmművészet.

x x x

Első fejezetünkben röviden végigfutunk a film speciális ábrázolóeszközein. Ismert, sőt közismert technikai, visszatükrözésbeli sajátságok - korántsem teljes - katalógusát tekintjük át, csak ott megyünk túl az ismert tulajdonságokon, ahol problémánk számára kifutást találunk. Mert ezek az ábrázoló eszközök kettős arcot mutatnak. Egyrészt a film spontán hatásának kiváltói, másrészt a világ ábrázolásának eszközei. Nos, mi a hatás speciális és egyben elementáris eszközeit keressük, s itt gondoljuk tovább azokat a problémákat, melyeket Balázs Béla, Arnheim stb. vetettek fel. Balázs Béla emlékének, filmesztétikában végzett uttörő és korszakalkotó munkájának azt hiszem így hódolhatunk a legméltóbb módon. Fogalmai, terminusai ma is őt idézik.

I.

EGY ÚJ MŰVÉSZET „NYELVE”

1. Vizualitás és aktivitás

Igen elterjedt hiedelem, hogy a film ábrázolási közege a vizualitás. Pedig ezzel csak félig jellemeztük a film "látható" világát. Hiszen a képzőművészet és színpad is a "vizualitás" közegében dolgozik s a film mindkettőtől igen sokban különbözik.

Paradox módon úgy fejezhetnénk ki ezt a különbséget, hogy míg a festett műalkotásban a keretbe foglalt, kétdimenzióba sűrített képet nézem, addig a mozgóképen nem a képet, hanem rajta keresztül egy ábrázolt világot látok. Itt találkozunk az első balácsi fogalommal: a film alapvető közegéhez hozzátartozik a "belépés" illúziója: az első képképnél érzem már, hogy az indítás feltárta egy világ kapuját és én belépek a kép keretein tulra, oda ahol a cselekmény játszódik, ahol hőseim élnek. Én is ott vagyok. A képzőművészeti alkotás mint kép velem szemben objektív, szemlélődésem csak igen sok áttétel révén jelent egy "belépést" ebbe a világba: ez már a mű evokatív ereje, mely bennem is felkelti azt a hangulatot, melyet ennek a kornak ez a világa ébresztett az emberekben. Én magam egy bizonyos objektív és gondolati távolságból nézem a képet. A mozgóképnél ez objektív távolság igen relativá csökken: nemcsak az evokált, a bennem felkeltett hangulat révén lép be az ábrázolt világba, hanem azért is, mert a kamera mozgásával én mozgok, én vagyok az, aki közelebb vagy távolabb lép a látnivalóhoz, aki kiválasztja, hogy mit néz-

zen. Ugyanez a különbség határozza meg a film és a színpad eszközeinek és hatásának eltérő utjait is. A színpad is egy világba enged betekintést, fellebbentve egy szoba negyedik falát. Azonban itt a játéktér keretei állandóak, objektív kívülállóságukban állanak velem szemben, s én mindennek passzív szemlélője vagyok.

A film vizualitása tehát az aktivitásban fogant: a néző állandóan követi, a kép keretein "tul" is a szereplőket és tárgyakat, ő maga is ott él közelükben. Ez az aktivitás persze csak a felkeltett illúzió pszeudoaktivitása - látszat. De mint ilyen a film közlésmódjának, közegének alapvető sajátossága. Milyen formai-technikai adottságok révén születik meg ez az illúzió? A film közegét kétféle mozgás határozza meg: egyrészt mozog a tárgyi világ, a benne élő ember stb. Így látom távozni a szobából kilépő alakot, így látom az ablak előtt elsuhanó autókat, villamosokat. Másrészt a kamera is mozog: követi a tárgyakat, embereket, közelebb vagy távolabb lép ugyanattól az arctól, elkíséri útjára az elmenőt stb. A "totál", "félközel", "közel" forgatókönyvi utasításai erre a kamera mozgásra vonatkoznak: a gép közellép az eseményhez, a szereplőhöz, sőt esetleg intim közelségben látja őt - arcvonásait, szeme villanását, könnyeit - úgy, ahogyan a hétköznapi ember látná, ha szenvedő vagy boldog társával intim közelségben beszélgetne. Így, bár én a többi nézővel a helyemen ülök, mégis az a benyomásom, hogy egycsapásra magam is beléptem az események forgatagába, tamja, bizalmas átélője leszek a történetnek.

Sőt a filmkép előbb hívja fel figyelmemet a történés újabb fordulatára, minthogy annak tartalmát láthatnám: "kivágódik az ajtó, kirohan a napfényes utcára, körülnéz, majd eliramodik. Arcán félelem, megbánás, tétovázás"- olvassuk egy forgatókönyvben. S mit látunk, pontosabban mi kerül szemünk elé? Mi is utána futunk X-nek, s hirtelen elébe kerülve látjuk arcát, halljuk lihegését, vonásait,

amiből leolvashatjuk, hogy fél, s megbánta amit tett. Közben - a kamerával együtt - mi is futunk hősrünk után a kivágódó ajtón keresztül, még nem tudjuk mit fogunk látni, hogy mire utal majd az, amit látni fogunk, - valami ismeretlen, váratlan fordulat vonz minket utána. Tehát a kép akár valamit mutatni, s ezt az "én akarom látni" paradox átiratában hozza elénk.

Ezzel a látszataktivitással nyitja meg a film a mozgókép tényleges kétsíkúságát egy harmadik dimenzióba: nemcsak a perspektivikus hatás adja a térbeliség látszatát, hanem főként az, hogy beléphetek ebbe a perspektívába, - végigmegyek a képként bemutatott fazonon, odaérek a közben növekvő toronyhoz - tehát a térbeliség látszólag nem is a vizualításban, hanem a néző egyéni, átélt gyakorlatában születik meg. A filmkép térbelisége valóban paradox jelenség: hiszen a kép objektíve mindig ugyanakkora és mindig két dimenzióju - mégis abban a pillanatban, mikor értelmes kép lesz számomra, - amint és ahogy felfogom mit mutat, - eredeti keretei és dimenziói eltűnnek. Nem a kép, hanem az amit mutat vezérli látomásomat, élményeimet - s így térbeli illuzióimat is. A nézőpont változása révén velük egy térben mozgom. A térbeliség nem egyszerűen a látott képen keletkezik, hanem a kép által megelevenített világ és a néző belépő, együttmozgó aktivitása által teremtett paradox látszatszférában. Ebből a paradox adottságból érthető a száguldás faszcináló filmhatása, a panoráma sajátos révülete, a közellépés és totálplán átmenetének varázsa - az ember közvetlenül "érzi" saját felfokozott térbeliségét, anélkül, hogy valóban, aktívan "ott" lenne, belépne ebbe a térbe. A pszéudotér egyelőre elvont evokatív szerepe itt is abban áll, hogy felkeltse az ember aktivitás-igényét, - érdeklődését. Az aktív vizualítás tehát gyökeresen más, mint a puszta szemlélődés: itt figyelmünk eleve valamire irányul - keres valamit, akkor is, ha ez a "valami" egyelőre üres rubrika, betöltetlen ígéret. A szemlélődés vi-

szont passzív, csak azt látja, amit megmutatnak neki, s nem is akar többet - nem kutat, nem vár valami mélyebb, fontosabb jelenséget.

A film a nézőt küldi felfedező utra: a fordulatokra rátalálok, a fontosabb mozzanatokat közelebből nézem meg, "szememben" hirtelen nagyra nőnek, elsőnek ismerem fel a csomópontokat, a döntő mozzanatokat: a történet mintegy felfedező, résztevő szemléletben bontakozik ki. Itt újra érdekes különbség adódik a drámával szemben: a "kétsíku" cselekményt a színpadon onnan veszem tudomásul, hogy a szereplők vagy egy monológban, vagy egy bizalmas dialogusban elárulják titkos, leplezett szándékukat, cselekedeteik hátsó rugóit. A filmen ilyen "megmagyarázás" nem sikerült fogás, inkább a nézőnek kell felfedeznie a látszat és valóság elválását. A drámában az intimitás, - hogy megtudjuk a titkos gondolatokat is - még mindig nyilvános: a hős mindnyájunknak mondja el szándékait. A filmen az intimitás bensőségesebb, kevésbé nyilvános: olyan közel állok a szereplőhöz, hogy akarva akaratlanul is tanuja vagyok tettei rejtett rugóinak anélkül, hogy elárulná azokat, - felfedezem tetteiben.

Mindezek a kérdések a filmbeli játéktér objektivitásának ellentmondására utalnak. A színpadon a cselekmény dinamikája egy objektív játéktérben bontakozik ki, körülhatárolt falakkal, a nézőktől egy bizonyos distanciában stb. Az egyes mozzanatok jelentőségét vagy jelentéktelenségét a szemlélődés logikája még nem különíti el: a legdrámaibb pillanatok is ugyanolyan távolságban, ugyanolyan objektív környezetben játszódnak, tehát a nézőnek ugyanolyan objektív, "kivülálló" részvétele mellett bontakoznak ki, mint a viszonylag csendesebb dialógusok. A nézőt csak intellektuális részvétele figyelmezteti majd arra, hogy most valami fontos, valami döntő történt a színpadon. A film játéktere más. Hiszen itt a fontos, jelentős mozzanatok a néző kiemelve, közelhezve látja úgy, mintha ő

fedezte volna fel a mozgató szálakat. Itt "nincs" objektív distancia cselekmény és néző között, mert a cselekmény eleve a néző résztvevő szemléletmódjának illúziójában bontakozik ki, csak itt "történhet" meg egyáltalán. A film játéktere engem is magába foglal, nem állok kívül a cselekményen, én fedezem fel egyes fázisait, már a vizualításban elkülönítem a fontosabb lépéseket a jelentéktelenebbtől. Itt a láthatóság eleve szelektál - tartalmi jelentőség szerint: mikor a Cabiria éjszakáinak végén hirtelen premier plánba vágva jelenik meg Oscar arca, ez a "közel" hangosan kiáltja, - mert én "kapcsolok" és közelhajolok: - gyilkos!

Hogyan születik tehát a film-játék objektivitása, s hogy küzdi le a vizualitás eme sajátos "szubjektív illúzióját", melyben látszólag minden a nézőtől, annak "ügyességétől", felfedezési képességétől függ? Minden igazi művészet arra törekszik, hogy az ábrázolt világ objektivitását a néző vagy hallgató belső világában újra helyreállítsa, s meggyőzze arról, hogy az itt bemutatott emberi sorsok saját, objektív világának sűrített, érthetővé tett tükré. A film a valóság objektivitását paradox módon teremti újra: ebben a szubjektív illúzióban sokkal erősebben lehet érzékeltetni az objektivitás erejét, kegyetlenségét, embertől független sorsszerű törvényszerűségét. A néző "véletlenül", egyéni látásmódja révén csöppen bele egy olyan világba, melyet nem tud megváltoztatni, melynek mozgása, atmoszférája független vágyaitól, a "jó lenne másképp" reménységétől. Az ábrázolt világ objektivitása épp ebben az ellentmondásban derül ki: egyrészt én is ott vagyok a történet színhelyén, szinte sosem is függnék az események, másrészt minden szándékom, reményem ellenére, attól teljesen függetlenül kell látnom a sorsok beteljesedését. S mennél jobban átéltem a részvétel illúzióját, annál erősebben érzem tehetetlenségemet az objektív, öntörvényű világgal szemben. Egy szerelmi tragédia, melynek lépésről lépésre voltam intim tanuja, végül is csak így történhetett meg,

mert a bekövetkezőt illuzióimmal, reményeimmel nem tudtam feltartóztatni.

Minden művészethez hozzátartozik, hogy a néző vagy hallgató nem tud beleszólni az ábrázolt világba, az már készen áll előtte. A műalkotások hatása nem utolsó sorban ebben a megváltozhatatlan lezárttságban is rejlik. A film sajátos eszközeivel csak kiélezi ezt az ellentmondást: egyrészt résztvevővé teszi az embert a történésben, beleviszi a játéktérbe a nézőt, s aztán néma és tehetetlen tanúvá, vagy ítélkezővé degradálja, ráébredtven arra, hogy cselekvő jelenléte itt csak illuzió - a történet nélküle, segítése vagy beleszólása nélkül fut kegyetlen végzete felé előre.

2. Az „eleven tárgyak” vonzóereje

A film közlésmódjának másik fascinááló eszköze a már említett rendkívül hiteles tárgyszerűsége: a világ, az emberek, a környezet, a tárgyak szinte testközelben, kézzelfogható természetességben és valóságosságban állnak előttünk, minden stilizálás nélkül. A film a fototechnika révén az első művészet, mely a valóság elemeit szinte természetes nyersségében viszi a néző elé. A premier plan abban különbözik egy portrétól, hogy sokkal "közelebb" megy az arc pillanatnyi kifejezéséhez, csak ezt a dinamikus pillanatot - a hirtelen csodálkozó szemeket, vagy a bucsu önkénytelen könnyeit - akarja megragadni. teljes konkrétságában, - míg a portré az egyéniség lényegét akarja visszaadni, az arc vonásai között s így épp el akar távolodni minden pillanatnyi, "csak most és máskor nem" vonástól. Mi az, ami a néző sajátos érdeklődését kiváltja a látható világ konkrét tárgyszerűségében? Mi vonja hatása alá ebben a testközelben megmutatott világban?

Először is a sajátosan megmutatott tárgyak újralátá-sa. A spontán hatást nemcsak a tárgyak hiteles rajza, hanem tárgyi érdekessége is kiváltja: a film olyan dolgokkal és úgy hoz kapcsolatba, ahogy az életben csak ritka pillanatokban sikerülne.

Ez a spontán hatás azonban igen hamar elmúlik, s átadja helyét egy mélyebb vonzóerőnek: mennél életszerűbb és érdekesebb egy tárgy a látható közvetlenségben, - annál kevésbé lehet csak önmaga, annál inkább utal valamire, van valami funkciója, annál jobban a későbbiekből nyeri "magyarázatát". Az ember mögéjük akar kerülni, megjelenésük többet ígér puszta konkrétságuknál. Egy elejtett rejtikül a filmben óriásivá nő: a kamera a futó nőt követve megáll, lehajol s közeli "nézi meg", s itt engem nem a táská szinte szemet szuró valóságága, fényképszerű teljessége kap meg, hanem az, hogy miért látom én ezt ilyen elevenen magam előtt - bizonyára jelent valamit, valami még lesz ebből. A konkrét, egyes kép elvont és érthetetlen, de faszcinál mert a nézőt tovább vezeti a következő képsor megoldásai felé, ahol ez az előlegezett, de elvont konkrétság valóságos, érthető, átélhető teljességbe oldódik fel. Az egyes mozzanatok konkrét elvontsága mögött ott sejtjük a következő képek ígéretét, a miérték feloldását. A látható világ konkrétságának, testközelségének tehát igen paradox hatása van a nézőre. Egyrészt ezek rendkívül "életszerűen" visszaadott elemek, tárgyak, és emberek a maguk közvetlenségében szinte nem is léteznek a filmben. Amint megindul a cselekmény, az egyes részletek "eltűnnek" a néző szeme elől: már nem a sarokban álló hamutartót, vagy a háttérben látható feliratot figyeli, hanem kiemel ebből a környezetből egy másik tárgyszerűen szintén konkrét világot, a cselekmény valóságos emberi dinamikáját és azt követi figyelemmel. Csak ha kétszer-háromszor láttuk már a filmet, akkor tűnnek fel azok a "műhibák", melyek a tárgyi keretekben előfordulnak. /Pl. a szereplő ruhájának hirt-

len "változása", vagy bizonyos árnyak "eltűnése" a környezetből./

Másrészt azonban akkor is láthatatlanok maradnak ezek a mozzanatok, ha a kép élesen kiemeli, közelhözza, és felnagyítja őket. Ilyenkor ugyanis azonnal érezzük, hogy nem önmagukban, tárgyi adottságukban kell őket nézni, hanem jelentenek valamit, s ezt a jelentést egy árulkodó "jellet" kell felfedeznünk rajta. Itt tehát valamilyen "funkció" révén állnak előttünk a tárgyak, és ez a funkció mintegy eltakarja előttünk igazi, hétköznapi tárgyi mivoltukat. A láthatóság ismét láthatatlanságot teremtett. Persze: ez a "láthatatlanság" igen relativ. Bármikor, - ha a cselekmény "értelmezése", vagy a rejtett tartalom felfedezésének szükséglete kívánja, újra látható lesz minden részlet. Viszont a "megértés" után újra visszasüllyednek a kísértő háttér látható láthatatlanságába. S másrészt, ha az ember nem is "látja" ezt a háttérrel a konkrét tárgyszerűség értelmében, mégis "hozzá-látja" a kép tartalmához, mint hangulati, cselekménybeli, helyszínbeli stb. mozzanatot. A környezet, a miliő konkrétsága tehát egy ilyen kettős, dialektikus arculatot mutat: csak úgy lehet a cselekmény környezete, ha részleteiben is hű elemekből áll, de amint ez a tárgyszerű konkrétság megvan, úgy mint elvont háttér szerepel, eredeti mivoltában láthatatlan lesz. A film nem dolgozhat stilizált díszletekkel, mint a színpad, de belső dinamikája egy idő múlva éppúgy stilizálja környezetét, mint a színpad.

Tulajdonképpen ezzel terenti meg a film sajátos látzatvilágát: akár művészi látszatot, akár hamis, hazug, giccs látszatát értjük ezen. A tárgyi konkrétság, a fotografikus életszerűség az igazság dokumentumaként hat, mert a közvetlen tárgyszerűség magyarázza, igazolja a mese igazságát, vagy leplezi el hazugságát. Annaira "élethű" a látható világ, hogy ezzel a benne futó történet igazságát is sugallja. A művészi filmnek ezért a "belső összefüggé-

sek" igazságára kell appellálnia, s nem szabad a megjelenő világ spontán valóságosságát az ábrázolás hitelének dokumentálására tulzottan igénybe vennie.

A művészi formáltság így sokkal rejtettebb, nem látni, nem érezni külön a közlésmódot, nem kell előbb a sajátos stilussal, formával megbarátkozni: könnyebb a film világába belépni, könnyebb megtalálni a kontaktust a tartalommal, mint más művészetek esetében. Ezért is lehet a film hétköznapi műfaja, igazi népi művészet: könnyen talál utat a széles tömegekhez. A képzőművészetben, a zenében és az irodalomban a mű átélése, a "hatás alá kerülés" és a hétköznapi élet között van egy "küszöb". Ahhoz, hogy "megértsem", átéljem a műalkotás által elémtárt világot, az emberi sorsokat, azok "közlendőjét", - ahhoz el kell fogadnom ennek a közegnek "más" voltát: egy elvontabb szférába lépek be, ahol ugyan ráismerek majd saját életem kérdéseire, de ezek másként, más alakot öltve lépnek elem, - mint egy egy kép hangulata, egy téma sajátos varázsa, vagy egy novella frappáns és elgondolkoztató csattanója.

Mindenki ismeri a műélvezetnek ezt az "indítási nyomatékát": ahhoz, hogy megérezsem a mű "ízét", világa sajátos atmoszféráját, ahhoz le kell vetköznöm hétköznapi valólm esetleges gondjait, fel kell emelkednem a mű kínálta szintre, meg kell találnom a csatlakozó pontot, s csak itt kezdődhet a műélvezet. Amig ezt a küszöböt el nem értem, addig csak olvasok, vagy nézek - de nem érzem hatását, nem élvezem a művet. Saját életem itt is állandóan beleszól: hiszen újra meg újra összehasonlítom a mű igazságát saját tapasztalataim igazságával, s újra meg újra a műnek vagyok kénytelen igazat adni. Nem zárom tehát ki a hétköznapi életemet egészen! Csak megrostálom élményeit, s legáltalánosabb tapasztalatait emelem ki, kicsinyes gondjait, intrikáit, problémáit "elfelejtem".

A filmnél a kontaktus sokkal egyszerűbben jön létre: látszólag nincs ilyen küszöb, az ember szinte hétköznap-

jainak folytatását látja viszont a vásznon megjelenő képekben, s minden szellemi erőfeszítés nélkül lép be ebbe a másik, művésziileg formált világba. A művészi film mégis megteremti az egyén élettapasztalatainak és a mű "téziseinek" összehasonlítását, kiemeli a nézőt a hétköznapi gondokból, s megérteti vele a nagyobb összefüggések értelmét, szépségét vagy tragédiáját. De a kiindulás, a kontaktus ezen a természetes talajon jön létre: innén, szinte észrevétlenül emeli át a nézőt a mű világába, egy értelmi és érzelmi szempontból egyaránt áthangolt műélvezetbe. Azt mondhatnánk, hogy a film művészi küldetése épp abban van, hogy itt, a hétköznapi világában ragadja meg az embert, s innen látszólag - anélkül, hogy elválasztaná ezektől a sokszor kicsinyes gondoktól - emeli fel általánosabb társadalmi, történelmi kérdések átéléséhez, megértéséhez.

Ezzel persze a formáltság, a művészi forma átélése is bonyolultabb színezetet kap. Először is a film-formát csak utólag, az élmény belső kibontakozásakor, a belső visszapillantáskor tudatosítjuk: itt jön rá a néző a megoldások művészi értékére, a témavezetés, a "filmszerűség" ujszerűségére stb. A közvetlen élmény erre nem tud helyet szorítani - ott csak a futó történetet látom. Másodszor: a film anélkül szelektálja közönségét, hogy az észrevenné a kiválogatást! Nem mindenki fogja fel a történeteket, nem mindenki érti meg a művészi forma nehezebb fordulatait. A művészi film tehát egy kerülő uton mégis csak visszahozza azt a "küszöböt", melyről beszéltünk: a nézőnek "fel kell nőnie" az ábrázolás megértéséhez. Csakhogy ezt a "felnövést" elleplezi a teljes hétköznapiság, a közlés látható egyszerűsége.

A visszatükrözés "játékszerűsége" is átalakul a szinpadhoz képest. Minden szinjáték azon a dialektikus hatáson alapul, hogy a néző minden pillanatban tudja, hogy mindez csak játék, és egyben át kell éreznie, hogy az itt kimondott és játszott kérdések és sorsok valóságos életproblé-

mák, melyek saját világnézeti, etikai állásfoglalását tesszik kérdésessé, hívják ki stb. Tua res agitur - ez a dráma "játékszerűségének" mottója. A játékban önmagára, történelmi multjára ismer az ember, s ezzel minden stilizált, "játékos" jelleg eltűnik, helyet ad a valóság mélyebb megértésének. Ebben áll a katharxis jelentősége. Tehát a drámában közvetlenül egy játék áll előttünk; színészek, kosztümben, festett kulisszák előtt játszanak egy nagyrészt költött történetet. Azonban a néző a "játékban" feltároló világ szemlélőjeként tulajdon ezen a közvetlenségen és most már nem "játékot", hanem annak intellektuális tartalmát, "miértjeit", a hősök tragédiájának objektív alkötőrészeit elemzi és éli át. A filmben a részvétel illúziója, a tárgyi környezet teljes hűsége megszünteti ezt a sajátos dialektikát. A film nézője spontán reflexeiben valóban ott érzi magát a hősök között, a beleélés illúziója sokkal erősebb. Míg a drámában spontán válaszként a játék sajátos valószerűtlenségét érzi, és csak a művészi élmény intellektuális síkján élem és értem át a látottak valószerűségét, addig a filmen már az első benyomások kényszerítenek a valódiság illúziójába, a tartalmi igazságról csak később - mikor már megszabadultam a spontán hatás lenyűgöző erejétől - tudok dönten.

3. Montázs, szimbólum, képfunkció: a láthatóvá tett láthatatlan

A látható világ - a mozgókép eleveenségében több annál, mint amit a film közvetlenül, tárgyszerű közelségében elénk tár, a képek egymásmellé állításával sokkal többet mond, mint amennyit ezek külön-külön mutatnak. De Sica egyik filmnovellájában egy sánta lányt akar egy házasságközvetítő férjhezadni. A randevu egy délelőtti lokálban, próbáló táncosnók elmosódó háttére előtt történik. A néző nem tudja

még mi baja a leánynak, de a háttérben táncoló görbék már valamit sejtetnek. Mikor a lány már nem bírja tovább a kínzást és felugrik - késszerű élességgel vág belénk a közömbös háttér: a táncos lábak önvádja, a szituáció durva közönségessége, a lélekvásár embertelensége. Pedig csak négy tárgyaló embert és a háttérben néhány ugráló leányt lehet látni. Amit ebből a jelenetből magunkévá tettünk - "betűszerint" nincs rajta a képen. - Ha az ítéletre váró fogoly kinéz a tárgyalóteremből s egy temetőkertet lát, szeme megpihen a kereszteken - tudjuk, hogy csak a halál várhat rá. A tárgy - a temető - második, hatványozottabb konkrétságában lép elénk: mit jelent ebben a helyzetben, a résztvevők számára milyen konkrét tartalommal, utalással, vagy perspektívával bír. Röviden: a filmen két egymás mellé, vagy egymásután fényképezett egyébként közömbös tárgy, jelenet, ember stb. valamilyen módon kapcsolatba is kerül egymással - az egyik utal a másikra, az egyik magyarázza a másikat. A film tárgyi világa érzéki szimbolumokká sűríti a bonyolult és nem látható összefüggéseket. Ezzel azonban a jelenség és lényeg objektív összefüggésének teremt egy új művészi formát, sajátosan visszatükrözve összetartozásukat. Ahogyan az életben "nem látni" a lényeges társadalmi törvényeket, vagy egy-egy ember jellemének "kulcsát", ugyanúgy a film egyes, önmagában álló képei is pusztán tárgyak vagy emberek - lényegük, áttelekesítő, mozgató tartalmuk kapcsolatukban, összefüggésükben, egymásra vonatkozásukban rejlik. A film így a jelenség és lényeg "természetes" viszonyát teremti ujja: átlátszóvá teszi a tárgyakat, s megmutatja mozgató lényegüket, láttatja a láthatatlant.

A filmmontázs szimbolikus hatása abban áll, hogy a kép önmagában hordja megfejtését, kép és jelentés együtt áll előttünk. Csakhogy mi ez a kép és mi a jelentés? Vajon még mindig a tárgyak, emberek pusztá láthatóságának szférájában vagyunk? Nyilván nem: a jelentés már a nem látha-

tóra, a történet, a helyzet gondolati tartalmára, belső dinamikájára utal, annak megfejtését foglalja össze. A film szimbolikája a konkrét helyzetek hirtelen vizuálisan-értelmi megoldását, megragadhatóságát jelenti: egy-egy választ váró helyzet látszólag véletlenül megkapja értelmét. Nem azért, mert a megjelenő új képek a maguk látható közvetlenségében csak ezt jelenthetik, hiszen az élet elvont elemeinek, tárgyainak "második jelentése" szinte végtelen lehet. Egy kopár fa filmképe - elvontan - jelentheti egy élet csődjét, egy szerelem őszét, a fájdalom közeledését, a boldog öregkört, egy év elmulását stb. A jelentés mindenkor konkrétságát onnan nyeri, hogy az ember eleve valamilyen irányból várja, sejti a választ, s így a belépő kép tárgyi mivolta eleve ebből a szempontból, ez alatt a nézőpont alatt fog szerepelni. A tárgyakat, az embereket, a képeket a film története, egy kiélezett - előkészített - helyzet avatja "szimbolumokká".

Honnan van a vizualitásba emelt tárgyaknak ez a sajátos kétnyelvűsége? Onnan, hogy az élet elemei - akár tárgyak, akár közel vagy távol álló emberek, akár egyszerűen tájak - nemcsak feltételei, környezeti elemei a benne élők szenvedéseinek vagy örömeinek, hanem a résztvevők közötti viszonyok közvetítői is, maguk is részei az emberek sajátos sorsának - s így mindig ezek a konkrét életsorsok szabják meg értelmüket, nem látható, de mégis hangadó szerepüket. A santa kislány gondolataiból pattant ki először a táncoló görlök és a házassági adás-vétel közti abszurd és embertelen ellentét - az ő életének sorsfordulója tette ezt a kontrasztot értelmessé, és számunkra is átélhetővé. Először neki kellett saját tragédiáját ebben a közömbösen próbáló tánckarban kifejezve látni, hogy mi is rádöbbenjünk életének nyomorúságára, környezetének vadállati közönyére és pénzsóvárságára. Hogy ő itt és így látta ezt kifejezve - ez merőben véletlen, legalább is a képek találkozása szempontjából. De neki mint zsákutcába jutott em-

bernek szinte minden erről beszél, s hogy végre a táncos lábak mondják el legvádlibban életének tragikumát, azt helyzetének szükségyszerűsége diktálja. A tárgyak általános jelentése, mélyebbre utaló szerepe tehát az emberi sorsokban való részvételéből ered, abból, hogy érzések, életproblémák közvetítőiként szerepelnek. A temető pl. az elítélt és az ítélkezők közti igazságtalan és embertelen distanciát közvetíti. Ezért lehet az, hogy ugyanazok a tárgyak más és más jelentéssel bírnak a különböző helyzetek diktálta légkörben: szerepük attól függ, milyen emberi sorsokat, az emberek milyen viszonyát közvetítik, milyen tragédia tárgyi, külső, látszólag közömbös résztvevői. Viszont a pusztaszimbólum, - a kommerszfilm állandó stiluskliséje - már nem a tartalom szolgálatában áll, sőt attól függetlenül funkcionál, a kép önállósult eszköze. Szerepe az, hogy a nézőt egy-egy érdekes vizuális összecsendüléssel frappirozza, lekösse. Hatása ezért rendkívül felületes és igénytelen: csak a felismerés öröme, a pusztaszimbólum összefüggés felfedezésének intellektuális sikere frissíti fel a nézőt /"na, erről tudom mit jelent"/ és segíti át az esetleges unalmas részekben. Itt tehát csak a kép fog meg minket, nem a benne visszaadott élettartalom, nem a képek mögött rejlő emberi viszonyok kapcsolata.

Persze a montázs és a szimbólum, még olyan eszközök, melyek ritkán alkalmazhatók: csak a film kiemelkedő, összefoglaló csomópontjain. Azonban a mozgókép egészének is megvan a maga sajátos, a közvetlen láthatón túlmenő saját-sága. A képfunkcióra gondolunk: az egyik képsor vagy képelem egy másik jelenet szempontjából, egy másik eseményhez képest kap sajátos jelentést, többet mint amennyit tárgyszerű közvetlenségében jelent. Voltaképpen a film minden egyes képe ezzel az összefüggéssel dolgozik. Itt is a nem látható válik láthatóvá: az egyik kép a másiktól nézve olyan összefüggések érzékeltetését végzi el, ami külön-külön egyik képen sincs rajta.

Az előző képsor, az ott szereplő tárgyak, események magyarázzák az újonnan megjelenő dolgok és fordulatok értelmét. Egy mozzanat önmagában ezernyi lehetőséget rejt magában, de ha az őt megelőző eseményfonal folytatását látjuk benne, úgy ebből az elvont lehetőség sokaságából egy /vagy néhány/ konkrét lehetőség alakul ki szemünk előtt, mely megmagyarázza az új képen szereplők funkcióját.

Világos, hogy szerkezetileg itt is ugyanazzal a jelenséggel állunk szemben, mint a montázs, és a szimbólum esetében. Itt is egyik jelenségcsoport magyarázza, interpretálja a másikat, sőt eredeti tárgyi mivoltukat éppen ez az új funkció, vonatkozás, - melybe a cselekmény révén kerültek - fedi el, s alakítja a cselekmény szükségleteihez. Mi teremtette meg itt a képek egységét, ezt a kis külön világot, melyben egy rendkívül egyszerű történet már lejátszódhat? A szokványos válasz: a mozgás. Pedig a mozgás önmagában, elvontan még nem teremt semmiféle intellektuális egységet különböző, egymáshoz képest hangsúlyozottan indifferens mozzanat között. Ezt az egységet csakis ennek a mozgásnak belső, láthatatlan miéértje, tartalma teremtheti meg. Minden emberi cselekvésnek van belső értelme, egy "honnan"-ja és egy "hová"-ja. Ha ezt a képszerűség közvetlenségében jelezni tudom, akár a legegyszerűbb eszközökkel is, úgy értelmessé és megfeythetővé válik a kép. Abban a pillanatban az elemek már egymásra utalnak, belső vonatkozásban állnak egymással: a hős innen indult el és ide tart, - s ezzel elvontan már a valószínű "értelen" is adva van: hiszen miért megy templomba egy fiatal pár?

A film képszerűsége mindig ebből az objektív logikából indul ki: emberi tettekben, azoknak a környezethez való viszonyában mindig megnyilvánul ez az ok - okozati láncvág, vagy esetleg csak gondolat, meghatározva ember és ember, ember és környezet cselekvő viszonyát. De nemcsak ezt. A film paradox vonása, hogy a cselekmény logikája, korábbi menete, lehetséges "tovább"-ja - "hová"-ja - meg-

teremti azt a funkciót is, melynek jegyében én az újabb környezet tárgyait, az emberi tetteket szemlélem, melynek értelmezésében átszíneződnek, más értelmet, belső tartalmat nyernek ezek a tárgyi mozzanatok. Az Emberi sors c. filmben a fogságból menekülő Szokolov kifulladásra egy nyugalmas gabonátábla közepén dől pihenőre, kissé össze akarja szedni magát. A vászon totálplánba, felülről mutatja a békésen ringó búzátábla végtelenségét, és a valószínűtlenül kicsiny embert, miközben madár csicsérgését halljuk. A kép önmagában békét és nyugalmat áraszt, de abban a funkcióban, ahogyan a cselekmény "honnan"-jához és lehetőséges "hová"-jához csatlakozik, tehát abban a dinamikus egységben, melyben állomása egy tragikus történetnek, egészen más felhangokat kap: védtelen, elhagyatott ember tehetetlenségét huzza alá, sejtetve már elfogatását. A békés tájat az eddigi cselekmény révén kialakult lehetőségeken keresztül látom, az eddigi belső tanulsága láttatja velem másképp ezt a képet, intellektuálisan mást veszek észre rajta, mint amit közvetlenül, tárgyszerűségében mutat: a tartalom "láthatóvá" teszi a láthatatlan összefüggéseket is. Hiszen épp ez a kép mondja legvilágosabban számomra: a hőst elfogják, ime egyedül, védtelenül maradt. Tehát nem egyszerűen képeket, s bennük embereket, tárgyakat látok a vásznon, hanem ezeket a mozgó elemeket valamin keresztül látom, valamilyen összefüggésbe állítom, anélkül, hogy ez rajtuk, tárgyi mivoltukon feltűnne. Eleve valamilyen "szemüvegen" keresztül figyelem őket, s igyekszem felfedezni milyen funkcióban vesznek részt a történetben. Ez a szemléletmód, melyen keresztül "másképp" tűnnek elő az egyes mozzanatok - ez teremti meg ezeknek a képeknek igazi, "filmvilágbeli" helyét és funkcióját.

4. A rész és egész dialektikája: a látszat felbontása

Hátra van még a film egyik legfontosabb ábrázolási lehetősége: a mozgó kamera révén képes arra, hogy a bemutatott tárgyakat vagy jeleneteket analizálja, elemeire bontsa őket, szembe állítsa a részeket az egészszel, hogy majd egy új egységgé állítsa azokat össze. A tárgyak és emberek eme újrendezése, speciálisan film-lehetőség: hiszen a dolgok ugyanazok maradnak - csak a "körüljárás" révén lesznek "mássá", csak az elemző "belelátás" révén látjuk őket másként. Chaplin egyik filmjében egy hajót látunk, az utasok a korláton keresztül hajolva szenvednek a tengeri betegség következményeitől. Chaplint is így, hátulról, a korláton áthajolva láttuk, s úgy látszik, őt is ez a betegség kínozza. De hirtelen elébe kerül a gép, most már szemből áll előttünk, s kiderül, hogy tévedtünk; épp egy nagy halat fogott ki a tengerből - ezért tornászik a hajókorláton. Vagyis: hátulról nézve, a jelenet mint egész csak látszat, csak miután körüljárjuk a résztvevőket, derül ki a valóság. A tér felbontása, pontosabban a körüljárás technikája így a látszat és valóság állandó játékához vezet. - Az analízis másik lehetősége a rész és egész szembeállítás. Egy jelenet egésze semmit sem mond, konvencionális kéreteiben semmi "előtű", nem látszik árulkodni, - de egyszerre a kép közelugrik egy megfeszült arcizomhoz, vagy egy elfojtott ásitás töredékeit látjuk, s ez a részlet azonnal más fénybe állítja a jelenet egészét is, lényege lesz az egésznek.

Ezekben az esetekben az a filmszerűen sajátos, hogy az eredeti "egész" leple, látszata lesz önmaga lényegének, melyet a felvevőgép analizáló képessége fog kiemelni: az árulkodó részlet bemutatása az "egészet" egy új egységgé változtatja, átértelmezi. A film dialektikus világában más az egész részeként szereplő mozzanat, mint a kiemelt rész: a látható kiemeltségben meghatározó, egészet átélkesítő funkciója lesz.

Ez a hivatás már a tartalom érzékeltetéséhez tartozik: a látszat szétbontásának funkciójához. Itt egyelőre még csak a szokványos megszokott látásmód torzítását leplezi le, egy-egy "szokatlan". de árulkodó beállítással. Még csak a film közege működik, de ez a közeg teszi majd lehetővé a tartalom harcát az élet mélyebben rejlő, de a felszínre is kiülő látszatai ellen. A szokványos látásmód hétköznapi jelenség: bizonyos dolgokat érdekeink, átlagélet "szűrkeség" egy bizonyos meghatározott formában mutat meg, mindig így látjuk őket, sztereotip, kész dolgokként állnak velünk szemben. Pl. az öreg, magányos ember képe a polgári életben a felesleges nyugdíjas, magatehetetlen, szellemileg gyengébb képességű asszociációin keresztül jelenik meg: az átlagélet teremtetten előítéletek, a különböző érdekekből kialakult "klissák" formálták ilyenné, s ha feltűnik egy-egy ilyen öregember, úgy nem egyéni vonásait, hanem ezt a klissé által szerkesztett profilt látjuk rajta. A film viszont leveszi ezt a maszkot, felbontja ezt a megszokásban megmerevedett és egysíku képet, s megteremti annak lehetőségét, hogy nem a klisé, hanem a valóságos embert láthattuk./Gondoljunk az Umberto D. kezdő képsorára./

Persze az "analizáló" közeg nemcsak a látszat szétbontására, hanem ennek megteremtésére is alkalmas. A kiemelt részletnek látsszatteremtő ereje is lehet: a további jeleneteket rajta keresztül nézem, az magyarázza, ahhoz képest élelem bele magam az egyes mozzanatokba. A giccs sokszor egy-egy hazug könnycsepp vagy lemondó szentimentális gesztus segítségével varázsol "angyalokat" olyan emberekből, akik a valóságban gyenge és értéktelen senkik. /A hely a tetőn Jack-je./

A filmen a kiemelt részlet a kizárólagosság erejével rendelkezik. A regényben abbahagyom az olvasást és elgondolkozom a dolgok menetén, a drámában az epizódok és felvonásközök "pihenőiben" áttekinthetem a történeteket, a filmen azonban csak ezeket a kiemelt részületeket láthatom,

mást nem. A kiemeléssel azonban elleplezem a hozzátartozó részleteket, s azokat más színben, más látszat alatt "láthatom". A szentimentális hatás technikáját az jellemzi, hogy csak a könnyes arcot és a fájdalmas aláfestő zenét adja a nézőnek, és óvakodik attól, hogy a sirás okait, következményeit, tágabb kereteit, az emberek hozzá való viszonyát stb. bemutassa, mert ezzel csökkenne - vagy szét is törne - a hatás. A kiemelt részlet itt leplezi az egész hazugságát, látszatot teremt.

x x x

A film közegének elemei után röviden nézzük meg, milyen művésszi egységgé állnak össze az ábrázolás eme "technikai" eszközei. Majd látni fogjuk, hogy a film mint sajátos visszatükrözési forma, egyben egy újfajta evokatív egységet is jelent: mint új művészet a művészi hatás új formáit is kialakítja.

II.

A FILM MINT ESZTÉTIKAI EGYSÉG

1. A valóság filmszerű visszatükrözésének sajáttsága

Eddig a film speciális ábrázolási lehetőségeit vet-tük sorra, melyek a többi művészetektől megkülönböztetik. Azonban ezek az elemek a valóság visszatükrözésének eszközei, s a művészi világ kialakításában speciális egységgé állnak össze: a kettős visszatükrözés^x ábrázolásmódját jelentik. Mit értünk e fogalom alatt? Igen egyszerű jelenséget. A valóság első visszatükrözési fázisa, a cselekmény, a színészi játék, az a konkrét színhely és művészi munka, melyben a mese kibontakozik - függetlenül a felvevőgéptől. Ennyiben - a visszatükrözés "első fázisában" a filmjáték közös lehet a színpadi játékkal. Azonban ezt a "tükröképet" a felvevőgép, - pontosabban a képrevitel művészete egy újabb visszatükrözés tárgyává teszi: a filmszalag visszatükrözi a "kész" játékot, mégpedig újra alakítja azt, formálja, saját szükségletei szerint átdolgozza. /Megvilágítás, képbeállítás, látószög, kocsizás, vágás stb./ Míg tehát a regényben, vagy a drámában a valóság visszaadása maga az írott szó, vagy kialakított játék, addig a film a művészi absztrakciónak még egy áttételét teremti meg: a fotográfia révén újabb képet teremt, s ezzel egy újabb egységet és műfajt hoz létre. Ennek a két ábrázolási munkának egységében születnek meg aztán azok az elemek, me-

^x Az itt következő fejtegetések Lukács György filmesztétikai elemzéseire támaszkodnak.

lyeket az előző fejezetben láttunk, s melyek a film speciális ábrázolási lehetőségeit jelentik. Gondoljunk pl. arra, hogy az egész látszatát lehántó apró mozzanatok ennek a kettős tükröképnek, a két tükrözésmód közti különbségnek és egységnek következményei. Míg a színészi játék "egésze" elrejtí az árulkodó részletet, addig az önállóan mozgó kamera, a képrevitel újabb művészi munkája innen indul ki, ezt állítja szembe a játékszin egészével. Ugyanigy a "belépés", felfedezés illuziója is e két tükrözési folyamat különbségéből és egységéből keletkezik. Belépni csak úgy tudok a film világába, hogy "eredetileg" adva van egy tényleges játék, melyet a filmszalag közeledő mozgással újra reprodukál.

Nagyon is fontos itt a különbséget és egységet együtt hangsúlyozni. Ugyanis a film kettős tükröképének sajátága éppen abban rejlik, hogy az ábrázolási munka folyamatában szétválík ez a két tükrözés, míg a kész műben megszűnik ez a kettősség, és a valóság egyszeri reprodukciójának látszata áll előttünk. Míg a művész dolgozik a képen, addig világosan szétválík a színészi munka, az operatőri, vágó, megvilágítási stb. munkától: a rendező és operatőr szelektál a színészi játék adta tükröképből. A kész kép azonban olyan egységes látszat, melyben ezt a két fázist már nem lehet megkülönböztetni: a néző átélésében, a spontán hatásban már ugyanolyan szerkezetű tükröképnek tűnik a film, mint bármely más műfaj.

A kettős reprodukcióval adva van az ujraformálás lehetősége: a felvevőgép mást hoz ki a jelenetből, mint ami a színészek és tárgyak "játékában" közvetlenül benne van. Egy mosolygó arc borus, vagy kétértelmű megvilágítása, az aláfestő zene "kétkedése" azonnal átformálja ezt a képet valami leplezésévé, egy alakoskodó ember maszkjává. Hogy a kép mit emel ki, mit hangsúlyoz, mit mutat meg az ábrázolt rész előtt és után, honnan és milyen hangulati felhangokkal láttat stb. mind ehhez az újraformálásához tar-

tozik, melyben megszületik. Ilyen mozzanat az un. szöveg alatti beszéd is. A szereplő valami közömbös szöveget mond, de a kép, a fények játéka érezteti, hogy a hős másra gondol, mást akar a közömbös mondatokkal kifejezni, mint amit azok ténylegesen mondanak. Így aztán a színészi játékból néha egy töredék többet mond, mint a jelenetben kifejtett produkció egésze, s a film csak ezt a kis töredéket használja majd fel. Egy becsukott ajtót csak egy kézmozdulat és a bennmaradtak megdöbbenése jelez: a játék szempontjából töredék - a filmen mégis hatékony egység.

Ebből a szerkezetből érthető meg a film-szimbólum keletkezése és esztétikai lényege is. A visszatükrözés első sikja, a valóságos játék még nem tudja megteremteni az egymástól különböző jelenségek egymásra vonatkoztatását. Gondoljunk régi példákra itéletét váró fogolyra és az ablakon túl feltűnő temetőre. A két jelenség szimbolikus kapcsolata csak úgy jöhet létre, ha a fogoly kinéz az ablakon és mi követjük tekintetét, s így a képek egymásutánjában és a tartalom utalásában megszületik a temető szimbolikus jelentése. Itt is megfigyelhetjük a játszott történet és a látatás különbségét és egységét: a filmkép újrarendezi a jelenséget és egyben általánosabb értelmet ad annak.

A film dialektikus sajátága, hogy noha a művészi absztrakció két lépcsőjét alkalmazza, mégis közelebb kerül a valóságos élethez. Minden művészet lényege, hogy elvonatkoztat az esetleges jelenségektől, kiemeli tipikus vonásait, elhagyja a felszínes mozzanatokot és a társadalmi mozgás sűrítettebb, elvontabb, lényegesebb képét teremti meg. Mármost a film az elvonatkoztatás folyamatát megkétszerezi. Egyrészt elvonatkoztatás maga a forgatókönyv által előírt játék: kiemelése és összefoglalása egy-egy szerteágazó, sokszínű társadalmi jelenségnek. Másrészt ebből a képből a felvevőgép ismét kiemel, elhagy, elvonatkoztat: újra absztrahál. Csakhogy az eredmény mégis egy fokozottabb élet-szerűség, eleven közvetlenség. E paradox tulajdonság nem-

csak a fotografikus "hűségének" következménye, hanem abból adódik, hogy az ábrázolás második fázisa eltünteteti az egész elvonatkoztatási munkát. A film láttatás-módjának kedvelt eszköze a véletlen látásmód, mely ugyan nagyon is kimért, és pontosan konstruált, - hatásában mégis a véletlen megpillantás benyomását kelti, s ezzel a film világát visszahelyezi a hétköznapi élet jelenségei közé, ahol ugyanígy véletlenül látunk meg bizonyos összefüggéseket. A kettős tükrözés tehát egyrészt kétszeresére növeli az élettől való eltávolodás utját, kétszer is szelektálja, válogatja az ábrázolhatót, de ennek eredményeképpen sokkal közelebb kerül a konkrét életfolyamathoz, mint a többi művészetek. Életközelségét paradox módon ez az eltávolodás teremti meg: visszavezeti a nézőt saját környezetébe.

Ez a művészi egység a kettős visszatükrözés szétválása és egysége csak igen lassan és nagy ellenállást leküzdvé alakult ki. Csak két példát említünk. Arnheim leírja, hogy a fényhatás felfedezése /Cecille de Mille/ - mely a második tükrkép kialakításának fontos és önálló eszköze - milyen ellenállást váltott ki a producerekből és a közönségből. Ugyanígyen harcot jelentett a kocsizás hatásának bevezetése, mely ugyancsak a második reprodukció eszköze. A küzdelem lényegét René Clair már a huszas években meglátta: az egyik tábor a színpadot fényképező film mellett tör lándzsát, tehát egy olyan műfaj mellett, melyben a film közegének semmi önálló művészi funkciója, evokatív szerepe nincs, míg az igazi film e két tükrözési sík különbségére és egységére épül.

2. Spontán hatástól a művészi élményig (A közvetlen hatás technikája — a giccs)

A film nemcsak sajátos módon tükrözi vissza a valóságot, hanem az így kialakított képet is egy speciális közegeben adja át a nézőnek: hatása, evokatív ereje is más, mint a többi művészeté. Sokan kiemelték már a film szuggesztív erejét, lebilincselő hatását, melyben az ember hétköznapi ítélőképessége felmondja a szolgálatot, s teljesen átadja magát a rendező intencióinak. Egyes szociológusok aztán a modern ember "nappali álmának" /day dream/ nevezik ezt a "kulturjelenséget", ismét ezt az "ontudatlan" reakciót hangsúlyozva. De vajon igaz-e ez a jellemzés? Vajon az olyan jelentős művészi alkotások, mint Chaplin Aranyláza, vagy a Szállnak a darvak tragikus poézise, szintén csak "elaltatnak". Azt hiszem, hogy a nagy filmek inkább felébresztenek, a világ tényleges összefüggéseire döbentenek rá, s ezzel felrázzák az embert a hétköznapi által teremtett bódulatból. Csakhogy ezzel még mindig nem jutottunk el problémákhoz: hiszen a film valóban más eszközökkel közli mondanivalóját a nézővel, jobban igénybeveszi spontán reakcióit, leköti és "diktatórikus" módon vezényli érzékeit és gondolatait, s ez mintha ellentmondana a művészi film "felébresztő" tudatosító szerepének. Valóban, a film mélyebb közlőereje, evokációja egy ellentmondás megoldását jelenti, s maga a film közege ennek az ellentmondásnak dinamikájában ragadja meg a nézőt: a spontán hatás és a művész élménykülönbségére és sajátos ellentmondására gondolunk.

Kisebb, vagy nagyobb mértékben minden művészetnél megtaláljuk a hatás két pólusát, de csak a film élezi ellentmondássá ezt a különbséget. Gondoljunk a menekülő ember filmképének hatására: a néző együtt száguld a szereplővel, s ezzel egy olyan látszat-aktivitást vált ki belőle, mely spontán hatásával elfelejteti a száguldás cse-

lekménybeli okát, értelmét, hazug vagy igazi funkcióját stb. Ugyanigy a tárgyi hitelesség, a fotografikus közvetlenség azonnal sugallja - ismét spontán reflexeink számára - az egész igazságának élményét - és nem szabja feltételül a valósággal való élménybeli összehasonlítást. A film egész apparátusa - melynek elemeit az előző fejezetben láttuk - ezt a spontán hatást építi ki: a filmtér illúziója, a felfedezés látszata, a tárgyi valószerűség, a szimbolumszerűség, mely a dolgok immanens magyarázatát adja stb. mind arra szolgál, hogy megteremtse a néző szubjektív kapcsolatát az ábrázolt világhoz. A film tempója, történések "sebessége" aztán megakadályozza, hogy utána gondolkjunk a hatásnak, és lemérjük igazságát. Az ember "nem érá" gondolkodni, rá van utalva a spontán reakció tolmácsolására. S ha ez a tolmács semmit sem mond, úgy maga a spontán hatás bilincsel le. Innen érthető meg az az ismerős jelenség is, hogy a nézőtérén ülve más a véleményünk a filmről, mint a mozi elhagyása után, vagy esetleg néhány nap múlva. Míg a képek peregnek, a sziporkázó fordulatok lekötnek, addig foglyai vagyunk érzékeinknek - spontán reakcióink magukkal ragadnak, s csak később hőkkenünk meg, hogy mindez a nagy hatás, élmény nélkül, üresen futott, s mi csak gépiesen követtük a film "parancsait" - noha e parancsok semmit sem mondtak. S fordítva: néha a már kialakuló művészi élményt töri össze a film által művészietlenül alkalmazott "hatásosság", az effektusok halmozása - itt tehát a spontán hatás a művészi élmény ellenében működik.

A film közegében tehát elválhat egymástól, sőt szembekeverülhet egymással a spontán hatás és a művészi élmény. Ez a lehetőség a szubjektív részvétel illúziójából következik. Schiller egy ízben a műfajok különbségét a következő paradoxonba foglalta: a "drámai cselekmény előttem mozog, az epika körül én magam mozgok, míg az velem szemben mozdulatlan, mintegy áll". Ez a mélyreható észrevétel

mindkét műfajban kiemeli a mű és átélő különállását, a mű mindkét esetben rajtam kívül áll. A film viszont egy olyan látszat-szférát teremt, melyben a cselekmény látszólag az én élményeimben bontakozik ki, nem áll velem szemben, hanem a velem való szoros kapcsolatban alakul. Itt aztán a spontán reflexeknek sokkal nagyobb jelentősége lesz, mint a többi művészetek esetében. A művészi élmény csak erre a spontán hatásra támaszkodva bontakozhat ki: egy-egy mozdulat, vagy arcjáték spontán hatása mond el igen fontos dolgokat a cselekmény megértéséhez. A benneélés illúziója itt a mű tartalmával való kontaktus kizárólagos eszköze lesz. A regényt letehetem, elgondolkozhatok alakjain, s megformálhatom - tőle "függetlenül" véleményemet; a színházban a színész és a kulisszák "valóságosságát" állandóan figyelmeztet a játék distanciájára, a benneélés itt azonnal összehasonlítást jelent a valósággal. A filmen a spontán hatás uralma nélkül nem értem meg az ábrázolt világot, a benneélés a közlés befogadásának feltétele lesz.

Ebben áll a film hatásának ellentmondása: a művészi élmény a spontán hatásba csomagolva kerül a nézőhöz, csakhogy ez a spontán reakció el is fedheti a tartalmat, vagy önállósulhat üres, bombasztikus hatást is jelenthet, mely "mögött" művészi értelemben semmi sincs.

Ez a benneélés - mint spontán hatás - azt jelenti, hogy a történet csak nekem szól, intim tanuja vagyok az eseményeknek, szinte csak számomra tárul fel a világ. A premier planban siró asszony szemei csak nekem szólnak, ilyen közletről, ennyire intim közelségből csak én láthatom ezeket a szemeket. Az elbeszélés tehát direkt nekem szóló formában bontakozik ki. Majd a film nyilvánosságának elemzésekor látni fogjuk, hogy ez a privát hatás mennyire a mozgókép spontán hatásához tartozik: mindenkinek külön-külön szól a film. Míg a színpadon a közönség együtt éli át a megrendítő katarzist, addig a film esetében már lehetőség nyílik arra, hogy a "mindnyájan" élménye helyett az

"én és mindenki külön-külön" hatása lépjen. Csak én lehetem olyan intim közelségében a síró hercegnővel, csak én lehetek egyenrangú és megértő partnere a nagy detektívnek. A privát, csak nekem szóló "stilus" jelensége foglalja össze a film spontán hatásának sokféle elemét, a reakció feltételeit, vagyis a nekem feltáruuló dolgok érzését, működni kezdenek az első ábrázolási szféra elemei. Ezen keresztül "bilincsel" le a szép női arc, a pompás ruha, a dalító zene stb.

A művészi filmnek tehát egy ellentmondással kell megbirkóznia: egyrészt ki kell alakítani a spontán hatás atmoszféráját, mellyel a nézőt egyedi, privát mivoltában megragadja - másrészt tul is kell mennie ezen a hatáson, meg kell szüntetnie a "csak nekem szóló" közlésmódot. Olyan nagyjelentőségű filmek esetében, mint a Negyvenegyedik, vagy az Országuton már nem beszélhetünk a csak nekem szóló hatásról, ott már a mellettem ülők részvétele és megrandulása is fokozza saját élményeimet. A filmgiccs ellenkező irányba halad: a spontán hatást állandósítja. Hatásának alapja épp az a beállítottság, hogy a "csak neked szólok", hogy "te is ilyen lehetsz". Tehát: kielégíti a néző spontán igényeit, társadalmi vágyait. Itt a spontán hatás önállósul, tulajdonképpen célja nő: az egymástól elszigetelt atomizált publikum szórakoztatásává. Hiszen a giccs csak addig élvezhető igazán, míg nem jut eszembe, hogy szomszédomnak a kopasz, megtört uriembernek is ugyanazt a boldogságot ígéri a kép mint nekem. A közös élmény legkisebb átélése neveltségessé teszi a "hatást".

A spontán hatás "szuggesszív" ereje tehát a film technikai közegének csupán lehetősége. Hogy mi lesz belőle - művészi élmény, vagy giccs-szerű hatásvadászat - az már nem technikai probléma: a tartalom kérdése. Lássuk előbb a giccs szerkesztésmódját, miként áll meg a spontán hatás lehetőségénél, s aztán térjünk rá a művészi film evokatív hatásának elemzésére.

A giccs a közvetlen hatás "szuggesszióját" egy tartalmi fordulat révén teremti meg: a látható világ, a mese-szövése valóságosnak mutatja be a néző illúzióját, a szereplőkkel kapcsolatos vágyait. Amit a társadalom nem tud megadni neki az életben, azt a film álomvilága produkálja számára: itt a szegény könnyen gazdag lehet, a gazdag nem olyan kegyetlen, mint az életben, - a kivételben egy "különös" eset felnagyításában kiegyenlítődnek a társadalmi különbségek, s az ember boldog lehet. Alapállása tehát a valóság illuzórikus látszata, az élet elé tartott spanyolfal. Hatása azért nagy, mert a néző a film közege révén belép és jelen van egy olyan világban, melyet vágyai irányítanak; a képeket nem a valóság, hanem a "jó lenne" vágyálma vezérli, tehát a néző jelenléte egyben irányító "ott lét". A giccs a kispolgár hamug világának kivetítése, melybe mint néző örömmel "lép be": szolliptikus vándorlás ez a társadalmi illúziók világában, melyhez a film adja meg az alvajorás technikai feltételeit.

Gondoljunk a spontán hatás másik jelenségére: az azonosulásra. A néző minden további nélkül azonosítja magát a győzelmes cowboyjal vagy a szép tengerészatisztával és így ha a hős megkapja az áhított nőt - az az ő sikere is. Persze az azonosulás azon a látszaton alapul, hogy a néző a népszerű hőssel azonos szituációban gondolkozhat és mozoghat - a film úgy mutatja meg a helyzeteket, hogy a néző a főhőssel együtt ismeri fel, mit kell tennie, s ezzel egyenlő lesz vele. /Sőt néha még előbb ismeri fel a teendőt, s ezzel még több lesz mint Gerard Philippe! / A művészi filmben nem jön létre ilyen primitív azonosulás: a mély együttérzés egy sorsbeli, lehetőségbeli közösség kifejezése csupán. Érdekes megjegyezni, hogy azok a kísérletek, melyek olyan filmet akartak csinálni, ahol a néző - azaz a kamera - maga tájékozódik: -"mintha én lennék ott"- nem sikerültek. /Meyerhof: Tonfilm und Wirklichkeit. Berlin, 1949. 17. old. / A néző magát akarja látni a vásznon és úgy

azonosul vele. A szuggesszív hatás tehát a néző belső illuziójának spontán szükséglete erősíti meg, s nem a film technikai közegének sajátossága: csak lehetőség, melyet a giccs egyszerűen kihasznál.

Persze a giccs ma már finomabb eszközökkel dolgozik, nem direkt módon elégíti ki a kispolgári néző vágyait, hanem kerülő uton erősíti meg illuziójában. Arnheim már látta, hogy a modern giccs sémája már nem a "bankigazgató elveszi a gépirólányt", tehát a társadalmi ellentétek kivételes kiegyenlítése, hanem egy hazug "társadalomkritika": bemutatni a gazdagok világát, de úgy, hogy a kispolgár főlénye derüljön ki belőle - a "gazdag sem érhet el mindent". Tehát a séma: a "gazdag el akarja venni a gépirólányt, de az, bár belemerne az alkuba - azt mégis visszautasítja". A giccs alapja itt ismét a kivételes eset - a bankár "általában" nem akarja elvenni a kisasszonyokat - de ezt az elutasítás szentimentális gesztusával leplezi el. A bulvárfilm legújabb sémája, hogy a sikerekben gazdag hős, - aki megtestesítője a néző illuzióinak és vágyainak - az utolsó fordulóban lemond sikereiről, s szentimentális fordulattal visszavonul /ld. Aranyuszimfónia/. Itt minden marad a régi, csak az utolsó mozzanat elleplezi a direkt giccs-tartalmat egy szentimentális /tehát megint csak giccs-szerű/ ecsetvonással. Mindezekben az esetekben a spontán hatás dominál, csak egy más szerkezetű spontán hatással /szentimentális fordulat/elleplezi önmagát - s társadalomkritikainak látszik. /Milyen rosszul élnek a gazdagok!/ Az érzelmi-ideológiai tartalom viszont csak annyi, hogy itt kielégül a kispolgár társadalmi "felháborodása" s ezzel a kerülőutttal minden felháborodás nélkül beleilleszkehdhet a társadalomba.

Hogyan jut el a realista film a művészi élményig? Ugy, hogy átalakítja a látás illuzióját a láttatás felfokozott valóságyszerűségévé. Mikor belépek világába, akkor még a látás spontán reakciói vezérlelenek. De amikor a mese

egy olyan válaszúthoz érkezük, ahol vagy a valóságot, vagy a néző illúzióit kellene követni, akkor a valóság apellál és kegyetlenül széttüri ezeket a reményeket. Nem azt látom, amit szeretnék, noha mint résztvevő látszólag magam is ott vagyok, ahol a cselekmény eldől. Állandóan remélem a dolgok jobbrafordulását - spontán vágyaim tehát ezt a kívánságot szegezük szembe a képpel - s aztán azt kell látnom, hogy az élet legszebb illúzióimat huzza át a legkegyetlenebbül. A látás szubjektív élménye, a spontán átélés itt arra kényszerül, hogy szembeforduljak önmagammal, spontán vágyaimmal és a látottaknak adjak igazat: ebben a világban én is ezt az utat jártam volna. Látnom és belátnom kell törvényeit. Épp a részvétel szubjektív élménye, a kiélezett spontán reménysek stb. készítik elő a valóság művészi megértésének élményét.

Ebben a művészi szférában aztán a spontán hatás eszközei elhalványulnak: A hűtlen asszonyok c. filmben szinte már észre sem vesszük XY villogó kebleit, divatos ruháit, környezetének kellemes tónusait - ami bennünket lebillítt, az nemcsak a közvetlenül látható felssin, hanem a világot mozgató erők játéka. A közvetlen hatás itt feloldódik a mélyebb problémák élményében: figyelmünket, részvételünket átirányítja ezekre a rejtettebb rétegekre. Ezzel az átvezető szereppel "el is tűnik"; látni és átélni csak az ábrázolt világ problémáját lehet.

III.

ÚT A TARTALOM FELÉ, A FILMSZERŰ MEGJELENÍTÉS

1. Néhány vonás a filmszerű tartalom „határaihoz” (Mi az, amit már nem tud ábrázolni a film?)

As ut a tartalom felé a témánál kezdődik. A filmtéma a tartalomhoz vezető közeg, s egyben maga a tartalom. Közeg: amennyiben szerkeszete olyan filmszerű tulajdonságokkal rendelkezik, melyek a tartalmat élményként tudják közölni a nézővel - tartalom: amennyiben mint cselekmény, a valóság egy-egy mozzanatának kiemelése, és tartalomná formálása. A film tehát már itt, a témánál megkezdi a valóság szelektálását: kiemeli azokat az élettényeket, eseményeket, melyek filmen elmondva mélyebben tárják fel önmagukat, s lényegesebb képet adnak a valóságról. A film műfajának tehát éppugy megvannak a tematikus határai, mint más művészeteknek, bizonyos témákat csak az átélhetőség csökkenése árán tud közölni velünk, sőt vannak olyan jelenségek is, melyek kívül állnak ábrázolásának világán. Rajzoljuk meg először ezt a határt, s aztán menjünk tovább a közlés mód tartalmi elemei felé.

Vegyük először egy korszak morális, világnézeti rajzát.

A Vörös és fekete c. Stendhal regény megfilmesítése során igen filmszerű fordulatok adódtak: Julien félszeg udvarlása Renálnének; a kaland jelenet a de la Mole palotában, a templomi gyilkosság stb. Azonban ezek a rendkívül elevenen megragadott képek minden kifejezőképességük dacára sem tudták érzékeltetni a regény egyik alapmotívumát, hogy

Julien miért lett Danton rajongó, miért választotta példaképül Napoleont, miért élt benne a francia forradalom elkészett pátozsa, s végül hogyan vezérelte ez a késői ideál egész életét. Amit látunk a sorsának, életútjának, társadalmi környezetének, rendkívül lenyűgöző "külső burka". A film legfeljebb arra képes, hogy az egyes lépések közvetlen indokait érzékeltesse - de azt a belső világnézeti, etikai teljességet, melyet a regény feltár, s melyből a XIX.sz. francia fiatalságának átfejlődését láthatjuk a Louis Philippe monarchia cinikus lovagjaivá, vagy elpusztuló névtelen mártirjaivá - ez a világnézeti háttér lemarad az ábrázolásból.

A másik ilyen határhő a belső összeomlás teljes rajza, melyet a regény, vagy a novella tud nyújtani. Gondoljunk Tolsztoj Iljics Iván halála c. novellájára: az itt ábrázolt sors és probléma már teljesen kívül áll a film konkrét lehetőségein. A külső cselekmény rendkívül kevés ahhoz, hogy a látható ágba állítva feltárja a belső folyamat teljességét. Hiszen a téma "csak" egy gondolati párbaj, önmagával "csak" egy katarzis: hogyan kéri számon a halál egy elfecsérelt, rothadt formákban elélt élet értelmét vagy értelmetlenségét. A novella kisérteties ereje abban áll, hogy Iljics Iván a maga teljes embertelenségében áll egyszerre önmaga előtt, prózai, álmegegyzódései, a hatalom adta támaszai nélkül, s rá kellett ébrednie emberi ürességére. A film csak utalni tudna ezekre a mélyen az egyén öntudatában lejátszódó folyamatokra, azokat kifejtetni már nem lenne képszerű ereje. A belső dialógus, a monoton vivódás lelassítaná a film képszerű dinamikáját, s ezzel elvesztené "filmszerűségét".

A film döntő szelekciós elve: olyan élettartalmakat választani, melyek a cselekmény folyamán mozdulatok, gesztusok áttételén keresztül teljes tartalmukat érzékeltetni tudják. Amennyi itt önmagáért beszél, a film analitikus látásmódja során kibontható - anélkül, hogy megállítaná,

vagy félretólná ezt a tovarohanó cselekményt - az lesz a film leghálásabb témavilága. Ahol az emberi, vagy társadalmi tartalom mélyebben rejtőzik a cselekmény mögött, azt megelőzően, vagy követően merül fel az emberek gondolataiban, vagy megközelíthetetlen érzelmeiben van centruma - ott a film csak másodlagos erejű produkcióra képes.

2. A cselekmény a drámában és a filmen

A film alapvető műfaji sajátossága, hogy világát és hőseit a jelenben zajló, éppen történő cselekményben, a "mostban" ábrázolja. A cselekmény minden lényeges mozzanata szemünk előtt bontakozik ki, a film dinamikáját a jelenetek állandóan jövőbe törő és mégis mindig jelenben történő jellegének ellentmondása határozza meg. A Biciklitől-vajok minden mozzanatát ebben a történő mostban élem át: a kerékpár kiváltását a zálogházból, a meglopást, a keserves keresést és a sikertelen visszaszerzési kísérletet. S ugyanakkor érzem, hogy ez a "most" újra meg újra felbomlik: a jelenben zajló pillanatok magukban hordják az elkövetkezőt, és egyben összefoglalói, "értelmezői" az eddigieknek. A zálogház jelenet, a jósnőnél tett első látogatás a "minden jól megy" hangulata már sejteti, hogy valami rossz következik. Az ábrázolás tehát a jelenidő elmélyítésével túl is megy a jelenidőn: a fordulatokat csak úgy tudjuk átélni, hogy elkísér bennünket az a kép, melyből mindez kinőtt, s átérezzük a feltáruló homályos lehetőségeket. A film a cselekmény idődimenzióját összesűriti a jelenbe és innen bontja szét ismét, az átélés művészi élményében.

A filmcselekmény jelenidejének ez a dialektikus sajátossága egyben választóvonal is: elválasztja a mozgóképet a dráma és a novella műfajától. Hiszen a cselekvés dinamikáját nemcsak a film teszi meg az ábrázolás gerincévé: a dráma és a novella is az emberi tevékenység felől közelíti

meg a valóságot. Csak másképp. A drámában a látható jelen és a cselekvés jelene elválík egymástól: csak az összefoglaló, döntő jellegű cselekvés játszódik szemeink előtt. A hősök legtöbbször készülnek valamit tenni, vagy már megtörtént eseményekhez foglalnak állást, ezekhez alakítják ki cselekvő viszonyukat. Benne élnek a tevékenység dinamikájában, de a dráma azokat a pillanatokot emeli ki ebből a láncból, melyben a részvétel emberi, világnézeti, morális stb. gazdagsága is látható. A puszta tett önmagában "üres", a hozzá való sajátos viszony teszi élővé, egyénivé, és egyben társadalmilag jellemzővé. Az analitikus dráma /a késői Ibsen, Hoffmanstahl/ a jelenidő eme megkettőződését a multidő és jelenidő kettősségévé egyszerűsítette: egy teljesen lezárt elmúlt cselekmény gondolati újraélésére fokozta le a drámát. Ezzel megkezdte a dráma műfaji felbomlasztását: elbesszélővé, epikussá változtatta. Az igazi drámában jelenben folyik a cselekmény, csak a színkép, a látható játék tolódik el a cselekvés egyéni, világnézeti, morális egészének ábrázolására. A jelen a benne élők szellemi, etikai viszonyán keresztül jelenik meg. III. Richard bárgyilkosságának tetteben nem a gyilkosság maga a lényeges, ez csak záró-mozzanat, - sokkal fontosabb a két gyilkos morális megrendülése, a gáttetthez való tudatos viszony, a belső katarzis, mely egy egész kor felbomlására vet fényt. Máshol aztán a ténylegesen jelenben lezajló események színen kívül történnek, - amit látunk az a dialógusok cselekménye: ki hogyan, milyen szellemi arculattal, szándékkal, indítékkal, milyen érdekből vesz részt benne stb. A tényleges tevékenység - jó lehet a jelenben játszódik, itt is - nem közvetlenül áll a látható jelen centrumában.

Ebből a szempontból a film sokkal közelebb áll az epika ábrázolásmódjához: a realista regényben a világ megjelenítésének központjában az emberek cselekedetei állnak, a cselekmény sokrétűségén keresztül bontakozik ki egy-egy korszak, egy-egy szociális típus konturja. Gondoljunk ar-

ra, hogy Bováryné alakját mi teremti meg: kacér házassága, kicsinyesen nagystilű szerelmi élete, a kisvárosi kalandok szürke, soknak képzelt sora. Tehát: esetek, emberi cselekvések, sajátosan formált tevékenységek. Itt az áll előttünk, hogy mit tesznek az emberek, s mi lesz ezekből az egyéni tettekből, hogyan lesz az egyéni tevékenységek egymást keresztező hálójából - objektív cselekmény, egy kor, egy világ mozgalmas képe. Az ábrázolás "alapszerkezete" tehát közös a filmével: mindkét esetben az emberek látható, átélhető tevékenységéből nő ki a cselekmény, az ember s a világ képe.

Azonban rögtön utalmunk kell azokra a lényeges különbségekre, melyek ezen az azonosságon belül működnek. A regény egy-egy kor egészét, sokrétű és szerteágazó szociális és emberi komponenseit tudja ábrázolni. Gondoljunk arra, hogy Tolsztoj regényeiben a cselekmény fő vonalát mennyi párhuzamos szál alkotja, melyek egymásmellett futnak, egymást keresztezik, hogy aztán ismét elváljanak stb. A film egyenes vonalabb az epika szerkesztésmódjánál, egy ember vagy egy esemény sorsát követi főbb állomásain keresztül, s a mellékszálakat legfeljebb csak hangulatilag, érzelmileg jelzi. A film egyenesvonaluan szerkeszt, s számára ez az extenzív sokrétűség elérhetetlen: csak mozzanatokot ragadhat ki a világból, és ezen mozzanaton belül alakítja ki intenzív gazdagságát, melyben képet nyerhetünk erről a világról. Persze még itt is az epika területén mozgunk: a novella az az elbeszélő műfaj, mely egy véletlen mozzanat "eset" intenzív mélységét, emberi tartalmát, társadalmi szükségszerűségét villantja fel. A film műfaja a novella szerkesztési elveihez áll legközelebb, később látni fogjuk, miben áll itt a konkrét hasonlóság és sajátos különbség. Most csak annyit szögezzünk le, hogy a film az epikához hasonlóan az emberek tetteiből építi fel képét.

Itt, ezen a közösségen belül jelentkezik a másik lényeges különbség. A film jelenideje más árnyalatu, mint a regényé. Az epika jelene mindig egy visszapillantás, az író elbeszél egy már megtörtént, lezárt eseményt, utalásai, az események "pátosza" mind magukon hordják ezt a tényleges jelen felé törekvést - az elmúlt jelleget. Az epikus nyugalom ebből a változtathatatlanságból ered: - "így történt". Ezt a lezártsgot azonban az epikus jelen egy eldöntetlenségben, egy állandó születésben állítja élénk: ha egy már ismert regényt újraolvasunk, akkor is az az érzésünk, hogy a fordulópontokon "esetleg" másképp történhet még a dolog, "talán" más, kedvezőbb irányt vesz a szereplők sorsa. S csak ezen a reménykedésen, a látszat-jelen lehetőségekkel teli dinamikáján érezzük újra meg újra felderengeni a már megtörtént, változtathatatlan, elmúlt idő atmoszféráját. A filmen a látható közvetlenség, a részvétel illúziója más szerkezetet ad a jelennek: bár a film is egy elmúlt eseményt mond el - a lezártsg, a befejezettség, a múlt idő atmoszférája szinte teljesen feloldódik a jelen illúziójába. A múltból a jövőbe futó események, emberi tevékenység alakulása a jelenbe fut össze - a múlt jelenné változik, és a "most" dominál. Ezért a film spontán hatásának egyik legfontosabb komponense, - ahogy az eldöntetlenség atmoszférájában, a kibontakozás több irányu lehetőségében mutatja meg az eseményeket. Eléri-e a menekülő a vonatot, vagy nem, megérkezik-e a felmentő seereg a kivégzésig vagy sem - minden kommersz film patentjai között szerepel a lehetőséggel való ilyenfajta játék. A film tehát másként nyul a lehetőségekhez is: az epika a lehetőségeket arra használja fel, hogy megmutassa egy-egy ut szükségszerűségét. A regényben a döntő fordulatok nem oda vannak kihegyezve, hogy miként dönt a hős különböző lehetőségek között, hogy sikerül neki egy-egy lehetőséget kiaknázni a másikkal szemben, sőt a nagy regények kerülnek ezt a pittoreskszerűséget. A filmen viszont minden jelen-

tős állomásnál felmerül ez a még élő, választási lehetőség: ugyanahogyan a jelenben élő ember gyakorlata számára az élet utjai és zsákutcái felmerülnek.

A cselekvés "most"-ja, az aktív jelenidő tehát megszabja a hős és tettei közti kapcsolatot mikéntjét is. A film számára az a lényeges, amit éppen tesznek a hősök, az éppen cselekvő embert állítja az ábrázolás centrumába. Hogy miért teszi épp ezt, ilyen morális, világnézeti, érzelmi indítékokból jutozott el eddig a tettig, hogy milyen konkrét kapcsolat van tehát a cselekvés és hős között - ez a film "jelenidejébe" csak utalásként fér bele. Persze a film is fényt derít ezekre a mélyebb összefüggésekre, művészi hivatása épp abban rejlik, hogy feltárja ember és kor, tettek és indítékok, társadalmi és egyéni motivumok összefüggését. Csakhogy ezek az összefüggések a filmen mindig a képek és gesztusok utalásaiban jelennek meg - s majd csak a film egészének összbenyomásában válnak egyértelmű itéletté. Míg a drámában pl. a tett és emberek kapcsolata a cselekmény minden lényegesebb csomópontján pregnáns összefoglalást nyer - mit akar a hős és miért teszi "ezt" - addig a filmen csak a záróképben egésszé váló történet adja csak meg a kulcsot az egyénhez, cselekményhez és annak mélyebb rugóihoz. A hős közvetlenül benne él tetteiben, s ezek jellemzik őt magát.

Sőt, a filmen a magyarázatok sokszor egyenesen átélhetetlenek, érthetetlenek. A film sajátos beállítottságot teremt a nézőben: mindenki érezte már közepes filmek esetében, hogy nem figyel a dialógusra, nem tudja gondolatait a hosszúvá vált vitára koncentrálni, viszont néhány cselekvő mozzanattól mindent megért. Az ember a cselekvő hősre figyel, s indokait, elméleti fejtegetéseit csak kiegészítésként éli át, s ha ez több, mint amit a közvetlen tettek el tudnak viselni - nem is hallja őket. Mégpedig nem a mondott szöveg "nehézsége" miatt, hiszen a drámákban sokkal elvontabb, összetettebb dialógusokat is élvezettel

hallgatunk. Ezzel függ össze az is, hogy nem a dialógusok csattanó replikáira emlékezünk majd vissza - mint a dráma esetében - hanem a jelenet cselekvő részére, a jellemző tettekre, és az ezt kísérő, megvilágító, ehhez tartozó konkrét dialógusra. A film a cselekvés és cselekmény közvetlenségét ábrázolja. A néző résztvevője lett egy pergő eseménynek, s ezzel figyelme, várakozása magát ezt a cselekvő pillanatot illeti, s amint ebből az előretörő cselekményből egy elvont dialógus, magyarázó "betét" miatt kiesik - azonnal megszűnik a kontaktus. Ezért nem tud a film olyan komponenseket felvenni, melyek ezt a pergő "mostot" megállítják, ahol a cselekvés "megáll" - az okfejtés, intellektuális áttekintés kedvéért. Míg a drámában a cselekmény menete, a dialógusok és monológok intellektuális közegében vannak beágyazva, addig a filmen a cselekvés mozzanatai foglalják magukba a dialógusokat. A szavak értelmét a látható és jellemző tettek teszik konkréttá, átértezhetővé. Röviden: a filmen a beszéd a cselekvésnek van alárendelve, a cselekvő mozzanatok részét képezi a képben összefoglalt helyzet alkotóeleme lesz. Chaplin filmjei óta tudjuk, hogy a képben kifejezett, gesztusokban, furcsa tettekben rejlő komikum sokkal erősebben hat, mint a szavakban sziporkázó vicc: az előbbi egy-egy helyzetet, embert, sőt társadalmat is jellemezni tud, spontán közvetlenségében élhető át, mélyebben megragadja érzelmeinket. Ma már szinte közhely, hogy a drámák, vagy elbeszélések filmre ültetése nem lehet egyszerű szemléltetése a szövegnek - meg kell találni azt a sajátosan filmszerű új egységet, melyben ezek a tartalmak kifejezhetők: a szó intellektuális hegemoniájáról a kép érzéki elsőbbségére kerüljön át a hangsúly. Ugyancsak erre a "helycserére" mutat az alldramaturgiai jelenség is, hogy sokkal kifejezőbb a dialógus, ha csak a figyelő arcot látjuk és csak halljuk a beszélőt, vagy hogy az igazán megrázó jelenetek sohasem a hosszú, kimagyarázkodó párbeszédéből, hanem egy-egy

elemi erejű rövid mozzanatokból épülnek fel, mellyel ezek a "szövegrészek" zárulnak. A szó mindenütt a cselekvés köntösében jelenik meg, s ezzel a film közegében cselekvéssé transzponálódik. Amint nincs meg a szavaknak ez a cselekvő "burka" - átélhetetlenné válnak, s elvesztik mélyebb értelmüket is.

Ezzel azonban nemcsak a dialógusok helyét irtuk körül: a film kialakítja a maga sajátos szerkezetű beszédstílusát is. A dialógus az aktuális cselekvés része, ezért funkciója abban áll, hogy az emberek tetteit közvetítse, s nem lép önálló igénnyel eléak. A jó filmek dialógusaiból így hiányoznak az összefoglaló replikák, a gondolati visszazapillantások, a szavakban lefolyó, a belső elemzések. Nem a szavak mennyiségéről van tehát itt szó, nem az teremti meg a filmszerűséget, hogy keveset beszélnek a filmen, hanem az, hogy a dialógusok az emberek közvetlen cselekvő érintkezésének eszközei, és nem egy intellektuális distancia kifejezései. A párbeszédnek inkább átvezető, összekötő szerepe van, a közvetlen tevékenység alkotórésze, és ezért másodrangú szerepet játszik a képből adott történés mellett.

A hangosfilm tehát egy minőségi egyensúlyt követel a hang és kép, beszéd és tett között: a rendezőnek mindig tudnia kell, mi az, amit el kell mondani, és mi az, amit csak cselekvően lehet ábrázolni, mi az tehát, ami szavakba foglalva már nem "látható" a film világában.

Ennek a sajátos szerkezetű, "minőségű" beszédnek igen jó illusztrációja a forgatókönyv szövegrésze. Csak a dialógusból szinte semmit sem értünk, csak összefüggéstelen foszlányokat hallanánk, - érthetetlen lenne a történet, mert fő vonala látható, a cselekményben fut.

A Békében élni c. filmben pl. egy malac elszalad a ketrecéből. A gazdaasszony leteremti a két gyereket, hogy miért nem vigyáztak jobban - s elzavarja őket, keressék meg a szökevényt. A következő szöveg már az erdőben hang-

zik el, - a látható kép nélkül érthetetlenül: a két amerikai menekült beszélget, s látjuk a nyársra huzott malacot. A beszéd közvetítő funkciója itt világos: a cselekvés közvetlenségének, mozzanatainak része, "összefogó" fonala. René Clair kissé paradox tulzással, de helyes érzékkel szögezi le ezért: a hangosfilm akkor jó, ha egy "süketnéma is megérti a történet fő összefüggését, míg a drámában a vaknak kell boldogulni". A filmen a vizualitás dominál, saját dinamikájába olvasztja bele a "hangot".

Persze a hangosfilmre való átállás művészi válságot is jelentett, s nemcsak a két hamis szélsőségben zajlott le. Új műfaj született, de még nem ismerték ábrázolási törvényeit. Hosszu időbe került, míg sikerült megtalálni azt a dinamikus egyensúlyt, melyben a szó erősíti a cselekvés képszerű megjelenítését és a tettek kiemelik a szavak evokatív erejét. Mert ez az egyensúly igen "ravasz" dialektikát rejt magában: a kimondott szó több és egyben kevesebb lehet a látható tethnél, emelheti és ronthatja a jelenet evokatív értékét. Hiszen egy-egy kép, mély kifejezőerejét banális egyszerűsége fokozhatja le egy-egy "direkt" szó, mely ugyan "precízen" kimondja a mozzanat lényegét, de ezzel a precizitással fel is oldja annak evokatív erejét. Másrészt a szóhoz tartozó kép nem lehet ismétlés, nem lehet illusztráció: a tulmagyarázott képek és a tulillusztrált mondatok egyaránt megtörik a jelenet átélhetőségét, megszakítják a kontaktust a művel, ugyanaz és mégis más - csak ez lehet a kép és szó dinamikus kapcsolata.

A filmdialógus szerkezetének egy másik alapvető törvénye ebben a küzdelemben alakul ki: a dialógus a cselekvés közvetítésén túl, hangulati jelző is, egy második jelentéssel is rendelkezik - a szavak mögött megbuvó indulatokkal, hangulati, érzelmi utalásokkal. Evokatív erejét ebből a kettős funkciójából nyeri.

A hangosfilm útján tehát két állomást kellett befutnia a művészeteknek: először is meg kellett találni a drámától különböző, sajátos filmadialógus szerkezetét, majd ezen túlmenően kellett megteremteni a beszédstílus "többértelmű", filmszerűen hatni tudó jellegét.

Ezzel azonban egy újabb kérdéshez érkeztünk: hogyan jellemzi "önmagát" a cselekmény, hogyan tudja belső tartalmát feltárni, hogyan tud egy világot ábrázolni? Hiszen a film nem kimondja ezeket az összefüggéseket, hanem megmutatja, s a pusztán kép erre csak ritkán képes, a cselekménynek kell jellemezni, ábrázolni. Röviden: a film egy-egy gesztus, mozzanat, vagy jelenet segítségével értelmezni tudja a cselekmény elvontabb, nem látható értelmét. Ezekben a mozzanatokban a történet megy a maga útján előre –de ugyanakkor értelmezi is önmagát, feltárja "jelentését". Következő fejezetünkben erről a sajátos filmszerű kifejezésmóddal fogunk megismerkedni.

3. A gesztus, mint filmszerű kifejezésmód

Mit értünk a "gesztus" kifejezésen, milyen szerepe van a film tartalmának megjelenítésében. Láttunk először néhány példát. Az első a Rosemarie c. film kezdő és záróakkordja. Egy előkelő szálló halljában megjelenik a fiatal és még kezdő Rosemarie – "barátokat" akar megismerni. A "zöldek" magabiztos ügyetlenségével éppen az őt kiutasító, megközelíthetetlen portástól kér tüzet. Ez a kiutasítás jelenti felfelé ívelő pályájának baljós iniciáléját, s rövidesen már fehér Alfa Romeóján látjuk, a már felsejlő pusztulás felé robogni. A történet vége ismét ez a halljelenet: egy új, éppenannyira kezdő pályatársa ugyanazokkal a szavakkal, mozzanatokkal, ugyanattól a portástól kér tüzet, és ugyanaz a kiutasítás lesz sorsa. A jelenetek párhuzamának értelme világos: a történet ismétlődik, a német

wirtschaftswunder társadalmi rothadási folyamata állandóan ujratermeli ezeket a tragikus eseményeket. Az új lány törvénytelenül sodródik Rosemarie útjára. Mindezt nem a kommentár, nem a dialógus mondja el, hanem néhány - a cselekmény szempontjából látszólag indifferens mozdulat, szó, esemény. Ugyenaz a sokat mondó jelenet zárja a Róma 11 óra című filmet is: az összeomlott lépcsőház előtt ott áll a betöltetlen állásra várakozó gépirólány, akit e borzalmas tragédia sem tudott elrettenteni. Pusztá megjelenése érzékeltet: a nyomor, a munkanélküli élet érzéketlenné tesz a társak pusztulása iránt. Ebbe a típusba tartozik az emberek és tárgyak "pusztá megjelenése", mely a cselekmény menetéhez képest "jelent valamit". Önálló mivoltukban a legkonkrétabb "fizionómiával" rendelkeznek, s mégis értelmüket belső gazdagságukat sorsokhoz, eseményekhez való vonatkozásukból merítik. Gondolunk az olasz filmek arcgazdagságára, "milió jeleneteire", foglalkozási típusaira stb. Látszólag teljesen önálló, kulisszajellegű mozzanatok, valójában mégis történés, érzelmi és értelmi logikája ad életet nekik.

Másik példánk a Cabiria éjszakai-nak egyik legfontosabb jelenete. Cabiria megismerkedik egy híres rendezővel, aki egy éjszakai csavargás után unottan hazaviszi és megvacsoráztatja a lányt. Cabiriának mindez nagyon tetszik, hallgatja a zenét, nézi a szép szervírozást és áhitattal figyeli a férfit. Csakhogy csengetnek, megérkezik a menyasszony, s Cabiria rájön, hogy csak jóindulatot kapott, holott ő többet, - emberi vonzalmat remélt. S most jön egy igen finom gesztus: még mindig ott van arcán az együttérző pajtáskodó drukk, hogy az újonnan érkezett nő ne vegyen észre semmit - mégis nem fogad el semmit: sem a maradék ételleket, sem pénzt. Ez a gesztus - a visszautasítás és együttérző mosoly - magyarázza tulajdonképpen az egész jelenetet: itt értjük meg, hogy a kis utcalány mást várt, emberi mivoltában és nem szakmájában érzi magát sértve.

Végül gondoljunk Chaplin sajátos gesztusaira: groteszk mozdulataira, melyek mindig ott törnek meg, ahol a normális ember csak elvétve hibázna. Ezekben a mozdulatokban nem annak van értelme, amit csinál, hanem ahogyan csinálja: groteszk ügyetlenségén először nevetünk, majd elkomolyodunk, mert ügyefogyottságában magunkra ismerünk: számunkra is épp oly lehetetlen a kapitalizmus átlagélete. A chaplini történelemfilozófia legtöbbször abból pattan ki, hogy épp ilyen arcot vág egy esethez, hogy épp így emeli meg a kalapját, hogy valamit másképp és mégis ugyanugy csinál, mint az átlagember - s ezzel leplez le valami egyébként nem láthatót. Itt a gesztus egy új formáját láthatjuk: nem az a lényeg, hogy mit tesz a hős, hanem az magyaráz, ahogyan csinálja. Tévedés ne essék: Chaplin filmjei tele vannak a cselekvő gesztus ezernyi apró mozzanatával. De ugyanakkor itt láthatjuk legtisztábban a gesztus eme másik formáját is: a cselekvés "hogyanjának" jellemző erejét. Arról, hogy miképp lép be az ajtón egy ember, már sok mindent tudunk kiletéről. Olyan szokványos mozdulat, mint pl. a rágyújtás - melyben valóban nem a "mit tesz" a lényeg, rendkívül sokféle indulat, gondolat, beállítottság jelzése lehet, mert különbözőképpen formálva, más és más "hogyanba" téve - más és más lesz a jelentése. Rosemarie pl. ennek a mozdulatnak "hogyanjából" állapítja meg, hogy Hartogh még mindig szereti, s hogy még mindig lehet felette hatalma: látja, hogy megremeg a gyufa a férfi kezében, mikor tüzet ad.

A filmgesztus fogalma tehát nem azonos a "gesztikulálással", egy-egy ríktó mozdulattal. A némafilmek legtöbbje azért hat ma olyan komikusan, mert csekély mondani-valóját csak ezzel a heves és ríktó jelbeszéddel tudta közölni. Arnheim már a hangosfilm kezdeténél észrevette, hogy a film nem is túri meg az ilyen kézenfekvő jelentésű "kifejező" mozdulatokat. Ő még a színpadi játéktílus halálát siratta ebben a folyamatban, mondván: a filmen ha-

lott kellék lesz a színész, nem kell játszania, pusztá megjelenése "játszik" helyette. /V.ö.: Arnheim: Film als Kunst. Berlin, 1935. 182.old./ Ebben a gondolatban azonban már benne rejlik a gesztus igazi szerepének felismerése. Olyan önkénytelen cselekvéssor, melyben a helyzet és a szereplők, az egyes hősök egymáshoz való viszonya, belső vonatkozása - szinte minden "játék" nélkül kiderül. A gesztus viszony: emberek és szituációk, tárgyak és hősök cselekvésbe feloldódó és kifejező viszonya. A gesztus belső vonatkozást árul el, mert kifejezi a hősök viszonyát helyzetükhöz, kifejezi azok kapcsolatát egymáshoz, megragadja egy probléma döntő magyarázatát. Míg Hamlet monológját a maga filozófikus mélységében, a kort és önmagát elemző gondolati teljességében élvezzük és éljük át, addig Chaplin "beszédét" azért élvezzük, mert a környezethez, a ruhacseréhez, az új szerephez való vonatkozás teszi izgalmassá és rendkívül komikussá. Az eddigiek "szemüvegén" keresztül látjuk a jelenetet, mozdulatait, cselekvésének "hogyanja" lesz a fontos, mert ez "üti" az előzőket, a környezetet, a szituációt. A vonatkozást magát élvezzük, a jelenet csak ezen keresztül lesz átélhető. A szöveg ebben a keretben, ebben a vonatkozásban lesz csak fontos és megrázóan érdekes. Tehát: a gesztus egy egy jelenet összefoglalása, egy egy szituáció kulcsa, így érzékelhetővé teszi a hős és cselekmény általánosabb összefüggéseit is.

A gesztus természetesen nem zárja ki a beszédet, sőt szerves részévé alkotja a sajátos módon vitt dialógus. A lényeg csak az, hogy a jelenet mélyebb, bonyolultabb összefüggéseit egy ilyen cselekvő mozzanat foglalja össze, melynek a szó és a kép technika egyaránt alá van rendelve. Amikor az Aranypolgár-ban Kane zsaroló vetélytársát Gettys-t kidobja és utána kiáltja, hogy "En Charles Forster Kane vagyok", úgy ez a mondat és jelenet egy kis egység lesz, gesztussá nő, mert benne ennek a figurának egész ellentmondásos mivolta kifejezésre jut: magabiztossága,

önzése, célratörése és rövidlátása, embertelensége és relativ felsőbbbsége társai felett. Szavai nem a jelenet mélyebb értelmét mondják ki, hanem csak aláhúzzák a jelenet megrázó, hirtelen megvilágító jellegét. A gesztusban tehát a jellemző tett dominál, s maga alá rendeli, kifejező cselekvéssé változtatja a szó és beállítás komponenseit.

De miért értjük meg a gesztusok jelentését, s miért lehetnek olyan összefüggések sokatmondó dokumentumai, melyeket nem is láthatunk? A választ az emberi cselekvés társadalmiságában kell keresnünk. Tetteink nemcsak céljaikban és indokaikban kapcsolódnak embertársaink érdekeihez és szükségleteihez, nemcsak tárgyi tartalmukban tetelezik fel a társadalmi munkamegosztás egészét, hanem a társadalmi együttélés olyan cselekvésformákat is kialakít az emberben, melyek a közvetlen érintkezés és közlés eszközei is lesznek. Az emberi dialógus és érintkezés formái nem korlátozódnak a beszédre: nagyon is szegényes lenne életünk, ha csak a kimondott vagy leírt szó révén jutnánk egymással kapcsolatba. A beszédet kíséri, s bizonyos esetekben pótolja a gesztus, mely egy társadalmilag kialakult jelzésforma bizonyos még ki nem mondható, vagy éppen eltitkolandó gondolatok éreztetésére. Olyan cselekvés tehát, mely rögzítettségében, "ilyenszerűségében" válik bizonyos érzelmi vagy értelmi viszony kifejezésévé. Azt mondhatnánk, hogy a hétköznapi élet sajátos érintkezésmódja az, mely fenntartja magának a "nem szólás" látszatát, s ugyanakkor mégis a mozdulatok, tettek párbeszédével közli a maga mondanakáját. Az emberek egymástól külön, sokszor elszigetelve "privatizálódva" - de a hétköznapi révén mégis egymásra utalva élnek, s ez az ellentmondás teremti meg ezt az egészen kifinomodott jelbeszédet", melynek még az az előnye is megvan, hogy villanásnyi idő alatt, igen bonyolult összefüggéseket tud közölni, - ami ismét a hétköznapi szükséglete. Gondoljunk a sértődöttség számos gesztusára. Mindenki felismeri, s mindenki számára ugyanazt jelenti ez a

mozdulat, arcjáték, hanghordozás stb. A gesztus funkciója itt világosan az, hogy társunkkal olyan szándékot is éreztessünk, amit kimondani éppen kényelmetlen lenne. A gesztus itt egyenesen társadalmilag adott jelzés, mely révén meg lehet kerülni a kimondott szó "direkt" egyértelműségét, kegyetlenségét. A bizalmatlanság különböző gesztusai-
ban is egy ilyen szándék bukkan elő: éreztetjük társunkkal, hogy mit gondolunk róla, viszont úgy tesszük ezt, hogy nem mondjuk ki, tehát a szavak direkt egyértelműségében még nem döntöttünk az illetőhöz való viszonyunkban. Az udvarlás játékszerű formái is ilyen gesztusok: közölnek és választ várnak, anélkül, hogy direkt módon ismét csak a szavak egyértelműségében - nyilatkoznának. A gesztus azonban olyan esetekben is társadalmilag adott jelzésrendszer, ahol nem a szándékok, vagy gondolatok közlésére szolgál, s nem az a funkciójuk, hogy az egyértelműséget kikerülve előbb körüljárják az adott helyzetet és embert. A zavarban levés vagy az ijedtség spontán gesztusait éppen hogy el akarja rejteni az ember, s ezek mégis "beszélnek" annyira, hogy a zavarban levő még jobban elveszti térérzékét, ha észreveszi, mennyire árulkodnak mozdulatai. Itt derül ki, hogy a cselekvő ember mennyire társadalmi lény: spontán megnyilvánulása azonnal az új környezethez és emberekhez való tényleges viszonytal reagál - ti. azzal, hogy nem tudja mit "illeg" itt csinálni, s csak a tudatos kontroll leplezi ezt az őszinteséget egy "mű-otthonossággal". Vannak emberek, akik pl. lenézésüket nem tudják elrejteni, bármennyire is szeretnék, és így sokszor teremthet kellemetlen helyzeteket egy-egy tulságosan "őszinte" gesztus.

A gesztus hatásának sajátága, hogy éreztet, hangulati, érzelmi úton közli mondanivalóját, melyek értelmileg csak utólag fejthetők meg. A közvetlen érzelmi reakciók adják fel aztán a kérdéseket, melynek során eljutunk egy-egy helyzet igazi "megértéséhez".

A megvető arcjátékban először nem az illető magatartását tudatosítjuk, hanem belénkívág a megalázottság érzése, mint spontán "megértése", érzelmi tudatosítása ennek a gesztusnak. Tehát spontán reakcióinkban éljük át az egyes tettek belső jelentését, melyet sokszor nem is tudunk pontosan szavakba foglalni, noha nagyon is jól tudjuk, miről van szó. Mikor pl. a Szállnak a darvak-ban a lány kétségbeesetten tiltakozik későbbi férje ölelése ellen, s mégis őt választja élettársának - ez a cselekvés-sor igen nehezen foglalható szavakba, viszont a figyelmes néző azonnal megértette, miről van szó. Ezen az alapon születik meg a cselekvés kifejező ereje, a tevékenység evokatív szerepe, melyben a szándékok sőt a tettek rejtett társadalmi rugói is láthatóvá és egyben mélyen átélhetővé válnak. Hiszen gondoljunk arra, hogy a szokások, az etikett, a divat stb. által formált gesztusok már nemcsak az adott egyén viszonyát jelzik egy helyzethez, emberhez, problémához, hanem már arra is utalással szolgálnak, hogy társadalmilag hol áll ez az ember, honnan érkezett és milyen osztályszerű adottságokkal rendelkezik. Különböző szociális adottságok révén az emberek másképp és másképp teszik magukévá ezeket a szokásokat, s tevékenységükben, gesztusaikban ezek a társadalmi felhangok is érezhetők lesznek. Másképpen lenéző pl. egy "igazi ur" és másképpen egy ujjgazdag, s megint más gesztusokban árulja el magát a valamikor jobb napokat látott "nagy ember". Hogy mennyire társadalmilag jellemeznék ezek a gesztusok, arra igen szemléletes példa de Sica Csoča Milanójának néhány jellegzetes alakja /a keménykalapos ur, a Don Salvatore, a nagyságos asszony/, akik a teljes deklasszációba is magukkal vitték eredeti társadalmi helyzetük valamikor kötelező cselekvésformáit. Ha itt nevetségesen hatnak ezek a gesztusok, az csak azt mutatja, hogy ezek az emberek még mindig természetesen veszik mozgulataik másokat megfélemlítő erejét: a gesztusok nemcsak a beszédet helyettesítő jelzések, hanem osztályszerűen kötelező viselkedésformát is jelentenek.

A gesztus evokatív erejének alapvető sajátága egy paradox kétarcúság: egyrészt rendkívül sokrétű, sokvonatkozású, sok felhanggal rendelkező jelenség, másrészt épp e sokszínűség révén vág egyértelmű hitellel a jellemzés centrumába. Gondoljunk pl. a Csoda Milánóban c. film egyik jelenetére. Az egyik nyomortelepi lakos nem kap alamizsnát, mert nem tudja folyékonyan kimondani, hogy a "Fanfani csokoládé a legjobb". Mikor aztán a telep lakóinak kívánságát egymás után teljesíti a csodálatos galamb, ez a szerencsétlen ember azt kívánja, hogy muljon el a dadogása. Miután visszanyerte normális beszédképességét, első dolga, hogy lelkesen kiáltja a világba: "Fanfani csokoládé a legjobb". A jelenet igen megrázó, mert igen sokat mond. Először is az a szomorú társadalmi tény, hogy az emberek boldogság-igényét milyen alacsonyra szállítja le a kapitalizmus egyik alapjelensége, a nyomor. Másrészt az a naiv együgyűség, ahogyan az újra megkapott beszédképességet felhasználja: végre ugyanolyan lehet mint társai, utolérte őket, s nem veszi észre, hogy még mindig milyen elesett helyzetben van. Aztán egy távolabbi komponens: a csokoládé dicsérete egy olyan ember szájából száll világgá, aki talán még soha nem is kóstolta meg azt, s most első szava mégis azt dicséri. Mármint a gesztus onnan nyeri evokatív erejét, hogy ezeket a sokrétű érzelmi és értelmi komponenseket kipontírozza és villanásnyi mozzanatként egyszerre közli velünk. Egy mozzanat kiemelkedik, összefoglal, bonyolult összefüggéseket érzékeltet: a sokféleség egysége. S ez a sokféleség igen konkrét rangsor is: társadalmi háttér, a konkrét cselekmény és az egyéni alkat egy pontban egymásra találó vonásainak egységét jelenti. Hirtelen átérezzük ennek az embernek egész tragédiáját, s egyben ennek a világnak kegyetlen törvényeit is.

A film gesztusainak mély hatása ebben az összesűrítetttségben és robbanó pillanat-szerűségben van. Az eddig lappangó utalások itt élesen belénk hasitanak: a gesztusok

szinte sokk-szerűen közlik velünk a cselekmény belső összefüggéseit, miértjeit. Egyértelműségüket tehát az életnek az adott cselekménybe futó sokrétű egységéből építik.

A gesztus tehát kibontja a pillanat belső intenzitását: a hirtelen átélés "sokkjában" ember és világ extenzív bonyolultságát érezzük. Ezek a csomópontok azonban meg is szüntetik saját pillanatszerűségüket: intenzív gazdagságukkal gyökeresen különböznek a hétköznapi élet "futó pillanataitól": csak formájuk hasonlít ezekre. Másrészt itt újra láthatjuk a film sajátos helyét az epikával szemben: az elbeszélés "epikus szélessége" csak mint eredményt állítja elő a pillanat egységét - gondoljunk Vronszkij tragikus lovaglásának kétszeri leírására Tolsztojnál. A film viszont "formájában" nyújtja át ezeket a döntő mozzanatok a nézőnek, és csak észrevétlenül bővíti ki és szünteti meg pillanatszerűségüket.

A gesztus eme pillanatszerűsége persze a cselekmény extenzív idejéből táplálkozik, nem egy-egy mozdulat vagy cselekvés speciális tulajdonsága. Vannak jelentéktelen mozdulatok, melyekre a hétköznapi életben fel sem figyelünk, viszont ebben a képben mégis megrázónak érezzük: azért, mert ezt a mozdulatot egy cselekménysor készítette elő, s benne elrejtve és mégis megmutatva ott lüktet az egész eddigi történés lényege, atmoszférájának varázsa. Önálló hatását az teremti meg, hogy teljesen feloldódik a cselekményben.

Épp ez a sokrétű konkrétság választja el a gesztust a szimbólumtól és a pantomimtól. Erre azért vagyunk kénytelenek egy megjegyzés erejéig újra visszatérni, mert a filmbírálatokban, és elméleti írásokban igen sokszor el-mossák a közöttük lévő különbséget. Az evokatív hatás csak a résztvevők cselekvésének egyéni hiteléből adódik: csak akkor élem át, ha ezek a személyes és szociális "miértek" átélhetők. A gesztusok ezt a személyes cselekvést magyarázzák: néha önkénytelen mozdulatban önmagát árulja el az

ember, spontán módon rájövünk tetteinek személyes és társadalmi mozgóerőire: miért cselekszik épp így. A szimbólum viszont személytelen, nincs személyes alanya. Ha egy kiélt női arc után hirtelen egy tigrisfej bukkan előnk, vagy az egymásra talált szerelmesek ölelkezése egy tavaszi képben és madárcsicsergésben oldódik fel - ez személytelen asszociáció, nem a cselekvők egyéni tetteiből nő ki, hanem a művész formálja így a képsort. A szimbólum ezért általánosabb, mint a gesztus. A gesztus általánossága csak annyi, hogy összefoglalja az egyéni és szociális indítékokat, tendenciákat stb. egy rendkívül kifejező, vizuálisan érthető cselekvő mozzanatba. Ez is általános, mert nemcsak magát a mozzanatot jelenti, hanem az események láthatatlan, mégis lényegét is. A szimbólum azonban ennél több, megszűnik az általánosság irányába: olyan asszociációkat teremt, melyek csak háttérül szolgálhatnak a konkrét cselekményhez, de aktív módon nem fonódnak bele, nem pótolják azt. A gesztus, mint láttuk, maga a cselekvés - a szimbólum kívül esik a cselekményen. A szimbólum a filmen ott kapja meg művészi funkcióját, ahol az egyéni hitel, a cselekmény személyes formáltsága már megszületett, mikor már érzem és tudom, hogy ez az ember csak így tehetett. Ekkor adja meg a végső hangulati egységet a szimbólum. Erre a problémára még többször visszatérünk.

A filmen "direkt" beszéd mint gesztus szerepel, a gesztus áttételén keresztül érezteti hatását. Chaplin a Diktátor végén nagy, humanizmustól átfűtött beszédet tart - magának a nézőnek. De ez a direkt hozzáfordulás mint gesztus, mint a cselekmény mozzanata szerepel: Chaplint félreismerik, azt hiszik ő a nagy Hynkel, s ahhoz, hogy megmeneküljön - beszélnie kell. S ebben a konkrét helyzeten, ezen a gesztuson keresztül válik hatékonná felhívása, mely nélkül patetikus, de kevés átélhető deklaráció lenne. Így viszont, - ismét a gesztus síkjáról nézve, rendkívül izgalmas és hatásos: azt látjuk, mint alakul át a

megijedt kis borbély a világ figyelmeztetőjévé, e paradox szituáció közepette. Gesztus, helyzet és szó egymást erősíti: mikor mint humanista szónokot halljuk, érezzük az ügyetlen és tehetetlen borbély jelenlétét, mikor mint üldözött zsidó szól - mi mégis Hitler maszkját látjuk, mikor pedig mint diktátor áll előttünk - a humanistát halljuk. A gesztus és értelmi tartalom eme többértelmű, paradox játéka adja a jelenet mély komikumát és bölcsességét. Vagy gondoljunk a Béke első napja c. szovjet filmre, ahol az "emberek vigyázatok a békére" felhívása az agonizáló, lázálmaival vívódó hadnagy szájából hangzik el, tehát ismét mint gesztust éljük át, innen érkezünk el a szavak jelentéséhez. Ezen az áttételen keresztül sokkal őszintébb, mélyebben átélhető ez az értelmi utalás. Hiszen mindezt a haldokló tiszt mondja, agonizálva is mély humanizmussal.

Mindezzel azonban csak "kivülről" irtuk körül a gesztus természetét és társadalmi funkcióját. A filmművészet - és a hétköznapi - számára azonban a döntő kérdés - a gesztusok igazsága, átélhető hitele. Hiszen az iróniától az alakoskodásig a mindennapi életben is széles skáláját láthatjuk a látszatot teremtő, hazug gesztusoknak. Itt az "elvésett" és "árulkodó" cselekvéseknek az a szerepük, hogy a spontán igazság látszatát keltsék s leplezői legyenek az igazi szándékoknak. Mármint ha azt kutatjuk, hogy miben áll a gesztusok igazságának kritériuma. akkor két komponensre bukkunk. Az első magában a gesztus "formálásában" rejlik: a tulzott, tuljatszott gesztus magán hordja saját tagadását, akkor is, ha ez az eltulzás nem is szándékos. /A tulzott "lelkendezés" mindig gyanús lesz!/. A rossz értelemben "filmszerű" beállítások gyengéje épp az, hogy egy jelentéktelen mozzanat hangsúlyos tuljatszásával elveszik annak esetleges eredeti hitele is, mert a játék és probléma elválík egymástól. A gesztus immanens hitele spontán közvetlenségében van, melyet az erőltettség megtör. Ez a jelenség is a hétköznapi ténye: amint egy tuljatszott

gesztussal találkozunk - azonnal egy új összefüggés jelzéseként fogjuk fel. A gyanu nem más, mint a konvenciókban elfogadott gesztusok megkérdőjelezése: keressük annak okát, hogy miért ilyen "furcsa" ez a viselkedés. A rossz filmen a gesztus úgy nő túl önmagán, hogy láthatóan hamis mivoltában mutat önmagára, s így mivel találunk valami igazabbat mögötte - nem hisszük el a képet.

A tartalmi hitel azonban nem a gesztus immanens adottsága. Egy egy mozdulat önmagában még nem igaz és nem hamis. Gondoljunk arra, hogy Chaplin Diktátorának mozzanatai mennyire valószínűtlenek, s mégis az alak egészét, a cselekmény világát illetően mélyen igazak. A gesztus igazságát az alakok egészén, a cselekmény és tartalom belső dinamikáján és hitelén mérjük le. Egy-egy mozzanat csak úgy válik igazzá, ha megerősíti a cselekmény, majd a benne megjelenő tartalom emberi és társadalmi hitele. Ez a gesztus dialektikus szerepe: egyrészt önálló egység, melyben a hős morális, érzelmi, értelmi konturjai megvilágosodnak, másrészt teljesen felolvad, eltűnik a cselekmény dinamikájában. Minden olyan mozzanat, mely csak látszólag kapcsolódik a mese szövegéhez, s valóságos funkciója az interpretáció - hamis és átélhetetlen.

Itt derül ki, hogy a gesztusnak a filmen közvetítő szerepe van: funkciója abban áll, hogy a cselekmény menetének szubjektív komponenseit, nem látható összefüggéseit, mélyebb szociális szálait érzékeltesse, - tehát a cselekmény dinamikáját átélhető, tipikus konkrétságba emelje. Láttuk, hogy a film is a cselekmény révén ábrázolja világát: sorsok és helyzetek, emberek és társadalmi életfeltételeik a cselekmény dinamikáján keresztül nyernek életet. A gesztus mármost az a művészi centrum, melyben a cselekmény egyéni "miértjei" érthetőek lesznek, melyben a cselekmény és a hősök szubjektív világa egy látható mozzanatban érzékelhető, mely az emberek belső világát közvetíti a külső világ felé, mely tehát az egyéni cselekvés és az ob-

jektív cselekmény kösti összefüggést egy láthatóságban átélhető ponton tárja elénk. Ha ez a művészi közvetítő szerep elhomályosul, akkor két hamis, művészietlen - filmszerűtlen - véglet születik: egyrészt a "belső film", ahol a cselekmény aktuális, jelenben folyó dinamikáját a párbeszéd dinamikája akarja pótolni, másrészt a "tisztá film", ahol nem a cselekmény, hanem a szép gesztusok, fényeffektusok adják a puszta lírai, hangulati tartalmat. E végletek közös tulajdonsága az üresség: amit mondanak átélhetetlen, s legfeljebb spontán hatásukban kötik le a nézőt, hogy az "ébredés" után annál nagyobb legyen kiábrándulásuk.

4. A gesztus: az ábrázolás és művészi hatás centruma

A gesztus és jelenet azért lesz a film alapvető művészi egységévé, mert a kettős tükrözés folyamatában középponti helyet foglal el a kompozícióban és az ábrázolásban. Egyfelől itt ölt konkrét, átélhető alakot a cselekmény, itt villannak fel a történet mélyebbre vezető szálai, itt kapunk hirtelen utalásokat a hős egyéniségére, szociális beállítottságára, - tehát itt futnak össze a valóságról alkotott első kép vonalai. Ugyanakkor már implícite benne rejlenek azok a lehetőségek is, melyek a képi megformálás, megvilágítás, képszög - tehát a második tükrözést, a játék sajátos filmszerű visszaadását meghatározzák. Lehetőségét adja csak, mert a gesztus sokrétű tartalmát több képszerű megoldással lehet megközelíteni, s így csak "erőteret" teremt, melyben egy bizonyos megoldástípusok már felbukkannak.

Egy jelenetbe foglalt gesztus csak úgy válik evokatív értelemben tartalmassá, ha a kép ezt a belső tartalmát kiemeli, ha az előtte és utána álló képek aláhúzzák ezt a tulajdonságát. Voltaképpen itt kapunk magyarázatot arra is, hogy miképpen szabja meg a tartalom a képbeöntés "for-

máját". A mű gondolati-eszmei tartalma, hangulati ereje még olyan absztrakció, mely nem foglalható képbe. Kihat a konkrét jelenetek megformálására, de önmagában még nem áll össze konkrét és felvehető mozzanatokká. A jelenetbe foglalt gesztus, mint a cselekmény "interpretáló" csomópontja azonban már konkrét követelményeket támaszt a képrevitelt illetően. A láttatás fog döntení arról, hogy ebből a jelenetből többet lehessen érzékeltetni, mint ami első pillantásra benne van, hogy mélyebb, hangulati, érzelmi jelentéssel kerüljön a néző elé, mint "önmagában". A képi "forma" itt átcsap a tartalom funkciójába: nem eleve elvont "doboz", melybe a cselekmény, tartalom stb. belekerül, hanem a tartalom evokációjának legfontosabb állomása. A két visszatükrözés egymást erősítő egysége itt születik meg.

A visszatükrözés kettősségének eme dinamikus centrumát igen jól szemlélteti egy jelenet Vassziljevák kitűnő Csapaiev filmjéből. A fehér tábornok csendes zongorázással tölti estéjét, a háttérben csak tisztiszolgáját látjuk, - deréktól felfelé - amint látszólag a zene ütemére táncol. A tábornok néhány órával ezelőtt halálra korbácsol-tatta a katona testvérét, s most alig csodálkozunk a változáson: a katona álmatag, öntudatra még nem ébredt gondolkodását érezzük ki két alak ellentétéből. Azonban egyszerre a csicskás lábait is látjuk: s hirtelen belénkhasít a jelenet tragikus pátosza. A katona nem táncol, hanem a padlót surolja. A két alak közti feszültséget és ellentétet, a katona csirázó lázadását, belső ébredését ez a kép-váltás fejezi ki. De csak azért, mert előbb a néző téved: azt hisszük minden rendben van, a katona táncol a zene ütemére, azt hisszük még mindig tart a patriarchalis kapcsolat közte és ura között. Csak mikor a tévedésből a valóságos gesztushoz vezet el a kép, akkor értjük meg a szemekben ülő gyűlöletet, a lázadás ébredését. A kétféle láttatás különbségében villan fel a nézőben a jelenet valósá-

gos tartalmának megértése is. Ha egyszerűen bemutatta volna a padlót suroló katonát és a zongorázó tisztet, úgy éreztük volna a két ember és világ közti ellentétet, de nem éltük volna át azt az utat, amit az egyszerű, félig még öntudatlan katona a gyűlöletig, tehát saját tudatáig befut ebben a helyzetben. A kép-váltás, a néző tévedése és belátása egy tényleges folyamat két végállomását sűríti össze egy hangulati egységgé: utat az öntudatlanság nyugalmatól az elkeseredés lázadásáig. A tükrözés második "sikja" tehát újabb mozzanatokkal gazdagítja ezt a jelenetet, a kép-váltás kerülőútján - a közel és totál váltása révén - egy történelmi ut két végpontját tudja érzékeltetni a nézővel. Csakhogy ez az ábrázolási "miként" benne rejlik a jelenet immanens szerkezetébe, a két ember közti feszültségben - sajátos képbeli megoldás lehetőségeit a gesztusok ellentéte hordja magában. Ugyanilyen lehetőségyszerűen szabja meg a gesztus a megvilágítás, zenei aláfestés, vágás stb. dinamikáját is. Hiszen azzal, hogy egy önmagában kifejező gesztusra mi következik és hogyan látjuk ezt a következő mozzanatot - az eredeti jelenet hangulati értéke nő vagy csökken, a tartalom érzékeltetése fokozódik vagy megszakad.

Innen érthető, miért olyan nehéz művészi feladat a nagy film megkomponálása: hosszabb és ellentmondásosabb az ut a valóságtól a kész képig.

A tartalom és forma egysége a film esetében a formálás absztrakciójának három állomását jelenti. Először a tartalomnak egy azt kifejező, azt közölni képes cselekményben kell feloldódnia, majd a cselekményt újra kifejező jelenetek és gesztusok "formájába" kell öltöztetni, s végül ezt a már megformált, játékképpé alakított cselekményt és tartalmat a filmkép egységébe kell foglalni. Ezen az uton a gesztus képviseli a művész számára a formáló munka központját: a történetet magát, a cselekmény döntő pontjait kifejező lényegét érzékitő gesztusokra kell felépíte-

nie, majd a filmszalagra kerülő beállításokat is ugyanezek a gesztusok, mint döntő színpoltok szabják meg. A gesztus helyes formálása tehát utalást nyújt a művésznek mind a cselekmény "filmszerű" alakítására, mind a filmforma sajátos kibontakoztatására.

Nagy művészek mindig tudták, hogy ebben a rendkívül nehéz művészi munkában a gesztus képviseli a tartalom alakításának centrumát. Chaplinről írta Egon Erwin Kisch, hogy a gesztusok és jelenetek beállítása, ujjrajtszása, kifejező erejének kipróbálása, átkomponálása, tehát egy-egy cselekvő mozzanat tökéletes kidolgozása foglalta le legtöbb játékidőjét. Eizensteint rajzolta jeleneteit és az alakítás egyes gesztusait: tudta és érezte, hogy itt van a film érzelmi-affektív közlőerejének centruma, itt dől el, hogy tudja-e mély művészi élményként átadni gondolatait és problémáit nézőinek, vagy sem. Ha ezeket a rajzokat nézzük, újra találkozunk a chaplini ismétléssel: ugyanaz a jelenet, vagy gesztus számtalan variációban, megoldásban szerepel, míg egy megnyugtató képpé rögzítődik. Ez a variációs gazdagság arra szolgál, hogy a művész rá tudjon találni a gesztus által lehetőség szerűen adott képi formára. Ebben a kísérletezésben formálódik végső szerkezetűvé maga a gesztus, s egyben itt derül ki, milyen képbefejtés felel meg leginkább a mozzanatnak, mit kíván az operatőrtől a jelenet. Itt találkozunk tehát a visszatükrözés két síkjával egymással, s itt láthatjuk a két ábrázolási "forma" egymásra vonatkozását: itt talál egymásra az eleven cselekmény és a képi forma, hogy aztán a néző felé fordulva elvűntesse a visszatükrözés kettősségének nyomait, s megteremtse a világkép látszatát.

Persze a kísérleti variánsok nagy száma is mutatja, hogy ez az összeillesztés igen nehéz. Mind a gesztust, mind a mozgókép-formát jellemzi az a paradox vonás, hogy egyszerű evokatív hatásukat többbrétegű és több irányú mutató gazdag felhangjaikkal érik el. E többbrétűség nélkül nevet-

ségesen egyszerű, azonnal átlátható, "kikapcsoló" hatásu magyarázatokká válnak: "kilátszik a lóláb" - mondja a néző. Az "összeillesztés" azért nehéz, mert két önmagában is sokféle mutató elemet kell olyan egységbe komponálni, melyben ezek az elemek többszínűségüket egy közös csomópontba koncentrálják, anélkül azonban, hogy elvesztenék felhangjaik gazdagságát. Az átlagfilmek vagy nem törődnek ezzel a művészi komplikációval, vagy önállósulnak az egyes komponensek, s a mellékes mozzanatok önálló életet nyernek.

A gesztus tehát nem technikai szükséglete a filmnek, hanem realista ábrázolásmódjának alapeleme, centruma. Azt mondhatnánk, hogy míg az epikában a realizmus elbeszélő stílusa áll szemben a leíró naturalizmussal, addig a film esetében a láttató, embereket mozgató és így kifejező kompozíció képviseli a realista filmesztétikát, míg a beszéddel egyszerűsítő, mindent csak közlő, de nem evokáló film inkább naturalista természetű. A hasonlat nem is túlfeszített: az elbeszélés, mint stílus azt jelenti, hogy minden mozzanat cselekvő áttételen keresztül mutatja meg magát, nem a költő mondja el, "hogyan néz ki", hanem a tettek árulkodnak erről. A film epikus alapbeállítottságának megfelelően ezt a stíluselemet veszi át, s a vizualitásnak megfelelően transzponálja, de alapjaiban hasonló utat követ. A valóság összehasonlítása a filmképpel sokkal leleplezőbb erejű az "elbeszélő" stílus esetében: míg a film csak közöl, addig az összehasonlítás igen elvont lehet, amint látjuk ezt a világot, a maga önállóságában, azonnal a mi életünkre utal, s kiváltja az egybevetés igényét.

Ezzel elérkeztünk a filmhatás, a tartalom speciális filmszerű evokációjának kérdéséhez. A film nem közöl, az emberi viszonyokat, társadalmi összefüggéseket nem mondja ki - hanem éreztet.

Eisenstein emelte ki elsőnek ezt az evokatív saját-ságot: "Nem lehet kifejezni a hőséget a hőmérő megmutatásával, az idő múlását a naptár lapozásával, a robogást a

gyorsulás matematikai formulájával, meg kell találni az utat a benyomás felébresztéséhez, fizikai vagy lelki átéréshez. Ez pedig nem lehet pusztán egy kép, azaz egy ábra, mely kiváltja ezt az érzést, hanem képek viszonya, egy érzelmi "sokk", vagy bizonyos esetekben egy elszigetelt részlet, mely sugalja ezt az érzést, mert mint jel magába foglal valamit. De ez a jel effektív érzelmi és nem elméleti vagy szokványos kép." /Mitry: Eizenstein. Paris, 1956. 68. old./ Eizenstein tehát az éreztetés mély, evokatív, egész embert megrázó funkciójára gondol: az ember bizonyos összefüggéseket átél.

A gesztus elemzésénél láttuk, mit jelent az éreztetés, a hétköznapi élet milyen jelenségéből nő ki ez a közlésmód. A film - mint a hétköznaphoz legközelebb álló műfaj - ezt a közlésmódot választja. Az emberi sorsokban, eseményekben rejlő mélyebb tartalmat a néző hangulati, érzelmi világában evokálja, ott alakítja ki, megéretteti vele, belső bizonyossággá változtatja benne az összefüggéseket, melyek a megmutatott embereket mozgatták. Az "éreztetés", a belső bizonyosság hangulati kialakítása nem jelent intellektuális értékcsökkenést, nem azt jelenti, hogy a film "nem gondolkoztat". Nagyon is a gondolatra utal, a belső leszámolásra: hiszen a belső bizonyosság arra kényszeríti a nézőt, hogy kielemezze magából, hangulataiból, a megrázó hatásból, hogy miért is mindez, mi az, amit érez, mit alakított ki benne a film látása. A film is kialakítja a maga intellektuális hatását, csak másként, mint a többi műfaj: post festum, a mű átélése után, a már kialakított hangulati bizonyosságra támaszkodva, azt elemezve, a néző belső kényszerében, tisztázni akarásában. Itt teremti meg a néző belső katarziséét is. Az ember úgy ül be a mozi nézőterére, hogy még telve van bizonyos előítéletekkel, hamis illúziókkal, - tudatával még a társadalmi látszat foglya. De a film lassan kialakítja ezt az érzelmi hangulati atmoszférát, mely kényszeríti őt, hogy leszámol-

jon eredeti elképzeléseivel, hogy "megtisztítsa" gondolatait ezektől az illuzióktól, hogy tehát szembeforduljon, tudatosan is átgondoljon olyan problémákat, melyeket eddig készpénznek vett. A film ebből az effektív-hangulati pozícióból intéz támadást az ember gondolatvilága felé: azt átalakulásra kényszeríti. Persze mondanunk sem kell, hogy a giccs ezt az átformálást a társadalmi látszatok, illuziók védelmében teszi - az embert megnyugtatja és elaltatja. Csak a realista film jut el az intellektuális "megtisztításig". Eizenstein maga így fogalmazza ezt a viszonyt érzelem és gondolkozás között: "Meg kell teremtenünk az érzelmi elem és az intellektuális hatás szintézisét. Ugy gondolom, hogy a film képes erre a nagy szintézisre, hogy megteremtse az intellektuális világkép éltető, konkrét gyökereit - az érzelmekben." /U.o. 69.old./

IV.

A VILÁG, MELYET A FILM BEMUTAT

1. A véletlen, mint élettény és mint formáló elv

Végre elérkeztünk első, valóban tartalmi kérdésünkhöz: a film és az élet viszonyához. Hiszen láttuk már, hogy nem minden életprobléma, konfliktus és emberi sors tudja belső gazdagságát ebben a közegben maradéktalanul feltárni. A film tartalmának speciális "közlésmódja" - melyet eddig elemeztünk - egyben szelekciós elvet is jelent. A művésznek ki kell válogatnia azokat az élettényeket, melyek egyenesen ezt a kifejezési formát kívánják maguknak, mert itt többet tudnak mondani magukról, mint más művészi formában. Világos pl. hogy a Jelentéktelen emberek vagy az Akinek meg kell halnia c. filmek konfliktusai sokkal többet mondanak a film aktív vizualitásában, mint novellában elbeszélve: belső gazdagságuk épp az önmagukban egyszerű részletek érzelmi, effektív tartalmának észrevétlen kibontásából következik, melyek elbeszélve visszaesnek a szürke egyszerűségbe, s elvesztik evokatív tartalmukat. Vagy, ha az író esetleg megkísérelné az elbeszélés eszközeivel kibontani ezeknek a hátköznapi mozzanatoknak rejtett tartalmait, - úgy arra kényszerülne, hogy hosszú leírásokkal szétfeszítse a novella kereteit. A történet egyszerűsége, a maga rövid, de intenzív mivoltában tud csak hatni, az elbeszélés hosszadalmasságában elveszik ez az átütő erő. Ezért bár sok elbeszélés kerül filmre, csak a legritkább esetben hallunk "visszafordításról", a film belső szerkezete egy-

szerűbb és bonyolultabb a novellánál, s nem tudja elviselni ezt a transzponálást.

Ez a sokrétű egyszerűség elsősorban a cselekménnyel szemben felállított szelektációs elv: az igazi filmcselekménynek megvan a maga "fordulati optimuma": a túl sok bonyodalom és a cselekmény nélküli miliórajz egyaránt megőrzi a film élvezhetőségét. Az egyik véglet a kaland, cowboy és detektív filmek gyakorlata, ahol a lélegzetelállító fordulatözön szinte megdermeszti az ember ítélő és átélő képességét. A másik pólus sokszor igényes művészi törekvés: pl. Tati "miliórajz"-filmjei, ahol szinte semmi sem történik, csak egy-egy életkór tipikus vonásai, figurái, és mozgásköre kap rendkívül mulatságos képet. De mivel ezek az önmagukban élő kis elemek nem fűződnek fel egy összefoglaló és önmagában is jelentős cselekmény logikájára - így komikus-filozófikus tartalmuk is csökken: a nézőt csak villanásnyi időre kötik le. Chaplin mozzanatai - mivel egy igazi egész aktív részei - hosszú időre elkísérik az embert.

Ez az optimális arány cselekmény és emberi-társadalmi tartalom között, nem egy mennyiségi viszony; nem biztos pl., hogy a kevés cselekmény már jó filmhez vezet, éppúgy, ahogy a sok, apró eseményből összeálló történet is lehet kitűnő művészi egység. Sőt, majd látni fogjuk, hogy még az epizódyszerűség sem dönt önmagában. Chaplin filmjei pl. egészen lazán, s tartalmilag mégis szorosan fűzik egyiséggé az apró mozzanatok és fordulatok tarka sorát. Ellenkezőleg, ezt az optimumot az eseményszerűség sajátos szerkezete teremti meg, tehát egy minőségi viszony, melynek az emberi és társadalmi összefüggések kiderülését kell elősegítenie. A film cselekménye a kiderülés dramatiságává élezi ki a cselekmény dinamikáját: valami olyasmire jövünk rá, ami közvetlenül nem látható, s az életben is valami új összefüggésre utal. Itt van tehát a szelekció legegyszerűbb követelménye. Nyilván vannak olyan események, melyek

cselekménnyé formálva "eltakarják" a benne résztvevők emberi arculatát, s pusztá esetszerűségük "mechanikája", a külső "hogyan történt" köti le a nézőt. A kalandfilmek jobb és rosszabb változatai, ennek a külső szálnak segítségével építik fel világukat, mely azonban egy látzat építése is: a problémákat elleplezi a futó történés - a belsőt a külső. Itt nem derül ki semmi.

A film az emberek aktivitását egészen más oldalról fogja meg, mint a dráma. Míg ott a hős elindít egy folyamatot, mely később ellene fordul, mely felkelti a társadalmi erők ellenállását - míg tehát a drámában a hős aktív kezdeményező, addig a film "kivülről" indítja el a cselekményt: az emberek életébe betör egy véletlen esemény, mely független, sőt egyenesen ellentétes korábbi céljaikkal és vágyaikkal - a cselekmény ezzel a "kivülről" jött eseménnyel és következményeivel való küzdelem. Harc az új életfeltételekért, a felborult viszonyok helyreállításáért, az új modusz vivendiért, vagy esetleg egy gyökeresen új életért: mindegy, az embereket "kivülről" indította meg cselekvésre az élet. Mármint az esettel és következményeivel folytatott rejtett vagy nyílt küzdelemben derülnek ki a társadalom belső mozgatóerői, a látzat által elfedett összefüggései. Ha csak egész futólagosan összevetünk olyan drámákat, mint Miller Pillantás a hídról c. darabja vagy O'Neil Amerikai elektrája, valamint olyan filmeket, mint a Biciklitolvajok és a Rosemarie, azonnal láthatjuk a különbséget. Ezekben a drámákban - s minden jó drámában - a hősök egyéni tettei robbantják ki a konfliktust, a történetek valamilyen módon a szereplők szenvedélyének, cselekvéssorozatának következményei. A filmen viszont egy véletlen esemény kivülről tör be az ember életébe. Rosemarie máról holnapra nagy nő lesz, Antoniónak elloppják a biciklijét és ezzel megkezdődik szomorú kálváriája. Nem az egyének aktivitásából következik tehát a cselekmény.

A külső erőké tehát a tulerő, a hősök csak "válaszolnak". Ezzel azonban már körülírtuk a filmszelekmény sajátos szerkezetét is. A film talán minden más cselekménnyel dolgozó műfajnál jobban szétfeszíti az objektív cselekmény és az egyéni cselekvés vonalát, hogy aztán a történet folyamán szoros egységgé formálja. Mit értünk ezen? Azt, hogy a drámában és a regényben az objektív cselekmény valamilyen áttétel révén - de mindig az emberi tevékenység, az egyes hősök tetteinek következménye, azokból áll össze - jöllehet most már függetlenül a résztvevők szándékától. Tehát itt az objektív cselekmény vonala a hősök tetteiből nő ki, s innen válik "önálló" történéssé. Az epikus forma normája, hogy a hősök szándékát keresztező, visszatartó elemek feltartóztatják, vagy megváltoztatják cselekvésük eredeti irányát úgy, hogy a végeredmény valami egészen más lesz, mint amit eredetileg akartak. De ez a "más" mégis a szereplők tetteiből nő ki, azok egymásrahatásából alakul "önálló" életű cselekménnyé. A film szerkesztésmódja fordított utat jár: az objektív esemény "kívülről" tör be az emberek életébe, az esemény és a hősök célkitűzéssel, eredeti szándékai épp az indításnál különböznek egymástól - épp itt válik élesen el egymástól a két sík, az egyéni tevékenység és az objektív cselekmény. S majd a történés menete során áll helyre ez az egyensúly az objektív erők és az egyéni tevékenység között: vagy a hősök elpusztulásával, vagy alkalmazkodásukkal, vagy úgy, hogy urrá lesznek a külső erők felett, és érvényesítik szándékaikat.

Az objektív cselekmény és az egyéni tevékenység tehát véletlen "eset" fordulataiban kapcsolódik össze, s ettől kezdve ez az esemény diktálja a hősök tetteit: az ember harcba kezd a véletlen formájában jelentkező társadalmi erőkkel, s igyekszik urrá lenni felettük. A véletlen tehát a film alapvető életténye. Ezzel kapunk magyarázatot az un. drámai jelenetek műfaji jellegéről. Mit jelent

itt ez a jelző? Hogy a drámaiság nem a színpadi mű szerkezeti elveit jelenti, azt már láttuk, mit jelent ebben az esetben a drámaiság? Ezek az ún. drámai jelenetek az objektív cselekmény és az egyéni tevékenység feszültségéből pattannak ki. Az emberek harcot kezdenek az életükbe betörő eseményekkel, újabb és újabb fordulatokat csikarnak ki az élettől, újra és újra megpróbálnak kitörni az objektív erők tulajdonjének hatása alól és új lehetőséget teremteni vágyaiknak. Ez a védekező harc teremti meg a drámai mozzanatok művészi szükségességét az epika keretein belül. A Félelem bére két sofőrje az utolsó pillanatig harcol a lehetetlennel, s a harc minden állomása drámai pillanat.

Ezeknek a jeleneteknek az a funkciója, hogy jellemezzék az objektív erők és az általuk mozgatott emberek viszonyát, egy-egy sors társadalmi feltételeit stb. s így látó láncszemei lesznek az elbeszélés fonalának. A film sajátos kompozíciós elvéhez tartozik, hogy egységes cselekményt épp ezeken a sokszor lazán egymáshoz kapcsolódó egyenként magasfoku drámaisággal rendelkező jelenetekből alakítja ki. Műfaji dialektikája tehát: az egyes mozzanatok drámaiságát a mű egészének epikus vonalvezetése fogja össze. Az elmúlt idő végső győzelme az állandóan betörő jelenidő látszatán - ez teremti meg a végső epikus kicsengést.

A filmnek - talán minden más művészetnél jobban - van egy bizonyos affinitása, vonzódása a véletlenhez, mint élettényhez. Ábrázolásának centrumában - többé vagy kevésbé, sokszor egészen elrejtve, sokszor direkt brutalitásában - a véletlen áll. Persze ezt a megállapításunkat csak mint tendenciát, mint egy többé kevésbé uralkodó irányzatot értethetjük: tudnánk sorolni ellenpéldákat is. De talán mégis kimutatható egy ilyen "földalatti" rokonság a filmművészet és a véletlen, mint élettény között. Nem utolsó sorban azért is, mert a véletlen, mint korjelenség, mint egy életforma uralkodó mozzanata - modern probléma, a modern élet feltűnő jelensége. S a film ennek az életnek akar tükröképét állítani.

A film tehát a véletlen dialektikájára építi ábrázolásmódja realizmusát: a véletlent, mint esetet, különös fordulatot ragadja meg - s a történés folyamán egyre mélyebben tárja fel szükségszerűségét, általános hatását stb. Ez a dialektika két irányba mutat. Egyrészt fényt derít azokra a társadalmi erőkre, melyek szűlték. Rosemarie rossz kocsiba száll, de éppen tévedése, tehát egy véletlen lebbenti fel a fátylat az előkelő élet rothadásáról: így lesz ennek a milliomos körnek divatos kurtizánja, s nyílik alkalmá, hogy karrierje révén egy társadalom játékszabályait bemutassa. A film végén azonban már látjuk, hogy mindez csak látvány-véletlen: egyrészt a Rosemariet állandóan termeli a wirtschaftswunder, a felső tízezer igényei. Véletlen karrierje egy berendezkedés szükséges igényeit leplezi le.

A véletlen másik pólusán az ember áll: a "különös" eset fényében a hozzá való viszonyban olyan emberi tulajdonságok kerülnek napfényre, melyek másként rejtve maradnának. Rosemarie hideg számítókézsége, embertelen üressége csak itt, ebben az eset által biztosított lehetőségben bontakozik ki igazán. E véletlen nélkül sem a társadalmi lehetőségek, sem az emberi tulajdonságok nem lepleződtek volna le eredeti konturjaikban. /Az emberábrázolás sajátosságaira még visszatérünk a film típusalkotásának elemzésénél./

Ez a kétirányú dialektika persze összefonódik: a véletlen villanása, az emberek viselkedése, jelleme révén vet fényt a világra, s a világ itt megnyilvánuló igazi lehetőségei és zsákutcái formálják az arcokat és az embereket.

Persze már ennyiből is világos, hogy nem minden véletlen alkalmas erre az ábrázoló szerepre, nem minden esemény tud társadalmi összefüggések mélyére lenyulni: nyilván vannak puszta esetek, melyekben valami mélyebb összefüggés után keresni csak nagyképi tudálékosság lenne.

A kis műfajok megoszlása a véletlen szerkezeti tulajdonságain alapul: a riport, a novella és a film három különböző típusu, "dimenzióju" véletlenre épül. A film és a novella esetében a véletlen objektív eredetű: az élet terméke, onnan szakad rá az emberekre, s a hősök először csak passzív átélői lehetnek az esetnek. A riportban az író maga keresi fel az esetet, hozzá, a felkeresőhöz képest jelent csak véletlent, s feladata, hogy a "csak vele előfordulóról" kimutassa társadalmi szükségyszerűségét.

Számunkra fontosabb a novella és a film véletlenségeinek összehasonlítása, hiszen a film leginkább a novellával tart rokonságot. Az itt adódó különbségekből csak egyet szeretnénk kiemelni, korántsem azzal a szándékkal, hogy ezt az egy differenciát a film általános tulajdonságaként tüntessük fel, inkább egy mozzanataként említjük a sokrétű különbségek illusztrálására. A novellában rendszerint egy véletlen dominál, s a történet innen kapja meg belső megvilágítását. A csattanóban rejlő leleplező erő eltünteti a véletlen látszatát, s eredeti színeiben mutatja meg a történet résztvevőit. Egy kurtizán felszáll a postakocsiba, az uri közönség persze kiutálja az erkölcsstelen nőt - az viszont a bekövetkező nehéz pillanatban morálisan magasabbrendűnek bizonyul utitársainál /Maupassant: a Gömböc/. Ez a frappáns fordulat elegendő az utasok leleplezésére, és az eset szükségyszerűségének érzékeltetésére: nagy tettekre csak az egyszerű emberek képesek.

A film viszont többszörösen összefonódik a véletlenekkel, több véletlenből komponál. Gondoljunk a Békében élni c. filmre. Az a véletlen, hogy a gyermekek egy amerikai katonát fedeznek fel - még nem jelent semmit: nem jelenti a háborus csömört, az emberek lassu elfásulását, a béke-várását. Ehhez újabb véletlenek kellenek, melyek ugyan következményei az eredeti esetnek, de egyben "önállóak" is. Az igazi kép akkor alakul ki, mikor a német és amerikai katona összeölelkezik, mindketten azt hiszik vége a

háborúnak - majd egy újabb véletlen: a visszavonuló őrjárat lelövi a németet és a parasztot. Ezek az esetek együtt rajzolják eléink az igazi világrépet. Ugyanezt láthatjuk a Cabiria éjszakáiban is, ahol a lány három kalandja teszi érthetővé és átélhetővé boldogságvágyát: egy esetből még nem tud mindez kiderülni. Tehát a film több véletlennel dolgozik, melyek egymásra vonatkoznak, egyik magyarázza, megvilágítja a másikat, egymásból nőnek ki, utalnak egymásra. Így aztán az elemeiben véletlen esetek ebben az egymásrmutatásban szükségszerű világréppé állnak össze.

Ez a többszörös véletlen ismét az objektív cselekmény és az egyéni tevékenység dialektikus viszonyából adódik. Az élet dobja be az emberek életébe az első, döntő fontosságu véletlent, majd a hősök tetteikkel, hozzá való viszonyukkal módosítják, alakítják azt - s az egy új véletlenhez vezet, a pártharc egy újabb "eset" formáját ölti magára. Így a véletlenek során keresztül alakul ki az objektív világ és az egyén egyensúlya, s egyben ezekben az egymásból kinövő és egymást értelmező esetekben tisztul ki ennek a világnak képe, a résztvevők szellemi és morális arcúata stb. E két sík egysége a véletlenek szükségszerűvé fonódó sorozatán keresztül születik meg. A novellában sokrétebb és komplikáltabb a viszony a szituáció és a véletlen eset között, és így jelentősebb lesz maga a bekövetkező esemény is: a kiinduló helyzet csattanóig tartó fejlődésrajza sokkal nagyobb belső gazdagságot engedhet meg, mint a film. Viszont ezt a belső gazdagságot egy "dinamikus teljességgel pótolja aztán a mozgókép, az egymást gazdagító, elmélyítő "esetek" rajzolják árnyaltabbá a képet.

Így lép túl a művészi film a pusztá véletlen hazugságán, míg a giccs csak erre épít: nem keresi az adott eset egyelőre láthatatlan szálait, hanem meghagyja "csodálatos" véletlennek. Itt mint kivétel, mint tartalmatlan furcsaság kap valóság-ízt. Az egyes fordulatok itt nem

egymást mélyítik el, nem koncentrikusan halad a film egyre mélyebb összefüggések felé, hanem egymás mellé fűzik a meg-
lepő eseteket, melyek aztán egymás valóság-látszatát erősítik: ha az egyik eset irreálitása lesz a másik valóságának bizonyítéka - mior precedens.

A művészi film véletlennel szemben támasztott kívánsága, hogy leplezze le a látszat és valóság különbségét. A filmszerű véletlen mint élettény a látszat és valóság különbségét fedi fel. Mint életjelenség, konfliktusok és jelenségek igen széles skáláját öleli fel. A póz és a valóságos arculat különbsége, a szerepjátszás számos változata és az egyéni étellel való konfliktusa, kezdve az élet által rákényszerített vagy elfogadott életstilstól /Hannibál tanár ur/, a könnyed ironikus játékig - mindenütt az ember igazi igényei, és a társadalmi konvenciók előregyártott klisséinek kolloziójáról, - tehát a látszat és valóság különbségéről van szó. Ide tartozik még a megszokott életformák hirtelen "elválása" az embertől, hirtelen minden idegen, s csak látszat lesz. Vagy: olyan emberi tulajdonságokra ébred rá az ember, amelyekről eddig ő maga sem tudott /Cabiria, Szokolov/, ahol kiderül, hogy eddigi életét, még önmaga előtt is inkognitóban élte le. A nagy ábrándban a katonai "kötelesség" embertelen póza és az igazi élet valóságának ellentéte bukkan elénk a véletlen események mögül. Az Akinek meg kell halnia c.monumentális film-ben a vállalt szerep /Megváltó/ és a történelmi hivatás akarva nem akarva egybeesik, a játék látszata és a valóság követelésének párhuzama adja a történelmi tanulságot. De még a Róma 11 óra katasztrófája is így töri össze egy egész sor ember életének hazug látszatát.

A filmszerű véletlen tehát a láthatóságban fogant: a látszat és valóság elválása eleve a vizualitásra utal, dialektikáját a felfedés közegében tudja hatásosan elének állítani, itt mutatja meg e síkok kollízióit. Átélhetősé-
güket, megrázó erejüket, a jelenlét illúziója, a felfede-

zés intim élménye fokozza: hirtelen - és csak intim közelségben - látni lehet a szereplés valódi arc elválását, anélkül, hogy erre értelmi utalás történne. "Ezt látni kell", mondjuk ilyen esetekben. Mert a véletlen fordulat csak úgy tud leleplező lenni, hogy a film a második tükörkép segítségével, a látás megközelítő, analizáló illúziójával elmélyíti ezt a véletlent. Egy felnagyított árulkodó részlet, arcvonás, intim mozzanat, sajátosan megvilágított jelenet már hangulatilag jelzi a látszat "elszabadulását". Gondoljunk újra az Akinek meg kell halnia kompozíciójára. Az emberek viselkedését a rájuk játékosan kiosztott szerep határozza meg: nem mernek többé olyan földi módon élni, mint eddig tették, s mégis állandóan botlanak. Az emelkedett szerep és a valóságos gyengeség szinte minden gesztusukban kifejezésre jut. Ehhez járul az igazán komoly szerep: a történelmi feladat, a szabadságharcos hősiesség, melyben a játékosan vállalt szerep komoly feladattá nő. E többszörösen összetett játék-valóság viszonya egymásba olvadása, kis konfliktusai és végül halált is vállaló páto-sza csak a láthatóságban lehet hatásos. Itt a véletlen egyenesen a látszat és valóság viszonyában fogant: abban, hogy a látszat /a passió szerep/ és a valóság /a történelmi hivatás/ véletlenül egybeesik. A film itt minőségileg többet tud adni, mint bármely más műfaj.

Persze a film gyakorlatában nem mindig ilyen kiélezett és frappáns a viszony látszat és valóság között. Az Egy nyáron át táncolt c. film esetében pl. a szerelem, majd a katasztrófa hirtelen átformálja a fiú körül az életet, annyira, hogy meglátja szüleinek képmutatását, környezetének "másik" arcát. Itt tehát csak a hirtelen megváltozás adja a lelepleződés hangulatát. Az Aranypolgár karrierje ugyanígy a látszatvilág és valóságos emberi igények csak látható kettősségére épül. Jeleneteiben mindig ott van az emberi élet kialakításának lehetősége, de mi épp ellenkezőleg látjuk őt cselekedni - igazi vágyaival szemben.

A film egyik vonala fellebbenti a két életvitel különbségéről a fátylat, másrészt bemutatja, hogy mennyire szükségszerű társadalmi alakulat ez a látszatélet. A véletlen csak a leleplezés eszköze, benne épp a látszatok szükségszerűsége derül ki.

Ezzel körülírtuk a film művészi hivatását is. Tulmegy a látható látszat közvetlenségén, azt mint csalóka felszint mutatja be, anélkül azonban, hogy megszüntetné azt, sőt anélkül, hogy éreztetné a nézővel a "leleplezés" folyamatát. A néző még azt hiszi, hogy a hétköznapi mozog, és csak ő látja meg ezeket a különbségeket, holott már régen tulment annak közvetlenségén és egy művészileg szerkesztett világban él. A regény és a dráma miután bemutatta a látszólagos és valódi konturok különbségét - megváltoztatja egész világképét: ez után a valóságos összefüggéseket követi és innen utal a fenntartott látszatra. A történet a valóságos vonalat követi, s csak utal a látszólagosra. Laclostól a Hluság vásárán át Csehov "látszattöréséig" mindeütt azt látjuk, hogy miután kiderült a valóságos életkép, akkor az elbeszélés fő vonala már a valóságos szférában fut. A film ellenkező módszerrel dolgozik. Nagy művészi produkcióiban a valóság és látszatélet kettősségét együtt mutatja be, sőt sokszor a társadalmilag szükségszerű látszatéletből utal a valóságosra. Gondoljunk ismét a Nagy illuzió kompozíciójára. Itt a hősök maguk nem is tudják, hogy egy embertelen szerep látszatának rabjai, a film nem utal erre közvetlenül, a képek tehát egy látszatszférát mutatnak be, - melyek csak a véletlen epizódok pillanataiban lelepleznek le, érzékeltetve az igazi összefüggéseket. Tehát: míg a "nem vizuális" műfajok a valóságban mutatják fel a látszatot, addig a film a látszatban a valóságot. Így születik a kiderülés drámai hatása. Az Emberi sors hősenek egyszerűsége csak látszat, melyből kitűnik egy társadalom új típusa, a szocialista ember morális nagysága, de ismét csak egy-egy mozzanat árulkodása révén, az "egy-

szerűség" most már áttetsző látszata azonban megmarad. Az Aranypolgárban az emberi lehetőségek és embertelen megoldások különbségei csak láthatóságban érezhetők. A film közegében sokkalta nagyobb evokatív erővel rendelkezik ez a megoldás: a film visszaállítja a hétköznapi látszatait, ezt veszi közvetlen ábrázolásának alapjául, de úgy, hogy benne, rajta keresztül, ezt áttetszővé téve utal a valóságos tartalomra. Így teremti meg a hétköznapi művészi képét. Legközelebb áll az emberek mindennapi életéhez - látszólag ugyanolyan mint az, - s egyben a helyreállított mindennapiságban mutat mélyebb társadalmi problémákra. A visszaállított látszat annak megszüntetése is.

A véletlen tehát egyrészt tartalmi elem - mint életény - másrészt formálási elv: a második tükrözés eszköze, az árulkodó beállítások, kiemelések, "részvételi illúziók" stb. révén, melyek mintegy "véletlenül" leplezik le az egyes események szerkezetét.

A film a véletlen közelhozásával és feltárásával teremti meg a tartalmi hatás kereteit: a néző olyan helyzetbe kerül, mint az életben, körülveszi egy eset, átélését, élményeit ez az "ismerős" érzés fokozza. Innen aztán könnyebb a lépés a mondanivaló elvontabb szférája felé.

2. A tipizálásról

Az objektív erők elsőbbsége, mely a "megszokott" világba betörve azt valóságos összefüggéseiben mutatja meg - megszabja a film tipizálási módszereit is. Mindenek előtt: a film emberábrázolása is függvénye lesz a világ ábrázolásának. Az az engelsi követelmény, mely a realista művésztől a tipikus helyzetekben mozgó tipikus alakok rajzát követeli - minden műfajában másként, más szerkezetű egyensúlyon keresztül érvényesül. A film esetében ez az egyensúly látszólag a világkép, vagyis a helyzet ábrázolása felé

billen, és innen világítja meg a hősök tipikus vonásait. A film indítása legtöbbször egy egyszerűen áttekinthető helyzet, melyben a résztvevők startja, lehetséges utiránya, cselekedeteik legáltalánosabb kerete "felfedezhető", vagy legalábbis sejthető.

Tengerparton nyomoruságos viskó, rongyos gyerekek szaladgálnak: egy rozszant motor és egy vándor artista érkezik, elviszi a legidősebb lányt - az Országuton sajátos atmoszférájában, külön kis világába való belépéshez elegendő annyi, s máris értjük az itt szereplő embereket összekötő - egyelőre még elvont - viszonyokat. A filmexpoziáció dramaturgiai kritériuma épp ez a rendkívül röviden és mégis változataiban teljesen ható helyzetközlés. A kiinduló szituációval aztán már adva vannak a hősök körvonalai is, jellemük, lehetőségeik legáltalánosabb és ezért legegyszerűbb elemei: alakjait ebbe a világba helyezve, már - ismét elvontan - "értelmezi" is.

Itt kezdődik tehát a film tipusalkotása: az adott világ felől indul el, s néhány hangulatilag sokat mondó képpel, dialógussal bemutatja ezeket az embereket úgy, ahogy a hétköznapi számára léteznek, szokványos vagy különleges külsejükkal. Az első képekben tehát a világ által adott külső, emberi, erkölcsi burkot járja körül a kép, mely egyéniségüket fedi. Gelosima itt még csak a szegénységből a "művészi életbe" menekülő naiv gyerek, Zampano csak elfásult cirkuszi artista.

Csakhogy ez a bemutatott emberi külső nem azonos ezeknek az alakoknak igazi, tipikus tulajdonságaival: amit eddig láttunk, az csak a jellem látszata, a felszín közvetlensége. Olyan látszat persze, melyben már a tipikus tulajdonságok is benne vannak, de mi még nem látjuk azokat. A világba "beállított" ember még csak kerete az igazi tipusnak. Ekkor ismét a "külvilág" segít a tipikus formálásban: a hirtelen betörő, véletlen esemény hozza felszínre jellemük, emberi mivoltuk rejtett vonásait, az alak

egyszerre igazi mivoltában áll előttünk.- Sőt szinte kénytelen önmaga lenni, kénytelen levetni konvencióit, hogy helyt tudjon állni a "részakadt" nehézségekkel szemben. S most jön a film tipizálásának dialektikus fordulata: eddig mindenütt a valóságábrázolásból jutottunk a hőshöz, s most kiderül, hogy a világot csak ez a "leleplezett" ember, ez a végre tipikus vonásaiban előttünk álló hős tudja csak megértetni velünk, s amit eddig láttunk a világból - az csak felszín volt. Az ábrázolás az élet felől kezdődik, s miután eljutott a típusig, visszaperdül a világ felé. Chaplin különös esetei először csak mulatságos fordulatok, majd megsejtjük, hogy maszkja mögött mi, a civilizáció mostohagyermekai rejlünk, s ezzel magát a chaplini világot is másként látjuk: mint a kapitalizmus ellenséges, idegen társadalmi berendezkedését. Cabiria második megcsalátása után végre megértjük, hogy itt a legtisztább emberi törekvések viszik sorozatos katasztrófákba ezt a lányt - s alakjának tipikus vonásait megértve - a világ ellen fordulunk: ebben a világban épp a legtisztább emberi érzelmek és vágyak jelentik a legnagyobb katasztrófát.

Ez a dialektikus viszony helyzet és hős között, két alapvető tipizálási módszerhez vezet. Az egyik: egy ember sorsának vagy nehéz óráinak "biográfikus" nyomkövetése. /Ilyen az Aranypolgár, az Umberto D, Cabiria éjszakái, az Emberi sors stb./. A másik út: egy eseményben kirajzolódó világkép részei az emberek - sokat nem mutat belőlük a film, de tipikus vonásaik lényegét, markáns vonalakkal tudja mégis elénkhozni. /Szentpétervár végnapjai, Csapajev, Özönvíz előtt, Félélem bére/. Az első esetben a "világkép" inkább az egyéni sors speciális kisvilágán áttéve alakul ki, a másik esetben a típus profilja érkezik a millió áttételén keresztül. Nézzük meg közelebbről a két ábrázolási formát.

A "biográfikus" típusrajz két-három jellemző "esetben" ragadja meg hőseit. Ezekben a fordulatokban az ember

mindig ugyanazzal a speciális adottságával tűnik ki. Szokolov otthoni ténykedése, háborús szenvedései, fogolysorsa következetesen ugyanazt a morális arculatát mutatja be. A hős vonásait itt nem fedi maszk, a film nem látszatmivoltából indul el, s mégis csak a történet végén értjük meg a kezdő képek alakját - noha ott is, a végakkordban is ugyanaz maradt. Az induláskor tehát még nem vesszük észre igazi kilétét, mert alapvető tulajdonságai még nem állnak tevékenysége látható centrumában. Majd csak az a néhány eset fogja ezeket a vonásokat kielemlni, mint a különböző helyzetekben megnyilvánuló azonos emberi tulajdonságot. Tehát bár itt a hőst nem fedi látszat, mégsem látható igazi arculata, a hétköznapi közvetlensége fedi el, s majd csak a magyarázó, mindent megvilágító esetek engedik látni tipikus vonásait.

Miután az esetek megrajzolták az igazi profilt, - s ezzel elveszik véletlen jellegük is. A film egy véletlenbe dobja bele hőstét, de már egy szükségszerű eseményből emeli ki: amint megértjük ezeknek a hősöknek maszk alatti vonásait, emberi és társadalmi hovatartozását - azonnal megérezzük, hogy ezek az esetek nem is történhettek másként, mert ezek az emberek magukhoz vonzották azokat. Akár Cabiria, akár Szokolov, akár Chaplin "eseteit" vesszük, mindegyik csak úgy érthető meg, ha belátjuk, hogy csak sajátos egyéniségük erején megtörve formálódtak éppen így az események. Hiszen így becsapni csak az olyan lányt lehet, aki érzelmeiket keresve fegyvertelenül áll szemben a szerelem látszatával; vagy Szokolov sorsa is másként alakult volna, ha feladja egyszerű becsületességét: robogó autóját figyelmeztetik a veszélyre, de ő tüzön-vízen keresztül is végre akarja hajtani a parancsot - így esik fogságba. - Nyilván nem ők teremtik a veszélyt hozó helyzeteket, de hogy éppen ők, és éppen így lesznek szenvedői ezeknek a sajátos arculatu véletleneknek, - az egyéniségük speciális adottságaiból következik: "keresik" sorsukat. Persze

ebben a "keresésben", ebben az álhatatosságában egy-egy társadalmi probléma rejlik: vagy úgy, hogy a "naiv" ember előtt minden esetben ugyanazzal a csattanóval mutatkozik meg az általánossá vált társadalmi embertelenség /Chaplin, Cabiria/; vagy úgy, hogy ezeket a hősöket egy kialakuló, új társadalmi etika /Szokolov, vagy Platonov a "Béke első napjában", ahol ő is "keresi" halálát/.

A tipizálás másik útját az eseményekben elfoglalt helyzet szabja meg. Míg az előző módszer arra épült, hogy az alakok mindig ugyanazon tulajdonságukat fordítják felénk az egymás után következő eseményekben - addig itt a kiindulópont az alak látszatléte, maszkja, melyet egy hirtelen fordulat leránt, s kiderül, hogy az ismertnek hitt ember "más", esetleg ellenkező vonásokkal és szándékokkal rendelkezik, mint aminek eleinte látszott. Hősünk "más" lesz, vagy mert leleplezi őt az élet számtalan fordulata, vagy mert maga is átalakulásra kényszerül.

Csapájev és a komiszár kapcsolata megismerkedésük-kor csupán "hivatalos" formákban mozog, a felülről jött ember és az autonómiájában sértett kapitány viszonyában nyilvánul meg. S majd csak az események - a parasztok megnyugtatósa, a "vezetés" tudományának tapintatos oktatása teszi egyre rokonszenvesebbé Csapájev számára a komiszárt, s ez az átalakulás világítja meg egy új fénnel egyben magát a partizánvezért is.

Az emberek itt másként lépnek ki a film világából, mint ahogy bekerültek.

Ez a két tipizálási módszer a hétköznapi élet két lehetséges megközelítési formája, melyet a modern élet ir elő a film művésze számára. Mivel a film az intim konfliktusok valóságos társadalmi súlyát és jelentőségét ki tudja emelni, így két feladatot tekinthet magáénak: egyrészt leleplezheti a társadalmi látszatot, megmutathatja a konvenciók, megszokás, képmutatás, érdek vagy hivatás által elfedett vagy megnyomorított embert, feltárja a világ nem

látható, de láthatóvá tehető fonákját. A film műfaja ezt a "leleplezést" igen nagyfokú pátosszá fokozhatja anélkül, hogy bombasztikussá válna, s tullepné az intim világ kerekeit. A másik feladat szintén a modern átlagéletből adódik: a szürke egyszerűség által teremtett látszat széttörése is a film feladata. Az Emberi sors nagyszerűsége nem utolsó sorban abban van, hogy az életben esetleg elfutó, nem észrevehető, apró mozzanatokból teremti meg az igazi mai ember típusát. Ezek a tulajdonságok a "rohanó élet" ezernyi mozzanatában elrejtve sokszor a szürke egyszerűség látszatává állnak össze, s csak a művész kutató szeme, a film intim közvetlensége és mégis nyilvános pátosza emeli ki azokat. A neorealizmus mint stíluselv épp ezt a hétköznapi szürkéséget akarja szétoszlatni, megmutatva az egyszerű históriákban rejlő emberi nagyságot. A film ezért is mai műfaj, mert a hétköznapi eme két leginkább élő látszatát a legkönnyebben és a legeredményesebben tudja szétoszlatni, s a leghatékonyabban tud eljutni a mai emberig.

A filmnek megvannak a maga kedvenc alakjai, bizonyos emberi alaptípusok, akikkel igen nagy evokatív hatással "történnek meg" az esetek. Nem konkrét jellembeli tulajdonságra gondolunk itt, hanem egy-egy viselkedési alaptípusra - a hétköznapi emberre. A film azokat az alakokat részesíti előnyben, akik saját helyzetükkel, viszonyaikkal csak egész halványan vannak tisztában, akik tetteikben élnek ugyan, de helyzetükkel és indítékaikkal legfeljebb csak az érzéki bizonyosság szintjén tudnak leszámolni. Ezt a követelményt legtöbbször úgy oldja meg a film, hogy a váratlan eseményben hirtelen felmondják a szolgálatot a régi vezérlő elvek, s az új tájékozódást csak tapogatódzva lehet megtalálni. A film kedvenc típusai így többé vagy kevésbé a hamis tudat alakjai: cselekedeteiket a rejtett társadalmi erők vezérlik, s csak utólag jönnek rá maguk is rendkívül egyértelmű tetteik igazi okaira. Közvetlen értelenben sokszor rendkívül tudatos cselekvést jelenthet

ez a magatartás: Rosemarie vagy a Nincs irgalom néger katonája egyaránt tudja, mit akar tenni a következő lépésben. De ez a tudatosság csak a közvetlen okokat és következményeket méri fel. A hősök azonban nem számolnak helyzetük általános karakterisztikájával - hogy miért mindez, s hová vezet utjuk társadalmi értelemben. És a követelmény a film közlés módjából adódik: a nézőnek kell átélnie és belátnia ezeket az általános ítéleteket, a világkép összefoglaló konkluzióit. Így a hősök emberi centruma nem tudatos reflexeiben, hanem érzéki habitusukban alakul ki. Az érzéki bizonyosság skálája Gelsomina együgyűségétől Szokolov, vagy a Szállnak a darvak hőséneke relatív tudatosságáig mehet.

Igen érdekes itt a szocialista realista film megoldása: a hősök általánosságban, elméletileg tisztában vannak helyzetükkel - a háború okaival, a helytállás természetes kötelességével - s mégis, azzal az esettel szemben, mely életükbe betört, csak utólag tudnak tudatosan leszámolni. Vagyis a szocialista realizmus itt a filmhős egy új típusát teremtette meg, a tudatos ember harcát egy áttekinthetetlen eseménnyel, melynek konturjait, történelmi-társadalmi háttérét ismeri, de konkrét fordulataival szemben csak védekező, tapogatózó taktikára szorul. Az élet bonyolultsága, leníni "ravaszága" és az emberi tudatosság viszonylagos lemaradása közötti konfliktusból születik meg ez az új típus. Ebben a konkrét, egy esetben a hős tragikusan, vagy "lemarad" - de éppen tudatos mivolta segíti a helytállásban. /Gondoljunk Szokolov állandó kérdésére, "miért mindez?". Itt nem a világot káosznak látó ember áll előttünk, hanem az új típusú hős, aki tudja hová vezet ez az út, és mert akar tájékozódni, mert tenni akar a fejlődés érdekében./ És a történelmi hős, mint filmalak? Itt is hasonló megközelítési móddal találkozunk. A nagy szovjet művészek Eisenstein és Pudovkin történelmi filmjeinek nagy tanulsága, hogy a világtörténelmi eseményeket a kisember

felől közelítik meg, s azok életében, gondolkozásában és moráljában bekövetkező változáson mérik le ezeknek a történelmi fordulatoknak súlyát. Míg a drámában a nagy történelmi események egy-egy jelentős alak körül bontakoznak ki, addig a film képes arra, hogy művésziileg hatékony "rövid-zárlatot" tudjon tefemteni "kisemberek" és a nagy események között. Még a regény sem képes erre a közvetlen kapcsolatra: ott is csak számos áttételen keresztül érintkezik a kisvilág hőse a nagy események szintjével. A film még akkor is a kisvilágból indul ki, ha a cselekvő történelmi hőst mutatja be: a hétköznapi felől is megmutathatja hőseit, anélkül, hogy ezzel csökkentené nagyságát - sőt emberi közelségbe s egyben történelmi távlatba így tudja beállítani /Rettegett Iván/. A film evokatív ereje épp abból táplálkozik, hogy ezeknek a hozzánk hasonló embereknek életében látjuk a forradalom vagy egy történelmi esemény óriási fordulatát.

A mai film a hétköznapi ember két lehetséges megjelenési formájából, a rendkívüliből vagy az átlagosból indul ki, hogy aztán a véletlen esetek során eljusson szociális és emberi vonásaik tipikus rajzáig, s megszüntesse ezeknek a megjelenési formáknak felszínes, sokszor hazug látszatát. Mikor a művészi film egy excentrikus hőst visz a vászonra, akkor a történet során kiderül, hogy ez a rendkívüliség - akár komikus, akár társadalmi outsider értelemben - nem más, mint az átlagember megjelenési formája. Gondoljunk Chaplin vagy Fernandel típusaira. Mindig egy mulatságosan excentrikus, felfokozott alakból indulnak el, s a kalandok egyre inkább leleplezik őket, mint hozzánk hasonló hétköznapi embereket, kimondva, hogy a polgári élet mindenki elé ilyen buktatókat állít. Ha az átlagember látszatából indul ki a film /Umberto D/, akkor feladata abban áll, hogy lerántsa róla azt a klissét, melyet a megszokás sajátos látásmódja akaszt rá. Bizonyos sorsokat e hétköznapi életben "elkönyvelünk", társadalmilag adott elő-

ítéletek segítségével beskatulyázunk valahová, s nem látjuk meg igazi mibenlétét. Minden átlagos élet fel tud mutatni egy-egy "rendkívüli" fordulatot, - átlagos sors nincs. A film utban a típus felé épp arra törekszik, hogy mint a hétköznapi élet műfaja, analizálja ezeket a klisséket, s feltörje azokat, kiszabadítva belőlük az embert. Mert ez a két szélsőség - rendkívüli és átlagos - a modern hétköznapi terméke, pontosabban látszata, az emberi sorsok tipikus vonásai, társadalmi feltételei csak akkor tűnnek elő, ha levetkezik magukról a hamis rendkívüliség csillogását és a mindent elfedő átlagszerűség burkát. A film harcban a polgári hétköznapi elidegenítő hatása ellen -vagy a szocialista realizmusban az igazi emberi vonások bemutatásáért a mindennapokban leplezi le ezeket a szélsőségeket, s teremti meg típusait.

3. Tragédia és komédia a filmen

A film tragikus vagy komikus világképe ismét egyéni szerkezetű, s merőben különbözik a dráma építkezésmódjától. Gondoljunk olyan tragikus hangvételű filmekre, mint az Aranypolgár, a Cabiria éjszakái, vagy a Szállnak a darvak. Hogyan születik a tragikus hős? A hősök nem egy alapvető konfliktus foglyai, melyből csak tragédia árán lehet kitorlni, - mint ahogy a dráma ábrázolná őket, - hanem egy sor egyenként is tragédia felé mutató mozzanatban látjuk őket végigmenni, minden lépésükben ugyanazt az összeütközést látjuk és így lassan kibontakozik egy történelmi-társadalmi helyzet, mely az emberek minden lépését konfliktusokkal fenyegeti. A film inkább körülrajzolja azt a területet, melyen belül e nagy tragédiák kibontakoznak, és nem emel ki csupán egy mozzanatot, hogy azt élezzé ki, bontsa ki intenzív gazdagságában. Cabiria három kalandja körülírja a "naiv" boldogság-vágy lehetetlenségét, s az

olyan ember tragédiáját, aki erre teszi fel életét. A dráma ugyanazt a problémát egy kaland mély elemzésével, a résztvevők szerepének teljes áttekintésével mutatná meg. A dráma egy összeütközésre épül, annak belső szükségszerűségéből általánosít, a film egy sor apró mozzanat közös tartalmát mutatja be, s ez a közös társadalmi lényeg adja a tragédia általánosságát. A filmen a tragédia inkább a szereplők körül mozog, azokat átöleli, lassan lezárja előttük az utakat, míg a drámában a hősök kutatják fel tragikus sorsukat, "provokálják" a társadalmat, s így nőnek tragikus alakokká. Ezért lehet a drámában egy konfliktusból kibontani a tragédia teljességét, míg a filmen be kell mutatni, miként zár le minden utat a társadalmi helyzet, hogyan veszi körül a szituáció a hőst, s ezzel hogyan teremti tragédiát számukra, és az itt élő emberek számára. Így sem a filmhős, sem a filmtragédia nem olyan kihegyezett, "lábujjhegyre állított", minden részletében végigelemzett, mint a drámában, hanem egy életpálya, vagy esemény sor közös érzelmi tartalma, megrázó tanulsága.

A komédia esetében még jobban lehet látni ezt a körülró, jelző és nem intellektuálisan elemző ábrázolásmódot. Gondoljunk olyan ellentétre, mint Molière Tartuffe-je és Chaplin komikus alakjai. A színpadi hős végképp lelepleződik, összeomlik, s benne egy világ morális és világnézeti végét nevetjük ki. A filmkomikum inkább tudatosít olyan viszonyokat, melyeket megváltoztatni még nem áll módunkban, melyektől nevetve elbucszni még nem lehet, melyek még nem értek véget, sőt napi életünk állandó feltételei. Így itt sem éleződik ki a vigjáték egy komikus konfliktusban, hanem ismét szinte végig futja ennek az életelemnek összes lehetséges komikus mozzanatait, s ezzel megrajsolja azt a kört, melyben ezek a mulatságosan komoly összeütközések lehetségesek. Persze itt újra filmszerű komédiáról beszélünk, és nem a színpadi vigjáték fényképezett válfajáról.

Igy a tragédia vagy a komédia kisebb-nagyobb elemekből épül fel, melyeket a film kompozíciója egyre nagyobb sullyal, mélyebb intenzitással állít elénk, melyek azonban mégsem egy átütő erejű konfliktusban, hanem egy tragikus életkörben teljesednek ki. A film így teremti a tragikus hatás mély megrázó erejét: nehogy azt higgyük, hogy az a különbség a film ábrázolásmódjának alacsonyabbrendűségét jelenti. A tragédia "körülírása", a szereplők körül mozgó tragédia, rendkívül mély művészi hatást tud teremteni, s egy világ érzékeltetőjévé nőhet. Itt csak a megformálás speciális vonásait kutatjuk, a hatékonyság sajátos formáit. A film ezekből az elemekből a tragédia vagy komédia érzelmi teljességét teremti meg. Ismét szemben a drámával, ahol a tragédia egy intellektuális leszámolásban születik: a konfliktus csúcán a cselekmény "megáll" s a résztvevők összefoglalják magatartásuk, helyzetük legáltalánosabb okait és következményeit. A filmen nincs ilyen "megállás", a tragédia társadalmi általánosságát az érzelmi átélés teljessége teremti meg: mindenütt ugyanabba a falba ütközöm, ezt élem át egyre nagyobb intenzitással. Ebből következik a katarzis különbsége is. A drámában a hős összeomlásával egyidejűleg én is átgondolom azokat az elveket és illuziókat, melyek az ő esetében pusztuláshoz vezettek, s magam is leszámolok ezekkel. A filmen csak később, az érzelmi megrendülés átgondolásakor, tehát utólag következik be ez a "megtisztulás", miután a tragikus hatás rákényszerít a dolgok átgondolására. Ismét a komédia esetében látható tisztán ez a viszony: rendkívül jókat kacagunk Chaplin vagy Fernandel mulatságos esetein, s csak később keseredik el a nevetés, miután ráébredünk az érzelmi hatás gondolati tartalmára. Mikor a film pergése után átgondoljuk amit láttunk, már csak ironikusan tudunk mosolyogni.

Az érzelmi átélésben születő tragikum magyarázza tehát a filmtragikum "körülíró" ábrázolásmódját. Abban a pillanatban, ahogy az intellektuális közlésről áttevő-

dik a hangsúly az érzelmire, - lehetetlen egy adott esetet "elmélyíteni", lehetetlen a tragikus léteényt egy mozzanatból kiemelni. Ehhez ugyanis az kellene, hogy érzelmi tartalmát tulfeszítse a film, - így azonban szentimentálissá válna az egész kép, s széttörne az igazi tragikum. A drámában azért lehet egy mozzanat belső tragikus összefüggéseit megvilágítani, mert ott egy intellektuális és érzelmi viszonyban bontakozik ki a cselekmény, s így az érzelmi teljesség alá van rendelve ennek a világnézeti, etikai stb. fővonalnak. Nem lehet önálló, pusztán érzelmi, tehát szentimentális. A film csak úgy tudja az érzelmi teljességet később egy intellektuális képpé bővíteni, ha egy sor eset "körülírása" révén mutatja meg ugyanazt a tragikus mozzanatot. Vagyis úgy, hogy minden oldalról megmutatja, körüljárja, szociális teljességében ábrázolja! A giccs szentimentalizmusa viszont lezárja világképét egy csók, vagy érzelem határain, mert az a jelenség, melyet ábrázol, nem bírja el a minden oldalú ábrázolást.

Ezért a filmen a tragikus vég sohasem egy lezárt állókép: a film kompozíciós módja azonnal szentimentális felhangokkal látná el ezt a zárást. Így a tragikus véget csak felvillantja, s aztán "az élet megy tovább" mozzanataiban zárja. A Szállnak a darvak végén megérkezik a katonavonat, s nem jön haza a várt kedves - a könnyek azonban rezignált mosolyba olvadnak. Cabiria összetörve és kifosztva sétál vissza a városba, de arcára lassan mégis visszatér mosolya.

4. A világkép evokációja

A film egy-egy esetet, különös emberi sorsot mutat be, s a nézőben mégis egy általános világkép alakul ki: minden művészet ezt az utat járja meg: az élet egyes mozzanatait, jelenségeit úgy adja vissza, hogy azokban a tár-

sadalom mozgásának, szerkezetének lényege is érezhető legyen. Azonban a film itt is valami speciálisat nyújt. A cselekményben ábrázoló műfajok vagy a valóság széleskörű bemutatásával /regény/ vagy az emberi tettek összeütközésének sokoldalúságával /dráma/ teremtik meg a világkép bemutatását, de minden esetben hosszú ut vezet az egyes espektől, jellemeiktől, jelenségektől a világképig: elemeiben is teljes képet kíván nyújtani. A film sokkal rövidebb uton, mondhatnánk a spontán hatás "rövidzárlatán" keresztül jut el a világkép illúziójáig. A film látszátvilága nem teremt olyan teljességet, mint a regény vagy a dráma, hanem érzelmileg alakítja ki a világkép teljességének benyomását: esetei, az élet "töredékei" egy világot jellemeznek - a film érzelmileg általánosít. A film nagyobb spontán hatás segítségével az egyesből kevesebb áttétel révén tud általánosítani, érzelmi teljességet teremteni. Evokálja, a nézőben felébreszti a világ spontán átélésének érzését, anélkül, hogy viszonylag teljes képet adná a világnak. Az Emberi sors egyetlen ember útja, s mégis szenvedéseit minden fordulatnál úgy éljük át, mint a szovjet ember helytállását egy új világ magasabbrendűsége "visszaját".

Ez a spontán általánosítás határozza meg az átélés intenzitását is. Nagyon mély megrázó ereje lehet a művészi filmnek, de nem vetekedhet a többi művészetek hosszantartó, felejthetetlen hatásával. A film többet evokál, érzelmileg szélesebben általánosít, mint amit tényleg bemutat. Az átélés nem támaszkodik olyan sokrétű és sokoldalú mozzanatra, az emberi sorsok olyan gazdagságára, mint pl. a regény. Ebből érthető az is, hogy a film művészi hatása, ha sokáig elkísér - úgy inkább egy általános benyomás, néhány különálló kép-emlékkel, - mint részleteiben is éles képsor. Nem maradnak meg olyan tisztán a jelenetek, amire emlékezünk, ez is inkább a "világkép" hangulata, s néhány jelenet sokszor össze nem függő képe. Csak igazán nagy és

ritka esetekben maradnak meg kép és jelenetszerű mivoltukban a történetek. Érdekes viszont, hogy a giccs esetében, ahol szó sincs világkép evokációjáról, csak "kellemes" kis történetekről - jobban megmaradnak a részletek, s utóhatásuk is "követelőbb". Ez azonban már következő fejezeteink témája.

5. A film nyilvános hatása

A film által bemutatott sorsokat egyszerre nézi és éli át egy nagyszámú közönség: a mozgóképek éppúgy elválaszthatatlan ettől a nyilvános hatástól, mint a dráma. S mégis a film nyilvánossága egészen más jelenség és hatásmód, mint a színpadi művészeté. A drámában olyan eseményt látunk magunk előtt, mely mindenkit érdekel, melyben saját sorsunkat, világunkat ismerjük fel: nemcsak azért, mert a pusztán egyéni érdekeken túlmutató, jelentős eseményt ábrázol, hanem azért is, mert minden részletében utal egy közösség együttes ítéletére. A dráma jelszava a "nostra res agitur"; a mi ügyünkről van szó: mindnyájan vagyunk érdekelve és elkötelezve. Elhagy minden olyan mozzanatot, mely nem bírja el ezt a nyilvánosságot, s ezek majd a modern regény ábrázolási körébe kerülnek: a magánélet intim viszonyai, a hétköznapi események szürkesége stb. nem drámai téma. A film viszont, még inkább mint a modern epika épp ezeket az intim mozzanatosokat, szürke fordulatokat, a hétköznapi események "magán" színezetű mozaikját emeli ábrázolásába, s ezzel teremt egy sajátos nyilvánosságot: a mindenkit "külön" érdeklő, a nézőteret nem egységében, hanem atomizált, egységekből álló szerkezetében megragadó történetet.

A film hatását elemezve már beszéltünk erről a "csak és mindenkinek külön-külön" szóló közlésmódjáról: már a film "technikai" közege kialakítja ennek a speciális kapcsolatnak kereteit. /A láttatás, a részvétel, a "belépési

illúzió" stb. révén./ Azonban a közönségnek ezt az újfajta viszonyát a nyilvánosság eme új formáját a film életténye, a véletlen teremti meg: a hétköznapi véletlennak is megvan a maga sajátos nyilvánossága, benne tükröződik a modern élet problémáinak átalakulása a magánélet felé.

Egy-egy eset csak a maga elvontságában érdekes: a járókelők nézelődését nem az hajtja, hogy ők is részesesnek érzik magukat ebben az esetben, - nincs tehát köztük egy belső kapcsolat, hanem ellenkezőleg az a biztonság, hogy velük ez nem fog előfordulni, s miért nem vigyázott jobban az illető. Ez a nyilvánosság - hogy úgy mondjam - magánformája: az érdeklődés nem teremt kapcsolatot az emberek között, s nem azért "érdekes" az eset, mert engem is érint, hanem mert mást érintett - az emberek saját okosságukat látják benne. A hétköznapi élet eme nyilvánosság formája máshol is megnyilvánul: gondoljunk a pletykára. Valami érdekes eset mindenkit érdekel, de csak a "magánforma" szigorú betartásával: csak úgy, hogy miután meghallottam én is helyreállítom intimitását, s csak titokban adom tovább. Az intimitás mind a meghallgatást, mind a továbbadást jellemzi, nyilvánossága ebben a magánformában jelentkezik.

Ezek a jelenségek azonban egy nagyobb, világtörténelmi változás mozzanatai csupán. Már Puskin észrevette, hogy a polgári társadalomban megszűnik az élet nyilvánossága: az emberek visszahúzódnak privát életükbe, nagy közös kérdések egyre ritkábban merülnek fel, s nem jelentenek tényleges összekötő kapcsolatot az emberek között. A nagy drámák egy olyan korszak termékei, melyben még nem szakadt szét a magánélet a társadalmi élettől, melyben tehát a nagy problémák természetesen és közvetlenül mindenkit foglalkoztatnak. Ez a korszak azonban elmúlt, s ezzel kialakul a modern hétköznapi nyilvánosságának új formája: a polgári társadalom teremti meg ezt az életformát, melyben az emberek magánéletük "tokjába" húzódnak vissza, s csak privát érdekeikkel törődve nézik a világot, érdeklődésük

határa a magánélet küszöbe, tehát csak annyiban érdekli őket más ember élete, vagy egy általánosabb probléma, amennyiben saját érdekeit ez érinti. S ha a szocialista élet hétköznapijai nem is állnak ellenségesen szemben a közéleti problémákkal, sőt, minden elemükben oda mutatnak, még akkor is megvan a magánélet és közélet, a privát világ és az igazán nyilvános mindenkit mélyen érdeklő problémák elkülönülése: a magánélet még itt is külön szféra marad. Marmost ez az új szerkezetű életstílus teremti meg a nyilvánosság új, látszatformáját, melynek néhány jelenségét láttuk. Közös vonásuk, hogy az emberek érdeklődését elzárkózásuk megőrzése vezeti - míg az igazi nyilvánosság egy közösség megtalálását, s az egyén belső átalakulását, "megtisztulását" jelenti.

A film ennek az új korszaknak jelenségeiből, a modern élet nyilvánosság látszatából indul ki, s hivatása, hogy egy igazi nyilvánosság pátozának szintjére emelje fel nézőit, hogy áttörje a hamis nyilvánosság privátszféráját egy valóságos közösség irányába. Hogyan tudja ezt a küldetését megvalósítani, hogyan teremt a modern életnek egy új, igazán nyilvános műfajt?

A film első kockái még a privát embert ragadják meg, még a nyilvánosság látszatában teremt érdeklődést: a csak nekem szóló hatás illuziója az intimitás fenntartását ígéri, az eset "szemléletmódja" pedig hasonlít a hétköznapi élet érdektelen érdeklődésére. De most hirtelen ráébreszti az embert, hogy ebben az esetben ő is így járhatott volna, ez a szituáció az ő esetében is így vezetett volna katasztrófához, ezek az események nem tűrik el a közönyös, és önmagát igazoló szemléletmódot. Kiderül, hogy a közömbös eseménybe is "rólad szól a mese". A film a katarzisan teremti meg az igazi nyilvánosságot: ott ahol a nézőnek le kell vetnie hétköznapi nyugalmát, illuzióit, és le kell számolni azokkal az erővel is, melyeket itt alkalm volt megismerni. A hétköznapi élet esetei nem kényszeríte-

nek világnézeti, morális leszámolásra: nem látom az eset szükségszerű hátterét és véletlen látszata megnyugtat - véletlenek nem érhetnek utol. S magát ezt az esetet is egy sajátos szemüvegen keresztül látom: előítéleteim, illúzióim, érdekeim szűrőjén keresztül. A film azonban a maga egészében mutatja be az eseményt, nem mint véletlent, hanem mint látsszólagos esetet, és mint valóságos életformát, mely reám nézve is kötelező, mely engem is utol fog érni. Tévedésemet bizonyítja: míg a film kezdetekor illúzióimban megerősítve nézem a képeket, addig a történet végén be kell látnom nézeteim csalóka természetét, le kell számolnom velük. Itt születik meg a nyilvánosság: hiszen ebben az átalakulásban már közös a sorsom a többi nézővel, jól esik leolvasni a megértést és megrendülést szomszédom arcáról, - úgy érzem, hogy nem vagyok egyedül ezzel a kegyetlen világgal szemben: nem tudok egyedül maradni, szükségem van arra, hogy te és te, mi mindnyájan így érezzük. Itt már mint társadalmi ember, mint egy közösség tagja formálom véleményemet a látottakról. Az átélés eme társadalmi szintjén, ahol már nem mint kicsinyes privátember érzek és gondolkozom, itt születik meg a nyilvános hatás.

Vagyis a film kibontja az élet apró mozzanatainak elleplezett tartalmát és ezzel teremti meg ezeknek a jelenségeknek nyilvánosságát.

Közvetlenül ezek a problémák be vannak ágyazva, s ezzel el vannak rejtve a magánélet zárt világában. Egy házasságtörés, egy autóbaleset még nem nyilvános probléma, még nem hívja fel az embereket együttérzés válasszra. De ha a film tulmegy ezen a közvetlenségen, ha a felszín alatt rejlő komponenseit is kiemeli, beágyazza az élet általános képébe, láthatóvá téve rejtett szükségszerű szálait is - úgy sikerül nyilvánosságot teremteni számukra. A film tehát a privát hatás kerülőútján, azt látszólag meghagyja, valójában átalakítva teremti meg a mű nyilvánosságát. Így alkalmazkodik a modern élet követelményeihez, s egyben így harcol annak sokszor embertelen életstílusa ellen.

Persze ez a nyilvánosság csak csira: kifejlődéséhez az élet szerkezetének megváltozása szükséges. Azonban ahhoz elég, hogy szétbontja a hétköznapi élet nyilvánosságának látszatát, s néha felnyissa a közöny, az érdektelenség, a világnézeti befeléfordulás börtönét. A művészet hivatása nem is lehet több.

A film eme küldetése abban áll, hogy kiemelje a mai embert magánéletének börtönéből, s "közös dolgai" ismerőjévé és tevékeny részesévé segítse. Ezzel azonban a film technikai-termelési feltételei szembe kerülnek művészi célkitűzéseivel. A technikai közeg és filmonopoliumok gyakorlati érdeke egyaránt az átlagember elszigetelését, magánéletének börtönszerű lezárását szolgálja: a filmgiccs, mely a filmgyártás üzleti alapja, éppen arra szolgál, hogy az embert visszatérítse magánvilágába, illúzióinak területére, s leszoktassa a közéleti kérdések kutatásáról. A film itt a közönség atomizálásának eszköze: az ember nem tud kapcsolatra találni társával a mű élvezetében, önmagába zárul. A kapitalista "művészet-termelés" ezt a fejlődésfolyamatot a televízió technikai vívmányával folytatja: az elemekre bontott, de még együtt figyelő közönséget most már térbelileg is szétszakítja: mindenki otthon, saját barlangjában nézi ugyanazt, s érzi ugyanazt. A "csak neked mondom" illúziója így a legtökéletesebb. - Csak megjegyezzük, hogy a realista film és televíziójáték éppen ennek a tendenciának ellenében dolgozik: az emberek egymásratalálását, öntudatraébredését kívánja szolgálni.

V. A FILM ÉS A MAI ÉLET

I. Elavulás és maradandó hatás

Ki nem érezte már azt a kellemetlenül zavaró nevet-
hetnéket, mely a régi filmek vetítésekor erőt vesz az em-
beren: furcsa arcok, ruhák, szokások, bizalmas természetes-
séggel mint groteszk maskarák állnak előttünk - s hol van
már az a lenyűgöző erő, ami valamikor, mikor még a film új
volt, annyira le tudott kötni minket. Sőt talán a maga ide-
jén legjobban lebilincselő képek térnek vissza ezzel a gro-
teszk kísértetjárással: nevetséges mivoltukban. Ebből a je-
lenségből aztán igen sok filmszakember és esztéta azt a kö-
vetkeztetést vonja le, hogy a film pusztán a ma művészete,
s holnap már nem tud hatással lenni az emberekre, a mában
él, azt tárja a néző elé, s tiszavirágélete elmúlik a hol-
nappal. Azt hiszem, hogy ez az elmélet inkább saját gyenge-
ségünk igazolása, mint igaz összefüggés felfedezése. Hiszen
vannak olyan filmek, melyek részleteiben a múlt ma már ne-
vetségesen groteszk divatját elevenítik fel - s mégis meg-
rázó hatású, sőt észre sem vesszük a részletek zavaró, meg-
mosolyogtató furcsaságát. Míg a Mire megvirrad c.film szin-
te az unalomig zavaró, addig testvérfilmje, A nagy ábránd
megrázó történelmi tragédia maradt. Példánkából az is kide-
rül, hogy nem lehet igazán jelentőset mondani a máról sem,
ha a film nem bírja ki az utóélet kritikáját. A ma művé-
szetének jelszava mögött tehát inkább egy képtelenség
erénnyé változtatása rejlik, vagy még inkább profán üzleti
érdek: a giccs iparának védelme. Itt azonban egy művészi

probléma is felmerül: a film termelése sokkal több elavuló művet produkál, mint amennyi megmarad, - sokkal többet, mint pl. a regény, ahol közepes művek is kibírják az idő múlását. A filmen a közepes színvonal egyben a perc-életet is jelenti, minden eltérés a művészi csúcsoktól az utóélet halálát hozza. Nagyon kevés a maradandó mű, - mi tehát az elavulás speciális oka, s miért marad meg néhány jó alkotás?

Az elavulást több komponens segíti elő. Az első a film közvetlen tárgyyszerűsége. Ha a művész csak elemeiben adja vissza a valóságot, részleteiben hatásos csupán a kép, a cselekmény maga is csak elvont töredéke a valóságnak, és nem jut el egy kor történelmi-társadalmi lényegéig - úgy ezek az elemek bizonyos idő múlva önálló életet fognak élni. A jelen számára ugyan még faszcináló erejük van, hiszen viszontláthatjuk a kor női szépségideálját, szép ruháit, lakásművészetét, divatos viselkedésmódját, be rendezkedését, s a divat viszontlátása mindig spontán örömet okoz. Csakhogy a divat ma csodálni, holnap nevetni való, - s így néhány év múlva csak kuriózum lehet a kép. A regény sokkal elvontabb: ott mi képzeljük el a hősök tárgyi adottságait, mai izlésünknek megfelelően, s nem zavar minket a régi divatjamult kosztüm. Azonban maga a történet is elavul, mert annak idején csak a divat diktálta menetét és fordulatait. S ez már sokkal veszélyesebb. Gondoljunk arra, hogy a Kődös utakon, vagy a Mire megvirrad elavulását maga a történet szentimentális, fanyar fordulatai is elősegítik: ez a fajta cselekmény is egy kor divatja volt, valamikor így szerette a néző, ha szórakoztatják, - egy kis párizsi nosztalgia, kis pesszimizmus, mely kellemesebbé teszi a valódi világot a film látása után. Itt aztán, mivel csak a divat tartotta össze az elemeket, annak múlása után szétesik a kép. Később, újra a mából ítélve csak nevetni tudunk ezeken az elemeken, s nem értjük miért hordtak ilyen ruhákat, s miért élnek ilyen stílusban. A művész

nem ad mélyebb magyarázatot ezekre a kérdésekre, a világ látható felszínét nem rendezi egy mélyebb értelem s így értelmetlensége azonnal napvilágra jut: mihelyt a divat "értelme" eltűnik a néző hozzá-látó képességéből: mihelyt nem a kor szemüvegén keresztül nézem a képet - nevetséges.

Beszél járul a film sajátos látásmódja is: minden kor kialakítja a maga sajátos filmszerű látásmódját, ami éppugy divat lehet, mint az öltözködés. Így néhány év múlva ez is zavaró és az átélést megakadályozó mozzanattá nő. Gondoljunk arra, hogy milyen különbség van egy ma készült történelmi film és egy eredeti, a kor adta lehetőségek között készült alkotás között. /Ujrafilmesítések divatja! / Mi az ami megváltozik? Más a szereplőkkel szemben támasztott követelmény: másképpen akarjuk őket látni. Nemcsak a kosztümök és a környezet elemei alakulnak át egy sajátos értelemben modernizálódnak, hanem a láttatás technikája is átalakul. A megközelítés, a megmutatás, a rávezetés stb. fordulataitól kezdve, a film spontán hatóesszéjének alkalmazásáig minden: a világítás révén elemzett arcképek, a konfliktusok jelzése, az emberek bemutatása és valóságos mivoltuk kibontása stb. Ma máshogy szeretnénk rájönni a dolgok nyitjára, mint régen: máshogy akarjuk látni a dolgokat. Tehát a spontán hatás eszközei alakulnak.

De vajon ezek az eszközök tényleg szabadon változtathatóak: vajon lehetne-e ma jobban megcsinálni a Nagy Ábrándot, vagy hangos változatban sikeresebb lenne-e a Partyonkin páncélos? Vajon a láttatás mikéntje nem tartozik a film tartalmának világához? Azt hiszem, nagyon is! Gondoljunk arra, hogy mindkét említett film stílusa, képzése, ritmusa, montázsa stb. árasztják magukból egy kor, egy etika, egy probléma atmoszféráját, melyet minden modernizálás csak elronthat, megtörvén ennek az atmoszférának harmóniáját. Az ujrafilmesítés csak arról tanulmányoz, hogy maga a történet merőben asubjektív álmjáték, s nincs köze a valósághoz: bármikor átformálható. A nagy filmek

viszont csak így láthatók, csak ilyenyszerűségükben hatnak, művészi egységükhöz hozzátartozik ez a megváltoztathatatlan egyszerűség.

Ellenvethetnénk, hogy a színház is átrendez, új felfogásban, szereposztásban játszva a darabot. Csakhogy a két átrendezés között igen nagy különbség van. A drámában nagyobb a szöveg kötöttsége, mely meghatározza a cselekmény menetét, s ehhez képest a rendezői munka, kosztüm, maszk alárendelt szerepet játszik. A filmen viszont egy új szereplő, vagy tárgyi elem megváltoztatja az egész játék hangulatát, érzelmi hatását, mert sokkal lényegesebb komponensként lép be a cselekménybe. Az átrendezés sokkal lényegesebb a filmen: itt maga láttatás, a rávezetés hogyanja is átalakul, tehát a cselekmény látható szerkezete is megváltozik, hatóelemei /a spontán hatás eszközei/ is kicserélhetők stb. Másrészt a drámában az írott szerep önállóbb, mint a filmen és így a megjelenítéssel szemben tartós életű. /Míg a régi "felfogásmód" elavul, addig a darab "örök"./ Lehet jobban, vagy rosszabbul játszani, de mindig ugyanast játsszák. A filmen nem: - a színész temperamentuma, fizionómiája összeforr a játszott szereppel. Jean Gabin és Erich von Stroheim színészi egyénisége nélkül elképzelhetetlen lenne ez a film /"katonai" a megszállottság német és francia változata/, más színészek más értelmet vinnének a történetbe - pusztán megjelenésükkel, mert az alakok hangulati jelentése más. S végül: a film mindezt az egyszerűség, változtathatatlanság látszatába zárja. Míg a drámában a szöveg az egyszeri, adott, úgy itt az "előadás" rögzítődik. Ezzel azonban minden elemnek: a kosztümnek, a láttatás mikéntjének, a szereplők fizionómiai tulajdonságainak ilyen szerű mivoltukban kell hatnia - s itt aztán sokkal nehezebb kidolgozni a maradandó harmónikus egységet. Amint látjuk, a film elavulása visszatükrözésmódjának szinte minden tulajdonságával kapcsolatban áll: a tárgyszerűséggel épp úgy, mint a kettős visszatükrözés sajátosságával.

Milyen eszközökkel dolgozik tehát a maradandó film? Szögezzük le mindjárt az elején: a maradandóság tartalmi probléma és nem technikai kérdés, nehéz megteremteni, de ez a nehézség csak a tartalmak formálását jelenti. A művész olyan élettényeket mutat meg, melyek a láttatott elemek, tárgyak, emberek belső mozgatóinak tűnnek, s önmagukban csak látszólag érdekesek, a néző figyelmét, érdeklődését és részvételét továbbvezetik a mélyebb problémák felé, melyek megmagyarázzák ezeket a látható, és önmagukban sokszor furcsa elemeket is. Így aztán úgy érezzük, hogy ezek az emberek csak így öltözködhetnek, csak így nézhetnek ki, csak ilyen tárgyak között élhetnek, mert a film tartalma átlelkesíti a tárgyakat, a történelmi korszak hiteles darabjaivá változtatja azokat, egy életforma, természetes és nem kuriozuszerű feltételeivé. Így aztán az igaz probléma igazzá teszi a részleteket is - s csak ilyen voltukban hitelesíti azokat. Gondoljunk arra, hogy a régi divatu katonaruha mennyire történelmi "burka" volt azoknak az etikai elveknek, melyek ezeket az embereket eltorzították és vezették. Csak itt, csak ezekben a feltételekben gondolkozhattak és cselekedhettek az emberek így. A divat által megszabott életelelemek így szerves részeivé válnak az ábrázolt világnak, maga a divat is kifejez valamit, árulkodik valamiről és nem ezért nem hat zavaróan. Itt a láttatás is szervesen nő ki a gesztusok adta lehetőségekből, s a film problémájának atmoszféráját teremti meg, nem pedig önálló, spontán hatásvadászás eszköze. Sokan kiemelték már az Aranypolgár korához képest "merész" technikáját, mely szinte állandó kocsisásra épült. Vannak, akik keresettséget látnak már ebben a láttatásmódban. Csakhogy Wellesnek itt igaza volt: filmje maradandóságához, husz év után is friss hatásához hozzátartozik, hogy az állandó utánafutással megteremtett isgatott hangulat, a képek által diktált sokszor meddően ideges légkör, mely a legkitűnőbb vizuális keret ennek az életutnak bemutatásához. Mert Kane éppugy egy is-

gatott tevékenység-lásban ég, melyből semmi más nem születik, mint embertelen tárgyak halmaza, kongó kastélyok, elveszett barátok és szeretők hadserege - mint ahogy a gépmozgás ezt a semmire sem kijukadni tudó izgalmat kelti a nézőben. Probléma és képi forma rendkívül művészi harmóniára talál.

Amint látjuk, a maradandó hatás végső soron a világkép evokációjának kérdése is: hogyan sikerül megteremtteni az egyes esetből a nagy történelmi-társadalmi problémák érzékeltetését úgy, hogy ez az egyes eset eleven önállóságot megtartsa, s mégis erre a mély szociális háttérre utaljon, s ne váljon egy öncélú önállósággá, melyben a részletek uralkodnak.

2. Az utóhatás és a film társadalmi szerepe

A film szociológiai helye a modern társadalomban - igen szerteágazó kérdés, mi csak néhány vonást szeretnénk kiemelni, melyek a film sajátos hatásával függnek össze. Ilyen mindjárt az utóhatás. Egyetlen művészet sem képes arra, hogy az emberek magatartását, öltözködésmódját, hétköznapi életét annyira formálja, mint a film. A vásznon megjelenik a feketeinges férfi, amorozó, vagy egy Marina Vlady frizura, és akkor a nézőtér is átalakul feketeinges fiukká és hosszúhajú lányokká. A kép szinte parancsolóan írja elő a viselkedésmódot: az amerikai életforma elemeit a film exportálja a legnagyobb sikerrel - a kiélt unalomtól a nagyszerű knock outig. Persze itt a spontán hatás "szuggesztívója" működik: azok a maszkok kötelezőek, melyek a film látóvilágában sikert arattak - talán nekem is sikert hoznak. Az utóhatásnak azonban megvan a maga művészi vetülete is. A nagy művészi filmek - sokszor anélkül, hogy észrevennénk - beleszólnak hétköznapiaink alakításába, ott működnek apró cselekedeteinkben is, tudatosítva az

eddig nem ismertet, vagy egyszerűen tanult reflexként eligazítva az élet veszélyesen egyszerű dolgai között.

Es a rendkívül erős evokatív tulajdonság és utóhatás teszi a filmet a modern társadalom egyik legfontosabb gondolatformáló, ideológiai közegévé. A polgári élet gyakorlatában ez az átlagélet elfogadásának, a "jól érzem magam" szuggesztíójának, a társadalmi ellentmondások "elfelejtésének" irányába hat elsősorban: a filmtermelés óriási többségben olyan filmeket hoz a nézők elé, melyben ezt a kiengesztelő, beilleszkedő ideológiát sugalmazza. Balázs Béla nagyon szellemesen vette észre, hogy a giccs, mint ideológia képző ternék épp ezt a "harmonikus" beilleszkedést segíti elő. Ennek a "beilleszkedésnek" ára természetesen az önállóság, az igazi érdekek feladása. A film hatása itt is speciálisan érvényesül: azt az ideológiai beállítottságot, amely ezt a lefegyverzést szüli, épp a gondolkodás kikapcsolásával teremti meg. Olyan ideológiát teremt, mely a nem-gondolkodás világnézete: elfogadni a világ látszatát, olyannak, amilyennek a kirakatok, az élet felszíne és a film mutatja. Sugalmaz, beleringat, kellemesen átvezet egy olyan életszemléletbe, mely pusztán a látszatba tud élni, s nem tesz fel soha "kellemetlen" kérdéseket. A film ideológiai szerepe itt - modern ópium: a kellemes érzést stabilizálja, a világ "kellemes" látását. Céline, a később fasisztává züllött francia író, szellemesen írja le az amerikai mozik szociológiai szerepét: néhány órára minden film megteremti a "beilleszkedés" érzelmi és "világi etti" feltételeit, - az ember erősnek, sikerrel találnak érzi magát, és mindent szépnek lát. Mikor ez a hatás elmúlik - újabb moziba kell ellátogatni. A film utóhatás erőssége révén minden más művészetnél jobban képes arra, hogy behálózza az ember gondolatvilágát, egy torzító szemléletmódot alakítson ki benne: a giccs nézője az életet is ezen a szemüvegen keresztül látja, próbálja felkutatni az ott látott kliséket, s képtelen az igazi problémákat meglátni, s azokért küzdeni.

Persze a művészi film ellenkező irányba lők: éppen utóhatásában kényszeríti gondolkodásra az embert. Míg a vásznat figyeli, csak érzelmi reakcióiban él - mikor kijut az utcára, kénytelen elemezni a látottakat, kénytelen gondolkozni. A film rávezeti őt arra, hogy az életet ne a látszat felől, hanem a valóság felől igyekezzen megközelíteni. S mindezt nem az elméleti oktatás elvontságával, hanem a rendkívül eleven események átélésével idézi elő. A művészi film is sugalmaz, csak hogy épp a valóság igazi megértését, birtokbavételét: a nézőt harcba indítja saját élete, életfeltételei átformálására. Ezért emelte ki Lenin a filmművészet fontosságát. A művészi film "ideológiája" tehát nem torzítja a valóságot, hanem annak igazi viszonyait tudatosítja. Még pedig képszerű "egyszerűségében" mindenki számára - a legszélesebb néprétegek élményévé válva - érthetően, s tudatosítóan.

GYERTYÁN ERVIN

**A MUZSÁK TESTVÉRISÉGE
ÉS A FILMMŰVÉSZET**

BEVEZETÉS

A marxizmus időtállósága - mint Engels megállapította - éppen abban rejlik, hogy az emberi szellem - a tudomány és a művészet - minden jelentős előrelépését képes magábaolvasztani, s képes vele új formát és új tartalmat adni önmagának is. Vonatkozik ez az esztétikára is. Századunkban olyan kalandban volt része az emberi megismerésnek, amilyenhez hasonlót nem ismer a történelem. Alkalmunk volt érett tudattal, XX. századi felkészültségünk teljes vértézetében nyomon követni és figyelemmel kísérni egy művészet kialakulását, látni azt a folyamatot, amelyet - a többi művészetek esetében - csak visszakövetkeztethettünk, utólag rekonstruálhattunk. Hiszen a hagyományos művészet kialakulása a történelem előtti idők homályába vész, gyökerei az ókommunizmus primitív világának kultikus-mágikus mélységeibe nyulnak vissza. A film viszont olyan kivételes lehetőségeket nyújt az esztétika számára, mintha egy csillagász a saját szemével nézhetné végig valamely égitest kialakulását, egy zoológus vagy botanikus, egy állat- vagy növényfajta kifejlődését.

A filmtörténet feladata kimutatni, hogyan tartalmazza - sűrítetten, gyorsítottan és a maga sajátos modern feltételei közepette - a film ontogenezise a művészet fillogenezisét, kezdve a mágikus gyökerektől, végezve a legmodernebb törekvésekkel. Hiszen a film is előbb teremtett mithoszokat - mégha sajátos XX. századbeli mithoszokat is - mint művészetet; a film is átesett a vásári mutatvány, a *commedia del'arte* korszakán; a film is megjárta -vagy megjárja - a kifejezőeszközök, a hagyományok, a műfajok stb.

kialakulásának azt az utját, amely a többi művészetet jellemzi, - természetesen korunk feltételei, viszonyai közepette.

Az esztétikát ebből mindenekelőtt az elvi vonatkozások érdeklik. Az esztétika - amikor helyet csinál rendszerében a filmnek - egyszersmind saját rendszerét is módosítja általa, amikor leméri és megállapítja a film művészségét egyszersmind a művészség és a művészet fogalmát is megváltoztatja. A film ugyanolyan forradalmat jelent az esztétikában, mint korunk nagy új jelenségei, a relativitás a fizikában, Pavlov a fiziológiában, a kibernetika a termelőeszközök világában stb. Az az értetlenség, az az elzárkózás, amely kezdetben az esztétika részéről a filmet fogadta, - és gyakran még ma is fogadja - a többi között abban is magyarázatát leli, hogy az esztétika nem volt és nem is lehetett felkészülve a filmre. A lét megelőzi a tudatot. A művészetelmélet egész eszmevilága is természetesen csak a hagyományos, csak a már meglévő művészetek konvencióiban gyökereszhethet, csak ezek határozhatják meg fogalmait, mértékeit. A filmnek viszont éppen ezeket a konvenciókat kellett szétbővítenie, hogy önálló művészetté válhasson.

Az első pillanatra talán túlzásnak tűnik az esztétika einsteini, pavlovi, kibernetikai forradalmáról beszélni a filmmel kapcsolatban. Valójában azonban a művészetelmélet évszázadokon át megdönthetetlennek hitt pillérei inogtak meg a film megjelenésével, és az idézett példák nemcsak az esztétikában bekövetkezett változás jelentőségét érzékeltetik, hanem egyszersmind utalnak bizonyos értelemben e változás tartalmi vonatkozásaira is. Anélkül, hogy rendszerességre és teljességre törekednénk, vessünk néhány futólagos pillantást azokra az alapelvekre, amelyek egyszerre túlhaladottakká, vagy korlátozott érvényűvé váltak a film megjelenésével.

Az esztétika "euklideszi geometriája", "newtoni fizikája", a modern összehasonlító művészet fundamentuma a film megjelenéséig Lessing Laokoön-ja volt. Lessing világosan elhatárolta a valóságot "utánzó" művészetek két főcsoportját - a költészetet /amelybe az irodalom valamennyi fajtáját, a drámát is beleértette/ és a festészetet /amelybe valamennyi képzőművészeti ág beletartozott/; mászóval, a térbeli és időbeli művészeteket. Mindez termékeny alapelve és megdönthetetlen osztályozása volt az esztétikának egészen a film megjelenéséig. Ekkor kiderült, hogy "elképezhető" és megvalósítható olyan "utánzó" művészet is, amelyben a tér és az idő egymást feltételező és meghatározó tényezők és fogalmak; amelyben tehát használhatatlanná váltak a lessingi térbeliség, időbeliség egymást kizáró kategóriái, amely egyszerre "költészet" is és "festészet" is, illetve se nem költészet, se nem festészet. A film Laokoönja - mint később ezt részletesen látni fogjuk - képes mindazt elmesélni, amit Vergilius, miközben mindazt láttatja velünk, amit Agészandrosz, Athenedorosz és Polüdorosz híres szoborcsoportja anélkül, hogy a szó hagyományos /lessingi/ értelmében akár költészet, akár festészet lenne.

Az euklideszi - newtoni - lessingi teret és időt tehát a művészetben és az esztétikában is fel kell cserélnünk az einsteini téridővel, anélkül a filmművészettel nem tudunk mit kezdeni.

Hasonlóképpen vagyunk a vizualitás és az auditivitás effektusaival is, amelyek egymást kizáró, de legalábbis egymástól elhatárolódó, egymástól viszonylag független művészi alapelvekből egymást feltételező és meghatározó tényezőkké váltak, a filmművészet fejlődése során. Ellenvenhetnék, hogy az idő és a tér, a költészet és a képzőművészet, a vizualitás és az auditivitás már a színjátszásban is "találkozott" egymással. De ez a találkozás még a "newtoni" térben is időben jött létre. A dráma költészete mellé

viszonylag mechanikusan társul a diszletezés és a színjátszás "festészete", a szó auditivitásához a szinpadkép vizualitása - hogy az emberi jelenlét problematikáját most figyelmen kívül is hagyjuk, noha végülis ezt a "találkozást" a színművészet a valóság olyan naturális jelenségének kösbeiktatásával oldotta meg, mint az eleven ember.

A filmművészetben azonban a tér és az idő, a hang és a kép, a költészet és a képzőművészet viszonya - mint később látni fogjuk - olyan sajátos és újtipusu kapcsolat, amely az ember naturális jelenléte nélkül jön létre, s amelynek a lényegét csak a modern magfizikából kölcsönözött kifejezéssel határozhatjuk meg: komplementer tényezők ezek a filmművészetben, amelyek egymásban valósulnak meg, nyelik el értéküket, s egymás nélkül lemeríhetetlenek és meghatározhatatlanok.

Hasonlóan gyökeres a változás a film, mint művészet érzékelése szempontjából is. Eddig ugyanis határozott választóvonal húzódott a művészetek két típusa között, azok között a művészetek között, amelyek a pavlovi első jelzőrendszer útján kerültek a tudatba, - mint a tiszta auditív és vizuális művészetek: a zene, a tánc, a képzőművészet - és azok között a művészetek között, amelyeket kizárólag a második jelzőrendszer közvetített /az irodalom, a szó művészetei/. Határeset volt a színház, amelyben mechanikusan társult az érzékelés e két formája. A film viszont - éppen komplementer volta következtében - egyszerre épít mind a két jelzőrendszerre, nem is aperciálható a két jelzőrendszer közös tevékenysége nélkül, amely hanghoz képet, képhez hangot, mindkettőhöz fogalmat, időhöz tért és térhez időt társít a "pars pro toto" egy sajátos, érzékszervek közötti össz munkája és munkamegosztása alapján. /Lásd Balázs Béla példáját a premier plannal levágott emberfejekről./ A művészet érzékelésének - érzékelésről és nem intellektuális feldolgozásról beszélünk - az a tiszta képlete, amely a filmig uralkodott az esztétikában, tehát szintén bonyolultabbá vált.

De megvizsgálhatjuk a filmművészetet az alkotás processzusa szempontjából is - a változás a hagyományos művészetekhez viszonyítva nem kevésbé forradalmi. S itt most nem a filmalkotás kollektív jellegére gondolunk elsősorban, hiszen tüzetesebb vizsgálat - legalábbis elméletben - végülis visszavezeti egyéni összetevőire ezt a kollektivitást és rangsort tud teremteni benne. A lényeg abban rejlik, hogy gyökeres változás történt a műalkotásnak a termelőeszközökhöz - és mindenekelőtt a saját termelőeszközeihez - való viszonyában is. Vajon nem ugyanaz az elv érvényesült - megelőzve az élet egyéb területeit - művészivonatkozásban a filmben, amely tudományos-technikai vonatkozásban a kibernetikában valósult meg? Vajon nem "kibernetikus" művészet-e a film - a szónak abban az értelmében, hogy a technikai eszközök már nem csupán a művészi reprodukció szolgálatában állnak, - mint a sene instrumentumai és nem csupán a fizikai rögzítés eszközei - mint a toll, a ceruza vagy az ecset. Hiszen a filmalkotás abban is különbözik a hagyományos művészetektől, amiben a kibernetika a hagyományos termelőeszközöktől: hogy a gép, a technika már nemcsak mechanikus cselekvést hajt végre - sürítetten, nagyobb arányokban - hanem túllépve a pusztán erőátviteli, energetikai jellegen az emberi tudat funkcióját is betölti, az emberi tudat tevékenységét is reprodukálja. Amíg a film megjelenéséig minden gépi művészet-rögzítő és reprodukáló eljárás - a nyomtatás, a rádió, a gramofon stb. - csupán konzerválta és mechanikusan reprodukálta a művészetet anélkül, hogy magához a művészethez lényegi köze lett volna, addig a filmben éppoly elválaszthatatlannal összefonódik a műalkotás és a konzerválás funkciója, mint mondjuk egy festményben, azzal a különbséggel természetesen, hogy ez a konzerválás gépi úton történik. A film nem egyszerűen továbbítja a már meglévő műalkotást, hanem maga a műalkotás, nem megőrzi a mesét, hanem maga mesél, maga az eleven mesemondás. A film gépi-technikai mechanizmusa - a lencsék

rendszerétől a hangfelvevő gép szerkezetéig- művészi funkciót tölt be, amelynek lényegi szerepe van a film önálló művészetté válásában, amely szervesen hozzátartozik a filmművészet specifikumához. A filmben a művészet - mint az emberi tudat formája - éppoly közvetlenül jelentkezik mint a hagyományos művészeti ágakban, a film éppugy az emberi tudattevékenység - a látás, a hallás, a képzettársítás - reprodukciójára alapul, - szemben a "gépművészet" egyéb fajtáival, amelyekben a gép csak a megőrzés, a továbbítás mechanikus funkcióját tölti be. Ebben rejlik a film újszerűségének egy másik nagyjelentőségű vonása, hasonlatosan a kibernetikához, amelyben az elvégzett gépi művelet szintén az ember tudattevékenységének egy-ajta reprodukciója.

Téridő, komplementaritás, pavlovizmus, kibernetikus jelleg - és folytathatnánk a felsorolást - megannyi olyan fogalma a modern tudománynak és bölcseletnek, amellyel számot kell vetni az esztétikának, ha lépést akar tartani a korral. A film arra kényszeríti a művészetelméletet, hogy olyan rendszert teremtsen, amely magába foglalja ugyan a régi esztétikát, de ugyanakkor magasabb szintre emeli azt, kigelöli érvényességének határait, amint hogy a modern fizika, fiziológia, geometria stb. sem érvényteleníti, hanem határok közé szorítja a megelőzőt. Nyugodtan azt mondhatjuk, hogy éppen ezért minden modern esztétikai törekvés - s így mindenekelőtt a modern marxista esztétika - punctum salience éppen a filmművészet, mint a művészetek kialakulásának legutolsó állomása, amelyben a legbonyolultabb módon jelentkezik a művészet általános problémái is, amely a legmagasabb szinten reprodukálja a művészetek kialakulásának ősi folyamatát, amelyben a legkitapinthatóbban mutatkoznak meg korunk legsajátosabb bölcséleti és tudományos problémái. A film újtipusu esztétikum. De ahogy az anyag vagy a mozgás minden ujonnan felfedezett fajtája, formája, törvényszerűsége visszahat az anyag egész állagáról, a mozgás egész természetéről alkotott általános el-

képzelésünkre és módosítja azt, ugyanugy az esztétikum új fajtája is bizonyos mértékig megváltoztatja az esztétikum egész természetéről kialakult felfogásunkat. A film arra kényszeríti az esztétikát, hogy lemérje, "leporolja", újraértékelje önmagát, precizírozza, leszűkítse és kitérítse évszázados kategóriáit, fogalmait, mértékeit. Kétségtelen, hogy a hagyományos esztétika keretei között nincs helye és magyarázata a filmnek, s akik ezen az alapon tagadják művészet-voltát, azokkal nem igen lehet vitatkozni. A film művészi sajátosságának kutatását nem lehet elválasztani az esztétika újraértékelésétől, a film meghatározása feltételezi általában a művészet és konkrétan a többi művészetek sajátosságainak pontosabb meghatározását. A művészi gyakorlatban - spontán módon - a szemünk láttára zajlott, illetve zajlik le ez a folyamat. Közhelyszámba megy, hogy a fényképezés feltalálása miként kényszerítette a képzőművészetet saját feladatkörének, eszközeinek, sajátosságainak új és pontosabb felmérésére és felismerésére. És ezt látjuk napjainkban az irodalomban a mozgófényképpel, a filmmel kapcsolatban is. De bizonyos áttételekkel kihatott a film a zenére és a többi művészetekre is - lásd például az elektronikus zene problémáját.

Az elmélet azonban most is, ebben is elmaradt a gyakorlat mögött. A filmművészet kifejlődésének általános esztétikai konzekvenciáit nem vonta le, pedig minden olyan próbálkozás, amely nélkül, ettől elszakítva kíséri meg a film esztétikáját megteremteni, specifikumát - vagy specifikumait - meghatározni, csak oda vezethet, hogy suba alatt visszacsempészi a filmművészetet valamely hagyományos művészet fennhatósága alá. S itt nemcsak az irodalomra kell gondolnunk, de ugyanolyan mértékben a zenére, a képzőművészetre is. A marxista dialektika arra tanít, hogy "minden egyéni /így vagy amúgy/ egyben általános is". Az egyéni, a sajátost csak az általánoshoz való viszonyában, az általánosból kiindulva határozhatjuk meg. A filmesztétiká-

nak azonban szinte egész története az egyéni és az általános merev szembeállításából áll. Vagy a "sajátost" hangsúlyozta olyan mértékben, hogy elszakította gyökereit az "általánostól", vagy az általánossal nyelte el a sajátost. A "filmszerűséget" vagy mereven szembeállította a művészség egyéb formáival, vagy egyszerűen tagadta a film sajátosságának létezését. Történelmileg érthető ez. Hiszen az a harc, amely a film művészetvoltának elismertetéséért folyt, szinte megkövetelte, hogy a két álláspont a klasszikus hégeli tézis-antitézis merevségével álljon egymással szemben. Ez azonban nem változtat azon, hogy mind az az álláspont, amely a film művészi voltát - vagy a filmművészet lényegét - csak általános művészi vonásaiban keresi, mind az, amely csak sajátos művészi adottságaiban véli megtalálni, - antidialektikus és hogy elértünk oda, hogy az "általános" és a "sajátos" viszonyát a maga valóságos dialektikájában mérjük fel.

E tanulmány éppen azt tűzi ki céljául, hogy a művészi általános és a művészi sajátos viszonyát konkrétan megvizsgálja a filmművészetben; hogy a filmművészet sajátossága segítségével közelítse és határozza meg azt, ami egyetemes a művészetben, s az esztétika egyetemes törvényszerűségeit követve jusson el a film sajátosságaihoz - hiszen a kettő a praktikumban egymással szételemezhetetlen és dialektikus kölcsönhatásban van.

Kezdjük vizsgálatunkat a művészi általános és a művészi sajátos viszonyával - általában a művészetekben.

I. MUZSÁK TESTVÉRISÉGE

A görög szellem bölcs belátással alkotta meg a művészetek mithológiáját, amikor a kilenc muzsát - Zeus lányait - nővérekként keltette életre a maga mesevilágában. A muzsák testvérisége több mint jelkép. Valóságos kapcsolatot tükröz, a művészetek tényleges vérrokonságát. Festők és költők, zenészek és szobrászok, rajzoló és táncosok ugyanannak a szentélynek papjai, s ha nem is ugyanazt az istent, le legalábbis testvéristenségeket szolgálnak. Maguk a művészek mindig vállalták ezeket a vérségi kapcsolatokat.

"Hirhedett zenésze a világnak,

Bárhová juss, mindig hű rokon" - szólítja meg Vörösmarty, a költő Lisztet, a muzsikust.

"Nous sommes deux frères; la fleur

Par deux arts peut être faite

Le poète est ciseleur,

Le ciseleur est poète" - írja Hugo Froment Maurice-nak.

"Szavak szobrásza én, ki sokszor álmódostam,

Faragva finom ígét, hogy egykor ritka mester

Dobbantom népem szívét meg nem romló remekkel

Alázattal nyulok szerzemaimhoz mostan" - aposztro-

fálja önmagát Tóth Árpád. És vajon nem a megfelelője-e ennek a vallomásnak, amikor például Gerschwín "kékben" ír rapszódíát /mégma a "kék" itt egy sajátos műfaj nevét is jelenti/, hogy ne csak a költőket emlegessük. Az esztétika, a kritika szóhasználatára lépten-nyomon utal erre a ro-

konságra, amikor például a márvány, vagy a celluloidszalag költőjének nevezi a szobrászat, vagy a film mestereit; amikor a hangok színeiről és a színek melódiáiról beszél; amikor egy vers festőiségét vagy zeneiségét magasztalja; amikor Van Gogh ritmusát vagy Rodin "irodalmisságát" emeli ki, amikor Móricz Zsigmond stílusának plaszticitását elemzi, Beethoven vagy Rembrandt drámaiságáról szól, a ritmust kutatja a reimsi székesegyház vonalaiban. Már az ókorban Simonides azt vallotta, hogy "a költészet beszélő festészet és a festészet néma költészet", Horatius pedig *Ars poetica*-jában szögezi le: "ut pictura: poesis", ahol festészet költészet. És hosszan idézhetnénk azoknak a kölcsön inspirációknak végeleáthatatlan sorát, amelyet az egyik művészet nyújtott a másik számára - olykor már-már egészségtelen. a művészeti ág önállóságát, sajátos hivatását is fenyegető mértékben.

De la musique avant toute choses

Rien qui pèse ou qui pose - vallják Verlaine-val a dekadensek. "Le poète n'est qu'un musicien entre les autres. Poésie, musique c'est même chose" - fogalmazza meg még véletesebben az irracionális esztétikai álláspontját a költészettel kapcsolatban - furcsa paradoxonként a poésie pure, a tiszta költészet jegyében Valéry, majd később az esztétikai miszticizmus legelszántabb képviselője Bremond abbé. "A film a fénysugár zenéje" - hirdeti Abel Gance.

És számos példa van - nemcsak az irodalomban - egyik művészet alárendelésére a másiknak. Ez természetesen dekadens jelenség, éppúgy mint a művészetek autonómiájának abszolútizálása. De kétségtelen, hogy erre a művészetek objektív valósága nyújt lehetőséget.

A muzsák testvérisége oly nyilvánvaló, hogy aligha akad gondolkozó fő, aki kétségbe vonná, De ha elhagyjuk a frázisok világát, és a maga konkrétségében vizsgáljuk a problémát, egyszerűben bonyolulttá válik. Honnan származnak és meddig terjednek a hasonlóságok, a közös vonások, a meg-

felelések egy szoborban és egy szimfóniában, egy versben és egy tájképben, egy ampforában és egy koreográfiában, egy katedrálisban és egy regényben? Mi az, ami közös lehet bennük, minden különbözőség ellenére és mi az, amiben szükségszerűen különbözniök kell?

Alapvető fontosságu problémája ez az esztétikának. Hiszen az a közös valami, amely a különböző materiákban megvalósuló, az érzékelés különböző szféráiban felfogható alkotások között van - a művészet maga. Ezeknek a megfeleléseknek, rokonvonásoknak, megegyező törvényszerűségeknek a megismerése pedig maga az esztétika a szónak művészet-filozófiai értelmében. Hiszen a muzsák, a művészetek viszonyának, hasonlóságainak és különbözőségeinek feltérképezése elősegíti és feltételezi azt, hogy a művészetek kollektivitásának a helyét is kijelöljük az emberi tevékenység birodalmában, meghatározzuk specifikus jellegét és ezen az általános specifikumon belül az egyes művészetek sajátosságait.

A könnyebb megközelítés kedvéért fordítsuk meg alapkérdésünket: miben különböznek egymástól a művészetek? Hiszen nyilvánvaló, hogy az azonosság a művészetekben a művészi általánost jelenti, a különbözőség adja a művészi sajátost.

Első pillanásra úgy tűnik, misem egyszerűbb mint erre válaszolni. Minden művészet sajátos és jellegzetes anyaghoz - vagy anyagokhoz - köthöz és bronshoz, festékhez, hanghoz, nyelvhez stb. kapcsolódik, minden művészet más érzékszervekhez szól, vagy másképp, más csoportosításban szól ugyanahhoz, vagy ugyanazokhoz az érzékszervekhez./Azt hiszem a hagyományos felfogás, amely Hegel óta csak a látásnak és hallásnak tulajdonít esztétikai jelleget, ma már némiképp felülvizsgálatra szorul abban az értelemben, hogy - ha a látáson keresztül is, mintegy "integrálódva" abban szerepet kapnak mozgási, tapintási érzeteink, mint a tér és idő érzékelésének formái. Ezzel a megszorítással azon-

ban alapjában elfogadható./ Minden művészet sajátos és összetéveszthetetlen viszonyban áll a térrel és az idővel, az intellektussal, a kauzalitással stb. Ugyan ki az a boldog, aki összetévesztene egy szimfóniát egy lovasszoborral, egy tájképet egy szonettel, egy filmet egy katedrálissal, egy kerámiát egy regénnyel?

A különbségek nyilvánvalóak. Mégis az esztétikák sora vérzett el azon, hogy valamiképp rendszerezze ezeket a különbségeket. Tudniillik, ami a legnyilvánvalóbb különbségeket illeti, azok nem művészeti mivoltukban minősítik a műalkotásokat, hanem fizikai, kémiai stb. adottságaik alapján /a szobor kőből vagy bronzból készül, a zene a hangok rezgése, az irodalom anyaga a nyelv stb./ és olyan zárt rendszert teremtenek, amelyben nincs közeledés egyik művészettől a másikig. Egy porcelánszobor kaolinjában nincs és nem lehet semmi közös, egy tánc-koreográfia mozgásával, egy film celluloidszalagjában semmi megfelelés sem lelhető, egy építészeti alkotás tégláival és habarcsával. Ez a fajta disztinkválás - ha eltekintünk az olyan körülményektől mint például az, hogy a kő, a szobrászatnak, az építészetnek, s mint technikai segédeszköz a litográfiának egyaránt anyaga - valóban alkalmas arra, hogy a művészetek produktumait abszolút érvénnyel elhatároljuk egymástól. De nem mint művészi alkotásokat, hanem mint az anyagi valóság ilyen vagy olyan jelenségeit. Ám, mélysegesen igaza van Gercennek, amikor a művészetek - és általában a szép - fizikai realitásával szembeállítja a dolgok és jelenségek esztétikai realitását. "A szép - írja - nem kivétel a természet törvényei alól: lehetetlen anyag nélkül reprodukálni, lehetetlen szerv nélkül érzékelni. De sem a fiziológia, sem az akusztika nem adhatja meg a művészi alkotás elméletét... Minden hang a levegő rezgése és a hallás reflexe következtében jön létre; de ezenkívül más jelentősége /vagy ha úgy tetszik, más léte/ is van számunkra, az összefüggő zenei mondatban. A hur elpattan, a hang elhal, de

amíg a hur szól, a hang nem kizáróan a vibrációk világába tartozik, hanem a harmónia világába is, s ez utóbbiban esztétikai realitást jelent. A hangrezgésekből összetevődő szimfónia uralkodik a hang fizikai oldalán, elnyeli azt, átlépi annak határait."

Ez a gerceni esztétikai realitás természetesen nem független a művészet anyagi valóságától, törvényszerűségei nem kerülhetnek ellentétbe vele. Például a szobrász, vagy az építész köteles számbavenni a statika törvényszerűségeit, a nyersanyag meghatározott technológiáját, az író a grammatikáét stb., de ugyanakkor nem azonos vele, a realitás egy más szférájába tartozik.

Voltaképpen magán a műalkotás fizikai valóságán belül is meg kell különböztetnünk magának a szorosan vett műalkotásnak fizikai valóságát - és azt a fizikai valóságot, amely ugyan elválaszthatatlan a műalkotástól, de nem tartozik szervesen hozzá. Petőfi versei, vagy Mikszáth regényei függetlenek attól, hogy milyen papíron, milyen kötésben, milyen betűtípussal jelentették meg, de nem függetlenek a felhasznált nyelv "fizikai" lététől és - tágabb értelemben - a könyvszerű közlés lététől sem. Beethoven szimfóniái függetlenek a partitúra papírjától, a hangjegymetszés sajátosságaitól, a zenekar számos adottságától, de nem függetlenek a hurok, a hárttyák, a rezgések fizikájától, az akusztika törvényszerűségeitől, a hangversenyszerű előadásmódtól stb. A celluloidszalag anyagában, a filmvetítő- vagy filmfelvevőgép konstrukciójában számos változtatás eszközölhető, amely nem érinti a film művészetét, de a film optikája, vagy a vetítőfelület megváltozása igenis befolyásolja. Egy szobor anyagának kémiai összetétele különböző lehet és nem feltétlenül meghatározó jelentőségű a művészet szempontjából, de a geometriai formái igen. A festék keverékének is csak a színhatás szempontjából van jelentősége és így tovább.

De nemcsak a művészet fizikai valósága különül el, hogy úgy mondjam aktív és meghatározó és passzív és járulékos fizikai adottságokra, az esztétikai realitás fogalma szintén tovább finomítható és tovább bontható. Lenin ír a filozófiai füzetekben a lényeg különböző fokozatairól. Az esztétikai realitásnak is - amely jelen pillanatban még az x szerepét tölti be gondolatmenetünkben - mint a szép lényegének - különböző fokozatai vannak. A szó eredeti /széptani, tetszéstani/ értelmében vett esztétikai realitás, amely az adott művészet anyagi valóságában nyilvánul meg, maga is megnyilvánulása bizonyos művészi-irodalmi, zenei, festészeti stb. - realitásnak, amelyben az adott alkotás ismeretelméleti, etikai, társadalmi, pszichológiai összetevői fonódnak egybe, amelyben bizonyos emberi-társadalmi valóság összpontosul, fejeződik ki a maga mélyíthető lényegbeli fokozataival.

A művészet fizikai valóságának és esztétikai valóságának ez a bonyolult kettőssége állítja nehéz feladat elé az esztétikát, amikor a művészet valamifajta rendszerét kísérli megalkotni. Vizsgáljunk meg néhány esztétikai rendszert a hagyományos felosztások közül. Amint már említettük, a legelterjedtebb a statika és a dinamika, a tér és az idő művészeinek szembeállítása. Látszatra úgy tűnik, mintha ezzel szilárd és megbízható koordinátarendszert kaptunk volna a művészetek elhelyezésére. De már a filmet megelőző időben Lessingnél is - mint utaltunk rá - csak az ugynevezett utánszó művészeteknél bizonyult megbízható kategorizálásnak és ott sem teljesen. Hiszen az első pillantásra is szemünkbe ötlík a művészetek egy népes csoportja - színház, tánc, pantomim, irodalom, - amely egyszerre tér- és időélményt is nyújt. Igaz, ezeknek a művészi ágaknak egyrésze - például a film, a színház - mint különböző művészetek társulása vagy szintézise jön létre. De a tánc, a pantomim nem szintetikus művészet és mégis egyaránt játszódik térben és időben, nem szólva arról,

hogy a művészetek szintézise is új művészi minőséget jelent. A tér és idő kategóriája tehát már ekkor is elégtelennek bizonyult. Ám, ha még tüzetesebben megvizsgáljuk a problémát, rájövünk arra, hogy minden művészet feltételezi a teret és az időt. Igaz, a szobor, az építészet, a festmény változatlan, csak térbeli valóság /nem beszélünk most a kopás, lepattogzás, a színvesztés problémájáról, amely ugyancsak az idővel kapcsolatos/ - ha a maga fizikai realitásában tekintjük. Ahhoz azonban, hogy ez a fizikai realitás esztétikai realitássá váljék szükséges, hogy a képet megtekintsük, esetleg néhány lépést tegyünk hátra, a szobrot körüljárjuk, nem is szólva a nagyobb építészeti komplexumokról, amelyet kívülről-belülről hosszadalmasan kell szemügyre vennünk. Kisebb vagy nagyobb mértékben, de feltétlenül hozzátapad valami időélmény a par excellence térbelinek tartott művészetek esztétikai realitásához. És hasonlóképpen vagyunk az idő művészeteivel, hogy a legjellegzetesebbet említsem, például a zenével kapcsolatban. "Boldogtalan muzsika, azonnal elhal" - mondotta Leonardo da Vinci, a képzőművész elfogultságával. De ahhoz, hogy éljen és elhaljon és újjászülessen - hiszen a szüntelen újjászületés és nem az elhalás a lényege - térre van szüksége. Nemcsak a maga fizikai valóságában /hangszerek, vibráció, helyiség stb./, amely nélkül elképzelhetetlen, hanem esztétikai valóságában is. Hiszen a crescendo, a fortissimo, az andante bizonyos térbeli viszonylatokat is megjelöl. A hangzás teltsége, színezete, akusztikai minősége hogyan érvényesülhetne bizonyos térbeli valóság nélkül. És sorra mehetnénk a művészeteken annak bizonyítására, hogy a térbeli és időbeli művészetek kategóriái nem felelnek meg a művészetek valóságának, hogy minden művészet egyszerre feltételezi a teret és az időt. És hasonló okokból kell elvetnünk Schelling reális és ideális művészeteit, hiszen minden művészet egyszerre reális és "ideális" is. Nem sokat kezdhetünk Alain javaslatával sem, aki a magányos és

társasművészetek dihotómiáját ajánlja, mivel mindegyik magányos művészet társassá válhat, ha társaságot kerítünk hozzá és fordítva. A zene művészeti jellegén például mitsem változtat az, hogy valaki magának játszik, vagy közönségnek ad koncertet, ugyyszintén mondjuk a szavalásén, hogy mennyien hallgatják egyszerre.

Más oldalról közeledik a művészet felé és új elemet visz a probléma megoldásába az az ugyancsak gyakori rendszerezés, amely utánzó, reprezentatív művészeteket - például rajz, festészet, szobrászat, irodalom- és nem utánzó, nem reprezentatív, ahogy mondani szokták, absztrakt, zenei szubjektív, prezentatív művészeteket /amelynek típusai a zene, az építészet, a tánc/ különböztet meg. Am ez a tetszetős elmélet is azonnal összeomlik, ha a művészetek valóságával szembesítjük. Hiszen ki állíthatná, hogy Beethoven Kroicája, Smetana Moldvája vagy a Párisz lángjai koreográfiája stb. stb. nem "reprezentál" annyi emberi-társadalmi tartalmat, valóságot, mint egynémely modern festő színteltjai. Lényegében - különböző fokon - minden művészet reprezentatív és absztrakt, imitativ és "szubjektív" egyszerre. Minden művészet bizonyos társadalmi - emberi tartalmat hordoz, reprezentál, testesít meg, bizonyos sajátos - művészi jellegéből fakadó - absztrakció segítségével.

Mindez nem jelenti azt, hogy viszonylagos értelemben speciális összefüggések megjelölésére nem használhatjuk - és nem kell használnunk - a fentebb említett osztályozásokat. De csak azzal, hogy durva megközelítések, látészolagos igazságok, amelyek legfeljebb bizonyos belső arányokat fejtenek ki, de nem az illető művészet lényegi és sajátos minőségét.

A burzsoá esztétika a maga metafizikus és statikus nézőpontjával nem közelítheti meg a művészetek teljességét. Az idealista esztétikai rendszerek - amelyek számát némi kombinációs készséggel tetszőlegesen lehet szaporítani - szükségszerűen hol az egyik, hol a másik oldaláról

közelednek a művészethez, hol az egyik, hol a másik oldalát abszolutizálják. A modern burzsoá esztétika - megfelelően annak az osztályszükségletnek, amely életre hívta - az elvont formát állítja rendszerének középpontjába, mint az anyagi valóságtól független szellemiségeket, mint az esztétika a priori kategóriáit. Jellemzőes képviselője ennek az esztétikának Etienne Souriau, a Sorbonne professzora, akinek különben talán nem túl jelentékeny rendszerét éppen azért érdemes egy pillantásra méltatni, mert a maga telivér tisztaságában mutatja a modern burzsoá esztétika mesterkelt és abszurd voltját. Souriau a művészetek világát hét csoportra és két fokozatra osztja. Minden csoport alapja egy-egy "tisztá érzékelés", egy-egy művészi "alapminőség", amely első és második fokon válik művészetté. Rendszerének ábráját két azonos középpontú és hét részre osztott körrel rajzolta meg. A kisebb körön belül vannak az elsőfoku, a tiszta művészetek, azon kívül, de ugyanazon sugarak között, a másodfoku művészetek.

Eszerint a felosztás szerint a következő esztétikai alapminőségek vannak: 1. vonal, 2. térfogat, 3. színek, 4. fényhatások, 5. mozgások, 6. artikulált hangok, 7. zenei hangok. A vonal elsőfokon mint arabeszk, másodfokon mint rajz válik művészetté. A térfogat első foka az építészet, második foka a szobrászat. A színek első foka a "tisztá festészet", második foka az ábrázoló festészet. A fényhatások első foka a vetített fényhatások, - hogy milyen művészet ez, azt Souriau sem árulja el - a második fok rubrikája itt két részre osztódik és három művészet is helyet kap benne. Egyfelől a tusrajz és a fotográfia, másfelől a film. Az ötödik rubrika a mozgás művészeit ábrázolja, amelynek első foka a tánc, második foka a pantomin. A hatodik minőség az artikulált hangok minősége újabb nem várt fordulattal szolgál. Első fokon a "tisztá prozódia" szerepel - ezzel kapcsolatban maga Souriau is kénytelen megjegyezni, hogy az első fok a második foktól,

az irodalomtól, a költészettől függetlenül nem létezik. /De hát akkor miféle kategória professzor ur?/ A hetedik "tisztá érzékelés" a zenei hangok világa, amelyhez első fokon a tiszta zene, másodfokon a drámai, vagy leíró zene tartozik.

Tekintsünk el itt most olyan problémáktól, hogy a művészetek egész sora - a bábjáték, az iparművészetek, az ősi kínai árnyjáték stb. stb. - maradnak ki Souriau rendszeréből. És ne firtassuk a tiszta prozódia, vagy a vetített fényhatások és a többi rejtély mibenlétét sem. A lényeg itt Souriau rendszerének idealista tendenciája, amelylyel a fejetetejére állítja a művészetek tényleges valóságát. A legvilágosabban ez az első és második fokozat árulkodó besorolásaiban nyilvánul meg. Hiszen, ha a maga történetiségében vizsgáljuk a problémát, nyilvánvaló, hogy - amennyiben egyáltalán elfogadjuk ezt a fokozati felosztást - amit első foknak nevez, az második fok és fordítva. A modern művészettörténet több értékes, őskorból származó barlangrajzot, barlangfestményt tart számon. Barlang arabeszkeket, tiszta barlangfestészetet még nem sikerült találni. Az is közhely ma már, hogy az ősi tánc és zene - bizonyos kultikus áttételeken keresztül - előbb jelentkezett konkrét drámai vagy leíró tartalommal, tehát Souriau szerint másodfokon, mint a maga "absztrakt" tisztaságában. Vagy hogy a legmodernebb művészek példáját említsük, a film is mint az élet egyes jelenségeinek ábrázolása, mint "másodfoku" művészet jelentkezett, amelynek állítólagos első foka - a vetített fényhatások - csak egyes esztéták és "tisztá mozi" megszállottjainak fejében létezik.

Mélysegesen igaza van Plehanovnak, amikor felhívja a figyelmünket arra, hogy "kezdetben az ember hasznossági szempontból nézi a tárgyakat és csak később alakul ki benne az esztétikai szempont." Így volt ez a film esetében is, amelyet köztudomásúan a modern tudomány szükséglete - a mozgás vizsgálata - hívott életre. /Lásd: Marey, Demény

stb. kísérleteit./ A művészet kezdetben mai szóhasználat-
tal élve, mint "iparművészet", mint a praktikus élet tár-
gyainak, cselekedeteinek formai megoldása jelentkezik és
csak később válik önálló értékke, önálló cselekedetté az-
által, hogy mint tükörkép elválik a valóságtól és annak
önálló és öntörvényű művészi tükrözéseként új valóság
lesz. Kezdetben nem a vonal, a térfogat, a színek, a fény-
hatások stb. vagy ezek kategóriái léteztek, hanem a teljes
valóság, amelynek a vonal, a formák, a színek, a hangok
sajátos művészi absztrakciói, amelyek különböző mozgásfor-
mákban és az érzékelés különböző szféráiban tükrözik a va-
lóságot. /Mozgásformában tükrözik akkor is, ha ugynevezett
állapotot kifejező művészetről - festmény, szobor - van
szó, hiszen a marxista esztétika csak a nyugalom viszony-
lagosságától és a mozgás abszolút voltából indulhat ki.
Nincs az a kép vagy szobor, amely ne örökítene meg valami
mozgást, mozgáselemet, mégha "mikromozgásról" is van szó,
nem beszélve az olyan dinamikus alkotásokról, mint mondjuk
Munkácsy, vagy Rjepin alkotásai. És nincs az a dinamikus
művészet, amely ne ábrázolhatná a viszonylagos nyugalmat a
maga eszközeivel. Lásd: például Goncsarov Oblomov-ját./
Persze, disztíngváljunk kell a bonyolult oksági kapcsola-
tokat, társadalmi viszonyokat, konkrétan tükröző művésze-
tek és az élet mikromozgását, mozgáselemeit analizáló, áb-
rázoló művészetek között - amelyek ugyancsak tükrözik a
társadalom bonyolult viszonyait, de absztraktabb, áttéte-
lesebb, kevésbé direkt formában, - amint erről később szó
lesz még.

A marxista esztétika előtt az a feladat áll, hogy a
valóságnak ezekből a különböző módon érzékelhető mozgás-
formáiból kiindulva alkossa meg a művészetek rendszerét,
oldja meg a művészetek rokonságának problémáját.

S itt már a kiindulópontnál egy érdekes problémával
kell szembenézni. Engels a tudományokkal kapcsolatban tet-
te azt a megállapítást, hogy különböző mozgásformáiban

vizsgálják a valóságot. Most ugyanezt a problémát a művészetekkel kapcsolatban vetettük fel. Miben különbözik a valóság mozgásformáinak művészi tükrözése a tudományos tükrözéstől?

A különbség - mint ismeretes - abban rejlik, hogy másképpen absztrakt és másképpen konkrét mind a kettő. A tudomány absztrakt konkrétum /bár a tudós a konkrétától jut el az absztrakthoz/ a művészet konkrét absztrakció /bár a művész az absztrakciótól jut vissza a konkrétumig/. A tudományban absztrakttul, absztrakt formában jelentkezik a valóság konkrét törvényszerűségei, a művészetben konkrétan, konkrét formában a valóság absztrakt tulajdonságai. A tudomány úgy tárja fel a valóság objektív mozgását, hogy a lényegét elvonatkoztatja a jelenségtől, a törvényszerűt a járulékosától, hogy "lemezteleníti", megfosztja a szemléleti formájától - egyszóval éppen objektivitását viszi át a szubjektívra /a tudatba/, objektivizálja a szubjektívet /a tudatot/. A művészet ezzel szemben a jelenséggel - illetve pontosabban annak egyik vagy másik minőségével - vonja el és tükrözi a lényegét. A művészet sajátossága abban van, hogy a valóság teljes szemléleti formájával a műalkotás részleges szemléleti formáját állítja szembe és ezzel a szemléleti részlegességgel - tehát az objektív szubjektívizálásával fejezi ki a lényegét.

Minden művészet éppen a valóság, vagy a valóság bizonyos jelenségcsoportja - az emberi élet - valamilyen érzéken konkrét tulajdonságának elvonatkoztatásával keletkezik, ebből származik sajátos nyelve, kifejezőeszközei.

A valóságnak ezek az érzéken konkrét vonásai, a művészi absztrakciókban, - mint tudatformában - viszonylagos függetlenségre, öntörvényűsége tesznek szert. Fontos ezt hangsúlyozni, mert a művészi absztrakció vulgáris, mechanikus értelmezése nem ad kulcsot olyan - csaknem minden művészetet érintő - problémák megoldására, mint a ritmus, a harmónia, a különböző hagyományos művészeti formák, ame-

lyek az irracionalista esztétika fő érvei közé tartoznak, mivel az alkotó számára irracionális elemként jelentkezik. Holott nyilvánvaló például, hogy a ritmus - eredetét tekintve - az élet periódikusan ismétlődő jelenségeinek absztrakciójából származik, amelyek a szívdobogástól kezdve a szerelmen át, a napszakok váltakozásáig, ezer és ezer szállal szövik át életünket. Az idő tagoltságának absztrakciója a művészetekben önálló életre kel és a prozódia, a ritmika bámulatosan gazdag világát teremti meg, amely önálló esztétikai értéket és valóságot nyer a műalkotásban.

A valóság konkrétan érzékelhető mozgásformáinak absztrakcióiból önálló művészi nyelvek, saját törvényeiknek engedelmeskedő, saját belső "mozgástörvényeiket" követő művészi kifejező eszközök lettek, amiket természetesen csak saját történeti fejlődésük alapján lehet megismerni és megérteni. A dolog lényege azonban mégis abban van, hogy minden művészet a valóság valamilyen szemléletben érzékelt, jelenségben adott vonásának elvonatkoztatásából származtatja a maga sajátos "nyelvét", kifejező eszközeit, és azzal válik művészetté, hogy az elvont, a jelenségvilág teljességéből kiemelt jelenség-minőség, jelenség-tulajdonság /hang, szín stb./, illetve a szemléleti teljességéből kiszakított, ennek megfelelő érzékelési szektor - vagy szektorok - /hallás, látás, fogalomalkotás/ segítségével tükrözi az ábrázolt valóság teljességének lényegét, törvényszerűségeit. Ez az, amit az esztétikai szóhasználatban a jelenség és a lényeg, a szemlélet és a gondolat, a tartalom és a forma egységének nevezünk. S ebben az egységben valósul meg a művészi általános és a művészi sajátos dialektikája is. Hiszen a konkrét absztrakció minden művészet általános alapelve, ugyanakkor azonban a konkrétság minőségében rejlik minden művészet sajátossága is. A dialektikus gondolkodás számára nincs értelme annak a kérdés-feltevésnek, hogy a művészet tárgya egyetemes-e - tehát ugyanaz-e minden művészet számára - vagy sajátos-e,

tehát különböző művészeti áganként. A kérdést így csak a metafizikus gondolkodás teszi fel. A valóságban az egyes művészetek tárgya egyszerre egyetemes és egyszerre sajátos, az egyetemes és a sajátos dialektikus egységben van a művészetekben. Ugyanazt a valóságot érzékeljük, vesszük tudomásul a szemünkkel, a fülünkkel, feltételes reflexeinkkel stb.- s ebben rejlik a művészetek tárgyának egyetemesége -, de a fülünkkel, a szemünkkel, reflexeinkkel /szinben, hangban, fogalomban stb./ érzékeljük - s ebben rejlik sajátossága. Mint Marx mondja: "Más a szem tárgya, más a fül tárgya."

A film esetében - következő lépésként - azt kell megvizsgálunk, a szemléleti valóság, a jelenségvilág melyik vonásának - vagy melyik vonásainak - absztrakciójából származtatja a maga nyelvét, a maga kifejező eszközeit; a konkrét absztrakció általános művészi alapelve milyen sajátos "konkrétum" elvonása alapján valósul meg, és hogyan módosítja ez, hogyan határozza meg a művészi általános jelentkezését.

II. ÖT ÁLLÁSPONT ÉS A HATODIK

Amióta a film polgárjogot nyert szellemi életünkben, elméleti és gyakorlati szakembereit állandóan foglalkoztatja a probléma, hogy meghatározzák helyét a műssák birodalmában, kitapogassák viszonyát a többi művészetekhez és felfedezzék benne a művészi alkotásnak azt az új alapelvét, amely megkülönbözteti minden más művészettől, amelyből önállósága és egyénisége fakad. Mi az a "szezám nyilj ki", amelynek bűvös jelszavára kitérül a modern kornak ez a csodálatos, oly sokat ígérő kincsesbarlangja? Hol van az az axioma, amely tovább göngyölitve - mintegy Ariadne fonalként - végigvezet eme új, még feltérképezetlen világ bonyolult labirintusain? A filozófia nyelvén szólva: mi a specifikuma, a sajátossága, alapvető, lényegi jellegzetessége a film művészetének? Mi az, ami önálló glóbuszá teszi a művészetek csillagképében?

Ez a kérdés merült fel mindazok előtt, akik - mint a kérdés első jelentős kutatója Riciotto Camudo nevezte - a hetedik művészet tanulmányozását megkísérelték és ma már könyvtárnyi irodalma van azoknak a válaszoknak, amelyeket erre a kérdésre adtak. De hogy még ma sem tekinthető lezárt problémának, annak bizonyítéka, hogy újból és újból felmerül a szakirodalom, a szaksajtó hasábjain és a film minden jelentősebb teoretikusa és alkotója szerét ejti, hogy megfogalmazza ezzel kapcsolatban álláspontját.

E tanulmány keretében természetesen nincsen mód arra, hogy akárcsak vázlatosan is megkíséreljük történeti áttekintését ennek a problémának, vagy a vélemények ismeretetésének valamifajta teljességére törekedjünk. Mindössze

- kiindulópontként - irányát, tendenciáját akarjuk jelezni azoknak a kutatásoknak, amelyek a kérdés megoldását célozták, valamifajta tipológiáját próbáljuk megrajzolni a felmerülő álláspontoknak.

A periférikus vállalkozásoktól eltekintve, lényegében öt irányból próbálták megközelíteni, öt aspektusból próbálták levezetni a filmművészet sajátosságának problémáját: a vizualitásból, szintetikus jellegéből, sajátos anyagának és eszközeinek törvényszerűségéből, fényképezéséből és dinamizmusából. Mindezek az adottságok természetesen összefüggnek egymással, fakadnak egymásból. A művészet tárgyából való kiindulás elvezet a művészet eszközeihez és megioraitva, a fényképezés kapcsolatban áll a vizualitással, a szintetikus jelleg a mozgással és a filmművészet eszközeivel és így tovább. Ezek az elvek tehát nem egymást kizáróan szerepelnek a különböző esztétikai alapvetésekben, valami formában mindegyik gondolat felbukkan a jelentősebb teoretikusoknál. A vita rangsorolásukon folyik, azon, hogy mi tekintendő alapvető sajátosságnak és mi a származéka ennek, mi a lényegi és mi a járulékos a filmben mint művészetben.

Az öt álláspont közül kezdjük talán a hatodikkal, a legrégibbel, a legtöbbszőr megcáfolttal, amely bámulatos vitalitással éled újra és újra és mint a Filmvilág 1958-as vitája is mutatja, leküzdésén úgy látszik minden ország kialakuló filmesztétikájának tul kell esnie. Eszerint a filmnek nincs specifikuma, a film nem önálló művészet, hanem konzerváló, reprodukáló és sokszorosító eljárás, amelyre ilyen formán - mint művészi alkotásra - az irodalom, illetve a színház sajátosságai, törvényszerűségei jellemzőek. A legpregnansabban Marcel Pagnol fogalmazta meg ezt az álláspontot. Pagnol formulája szerint: "A némafilm, a pantomim megrögzítésének, sokszorosításának és terjesztésének művészete volt, a hangosfilm a színház megrögzítésének, sokszorosításának és terjesztésének művészete." Pagnol a

filmben a színház renaissanceját és tömeges elterjesztését üdvöszölte. De felbukkant a film önállóságát tagadó nézet, általában a szépprózával kapcsolatban is, aszerint, hogy a nézet vallója epikus vagy drámai jellegűnek ítélte a filmművészetet. A film autonómiájának elismeréséért jóformán minden országban szivós harcot kellett vívni. Hogy a filmelméletben legnagyobb multu és leghaladóbb országokat említsem, Franciaországban René Clair és Marcel Pagnol híres polémiája fémjelzi ezt a harcot. De lényegében a filmművészet sajátosságának tagadása - formalizmusnak, kozmopolitizmusnak bélyegzése - volt az elméleti alapja azoknak a támadásoknak, amelyek a 40-es évek végén Eisensteint, Pudovkint, Balázst érték a Szovjetunióban. /Ezt a nézetet azóta a szovjet esztétika megsemmisítő bíráló alá vette és az Iskuszsztvo Kino 1957-es vitája a filmművészet sajátosságáról beverte a koporsószőgét is. Ma, éppen a szovjet esztétikában folyik a legélénkebb vita és a legtermékenyebb kutatás a film sajátosságát illetően, elég itt csak Vartanov, Kozlov, Piotrovszkij tanulmányaira utalni./ Német nyelvterületen Balázs Béla fellépése jelzi körülbelül, ha nem is a harc, de a frontális támadás megindulását.

Ma már nem szükséges bizonyítani, mennyire helytelen álláspont volt ez és mennyire akadályozta a filmművészet fejlődését azzal, hogy elméletileg "megalaposta" a film teljes behódolását a színház előtt, hogy a lefotografált színház gyakorlatát - amelyből maga az elmélet származott, - szentesítette. Minden filmgyártás, de különösen a szovjet film története mutatja beszédesen, hogy a filmművészet fejlődésének, illetve visszaesésének korszakai mennyire egybeesnek a film művészeti sajátosságainak respektálásával, illetve tagadásával. Az eisensteini-pudovkini korszak - a szovjet film első nagy korszaka - éppugy a film sajátosságai kutatása jegyében áll, mint ahogy a szovjet film a II. világháború után bekövetkezett visszaesésének és megtorpanásának is feltétlenül egyik tényezője volt a film

sajátosságának vulgáris tagadása. S az újabb fellendülés ugyancsak nem véletlenül esik egybe a film specifikumának a XX.Kongresszus után bekövetkezett erőteljesebb elméleti kutatásával.

Történelmietlenek lennének azonban, ha ebben az álláspontban - természetesen korai jelentkezése idején - nem vennénk észre a filmesztétika kifejlődésének szükségszerű állomását, amely a maga idejében azzal, hogy a szórakoztatóipar vásári mutatóványai helyett a színház, illetve az irodalom értékes alkotásainak "rögzítését, sokszorosítását és terjesztését" tűzte ki célul, bizonyos pozitív szerepet is betöltött. /Pagnol idejében, akinek megfogalmazását idéztük, természetesen ez már nem volt elmondható./ A film - indulásakor - valóban nem volt több, mint rögzítő, sokszorosító és terjesztő eljárás, egyfajta vizuális nyomda, vizuális gramofon, amely a szem élményét konzerválta. A francia nyelv még őrzi ennek az emlékét, amikor külön kifejezéssel különbözteti meg a film e tisztán technikai és már nem tisztán technikai, művésséi jellegű korszakát, amikor különbséget tesz cinematographe és cinema között. /A magyarban talán a mozgófénykép és a mozi kifejezést - Helldai Jenő nyelvi leleményét - használhatjuk e disztinkcióra, a mi fülünknek ez jól hangzik és nyelvilag is mutat némi analógiát a francia kifejezésekkel, ezért eltekinthetünk attól, hogy történetileg kissé sántít a párhuzam, a mi mozgófényképszínházunk ugyanis már nem a cinematographe-nak, hanem a cinemának felelt meg./

Ahhoz, hogy a film sajátosságának problémája felmerülhessen, az volt szükséges, hogy a cinematographe cinemává, a mozgófénykép-színház mozivá fejlődjön, hogy felhalmozódjanak azok az apróbb-nagyobb felfedezések, sajátosságok, szakmai "fogások", amelyek a filmet vizuális gramofonból vizuális nyelvvé, a valóságrögzítés formájából a gondolatközlés eszközévé változtatták. Minden film-történet részletesen tárgyalja ezt a folyamatot, kezdve

Melies szerencsés véletlenétől, amikor 1896-ban Párizsban az Opera térről készítve felvételt, a felvevőgép pillanatnyi üzemzavara, elakadása következtében az omnibusz halottaskocsivá változott filmjében, s ezzel - mint Newton a lehulló almából a gravitációt, Galvani a rángatózó béka-combból az elektromosságot - felfedezte az áttűnés, a trükk, a mese, a fantasztikum lehetőségeit a filmben; folytatva plánok, montázsok, fényhatások, gépmozgatók felfedezésével, kikísérletezésével Promion, Griffith-ten, Eisenstein-nen stb. át, egészen napjaink vívmányaiig. Nem szükséges tehát - és nincs is itt mód és lehetőség -, hogy ezt a folyamatot részletesen ismertessük. Minket most az az elv érdekel, amely ezt a mozgást meghatározta, s e tekintetben érdekes párhuzamot fedezhetünk fel a hangnyelv és a film között. Ahogy az állati hang az artikuláció révén fejlődött emberi beszéddé, úgy a gépi, a mechanikus mozgás - a cinematographe ugyancsak az artikuláció, a vizualitás artikulációja, tér és időbeli tagolása révén fejlődött emberi-művészi kifejező eszközzé. Voltaképpen mindaz, amit a film fejlődésének ez a csodálatos 70 esztendeje létrehozott. - a plánok, a montázs, a beállítások, a gépmozgatók stb. - nem más, mint a vizualitás egy új artikulációs /tagolási/ rendszere térben és időben. /Ezért nincs igaza Balázs Bólának, amikor ezt a modern jelenséget az ősi mozdulatnyelvre vezeti vissza, mert a filmanyelv a modern kor terméke, a modern kor eszmevilágában és technikájában gyökerezik és egyetemes, szemben az ősi mozdulatnyelv primitívtségével és törzsenként más-más jellegével. A kettőnek csak igen távoli köze van egymáshoz./

A filmművészet kifejlődésének döntő előfeltétele volt a filmanyelv kialakulása, ez azonban nem jelenti azt, hogy a filmművészet azonos a filmanyelv - tehát lényegében a filmsajátosság - kialakulásával, bár az utóbbi feltétele az előbbinek. A filmművészet három lépcsős "rakéta". Első lépcső a cinematographe - a nyers reprodukció - amely

előbbi analógiánk szerint a tagolatlan állati hangnak felel meg; a második lépcső a cinema, a film - amely a vizualitás világában a tagolt emberi beszéddel egyenértékű; s a harmadik lépcső a tényleges filmművészet, amely a művészi általános és a művészi sajátos találkozásával, dialektikus egységével, a filmnyelv művészi felhasználásával alakul ki, amikor ezen a nyelven, ezzel a beszéddel a film mesélni kezd. A film "önmagában" - s ebben olyan egyébként különböző filmkritikusok is megegyeznek, mint Balázs, Arnheim, Bazin - kifejezési eszköz, ábrázolási mód, sajátos nyelv, olyan önálló közege a filmművészetnek, amilyen nincs a zenének, nincs a képzőművészetnek, amilyen rajta kívül csak az irodalomnak van. Ismeretterjesztő zene, tudományos zene, híradó zene, dokumentum zene vagy tánc elképzelhetetlen és sokkal korlátozottabb mértékben beszélhetünk ilyesmiről - bizonyos illusztrációkkal kapcsolatban - a képzőművészetben is. Itt a kifejezés, a nyelv és a művészet egybeesik, vagy majdnem egybeesik a disztingválás közöttük - ha lehetséges is - sokkal bonyolultabb. A film azonban e nyelvnek, ezeknek az eszközöknek művészi felhasználása révén válik művészetté. Vagyis annak következtében, hogy mint beszélt nyelvvel, tükrözzük vele a valóságot. Mégpedig úgy, hogy - a művészi tükrözés paradoxonjának megfelelően - előzőleg megszervezzük, megkonstruáljuk, a mondanivaló művészi rendjébe soroljuk a valóság jelenségeit, - szemben a nem művészi filmekkel, ahol ezt a rendbesorolást tudományos ismeretterjesztő, publicisztikai, riporteri stb. célkitűzések határozzák meg.

Ez nem jelenti azt, hogy a nem játékfilmekről megtagadjunk minden művésziséget. A dokumentum-, ismeretterjesztő-, híradó- és riportfilm is lehet művészi - s kell is, hogy az legyen - éppugy, ahogy a tudományos, az ismeretterjesztő, a riport-irodalom, a publicisztika is felhasználja a szépirodalom eszközeit, a nyelvet, a stilust, az irodalmi szerkezetet stb. De ez nem változtat azon, hogy a

film fent említett ágazatai - éppugy mint a szépirodalmon kívüli írói tevékenység - esetleges művészségük ellenére sem a művészet kategóriájába tartoznak, mert egészükben és funkciójukban más alapelveknek engedelmeskednek, más alapelvek - a tudomány, az ismeretterjesztés, a zsurnalisztika alapelvei - határozzák meg produktumaikat. A filmben ezt a tényt némileg elhomályosította, hogy a filmnek eddigi története elsősorban a cinematographe cinemává alakulásának története volt, amelyben nemcsak egyformán vett részt a játékfilm és az ismeretterjesztő, a dokumentumfilm stb. hanem időnként - a fejlődés sajátosságainak megfelelően - éppen a dokumentumfilm játszotta a vezető szerepet a filmnyelv kialakulásának folyamatában. /Vertov, Flaherty stb./

Ehhez járul, hogy a harmadik lépcsőnek még voltaképpen csak az elején vagyunk. Ez a megállapítás talán blaszfémianak hangzik, a film éppen leglelkesebb hívei fülében, akik jelentős alkotásokkal kísérelhetik meg cáfolni azt. Hiszen közismert, hogy a brüsszeli világkiállítás zsürije - és minden valamirevaló filmtörténész-még ma is a némafilmeknek ítéli a művészi elsőség pálmáját, na a filmtörténet nagy alkotásainak értékeléséről van szó. Egy művészet kialakulásának bonyolult, egymással gyakran párhuzamos, egyidejű, gyakran egymást keresztező folyamatai természetesen nem lehet naptári dátumokhoz kötni. Tartok tőle azonban, hogy az esetek többségében éppen a nyelvalkotó géniusz előtt -és nem a teljes értékű művészet előtt-hajolnak meg a szóbanforgó kritikusok. Ahogy ma egy harmadrangu költő is hibátlanabb, teljesebb költészetet produkál, mint - teszem azt - az Ómagyar Mária siralom, anélkül, hogy művészi rangja, helye megközelítené az Árpád-kori szerzőjét, úgy ha a film is a nagyobb történelmi távlatra tekint majd vissza, ott is erőteljesebben kettéválik majd a művészi nyelvalkotás nagy és uttörő érdeme és az esztétikai teljesértékűség kérdése. Hiszen a némafilm legzseniálisabb alkotásai is lemaradnak a gondolatközlés le-

hetőségében, a kifejezés könnyedségében, a gondolatátvitel mozgékonyságában a mai tucatfilmekből. /Ez természetesen nem jelenti azt, hogy tesszem a Patyomkin cirkáló - asszal, hogy kora filmművészeti lehetőségeinek a maximumát valósította meg - nem vált utolérhetetlen remekművé minden idők számára. A művészettörténet remekei - s ez minden művészeti ágra vonatkozik - éppen azzal válnak klasszikus és megismételhetetlen alkotássá, hogy korukat tükrözik, reprezentálják a maga eszmei-technikai-anyagi teljességében. A kőkorszakbeli barlangrajzok, vagy az afrikai népek ősi bálványai, maszkjai, vagy az említett Ómagyar Mária siralom - nem kisebb művészi értékűek a huszadik századi grafikánál, szobrászatnál, költészetnél, mert a műalkotás egy régebbi kornak megfelelő kezdetlegesebb technikáját képviselik. De ez nem változtat azon a tényen, hogy maguk a művészetek - még ha csúcsaikban olykor el is maradnak megelőző korokhoz viszonyítva - kifejezőeszközeikben, technikájukban gyarapodnak, fejlődnek az idők folyamán./

Ma még - hogy visszatérjünk kiindulópontunkhoz - a filmesztétikát és a filmesztétikusokat a filmanyelv kifejlődésének izgalmas élménye tartja lenyűgözve - és teszi talán elfogulttá is - amihez valóban nem hasonlítható a filmanyelv filmművészetté alakulásának még kezdetlegesebb, kevesebb intellektuális izgalmat nyújtó, de azért már kibontakozó folyamata. Ez az élmény határozza meg a film legjelentősebb esztétáinak tevékenységét, akik többségükben egy nemzedékkel előttünk alkották meg elméleteiket - vagy legalábbis kapták az első impulzusokat hozzá - és természetesen, a történelmi szükségletnek engedelmességedve, a film sajátosságának, a filmanyelv kialakulásának problematikáját állították kutatásaik középpontjába. Az is szükségszerű volt, hogy a sajátossággal kapcsolatban elsősorban a vizualitás komplexuma bukkanjon fel és foglalja el a központi helyet, rendszereikben, elmélkedéseikben. Hiszen a probléma felmerülése idején még a némafilm

korszakában járunk. A film önállóságát pedig az irodalom felől fenyegeti a veszély. Azt a jegyét kellett tehát a filmnek előtérbe állítani, amelyben a legélesebben megnyilvánul az irodalomtól, a szó művészetétől való megkülönböztetése - s ez a vizualitás. Ezért adja például Balázs Béla első filmesztétikai munkájának "A látható ember" címet, holott már a némafilmben sem az ember egyszerű "megláttatása" volt a nagy művészeti ujdonság és szenzáció. Hiszen az antik világ szobrai, vagy a renaissance festményei ezt szinte utolérhetetlen tökélytel megtették, nem is szólva a már több évtizedes fotográfiáról. Innen származnak a film olyasfajta meghatározásai, amelyek a vizualitással hozzák kapcsolatba, a vizualitásból bontják ki a film problematikáját, fényjelenségét, látomásszerűségét hangsúlyozzák, az álmovilággal hasonlítják össze, mint: "A film a fényugár zenéje" /Abel Gance/, "A film mozgásban lévő festmény" /Louis Deluc/, "A film egy szürreális világ teremtője" /Apollinaire/, "Zene, amely a szem közvetítésével jut el hozzánk" /Elie Faure/, "Mesterséges álom" /Theo Varlet/, vagy fordítottja: "Az álom is egyfajta film csupán" /Paul Valéry/; innen Dziga Vertov "filmszem-elmélete" és francia unokafivére Jean Epstein "szürreális szeme", innen az "álomgyár" kifejezés, amely Ehrenburg invenciója nyomán honosított meg stb. stb. A film első elméleti megközelítései szinte kivétel nélkül a vizualításban - és csak a vizualításban - látták - és láthatták - a film sajátosságát, ami a filmművészet számára függetlenséget biztosít és követel az elbesszélés ősibb formáival, a színházzal és az irodalommal szemben. Amilyen élesen jelentkezett ezekben az esztétikai munkákban - hiszen Balázzsal rokon gondolkörben mozog csaknem minden jelentősebb filmteoretikus, így a francia filmelméleti iskola Deluc, Delac, Epstein stb. vagy a szovjet film lángelméjű teoretikusai: Eisenstein, Pudovkin elméleti kutatásai - a film elhatárolása az irodalomtól, olyan halványan bukkan csak fel a "látható ember" eme új

művészetének elhatárolása a többi embert láttató művészet-től.

A vizualitás-központu filmesztétika - ha sajátosság problémáját nem is oldotta meg - a film igen lényeges tulajdonságaira irányította a figyelmet, alapvető segítséget nyújtott a film eszközeinek, effektusainak megismeréséhez, kidolgozásához. Nyugodtan mondhatjuk, történelmileg szükségyszerű állomása volt a filmesztétika megteremtésének és hasznos munkahipotézise egy egész korszaknak a filmművészet kibontakoztatásához. Mindazt, amit ma a film vizuális kifejezőeszközeiről, a plánokról, a montázsról, a gépmozgásról tudunk, alapjaiban ez az iskola - s nem utolsósorban Balázs Béla, aki szinte enciklopédikus teljességű leírásukat adta - határozta meg, fektette le, zömmel mai érvénnyel, de legalábbis alkalmazhatósággal. Meglátták mindazt a filmben, amit a maguk idejében megláthattak - de esztétikai értelemben csak korlátozottan ismerték - ismerhették-fel a film lényegét, éppen azért, mert a művészi sajátost mereven elválasztották a művészi általánostól és mert a művészi sajátost csak egy kialakulatlan, félkész, egyoldalú technika alapján határozhatták meg. Az az esztétikai alapvetés, amely - Balázs Béla szavaival - a "némaságot tekintette e művészet lényegének, principium stilizationisának, mely a film minden formatörvényét meghatározza", nem csupán azért bizonyult helytelennek, mert - mint ugyancsak Balázs írja - "művészetet tudott jósolni - de technikát nem" - bár a technika fejlődése, a hangosfilm tette nyilvánvalóvá egyoldaluságát, - hanem azért is, mert már a némafilmet illetően is helytelen ez a meghatározás, már a némafilmben sem a némaság önmagában a film principium stilizationisa. A némaság a hang hiánya. Tehát nem a jelenségvilág valamely konkrét, a szemléletben érzékelhető vonása, minősége, - amelynek elvonatkoztatása, mint láttuk, minden művészet alapfeltétele - hanem éppen ennek a vonásnak, ennek a konkrétumnak a nem-léte. Negativum. Ne-

gativumból pedig bajosan születhet művészet. A némaságot tenni meg akár a némafilm principium stilizationisának annyi, mintha mondjuk a zene principium stilizationisának a vakságot tennék meg - mivel nem látható -, az építészetnek és a képzőművészetnek pedig a süketséget, mivel a fülünknek nincs mit kezdenie velük. A látás viszont - hogy a jelképes konkrétum-hiányt a megfelelő konkrétummal helyettesítsük - önmagában azért nem lehet a film sajátossága, principium stilizationisa, mert - mint utaltunk rá - az ember már "látott" a művészetben a film megjelenése előtt is és nem rosszabbul, mint a film után. A film lényegének a vizualitását tartani annyit jelent, mint a filmet besorolni a képzőművészetekbe. Ezzel pedig - következetesen végiggondolva - a sajátosság meghatározása helyett, el-mossuk a sajátosságot. /Szerencsére Balázs és társai nem ragaszkodtak olyan következetesen ehhez az alapelvhez, mint ahogy maguk is gondolták./

A hangosfilm feltalálása után azonban nyilvánvaló és vitathatatlan lett, hogy a filmművészet új minőségét nem lehet csak a vizualitásából levezetni, hiszen az megszűnt kizárólagos kifejezőeszköz lenni. És ahogy a némafilm ön-állóságáért folytatott harc az irodalommal szemben szükségszerűen a vizualitást tolta előtérbe, a némafilmmel szemben a hangos- és beszélőfilm művészeti elismeréséért megindult küzdelem éppily szükségszerűen húzta alá a film-művészet egy másik jellegzetességét: szintetikus voltát. És a szintetikus jelleg látens-formában már a némafilmben adva volt, de dominánsá a hangosfilmmel vált. A szintézis a filmben ugyanis nem akkor és azzal keletkezett, amikor a vetített fényeffektusokhoz a hangeffektusok társultak, úgy, ahogy naturális formájában a színházban társultak a vizuális és auditív hatások. Ebből még film nem keletkezhett volna, legfeljebb vetített színház. A film-szintézis lényege nem a kép és a hang szintézise, hanem a - lessingi értelemben vett - költészet és festészet szín-

tézise, amely a képben és a hangban együtt, egyszerre, egymással kölcsönhatásban valósul meg, s amely már a némafilm művészi alkotásaiban is adva volt. Ez a szintézis először ama - már említett - 1896-os véletlen üzemzavar következtében jött létre, amely Méliès omnibuszát halottaskocsivá változtatta. Ebben az értelemben tehát nem helytálló Balásznak az a megállapítása, amely szerint a némafilm a "keveretlen" vizualitás anyagából formálja meg a maga alkotásait. Ez a vizualitás - azzal, hogy folytonosságot kap az időben - "keveredik" a lessingi költőiséggel már a némafilmben is. S éppen ez a "kevertség" teszi a filmet filmmé, határolja el a vizualitás ősi és valóban keveretlen művészi formáitól. Maga Balázs mutat rá erre a legvilágosabban, amikor a Filmkulturában megállapítja: "Mert minden eseménysorozatban van valami képen tuli, ami a filmben sem válik maradéktalanul látvánnyá: ez a kauzalitás. Ugyanis az esemény minden mozzanatát külön láthatom. De azt, hogy az egyik okozza a másikat, - azt csak tudhatom - az látható képként a felvételben meg nem jelenik. Pedig ez adja a valóság valóságát." /Kiemelés Balázs Bélától./ A képbeli és a képen tuli, a vizualitás és a kauzalitás egysége - ez a film alapszintézise, amely meghatározza a film társművészeteinek, illetve részművészeteinek arányát, szerepét a filmalkotás új, szintetikus minőségének kialakításában.

Mint láthatjuk, a szintézis esztétika azzal, hogy a különböző társművészetek egymáshoz való viszonyát vizsgálat alá vette, kibővítette kutatáskörét és termékeny szemponttal gazdagította a filmesztétikát. Elmondhatjuk tehát, hogy ez az irányzat is betöltött progresszív szerepet a filmről való esztétikai tudásunk kialakításában, újabb lépést jelentett előre. De a film sajátosságának kérdését már csak azért sem oldhatta meg, mivel a szintézis sajátossága lehet egy folyamatnak, de nem annak az új minőségnek, amelyet a folyamat eredményez. A film specifikumát szintetikus jellegében keresni olyasmi, mintha egy kémikus

a szintézisben látná a viz sajátosságát és ezzel akaratlanul is egyenlőségi jelet tenne a viz, a kénsav és az asztalisó stb. közé.

Hogy a szintézis mint specifikum, nem lehet a filmesztétika alapja, azt ékesszólóan bizonyítja Hermann Istvánnak, a Filmvilág 1959. 12. számában megjelent írása. Hermann ugyanis abból kiindulva, hogy a film szintetikus művészet, hogy a legkülönbözőbb művészeti elemek keveredhetnek benne, logikailag egyformán hibátlan gondolatsorral vezeti le azt, hogy a film a legmagasabbrendű művészet, az álmodott "Gesamtkunst" - hiszen a művészi érzékelés eddigi maximumát nyújtja, - és azt, hogy egyáltalán nem művészet - hiszen ezzel a minimumra csökkenti, szinte teljesen kiküszöböli a műélvezők szubjektív részvételét a műalkotás elsajátításában, ami pedig a művészet alapfeltétele. Voltaképpen az egész érdekes elmejáték egyet bizonyít: nem a szintézis a lényege a film művészetvoltának, nem szintetikus jellegében rejlik a sajátossága.

Az esztétika feladata éppen az a filmmel kapcsolatban, hogy a különböző művészetek e szintézisével kialakuló új ábrázolási módban, új művészi minőségben tárja fel azt a sajátosan eredetit és egyedit, amely minden más művészettől megkülönbözteti.

Erre vonatkozóan három típusu felelettel találkozunk a filmesztétika irodalmában.

Vannak, akik azt ajánlják, hogy a filmművészeti ábrázolás sajátos anyagában, kifejező eszközeiben keressük a film specifikumát. Az Iszkussztvo Kino már említett vitájában a leghatározottabban és a legszínvonalasabban a magyar Nemes Károly képviselte ezt az álláspontot. Az ő nézete szerint: "A film sajátosságának meghatározásához elsősorban a filmművészeti ábrázolat jellemzését kell adnunk, azaz anyagának, eszközeinek és törvényeinek leírását... A filmművészet anyagának a mozgó filmszalagot tekintjük. Ez nyersanyag, amelyből művészi eszközök segítségével művészi

ábrázolatot lehet alkotni. Ilyen eszközök: a fény, a mozgó felvevőgép, a montázs /ide kellene számítani a vásznat és a vetítógépet, mert nélkülük csak potencióálisán létezik a művészi ábrázolat, ugyszintén a hang rögzítésére és reprodukálására szolgáló berendezést, ezek azonban nem művészeti, hanem technikai eszközök/. Magától értetődik, hogy a filmművészet anyagának számít még a benne szintetizált művészeti ágak anyaga is."

Ez a nézet aztán különböző képviselőinél különbözőképpen differenciálódik. Egyesek a filmnek, mint rögzítő és reprodukáló eljárásnak módszereire helyezik a hangsúlyt a filmsajátosság megítélésénél, mások a művészi alkotófolymat egyes aktusait - a gépmozgást, vagy a vágást, vagy a fényhatásokat - emelik ki. A legkülönbözőbb kombinációkban fellelhető ez az álláspont, amely első formájában ugyan, mintha valaki a ludpenna, acéltoll, töltőtoll, írógép, rotációs, pergamentpapír stb. komplexumköréből akarná az irodalom sajátosságát levezetni. Második formájában - ez már valamivel esztétikaibb megközelítése a kérdésnek - mintha a rimből, a ritmusból, a versstrófákból stb. kísérelné ezt meg. Világos, hogy a rim, a ritmus stb. elválaszthatatlan eleme az irodalomnak. De a specifikum ennél mélyebben rejlik, a specifikum nem ilyen vagy olyan formai megoldás, kifejezés mód, technikai eljárás, hanem a művészet tárgyának alapvető sajátossága, amely involválja, megteremti a már említett formai megoldásokat. Igaza van Piotrovszkij szovjet esztétának, amikor Nemessel vitatkozva azt írja: "Nemes nyilvánvalóan szem előtt téveszti, hogy a technika mai állása mellett az élet mozgását nemcsak a mozgó filmszalag tükrözheti, hanem például egy speciális fotocella is, amely a mozgás képét rávezeti a mágneses szalagra. Így tehát elképzelhetőek a filmművészet "anyagának" egészen új fajtái is, de ezek is az élet mozgásának tükrözésére hivatottak."

Már - mint idéztük - Gercen is rámutatott arra, hogy a művészetek fizikai realitása nem azonos az esztétikai realitásával. A zenének nem az akusztika vagy a vibráció a lényege, hanem a harmónia és a melódia, a festészetnek nem a színek vegytana és a látás fiziológiája, az irodalomnak nem a betűvetés, a grammatika, vagy a nyomdaipar és így tovább, - bárha kétségtelen, hogy akusztika és vibráció nélkül nincs zene, látás és szinkémia nélkül nincs festészet, betűvetés, grammatika, nyomdaipar nélkül nincs irodalom.

Az az elképzelés, amely a művészetet, a művészet sajátosságát szűken vett "termelőeszközeiből" akarja levezetni, s a film művészi jellegének kialakulását a technika fejlődésétől teszi függővé, durván leegyszerűsíti az emberi tudat bonyolult, a lét teljességéből táplálkozó folyamatait, megfelelkezik a film alapvető tükröző - ábrázoló funkciójáról. Hiszen elég itt csak - a már elmondottakon kívül - arra utalni, hogy mit értünk ezzel a szemponttal a hagyományos művészetek területén, amelyeknek technikai eszközei - gondoljunk az irodalomra, a festészetre, a szobrászatra, vagy akár a filmig a legbonyolultabb és legváltozékonyabb technikát feltételező művészetre, a muzsikára is, - nem, vagy alig változtak a művészettörténet fordulataiban gazdag évszázadai, sőt évezredek alatt. Mit érünk például azzal, ha valaki a festékgyártás fejlődéséből akarná levezetni a festészet esztétikáját, noha kétségtelen, hogy van összefüggés a kettő között. De a film is cáfolhatatlan bizonyítékokkal szolgál ennek a kiindulópontnak alárendelt jelentőségére, a sajátosság, az esztétikai alapelvek meghatározása szempontjából. A film történetéből világosan kitűnik, hogy mindazok a technikai feltételek, felfedezések, találmányok, amelyeken a modern hangos-, színes-, szélesvásznú-, sztereoszkópikus film alapul - ha nem is a mai formájukban - már az 1900-as párizsi világkiállítás idején együtt voltak. Sőt az első vetített fil-

mek egyike is beszélő volt. 1889 október 6-án az európai utazásáról hazatért Edisont Dickson beszélő mozgógéppel fogadta, amelyen ünnepélyes cilinderlevétellel köszönti mesterét és a következőket mondja: "Jónapot Edison ur. Örülök, hogy hazatért. Remélem elégedett a kinematográffal?" Mégis a Warner válságára volt szükség, hogy évtizedek múlva véglegesen bevonuljon a hang a játékfilm világába, az 1929-35-ös gazdasági depresszió nyitott utat a technicolor super-produkcióknak és a televízió konkurrenciája hívta életre 1947-1953 között a cinemascope-ot és a szélesvászon egyéb technikai újításait. Ezen az alapon tehát azt is mondhatnánk, hogy a film sajátosságait a gazdasági válságok határozzák meg, hiszen a film minden jelentős technikai eszközbeli előrelépése, forradalma valamilyen válsággal van kapcsolatban. Ezek a tények kétszeresen is cáfolják az előbbi koncepciót. Egyrészt azzal, hogy eszközökben, anyagban, technikában már néhány évvel a film megszületése után együtt volt mindaz, ami - eszerint - a film sajátosságait meg kell, hogy határozza, s mégis évtizedek kellettek a filmművészet kialakulásához, másrészt azzal, hogy a film története folyamán többször módosult anyagi-technikai alapja, anélkül, hogy ez művészi alapelvein lényegesen változtatott volna. /Mint látni fogjuk, még a filmművészet történetének legnagyobb forradalma, a hang és a beszéd sem módosította - hanem kiteljesítette - a film alapelveit./

Ez az irányzat tehát a vulgarizálás, a fizikai és az esztétikai realitás összekeverésének zsákutcájába jutott, bárha érdemének tekinthetjük, hogy - éppen egyoldalúsága következtében - kimunkálta, elméletileg megalapozta a filmművészet különböző eljárásainak, részműveleteinek /gépmozgatás, vágás stb./ esztétikai szerepét és jelentőségét.

Találkozunk aztán olyan felfogással, amely a film specifikus anyagát nem a mozgó filmszalagban látja - mint ahogy csak technikai értelemben az -, hanem a film művé-

szetének, a filmtükrözésnek tényleges anyagában. Így a nemrég elhunyt neves francia filmesztéta, André Bazin, aki a filmművészet fényképszerűségéből indult ki. Bazin szerint az új elem, amellyel a film a fotografikus eredet révén a művészetet gazdagította, a teljes objektivitás. Hiszen a fénykép - amint írja - "az első eset, hogy a külvilág valamely képe automatikusan az ember alkotó közreműködése nélkül alakítja ki önmagát, egy szigorú determinizmus alapján... Minden művészet az ember jelenlétéből alakul. Egyedül a fotográfiában profitálunk az ember hiányából." És a fényképnek ezt az állítólagos objektivitását véve alapul, így határozza meg a filmet: "A film a fénykép objektivitásának kiteljesedése az időben."

Bazin új és lényeges elemet visz az esztétikába, amikor rámutat arra, hogy a fénykép eredetisége a festményhez viszonyítva lényegbeli objektivitásában rejlik, amit egyébként az a tény is kifejez, hogy az emberi szemet helyettesítő lencsék rendszerét objektívnek nevezi. A fotográfus személyisége - bár a témaválasztásban, a beállításban stb. szerepet kap - bármily látható is legyen a végső alkotásban, valóban nem hasonlítható össze azzal a szereppel és jelentőséggel, ami - mondjuk - a festő személyisége tölt be a kép megalkotásában. A fénykép - végső soron - automatikusan alakul ki. S kialakulásának ez az automatizmusa gyökeres változást eredményezett a kép pszichológiájában. A fényképnek ez az "objektivitása" olyan hitelességet biztosít számára, amellyennel semmilyen más művészi ábrázolás nem rendelkezik. Kénytelenek vagyunk hinni az ábrázolt tárgy létében - a fénykép bizonyosság róla. Olyan bizonyosság, amilyent a festmény, szobor, rajz nem ad a modelljéről. Hiszen a fénykép - a szó szoros, filológiai értelmében - reprezentálja, újra jelenvalóvá teszi /re-presance/ modelljét, képviseli azt /képét viseli/. A fotográfia átviszi a tárgy realitását a reprodukcióra és olyan irracionális erővel, mágikus hatással keríti az emberi hitet hatalmába,

amilyenl a leghűségesebb rajz vagy festmény - mondjon bár sokkal többet az ábrázolt modellről - nem rendelkezik. Valóban, csak a fényképezőgép objektíve adja nekünk az ábrázolt tárgy olyan képét, amelyet tudattalamul sem érzünk megközelítő másolatának, amelyet azonosítunk a tárggyal. Ez az azonosítás az alapja a fénykép mágikus erejének. Ezért vált a fénykép korunkban a halottak tiszteletének, a szerelmi fétisizmusnak, a családi érzésnek, a sztárkultusznak, a politikai propagandának, az élmények - tájak, utazások, találkozások, együttlétek - megörökítésének, a személyazonosság bizonyítékának, a zszurnalisztikának, a kriminalisztikának stb.stb. egyaránt részévé és kifejezőjévé. Ezért használják fel olyan előszeretettel már megszületése percétől az okkultisták, a spiritiszták, a jósok, vajákosok, kuruzslók - a mágia minden rendű és hangu hívei. A fotográfia - a mi korunkban - a fétis, az amulett, a relikvia, a dokumentum szerepét egyszerre tölti be, mivel az elmult felidézésének - Bazin szavaival - az "idő bebalzsamozásának", az örök és a megörökített jelenvalóságnak varázslatával hat. A fotográfia az emberi lélek, az emberi öntudat számára anyagi jelenségből szellemi jelenséggé válik, "fizikai" másolatból szellemi másolattá, objektív valóságból szubjektív, emocionális valósággá. A fénykép - az emberi tudatban - egyfajta másodpéldánnyá, "másolattá", alteregóvá minősül. Mint Sartre mondja: "A szellemi kép /image mental/ leglényegesebb jellemvonása az a sajátos mód, amellyel tárgya távol van a saját jelenlétében." És reciprok értelemben is: jelen van a saját távollétében. Mint Edgar Morin írja: "A kép átélt jelenlét és reális távollét." A fénykép a jelenlét-távollét dialektikus egysége. Ebből fakad a fénykép mágikus ereje, s ennek a modern jelenségnek a kapcsolata az emberiség ősi kultikus világával, mithoszaival, az álommal, a képzelettelített emlékezettel - amelyek a tudat "felvevőgépével" már a fotográfia előtt évezredekkel előtt megteremtették - bár csak a kép-

zeletben és hitvilágban tudták realizálni - a dolgok szellemi "másodpéldányát". És - hogy a bazini gondolatot továbbvigyük - hasonló, ha talán kissé halványabb, erőteljesebb mágikus hatalom rejtőzik a hangképben, a hanghasznokban is.

Nyilvánvaló, hogy a fénykép és a hangkép mágikus ereje az alapja a film páratlan szuggesztivitásának, emocionális erejének is, amellyel egyetlen más művészet sem rendelkezik. S ennyiben kétségtelenül fontos mozzanatra irányítja figyelmünket a francia filmesztéta. De további gondolatmenetében már nem követhető. Hiszen Bazin, amikor a fénykép objektivitásának az időben való kiteljesítésében, befejezésében látja a film lényegét, - akaratán kívül a film művészetvoltát tagadja meg ezzel a meghatározással. Az időben, térben, teljes objektivitás ugyanis - csak magának a valóságnak adatott meg. Művészeti ábrázolásban ez a törekvés azt jelenti, hogy lemondunk a lényeg és jelenség dialektikájáról, amelyen minden művészet alapul és egy - szerencsére megvalósíthatatlan - lapos naturalizmusnál kötünk ki. A filmnek mint művészetnek nem az a jellegzetessége, hogy - mint Bazin mondja - a tér objektivitását kiteljesíti az időben, hanem éppen ellenkezőleg, azzal válik művészetté, hogy a tér objektivitását feloldja az idő szubjektivitásában. /Lásd a montázs-technikát./ De még ez a térbeli objektivitas erősen viszonylagos: a formák objektivitása, amelyek már térbeli mivoltukban is ellensúlyozódnak a méretek, szögek, beállítások, plánok, gépbeállítások, s nem utolsósorban az előzetes rendezői kiválasztás, megalkotás szubjektivitásában. Precízen tehát úgy fogalmazhatunk: a film a formák. - a látható és hallható formák - objektivitásának feloldódása a tér és idő szubjektivitásában, egyaránt értve ezen a feloldáson a látószög, a nagyság, az arányok és a megvilágítás szubjektíváló effektusait.

A fénykép objektivitásának kiteljesedése az időben az lenne, ha minden emberi beavatkozás nélkül - tehát a jelenségek előzetes mesébe-szervezése, a színterek kiválasztása, megalkotása, színészi játék, rendezés, gépmozgás, vágás nélkül - engednénk rá a felvevőgépet a valóságra. Ebben az esetben valóban kiteljesedne a fénykép objektivitása az időben, de ebből a "produktumból" éppen azok a mozzanatok hiányoznának, amelyek a filmet művészté teszik, amelyek - mint már előző fejezetünkben utaltunk rá - szubjektivizálják az objektívet. Nem az objektivitás teljesedik ki tehát az időben, hanem a fényképnek valami más tulajdonsága. S ezt a mást ragadta meg a fényképben, mint a film specifikus anyagában, Kozlov szovjet esztéta, amikor a fénykép konkrétságát vette vizsgálat alá: "A fénykép - írja - minden másnál konkrétabban és meghatározottabban ábrázolja tárgyát. Ezért a filmben feltétlenül szükséges a tárgy részleteinek maximális pontossága, függetlenül attól, hogy ez a részlet aktív, vagy passzív módon vesz-e részt a cselekményben. Ha az aktív részlet nem pontos, passzívvá válik, a passzív részlet pedig hamisan jellemez. A cigaretta márkájáért, amelyet a hős elszív, a leszakított naptárlapért, a ruházat szabásáért és állapotaért, az emberi viselkedés legapróbb sajátosságaiért a művész felel: mindez kivétel nélkül azon cselekvés szférájába tartozik, amelyet Luigi Chiarini "reális ábrázolás" törvényének nevez."

Bazin és Kozlov álláspontja között lényeges különbség van. Hiszen konkréttá érzékelésünkben, szemléletünkben válik a valóság objektivitása pedig éppen tudatunktól, szemléletünktől való függetlenségét jelenti. Ha Bazin - hogy a francia esztéta gondolatát a szovjet esztétáéval korrigáljuk - azt mondta volna: "A film a fénykép konkrétségének kiteljesedése az időben" - megragadta volna a filmművészet lényegét. Hiszen a térbeli konkrétság kiteljesedése az időben - a mozgás maga, ahogy azt látható és hallható érzékelhetőségében a film élénk állítja.

Ezzel szemben az objektivitás kiteljesedéséről már csak azért sem beszélhetünk, mert sem a filmtér, sem a filmidő nem objektív, nem felel meg a valóságos tudatunkon kívüli térnek és időnek. Viszont a filmidő is, és a filmtér is konkrét idő és konkrét tér - szemben az irodalomnak a fogalmi közvetítéssel absztrakttá vált terével és idejével.

És itt értünk az ötödik - nézetünk szerint a helyes és tudományos felelethez, a film sajátosságának kérdésére. Hiszen nyilvánvaló, hogy valamely művészet sajátosságát elsősorban nem a gyakran változó technikai vagy művészi eszközeiben kell keresni, mint azok tették, akik a szintézisből, vagy a specifikus anyagból, eszközökből indultak ki. A termelőeszközök szerepe a művészetben nem olyan direkt, elsődleges és meghatározó, mint az ipari-technikai termelésben. Azután, hogy létrejöttükkel megteremtették valamely művészet lehetőségét, további fejlődése számára másodlagossá vált a jelentőségük. A művészetet - mint a valóság tükörképét és ábrázolását - elsősorban nem a saját termelőeszközei, hanem az adott társadalom egészének termelőerői és termelési viszonyai határozzák meg a felépítmény közvetítésével. S így például az irodalom több kapcsolatot mutat a gőzgéppel vagy az atomreaktorral, mint a ludtollal vagy az írógéppel. S ha ez kisebb mértékben jellemzi is a filmművészetet, - hiszen a filmtechnika ma is forrongásban van, - elvben és lényegében rá is vonatkozik.

Röghözkötött és vulgarizáló az az esztétikai kiindulás, amely unce-untalan Marey fotografikus puskájához, Demény chonophotographiejához, Lumiere cinematographiejához tér vissza - ha csak nem szimbólikus értelemben - és nem látja meg az alkotásnak abban a lázában, amellyel Melies és a többi uttörő vetette rá magát az újonnan feltárt lehetőségekre, egy a technikai felfedezésekkel legalábbis egyenértékű forrását a film művészetének. Az emberiség év-

ezredes, kultikus gyökerekbe nyúló vágyáról van itt szó, amely oly régi mint a repülés, amely már a népmesékben, a babonás hiedelmekben, a homunculus-mithoszokban megnyilvánult, amely az álmokképek víziójában találta meg a maga ki-vetülését - az élet lényegének, a mozgásnak ábrázolására. És ez az ősi vágy új lendületet, nyomatékot kapott azzal, hogy a modern gondolkodás, a mozgás, a változás eszméjét állította mind a bölcsélet, mind a szaktudományok közép-pontjába. Nemcsak Marey, Demény, Lumiere - de Darwin, Hegel, Marx, Einstein stb. is ott áll a film bölcsőjénél, amely éppen azért vált a kor par excellence művészetévé, mert a kor bölcséletének lényegét fejezi ki, már eszközei-nek sajátosságában is.

A filmet megelőzően a mozgás vagy csak közvetett jelzésekben, áttételesen jelentkezhett a művészetekben - mint a képzőművészetekben - vagy az atematikusságig elvonatkoztatva - mint a zenében, táncban, vagy fogalmi közvetítéssel - mint az irodalomban. De korlátozott maradt a szerepe még a színpadon is - ahol pedig legnagyobb jelentőségre tett szert a filmet megelőző művészetek között, hiszen a színház fő kifejezési eszközei a szó, a beszéd, amelyet a mozdulatlan színpadok között játszó színészek mozgása csak kiegészít. A mozgás konkrét és közvetlen ábrázolása - bár számos kísérlet történt erre - mindig részleges, korlátozott volt, mindig azon az áron történt, hogy kiemelték a maga környezetéből, a lényegét jelentő oksági kapcsolataiból. Azért maradt végülis érdekes kuriózum a tetszetős kínai árnyjáték, azért nem tudott meggyökeresni, nagy művészetté, a kultúra szerves részévé válni a pantomim művészet sem, - mert a jelenség és lényeg dialektikáját, a mozgás kauzális összefüggéseit csak igen szűk határok között voltak képesek ábrázolni.

Mint már kifejtettük, minden művészet a valóság valamilyen érzéken konkrét minőségének, tulajdonságának - vagy minőségeinek, tulajdonságainak - elvonatkoztatásából

származtatja a maga nyelvét, kifejezőeszközeit. A mozgás elvonatkoztatása -a film megszületéséig - mindig éppen ennek a művészetteremtő konkrétságnak elhalványodásával, ki-
alvásával járt. A film forradalmi újdonsága abban rejlik, hogy a valóság ábrázolásának - és esztétikai megismerésének - statikus és fogalmi módszereit kiegészítette egy dinamikus módszerrel, amelynek új minőségében egyesíteni tudta a statikus művészetek térbeli konkrétságát, a szóbeli, fogalmi művészetek időbeli konkrétségével. A mozgás - a konkrét valóság konkrét mozgása - az az alapvető vonása a filmművészetnek, amelyből sajátos - rajztól, festményről, de még a fotográfiától is elütő - vizualitása fakad. A mozgás szabályozza, irányítja, rendeli maga alá a társ művészetek szintézisét, összefonódását, arányait. A mozgás határozza meg a filmművészet kifejezési eszközeit, stilizációs lehetőségeit, módszereit - művészi ábrázolásmódjának minden sajátosságát. A mozgásnak ez a konkrét volta az a specifikus jegye a filmművészetnek, amely éppoly alapvetően determinálja és jellemzi mint a vonalbeli konkrétság a rajzművészetet, a színek konkrétsága a festészetet, a formák konkrétsága a szobrászatot, a hangoké a zenét, a fogalmaké az irodalmat. A film egész fegyelme - a hang, a szín, a térhatás, a sztereofonikus hang, a vászonméret változása, - lényegében mindig a mozgás érzéki konkrétségének elmélyítése, növelése, teljesebb érvényesítése irányába mutat. S ez arról tanuskodik, hogy szerves - s a film esztétikai sajátosságának alárendelt - fejlődést kell látnunk a film történetében; hogy a mozgás ábrázolásának, konkrétizálásának növekvő és sokoldalubbá váló igényei határozták meg és hívták életre azokat az eszközöket és anyagokat, amelyek ezt a fejlődést lehetővé tették, amelyekben ez a fejlődés megvalósul. Ahogy Jean Epstein, a kiváló francia filmesztéta oly találóan megfogalmazta: "A film konstrukciójánál fogva veleszületetten és elkerülhetetlenül mint egy szüntelen és minden irányban mozgékony

folyamatosságot ábrázolja az univerzumot, sokkal folyékonyabbnak, élénkebbnek, tevékenyebbnek, mint a közvetlenül érzékelt valóság..."

A folyamatosságnak, a mozgásnak ebben a sajátos filmbeli sűrítettségében kell a filmnyelv, a filmművészet művészi sajátosát, valóság-absztrakciójának művészetteremtő konkrétumát felismermünk és meghatározunk.

III. UTOLÉRTE-E ACHILLES A TEKNŐSBÉKÁT?

Előző fejezetünkben a mozgást neveztük meg mint a valóságnak azt az érzékien konkrét minőségét, amelynek elvonásából a film művészete származik. De van-e olyan művészet, amely nem a mozgás elvonásából keletkezik? Hiszen azt állapítottuk meg megelőzően, hogy minden művészet valamilyen mozgásformában tükrözi a valóságot. S egyáltalán lehet-e művészetet meghatározó konkrétumnak felfogni azt, ami a legáltalánosabb vonása a valóságnak? Hiszen a mozgás a lét maga. A mozgást éppen azoknak a szerveknek összességében érzékeljük, amelyek - egyenként és önmagukban - a különböző művészetek érzékelésének az eszközei. Külön mozgásérzékünk, mozgás érzékszervünk nincsen. A mozgást egész valónkkal vesszük tudomásul. Továbbá: a mozgást - mint valóságot - eddig úgy tekintettük - s joggal - mint a művészi általános alapját, amely a különböző esztétikai mozgásformákban, mint esztétikai sajátosban válik érzékelhetővé. Fakadhat-e ugyanabból a művészi sajátos, ami a művészi általánost adja?

Láthatjuk, hogy számos probléma merül fel meghatározásukkal kapcsolatban. Mindezek a problémák a híres ősi szofizmában gyökereznek: utolérheti-e Achilles a teknősbékát? Hiszen - mint az ókoriak gondolták - Achilles sohasem éri utól az előtte mászó teknősbékát, noha sokkalta sebesebben halad. Amig ugyanis megteszi azt a távolságot, amely a teknősbékától elválasztja, a teknősbéka is megteszi ennek, mondjuk a tizedrészét; mialatt Achilles megteszi ezt a tizedrésznyi távolságot, a teknősbéka megteszi a századrészét, és így tovább a végtelenségig.

Az életet, a gyakorlatot sohasem zavarta ez a megoldhatatlan rejtély, Achilles a valóságban mindig utólérte a teknősbékát. Annál inkább problémája volt az emberi gondolkodásnak, a tudománynak és a művészetnek, hogyan lehetséges, hogy Achilles utóléri a teknősbékát a valóságban, amikor a gondolatban ez képtelenségnek bizonyul. Lenin írja - mintegy feleletet adva erre a problémára, Hegel: Előadások a filozófia történetéről című könyvének konspektusában: "A mozgást nem tudjuk elképzelni, kifejezni, lemérni, ábrázolni anélkül, hogy meg ne szakítanók a szakadatlant, hogy le ne egyszerűsítsenők, el ne durvítanók, fel ne darabolnók, meg ne merevítsenők az élő. A mozgás gondolati ábrázolása mindig durvítás, mindig megmerevítés - és ez nemcsak a gondolatra áll, hanem az érzetre is és nemcsak a mozgás, hanem minden fogalom ábrázolásánál is így van. Ez éppen a dialektika lényege. Éppen ezt a lényegét fejezi ki az ellentétek egységének, azonosságának formulája." /Kiemelések Lenintől./

Ezt a hegeli-lenini gondolatot hűen tükrözi a művészetek világa, története is. Hiszen minden művészet azzal vált művészetté, hogy - akár mint gondolati, mint fogalmi ábrázolás /lásd irodalom/, akár mint szemléleti, érzeti ábrázolás /lásd festészet, szobrászat, zene stb./, akár mint a kettő összekapcsolása /színház, opera/ - bizonyos értelemben statikussá tette a dinamikust, megszakította a szakadatlant, megmerevítette az élő. /Még a zene is - amely pedig a leginkább nyújtja a folyamatosság élményét - a maga ritmikus-melódikus tagolásával discontinuitásban fogja fel a continuumot, pedig sem érzeti, sem fogalmi képet nem ad a valóságról, a mozgásról./

Másként ez nem is lehetséges. A mozgás - mint az idő és a tér lényege, - egyfelől a szakadatlanság, a folyamatosság, másfelől a megszakitottság, a "punctualitás" egysége. Achilles kétféleképpen érheti utól a teknősbékát. Vagy - amint Arisztoteles válaszolt a kérdésre - utóléri,

ha megengedik neki, hogy "a határt átlépje", tehát necsak utólérje, hanem túl is haladja, vagy ha ugyanabban a pillanatban megszakítják mindkettőjük mozgását, tehát a continuitással szembeszegezi a merev discontinuitást.

A művészet Achillese és a valóság teknősbékája versenyfutásában ez a két variáns egyaránt megtalálható. Az ugynevezett térbeli művészetek megállnak az "utólérés" pillanatában, az ugynevezett időbeli művészetek pedig túlhaladásában mutatják meg az alkotógondolat versenyfutását a valósággal. De mind a megállítás, mind a túlhaladás egyfajta durvitást, egyfajta leegyszerűsítést, egyfajta feldarabolást, megmerevitést jelent. Azt jelenti, hogy a valóságos mozgás dialektikájából - a test egy helyen van, s ugyanakkor nincs ott - metafizikát csinálunk, vagy a test egy helyen valóságát, ott létét emeljük ki egyoldaluan, vagy éppenséggel ott nem létét hangsúlyozzuk. A folyamat állapottá válik /megállapodik/ a térbeli művészetekben /lásd festészet, szobrászat stb./, ahol a test ott van, ott rögződik az utólérés pillanatában; a folyamat megmarad folyamatnak, de testetlenné válik - tehát a test nincs "ott" - az ugynevezett időbeli művészetekben, vagy úgy, hogy csak gondolati, fogalmi tükröződésében van jelen, - hiszen a fogalom a valóság tagadását is jelenti - mint az irodalomban, vagy csupán emocionális reflexében, mint a zenében.

Az első esetben az "utólérés" pillanatának elkapásában rejlik a művészet lényege. A festészet és a szobrászat, amikor statikusan rögzíti a valóságot, annak legkifejezőbb vizuális-plasztikus megjelenési formáját adja, a tér "kulminációs" pontján állítja meg a mozgást, illetve pontosabban a mozgó testet és ezzel hangsúlyozza a jelenségek lényegét, ezzel teszi érzékelhetővé a statikusban a dinamikust, a mozdulatlanságban a mozgót.

A második esetben a mozgást, a túlhaladást érzékelteti a művészet és lényege abban rejlik, hogy mozgásával

jellemzi a mozgót, a változásban mutatja meg az állandót, az idő kulminációs pontjaiban és kulminációs pontjaival adja vissza, tükrözi a teret, a térbelit is. S végül van egy harmadik, - nyilván legősibb - változat is, amikor az eleven, a valóságos mozgás egységét eleven valóságos mozgással adja vissza a művészet - a legegyszerűbb módon, úgy hogy az embert, mint naturális valóságot használja fel a művészi alkotásra, látszólag tehát Achilles a maga valóságában áll oda a rajthoz, mint a táncban, az énekekben, pantomimban, s bizonyos értelemben a színjátszásban. De ezekben a művészetekben Achilles - bár naturális valóság, ember - a maga naturális valóságában nem azonos a művészi valóságával, Achilles az őt alakító táncossal, színésszel, énekesssel. A művészet ezekben az esetekben a naturális mozgásnak a kottában, a koreográfiában, a drámában megadott stilizációjában rejlik - ezért nyugodtan tekinthetjük ezeket a művészeteket is a második csoport sajátos határesetének.

A művészetek két fő típusa - a valóság megjelenítése szempontjából - a mozgás nélküli test és a test nélküli mozgás ábrázolási elvei körül kristályosodtak ki. A valóság "hiányzó" felét a tudat pótolja, amelyben folyamatos-ságot kap, kiegészül a Diszkobolesz hajítómozdulatának lendülete, elevevvé válik Munkácsy siralomházi szegénylegényének tragikuma éppúgy, mint ahogy konkrét alakot nyer, testet ölt a "Háboru és béke" Natasája, vagy a "Légy jó mindhalálig" Nyilas Misije, - mintha tudatunkban egy sajátos vetítógép működne. Valójában a film - de minden művészet - ősmoddellje az emberi tudat, amely a maga asszociációs tevékenységével, montiroz, vág, nagyít, megvilágít, árnyékba borít, összekapcsol és szétválaszt stb.stb. Minden művészet "mana"-ja, varázssereje abban rejlik, hogy előhívja ezt a sajátos tudattevékenységet és a tudat műélvező képessége abban, hogy megfelelő és sajátos "reflexekkel" rendelkezik ehhez a "kiegészítő" tevékenységhez, te-

hát hogy a lét, a mozgás belső dialektikáját - az egyszerre ott van és nincs ott dialektikáját - mint a lét és a tudat sajátos dialektikáját képez felfogni. Ha a műalkotás az "ott van" elvét képviseli, akkor a "nincs ott", a mozgás a tudatban valósul meg, ha a mű a "nincs ott" elvén épül fel, akkor az "ott van", a testetöltés valósul meg a tudatban. A művészetek éppen a műalkotásnak az a hiánya teremti meg, amellyel kevesebb a valóságnál. De ugyanakkor ez a kevesebb mint a művészet sajátos művészi közegének "többlete" jelentkezik, kompenzálódik. A művészet a valóság egy minőségének "többletével" pótolja a minőségek teljességének hiányát. A művészet abban a különbségben van, amelyben a festmény színei, a rajz vonalai, a szobor formái, a zene hangjai, a regény cselekvései stb. különböznek modelljük - a valóság - színeitől, rajzától, formájától, hangjától, cselekvéseitől stb., ugyanakkor amikor tükrözik, ábrázolják a szóbanforgó valóságot.

Ha a filmre alkalmazzuk ezeket az alapelveket, egyszerre tovább sokasodnak és elmélyülnek a kérdések. Hiszen a film - ami állításunk szerint a mozgás elvonásából származik - egyszerre mutatja a mozgót a maga testi valóságában és a mozgást a maga ugyancsak konkrét formájában. Mit vontunk akkor el? Mi az a művészetteremtő hiányosság, ami ezek szerint a filmet meghatározza? /A térbeliség itt nem igen jöhet számításba, nemcsak azért, mert már a plasztikus film is úgy ahogy megoldott, hanem főleg, mert plasztikus filmre nincs is szükség, a térbeliség problémáját már a festészetben megoldotta a perspektíva./ A filmmel túlhaladottá vált volna az emberi szellemnek az a sajátossága, hogy a valóságot merevítés, durvítás, feldarabolás nélkül nem képes kifejezni, ábrázolni, felfogni? Utólérté Achilles a teknősbékát az emberi tudatban is? És - a másik oldalról - mi az a művészi többlet, amit a film hozzáadhat a valóság teljességét kifejező - színben, hangban, formában, történésben egyszerre megvalósuló - mozgáshoz?

A kérdés megoldására végezzünk - gondolatban - egy kísérletet, illetve a klasszikus példát követve, folytassuk Lessing kísérletét. Nézzük meg, mit kezdene Laokoón és gyermekei tragédiájával a filmművészet. Az összehasonlítás kedvéért tekintsünk el most attól a mellékkörülménytől, hogy a szóbanforgó jelenet - a kigyó "szereplőre" való tekintettel, - technikailag csak igen körülményesen megvalósítható - ha ugyan egyáltalán megvalósítható - filmen, mivel ez a kérdés elvi vonatkozásait nem érinti.

Igy írja le Vergilius Laokoón és gyermekei tragédiáját:

Laokoón, sorstól kijelölt neptunusi pap most áldozatul szent oltáron nagytestű bikát vág. Im Tenedoszról ekkor a csöndes tengeren által - rettent most is e szó - két kigyó fekszik a víznek roppant gyűrűkben, s együtt ki a partra igyekeznek; mellük az ár közepén a magasba mered, s a habokból messze kiáll vérszín tarajuk, hátul meg a tengert surolják, roppant testük szörnyen tekerőzik. Zug, tajtékzik a tenger; a szárazföldre kiértek, vérrel, tüzzel elöntve szemük lángol, sziszegő, rut szájuk nyaldossák remegő nyelvükkel. E látvány szerteriaszt bennünket. A két kigyó egyenest épp Laokoón fele tart, s legelőször rátekerőzik két fia kis testére, szétmarja gonosz harapással; majd rátámadván az apára, ki fegyveresen fut védelmükre, kötik nagy gyűrűkkel: derekára kétszeresen csavarodva, nyakát is kétszer ölelve pikkelytestükkel, fejüket, nyakukat meregetvén. Megpróbálja letépni kezével a szörnyű bilincset, genny s feketés kigyóméreg fertőzi fejkét; még iszonyu ordítását fölküldi az égig: így bömböl sebesült bika oltárról menekülve s félre-ütött bárdot próbálva kirázni nyakából Majd tovasiklik a két kigyó, föl a várba, kegyetlen Pallasz szentélyébe, az urnó lába alá, s ott domboru pajzsa alatt megbujva talál menedéket.

/Urbán Eszter fordítása/

S mivel a görög szobrász-kollektíva remekművét nem áll módunkban reprodukálni, hallgassuk meg helyette egy művészettörténet szemléletes leírását - Lessing alapján - a szoborcsoportról:

"A Laokoón-csoport művészei a főpap pusztulásának történetéből a legizgalmasabb részletet: haláltusáját választották művük tárgyául. A kigyókkal való reménytelen küzdelem csúcspontján örökítették meg, amint végsőkéig megfeszített izmokkal harcol életéért, amikor fájdalma a leghevesebb. Alakjaikat ruházat, fegyver nélkül ábrásolták, mesitelenül, mert így, az erőlködő izmok hullámsásával tudták legerőteljesebben kifejezni hőseik testi és lelki fájdalmát.

A háromfigurás kompozíció középpontjában Laokoón alakja áll. Gerincének erőteljes hajlása, szétvetett lábai, kigyókkal küszködő karjai emberfeletti erőfeszítésre vallanak. A pattanásig feszülő izmok felületén görcsösen kidudorodnak az inak és erek.

A főpap lobogó sörényű feje hirtelen rándulással oldalt hanyatlik. Arcának vonásai eltorzulnak a fájdalomtól. Szemeit kétségbeesetten égnék emeli. Hatalmas mellkasából borzasztó üvöltés tolul nyitott szájára.

Fiaival főként a kigyók vaskosan tekerődző gyűrűi kapcsolják össze. A hullók félelmetes teste majd itt, majd ott bukkan föl, fokozva az emberi izmok nyugtalan hullámsását.

Laokoón még ereje teljében küzd. Minden izma megfeszült, vonagló teste szinte önkivületben igyekszik kibontakozni a kigyók halálos szorításából. Bal karjával magasan feje fölé, jobbjaival lefelé nyomja sikamlós gyűrűiket, mérges fogait. Harapása a főpap egész testén átremeg.

Laokoón két fia ugyanennek a küzdelemnek más-más szakaszát vívja. Baloldalt ernyedttel hull alá az egyik. Fiatal testét többszörösen átfonták a kigyók, feje alóltan billen oldalra. Ő már nem érez semmit - összerogyik a halálos öleléstől. Keze fáradtan nyulik a magasba, mintha atyja erős izmai karját keresné védelméül.

A jobboldali ifjút viszont csak most támadták meg a kigyók. Testének nagyobb része még szabad. Miközben megle-

petten igyekszik kezével kiszabadítani lábát a kígyó gyűrűjéből, ijedt szemekkel tekint küzdő atyjára, kezét ségélykérően nyújtva feléje.

Ily módon a művészek mintegy időben kiterítve ábrázolják Laokoónnak és fiainak drámáját. A jobboldali gyermek alakjában a kezdet, a kígyók támadása, Laokoón elkeseredett küzdelmében az élet-halál harc fölfokozott tombolása, a másik fiu halála pillanatában pedig mindhármuk drámájának utolsó mozzanata: a borzalmas vég tárul elénk.

Laokoón gyermekeihez képest szinte óriás. Főlnagyított testének erőteljes mozgása révén a dráma három mozzanata közül a középső: a küzdelem a legszembetűnőbb a szobron. A főpap atlétaiizmus alakja mellett szánalmat kelt a fiuk még férfikort nem ért, gyöngye teste. A szenvedő Laokoón fájdalmát az apa kétségbeesett kinja növeli iszonyura: nem tud gyermekei segítségére sietni!

/Artner Tivadar: Ismerkedés a művészettel./

Láthatjuk, hogy amíg Vergiliusnál folyamatosan bomlanak ki az események, anélkül, hogy szereplői konkrét testet öltenének magában a költeményben, a szoborban minden egyszerre van jelen, a kő mozdulatlanságában, a szobor egy pillanatot ábrázol, de az a maga konkrét teljességében.

Mit kezd ezzel a jelenettel a filmművész?

A technika lehetővé tenné számára, hogy szószerint "lefotografálja", amit a költő leírt. Egyszerre megmutathatná a szertartást végző Laokoónt, a Tenedoszról kikelő két kígyót, és nyugodt, hűvös, nagy-totállokkal göngyölíthetné egyszerre az esemény teljességét a végkifejletig. Tehát társíthatná mechanikusan a képet a szöveghez, - valóban kiteljesíthetné a fénykép térbeli objektivitását az időben. Ez azonban nem lenne filmművészet - mégcsak dokumentumfilm sem - nem nyújtaná a film sajátos és sűrített emocióját. A filmművész - egyénisége, koncepciója, invenciója szerint számtalan módon megoldhatja ezt a jelenetet,

csak így nem. Bár érvényesítenie kell egy vizuális elképzelést Laokoón és fiai megjelenésére, alakjára, a helyszíntre, illetve a helyszínekre, a küzdelem lezajlására vonatkozóan, - a film azonban ettől önmagától még nem válik filmmé, hanem attól, hogyan bontja fel a jelenetet részekre, elemekre, hogyan helyezi el azokat, milyen beállításban és nagyságrendben a térben és időben és hogyan kapcsolja össze. Mint mondtuk, számos művészi megoldás lehetséges - mint ahogy számos módon leírható és köbe véshető az említett jelenet - de mindegyik felmutat bizonyos hasonló jegyeket, hasonló vonásokat. Elképzelhető, hogy előbb Laokoónt mutatja papi munkája közben az áldozati szerszámokkal, talán csak egy totállal, de esetleg külön premier plánban elgondolkodó, méltóságteljes arcát, külön munkához készülődő kezeit, talán követi pillantását, amely apai gyöngédséggel állapodik meg előbb az egyik, majd a másik gyermekén, elidőzhet a fiukon, vagy csak jelezheti őket, láthatjuk a bika bamba tekintetét is, kényelmes panorámázással mérheti fel a film a békés környezetet, a görögök eltávoztát ünneplő várost, gyanutlanul fordulva rá a folyóban sütkérező két kigyóra, vagy hirtelen bevághatja képüket az idillikus családi jelenet képei közé. De elképzelhető, hogy csak a jellegzetes kigyósziszegéssel érzékelteti fenyegető jelenlétüket, miközben figyelme teljesen a család tagjaira szegeződik. Aztán a szétugró tömeg... A kitérő emberek, vagy egyszerűen csak néhány kiáltás, sikoly... Aztán párhuzamos montázssal mutathatja a kigyó és a család tagjai egyre izgatóbbá váló ellentétes irányú és tartalmú mozgását, vagy - amint már előbb jeleztük - élhet a hang és a kép ellenpontosításával a legkülönbözőbb módokon: emberi hang és a kigyó képe, kigyósziszegés, s a tisztét végző pap megszokott mozdulatai. Vagy megoldhatja úgy a jelenetet, hogy hirtelen, előkészületlenül, a váratlanság döbbenetével érjen az esemény, s amikor bekövetkezik a tragikus küzdelem, micsoda gazdag lehetősége nyílik a

filmbeli ábrázolásnak. Micsoda halálos kavalkádja a képnek és hangnak. Most Laokoón dőbbent arca villan, most rohanó alakját látjuk, aztán csak dobbanó lábait, most az egyik kigyó kavarog a homokban, most a fiu megrémült arcát látjuk, most a kigyót, amint rátekerődik a derekára, most a másik fiut, amint a földhöz cövekeli a rémület, s ez a pillanat elég, hogy a kigyó rávesse magát, most Laokoón izmos karját, amint a kigyó törzsét megragadja és iszonyu birkózással próbálja eltolni magától. Most az egyik kigyó sziszegő fejét, majd az egyik fiu eldőlő alakját, majd a másik gyűrűző törzsét, majd ismét az előbbinek kétségbeesetten a földhöz fessülő, kapaszkodó lábfejét, aztán egy totált az egészből - talán éppen a szoborbeli mását - aztán és közben ismét arcokat, eltorzult, megrémült, elernyedő arcokat - ugyanazon arcoknak színeváltozásait, - szemeket, lehanyatló kezeket, segélykérő, jajongó, hörgő, sziszegő hangok kíséretében. Aztán a fiukat és az apát együtt, külön-külön, aztán a két testvért, egészben, részben, egymásután a legkülönbözőbb sorrendben, sőt talán egy-egy képet, amely már nem is őket, hanem a gondolataikat - a távollévő anyát és feleséget idézi, vagy Laokoón pillantását a falóra, esetleg egy-egy villanást a közelben lévőkről, amint megrémülten, kárörvendve, részvéttel, elégtétellel figyelik a jelenetet. Közele, távol, féltávoli, vagy totál váltakozik egymásután. A pillanat kitágul egy-egy görcsös mozdulat érzékelésére /a kép hosszan kitart/, aztán összességükül /rohan a képek áradása/, retardálások és akcelerációk követik egymást crescendók és decrescendók. És így tovább.

Mit láttunk ebből? Mindenekelőtt azt, hogy a film, amelynek a technika megadta azt a lehetőséget, hogy egyszerre mutassa be a mozgást és a mozgót, - önként, önmaga mond le erről éppen a művészet érdekében, önként, önmaga szakítja meg a szakadatlant, egyszerűsíti le, durvítja el, darabolja fel, merevíti meg az "élet". De addig, amíg a

többi művészetekben ez a feldarabolás, megmerevítés egy elv körül - az "ott van", vagy a "nincs ott" elve /illetve ennek az elvnek sajátos módosulásai, térben, síkban, alakban, színben van ott, fogalmi mozgás vagy emocionális hangulati mozgás pótolja hiányát/, - körül kristályosodik ki, a filmben ez bonyolultabban jelentkezik. A filmművész egyszerre szabdalja szét a verset és töri össze a szobrot. A filmművész egy alkotáson, egy művészetben belül, egyszerre alkalmazza a térbeli és az időbeli művészetek stilizációs elvét - az "ott van" és a "nincs ott" művészi dialektikáját, - úgy, hogy magát az "ott van"-t és a "nincs ott"-ot darabolja fel, veti alá ennek a dialektikának. Az "ott van" nem jelenti a tárgy teljes ottlétét - mint egy szoborban vagy egy festményben - nemcsak abban az értelemben, hogy jelenléte illanó és megfoghatatlan, de abban az értelemben is, hogy az egyik képen csak Laokoönt látjuk - a kigyók és a gyerekek csak a tudatunkban vannak jelen - vagy még Laokoönt sem, csupán az arcát, vagy a kézmozdulatát, vagy a feszülő lábfejét, a másik képen csak a kigyó sziszegő fejét stb. S a "nincs ott" sem jelenti az ott nem lét teljességét - mint a vers fogalmiságában, - nemcsak abban az értelemben, hogy pars pro toto a fej, a láb ott van Laokoón helyett, de abban az értelemben is, hogy Laokoón tekintetében "ott van" a két gyerek halálveszedelme, a kigyótól való megrémülés, sőt egy, a küzdelemtől függetlenül bevágott bámészkodó arckifejezésében érzékelhetjük az egész jelenetet.

A dolog lényege abban rejlik, hogy amíg a filmet megelőző művészetek a valóság ilyen vagy olyan térbeli vagy időbeli minőségéből, tulajdonságából /minőségeiből, tulajdonságaiból/ vonták el a maguk művészi nyelvét, kifejezőeszközeit, úgy, hogy ezt az absztraháló műveletet a valósággal azonos térben, illetve időben végezték, a film nem a valóság ilyen vagy olyan minőségét, tulajdonságát absztrahálja, hanem magát a teret és időt, illetve úgy is

mondhatjuk, hogy a valóságnak azt a tulajdonságát, hogy térben és időben adott. A film nem változtat a valóság rajzán, formáján, perspektíváján, mozgásán, sőt fejlődésében arra törekszik, hogy a valóság színeit is visszaadja, a hangban is minél tökéletesebben megközelítse a valóságot. A film a valóság minőségeinek teljességét akarja birtokolni, - de egy nem valóságos térben és időben. Amíg tehát a többi művészet a teret és időt kitöltő jelenségvilágot darabolja fel, mereviti meg, egyszerűsíti le, - valóságos térben és időben - ahhoz, hogy sajátos művészi nyelvét kifejező eszközeit megteremtse, s ezzel a lényeget is kifejezhesse, a film érintetlenül hagyja a jelenségvilág minőségeinek összességét - tehát a jelenség teljes valóságát - s ehelyett magát a teret és időt darabolja fel, mereviti meg, egyszerűsíti le. A kép, a szobor, a rajz tere valóságos tér, - ha nem is méreteiben, de arányaiban. Az irodalom, a színház, a zene ideje valóságos idő, - ami bennük nem valóságos, sűrített, azt éppen nem a művészi eszközeivel, de a művészi eszközök művészi hiányával adja, a felvonás vagy fejezetközti szünettel. A filmnek sem ideje, sem tere nem valóságos. A film két órája nem azonos a valóság két órájával - mint teszem egy szindarab felvonásának cselekményideje - és a film térbeli "kiterjedése" a vászon négyszögével, még aránylagosan sem mint egy festményben. Csak - szemben a többi művészetekkel - éppen jelenségei valóságosak, törekszenek modelljük, tárgyuk érzékelhető vonásainak teljességére. A film éppen ezzel jelenti a művészi absztrakció, a művészi ábrázolás gyökeresen új formáját. Tehát ebben - a tér és az idő, a téridő használatában - kell keresnünk mindazt a művészetteremtő hiányosságot, mindazt a művészetteremtő többletet, amely a filmet meghatározza.

De mielőtt erre rátérnénk, hadd mutassunk rá a filmnek filozófiai jelentőségére - perdöntő voltára, - abban a vitában, amely a materializmus és a szubjektív-idealizmus,

konkrétebben a marxizmus és a kantianizmus között folyik. Azsal ugyanis, hogy a tér és idő a gyakorlatban is elvonatkoztatathatóvá vált a valóságtól, hogy az ember a filmmel képessé vált teret és időt "előállítani", tényszerűen bebizonyosodott, hogy a tér és idő nem tudatunknak a priori kategóriái, hanem a valóság tudatunktól független tulajdonságai. Hiszen egy tudatunk van, mégis képesek vagyunk két teret és időt - illetve téridőt - is érzékelni, a filmet és a valóságot. A filmmel a téridő, amely a többi művészetekben "magánvaló" dologként jelentkezett, nekünk való dologgá vált. Achilles tehát - ebben a sajátos értelemben - utólréte a teknősbékát.

Vizsgáljuk meg előbb, hogyan funkcionál a tér és idő a tudatban, a tudat számára. Mindenekelőtt a tér is és az idő is, - vagy ha egy kategóriában gondolkodunk a téridő - a jelenségben adott és szemléletileg elválaszthatatlan a jelenségtől. "Az időt elgondolni nem tudjuk, csak megélni" - mondja Bergson és mint éppen Achilles példája bizonyítja, ez a térre is vonatkozik. Erre mutat, hogy minden geometria és minden fizika postulátumokon és axiomákon nyugszik - tehát észokokkal már nem bizonyítható tapasztalati tényeken. A téridő - szintelen, szagtalan, íztelen, hangtalan. Nincs a valóságtól elkülöníthető minősége, éppen mert a legáltalánosabb minőség. Ezért felfoghatatlan és érzékelhetetlen mint a jelenségtől elvont valóság a szemlélet számára. Ezért lehet csak a jelenséggel elvonatkoztatni - magától a jelenségtől is. /Lásd az órát, amely úgy vonja el az időt a természetes mozgásban lévő testek jelenségvilágából, hogy egy mesterséges mozgást alkot ehhez, vagy a méterrudat, amely ugyancsak egyfajta valóságelemmel méri a tényleges teret./ És ezért válik a térnek és időnek ez az elvonatkoztatása annál tökéletesebbé, művészibbé, mennél inkább a jelenség minőségeinek, tulajdonságainak teljességén nyugszik, mennél "konkrétabb" ez az elvonatkoztatás, mennél inkább és mennél nagyobb körben érvénye-

síti a film művészetteremtő elvét. Tehát igenis magasabbrendű formája a filmnek a hangos- és beszélő film, mint a néma, mivel a téridő elvonatkoztatását a vizualitás, az auditivitás és a fogalmiság szférájában egyaránt érvényesíti, mivel a film művészetteremtő elvét teljesebben, sokoldalubban, zavartalanabban, tisztábban valósítja meg.

A téridőt nem lehet elgondolni, csak megélni, - alapítottuk meg Bergsonnal. Ez a tudat nyelvére lefordítva azt jelenti, hogy a téridő csak mint történés fogható fel, mint történés jelentkezik a tudat számára; a téridő szemléleti formája a történés, a cselekmény konkrétságában adott. Tehát éppen fordítva, mint Kant állítja, aki szerint a tér és az idő "a tudatfolyamatok szemléleti formája". A valóságban a téridő nem szemléleti forma /tehát a tudatfolyamatoknak sem az/, hanem tartalom, - a valóság objektív tartalma - amely a történésben kapja meg a maga szubjektív szemléleti formáját. /Nem a méter, mint hosszegység formája a méterrudnak, vagy szalagnak, hanem a rud vagy a szalag formája a méternek, mint tartalomnak./

S ezzel igen lényeges kérdéshez értünk. Nyilvánvalóvá vált ugyanis, hogy a filmművészetnek ezek szerint a történésben és a történéssel kell megtalálnia azt a típust, amely mint művészi általános jelentkezik a filmben is és azt az egyedit is, amelyben művészi sajátossága van. A film a valóság konkrét történéseit a művészet konkrét történéseivel vonja el azáltal, hogy a valóságos térből és időből a film térídejébe transzponálja. Ezért kell élesen szembeállnunk az olyan némafilm korából származó, de még ma is erőteljesen érvényesülő nézetekkel, amely ezt a történést, ezt a cselekményt lebecsüli, másodlagosnak tartja, amely a filmcselekmény realizmusának, mindenoldalu minőségi hitelességének számonkérését "irodalmiságnak" bélyegzi. Nem igaz az, hogy a film "irodalmi tartalma" - amennyiben ezt a helytelen disztinkciót egyáltalán megengedjük, - cselekménye közömbös művészsége szempontjából, hogy az

ügyes rendező a legbanálisabb giccsből is tud - a fiatal Korda szavaival - "slágert" csinálni. Szemben tehát a lát-hatatlan ember Balázs Bélájával, bárhogy is ügyeljünk a film vizuális mondanivalójára, na a cselekményt "együgyű-nek, kezdetlegesnek" találjuk, akkor a film is együgyű és kezdetleges /legfeljebb ügyesen együgyű, rutinosan kezdetleges/, éppugy mint az irodalomban. A filmnek ugyanis nincs külön cselekménye és külön vizualitása, nincs külön epikus és vizuális mondanivalója - vagy hogy a hangosfil-met is idevegyük, - külön "filmszerű" mondanivalója. A film vizuális mondanivalója éppen a cselekmény. Es ha a gyakor-latban találkozunk olyan példakkal, amikor ugyanaz a tör-ténet, amely írott anyagként giccses, együgyű, kezdetle-ges, a filmben mégis művészinek hat, - akkor ennek két oka lehet. Az egyik, hogy az író rossz, gyenge irodalmi esz-közökkel mondotta el azt a történetet, amit a filmművész magasrendű, szuggesztív filmi eszközökkel valósított meg, a másik, hogy a rendező nem ugyanazt a történetet mondotta el, csak látszólag mondotta el ugyanazt a cselekményt, vol-taképpen azonban szuverénül átalakította, megváltoztatta, kijavította a hibáit. A kettő rendszerint együtt is je-lentkezik. Ezt látjuk abban a különbségben, amely a "Száll-nak a darvak" színpadi és filmváltozata között, vagy a "Körhinta" novella alapanyaga és filmi megvalósulása kö-zött van. De mind a két esetben alapvető és érvényesített követelménye a filmművészetnek a történés, a cselekmény művészsége. Az irodalmi sajátosság és a filmi sajátosság ellentéte - mint később látni fogjuk - nem abban rejlik, hogy az egyik igényes - a lélektani, társadalmi hiteles-ség értelmében is - a történettel, a cselekménnyel, a má-sik nem, hogy az egyik számára létkérdés a történés, a má-sik számára nem. Hiszen a mozgás, a téridő megélése, tör-ténéssé minősülése szemléletünkben annyit jelent, hogy tu-datunk, szemléletünk egyfajta szelekciót végez a mozgás egyetemességében, figyelmünkkel bizonyos részletmozgásokat

kiemel, másokat háttérbe szorít. Amikor egy esemény leköti figyelmünket, - s figyelmünknek ez a lekötése a művészet alapfeltétele - akkor a valóság minden mozgása aszerint jelentkezik, és olyan értéket nyer számunkra, amilyen kapcsolatban áll a szóbanforgó eseménnyel. Az objektív mozgást szubjektivizálja a köznapi szemlélet is, amikor érzékeli és történéssé minősítve hangsúlyt ad egyes részletének, mellőz más részletet, kiemel egyes mozgásfolyamatokat és háttérbe szorít másokat. Egész tudattevékenységünk azon alapul, hogy szüntelenül "kihátárolunk", "kinagyítunk", illetve "lekicsinyítunk", "elmellőzünk", "felgyorsítunk", illetve "lelassítunk" bizonyos részletmozgásokat a jelenségvilágból, amely a maga téridőbeli teljességében szemlélhetetlen, felfoghatatlan számunkra. Nos, az emberi szemlélet eme működési elvét követi a filmművészet is: az a különbséggel, hogy a tudatnak ez a sajátos szervező-szelektáló munkája többszörösen van jelen benne. Amíg az életben a szemléletnek ez az átélő, szubjektivizáló, történő és történést reflektáló tevékenysége a spontánul tárulkozó valóságra - a jelenségre - irányul, a művészetben, amely - ugyancsak Lenin szavaival - "nem követeli azt, hogy alkotásait valóságként fogjuk fel" - a valóságos világ, a spontán jelenség helyét és szerepét a már valamiképpen művészileg "szemlélt", valamilyen szemléletben kiemelt - ha úgy tetszik "előszemlélt" - jelenség foglalja el. Amikor Vergilius a maga irodalmi, Agészandrosz, Athénéodorosz és Polidürosz a maga szobrászati szemléletének a tárgyává tette a Laokoón család tragédiáját - mindketten már egy valamilyen szemléletben szelektált, történéssé összeállt jelenséget dolgoztak fel a maguk művészetének anyagában. Nos, elképzelt Laokoón-filmünkkel sem áll másként a dolog. Ez a film, amikor gyökeresen különbözik a szobortól és a verstől, egyfajta - s nem is lényegtelen - azonosságot is mutat velük. Ez az azonosság abban van, abból fakad, hogy mindhárom alkotás ugyanazt a tragédiát, ugyanazt a törté-

nést dolgozza fel, - ugyanakkor amikor ez a tragédia más és más, mind a három művészet számára. A történés mozzanata, tartalma megegyezik - és megegyezhet, mondjuk egy Laokoón szvittel, tánc-koreográfiával is - a történés formája gyökeres különbséget mutat. Es ennek az "előszemléletnek" - a művészi általánosnak - a művészsége éppugy feltétele a teljes művészi szemlélet, a teljes műalkotás művészségének, mint a konkrét művészeti szemléletnek, az adott művészeti ág szemléletességének.

Utaltunk már arra, hogy a filmnyelv kialakulása nem más, mint a konkrét tér-idő egyfajta artikulációs, tagolási rendszerének - vagy inkább módszerének - megteremtődése. De a filmművészet ezt a sajátos tagolási rendszert illetve módszert, nem a nyers valóság, a spontán jelenség tükrözésére alkalmazza, - ez a riportfilm feladata - hanem már egy szelektált, művészileg előszervezett jelenség-csoportra - a mi példánkban a Laokoón történetre. Az "ősi" vita éppen abban van, - illetve ez egyedül értelmes és elfogadható magva - hogy ez az "előszervezés" önálló művészi produktum-e - tehát irodalom, irodalmi tevékenység, s ennek megfelelően a film csupán "adaptációja", vagy pedig ez az előszervezés a filmművészet fázisa, félkésztermék, vázlat, tervrajz, amelynek művészi értéke nem a szóbeliségében rejlik, amely - írta legyen bárki - jellegében, módszerében, szemléletében a film sajátosságait tükrözi - vagy kell, hogy tükrözze - a film szellemében fogan és éppugy filmművészeti tevékenység, illetve éppugy része az önelvű egyetemes filmművészi tevékenységnek, mint a gépmozgatás, vagy a vágás. Itt ütköznek az irodalmias felfogás és az önállóság képviselő és nem abban, hogy a film az emberi élet konfliktusait, törvényszerűségeit cselekményben ábrázolja-e vagy sem. Hiszen a cselekmény tagadása azt jelenti, hogy elég a különböző irányban, síkban, szögben mozgó kamerát ráereszteni a nyersen tárulkozó világra a filmművészetéhez. Eszerint a felfogás szerint egyáltalán nem le-

hetne irodalomból filmet és filmből irodalmat csinálni - mint ahogy egy szoborból vagy egy szimfóniából egyiket sem lehet - ez pedig mind a két esetben - ha vitákra is ad okot - gyakorlat ma már. Teljességgel helytelen tehát a mese, a konfliktus oldaláról való közelítést, az irodalmisággal vagy a szinpadisággal azonosítani. Ugyanilyen joggal nevezhetnénk ezt a közelítési módot filmszerűnek az irodalomban, amely csupán azért alkalmazta előbb ezt a módszert, mert néhányezer évvel megelőzte a filmművészetet. Irodalmiassá akkor válik ez, ha eltekintünk attól, hogy ezt a mesét, ezt a történetet - az első szemléleti minősítést - a filmnyelvhez - a második szemléleti minősítéshez - való viszonyában vizsgáljuk, ha az irodalom vagy a színház ábrázolási eszközeit, szóbeliségét, fogalmiságát kérjük számon a film művészi eszközei helyett, ha lemondunk arról az alapvető kritikai feladatról, hogy a tartalom és a forma viszonyát a maga teljességében, tehát mind a külső, mind a belső formát illetően - mert ilyen, mint láttuk, van, nemcsak a filmben, de minden más művészetben is - megvizsgáljuk. A képi megjelenítés önmagában nem a filmművészet dramaturgiája - mint egyesek állítják - hanem mint stilisztikai elem vesz részt abban, együtt, egységben, kölcsönhatásban, a filmszerű cselekményábrázolással, lélekrajzzal, a Balázs-i mikrodramatikával, a tárgyi szimbolikával stb. Persze durva és vulgáris az az elképzelés, hogy a művészetben, de egymásra hatva is, de egymástól elkülönülten vagy elkülöníthetően van tartalom és forma, valahogy úgy, mint az atom protonja és neutronja. Valójában a tartalom és a forma szüntelenül átmegy egymáson - a cselekmény formája a mondanivalónak, de tartalma a kompozíciónak, a kompozíció formája a cselekménynek és tartalma a stilusnak, a stílus formája a szerkezetnek, de tartalma az adott művészi nyelvnek és a művészi stílus és nyelv, amikor mintegy a műalkotás bőréként formát ad a szerkezetnek,

a cselekménynek, a mondanivalónak, az alkotás tartalmi elemévé változik. Így van minden művészetben, a filmben is.

Minden olyan kísérlet, amely a képi megjelenítést, a képi megjelenítés viszonyát a mondanivalóhoz nem a cselekménnyel kapcsolatban, a cselekmény közvetítésében vizsgálja, akarva-akaratlan elszakítja a formát a tartalomtól, illetve a forma összetartozó elemeit egymástól. Ez nem a film önállósága elismerésének vagy el nem ismerésének problémája, ez általános művészetszemlélet kérdése. A harmincas években, amikor az esztétikai irracionálisizmus tért hódított nyugaton a "poesie pur", az absztrakt festészet jelszavaival egyidőben történtek avantgardista kísérletek a "cinema pur", a tiszta filmművészet esztétikájának kidolgozására is, amelynek a lényege éppen ebből állott. Abból ugyanis, hogy megkísérelte egy "tiszta", "magában való" zenei típusu esztétikát konstruálni a filmművészetnek, tehát a legelvontabb művészet szemléletével közeledni a legkonkrétabb művészethez, - hiszen e tekintetben a film még inkább ellenpólusa a zenének, mint akár a képzőművészet vagy az irodalom. Az ilyen kísérletek természetszerűen kudarcot vallottak, nagyobb és nyilvánvalóbb kudarcot, mint minden más művészetben. Nem azért, mert a filmben a képek változásaiban, ritmusában, kompozíciójában nincs "zeneiség", hanem mert ez a "zeneiség" nem önálló "substanciája" a filmnek, hanem alá van vetve a film ugynevezett imitativ, reprezentativ, utánozó, ábrázoló - sokféleképpen nevezik - jellegének. Vagyis, magyarul szólva: az élet, a valóság ama oksági összefüggéseinek, amely a plánokban, átutúnésekben, vágásokban stb. megnyilvánul, s amely életet, valóságot, műveszi értéket ad nekik. Bármennyire különböző zenek ugyanis a film és az irodalom kifejező eszközeikben, nyelvükben, hatásukban, megegyeznek abban, hogy mind a kettő térben, időben, társadalomban lejátszódó folyamatok oksági összefüggéseit ábrázolja - tehát mesél, cselekményt bonyolít. Az egyik szavakkal, fogalmi eszközökkel, a másik

konkrét mozgás művészien sűrített reprodukciójával. Nem szabad összecserélni e két művészet gyökeres morfológiai különbözőségének problémáját a művészetek - és mindenekelőtt az ábrázoló művészetek - és a valóság viszonyának lényegi megegyezést mutató "ontológiai" problémájával.

A filmet ugyanis az összes többi művészettel ontológiájában összekapcsolja - amint már említettük - a konkrét absztrakció műveletének közös alapja. Minden művészettől elválasztja - mint már ugyancsak kifejtettük - a konkrét absztrakciónak a mozgásban adott, a téridő elvonásából származó sajátossága. De a közös alap - éppen a sajátosság következtében - másként és másban közös a különböző művészetekkel, a művészi általános fokozatosan a művészet osztályain keresztül megy át a művészi sajátosba és például a festményben és a rajzban, vagy a táncban és a pantomímban szélesebb ez a közös alap, mint teszem a festmény és a zene, vagy a tánc és az építészet esetében. Nyilvánvalóan a művészi általános táguló, illetve szűkülő tendenciát mutat a filmnek a különböző művészetekhez való viszonyában is. De tény, hogy amíg a festészet esetében könnyű és egyszerű volt megállapítani, hogy közelebb áll a szobrászathoz vagy a rajzhoz, mint a zenéhez, - éppen a mozgás nélküli test és a test nélküli mozgás a filmig töretlen elve alapján - a filmművészet esetében éppen ennek az elvnek sajátos módosulása következtében ez kétségtelenül bonyolultabb. A film a legtávolabb áll a zenétől, mint a legkonkrétabb művészet, a legabsztraktabb művészettől, mint a leginkább objektív formákra támaszkodó /legtematikusabb/ művészet, a leginkább szubjektív formák művészetétől, a legatematikusabb művészettől. Ugyanakkor a legközelebb vannak egymáshoz /nem beszélve most a táncról és a pantomímról/ abban, hogy e két művészet képviseli a legtisztábban az időbeliség, a szerves folyamatosság elvét olyannyira, hogy szinte párhuzamosság állítható fel artikulációs rendszerük között. /A plánok, a kinagyítások, a beállítások felelnek

meg a hangerőesség - fortissimo, pianissimo stb. - fokozatainak, a montázsban, a képvezetésben, a zene ritmikus elvének megfelelőjét ismerhetjük fel; a cselekmény, a történes képviseli a melódikus elvet./ Ugyanigy a film és a képzőművészet szembenállnak egymással mint a dinamika és a statika tiszta formái, de legközelebb állnak egymáshoz a valóság tükrözésének érzéki konkrétságában. A film és az irodalom a legtávolabb állnak egymástól, mint az érzéki konkrétság és a fogalmi elvontság ellentétei, de a legközelebb vannak egymáshoz, mint történet, kauzális láncolatot ábrázoló, térben, időben, társadalomban játszódó művészetek. Nincsen a filmnek egyetlen olyan kifejezőeszköze - akár a plánokat, akár a montírozást, akár a fényeffektusokat tekintjük - amit a maga fogalmi közvetítésében az irodalom ne alkalmazott volna megelőzően. Tehát éppen olyan párhuzamosság vonható a film és az irodalom, mint a film és a zene között. Mihail Romm például egy kitűnő tanulmányában elemezte a "Háboru és béke" egyik jelenetének Tolsztoj-i "montírozását".

Milyen hierarchia mutatkozik ezek között az elvek, ezek között a megfelelések és ellentétek között, amelyek mindegyike a maga módján meghatározza a filmművészetet?

Erre a feleletet az esztétikus világnézete határozza meg. A kantianus, aki a teret és időt a tudat a priori kategóriáinak tekinti és ilyenformán a művészi formákat is a tudat eme a priori formáiból vezeti le, ennek alapján nyilvánvalóan a film "zeneiségét" érzi döntőnek - hiszen ebben jelentkezik a legvilágosabban a tudat artikuláló, teret, időt alkotó szerepe. Az agnosztikus, aki "közömbös" álláspontot foglal el az anyag és a szellem viszonyának értékelésében, valószínűleg arra hajlik, hogy csak azt higgye, amit lát, amit tapasztal, ezért a film plasztikus-vizuális aspektusát tekinti döntőnek, a film képzőművészeti rokonságát érzi elsődleges meghatározójának.

Mi azonban, akik a létből származtatjuk a tudat jelenségeit is, akik a művészetekben a valóság konkrét elvonását látjuk, csak a történést - mint a mozgás konkrét absztrakcióját - tarthatjuk a filmművészet alapvető determinánsának, amely maga alá rendeli, feltételezi és meghatározza a "zeneiséget", a vizualitást stb.stb., amelyben a mozgás tartalmi vonatkozása, a lét és a tudat dialektikája elsődlegesen érvényesül. Ez persze csak a vulgár-materialista agyvelőkben fordítódik le azzá, hogy a film voltaképpen irodalom, mivel minél a kettőben mint történés jelentkezik a művészi általános kapcsolata a művészi sajátoshoz. Ahogy a tudat visszahat a létre, ahogy a tudat "külön osztály", amely saját és sajátos törvényszerűségei alapján funkcionál, úgy a tudaton belül külön osztályt és külön minőséget alkotnak a különböző tudat-formák. A filmnyelv - éppúgy mint a beszéd-nyelv - visszahat a művészi általánosra, differenciálja, meghatározza azt és másképp hat vissza, másként differenciálja, másként határozza meg mint az irodalmi nyelv. Ahhoz, hogy a valóságból művészet legyen, egyaránt szükséges az első szemléleti minősítés - a művészi általános szemléleti minősítése - és a második, a művészi sajátosé. És a művészet valóságos dialektikájában voltaképpen a művészi általánost is megsebzí, aki figyelmen kívül hagyja a művészi sajátost, a művészi nyelv törvényszerűségeit, igényeit. De ez nem változtat azon, hogy a művészi nyelvet a műalkotásban az a művészi tárgy, az a művészi mondanivaló határozza meg, amit kifejez és a művészi nyelv "csak" visszahat rá. Ez a filozófiai értelmű "csak" - ismét hangsúlyozzuk - a konkrét műalkotásban igen nagy jelentőséggel bír. Hiszen e visszahatás nélkül éppúgy nem beszélhetünk művészetről, mint a művészi általános "hatása" nélkül. A történés általános művészi és filmformája csak az elemző esztétika számára két különböző valóság, két különböző mozzanat. Voltaképpen a történés általános formája egyfajta absztrakció - tehát önmagában nem

létező valóság - amely vagy a film, vagy az irodalom formájában válik konkrét valósággá. De az elemző esztétikának meg kell tennie ezt a distinkciót, amikor a filmművészet helyét a művészetek világában kijelöli, hiszen minden különbségtevés csak bizonyos azonosságon alapulhat.

A történés egyaránt közös lényege, közös tartalma a két művészetnek - a filmnek és az irodalomnak, s a film művészeti emancipációjáért, az irodalom "szubrematiájának" a megszüntetéséért nem akkor harcolunk, ha a filmet a történés törvényszerűségei alól is felszabadítjuk, kivonjuk, - hiszen ez a filmművészet megsemmisítését jelenti -, hanem akkor, ha megszüntetjük a történés sokévezredes irodalmi monopoliumát az esztétikában; ha tudomásul vesszük, hogy amíg a film megjelenéséig egy, illetve a színházzal két művészet volt, amely történésben tükrözte, ábrázolta a valóságot, a szó művészei - a film megjelenésével kettő, illetve három van és mindegyik önálló, önelvű, egyenértékű és szuverén művészet. /Mint ahogy három olyan művészet is van, amely nem történésben, hanem állapotban tükrözi a valóságot - a grafika, a festészet és a szobrászat -, és mind a három önelvű, önálló művészet./ Az irodalom történés szóban elbeszélve, a filmművészet történés filmmel elmesélve.

A film számára tehát éppoly fontos a történés esztétikai természetének megismerése, mint az irodalom számára, hiszen művészi sajátossága és művészi önállósága a történés sajátosságán, a történés önelvűségén alapul. Minden olyan esztétikai alapvetésnek, amely a filmet nem légtüres térbe akarja elhelyezni, hanem a művészetek szerves és összefüggő rendszerébe, a történésből kell kiindulnia, - abból a közös magból, amelyet más talajba ültetnek az irodalom és más talajba a játékfilm művelői - és bizonyos áttételeken, közvetett ábrázolási módokon keresztül - megint másba a többi művészetek képviselői.

IV. A KONFLIKTUS KONFLIKTUSÁRÓL

A történés - mint már megállapítottuk - a mozgás szemléleti formája, a mozgás megélése, a mozgás reflektálása a tudatban, tehát egyfajta szubjektivizálása az objektívnek, amely a filmben a jelenség, az élet konkrét minőségeinek maximális "testi" reprodukciójában, az irodalomban a jelenség, az élet testiségének teljes elvonásában, fogalmi elvonatkoztatásban valósul meg. De ezen a gyökeres különbségen belül a történés - mint művészi általános, mint az alkotó tudat első minősítése - bizonyos megegyező vonásokat, törvényszerűségeket mutat. Mindenekelőtt mi szükséges ahhoz, hogy a mozgás történéssé minősüljön a tudat szelekciójában? Hiszen a világegyetem hatalmas rendszerében minden mozgásban van és ebből a mérhetetlen mennyiségű mozgásból még mindig mérhetetlen az a mozgásmennyiség is, amelyeket tudatunkkal érzékelünk. Amikor e sorokat írom, behallatszik a konyhából az edények mosogatásának hangja. A szomszédból átszűrődik a rádió, ha kitekintek az ablakon, szemembe ötlenek az elhaladó emberek, autók, teherkocsik, ha balra nézek, látom, hogy a kislányom házfeladatát írja, a fiam játszik, az anyósom köt. Mennyi mozgás, mennyi cselekvés a pillanat törtrésze alatt. És hogy megszokszorozódik, ha a közvetlen észlelethez hozzáadom mindazt, amiről még tudomásom van. Most kezdődik a második előadás a mozikban, a villamosokon lógnak az emberek, csucsforgalom van, a Népstadionban az MTK és a Dózsa mérkőzik, Franciaországban sztrájkolnak a bányászok, az ovórában szülői értekezletet tartanak, a szomszéd lakásban a nagymama betegen fekszik, Chilében földrengés van, az egyik

kollégámnak kihúzták a kölcsönkötvényét, barátom német juhászkutyája megkölykezett, - mozgás, cselekvés, esemény, nagy- és kishorderejű - mindenütt, mindenfelé. És mégis, beszélhetünk-e minden esetben történeusről? Mi kell ahhoz, hogy a mozgások és cselekvések e tömegéből számomra törté-
nés legyen? Azt mondhatnám, hogy a mozgás egyfajta folya-
matossága, belső koherenciája, amely a kauzális összefü-
gések valamilyen szemléletes formájában nyilvánul meg. S
ez igaz is. De vajon elegendő-e? És mi adja ezt a folyama-
tosságot, ezt a koherenciát? Nézzük ismét a példánkat. Ki-
tekintek az ablakon, látom a sürgő-forgó embereket, az au-
tókat és kocsikat, átellenben az óvodát a játszó gyerekek-
kel, a szomszéd családot a szemben lévő verandán - és is-
mét visszasüllyedek a munkámba. Azt mondom, nem történt
semmi, pedig a mozgás jelentős mennyiségét észleltem. Át-
lapozom az ujságot, elolvasom az ENSZ leszerelési bizott-
ságának a vitáját, amelyben a küldöttek nagy beszédekben
hatvanhatodszor is megismételték ismert álláspontjaikat, -
és ismét nem történt számomra semmi. De kitekintek az ab-
lakon, s legyen bár teljesen csendes és kihalt a környék,
ha azt látom, hogy a szomszédban két ember hozzákezd egy
ház alapozásához, vagy az óvodát meszelik, vagy új lakó
költözik a házunkba, vagy egy autóbusz tűnik fel, amely
eddig nem járt az utvonalunkon, - egy percre megakad a
figyelmem, valami történt számomra, pedig esetleg a mozgás
kisebb kvantumát észleltem, mint az imént. Körülnézek a
szobában és pillantásom tanuló kislányomra siklik, akinek
egy új szalag van a hajában - s ismét történt valami szá-
momra, bármily jelentéktelen dolog legyen is az. A lesze-
relési bizottságban elhangzik egy új szovjet javaslat,
amely egy kicsit is közelíti az álláspontokat, és ismét
történt valami. A történes tehát nem általában a mozgás-
nak, hanem csak a mozgás egy bizonyos fajtájának, illetve
aspektusának reflektálása, tükröződése a tudatban. Nem vá-
lik történeessé bennem a mozgásnak az a mérhetetlen mennyi-

sége, amely napról napra, vagy óráról órára - vagy kisebb időegységben - reprodukálja önmagát, ismétlődik, csak az a mozgás, amely valamilyen vonatkozásban, valami új elemet - a keletkezés elemét - viszi az önreprodukció e hatalmas folyamába.

A filozófia - s ezen belül az esztétika - eddig még viszonylag kevés figyelmet szentelt a mozgás e két fajtájára, vagy inkább irányára, tendenciájára, az ismétlődés és a keletkezés dialektikájának, amely pedig minden mozgásban adva van. Hiszen nincs olyan ismétlődés, amelyben ne lenne a keletkezés bizonyos mozzanata, és nincs olyan keletkezés, amely ne tartalmazná az ismétlődés elemeit, ha másért nem azért, mert minden jelenség alá van vetve a mulandóság általános törvényének - s mi más a mulandóság, mint negatív keletkezés, az elmulás keletkezése. De a tudatban és már a tudat szemléleti szintjén is, szétválík a mozgás e két formája annak következtében, hogy szemléletemben a magam emberi dimenzióival, emberi nagyságrendjével érzékelem a valóságot, s ezzel antropomorfizálom azt. A keletkezés tehát olyan "mennyeisége" az új elemnek, az új mozzanatnak a mozgásban, amely már az emberi szemléletben is manifesztálódik. Nyilvánvaló, hogy teszem egy kutya vagy csiga érzékelésében másként jelentkezik a valóság önreprodukciójának és önprodukciójának a mozzanata ugyanabban a mozgásban, mint az emberi érzékelésben. /Ezt a tényt tévesztette szem elől Homoki Nagy István a "Cimborák" című kétrészes filmjében, amikor azt tűzte ki céljául, hogy egy kutya valóságos életanyagából készít játékfilmet, s ennek alapján abból az alapelvől próbált kiindulni, hogy egy tacsó találkozása egy vándorpatkánnyal ugyanolyan konfliktus a tacsó életében, mint egy dráma az emberi életben. A film természetesen nem hozhatott teljes sikert, hiszen nem tacsók ültek a nézőtéren és maga a rendező is - bármily kiváló ismerője is az állatvilág életének - emberi szemmel, szívvvel, gondolatvilággal alkotott csak.

Igy aztán az ösztönös és természetszerű antropomorfizmus és ennek tudatos és elvileg lehetetlen visszafogása, amely néha átcsapott ellentétébe - megzavarta a film koncepcióját./

A művészet voltaképpen nem egyéb, mint a valóság antropomorfizálásának módszere. Ahogy Marx írja gazdaságfilozófiai irataiban: "Csak az emberi lény tárgyi módon kifejlődött gazdagságával áll elő a szubjektív emberi érzékvilág gazdagsága, áll elő a zenei fül, a szép forma iránt fogékony szem, állnak elő az emberi élvezésre alkalmas érzékek. Érzékek, melyek mint emberi, lényegi erők igazolódnak, részint már kifejeletten, részint még kifejlődőben. Mert nemcsak az öt érzék, hanem az ugynevezett szellemi érzékek is, a gyakorlati érzékek /akarat, szeretet stb./ egyszerűen az emberi érzék, az érzékek emberi volta: csak tárgyának létével, a megemberiesített természettel áll elő." /Kiemelés Marxtól./

A művészet alapja az érzékeinkben megemberiesített természet és a művészet minden művelete a "megemberiesítés" egy formája, egy fokozata. A történés - éppúgy mint a megállítás, az állapotba rögzítés - a "megemberiesítés" egyik alpművelete, amelyen a művészi antropomorfizáció egész rendszerei felépülnek. Számunkra tehát csak az válhat történéssé, aminek emberi vonatkozása, emberi tartalma - s ami itt ezzel egyet jelent, társadalmi vonatkozása, társadalmi tartalma - van, hiszen az emberi csak konkrét társadalmi embert jelenthet. Világosan látjuk ezt a meseirodalomban, amely gyakran választ hősül állatokat, sőt - például Andersennél - tárgyakat is, de ahhoz, hogy azok történés tárgyai, illetve alanyai lehessenek a művészetben, meg kell "emberiesedniök", tehát vagy emberi jelképpé, vagy emberi eszközzé, emberi céllá kell válniuk. Az a mozgás, amely nem antropomorfizálható, amely nem tárgya természetes érzékeinknek, - mint teszem az állatok "belső" élete, vagy a sejt, az atom, a csillagrendszerek mozgása, - tehát

nem válhat történéssé, nem válhat művészetté, noha - mint mindennek - megvan a maga tudományos érdekű története.

Eszerint a történésnek - mint a művészi absztrakció alapműveletének - két jelentős vonására mutattunk rá. Az egyik, hogy az ismétlődés és a keletkezés dialektikájából - a valóság mozgásából - a keletkezés mozzanatát vonja el, a másik, hogy ezt a szemlélet szubjektuma alapján - egy sajátos emberi értékrend, antropomorfizáció alapján - teszi és teheti csak. Hiszen, amikor a történés a keletkezést elvonja, leválasztja az ismétlődéstől, - amellyel a valóságban szételemezhetetlen egységben van, amely mintegy a husát, a testét, a közegét adja - ezt úgy és azzal cselekszi, hogy behelyezi a maga emberi nagyságrendjébe - az emberi tudatba - tehát a keletkezés és az ismétlődés tudatunkon kívüli harcát és egységét a keletkezés és a tudat harcává és egységévé változtatja; vagyis az ismétlődés tudatunkon kívüli mozzanatát az ismétlődéstől kialakított, "felnevelt", meghatározott tudattal helyettesíti. Eszerint a történésben is jelen van az ismétlődés mozzanata, - de nem a maga konkrét és objektív valóságában, hanem mint a valóság ismétlődő aspektusának tudat-képviselője, tudat-beidegződése, amely azonban nem ölti fel a valóság tükröződésének konkrét arculatát. A történés tehát a keletkezés és az ismétlődés objektív dialektikáját úgy ábrázolja, hogy az ismétlődésnek a valóságos mozgásban adott aspektusát, mechanizmusát tudati "beidegződöttségével" pótolja, helyettesíti. Így van ez a hétköznapi életben is, amikor az esemény - mint a történés alapeleme, alapsejtje - éppen azt jelenti, hogy figyelmünket a keletkezésben lévő /keletkezett, vagy keletkező/ jelenség köti le - egy új szalag, egy új autóbuszjárat, egy új javaslat stb.stb. De, noha figyelmünk erre az éppen kialakulóra irányul s ezért látszólag csak az foglalja le, az köti le tudatunk egész tevékenységét - voltaképpen ott van tudatunkban a valóság ismétlődő aspektusa is - bár jelenléte nem ölt konkrét

formát. Hiszen a keletkezés - mint mozgás - csak az ismétlődésekhez való viszonyában érzékelhető. A történés tehát a keletkezés találkozása és összeütközése az ismétlődéstől preformált, és az ismétlődésre "beállított" tudattal; vagy hogy az esztétika hagyományos szóhasználatával éljünk: a történés az új és a régi összeütközésének, a keletkező és az ismétlődő harcának és egységének tudatreflektálása. A művészi történés e tekintetben csak abban különbözik az élet történéseitől, hogy sűrítettebb, kiemeltebb, jellegzetesebb; hogy a keletkezés esetlegességeiben a keletkezés törvényszerűségeit keresi; hogy az események folyamatosságával, kauzális láncolatával konfliktussá mélyíti a keletkezésnek és az ismétlődésnek, - illetve a keletkezésnek és az ismétlődéstől preformált tudatnak - azt az összeütközését, amely csirájában minden eseményben bennerejlík. A művészi történés a mozgás konfliktusban való felfogása, érzékelése. Hiszen a konfliktus az ismétlődés és a keletkezés harcának az az ugrópontja, amelyben a keletkezés manifestálódik számunkra, amelyben a keletkezés széttöri az ismétlődés burkát, urrá lesz felette, vagy elbukik vele szemben. A történés tehát a mozgás - az emberi, társadalmi mozgás - tükröződésének, ábrázolásának - művészi és önábrázolásának egyaránt - konfliktusban adott formája.

S itt egy igen fontos kérdéshez, kritikai életünk egyik legtöbbet használt, de a valóságban leghomályosabb, legkevésbé megvizsgált és legproblematisabb fogalmához értünk el, amely különösen a szocializmus ujtipusu társadalmi törvényszerűségeivel való viszonylatában ad okot számos félreértésre és tévedésre.

Gyakran olvashatunk ugyanis cikkeket, tanulmányokat, amelyek a konfliktusmentesség elméletének heves bírálatával és határozott elutasításával kezdődnek. Amikor azonban a konfliktusok konkrét vizsgálatára kerülne a sor, hangjuk bizonytalanná, érvelésük erőtlenné válik és valahogy olyan érzést keltenek az olvasóban, hogy a szerző - bár a műal-

kötés oldaláról közeledve világosan látja: a konfliktusmentesség a művészet, s mindenekelőtt a történetes művészetek, a film, a regény, a dráma halálát jelenti -, amikor a valóság oldaláról közelíti meg a kérdést, már maga sem tud eligazodni, nem tudja, hogy hol és miben kell és lehet a konfliktust megtalálni az alkotóknak. A legtöbbször - és szinte már obligát módon - az élet három jelenségcsoportját jelölik meg ezek az írások a konfliktusok alapjául. Elsősorban - s mint főforrásról - a burzsoá mult még meglévő csökevényeiről beszélnek, azután szokás még a helyes politika esetleges szubjektív eltorzulásait megemlíteni, végül rendszerint a tudományos élet vitáit, összeütközéseit, nézeteltéréseit sorolják fel. S bár az említett tényezők - s mindenekelőtt a polgári csökevények - valóban komoly konfliktusok forrásai társadalmunkban, amelyek még hosszú időn át fontos helyet foglalnak majd el a szocialista művészetben - az az elmélet, amely csak bennük látja meg a konfliktusok lehetőségét, voltaképpen burkolt és finomabb formája a konfliktusmentesség tanításának, még akkor is, ha szubjektíve ellene küzdve nyert megfogalmazást. Hiszen a burzsoá erkölcs és gondolkodásmód maradványai még legfeljebb egy-két generáción át hathatnak a szocialista életben. A rájuk való hivatkozás tehát csak konfliktusmentesség elhalasztását, a konfliktus időleges prolongálását jelenti és nem szükségességének elméleti megalapozását. A helyes marxi-lenini politika szubjektív torzulásai is véletlen és átmeneti jelenségek. A tudományos élet összeütközéseinek kategóriája pedig a munkások, parasztok, alkalmazottak nagy tömegét - a társadalom tulnyomó többségét - kizárja a konfliktus lehetőségéből és azt egy viszonylag kis csoport, s egy sajátos, elvontságában ritkán drámai vagy epikai érdekű tevékenység "privilegiumává" teszik. Mindebből pedig óhatatlanul az derülne ki, hogy a konfliktus azért mégis valami olyan dolog, ami idegen a szocialista társadalom normális életvitelétől és valamifajta ki-

halásra ítélt csökevény, abnormális tünet, vagy a legjobb esetben periférikus jelenség a társadalomban. Olyasvalami, amely ha "ma még" van is - hiszen még nem küzdöttük le a burzsoá mult maradványait - de nincs "jövője" a szocialista társadalomban. S így a perspektívát illetően eljutunk a divatos utópiák, a Szép új világ, Leacock Betonembere, Szathmári Kazohiniája stb. valóban konfliktusmentes világáig, amelyekben a tudomány fejlődése karöltve a következő ésszerűség és a társadalmi igazságosság uralmával legyőzte az élet minden közegellenállását, megszabadította az embereket a létért, a kenyérért, az érvényesülésért, a társadalmi haladásért stb. való harc gondjaitól, sőt a szerelem viszontagságaitól is és a vágyak és szükségletek automatikus kielégítésével - egy gépiessé vált életmód örömtelen és bánattalan biztonságával - zárja ki bármilyen összeütközés lehetőségét a lelkekben és az emberek között.

Honnan eredt ez a történelem dialektikáját, a régi és az új, a rossz és a jó, a hazug és az igaz, a szép és a csunya ősi harcát érvénytelenítő, vagy legalábbis a szocializmus határán megállító, a szocializmus világából a kapitalizmus teljes elhalásával kiiktató szemlélet? Nem nehéz a forrását megtalálni. Egyfajta elterjedt voluntarista gondolkodásmódról van itt szó, a tudatosságnak egyfajta abszolutizálásáról, a valóság minden spontán mozgásának idealista tagadásáról. A gondolatsor, amely ide vezet, így hangzik: "A szocialista társadalmat a társadalmi erők anarchiája helyett tudatos elvek vezetik, tudományos elmélet irányítja, határozza meg. Ennek az elméletnek éppen a társadalmi konfliktusok kiküszöbölése, a társadalmi harmonia megteremtése a célja, amely a szocializmus győzelmével lényegében megvalósul. Következésképp - amennyiben az előfeltevések helytállóak - tehát sem az elméletben nem csuszik hiba, sem érvényesülését nem gátolják a multból maradt zavaró tényezők - a szocialista társadalomban nincs helye a konfliktusnak." Közhelyes szillogizmus ez, a formális logika legegyszerűbb alapművelete.

De a valóság mozgástörvényeit a marxizmus nem azonosítja logikai kategóriákkal. Lenin, aki kérelhetetlenül harcolt az ösztönösség abszolutizálása, a tudatosság, az elmélet mindenfajta lebecsülése ellen a munkásmozgalomban, ugyanilyen keményen és határozottan lépett fel a másik végléttel, a tudatosság abszolutizálásával, a tudatnak a léttel, a szándéknak a valósággal való azonosításával szemben is. "A történelem általában, a forradalmak története pedig különösen, mindig gazdagabb tartalmu, változatosabb, sokoldalubb, elevenebb, "ravaszabb", mint ahogy azt akár a legelőrehaladottabb osztályok legjobb pártjai, legöntudatosabb élcsapatai képzelik" - írja A baloldaliság a kommunizmus gyermekbetegsége című munkájában. S ez a gondolat egész életművén végigkíséri. Gorkijhoz intézett egyik levelében így ír: "Bizisten, igaza volt Hegelnek, a filozófusnak: Az élet ellentmondásai sokkal gazdagabbak, sokoldalubbak, tartalmasabbak, mint az emberi elme eleinte gondolná." És folytathatnánk az idézetek sorát, de nem szükséges. Leninnek ez az álláspontja ugyanis természet-szerűen fakad a materialista dialektikából, hiszen ahogy az ösztönösség abszolutizálása vulgármaterializmushoz vezet, a tudatosság abszolutizálása idealizmushoz - s mivel emberi tudatról van szó, az idealizmus legrosszabb fajtájához: a szubjektív-idealizmushoz. Ahogy az ösztönösség abszolutizálása a kispolgári anarchizmusba torkollik, az ösztönösség teljes kiiktatása az életből, a tudatosság abszolutizálása, az éppoly kispolgári falanszterben találja meg társadalmi kivételését. Végülis az önmozgás, a causa sui materialista alapelvével kerül ellentétbe, aki a spontenitás teljes tagadásának álláspontjára helyezkedik, éppoly szükségszerűen, mint ahogy a tudatosság tagadása, a tudatosság szerepének lebecsülése - végső soron - agnoszticizmushoz vezet.

Ugyancsak Lenin írja a Filozófiai füzetekben, Hegel történelem-filozófiai előadásainak konspektusában: "...A

történelemben az emberek cselekedeteinek eredményeképpen még valami más is /adódik/, mint amit célul tűznek ki, mint amit közvetlenül tudnak és akarnak..." "...Ők /az emberek/ megvalósítják azt, ami érdekük, de ezzel létrejön még valami távolabbi is, amely bár bensőleg benne rejlik ebben az érdekekben, de nem volt az emberek tudatában és szándékában" - sőt, az utóbbihoz odairja széljegyzetben: "Mb. vedd össze Engelszel."

Valahol itt - ebben a hegeli-lenini megállapításban - kell keresnünk a művészetek, s mindenekelőtt az elbeszélő művészetek, az irodalom, a film, a színház létjogosultságát. Hiszen, ha csak azt mondhatnák el, csak azt fedezhetnék fel, amit egy tudatos szándék vitt a valóságba - amit tehát már ugyanis tudunk - nem lenne szükség a művészetekre. "Rossz művész az - írja Lunacsarszkij -, aki műveivel programunknak már kidolgozott tételeit illusztrálja. A művész értékét éppen az adja meg, hogy valami újat vet fel: az, hogy egész intuíciójával behatol arra a területre, ahová a statisztáknak és a logikának rendszerint nehéz behatolnia." A tudatos szándék és ez a spontán többlet /ez a "más", ez a "távolabbi"/ együtt, s a kettő egymáshoz való viszonya adja a művészetek sajátos funkcióját, amit semmilyen más emberi tevékenység nem pótolhat. S e kettő egymáshoz való viszonya éppen a konfliktusban jelentkezik - a szónak mind történelmi-társadalmi, mind esztétikai-művészeti értelmében. A konfliktus ugyanis a tudatos szándék-
nak és a megvalósítás nyomán keletkező spontán "másnak", "távolabbinak", szándékon és tudaton kívülállónak az összeütközése. A burzsoázia "tudatos szándéka" nyereszkeskedni, profitot elérni - de e szándék megvalósításának eredményeképpen létrejön valami más, valami távolabbi is - a munkásság osztállyá alakulása, a pauperizálódás, a válságok, a munkásmozgalom stb. stb. - s e kettő szembekerülésével kialakul a burzsoázia és a munkásosztály történelmi konfliktusa. És hasonlóképpen állunk a konfliktussal a művé-

szetben is. Ott is a szándék és a belőle fakadó, de szándéktalan következmény ütközik össze - függetlenül attól, hogy ennek a következménynek a hős a szándék megvalósítása, a cselekvés elkövetése előtt már a tudatára jut - mint az "Antigone"-ban, Csuhraj "Negyvenegyedik"-jében, a "Tovaris P."-ben stb.stb., vagy csak utólag döbben rá, mint a "Lear király"-ban, a "La Strada"-ban, vagy a "Cabiria éjszakái"-ban. A hangsúly és a választóvonal itt abban van, hogy a szándék és a következmény összeütközése a tudatban, vagy a tudaton kívül zajlik-e le. Ha ugyanis az összeütközés a hős tudatában játszódik le - mint az idézett példákban - a tragikus konfliktusról van szó /a tragédia ugyanis éppen a szándéktalan következmény tudatosulása/; ha a hős öntudatlanul vesz részt benne, a szándék és a következmény összeütközése csak a néző - vagy olvasó - számára mutatkozik meg a konfliktus vigjátéki, a komédia éppen abban rejlik, hogy a szándék és a következményének viszonya öntudatlan marad, vagy hamis tudattal jelentkezik a hős előtt/. Chaplin, Stan és Pan, Kabos Gyula - a vigjáték klasszikus nevéttetői - azért olyan ellenállhatatlanul mulatságosak, mert maguk nincsenek tudatában "nevetségességüknek", annak, hogy szándékaik és azok eredményei nem "teljesen" fedik egymást. Kitűnően mutatja ezt a különbséget a "Don Quijote" példája, amely komédiából tragédiává válik, amint a hős valóságos tudatára ébred cselekedeteinek. Tehát nem minden összeecsapás, összeütközés konfliktus is egyben. A futbalmeccs, a kötélhuzás, a sakk, az ittas utcai verekedés - bár összeütközés, de nem konfliktus is egyben, mert nincs társadalmi tartalmuk, mert nem egy szándék, egy cselekvés hatásának, eredményének ambivalenciáján alapulnak.

Konfliktus tehát csak akkor keletkezik, ha a hős szándéka a megvalósulás során létrehoz valami mást is, mint ami célja, életrehívója volt és ez a más ellentétbe kerül magával a szándékkal. Ugy is mondhatjuk, ha a szándékban rejlő ellentmondás a cselekvésben ellentétté fejlődik és az

ellentétek harca szétveti, megsemmisíti magát az egységet. Vagy, ha úgy tetszik, új egységet teremtet - a maga tragikus vagy komikus művészi ítéletével igazolja - tehát magasabb szinten helyreállítja - vagy elveti, megsemmisíti az eredeti szándékot, annak erkölcsi létjogosultságát. A szándék és a következmény ellentétében ugyanis a tudat és a lét - az egyéni tudat és a társadalmi lét - viszonya kerül a történés mérlegére. Minden konfliktus abból származik, hogy a hős - vagy a hőst reprezentáló szándék, cselekvés - előtte jár a társadalom vagy a társadalom egyrésze /környezet, munkahely, család stb./ valóságának, vagy elmarad attól, tehát valamiféle aszinkronitásban van vele.

Messzire vezetne most a konfliktusnak ebből a modelljéből levezetni a konfliktusok különböző típusait, amelyeket egyrészt - mint már érintettük - az határoz meg, hogy a hős a cselekvés melyik fázisában jut tudatára ennek a "másnak", ennek az "ellentétnek" /vagy egyáltalán nem jut tudatára mint a vigjátékban/ és milyen következtetésekre indítja ez. /Az ugynevezett középfajú drámákban esetleg "visszafordul", vagy valami kompromisszummal egyenlíti ki ezt az ellentétet./ Másrészt, hogy az ellentét melyik oldala nyeli el és hogyan, milyen mértékben a másikat, milyenek a szándék és ama bizonyos távolabbi "erőviszonyai", és ezek az erőviszonyok mennyire fedik egymást erkölcsi és társadalmi értelemben. Ezeknek a kombinációjából adódnak a különböző katartikus hatások: a tragikus, a patetikus, az elégikus, a lázító, a felemelő, a komikus, a tragikomikus, a groteszk stb. stb., amelyeket a konfliktus kifejez.

Ha a szándék és a következmény ellentéte csak a szándék végrehajtásával, a cselekvés megvalósításával derül ki, - és a szándék nemes - a konfliktus, a tragédia egyik legtisztább képletét mutatja. /Lásd: "Lear király", vagy filmen "Cabiria éjszakái" stb./ Ha a nemes szándék szándéktalan következménye - akárcsak mint lehetőség -, már a tett elkövetése előtt a hős tudatára jut - mint az

"Antigone"-ban, vagy a "Zójá"-ban - ha tehát a hős tudatosan vállalja a következményt, a történés patetikus jelleget kap. Ha a szándék jelentéktelen a tudatosan vállalt következményhez viszonyítva, a konfliktus tragikomikus lesz. /Lásd az "Átkelés Párizson" című filmalkotást./ Ha a hős jelentéktelen önönshandékához képest, a történés groteszk jelleget kap /mint az "Orditó egér" című filmalkotásban/. Ha a szándék becstelen, de a hős rosszul számol a következményekkel - valahol elszámítja magát - a történés, a konfliktus szatirikus élű. /Ezt látjuk Gogol "Revizorá"-ban, vagy a "Betörő az albérlőm", a "Vörös kocsmá" című filmekben./ Ha a szándék becstelen, de a hős jól számol az őt segítő valósággal és győztesen kerül ki a konfliktusból, - a történés valami fanyar leleplező jelleget kap, kritikus élűvé válik. Ha a tisztességes szándék következménye - bár szándéktalan és tudattalan, de végeredményben pozitív a hős és ügye szempontjából, tesszem mindent elrendez a szerencsés véletlen, a szerelem, vagy más jótékony erő, - a történés mesejellegű lesz, lírai vigjátéki vonásai kerülnek előtérbe. /Lásd: "Liliomfi", "Mese a tizenkét találatról"./ Ha a szándék a következmény hatására módosul, - aszerint, hogy a nemes szándék válik nemtelenné, alkuszik meg, vagy a becstelen szándék nemesedik meg - válik a konfliktus felemelővé /mint mondjuk a "Megbilincseltek"-ben/, vagy szomorkásan, elégikusan kritikai jellegűvé /mint mondjuk a "Topáz"-ban/. És folytathatnánk ezeknek a "modellek"-nek a felsorolását, amelyek természetesen a maguk modell-tisztaságában sohasem valósulnak meg. Hiszen a konfliktusnak is két pólusa van. A szándék és a "más", a "távolabbi" összeütközése, mint szándék és ellenszándék, cselekvés és ellencselekvés jelentkezik a konfliktus történésében. Valamely történés konfliktusa ugyanis minimum két hős konfliktusa, - de gyakorta több is. A jószándéku hős feltételezi a rossz szándékuat, a rossz szándékuakat, esetleg a közömbösöket, részben, másként jószándékuakat

stb. A művész különböző esztétikai effektusokkal dolgozhat és dolgozik is, amikor a mű alapkonfliktusát a különböző epizódok, részkonfliktusok láncolatába felfogja és kibontja. Az előbb említett konfliktusfajták, konfliktus-típusok, tehát csak mint tendenciák - mint a filmi vagy irodalmi vagy színházi hangszerelés alaptémái - érvényesülnek bizonyos stílusos keveredésben a konfliktusok egyéb rokontípusaival. De a mű jellegét - s egyben a keverítések határait és arányait, - a főhős - tehát a cselekvés középontjában álló hős - konfliktusának jellege határozza meg, a részletkonfliktusok, epizódkonfliktusok nem kerülhetnek ellentétbe vele anélkül, hogy a film műfaji egységét fel ne borítanák, idegen, izléstelen elemekkel ne tenné kevertté. Tehát a vigjátékban - vagy a humoros regényben - a vigjátéki, a tragédiában - vagy a tragikus hangvételi prózában - a tragikus konfliktusfajták keverednek, a középfa-jú filmben, szindarabban, regényben mind a kétfajta konfliktusok szerepelhetnek, abban az arányban, ahogy a cselekmény főkonfliktusa, a mű jellege ezt meghatározza.

Minket azonban most - a szocialista társadalom és a konfliktus viszonyát vizsgálva - elsősorban az érdekel, honnan adódik ez a "más", ez a "távolabbi". Vajon csupán az osztályharc lényegéből - tehát a konfliktus az osztály-társadalmakkal megszűnő kategória-e, - vagy pedig abból az általánosabb tényből /amelyben természetesen az osztályharc jelenségei is benne foglaltatnak/, amelyeket a társadalmi fejlődés, az ismétlődés és a keletkezés dialektikája, s azon belül a lét és a tudat sajátos viszonya jelent. Azt hisszük, ez az utóbbi a helyes álláspont. Hiszen a szándéknak mint a valóság bármely más jelenségének-ellentmondásossága abból fakad, hogy rá is vonatkozik a dolgok dialektikája. Tehát egyrészt, hogy nem elszigetelten, önmagában hat és tevékenykedik, hanem kapcsolatban, vonatkozásban, összefüggésben, kölcsönhatásban, harcban és egyezésben, más szándékokkal, másrészt hogy - mint min-

den - ellentétek harca és egysége önmagában is. A legfejlettebb tudat sem tudja a maga teljességében átlátni ezt a szövevényt, akkor se tudná, ha a szándék maga hideg és kiszámított intellektuális művelet lenne, nem pedig akaratimpulzus, amely önmagában is bonyolult és ellentétes összetevők eredménye és gyakran még felmérhetetlenebbül jelentkezik a tudat számára, mint esetleges következményei. /Éppen erre - a tudat elmaradására a léttől - céloz Lenin, amikor széljegyzetében Engelsre hivatkozik./

A konfliktus tehát nem idegen a szocialista társadalomtól sem, fakad a szocialista társadalomnak - mint minden eleven és fejlődő társadalomnak - a mechanizmusából, törvényszerűségeiből. Hogy egy példával illusztráljuk ezt: aligha van tisztább és nemesebb, pozitívabb tevékenysége a szocialista társadalomnak, minthogy széles körökben ébresztette fel a tanulás vágyát és széles körök előtt nyitotta meg ennek a lehetőségét. De ez az egyértelműen csak helyeselhető szándék és tevékenység az adott viszonyok között szükségszerűen a tanulási vágy és a tanulási lehetőség egyenlőtlen fejlődését eredményezte. Több a jelentkező a főiskolákra, mint amennyit a társadalom szükséglete megkíván és ez - a lehető legteljesebb elvszerűség mellett is óhatatlanul igazságtalansághoz is vezet, elkerülhetetlenül bizonyos protekcionizmust is eredményez. /Azt hiszem, nem kell részleteznem ennek a folyamatát./ Tehát adva van egy pozitív szándék és egészében lelkesítő eredménye - és adva van valami "más", valami távolabbi, valami szándéktalan is - amelynek sem a realitását, sem esetleges magas érzelmi hőfokát, indokoltságát nem lehet elvitatni. És ez a "más" az élet egyéb vonatkozásaiban is jelentkezik. Például az emberi jellemekben is. A szocializmus célja új típusu, új erkölcsű ember kialakítása. De amikor a nagy számok törvényében ez megvalósul, a keletkező mellett a maga módosult formájában - hiszen a keletkezés visszahat az ismétlődésre is - ott van az ismétlődés.

ott vannak a régi típusu, az "ősi" gyarlóságok, amelyek a szocializmus feltételei között bizonyos értelemben szintén "ujtípusúvá" válnak. Vagyis nem válik mindenki "jó" emberre, szocialista emberré a szocialista társadalomban sem - hiszen ez azt jelentené, hogy teljesen értelmét veszti a jóság, a szocialista erkölcs, a különböző emberi tulajdonságok fogalma. Mint minden eszménynek - és társadalomnak - a szocializmusnak is megvannak a Tartuffe-jei, törtetői, karrieristái, léhűtői stb., akik a maguk nem szocialista erkölcsét már a szocializmus "törvényszerűségei" alapján tevékenykedtetik /lásd: a furás-faragás, az alakoskodás, a társadalmi előnyök erkölcsstelen kihasználása stb. különböző jelenségeit/, - hiszen a kapitalizmus törvényszerűségei alapján a szocializmusban nem egzisztálhatnak. Az egyenlőtlen fejlődés /irányában, ütemében egyaránt egyenlőtlen fejlődés/ - amely nemcsak a társadalmak és gazdaságok, hanem az egyének fejlődésének is törvényszerű velejárója - szüntelenül ujrateermeli - persze magasabb és magasabb fokon - a jó és a rossz, az erkölcsös és az erkölcsstelen, az ujtípusu és a régi típusu, a haladó és az elmaradott ellentéteit, amelyet a tudatos szándék határok közé szoríthat, de nem küszöbölhet ki anélkül, hogy magát a fejlődés dialektikáját ki ne küszöbölné. A politikai szóhasználatban a növekedés nehézségeinek szoktuk nevezni a fénynek ezt a természetszerű árnyékát. A szocializmus pedig - ne feledjük - állandó növekedésben van.

Persze, ahogy helytelen és antidialektikus a szocializmustól elvitatni a konfliktusokat, ugyanúgy helytelen és antidialektikus ezeket a konfliktusokat azonosítani az osztálytársadalmak és mindeneke előtt a törés rend konfliktusaival, hiszen a konfliktus maga is változik a társadalommal együtt. A szocialista társadalom konfliktusai sajátosságát megvalálalni, kifejezni, az alkotóművészet feladata. Az elmélet jóslásokba nem bocsátkozhat, legfeljebb néhány vonását következtetheti ki előre a szocialista társa-

dalom jellegéből. Így igen valószínű, hogy a szocializmus talaján fellépő konfliktusok - most már leszámítva a hibákat és torzulásokat - a legtöbb esetben egyéniek, de társadalmi alapjukat tekintve, mindenképpen erőteljesen "ri-sebbségiek" lesznek. /Szemben az osztálytársadalmak legjellegzetesebb konfliktusaival, amelyek társadalmi bázisukat tekintve "többségi" jellegűek voltak, a tulnyomó többség életviszonyából fakadtak./ Másik feltehető vonása a szocialista konfliktusnak, hogy bizonyos átmeneti jelleg jellemzi, hiszen a szocialista élet - mint a folyóvíz - "öntisztító", folyamatosan küszöböli ki a negatív jelenségeket. Hogy a példánkánál maradjunk: akit nem vettek fel az egyetemre, az - ha valóban rátermett, valóban erős hivatástudat él benne, - megtalálja a módját, hogy üzemből, hivatalból valamiképp kiküzdje a továbbtanulást, megszüntesse az őt ért sérelmet. /Ezek persze nem abszolút törvényszerűségek, hanem tendenciák./ És beszélhetünk itt arról is, hogy az életszínvonal bizonyos standardja, a lealázó, embertelen nyomort kikapcsolja a konfliktust okozó és a konfliktust beteljesítő tényezők sorából. Ugyesztintén kiiktatódnak az osztálykülönbségek ellentétei, a faji, vallási, népi ellentétek és folytathatnánk tovább a felsorolást. A szocialista konfliktusoknak ezek a fontos vonásai fakadnak abból a lényegi és elvi különbségből, amely a szocialista társadalmat az osztálytársadalmaktól elválasztja. De - szemben a társadalmi alappal nem lényegi és nem elvi a különbség a konfliktus történet-filozófiai és ismeret-elméleti alapja - a lét és a tudat viszonya - tekintetében, hanem fokozati, aránybeli. És nincs elvi különbség a konfliktus belső dialektikáját illetően, amely éppúgy feltételezi a pozitív és negatív elemek harcát a szocialista konfliktusban, mint bármilyen más történelmi korszak konfliktusaiban. A társadalom fejlettsége ezeknek a pozitív és negatív elemeknek - az erkölcsi-társadalmi normáknak - változásaiban, fejlődésében mutatkozik meg és nem összeütkö-

zésük elhalásában, vagy heveességének csökkenésében. Minden olyan törekvés, amely e harc kiiktatására, tompítására, az ellentétek egységének és harcának tagadására irányul - a konfliktusmentesség elméletének megnyilvánulása, amely a művészet sajátos jellegének, eszközeinek, funkciójának meg nem értéséről tanuskodik.

A konfliktusmentesség ugyanis csak egyféleképpen nyilvánulhat meg az életben és a művészetben - mint konfliktus, mint a társadalomtól, a közösségtől való teljes elidegenedés, vagy mint a cselekvésképtelenség konfliktusa. /Lásd: Oblomov, Pató Pál stb./ Egyébként a konfliktus - különböző és különböző formákban, mélységekben, - minden emberi élet, minden történés természetes létformája és a művészi antropomorfizációnak alapvető fontosságú művelete. A filmművészet - a konfliktus ábrázolásának sajátos filmformája, a konfliktusnak - mint a történés ősi és örök alapformájának - találkozása egy új és modern művészet nyelvével, kifejezőeszközeivel, megvalósulása egy új, modern művészet sajátos anyagában, közegében, feloldódása és megújulása egy új kifejezőeszközzel.

V. LAOKÓON ÉS A SZURKOLÓ

Miután - a konfliktussal - meghatároztuk a művészi általánosnak azt a legteljesebb formáját, amely a filmben mint művészi sajátosban a szó szoros értelmében testet ölt, visszatérhetünk a művészi sajátos problémájához. Annál is inkább mivel megelőző elmefuttatásunk nyilván ellentmondásokat és ellenérzéseket vált ki, a hagyományos filmesztétikán nevelődött olvasók körében. Egyfajta divatos filmesztétikai irodalom ugyanis - érthetetlen és indokolatlan módon - szuverén megvetéssel kezelte a konfliktus problémáját, mint olyan kérdést, amely - ha ezt így ki nem is mondták, de a filmművészet egész tárgyalási módjából kitűnt - irodalmi érdekű és a filmhez nincs lényeges vonatkozása, amely másodrendű a film sajátossága szempontjából. A filmesztétika exkluzív berkeiben legalábbis illetlenségnek számított erről beszélni. A valósághoz persze nincs sok köze ennek az elképzelésnek. Komolyan meggondolva, nem lehet tagadni, hogy a történés elsődleges jelentőségű a filmben is, tehát hogy a filmművészetnek van egy lényeges mozzanata, amelyben megegyezik az irodalommal. Ez egyébként megnyilvánul abban a tényben, hogy a filmalkotás első lépése - az ugynevezett "irodalmi" forgatókönyv, vagy filmnovella éppen ennek a történésnek a rögzítése azon a szinten, amikor a történés még nem film, de "már" vagy "még" nem is irodalom, amikor már tul van a művészi általános anyagtalan és közegetlen elvontságán, de még nem jutott el a művészi sajátos konkrét megfogalmazásáig. Mert a munkánkban használt irodalmi jelző ellenére a forgatókönyv nem irodalmi-művészi termék, az ugynevezett irodalmi

forgatókönyv sem az. Értéke ugyanis a film szempontjából nem a verbalitás művészi kvalitásaiban, kifejező erejében rejlik, hanem a szavakkal - mint elkerülhetetlen technikai segédeszközzel - felvázolt, felépített, de a szavaktól már a rendező - sőt az író - tudatában is szükségszerűen elvonatkoztatott cselekményében, konfliktusában, történésében. A filmforgatókönyv nem irodalmi alkotás, hanem filmművészeti "nyersanyag", "félkésztermék" /bár művészileg igen lényeges és értékes filmművészeti "nyersanyag", "félkésztermék"/, tervrajz, vázlat, aminek értéke éppen abban rejlik, hogy mennyire rejtli magában a filmművészeti sajátos anyagában, nyelvében, megjelenési formáiban való megvalósulás lehetőségét, de amelynek van egy nem lényegtelen közös mozzanata az irodalommal; a történetiség/s ezért magában rejtheti az irodalmi megvalósulás lehetőségét is/. E sorok írója tehát sem a fiatal Balázs Béla - a "Látható ember" Balázs Bélája - merev, abszolutizáló kategorizálásával nem ért egyet, mely szerint a filmnek semmi köze sincs az irodalomhoz, "a film alapját adó forgatókönyv nem lehet az irodalmi fantázia szülöttje", sem az idős Balázs Béla, a Filmkultura Balázs Bélájának megállapításával, mely szerint "a forgatókönyv nemcsak technikai segédeszköz, nem olyan mint az építőállvány, melyet leszednek, ha kész a ház, hanem költők tollára méltó és ihlető irodalmi forma, amely könyvben megjelenő olvasmány lehet". A film alapját adó forgatókönyv - véleményünk szerint - olyan művészi fantázia szülöttje, amely a művészi általános szintjén, a történés, a konfliktus szintjén közös vonásokat mutat a filmben és az irodalomban, ugyanakkor amikor már magában foglalja a filmi megvalósítás lehetőségeinek sajátosságát is. A forgatókönyv tehát - bár valóban méltó költők tollára és valóban joggal támaszt a filmkultura mai színvonalán igényt a könyvalakban megjelenésre - ennek ellenére sem irodalmi forma, hanem filmművészeti forma, filmművészeti félkésztermék. Az irodalomnak ugyanis nem az olvashatóság

és nem a könyvmegjelenés a kritériuma. Könyvben olvasható egy zenei partitúra is úgy, hogy az értőnek muzikális gyönyörűséget okoz, de ki állítaná ennek alapján, hogy a partitúra irodalmi forma? A szakember egy épület tervrajzában is olvasni tud, a tervrajzban is felismeri a felépítendő ház esztétikai értékeit, - de ettől még nem vész el a tervrajz építészeti-művészi jellege, nem válik sem irodalommá azért, mert "olvassák" - sem grafikaivá, azért mert grafikai eszközökkel rögzítették az építőművészeti elképzelést. A lényeg mind a két - s a forgatókönyvvel együtt mind a három - esetben abban rejlik, hogy az olvasmányforma nem a szóban forgó művészet természetes és valóságos megjelenési és élvezési formája. És e tekintetben csak fokozati, de nem lényegi az a különbség, a forgatókönyv és a partitúra, vagy a tervrajz között, hogy a forgatókönyv olvasásának az elsajátítása könnyebb és egyszerűbb mint a partitúráé vagy a tervrajzé. Hiszen ahogy a partitúrát csak úgy lehet "olvasni", ha képesek vagyunk áttanszponálni azt a zene világába, ha halljuk is azt, ahogy a tervrajz olvashatósága abban rejlik, hogy térbeli látást szuggerál, a forgatókönyvet is csak az olvashatja igazán, aki a szavakban a filmélményt érzi meg. Enélkül vagy a forgatókönyv rossz, vagy az olvasó nem ismeri, nem sajátította el ezt a sajátos "kottaolvasást", és ez még akkor is így van, ha a konfliktus - mint művészi általános - bizonyos részleges, felemás irodalmi élményt ad is számára, mivel reflexei az irodalom irányába "fordítják le", szavakban folytatják tovább és érzékelik a történet konkrétizálását. Persze, ahogy egy partitúra olvasása, értelmezése - s így a zenemű "teljessé"-tétéle, esetleges megvalósítása az előadásban - különböző lehet, úgy egy forgatókönyvben is más lehetőségeket láthat a különböző filmművészeti szemlélet. Sőt, itt az eltérések még nagyobbak lehetnek mint a zene esetében. De ahogy minden partitúra-értelmezés szükségszerűen zenei, úgy minden forgatókönyv-

olvasás filmművészeti tevékenység. Rossz párhuzam itt a drámával való összevetés, mert ennek elsődleges művészi alapanyaga - a szó, a nyelv, - megegyezik az irodalom egyéb formáinak anyagával.

A filmművészet esztétikai formáinak megítélésében egyébként is a legtöbb zavart az okozza, hogy formálisan azonosítják a film különböző esztétikai elemeit, összetevőit, a filmstáb különböző szakembereivel, s így olyan merev és mechanikus határvonalakat állítanak fel, amelyek nem felelnek meg a filmművészet helyes dialektikájának. Így alakulnak ki az olyan leegyszerűsített elképzelések, hogy az író hozza a történetet, a sztorit, a konfliktust, a konfliktus az eszmeiséget, - tehát a mi frazeológiánkkal az író alkotja a művészi általánost, - a rendező pedig "lefordítja azt a film nyelvére", tehát hozzáadja a művészi sajátost a fényképező operatőrrel egyetemben és ezzel kész a film. Ebből származnak aztán az olyan komolytalan és gyerekes viták, hogy ki fontosabb a filmben, ki a gazdája a filmnek, - az író vagy a rendező. Mintha bizony ha Toscanini Beethovent vezényel nem egyformán gazdája a produkciónak, Beethoven is, Toscanini is. A nem lényegesen különbség csupán annyi, hogyha egy rossz dirigens elpusztítja az előadást, attól még Beethoven Beethoven marad, ha viszont a rendező elrontja a forgatókönyvet, akkor a film lesz rossz és a forgatókönyv értéke mindaddig rejtve marad a közönség előtt, amíg egy másik rendező - s ez a legritkábban fordul elő - ismét meg nem filmesíti. Tehát amíg a zene esetében a maradandó, a tartós, az örökkévaló formát a partitúra szerzője adja meg - a mű és nem az előadás, megegyezően a drámával - a filmben a maradandóság, az érvényesség, - bár feltételezi a forgatókönyv értékeit és épít rá - a rendező kezében dől el, mű és előadás szétválaszthatatlan és széttelemezhetetlen egységet alkot, mint egy festményben, szoborban, regényben stb. Ilyenformán a filmalkotás munkafázisai nem esztétikai kategóriák megtes-

tesülései és elkülönülései, illetve hiba, baj, a művészi kollektíva összeforratlanságáról, a gyártás iparszerűségéről tanuskodik, ha azok. A művészi általános és a művészi sajátos egysége nem mint a forgatókönyvíró és a rendező "egysége" valósul meg, hanem ez az egység egyaránt megvalósul a forgatókönyvírói, a rendezői és az operatőri stb. tevékenységben. A filmíró - illetve az író, amikor filmet ír - éppúgy filmművész mint a rendező, hiszen koncepcióját a film törvényszerűségei határozzák meg, illetve kellene hogy meghatározzák. Az elvi igazságon - hogy a forgatókönyvírás filmművészeti tevékenység /amelyben természetesen vannak rokonvonások az egyéb írói tevékenységgel/ - nem változtat az a tény, hogy a gyakorlatban gyakran tényleg a rendező vagy a dramaturg az, aki már a forgatókönyvben, vagy a forgatókönyv módosításában érvényesíti a filmművészet esztétikai elveit, követelményeit, bár már jócskán találkozunk fordított esettel, amikor az író érzi jobban a film igényeit. A film "gazdája" - az alkotókollektíva, amely a művészetben esztétikailag mint egy "jogi" személy jelentkezik, még ha a kritikának kötelessége is összetevőire bontani közös teljesítményüket. De ha mindenáron erőltetjük a kérdést, ezen belül leginkább az a tagja a kollektívának, - s ez esetenként módosulhat - aki a legtöbbet adta a film koncepciójához, a filmművészet értékeihez. A film "felelőse" viszont egyértelműen a rendező - hiszen a forgatókönyv, a fényképezés, a színjátszás stb. értékei is az ő munkájában kerülnek a helyükre, sokszorozódnak, erősödnek meg vagy sikkadnak el. De - mint már mondtuk - ezeknek az elsőségi vitáknak általános létjogosultsága csak praktikus vonatkozásban van, abban az értelemben, hogy a forgatókönyvíró - szemben a rendezővel - nem kíséri és nem határozza meg elejétől végéig a filmalkotást; a forgatókönyvíró nincs befolyással a rendező munkájára, míg a rendező igenis befolyásolja a forgatókönyvíró munkáját, ha mással nem azzal, ahogy és amilyen felfo-

gásban magáévá teszi és megvalósítja elképzelését. A rendező felelős azért a forgatókönyvért, amelyet megvalósít, a forgatókönyvíró viszont nem felelős a rendező munkájáért. Ez azonban merőben praktikus disztinkció. A lényeg az, hogy a forgatókönyv a film nyersanyaga, amelynek a minősége - mint minden nyersanyagé, félkészterméké - meghatározza a kész munkadarab minőségét, de nem önmagában határozza meg. Értelmetlen vita, hogy mi fontosabb teszem egy erőgépből: az acél minősége, vagy az esztergályozás, vagy a szerelés. Mindez együtt reprezentálja a kész munka értékét, mindezzel együtt kell számolnia a mérnöknek - esetünkben a rendezőnek - amikor konstrukcióját megtervezi.

Térjünk hát vissza a kérdés esztétikai oldalához. Azt mondtuk, hogy a forgatókönyv azon a szinten rögzíti a történetet, amikor még nem film, de nem is irodalom, amely tulmutat a művészi általánoson - a film irányában mutat - de nem jut el a művészi sajátosig. Mit jelent ez a formula? Azt, hogy a forgatókönyvnek tartalmaznia kell azokat a lehetőségeket, indikációkat, amelyek felhasználásával a filmművészeti ábrázolás megvalósul - amelyek tehát tulesnek a szóbeliség, az irodalmiság esztétikumán - hiszen enélkül nem lehet a filmművészet alapja, nyersanyaga. Ugyanakkor azonban csak mint lehetőséget tartalmazhatja a filmművészetet - hiszen a forgatókönyv mégis csak szavakban adott, a film sajátossága, a konkrét mozgás pedig tul van a szavak birodalmán. Ebből származik a forgatókönyv félkésztermék jellege, belső ellentmondása. A rendezésben a lehetőségek valósággá válnak azáltal, hogy a művészi általános végképp és teljesen megszabadul a szóbeliség kényszerű burkától és a filmművészet esztétikai formáit ölti fel. Tehát már a forgatókönyvíró - amennyiben feladata magaslátán áll - többet nyújt a művészi általánosnál - az elvont történetnél - csirájában tartalmazza a művészi általános és a művészi sajátos egységét és a rendező is többet ad a művészi sajátosnál, hiszen amikor a történetet el-

vonatkoztatja a szóbeliségtől, amikor filmformát ad neki, - tehát végső és igazi formáját megadja, - magát a történet is - a művészi általánost is - újraéli, megvalósítja és végső fokon meg is határozza.

A mi kérdésünk azonban most nem a forgatókönyv és a rendezői munka, hanem a művészi általános és a művészi sajátos viszonya a filmalkotásban. Erre a kis kitérőre csupán azért volt szükség, hogy a közkeletű vulgarizálásoktól elhatároljuk magunkat. Az esztétika ugyanis nem személyekben, hanem művészi tényezőkben és művészi funkciókban gondolkodik - függetlenül a stáb praktikus munkamegosztásától.

Megállapítottuk, hogy a filmben a művészi általános - a maga legteljesebb alakjában - mint történés, mint konfliktus jelentkezik. A történés a valóság tükröződésének egyik alapformája. Tehát forma a valósággal szemben, ugyanakkor a film konkrét, érzéki megjelenítésének tartalma, tehát tartalom a filmformával /az irodalomban irodalmi formával stb./ - szemben. A következő kérdésünk, hogy a történés - mint tartalom - hogyan hat a filmformára, illetve a filmforma, a filmsajátosság, a filmi megjelenítés hogyan hat vissza a történésre, mint a film tartalmára.

Ehhez azonban az szükséges, hogy magát a filmformát, a filmnyelvet vegyük tüzetesen vizsgálat alá. A történés - a mozgás keletkező oldalának, a keletkezés aspektusának elvonatkoztatása a mozgó valóság teljességéből egy emberi értékrend, egy antropomorfizáló tevékenység alapján. Ezt az elvonatkoztatást az irodalom - a történés klasszikus formája - fogalmi formában oldja meg, tehát a testnélküli mozgás elvét követi, szemben a filmmel, amely a keletkezőt a keletkezőben és a keletkezővel, a maga "testiségében" vonja el azáltal, hogy a valóságos téridőből a film téridejébe transzponálja. A két elvonás az antropomorfizáció két különböző típusa. Amikor a dologi valóság tudatunkban fogalomvá válik, - antropomorfizálódik - úgy válik

számunkra valósággá, hogy elveszti valóságos voltát, valóságos formáját, valóságos terét és idejét és a fogalom tér- és időnélküli világába kerül. Az irodalom művészi feladata éppen abban rejlik tehát, hogy a maga tértelen és időtlen, mozdulatlan és szemlélhetetlen anyagával és anyagában érzékeltesse, fejezze ki, tegye szemléletessé a történet konkrét térben és időben, konkrét jelenségekben adott jellegét. A film művészi feladata viszont éppen fordítva, abban rejlik, hogy a maga csupa mozgás, csupa konkrétság anyagában és anyagával érzékeltesse a történetnek - mint a keletkezés elvonásának - absztrakt-jellegét, kauzális jellegét, nem valóságos, képen-hangontulij jellegét. A fogalom téridőtlenessége és a film szubjektív térideje a művészi stilizáció inverz módszereit feltételezik a történet rögzítésében, ábrázolásában, megjelenítésében.

Ennek megvilágítására térjünk vissza képzeletbeli Laokoón filmünkhöz. Mind Vergiliusnak, mind képzeletbeli rendezőnknek az a célja ezzel az epizóddal, ezzel a jelenettel, hogy rettenetet és szánalmat ébresszen bennünk. Hogy éri ezt el Vergilius? Keszdi magát a történetet: Laokoón bikát vág az oltár előtt, a Tenedoszból a tengeren keresztül két kígyó indul utnak - de itt már hirtelen megszakítja a mesét egy szubjektív reflexióval, egy szubjektív kommentárral - "rettent most is e szó" - folytatja tovább az esemény elbeszélését, de közben megtudjuk, hogy a kígyók "vérrel, tüzzel előntve szemük, sziszegő, rut szájuk nyaldossák remegő nyelvükkel"; hogy "e látvány szerteriaszt bennünket"; hogy "roppant testük szörnyen tekerőzik"; hogy Laokoón két kis fiának "szánandó" testét "gonosz" harapással marja szét a két kígyó. Laokoón megpróbálja kezével letépni a rátekerőző "szörnyü bilincset", "iszonyu" ordítását küldi fel az égig. S a két kígyó végén a "kegyetlen" Pallas szentélyébe menekül stb. stb.

Mit látunk? Az író - azon az antropomorfizáción túl, amit már maga a történet jelent /hiszen kiszakítja mind-

azoknak a mozgásoknak tömegéből, amely e pillanatban a Laokoön-család tragédiája szempontjából értektelen/ - folytatja az antropomorfizációt az objektív történés szubjektívizálásával, azzal, hogy kommentárjaival kíséri, megakasztja az esemény lefolyását. De még az olyan leírások is - teszem a parnassziszta költők versei, vagy az impassibilité hűvös remekei - amelyek tartózkodnak az effajta direkt közbeszólástól, kommentálástól, a stilussal, a jelzők megválogatásával, a mondatok ritmikájával, a szavak zenéjével - ha raffináltabban, diszkrétebben, rejtettebben is - de lépésről-lépésre belelopják a szubjektívét az objektívbe, szubjektívizálják az objektívét - megfelelően az irodalom anyaga, a fogalom természetének, amely maga is éppen az objektív egyfajta szubjektívizálásából származik. Az irodalom, a fogalom szubjektív építőköveinek összerakásából építi fel az objektív világ tükörmását, ábrázolását, megfelelően Lenin megállapításának, amely szerint: "A logikai fogalmak szubjektívek, amíg "absztraktak", absztrakt formájukban vannak, de egyben kifejezik a magában való dolgokat is. A természet egyaránt konkrét és absztrakt jelenség és lényeg, pillanat és viszony. Az emberi fogalmak elvontságukban, elszigeteltségükben szubjektívek, de egészükben, folyamatukban, összegükben, tendenciájukban, forrásukban objektívek." /Kiemelések Lenintől./ Az irodalom is azáltal válik objektívvé, hogy feloldja a fogalmak elvontságát és elszigeteltségét - tehát mint már jeleztük - mozgásával jellemzi, tükrözi, jeleníti meg a fogalomban testetlenné vált, jelen nem lévő mozgót.

A film alapsejtje, atomja nem a fogalom, hanem a dolog konkrét képmása, objektív és konkrét ábrázolata, ami mellé a filmművész nem rakhat jelzőt, amit nem kommentálhat, amit nem szubjektívizálhat a fogalmasítás, a fogalomalkotás tényével. A folyamat a filmnél megfordítódik. Amíg az irodalom esetében a fogalom szubjektív valósága objektívizálódik a mozgásban, a film esetében a valóság konkrét

ábrázolatának /a képnek és a hangnak/ objektivitása szubjektívizálódik a mozgásban. Tehát amíg az irodalomban a szubjektív fogalom az objektív mozgás pályáján halad, a filmben az objektív kép /és hang/ a szubjektív mozgás pályáját követi. Vergiliusnál a kigyó fogalma kimászik a tenger fogalmából és a megmarás fogalmával elpusztítja Laokoón és gyermekei fogalmait, - de mivel a fogalmi kigyó pontosan azt teszi a felsorolt fogalmakkal, amit a valóságos kigyó a fogalmaknak megfelelő valósággal - éppen ebben rejlik az irodalom művészsége, - tudatunkból kihullik a fogalom a maga mindenütt jelenlévő homogénen absztrakt és szubjektív voltával és megmarad benne a valóság, a maga tudatunkon és fogalmainkon kívüli objektivitásával, amelyet immár csak a történés szubjektívizál. A filmben a kigyó - a kigyó hasonmása - a maga konkrét és objektív goltában jelenik meg, a tenger objektív hasonmásából kel ki, objektív harapással pusztítja el Laokoón és gyermekei objektív hasonmásait, - de ahogy ezt csinálja, ahhoz semmi köze a valóságos kigyó tényleges cselekvési módjához. A film ugyanis nem a hasonmással szubjektívizál, - mint a képi, szobori, fogalmi hasonmás - hanem a hasonmás mozgásával. A pár perces jelenet a filmben - mint a harmadik fejezetünkben láthattuk - megnyulik, ezen belül a határok, az idő- és tértartamok eltolódnak, a dulakodás kritikus pillanatait a rendező kitágítja - úgy ahogy az a valóságban nem történhet meg -, a kigyók közeledését, mozgását - koncepciójának megfelelően - meggyorsítja, vagy lelassítja, vagy hol gyorsítja, hol lassítja; az alakokat felnagyítja, vagy lekicsinyíti a valóság méreteihez képest stb. stb. A valóságos mozgás két alapvető vonását - az ütemet és az arányt "hamisítja meg", szisztematikusan és következetesen. Két ábrázolási elv áll itt egymással szemben, két különböző viszony a történéshez, mint művészi általánoshoz. Az író, amikor a fogalomban elvonatkoztat a jelenségtől "testiségétől", "szemléletességétől", mintegy sajátmagát

csempészi a "testiség", a "szemléletesség" helyébe, saját maga bujik a fogalom bőrébe /saját tudatával helyettesíti az ismétlődő mozzanatát/ mintegy belülről látja, éli át a kigyót, Laokoónt, gyermekeit, ő maga mozog, ő maga cselekszik mint kigyó, mint Laokoón, mint a két fiú stb. A film-művész, amikor konkrétan megjeleníti a kigyó, Laokoón stb. objektív hasonmását, - kívülhelyezi magát rajtuk, a szemlélő álláspontját foglalja el velük szemben. Valóban, a film azt adja, azt konkretizálja, amit a szemtanú lát, ahogy a szemtanú érzékeli az eseményt, a szemtanú, akiben a növekvő aggodalom felfokozza a veszély közeledtének iramát, a rémület szinte véget érni nem akaróvá tágitja a kritikus pillanatot, aki számára az együttérzés gigantikussá növeli az elkeseredetten küzdő Laokoón alakját és a szánalom esendően filigránná kicsinyíti a két gyereket, akinek a környezet semmivé lesz a pillanat feszültségétől, aki előtt az ég is elsötétül a kétségbeeséstől, aki riadtan és megzavarodottan kapkodja a fejét az apáról a gyerekekre, az egyik kigyótól a másikra, a földre, az emberekre stb. Az író belülről cselekedtetni alakjait, - s mindenekelőtt fő és központi alakját - azonos Laokoónnal, tehát úgy cselekszik mint Laokoón, Laokoón szemével látja rutnak a kigyókat, érzi szörnyűnek tekergőzésüket, s amikor egy pillanatra kilép hőseiből, és amikor a maga kommentárját fűzi a cselekvéshez, - rettent most is e szó stb. - akkor is a velük való azonosulás kísért szavaiban. A filmművész szemléli és szemlélteti - láttatja és hallatja - hőseit, kilépni nem tud belőlük, mert sosem volt a szónok morfológiai értelmében "bennük" - mert mindig képként és hangként, tehát kivüleső valóságként fogta fel őket. Az irodalom úgy hívja meg a cselekmény futballmérkőzésére olvasóit, hogy őket magukat öltözteti futball-dreszbe és futball cipőbe. A film felülteti őket a lelátóra, hogy onnan kísérjük végig a labda utját és szurkoljanak. /Ez a morfológiai különbség a két művészet között paradox módon az ellentétébe

csap át, ha a két művészet pszichológiai hatását vizsgáljuk. Aki ismeri a futballdrukkerek lázas, a játékokban teljesen feloldódó táborát, az nem csodálkozik ezen. A szurkoló emocionális átélése ugyanis - éppen annak következtében, hogy a mérkőzést kívülről és egészében tekinti át - nem kisebb, mint a játékosé, aki részt vesz benne, s így csak egy sajátos és részleges aspektusát mondhatja magának. A szurkoló - bár a leláton ül, kirekesztve a játékból - jobban "benne" érzi magát, jobban azonosul vele, mint a futballista, aki valójában benne van. /Flaubert mondhatta Bovarynéra, amikor megkérdezték, hogy kicsoda: én vagyok. A filmművész azonban legfeljebb annyit mondhat, elképzelésem szerint Greta Garbo, Michele Morgan, Tolnay Klári, vagy a szomszédasszony. A rendezőnek a kigyó iszonyatát, a jelenet szörnyűségét - legszubjektivebb reflexióját és kommentárját a jelenetről - önmagától elvonatkoztatva a kép és a hang mozgásában és mozgásával kell érzékeltetni. A filmművész nem szólhat közbe, nem tehet egy szubjektív jelzőt, egy értelmező határozót a kép mellé - mert ő maga nincs "benn" a képben úgy, ahogy az író "benn" van a fogalmaiban. A rendezőnek mindent szemléltetni kell, amit el akar mondani. Amíg tehát az író és az irodalom - mivel a fogalom szubjektív anyagával dolgozik - a történés objektív logikáját követi az elbeszélésben, a filmművész és a film - mivel a fotografikus hasonmás objektív anyagát használja - a történés szemléletének szubjektív logikáját követi. Az irodalom olvasója a történés objektív logikáját szubjektivizálja a maga szemléletében, a film nézője a történés szemléleti szubjektivizmusát objektivizálja a maga logikájában. A végeredmény - a szubjektív és az objektív dialektikus egysége a történésben - mind a két művészetben megvalósul, de az ut, amíg ideig eljutunk, amelyet a műalkotás megjárat velünk, éppen a fordítottja a filmben, mint az irodalomban. Az irodalomban a fogalom szubjektivitása a a mozgás által válik objektívvé, a film-

ben a kép és a hang objektivitása szubjektivizálódik a mozgással. /Természetesen az irodalom is követheti a szemlélet szubjektivitását - mint a történés elemét - de csak a fogalmi mozgás objektivitásának talaján; és a film is tükrözheti a mozgás, a történés objektív logikáját - de csak a szemlélet szubjektív kiegyensúlyozottságának, nagy emócióktól való mentességének, "tárgyilagosságának" tükrözéseként./

A történéshez való viszony e különbözőségeiből bomlik ki aztán mind az irodalom, mind a filmművészet sajátossága, esztétikája. A filmen a filmi mozgás lényegében két tényezőre bontható fel. A filmen látható valóság - Laokoón, a gyerekei, a kigyók, az őket körülvevő tömeg, táj stb. - mozgására és ezt a valóságot láttató felvevőgép, kamera mozgására. A két mozgás mint tézis-antitézis, mint dialektikus ellentétpár alkot egységet a filmművészetben. Az első mozgás a maga fotografikus és színészi valósághűségével képviseli a filmművészet objektív aspektusát, a második mozgás - amelynek lényege, éltető eleme éppen ennek a mozgásnak antropomorfizálása a szemléletben - jelenti a történés, a film objektív valóságának szubjektív birtokbavételét. /Ezért van mélységesen igaza Balázs Bélának, amikor azt mondja: nincs szubjektivebb az objektívnél./

De a két mozgásnak ez a viszonya már a film nyelvének, eszközeinek teljes kifejlődésével - a cinematographe cinemává változásával - alakult fokozatosan így ki. Amíg ugyanis a kamera képtelen volt - vagy csak korlátozott mértékben volt képes - a mozgás objektivitását szubjektivizálni, amíg a plánozás, a gépmozgatás, a montírozás módszerei nem alakultak ki, - éppen fordított volt az objektív és a szubjektív viszonya a filmben. Az első mozgásrendszer képviselte a szubjektivitás mozzanatát, a második az objektivitását, - a fotografált színház elvének megfelelően. Világosan mutatja ezt az az óriási változás, amely a színészi játék koncepciójában következett be a némafilm

- ma már groteszknak ható - pantomimikusan tuljatszó stílusától, a mai filmszínjátszás visszafojtott, természetes egyszerűségéig; sőt ennek talán már túlzó megnyilvánulásáig egyes rendezők kifejezett idegenkedéséig a színésztől, az élet természetes típusaival szemben. Ebben a változásban az objektív és a szubjektív helycseréje - a film alkotási elvének kialakulása - tükröződik, amelynek során a színjátszás a szubjektívizálás oldaláról átkerült az objektívizálás oldalára a filmben. /Persze, viszonylagos, aránylagos értelemben, hiszen minden színjátszás objektíve szubjektív és szubjektíve objektív egyszerre, aszerint, hogy a rendező és a néző, vagy a színjátészó szemszögéből tekintjük./

Láthatjuk tehát, hogy a felvevőgép mozgatásának, a hanghatások felhasználásának - s általában az objektív szubjektívizálása filmi módszereinek - kialakulása történeti fejlődés eredménye volt. Ez azt jelenti, hogy a film, a filmnyelv, a filmi kifejezés viszonya a történéshez, a konfliktushoz nem mutat állandóságot a filmtörténet folyamán. A film konfliktuslehetőségei állandóan bővültek, a film művészi eszközeinek, technikájának kifejlődésével, amelynek iránya kettős: egyrészt a valóság tükrözése objektivitásának /valóságghűségének/ erősítésére irányul, - ez mutatkozik meg a hang, a szín filmi elsajátításában, a térhatású hanggal, a különböző képformátumokkal, sőt a harmadik dimenzióval folytatott kísérletekben -, másrészt a valóság művészi elsajátítása szubjektív módszereinek szüntelen növelésében, gazdagításában - ezt tükrözik a plánok, a fényhatások, a képkapcsolások, a montázsformák, a hangeffektusok stb. módoszatainak kialakulása.

E párhuzamos fejlődés - amelyből kétségtelenül a második sor, a szubjektívizálás módszereinek kifejlődése tölti be a lényegesebb, a forradalmi és forradalmasító szerepet, dialektikus kölcsönhatásban zajlott le. A hang megjelenése például nem egyszerűen a film auditív szférá-

jának a kialakulását - tehát a filmobjektivitás növekedését - jelentette, hanem visszahatott, módosította, még tömörebbé és művészbébbé tette a film sajátosan vizuális és szubjektív kifejezőeszközeit is. Hiszen a felirat - mint már Hevesy Iván is rámutatott - nem annyira a dialógust pótolta, mint inkább a történés elemeinek, epizódjainak filmi eszközökkel akkor még ki nem fejezhető összekapcsolását szolgálta, egyfajta "néma" narrátor szerepét töltötte be. A hang azzal, hogy eltávolította a feliratot, nagyobb bátorságra, mozgékonyra kényszerítette a képek mozgását is, tömörebbé, kifejezőbbé tette a képi asszociációt is.

De ez a technikai meghatározottság végigkíséri a film kialakulásának egész történetét. Lumiere cinematographeja, amely mindössze a mozgófénykép hatáslehetőségeire támaszkodott, amelynek bizonyos fényeffektusokon kívül csupán a reális mozgás, vagy a képzelte mozgás objektív tükrözésére volt "képesége", nem véletlenül találta meg a maga konfliktusát a "megöntözött öntözőhöz" hasonló kis komikus etüdökben, amelyek az élet primitív alaphelyzeteit, vizuális kontraszt-hatásait ábrázolták. A trükkök "felfedezése" - nyitott utat Melies tündérvilágához. A plánok kialakulásával lehetővé vált bonyolultabb - de még mindig külsőséges, "makrokozmosz" mozgások, nagy látványos történések ábrázolása, amely egyfajta "behaviourista" alapelvű jellemzéssel párosult, és legfeljebb a színészi mimikával, némajátékkal utalt a lélek belső világára. A mikrokozmosz felé a montázs, a hang, a beszéd együttesen tört utat. A filmtörténet - eddig még tudomásom szerint nem megoldott feladata - részleteiben is pontosan meghatározni, hogy a film kifejező eszközeinek fejlődése hogyan tágitotta szüntelenül a film konfliktuslehetőségeinek és konfliktus-típusainak körét, egészen a filmnyelv mai egyetemességéig, amikor már a történés ábrázolásában egyenrangú, egyenértékű társává lett az irodalomnak. De az idősebb

korosztályokból való átlagos néző tapasztalatai elegendőek ahhoz, hogy magát az alapelvet igazolják. Ma a film kétségtelenül az emberi lélek és az emberi gondolat olyan belső tájain is otthonosan mozog, amelyek tizenöt évvel ezelőtt még felfedezetlenek voltak előtte. Ez nem azt jelenti, hogy a mai filmművészek és a mai filmművészet - nagyobbak, jelentősebbek, mint a megelőzőek - hanem azt jelenti, hogy a művészség fogalma fejlődött, tágult, finomult, változott a filmben, lett gazdagabb és teljesebb mint azelőtt. Hiszen a művészség nem más, mint a kifejezőeszközök viszonya a tükrözés tárgyához, a tükrözött valósághoz, s ez a viszony változott meg gyökeresen a film fejlődése során. Balázs Béla még sok mindenben friss esztétikumot érzett, amin mi már csak mint történeti vívmányon tudunk lelkesedni, de ami a mi spontán-érzékelésünkben naivnak, kezdetlegesnek hat, mert nem elégíti ki a filmmel szemben támasztott konfliktus-igényünket, - hiszen a filmművészség fejlődésével párhuzamosan alakult, fejlődött ki filmérzékünk is. /Ez az egyik gyökere a filmalkotások - minden más művészetben ismeretlen - gyors avulásának is./ Ha a megelőző generációk filmesztétáival való vitáink forrását keressük, akkor is erre a problémára bukkamunk. Arra nevezetesen, hogy ezek az esztétikai törekvések koruk filmjeinek technikai és művészi színvonalán rögzítették a történet, - tehát a konfliktus - helyét a filmben, viszonyát a filmhez és tették meg a film "örökérvényű" kánonjává, mint például a "némaság esztétikái" stb. De ugyanezt a jelenséget - módosult formában - még ma is gyakran tapasztalhatjuk, amikor azt látjuk, hogy egyes esztétikai-kritikai elmefuttatások a filmi ábrázolás általános alapelveinek, specifikumának tüntette fel egyik vagy másik irányzat, iskola, alkotás - a neorealizmus, a nouvelle vague, a szovjet filmművészet egyes nagy alkotásai - esztétikai elveit. A tapasztalat óvatosságra int e tekintetben és e kérdés elméleti megvizsgálása pedig azt mutatja,

hogy csak egy általános - de lényegbevágó és abszolút - különbség van a filmnek és az irodalomnak a történetéhez, a konfliktushoz való viszonyában. Az, hogy - amint már mondtuk - míg az irodalom a fogalom szubjektumát objektívizálja a mozgásban, és a mozgással, a film a valóság objektív hasonmását /vizuális és hangképét/ szubjektívizálja a mozgásban és a mozgással, az irodalom belülről ábrázolja a történetet a fogalommal, a film kívülről a képpel és a hanggal. Mindaz, ami érvényes és igaz, a megelőző korok esztétikájából, mint ennek az elvnek speciális - a kor filmtechnikai viszonyaiból fakadó - határesetet fogható fel, mint ennek az elvnek speciális alkalmazása jelentkezik. Ami viszont tulmegy ezen, az rendszerint a filmművészet technikai korlátaiból fakad. Ebből az elvből nő ki a film egész művészi rendszere, kifejezőeszközi gazdagsága és minden művészi sajátosságából fakadó lényegi különbözősége a többi művészettől.

Nem feladatunk most, hogy egyenként végigmenjünk a film művészi eszközein és jellemezzük azokat a szubjektívizálás effektusainak szempontjából. Ezt többen megtették, a többi között igen kiválóan és maradandó értékkel megoldotta ezt a feladatot Balázs Béla. Munkásságának ehhez a részéhez ma sem lehet sokat hozzátenni. Csupán a film mechanizmusoknak, az objektív szubjektívizálásának elvi vonatkozásaira szeretnénk rámutatni.

Minden művészi ábrázolás lélektani alapja az emberi tudatnak az a képessége, hogy azonosítani és azonosulni tud, hogy képes önmagát kivetíteni a tőle kívülálló jelenségekre és képes a tőle kívülálló jelenségeket önmagába befogadni, tudatába "bevetíteni". Ez az identifikáció-projectio az életben dialektikus egységben, egymást áthatva és feltételezve, egymásba szüntelenül átmenve és egyszerre több vonatkozásban, több jelenségre irányuló szétszórtságban valósul meg. A művészet mágikus ereje abban rejlik, hogy az identifikáció és a projectio tiszta for-

máit tudja megteremteni, az identifikáció projectio mindenütt és mindenben megnyilvánuló mechanizmusát fokozza fel, sokszorozza meg. Bazin írja "A fénykép ontológiája" című tanulmányában: "A plasztikus művészetek lélektani elemzése e művészetek kialakulásának alapvető tényét a balzsamozás gyakorlatában láthatja. A festészet és a szobrászat bölcsőjénél a mumia "komplexumát" találjuk. Az egyiptomi vallás, amely a halál ellen irányult, a test anyagi épségétől tette függővé a tulvilági életet. Ezzel elégitette ki az emberi lélek alapvető szükségletét: a védekezést az idővel szemben. A halál nem más, mint az idő győzelme. Mesterségesen rögzíteni a létezés testi megjelenését, annyi, mint kiragadni az idő folyamából, mint visszahelyezni az életbe. Természetes volt tehát, hogy a halottat saját valóságában őrizték meg, megjelenését saját husában és csontjaiban örökölték meg. Az első egyiptomi szobor: a nátronban kicserzett és kővémeresztett emberi mumia volt. De a piramisok, a folyosók labirintusai nem nyújtottak elegendő biztosítékot a sirok állandó háborgatása ellen: más biztosítékokat kellett szerezni a véletlennel szemben, meg kellett sokszorozni a fennmaradás esélyeit. Ezért helyezték a szarkofág mellé a halott táplálékául szánt sajttal együtt kis szobrocskáikat egyfajta pót-mumiákat, hogy a testet behelyettesítsék, ha az valamilyen módon elpusztulna." /És vajon nem megfelelőjét láthatjuk-e az irodalomban ennek, amikor az írásbeliség bölcsőjénél a különböző vallásos iratok, krónikák, annalesek, gesták találhatók - tehát istenek, szentek, próféták, királyok, hősök tetteinek megörökítései./

S bár azóta a művészetnek ezeket a kultikus gyökereit - amelyek más - és más formában, de azonos lényeggel minden primitív kultúrában megtalálhatóak - az emberiség fejlődése túlhaladta és feledésbe borította mai műélvező tudatunkban, az identifikáció és projectio változatlan lényege - és az idő elleni harc változatlan motorja - maradt

a művészeteknek és - mint már utaltunk rá - különös szuggesztivitást nyert a fényképpel, és ennek folytán a filmmel kapcsolatban. A filmművészet az identifikáció-projectio minden eddiginél erőteljesebb, hatásosabb formáját adja - ezért nevezte Lenin számunkra a legfontosabb művészetnek - mert a fényben és fénnel megfestett, megörökített emberi alakban nemcsak a megjelenés megőrzésének, reprodukciójának ősi, mágikus elve valósul meg, tökéletesebben, pontosabban mint bármely más művészi ábrázolásban, de hozzájárul ehhez még a mozgás is, amely az élet szervezőségének és teljességének illúzióját adja. A fény "balzsama" - szemben a nátronnal, a kővel, a színnel, a szóval stb. - valóban életre kelt. Köztudott dolog, hogy nincs még egy művészet, amely olyan heves érzéseket - nevetést, sirást, szorongást, izgalmat - tud kelteni, mint éppen a film, hogy a filmkeltette emóciók sokkal erőteljesebbek mint akár az élet hasonló helyzeteinek emóciói. A filmnek ez az identifikáltatási képessége odáig megy, hogy a néző gyakran önmaga ellenére is azonosul a film hőseivel. Megfigyelték például, hogy New York néger-negyedeiben határozott sikereket értek el fajelméletes filmek forgatásával. Az öntudat sokkal erőteljesebb és éberebb ellenőrzésére van szükség ahhoz, hogy a néző kivonja magát egy jól megcsinált film hatása alól, mint akármely más művészet esetében. Ugyanakkor az is igaz, hogy a filmkeltette érzelmek - bár magasabb hőfokuak mint a festészetéi, vagy a zenéi, vagy akár az irodaloméi, - általában kevésbé tartósaknak, kevésbé maradandónak bizonyulnak, vagy hogy precízeek legyünk, a művésziség magasabb színvonala, nagyobb sűrítettsége szükséges tartósításukhoz, mint a többi művészetekben.

Honnan ez az ellentmondás? Abból ered, hogy a film az identifikáció-projectio legteljesebb, de egyben éppen azért a legkevesebb szubjektív erőfeszítést kívánó formája. /A maradandó filmek - megfigyelhetjük - éppen a szubjektív erőfeszítések intellektuális fokozásával érik el

tartósságukat./ Amíg minden más művészet az identifikáció-projectio, az azonosítás és az azonosulás dialektikája egyik oldalát, egyik aspektusát tolja előtérbe, használja fel, a filmben mind a kettő egyenlően valósul meg. Amíg a képzőművészetekben az alkotó - és a néző is, hiszen a műélvezés elvileg a műalkotás passzív reprodukciója - amikor a műalkotást tárgyával, témájával identifikálja, önmagát vetíti ki - projectálja - az ábrázolás tárgyára a műben - /képzőművészetek a projectio legtisztább formái/, - amikor a zenében, amikor elvonja a műalkotást tárgya, témája jelenségvilágától, önmagával, érzelmeivel azonosítja, önmagába vetíti be, olvassza fel - /a zene, az identifikáció legtisztább formája/; - amikor az irodalomban egyszerre egy műveletben identifikál és projectál ugyan, de ezt egy szubjektív jelzés és jelképrendszer, tehát lényegében az identifikáció alapján teszi - a filmben az identifikáció-projectio mind a két oldala érvényesül, és mind a két oldal a maga természetes, valóságos mechanizmusával. Nézzük konkrétan. A filmművész a törtéetésnek megfelelően felépíti - vagy kikeresi, tehát valóságos elemekből építi fel, de számunkra ez most mindegy - azt a valóságos környezetet, színteret, amelyben a törtéetés lejátszódik, azokat a valóságos személyeket - színészeket vagy típusokat, - amelyek a történetet elképzelése szerint életre keltik. Ezzel a tevékenységével önmagát is kivetíti, önmagát is projectálja, önmagát is objektiválja a törtéetésben és a törtéetéssel. A filmművész azonban - mint mondtuk - egy szubjektív, egy szemléleti logika, látásmód /szög, fényhatás/ alapján jeleníti meg, határolja ki, köti össze a törtéetésnek általa felépített elemeit, tehát a projectiót újraazonosítja, reidentifikálja, visszautalja a tudatba, amelyből elvonatkoztatta. Az antropomorfizáció művelete tehát kettős: először mint projectio jelentkezik a törtéetés jelenségvilágának plasztikus megformálásában, azután mint identifikáció e plasztikusan megformált törtéetés szubjektívizálásában,

film elmesélésében. A projectio, amely a tudatot a valóság jelenségévé, részévé, objektív "minőségévé" teszi, - mint azt a festészetben, a szobrászatban, a grafikában láthatjuk - s az identifikáció, amely a valóságot a tudat jelenségévé, részévé, minőségévé teszi - mint azt a zenében és másként az irodalomban láthatjuk - a filmművészetben állandóan és egyszerre van jelen, állandóan meghatározza egymást, átmegegy egymásba. A filmművészet - Edgard Morin szellemes megállapítását idézve - egyszerre "emberiesíti meg", antropomorfizálja a tárgyi világot és "tárgyasítja meg", "kozmozomorfizálja" az emberi világot, egyszerre érzékelteti a tárgyakban az emberi jelenlétet és az emberekben a környezet kozmikus jelenlétének atmoszférikus nyomását. A filmművészet mozgása a megemberiesített tárgyi világ és az eltárgyasult emberi világ szüntelen átmenete egymásba. A gyilkos indulatot a filmen egy hirtelen bevágott balta, vagy véletlenül előbukkanó, falraakasztott fegyver képe érzékelteti. A szerelem izzása a kandallóban lángoló hasábfákban, vagy egy sziklához csapódó hullámokban kap filmköltői megfogalmazást. A halál egy földre ejtett könyv, vagy borsószemek koppanása egy vejdling fenekén. A boldogság egy körhinta lengése, vagy egy tánc forгатaga, a szabadság szálló madarak az égen, a felejtés bolyhos pelyhű hóesés, a fasizmus szörnyűsége üres, ormóttan cipők a Dunaparton. De emberi tartalmat hordoz Chaplin bajusza és Tati pipája is, antropomorfizálódnak a szereplők ruhadarabjai, a színhelyek berendezési tárgyai, a természet valóság-elemei stb. Egy nyírfa, amely forogni kezd, egyszerre életet és halált jelenthet. Nem emlékszem már pontosan kinél olvastam, hogy az a sajátos élmény, amit a film és csak a film tud nyújtani: a szemem előtt felfeslő rózsaszín varázsa, a száguldó parikák látványa, amint szinte eldübörögnek felettünk, egy ping-pong labda ugrándozása az asztalon stb. De ez csak a féligazság. A filmművészet ott kezdődik, amikor a kinyíló rózsában egy lélek nyílik meg a néző előtt,

a paripák dübörgésében egy indulat háborog, a ping-pong labda ugrandozásában egy érzés nem tud elcsitulni.

Balázs Béla a tárgyak arcáról beszél ezzel kapcsolatban. S a már idézett Morin ezt úgy fogalmazza meg, hogy a tájkép arcképpé válik, s rögtön hozzáteszi - ugyancsak Balázs Béla-i gondolatnak találva új formulát, hogy ugyanakkor az arc tájképpé, - a premier planban felnagyított emberi arc, a külső világ egyfajta tükörképévé lesz - mint Balázs írja - "olvashatóvá válik".

Nem szükséges időzni ennél a témánál, hiszen a filmesztétikai irodalom ezerszer elmondott alapigazságai, közhelyei. Csak azt az elvi vonatkozást szeretném aláhúzni, hogy a tárgyi világnak ez a sajátos antropomorfizációja az emberi világ - a szemlélet, a tudat - eltárgyiasítása révén, eltárgyiasulása alapján jön és jöhet csak létre. A balta, az égő hasábfa, a sziklát verő hullám, Chaplin bajusza, Tati pipája stb. - csak úgy válhat emberi jelképpé, csak úgy telítődhet emberi tartalommal, csak úgy antropomorfizálódhat, ha - mintegy cserébe - a tudat, amely emberi jelképpé teszi, emberi tartalommal telíti, antropomorfizálja, maga eltárgyiasul, tárgyi valósággá lesz: tehát ha az érzések plánokká, szögekké lesznek, a hangulatok fényhatásokká, az indulatok kép-ritmussá, az asszociációk képkapcsolássá stb.; ha a valóság szétदारabolásában, tagolásában, artikulálásában megnyilvánuló antropomorfizáció ki egészül a szétदारabolt valóságselemek "összeszerelésében", "összeolvasásában", folyamatossá tételében megnyilvánuló kozmomorfizációval. /Lásd: Eisenstein montázselmélete./ Minden artikuláció egyszersmind a folyamatosság egy új formája, hiszen a megszakitottság, a punctualizáció rendszerével egy szakadatlanságot teremt meg - a megszakitottság szakadatlanságát. /Ebben rejlik az új tér-idő lényege./ Ahhoz, hogy a balta, a gyilkos szándék, az égő hasábfa, vagy a sziklátverdeső hullám a szerelem stb. jelképe, kifejezése legyen, össze kell olvasnom, össze kell szerelnem

a mozgás megelőző és utána következő elemeivel. Különállását az időben együttéléssé kell feloldanom a tartamban - a tudat időélményében - hasonlatosan a melódia hangjához, amely együttzeng bennem a megelőzővel és az utána következővel és együtt adja a melódia "értelmét". Tehát a filmben a tudatot kell reprodukálnom, a tudatot kell művészetem tárgyával - a történessel - kisajátítanom, "kibérelnem", a maga komplexségében, a maga állandó identifikáló-projektáló, szubjektívizáló-objektívizáló, antropomorfizáló - kozmomorfizáló mozgásának abban a teljességében, kölcsönhatásában, amelyre egyetlen más művészet sem képes. A film - a tudat szemléletes reprodukciója, a szemlélet művészi önszemlélete. A film a valóság mozgását - a tudat teljes szemléleti mozgásformájában rögzíti. Amikor arról beszélünk, hogy egyes filmekben tulteng a beszéd a kép rovására, - s ez fordítva is megeshet, a kép is tultenghet a beszéd rovására - ma már nem arról van szó, hogy a némafilm valamilyen atavisztikus igénye éledt fel és szólalt meg bennünk - bár a némafilm esztétikájának fétiszizálása ma is egyik betegsége filmesztétikai és filmkritikai életünknek, - hanem arról, hogy a beszéd és a kép aránya nem felel meg a történés kívánta - s mindig egyszeri és egyedi - szemléletes filmformának, annak az aránynak, amelyek a szemléletben - tárgy szerint módosulón - tölt be vizuális és auditív élményünk. Hiszen nem véletlen, hogy a szemlélet kifejezés a szemből származik, és nem mondjuk a fülből, noha a fogalom a hallás élményét is magában foglalja./Pontosabb e tekintetben a latin eredetű, francia, angol stb. kifejezés - a contemplativ, contemplation - amelyből az idővel való együttélés - cum tempore - fejeződik ki./ A film, amikor a tudatot szemléletileg reprodukálja - éppúgy nem másolatát, hanem hasonmását adja, mint ahogy a festészet színei, a szobor formái, a rajz vonalai sem másolatok, hanem hasonmások, ábrázolatok. A film tudatreprodukciója, szemlélet reprodukciója is a tipikumra, a sűrítésre törek-

szik - tehát a jellegzetesség irányába tömöríti a tárgyasított tudat-tevékenységet. A beszéd, a hang vagy kép akkor válik zavaróvá, feleslegessé, antiesztétikumká, amikor tuatológikus, amikor az egyik azt mondja el, amit a másik is elmondott, amikor párhuzamosan beszélnek ahelyett, hogy egymást kiegészítve, egymást feltételezve, egymásba "átmenve" szólanának, amikor a film a muzsák kórusává - Gesamtkunst-tá - válik, ahelyett, hogy a muzsák bujócskajátéka, álarcosbálja lenne. "Minden ami fölösleges, csufit. Márványra csapott malter" - írja József Attila egyik kritikájában. Ennek az esztétikai alapelvnek különleges jelentősége van a filmművészetben, éppen annak következtében, hogy a film az érzékek teljességét foglalkoztatja, a teljes szemléletet reprodukálja. Az érzékek extenzív képessége, kapcsolódásuk intenzív mélységét kívánja. A tömörség, a szükséztavuság, a lényegretörés - éppen a film jelenségvilági gazdagsága következtében - alapvető követelménye a filmművészetnek, talán minden más művészetnél alapvetőbb. Az irodalom - éppen mert lényege a szubjektív objektívizációja, tehát az objektívvé válás - nem szab területi korlátokat a konfliktusnak, hiszen az tudatonkon kívülre vált, eltárgyasult, s mint ilyen félretehető, megszakítható. A film - éppen mert az objektívet szubjektívizálja - nem szakítható meg, nem tehető félre anélkül, hogy a lényegyet adó szubjektívizálás folyamata meg ne szakadna, hogy a történet szubjektívizálásából ne esne ki a néző. A filmnek területi korlátokat szab az emberi tudat szubjektívizálási képessége, az emberi szemlélet kapacitása, fáradékonysága egyfelől, mozgásbáhozásának, aktivizálásának, "begyújtásának" idő és cselekményigénye másfelől. Ez a két adottság határozza meg a film területi arányait - ami a film műfajaiban tartalmi elemmé, tartalmi vonatkozássá válik. Ezért nincsenek a filmnek "nagy formátumai", s ezért nem sikerült meghonosítani - anélkül, hogy a néző ne érez-

né vázlatnak, etüdnek, epizódnak, műhelymunkának - az ugy-
nevezett kisformátumokat, mint a játékfilm hagyományos
terjedelmű alkotásaival egyenértékű művészi alkotásokat.
A filmművészet - úgy tűnik, hogy - tisztelet a csekély ki-
vételnek - kötve van egy bizonyos középformátumhoz, közép-
terjedelemhez.

VI. A FILM ÉS AZ ESZTÉTIKA KOORDINÁTA-RENDSZERE

Miután meghatároztuk a filmművészet művészi általánosát, - azt a közös talajt, amelyen a film a művészi sajátos globusához kötődik, - és művészi sajátosát - azt a nyelvet, amellyel önálló birodalmat határol ki magának a művészetek égitestén, fennmarad számunkra az a probléma, hogyan hat egymásra, hogyan határozza meg egymást a művészi alkotás e két alaptényezője. Mi függ az egyiktől és mi fakad a másikkól. S amit az egyik - a művészi általános nyújt, - hogyan módosítja a másik, a művészi sajátos - és fordítva. Hiszen az esztétika a művészetek valóságos világát feltérképezve, nem elégszik - és nem elégedhet - meg azzal, hogy a műalkotásokat besorolja a művészi ágakba, magukat a művészeteket is differenciálnia kell műnemek, műfajok, iskolák, irányzatok, stílusok stb. szerint. Ahhoz, hogy a művészeteket - vagy akár egy művészetet - esztétikailag megismerhessünk, az is szükséges, hogy birtokában legyünk annak az elvnek, vagy azoknak az elveknek, amelyek belülről tagolják a művészetet. És mivel - az eddigiek alapján - legalábbis gyanakodhatunk arra, hogy ezek az elvek - bár a különböző művészetekben különböző formákban valósulnak meg - mutatnak valami belső rokonságot egymással, a művészetek egész világában, különösen értékes számunkra a filmművészet tapasztalata, amelyben frissen, a születés, a kialakulás állapotában mérhetjük fel a műnemek és a műfajok hegy- és vízrajzát kialakító erőket egy művészetben. Azzal a ténnyel, hogy az irodalom mellett kialakul egy másik önelvű, s vele egyenrangú történetesen alapuló művészet, olyan esztétikai kísérlet, olyan esztétikai

mérőmunka vált lehetővé, amelyre azelőtt nem is gondolhattunk. Ameddig ugyanis a történésnek csak egy művészi kifejezése volt, - az irodalom, illetve annak színházi formája - nem volt szükséges és nem volt lehetséges a művészi általánosnak és a művészi sajátosnak az a szétválasztása, amit a film lehetővé és szükségessé tett. Hiszen a történés művészi formája egybeesett a műélvező tudatában a szavakban adott, szavakban megnyilvánuló történéssel - a történés más művészi fajtáját elképzelni sem tudták - és a szavakban megvalósuló történetet, mint a történés monopolformáját állították és állíthatták csak szembe a többi művészetekkel. Ilyenformán a film megjelenéséig a történés csak mint művészi sajátos szerepelt - mint a szó művészetének specifikuma - amely a reprezentatív-imitatív művészetek osztályában az irodalmat elhatárolta az állapotot rögzítő, a statikus művészetektől - a képzőművészetektől - a dinamikus művészetek másirányú osztályozásában pedig a nem reprezentatív, a nem imitatív művészetektől, a tánctól, a zenétől stb. A filmmel azonban kialakult a történésnek egy újabb művészi formája - finomitani, nüanszizálni kell tehát a művészetek osztályozását, mivel kiderült, hogy a történés az irodalomnak sem legvégső sajátossága - a legvégső sajátossága a fogalomban és fogalommal, tehát szavakban és szavakkal megvalósuló történés - a történés maga is, amikor az irodalom a színház, a film művészi osztályának specifikuma, egyben művészi általános az osztálytagjai számára.

Ennek a szem elől tévesztése eredményezi azt a zűrzavart, amely a film műnemeivel és műfajaival, illetve műnemi-műfaji jellegével kapcsolatban alakult ki a filmesztetikai-filmkritikai irodalomban. Ismeretes - a hazai folyóiratok nyomankövetéséből is kitűnik -, hogy három álláspont csatázik egymással. Vannak, akik a film epikus jellege mellett törnek lándzsát /nálunk Almási Miklós, Hermann István stb./, mások a drámához sorolják, drámai

formának tartják /Czibor János, Hegedüs Géza, Molnár Gál Péter/, megint mások abból indulnak ki, hogy a film önálló művészet, amelynek nincs köze az irodalomhoz, így az irodalom műfajaihoz, tehát az egész kérdésfeltevés merő "irodalmiaskodás", amelyben a film önállóságának - tudatos, vagy öntudatlan, - kétségbevonása rejtőzik. A valóságban a filmnek nincsenek is műfajai, csak film van. /Ezt az álláspontot képviseli Nemeskürty István./ S vegyük ehhez negyediknek Balázs Béla állítását, hogy "a filmnek nem epikai, hanem lírai tartalma a döntő", ahhoz, hogy teljes legyen a zűrzavar a kérdésben.

A film epikus voltának hívei abból indulnak ki, hogy a dráma művészetisége szóbeliségében rejlik, a dráma lényege a dialógusban van, a filmé viszont nem -, s ebből az önmagában helyes alapfeltevésből hibátlan gondolatsorral levezetik, hogy a film nem lehet drámai műnem vagy műfaj, a film csak epika lehet. A film drámaiságának hitvallói viszont azt fogadják el kiindulópontul, hogy a dráma - mint teljes műalkotás - feltételezi a színpadi megvalósítást, a színészi eljátszást, az emberi életrekeltést, a látványosságot, ezért íródik, ebben rejlik a sajátossága, különbözősége a tiszta irodalmi formáktól és így az epikától is. Az emberi életrekeltés, a színészi játék pedig nélkülözhetetlen feltétele a filmművészetnek is. S ebből az önmagában szintén helyes alapfeltevésből ugyancsak hibátlan gondolatsorral vezetik le, hogy a film nem lehet epika, a film csak dráma lehet.

Az első álláspont a drámát, mint "tisztá" irodalmi műfajt fogja fel - s ennek jegyében utasítja el -, a másodikként mint "tisztá" színpadi műfajt, látványosságot, - s ennek jegyében fogadja el. A két álláspont vitája tehát arra a skolasztikus tyúk-tojás problémára redukálódik: mi lényegesebb, alapvetőbb, elsődlegesebb, meghatározóbb a drámában, a szóbeliség, vagy az emberi életrekeltés, az irodalmi alapanyag, vagy a színészi játék. Az első álláspont

attól tekint el, hogy az epika hagyományos, irodalmi formája éppugy "szóbeli" mint a drámáé. A második arról felel meg, hogy a filmben - a kész, megvalósult filmben - a színészi játékot, az emberi megjelenítést nem valószínűsítő színész, valószínűsítő ember képviseli, - mint a színpadi drámában - hanem annak fotografikus hasonmása /kép és hangmása/ - másolata, duplikátja - amiben már a valóság egyfajta absztrakciója van jelen, ami a film szereplőit és hőseit valahová a drámai színészen adott naturális valóság és az epikus hősközt adott teljes fogalmi absztrakció közé helyezi, mint a maga megjelenésében konkrét, de a maga "létében" absztrakt közeputat.

A harmadik álláspont lényegét már vázoltuk. Ennek a képviselői viszont azt az alapfontosságú tényt hagyják figyelmen kívül, hogy a film, ugyanakkor, amikor önálló, önálló művészet, egyszersmind a történet egyik művészet, s így rokonságban van az ugyancsak történeten, konfliktuson alapuló egyéb művészetekkel. És ahogy teszem a fény- vagy hanghullámok természetét végülis azon az alapon lehet meghatározni, hogy milyen közös vonásokat mutat viselkedésük különböző közegekben, - úgy a komédia, a tragédia, a középfaság természetrajzának is mélyebb megismeréséhez segít, ha különböző művészetek nyersanyagában vehetjük vizsgálat alá azokat. Mert egy dolog minden mozilátogató előtt, minden különösebb esztétizálás nélkül világos: a filmnek vannak műfajai, vannak filmek, amelyeket jellege, meséje, konfliktusa, stílusa alapján joggal nevezhetünk vígjátéknak, s ezen belül burleszknek, társadalmi vígjátéknak, lírai vígjátéknak, szatírának stb. Vannak filmek, amelyeknek történetében, konfliktusában, konstrukciójában, hangvételében a tragédiák különböző típusai élnek tovább, és vannak végül olyan filmek, amelyek a középfasu drámák, regények századunkban meghonosodott és uralkodóvá lett hagyományát folytatják. /Lásd a konfliktussal kapcsolatos

megállapításainkat a tanulmány IV. fejezetében./ Ez annyira nyilvánvaló, hogy dokumentálni sem szükséges.

Nehezebb problémát jelent - mint a már említett vita is jelzi - a műnemek kérdése. Vannak-e a filmnek - mint az irodalomnak - műnemei? Érvényes ránézve is a lírának, epikának, drámának az a tagolása, amely a szavak művészetét jellemzi, vagy pedig művészi sajátosságában egy műnem sajátossága is adva van, mint azt az epikus, vagy drámai jelleg hívei állítják? A műfajok létezésének evidenciája e tekintetben nem nyújthat eligazítást, hiszen ugyanazok a műfaji sajátosságok, műfaji típusok, amelyek a drámában érvényesülnek, - ha jellegénél, formátumánál, terjedelménél fogva kevésbé tiszta, kevertebb formában - de fellelhetők az epikában, sőt a lírában is. Mindeme műnemek képesek "vigjátéki" /vidám, szatirikus/, tragikus, középfa ju konfliktusok és effektusok produkálására, noha a szerkezeti jelleg, a konfliktus-típus ilyen éles elkülönítése csak a dramaturgiában vált szükségessé, a dráma egy konfliktusra épülő, egy konfliktusra kihegyezett jellegénél fogva.

De ha a vizsgálódást a többi művészeti ágra is kiterjesztjük, kiderül, hogy a műnemek szerepe - éppúgy mint a műfajoké - nem korlátozódik az irodalomra, bár a legtisztább formában ott jelentkezik. A zenedráma - az opera - elismerten külön kategóriát alkot a muzsika birodalmában, szemben a szimfónikus zene "epikus" jellegével, a dalok, szólószámok lírájával. De beszélünk drámai, lírai és epikus festészetről, nem is szólva azokról a kísérletekről, amelyek az irodalom eme ősi "szentháromságának" alkotóelvét látják megvalósulni a képzőművészetnek szobrászatra, festészetre és grafikára tagoltságában. Nem kívánunk itt belemenni abba a kérdésbe, hogy mennyire helytálló, vagy mennyire formális ez az analógia. De tény az, hogy a műnemeket determináló tényezők - a líraiság, a drámaiság, az epikum - nem kötődnek az irodalomhoz, különben átvitt értelemben sem lehetne más művészetekre alkalmazni azokat.

tehát nem a művészi sajátos származékai, hiszen hatásuk kiterjed a fogalmiság, a szóbeliség művészi birodalmán. De nem is a történetes derivátumai, módosulásai, típusai, hiszen a lírai, epikai, drámai jelleg felismerhető nem történő művészetekben, a képzőművészetekben /például Raffaél, Leonardo, Michel Angelo/ sőt a zenében és a táncban is stb. A műnemek egy másirányú tagolását képviselik a művészeteknek, a művészetek koordináta-rendszerének egy másirányú ordinátáját képezik, mint a művészi sajátos fokozatai. /És a műfajok egy harmadikét./

Nézzük sorjában: a művészi általános - a maga minden művészetre kiterjedő, legáltalánosabb formájában - a művészetnek, mint tudatformának helyét határozza meg, viszonyát a valósághoz, mint létformához egyfelől, a szemlélethez és a gondolathoz, mint tudatformához másfelől. Ezt konkretizálja - a maga osztályain át eljutva az egyedig - a művészi sajátos, amelyben az egyes művészeti ág helye és viszonya fejeződik ki, amely nem a művészeteket általában, hanem az egyes konkrét művészeteket határozza meg, azáltal, hogy kimutatja bennük egy sajátos művészi tudatforma keletkezési és megfelelési viszonyát a valóságnak, mint létformának egy sajátos minőségéhez, tulajdonságához. A művészi általános és a művészi sajátos - mint tudatformákat, létformákhoz viszonyító kategóriák - a jelenség és tükröződése problémakörébe tartoznak, a valóság jelenségben adott voltából származnak, a művészet jelenségi determináltságának a kifejezői. A szín, a térbeli és síkbeli forma, a hang, a mozgás, a fogalmasíthatóság alapját képező azonosság - a valóság objektív, jelenségben adott vonásai, amelyeknek elvonásából a művészet egy-egy ága keletkezett. De szemben a színnel, a formával, a hanggal, a mozgással, az azonosíthatósággal stb. - nem a jelenség tulajdonsága - bár az objektív valóságból fakad - a lírai, epikai, drámai jelleg /éppúgy mint a tragikus, komikus, groteszk stb. hatás sem/, hanem a tudat lényegét kereső tevékenységének,

a jelenséget megszervező, s ezzel a jelenséget értékelő munkájának tulajdonsága. Amíg tehát a művészi általános és a művészi sajátos a lét és a tudat viszonyát mint a jelenség és a szemlélet viszonyát fejezi ki, tükrözi, a műnemek /lira, epika, dráma/ már ebben a viszonyban és ennek a viszonylatnak alapján a lényeg tükröződésének alapláncát jelentik, a lényeg és a jelenség viszonyának származékai, hiszen a tudatnak az a törekvése tükröződik bennük, hogy a jelenségben rejtőző lényeg, törvényszerűséget kifejezze, megközelítse a jelenség egyfajta értékelésével, minősítésével. A líra, az epika, a dráma, szintén a valóság absztrakciói, de nem a jelenség, hanem a jelenség egyfajta lényegre utaló tudatminősítése alapján. Ennek megfelelően nem a szemlélet - hiszen a szemlélet a jelenség tükröződése -, hanem a szemléletből fakadó magasabbrendű, a lényeg felfogásához közelebbálló és közelebbbivő tudattevékenység: a szemléletet közvetlenül, egy mozzanattal reflektáló, egy tudatmozzanattal elnyelő, átvilágító, elmélyítő, lemérő érzelem, vagy a szemléletet részletezőbben, aprólékosabban megőrző, elraktározó, feldolgozó, minősítő emlékezés szintjén.

Lenin azt mondja: "... a törvény és a lényeg egynemű /egyrendű/ vagy helyesebben egy fokon álló fogalmak, melyek a jelenségek, a világ stb. emberi megismerésének elmélyülését fejezik ki." A műnemek - a művészi sajátosban, mint szemléleti formában adott jelenség - megismerését elmélyítik a lényeg irányába azáltal, hogy a jelenség tulajdonságaitól továbbmennek a lényeg tulajdonságai felé, hogy azt a viszonyt, amely elsőfokon mint a jelenség és a szemlélet tükrözési viszonya jelentkezett, továbbfejlesztik a tudat értékelő mechanizmusának bevonásával az érzékelésbe. Az érzés, az emlékezés - már az értékelés elemeit párosítja össze az érzékeléssel, a szubjektivizálás magasabb fokát képviseli, mintegy azt az elvet, amely a szemléletet irányítja és rögzíti. A líra - mint művészi forma - eltér-

gyiasult érzélem, amely egyaránt, bár különbözőképpen és fokon, valósulhat meg a különböző művészetekben, aszerint, hogy az eltárgyasítás anyaga szó, szín, hang, mozgás stb. Az epika - mint művészi forma - eltárgyasult emlékezés, amely szintén aszerint érvényesül a különböző művészetekben, hogy melyik művészet sajátos anyaga válik az eltárgyasítás anyagává. De itt is egy dialektikus kölcsönhatásnak vagyunk a tanúi; az érzés, vagy az emlékezés eltárgyasítása, objektiválása a feltétele annak, hogy a művészi sajátosban tükröződő jelenség szubjektivizálódhasson, antropomorfizálódhasson a művészetben és fordítva. A líra vagy az epika - vagy a kettő kombinációja - ebben az értelemben minden műalkotásban benne rejlik, aszerint, hogy az érzés közvetlenségével, az érzés jelen idejében, egymozdulatu intuíciónál belülről veszi birtokába a műalkotás tárgyát, vagy az emlékezés hűvösebb, tárgyilagosabb közvetettségében, multidejében, részletező, descriptív felmérésével, leltározásával, tér és időrendbe sorolásával.

Nyilván feltűnt az olvasónak, hogy - az Apostolok hárman voltak, úgy mint Péter és Pál-mintájára -, meghatároztuk a lírikumot - mint az érzés eltárgyasulását, az epikumot, mint az emlékezés eltárgyasulását, de elsikkadt ebből az elemzésből a dráma, a drámaiság. Már Belinszkij is felismerte ugyanis: "Az epikus és lírai költészet a valóság világának két elvont végletét képviseli, amelyek egymással szöges ellentétben vannak; a drámai költészet ennek a két végletnek egybeolvasztása /konkrécióna/ egy eleven és önálló harmadikba." A drámaiság az emlékezés descriptív részletező tér- és időrendbe soroló jellegének feloldása, szintézisbe hozása és megelevenítése az érzés közvetlen jelenidejével; az érzés egymozzanatuságának, mozdulatlan-ságának feloldása az epika descriptív jellegével az érzések sorává, hullámszává, következetes és ellentmondó láncolatává; az érzés kibontása térben és időben - vagyis, az érzés mozgatása, cselekedtetése - tehát az érzésnek

vágygá, indulattá, akaratí impulzussá, törekvéssé fejlesztése. /Hiszen mi más az indulat, az akarat mint cselekvő és cselekedtető érzés./ Eszerint a drámaiságnak - mint művészi formának - az eltárgyasult indulat, az eltárgyasult akarat az alapja, amely természeténél fogva - s ebben különbözik az eltárgyasult emlékezéstől és méginkább az eltárgyasult érzéstől - csak emberi cselekvésben, emberi összeütközésben, konkrét emberi jelenlétben nyilvánulhat csak meg. Ilyenformán a drámaiság is - mint eltárgyasult indulat, eltárgyasult akarat - egyaránt megnyilvánulhat a különböző művészetekben, amelyek az ember, - vagy eleven vagy hasonmási - megjelenítésére képesek. /Lásd az irodalomban a színház, a zenében az opera és átvitt értelemben a festészetben a történelmi, a csatakép, a népi életkép festészetet, mint a drámai festészet típusai, szemben mondjuk a líraiságot jelképező csendéletekkel, vagy az epikus jelleget kifejező interiőrökkel stb./

Az eltárgyasult érzés, az eltárgyasult emlékezés, az eltárgyasult akarat, - másként a konkrét tudatból elvont érzés, a konkrét tudatból elvont emlékezés, a konkrét tudatból elvont akarat. Tehát amíg a művészi sajátos a valóság valamilyen minőségének, tulajdonságának /vagy minőségeinek, tulajdonságainak/ elvonásából származik, a műnemi sajátos, a tudat valamilyen minőségének, tulajdonságának elvonását jelenti. Amíg azonban a valóság művészetteremtő minőségei, tulajdonságai határozottan elkülönülnek egymástól a tudatban - a legtöbbnek külön emberi érzék felel meg - a tudat műnemet alkotó minőségei, tulajdonságai egymással bonyolult kölcsönhatásban, szinbiózisban vannak és nem különülnek el egymástól. Az érzés, az emlékezés, az akarat, - egyszerre és egymásban van jelen a tudatban, szemléletileg szételemezhetetlen kölcsönhatásban. Mert amíg a valóság minőségeinek vannak megfelelő és sajátos érzékelési formái a tudatban, a tudat minőségeinek nincsenek megfelelő és sajátos kifejezési formái a tudaton kívü-

li valóságban. Ezért van, hogy a műnemek e három fajtája a maga tisztaságában csak a valóságtól, a jelenség valóságától való teljes elvonatkoztatásban, a fogalmi absztrakció talaján - az irodalomban különül és különülhet el határozottan egymástól. A többi művészetekben ezért érezzük a műalkotás műnemi jellegét úgy általánosságban, "nagyjából" arányaiban, tendenciájában, "átvitt" értelemben meghatározónak, konkrétan azonban nehezen meghatározhatónak, ugyanakkor amikor egyszerre jelenlévőnek érezzük mind a hármat. Az érzés, az emlékezés, az akarat - csak az irodalomban lezárt műnem-teremtő principium, csak az irodalomban tud a maga homogén, vegyítetlen tisztaságában eltárgyasulni, mint fogalom. A többi művészetekben legfeljebb - egy-egy alkotáson belül - jellegmeghatározó. Tehát ha a műnemek, a műnemekben megtestesülő elv hatóereje nem is korlátozódik az irodalomra, a műnemek tisztasága igenis irodalmi sajátosság. A többi művészet - amely egyébként éppúgy feltételezi a műnemek elvi mechanizmusának érvényesülését, éppúgy épít rá, mint az objektív valóság szubjektívizálásának módszereire - abban különbözik az irodalomtól e tekintetben, hogy ezt keverten, összetett együttthatásban érvényesíti. Innen adódik, hogy a film esetében az említett három - sőt Balázs Bélával négy - álláspont képviselői egyformán meggyőző logikával tudják képviselni a maguk álláspontját, hogy mindegyik álláspontnak van valami igazsága, de egyik sem képviseli a teljes igazságot. A történetiség mozzanataiból és abból, hogy a film szubjektívizálásra kerülő alapanyaga a valóság fotografikusan és részletezően hű, objektív másolata - fakad a film epikus aspektusa. Abból a tényből, hogy középpontjában a konkrétan megjelenített ember, konkrét vágyai, indulatai, mozgása, cselekvése áll - fakad a drámai aspektusa. Abból, hogy plánokkal, kinagyításokkal, szögekkel, ritmussal, emberi érzést, értékelést visz bele mind a fotografikus objektivitásba, mind az emberi mozgásba, - fakad a film lírai aspektusa. És végül abból a

tényből, hogy mind a három aspektus jelen van, érvényesül a filmművészetben fakad a negyedik álláspont, hogy a maga tisztaságában, homogenitásában, egyik sincs jelen, - amit persze durva vulgarizálás azzá torzítani, hogy a filmnek semmi köze sincs a műnemekhez, a műnemek problematikájának felvetése "irodalmiaskodás". Az egész kérdésfeltevésnek a filmben sincs több létjogosultsága - de annyi van - mint a zenében, a szobrászatban, a festészetben, a táncban stb. - amelyekben mint teljes művészetekben - szintén egyszerre és egymást feltételezve van jelen líra, dráma, epika, s amelyeknek egyedi alkotásaiban - a kritikus kötelessége ezt kielemezni - szintén előtérbe kerülhet egyik vagy másik jelleg, de a maga homogén tisztaságában nem valósulhat meg egyik sem. Ilyenformán teljesen skolasztikus és értelmetlen az a vita is, hogy a film - "mint olyan" - epico-dramatikus, vagy dramatico-epikus, a drámát oldja fel az epikában, vagy az epikát sűríti dramaticusan, epico - dramatico - lírikus, vagy lírico-dramatico-epikus, vagy epico-lirico-dramatikus stb.

Más kérdés persze, hogy a modern filmművészet - vagy egyes filmművészeti irányzatok - éppugy mint a modern zene, festészet, tánc vagy irányzatai, - melyik jelleget állítja előtérbe, teszi dominánsá. Így fel lehet tenni a kérdést, és e tekintetben nézetem szerint az epika hitvallóinak van igazuk. De ez nem a filmművészet jellegéből, művészi sajátosságából fakad, hanem korunk szelleméből, idegenkedésétől a romantikától, vonzódásából egyfajta tárgyilagosság, egyfajta tényszerű precizitás, sokoldalúság, átlagkeresés, középfajúság felé - ami még a színjáték par excellence drámai műfaját is az epika irányába tolja el. De éppen az utóbbi időben a nagy szovjet filmalkotásokban és a nouvelle vague egyes alkotásaiban, egy romantikusabb és drámaibb irányzatnak lehetünk szemtanúi, amire azért érdemes figyelni. Messzire vezetne most ennek a taglalása és túlhaladná e tanulmány kereteit. Számunkra most az

az elvi vonatkozás a lényeges, hogy a film mint önálló és önelvű művészet, egyaránt feltételezi, szuverénül magában olvasztja, felhasználja az epikai, a lírai, a drámai műnemeket és belső szükségletének megfelelően tolja előtérbe egyikét vagy másikat egy-egy alkotáson belül, de tiszta műnemekre nem képes.

Hangsúlyoznom kell ezt azért is, mert szemben a műnemekkel - mint a hétköznapi filmtapasztalata is mutatja - tisztább és határozottabb a film műfaji igénye. Fakad ez abból, hogy a film a történet, a konfliktus egyik művésze, a konfliktus pedig - mint már érintettük - műfajteremtő, műfajmeghatározó tényezője a művészeteknek. A történetnek, a cselekménynek, a konfliktusban adott jellege, éppen az adott alkotás "műfajiságában" nyer kifejezést. Ez fakad a konfliktus természetéből. De, hogy milyen elvek határozzák meg a konfliktus műfajteremtő tevékenységét, és hogyan viszonyulnak ezek a jelenségnek művészetmeghatározó és a tudatnak - tiszta, keveretlen formában a műnemekben megnyilvánuló - minősítő tevékenységéhez, ez már bonyolultabb kérdés.

A műfaj a jelenség szubjektívizálásának, művészi el-sajátításának harmadik s a művészi antropomorfizáció, le-záró, beteljesítő lépcsőfoka, mozzanata. Amíg a művészi sajátossal, a művészi nyelvvel az emberi tudat legalacsonyabb szintjén a szemléletben, mint érzetet és képzetet sajátítja el a valóságot, szinte passzív tükrözéssel; amíg a műnemekkel - a műnemek tiszta vagy kevert felhasználásával - a minősítés, az értékelés alapformáit viszi bele az érzékelésbe, - az érzés, emlékezés, akarat második lépcsőfokán sajátítja el a szemlélet valamely minőségében feloldott valóságot - tehát a lényeg felé közelíti a jelenséget; a műfajban teljessé válik a jelenség és a lényeg egy-sége, dialektikája, azáltal, hogy a műfaj a tudat legmagasabbrendű tevékenységének, az ítéletalkotásnak művészi el-vét képviseli a műalkotásban, viszi bele a műalkotásba.

A műfaj az ítéletalkotás művészi formája - eltárgyasult ítélet - amely ilyen formán egyformán megnyilvánulhat a különböző művészi sajátosokban, művészi nyelvekben, - mint anyagi, materiális kifejező eszközökben - a különböző műnemekben mint tudatminősítésekben. Valóban műfaja - többé-kevésbé tiszta, meghatározható, elhatárolható formában - minden műalkotásnak van, hiszen minden műalkotás végső soron ítéletet fejez ki. Műfajai vannak a zenének, a képzőművészetnek, az irodalomnak, a táncnak, a filmnek stb.; műfajai vannak a lírának, a drámának, az epikának. Műfaj nélküli művészet talán csak egy van: az építészet. Bár itt is meggondolandó, hogy az építészet praktikus felhasználásának különböző formái - lakóház, villa, nyaraló, gyár, irodaépület stb. - nem foghatóak-e fel műfajoknak, hiszen bennük is ítélet tükröződik, ezek is eltárgyasult ítéletalkotások, mégha itt - az első fejezetben érintett okokból kifolyólag - az ítéletformálás más szempontu is, nem követi a többi művészetek ítéletalkotó elveit.

Mi az, ami - az építészetet kivéve - minden művészet és minden műnem minden műfajában - elvileg - közös, meg-egyező, az ódától az operáig, az eposztól a karikaturáig, a szimfóniától a csendéletig, a filmburleszktől az oratóriumig, az elégiától a műemlék-szobrászatig, a kis-plasztikától a tragédiáig stb. stb.? Az, hogy mindegyikben a helyeslés vagy az ellenzés, az apologetika, vagy a kritika, - vagy a kettő keveredésének egy formája, egy módzata jelentkezik. A művészi ítéletalkotás ugyanis abban különbözik a logikaitól, a tudományostól, hogy a törvényszerűséget /a lényegét/, nem mint a tudaton kívülállót, és a tudattól független minőséget, tulajdonságot határozza meg, hanem mint a jelenségnek a szubjektumban, a szubjektumhoz való viszonyában megnyilvánuló minőséget, tulajdonságát. A logikában "az igazság megismerése azt tételezi fel, hogy az objektumot, mint objektumot szubjektív reflexió hozzáadása nélkül ismerjük meg." /Lenin/ A művészetben az igaz-

ság megismerése azon alapul, hogy az objektumot szembesítjük a szubjektummal, lemérjük a szubjektumon, felolvasztjuk a szubjektumban - tehát nem egyszerűen hozzáadjuk a reflexiókat, hanem a maga valóságában reflexióvá oldjuk, reflexióvá változtatjuk. A keletkezés elvonatkoztatása az ismétlődéstől és behelyezése az emberi tudat nagyságrendjébe, éppen abban nyilvánul meg, hogy az emberi tudat sajátos érzékelési és értékelési formáiban tükrözzük az ábrázolt valóságot - azokban a formákban, amelyek a tudat spontán reakciói formái a valóság, az élet jelenségeire. Tehát a tetszés-nemtetszés, az együttérzés - ellenérzés, a rokonszenv-ellenszenv különböző formáiban, amelyeknek skálája a nevetséges legalsófokától a lelkesítő legfelsőfokáig terjed, s amelyben a megvetéstől az elragadtatásig az azonosulás és a szembenállás legkülönbözőbb fokozatai fellelhetők. Az objektív szubjektívizálódása a művészetben éppen azt jelenti, hogy a valóság objektív minőségei - amikor művészivé válnak a műalkotásban egyszersmind a tudat szubjektív "minőségeit" is magukba foglalják, kifejezik - a szín, a forma, a hang, a mozgás, a szó, amikor tükrözi a valóság jelenségeit, kifejezi a tudat ítéletét is róluk. Espedig nem a logika ítéletét /logikai ítéletet/ - amely végsősoron passzívan tükrözi a lét valóságát és formájában elvonatkoztat a jelenségtől -, hanem az érzelmek ítéletét, amelyben az embernek - mint fajtalénynek - az emberi lényegnek - mint pszicho-biológikumnak - sajátos viszonya tükröződik a valósághoz, amelyben az emberi tudat, a maga szenzorikus-motorikus teljességében van jelen, a valóság elsajátítása pedig mint teljes és sűrített életélmény jelentkezik. A művészi megismerés paradoxona abban rejlik, hogy az igazság objektivitása csak a tudat teljes szubjektivitásának teljes mozgósításával fejezhető ki, tehető plasztikussá, s annál jobban érvényesül az igazság objektivitása a műalkotásban, mennél inkább tudja a tudat szubjektivitását felkelteni, felhasználni, mozgósítani.

A művészetnek ez a szubjektivizáló, sűrítő, felnagyító jellege - a maga legteljesebb, a maga befejezett formájában - éppen a műfaji elvben nyilvánul meg. A műfajban - mint eltárgyiasult ítéletben, ítéletformában - találkozik, vonatkozik egymásra, forr össze egységes egészzé a művészi általánosban és a művészi általánossal tükröződő jelenségnek - az ítélet tárgyának - objektivitara és a műnemben - a műnem tiszta vagy kevert formájában - megnyilvánuló tudatminősítés, tudatértékelés - az ítélkező alany-szubjektivitása. A művészet az érzelmek ítélete, emocionális ítéletalkotás. S az érzelmeknek ezt az ítéletét a műfaj hozza meg, a műfaj hirdeti ki, a műfaj továbbítja. A műfaj a művészetek bírója a valósággal folytatott perükben. A műfajban, a műfaji elvben tehát - a maga absztraktságában vizsgálva a kérdést - a művészi általános mint az objektív valóság képviselője, a műnemeknek, az érzelmi minősítésnek - mint a szubjektum képviselőjének - nyújt közvetlenül kezet, szinte azt mondhatnánk, a művészi sajátos, a művészi nyelv feje felett. A művészi sajátos, a művészi nyelv szerepe itt e találkozás, e kézfogás "technikai" feltételeinek megteremtése, e találkozás hírüladása, lerögzítése /ami persze a műalkotás gyakorlatában szintén aktív szerepet, kölcsönható kapcsolatot jelent és csak az elméletben vonatkoztatható és határolható el ettől a "kézfogástól"./ De a különböző művészetekben különböző formákban megnyilvánuló műfajok elvi azonossága, - amely rokonságot teremt egy rajzolt karikatura és egy humoreszk, egy patetikus tragédia és egy eposz, egy lírai vers és egy csendélet, egy színpadi dráma és egy zenemű stb.stb. között - éppen ebből a művészi sajátos feje fölött történő kézfogásból fakad.

Sokakat megtéveszt e kérdés vizsgálatában, hogy - esztétikai terminológiánk differenciálatlanságából kifolyólag - a műfaj-kifejezés kettősértelmű szóhasználatunkban. Egyaránt jelölik vele a műfajt mint eme "kézfogás"

történetileg kialakult, koronként változó, s a művészi sajátossal, a művészi nyelvvvel más-más viszonyba lépő formáit és ugyanakkor jelölik vele az érzelmi, a művészi ítéletalkotás esztétikai alapformáit, alapelveit. Természetes, hogy például az Erzsébet-korabeli dráma műfajai nem azonosak Ibsen drámái műfajaival /mások a művészi nyelv, a művészi technika lehetőségei, más az ideológiai alap, az érzelmi és konvencionális világ, amelyen felépülnek/ ugyaszintén a Trubadour-költészet, vagy a középkori piktúra műfajai nem azonosak a XX. század lírájának vagy festészetének műfajaival. De a mai filmdráma is különbözik nemcsak a némafilmektől, hanem a tizenöt évvel ezelőttitől is. Ez azonban más kérdés, bár a történeti vizsgálódásban nem téveszthetjük szem elől. A műfajokban megnyilvánuló elvek, műfajképző erők, ítélettípusok azonban igenis egységes formálként húzódnak végig az egyetemes emberi kultúrán, az antiquitástól napjainkig. Ami abból a tényből fakad, hogy - bár tartalmában szüntelenül gazdagszik az emberi tudat a történelmi fejlődés során, kifejezési formái finomulnak, módosulnak - de az érzelmi-ítéletalkotás formái: a sirás és a nevetés, az öröm és a szomorúság, a lelkesedés és a lehangolódás, a lázadás és a beletörődés, a szorongás és a feloldódás stb. - lényegében nem változtak, azonosak maradtak, megőrizték ősi primitíviségüket, vagy bonyolultságukat. S ezen a tényen az sem változtat, hogy bizonyos korok - történeti okokból kifolyólag - e formák egyikét másikat előtérbe tolják, vagy háttérbe szorítják. /Igy korunk - nyilván a publicisztika kifejlődése következtében - a leplezetlenül apologetikus műfajokat: az ódát, a himnuszt, az eposzt stb. szorította háttérbe./

Elvileg a műfajok három osztályba sorolhatók: a tiszta apologetika, a tiszta kritika és a kétarcu, illetve vegyesműfajok osztályába. A tiszta apologetika formái - többek között - az óda, az eposz, a himnusz, az oratórium, a requiem, az induló, a történelmi festészet, az emlékmű-

szobrászat, a plakát, grafika stb.stb. A tiszta kritika formái elsősorban a vigjáték /szatira, burleszk stb./ a humoreszk, a humoros-szatirikus regény, a karikatúrisztikus képzőművészet, zene, tánc, pantomim stb. - egyszóval a humor művészi megnyilatkozásai. Vannak aztán olyan műfajok, - lényegében mindazok, amelyek sem a tiszta apologetika, sem a tiszta kritika műfajai közé nem sorolhatóak - amelyek egyaránt alkalmasak, felhasználhatóak apologetikára és kritikára, illetve egyszerre, egy alkotáson belül apologetikusok és kritikusok. /Tragédia, mese, regény, elbeszélő költészet, a zene műfajai stb./ A legnagyobb műfaji gazdagságot természetesen az irodalom mutatja, éppen abból kifolyólag, hogy tiszta műnemekkel rendelkezik, s így a líra, az epika és a dráma világában külön-külön és párhuzamosan végigjátszhatja a művészi ítéletalkotás - az apologetika, a kritika, s a kettő különböző arányu vegyítése - műfajteremtő módzatait.

Nem e tanulmány feladata, hogy részletesen kidolgozott és minden művészetre kiterjedő műfajelméletet adjon, de ahhoz, hogy a film viszonyát a műfaj problematikájához tisztázza, az alapvető elvi vonatkozásokra rá kellett mutatnia. A filmnek - mint az elmondottakból is kitűnik - filmművészetté válása éppúgy feltételezi az érzelmi ítéletalkotást - tehát a műfajt - mint bármely más művészet. A film jelentős és nagy alkotásai éppúgy - sőt még inkább - a határozott műfajok jegyében állnak mint az irodalomé. Ha korunk legfontosabb filmművészeti irányzatait vesszük figyelembe - akár a neorealizmust, akár a nouvelle vague alkotásait, akár a nagy szovjet filmeket, a "Szállnak a darvak"-at, az "Emberi sors"-ot, a "Ballada a katonáról"-t - mindenütt erőteljes konfliktussal és határozott műfaji karakterrel találkozunk. A zavart és félreértést ebben a kérdésben csak az okozza, ha nem az ősi műfajalkotó elveket, az érzelmi ítéletalkotás módzatait vizsgáljuk és látjuk meg a filmművészet alkotásaiban, hanem ennek az

elvnek az irodalomban, vagy az irodalom egyes műnemeiben - az epikában vagy a drámában - bizonyos korban kialakult és kanonizálódott formáit kérjük számon. Természetes, hogy a filmnek - mint önálló művészetnek - saját és sajátos műfajai vannak, amelyek szüntelenül alakulnak, módosulnak, gazdagodnak, de amelyek - bár más művészi sajátosban valósulnak meg, más művészi nyelvtől determinálódnak - a műfajnak mint érzelmi ítéletalkotásnak megegyezései alapján rokonvonásokat, párhuzamosságot mutatnak a többi művészetek és - a történesnek, mint közös művészi általánosnak alapján - elsősorban az irodalom és a színház műfajaival. Az a tény, hogy a film a legszuggesztívebb művészet, a legerőteljesebb emocionális hatásokra képes - tehát a legmagasabb hőfokon tudja a sirást, a nevetést, az izgalmat felkelteni a műélvezőben - azt is jelenti, hogy a film vonzódik a tiszta, a vegyítetlen műfajokhoz, az érzelmi ítéletalkotás süritett formáihoz és a műfaji kevertség - amit például a nagyepika képes produkálni az irodalomban - távoláll a filmművészet szellemétől. Nem véletlen, hogy az irodalom nagyformátumu alkotásaiból csak azoknak a megfilmesítése, átültetése a filmművészetbe járt több-nagyobb sikerrel, amelyekben erőteljes romantikus töltés volt, amelyeket határozott, átfogó érzelmi telítettség jellemzett /például Zola filmjei/. Vagy ha az eredeti műnek ez a vonása nem volt domináns, a filmváltozatban dominánssá vált /Háború és béke/. Enélkül a nagyepika széttöredezik a filmben, illusztratív jellegűvé válik.

A film műfajai - mint mondtuk - filmműfajok, vagyis a film nyelvén, a film lehetőségeiben és e lehetőségek-től meghatározottan megszólaló, megvalósuló, rögzítendő műfajok. De a filmnyelv - a film művészi sajátosa - /ahogy egyetlen művészi nyelv, egyetlen művészi sajátos sem/ önmagában nem adja magyarázatát, kulcsát, forrását a film műfajainak. Ahhoz, hogy ezt megértsük, tovább kell mennünk a művészet ábrázoló funkciójától a művészet minősítő, ér-

tékelő funkciójáig, amely - művészeti áganként módosulón ugyan - de elvben közös gyökerű minden művészetben.

Láthatjuk tehát, hogy a valóság művészi elsajátítása, az objektív szubjektívizálása a művészetben az emberi tudat különböző "lépcsőfokain" egyszerre történik, az emberi tudat különböző "szektorainak" összműködésében valósul meg és válik teljessé. A valóságot a művészet elsajátítja, szubjektívizálja érzeti-képzeti szinten - ennek az elsajátításnak a jellege határozza meg a műalkotás művészeti hovatarozását; elsajátítja a tudat szenzorikus-motorikus tevékenységével - ennek a jellege fejeződik ki a műnemi jelleg komplexségében, s végül elsajátítja azzal az emocionális ítélettel, - azzal a műfajjal - amellyel lezárja, teljessé teszi az objektív szubjektívizálásának művészi folyamatát, amellyel a valóság tudatunkon kívüli jelenségét a művészet teljes tudatunkkal érzékelt és értékelt jelenségévé teszi. Természetszerűleg a műalkotásban ez a hármas szintű szubjektívizálás egyszerre, egy aktusban valósul meg, a művész számára nincs külön érzeti-képzeti, szenzorikus-motorikus és ítélkező elsajátítás. Ez azonban művészet-pszichológiai probléma és nem változtat azon a tényen, hogy az elsajátítás e három lépcsőfoka a műalkotás osztályozásának három különböző elvét képviseli, a művészetek koordináta rendszerének három különböző ordinátája.

Természetszerűleg a művészetet nemcsak mint művészi formának, mint tudatformának sajátos megnyilvánulásai, módosulásai szerint kell az esztétikának osztályoznia, hanem aszerint a tartalom szerint is, ami a formában megnyilvánul. József Attila e két - a műalkotásban dialektikus egységben megvalósuló - komponens megjelölésére, a művészi állandó és a művészi változó terminusait használja esztétikai tanulmányaiban. /Nem tévesztendő ez össze az e tanulmányban használt művészi általános és művészi sajátos fogalmakkal./ Mi ebben a tanulmányban csak a művészi ál-

landó - a művészet mint tudatforma - szempontjából vettük figyelembe a művészetek világát és így a filmművészetét is. S ezért éppen az a teremtmény, az a demiurgosz maradt ki természetszerűen okfejtésünkéből, amely a művészet lényegének - a konkrét absztrakciónak és mindannak a nyelvi, műnemi, műfaji sajátosságnak, amely belőle fakad - a tartalmát adja; amely alkalmazza, meghatározza a művészetek egész kifejezési rendszerét, mechanizmusát, apparátusát: a művészet korszelleme, világnézeti, ideológiai alapállása, osztálytartalma, felépítmény-jellege stb. Ahhoz, hogy a József Attilai művészi állandótól - a művészettől mint tudatformától - és ennek kategóriáitól a teljes művészetig eljussunk, természetszerűleg a művészi változó igényeit, korrelációit is figyelembe kell vennünk. Enélkül nem juthatunk el az olyan alapvető fontosságú művészi kategóriák megértéséhez, mint a különböző iskolák, stílusirányzatok, filozófiai hullámok megnyilvánulásai a filmművészetben, amelyek a művészi változó és a művészi állandó viszonyából fakadnak, s amelyeket elsődlegesen a művészi változó határoz meg. E tanulmány célja azonban az volt, hogy a filmművészetet, mint tudatformát vizsgálja; a filmművészet - mint a művészi tudatforma új típusa - segítségével kísérelje meg egy modern, összehasonlító esztétikai alapvetés körvonalait felrajzolni, hogy aztán a filmművészetet ebben az összehasonlító esztétikában elhelyezhesse. Ezért a művészi változó problematikája csak annyiból volt érdekes számunkra, amennyiben a művészi állandó kialakulásával kapcsolatban volt, tehát például mint a művészi állandó nyújtotta és meghatározta konfliktus-lehetőség a filmművészet fejlődésében. Az a tény például, hogy a történeti fejlődés hogyan értékelte át teszem a tragédia tartalmának fogalmát, Shakespeare látványos, vérengző és gyilkosságok sorában tetőző tragédiáitól Csehov szinte csak légkörében érzékeltetett tragédiáinak atmoszferikus nyomásáig - kívülmaradt e tanulmány keretén, holott a filmművészet - mint száza-

dunk par-excellence művészete - szempontjából nem elhanyagolható fontossága.

A mi feladatunk azonban az volt, hogy a film - morfológiai - helyét meghatározzuk általában a művészi absztrakcióhoz, konkrétan a művészi nyelvekhez, művészi minősítésekhez és művészi itéletformákhoz való viszonyában. Természetesen a művészi formának, a filmformának az a szét-elemzése, amire tanulmányunk folyamán törekedtünk, az esztétika elemző munkájának az eredménye - tehát a tudományos vizsgálat pszichológiájának jellegét viseli magán és nem a művészi alkotását. Azok a folyamatok és tendenciák, amelyeket tudatosítani igyekeztünk - mint már jeleztük - sohasem jelentkeznek ilyen nyíltan, ilyen világosan magában az alkotóban. A művésznak - s így a filmművésznak - nincs "koordináta-rendszere", nincsenek viszonyítási elvei, a művész nem matematikával és geometriával dolgozik, a művésznak meggyőződése és egyénisége, mondanivalója és tehetsége van. Tudatossága is legtöbbször csak a művészi változó - a világnézet, a mondanivaló - felőli tudatosság, a művészi állandó tehetségének vegyelemezhetetlen ösztönösségében jelentkezik és határozza meg alkotása kifejező eszközeit, effektusát, konfliktus-érzékenységet, szerkesztési módját, stílusát stb.

A filmművészet is - mint sajátos és önelvű művészet - sajátos érzéket és tehetséget feltételez és alakít ki - érzéket a műélvezőben és tehetséget az alkotóban - amely éppen a film művészi általánosának és művészi sajátosának, a film sajátos ábrázoló és érzékelő módszereinek egy egységes érzékelésmóddá, látásmóddá összeforrott, szintetikus képességében rejlik. Az esztétikának - mint tudománynak - azonban a művészetet is tudományos vizsgálat alá kell vonnia, a művészet lényegét alkotó szubjektívizálást is objektívizálni kell, a konkrét absztrakciót is az absztrakt konkretizálás nagyítója alá kell helyeznie -, hogy feladát betölthesse, hogy a művészet jelenségeitől a művészet lényegéig, törvényszerűségéig eljuthasson.

HERMANN ISTVÁN

**A FILM TÁRSADALMI FELADATA
ÉS SZERÉPE**

ELŐSZÓ

E sorok írója bevezetőben azt szeretné megmagyarázni, hogy hogyan jutott el esztétikai vizsgálódásai folyamán a film kérdéséhez. Az esztétika alapjában véve mindekelőtt azzal a problémával foglalkozik, hogy hogyan nő ki a művészet a mindennapi életből. Kérdése tehát elsősorban a mindennapi élet, a valóság és a művészet illetve az egyes művészeti ágak kapcsolata. Alapproblémája tehát az, hogy a művészet társadalmi hivatását, társadalmi funkcióját vizsgálja meg. Más szóval: az a kérdés, hogy vajon a művészet milyen társadalmi szükségletekből nő ki és mi az a társadalmi feladat pozitív, az emberiség életét előrevivő funkció, amelyet magára vállal és mennyiben tölthető ez be.

Az idealista esztétika számára természetesen ezek a kérdések semmiek, vagy legalábbis misztifikálódnak. A marxizmus-leninizmus viszont mélyen és konkrétan veti fel ezeket a problémákat, éppen azért, mert a valóságos társadalmi életből indul ki, a valóságos életjelenségeket vizsgálja minden misztifikáció nélkül. Így tehát a dialektikus materializmus felfogása szerint a művészi problémákat nem az egyénből, nem bizonyos mitikus egyéni képességekből kiindulva kell megvizsgálni, hanem a valóságos társadalmi összefüggéseket felvetve kell az előbb említett alapkérdés konkrét elemzését megadni. Külön jelentősége van ennek azon a téren, hogy a mozi, tehát a filmművészet ma már egyre szélesebb tömegek mindennapi életéhez kapcsolódik s a film fejlődése, egyre szélesebb körű elterjedése, bizonyítja azt, hogy nem egyszerűen technikai csoda, nem egy-

szerűen az emberi szellem önmagával való játéka, hanem valóságos társadalmi szükségletek kielégítője.

Ezen az alapon egyáltalán nem meglepő az, hogy az idealista esztétika jó ideig idegenül állt a filmmel szemben. Duhameltől Proustig a maguk nemében rendkívül sokoldaluan művelt és gondolkozó emberek utasították el a film művészi igényét. Ennek indokolása az idealizmus számára egészen magától értetődő. Ha ugyanis a művészet egyes emberek zsenialitásának a terméke, az irracionális extázis vagy ihletélmény eredménye, mely a maga teljességében individualis gyökerű, vagyis a személyiség pszichológiai strukturáján alapul, akkor a film, mely kétségtelenül kollektív alkotás, ahol író, rendező, zeneszerző, operatőr stb. művészi munkája olvad össze egységbe, nem lehet művészet. A modern idealista esztétika eme kifogás mellett még más, a maga természetéből eredő kifogást is emel a filmmel szemben. Csaknem minden filmszakkönyv /pl. Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlin, 1932; Keim: Le cinema sonore, Páris, 1947, valamint Balázs Béla könyvei/ az olyan jellegű vádak visszaautasításával kezdik, melyek szerint a film azért nem tarthat művészi igényre számot, mert fényképezi a valóságot, más szóval, a filmnél tagadhatatlan a visszatükrözés ténye. Az idealizmus s különösen a modern idealizmus a művészi visszatükrözést tagadja és a művészetben elsősorban belső tartalmak kivetülését, expresszionisztikus alkotást lát.

A marxizmus viszont, mely átveszi és elmélyíti a klasszikus esztétika visszatükrözési elméletét, az első pillanattól kezdve rokonszenvvel fordult a film felé. A film mintegy bizonyítéka a művészet visszatükröző jellegű eredetének, ugyanakkor azonban bizonyítéka annak, hogy az emberi alkotótevékenység még a visszatükröző instrumentumok segítségével is a nem-mechanikus, a valóság lényeges tartalmait kiemelő visszatükrözésre törekszik. Így az a fajta fényképezés, mely egyszerűen és válogatatlanul veszi

fel a jelenetsorokat, természetesen nem művészi igényű, viszont a művészi filmfelvétel lényege éppen abban áll, hogy a lényeget kiemeli mind a megvilágítás mind a távolság mind pedig az odafordulás módszereivel. Az előszó keretei között nem bocsátkozhatunk e kérdés részletes illusztrálásába, pusztán megemlítjük azt az Arnheim által felhozott példát, amikor Dupont egyik filmjében Emil Janningsot, aki rabruhában van és hátán fegyencszáma olvasható, háttal fényképezik és ezzel jelzi, hogy a börtönben a rab csak egy szám.

Más szóval: a film visszatükröző jellegű. Nem pusztán mechanikus visszatükrözés. A mechanika, a gépesség nem a visszatükrözés módját, hanem pusztán a visszatükrözés technikáját - eszközt jellemzi. Az idealista esztétika vádja ezzel kapcsolatban tehát két különböző elem, az eszköz és a visszatükrözési módszer összekeverésén, felcserélésén alapul és éppen ezért teljes mértékben elesik. Ennek következménye volt az, hogy a film problémáival elsősorban marxisták foglalkoztak elméletileg és Balázs Béla, Eisenstein, Pudovkin valamint mások művei jelentik azt az alapot, amelyen vizsgálódásunk elindulhat.

Mielőtt még ezeknek az alapvető műveknek közös hibájára rátérnénk, előzetesen meg kell jegyeznünk a következőt. Szigorúan és élesen el kell választanunk egymástól a filmet, mint műalkotások létrehozására alkalmas eszközt és a filmtechnikát, mely egyaránt alkalmas a műalkotások létrehozására és a pusztán dokumentációra. Erről a kérdésről később bővebben fogunk beszélni, azonban mielőtt ehhez a problémához elérkezünk, figyelmeztetni kell az olvasót arra, hogy könyvünkben kizárólag az ugynevezett játékfilm-művészetről, mégpedig e művészet esztétikai oldaláról beszélünk és nem tárgyaljuk részletesen a film dokumentációs, tudományos stb. felhasználását. Nem azért, mintha tagadnók egy dokumentumfilm vagy egy ismeretterjesztő-tudományos film esetleges művészi kvalitásait, hanem azért,

mert ezekben nem a művészi, hanem a történeti illetve tudományos tükrözés igazsága az elsőrendű szempont és a művészi lehetőségek pusztán ezeken a határokon túl érvényesülhetnek. Ez nem lebecsülése ezeknek a műfajoknak, hanem sajátosságuk megállapítása, amelyből következően a filmművészet törvényei csakis az előbb említett összefüggéssel kapcsolatosan, tehát más módon érvényesülnek, mint a játékfilmművészetben.

Mindaz a sok érték, amelyet a filmművészet elmélete eddig felhalmozott, természetesen fontos anyag számunkra. Meg kell azonban mondanunk azt, hogy az eddigi filmelméletek nagyrészt a film bizonyos technikai lehetőségeinek fenomenológiai leírását adják. E fenomenológiai leírásra szükség van. Ezek nélkül jottányit sem léphetünk tovább. Ugyanakkor azonban a puszta fenomének, jelenségek nem magyarázhatják meg a filmnek mint művészetnek lényegét. Képtelenek arra, hogy felfedjék azt a társadalmi szerepet, amelyet a filmművészet betölt és ilyen módon lehetetlen pusztán ezen az úton eljutni azokhoz a filmművészet számára perdöntő problémákhoz, melyek nem egyes művészi megoldások magyarázatát adják, hanem filmművészet egészének sajátos esztétikai helyét, ember és társadalom befolyásoló voltát indokolják.

Rövid fejtegetéseink tehát elsősorban a film társadalmi szerepével foglalkoznak, azokkal a társadalmi szükségletekkel, melyekből a filmművészet kinő. Másodszor foglalkoznak azzal, hogy milyen módszerekkel elégíti ki a filmművészet ezeket a társadalmi szükségleteket, hogyan felel meg feladatának. E fejtegetések közben természetesen két fontos kérdésbe bukkanunk. Az egyik azoknak az elméleteknek helyessége vagy helytelensége, melyek ezt a kérdést érintették /ugyanis középpontba ilyen formában a problémát még sohasem állították/, a másik a filmművészet viszonya azokhoz a művészetekhez, amelyek a filmhez hason-

ló eszközöket használnak fel illetve társadalmi hatások szempontjából a filmhez közeleső funkciót töltenek be.

Ezek szerint a következőkben pusztán az esztétikai alapkérdés vizsgálatára fogunk szorítkozni. Nem beszélünk sem a filmnek az emberi látáshoz való viszonyáról, azokról az optikai feltételekről, melyek az egyes filmképek kialakításánál jelentős funkciót töltenek be. Ugyanigy nem beszélünk a film egyes módszereinek önmagukban való jelentőségéről, hanem akár az érzékszervek akár pedig az egyes módszerek, pl. kameratávolság stb. kérdése csakis az esztétikai alapkérdéssel összefüggésben merül fel. Következésképpen könyvünk egyáltalán nem igényelheti sem a teljességet még a megközelítő teljességet sem, sem pedig azt, hogy a filmművészet több lényeges problémájának mindenoldalu megvilágítását adja. Igénye pusztán az a látszólag rendkívül szegény, valójában azonban rendkívül nagy problémának a megoldása illetve a megoldás felé vezető ut első köveinek lerakása: mi a film esztétikai helye, mi a film, mint társadalmi szükséglet és mik a film mint társadalmi feladatot megoldó művészet sajátosságai.

I.

A SZINTETIKUS MŰVÉSZET ELMÉLETE

Az eddigi filmelméletek legtöbbje igen helyesen a filmnek, mint konkrét művészi jelenségnek létezéséből indul ki. Ha a film létezéséből indulunk ki, ma már a hangosfilm lesz kiindulópontunk. A hangosfilm /és nem a beszélő film/ egészen új művészi terremumot jelentett a némafilm-hez képest. Történetileg ugyan kétségtelen, hogy a hangosfilm a némafilmből nőtt ki, de rossz úton járnak mindazok, akik fordítva, a némafilm felől akarják megközelíteni a hangosfilm lehetőségeit. Ez a hátrányos vonás még a legkiválóbb filmelméleti szakembereket is jellemzi. Balázs Béla és Pudovkin különösen eleinte pl. a némafilm iránti szeretetüket átvitték a hangosfilm vizsgálatára. Így vég-eredményben nem számoltak az új, a kifejlett filmművészet-
tel, hanem az alacsonyabbrendű, a kifejletlen állapotból akarták megérteni a magasabbrendűt.

Véleményünk e felfogással szemben az, hogy a filmművészetet elméletileg csakis a ma létező filmből kiindulva lehet megközelíteni. Ebben a tekintetben a némafilm ma már nem csak túlhaladott, nem csak technikailag felülmúlt állapotnak tűnik, hanem olyan fejlődési foknak, melynek bizonyos alapvető kifejezési eszközei pl. a premier plan mi-
mika tultengése, a képasszociációk uralkodó volta stb. a filmre, mint művészetre rákényszerített gyengeség volt. Természetesen ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a némafilm művészi szempontból alacsonyabbrendű lenne a hangosfilmmél. Pusztán azt emeljük ki, hogy a film művészi lehetőségeinek társulásával, szélesedésével a hangosfilm job-

ban tudott megfelelni annak a társadalmi feladatnak, mely a filare háramlott, mint a néma. A nem beszélő film feltétlen érdeme volt a film sajátos vizualitásának felfedezése és kidolgozása. Az adott kereteken belül pl. a Chaplin filmek vagy a Patyomkin, a legmagasabb művészi színvonalat érték el. A fejlődés azonban nem véletlenül haladta meg ezt a fázist, hanem, mint látni fogjuk, éppen azért, mert a film művészi funkciója a vizualitáson túlmenően az auditivitást is megkövetelte. Megkövetelte, még ha a vizualitás szerepe továbbra is alapvető maradt. Erre a tendenciára utal az is, hogy a nem beszélő film a maga eredeti formájában sem néma. Akármilyen komikusnak tűnik is a filmek mai formájához képest az első filmek zongorakisérete, mégis ez a zongorakiséret, mint szükséglet, már abban az időszakban kifejezte, hogy a film teljesen hang nélkül lehetetlen. E gyengeség okai a technikai korlátokban rejlettek s a művészet az adott technikai feltételek között ott tört utat magának, ahol arra lehetősége volt. Így a némafilmben létrejöttek olyan módszerek, melyek előremutattak a fejlettebb hangosfilm felé, de olyanok is, melyek zsákutcát jelentettek és kizárólag a némafilm technikai korlátaival függöttek össze.

Nyilvánvaló az, hogy a hangosfilm a maga egészében a némafilmnél sokkal gazdagabb és árnyaltabb kifejezési lehetőségeket ad. A némafilm és a hangosfilm között, mint az idő bebizonyította, nem az a viszony, mint a film és színház között. Az utóbbi esetben a film nem tette feleslegessé a színházat. Ellenben a hangosfilm megsemmisítette a némafilmet, megsemmisítette a némafilm sajátos gazdagságát is, természetesen nem úgy, hogy egyszerűen elvetette annak eredményeit, hanem átvette és magasabb összefüggésbe ágyazta be.

Miért? Mindazok, akik a filmet szintetikus művészetnek tartják, igen könnyen válaszolhatnak erre a kérdésre. Egyszerűen azért, mert a hangosfilm a szintetizmus maga-

sabb fokát érte el, mint a némafilm. A némafilm csak az irodalmi történetelmondó, színjátékbeli, mimikai és pantomimikus elemeket egyesítette magában. A hangosfilm viszont a valóságos drámából is sok mindent átvehetett és egyben a legkülönbözőbb hanghatásokat, sőt magát a zenét, mint esztétikai elemet, mint érzelemfelkeltőt, érzelelközlítő és ábrázoló művészetet is összekapcsolhatta a maga művészi tendenciáival. Ilyen szempontból tehát a hangosfilm az igazi szintetikus művészet. Megfelel modern korunknak és megvalósítója az összművészetre, a wagneri "Gesamtkunst"-ra való törekvésnek. Ennek az álláspontnak egyik védelmezője Francesco Flora a "XX.század civilizációja" c. könyvében így ír: "Megkérdezni, hogy művészet-e a film annyi, mint megkérdezni, hogy művészet-e az írás, a rajzolás vagy zenei motívum... Most már kétségtelen, hogy a költészet, zene, festészet, szobrászat és építészet mellett létrejött egy új művészet, hogy úgy mondjam, egy wagneri művészet, amely összeolvasztja, egyesíti az összes művészeti ágakat, mindegyikből kölcsönöz valamit, mégis megőrizte eredetiségét." /Idézi Aristarco: Storia delle teorie del film, Torino 1951. bevezetés./

Ha tehát elfogadjuk a szintetikus művészet egyenlő film felfogást, akkor kérdésünkre igen világos választ kapunk. A könnyebb út helyett azonban a nehezebbet kell választanunk, mert ezt a nézetet pusztán jelenségeírásnak tartjuk, olyan jelenségeírásnak, mely a filmművészet lényegéből igen keveset magyaráz meg. A film valóban igen sok mindent átvesz a különböző művészetekből. Nem szorul bizonyítékra, hogy a képek kompozíciója ügyes operatőri beállítás esetén lehet képzőművészetiileg elrendezett. Vitathatatlan, hogy ebben a tekintetben pl. az impresszionizmus újtagoltságu látásmódja éppen úgy felhasználható az operatőri munkánál, mint ahogy felhasználható a reneszánsz festészet perspektivikus ábrázolásmódjának sok megoldása, a vízszintes és függőleges síkok eszmei tartalomnak megfe-

lelő domináns szerepe stb. Ezt az összefüggést nagy művészek fel is ismerték s Eisenstein pl. éppen ezért kísérletezett négyszögletes vászonnal, mert a négyszögletes vászon éppen a horizontális és vertikális síkok váltogatására ad reális lehetőséget. /Azt azonban, hogy ezt a tisztán képzőművészeti vonatkozású problémafelvetés mennyire egyoldalú, a legjobban Eisenstein kísérletének kudarca mutatja. Másfelől azt, hogy a képzőművészeti látásmód sokban segítheti a filmművészetet, feltéve, hogy ha nem akar a filmre ráerőszakolt principiummá válni, jól mutatja Dovzsenko Föld-jének a sikere./

Ugyancsak kétségtelen, hogy az irodalom feldolgozta tematika, az irodalomban kiforrott megoldások kezdve az általános konstruálási elemektől /expozíció, bonyodalom stb./, egészen a dialógus-szerkesztésig, a dialógusok szavainak szituációval való összefüggéséig, esetleges kétjelentőségűségéig stb. a filmjáték fontos elemei. A szűzsé pl. több tekintetben irodalmi munka.

Továbbá bizonyos az is, hogy a zene, mint hangulati aláfestő elem, sőt egyes esetekben bizonyos önállóságra szert tevő elemként része a filmnek. Olyan drámai zenét, mint Honegger és Sosztakovics filmzenéi vagy Kozma Józsefői több ízben bizonyították már, hogy a zene a filmjáték igen fontos eleme.

Nem kétséges azonban a következő: ha azt állítjuk, hogy a különböző művészetek összműködéséről van szó, különböző művészeti ágak egyesülnek a filmben, akkor ezzel pusztán az elénk táruló jelenséget irtuk le. Még akkor is így van ez, hogyha hozzátesszük az előbbiekhöz: a színjáték, a színpadi művészet a maga kialakult hagyományaival sok tekintetben hozzájárul a filmművészet komplex jellegéhez. Azonban művészetről lévén szó hangsúlyoznunk kell, hogy az elemekre bontás a művészet lényegéből semmit sem magyaráz meg. Ha szabad ezt egy más művészetben belüli példával megvilágítani, akkor példaként említem a festésze-

tet. Ha valaki azt mondaná, hogy a festészet a szintetika vagyis a színek kialakult hatásfokának ösztönös vagy tudatos ismeretét egyesíti a rajztudással, a perspektíva-felismeréssel stb., akkor nem mondtunk volna többet, mint a következőt: regisztráltunk volna bizonyos technikai elemeket, melyeknek megfelelő kezelési tudása nélkül teljességgel lehetetlen lett volna festészeti műalkotást létrehozni. Viszont a festészetről, mint műalkotásról, mint esztétikailag értékelhető művészetről nem mondtunk volna semmit. Ahogyan egy briliáns szépségét nem varázsolja szemünk elé az, ha értékét váltópénzben visszaadjuk, úgy nem adja vissza a művészet lényegét a technikai elemek felsorolása sem.

Ezen túlmenően fel kell hívni a figyelmet a szintetikus művészet teóriában rejlő egyik komoly veszélyre is. Ez kibukkan már Francesco Flora idézett szavaiból. Ugyanis amennyiben a film szintetikus művészet lenne, amennyiben valóban magasrendűen egyesítené azt, amit különböző művészeti ágak nyújtanak, akkor a film a legmagasabbrendű művészetté válna. A valóság azonban mást mutat. A film soha nem éri el egy-egy költemény belső lírai mélységeit, valamely nagy regényalkotás epikai hőmpőlygését, lélekrajzának sokoldalúságát, egy-egy senei alkotás hangulattükröző, valóságkiváltotta érzésreakciónak mélyen ötvöszött sokoldalúságát. Ennek főoka, hogy a filmben soha nem nyomulhatnak előtérbe a gondolati problémák. Azok a dialógusok, melyek a drámában pl. egyes figurák szellemi portréját rajzolják meg, a filmben inkább hátrálató, mintsem lendítő szerepet játszanak. Ilyen módon a gondolatiság mintegy lappang a filmalkotás mélyén és ez a sajátosság egy másirányú intenzitás felé vonzza a filmet. Ha a film a legmagasabbrendű művészet lenne, vagyis a művészi hierarchia csúcán állna, már néhány évtizedes története alatt megsemmisítette volna vagy legalább is háttérbe szorította volna a többi művészeteket. Ez azonban

nem történt meg, sőt ellenkezőleg. A film általános esztétikai nevelőfunkciót tölt be. Más eszközökkel hívja fel a figyelmet különböző más művészeti ágakra. A film egyszerűen mást nyújt, mint a többi művészetek.

A szintetikus művészet elméletéből azonban logikusan folyik egy másik, az előbbivel ellentétes irányú következtetés is. Ugyanis a művészetnek mióta művészet, mióta kibontakozott primitív összművészeti jellegéből, kibontakozott a mágiából, sajátos szerepe van. Amíg mágikus hatást óhajtott keresni és nem az emberi öntudatra apellált, addig ez a szerepe nem volt meg. Itt ugyanis a mágikus jelleg fogta össze a művészi visszatükrözés különböző területeit és a mágikus benyomáskeltés megkövetelte azt, hogy egyszerre a legkülönbözőbb érzékszervekre hatóan vagyis mindenoldaluan gyömoszólják le az emberi gondolatot a mágikus képzetek. A mágiából való kibontakozás óta viszont a művészet nem pusztán benyomáskeltésre, hanem a benyomásokon keresztül bizonyos emberi aktivitás felkeltésére is törekszik.

Az egyik síkon bemutatott művészien ábrázolt valóság a műélvezőt a benyomások más síkba való áttételére hangolja. A látott kép vagy szobor sajátos, már a látás síkján meg nem ragadható érzelmi zsongást kelt fel az emberi tudatban. Egyben elindítja az értelmi tudatosítás folyamatát. Mindenki tud beszélni egy képről vagy egy szoborról, amelyet látott. S fordítva. Az irodalmi alkotásban leírt tájak és emberi alak viszont képileg jelenik meg előttünk. A példákat szaporíthatnánk. A művészet csak akkor művészet, ha az alkotó a témájához adekvát valóságot a maga művészi eszközeivel úgy tudja sűríteni, hogy azután a műélvező a maga részéről megtegye a visszautat. Más szóval a műélvező az alkotás hatására aktívan keresi azt a konkrét gazdagságot - s ez történhet gondolatilag és a fantázis síkján egyaránt - amelyből a műalkotás kinőtt. Így jön létre mind a műalkotó mind pedig a műélvező részéről

az objektív tárgy és a szubjektív alkotás illetve a benyomás és a visszaut sajátos egysége.

Ha viszont a filmben szintetizálást látunk és pusztán erre a szintetizálásra helyezzük a hangsúlyt és így akarjuk megragadni a filmművészet lényegét, akkor ebből az utóbbi gondolatmenet alapján logikailag következik: a film nem is művészet, hiszen éppen a művészet aktivitására indító lényegét hanyagolja el és teszi lehetetlenné. Ez éppen úgy következhet belőle, mint ahogy az összművészet elméletéből következtethetnénk azt is, hogy a film a legmagasabbrendű művészet. Hiszen ha a film már maga átteszi a mondanivalót, maga jeleníti meg a kívánt tartalmat mind a képzőművészet mind a zene mind pedig az irodalom síkján, akkor az élvező aktivitását kikapcsolja. Ez azonban a valóságban egyáltalán nem így van.

A film hatása kétségtelenül komplex jellegű. A komplexség azonban nem zárja ki a néző sajátos aktivitásának kifejlődését. Igaz, hogy nyújt valamit minden esztétikailag kifejlett érzék, tehát a látás, a hallás és a fogalmi beszéldindítékok alapján felidézett képzetalkotás számára is, de egyik téren sem nyújt teljességet, totalitást. Elemei pusztán eszközök egy újszerű művészeti élmény kialakítására, melynek a teljesség nem központi kérdése, hanem ennek helyébe az átfogó mozzanat lép.

Ebből következik, hogy a rendkívül közkeletű kifejezés, mely szerint a megoldások filmszerűek, vagy pusztán metaforikus kifejezés vagy szó szerinti értelemben félreértés. A szó szerinti értelemben a filmszerűség a filmben csak külsődleges, felületes és erőltetett lehet. Az igazi filmalkotó nem az irodalomról, nem az irodalmi szűzsérről gondolkodik filmszerűen, hanem mintegy filmben gondolkodik és alkot. Ebből a szempontból számunkra lényegtelen a Pudovkin és Eisenstein közötti vitában felmerült probléma, melynek lényege a következő. Az egyik szerint már előzetesen meg kell lennie a rendező fejében a montázsképeknek, a

másik szerint itt az improvizáció szerepe nagyobb. Ez a vita merőben szubjektív alkotómódszerek körül folyt. De mindkét felfogás hangsúlyozza azt, hogy az igazi filmművész egységben képes felfogni /előzetesen vagy improvizációs módon/ a kamerafordulást, a jelenetbeállítást, a képzőművészeti pretenziót, a zenét, meghatározni a jelenetsorok ritmikáját, az átuszást, az aszinkron hatásokat és ezeknek belső harmoniáját a szerepre alkalmas színész játékával. Így nem is igazi filmművész az, aki miután látja, hogy bizonyos helyeken módosulások történnek elképzeléséhez viszonyítva /pl. színészi játékban vagy zenében/, nem változtat ennek megfelelően vagy eredeti elképzelésén vagy az említett tényezőkön.

Így tehát a film, mint művészet nem jellemezhető egyszerűen a szintetizizmussal. Nem "Gesamtkunst", nem visszatérés valami primitív fokhoz, hanem új művészet. Az összművészet dekadens követelése ugyanis részben egy primitív művészi fokra utalná vissza a művészetet. Valóságban azonban a film messzemenően modern művészet.

Mindazok, akik a szintetikus művészet elméletével nem értenek egyet, igyekeznek a filmet valamely műfajhoz vagy műnemhez kötni. A továbbiakban éppen az lesz egyik főkérdésünk, hogy ennek az álláspontnak jogosulatlanságát mutassuk ki. A film ugyanis éppen úgy, mint ahogy nem összművészet, nem is valamely műnem alfaja. Önálló művészeti ág ez, mely merít a művészi fejlődés régebbi eredményeiből, de ezeket teljességgel önállóan, a maga szempontjából és sajátos aktivitásra indító erővel dolgozza fel.

Ezek után kanyarodhatunk vissza régebbi kérdésünkhöz. Ha nem fogadjuk el a szintetizizmusról szóló elméletet, akkor mi az oka annak, hogy a hangosfilm a némafilmet legyőzte? Ha a filmet Delluc módjára elsősorban vizuális művészetnek tekintenénk, akkor a vizualitás, a megvilágítás, a díszlet, a maszk stb. dominálnak a filmben. Ebben az

esetben a hangosfilm, mint új fejlődési fok, nem jelentős előrelépés. Viszont rendkívül könnyű lenne azt állítani, hogy a hangosfilm fényképezett dráma, mert ez megadná nemcsak a dialógusok jelentőségét, hanem a hangosfilm feltétlen fölényét is bizonyítani lehetne valamilyen, a dráma magasrendűségét bizonyító konstrukcióval.

Ismét a gyakorlatra kell hivatkoznunk. A legkitűnőbb színjátékok lefényképezése sem nyújt tökéletes filmet. Gondoljunk pl. az Olivier féle Shakespeare előadásokra. Ott, ahol pedig továbblépés történik éppen a film sajátos megoldásait alkalmazzák. Jól mutatja ezt Osborne Look back in anger c. drámájából készült film és a Két ur szolgája c. Goldoni drámából készült szovjet film. A drámaiság tehát csupán eleme a filmnek. A film nem azért győzte le a némafilmet, mert drámává vált, hanem azért, mert sajátosan új művészeti ággá fejlődött.

A probléma megoldására több kísérlet történt már eddig is. Az egyik legérdekesebb hipotézis e téren Eisenstein kitűnő ismerőjétől Jean Mitry-től származik. "Valójában a némafilm maga epizódikusan töredékes. Bemutat egy időben lefolyó cselekményt és ezáltal bemutatja az egymással összefüggő következmények nem folyamatos sorát. Ezeket néhány felirat-cím magyarázata köti össze. Ezek az események a dráma egyes mozzanatait ragadják meg. De egyik sem képes követni az eseményt folyamatos fejlődésében.

Ezért van az, hogy a felirat nélkül dolgozó jó némafilmek egy időben felhalmozódott cselekményt mutatnak be. Rövid lelkiismereti dráma krízist. Néhány ilyen film paroxisztikus hatású volt. Nem megyek el addig, hogy azt mondjam, hogy a némafilm általános formája a hármas egység szabálya szerint igazodott, de legalábbis olyan elv szerint komponálódott, mely a szabály felé tendált.

Nagyjában a némafilm legjobb alkotásaiban a tragédia koncepció látható alkalmazása volt.

A hangosfilm viszont talán az elbeszélés látható alkalmazása. Ilyen természetesen anélkül, hogy megszűnne a cselekményt rövid időre sűríteni /Du cinématographe au septième art. Documents de cinema publiés par le cinémathèque Suisse Lausanne, 1959, 19. old./.

Nem itt van a helye annak, hogy Mitry némafilm-tragédia összevetését vitassuk. Bizonyos viszont az, hogy a film momentumokra, töredékekre épített jellege, magyarázat, összekötőszöveg és bemutatás kényszerű változtatása vagy rövid drámai formára kényszerültsége a hangosfilm megteremtésével megszűnt. Megszűnt, mert a film most már valami egészen újszerűt tud nyújtani, egy sajátos komplexséget, mely összeköti a vizualitást és auditivitást. Eszközei elemek, de ezekből az elemekből nem lehet megmagyarázni a film, mint művészet módszerét.

A film helyét, művésziségét nem az határozza meg, hogy milyen a dialógusok, a képek stb. egymáshoz viszonyított aránya. Még kevésbé meghatározó ezeknek abszolút mennyisége. A döntő az, hogy a film, mint film, hogyan használja fel ezeket az eszközöket a saját problémájának kifejezésére. Ugyanaz a kép, ami egy alkalommal kitűnő lehet, máskor felesleges és külsődleges. Egyszer felfedheti a lényeget, máskor rendkívül gyengén hathat. Ezért, akik a megfelelő arányok szabályait akarják megadni a film számára, bár segítséget kapnak, a film lényegét semmiképpen nem közelítik meg. Az olyan tabellák, mint Pudovkin vagy Timosenko montázstabellái vagy a kettő vegyülete Arnheim-nél ilyen értelemben segítséget jelenthetnek, de nem meghatározó érvényűek.

A kérdés tehát sem nem arány sem nem egyes felhasznált módszerek kérdése. Ezzel koránt sem tagadjuk azt, hogy a filmnek sajátos formanyelve van. Speciális formanyelv nélkül egyetlen művészet sem töltheti be hivatását. A formanyelvből azonban nem lehet megmagyarázni a művészet igényeit és feladatát, hanem megfordítva, a művészet objektív

társadalmi gyökereit kell megtalálni és ezek fogják a formanyelv magyarázatát megadni.

Ezek szerint nem vitatjuk a formanyelv létezését s teljes mértékben igazat adunk Balázs Bélának, aki a formanyelvről, mint jelenségről precíz és elmélyült leírást adott. Balázs Béla a "Filmkultura" c. könyvében megemlíti pl. egy olyan lányt, aki még életében moziban nem volt. Mí-dőn a lány először moziba megy, döbbenet állapotja meg, hogy a moziban kannibalizmus folyik, nevezetesen levágott emberfejeket, karokat stb. mutatnak. S Balázs Béla megem-líti azt is, hogy ez nem egyedi eset. Elbeszéli, hogy Hollywood-ban milyen megdöbbenést okozott, mikor először premier plan-okat és egy-egy emberi testrészt kiemelő vá-gásokat hoztak létre. Akkoriban David Griffith megoldásai széles körben okoztak ugyanolyan meglepetést, mint amit az említett lánynál okozott a montázstechnika.

Mindezek alapján a film szintetikus jellegével a film komplex jellegét állítjuk szembe. Azt állítjuk, hogy a film minden esztétikailag fejlett érzékre hat, de nem veszti el művészi jellegét vagyis a műélvezőt aktivizáló voltát, hiszen éppen a cselekménymenetben bizonyos kihagyá-sokkal, elhagyásokkal él, melyeket a néző fantáziájával egészít ki. Továbbá azt állítjuk, hogy a filmművészetet nem lehet egyik vagy másik kifejezőeszközből megmagyaráz-ni, tehát a film sem nem vizuális, sem nem montázművé-szet, nem is a képbeállítás művészete, hanem új ábrázolá-si mód. Nem a film technikájából kell megérteni a film mű-vészi igényét, hanem a filmet úgy kell megvizsgálnunk, mint olyan művészetet, melyet egy sajátos társadalmi szükséglet hívott létre s amely társadalmi szükségletet a technika segítségével a művészet egyre magasabb fokon elégít ki.

II.

A FILMMŰVÉSZET FORRÁSAI ÉS IGÉNYEI

Igen sok filmelmélet bevallott és be nem vallott kiindulópontja az, hogy a film elsősorban technika. Olyan technikai csoda, mely a modern élet egyik nagy tökéletességre fejlesztett és fejleszthető vívmánya. Valóban, a film ez is. Azonban, ha pusztán technika volna, akkor mind kifejlődése mind pedig továbbfejlődése problematikusná válna. A kitűnő marxista kulturtörténész és archeologus, Gordon V. Childe igen helyesen fejti ki *Society and Knowledge* c. könyvében a következőt: "Társadalmi szükséglettől elszigetelt technika nem létezik. Minden technikai vívmány és eredmény csak akkor érvényesült s különösen akkor fejlődött tovább, midőn a társadalom adott szükségletével találkozott. Társadalmi szükségletein kívül lehet ötleteket felvenni, de abból technikai fejlődés nem lesz. Ha a film egyszerűen technikai játék lenne és az emberek csak a technikai lehetőséget éreznék a filmben, akkor itt az eddigi fejlődéssel ellentétes irányú folyamat játszódna le. Az emberek a technikát a technikáért csodálnák.

Erre vonatkozólag szeretnék egy összehasonlítást tenni. A kibernetikai gépek példáját emliteném meg. E gépek kétségtelenül segítik a termelést, egy sor műveletet leegyszerűsítenek stb. Ennyiben társadalmi szükségletet elégítenek ki. Léteznek azonban olyan kibernetikai gépek is, melyeket részben a kibernetikus propaganda céljára, részben pedig játékos célokra használnak. Ezekkel a gépekkel el lehet játszani. Meg lehet kérdezni tőlük különböző feladatokat, aszerint, hogy mire vannak beállítva. De el-

képzalhetetlen lenne - legyenek a kibernetikai gépek bármilyen tökéletesek -, hogy embertömegek rendszeresen kibernetikai gépeket tekintsenek meg s ezzel szórakozzanak. /Más kérdés az, hogy munka közben állandóan használják vagy egyesek szenvedélyes technikai érdeklődésből foglalkoznak vele./ A filmművészet fejlődése viszont elválaszthatatlanul össze van kapcsolva a technikai fejlődéssel. Éppen úgy, ahogy az építészeti alkotások esztétikája számára nem közömbös a statika vagy más technikai bázisok fejlődésének számbavétele, úgy nem lehetséges az optikai fejlődés számbavétele nélkül teljes képet adni a filmről sem. Az építészet és a film új lehetőségeit egyaránt két szempontból kell determinálnak tekinteni. A társadalmi szükségletek és a technikai lehetőségek szempontjából. Azonban rendkívüli mértékben vigyáznunk kell a következőkre. A technika optikai technikát, felvételezési technikát jelent, a művészi technika már nem független a társadalmi feladat problémáitól. Így tehát a technikát és művészi technikát meg kell különböztetni egymástól.

Természetesen egyes technikai ujitások közvetlenül összefüggnek a termeléssel, a termelés előbbrevitelével. Badarság lenne tagadni azt, hogy ezeknek az ujitásoknak a filmiparon belül komoly jelentősége van, a filmgyártást és ennek következtében a film terjeszthetőségét sok tekintetben elősegítik. Itt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy ez a filmművészet szempontjából nem az egyedüli fontos kérdés. A játékfilmek hatása nem a technikai szükségletből, hanem bizonyos társadalmilag meghatározott kulturális szükségletekből nőtt ki. Ezt a szükségletet nem lehet absztraktnak tekinteni. Ez egyáltalán nem elvont és nem változatlan. De bár nem elvont, mégis létező, konkrét szükséglet.

Ennek az igénynek változása magával a filmfejlődéssel kapcsolatos. Így van ez más művészeti ágaknál is. Marx egy helyen igen finoman jegyzi meg, hogy a zene hallgatása állandóan új és magasabbfokú zenei szükségleteket szül.

Ugyanigy kétségtelen, hogy az olvasás új olvasási, a képek megtekintése új képzőművészeti igényt teremt. De ennek el-
lenére senki sem gondolhat arra, hogy csak a zene terem-
tette meg a zenét, hogy a zene nem társadalmi szükséglet
eredményeként alakult ki.

Ugyanez a helyzet a film esetében is. Mindazok, akik
a film lényegének nem a technikát tartják, megegyeznek ab-
ban, hogy a film nem akkor keletkezett, midőn a Lumiere
testvérek először mutatták be készüléküket. E felfogás
szerint a film gyökerei visszanyulnak az emberiség törté-
netébe. Ennek a felfogásnak véleményünk szerint van egy
bizonyos relativ jogosultsága, de mint látni fogjuk, ez a
felfogás is túlzó végletet jelent.

Kispéter Miklós a "Győzelmes film" c.könyvében hosz-
szu fejezetet szentel ennek a kérdésnek. Részben etnográfiai
adatok alapján bizonyítja azt, hogy a vizuális látás,
tehát szerinte a filmszerű látásmód igénye, már a legpri-
mitívabb embereknél is kifejlődik. E téren elsősorban Lévy-
Brühl kutatásaira támaszkodik. Kifejti azt, hogy a film a
maga egészében ősi gyökerű, hiszen egyes primitív törzsek-
nél a képekben való gondolkodás igen elterjedt volt, mint-
egy helyettesítette a fogalmakat, mivel bizonyos fogalmak
még nem alakultak ki.

Ezen az alapon egyes kutatók, a primitív törzsek em-
bereinek gondolkodását vizsgálva, arra a megállapításra
jutottak, hogy a primitívek gondolkozása prelogikus jelle-
gű. Ezt a felfogást a tudomány már régen meghaladta. Ma
már kétségtelen, hogy a primitív emberek gondolkodása és
a modern gondolkodás között nincs olyan hasadék, mint azt
egyesek feltűntették. Viszont igaz az, hogy egyes esetek-
ben még kialakulatlanok a primitívek fogalmai. Erre vonat-
kozóan Lévy-Brühl igen érdekes példát említ meg. Egyes
törzseknél, mint kutatásai bizonyították, még nem alakult
ki pl. a feketeség fogalma. Fekete helyett azt mondják:

olyan, mint a varju. Más szóval: fogalom helyett képes kifejezést, hasonlatot használnak.

Ezen az alapon azok, akik vissza akarják vezetni a filmszerű látásmód igényét a primitív életre, azt következtetik, hogy itt a film bizonyos alapeleméről kell beszélnünk. Az ilyen elemeknek természetesen van összefüggésük a művészettel, mint egésszel. Mutatják azt, hogy a képzeti látásmód megelőzte a fogalmi gondolkozást. Azonban egyáltalán nem bizonyítják ezek a mozzanatok azt, hogy a fogalmi visszatükrözés nem létezett ebben az időszakban, legfeljebb azt, hogy a fogalmi visszatükrözés relative fejletlen volt és így bizonyos pontokon a képzet helyettesítette a fogalmat. Számunkra még fontosabb az, hogy ez egyáltalán nem a filmszerű látásmódot igazolja, hanem a képzeti látásmódot, melyből minden művészet kinőtt.

Igy tehát azt mondhatjuk, hogy a primitívekre való hivatkozás csakis bizonyos hasonlatrendszerak létrejöttét magyarázza meg. Viszont nem magyarázza meg éppen a konkrét, a filmművészet iránti igény eredetét. Valójában a primitíveknél nincs komoly nyoma annak, hogy speciálisan valamely művészeti ág iránti igény kifejlődött volna. Ellenkezőleg. Minden jel arra mutat, hogy ezek a mozzanatok általában a művészet iránti igényre utalnak és leginkább a klasszikus művészetek utáni igény fejlődött ki.

Ez bizonyos technikai lehetőségekkel függ össze. Nevezetesen a munkafolyamat természetével. A munkafolyamat alakítja ki azt, hogy bizonyos érzékszervek, mint a látás, vagy a hallás rendkívüli mértékben kifinomuljanak és így képessé váljanak bizonyos művészi teljesítmények felfogására, megragadására is. Képessé válnak erre, szemben a többi, a munkafolyamatban ki nem finomult érzékszervünkkel, pl. a tapintással és a szaglással. Itt tehát a döntő az érzékszervek munkamegosztásának létrejötte és az egyes művészeti ágak kialakulásának részben éppen itt rejlik a magyarázata. Más szóval, amint minden művészet kialakulá-

sának igényét vissza lehet vezetni az embert magát is teremtő munkafolyamatra, úgy a film kialakulását magára a primitív munkafolyamatra még részben sem lehet visszavezetni, a primitív ember művészet felé történő fejlődése a klasszikus művészeti ágak felé történő fejlődés.

Még hibásabb az a kísérlet, melyre többek között Kispéter is vállalkozik, hogy a filmművészetet a századunk elején felmerülő naturalisztikus szükségletekből vezessék le. Igaz, a naturalista színpadon. pl. Hauptmann Henschel fuvarosának előadásakor még a káposzta nézőtérén áradó illata is szerepet játszott az illuziókeltésben. A meiningeni hasonló kísérletei szintén ismertek. Most már függetlenül attól, hogy ezek a tendenciák a színpadi rendezésben is tévesek voltak, még kevésbé alkalmasak arra, hogy a film létrejöttét magyarázzák. Hiszen a film is kizárólag az esztétikailag kifejezett érzékszervek komplexumára épít, akárcsak a többi művészet. A film is megtanulta azt, hogy izekből nem lehet rapszodiát létrehozni, hogy a bőrfelület éró érzéki benyomások révén nem alakulhat ki egy lírai vagy drámai érzésvilág. A film e téren is a művészet utját járja és csak azokra az érzékszervekre apellálhat, amelyeket a munkafolyamat valamint a művészet eddigi fejlődése kiképzett bizonyos művészi detailek felfogására.

Tehát amennyiben a filmművészet eredetét az emberi-ség ókorában keressük, akkor tévedünk is és nem is. A filmművészet bölcsője ugyanis valóban ugyanott van, ahol a többi művészeteké. A filmművészet nem lenne elképzelhető az emberi munkafolyamat létrehozta, Marx elemezte érzékszerv-kiképződés nélkül. Ezzel azonban nem mondtunk és nem állítottunk többet, mint hogy a film is művészet, hogy kialakulását, utját nem lehet elválasztani a képzetalkotástól, hogy fejlődését nem lehet elszigetelni a többi művészetekétől.

Igen könnyű, de témánk szempontjából kevésbé gyümölcsöző lenne ezeknek a művészi elemeknek utját végigkísér-

ni. Rámutatni ezeknek a motivumoknak kölcsönhatásos fejlődésére és filmbeli megvalósulására. A film sajátosságát kell vizsgálni. Az első pillanatra látható, hogy a film az említettekén kívül abban tér el az irodalomtól, hogy nemcsak közvetetten, nemcsak bizonyos reflexiók útján, hanem közvetlenül tudja egyesíteni a térbelit az időbelivel. Vagyis a film képes egy olyan nagy feladat megoldására, melynek konkrét szükségletét csak a modern világszemlélet tette fel. Más szóval a film képes a negyedik dimenzió közvetlen megvalósulásának, működésének bemutatására. Nincs terünk arra, hogy itt minden ebbe az irányba mutató mozzanatot részletesen tárgyaljunk. Ilyen pl. a mozgás képzőművészeti ábrázolásának kérdése, kezdve az egyiptomi mozdulatfelfogástól, az egyszerű lépés szobrászati megragadásától Myronon és Michelangelon át egészen Rodinig. Számba kellene venni a pantomímia és színjáték fejlődését az első mutatóványosságszámba menő kísérleteket vagy a különböző mozaik-szerű jelenetek ábrázolását, melyek egymást követő stációkat igyekeztek bemutatni és egy-egy folyamat egymással összefüggő képsorozatát ábrázolni.

Mindez kétségtelenül hasznos lenne bizonyos szempontból. Világosan látnánk ezeknek az elemeknek fejlődését, de ez nem magyarázna meg sokat az új művészet lényegéből. Ezt a művészetet pusztá elemekre bontás alapján lehetetlen megközelíteni s kizárólag másfajta elemzés vezet célhoz.

Midőn az elemekre bontás módszerét elutasítjuk és a filmszerű ábrázolást, tehát a filmművészet eredetét nem évtizedekre visszamenően akarjuk bemutatni, hangsúlyozzuk azt, hogy ez nem jelenti, mintha minden ilyen fajta mozzanatot tagadnánk. Mindenek előtt az irodalom a maga egészében a négydimenziós látásmódra, a művészi tükrözésmód ilyen fajtájára utal. /Igaz, közvetetten./ A színházban a háromdimenziós tér és mozgás összefüggése meg is valósult egy bizonyos körön belül a maga közvetlenségében is. Az

epikában viszont a keretek tágulnak ki, de a közvetlenség elvész.

Az idő és tér, mint a valóság viszonylatai, bizonyos művészeti ágakban különváltak jelentek meg. A zene éppen úgy tér nélküli, mint ahogy a képzőművészet időtlen. Ezek a művészeti ágak érdekes módon leszűkülnek a tér illetve az idő valóságviszonylataira és a hiányzó dimenziókat igen nehezen szerzik meg. Nemcsak nehezen, hanem hiányosan is. A képzőművészetnél kísérlet történik erre az alkotások bizonyos elhelyezési perspektíváiban, a zenei műveknél pedig az interpretációban.

Igy tehát az irodalom az egyetlen művészet - s ezen belül is elsősorban az epikai és drámai műfajok -, mely képes az idő és tér egységében bemutatni a valóságot. Itt az idő és térdimenziók pusztán áttételesen jelenhetnek meg. A tér és időképzeteket a fogalmakat kifejező szavak keltik fel, illetve amennyiben a térhatás közvetlen /szinjáték/, annyiban a tér jelzetten, stilizáltan jelenik meg. A tér szerepe itt mindig stilizált marad, lényegében a háttérben mozog. A mozgás maga a teret, mint teret halottan hagyja, a maga megmerevedettségében. Még a legraffináltabb színpadi technika is csak látszólag segít a színpadi tér mozdulatlanságán.

Messzire vezetne, ha most a tér és idő egész irodalmi problematikáját fel akarnók sorolni és meg akarnánk oldani. Csupán azt jegyezzük meg, hogy még a történeti művekben, az epikában és drámában is újra és újra problematikussá válik a tér és idő egysége, a művészi negyedik dimenzió. Az epikában ugyanis, mint Hegel igen helyesen megállapította, a tárgyak és intézmények totalitása uralodik. Következésképpen az objektumok tér és időbeli mozgása és az egyes személyek mozgásfolyamatai közül az előbbinek az utóbbira gyakorolt hatása kerül előtérbe. Vagyis egy széles értelemben felfogott mozgó tér és az egyéni sorsok összeütközésében a mozgásterület lehetőségei deter-

minálják az egyének cselekvési körét, határt és irányt szabnak annak.

Más a helyzet a drámában, ahol viszont a cselekmény időbelisége, az idő múlása a dialógusokban fedődik fel. Itt Hegel szerint a mozgás, a szenvedélyek teljessége uralkodik. Olyan alakok lépnek fel, akik világtörténetileg szükségyszerű tendenciákat képviselnek a maguk cselekményeiben csak végső fokon ütköznek bele a térbeli illetve a térdominálta időbeli korlátokba. /Ebben a mélyebb értelemben térnek nevezzük egyes adott figurák társadalomban meglévő illetve meg nem lévő mozgási lehetőségeit./

Igy tehát míg irodalmi síkon az epika azt mutatja be, hogy az adott szubjektumok időbeli lehetőségeinek milyen térbeli határai vannak, addig a dráma az adott személyek mozgástérbeli lehetőségeinek időbeli határait mutatja be. Ebből a szempontból tekintve pl. Goriót apó öregsége vagyis egyszerűen a halál közelléte adja meg a regény történetének egész sajátos atmoszféráját. Ugyanakkor Leart nem öregsége korlátozza a cselekvésben, hanem az, hogy saját helytelen ítélete, emberismeretének gyengesége leszűkíti mozgási lehetőségeit, és végső fokon kiteszi a természet szabad játékának.

Ezen kis kitérő után térjünk vissza a film kérdéséhez. A film, mint érzékeltettük, egységet hoz létre a tér és idődimenzio között. A tér és idő a filmben nem heterogén jellegűek, mint ahogy bizonyos aspektusból, pl. pusztá epikai vagy pusztá drámai aspektusból tekintve heterogének. A film az időt és teret egységben mutatja be, mintegy homogenizálja, az időt feloldja térben s a teret időben.

Közbevetőleg meg kell jegyeznünk azt, hogy fejtegetéseinket egyáltalán nem cáfolja az a közismert tény, hogy a film még nem plasztikus. Részben ugyanis ez pusztá technikai kérdés, melyet a technika fejlődése meg fog oldani, részben pedig, mint majd bizonyítjuk, a film még ebben a formájában is képes a harmadik térdimenziót, vagyis a mélységet érzékeltetni.

E gondolatmenet alapján úgy tűnik, mintha ismét csak visszakanyarodnánk a filmnek az egyéb művészeti ágakkal szembeni fölényéhez. Hiszen a film felülmúlja a többi művészeti ágak lehetőségét, a negyedik dimenzio a valóság relativitásának, a tér és idő egységének igazibb tükrözője. Ebből azonban nem következik a film abszolút magasrendűsége.

A valóság egészét tekintve a tér és idő egysége objektív tény. Azonban a valóságos élettényeken belül ez az egység ellentmondásos, dialektikus jellegű. Az adott élethelyzetek mikéntje dönti el, hogy a szubjektumok bizonyos ponton térbelileg korlátlan illetve időbelileg korlátlanok, vagy viszonylag határtalannak tűnő folyamat részesel-e. Éppen ezért mondhatjuk azt, hogy az irodalom felfedte tér és időviszonylatok valójában sajátos módon megfelelnek a valóság, mégpedig az emberek által alakított teremtet, változtatott valóság viszonylatainak. A különböző dimenziós rétegek közül hol az egyik, hol a másik dimenziókapcsolatok dominálnak s ennek megfelelően az irodalom a problémát mindig más és más módon tükrözi. Pusztán határeset az, szélsőséges speciális helyzet, midőn tér, idő dimenziók a maguk objektív valóságosságában, belső harmóniájukban hatnak az életsorsokra. Mint az előbbi különleges esetek ábrázolást nyertek az irodalomban, úgy ez a határeset határesetként a filmművészet sajátos területe.

Ha így állítjuk be a kérdést, akkor a tér és idődimenziók negyedik dimenzióvá való összekapcsolása általában helytelennek tűnik. Nem a valóságos megjelenítése történik meg itt, hanem egy pusztán elvileg kikövetkeztetett végső fokon kiagyalt és valójában meg nem jelenő viszony tükröződik vissza a filmvásznon. Mégis igen megragadó a következő jelenet: Franke Lloyd "Cavalcade" c. filmjében az asszony a dialógus folyamán kijelenti: ha holnap meg kellene halnom, azt hiszem, hogy a legjobbat megkaptam az élettől, amit tőle vártam. A beszélgetés alatt a kamera

más képre uszik. Míg a nő beszél, észrevevesszük, hogy a dialógus színhelye egy hajó fedélzete és a hajó neve: Titanic. Ez a képsor csattanója. Minthogy mindenki ismeri a Titanic borzasztó sorsát, az eléggé köznap dialógus új aspektusba kerül. A dialógus tér-időmeghatározottsága révén tragikus akcentust nyer, sőt bocsássuk előre, hogy a drámaiságot itt az epikai elem kölcsönzi a jelenetnek.

Kétségtelen, hogy itt összeömlenek az epikai és drámai elemek. A formálisan drámai elem, a dialógus, epikai hatás révén nyer drámaiságot. Az idő és tér konkrét belső egysége megteremtődik, a pusztán időben lefolyó dialógus ama tér következtében nyer belső lüktetést, amelynek keretei között lefolyik.

Ez a jelenet tehát azt mutatja, hogy léteznek a valóságban olyan élettények, melyek irodalmilag sem drámailag sem epikailag nem ábrázolhatók adekvátan. Lényegük szerint azért válnak érdekessé a művészi feldolgozásra, mert ezeknek a nem szélsőséges történeteknek tehát a legközönségesebb, legbanálisabb dialógusoknak sajátos térbeli kapcsolata, speciális határesetet hoz létre. A film életténybeli valóságalapját tehát az epikai és drámai elemek állandó egymásbajátszása adja meg. Így végül is a valóságos folyamatoknak egy bizonyos értelemben kevésbé körvonalazott jellege adja meg a film lényegét. Ez a körvonalatlanság éppen azt a sajátos átlagot jelenti, ami maga is határeset.

A film ezen átlagos kifejező voltának felismerése lendítette előre nyilván a neorealista filmet. Ez a fel lendülés annak a példának volt köszönhető, amelyet Chaplin nyújtott, aki határozottan az átlagembert állította a film középpontjába. Így a neorealista filmben hol egy egyszerű nyugdíjas, hol a legátlagosabb ügyvéd, tehát mindenképpen az átlagember életéről van szó. Csakhogy az átlagember létének bizonyos határeseiteiben merülnek fel éppen állandó nyomatékkal a drámai mozzanatok.

A "Két krajcár reménység" c. vigjáték hősei egy sajátos helyzetbe kerülve erejük drámai megfeszítésére kényszerülnek. A "Jónapot elefánt" tanítója is egy véletlen következtében tárhatja fel jellemének legjellegzetesebb vonásait. Más szóval: az olasz és francia neorealista film legjobb alkotásai, mint pl. a "Menekülés Franciaországba", vagy Cayette "Özönvíz előtt"-je elsősorban a film e sajátosságának felismerésén alapulnak. A film ezekben az alkotásokban szemben az irodalom bizonyos ágaival, nem az idő és tér, a helyzet és cselekmény szálsőséges irányban kiéleződő viszonylataként megjelenő műalkotás, hanem éppen ezeket a viszonylatokat mutatja be sajátos egységben.

Ez az egységesítés korántsem jelenti a film differenciálatlan voltát. Nem biztosít ugyanis a tér és idő számára közvetlen egységet, a tér és idő viszonylatait nem egyszerűen megjelenésükben tükrözi. Éppen ellenkezőleg. A film, akárcsak az irodalom, időben távoli eseményeket sürít egyé vagy egységgé, pillanatok alatt hidal át teret stb. Csakhogy a filmalkotás belső törvényszerűsége e téren éppen az, hogy a film képes a teret közvetlen megjelenítésben, az emberhez való viszonylatában feloldani és fordítva, az időt térben.

Amint Poe egyik novellájának hőse az inkvizíció sötét börtönébe jutva olyan módon méri fel börtönének méreteit, hogy körüljárja azt és az időből következtet a tér nagyságára. A film is időmennyiséggé változtatja a térmennyiségeket, illetve időben méri a teret azáltal, hogy a kamerát körbevezeti a térségen. Az idő itt is relatív, nem abszolút idő ad képet a tér nagyságáról, hanem az adott helyzethez viszonyított idő.

S így van ez fordítva is. A film egy hosszú utat ábrázolhat azáltal, hogy különböző városok, tájak stb. képeit villantja fel. Máskor egyszerű színhelyváltozást produkál s ilyenkor a drámai színváltozás eszközeivel a dialógusok oknyomozó analitikus módszerével nyújtja a térvál-

tozás képét. Következésképpen a filmben tér és idő nem idegen elemek egymással szemben. Belső egységük folytán homogén jellegűek. Azonban - s ez egyik leglényegesebb vonásuk - minden egymásba átmenetel ellenére is végső fokon, mint különálló objektív viszonylatok tárulnak a szemünk elé.

Ezek után igen egyszerű lenne azt mondani, hogy a film modern termék, a múltban semmiféle gyökere nincs, az emberiség művészeti szemléletében egyáltalán nem találunk film felé vezető mozzanatot. Következésképpen úgy látszana, mintha a film a modern relativitás világképének, a negyedik dimenziónak szülötte lenne és a modern szemlélet nélkül még csirái sem lennének meg. Ebben a merevségben azonban ez nem igaz. Bizonyos tudományos felfedezések hatnak a művészi utra is. De új művészeti ágat csak akkor hoznak létre, midőn a társadalom termeli ki az új művészeti ág esztétikai szükségletét.

Tehát ismételjük, hogy a film eredetét nem lehet visszavezetni egészen ősi motívumokra. Pl. Gregornál /1. Joseph Gregor "Das Zeitalter des Films, Wien-Leipzig 1932/ láthatjuk azt a kísérletet, hogy a filmet igyekeznek visszavezetni az ősbárangfestészetben megjelenített mozdulatmozzanatokra. Nem lehet ugyanis a filmet sem a művészet általános igényeinek kialakulásával magyarázni, de nem lehet csupán új technikai lehetőségek megragadásának sem tekinteni. A film, mint az idő és tér viszonylatainak sajátos egységét megteremtő művészet, mint a negyedik dimenzió művészete, ahol a dráma térbelivé, az epika konkrét időbelivé válik, modern termék, mert modern társadalmi szükségletekből nőtt ki, de bizonyos látásmód-mozzanatok már előkészítették megjelenését.

Speciálisan új, lényegében XX. századi termék annyiban, amennyiben nem lett volna lehetséges sem a modern technika, sem a modern látásmód sem pedig - s ez a legfontosabb - egy újonnan keletkezett társadalmi szükséglet

nélkül. /Erről részletesebben később beszélünk./ Viszont nem az annyiban, amennyiben bizonyos elemek már a klasszikus művészetekben, sőt, magukban az életjelenségekben is a film felé mutatnak. Ha tehát a valóságos eredet után kutatunk, először azokat az életjelenségeket kell figyelembe venni, melyek a filmművészet alkotóelemeivé váltak.

Itt elsősorban az életjelenségekről szólnak. Életjelenségekről s nem magáról a művészetről, a művészet fejlődésének bizonyos motívumairól. Ezáltal lényegében szembehelyezkedünk azokkal a felfogásokkal, melyek valamely más művészetből kiindulva akarják a film gyökerét, eredetét megmagyarázni. Az első és döntő olyan jelenség, mely mintegy indítékot ad a film megteremtésének, az emlékezet, mint életjelenség.

Az emlékezetet, mint pszichológiai folyamatot már igen gyakran leírták. Csaknem minden ilyen lélektani leírás megközelítette az emlékezés egy-egy oldalát. A folyamatot a maga összetettségében azonban mindeddig nem tudták tudományosan leírni. Szempontunkból mindenképpen meg kell különböztetni az emlékezet két típusát. Az egyik bizonyos tapasztalatok, tudásanyag stb. felidézése, melyre a munkafolyamatban és a mindennapi gondolkozásban állandóan szükség van. A másik az asszociatív felidezés. Ekor bizonyos tárgyakkal kapcsolatban nem a konkrét tevékenység meghatározta emlékképek merülnek fel. Ezek az emlékképek természetesen sokkal közelebb vannak a valósághoz, mint bármely művészi visszatükrözés. A film feladata ezen a téren megközelíteni az emlékképek konkrét gazdagságát. Az analógiát azonban nem szabad túlfeszíteni. Az asszociatív emlékképek természetesen önállóan, az életből kiszakítva, nem jelentkeznek. A képzeti felidezés a leggyakrabban visszatérő asszociatív emlékezés főformája, melyen összefügg a szubjektum pillanatnyi lelkiállapotával és csak szubjektív jelentősége van. A filmnek ezt a képzetmegközelítést objektív érvényre kell emelnie.

Ilyen felidézés az életből kizsákitva csak egy speciális esetben jelentkezik. Nem a tevékenység, hanem a pihenés állapotában, az álomban. Az álomban valóban filmszerűen peregnak a cselekmények, csak hogy pusztán szubjektív alapon, mindenféle tudatos kontrol nélkül. Tehát az álom tartalmazza a film felé mutató elemeket, de egyben egészen más természetű, mint a film. Mindezek alapján nem véletlen az, hogy a filmek - gondoljunk Duvivier Táncrend-jére vagy Bondarczuk Embersora-ára, igen sokszor dolgoznak a visszaemlékezés módszerével, ebből direkt keretet teremtenek. Sok esetben emlékek és valóság, álmok és realitás játszanak egybe. A film kiválóan alkalmas bizonyos rémképek, kényszerképzetek, sőt beteges képek, pl. vakok elképzelései kivetítésére is.

Nincs itt terünk arra, hogy a képzetfelidézéseknek rendjét ezeknek az álomhoz és a filmhez való viszonyát részletesen elemezzük. Pusztán arra szorítkozunk, hogy megmutassuk: már ezek a visszatükröződési módok sem közvetlen és egyszerű valóságreprodukciók. Ezek is bizonyos értelemben sűrítettebb, elmélyültebb reprodukciók, mint az élénk táruló valóság egyszerű közvetlen kelfogása. Már maga az sincs minden elvonatkoztatás nélkül, ahogyan az ember a valóságban elé táruló jelenetre, tárgyra vagy tájra tekint. Kétségtelen, hogy már az emberi tekintet is szelektál. Ez a szelekció élettapasztalatoknak, munkafolyamatoknak, érdeklődési körnek megfelelően történik. Egészen nyilvánvaló pl., hogy ugyanabban az utcai verekedésben más tűnik fel egy verekedésre hajlamos lumpenproletárnak, az öntudatos munkásnak és egy "finom" polgári intellektuálnak. Különösen más tűnik fel akkor, ha a szemlélő a jelenet egyik-másik szereplőjét már valshonnan ismeri vagy ismeri ennek az esetnek ilyen vagy olyan előzményeit.

Másképpen megy el egy kiállítás képei mellett az, akinek van valami művészettörténeti érdeklődése és az, akinek nincs. Másképpen tekint egy lakásra az, akit a lakbe-

rendezés, akit a könyvek, vagy akit a festmények érdekelnek, és az, akit még a gazdagság és szegénység a lakásban is megnyilvánuló ellentéte is érdekel.

Még inkább így van ez akkor, midőn képzetet idézünk fel. Az egyszerű felfogásban történt szelektálás most második szelekción megy keresztül. Az annakidején hallott hangok, képek, beszéd stb. bizonyos lényegtelen foszlányai elhomályosulnak. Ezek még inkább elvesztik határozott konturjaikat. A lényeg még erősebben, még határozottabban emelkedik ki. Sőt, néha a képzet előbbi fokán, tehát az első képzetalkotáskor megjelent kép bizonyos elemei még háttérben voltak s most tekintettel arra, hogy a felidésés egy új vonatkozású asszociáció következménye, más elemek kerülnek erősebb megvilágításba, mint az előző alkalommal. Néha bizonyos elemek idealizálódnak az emlékképekben. Ezt használja fel pl. Duvivier a "Táncrend"-ben, midőn előbb bemutatja a főszereplő emlékképében élő csodálatos báli termet, majd a kép átuszik a valóságos bálterembe. Tehát az emlékezet a második szűrő szerepét játssza, az előbb még háttérben maradt mozzanatok később megváltozhatnak, átalakulhatnak és előtérbe kerülhetnek, s megfordítva.

Ez a másodszori szűrés vagyis az emlékezet tehát sajátos általánosítás. Még mindig érzékileg megragadható képet nyújt, belül marad az érzékiség síkján. Ugyanakkor azonban nem szakítható el az emlékező ember sajátos szellemi habitusától. Más szóval: elszakíthatatlan attól, hogy gondolkodó ember gondolati és érzésfolyamatainak asszociációi kapcsán merül fel újra. Az álom viszont az egyszer meglévő képet -s ez a kép kétségtelenül a gondolkodás közreműködésével jött létre - alkalmilag felszabadítja a logikai kontroll alól. Az álom tehát olyan tűnemény, mely felszabadítja a Pavlov által első jelszrendszernek nevezett területet s ugyanakkor gátlás alá vonja az ugynevezett második jelszési rendszert. Az álomban tehát a képek illetve képzetek, melyek eredetileg fogalmi közreműködés

révén jöttek létre, a fogalmai állandó reguláló szerepe nélkül ismétlődnek meg. Más szóval az álom sajátos emberi visszatükrözési mód. Ezt a visszatükrözést nem lehet pusztán irracionálisnak tekinteni, viszont bizonyos az is, hogy adott esetben a fogalmi kontroll kikapcsolódik.

Ezek szerint nem járunk messze az igazságtól akkor, ha azt állítjuk, hogy az álomkép, mint mozgóképek sorozata a film modellje. Ez nem jelenti azt, hogy a film egyszerűen az álom megjelenítése. Az emlékezet és az álom, mint élettények pusztán modellt jelentenek a filmalkotáshoz. Viszont a párhuzam éppen a fogalmi kontroll kikapcsolása következtében valamint az álom és emlékezet szubjektív volta miatt csak rendkívül részleges és nem szabad tufeszíteni.

Felmerül a kérdés: mi az oka annak, hogy a filmszerű kifejezés, mint igény is viszonylag igen későn jelentkezik. Hiszen ha az álom ennyire evidensen viszonylag tökéletes képzetű visszatükrözés, akkor komoly veszteséget jelentett az emberiség számára, hogy ennek adekvát művészi megfelelője nem volt. Azonban, mint látjuk, az álom pusztán modell. Semmivel sem több, lényegében nincs köze a művészi visszatükrözéshez. A modell nem művészi módszer, legfeljebb a pozitivizmus számára az, mely minden valóságstendenciát egyenértékű modellként fog fel. Az álom sűrítő szerepének tulértékelése és e sűrítő szerep közelítése a művészethez, bármennyire régi tendencia is, ezek szerint alapjában téves. Érdekes viszont, hogy ez a tendencia a XIX. sz. végén felerősödött. Nálunk Magyarországon a lírában Reviczky-nél és Komjáthy-nál figyelhettük meg ezt s a hozzájuk kapcsolódó esztétikai elméletekben is. E megerősödés azért érdekes, mert éppen a XIX. sz. végén válik a filmművészet konkrét szükségletté és így jelentős szerepet kaphat az erre irányuló törekvés az esztétikai elméletekben is. Azonban attól, hogy ennek az elméletnek megerősödése kortűnet, az elmélet maga még nem válik igazzá.

Nem válhat igazzá ez elsősorban azért, mert a képze-
ti felidézés és az álom is alapvetően szubjektív jellegű.
Igaz, hogy egységes képzetek, de egész absztrakciós és
szelektáló módszerük közvetlenül összefügg az emlékező il-
letve álmódó egyén beállítottságával, érdeklődési körével,
sőt, mi több, pillanatnyi helyzetével, lelki és testi ál-
lapotával is. Így, noha az említett képek felidezésének a
szubjektum számára megvan a jelentősége, e felidezés ér-
telme kizárólag szubjektív.

Abban a pillanatban, amint az emlékképek közlésére
sor kerül - történjék ez akár beszélgetés, akár a hagyomá-
nyos művészi ágak bármely formájában - ezek a képzetek
újabb szelekción mennek át. Megfigyelhető ez még a legeggy-
szerűbb közlési formában, az egyszerű beszélgetésnél is.
Itt az emberek az adott emlékek vagy álmok leírásánál a-
szerint szelektálják az anyagot, hogy mennyire érdekli a
történet az éppen jelenlévő társaság tagjait. Minél na-
gyobb, minél heterogénebb a társaság, a szelekció szükség-
képpen annál nagyobb mérvű. A válogatás mindent az illető
társaság tagjainak tudati világához arányít.

Tehát már maga a közlés megváltoztatja a képzetet, a
felidézett képeket és hangokat s ezek együtthatását, más
szóval, egyoldaluan kiélezi a felidézett esemény jellegét.
Viszont a válogatás más oldalról tekintve még mindig szű-
kös. Bizonyos mértékig rétegszelekció ez és a felidézett
eseményt az anekdota színvonalán tartja. Az utolsó szelek-
ció az általános közlés szempontjából történik. /Az elsőt
maga a képzetalkotás hajtja végre, a második szűrést a
felidezés, s a harmadikat a közlés. Végül a negyediket az
általános érvényű, az egész emberiség szempontjából lé-
nyegyet kiemelő művészi alkotás./ Ez elmélyíti a tárgyat és
számot tart az összemberi érdeklődésre. Természetesen
ilyen esetben már csak olyan tárgy problematikájának ki-
dolgozásáról van szó, mely tárgy összefügg az emberiség
egészének létproblémájával.

Enélkül az általános érdekűség, a mindenkinek szólás igénye, a mindenki élvezetére való számottartás nélkül művészet nem létezik. Éppen ezért semmiféle képet, képzetet vagy álmot valamely művészet egyenes forrásaként helytelen lenne említeni. A tárgy sajátosságával összefüggően az általános közlés alapján fellépő szűrőnek természete, mélysége, más szóval a tartalom határozza meg a műalkotás egészének jellegét. Ennek alapján dől el, hogy kor vagy rétegdívatá, tehát provinciális alkotássá lesz-e vagy pedig maradandó műalkotássá válik.

Ennek a kérdésnek általános esztétikai következményeivel e helyütt nem foglalkozhatunk. Viszont nem haszontalan ezeket hangoztatni a filmművészet sajátossága szempontjából. Ugyanis, ha a film számára megvolt is a modell szinte előképként, de nem volt meg a művészi szűrés lehetősége. Mindaddig, míg ez nem teremtdőtt meg, nem lehet a filmművészet forrásairól beszélni. Legfeljebb azt lehet mondani, hogy bizonyos régebben élettényekben megmutatkozott mozzanatok egy konkrét társadalmi igény folytán indítékot kaptak a művészi realizációhoz. Ahhoz, hogy ezek a modellek a művészi látásmódban felhasználásra kerülhessenek, az emberi szemléletmód bizonyos fejlődése volt szükséges és természetesen szükséges volt a kifejezési eszközöket teremtetése is. A film esetében tehát, akár csak az igazi komplex-mélységű zene kialakulásánál az igények és kifejezési lehetőségek tehát alkalmas instrumentumok egységéről kell beszélnünk.

Mindaddig a kérdést az élettények felől vizsgáltuk. Itt a filmművészet előzményeiként csak modelleket leltünk. Kérdés, hogy magában a művészi fejlődésben is hasonló-e a helyzet. A művészetben ugyanis már évszázadok óta kialakult egy igen érdekes komplex műfaj bizonyos határozott körülmények, az önközösség hirtelen felbomlása idején. E műfaj komplex voltát Goethe a következő szavakkal jellemezte: "A balladában van valami misztériumos anélkül, hogy

mitikus lenne. Egy költemény mitikussága az anyagban rejlik, misztériumos jellege viszont a tárgyalásban. A balladai titokzatosság az előadásmódból származik. Az énekesnek ugyanis pregnáns tárgya van. Figurái, ezeknek tettei és mozgása, olyan mélyen vésődött elméjébe, hogy nem tudja miképpen hozza napfényre ezeket. Ezért a költészet mindhárom alapfajtáját segítségül veszi ahhoz, hogy végül is kifejezze azt, aminek a képzelőerőt fel kell ébresztenie, a szellemet el kell foglalnia. Elkezdheti lirailag, epikusan és dramatikusan, kedve szerint változtatva a formákat haladhat tovább célja felé anélkül, hogy kilendülne. A refrén ugyanazon végkicsengés ismétlése e költészeti műfajnak döntően lírai jelleget ad.

Ha teljesen megbarátkozunk a balladával, mint ahogy ez nálunk németeknél a helyzet, akkor minden nép balladája érthetővé lesz, mivel bizonyos korszakokban, azonos helyzetben a szellemek mindig egyformán járnak el. Különböző ilyen költemények kiválogatása az egész költészetet bemutathatná, mert itt az elemek még nincsenek egymástól elválasztva, hanem, mint egy eleven östojásban együtt vannak, úgyhogy csak ki kell költeni ezeket, hogy aranysszárnyakon fenséges jelenségeként a légbe szálljanak."

Más szóval már Goethe is megállapítja, hogy a ballada különböző műnembeli elemeket egyesít. Ebből az östojás-jellegből következik szaggatottsága, az, hogy egyes elemeket átugrik, hogy a cselekmény menetét hol megszakítja, hol visszatér, visszakanyarodik másokhoz, hogy azokat új megvilágításban mutassa be. A dialógusokat, elbeszélő, tájfestő részletek váltják fel, majd ismét dialógus következik. Ennek következménye az, hogy a lélekrajz igen nagy szerepet kap s előtérbe nyomul az alakok nem külső konturokkal elhatárolt, hanem belső logikájú pszichológiai fejlődése.

Nem tagadható, hogy a film általános szerkezetének igen sokszor balladás jellege van. Ez vezette már Balázs

Bélát is arra a gondolatra, hogy a filmben sajátos balladát lásson. Azonban a filmnek ez a balladás jellege pusztán egy vonás. A struktúra tekintetében eléggé fontos vonás ugyan, de a filmet a balladából megmagyarázni, levezetni nem lehet. Nem lehet annak ellenére sem, hogy a film is egy sajátos szaggatottsággal dolgozik. A filmet is jellemzi a dialógusok és elbeszélőelemek változtatása, sőt, a cselekmény üteméhez simuló ritmusa is. Valamint az is igaz, hogy a filmben, akár csak a balladában, a belső pszichológiai történések jelentős szerepet kapnak.

Mind ezek ellenére a film nem a ballada modern formája. A ballada ugyanis azt a mileut, melyben a cselekmény játszódik, vagy ismertként tételezi fel, vagy ha ezt nem teszi is, pusztán néhány vonással rajzolja meg a környezetet. Így a külső történések csak elvont konturokkal rajzolódnak ki a balladában s ezt indokoltta teszi a ballada közösségi, sőt konkrét népi-közösségi jellege. A filmben ez a közösségi jelleg nincs meg. Itt, mint már rámutattunk, a környezet az egyes tárgyak megrajzolásának jelentősége rendkívül fontos.

A balladához hasonlóan sokan az opera műfaját tekintik olyannak, mint amiből a film kinő. Hiszen az opera a cselekményt, a látványos hatást egyesíti a melódiák és ritmikai hatásokkal. Azonban az operában is, mint a színházban általában, pusztán cselekmény játszódik le, még pedig nagy mértékben egyedül a belső lélektani történések irányában stilizált cselekvés. Az opera sem vállalkozik arra, hogy a környezet és egyén konkrét egymásra hatását mutassa be.

Az említett két műfaj tehát többet és kevesebbet is nyújt a filmnél. Többet annyiban, amennyiben lélekrajz tekintetében más oldalakat világít meg, mint a film. Kevesebbet viszont annyiban, amennyiben képtelen pontos, érzékletes környezetrajzot nyújtani a környezet és egyén egymásra hatását a maga valóságos mivoltában érzékeltetni.

Ez természetesen összefügg a tér és idő sajátos filmmegteremtette dialektikus egységével.

Mindebből néhány igen fontos következtetésre juthatunk. Gondolatmenetünk nemcsak azt bizonyítja, amit a gyakorlat már régen bebizonyított, hogy még soha sem sikerült egy ballada tökéletes filmáttétele. Még az utolsó kísérlet, Dovzszenko "Dal a tengerről" c. filmje is csak fél sikerrel végződött. Nem is pusztán azt magyarázzuk meg, hogy az operák megfilmesítése nem a filmművészet saját területe, hanem ennek alkalmazása. Gondolatmenetünkéből következik az, hogy ebből a két műfajból sem lehet megérteni a filmművészet sajátosságait s így lényegében, akik e két műfaj alapján akarták megmagyarázni a filmet, ugyanugy helytelen úton jártak, mint mindazok, akik a filmet bármely más műfajból akarták származtatni.

De ugyanígy helytelen a másik szélsőség is. Tévedés azt hinni, hogy a film minden előzmény nélkül úgy pattant ki a nagy filmművészek és technikai újítók fejéből, mint Pallas Athene Zeuszéból. A filmművészet előzménye ugyanis az egész emberi művészet fejlődése általában. A filmművészetet az esztétikai fejlődés egészének megértése nélkül megérteni nem lehet, de ugyanakkor nem lehet egyszerűen ennek végső, legmagasabb eredményeként sem értékelni.

Ehelyütt természetesen nem beszélhattunk minden a filmművészetbe átment és átmentett művészi elemről. Ezek az elemek felhasználásra kerülnek a filmben, de természetesen az új művészeti ágak megfelelő formában. Ide tartoznak olyan lélekrajzi elemek, melyeket a művészet több ezer éves fejlődése folyamán kidolgozott. A felsorolást folytathatnánk olyan részletkérdéseknél, mint a maszkirozás fejlődése, a mimika, a zenei kádenciák stb. fokozatos gazdagodása a többévezredes fejlődés folyamán. Ezeknek a fejlett elemeknek kölcsönhatásos átvétele nélkül a film nem jött volna létre.

Fejtegetéseinkkel szemben természetesen meg lehetne említeni bizonyos operafilmek vagy regényátdolgozások sikerét. Azonban pillanatnyilag nem a film különböző felhasználási lehetőségeiről beszélünk. A film, mint technika természetesen egészen más műfajokban nyújtott művészi teljesítmények megörökítésére is szolgálhat. Így pl. drámák, operák vagy táncjátékok is megjelenhetnek a filmen. Az ilyen megörökítés legtöbb esetben nem mechanikus, hanem, ahol lehet, felhasználja a filmadta lehetőségeket. Jó példa erre Jane Kelly "Felkérés táncra" c. filmje. Itt a tánc groteszk gyorsulását egy jelenetben a kameramozgás és felvételváltozások szintén groteszk és egyre gyorsuló ritmusu mozgása egészíti ki. Más példa erre a Lawrence Olivier féle Richárd-film. A filmadta térlehetőségek olyan perspektívát nyújtanak a néző számára ebben a filmben, hogy egyidejűleg látni lehet azt, mikor Richárd kiadja a parancsot Clarence meggyilkolására s azt, mikor Edward király rosszul lesz és lelkiismeretfurdalások gyötrik kiadott, bátyját elítélő parancsa miatt.

Hasonló a helyzet egy másik jelenetben is. Richárd megrészegetve a királyválasztás sikerétől megragadja a harangkötelet s örömeiben azon csuszlik le a palota erkélyéről az udvar térségére. Ennek következtében megszólal a harang. A harang megkondulásának játéka kettős. Egyfelől bejelenti a királyválasztást, másrészt azonban félreverődik s így mintegy jelzi, hogy Anglia számára szörnyű korszak következik.

Olyan filmek, mint a Trubadour vagy a Bajazzó, sőt, olyan életrajzi filmek is, mint a Nagy Carusso, a maguk szempontjából igen művésziek lehetnek. Azonban ezeknek a filmeknek művészisége legfeljebb csak érinti a filmművészet általános problémáját és tamulságul szolgálhat arra vonatkozólag, hogy egy más jellegű művészet (mennyiben használható fel a filmalkotás keretében. A lényegot tekintve azonban ezek az alkotások azt mutatják, hogy a film

nem pusztán a filmművészet technikája, hanem olyan technika, amely lehetőséget ad más jellegű művészi eredmények és teljesítmények megőrzésére. Sőt, mi több, bizonyos tudományos eredmények is, akár mint tudományos dokumentumok, akár pedig, mint a tudományos megismerés eszközei szempontjából komoly segítséget jelenthet a film. Kétségtelen pl., hogy bizonyos tényészetek életéről, bizonyos mozgásformákról stb., melyekről szabad szemmel tudomást nem vehetünk, a film képet adhat számunkra. S fordítva, a tudományos eredményeket a film technikája segítségével nagymértékben népszerűsíteni lehet. A tudományos kutatás folyamán készült filmfelvételek és az ismeretterjesztő filmek igen hasznosak, azonban nem tartoznak a filmművészet műfajához. Az előbbi esetben mindenféle művészi megváltoztatás torzít, az utóbbiban a művészi elemek felhasználása legfeljebb kísérelés. Az ismeretterjesztő filmek művésziségét ezzel éppen úgy nem vonjuk kétségbe, mint ahogy vitathatatlan a plakátművészet vagy az iparművészet léte. Ezek a művészetek azonban nem tartoznak közvetlenül a képzőművészetekhez, mint pl. nem tartozik oda a lakberendezés, a kerámia stb., habár nem is független attól.

Tehát hangsúlyozzuk azt, hogy az ismeretterjesztő vagy egyéb említett filmalkotásoktól nem tagadjuk meg a művésziséget, éppen úgy, ahogy nem tagadhatjuk ezt meg az iparművészettől sem, azonban kétségtelen tény az, hogy a film, mint ipar és mint segédművészet más, mint az önállóan megteremtett filmművészet. Más az a társadalmi és kulturális funkció, melyet ezek a filmek betöltenek, mint az ugynevezett játékfilmek funkciója.

Igen nehéz megvonni e téren a határokat. A nehézséget több tényező okozza. Nemcsak az, hogy a mozgószalagra vett drámai, operai stb. színészi produkciók önmagukban művésziek lehetnek, hanem egy területen még újabb probléma is adódik. Ez a dokumentumfilmek területe. Ezek sok tekintetben történettudományi ismeretterjesztő filmek.

Mégis megvan a maguk sajátos művészsége. Egyikük sem vonhatja ki magát a film eszközei megkövetelte szelektálás sajátos beállítás stb. hatása alól. Jól mutatják ezt az NDK filmművészeinek fasizmust leleplező dokumentumfilmjei, mint pl. a Teuton-kard akció. Ebben az esetben a téma filmszerű megragadásáról beszélhetünk. A készen kapott dokumentumok, fényképek, híradórészletek stb. eredetileg nem azért készültek, hogy filmmé álljanak össze. Itt az összeállítás, a művészi elrendezés és beállítás az új feladat szempontjából alapvető művészi kérdés.

Vannak más határesetek is. Ilyen pl. a tudományos természetfilmek átalakítása és közelítése a játékfilmhez. Persze vannak olyan esetek, midőn az állattörténetek bizonyos közvetlen emberi viszonylatok allegorizálására szolgálnak. Ilyenkor az állattörténetek keretében az emberi társadalmat mutatják be. Gondoljunk pl. olyan irodalmi példákra, mint az állatmesék, vagy akár olyan történetekre, mint Salten filmen is megjelent Bambi-ja és a Sequi-ja. Ezekben az esetekben a filmművészet esztétikai törvényei érvényesülnek, s itt teljesértékű játékfilmekről van szó. Ez éppen úgy tagadhatatlan, mint tagadhatatlan az, hogy Swift Gulliver-jének a nyihahák országában játszódó részlete nem a lovak életéről szóló ismeretterjesztés, hanem az irodalmi alkotás szerves része.

Határeset viszont Homoki Nagy István néhány éve készült Cimborák c. játékfilmje. Határeset ez azért, mert a film meséje, története nem társadalmi, hanem természettudományi igazságot akar közölni velünk. Az állatvilágnak olyan tulajdonságait akarja bemutatni, melyek az emberi társadalomban illetve az emberi társadalommal való érintkezésből szerzett tulajdonságok. A vadászhejja és a kutya barátsága, az a készség, hogy egymást nehéz helyzetekben kísérik, fényt vet arra, hogy emberi körülményekben éltek. Viszont az a tény, hogy a hejja, mint puszta idomított állat jobban megtalálja magát a természetben, s a ku-

tya, mint háziállat, mint az emberi környezethez szokott lény, viselkedik, már természettudományos igazság. A kutya pl. kilopja a halász varsájából a megfogott halat. A héjja és a kutya ellentéte tehát azt a természettudományos igazságot példázza, hogy nagy a különbség az idomított állat és a háziállat természete és képességei között.

Azonban minden ilyen határeset a film különböző felhasználási módjainak egymásba átmenete ellenére is, a filmet, mint önálló művészeti ágat kell tárgyalnunk. A film, mint speciális művészeti ág a maga sajátos eszközeivel elsősorban arról beszél, amiről a többi művészetek is. Tártya az ember világa, az emberi társadalom világa. Ezt azonban egy sajátos aspektusból vizsgálja. A film akkor válik művészetté, ha megleli ezt a tárgyat és ezt a sajátos aspektust. Ennek megfelelően tehát ki kell mondanunk azt, ami eddigi fejtegetéseinkből következik: a film nem műfaj és ezért mindazok, akik a film műfajiságát keresték, helytelen koncepcióból indultak ki. A film nem is egy speciális műnem, hanem művészeti ág. Éppen úgy művészeti ág, mint ahogy az a képzőművészet, a zene vagy az irodalom. Ezeken a művészeti ágakon belül élnek, léteznek az egyes speciális műhemek és speciális műfajok.

De éppen azért, mert a film külön művészeti ág, nem lehet semmiféle eddigi művészeti műfaj kaptafájára huzni. Természetesen bizonyos analógiák megteremthetők az egyes művészeti ágak és műfajok, s a film között. De ezek az analógiák mindig a filmművészetnek csak egy-egy oldalát ragadják és világítják meg, nem a filmművészet egészét. Ez már csak azért is lehetséges, mert a filmművészet, mint láttuk, magába szivja a különböző művészetek megteremtette művészi módszereket.

Egyben azonban a filmnek, mint külön és modern művészeti ágnak sajátos törvénye, sajátos problematikája van. Ennek oka az új társadalmi szükséglet, melyből a filmművészet létrejön. A film tehát más aspektusból tükrözi vissza

a valóságot, mint a többi művészetek. A film egyben technikai eredmény is. Mint technikai eredmény sokoldaluan felhasználható. Ha itt a filmmel nem, mint technikával, nem mint a tudományos kutatás, a kulturális és történelmi ismeretterjesztés eszközével foglalkozunk, akkor ez azért történik, mert meggyőződésünk az, hogy a film a maga belső művészi egységében nem azt mondja az embereknek, amit más művészetek vagy a visszatükrözés más területei mondanak, hanem valami gyökerében újat. A következőkben tárgyunk éppen ennek az újnak, az új tartalomnak felderítése lesz.

III.

A FILM, MINT MODERN MŰVÉSZET

Midőn a filmművészeti visszatükrözés igényének gyökereit kutattuk, hangoztattuk azt, hogy az ilyen visszatükrözés modellek formájában megvolt az emberiségnél évezredek óta. Ebben a vonatkozásban az emlékképek felidézésére és az álomra utaltunk. Azt is hangsúlyoztuk, hogy a technika fejlődése egyedül nem adhatja meg a filmművészet megteremtődésének magyarázatát. Marx és Engels kutatásai nyomán ma már minden, a technika kérdésével tudományosan foglalkozó tudós világosan látja a technika és társadalmak összefüggését. Már utaltunk ezzel kapcsolatban az amerikai Gordon W. Childe szavaira, aki hangoztatta, hogy az olyan technikai felfedezések, melyek nem társadalmi szükségletből eredtek vagy asszal nem találkoztak, vessendőbe mentek. Jó példa erre Leonardo da Vinci esete. Ő bizonyos technikai problémák megoldását már régen pedzette, de felfedezései elveszttek, mert nem volt meg az a társadalmi szükséglet, melyet kielégítettek volna s mellyel kölcsönhatásban Leonardo da Vinci technikai újításai továbbfejlőhettek volna. Most néhány szóval éppen erről a modern korban keletkezett társadalmi szükségletről fogunk beszélni.

Ebben az értelemben a film és a rádió csaknem egyidejű feltalálása és elterjedése nem kizárólag a technikai fejlődés szükségszerűségéből magyarázható. Mindkettő bizonyos társadalmi igényekből nőtt ki, melyeket ki kellett elégítenie. Ahhoz, hogy ezt az emberiség fejlődésében elért és szükségszerűen fellépő szükségletet jellemezni tudjuk, ismét bizonyos alapvető élettényekhez kell fordulni.

Olyan élettényeket fogunk megvizsgálni, melyek régebben is megvoltak, azonban általános fontosságuk éppen a XIX.század végén vált köztudottá.

Ezek az életjelenségek tehát rendkívül régiak. Azonban ezek a régi életjelenségek csak akkor jelenthetik egy rendkívül drága, költséges iparág kialakítására való igényt, ha megismerésük ténylegesen százezrek számára fontos, előnyös. Melyek ezek a jelenségek? Elsősorban arról van szó, hogy bizonyos esetekben logikailag meg nem foghatóan illetve nem lépésről lépésre nyomon követhetően léteznek olyan tudattartalmaink, melyek nem a közvetlen érzéklet síkján jelennek meg. Felfedezünk bizonyos motivumokat, értékeljük azokat, mintha csak logikailag vagy racionális-etikailag ítélnénk a valójában a logikai utban ugrások vannak. Gondoljunk pl. a következő mozzanatra: valaki közöl velünk valamit és nem a dolog összefüggéséből, hanem az elmondás módjából, esetleg egyes hangrezdülésekből logikailag igen nehezen indokolható módon rájövünk arra, hogy az illető nem mond igazat. /Lukács György példája./ Hasonló jelenség a szimpátia és antipátia logikai síkon rendkívül nehezen kibogozható ténye. Catullus, a római költő, már évszázadokkal azelőtt megfogalmazta ezt a következőképpen:

Gyüldölök és szeretek, mert nem tudom én sem de érzem,
így van ez és a szívem élve keresztrefeszít.

Az idézett vers kétségtelenül régi életjelenséget ír le s igen pregnánsan emeli ki a dolog sajátosságát azért, hogy kijelentí: nem tudom /quare id faciam, nescio./. Ez a nem tudatosított és rendkívül nehezen tudatosítható megérzés természetesen nem úgy jön létre, hogy független az emberi gondolkodás logikai strukturájától. Tehát nem irracionális jelenség. Azonban a logikai strukturával való összefüggése olyan távoli, annyira csak surolja a logikai gondolkodás határait, hogy a végkövetkeztetés, az ítéletben is kifejezett érzés úgy tűnik, mintha logikai ugrás-

kon keresztül jött volna létre. Ezt az életjelenséget vizsgálja Lukács György éppen most készülő munkájában /Das Eigenart des Aesthetischen/. Nem tudjuk most a szerző erre vonatkozó fejtegetéseit részletesen ismertetni. Pusztán azt jegyezzük meg, hogy Lukács a pavlovi lélektanra alapozva gondolatmenetét, mely az ember fogalomrendszerét második, az érzékleti rendszert pedig első jelzési rendszernek nevezi. Lukács feltevése szerint az állatnál is meglévő érzéki megismerés valamint az emberi fogalmi rendszer nem fejezik ki az ember egész visszatükröző tevékenységét. A visszatükrözésnek harmadik területét az előbb említett példákban megmutatkozó ítélőképességet valamint a művészetet ez a két jelzésrendszer nem tudja megmagyarázni. Ezek szerint fel kell tennünk az 1^o jelzési rendszert, mely az érzéki síkon egyben nem pusztán érzéki tartalmakat is képes kifejezni.

Mint látjuk itt igen régi élettényről van szó. A művészet részben ebből az élettényből ered, másrészt a művészet felismeri és ábrázolja is ezt az élettényt. Ennek a valóságos ténynek mindenütt megvan a végső fokon racionális alapja. Ha pl. Anna Kareninának azt a furcsa reagálását vesszük szemügyre, midőn Anna a Vronszkij-al való megismerkedés után a vonatból kiszállva egy évtizedes házasság után veszi észre, hogy férjének eláll a füle, kétségtelen, hogy Anna számára ilyen élettényről van szó. Mi azonban ismerjük az összefüggést, tudjuk, hogy Anna beleszeretett Vronszkijba.

Az ilyen élettények azonban bármennyire felmerültek is a valóságban és a művészetben, nem váltak a tömegérdek-lődés tárgyává hosszú ideig. Most azt kell megvizsgálni, hogy az ilyen megérzéseknek tudatosítása hogyan függ össze a modern élet követelményeivel.

Kétségtelen, hogy minden művészet, mint művészet elsősorban azáltal ragad meg, hogy bizonyos életismeretet nyújt. Mindenek előtt elősegíti a művészet bizonyos rej-

tett tendenciák felismerését illetve ennek a felismerésnek megteremti bizonyos lehetőségeit és ezeket bontakoztatja ki. Ugyanakkor a művészet révén az életben megszerzett emberismeret, valóság és társadalomismeret felerősödik és elmélyül. Tévedések elkerülése végett megjegyezzük, hogy ez a művészetek egyik és nem egyetlen funkciója, s hogy minden művészet a maga módján, a maga eszközeivel közelíti meg ezt a problémát.

A film viszont, mint láttuk, kizárólag a közvetlen tömegigényre építhet. A film eljut mindenhová, csak így fizetődik ki igen költséges gyártása. Az ilyen igény mindaddig nem alakulhat ki, amíg széles néptömegek többé-kevésbé patriarchális életmódban élnek. Nem alakulhat ki mindaddig, amíg a lakosság legszélesebb néposztálya, a parasztság, melynek nap-napi munkájához, megélhetéséhez, társadalmi elhelyezkedéséhez csak bizonyos pontokon van szüksége arra, hogy konkrétan ismerje a társadalmat. Az egyéni gazdálkodónak nincs szüksége arra, hogy a kimondott szavak mögé lásson, más szóval: mindaddig, amíg az emberek tömegei viszonylag laza közösségekben élnek, amíg ez a közösség nem a modern munkafolyamatokon és modern munkamegosztáson alapul, nem alakul ki igény igény, mivel nem válik mindennapi szükségletté.

Akkor azonban, midőn a kapitalizmus a régi életet átalakítja, a néptömegek számára új élethelyzeteket, új életformákat teremt, már más a helyzet. A kapitalizmus hatalmas tömegeket szervez ipari üzemekbe, ezek között közösséget teremt. Az üzemekben mindenkinek, aki munkahelyzetét, életkörülményeit javítani vagy éppen megtartani akarja, szüksége van az említett értelmű emberismeretre. Ekkor válik tömegigénnyé az, hogy az emberek a kimondott szavak, a közvetlenül eléjük táruló események mögé lássanak.

Ez az általános igény tehát a maga legelvontabb körvonalaiban akkor alakul ki, mikor a tőke, mint Engels egyik

utolsó írásában jelezte, valóban meghódította a termelést és a piacot a legtöbb európai és amerikai országban. Amint a tőke uralma alá hajtja a termelést és ez az egyre terebélyesedő uralom fokról-fokra mélyebben hatja át a mezőgazdaságot, megváltozik az emberek igénye is. A mezőgazdaságban ugyan ideig-óráig a munkafolyamat még a kisparcellákra korlátozódik, de maga a tulajdonos már közel sem olyan önálló, látszólag sem, mint előbb, a bankok, a szövetkezetek és egyéb vállalkozások át- meg átszövik a falu életét. Így tehát még a falun is hatalmas méretű társadalmasodás megy végbe s ez a társadalmasodás kihat a munkafeltételekre, a munka folyamatára s így az emberek érzés és gondolatvilágára is.

A kapitalizmus nemcsak elvontan termeli ki ezt az emberismereti igényt. Kitermeli egyben azt is, ami ennek az igénynek konkretizálódását biztosítja. Kitermeli ugyanis a szocialista mozgalmakat. Ezekben a mozgalmakban a marxizmus-leninizmus elméletének eredményeképpen a széles néptömegek öntudatosodása már nem is ösztönös, spontán jellegű, hanem tervszerű folyamat. Ennek az öntudatosodásnak spontán vágya részben a tudatos példák miatt is a széles néptömegekben felerősödöttén jelentkezik, így a tömegek törekvészenek tudatos emberismeretre, mert ezáltal nagy segítséget kapnak a maguk kiemelkedési törekvéseiben, konkrét osztályharcukban is.

Ebben az értelemben a film a néptömegek öntudatosításának egyik eszköze. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy akár a filmnek, akár az irodalomnak le kellene szűkülnie a modern korszakban pusztán a széles néptömegek életének ábrázolására. Itt is áll az, amit Lenin hangsúlyozott: "A munkásosztály önismerte elválaszthatatlanul össze van kötve a társadalom minden osztályára vonatkozó ismeretével." Tehát a film, mint igény, mint társadalmi szükséglet, a tőkés termelőmód végleges és döntő győzelmének eredményeként született meg. Ugyanakkor azonban fejlődő-

dése párhuzamos és részben összefüggő a szocializmus és a szocialista mozgalmak problémáinak napirendre kerülésével.

Másfelől a film, mely a társadalom minden osztályának és egyedének szükségleteit van hivatva kielégíteni, természetesen nem csak társadalmi feladatának, ennek a jó értelemben vett feladatnak tesz eleget. Mint társadalmi szükséglet kielégítője nem feltétlenül játszik a maga egészében pozitív szerepet a társadalmi fejlődésben. Különösen fontos megjegyezni azt, hogy a film, mely eleinte, sőt a világ egy részén most is, kapitalista filmvállalkozók kezében volt és van, igyekezett pusztá szükségletkielégítővé válni és nem az előremutató feladatot teljesíteni, hanem az igényeket felhasználva retrográd módon hatni. A kapitalista filmgyártás igen sokszor átlagában arra törekedett, hogy a társadalmi igényeket úgy szolgálja ki, hogy ezzel egyben a kapitalizmus melletti propagandát is fejtsen ki.

Ezért azután a filmgyártás éppen, mivel tömegigényt kellett kielégítenie, sokkal többször produkált aránylag giccset, többször adta a kapitalizmus apológiáját mint más művészetek. Egyben a filmgiccsnek sokkal nagyobb volt a tömeghatása, mint bármely más művészi ágban előforduló giccses megoldásnak. Emellett a film igen alkalmas volt arra, hogy az irodalom és a giccs közötti átmeneti tendenciát a belletrisztikát közvetítse a tömegekhez. A belletrisztika irodalmilag azt jelenti, hogy bizonyos fajta művészi fogások egy tömeges ismeretigény kielégítésének szolgálatában nem a művészi katartikus hatást hozzák létre, hanem a pusztá szükségletkielégítés színvonalán maradnak. Ezek a művek néha tanulságosak - gondoljunk pl. Maurois regényeire Shelleyről és Byronról - máskor földrajzi ismereteket vagy egyéb ismereteket nyújtanak és részletfogásaikat az igazi művészetből merítik. Végeredményben azonban ezek a művek a pusztá szórakoztatást és nem az emberi lelkiismeret megrázását szolgálják. A film különösen

alkalmas volt ilyen témák feldolgozására és így a filmek giccsarádata mellett erős százalékot jelent a kapitalista filmgyártáson belül a filmbellesztrika is.

A tőke tehát igen jó érzékkel rátapintott bizonyos tömegigényekre és azokat vagy semlegesíteni igyekezett vagy pedig ki akarta használni a maga szempontjából. Más oldalon viszont a szocializmus szempontjából Leninnek az a sokat idézett megállapítását, mely szerint a film számunkra a legfontosabb művészet, a következőképpen kell érteni: Ez nem jelent semmiféle hierarchiát a film javára a többi művészeti ágakkal szemben, hanem elsősorban arról van szó, hogy ama tömegigény következtében, melyet a film kielégít, igen fontossá válik és nagy szerepe lehet az osztályharcon belül, hiszen a néptömegekben a valóságot tudatosítja.

Ezzel kapcsolatban beszélnünk kell egy másik élet-tényről is. Ez nem kevésbé lényeges és nem kevésbé modern. Ugyanis a történetiség szerepének megnövekedéséről van szó és ezzel párhuzamosan annak az érzésnek felerősödéséről, hogy az ember élete közvetlenül függ a történeti eseményektől. A múlt század bizonyos évtizedeiben még lehetett egyes embereknek olyan elképzelése, hogy a világtörténelmi események nem nyulnak bele közvetlenül az egyén életsorsába. Attól, hogy ki a porosz külügyminiszter nem függött evidens módon az angol paraszt élete. A XX. században azonban elsősorban az első és második világháború igen nagy tömegeket érintő borzalmai révén mindenki előtt világossá vált a következő: az egyén személyes élete nem elszigetelt sors. A nagy történelmi események meghatározó erővel nyulnak bele az egyes emberek életébe s így pl. egy német kormányváltozás senki számára nem közömbös.

Ennek az általános összefüggésnek tömeges felismerése kétségtelenül új, művészi igényeket termelt ki. Ez az új igény a valóság megismerésére megkövetelte azoknak az összefüggéseknek megjelölését, melyeket már mindenki is-

mert, de amelyeket még eddig nem jelenítettek meg soha. Igaz, a dráma, mint a megjelenítés addig egyedül adekvát műfaja legtöbbször történelmi sorsfordulatokat ábrázolt. A shakespearei színpad éppen úgy az angol abszolutizmus kialakulását jelentette meg, mint ahogy a racinei a francia abszolutizmus problematikájára épült. De az átlagember sorsának történelmi összefüggése színpadra nem került.

A színpad sajátossága a belső mozgástotalitás, a színjáték konfliktusra, mégpedig homogén dialektikai konfliktusra épül. Ezért amennyiben világtörténelmi tendenciák kerültek színpadra, pl. a tragédiákban, mindig hősök világtörténelmi tévedését ábrázolták. Az átlagember kívülre került a tragikus ábrázolás körén. A komédia viszont, mely mint már Aristoteles poetikájában megállapította, nem világtörténelmi jellegű mozgást tárgyal, nem is nyúl a világtörténet nagy alakjaihoz, vagy ha azokat ábrázolja, legfeljebb farszként teszi ezt. /Innen ered Racine tragédiáinak és egyetlen vígjátékának, a Perlekedőnek alapvető szemléletű eltérése. Az éles strukturális különbség a racinei tragédiák és komédia között a jellemábrázolás különbözőségén alapul./

A kisember és a világtörténet sorsának összefüggése természetesen nem volt ismeretlen a régi tragédiákban sem. Így jelenik meg pl. Shakespeare III. Richard-jában a korona sorsáról beszélgető néhány polgár vagy írnok. Ezek azonban a cselekményen belül periferikus alakok, akik az antik kórus szerepét veszik át, melynek főfunkciója a görög drámában az volt, hogy jelezze a nép szerepét, a nép sorsát, a népi rezonanciát a színjátékra. A kórusfunkciót betöltő figura soha sem hiányzik a későbbiekben sem. Itt emlékeztetek a dajka szerepére a Ványa bácsi-ban. Az ibseni kísértet, mely az átlagember tragédiáját akarja megmutatni, végeredményben komédiába torkollik. Hiszen a színpad atmoszférája csak világtörténelmi hősök tragédiáját engedi lejátszódni. Példa erre a Vadkacsa. Azonban már Balzac

igen helyesen megadta az új művészet sajátosságait Cézár Birotteau c. művében. Itt hangsúlyozza azt, hogy valakinek meg kell írni az átlagember tragédiáját a kapitalizmusban.

Ezt az igényt a nagy realista regény egy ideig ki is tudta elégíteni. Viszont a megjelenítés műfajai, első-sorban a színpad, s különösen a tragédia válságba került emiatt az új, egyre szélesedő és egyre jobban előretörő tendencia miatt. Az ibseni tragédia törekvése mint láttuk problematikussá vált és átvezetett a polgári dráma új, Shaw-ban megtestesülő foka felé. A színpad tehát általában vagy lemond, mint polgári színpad a világtörténelmi igényről, vagy pedig történelmi farceokat produkál, mint Scribe-nél és másoknál.

Az egyszerű ember sorsának és a világtörténelmi folyamatnak összefüggését csak a film mutatja be. A film két sajátos területet tesz homogénné. Egyfelől a nagy történelmi mozgást, másfelől pedig az egyes ember életét. Tehát akárcsak az epikában két különböző, a valóságban heterogén elem kapcsolódik össze a filmben. Megmutatja azt, hogy a nagy világtörténelmi mozgások főszereplője immár a nép. Az egyszerű emberek és a tömegek mozgása nyomán egy sajátosan új, a kórussal ellentétes, plasztikus szóval így mondhatnók: antikórus-funkciót nyer a világtörténelemnek az egyes emberek életébe belenyúló folyamata.

A polgári filmen belül kitűnően példázza ezt a M. Verdox c. film befejező montázsa. Itt Chaplin olyan kis-tisztviselőt ábrázol, aki családi életében gyengéd filiszternek mutatkozik. Gyengéd marad családjához még akkor is, mikor a válság állásától megfosztva s házasságszédelgővé válik. Miután idős hölgyek pénzét kicsalja, megöli őket s így kerül bíróság elé, amely természetesen halálra ítéli. Ekkor közvetlenül kivégzése előtt megkérdi Verdox-tól, hogy megbánta-e tetteit, a gyilkosságokat. A felelet ez: igen. A gyóntatóatya egy pillanatra megnyugszik, de ezután meglepő fordulat következik. Verdox elmagyarázza, hogy

nem a gyilkosságokat általában bánta meg, hanem azt, hogy kicsinyben gyilkolt. Szerinte nagyban kellett volna csínálni. Ekkor néhány ügyes montázkép felvillantja a kor arculatát. Megjelenik a filmvászonon Hitler és Mussolini képe, majd az ő intézkedéseikre új megrendelést kapott ágyugyarak futószallagjai, bombák robbannak stb...

Most nem időzhetünk egy sor problémánál. Nem fejtegethetjük azt, hogy Chaplin miképpen mutatja meg itt egy kispolgár lelkivilágában szükségszerű deformálódását a fasiszmus idején. Nem taglalhatjuk, hogyan ábrázolja, hogy a nagy gazembersegek látása milyen rejtett utakon fejlesztí ki a kisebb gazembersegeket s mindez hogyan függ össze a háború felé menetelő világ sajátos arculatával, a világ politikájának etikai cinizmusa és gonoszsága hogyan bomlasztja fel a kisemberek erkölcsét. Számunkra pusztán az a lényeges itt, hogy a film eszközei megadják a nagyvilág és kisvilág belső összefüggésének felfedése lehetőségeit. Továbbá az a lényeges, hogy ezeket mintegy megjelenítetten felfedni a modern időben a megjelenítésen belül csak a film eszközeivel lehet.

Igy tehát a film egyaránt lehetővé teszi tömegmozgások konkrét megjelenítését, világtörténelmi tendenciák érzékeltetését és ezeken belül egyéni sorsok ábrázolását. Ennek az összefüggésnek megjelenítése a XX. sz.-ban modern tömegigénnyé vált. A nagy alkotások, mint pl. Eisenstein Patyomkin cirkáló-ja vagy Pudovkin Dzsingisz kán utóda c. filmje, mindenütt egyéni sorsot ágyaznak bele a tömegmozgásba. Ezen a sorson belül Vakulinczuk matróz sorsa éppen olyan lényeges és fontos, mint az egész páncélos legénységének magatartása.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy minden egyes film ezen elvek szerint készül, szándékosan, intenciózusan ezeket az igényeket elégíti ki. Valójában az egyes filmek forgatásakor nem tudatosul ez az igény. Viszont latensen komoly szerepet játszik a filmművészet egészének

fejlődésében. Vannak azonban olyan filmalkotások, melyek ezt a feladatukat más, közvetettebb formában valósítják meg. A Nem tudják mit tesznek amerikai fiatalokról szóló film pl. az általános és egyes rendkívül érdekes összefüggését teremti meg. A filmben szereplő diákok egy óráját látjuk, ahol a tanár vetített képek segítségével magyaráz a világmindenségről. Az előadás végkövetkeztetése: a világmindenség értelmetlen. Ez a nevelési tendencia kétségtelenül szerepet játszik abban, hogy a fiatalok bandákba verődjenek, életük tartalmatlanná váljék, a valósággal szemben nihilisták legyenek és az autós-vadnyugati romantikában találják meg egyetlen szórakozásukat. Mindezt a film igen szépen ábrázolta.

Az ilyen elméleti tendenciák, világmagyarázatok stb. hatása illetve visszahatása az egyes emberek életére, természetesen megjelenik a modern irodalomban is. Azonban ha pl. Thomas Mann Varázshegyére s ezen belül, Naphta és Settembrini beszélgetésére gondolunk, látni fogjuk az irodalmi és filmábrázolás különbségét. Világosan szembetűnik az, hogy a gondolatilag is megjelenő világtendenciákat a művészetnek ábrázolnia kell. Ezek a gondolati áramlatok befolyásolják az egyes embereket, néha vulgarizált formában hatnak ugyan, de hatnak. Másfelől ezeknek megjelenítése drámailag ugyancsak lehetetlen. Az említett amerikai film viszont megtalálta a szemünk előtt való megjelenítés egyik lehetséges eszközét.

Mindez visszaütal egy elengedhetetlenül alapvető kérdésre. Ez a kérdés, mint ezzel később részletesebben foglalkozni fogunk, a film- és az epika összefüggésének problémája. A film ugyanis a világesemények és az egyes emberi sorsok összefüggését csakis azáltal mutathatja be, ha nem drámailag jár el, hanem epikailag. Más szóval: a film számára az objektivitás, a tárgyak, intézmények objektív léte éppen úgy bemutatandó, mint a szenvedélyek, noha egyikben sem törekszik totalitásra. Másrészt: a filmnek ez a saját-

sága arra is utal, amiről Lukács György beszél, hogy a szellem, a szellemi profilok, nem jeleníthetők meg a maguk teljességében a filmkockákon. A filmen éppen úgy elképzelhetetlen lenne Settembrini és Naphta vitája, mint ahogy irreálisan hatnak a filmben a pusztán dialógikusan megfogalmazott és bemutatott történetek.

Természetesen a modern társadalom, a modern polgári világ nemcsak pozitív, valódi művészi kielégítésre váró szükségleteket szül, hanem negatívokat is. Ezek a negatív szükségletek is szükségletek. A filmipar a film artistikus eszközeivel a kapitalista államokban sokszor arra igyekszik, hogy ezeket e negatív szükségleteket elégítse ki. Igen jól írja le a filmnek ezt a negatív szükségletét kielégítő jellegét egyik drámájában a híres amerikai író, Tennessee Williams. /The glass menagerie. - Üvegfigurák/ A darabban az egyik szereplő, Tom, barátjának egyik kérdésére, hogy miért jár mindig moziba, így válaszol:

Igen, a filmek! Idenézz! /int a Grand Avenue hirdetései felé/ Mindezek a ragyogó emberek - kalandjaik vannak - megállják a helyüket, az egész ügyet felgombolyítják. Tudod, mi történik? Az emberek elmennek a mozikba ahelyett, hogy mozognának. Amerikában feltehetőleg mindenkinél a hollywoodi jellemek helyettesítik a kalandot. Mialatt Amerikában az emberek beülnek egy sötét helységbe figyelik ezeket a kalandokat, hogy részesévé váljanak. Igen, addig, amíg nincs háború. Ekkor aztán a kaland elérhető a tömegek számára is. Mindenki kalandossorsú lesz, nemcsak Gable. Nos, az emberek ott vannak a sötét szobában, aztán kimennek a sötét helységből, hogy maguk is valami kaland részeséivé legyenek. Istenem, istenem, most fordul meg a sorsunk. Kimehetünk a déltengeri szigetek egyikére, vadászhatunk oroszlánra, exotikusak lehetünk, távol mindenkitől. De én nem vagyok türelmes, nem akarok addig várni, fáradt vagyok a mozitól s azon vagyok, hogy mozogjak."

Az itt idézett gondolatmenet világosan mutatja, hogy a modern polgári lét filiszteri egyhangúsága, a köznapok taposómalma hogyan kelti fel a kalandvágyat. A kalandvágy kielégítése és ismételt felkeltése a filmipar révén, végeredményben a háborús pszichózis előkészítője. A tökéletes filmipar számára elsőrendű fontosságu ezeknek az igényeknek kielégítése. Ugyanakkor természetesen ki akarja elégíteni azokat az igényeket is, melyek a modern fejlődésben művészi szükségletként létrejöttek. Így ez a filmipar lényegében megosztott munka, egyfelől a filmművészet ipara, eszköz a film társadalmi feladatának teljesítésére, másfelől filmipar, mely eszköz a modern lét szülte negatív igények kielégítésére.

Tehát az, aki a filmművészet esztétikai sajátságait vizsgálja, nem tekinthet el attól, hogy a film éppen az imperializmus kora teremtette esztétikai szükségletekből nőtt ki. Ezeket a szükségleteket van hivatva kielégíteni. Ezek között vannak jó, alkotó, új irányba mutató, termékeny szükségletek és vannak rossz, a modern kapitalizmus szülte negatív szükségletek is. Ha elvontan tárgyaljuk a kérdést és a hangsúlyt csupán az előbbiekre helyezzük, akkor a filmtörténet végeredményben megcáfolja feltevéseinket. Tehát a film tárgyalásánál is el kell fogadnunk a két alapvető tendencia létezését és harcát, a valóságos művészi tendenciáét és a napi, közvetlen szükségletek, mégpedig illuzióba ringató szükségletek kielégítésének tendenciáját.

Mindebből világosan látszik, hogy a film a maga teljes egészében modern termék. Előbb nemcsak azért nem alakulhatott ki, mert nem voltak meg a technikai feltételek hozzá, hanem azért sem, mert a már előbb is meglévő elvont igény a modern időben vált konkrété, lett tömegigénnyé. Most néhány szóval azokra a következményekre szeretnék utalni, melyek az említetten két alapvetően modern tényezőtől fakadnak, s melyeknek a film művészi tendenciáira nagy befolyásuk van.

Az első tényező a modern emberismereti szükséglet volt. A film ezen a téren hallatlanul gazdag lehetőségeket kapott és e lehetőségeket jó részben ki is használta. Nincs terünk arra, hogy ezeknek az eszközöknek fejlődését itt történetileg áttekintsük s még kevésbé arra, hogy a fejlődési perspektivákat felvázoljuk. Ehelyütt csak néhány példára szorítkozhatunk. A film ugyanis általánosságban képes a szabad, a látható megjelenés mögé hatolni, beállítás, fényképezés vagy montázstechnika segítségével. Szándékosan néhány egymással szélsőségesen szembenálló példust ragadunk ki ennek illusztrálására.

A "Nagy keringő" c. egyébként teljes giccses, Johann Strauss életét megjelenítő film végénél Ferenc József császár fogadja az öreg zeneszerzőt. Strauss az erkélyről üdvözlí az ünneplésre odasereglt tömeget. Az emberek között észreveszi a szintén öreg színésznőt, Carla Donnert, férje karján. Egyszerű ismerősökként integetnek egymásnak. A külső jelekből úgy ítélnénk, hogy az egykor a zeneszerző és a művésznő között szövődő s családi kötöttségek miatt zátonyra futott szerelem emléke teljesen elhalványodott már. De ekkor jön a montázs. Kibontakoznak az emlékképek. Az öreges ráncok mögül az egykori fiatal arcvonások bukkannak elő s most Carla Donnert ismét abban az érzéki sugárzásban látjuk, amely a film régebbi kockáin jelent meg előttünk.

Ez a jelenet tehát az érzelmi világ felfedésére vált alkalmassá. Rejtett, csak igen finoman megjelenő, a szem egyes vonásaiból, az arc bizonyos rándulásaiból kiolvasható tendenciákra utalt. Ugyanígy egy másik film, Kalatozov Szállnak a darvak c. filmje szintén fordulóponton tartalmazza a távolság, az idő és térbeli távolság emlékbéli és filmen megjeleníthető áthidalásának sajátos filmművészeti módszerét. A halálos sebet kapott fiú körül elsötétül, majd forogni kezd a világ. Magában a jelenetben egy egyszerű katona, egy fiatal fiú haláláról van szó. Ez az ese-

mény nagyjában és egészében egy esemény, egy ember halála és ez az általános veszteséglistára kerül majd. De nem kerül és nem kerülhet veszteséglistára az a boldogság, melyet elvesztett ő maga és szerelme. Ekkor a szédület körképében látja ismét szerelmét a legkülönbözőbb helyzetekben, melyekben megismerte, sőt a kettőjük által tervezett jövőendő helyzetekben is, menyasszonyi ruhában.

Ugyanigy Orson Welles legremekőbb filmjében a Citzan Kane-ban, a halál előtti víziók villantják fel azt, amit Kane, a milliomos elvesztett. A meggazdagodott ember el is embertelenedett, a pénz bűvölete kiölte életéből a szépséget, a harmóniát. Ekkor merül fel a bájos gyermekkor képe, a gyermekkori környezet, melyből a gazdag örökség, a pénz hatalma ragadta ki s azután már járnia kellett a kényszertörvény útján.

Más szóval: a film technikailag itt olyan dolgok megjelenítésére vállalkozik, melyek mindaddig csupán az irodalmi epikában, mégpedig a lélekelemző novellában jelentek meg. Gondoljunk pl. egészen hasonló képek felmerülésére Tolsztoj Iván Iljics halálában, ahol a halál előtt pereg le egy élet legtöbb főmozzanata, alapvető fordulópontja. Hasonló a helyzet Csehov egyik novellájában, a Rotschild hegedűjében is. Ez utóbbiban pl. olyan kép merül fel, melynek megjelenítésére csak a film vállalkozhat s mely drámában teljesen elképzelhetetlen lenne. A koporsókészítőt haldokló felesége emlékezteti arra, hogy valami-kor szöke kislányuk volt. A teljesen elembertelenedett, mindig csak károsodásait számolgotó ember már nem emlékszik a kislányra. Felesége halála után leül a folyópart-ra, felmerül benne egy sor régi emlékkép, köztük a kislány képe is. Ilyen mozzanatok a film megjelenéséig csak a szá-zadvég lélekelemző epikai műveiben szerepeltek s a film ezeket a motívumokat hozza felszínre és jeleníti meg.

Itt azonban meg kell jegyezni azt, hogy ezeknek a lélektani mélységeknek felfedése nem feltétlenül képmon-

tázzsal történik. Ugyanilyen szerepet játszhat a hangmontázs, az aszinkron vagy a hangasszociáció is. /Aszinkronnak azt az eljárást nevezik, mikor az egyik képhez egy másik jelenet hanghatását szinkronizálják részben az átvezetés megteremtése, részben a kép lényegi tartalmának kifejezése kedvéért./ Példa erre Fellini Országúton c. alkotásának egyik jelenete. Ebben a filmben a Zampano által megölt bohóc hegedűjátékának egy-egy foszlánya merül fel később minduntalan s ez idézi emlékezetünkbe a bohóc alakját. Ez egyben azt is jelzi, hogy a lány emlékezetében is állandóan felmerül a bohóc képe. Ez a sajátos aszinkron-hatás valóban már régebbi eredetű, mint a film. Egyes operákban, mint pl. Glucknál s később Wagnernél is az emlékezés s egyes dallamfoszlányok felmerülése között megvolt a kapcsolat. Ugyanezt a hanghatást érzékelhetjük a Szerelmek városa c. filmben is, ahol a bohóc és Garance színpadi szerelmi jelenetét kísérő zene visszatérő foszlányai állandóan jelszik a szerelem el nem mulását, az érzelem tartósságát.

Tagadhatatlan az, hogy itt a hang részben átveszi azokat a funkciókat, amelyeket a némafilmben pusztán a kép játszhatott. Egyes hangfoszlányok éppen úgy utalnak bizonyos, a film régi menetéből ismert tényekre, mint ahogy Eisenstein Patyomkin páncélosá-ban az orvos viselte 1905-ös divat lorgnon állandóan emlékeztet a tengerbe dobott orvos figurájára.

Mindezt elsősorban azért kell kiemelni, mert elsősorban a némafilm elméletéből ránk maradt montázsteóriák visszaható ereje következtében ritkán hangsúlyozzák a hangmontázs filmbeli szerepét. A montázs egyik nagy feladata éppen a rejtett, az első pillantásra kifejezésre nem jutó tartalmak érzéki érvényesítése. E téren a képmontázs csak az egyik eszköz és a hangmontázs egyenértékű lehet a képmontázssal. Sőt mi több, állandóan visszatérő elemet jelenthet anélkül, hogy erőltetett lenne, s ugyanakkor felmerülhet nem visszatérő, hanem egyes montázstendenciaként is.

Ennek igen szép példáját látjuk Solohov Embersors c. novellájából készült Bondarcuk filmben. A film főhőse, Szokolov szabadságot kap s hazatér a frontról. Régi háza helyén bombatölcserő talál. /Csak melleleg, mint témánkhoz nem közvetlenül tartozót jegyezzük meg, hogy ekkor külön fényképezik a lábát, amint megcsuszlik a sárban majd mélyen belemerül s ez a képszimbolika utal arra, hogy lába alól kicsuszott a talaj, az addigi biztos alap, családi tüshelye elveszett./ Ekkor betér egyik szomszédjához, aki elmeséli neki, hogyan pusztult el családja majd vigasztalni akarva lemezt tesz fel a gramofonra. A gramofon történetesen éppen azt a zeneszámot játssza, mellyel Szokolov csoportját koncentrációs táborba érkezésükkor fogadták. A hang egy átlagrendező esetében képasszociációkat keltene fel. Látnánk a láger körletét, a régi helyzeteket kibontakoznia az emlékképek konturjaiból. Itt azonban más történik. A hang hangasszociációkat ébreszt. A képen csak Szokolov arcának újabb és újabb reszdüléseit látjuk s közben halljuk, amint a zenébe belevegyül az anyjuktól elszakított gyermekek, a férjüktől elválasztott feleségek feljajdulásának egy-egy foszlánya.

Szokolov ekkor felkapja a lemezt és dühösen földre dobja. A földhöz csapott lemez robaja helyett azonban már ágyú és bombabecsapódások zaját halljuk, melyekről a következő képsorban megtudjuk, hogy a bosszút jelzik, mert a fasisztákat üldöző szovjet hadsereg gránátjainak robajai. Így egyben látunk egy jelenetet és érzékeljük a jelenet kiváltotta lélektani motivációt, a bosszuvágy feléledését s az emlékhangfoszlányokon keresztül felidéződik a bosszuvágy egész tartalma is. Ezt a helyő összefüggést, egészen különböző elemek és motívumok egymásba sűrítését, motívumok ilyen egymásba átcsapását csak a filmművészet tudja megteremteni.

A hang és kép, a vizualitás és auditivitás filmbeli viszonya szempontjából igen érdekes megemlíteni Orson

Welles Citizen Kane-jének következő képsorát. A sajtómágnás második feleségének, a tehetségtelen operaénekesnőnek hangját mindenáron ki akarja képeztetni. Ezért a nő mellé olasz énektanárt fogad. Az asszony énekel, de azt, hogy milyen rosszul énekel csak abból látjuk, ahogyan a hanghatások az énektanár arcán tükröződnek. Más szóval: a hang motiváicóként, a lélekrajz elemeként igen fontos szerepet játszhat a filmben. De a hanghatások közül egy rész pusztán aláfestő jellegű, másrészt movitum jellegű, végül egy harmadik rész a filmbe is átmenő hanghatás, a hang, mint objektív élettény, pszichológiai jellegű. A film azonban a hangnak, mint zenei hangnak értékét nem tudja megadni. A hangvaleur vizuális megjelenés nélkül teljességgel megálapíthatatlan. Mindez összefügg a film közönségével is és a film sajátosan kialakult nyelvezetével. A közönség ugyanis, hacsak nem operafilmekről van szó, nem hangolódik át egy hangértékkálára iránti figyelemre.

Más szóval: a filmművészet ebben az értelemben, tehát lélektanilag tekintve, a megjelenített asszociációk művészete, a hang, a kép és a gondolati asszociációk egységbe sűritése. Ezért helytelen minden olyan esztétikai feltevés, mely a filmnek kizárólag egyik vagy másik elemét ragadja ki s ezt teszi a filmművészet kritériumává. Valójában az a helyzet itt, hogy a művészet, miután az igény kifejlődött, megragadja az összes technikai lehetőségeket, az adott technikai lehetőségek között igyekszik megtalálni a maga határát, hatáskörét és területét. Ebben az értelemben beszélhetünk arról, hogy a művészet nem független a technikai feltételektől. De a technika korlátaiból nem szabad végérvényes esztétikai következményekre jutnunk. Egészen kétségtelen pl., hogy a rádió eleve nem mint művészi ágak megteremtője lépett fel, hanem mint a hírközlés egyik modern eszköze. A művészet azonban betört ide is, kitapogatta az adott technikai lehetőségeket s megteremtette a maga mozgásterületét.

Igy tehát az adott technikai feltételek korlátai közé simulva jelent meg először a film, majd a hangjáték. A két játék kétségtelenül azonos modern tendencia adott technikai feltételek közötti korlátozott kettéhasadt megvalósulása volt. A rádió megteremtette annak a lehetőségét, hogy az új, modern művészet, mely nem feltétlenül nyilvános jellegű, mint a színjáték, egyénileg is élvezhető legyen. Ugyanakkor azonban a rádióhangjáték a rádió nem vizuális korlátozottságának keretei közé szűkült. Másfelől a film a maga némafilm formájában megteremtette az új művészetet, azonban auditív téren korlátozott volt. A hangosfilm a két művészeti tendencia korlátozottságát egyaránt felülmúlja, azonban mindaddig önálló műfaj, amíg kényszerű nyilvánossága megvan. Amennyiben a televíziós technika fejlődik - s ez idő kérdése - a televíziós játék mind a rádió mind pedig a film létjogosultságát kétségessé teszi illetve helyesebben a filmnek, mely nem nyilvános jellegű művészet, melyhez nem kell a közönség aktív reagálása a játékra, a televíziós filmben túlhaladja minden eddigi korlátját. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a film elvész, de kétségtelen, hogy ugyanugy, mint ahogy a hangosfilm megsemmisítette a némafilm egy sor jelentős eszközét, úgy a televízió uralma /itt nem a mai kezdetleges televízióról van szó/ a mai film eszközeit fogja megszüntetve megőrizni és magasabb síkra emelni.

A film tehát nem feltétlenül nyilvános műfaj abban az értelemben, ahogy a dráma az. Ez egyáltalán nem jelenti, hogy a közönség reakciói nem hatnak vissza a film fejlődésére, hogy a film valaha is a közönségtől függetlenül fejlődne majd. Csupán azt hangoztatjuk, hogy a filmnek nincs meg az a sajátsága, noha az igazi jó filmek közügyeket ábrázolnak, mely megkövetelné a közönség jelenlétét az előadásban vagyis az élvezet kollektivitását.

Ebben az értelemben beszéltünk a filmről, mint a negyedik dimenzió művészetéről. A filmművészet ugyanis két-

ségtelenül a magasabb technika s így a plaszticitás felé tendál. Ma még kevéssé sikerültek ezek a kísérletek. A szélesvászon kétségtelenül plasztikusabb a keskenyvászonnál, azonban a probléma technikailag még megoldatlan. Ennek ellenére is nyugodtan beszélünk a filmről, mint olyan művészetről, mely a tér három dimenzióját összekapcsolja az idővel s így ebben a kapcsolatban a negyedik dimenzióban ábrázol.

Természetesen mechanikusan, formálisan gondolkozva ez az állításunk igen könnyen cáfolható. Számon kérhetik rajtunk azt, hogy nem a meglévővel számolunk. Azonban meg kell mondanunk, hogy a film két dimenzióban is képes bemutatni a harmadik dimenziót. Összehasonlításként vegyük szemügyre pl. Greco híres képét, Krisztus az olajfák hegyén-t. Itt a harmadik dimenziót a képzőművészetben már erre az időre kialakult perspektíva bemutatás helyettesíti. Az előtérben álló Krisztus és más alakok között valahol a háttérben ott van két fegyveres, aki távolból Krisztus felé indulni látszik.

A film nem egyszerűen másolja a festészeti perspektivatörvényt. A filmben képsor van egy kép helyett és a csak jelzésszerűen felvillantott két pont a következő képeken bontakozik ki lovasokká. Ha a felvétel sikeres, a kameralencse helyesen mozog, akkor ez a kibontakoztatás sikerül minden montázs nélkül is. Különös feszültséget adhat a jelenetnek egyfelől Krisztus, másfelől pedig a lovasok felvétele, majd a hirtelen átugrás az egyik jelenetről a másikra. A film tehát ezáltal még mai formájában is érzékelteti a tér dimenzióit.

Ezzel nem azt állítjuk, hogy a plasztikus film megteremtése esetén ezek az eszközök nem változnak majd s technika adott fokának megfelelően. Pusztán azt akarjuk hangsúlyozni, hogy a film a maga formanyelvén megteremti a három térdimenzió képzetét. Valóban ezen az alapon fogadjuk el azt, hogy a film mélységben is lejátszódó cse-

lakményt mutat be. Az első Chaplin filmek befejezésekor igen jól érzékelhettük ezt. Az utolsó képek mindig azt mutatták, amint Charlie az országúton megy és néhány másodperc alatt hatalmas utat tesz meg. A film tér és időhatásának tehát éppen az a sajátos összjátéka mutatkozik itt meg, hogy a térrel időt s az idő és tér együttjátékával mélységet fogadtat el, vagyis egyfelől képes kifejezni azt, aminek fölvetelésére közvetlenül nem képes, másfelől sajátos sűrítést is nyújt.

Persze nem ez az első eset arra, hogy nem valóságos dolgokat a művészetben valóságnak fogadnak el. Így volt ez már részben a festészeti perspektívánál is, de létezik a művészi reprodukciós játékoknál is olyan formanyelv, melynek elfogadására épül az egész játék. Gondoljunk pl. a kínai bábjátékokra. Itt, ha a kapitány kezében egy-egy zász-lócska van, az annyit jelent, hogy ugyanannyi századot veszényel. Ha kezében ostor van, az azt jelenti, hogy lovagol, ha letesszi az ostort, akkor lesszáll a lóról stb. Mindezek elfogadása nélkül aligha lehet megérteni a kínai báb-művészet egyes alkotásait. Természetesen az ilyen példák meglehetősen extrémek, de ezt csaknem minden művészeti ág-nál megfigyelhetjük. Így megfigyelhetjük a színpadon is.

A filmek azonban ezen túlmenően van egy sajátos titka. Tekintettel arra, hogy a film mindenütt alkalmas a valóság lefényképezésére, a film hitele sokkal nagyobb, mint bármely más művészi alkotásé. A filmben tehát bármi jelenik is meg, nagyobb foku közvetlen igazság hitelével bír, mintha más művészi alkotásban jelenne meg. Ez természetesen létrehoz egy egészen sajátos vonást a filmben belül. Míg bármely más művészi alkotás bizonyos distanciával dolgozik, a filmben az ilyenfajta távolság nincs meg. Gondoljunk pl. arra, hogy milyen distanciateremtő szerepe van a szobrászatban a talapzatnak, a festészetben a keretnek, a színjátékban a függönynek, sőt, esetleg a kulisszák stilizáltságának is. Mindezek mintegy kiemelten jelzik, hogy

itt nem közvetlen valóságról van szó, hanem többről, művészetéről. A filmben ez a distancialisálódás természetesen megvan, esetleg bevezetéssel vagy bevezető megjegyzésekkel stb., sőt mindenekelőtt maga a technika distanciál. Ennek ellenére ebből ismét egészen sajátos esztétikai törvények következnek.

A distancia viszonylagos hiánya elsősorban oda vezet, hogy a film közvetlen meggyőzőereje elsősorban viszonylag kulturálatlan emberek számára nagyobb, mint bármely más művészeté. Másfelől a distancia hiánya azt a feladatot rója a filmművészetre, hogy a nem közvetlenül valóságos igazságot, a mélyebb művészi igazságot rendkívül finoman és elsősorban belső intenzitásában dolgozzák ki. Tehát a distancia hiánya egyfelől a film könnyű hatásának, könnyű sikerének, a filmbelletrisztikának és filagicsnek van segítségére, másfelől a művészi alkotásban egy egészen sajátos elmélyültséget követel meg.

Külön kell azonban megemlítenünk azt, hogy a film distanciatlantlansága mellett egyben distanciált. Mivel a film a technika eszközeivel tárja fel mondanivalóját, már első pillanattól kezdve distanciál, persze másképpen, mint a színház vagy a kép. Vagyis a filmben azonnal tudatosul az, hogy itt nem közvetlen valóságról van szó, hanem kópiáról, de - s ez a dolog másik oldala - mindenképpen hiteles kópiáról. Tehát a filmbeli distancialisálódás a hamis filmek esetében áldistancia. Egyáltalán nem szünteti meg az előbb jelzett ellentmondást, hanem messzemenően elmélyíti azt. Ugyanis éppen a kopirozás révén a nem-hiteles egy álművészi értelemben még hitelesebbé válik, mint az egyszerű bemutatás végén. A fotóművészet, a fényképezés viszonylag önálló művészi szférává válnak itt, de ez egyben művészi látszatot kölcsönöz a nemművészetnek is.

Összefoglalva: a film a maga sajátos formanyelvén olyan hatásokat képes előidézni, melyek minden esztétikailag fejlett érzékhez szólnak. E hatások igénybe veszik

minden ilyen érzékszervünket és az egész művészi képzetalkotási módszerünket. A film modern művészet, mert a modern emberismeret tömegigényéből származik, sajátos formanyelvvel rendelkező művészet - a negyedik dimenzió művészete. A film tehát közvetlenül és bizonyos közvetítések árán is négy dimenzióval dolgozik, a háromdimenziós tér és idő egységét, s ennek az egységnek sajátos viszonylatait mutatja meg. Speciális formanyelvének egyik alapja külső distancianélkülisége, ami helyett a belső distanciát kell megteremtienie.

IV. FILM ÉS A SZÍNHÁZ

Kétségtelen, hogy a megjelenítés terén a film közvetlen elődje a színház. A színház a legszélesebb értelemben véve, mint operai, balett vagy pantomimszínpad stb. A színpad és filmművészet a film kialakulása után is bizonyos értelemben kölcsönhatásban fejlődött.

Ennek ellenére, mint láttuk, a filmet nem lehet a színjátékból levezetni, hiszen számos mozzanat szembeállítja őket egymással. A legfontosabb ezek közül a milieu szerepe volt. Erről megállapítottuk, hogy a színházban csak a környezetet jelenti, csak egy bizonyos területet, melyen belül a cselekmény lejátszódhat. Továbbá igaz, hogy nem hisszük a legjobb és kötelező színpadi törvénynek a hármas egységet, mégis igen csekély szerepet játszik a színpadokon a színhelyváltozás és a diszkrétmozgás. S ez nem pusztán technikai kérdés. Ezt világosan mutatja az, hogy a modern technika ellenére is, melynek révén akár vetített képet, akár más technikai effektusok segítségével az állandó színhelyváltozás is lehetővé válik, nem dolgozik ilyen nagy sokaságú színhelyváltozással a modern színpad sem. Ennek az az oka, hogy a drámában a cselekmény előrehajtója maga a dialógus. Ha valami külső esemény történik, akkor azt ugyanúgy a dialógus mutatja be, mint ahogy azt is, hogy mi történik az egyes szereplők lelkivilágában.

Képzeljünk el egy egyszerű jelenetet, melyet már sokszor felvettek filmre. Pl. mutassunk be egy földregést. Ez filmen egészen természetes. A színpadon viszont

nem az a probléma, hogy a diszletek összeomlása okozna nagy bajt, hanem az, hogy a diszletek összeomlása egyenesen komikus hatást keltene. Ugyanigy képtelenség egy csatajelenetet másképp színpadra állítani, mint jelzések útján. A földrengés vagy a csatajelenet tényét, az események kimenetelét a színpadon csakis a dialógusokból tudhatjuk meg. Gondoljunk pl. Macbeth és Macduff dialógusára.

Egy más, ugyancsak szemléletes példán is láthatjuk ezt a különbséget. A színpadon arról, hogy egy coitus két szereplő között lezajlott vagy állítólag lezajlott csak közvetve, a dialógusokból szerezhethünk tudomást. Gondoljunk pl. arra, amikor Jago leírja Desdemona állítólagos szerelmi együttlétét Cassiival és erre csak a dialógusokban kapunk reakciót. A film nyilván a maga eszközeivel kivetítene Othello elképzeléseinek legalább is egy részét. Ugyanigy a színpad mögött zajlik le Rómeo és Julia nászéjszakája is, viszont a film legalább is az avant-t és apres-t mindig fényképezi. S fordítva. Elgondolhatatlan volna színpadon az "Extázis" néhány percig tartó coitus-jelenete.

A színpadon tehát a dialógus uralkodik. Ez akkor is kiderül, mikor a darabot elolvassuk. A nagy műveknél lényegében tökéletes benyomást kapunk akkor is, ha pusztán a dialógusokat olvassuk és mellőzzük az általában gyér számú rendezői utasításokat. Más a helyzet a filmnél. Ha a forgatókönyvet olvassuk le, akkor nem lehet megállapítani, vajon jó-e a film, legfeljebb az alkotás bizonyos felteteleiről kapunk benyomást. Mindez azért van, mert a filmben a dialógusok szerepe egészen más, mint a színpadon. Így asután a színpadon elképzelhető a csak feliratokkal dolgozó úgynevezett shakespearei színpad is. De teljességgel lehetetlen ez a filmben, ahol a tárgyak és a környezet az emberekkel csaknem egyenértékű szereplőkké válnak.

Mindez lehetőséget ad arra, hogy a film kidolgozza a maga egészen sajátos szimbólumrendszerét. Ez a művészet

konkrétan feltárja a valóságban rejlő szimbolikus lehetőségeket. A polgári dráma sokszor a maga szétbomlásának megakadályozására hozta létre a drámát egységesítő szimbolumrendszereket. Ilyen szimbolikus jelentősége van pl. a vadkacsának vagy a fehér lovaknak a Vadkacsa és a Rosmersholm c. Ibsen-drámákban. Ezek a szimbolumok azonban soha nem jelennek meg, mindenütt csak a dialógus utal rájuk. Legfeljebb a darabot hirdető plakát emeli ki őket és jeleníti meg előttünk.

Egészen más a helyzet a filmben. A Szállnak a darvak c. filmben pl. a darvak annak a szimbolumai, hogy az élet tovább folyik. Igaz, a tragédiák lejátszódtak, de az élet kénytelen-kelletlen napirendre tér a háboru okozta tragédiák felett. Midőn a film ezt a mondanivalót külön hangsúlyozni kívánja, mindig megjelenik a darvak képe. Így a szimbolum a szimbolikus drámával szemben a filmben nemcsak összetartó erő. Ennek megjelenése nem fogja vissza a cselekmény menetét, mint ahogy a drámában minden tárgyi megjelenés, még a szimbolikus tárgyi megjelenés is visszafogja azt, hanem meghatározza a cselekmény egész hangulatát s ezen az uton viszi előbbre magát a cselekményt.

Persze ez korántsem jelenti azt, hogy a filmszimbolika minden egyes esetben előrevivő tényező és hogy ne lennének felesleges, sőt zavaró szimbolumok is időnként a filmekben. Az ilyen, az egész alkotáson végigvonuló szimbolum csak akkor jogosult, ha a cselekmény környezetéből szervesen nő ki. Ha viszont csak bizonyos analógia áll fenn a cselekmény és a szimbolumként használt elemek között, akkor éppen a film említett hitele következtében a szimbolum helytelen és félrevezető elem lesz. Ha a jelkép nem a környezet valóságos tárgya, hanem csak gondolatilag kapcsolható szimbolum, akkor éppen olyan felesleges tárgyiasságot jelent, mint a színpadon.

A szálló darvak szimbolikája helyes, mert az orosz síkság, a sztyeppe, az egész táj arculatához hozzátartoz-

nak a szálló darvak. Ugyanigy a III. Richard c. Olivier filmben a korona, melynek megjelenítésével a film szimbolikusan kezdődik és végződik, szimbolizálja az angol palota környezetét, a korona körüli állandó harcokat és szenvedést nő ki a cselekményből. Ugyanakkor azonban pl. az extázis egyes megoldásai már nemcsak javítanak, hanem rosztanak is a cselekmény menetén. Gondoljunk pl. arra, hogy ebben a filmben a szexuális vágyak felébresztését Machaty úgy akarja szimbolizálni, hogy hágás előtt álló remegő kancákat és csődöröket mutat be.

Kétségtelen, hogy mindkét esetben ösztöntevékenységről van szó. Asonban ez a szimbólika éppen azt semmisíti meg, amit a film különben éppen helyesen mutat be. Ugyanis a film hősnőjének férje rideg, szenvtelen, teljesen csak magának élő, a természetet és szépséget megvető ember, a nő szeretője viszont éppen gyöngédségével szerzi meg az asszony szerelmét. Így ebben a szerelemben nem egyszerűen a szexuális vágy felidézése kívánság elégül ki, hanem az emberi szerelem, melynek az ösztöntevékenység része, de csak része.

Ugyanigy idegenné válhat a filmszimbólika más esetben is. Eisenstein pl., aki elméletben és gyakorlatban a film egyik legnagyobb művésze és értője volt, egyik filmjében szintén rossz szimbólum-rendszerrel dolgozik. Egy sortűz bemutatása után egy vágóhid képét mutatja be, ahol az ökröket vágják le. Az előző képtől idegen hasonlat erősen lerontja a mondanivaló hatását. A filmben tehát valóban megfelelő hasonlatnak és szimbólumnak csak azt fogadjuk el, ami a film sajátos életanyagából, az adott film cselekményéből nő ki. A képeknek nem szabad idegeneknek lenniök egymástól semmilyen tekintetben sem, a film valószínűsége megköveteli ezt a közvetlen rokonságot.

Tehát a helytelen szimbólika, helytelen tárgyi megoldások, egyáltalán nem bizonyítják azt, hogy a film és színpad törvényei közösek. Ezekben az esetekben az adott

film esztétikai felépítése rossz csupán. Az előbb megismertből kinövő hasonlat vagy akár szimbólummá növő hasonlat összevetése asután a tárgyak játékanak minden dialógus nélkül is tág teret nyitott. Emlékeztetek ezzel kapcsolatban a Nagy diktátor c. Chaplin film egyik jelenetére. Itt a nagy diktátor előbb vazallusaival tárgyal és rendkívül könnyedén adja elő következő programját, intézkedéseit. Miután azokat az utasításait, melyek világproblémákat érintenek, ilyen könnyedén kiadja, egy ballonföldgömböt vesz kézbe és játszadozni kezd vele. Ez a kép egyben mélyen megérteti az előbbi jelenetsor belső tartalmát s megmutatja, hogy a diktátor saját személye játékszerének képviseli a földgolyót. Ezt kénye-kedve szerint emelgetheti, dobálhatja, könnyelműen játszadozhat vele. A színpadon ilyen jellegű teljesen önálló némajáték elképzelhetetlen volna. Elképzelhetetlen azért, mert pusztán értelmező jellege van és semmivel nem viási előbbre magát a cselekményt.

A film általános törvénye e téren tehát a megfelelő változások, minden változás előbbivel való összefüggésének megtalálása. Az expozíció után nem lehet semmi sem egészen idegen, egészen új a filmben. A különböző lehetőségek, megoldások széles skálájuk ugyan, de szerves egységet képeznek. Mi lenne a közönséges játékfilmből, ha egyszerre minden indoklás nélkül pantomimába menne át? A film természetesen érthetetlené válna.

Ha azonban az ilyen átmenetel indokolt, akkor rendkívüli művészi hatást lehet vele elérni. A Szerelmek városa c. francia filmben pl. éppen ez történt. A mutatványos bódé előtt három ember áll. Egy gyönyörű nő, egy ur s mellette egy sötétképű alak. A Sötétképű alak hirtelen eltűnik s az ur rémülten vesszi észre, hogy óráját ellopták. A pódiumon ülő színész mozdulatlan bohócposzba merevedett. A gyanu az ur mellett álló nőre terelődik. Megjelenik egy rendőr, aki szemtanut keres. Ekkor a színész, aki azért

figyelte a jelenetet, mert a nő megtetszik neki, tamenak jelentkezik. Mindaddig a filmben átlagos bemutatások, dialógusok szerepeltek. S ekkor a színész pantomimikusan játssza el az óra ellopásának történetét.

Ebben a képsorban azonban a film hirtelen pantomimre való átváltása teljesen érthető. Ennek oka egyrészt az, hogy a tanu pantomim színész volt. Másrészt viszont az is indokolja ezt, hogy a színész a mutatványos bódé közönség felé forduló részén ezáltal is feladatát látja el. A kitűnő pantomim mozgás vonzza a közönséget.

Tehát itt érvényesülnek ugyanazok az esztétikai törvények, melyek érvényesek minden művészetben, pl. az irodalomban és a színjátékban is. Érvényesül az összefüggésbeli indokolttság története. Asonban mivel más a bemutatott anyag, mások az indokolt összefüggések is. Az új jelenetet az előbb említett esetben nem a dialógus okolja meg, hanem azok a kacér tekintetek, melyeket előzőleg a nő, Garance, a színészre vet és a színész viszontpillantása. Szavakban legfeljebb egy mondat utal a kialakuló szerelemre, midőn a nő megjegyzi, hogy a fiúnak szép szeme van.

A szinpad egyik döntő kérdése az idő múlásának érzékeltetése. A hármas egységbe sűrités volt a szinpad egyik ezt megoldó kísérlete. A másik módszer a cselekmények párhuzamos vonalának egymás mellett játszátása. Pl. míg Bánk az országot járja, addig fontos események történnek a palotában, míg Bánk Tiborccal beszélget, addig megtörténik Melinda megbecstelenítése stb. Mialatt az egyik szalon folyik a cselekmény, a másikon mulik az idő és fordítva. A szinpad egy egységes cselekményszalon belül képtelen nagyobb idő múlását érzékeltetni.

Beszéltünk már arról, hogy a film miképpen teremt új tér és időviszonylatokat, melyeknek megalkotása a filmjáték alapfeltétele. De ezen belül a filmnek van olyan eszköze, mely alkalmas az idő múlásának a szinpadéhoz viszonyított konkrétabb érzékeltetésére. Ez az eszköz igen

sokrétű lehet. Az egyik ilyen eszköz a fényhatás. A film megtanított még a fekete-fehér, tehát nem színes filmben is bizonyos színárnyalatok megkülönböztetésére. Ugyanígy megtanít arra, hogy pl. szereplők arcáról nagy időszak elmulását olvassuk le. Természetesen ilyen fényhatásokkal a színpad is dolgozhat, azonban az egyszerű fényhatás ilyenkor legfeljebb az idő mulását a maga elvontságában tudja érzékeltetni az előbbi és következő helyzethez képest és az időmulás tartalmáról nem ad képet. Valaki pl. kezébe temeti az arcát és sötétedéstől világosságig ott ül az asztalnál. Ezt a színpad is meg tudja mutatni. A film azonban e téren többet adhat, mivel nemcsak a dialógusban tudja kifejezni önmagát.

Gondoljunk pl. a Madame Curie c. nem túl jól sikerült amerikai film egyik jelenetére. A film érzékeltetni akarja azt, hogy Curie professzor egy éjszaka valamely probléma megoldásán gondolkodik. Ekkor nem vezet be a professzor szobájába, hiszen a tudós bemutatásával a gondolkodás témáját kellene érzékeltetnie, ami lehetetlen. Ehelyett a professzor szobájának ajtaját fényképezi. A szobából az ajtó résén szűrül ki a fény. Ahogy Curie járkál, úgy sötétül el ennek a kis fénynek egy-egy darabja. Reggel felé a fényhatások ismét mások s így a fényhatás fokozatos átvezetése a nappali világításig néhány másodperc alatt bemutatja az idő mulását, sőt az időt kitöltő tartalmat is.

Mint láttuk, ugyan a dráma is képes a fényhatások érzékeltetéséhez, de ha ilyen technikai eszközökhöz nyúl, bizonyos mértékig ellentmondásba kerül önmagával. Ugyanis vagy senki nincs a színen, aminek hatása rendkívül rossz, vagy pedig, ha valaki a színen van, akkor tétlenné válik, amit az igazi dráma nem enged meg egyetlen szereplőjének sem, vagy ha megenged, csak igen kivételesen. Lényegében tehát az idő mulását fényhatásokkal érzékeltető megoldások a színpadon epikai elemek.

A film és a színpad közötti különbségek között rendkívül szembeszökő a következő. A színpad terének adott helyzetében vannak bizonyos külső kiemelések. Elrendezéssel vagy világítási effektusok segítségével a színpadterén belül kiemelhetünk vagy háttérbe szoríthatunk egyes személyeket. Ezek a kiemelések vagy effektusok azonban mindig csak viszonylagos kiemelések. Amennyiben a színpad egész tere megvilágított, a néző tekintete a főcselekmény mellett egyben a mellékselekmény szereplőire is irányulhat, akiknek éreztetniük kell az éppen lefolyt dialógus effektusait. Sztanyiszlavszkij színpadának egyik nagy vívmánya az, hogy az összes színpadi szereplőket állandóan mozgatja, azokat is, akik pillanatnyilag kikapcsolódtak a cselekmény áramából.

Másként áll a helyzet a filmben. Időnként pusztán a szereplő nélküli tér látszik, pl. viharbemutatók bemutatása alkalmával. vonatrobogás érzékeltetése esetén stb. Ilyenkor az objektivitás külön szerepet kap a filmben. Vagyis játszani, változni kezdenek azok a dolgok is, melyek a színpadon pusztán kellékek. A Rokonok c. Máriaassy Félix filmben egy pillanatra csak a bekötött szemű Iustisia van a színen, melynek mérlegtányérjaival az egyik szereplő keze önkényesen játszik. Bondarcsuk Emberi sors-ában a főhős Szokolov egy darab kenyeret és szalonnát kap s azszal lép be a koncentrációs tábor barakkjába. Később csak egy összekeszakábált mérleg jelenik meg előttünk, melynek két szárnyán egy kis darabka szalonna és kenyér himbálódzik. A tárgyakkal és az egy pillanatra való kiemelése egész történetet helyettesít pl. az utóbbi esetben azt mondja el, hogy Szokolov az ajándékot szétszította, sőt azt is elmondja, hogy a koncentrációs táborban hogyan osztják szét az ilyen ajándékot.

Ezt a különbséget azonban nemcsak a kellékek változásának, szereplővé változásának terén látjuk. Így van ez az emberek fényképezésénél is. Ha a színpadon valakit lá-

tunk az írógép mellett ülni, akkor ebből a tényből önmagából semmi sem derül ki. Azt a tartalmat, mellyel a film a felvétellel utalhat, pusztán a dialógus bontotta ki. Eisenstein egyik filmjében igen egyszerű eszközökkel fejezte ki azt, hogy egy bürokratikus hivatalban a gép uralkodik az ember felett. Az említett jelenetet felülről fényképezte s így az írógép szinte óriásira nőtt a mögötte dolgozó emberhez képest. Ezzel jelezte, hogy a bürokratikus apparátusban a gép elnyomja az embert, mert az ember kicsinnyé válik a géphez képest. Természetesen csak azért fogadjuk el a kifejezésnek ezt az eszközét, mert a film sajátos képrendszerét már konvencionálisan elfogadtuk. Világos az is, hogy ugyanez a kép önmagában semmit sem mond. Vagy legalábbis semmivel sem többet, mint amit közvetlenülük tökrösz. Csak összefüggésében válik sokatmondóvá. Így tehát a megoldás nem szimbólikus, önálló szimbólum a filmben nem létezik, mert a film a szimbólikát feloldja. Ugyanakkor azonban a feloldás nem jelenti azt, hogy az egyes képek mentesek lennének a szimbólikától.

Még inkább így van ez a montázs esetében. Már a fényképezésben is kifejeződik az, hogy a film általában a szinpadnál nagyobb foku cselekménykiemelést tesz lehetővé. A közel, félközel, totál stb. képek mind más más eszközzel, különböző fokokon hajtják végre a kiemelést. Az egész felvételtechnika, az össziperatóri munka arra irányul, hogy ilyen kiemelés jöjjön létre s még azonos beállításon belül is a legkülönbözőbb fényhatások is a lényeg kiemelését szolgálják. Így azután sok esetben olyan mozzanatok kerülnek felvételre, melyek mellett a szinpadi néző szeme elsziklik. Ennek következménye az, hogy mikor egy tárgy vagy egy arc vagy egy arcrészlet, esetleg egy mozdulat kerül premier plnába, akkor egészen világossá válik a szinpad és film különbsége.

Az ilyen mozzanatok előtérbe helyezése és előtérbe kerülése nagy mértékben megváltoztatja a műalkotás egész

jellegét. Röviden arról van szó, hogy a néző itt nem válogathat viszonylag szabadon a cselekményen belül, nem a saját szemével néz, hanem a kamera lencséjén keresztül. Ezért elvész a néző szokásos s a színpadnál természetes aktivitása, midőn bizonyos értelemben a közönség is részese a játéknak. Ehelyett a néző szemét és érdeklődését is maga a filmfelvétel irányítja. Ebből több következtetést vonhatunk le. Az egyik az, hogy a rendezőnek a filmben sokkal nagyobb szerepe van, mint a színpadon, hiszen nem csak az előadást irányítja, hanem magát a nézőt is. Ha akár a legrosszabb rendező is színpadra hoz egy jó drámát s a néző szeme előtt azok a szereplők jelennek meg, mint a drámában, elmondják a dialógusokat, nagyjából megvannak a szerző kívánta disszettek, megvannak a darab korabeli kosztümök és sematikusan végrehajtják a rendezői utasításokat stb., s ugyanakkor a színészek sem csapnivalóan rosszak, akkor a dráma nem vész el teljesen. A filmben viszont, ahol semmi sincsen a néző képzeletére bízva, ahol az egyes jelenetek lényegét fényképezés révén a rendező emeli ki, a rossz rendező teljesen elronthatja a filmet, illetve minden rendező más filmet készít az adott témából. Jó példa erre a Puskin "Postamester" c. novellájából készült "Postamester" c. német és "Vágyakozás" c. francia film különbsége.

A másik következtetés, mely a néző aktivitásának redukálódásából adódik az, hogy míg a dráma nyilvános műfaj volt és maradt évezredekken át, addig a film nyilvánossága pusztán technikai kérdés. Bizonyítja ezt a televízió térhódítása is, mely megmutatja azt, hogy filmet egyénileg éppen úgy lehet élvezni, mint közösségben és amennyiben a televízió valamely színjátékot vesz fel és közvetít, akkor a színjáték is filmmé válik. Gondoljunk pl. Bartók "Csodálatos mandarin"-jának televíziós felvételére, ahol mindenkor a táncoló szereplőkre irányították a lencsét és helyenként csak egy-egy mozdulatot, csak egy-egy нюанszot vettek fel a színpad egész terében folyó színjátékról.

Ilyenkor természetesen zavaró a perspektíva ellentmondásossága. Az adott színpadi teret a néző mint a perspektíva-jelzés különböző eszközeit elfogadja, filmben és televízióban azonban bizonyos lelki transzpozícióra van szükség ahhoz, hogy a színpadi perspektíva és filmperspektíva közötti különbség viszonylag kevés zavart okozzon a műélvezetben. A film tehát elsősorban azért nem nyilvános műfaj, mert a néző a játékot viszonylag kevésbé aktívan figyeli és visszahatási lehetőség pedig egyáltalán nincsen számára.

A film és színpad különbsége még jobban felerősödik a montázstechnika alkalmazása révén. Már Kulecsov végrehajtott egy igen érdekes kísérletet, mikor kora egyik nagy színészenek, Mosjukinnak képét három különböző jelenettel vágta össze. Az egyikben egy félmeztelen nő feküdt a díványon a színész előtt, a másikban egy tányér étel volt előtte, a harmadikban pedig egy játszószőke gyerek. A színész képe mindháromszor azonos volt. Midőn Kulecsov ezeket a jeleneteket meghívott közönség előtt levetítette, a közönség el volt ragadtatva a színésztől, aki tökéletesen ki tudta fejezni mind a szexuális vágyat mind az étvágyat mind pedig a gyerek iránti gyöngédséget.

Ebből a montázskísérletből az a tanulság adódik, hogy a filmben minden megjelenítés viszonylagos. Megváltozik a színjáték egész technikája. Nagyobb hangsúly van az egyes motívumok kölcsönhatásán, mint a játék egészén. Így előfordulhat az, hogy a színpadon szegletesen mozgó, kitűnően értelmes és kitűnő mimikájú színész jó filmszínésszé lesz, előfordulhat fordítva is. Néha kiváló művészegyeniségek filmvászonon nem érvényesülnek, mert nem bizonyos részletekben tudják kifejezni magukat, hanem lényük egységében. Ez volt pl. az oka annak, hogy Bajor Gizi, aki egyik legkiválóbb színpadi művésznőnk volt, soha nem tudott filmben érvényesülni. Mára a játék az alak belső egységére épült és soha sem tudta szétbontani saját figuráját. A filmben viszont egy-egy képsorolat többet jelenthet, mint

az összmozgás, egy-egy mimikai rándulás nagyobb hatásúvá válhat, mint az egész alak egységes megjelenítése.

Legélesebben akkor derül ki ez a különbség, ha anyag és alakítás viszonyát vesszük szemügyre. Még a legkitűnőbb színészi alakításokban is, pl. Philippe Gerard Cid-jében, vagy Olivier Hamletjében is van bizonyos távolság a megírt szöveg és a színészi ábrázolás között. Még ilyenkor is érezhetjük a kiváló és sokoldalú alakítás ellenére is, hogy a színészi produkció nem teljesen fedi, legalábbis nem minden nüanszban fedi az író által megrajzolt figurát. A filmben ez nincs meg. Az alakítás és szerep teljesen összeolvad. Az ilyen különbségek, eltérések kérdése csak az illusztratív termékekben, mint pl. a Háború és békében vagy a Félkegyelmi-ben vetődhet fel. Az igazi filmben ilyen távolság nem létezik. A Chaplin filmek forgatókönyve és a Chaplin-alakítás között nem lehet meg ez az eltérés, hiszen Charlie olyan, amilyennek Chaplin megjeleníti. Ez az oka annak, hogy a film igen sokszor nem hivatásos színészekkel dolgozik. Néha az utca emberei is megfelelnek számára. Lásd a Biciklitolvajokat. A filmművészeti alakítás alapkérdése tehát nem az áthasomulási kérdés - legfeljebb abban az esetben, ha az egyéniségek, a filmbeli és színészi egyéniségek között erős különbségek vannak, hanem a főkérdés a megfelelő figura fellelése esetén az egyéniség erősségének, szuggesztív erejének problémája.

Még élesebbé válik ez a különbség, ha meggondoljuk azt, hogy a filmben éppen az előbbiek következtében olyan értelemben jelenetezés nincs, mint a színpadon. A színpadi jelenetezés lényege az, hogy minden egyes jelenet önmagában tovább visz valamit, továbbfejleszt valamit a cselekményben. A filmben igen sokszor egyetlen jelenet sem ad önmagában drámai továbbfejlődést, hanem kizárólag egyidejű történésekre épül a feszültség. Természetesen a színpadon is előfordulhat az, hogy bizonyos jeleneteknek az kölcsönös drámaiságot, ha valamit mintegy előzetesen tudunk. Mi

már tudjuk, hogy Oidipus a bűnös, mikor kutatni kezdjük, hogy ki az oka a várost ért csapásoknak. A filmben ez az elévett tudás szintén szerepet játszik, azonban a film sokkal szívesebben operál egymásmelletti mozgásokkal. Erre a montázs technika ad lehetőséget. Gondoljunk pl. Griffith "Intolerance" c. filmjére. Ő először teremtette meg azt a később általánossá váló módszert, amellyel a következő jelenetet mutatta be: a halálraítéltet felmentő csapatok közelednek. Az egyik pillanatban a kivégzés előkészületeit látjuk, majd a következőben a közeledő csapatokat. Aminek bemutatását az irodalmi epika két cselekményfonálon oldja meg, a film hirtelen képváltásokban tudja megmutatni. A színpadon viszont a képek állandó egymást váltása, egymásba csapása nem lehetséges.

Kétségtelen, hogy a nézőnek ez a vezetettsége, vagyis az, hogy a tekintetét minduntalan a lényegre irányítják s ezen felül minden művészileg fejlett érzékszervet igénybevesznek, nagyobb arányú koncentrációt követel mint a színpad szemlélete. Éppen ezért a film szükségszerűen tart rövidebb ideig, mint a színházi előadás. A színpadi előadás tarthat néhány óráig is. A cselekmény egésze szemben a csaknem korlátlan méretű epikával, néhány órára sűrűsödik a színpadon. Ez a színjáték esetében a nyilvánossággal függ össze. Az epika viszont nem lévén nyilvános jellegű, megengedi a figyelem megszakítását, majd újra belehelyezkedését a cselekmény menetébe. A film, bár nem nyilvános műfaj, mégis még erősebben sűriti a cselekményt, hiszen egyszeri és nagyarányú koncentrációt követel. Ezzel nemcsak az eddigi szokást rögzítjük, vagyis nem egyszerűen leírjuk azt, hogy a filmek kétórás időtartamúak szoktak lenni, hanem azt hangsúlyozzuk, hogy ez a sűritettség nem pusztán az üzleti szempontokból, hanem a film koncentrációt igénylő jellegéből következik.

Ezt a koncentrációt még inkább megfeszíti a filmszimbólika, melyet oldott szimbólikának nevezhetünk. Ez az

oldott szimbólika a film sajátos formanyelvévé vált. Hogy az előbb említett példánál maradjunk. az Eisenstein féle felülről fényképezés egyben bemutat egy embert, bemutatja az ember foglalkozását és ugyanabban a képben közli az általunk kifejtett mondanivalót is. A jó képek lényege tehát éppen a többjelentésűség. Szintén a már említett Bondarczuk filmben szereplő kis mérleg és szalonnadarab egyetlen képben ír le egy hosszú folyamatot. Elmondja azt, hogy Szokolov felajánlotta a kapott ételt a foglyok közösségének majd hogy a foglyok szétosztás céljára valami mérlegfélét eszkábáltak össze s azt is, hogy igen kevés jutott egy-egy embernek. Továbbá elárulja még a foglyok közötti szolidaritást is. Látjuk, hogy a film a cselekményt sűrítő szinpaddal szemben is tömörít. Még inkább összevon egyes képekbe egyes eseményeket s még többjelentőségűvé teszi az egyes képeket. Igaz, hogy sokszor kevesebb mozgást mutat be, mint a szinpad, mégis ezekben a mozgásokban a sűrítés sokkal erősebb, egy-egy mozdulat sokkal komplexebb. Az objektív mozgást sokszor a kameramozgás helyettesíti, midőn pl. két szembenállónál hol az egyik, hol a másik arca összpontosítják a felvételt és az átváltások dinamikus felgyorsulása fokozza a feszültséget. Tehát a képváltozások létrehoznak egy nem a mozgásban magában rejlő feszültséget, hanem lenyulnak addig a feszültségig, mely a cselekmény mélyén az indulatokban rejlik.

Tehát látjuk azt, hogy a filmnél a tartamkérdés sem kizárólag technikai vagy üzleti kérdés, hanem művészi kérdés, amely a műélvező pszichofizikai habitusával függ össze. Ez természetesen éppen úgy, mint a drámánál, nem jelent merev hatásokat. Az időtartam terén is van bizonyos mozgási terület. Ez a mozgástér viszonylag elég széles, egy és négy óra között mozoghat. Ez az időtartam elsősorban a film által elmesélni kívánt anyagtól, tehát a tartalomtól függ, de függ természetesen a sűrítési eszközök gazdagságától is. A rossz filmnél természetesen az időtar-

tam mindegy. Ugyanakkor azonban felvetődik a folytatásos filmek kérdése is. Lehetséges-e egységes filmalkotást folytatásokban bemutatni, különösen abban az esetben, ha televíziós filmről van szó. A színpadon a nyilvánosság, az összegyűlt közönség sajátos közösségteremtő hangulata lehetetlenné teszi a folytatásokat. Az ugynevezett drámai trilógiák, mint pl. a görögöknél, vagy a Wallenstein esetében, voltaképpen csak vékony szálon összefűzött külön drámák. Tehát dráma esetében folytatásosság nem létezik. A filmnél azonban, ahol a nyilvánosság kritériuma lényegtelen, ebből a szempontból még lehetséges volna bizonyos filmalkotásokat folytatásokban játszani. Mindaddig azonban nem vezettek eredményre az ilyen kísérletek. Látszólag itt is pusztán üzleti szempontról van szó. Vagy arról, hogy egy bizonyos álnyilvánosság alakul ki a filmszínházi közösségben. Valójában azonban az okok itt is mélyebben fekvők. A folytatásosság lehetőségét ugyanis a modern életben csak az adhatja meg, hogy ha az ember a művészeti anyagot maga kezelheti vagyis egyénileg megteremt a maga számára egy bizonyos hangulatot, beállítottságot, bizonyos fajta műalkotás élvezetére. Így mindaddig, amíg nem az ember nem maga kezeli a filmet, hanem mások - akár moziban, akár televízióban, - addig rendkívül bizonytalan az egyén számára a megfelelő pszichológiai beállítottság elérése. Természetesen abban az esetben, ha a technika odáig fejlődne - ami nem kizárt, - hogy bizonyos nagy filmek kópiáit sokszorosítani fogják és egyénileg meg lehet vásárolni ezeket s egyénileg le lehet vetíteni, akkor ez a helyzet megváltozik.

/Megjegyzendő, hogy a filmipar illusztratív termékeinél, regény vagy drámaillusztráció esetében, az említett törvényszerűség mellett külön törvények érvényesülnek. Ilyenkor a film nem minden esetben filmként hat, hanem mint egy ismert mű illusztrációja. Ilyen esetekben közvetítő megoldások jöhetnek létre. Gondoljunk pl. Pirjev

Félkegyelmű-jére, de a többrészség itt is zavaróan hat. Zavaróan hat, noha nem egyszerűen filmalkotásról van szó, hanem a film eszközeivel feldolgozott más műalkotásról./

A film lényegre irányító tendenciája a nem-szabad, tehát még a színpadnál is korlátozottabb szemlélődés, természetesen nem szünteti meg a műélvező aktivitását teljesen. Az igazi filmalkotás egyik főkérdése az, hogy a műélvező számára megteremtse egy újszerű szabadságot, egy újszerű aktivitást. A lényeget minden egyes filmjelenet a maga kapcsolatai révén feltárja. Gondolatokat ébreszt a lehetséges asszociációs területeken, irányítja ezt az asszociációt és a bemutatott tény leglényegesebb összefüggéseit - legyenek ezek érzelmiek vagy gondolatilag - intonálja. Ugyanakkor azonban az egyes jelenetsorok között bizonyos mozzanatok "kifelejt" és ezeknek a kifelejtett mozzanatoknak gondolatilag és érzelmi megkonstruálása a műélvező aktivitásának a feladata. Igen jellegzetes példát említek erre vonatkozóan. Az olasz neorealizmus egyik kitűnő alkotásának, a Hütlen asszonyoknak kritikái megegyeztek a következőkben: a főszereplő, Oswaldo, átlagemberként indul el a filmbeli történetben. Mint átlagember kerül be a felső tízezerbe, s ott romlik el, süllyed egyre inkább aljassá. A nem figyelmes szemlélőnek ez természetes benyomása lesz. A film elején elszórt párbeszéd azonban jelzi az alak egész atmoszféráját. Ez a párbeszéd, melyből az alakot a műélvezőnek aktívan kell megkonstruálnia, illetve legalább is az alak indulási feltételeit el kell képzelnie, úgy látszik sokak figyelmét elkerülte. A film elején Oswaldo találkozik régi szerelmével, aki egy gazdag angolhoz ment férjhez. Mikor ezt megtudja, így reagál rá: "Ez természetes, mert akik legyőzték bennünket, elvehetik nőinket is." Ez az egyetlen mozzanat fejezi ki, hogy Oswaldo fasiszta volt. Tehát az alak atmoszféráját pusztán vázlatosan érinti a művész és a továbbiakban kibontakozó cselekmény a né-

szó aktív képzelőereje nélkül - tegyük hozzá: erős figyelme nélkül - nem nyeri el tulajdonképpeni értelmét.

Ugyanilyen sűrítés található a Menekülés Franciaországba c. olasz-francia koprodukciós filmben is. A film főalakja egy Torre nevű fasiszta, aki a börtönből szökve át akar jutni a határon. Előéletéről mitsem tudunk, de amikor egykori szolgálólányukkal találkozik, a lány arcán kirajzolódó rémület és félelem egy csapásra elárulja, hogy milyen emberről van itt szó. Ha most ezen mozzanat alapján nem tudjuk elképzelni Torre egész előéletét, akkor jellemének további kibontakozása irracionálissá válik számunkra.

A sűrítés természetesen nem pusztán önmagában álló eszköz. A filmbeli sűrítés sajátos jellege magával hozza a film és színpad ritmikája közötti különbséget. A színpadi ritmika, mármint a játékrítmus, lényegében megfelel a konfliktus felé haladó élettény ritmusa abbreviaturájának. Lényegében ezt tükrözi ritmikai felgyorsulás vagy esetleg éppen sajátos izü, a színpadon kellemetlenné váló ritmikai lassítás. A színpadi ritmus általánosságban egy felgyorsult életrítmus állandó, fokozatos, bár ugrásokon keresztül fokozatos felgyorsulásán alapul. A Hamlet első jelenetei Claudius tárgyalásai, még viszonylag lassabb ritmikájúak. A szellem megjelenésével a lüktetés erősebbé válik és az erősödő lüktetést csak gyenge előadásban zavarhatja meg a látszólag eltérébélyesedő, elmélkedő és lírai részlet a nagymonologtól Ophelia monológjáig. A lényegyet tekintve ugyanis az esemény sodrása szempontjából itt is gyorsulásról van szó. /Polonius elbujtatása miatt./ A színészek játéka tovább növeli a feszültséget és a ritmus egész a végkifejletig a további emelkedés képét mutatja. Az utolsó pillanatok - Fortinbras megjelenése - a forrponton lévő ritmika hirtelen megszűnését idézi elő és a drámát visszatereli az elfogadható, normális életben elfogadható életrítmushoz. Egészen más a helyzet a filmmél.

A film éppen azért, mert az akadályok állítása még a leg-egyszerűbb vadnyugati filmekben is szerepet játszik, az akadályok különböző minőségének megfelelően aritmiassá lesz. Ez az aritmia a film egyik lényeges jegye és az aritmia megtalálása az alkotás egészében legalább olyan fontos szerepet játszik, mint a montázstechnika. Gondoljunk pl. arra, hogy az aszinkron hatások is ezen az aritmián alapulnak.

Nagyon jól látható ez pl. az előbb említett "Menekülés Franciaországba" c. filmben. Az általában normális életritmika képét művészi sűrítésben nyújtó első jelenetek után a menekülés előtti jelenetsor, a szobalány története és értelmetlen megölése a ritmust felgyorsítja. A ritmus a következő jelenetekben megint lelassul, hogy azután váratlanul felfokozódjék a menekülés idején. A menedékházi pihenő hirtelen ismét lelassítja a lüktetést, csaknem jóviálissá teszi az egész képet. Akkor az egyik menekülő, a "tuniszi", tangóharmonikát vesz elő és egy frivol dalt kezd játszani. Ekkor veszi észre a fasiszta Torre és a tuniszi is, hogy a földön egy ujságlap hever, mely a menekülő fasisztát leplezi le s ezen rajta van Torre képe is. Ekkor a ritmus felerősödik, egymást váltják a képek. Torre táncolni kezd, hogy az ujságlapról elterelje a figyelmet. A filmmontázsfelvételek egymást váltásának ritmusa hol követi, hol nem követi a zene és a tánc ritmusát. Így létrejön egy sajátos aritmia, egy ritmikai aszinkron. A képek sajátos diszharmonikus jelleget nyernek s itt az izgalom egészen más módon fokozódik, mind a szinpadri ritmikában. A tuniszi összehasonlításokat tesz az ujsághír és Torre között, Torre pedig fel akarja venni az ellene bizonyító ujságot. A cselekmény minden mozzanatának külön, a másiktól elütő ritmikája van. Ez az aritmia természetesen többet mond, mint a ritmikai egység s végeredményben előkészíti annak a sorsfordulatnak az igazlását, hogy a menekülő, akik előbb sorstársukat látták Torre-ban, most felismerik ellenségüket.

A ritmikai különbségek mellett kell megemlítenünk a színpad és film különbsége tárgyalásakor a szimmetriakülönbségeket is. Az eltérések e téren elég evidensen következnek a mozdulatlan és mozgó kép különbségéből és mindaból, amit mostanáig kifejtettünk. De hangsúlyoznunk kell azt, hogy a színpad általában és kivételes jelzésektől eltekintve csakis a normál élet szimmetriaviszonyait adhatja vissza. Itt viszont, mint láttuk, az arányváltozásoknak igen sokoldalú és széles lehetősége áll fenn. Itt is érvényes pl. a színpadon is meglévő közönség felé fordulás követelménye. De ez a követelés nem olyan általános és szigorú, mint a színpadon. A háttal való fölvetelnek igen fontos jelentősége lehet a filmen, mint ezt láttuk. A színpad nem is tud dolgozni más arányokkal, vagy legalább is igen kis mértékben tud dolgozni, mint amelyek az emberek között objektíve megvannak. Az igazgató lehet óriás és a gépirónő kicsiny, de még mindig a normális méretben. Filmen viszont e téren a lehetőségek sokkal tágabbak. Éppen annyira, mint amennyire az irodalmi epikában. A színpadon Gulliver óriássá és törpévé nem válhat, a filmen igen.

A szimmetria és arányviszonyok megváltoztatása a trükkfilmben igen nagy méreteket ölthet. A trükkfilm, melyet a film bábjátékának nevezhetünk, ebben a tekintetben szélsőségesen kiélezve mutatja a színpadi és filmarányok különbségét. De még a bábjáték sem élhet az elrajzoltság olyan kifejezési fokával, mint a film. A bábjátékban ugyanis lehetséges elrajzoltság, de mivel a mozgás korlátozott, egy bizonyos elrajzoltsági fokon túl már nincs meg az alak azonossága. A filmben viszont Donald kacsa ember nagyságúvá, sőt óriásivá is nőhet, mert a mozgások megfelelően eltolzott variálása lehetővé teszi az arányok más irányú kiegyenlítődését. Így a nem reális arányok a képmozgás segítségével ismét kiegyenlítődhetnek és irrealitásuk vég-

eredményben realitásba csap át, helyesebben szólva, a realitás bizonyos új típusa jön létre.

Igy a mozgás, a speciális ritmika és aritmika, a ritmusváltás valamint a képátvezetések igen nagy aránytalanságokat is megmagyaráznak és indokolttá tesznek. Hogy ez mennyire indokolt, ez akkor is kiderül, amikor a premier plán-ban a síró, kétségbeesett asszony arcát a valódi arc tizszeresére felnagyítva látjuk, majd az áttünésnél az arc ismét felveszi igazi arányát. Ilyenkor ki lehet fejteni egy fájdalom határtalan mélységét, s ha pl. valaki ezt az arcot egy társaságban először fegyelmezett arcként veszi fel s aztán premier plánban látjuk, hogy az arcon hogyan gördülnek le a könnyek, a két felvétel összehasonlítása egy, a felvételek mögött rejlő s az összefüggésbe belegendolandó lelkifolyamatot mutat be.

Tehát a filmnek a színdarabhoz képest lehetősége van mind extenzív mind pedig intenzív irányban kiterjeszkednie. Az előbbi szépen mutatja Pudovkin Dzaingisz kán utóda c. filmjének egyik jelenete. A sámán elindul jurtájából a mongol pusztaság felé és a jurta a visszanezés különböző fázisaiban mindig kisebbre zsugorodik, hogy végül egy ponttá legyen s így érzékelhetjük a puszta végtelenségét. Másfelől a film, mint láttuk, lehetőséget ad olyan intenzív hatások közelhozására, mint elsősorban egy alak pszichológiai folyamatainak speciális kiemelése. Ezen túlmenően a lejátszódott események közlése is igen nagy teret foglalhat el a filmábrázolásban, de mindig az előbb említett extenzív és intenzív kitágítással összekapcsolva. Az eseményeket azonban a film igen sokszor nem mint eseményeket mutatja be, hanem pusztán az események hatását tükrözi és így kelti fel a néző aktivitását. A Gogol Köpenyegéből készült olasz filmben pl. jellegzetesen ilyen megoldást találunk. Akakijejics Akakij alakját a novella szellemében a film groteszken fogja fel. Ez a groteszkség átszővi az egész művet még a legutolsó jelenetig is, amikor a tiszt-

viselő haldoklik. A haldoklási jelenetben az orvos fogja Akakijevics Akakij pulzusát és szemének groteszk mozgása jelzi a pulzációt. Ez a groteszk szemmozgás, amikor a haldoklál beáll, kancsal fintoiba megy át.

Természetesen ha itt leírjuk is a filmekben használatos eszközöket, melyek a filmjátékot, a reprodukció művészetét megkülönböztetik a színpadi művészettől, ez nem jelent sémát. A filmeszközök változtatása, felhasználása minden filmben más. Szinte lehetetlen volna az elrajzolt arányok alkalmazása olyan filmben, amelynek stílusa éppen a minuciózus pontosságra vonatkozik. Ilyen stílustörést láthatunk pl. a Csoda Milánóban c. de Sica filmben. Nem lehet aláfestő kísérezene nélküli filmet hirtelen kísérezenevel ellátni anélkül, hogy itt ne lenne a zene fellépésének valami különleges jelentősége. A zene művészi kiaknázásának legnagyobb lehetősége természetesen az, ha a zene valamilyen módon mint fényképezett életjelenség benn van a filmben. Ezt az egybejátszást tudja pl. megmutatni az Orgonavirágzás c. Jeanette Mc Donald-el és Nelson Eddy-vel készült filmoperett. Marlene Dietrich egyik filmjében hűtlen feleséget játszik, akit gyermekének szeretete visszavezet férjéhez. Az elalvó gyerek ágya mellett az asszony egy gyerekjátékszerrel játszik, mely a *Leise zieht durch mein Gemüt* c. Heine versre készült dal motívumát intonálja. Ennek a motívumnak a későbbiekben, mint érzelmi aláfestő motívumnak, szerepe lesz.

A kérdés az, hogy vajon itt operai dallambőséget követelhetünk-e meg a filmtől. Nem. A dallamnak sajátos, az operához képest szegényes volta nem vezethető vissza arra sem, hogy a film puszta wagneri módra alkotott leitmotívokkal dolgozik. Kétségtelen, hogy ha a film nem énekes film, akkor teljesen érthetetlen speciális eseteket kivéve más zene alkalmazása, mint a kísérezene. Ugyanakkor azonban a kísérezene korántsem azonos a leitmotívumokkal, melyek egyes alakok állandó kísérmotívumai. A filmben vi-

szont a zene nem egyes alakok kísérmotívuma, hanem kizárólag pszichológiai szerepe van. Másfelől a zene, mivel csak pszichológiailag indokolt megjelenítő szerepet játszik, egyáltalán nem helyettesítheti a drámai mozgást.

Végezetül említsük meg a film és színpad minden ediginél bizonyos szempontból fontosabb különbségét. Emeltettük már, hogy a dráma az egyes életekben megnyilvánuló általános tendenciákat mutatja be. A színpadon az általános történeti tendenciák a szereplők egyéni szellemi arcával elegyítve jelennek meg. A drámánál ennek megfelelően a hitelesség egyáltalán nem lényeges kategória. A film viszont igen sok tekintetben a hitelességre épít, az egyest és általánost különválasztva mutatja be és így teremti meg egységüket. Egyes filmek pl. nyugodtan belekopirozhatják a film mozgásfolyamatába, tehát magába a konkrét cselekménybe a kort jelző politikusok arcképét is. Bizonyos időben pl. Clémencesau vagy Wilson arcképe így jelent meg a filmvászonon. Így a filmben a konkrét egyes emberek életének és az általános politikai mozgástendenciáknak összefüggése a kettőnek külön-külön való megjelenítésének világlik ki igen sokszor. A két tendencia egysége magasabb síkon a film egészében jön létre. A film még azt is megteheti, hogy ilyen módon jelenítse meg az egyes emberek vágyai és a történelmi valóság között fennálló divergenciát. Más szóval a film így mutatja be, hogy miképpen szól bele a történelmi valóság egyes emberek napi életébe.

A filmnek ebből a riportázásszerű sajátosságából adódik a következő jellegzetesség. A külső személyek, a világtörténelmi mozgások, a filmben nem körülírtan jelennek meg, mint a regényben. A regényben a történeti szereplőnek, mint egyénnek jelleme is kibomlik, a film pedig nyugodtan jellemzetlenül hagyhatja az egyes történelmi figurákat. Montázzsképeiben utalhat azokra az arcokra, akiknek szerepe, történelmi funkciója köztudott dolog a maga korá-

ban. Így bizonyos mértékig még a legművészebb film is zsurnalisztikai riportázeszközöket használhat fel.

Igaz, bizonyos történelmi figurákat Aristophanes is csak megemlít darabjaiban. Létre is jött egy egész Aristophanes kommentárirodalom az alakok történelmi szerepének megmagyarázására. Mégis ezek a darabok minden magyarázat nélkül is megállnak, cselekményük még ma is kibogozható. Ott azonban, ahol a szimbólumrendszer, sőt a mese fejlődése ismert, még pedig éppen a korban ismert történelmi detailekre támaszkodik, ez az egység megszakad. Az ilyen filmek a nap filmjévé válnak. A film hatóköre ilyenkor néhány évre terjed és később éppenséggel fontos, még pedig belső, tartalmi szempontból fontos tartalmi mozzanatok esnek ki a műalkotásból. Ki emlékeznék pl. ma Barthou történetére, pedig a 30-as évek végén csak a kép felvillantása is elég volt ahhoz, hogy a Barthou képviselte történelmi tendenciát jelezze. Más szóval: a drámai nyilvánosság helyébe a filmnél a hitelesség kategóriája kerül. A film olyan elemekre építhet csak, melyek a kor közönségének tudatával összefüggnek. Csakhogy a nagy történelem mozgásának és egyéni életsorsok mozgásának említett különválaszthatósága miatt megszakad a filmben a színpad egyik tendenciája. A színpadi játék a mindig érvényes, mindig lényegében azonos tartalmakat sugalló tendenciát mutat, a filmjáték viszont éppen korszerűsége és hitelessége miatt, korhitelessége, tehát korhoz kötöttsége miatt csakis ahhoz az időszakhoz kötődik sokszor, amelyben gyártották.

Nemrégiben igen érdekes vita zajlott le a Filmvilág hasábjain arról, hogy a film miért avul el a színdarabokhoz képest viszonylag gyorsan. Az egyik ok véleményem szerint az, amit említettünk. Ez azonban csak szélsőséges esetekben van így. A film az ilyen tisztán egy korra vonatkozó montázst általánosságban elkerülheti. Az elkerülésnek több módszere van. Dassin "Akinek meg kell halnia" c. filmalkotásában pl. az általános mozgástendenciát és az

egyes történetet egész sajátosan fűzte össze. A Krisztus-történetet, melyet az emberiség nagy része ismer, összekötötte az ezzel párhuzamos speciális történettel. Viszont ugyanakkor, mikor a görög-török harcok konkrét háttérét vetítette fel, akkor már részleges ábrázolást alkalmazott. Így három játéktér keletkezett, melyeknek egymásba játszása adta a film szerkezeti alapját.

Az igazi nagy filmek tehát legtöbbször megoldják a problémát. Viszont pl. az "Esd" c. Maugham-regény esetében, ahol az általános mozgásfolyamatot egyáltalán nem ábrázolják, a játék igen hamar elavul, annak ellenére, hogy semmiféle, a nap történetével kapcsolatos politikai célzás nincs benne. Sokan ezt egyszerű technikai kérdésnek tekintik. Mások az avulás tényét nagy alkotások esetében egyenesen tagadják. Történelmi értelemben a legnagyobb René Claire vagy Pudovkin alkotások stb. természetesen sosem avulnak el. Művészi megoldásaikkal mindig, ha más fokon, más formában is, de találkozunk a továbbiakban és mindig is találkozni fogunk. Ezek a filmművészet közkinccsivé válnak. Mégis: ahogy a legjobb színpadi előadás is elavul, úgy előregszik bizonyos mértékig a legjobb film is. Addig ugyanis, míg a dráma megmarad és évezredek át tovább él, a filmben ilyen szétválasztási lehetőség nincs. A film ugyanis teljes egységben nyújtja magát a szűzsét, a forgatókönyvet, a reprodukcióját /teljes komplexségben/. A reprodukció pedig mindig egy speciális korhoz szól.

Ez a korhoz kötöttség természetesen színpadi előadásokra is érvényes. De csak az előadásra. A színpadi előadás egy korszaknak, egy közönségnek megfelelő színpadi előadás, viszont a drámai alkotás maga nem. Ebből a szempontból emlékeztetek a Hevesi Sándor kifejtette színészi paradoxonra. Egy helyen Hevesi ugyanis arról beszél, hogy a színészi munka, vagyis a dráma színészi reprodukálása, három elemet egyesít. a/ Játssza azt az alakot, akit az író megformált, az író elképzelése szerint. b/ Megjeleníti

ast a történelmi légkört, melyben a cselekmény játszódik annak alapján, amit a történelmi atmoszféráról tudunk. /Ez a kettő pl. a Macbeth-ben egybeesik, de a Julius Caesar-ban nem./ c/ Végül is azt az alakot mutatja be - s számunkra ez a legfontosabb -, akinek problematikája legközelebb esik a színész kora közösségének gondolatköréhez.

Ha ez nem így lenne, akkor pl. a Shakespeare-darabokkal kapcsolatban nem lenne más feladat, mint rekonstruálni a Shakespeare korabeli színpadot, jelzéseket stb. Így bármely régi darab előadása a maga lényegében többszáz éves multra tekintene vissza. Valójában azonban minden művet folytonosan újra kell rendezni, építve annak a konkrét időszaknak lélektanára, melyben a drámát színrehozzák. Így teljesen értelmetlenné válik klasszikus darabokat a régi-vel azonos felfogásban hozni színre, mert ezek elvesztenék értelmüket. Éppen az idők változása következtében jönnek létre a reprodukáló művészeteken belül bizonyos konvenciók, kifejezési eszközök stb., melyek bizonyos tulajdonságokat kifejezésre tudnak juttatni, s melyek elvesznek akkor, ha az idő eljár felettük. S itt nem csak arról kell beszélni, hogy bizonyos időkben helytelen közvetlenül aktuális akcentust adni régi drámáknak /pl. a III. Richard-ba bizonyos hitleri vonásokat elegyítenek, hanem még a helyes értelmezésen belül is igen sok a kornak megfelelő játékstílusbeli változatról/.

Annak következménye, hogy a filmben nem lehet különválasztható anyagokat találni, hogy a film egyben anyag és reprodukció, az, hogy a Charles Laughton féle királydrámák egészen más darabok, mint Lawrence Olivier drámái, hogy a Postamester és a Vágyakozás nemcsak színészi teljesítmény tekintetében különböznek egymástól. A filmben éppen ezért lehet elavulásról beszélni. Ez nem a forma, a technika elavulása s nem is a tartalomé, hanem a film egészéé, tartalmában és formájában egyaránt. Ennek oka a film szerves egysége a reprodukciós művészet és anyag szoros összefüg-

gése. Kétségtelen pl., hogy Korda Bagdadi tolvaj-a minden szépségében éppen a fasizmussal fenyegetett emberiséghez szól s akkor bizonyos, éppen átérzett lelki hurokat pendített meg. Ma hatása minden szépség és ügyes megoldás ellenére is nem annyira belső, mint keletkezésének idejében. A film tehát mint modern termék, mint a modern gondolkodás és érzelmvilág kulturális szükségleteinek jellegzetes kielégítője, összefügg egy korszak speciális látásmódjával és érzésvilágával.

Ez igen élesen kiütözik a film alkalmazta montázs-technikánál is. Olyan eseményeket és jelenségeket montíroznak bele a filmbe az egyes történelmi eseményekből, melynek jelleme köztudott. Már említettük a Titanic példáját. Amilyen izgalmassá válhatott az idézett párbeszéd a maga idejében, úgy a ma felnövő nemzedék nagy részének a Titanic hajónév mit sem jelent. Ami akkoriban az újságokban és a rádióban szinte naponta tárgyalt probléma volt, ma már nem az. A film azonban nem magyarázhat, mint a regény, sőt még annyira sem, mint a dráma. A filmnek az a jellege, hogy minden érzékszervünkre egyszerre hat, azzal jár, hogy más területen hagyja meg a néző aktivitását. Ezért bizonyos mértékig szaggatottá válik, kihagy egyes jelenetek között olyan elemeket, melyeknek kitalálása illetve tartalmi összefüggése a néző aktivitása révén lehetségessé válik. Más szóval: épít bizonyos gondolati és érzelmi reflexiókra. Így a Titanic név megjelenítése feltételez egy sor olyan dolgot, ami létrehozza az említett dramaturgiai hatást: mi a nézők már tudjuk, de ők, a szereplők még nem.

Ez az összevetés is mutatja, hogy a film mennyire modern termék. A film ilyen eszközöket nem dolgozhatott volna ki akkor, ha nem építhet a modern hírközlési technika kiváltotta köztudatra. Mindez nem arra a meggyőződésre juttat, hogy a színpad és film között az a különbség, hogy az utóbbi efemer, az előbbi nem, hanem arra, hogy mindkettő

különböző módon éppen egy kor művészete. Éppen ez a meg-
gondolás mutat rá arra, hogy mennyire egységes a film bel-
sőleg, mennyire összehangoltnak kell lenni a forgatókönyv-
nek, rendezésnek, operatőri munkának és színészi munkának,
vagyis arra, hogy a filmen az előadás, a játék maga dön-
tőbb jellegű lesz, mint a színpadon.

V. A MŰNEMEK ÉS A FILMMŰVÉSZET

Említettük már, hogy a filmet nem lehet egy speciális művészeti ághoz kötni, egy speciális művészeti ágból levezetni. Ezen a téren lehet nagyon ügyes, szellemes gondolati játékokat játszani, de ezek tartalmilag nem jellemzik a filmművészetet magát, hanem csak a filmművészet egy sajátos viszonylatát. Ilyen játékosan szellemes összehasonlítást találunk pl. Kispéter Miklósnál /1. A győzelmes film, Bp. 245 old./: "Ha a filmet, mint optikai művészetet beállítjuk a képzőművészetek rendszerébe, a kettő egymáshoz való viszonya érdekes megállapításokhoz vezet. Ilyen értelemben a film egy négyes fokozat első vagy utolsó tagja lehet aszerint, hogy miből indulunk ki. Kétségtelen, hogy a képzőművészetek rendszerében az életteljesség ábrázolási szempontjából a film a legelső helyen áll, viszont a plaszticitás, a kifejezés tömörsége és az akarat koncentráció dolgában az utolsó helyre szorul. Részletezve: A szobrászatban a plaszticitás és a kifejezés koncentrációja a legtökéletesebb, viszont a miliő és a történet ábrázolási lehetősége szinte elenyésző. A relief már feloldja a plaszticitást és a kifejezés tömörségét, a környezet és a történet ábrázolása kedvéért. A festészetben a plaszticitás és a kifejezésbeli tömörség tovább csökken, de a miliő és a történet ábrázolási lehetősége megnövekszik. Ez az eltolódás teljessé lesz a filmen, ahol a kifejezés tömörsége és plaszticitása már egészen feloldódik a miliő és a történet kifejezése érdekében."

Természetesen mindebben, amit Kispéter mond, van igazság. Ezáltal azonban csak egy, és tegyük hozzá, formális oldalról közelítettük meg a filmalkotást, s mit sem mondunk a film lényegéről. Ugyancsak semmit sem nyernénk azzal, ha bármely művészeti ágból akarnánk levezetni a filmet, hiszen a film külön művészeti ág. Így tehát a film előképe nem egy más művészeti ág s különösen nem valamely műág vagy műfaj, hanem a film maga is műnemekre és műfajokra oszlik.

Az irodalmon belül az életanyagból kinövő formának megfelelően három műnemet különböztetünk meg konvencionálisan. A drámát, a lírát és az epikát. Ha most a filmet, mint olyan művészeti ágat fogjuk tárgyalni, melyben ezek a műnemek érvényesülnek, ez egyáltalán nem jelenti és jelentheti azt, hogy a filmhez az irodalom felől közeledünk. Már Lessing világosan látta azt, hogy a portré, a tájkép és történeti festészet, mint a festészet különböző műfajai, az említett műnemek festészeti megvalósulásai. Ugyanígy a zenében az opera, a szimfónia és a dal a drámai, epikai illetve lírai műnemnek felelnek meg. Ha tehát a filmmel kapcsolatban ezekről a műnemekről beszélünk, akkor a filmen, mint speciális művészeti ágon belüli műnemekről szólnak. Sőt éppen az, hogy mindhárom bizonyos mértékig, persze irodalomhoz képest mutatis mutandis meg is valósítható a filmben, újabb adalék ahhoz, hogy itt önálló művészeti ágról van szó.

Mindenek előtt a lírával foglalkozunk, mely lényegében mindig az élet jelenségeivel kapcsolatos szubjektív reagálást fejez ki. Ez a szubjektív reakció azt jelenti, hogy a valóság jelenségei egy ember, mégpedig a maga szempontjából tipikus lelkialkat érzelmvilágához való viszonyban jelenik meg. Az ilyen lírai alkat egy sajátos helyzettel vívódik. Problémája mindig a jelen és jövő viszonya egymással. Ebben az értelemben vívódik Petőfi egyrészt azzal, hogy milyen lesz a jövő, amikor a Respublica

világa jön el és azzal is, hogy felesége az ő halála után hogyan fog viselkedni, hogyan őrzi meg vagy nem őrzi meg emlékét.

Ha az ilyen lírai viszonyulás példáit nagy filmekben keresnénk, akkor törekvésünk hiábavaló lenne. A nagy filmek ugyanis, ha vannak is lírai mozzanataik, végeredményben nem épülhetnek lirára. A lírai világkép is világkép, de kétségtelenül töredezett, részleges világkép. Ez a világkép pusztá darabokból, pusztá fregmentumokból áll össze, mégpedig olyan fregmentumokból, melyeket csak egy egyéniség egysége köt össze. Viszont ugyanakkor olyan kisfilmek, mint a Kisfiu és a léggömb vagy a Város ébredése c. német film, messzemenően lírai jellegűek. Ezt a speciális lírai jelleget meg kell érteni és nem szabad feloldani epikai irányban, mint ahogy pl. József Attila "A város peremén"-jéből készült magyar film tette.

A lírai intenzitás filmbeli áttétele már csak azért is igen bonyolult feladat, mert a kialakult lírai képrendszer egyszerű transzponálása inkább nevetségessé teheti a filmalkotást, mintsem elmélyitené. A lírai kérendszer, sőt általában az irodalmi kérendszer soha sem teljes kép, hanem csak részleges. Éppen ezért az irodalmi hasonlat a filmen nevetségessé válik, hiszen már láttuk, hogy a film nem tűri az olyan hasonlatokat, melyek nem a konkrétan ábrázolt életanyagból nőttek ki. Ez mélyen összefügg a film hitelességének kategóriájával.

Gondoljunk pl. olyan hasonlatokra, melyek már az Illász-ban felmerülnek, mint a "róssaujju hajnal" vagy a "Hokaru Héré". Az, aki ezeket a hasonlatokat így közvetlenül filmre viszi, természetesen nevetségessé válik. Az irodalmi hasonlat ugyanis nem a képi azonosságra épül, hanem csak távoli és inkább belső vonatkozások azonosságára. Arra vonatkozóan, hogy az ilyen hasonlatrendszer mennyire problematikus a filmen, Kispéter igen sok jó példát hoz. Megemlíti pl., hogy a híres Toldi-hasonlat "Mint ko-

mor bikáié olyan a járása, Mint a barna éjjél szeme pillantása", - mennyire csak bizonyos vonások elvonta-ngondolati összevetése révén hoz létre esztétikai benyomást. Ezért lehetetlenné válik ezeknek a hasonlatoknak közvetlen, filmszerű áttétele.

Persze van az irodalmon belül áttehető képrendszer is. Ez azonban határeset. Az ilyen hasonlatrendszer inkább az epikai vagy drámai eseménysodrás révén jön létre, és mivel életanyag is, állandóan felmerülhet pszichológiai motivációként. Utalok pl. Gorkij Klim Szamgin-jának az esetére. A gyerek Klim Szamgin egy tavon korcsolyázik, s midőn társa a jégbe zuhan, féltve életét, nem meri neki kezét segítségül nyújtani. Mikor az elmerült gyereket keresik és Klim Szamgintól megkérdezik, hogy látott-e valamilyen fiut, így felel: "Volt itt egyáltalán valamilyen fiu? Vagy semmiféle fiu nem volt itt?" S ez a motívum, mikor Klim Szamgin később valamilyen aljasságot követ el, állandóan felmerül.

Egészen hasonló, szintén filmre átdolgozható motivációval találkozhatunk Thomas Mann Buddenbrook ház-ában. Itt Tony Buddenbrook beleszeret egy fiatal orvostanhallgatóba, akitől később elválasztják. A fiuval mézet esznek s a fiu ezt mondja: "A méz tiszta természeti termék, legalább tudja az ember, hogy mit eszik." Mann a regény folyamán ezzel a mondattal, mint emlékkasszociációval minduntalan motiválja Tony Buddenbrook utját. Ez állandóan eszünkbe idézi, hogy Tony kénytelen volt a család nyomására lemondani saját természetes érzéseiről.

Ezek a hasonlatok azonban nem lírai képek, az irodalmi képrendszer és a filmbeli képrendszer gyökerében különbözik. Így amidőn József Attila azt mondja, hogy ugy kellesz nekem Flóra, mint falun iskola, villanyfény, kőház, kutak, vagy Shakespeare azt, hogy "Az vagy nekem, mint testnek a kenyér". - ezek olyan hasonlatok, melyeknek megfelelő asszociációs sor a filmben idegenül hat. Ezt mutat-

ja Mahaty Extázis-ának befejező montázsa, ahol a rendező az élet természetes rendjének győzelmét a békés munka képeivel akarja bemutatni. Azonban ezek a képek idegenek a film szellemétől. Más szóval: a film hitelességéből egyenesen következik az, hogy a filmben csak pszichológiailag az életanyag, az ábrázolt valóság belső anyagából nem gondolati, hanem képi uton kinövő hasonlatrendszer állhat meg.

Igy tehát a lírai film illetve a filmlíra szükségképpen meg kell, hogy találja a maga külön nem irodalmi kifejezőeszközeit. Csak így alkothat valóban nagyot. Ez azonban egyelőre, mivel a rövidfilmek nem kifizetődők, már csak azért is ritkán sikerül, mert ritkán vállalkoztak ilyen alkotásokra.

A normál méretű filmalkotások legtöbbször epikai jellegűek. Ez az epikai jelleg elsősorban abból következik, hogy a film tárgyakat, tárgyak és intézmények változásait mutatja be, hitelességgel. Azonban itt is fel kell figyelni arra, hogy nagyobb regények adekvát filmbeli megjelenítése igen ritkán sikerül. Különösen akkor sikerül ritkán, ha a regény nagy műalkotás. Ilyen átdolgozás esetében a filmből legtöbbször kimaradnak bizonyos motívumok és az egyes alakok egymáshoz való viszonya így novellisztikussá válik. Kétségtelen, hogy a film képes sűrítésre. Így pl. a "Hetedik kereszt" c. filmben az artista halálakor nagyszerűen bemutatják az artista halálugrását - a cirkuszban betanult mozdulat most valódi halálugráshoz vezet s így egy pillanat alatt lehet utalni az artista életére is. Mégis: minden sűrítési lehetőség ellenére a film nem tudja adekvátan megjeleníteni a regényt. Ebben az esetben is a regénynek egy sor motívuma szükségképpen kimarad.

Ezért aztán a nagy regényeket megfilmesítés előtt mintegy novellává írják át. A regények sokat veszítenek gazdagságukból. A kevésbé árnyalt, viszonylag kevésbé gazdag regényeknek, mint pl. Kazatrakis regényének, melyből

Dassin Akinek meg kell halnia c. filmje készült, ez jót tesz. De pl. Tolsztoj, Balzac vagy Solohov regényei, melyekből a filmekben csak a kalandokat hagyják meg, kétségtelenül nagyobbak, mint a belőlük készült filmalkotások. Hiszen a kalandokon kívül minden egyéb háttérbe szorul.

A filmalkotások tehát mindeddig leginkább az epikai műfajra s azon belül a novellára illetve az elbeszélésre épültek. A fejlődés iránya is erre mutat. Azonban meg kell azt is jegyezni, hogy nem akármilyen novellákról van szó. Ugyanis bizonyos novellák nem tölthetnek ki egy teljes filmet, mert külső és belső cselekményvezetésük teljesen egysíku, teljesen egyvonalu, más novellák viszont már gazdagabbak és alkalmasak a megfilmesítésre. Az előbbi esetben közvetítő megoldás jön létre. Maupassant három novellájából /A két asszony, Az örökség és a Legyecske/ egy filmet alkotnak, ugyanígy Gonsales, mexikói író novelláiból négy novellát kellett kiragadni, melyekből filmet készítették. /Gyökörek/ Ekkor azonban nem egysíkes filmalkotásokról beszélünk, hanem több együtt bemutatott filmről. Viszont ugyanakkor már Maupassant novella, pl. az "Egy tanyai lány története" c. már egy egész film számára megfelelő anyagot adott. Ugyanígy Csehov "Anna a férje nyakán" c. novellája is.

Sok esetben lazán összefüggő novellisztikus történetek is alkothatnak egy filmet. Példa erre Duvivier Táncrend-je. Viszont meg kell vizsgálni azt, hogy milyen novella, illetve milyen elbeszélés válik valóban a filmszűzsé alapjává. Elsősorban az olyan, amelyben megvan a külső és belső történés gazdagsága és e történések egysége. Ilyen pl. Solohov Emberi sorsa, ahol a külső történések gazdagságát állandóan nyomon kísérte a belső lélektani fejlődés gazdagsága is. Ilyen részben a Moravia-féle novellák, melyekben a pszichikai motivációk és a külső történések viszonya olyan egyenletes módon oszlik meg, hogy szintén filmtémává válhattak. /Római történetek/ Viszont olyan al-

kötésekben, ahol a film anyagához képest egy oldalon akár a kalandok, az események oldalán, akár pedig a pszichikai oldalon, túl sok szál fut egybe, a filmművészet feladata igen nehezzé válik. Különösen kiütközik ez ott, ahol a motiváció nem elsősorban az érzelmi világ, hanem a szellemi profil kialakítását célozza, vagyis az egyes alakok világnézeti arculatára vonatkozik. Ezért pl. a Tonio Kröger vagy a Halál Velencében stb. nem lehetnek jó filmtémák és éppen így nehéz filmtémaként feldolgozni pl. az egyes Stendhal novellákat. Amint ugyanis az alakok pszichológiájának alapját a gondolati elem adja meg, amint a szellemi profilok uralkodó szerepet játszanak a cselekményben, a lélekrajz igen nehezen váltható képre és hangra s megváltozik a film esetében a mű egész jellege.

Igen helyesen érezték ezt komoly művészek egyes esetekben. A Gorkij önéletrajzi filmek rendezője, Donszkoj, a gorkiji autobiográfiának ezeket a gondolati mozzanatait helyesebben szóval gondolati-pszichológiai megalapozó motívumait elhagyta s a regényeket lényegében novellákká írta át. Ugyanez történt Pirjev Félkegyelmű-je és más sikeres regényfeldolgozások esetében is.

A film tehát csak azt a novellisztikát, illetve elbeszélést bírja el, ahol a külső és belső történések a fény és árnyék arányában oszlanak meg. Vagyis előtérben vannak a közvetlen megjelenőre, az eseményekre való lelki reakciók és ezek a lelki reakciók soha nem élnek még viszonylag önálló életet sem, hanem a lélekrajz mindig a hitelen bemutatott események okozta tapasztalatok révén gazdagodik. A szellemi profilnak tiszta gondolati tartalmi viszont a filmben csak jelezhetők és teljességükben nem jeleníthetők meg képi vagy hangformában. Ez persze nem jelenti azt, hogy bizonyos utalások e téren kizártak. Gondoljunk pl. az egyik Gorkij-filmben szereplő diákra, aki egy kérdéssel kapcsolatban Schopenhauerre hivatkozik. Ugyanígy bizonyos értelemben szellemi tartalom a szellemi

tartalmatlanság is és erre is lehet utalni. A Marty c. amerikai filmben Martynak, a mészárosnak barátai, mint egyetlen olvasmányforrásra Mike Spillane-re hivatkoznak úgy, hogy ennek a szerzőnek műveiből kell meríteni a reális életismeretet. Tehát a filmben a szellemi arc, mint gondolati telítettségű profil felvillanhat, de csupán felvilanhat s a maga egészében nem ábrázolható.

Az ilyen rajz tehát csak epizódikus lehet és korántsem igényelheti azt, hogy az alak világnézetéről egy viszonylag totális képet adjon. A modern filmnek igen nagy veszélye az, hogy az ilyen problémákat sokszor egyenesen lirába tévedve, víziószerűen akarja megoldani. Jacques Tati "A nagybácsi" c. filmje mutatja ennek legjobb példáját, ahol a vizionárius és szélsőséges látásmód legfeljebb egy szatirikus kiélezés erejéig felel meg, de szintén képtelen bármit is elmondani az egyes emberek, akár a modern gazdaságban élő család vagy a nagybácsi a modernséggel meg nem barátkozó, ügyefogyott figura szellemi arcáról. Egyes irodalmi alkotások látszólag indítékot adnak az ilyenfajta feldolgozásra. Különösen a fantasztikus, víziószerűen irodalmi alkotások, mint Goethe Faust-ja vagy E.T.Hoffman novellái vagy az újabb időkben Franz Kafka művei. Ezeket azonban ismét olyan gondolati tartalmak éltetik, melyeket filmben visszaadni ismét igen nehéz és mint a modernizált Cocteau filmek mutatják, ismét csak az segít, ha a tematikát filmnovellává írják át.

A novella és az elbeszélés módszere uralkodik tehát a normál-filmben. Mindkettő bemutatja az objektumokat, a tárgyakat, intézményeket, természeti jelenségeket stb., s ugyanakkor mindkettő gyakran dolgozhat dialógusokkal, kép illetve hangasszociációkkal. Ezáltal feltárhatja azt, hogy mi van a jelenségek mögött a valóságban és érzelmileg. Természetesen minden művészet a jelenségek mögötti lényeg-
get keresi, azonban a filmnek éppen ezzel kapcsolatban

domborodik ki belső sajátossága. Ezt a lényeget minden művészet csak a maga sajátos síkján mutathatja be.

A zene a felszín és lényeg ellentétét illetve dialektikáját az érzelmi világon belül tárja fel. A dráma a dialógusban mutatja be a felszínt és a dialógusok rendjében, összefüggésében a lényeget. A film sajátossága éppen az, hogy a felszín és lényeg ellentétét nem ugyanazon az anyagon belül mutatja be. Amennyiben a dialógus felszínt jelent, a kép vagy a zene mutat rá a lényegre és fordítva, ahol a kép jelent felszínt, ott a zene vagy a dialógus adhatja a lényeget és vice versa. A filmben tehát ebből a szempontból az a fontos, hogy itt különböző síkok játszanak egymásba. E síkok egymásba játszása, egymást átfedése állandóan új mondanivaló kedvéért, szükségszerűen csökkenti a film regényes lehetőségeit. A cselekményszál, mégha egy cselekményszál is, különböző síkokon jelenik meg. Ezért a filmszűzsé nem bír el regényes módon végtelen sok cselekményszálat, hanem kizárólag egyet vagy kettőt. A filmtémát ez is a novellához illetve az elbeszéléshez közelíti.

A különböző síkok egymásbajátszása a filmben igen sokszor a kerettörténet révén is hangsúlyozódik. A filmekben mégpedig a jó filmekben viszonylag gyakori a keret felhasználása a már említett okokból, melyek a film társadalmi feladatával függnek össze, mint az irodalmi alkotásokban. A keret ugyanis már önmagában jelzi azt, hogy itt különböző síkok egymásba átcsapásáról van szó és lehetőséget teremt egy bizonyos novellisztikus csattanó megjelenítésére. Példa erre az Emberi sors, éppen úgy, mint a Citi-zan Kane, ahol az egész keret azt a feladatot tűzi ki, hogy megtalálják az aranypolgár utolsó szavának értelmét. Kane halála előtti utolsó szava "a rózsabimbó" és végül kiderül, hogy a rózsabimbó annak a gyermekkori szánkónak a neve, melytől a kisfiút a gazdag örökség elnyerésekor szakították el a rokonok. Kane tehát élete utolsó pillanatá-

ban felismerte, hol hibázta el életét, mely az elidegenedésbe csuszott. A keret ugyanakkor más esetekben igen groteszk kontrasztokra ad alkalmat. Gondoljunk pl. Duvivier Táncrend-jére, mikor a főszereplő visszaemlékezik első báljára s arra a teremre, melyben táncolt. A terem ragyogó, szép és elegáns. Mikor pedig a kép felvillantja a valószínűs termet, akkor látjuk, hogy a terem egy ütött-kopott átlagterem, melyet csak a megszépítő messzeség, a fiatalság emléke varázsolt széppé.

A novellisztikus filmmegoldásnak mindig egy bizonyos leleplező ereje van, a csattanó mintegy visszavetítve új értelmet ad az egész történetnek, melyet a csattanó alapján átértékelünk, újra elemzünk. Az elbeszélés-jellegű film viszont nem ilyen kritikai élő, illetve nem csattanóra épülő kritikát nyújt. Gondoljunk pl. a Muló évek /eredeti címén: A ház, amelyben lakunk/ c. igen sikerült szovjet filmre. A film - bizonyos paradoxáival azt mondhatnánk - szintén keretes film. A film úgy indul, hogy két gyerek játékát mutatja be, majd később megmutatja, hogy a két gyerek életét hogyan dölja fel a háboru s végül ismét, most már más két gyerek játékával bucsuzunk a történettől. Itt kidomborodik a film elbeszélés jellege, mely arra mutat rá, hogy az élet szokásos, normális menetén belül hogyan jön létre egy különös megrázkódtatás, a háboru, mely rendkívüli mértékben felfokozza az emberi energiákat éppen azért, mert rendkívüli mértékben felfokozza a szenvedélyeket, hogyan hat ez a háboru az egyes emberek életére s hogyan tér vissza a megpróbáltatások után az élet normális menetébe. Az elbeszélés jellege tehát éppen az, hogy a köznapból való kiemelkedést és az átlagéletbe való visszajutást ábrázolja. Itt tehát nem az ábrázolt életanyag, mint normális életanyag kerül kritika alá, ahogy ez a novellában történt, hanem a különös, a normálistól eltérő helyzet az, aminek az abszurditását a film bizonyítja.

Az a tény, hogy a film alapjának az elbeszélést, illetve a novellát tekintjük, mutatja azt, hogy a filmmel, mint speciális műfajjal foglalkozunk, mégpedig mint olyan speciális műfajjal, melynek nincs totalitása. Igaz, a film mint művészeti ág sokféle műfajt enged meg, de a film sajátos keretei lehetetlenné teszik a totalitás létrejöttét, hiszen éppen a totalitás esetében szűnne meg a film művészetté lenni. Kifejtettük, hogy a film modern társadalmi hivatása modern gondolkodásból való keletkezése következtében az érzékelés az esztétikailag fejlett érzékelés minden síkján közeledik a nézőhöz. Ha mindezekben a síkokban totalitást nyújtana, akkor a film művészisége teljességgel elveszne.

Felvetődik a kérdés: vajon a film totalitásának tagadásával egyben tagadjuk-e a film nagy művészi értékét? Szó sincs róla. Bizonyos fajta művészeti ágakon belül bizonyos műfajok vagy műnemek megkövetelik a totalitást, ugyanakkor más műfajok, melyek a művészi hierarchián belül a többiekénél nem magasabban és nem alacsonyabban állnak, hanem a többiekkel azonos színvonalon - nem. Ilyen műfaj pl. a novella. A novellában sem a szenvedélyek és mozgások totalitása nem érvényesül, mint a drámában, de ugyanígy nem érvényesül a novellában az objektumok totalitása sem. Ki ismerne olyan novellát, melyben a tárgyak vagy intézmények lényege teljes totalitásban tárul fel. Ilyen novella természetesen nincs, hiszen központi problémája minden novellának egy-egy emberi életsors belső értékének, illetve értéktelenségének megmutatása. Még olyan novellákban is, melyek egy teljes regényciklushoz kapcsolódnak, világosan felfedezhető ez. Balzac Vörös kocamá-jában pl. a Taillefer vagyon születését ábrázolja: de pusztán egyéni sorsokon keresztül és egyéni sorsokra /Victorine és kérője/ való hatásában. Ugyanakkor eszébe sem jut a Taillefer bankháznak és bankház funkcionálásának olyan részletes leírását nyújtania mint pl. ezt a Szamárbőr-ben teszi, vagy ahogy

a Nuncingen-házát jellemzi a Kurtizánok tündöklése és bukásában.

A film, melynek általánosságban a novella illetve elbeszélés az alapja, ezt a jellegzetességet - tudniillik hogy totalításra nem törekszik -, teljes mértékben átveszi és ez a film művészségéből mit sem von le. Sőt éppen a film komplexségéből következik, hogy bármilyen totalitás megölné a film művészségét. Így tehát a filmet azon a társadalmi feladaton kívül, amelyet teljesít, azokon a forrásokon kívül, elsősorban a modern gondolat- és érzelemvilágon kívül, melyből származik, nem lehet bizonyos totalítás kategória alapján megmagyarázni. A totalítás kategória alkalmazása a film esetében sokkal inkább sémákhoz vezetne, mintsem valóságos eredményhez és megtagadná a filmtől a művészi igényt.

Amint a speciális totalításra való törekvés nem feltétlenül minden műfaj alapkategóriája, úgy természetesen nem tagadható, hogy a totalításra nem törekvő, a totalitást el nem érő műfajoknak is van bizonyos vezetőmotívuma. Pl. egy egész műnem, mint pl. a líra, nem tarthat totalításra igényt. A líra ebben az értelemben fragmentáris jellege teszi lehetővé azt, hogy egyes lírai alkotásokat nem önmagukban vesszük számításba akkor, amikor a költő világhképét vizsgáljuk. Így pl. a Verlaine-i vagy József Attila-i költészet bizonyos játékos darabjait éppen annyira nem lehet a költészet egészének szemügyrevétele nélkül megérteni, mint ahogy lehetetlen egyes versek kiemelése révén a költészet egészére vonatkozó megállapításokat tenni. A film azonban nem ilyen értelemben fragmentáris jellegű. A filmnél az, hogy nem törekszik totalításra, nem vezet oda, hogy az egyes alkotások önmagukban pusztán fragmentumot jelentsenek. Ellenkezőleg. Minden egyes filmalkotás egész és nem részmondanivaló hordozója, nem pusztán hangulatilag megérthető szubjektív reagálás kifejezője /kivételek az esetleg lírai rövidfilmek/, hanem az objektív világ egy részé-

nek intenzív tükre. Ilyen értelemben természetesen, mint minden más művészi alkotás, az adott kérdést, az adott problémát intenzív totalitásában dolgozza fel, anélkül, hogy művészi eszközeiben a valóság valamely motívuma teljes totalitásának bemutatását tűzné ki feladatául.

Ez is a novellához illetve az elbeszéléshez köti a filmművészetet. A novella és elbeszélés ugyanis szintén olyan műfajok, melyekben érvényesül a művészet általános, az adott anyag intenzív totalitását kimerítő törekvése s ugyanakkor a valóság egyetlen mozgásterületét sem óhajtják a maga intenzitásában ábrázolni. Ez abból következik, hogy a rövid epikai műfajok pl. a novella egy egészen különös, sőt azt mondhatnánk, egyes speciális történetet mondanak el, melyet az általános társadalmi mozgásfolyamattal a csattanó köt össze. Világos az, hogy itt a totalitás kategóriája két értelméről kell beszélnünk. Az egyik a művészetre általában jellemző, intenzív totalitás, mely ezekben a műfajokban és a filmben is megvalósul, a másik a valamely életanyag illetve valóságmotívum totalitásának kidolgozására való törekvés, mely ezekben a műfajokban nincsen meg.

Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell azt, mint ezt a líra esetében is tettük, hogy a filmnek, mint speciális művészeti ágának és a szokásos játékfilmnek, mint novellára épült sajátos műfajjá alakult műalkotásnak is megvan a maga művészi alapelve. A líránál ez a művészi alapelv az objektum és szubjektum sajátos viszonyából adódik, amikor az objektum is éppen a benne kifejeződő jövőbe mutató tendenciák miatt és ezekkel kapcsolatban, a szubjektumra gyakorolt hatás révén jelenik meg pusztán. Más szóval: a lírában az érzelem és a gondolat, mégpedig az objektivitásra irányuló gondolat és érzelem dialektikája válik művészi alapelvvé. Feladatunk most az, hogy megtaláljuk a filmművészet ilyen jellegű alapelvét is.

Ahhoz, hogy ezt az alapelvet fölvegyük, egy pillanatra vissza kell nyulni a művészet, ebben az esetben a

filmművészet, társadalmi feladatának elemzéséhez. Ezt a kérdést elemezve megkíséreltük kimutatni azt, hogy a film egy speciálisan modern, ember és valóságismereti igény kielégítője. Természetesen ezt az igényt művészién csak úgy tudja kielégíteni, ha éppen úgy katarzist, erkölcsi megtisztulást hoz létre, mint a többi művészetek, másszóval, ha létre tudja hozni a műélvezőben azt, hogy a néző mintegy azonosuljon a műalkotás hatására az emberiség általános törekvéseivel. Ha ezt nem tudja létrehozni, akkor lényegében csak a szórakoztató ipar olyan átlagtermékéről van szó, mint amilyen egy jól sikerült sláger. Láttuk azt is, hogy a filmalkotások zöme milyen okok következtében tartozik ehhez az átlagszórakoztatáshoz.

Most már a film sajátosan abban az esetben, ha valóban művészi alkotás akar lenni, akkor meg kell lelnie azt a sajátos művészi alapelvet, amely alkalmas a valóság katarztikus, mégpedig speciálisan filmszerűen katarztikus bemutatására. Annak a társadalmi igénynek következtében, amelyből a filmművészet ered, ez az alapelv nem lehet más, mint az állandó változások alapelve. A film, mint a negyedik dimenzió művészete éppen arra alkalmas, hogy a különböző tér, idő dimenziókat ne csak bemutassa, hanem ezeknek a dimenzióknak egymásba átcsapását is ábrázolja. Hangsúlyozzuk azonban - ez az a probléma, melyet még esztétikailag és pszichológiailag ki kellene dolgozni általában - hogy a művészet minden formában tulmutat a valóságdimenziókon, amennyiben a valóságdimenziók alapján bemutat bizonyos pszichológiai és esztétikai dimenziókat is. A filmművészet sajátosága ezeknek az esztétikai dimenzióknak szimmetria, ritmika, perspektíva stb. egymásba átcsapása, illetve ezeknek az átcsapásoknak bemutatása. Ugyanigy véleményünk szerint létrejönnek rendkívül bonyolult, de ugyanakkor az attitűdökhöz képest mégis általánosító, pszichikai dimenziók is a valóságban. Gondoljunk pl. az érzelmek és szenvedélyek különbségére. Most már a filmal-

kötés lényege véleményünk szerint az, hogy az ilyen módon létrejövő, csaknem végtelen számú sikot állandó változásban, állandó mozgásban mutatja meg és mindenütt képes arra, hogy ezeknek a sikoknak más síkba való egyenértékét illetve továbbfejlődött, továbbkristályosodott, mintegy más tényezőktől beszorított egyenértékét mutassa be.

Már számos példát említettünk, melyek ezt kézzelfoghatóan bizonyítják. Mind az aszinkronhatások mind a montázstechnika mind a filmszimbólumok alkalmazása erre mutat. Igen élesen bizonyítja ezt azonban egy negatív példa is. Walt Disney egyik újabb kísérlete, mely Stokowski munkásságát akarta bemutatni a film eszközeivel, egészen sajátos jellegű filmalkotásban jutott kifejezésre. Walt Disney ugyanis ebben a filmalkotásban a művészi erőt, a zene varázsát a film szellemének megfelelően képre, színre és mozgásra akarta átváltani. Walt Disney véleményünk szerint itt igen helyesen ismerte fel a film lehetőségeit a film egyik alaptörvényét vagyis azt, hogy ami az egyik valóságsíkon megjelenik, a fölfogás e szférájában valóságos, a filmben át lehet váltani egy másik síkra. A film azonban nem azért nem sikerült, mert Walt Disney ezt felismerte, hanem azért, mert egy más területen követett el alapvető tévedést. A filmben ugyanis az objektív élet különböző reflexeinek egymásba átváltása, egymásba átmenetele mutatható be kizárólag. A műalkotásnak mint műalkotásnak és nem mint objektív, valóságos életténynak, ilyen átváltása már nem lehetséges, hiszen még a montázstechnikánál is az a lényeges, hogy minden egy vonatkozásban felmerülő filmhasználat más vonatkozásban életténnyé váljon. Így Walt Disney kísérlete kizárólag kuriozum maradt és maradhatott, mert elszakadt a film lényegétől, a film hitelességétől.

Mindebből kiviláglik tehát az, hogy ha a film művészi alapelvét akarjuk megfogalmazni, akkor nem tekinthetünk el a film szociális feladatától, attól a modern szemléletől, amelyből kinőtt, vagyis nem tekinthetünk el

mindazoktól a sajátos és csupán filmre alkalmazható esztétikai kategóriáktól, melyeket kidolgoztunk. A modern szemléletből kinövő negyedik dimenziós, a dimenziók egységében látó művészet a film, melynek lényege az objektív valóság hiteles /nem szolgál/ visszatükrözéséből való kiindulás és visszatérés, mégpedig állandó visszatérés ehhez az ábrázolt valósághoz, miközben ennek a valóságnak szereplőiben és közönségben kiváltódó pszichológiai és esztétikai reflexei és ezeknek a reflexeknek állandó egymásba átmenetele adja meg a műalkotás lényegét, az állandó kölcsönhatásos valóságon alapuló változást.

A filmművészet jövője, egész perspektívája tehát arra épül, hogy a modern és egyre megújuló technika felhasználásával mennyire mélyen képes bemutatni ezeket a változásokat. A film, amely egy pillanat alatt bemutathat egy 1910-ben épült házat és a háznak a jövőjét az első világháború majd a második világháború szörnyű rombolásai után, és a körvonalakból kinövesztheti, szintén másodpercek alatt, az újjáépülő modern palotát, képes arra is, hogy mintegy átfogja az emberi érzésvilág belső változásait, a benne rejlő lehetőségeket, a fejlődési perspektívákat is és így válik a modern kor, a modern élet lenini értelemben vett legfontosabb művészetévé. Miközben korunkban minden változik, ennek a változásnak ezerarcúságát, ezer vonatkozását, ha nem is totalitásra törekvően, de tendenciájában éppen a filmművészet van hivatva tükrözni.

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Előszó	3
Almási Miklós: <u>A film és a művészi élmény születése</u>	5
/Gondolatok a filmhatás esztétikájához/	
Előszó	7
Egy új művészet "nyelve"	11
Visualitás és aktivitás	11
Az "eleven tárgyak" vonzóereje	16
Montázs, szimbólum, képfunkció: a láthatóvá tett láthatatlan	21
A rész és egész dialektikája: a látszat felbontása	27
A film mint esztétikai egység	30
A valóság filmszerű visszatükrözésének saját-sága	30
Spontán hatástól a művészi élményig /A közvetlen hatás technikája - a giccs/	34
Ut a tartalom felé, a filmszerű megjelenítés ...	41
Néhány vonás a filmszerű tartalom "határai-hoz" /Mi az, amit már nem tud ábrázolni a film?/	41
A cselekmény a drámában és a filmen	43
A gesztus, mint filmszerű kifejezőmód	51
A gesztus: az ábrázolás és művészi hatás centruma	63
A világ, melyet a film bemutat	70
A véletlen, mint élettény és mint formáló elv	70
A tipizálásról	81
Tragédia és komédia a filmen	89
A világkép evokációja	92

A film nyilvános hatása	94
A film és a mai élet	99
Elavulás és maradandó hatás	99
Az utóhatás és a film társadalmi szerepe	104
Gyertyán Ervin: <u>A muzsák testvérisége és a film-</u> <u>művészet</u>	107
Bevezetés	109
A muzsák testvérisége	117
Öt álláspont és a hatodik	131
Utolérte-e Achilles a teknősbékát	155
A konfliktus konfliktusáról	178
Laokoón és a szurkoló	196
A film és az esztétika koordináta rendszere	221
Hermann István: <u>A film társadalmi feladata és sze-</u> <u>repe</u>	243
Előszó	245
A szintetikus művészet elmélete	250
A filmművészet forrásai és igényei	261
A film, mint modern művészet	287
Film és színház	310
A műnemek és a filmművészet	337