

Nemes Károly

# A FILMMŰVÉSZET FEJLŐDÉSE





## Előszó

*Könyvünk nem egyetemes filmtörténet, a filmművészet kialakulását és fejlődését mutatja be kézikönyv szintjén.*

*A filmművészet fejlődési vonalát követi az alapvető társadalmi és művészeti viszonylatokban. A filmtörténet legjelentősebb alkotóit nem tárgyalja önállóan, csak e fejlődési vonal összefüggésében. Nem jellemzi tehát a művet a lexikális teljesség.*

*Az olvasó így követheti a filmművészet születésének, fejlődésének, esztétikai sajátosságai alakulásának folyamatát. Ezzel segíti a nézőt, hogy a filmművészet tudatos élvezőjévé váljék. Gazdagítja művészetértékelő szempontjait, fejleszti azt a képességét, hogy a világot esztétikai megfontolásokkal is szemlélje.*

*A fejlődési utat végigkísérve könyvünk bizonyos elméleti utalásokat is tartalmaz, annak megfelelően, hogy az elméleti reflexiók nemcsak a fejlődést, hanem a felfogást is erőteljesen befolyásolták. Ezek azonban nem törik meg a vonalat, nem teszik nehezkessé az olvasást. Így a mű nemcsak megérteni és átérezni segíti a filmeket, hanem kedvet is csinál az alkotások megtekintéséhez.*

*Régi – és évek óta folyton hangoztatott – igény, hogy a filmművészet iránt érdeklődők, a filmbaráti körök tagjai, a közép- és felsőoktatási intézmények hallgatói, a közművelődési intézmények vezetői és munkatársai, a művészeti ismeretter-*

jesztés irányítói és résztvevői olyan kézikönyvet vehessenek kezükbe, amelyben a filmtörténet és filmesztétika alapkérdéseiről olvashatnak. A filmirodalom már nem jár gyerekcipőben, mint egy-két évtizeddel ezelőtt, de olyan összeállítás, amely a legszélesebb kör érdeklődését kielégítené – nevezhetnénk mindenki filmkalauzának – még nem jelent meg.

Nemes Károly kötete annak a felismerésnek a jegyében született, hogy a filmkedvelők örömmel fogadnak egy sokoldalú ismereteket nyújtó, összegező-rendszerező munkát. A kiadvány egy sorozat része, ennek ellenére kezdet is, folytatás is. Segítséget nyújt az érdeklődőknek a filmművészet számos témakörében. Művekről szól és jelenségeket boncolgat. Olyan összefüggésekre hívja fel a figyelmet, amelyek a film múltjához, jelenéhez, sőt – bizonyos fokig – jövőjéhez kapcsolódnak.

A szerző – és ez mindenképpen érdeme a munkának – nem tételes „leltárt” ad, hanem a fejlődési folyamatokat határozza meg. Azt kutatja, hogyan született egy technikai találmány révén új művészeti ág, melyek a robbanásszerű változások jellegzetességei, milyen állomásokat érdemes számon tartani. Nemes Károly arra törekedett, hogy a „huszadik század népművészetéről” – eddig megtett útvjáról – információkat közöljön, s ugyanakkor eligazítsa az olvasót a különféle iskolák és irányzatok, kísérletek és eredmények között. Aki fellapozza a könyvet, képet kap a film formanyelvi változásairól, a stílusok sajátosságairól – az elemzést azonban mindig a társadalmi-művészeti „üzenet” jellege határozza meg. Amikor az író utakról és zsákutcákról szól, a filmben ábrázolt konfliktusokat és helyzeteket a valósággal szembesíti. Arra figyel, ami az alkotások lényege. Azt vizsgálja, ami a művekben maradandó.

A kiadványt egyaránt haszonnal forgathatják azok, akik most ismerkednek a film világával és azok is, akik alap- vagy középfokon már jártasak a filmtörténet és a filmesztétika problémáiban. Nemes véleményével, ítéleteivel természetesen számos vonatkozásban vitatkozhatunk, ez azonban semmit



*sem változtat azon, hogy könyve segíti az ízlés, a filmről és a filmművészeti mozgásról szóló gondolkodás fejlődését.*

*A MOKÉP és a Magyar Filmtudományi Intézet közös kiadványát a filmkedvelőknek s köztük természetesen mind-azoknak ajánljuk, akik felelősséget éreznek a filmismeretterjesztésért, és „hivatalból” vagy kedvtelésből, úgyszeretből vagy belső indíttatásra a filmkultúra terjesztésén munkálkodnak. Kívánjuk, hogy az elméleti ismereteket a mindennapok gyakorlati munkájában hasznosítsák.*

*A KIADÓ*



# A FILM ÉS A KULTÚRA



## *Valóság és kultúra*

### AZ ÉRTELMEZÉS

Kétségtelen, hogy a kultúra a legáltalánosabb – bár szűk – értelemben a társadalom szellemi szféráját jelenti, de ez az értelmezés nem választható el attól a tágabbtól, amely szerint a kultúra egyenlő a történelmileg meghatározott emberi lényeknek megfelelően átalakított természettel, emberi pszichikummal és társadalommal. Tehát a szellemi szféra nem zárt, hanem a teljes értelemben vett valóság átalakítását szolgálja, s ez természetesen vonatkozik a filmkultúrára is.

Az a szellemi tevékenység, amelyet a filmkultúra magába foglal, szintén a valóság – benne az ember és természetesen a társadalom – alakítására, tökéletesítésére irányul. Ez a szellemi tevékenység nyilvánvalóan nem általában folyik, hanem meghatározott társadalmi-történelmi feltételek között. Ez úgy is érvényes, hogy a filmkultúra része egy magasabb fokú egésznek, és úgy is, hogy azzal párhuzamosan szüntelenül változik.

A filmkultúra összefüggését az egészszel – nemcsak a kulturális szférával – bizonyítják technikai, gazdasági, szociológiai stb. vonatkozásai, amelyek visszahatnak a filmkultúra változásaira is. Azonban nem a legmozgékonyabb tényezői az új és új átalakulásoknak. A filmkultúrának megvan a maga anyagi-technikai bázisa, ipari-gyártási apparátusa, forgalmazási és bemutatási szervezete. Fejlődésében meghatározó szerepet tölt be az ideológiai és szervezeti irányítás. Természetesen jelentékenyen befolyásolja a közönség általános műveltsége és

a filmmel kapcsolatos kulturáltsága, összefüggésben a filmtudomány, a filmoktatás, a filmkritika, a film ismeretterjesztés adott színvonalával. Mindezek megalapozzák és segítik azt a hatást, amelyet a film és a filmművészet a néző és a valóság meghatározott kapcsolatának megteremtése vagy megváltoztatása érdekében kifejt. A középpontban azonban maga a film áll, s az átalakulásoknak is ez a legfontosabb tényezője. Elsősorban ezért koncentráltak és koncentrálnak a filmkultúrával foglalkozó művek a filmre vagy még inkább – az esztétikai viszonyt a valósággal megteremtő – filmművészetre. De emellett a kutatások bizonyos leszűkülésében az is közrejátszott, hogy a filmkultúra teljes mérvű feltárására nincsenek megfelelő források, vagy pedig olyan komplex kutatást igényelnek, amelyek magukba foglalják a gazdasági, történelmi, szociológiai stb. tanulmányokat is. Ugyanakkor a film és a filmművészet változásaiban fellelhető az egész filmkultúra változása, hiszen alapjában a világ átalakításáról van szó, amelyben a film és a filmművészet csak más tényezőkkel együttesen játszhatott és játszhat közvetlen és közvetett szerepet, s ez nem csekély mértékben befolyásolta változásait.

## A VIZSGÁLÓDÁS ASPEKTUSA

A filmkultúra alapjait feltáró vizsgálódás tehát a sokféle korlát és a film központi helye miatt feltételelesen leszűkülhet a film és a filmművészet tanulmányozására is – kiegészülve a filmtudomány állapotára vonatkozó reflexiókkal. Így kirajzolódik a filmben és a filmművészetben érvényre jutott valósághoz való viszony, illetve bizonyos ösztönzések a kialakult viszony igazolásával vagy tagadásával a tudomány részéről. Kimarad azonban a gazdaság, a technika, az ún. művelődéstörténet – amelyet azonban néhány utalás pótol –, a szociológiai vizsgálat stb.

Ennek az elhatárolásnak, illetve tárgyválasztásnak értelmét az a cél adja, hogy az olvasó ne csupán a filmkultúra alapjait

sajátítsa el, hanem részese legyen a filmműveltségnek, a valósághoz való filmesztétikai viszony feltételeiről, lényegéről és alakulásáról szerezzen ismereteket, s ezzel a filmek értőbb és érzékenyebb felfogójává válják.

A film kevesebb mint évszázadnyi kora már eleve arra enged következtetni, hogy művészeti kialakulása még tart, még nem ismerte fel eléggé a saját művészeti lehetőségeit, még nagyon sok korláttal rendelkezik a valósággal való esztétikai kapcsolatában. A vizsgálódásnak éppen ezért felel meg a történelmi aspektus, mert a film művészetté válásának fő tendenciái ebben a folyamatban tárhatók fel, s ezzel a film és a valóság alapvető viszonyának jellege – tehát a film művészeti lényege – így deríthető fel, a film fejlődési perspektívája így világítható meg érzékletesen. Ugyanakkor a kronológiai elemzés nemcsak a film mint művészet kialakulásáról adhat számot, hanem azokat a követelményeket is megérteti, amelyeknek hatására ez a kialakulás végbement. Így az olvasó fokozatosan sajátítja el a film speciális valóságábrázoló lehetőségeit, értheti meg a filmművészeti ábrázolás összetettségét és sajátosságait.

Végző soron tehát a film által értelmezett és az értelmezésen keresztül átalakított világról van szó, amelynek változtatásához, mint mindent, a filmet is fel kell használni – és ennek útja a film tulajdonképpeni művészettörténete.





# A FILM ÉS A MOZI



## *A film emberi lehetőségei*

### AZ EMBER A HUSZADIK SZÁZAD VÉGÉN

Az ipari forradalom (kb. XVIII. század második fele) óta az embereknek a világról szerzett ismeretei jelentősen megváltoztak, s ennek nemcsak a társadalom, hanem az egyén szempontjából is jelentős következményei voltak. A közlekedés, a távközlés stb. területén történt változások a legközvetlenebbül érintették az egyént, de természetesen az új technikai eredményeken nyugvó életforma-változások, megismerési eredmények, kommunikációs lehetőségek stb. is. A XIX. században egyre szaporodó találmányok lehetővé tették a világ fokozottabb birtokbavételét, gyorsították átalakítását. A film szempontjából nagyon jelentősnek minősíthető Louis Daguerre 1839-ben kidolgozott találmánya: az első gyakorlatilag használható fényképezési eljárás.

Nincs módunkban a film technikai feltalálásának útját végigkísérni, két nevet azonban mégis ki kell emelnünk. Az egyik Eadweard Muybridge, aki 1872-ben egy vágató lóról készített sorozatképet, a másik Étienne-Jules Marey, aki 1876-ban olyan „fényképező puskát” alkotott, amellyel egy másodperc alatt tizenkét felvételt készíthettek. A két példa azt mutatja, hogy a kor technikai feltaláló szelleme, a világ megismerésének vágya és a fénykép adta lehetőség alapján már megkísérelték a mozgás természetes formában való rögzítését is, illetve éppen a fényképezés volt a kísérletek szempontjából a legfontosabb. Nem véletlen, hogy Louis Lumière – a film

feltalálója – szintén kísérletező fényképész volt, aki találmányának jelentőségét nézve tudósnek minősíthető.

A filmet a kezdeti években – a kor sajátosságainak megfelelően – a szórakoztatás – tehát az üzleti kihasználás – kategóriájába sorolták. Az új szórakoztató látványosság vásári, varietébeli, cirkuszi környezetben való feltűnése persze alapvető jellegéből is adódott (a természetes ábrázolás könnyű felfoghatóságából), de a kezdetlegességből és főleg a kialakult – üzleti – gyakorlatból.

Aligha tekinthető véletlennek, hogy Louis Lumière találmányát apja, Antoine Lumière azonnal üzletileg kamatoztatta. Hiszen Thomas Edison és mások hasonló jellegű találmányai valamennyien ezt az irányt jelölték ki. Ez a korán kialakult népszórakoztatási jelleg – a pozitív tartalom mellett – a film művészeti fejlődésére rányomta a bélyegét, bár ez persze együtt járt azzal, hogy a filmipar nélkül nem lett volna filmművészet, a filmipart pedig csak a tömegkereslet hozhatta létre.

## *A mozi születése*

LOUIS LUMIÈRE

Louis Lumière apja fényképészeti szalonjában, majd fényképészeti cikkeket készítő gyárában ügködött. Főképp az érzékenyebb emulzió megteremtésével foglalatoskodott. Kísérletezései egyre jobban felszínre hozták tudományos képességeit. 1892-től már rendszeresen beszámolókat tartott eredményeiről. A film iránt azután kezdett érdeklődni, amikor 1894-ben megismerkedett Thomas Edison kinetoscopjával. 1895. március 22-én már bemutatta találmányát a Nemzeti Ipart Támogató Társaságnak. A bemutatót négyszer ismételte meg, mielőtt a nyilvános vetítést, amelyet apja szervezett, megtartották volna Párizsban. Ez a nap, 1895. december 28-a tekinthető a mozi születésnapjának.

Rögtön feltehető a kérdés: miért Louis Lumière a feltaláló, miért nem Emile Reynaud, aki 1888-ban ún. Optikai Színházában már vetítéseket tartott, s 1892-ben Thomas Edison már szabadalmaztatta kinetoscopját. A válasz rendkívül egyszerű: Emile Reynaud nem mozgófényképet, hanem rajzolt filmet vetített. Thomas Edison pedig, bár mozgófényképet alkalmazott, azt nem vetítette ki, hanem a néző egy szekrényyszerű dobozban láthatta a képet. Ezek a filmeckék többnyire olyan varietészámokat tartalmaztak, amelyeket nem kidolgozott háttér előtt vettek fel, mozgófénykép-voltuk így alig érvényesült.

Louis Lumière egyesítette Reynaud vetítését Edison mozgófényképével, így megalkotta azt a látványosságot, amely

nemcsak mozgófényképeket tárt a nézők elé, hanem mintegy belefoglalta azokat az esemény terébe és idejébe. Ezért ugráltak fel a nézők ülőhelyükről a tenger hullámain és a befutó mozdonyt látva. Akkor és ott érezték magukat, amikor és ahol az esemény végbement. Természetesen ezt a felvételek még fokozták is, például a befutó vonat szembejött a közönséggel. De emellett előszeretettel fényképeztek úgy, hogy a dolgok anyagiséga hangsúlyozódjék. A ledőlő fal verte por vagy a vízbe dugott tüzes patkó nyomán felcsapó gőz stb. a térszerűség érzetét fokozta.

Louis Lumière-nek nem voltak művészi ambíciói vagy csak annyi, amennyit egy vidéki fotószalon napi munkája megkövetelt. Azt vette filmre, amit a környezetében látott: a gyárból kijövő munkásokat, a forgalmas utcát, a hullámozó tengert, a befutó vonatot, a reggeliző családot stb. Kuriózumként lefényképezte a Francia Fényképész Szövetség kongresszusán – amelyen maga is részt vett – a vitatkozókat és a kirándulókat. Filmjei tehát nem voltak dokumentumfilmek, ami már egy bonyolult filmművészeti műfaji kategória, hanem legfeljebb riportfilmek, néhány perces jelenetek, amelyekben zárt egységben jelent meg az élet egy-egy mozzanata. Még kevésbé terjesztette ki munkásságát a játékfilmre, erre a fejlettebb és még nem létező műfajra. *A megöntözött öntöző* (1895) című alkotása egy gyermekalbum képsorainak életre keltett másolata volt (az öntözőcsőre rátaposó fiúval, aki akkor lép le róla, amikor a kertész éppen szembenéz a cső végével). Kétségtelen azonban, hogy mindezek ellenére Louis Lumière rátalált a film bizonyos lehetőségeire. *A vonat érkezése* (1895) című művében a szemben fényképezett mozdony félelmetessége éppen ezzel a szemszöggel érvényesült. *A bébi reggelije* (1895) című alkotás a komponálás zártságával érzékeltette a látható emberek (családi) összetartozását. Mindez azonban a fényképész gyakorlat hatása volt. Louis Lumière filmjei a természetes formában és mozgásban mutató szenzációjával hatottak. S amikor ez már kevésnek bizonyult, a földrajzi egzotikumhoz fordultak, megmutatva azokat a helyeket, amelyekre az emberek nagy része



sohasem juthatott el. A Lumière-filmek varázsa azonban az életben észrevétlen, kis dolgok megmutatásában rejlett. Nem véletlen, hogy ezek kiemelése olyan jellemző vonásává vált a filmművészetnek.

Mechanikus másolás volt mindez, de bizonyos válogatás és a fénykép komponálási, fókuszálási eszközei már érvényesültek benne.

Louis Lumière-t a továbbiakban tudományos tevékenység kötötte le, s az apja – és testvére – részvételével létrehozott cég sem tevékenykedett sokáig. A film fokozottabb kihasználása másfajta személyiségre várt.

## GEORGES MÉLIÈS

Georges Méliès apja milliomos volt, s fiát is az üzlet folytatására szánta, elítélve festői ambícióit. Egy gazdag lánnyal kötött házasság azonban megadta az önállósodás lehetőségét Georges Méliès-nek. Megvásárolta Robert Houdin özvegyének bűvész-színházát. Ez a színház típus, éppen a technikai fejlődés miatt, igen népszerű volt varietészámaival és gépi berendezésen alapuló trükkjeivel. Természetes, hogy amikor Georges Méliès 1895-ben megismerkedett a Lumière-féle filmmel, azonnal gazdagítani akarta vele színházát. S bár Antoine Lumière nem adta el neki a készüléket, hamarosan mégis szerzett egyet, s 1896-ban megkezdte a filmkészítést és a filmvetítést.

A bűvészszínház számai közé nem volt nehéz beilleszteni a kis filmjeleneteket. 1898-ban a felvevőgépében beállott zavar következtében megakadt a film, és amikor újra elindult, a nők helyét férfiak foglalták el, a lóvasútét pedig halottaskocsi. A felfedezett trükklehetőség fokozta a filmek felhasználását a bűvészmutatványoknál. Az önálló filmelőadások megkedveltetése nem ment könnyen. A primitív, villódzó, rezgő filmek nagy mennyiségben fárasztották a közönséget. Később azonban mégis sikerült elérni, hogy a filmeket ne a szokásos módon – cirkuszi, varieté, bűvészszínházi, kávéházi előadások része-

ként mutassák be, hanem önálló előadásokon. Ebben Georges Méliès-é az érdem.

Bár filmjei egyrészt a Lumière-féle alkotásokat utánozták, másrészt mint tündérmesék és fantasztikus alkotások színházának műsorán szerepeltek, mégis fordulatot jelentettek: a lumière-i mechanikus másolást felváltotta a megjelenítés.

Az elszakadás a mechanikus másolástól már olyan alkotásban is megmutatkozott, mint *A Dreyfus-ügy* (1899). Ez nem volt más, mint az Illustration-beli metszetek megjelenítése és kiegészítése magyarázó szöveggel, tehát statikus képek sora. A földrajzi egzotikumok helyett már a társadalmi szenzációkkal bővítette a filmek tárgykörét. Az adott korban ez természetesen nem volt megoldható a helyszíni híradószerű felvétellel, hanem csak a játékfilmre emlékeztető megjelenítéssel. A filmezési gyakorlat megváltozása – a közönség érdeklődésének kihasználására – már lehetővé tette a megjelenítés bonyolultabb formáit is: A legjellegzetesebb alkotás Georges Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című filmje. A nézők láthatták a csillagászok klubjának összejövetelét, a lövedékgyártást, a megérkezést a Holdra a kilövés után, majd az utasok fogságba kerülését, megmenekülését és visszatérését a Földre. A díszletek és a makettek színvonala és tömkelege a filmet szinte rajzfilmhez tette hasonlónak. Kalandos és humoros elemek jellemezték a filmet, a fantasztikum és tudományosság háttérbe szorult. Elegendő a holdutazók felett haladó csillagokból kinéző női fejekre gondolni, vagy a fejszerű Hold grimaszára a lövedék becsapódásakor. A film jelentőségét a mechanikus másolástól való elszakadásnak köszönhetette. Mivel a fantázia terméke lehetetlenné tette a másolást, a film készítője rá volt kényszerítve a megjelenítésre, s közben hasznosította a film trükklehetőségeit.

Ezzel a film valójában elvesztette még azt a kevés önállóságot is – a valóság kis részleteinek felfedezését –, amivel korábban rendelkezett, nem mint művészeti ág, hanem mint információs lehetőség, és lesüllyedt a bűvészszínház színvonalára. Ez a fejlődési visszaesés azonban egyrészt kényszerű volt,

másrészt pedig valamiféle haszonnal mégis járt. S ez a burleszk elemi, kezdeti alkotásaiban nyilvánult meg. Georges Méliès esetében leginkább a *Fantasztikus hidroterápiában* (1909). A fogyni szándékozó kövér férfi az orvosnál csíkos trikóra vetkőzik, és különböző fogyasztási kísérleteken esik át: kézi, majd gépi pumpával szivattyúzzák, géppel dögönyözik, majd főzik. De a katlan felrobban, és vele együtt a férfi is szétesik. Az orvos azonban összerakja, és az illető boldogan, soványan távozik. Az így kiváltott nevetésnek semmi köze nem volt sem a valóság komikus esztétikumaihoz, sem valamiféle művészet-hez. A komikum ábrázolásának, megteremtésének mechanizmusát használta fel a film a nevetés kiváltásához. A kontraszt, az események váratlan visszájára fordulása (az ésszerűtlennek látszó cselekvéssor átcsap ésszerű eredménybe) alapozta meg a nevetést. Ehhez a kontraszthoz pedig az adott lehetőséget, hogy az egyik pólus valóságosságával a másik lehetetlensége került össze, olyan lehetetlenség, amely éppen a fantasztikus filmek készítésének gyakorlatában vált érthetővé. Finomabb kontrasztot, a váratlan lelepleződés árnyaltabb változatát a film még nem volt képes megteremteni, ezért beszélhetünk csak elemi, mechanikus burleszkről. De ebben – csakúgy mint a fantasztikus filmben – megjelent a film egy fontos új tényezője: az emberábrázolás.

Louis Lumière filmjeiben is voltak természetesen emberek. De ott funkcionális körülhatároltságukban jelentek meg mint a vonat utasai, gyárból kijövő munkások stb. A közönséget azonban már nem elégítette ki a dolgok felismerésével, a mozgásban és természetes formában való visszaadással járó hatás, kevésnek tartotta a mozgás szenzációját, sőt a földrajzi egzotikumokat és a társadalmi események illusztratív megjelenítését is. A nézők megtartása és számának növelése érdekében tehát a film rátért a történetek elmondására. A hősök szerepeltetése pedig elkerülhetetlenné tette az emberábrázolást. S ez nemcsak a hősök cselekvéseinek belső motivációját igényelte, hanem személyiségük rajzát, sőt belső konfliktusaik kifejezését is, hiszen az embert elsősorban belső világa jellemzi és jelenti.

Ezzel az ábrázolási móddal a korai, primitív film nyilvánvalóan nem tudott megbirkózni. Így még inkább kötve volt a cirkuszi, vásári, varietébeli környezet szórakoztató mutatványaihoz, még kevésbé sikerült elszakadnia azok színvonalától. Sőt, erre a színvonalra szállította le a felhasznált irodalmi műveket is. Ugyanakkor azonban nagyobb üzletet jelentett azoknál, hiszen gépi reprodukálhatóságánál fogva (1908-tól már nem adták el a filmek kópiáit, hanem kölcsönözték bemutatás céljából) a korábbi szórakoztatási fajtáknál sokkal tömegesebb érdeklődés kielégítésére volt alkalmas. Ennek a tömegigénynek a hatása nem volt feltétlenül ellentétes a művészetté válás követelményével, bár nem is esett közvetlenül egybe vele.

## A FILM – SZÓRAKOZTATÁS

A film Thomas Edison, sőt Emile Reynaud esetében a tömegszórakoztatás szférájában jelent meg, s ezt a helyét megtartotta Louis Lumière és Georges Méliès esetében, sőt később is. Ezért nem túlságosan megalapozott az a felosztás,<sup>1</sup> amely szerint a film a fejlődés folyamán kettévált a valóság közvetlen ábrázolására (riport, dokumentumszerűség) és más művészeteket bevonó, illetve játékfilmszerű megjelenítésre. Valójában állandó kölcsönkapcsolatról van szó a továbbiakban is, sőt egybeolvadásról. De a film – fejlődése egy bizonyos szakaszában – szükségszerűen lépett a játékfilm útjára. Ez fejlődésének egyik meghatározója volt, amit a közönség igénye követelt meg.

A szórakoztatásra könnyű lehetőséget adott a pihentető, feloldó hatás, a figyelem csekély igénybevétele, a közönség erkölcsi-szellemi befolyásolásáról való lemondás. Esztétikai viszonylatban általában nem a művészeti tükrözés, hanem az esztétikai felfokozás (cirkuszi artista, revütáncosnő stb.) útján járt, magába olvasztotta a látványos művészetek elemeit is. Megszépített valóság volt tehát, amelyben az elemi asszociációs kapcsolatok, a közhelyek, a sablonok uralkodtak a hatáskeltés

érdekében. A művészet megismerő és megváltoztató funkcióját a hatásosság pótolta. Az iparosodás, a városi tömegek növekedése, a szabad idő meghosszabbodása rendkívüli piacot teremtett a szórakoztatásnak, s létrehozta az ún. fogyasztói kultúrát, amely csak fenntartásokkal minősíthető kultúrának. A tömegkommunikációs eszközök megjelenése megfelelt a fogyasztói kultúra piaca kitágulásának. A film így kapott — a televízió, főképp a rádió előtt — nagy szerepet. Az információs és szórakoztató szerepre mutatott rá Leninnek egy 1922-ben keltezett rendelkezése (amikor még általában nem nagyon lehetett a filmről mint művészetről beszélni): „Minden filmelőadás programjában meghatározott arányosságnak kell érvényesülnie: a) szórakoztató filmek, kifejezetten reklám- és üzleti céllal (természetesen erkölcstelenség és ellenforradalom nélkül) és b) A világ népeinek életéből címmel kifejezetten propagandisztikus tartalmú művek, mint: Anglia gyarmati politikája Indiában, a Népszövetség munkája, Berlin éhezői stb.”<sup>2</sup>

A szórakoztatásban való részvétel persze úgy is felfogható, mint a film területén érvényesülő önállósodás helyettesítője. A művészet általában kiválik a mindennapi életből, eltávolodik a tárgyi tevékenységtől és annak tudati szférájától annak érdekében, hogy önállósodva visszahathasson a mindennapi életre, segítse annak megismerését és változását. A szórakoztatás ezzel szemben nem jelent elkülönülést. Nem akarja azt a látszatot kelteni, hogy másról lenne szó, mint a köznapokról, mintha valamiféle szellemi erőfeszítéssel meg kellene küzdeni ezzel a mással, a köznapokból való kiemelkedéssel stb. Ezzel összhangban volt a reprodukálásból eredő passzív befogadási jelleg. Ez részben magyarázata is annak, hogy miért hajlott a film kezdetben — s azóta is — annyira a giccs felé: a giccs is a passzív felfogásra alapoz.

A film részévé vált a tömegszórakoztatásnak, a fogyasztói kultúrának, sőt nagyon jelentős részévé, hiszen nem helyi produkciókat mutatott be, hanem országos, sőt világhírességeket, és hatásossága is jelentősebb volt a cirkusz, a varieté stb.

produkcióinál, s ami nem jelentéktelen, rendkívül olcsó volt. A filmpiac kielégítése pedig csak a filmipar létrehozásával volt lehetséges. A gyártási költségek egyébként sem tették lehetővé az egyéni, sőt még a családi vállalkozások fennmaradását sem. Az iparnak, csakúgy mint a filmkereskedelemnek, pedig megvoltak a maguk követelményei és sajátosságai. Balázs Béla 1930-ban megjelent filmesztétikai művében még mindig ezzel az ellentámadással foglalkozik: „A könyvnyomtatás művészete is rengeteg hazugság, ostobaság és giccs elterjedését segítette elő, és az emberiség haladásának mégis döntő lépése volt. . . A filmfelvevőgép is fellázad tulajdonosai ellen. Igazi hivatása lázítja fel.”<sup>3</sup> A haladás szolgálatához természetesen a filmnek nem kellett volna művészetté válnia, azt információs eszközként is szolgálhatta volna és szolgálja. De szórakoztató lehetőségei és szórakoztatási szándékai más utat jelöltek ki a számára.

Természetesen nem kérhető számon a filmtől, hogy keletkezése első egy-másfél évtizedében nem hozott létre olyan műveket, mint a több ezer éves irodalomnak az adott időszakban született alkotásai vagy nem foglalkozott azokkal a társadalmi ellentmondásokkal, amelyek a kort uralták. De emellett a kialakult gyártási és forgalmazási rendszer azt sejtette, hogy a továbbiakban is számtalan nehézség akadályozza majd a film társadalmi érzékenységét csakúgy, mint művészeti színvonalának emelését. Míg a hagyományos művészetek fejlődésében a reprodukálás ipari módszerei csak egy új terület kialakulását eredményezték, nem érintették a művészet egészét, a filmnél a reprodukálás lehetőségével kialakult ipari-kereskedelmi módszerek kihatottak a tevékenység további útjára. Mégis a film mint művészet — mint művészeti lehetőség — ebben a rendszerben alakult ki, ösztönző és fékező hatásoknak egyaránt kitéve. S bár a filmgyártás történetére ezúttal nem térünk ki, a film művészeti fejlődésének feltárásakor a gyártás hatásáról sem feledkezhetünk meg. A művészi fejlődés természetesen nem magyarázza meg a művészetté válás okát. Az ember eleve törekszik a művészeti tevékenységre. De

ezen az általánosságon belül nem mellékes, hogy milyen konkrét indíttatással és körülmények között, s főleg, hogy milyen eredménnyel.





A FILM  
ÉS A HAGYOMÁNYOS  
MŰVÉSZETEK



## *A filmművészet előtörténete*

### A KEZDET FILMALKOTÓI

Az első filmek készítőit elsősorban a filmben rejlő bűvészeti lehetőség érdekelte. Ez persze nem érinti az esetleg szubjektív szándék nélküli eredményeket. A filmkészítés iparrá válásakor nagyon sokfajta embert foglalkoztatott a finanszírozók és gyártók között csakúgy, mint az alkotók között.

Charles Pathé a kereskedelembe szerezte tőkáját a filmvállalkozáshoz, Léon Gaumont ugyancsak, Adolph Zukor prém-tartósítási találmányán szerzett pénzét fektette be a Paramount megalapításához vezető filmvállalkozásba, William Fox moziból szerezte ehhez a pénzt, Carl Laemmle könyvelőként gyűjtögetve hozta létre az Universal vállalat alapjait, Louis Mayer pedig az ócskavas-üzletben alapozta meg a Metro-Goldwyn-Mayer vállalatát, és ezt a sort még folytathatnánk (sőt, kitérhetnénk arra, hogy a legnagyobb amerikai filmvállalkozók alig voltak amerikaiak: Zukor magyar, Fox, Laemmle német, Mayer orosz származású). Nyilvánvaló, hogy a filmipar megteremtői és naggyá tevői nem filmművészetre vágytak, hanem haszonra. Az alkotók névsora még színesebb volt. Ferdinand Zecca eredetileg színházi gépész, Giovanni Pastrone technikus, George Smith fényképész, James Williamson vegyész volt, Edwin Porter felvétel- és vetítőgépeket készített stb. Tehát kezdetben inkább a technikusok, a technikai pályán dolgozók csináltak filmet, de már ekkor megjelentek – később pedig még inkább elszaporodtak – a filmrendezői pályára lépő újságírók és

színházi szakemberek. Stuart Blackton eredetileg riporter és rajzoló, Nino Martoglio, Urban Gad újságíró és író, Victor Sjöström színházi rendező volt. Kívánnivalót hagyott természetesen a korai alkotók műveltsége is. Ferdinand Zecca Shakespeare-ről úgy beszélt, mint a „ziccerék kihagyójáról”, Thomas Ince pedig azzal dicsekedett, hogy egyetlen könyvet sem olvasott (de mint vándorszínész drámai műveket bizonyára ismert, bár többnyire esztrádban játszott). Voltak azonban köztük olvasottak is, sőt olyanok, akik tevékenyen részt vettek az irodalmi életben. Később egyre inkább növekedett a művészetre tudatosan törekvők száma, és műveltség tekintetében is szerencsésebben alakult a kép.

Kezdetben azonban a filmkészítés egyáltalán nem jelentette azt, hogy az alkotó művészként tevékenykedik, s ez a gyakorlat sokáig fennmaradt. Mivel azonban a szórakoztatási igény kielégítésére főleg a játékfilmek váltak alkalmassá, kézenfekvő volt felhasználni az irodalmat és színészeket alkalmazni, a művészek közreműködése tehát nélkülözhetlenné vált, bár a lényeget és a külsőségeket ez nem érintette. Léon Gaumont ugyanúgy állt órával kezében filmgyára kapujában, hogy ellenőrizze a filmalkotók pontos munkába állását, mint akármelyik más kisüzem vezetője.

Az irodalom és a színművészet, pontosabban az emberábrázolás és a vele járó követelmények voltak az egyik oldalról azok, amelyek a filmet, ha nem is az önállóság, de a művészet felé mozdították. A kezdeti szinten ugyanis a rövid, egy szemszögből, azonos távolságból felvett filmjelenetek nem tették lehetővé irodalmi alkotások felhasználását, s nem érvényesült a színészi játék sem. Ez összekapcsolódott a hatás fokozásának vágyával, az pedig a technikai újításokkal, ezek azonban csak fokozatosan váltak művészeti lehetőségekké.

A filmművészet előtörténetének – a teljes áttekintés helyett – ezen mozzanatait tartom szükségesnek kiemelni, bizonyos nemzeti sajátosságokra is rámutatva.

## A BIBLIA ÉS A TÖRTÉNELEM MINT TÉMA

Az alkotók nemcsak felhasználták egymás eredményeit, átvették egymás ötleteit, hanem kölcsönösen lemásolták egymás alkotásait. Mégis bizonyos jellegzetességek – különösen a kezdeményezésben – megfigyelhetők voltak, még akkor is, ha visszamenőleg az eredetiséget szinte lehetetlen megállapítani.

Ferdinand Zecca 1901-től kezdett rendezni, sőt – talán elsőnek – alkalmazta a forgatókönyvet. A kor divatos filmjeinek mindegyikét gyártotta, s újabb próbálkozásai is voltak, hiszen abban az időben fokozottabb mértékben, mint ma, az üzleti sikerekkel kellett alkotási lehetőséget teremteni. Így jutott el Ferdinand Zecca 1902–1905 között az Újszövetség sorozatszerű feldolgozásához, *Jézus Krisztus élete és szenvedései* címmel. Statikus beállítások és teljesen színpadias díszletek jellemezték a filmet (például hiányzott a ház néző felé eső fala, hogy a kapu előtti és mögötti események egyszerre láthatók legyenek).

Az ilyen film forrását nem a misztérium- és passiójátékokban kell keresni, mindez attól a Ferdinand Zeccától, aki szappant árult, amikor összeveszett Charles Pathéval, távol állt. A témaválasztást az üzleti megfontolások mellett a legnagyobb mértékben az emberábrázolás kezdetleges volta befolyásolta. Jézus életének megjelenítésekor nem volt szükség sem a cselekvési motívumok, sem a személyiség feltárására. Közismert személy és történet lévén, a hatás a megjelenítésre alapozódott és a trükkökre; a menekülő családot láthatatlanná teszi az angyal, az összekopírozással megoldható volt, hogy Jézus a vízen járjon, a mennybemenetelnél Krisztus lassan emelkedik fel stb.

A nagytotálban fényképezett, meglehetősen primitív filmben a színészi játékkal alig kellett törődni, a lényeg a történet volt – pontosabban Jézus története –, amelyet tulajdonképpen egy irodalmi alkotás, a Biblia nyújtott a filmnek. Ezen a fokon persze még nem annyira az irodalmon volt a hangsúly, hanem inkább a rendkívüliségen. Ez vonatkozik a történelmi témákra is.

Charles Le Bargy, a Comédie Française rendezője úttörő szerepet játszott ezen a téren, amikor filmre vitte a francia történelem egyik epizódját. *Guise herceg meggyilkolása* (1908) címmel. (Guise-t elhívják Margerithe-től a királyi palotába és ott ledöfik. A király elveszi tőle a hugenottáknak szóló levelet. A holttestet a kandallóban elégetik.) Ebben a színpadias rövid filmben ugyancsak nem volt szükség senki bemutatására vagy jellemzésére, mert a történelmi személyek ismertek voltak. S az érdeklődés is nagymértékben a történelmi témán alapult. Nemzeti történelemről lévén szó, ekkor s a továbbiakban teljes mértékben építeni lehetett a nemzeti önérzetre és büszkeségre; a néző saját nemzetének dicsőségéből részesült, így a történelmi témájú filmekben sokáig saját vélt énjében erősödött, anélkül hogy bármit kellett volna tennie. Hasonló élményt nyújtottak a korabeli bűnügyi filmek, amelyek azonban a kalandossággal túlmutattak irodalmi alapjuk illusztrálásán.

## A KALANDOSSÁG

A francia kalandfilmek, sőt sorozatok első jelentős mestere Louis Feuillade volt. Legismertebb művei közül Pierre Souvestre és Marcel Alain 1911-től 32 hónapon át megjelenő folytatásos bűnügyi regényének, a *Fantomas*-nak (1913-tól) filmrevitelle. A film olyan vonzereje mellett, mint a rendőrség bírálata, szerepet játszott a közönség hatásban a legyőzhetetlen, megfoghatatlan bűnöző, aki fenyegetést jelentett a gazdagoknak. Nem egyszerűen a bűnözés és a nyomozás izgalmáról van szó, hanem a rendkívüli képességről, amely azonban éppen a köznapai szférában – a külvárosban – jelent meg.

A film, amely statikus képek sorozata, sok összekötő szöveggel helyettesítette a könyvet azoknak, akiknek az olvasáshoz nem volt idejük és türelmük. Ennek a közönségnek amúgy sem voltak irodalmi igényei, a film erre nem is törekedett, a cselekvés motivációja egyszerű volt: a bűnöző bűnt követ el, a rendőrség üldözi.



A kaland izgalma azonban — bármilyen népszerű és elterjedt is volt a korban — nem az ilyen típusú filmekben vált a filmművészet számára jelentőssé. Sokkal inkább két másik változatban. Az egyik a történelmi témájú kalandfilm, a másik az amerikai típusú westernfilm volt.

A történelem és kaland egyesítése érdekében talán a legtöbbet Giovanni Pastrone tette. *Cabiria* (1914) című filmjét ő maga írta, de megvette hozzá Gabriele D'Annunzio olasz költő nevét. A harmadik pun háborúra utaló történet természetesen nem volt történelmileg hű, hanem csak alkalmul szolgált a kalandossághoz. Az elrabolt és Karthágóban eladott Cabiria megmentési kísérleteivel párhuzamosan a film bemutatta a karthágóiak és a rómaiak kémkedését, szövetségeit, harcát stb. A monumentális építmények, a látványos harcok, a tűzhányó kitörése mellett jelentősebbek voltak olyan mozzanatok, mint a térhatású díszletek megkövetelte kocsizás, tehát a mozgó felvevőgép, a hajókat tükörrel felgyújtó Archimédész hatásvilágításos premier plánja, a palota padlójára helyezett üveg ragyogó, gazdag hatása stb. A film megpróbált többet adni a színháznál, s ezt a többletet technikai lehetőségeiben kereste. Nem véletlen, hogy a kalandosság tisztábban jelentkezett a westernfilmben.

Edwin Porter *A nagy vonatrablás* (1903) című filmjét Edisonval készítette.

A film képsorai önmagukért beszélnek. A banditák megtámadják és megkötik a vasúti őrt, majd felmásznak a vonatra. A postakocsiban fegyverrel kényszerítik az őrt a pénz átadására. Előremásznak a mozdonyvezetőhöz, és a nyílt pályán megállítják a vonatot. Kiszállítják az utasokat, elveszik értékeiket, majd elmenekülnek a mozdonnyal. A mozdonyról lovakra szállnak át. Közben a vasúti őr kislánya kiszabadítja apját, aki értesíti a sheriffet. A sheriff és legényei már az erdőben osztozkodó banditákat lepik meg és győzik le.

Mindenekelőtt: a természetes környezet és sok kifejező, önmagáért beszélő mozgás feleslegessé tette a némafilmre oly jellemző ágáló, jelzésekkel teli színészi játékot. A szereplők

természetesen mozogtak. Beszédre amúgy is alig volt szükség. Bizonyos párhuzamosság is megmutatkozott az események összefonódásában: látjuk a banditák menekülését a rablott értékekkel, majd üldözőik útrakerését, és ez az – igaz, csak kétszeri – váltakozás bizonyos izgalom forrása lett. Ezt csak fokozta a kalandos téma, a rablás, az életveszély, az üldözés és az, hogy a film befejezésekor a banditák vezetőjét mutatta premier plánban, amint a közönség felé lő.

Ezzel a film visszakanyarodott egy olyan természetes környezethez, amilyen – más vonatkozásban – Louis Lumière filmjeiben volt tapasztalható. Rátalált tehát legfőbb erősségére, amely a trükkök és monumentális méretek mellett megkülönböztette a színháztól. Természetesen a film sikerében jelentős szerepet játszott a western uralkodó volta az Amerikai Egyesült Államokban. Az amerikai film kezdetben nem kapcsolódott olyan erősen a színházhoz és az irodalomhoz, mint az európai, de azért nem hagyományok nélkül jött létre. Ezek a hagyományok két témát diktáltak. Az egyik az erős, igaz emberek harca vadnyugati környezetben a banditák ellen (más változatban a pionírok harca az indiánok ellen), a másik az Észak–Dél témája. Nem véletlen, hogy gyakran kötötték össze a kettőt. Ebben kezdetben különösen Thomas Ince tűnt ki.

Thomas Ince színészcsaládból származott, így alkalmi munkái mellett hamarosan ő is a színház, illetve a film világában tűnt fel. Edwin Porter nyomán művelte a western témát, de annak kalandosságát átvitte a történelmi témára is. *A gettysburgi csata* (1913) című filmjében például az amerikai polgárháború egyik legnagyobb csatáját dolgozta fel, nemcsak a harc izgalmasságára ügyelve, hanem a tipikusan amerikai tájakat is előnyben részesítve (nem véletlen, hogy Los Angeles régi spanyol épületeinek és vadregényes környékének felhasználásában is nagy szerepe volt). Az amerikai típusú kalandfilmekben, mivel többségükben szabadban játszódtak, a tájnak mindig nagy jelentősége volt, a film szereplőjévé vált, hiszen egyre többet törődtek – a mesterkélt diszletvilágtól és a még mesterkéltebb színészi játéktól megszabadulva – az események

hitelével, atmoszférájával. A közönségnek végül is rá kellett ismernie magára — a maga potenciális pozitív tulajdonságait kellett megerősítve látnia — a cowboy erejében és bátorságában, s ez nem volt lehetséges a valószerűség bizonyos mozzanata nélkül. A valószerűségnek pedig ebben az időben kevés köze volt a lélektani hitelhez, tehát a külsőségeket kellett megerősíteni ebből a szempontból. Ezért nem csodálatos, hogy számtalan melodráma szintén ilyen módon törekedett a hitelességre Európában.

## A MELODRÁMA

A kezdetben a film nem volt képes személyiségeket bemutatni, inkább valamiféle típust rajzolt meg (a környezet és a tevékenység segítségével) úgy, hogy bizonyos vonásokat felnagyított. A filmesztétika egyik legkorábbi művelője, Vachel Lindsay amerikai költő és újságíró, aki filmkritikái mellett összefoglaló művet is írt,<sup>4</sup> ebben már szólt erről. A filmeket mozgalmas, intim és látványos művekre osztotta. A mozgalmas filmek alapszituációi: cowboy ágaskodó lovon, estélyi ruhás hős, amint megment egy lányt elrablójától, amerikai katonatiszt, amint udvarol. Az intim filmeké: tűzhely mellett főző fiatal lány, anya gyermekével, angol házaspár Indiában előkelő bennszülöttek társaságában. A látványos filmekben a tündérmesék mellett vallásos és hazafias témák egyaránt előfordulnak. Mindezek előregyártott, ismert elemekként pótolták a személyiség feltárását, a belső világ ábrázolását. Így születtek meg a szélsőséges ábrázolások: a nagyon bátor emberek, a nagyon tiszta nők vagy éppen ellenkezőleg: a gátlástalan gonoszok stb. Ez a felfokozás már eleve a melodráma utal, amelyhez a film éppen a giccsre való hajlamával mutatott készséget.

A falusi életformából kiszakadt tömegek a városi élet és az ipari munka elidegenítő körülményei közé kerülve megváltozott létük megerősítésére, önerejük igazolására vágytak. A tömegkommunikációs eszközök, köztük a film, segítette őket ebben, sőt bizonyos fokú elégedettség érzését is felkeltette. A

gyönyörködtetés az igazi műalkotásoknak is általában sajátja, s ez a lelki befolyásolásnak egyik hatékony eszköze. Az akkori film a valóság képét közvetlenül adta, tehát felfogása nem igényelt különösebb fáradságot, és az érzéki gazdagság mint élményforrás a szellemiséget minimálisra csökkentette, tehát nem követelt változást sem. Így a valóság mélyebb összefüggései, mozgástendenciái csak felszínesen és elszigetelten jelentek meg, többnyire felfokozva, s a típusok szélsőségeiben. A rossz okai az alkohol, a pénz, a nő stb., de ezekkel a tiszta erkölcs, a jóság, az igaz szeretet képes megküzdeni. Az győzedelmeskedik mindenek felett. S az ábrázolás hétköznapi környezete – hitele – lehetővé tette, hogy ezeket a „nagyszerűségeket” mindenki saját, esetleg még fel nem fedezett minőségének tekintse, és a hősökben a saját maga létének igazolását lássa.

A melodráma, mint a giccs legelterjedtebb változata, különösen a dán filmgyártásban vált uralkodóvá. Egyik legjelentősebb képviselője Urban Gad újságíró és színpadi szerző volt, aki felesége, Asta Nielsen színészi teljesítményeire alapozva érte el sikereit. Egyik legjellegzetesebb közös művük a *Szakadék* (1910).

A hősnő a villamoson – utcai, köznap környezetben – felfigyel egy férfira, megismerkednek, s a férfi hamarosan megszökteti. Triót szerveznek, egy varietében lépnek fel. Féltékenységi botrány tör ki, emiatt elbocsátják őket. A férfi prostitúcióra akarja kényszeríteni a hősnőt, aki becsülete védelmében leszúrja a férfit, majd zokogva borul holttestére, hiszen szereti.

A tiszta erkölcs ilyen ábrázolását a korabeli alacsony műveltségi színvonalon álló közönség saját apotheosisának érezhette, s azzal távozott a moziból, hogy ez az a magatartás, amely az embert naggyá, sőt nagyszerűvé teszi. A film nem volt képes ábrázolni a hétköznapi életben oly gyakori igazi drámákat és tragédiákat, tehát mesterkéltten teremtette meg azokat, elfedve a pótszer mivoltot a belső küzdelem kifejezésével. Urban Gad filmdramaturgiáról írt könyvében és filmkészítési<sup>5</sup> gyakorlatában is első helyre a színészi teljesítményt, főleg az arcjátékot tette. Még a burleszket és a kalandfilmet is

elutasította, mert ritmusuk nem adott lehetőséget az arcjáték kibontakozására, amely viszont a lelkiállapot egyetlen kifejezési módja volt a filmen. Kétségtelen, hogy ez vezetett az arc mikrofiziognómiájának és mikromimikájának felfedezéséhez és olyan hatásokhoz, amelyek kifejezetten a film által teremthetők meg (például, mint Balázs Béla mondja: az elhomályosodó és felcsillanó szem megmutatásához a kibuggyanó könnyek helyett, ami sokkal intimebb és fokozottabb hatású), de Asta Nilsen adottságaival nem rendelkezett minden színésznő, így inkább az erőteljes jelzéseket alkalmazó alakításnak kedvezett ez a törekvés. A korabeli néző meggyőzéséhez azonban elegendő volt, hiszen a típus kiemelése és jellemzése néhány vonással (tisztá erkölcs stb.) pontosan megfelelt a megismerés szintjének. Az emberi tulajdonságok egyszerűen mint természetes adottságok jelentek meg ezekben a filmekben, s ezt erősítette az ún. vamp típusa, a végzet asszonya, a minden férfit tönkretévő nő gyakori előfordulása. Az eleve adott érzékiség túlhangsúlyozva a film eszközeivel – a járástól kezdve a kinyíló szájakon át a rebbenő szempillákig – megfelelt a nézők felületes és sablonos elképzelésének az érzékiségről. A nézők ítéletei sematikusak voltak, s a film leegyszerűsítései és közhelyei ennek feleltek meg, ezeket igazolták. Ez az ábrázolási mód annyira jellemző volt, hogy például Thomas Ince kommunistaellenes filmje, a *Veszélyes órák* (1919) csakúgy csavargóknak, züllött, sötét alakoknak mutatta a bolsevikokat, mint Carl Theodor Dreyer dán rendező *Lapok a sátán könyvéből* (1921) című alkotásának modern epizódja, amelyben a kommunisták feketeruhás, szakállas alakok, az ellenforradalmárok pedig szelíd arcúak és fehér ruhát viselnek. Tulajdonképpen ezek is melodramák voltak, s azoknak megfelelően az emberi természetnek tulajdonítottak mindent, kiemelve a társadalmi szférából, még inkább a társadalmi harc szférájából a hősokeket.

A melodráma érzelmessége tehát mintegy kiegészítette a kalandos film izgalmát. Nem véletlen, hogy a film önkeresésében ugyancsak nemegyszer szolgált kiindulópontul. Ennek

vizsgálata előtt azonban át kell tekinteni néhány technikai, majd technikaiból művészetivé váló eszköz megjelenését. Olyanokét, amelyek azután közrejátszottak a melódrama átalakulásában is.

## A TECHNIKAI ESZKÖZÖK ÉS A MŰVÉSZET

A művészetek formanyelvi apparátusának tényezői között magától értetődő az az összefüggés, hogy a technikai jellegű eszközök művésziékké válnak, hogy funkcionálásukban megfeleljenek bizonyos törvényszerűségeknek – olyanoknak, amelyek a felhasznált konkrét, érzékletes anyag tulajdonságainak érvényre juttatását szolgálják. A film (az adott időben néma) anyagának, a mozgófényképnek alapvető, de nem egyedüli tulajdonsága a fényképszerűség, a valóság jelenségeinek természetes formában és mozgásban való visszaadása. Kezdetben Louis Lumière, majd mások, éppen ezt a valóságot igyekeztek érvényre juttatni a tárgyválasztáson túl (anyagiságot hangsúlyozó jelenségek: por, hullám stb.) a kiválasztott plánnal és szemszöggel. Sőt, a tónus és fény-árnyék viszonyokkal is, hiszen például *A vonat érkezése* című film dinamikáját az is fokozta, hogy a szembejövő mozdony sötét foltja az ég és az állomás világos tónusa mellett egyre kiegyensúlyozatlanabb kompozíciót hozott létre. Amikor azonban más művészetek – az irodalom és a színművészet – bevonásával nem annyira a valóság, mint inkább a történés került előtérbe, akkor ennek már nem a képi kompozíciós eszközök, hanem a mozgás szervezése felelt meg. Természetesen ebben az esetben is nagy jelentősége volt a tárgyválasztásnak, mint egyfajta követelmény alapjának.

James Williamson eredetileg vegyész volt, majd filmfelvevőgépek készítésével foglalkozott, végül a gépekhez filmet is csinált. Ezek között a *Támadás a kínai misszió ellen* (1901) című egyike volt az első olyanoknak, amelyek az ún. térosztással tűntek ki.

A misszióba betörő kínaiak reménytelen helyzetbe taszítják a misszionáriust és családját. Amikor már teljesen kilátástalan a helyzet, a feleség megjelenik a ház erkélyén egy zsebkendővel integetve. Itt a szokástól eltérően megszakad a jelenet, s egy másik jelenetben feltűnik egy angol tengerészgyalogos osztag. A tengerészek odaérnek a misszióhoz, legyőzik a kínaiakat, és megmentik a családot. Ez azonban itt nem a korábban ismert statikus összefoglaló képekben és hosszas magyarázatokkal jelent meg (az egyszerű történet feleslegessé is tette a hosszú szöveget), hanem úgy, hogy a film megszakította a jelenetet, elhagyta az adott esemény színhelyét, s egy ettől független eseményt tárt a néző elé egy másik térben. A két tér közötti összefüggést a néző nem tisztázhatta, mert ehhez semmiféle adalékot nem kapott. Nem tudta megállapítani, hogy a tengerészosztag milyen messze van a háztól (bár a zsebkendőjelzés és a felfigyelés hozzákapcsolta), „odaér-e időben”, „meg tudja-e menteni” a bajbajutottakat. Éppen ezzel a bizonytalansággal növekszik az izgalom, a „mi lesz most?” izgalma.

A vágás mint a film technikai kezelése ezzel megindult a művészeti eszközzé válás felé, persze nem függetlenül az irodalom által is ismert időosztástól. George Smith *Mary-Jane balesete* (1901) című filmje példát mutatott erre.

George Smith eredetileg fényképész volt, s ugyancsak felvevőgéppel foglalkozott, amelyhez később szintén filmeket készített. Filmjében bemutat egy kis cseléd lányt, amint a konyhában cipőt tisztított, majd tüzet próbált gyújtani, ehhez petróleumot használt és az felrobbant. A közömbös, semmitmondó tevékenységek ilyen halmozása már eleve izgalmat keltett, s ezt még a plánozás is segítette. Először egy távoli orientációs plán mutatta be a helyszínt, majd egy közeli kép a cipőtisztítást, ugyancsak közeli a tűzgyújtási kísérletet, s végül újra egy totál plán a robbanást. A tér itt azonos maradt, csak az érdektelen események halmozása a jelentőséget fokozó közelítő plánokban izgatta a közönséget, várakozást keltve benne a „mi fog történni?” iránt. Természetesen a film

fejlődésével az ilyen tér- és időosztás sem maradt meg az egyedi váltásnál, hanem váltakozóvá módosult.

A vágás itt olyan szervezettséget adott a filmképnek, amellyel az információk értéke megnövekedett a váratlanság, a kiszámíthatatlanság mozzanatának megjelenésével, anélkül, hogy az információk mennyisége csökkent volna. Éppen a vágásnál – már annak elemi fokán is – volt tapasztalható a film olyan strukturálódása, amely a valóságnak és a befogadónak egyaránt megfelelt.

Mindez természetesen nem változtatott azon, hogy kezdetben a vágást is trükként használták fel, mint oly sok, később művészeti eszközzé váló technikai fogást. George Smith 1897-ben, a *Korzikai testvérek* című filmjében már alkalmazta a kettős expozíciót, hogy a halott testvér szellemének megjelenését érzékeltesse. James Williamson *A nagy nyelés* (1901) című filmjében pedig a szuperközeli plánt használta hatásvadászóan, hogy egy igen nagy nyitott száját mutasson be (egy sétáló úr száját, aki elnyeli az őt zavaró utcai fényképészt). Ez nem véletlenül utal a burleszkre, amely már Georges Méliés-nél megszületett a trükkökből. Angliában pedig inkább az üldözés fergeteges mozzanatára támaszkodott, amihez felhasználták a gyorsítást. Ezek és más technikai fogások lassan egyre fontosabb mozzanataivá váltak az alkotásnak. Sajátos szintézisnek tekinthető ebben a vonatkozásban a svéd film a tízes évek végén.

A korabeli svéd film két legnagyobb alkotója Mauritz Stiller és Victor Sjöström volt.

Mauritz Stiller legjelentősebb filmje az *Arne úr kincse* (1919). A XVIII. századi történetben három szökött katona kirabolja és meggyilkolja a település lelkészét és családját, csak egy lány, Elsalil marad életben. A rablók azonban a fagy miatt nem tudnak elhajózni a szigetről. Elsalil egy látomásban felismeri a tetteseket, és elárulja őket, de beleszeretett a vezetőjükbe, akit testével véd meg a letartóztatástól. Végül azonban fogóságba ejtik valamennyiüket. Az Arne úr kincsében a kettős expozícióval és a vágással látomásként jelennek meg az emlékek.



Ez indítja útnak Elsalilt, majd ismerteti fel vele a rablókat, akik megölték a családját. A technikai fogás tehát közvetlenül dramaturgiai motivációt szolgált.

Még fokozottabban vonatkozik ez Victor Sjöström *A halál kocsisa* (1920) című filmjére. (Az év utolsó halottja a lelkeket szállító halál kocsisa lesz.) Dávid, aki elhagyta családját, Szilveszter éjjelén összevész barátaival, akik fejbeverik. Látomásaiban felidéződik múltja: az alkohol, a család szétzülése. Majd a Halál megjelenésének hatására felkeresi családját. Az utolsó pillanatban, mert felesége éppen öngyilkos akar lenni. A kettős expozíció teljessé vált, hiszen az eszméletlenül heverő Dávid képének megtartásával bontakozott ki visszatekintésének indítása. S a vágás sorakoztatta egymás mellé a legkülönbözőbb helyszínen, időben és személyekkel folyó cselekményrészeket. Így, bár a film lényegében egyetlen éjszaka eseményeit járta körül, Dávid egész életét belefoglalta. Ezt segítették a párhuzamosságok, a tér- és időjátékok, az elbeszélés bonyolultságának megfelelően.

Az elbeszélő szerkezet ilyen módosulásának részben megteremtője, részben következménye volt a környezet nagyobb szerepe. Az ember nélküli környezet időmúlást is érzékeltetett, de orientációs szerepet is játszott, nemcsak helyit, hanem társadalmat is. Ezt a filmművészet már korábban is ismerte. A szicíliai születésű újságíró, író, Nino Martoglio *Sötétben elveszettek* (1914) című filmjében (egy herceg által elcsábított parasztlány és annak lánya sorsát bemutatva) éles kontrasztban állította szembe a nyomorúságos és a fényűző környezetet, a maguk külsőségeivel. Az így kapott szociális jellemzés gyakorlata általánossá vált, s gyakran szerepelt a személyiség rajzának hiányosságai miatt a hős megismertetésének eszközeként. A dán Carl Theodor Dreyer távirászból lett újságíró, majd filmfelirat-szerkesztő, vágó, forgatókönyvíró, végül rendező. A Nino Martoglio művére emlékeztető *A bíróság elnöke* (1920) című filmjében inkább a környezet tárgyi elemeit használta ki. Egy arisztokrata hosszú idő múlva bírói minőségben felismeri egy gyermekgyilkossággal vádolt nőben korábbi csábításából

származó lányát, és büntetésül az öngyilkosságot választja. Az ősök képei a falon származási kötöttségeit, a homokórában pergő homok a halál közeledését stb. jelzik. Ugyanígy Sjöström *Hegyi-Ejvind és felesége* című filmje már korábban (1917) az egyre pusztább és sivárabb környezettel jelezte azt a kietlenséget, amely az emberek elől menekülő szerelmesek lelkét eltöltötte, és a számkivetettségben a halálba vitte őket.

A húszas évek elejére tehát a film teljesen irodalmivá vált az elbeszélés szerkezetét illetően. Nino Martoglio Roberto Bracco drámáját filmesítette meg. A bíróság elnökében felismerhető Lev Tolsztoj Feltámadásának hatása. A halál kocsisa Selma Lagerlöf művét dolgozta fel. A filmen a történet dominált, az események bonyolultsága által támasztott különböző követelmények kielégítése összekapcsolódott – az emberábrázolás hiányosságai, a fényképezés sajátosságai miatt – olyan technikai eszközök alkalmazásával, amelyek részlegesen művészi funkciót nyertek. Ez semmiképpen nem jelentette azt, hogy a film művészetté vált volna, de eljutott az elbeszélés bizonyos fokára, és meghatározott hatáselemeket alkalmazott. Ezeket a hatáselemeket (közelkép stb.) azonban már azért sem szabad túlértékelni, mert egyáltalán nem véletlen, hogy a film az adott korban az események szélsőségeire épített, a történés fordulatának izgalmát játszotta elsősorban ki. Az ábrázolás külsődegessége rákényszerítette arra, hogy mindent a külső cselekvésre redukáljon – hiszen a belső ábrázolásban volt a leggyengébb –, így a kalandos, a melodramatikus elemek uralkodtak benne, pontosan megfelelően annak a közönségnek, amely – mint ezt már az előbbi példákon is láttuk – éppen ebben érezte meg saját maga igazolását, illetve ezek az éles hatások kötötték le a figyelmét.

# A FILM ÉS A VALÓSÁG



## *Szintetizálás és önállóság*

### ÚJ ORIENTÁCIÓ

Balázs Béla 1924-ben megjelent – tehát a korábbi filmművészeti állapotra támaszkodó – művében<sup>6</sup> a film lehetőségeit még alig tartotta többnek a fényképezésnél, s elsősorban a fény-árnyék, az arcjáték és a kifejező mozdulat erejét hangsúlyozta. Ez arra mutat, hogy a film a tízes években még alig lépte túl azt a fokot, amikor a kép tartalma egyenlő a tárggyal. Emiatt is fordult a film az irodalomhoz és a színházhoz. Segítségükkel akart túllépni a primitív regisztráláson. Korábban olyan vélemények is elhangzottak, hogy a filmnek el kell távolodnia a színháztól, s inkább a képzőművészethez kell közelítenie. A képzőművészeti indíttatású Lev Kulesov 1917-ben írt cikkeiben már tiltakozott a film illusztráció jellege ellen, és a képi világra fordította a figyelmet.<sup>7</sup> A film képi volta hangsúlyozódott ezáltal a filmkép túlságosan tárgyra való leszűkítésével, a tárgyra bízott hatásával szemben. Természetesen a leszűkült ábrázoláson való túllépésnek másfajta módszerei is voltak, Németországban, a körülmények hatására, a képzőművészeti kapcsolatok erősödtek fel.

### A NÉMET EXPRESSZIONIZMUS

Az adott korban a filmen alig volt megoldható az emberábrázolás, a társadalmi hatások érzékeltetése, az egyén és a társadalom kapcsolatának kifejezése. E helyett a felnagyított

emberi tulajdonságok és a társadalmi hatások megmerevedett, elszigetelt következményei (szenvedélyesség, gonoszság, alkoholizmus stb.) voltak az ábrázolás fő eszközei. Így párhuzamosan és egyidejűleg érződött a valóságábrázolás hiányossága és a filmművészet sajátos lehetőségeit pótló más eszközök – irodalom, színház, festészet stb. – ösztönző szerepe.

A filmművészeti ábrázolás sajátosságai a kalandos témában alakultak ki. Ez a témakör azonban nem volt megfelelő minden tárgy megközelítésére, minden élmény visszaadására, bár a „kalandosítás” eléggé elterjedt. Németországban a háború utáni hangulat kifejezésére a kalandfilmek nem voltak alkalmasak. A vesztett háború, a levert forradalmak, az országot 73 ezer km<sup>2</sup>-nyi területtől megfosztó, és 132 milliárd márka fizetésére kötelező versailles-i béke, az ennek nyomán fellángoló revansista hangulat, s általában a nyomorúság, a pusztulás, a kiszolgáltatottság olyan hangulatot teremtett, amely más kifejezést igényelt. Ennek megvalósítására vélték alkalmasnak a Németországban felvirágzó expresszionizmust.

Az expresszionizmus jellemző vonásai: a másolás tagadása, a vélemény szenvedélyes kifejezésének vágya találkozott azzal a szükséglettel, hogy a film ne csak a dolog képével hasson, hanem a hatás fokozására törekedve, szinte a valótlanúságig túlozza el a történeteket. Az expresszionizmus felhasználta a képi megoldásokat, nemcsak a festészet, hanem a színház hatására is. Az expresszionista színházban a színészi játék alapján elvont típusokat jelenített meg, sok optikai (és akusztikai) hatás érvényesült stb. Mindez megfelelt a film színvonalának, akkori lehetőségeinek.

Bizonyos hagyományok is ebben az irányban hatottak. Stellan Rye dán származású színdarabíró 1913-ban Németországban készítette el a *Prágai diák* című filmjét, amelynek hőse eladta tükörképét az ördögnek, hogy szerelmét meghódíthassa. A tükörkép azonban gyilkosságot követett el, és öngyilkosságba kergette a hőst. A jó és rossz én, általában a jó és rossz harca ritkán volt annyira aktuális Németországban, mint a háború után. Karl Mayer és Hans Janowitz forgatókönyve

azonban ennél bonyolultabb képletet rajzolt fel. A forgatókönyv alapján Robert Wiene rendezett filmet *Dr. Caligari* (1920) címmel. Caligari Cézár nevű médiuma gyilkolja az embereket, míg végül Caligarit az ideggyógyintézet igazgatójaként leplezik le. Mindez azonban olyan keretben zajlik le, amelyben a történetet az ideggyógyintézet egyik ápolója mondja el, és az őt gyógyítani szándékozó Caligari így végre rájön betege rögeszméjére.

A forgatókönyvírók érzékelhető szándéka a német császárságra tett utalás volt: a német császár elküldte katonáit ártatlan embereket gyilkolni, míg le nem lepleződött. Ezt az alapvető tételt a keret nem borította homályba. S a filmnek ez az örült világa egyáltalán nem volt messze a valóságtól. Nem a képi valóságosság értelmében, hanem a ténylegesen kaotikus társadalmi helyzet miatt. Az örült világ képi megfelelőjét elsősorban Herman Warm, Walter Röhrling és Walter Reimann expresszionista festők díszletei teremtették meg. Ezek a díszletek – éppúgy, mint a világítás, a kosztümök és a színészi játék – a fényképszerűség diktálta valószerűség teljes tagadására épültek. A sátornyílásszerű ajtók, a zegzugos folyosóra emlékeztető utcák, az éles kontrasztok stb. annyira önmagukért beszéltek, hogy például az első gyilkosság után, mielőtt még az áldozat házvezetőnője megjelent volna az utcán, s elhangzott volna a halálhír, az utca kifejező foltjai, dinamikája, kompozíciója már szinte mindent elárult a képzőművészet eszközeinek segítségével. Hozzá kell mindehhez számítani egyrészt egy Kafkára emlékeztető jelzésrendszert – minél magasabb rangú egy hivatalnok, annál magasabb széken ül stb. –, másrészt a kontrasztos foltok mozgását (például a feketetrikós Cézár birkózását kiszemelt áldozatával, a fehéringes Jánával) és jelképeességét.

A film (eltekintve a szín hiányától) meglevenedett festményekké vált, ezzel teljes egészében egy belső hangulat kifejezésévé, amely éppen áttételességében volt szimbolikus, és szimbolikusságával kapcsolódott a valósághoz. Nem mint a valóság mása, hanem mint örült jellegének kifejeződése. A filmkép így

már nem a valóságos dolog mechanikus visszadásának hitelességével, tehát a valóságos dologgal hatott, hanem maga is ítéletévé vált a világnak, akárcsak az egész film. Persze, a fényképszerűség ennek a festőiségnek meglehetősen ellentmondott. Így később, bár az alapvető expresszivitás megmaradt, az ennyire közvetlen festői beavatkozás megszűnt. A német expresszionizmus filmjeit képzőművészeti és színházi alkotók készítették, pontosabban ilyen alkotók tértek át eredeti hivatásukról az expresszionista filmművészetre. Arthur Robinson az *Árnyakkal* (1922) tűnt ki. Paul Leni legjelentősebb műve a *Panoptikum* (1924). Friedrich Wilhelm Murnau a *Drakula* (1922) mellett a *Faust* (1926) című művével is az expresszionizmushoz csatlakozott. Fritz Lang *Nibelungok* (1924) és *Metropolis* (1926) című filmjei valamennyire különböztek az expresszionizmus többi alkotásától, de nem tértek el az irányzattól.

Az Árnyak látomássorozatában féltékenységgel, gyilkosság és bosszú váltakozott, a Panoptikumban Harun al Rasid, Rettgett Iván és Hasfelmetsző Jack szerepelt, a Drakula vámpír hőse eleve utal a témára. Szörnyűségek sorozatai voltak ezek a filmek, annak megfelelően, hogy szörnyűségek sorozata volt a valóság is a háború utáni években. Azt mutatták, hogy az ember ki van szolgáltatva a zsarnokságnak, az ösztönöknek és a szenvedélyeknek. Az Árnyak félrevezető, torz alakjai, Hasfelmetsző Jack mindenben átsuhanó szellemalakja, a vámpír torz figurája, kiegészítve a sejtelmes környezettel, a világítással és az ezekhez kapcsolódó színészi jelzésekkel, nemcsak a tárgy, hanem a kép elemeit is hangsúlyozták. S ha nem a borzalom uralkodott, akkor is megvolt a választott témák és eszközök harmóniája. Fauston nem segített sem a tudomány, sem az isten, így az ördöghöz fordult, holott az erkölcsi tisztaságot kellett volna szembezegeznie a szörnyűségekkel. Talán úgy, ahogy ezt Siegfried tette, rendet teremtve a királyi udvarban. Vagy ahogy a Metropolis hősnője, aki a XXI. századi városban összebékítette a tőkést a munkásaival. Ha nem a szörnyűségek uralkodtak a filmekben, akkor a gonosszal, a káosszal kellett



harcolni, még hozzá annak szélsőséges megnyilatkozásai ellen. Nyilvánvaló, hogy a fantázia birodalmába tartozó témák uralmát jelentette mindez: az Árnyakban a hősök hipnózis hatására élik magatartásuk következményeit, a Panoptikum álomképeket jelenít meg, Faustnak megjelenik az ördög, Siegfried sebezhetetlenné válik a sárkányvérben, megszerzi a láthatatlanná válás képességét stb. Szó sincs tehát aktuális tematikáról, közvetlen ábrázolásról. A valóságról kialakított vélemények szimbolikus ábrázolásai ezek a filmek, a megfelelő formai transzpozícióval. Rádöbbenetnek ugyan a kép erejére, de eltávolítanak a mozgófénykép elemi fényképészeti tulajdonságaitól. Az a tapasztalat, hogy a felnagyítás, a hatásfokozás nemcsak a cselekmény szélsőségessé tételével oldható meg, hanem az ábrázolás mikéntjével is – végigkísérte a filmet további útján. Nagyon sokszor vált pusztá látványossággá, de annak felismertetőjévé is, hogy a felnagyított cselekvéseknek, a szélsőséges történésnek meg kell teremteni a képi megfelelőjét ahhoz, hogy ne keletkezzék ellentmondás az ábrázolásban. Természetesen a megfelelés megteremtésében egyre inkább a film sajátos lehetőségei játszottak szerepet, de soha nem szorították ki teljesen a festészeti megoldásokat sem. A németországi helyzet ilyen irányzatnak kedvezett, más helyen persze az eltérő körülmények miatt másfajta ösztönzés érvényesült.

## A FRANCIA IMPRESSZIONIZMUS

A filmmel kapcsolatban használt kifejezések, mint expresszionizmus, impresszionizmus stb., nem vagy nem pontosan feleltek meg a festészetben, irodalomban stb. használt hasonló kategóriáknak, hanem többnyire konvencionális alapon terjedtek el a filmtörténetekben. Persze, bizonyos rokonság fennállt, a szóhasználat nem teljesen önkényesen alakult ki. A német expresszionizmusban ez a kapcsolat szorosabb volt, a francia impresszionizmusban egészen laza.

A francia impresszionizmus legjelentősebb képviselői valamennyien újságírók, kritikusok, írók, színházi szakemberek voltak. Az irodalom felől való közeledés nemcsak a film művészetté emelését segítette igényességével, hanem kifejezte azt is, hogy ezek az alkotók mélyen átérezték a francia értelmiség háború utáni megrendülését. A menekülés (évasion), a befelé fordulás mint magatartás megakadályozta a társadalmi problémákhoz való közvetlen kapcsolódási kísérletet (bár ilyen problémák szép számban jelentkeztek a fekete-tengeri flotta egységeinek lázadásától kezdve, az európai francia hegemonia megteremtésére való sikertelen próbálkozásokon keresztül a marokkói és szíriai zavargásokig), de bizonyos tekintetben mégis kifejezte az adott társadalmi közérzetet az elvágyódás, mint eléggé általános állapot ábrázolásával, megfogalmazásával.

Az elvágyódás alkalmas volt az impresszionizmussal való rokonság megteremtésére is, hiszen a festészetben is sokan éppen a forradalom veresége utáni kiábrándultságukban fordultak el a társadalmi témáktól, bár az impresszionizmus már a forradalmak előtt is megjelent az alkotásokban. A tiszta benyomásra támaszkodó festészet lezárta a reneszánsz óta uralkodó illuzionista irányzatot, és kifejezetten a hangulatok visszaadására törekedett. A film előtt álló ábrázolási feladatok megoldását ez segítette, amennyiben eltávolította a filmet a másolástól, a színpadi illusztrálástól.

Az elvágyódás hangulatának visszaadásához nem véletlenül váltak a melodramatikus témák kiindulóponttá, akár irodalmi művet dolgoztak fel az alkotók, akár saját maguk vagy egymás számára írták a forgatókönyvet. Abel Gance előfutára volt *Vádolok* (1917) című művével ennek az irányzatnak. Marcel L'Herbier már inkább igénybe vett írói alapanyagot, bár ő maga éppen forgatókönyvíróként került a filmhez. Louis Delluc, akinek darabjait előadták, s másoknak is készített forgatókönyvet, saját filmjeit is többnyire maga írta. Germaine Dulac Louis Delluc forgatókönyvét vagy André Obey darabját vitte filmre. Jean Epstein pedig már húszéves korában novellákat írt, így filmjeinek megírása sem okozott számára gondot.

Ezek az író-filmrendező alkotók bizonyos fokig teoretikusai is voltak a filmnek. Nem érdektelen néhány filmalkotásukat összevetni filmelméleti nézeteik némelyikével.

Louis Delluc *Láz* (1921) című filmje az irányzat első jellegzetes alkotása. Kikötői kocsmába iszogató vendégeit mutatja be, s természetesen a kocsmárost és feleségét. Az asszony az érkező matrózok között felismeri régi szerelmét, s bár az egy japán nő társaságában jelent meg, az együttes táncban mégis feltámadnak a régi érzéseik. Az egyik vendég figyelmezteti a kocsmárost, a kirobbanó verekedésben a matróz meghal, s a nőt letartóztatják. A melodrámban két mozzanat érdemel különösen figyelmet: a nő elvágódása környezetéből, s a múlt felelevenedése a magatartások magyarázataként.

Az elvágódást nemcsak a színészi játék érzékelteti (kinézéssel a színről), hanem a közbevágott kikötőkép is, amikor még nem tudják a kocsmában, hogy hajó érkezik. Az egymásra találás indoklásaként pedig felelevenedik a korábbi szerelmes együttlét, ugyanúgy, ahogy maga a szerelem. Még a japán nő jelenlétére is van magyarázat a megjelenő emlékképekben: a matrózt betegségében ő ápolta, ezért hálából, a keleti szertartások szerint feleségül vette.

A belső világ tényei ebben az esetben tehát felsorakoztak a külső világ eseményei mellé. Ezzel azonban csak passzív magyarázatot adhattak a magatartáshoz. Belső küzdelemről, konfliktusról ebben az ábrázolásban szó sem lehetett. A legtöbb a külső világgal való kontraszt volt, különösen Germaine Dulac *Beudet asszony mosolya* (1922) című filmjében. (A durva textilkereskedő férj nem érti meg feleségét, sőt nemegyszer elviselhetetlennek tartja. Ilyenkor otromba tréfaként magára süti töltetlen pisztolyát, hogy érzékeltesse kétségbeesését az asszony miatt. Egy vita után az asszony titokban megtölti a pisztolyt, s már nincs módja visszacsínálni, amikor meggondolja a dolgot. Legközelebb azonban a férje nemcsak a saját fejéhez tartja a pisztolyt, hanem rásüti a feleségére. Bár nem találja el a nőt, azt hiszi, hogy neje azért töltötte meg a pisztolyt, mert meg akarta öletni magát.) A feleség különállá-

sát a filmben a róla készült sok premier plán hangsúlyozza. Sőt, egy olyan kép is, amelyen a háromszárnyú tükörben megsokszorozva látni őt és csak őt, nincs senki és semmi körülötte. Különbségét férjétől érzékelteti a férj által középre, a feleség által szélre húzott virágváza, a zongora és az olvasás szembeállítás a férj textilmintáival és mohó vacsorázásával. Az asszony ideálja és a férje közötti különbséget érzékelteti, hogy az egyik folyóirat teniszező férfifigurája megelevenedik az asszony képzeletében, és kettős expozícióval a férj mellé helyezkedik, hangsúlyozva annak otrombaságát.

Az emberábrázolás, a belső ábrázolás ilyen megoldása nem adhatott ugyan személyiségrajzot, de egy belső élményt alapjában átéreztetett. S ehhez a valóság kisebb tényeinek megfigyeléséhez is vissza kell térnie a filmnek, a túlzott színpadiassággal szemben. A Beudet asszony mosolyának tárgyi világa nagyon gazdag. Az ideges fészülködés, a macska simogatása az idegesség levezetése céljából stb. olyan apró ténykedések, amelyeken érződött a belső indulat. Éppen az ábrázolás ilyen sajátosságait hangsúlyozta leginkább a francia impresszionizmus két ideológusa-teoretikusa: Ricciotto Canudo és Louis Delluc.

Az olasz származású, Franciaországban dolgozó kritikus és író Canudo nem rendezett filmet, de foglalkozott a filmmel. Forgatókönyveket írt, kritikákat publikált, lapot, sőt filmklubot alapított. Kimondta, hogy a közönség a filmben a valószerűségnek örül, a film éppen ezáltal gazdagítja a plasztikus szemléletet. Hangoztatta, hogy a filmnek túl kell lépnie a mesén, a történet elmondásán. Csak a lelki állapotok felidézésével emelkedhet a film arra a szintre, amelyen a regény van.<sup>8</sup> Louis Delluc, aki szintén filmlapot és filmklubot alapított, ezt úgy fogalmazta meg, hogy fel kell fedezni a köznapi élet kis drámáit és komédiáit. Ezzel kapcsolatban utalt arra, hogy sokszor egy híradókép hatása nagyobb, mint egy játékfilmé. Az életszerűség a legfontosabb, mert ennek velejárója az az atmoszféra, amely nélkül nem lehetséges belső ábrázolás. Mindennek a fotogenitástól kell kiindulnia – a dolgoknak attól

a sajtáságától, amellyel alkalmasnak bizonyulnak a mozgófényképre.<sup>9</sup>

E tekintetben az expresszionizmusnál és impresszionizmusnál sikeresebb lépéseket tett a korai amerikai film.

## DAVID GRIFFITH

Az amerikai film alkotói, különösen kezdetben, nyersebb valóságot hoztak magukkal, kevésbé voltak művészkedők, s a társadalmi körülmények miatt jobban törekedtek a filmet üzletre és kommunikációra (nemegyszer manipulációra) kihasználni.

David Griffith közeli ismerte meg a korabeli társadalmi valóságot. Nem mint festő, író vagy kritikus, hanem mint megélhetését kereső ember. Apja a déliek oldalán harcolt a polgárháborúban, és a család teljesen elszegényedett. 1908-ban már megrendezte első filmjét. Lehetetlen áttekinteni azt a több mint négyszáz filmet, amelyet készített, és felesleges minden formai vagy formanyelvi eredményt felsorakoztatni a színészi játék új szintre emelésétől a premier plán és a párhuzamos cselekmény kihasználásán át a bonyolult elbeszélési szerkezet kialakításáig, de filmjeinek társadalmi beállítottságát meg kell említeni, hiszen eredményei is nagyrészt ilyen ösztönzésből születtek.

1914-ben készült el *A nemzet születése* című filmje Thomas Dixon színdarabja alapján. Az Észak-Dél harcát feldolgozó mű, Griffith gyermekkori benyomásainak megfelelően, a déliek mellett foglalt állást, és a négerek fenyegető uralmával szemben a Ku-Klux-Klan keletkezését tartotta pozitívumnak. A nemzet igazi születésének pedig éppen az északiak és déliek egymásra találását tekintette a négerekkel szemben. Sem a filmművészet, sem a film nem érte azonban még el azt a szintet, hogy ezt önálló művészeti-esztétikai ítéletnek lehetett volna tekinteni a valóságról. A filmben a formai eredmények domináltak, tartalmilag megfelelt annak a legáltalánosabb és

legsommásabb nézetnek, amelyet oly sok amerikai vallott. De hogy nem mindenki, azt bizonyították a demokratikus szervezetek reakciói.

A filmben jelentős volt a plán kihasználása a folyamatos kameramozgással együtt. A csata előtt maszkfelvétellel egy anyát látni, amint két gyermekét, emberi eledel hiányában, gabonaszemekkel eteti. A kép kitágul, majd a fellevőgép lendülő mozgása összekapcsolja a családot a vonuló sereggel, kifejezve, hogy az éppen ezekért az éhező asszonyokért és gyerekekért megy harcba. Ezt hangsúlyozza a kamera rájuk visszatérő mozgása is. A filmre jellemző a környező táj kihasználása. A néger katona által üldözött fehér nő egyre kietlenebb vidékre kerül. Öngyilkossági kísérlete már egy egészen csupasz sziklánál következik be. A környezet képével Griffith törekedett a lelkiállapot változására utalni a védelmet nyújtó erdőtől, a védtelenség érzését adó puszta szikláig. Griffith később ismertté vált metrikus montázsa már ebben a filmben jellegzetes ábrázolási fogás volt. A négerrek által ostromlott ház képe váltakozott a Ku-Klux-Klan fehér csuklyás lovasainak közeledésével. A váltakozó párhuzamos képsorok mechanikusan rövidültek (innen a méterre utaló elnevezés), és az így kapott ritmus is hozzájárult az izgalom fokozásához.

A legfontosabb azonban, hogy A nemzet születésében kialakult az elbeszélő szerkezet. Az északi és a déli család között egyszerre volt – egyes tagok esetében – szerelem és ellenségeskedés. De a hősök kapcsolatának ábrázolásán túl sorsukat bele kellett foglalni a polgárháború cselekménysorába is. David Griffith éppen azt próbálta megoldani, hogy egyszerre adjon számot a társadalmi méretű eseményekről, helyezze el bennük az egyéneket és érzékeltesse az egyének egymás közötti (interszónális) kapcsolatait vagy konfliktusait. Nyilvánvaló a vágás szerepe ebben a szerkesztési feladatban, amelyet csak a sajátos egymás mellé helyezésekkel, kiemelésekkel, kombinálásokkal lehetett megoldani, persze figyelembe véve azt, hogy az egymás mellé helyezett képsorok milyen hatással vannak a szomszédos jelenetekre.

A filmgyártás abban a korban nem is tartott igényt arra, hogy az irodalmi alapszöveg diktálta ítéleten túl társadalmi vonatkozásban önállóan lépjen fel. A *Türelmetlenség* (1916) című filmjének forgatókönyvét Griffith azonban maga írta. S maga írta az *Anya és törvény* (1914) című filmjét is, amely a későbbi *Türelmetlenség* ún. modern epizódját adta. A film nagyon kegyetlen ítéletet tartalmazott Amerikáról.

Az *Anya és törvény* már bevezetőben felhívja a figyelmet arra, hogy nem a drasztikus törvények segítenek a társadalmon, hanem a jó szándék, és szűklátókörűsége vall, ha valaki a saját nézeteit ráerőlteti másokra. A filmben Arthur Jenkins nagyiparos jelentős összeget ad hűgának, Marynek arra, hogy az emberek nemesebbé tételét végrehajtsa (értve ezen a tánc és egyéb szórakozás elleni fellépést). Az újabb és újabb adományokat Jenkins bércsökkentéssel pótolja. Emiatt kitör a sztrájk, amit tüntetés követ. A sztrájktilókat a rendőrség és a katonaság védi: a tüntetők közé lőnek. Az életben maradottakat elbocsátják, akik nem találnak munkát. Így a hős sorsa is a gengszterizmus. Amikor megismerkedik egy lánnyal, megkísérli a kitörést, a banda azonban bosszúból börtönbe juttatja. Mary Jenkins szervezete elveszi az anyától a gyereket. A bandavezér éppen azzal az ürüggyel környékezi meg a magányos nőt, hogy visszaszerzi a fiát. Az anya áldozatvállalását megakadályozza a bandafőnök szeretője, aki lelövi hűtlenkedő partnerét. Az eldobott revolvért a hazaérkező férj emeli fel, így ráterelődik a gyanú, és gyilkosság vádjával halálra ítélik. Csak az utolsó pillanatban menekül meg a valódi gyilkos, a szerető vallomása alapján.

Kalandos formában a film pontos képét adta a kizsákmányolás jelenségének, még ha a lényegét meglehetősen le is egyszerűsítette. Az a Griffith, akinek korábban a megélhetés szintén gondot jelentett, nem volt érzéketlen a munkások kiszolgáltatottsága és nyomora iránt. Filmje ihletettségéről nemcsak a végén kibontakozó metrikus montázs (az akasztás előkészületei és a felmentést hozók) árulkodott, hanem például a tárgyalás jelenete is (az anya és a törvény találkozása),

amelyben a feleség (Mae Marsh) kétségbeesését az arcáról készített premier plán mellett kezének közeli képei is kifejezték. Az arc és a kéztördelés ilyen közelhozása szimbólummá tette a mimikát és gesztust – a kétségbeesés és szenvedés szimbólumává. David Griffith azonban kevésnek érezte a valóságról így adott képet, mert a történetben a bevezető feliratokon túl kevésbé érvényesült az a figyelmeztetés, amelyet az egész filmnek a maga erejével szolgálnia kellett volna. Így vált csupán részévé – bár fő részévé – az Anya és törvény az 1916-ban készült Türelmetlenség című alkotásnak. Ebben az Anya és törvény modern epizódja mellé felsorakozott a Passió, A perzsák és babilonok harca és a Szent Bertalan éj. Az összekötő lényegi mozzanat a (vallási) türelmetlenség volt. A Passióban ez nyilvánvaló. A babilonoknál terjedő új vallás ellen úgy harcol a régi vallás papja, hogy becsempészi az ellenséget, a perzsákat a várba. A Szent Bertalan éj pedig a katolikus uralkodó türelmetlenségéről tanúskodik a hugenottákkal szemben. Mindez (a Passiót kivéve, amely talán éppen ezért nagyon rövid lett) meglehetősen kalandos jelleget öltött. S az epizódok nem egymást követték, hanem keresztettk egymást, annak érdekében, hogy mintegy ad abszurdum vigyék az alapvető jelenséget és megismertessék annak gyilkos lényegét. Így a film sajátos viszonyítási lehetőségével tárult volna fel a jelenség – lényeg szféra, és vált volna nyilvánvalóvá az esztétikai ítélet. De nem ez történt, nemcsak a kalandosság s nemcsak amiatt, mert a türelmetlenség nem jelentette a felsorakoztatott jelenségek lényegét. Az ábrázolás külsődlegessége és az ebből következő melodráma akadályozta meg az önálló esztétikai minősítés filmbeli végigvitelét. A látványosság uralkodott el, s ez eleve kizárta, hogy valódi tragédia táruljon fel. Nem véletlen, hogy a filmet szinte mindenki a befejező rész miatt dicsérte. A metrikus montázs által teremtett izgalom valóban a film élményt teremtő hatásáról tanúskodott, de nem érintette a törvényteleniséget és a mögötte rejlő társadalmi szükségszerűséget, még kevésbé az így adódó emberi tragédiát, pontosabban feloldotta ezt egyfajta versenyszerű izgalomban.



## A MŰVÉSZET IGÉNYE

A modern filmelmélet<sup>10</sup> hangoztatta, hogy a film hatását nem lehet csak tárgyi tényezőkhöz visszavezetni, nem lehet a hatás összes mozzanatát valamilyen konkrét tárgyi megfelelővel megmagyarázni. A film éppen akkor kezd üzenetet hordozni – akkor válik impulzust kiváltó információs jellé –, amikor túllép a lemásoláson, a megmutatáson, a tárggyal (egyszerűen a tárgy képével) való hatáson. Amikor a film már jelentést hordoz, akkor benne olyasmi kap helyet, ami érzékelhetően nincs a tárgyban, tehát logikailag ítélet jellegű, pszichológiailag pedig a néző képzettársító, asszociáló képességére támaszkodik. Ez utóbbi már azt is jelenti, hogy a filmnek a nézőt emberi mivoltában kell érintenie, az emberi alapokra támaszkodva lehetséges befolyásolnia. A filmművészeti általánosítás célja mint a művészeti általánosításé egészében az, hogy a nézővel – mintegy kibővített emberi tapasztalatként – átéltesse azokat a lehetőségeket és korlátokat, amelyek esetleg még csak csírájukban vannak meg (a társadalomban vagy az egyénben), de mindezeket minősítetten tegye élménnyé – mint pozitívát vagy negatívát. Ehhez kapcsolatot kell találni a nézővel, annak elképzeléseivel a tárgyról, de módosítani is kell ezeket az elképzeléseket, új irányt adni a tárggyal kapcsolatos asszociációknak az érzékletesség és élményszerűség erejével. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha az egyedi tárgy összemberi érdeklődést kelt és összemberi jelentőségre emelkedik. Az összemberinek a tárgy kapcsán való feltárása maga a művészeti általánosítás. A film által választott tárgyat tehát fel kell bontani, elemekre kell szedni, és olyan új szervezettséggel, szerkezettel ellátni, amely megfelel a feladatnak: megtartja a tárgyat hiteles valóságosságában, de ugyanakkor belefoglalja a művészi szándékot is, a kapcsolódás és a befolyásolás lehetőségét.

Amikor az expresszionista filmrendezők előadták a maguk történeteit, akkor ezek a történetek az élettől merőben különböztek: eleve a félelmetes, a szörnyű, a borzalmas, a rút stb. bélyegét hordták magukon a környezet elemei, csakúgy,

mint az emberek, sőt az események is. A festőien szervezett, de filmtechnikai eszközökkel előállított hatások tagolták a történetet elemeire. A szereplők — kisebb mértékben az események — biztosították a kapcsolatot, a díszletek, a világítás, a színészi játék stb. pedig felfokozták az ítéletet, vagy éppen új ítéletet sugalltak a tárgyról. Ezekből tevődik azután össze az érzelmi hatás. Így az Árnyak az egyszerű udvarlásban a szenvedélynek való kiszolgáltatottságot éreztette és a gyilkos következményt mutatta meg. A Drakula a tiszta erkölcsöt mint egyetlen gonoszt legyőző erőt állította a néző elé stb. A durva ábrázolás sommás eredményeket hozott, rendkívül távoli kapcsolatot a mindennapi élettel.

Az impresszionista filmek úgy tagolták az ábrázolást, hogy kiemelt hősük lelki életét (emlékeit, gondolatait) a valóságos események mellé sorakoztatták, s ezeket a hősokeket a legegyszerűbb kontraszttal emelték pozitívvá — beleértve a szereplőül kiválasztott típusok egyszerű emberi megjelenését is.

Mindkét esetben általában (ha nem is mindig) a kiszolgáltatottság, a tehetetlenség vált uralkodó élménnyé, ezzel a tiszta élet, a jóság erejének dicsőítése került szembe. Érett műveiben — az expresszionizmussal és impresszionizmussal majdnem párhuzamosan — David Griffith szintén ilyen képet adott a világról, legfeljebb tisztábban érzékeltette a társadalom támadását az ember ellen, és a tagolásban a vágás fokozott alkalmazásával eljutott a hasonlatok felsorakoztatásához (de a hasonlat a megismerésben a legelembb fok). A rút ábrázolásában felhasználta Jézus keresztfeszítésének ismert és már ilyen szándékkal gyakorta alkalmazott motívumát és egyebet. A film eszközeivel végrehajtott tagolás tehát minimális volt, de ami még fontosabb, csak kiegészítője lehetett a történeteknek, méghozzá nem is bármilyen történetnek, hanem azoknak, amelyeknek hősei nagyon egyszerűen és nagyon egyértelműen minősíthetők. Ez pedig az egyén és a társadalom viszonyának olyan korlátozott felfogásán alapult, amely a társadalmi hatásokat kizárólag az egyénből származtatta, a helynek és az időnek az egyénre gyakorolt hatásait mellőzte.

Így csak a legegyszerűbb és ugyanakkor legáltalánosabban elterjedt cselekvések voltak ábrázolhatók.

A film tehát ebben az időben szinte nem tett mást, mint megpróbálta elfogadhatóvá tenni a saját eszközei által azt a primitívséget, amely a hősök rajzában és ezáltal a történésben egyaránt megnyilvánult. Így természetesen nem teremthetett önálló esztétikai viszonyt a valósággal – amely egy művészeti ág feltétlen kritériuma –, de legalább eljutott a túlzott színadiasság és irodalmi illusztrálás valamelyes tagadásához és a valóság élményeinek visszaadásában megkísérli a film sajátos eszközeinek érvényesítését. A művészetté váláshoz a kezdeti korlátok sokkal élesebb tagadása volt szükséges. Erre az ösztönzést nem a szórakoztató szféra adta, hanem a társadalom önállóbb és élesebb bíráló szándéka, illetve azok a kísérletek, amelyek a kezdeti korlátokkal – az önálló vélemény helyett az irodalomra való hagyatkozással – sikerebben fordultak szembe.

Ha a húszas évek második felében a film egyes alkotásokban valamelyest önálló művészetté emelkedett is, a húszas évek első felének jellemzői nem tűntek el teljesen, hanem alapját képezték a szórakoztató funkción belül maradt törekvéseknek. De míg a húszas évek közepéig a film világában csak néhány alkotó vált ki, a húszas évek második felétől már beszélhetünk filmművészetről. Persze, a filmművészet számos alkotása továbbra is a szórakoztatás szférájában maradt, s nem ment végbe még olyan elkülönülés, amely a hagyományos művészetekben már befejezett tény volt. A kialakult filmművészet minimális önállósága és csak alkalmi felbukkanása, tartós összefonódása a pusztá szórakoztatással, még nem tette lehetővé olyan művészetelmélet létrejöttét, amilyennel a hagyományos művészetek már rendelkeztek és azt sem, hogy történetét művészettörténetként dolgozzák fel. Ezeket a korlátozó tényezőket a filmművészet előtörténetének lezárása kapcsán különösen figyelembe kell venni.



# A FILM MINT MŰVÉSZET



## *Az avantgarde mozgalmak*

### ABSZTRAKT–SZÜRREALISTA–DOKUMENTÁRIS FILM

Azt, amit a film a húszas évek első feléig produkált, színvonal tekintetében lehetetlen összevetni a hagyományos művészetek korabeli alkotásaival. De lehetetlen a hagyományos művészetek ősi, keletkezési szakaszával is összehasonlítani, nemcsak azért, mert azok kevésbé ismertek, hanem mert a huszadik század emberének tudatosságához az ősidők emberéé nem mérhető, de még az európai kultúra kezdetét sokban meghatározó ókori görög műveké sem. A Homérosz műveiben érvényesülő mitikus elképzeléseknek nem lehet megfelelője David Griffith mitikus elképzelése a vallási türelmetlenségről, a szeretet erejéről (a Türelmetlenség című filmje ezzel a felirattal fejeződik be: És az igaz szeretet meghozza nekünk az örök békét). Bár a technikusok kora lejárt, a filmhez egyre többen kerültek más művészeti ágak művelői. A szórakoztatás igénye a filmben még mindig szinte kizárólagosan uralkodott, s bár más művészetek nem maradtak le a szórakoztatásról, lehetetlen a húszas évek elején létrejött filmalkotásokat összevetni olyan húszas évekbeli irodalmi és képzőművészeti alkotásokkal, mint Jaroslav Hašek Švejk, a derék katona, Theodor Dreiser Amerikai tragédia, Bertolt Brecht Koldusopera című művei vagy Vlagyimir Majakovszkij Lenin poémája, Georges Rouault Nyomor és háború című rajzsorozata, Diego Rivera Robot cukornádaratáson című freskója stb. Hamarosan azonban létrejöttek olyan filmalkotások, amelyek a valósághoz való önálló esztétikai viszony és a művészeti színvonal tekintetében

már állják az összehasonlítást. Ebben jelentős szerepet játszottak az előtörténet eredményei, törekvései, de ez kevés lett volna más, erőteljesebb ösztönzések nélkül. Persze, a művészet irányába tett lépések maguk is mindig ösztönözték a továbbfejlődést, hiszen van a filmnek egy immanens fejlődése is, amelyben a felfedezett lehetőségek kipróbálásáé, kibontakoztatásáé a főszerep. De éppen ebben a tekintetben fontos az, hogy a kornak szüksége lett a filmre – arra a filmre, amely már szóba jöhetett legalább mint kommunikációs, mint társadalmilag ható tényező (impulzust adó információs jel). E tekintetben fontos azoknak a művészeti irányzatoknak a szerepe – elsősorban a szürrealizmusé és a futurizmusé –, amelyekben kifejeződő tagadás mintegy felértékelte a filmet. Éppen azért, mert a tagadásnak egyszerre volt művészeti és társadalmi színezete. Ismeretes a francia szürrealisták – igaz, nem egyértelmű – közeledése a kommunista párthoz, de még inkább az egyértelmű állásfoglalásuk a fennálló viszonyokkal szemben. Az 1925. január 27-i szürrealista Nyilatkozat<sup>11</sup>

többek között – számot ad erről: „... Mi a lázadás szakértői vagyunk. Nincs olyan cselekvési mód, amelyet szükség esetén igénybe ne vennénk. Különösen a nyugati világnak mondjuk: a szürrealizmus él és virul. . . A szürrealizmus nem költői forma. A szellem kiáltása, amely önmaga felé irányul, de el van szánva, hogy kétségbeesetten szétzúzza béklyóit, még-hozzá szükség esetén kegyetlen anyagi kalapácsokkal.” S a szürrealisták által nagyra tartott Guillaume Apollinaire már 1909-ben kijelentette: „A mozi valóságfeletti élet.”<sup>12</sup> Tehát a szürrealizmus a filmhez is hozzákapcsolódhatott. A futurizmus követőinek a múlttal való szembefordulása közismert. „Október munkára tanított. Mi már október 25-én munkába álltunk. . . Művészi mozgalmunk megmutatta, hogy van erőnk megszervezni egész Szovjet-Oroszországban a baloldali front erődtímenyeit.” Ilyen és ehhez hasonló szavakkal körvonalazta Vlagyimir Majakovszkij mozgalmukat,<sup>13</sup> amely Oroszországban nagymértékben közeledett a proletármozgalomhoz. A film mellett a futurizmus már 1916-ban kiállt A futurista filmművé-



szet kiáltványában, amelyben hívei kifejezték, hogy a könyv helyére a hagyománytól mentes és cselekményes filmet kívánják állítani. Említést érdemel a konstruktivizmus is, pontosabban a Bauhaus hívének, Moholy-Nagy Lászlónak nézete: „A fényképészet és a film fokozódó és haladó szellemű fejlődése nemsokára fényt derít arra, hogy ezek a technikák az ábrázolás célját összehasonlíthatatlanul tökéletesebben valósítják meg, mint ahogy azt az eddig ismert festészet valaha is megvalósította.”<sup>14</sup>

Társadalmi mozgalmak és művészeti mozgalmak kezdtek érdeklődni tehát a film iránt, egyrészt tömeghatása miatt, másrészt olyan új vonásai miatt, amelyek megfeleltek a művészeti tagadás jellegének. Kétségtelen, hogy az így kialakult kísérletező, experimentalista – avantgarde – irányzatok sokszor csak műhelygyakorlatokká váltak, nem kerülhettek a nagyközönség elé, de ez a szélsőséges próbálkozás szintén szükséges volt a továbblépéshez. A legáltalánosabb ízlés szolgálatában folyó ipari filmtevékenység nem minden esetben volt alkalmas a művészeti fejlődéshez, bár előfordult, hogy a szórakoztatóipart az új hatásokat kereső kényszerűség időnként a művészi törekvések felé szorította, és ez együttesen hatott a húszas évek második felének filmjeire. A szórakoztató művek még általában megőrizték a színpadias ihletést és az irodalmi illusztrálást, az avantgarde művek viszont teret adtak az új művészeti kísérletek hatásának. Mivel a konstruktivizmus, a szürrealizmus, a futurizmus az adott történelmi feltételek között másképpen hatott, mint korábban az expresszionizmus vagy impresszionizmus, így az eredmény is más lett. Persze, nem azonnal, az út sokszor nagyon áttételes volt. Erre mutat Moholy-Nagy László ismertetése is a német filmművészeti avantgarde kezdetéről.

„Évszázadok óta kísérleteznek a fényorgona és a színorgona létrehozásával. Ismeretesek Newton és tanítványa, Páter Castel erre vonatkozó kísérletei. E problémával utánuk még több tudós is foglalkozott. Napjainkban Szkrjabin kísérletei úttörő jelentőségűek. Az 1916-ban New Yorkban először bemutatott

Prometheus-szimfóniáját egyidejűleg fényszórókkal térbe vetített fénynyalábokkal kísérte. Az amerikai Thomas Wilfred Claviluxa (kb. 1920-ban) egy a laterna magicához hasonló készülék volt, amellyel változó, tárgy nélküli képvariációkat mutattak be. Lényeges haladást jelentettek ez irányban Walter Ruttmann (Németország) munkálatai, aki már a filmkészüléket állította kísérletei szolgálatába. Az ő trükkasztal számára megrajzolt formái kezdik meg a filmszerű, egyelőre még beláthatatlanul fejlődőképes kinetikai alkotás útját. De a legfontosabbak a fiatalon elhunyt svéd Viking Eggeling kísérletei voltak, aki a valamennyi eddigi esztétikát fenyegető időprobléma jelentőségét – a futuristákat leszámítva – először fejlesztette tovább, és annak szigorúan tudományos problematikáját dolgozta ki. A trükkasztalon a legegyszerűbb lineáris elemekből felépített mozgássorokat fényképezett le, és kísérletet tett arra, hogy az Egyszerűből kifejlődő Bonyolultat a fejlődési viszonyok kiegyensúlyozásával nagyságban, tempóban, ismétlések útján, diszkontinuitásban stb. a szem számára érzékelhetővé tegye. Kísérletei erősen zenei effektusokra támaszkodtak, mindenekelőtt az időbeosztásra, ütemszabályozásra, sőt, zenei alkotások teljes felépítésére. Lassanként azonban felülkerekedett benne az optikailag elmúló tényező felismerése, és így a pusztán formadramatikára épített munkálkodása a világos-sötét és az ezekhez igazított változatokban lepergő mozgásjelenségek abc-jévé vált. Az egykori színorgonából Eggeling új eszközt alkotott, amely elsősorban nem színösszefüggéseket, hanem a mozgástér tagoltságát részesítette előnyben. Tanítványa, Hans Richter – egyelőre csak elméletileg – erősebben kiemelte az időmozzanatot, és így a mozgás-szintézis, a fény tér- és időbeli folytonosságának megteremtését közelítette meg. Ez az elméletileg már régen túlhaladott kezdet még nem tudott tudatosan bánni a „fény”-nyel. A munka a mozgó rajz benyomását keltette . . .<sup>15</sup>

Nyilvánvaló, hogy az ilyenfajta ihletést már nem lehetett összevetni például az expresszionizmus hatásával. A képzőművészet ebben az esetben behatolt a filmbe, és megtagadtatta

azzal nemcsak a szórakoztató melodramákat, kalandos történeteket stb., hanem azt a világot is, amelyet oly felszínesen mutatott be a legszelebb és legigénytelenebb közönségnek. A felsorolt művészek – Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann – az ún. német avantgarde irányzatát hozták létre. Valamennyien festők voltak. Richter 1918-ban találkozott Eggelingsel, és együtt mentek Berlinbe, ahol közösen ún. tekercsképeket készítettek. Ez már szinte magától értetődően vetette fel a film használatának kérdését. Eggelingset 1925-ben bekövetkező halála azonban megakadályozta kísérletei kiteljesítésében. Legjelentősebb műve az *Átlós szimfónia* (1921) maradt. Ebben az alakuló, változó, kifejlődő, ismétlődést és eltérést egyaránt mutató alakzatok a filmművészeti nonfiguratív absztrakt ábrázolásnak feleltek meg. Annak, amely teljesen elvonatkoztat a valóságos formáktól és az élményt a mozgó grafika segítségével igyekszik kihívni. Ennyiben valóban egy abc-t keresett Eggeling: a ritmus elvét, az ábrázolás törvényszerűségeit kutatta annak érdekében, hogy egyetemes érvényű hordozóját találja meg bizonyos élményeknek. Richter és Ruttmann azonban viszonylag gyorsan túlléptek a mozgófényképtől idegen nonfiguratív absztrakt próbálkozásokon, de hasznosították annak tapasztalatát a világ tárgyiasságától való elszakadásában, a valóság jelentéselemeinek minimalizálásában és szabad kombinálásában. Példa erre Richter *Filmtanulmány* (1926) című műve, amelyben lebegő fejek szemekké, szemek holdakká, holdak borsószemekké, a borsószemek pedig esőcseppekké válnak, majd az esőcseppek egy víztükörre hullva megmozgatják azt, s a víz lebegtetni kezdi a fejeket stb. Mindezt a kettős expozíciókkal való sokszorozás még bizarrabbá tette, s az így létrejött ábrázolás pontosan megfelelt Guillaume Apollinaire – a mozi: valóságfeletti élet – álláspontjának, illetve a francia filmben akkorra kialakult szürrealista ábrázolásnak.

Lényegében az történt, hogy az alkotó – tagadva azt a nézetet, hogy a film mechanikus másolás, a művész kizárása miatt nem lehet művészet – új módon hatolt be az alkotásba.

Nem történetet mondott el, hogy azzal adjon képet a világról – a filmet másodlagos és kiegészítő szerepre kárhoztatva –, hanem vállalta a fényképszerűséget, felhasználva a mozgás megszakíthatóságát, a valóság dolgait szubjektív meggondolás szerint szedte szét és rakta össze újra, ezzel a kifejezést erősítve meg az ábrázolás passzív másolás jellegével szemben. Ez a szélsőségesség miatt kapott szürrealista jelleget, nem pedig a beavatkozás ilyen jellegéből eredően, hiszen a köznapi felfogás is szétszedi és újra összerakja a világot, kifejezve ezzel már ítéletét is róla. A szélsőségek viszont mintegy tagadták a gondolati szervezést, és ezzel egy olyan pszichológiai automatizmusra utaltak, amely a szürrealizmus központi tétele volt. Nem véletlen, hogy Richter is éppen a szürrealizmus irányába lépett tovább. Ennek az irányzatnak vizsgálata azonban kedvezőbb a francia filmben. A német filmben jelentősebb Walter Ruttmann nonfiguratív absztrakt kísérleteinek a következménye – a dokumentumfilm.

A német, a francia és a szovjet avantgarde mozgalmak nagyjából párhuzamosan bontakoztak ki, így kölcsönhatásuk elkerülhetetlen volt. Ruttmann művészetében különösen a szovjet avantgarde befolyása volt tapasztalható. Ez elsősorban a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927) című filmjére vonatkozik. Ebben még érződött a nonfiguratív absztrakt nyoma is, amennyiben a bevezető részben absztrakt rajzolat, hasábszerű tónusos tömbök mozgása látható. A továbbiakban azonban a külvárosoktól – hajnalban – indulva Berlin életét tárja a néző elé a film, egészen éjjelig kísérve azt figyelemmel. Ruttmann műve nem szokványos riportfilm Berlinről. Nem célja a város mint közigazgatási központ, mint gazdasági és kulturális egység bemutatása. Nem mondja el a történetét. Az utcák, házak, járművek, járókelők stb. sokkal inkább formai megfelelésük (nemcsak alakjuk, hanem mozgásuk alakja) szerint sorakoznak fel. Természetesen vannak gyakran ismétlődő képek: munkába menés, üzletek kinyitása, ebéd stb. Nem a munka látható, hanem inkább a gépek (még belső mechanizmusuk is), tehát a folyamatok külső mozzanatai. Beépültek a

filmbe különböző epizódok. Részben a vágás kihasználásával: például a menyasszony és vőlegény képe után a meztelen gyerekbabák a kirakatban, egy nő öngyilkossága a folyóban – bevezetőben örvénnyel, hullámvasúttal, reklám stroboszkóppal, majd a kétségbeesett arc premierjével. Ahogy egy városban vagy bármi más látványban a különböző szemlélők más-más emlékeket őriznek meg és elevenítenek fel, úgy ad a Berlin is szubjektív képet a városról. Nem tárgyilagos ismertetést, nem másolatot, hanem a dinamika felfokozását a megfelelő tényezők megkeresésével, a lüktetés megragadását, azt a sajátos zeneiséget, amely egy európai nagyvárost a húszas évek végén jellemezhetett. A filmben tapasztalható költőiség kétségtelenül annak a jele volt, hogy a felsorakoztatott tárgyak túlmutattak önmagukon, másolataik nem a tárgyakat jelentették, hanem érzelmi és szimbolikus töltést kaptak – a dinamika, a lüktetés került előtérbe, nemegyszer szinte látomásszerűen (például a hajnali utca), nem pedig valóság-hű másolatként, annak ellenére, hogy a film nem alkalmazott idegen (pl. festészeti) eszközöket.

A nonfiguratív absztrakt ábrázolás mint a fényképszerű másolás terhetől való megszabadulás szélsőséges módja, elvitt a figuratív absztrakt ábrázoláshoz, amelyben a tárgyak megtartották valóságos arculatukat, de elvesztették viszonyaikat, kapcsolataik valóságosságát. Az így felismert lehetőség pedig megadta a művésznek az ábrázolás szabadságát, akkor is, ha a hatás érdekében a szabadság koncentrált bemutatást (például egy városét) szolgált.

Valójában a film az útkeresésben tovább időzött el a szürrealisztikus ábrázolásnál, mint az elmondottakból – a német példából – kitűnik. A szürrealizmus ugyanis nemcsak a művész szabadságát biztosította, hanem még legalább két mozzanattal kitűnt. Az egyik a lázadás volt a hagyományos filmekkel szemben. A másik a freudi szimbólumok némileg túlajtott kihasználása az egyetemes értelem, jelzés érdekében.

A francia filmben teljesen nonfiguratív absztrakt művek nem is születtek. A figuratív absztraktok váltak jellegzetessé, illetve az ebből kinövő szürrealista ábrázolás.

A festő, Fernand Léger, aki díszlettervezőként csatlakozott a filmhez, *Gépi balett* (1923) című filmjében a szüzsétől igyekezve megszabadulni, megfosztotta a tárgyakat természetes kapcsolatuktól. A hétköznapi élet használati eszközei eredeti funkciójukból és környezetükből kiszakítva sorakoztak fel filmjében, de nem összekötő kapocs nélkül. A harmonikus szépségű nőt és harmonikus mozgású hintázását Chaplin kubisztikus, darabjaira eső képe követi (a kubista festményt még a háború alatt készítette Léger). Majd az egész világ darabjaira hull: edények, üvegek stb., még a mozgások is céltalanul ismétlődnek. Ebben az atomizálódásban van azonban összekötő kapocs: a nemiség. Mivel meztelenségeket még nem mutattak a filmek (legfeljebb egyes kultúrfilmek), ezért a hím-nő elvont jeleinek egymásba váltódása szakítja meg ismételten a széteső dolgok áradását. A hatás következtében az egyes képekből nem is kerekedhetett ki, hiszen a dolgok önmagukban vett jelentése nem vitt sehová, hanem a szerkezet egésze az, aminek következtében a *Gépi balett* jelentést kapott. Ez a jelentés nem hasonlítható a szokványos játékfilmek történetei által hordozottakhoz, de akkor, amikor a filmben is meglehetősen elterjedt a dadaizmus (elsősorban Man Ray műveiben), amely teljesen esetlegesen sorakozó képek sokkoló hatására számított, a jelentés más jellegét kifejezetten kíváncsúnak tartották.

René Clair, aki az újságírástól és szépirodalomtól a színészen keresztül jutott el a filmrendezéshez, legjelentősebb művében, a *Felvonásközi szünetben* (1924) már sokkal jobban koncentrált. A film a Szünet című balett előadásának felvonásközi szünetére készült. Párizs részleteit a film megfordítva is megmutatta, hogy a szubjektivizmust eleve érzékeltesse. Majd megjelentek a szürrealisták, akik ágyúból óriási ceruzát lőttek ki a városra. Francis Picabia, aki a balett díszleteit tervezte, egy szökőkúton táncoló tojásra lőtt, de a balett táncosát, Jean Borlint találta el. Ezután következett tulajdonképpen a film fő része – a temetési menet. Tevehúzza szállítókocsi (rajta felirat: Meghalt, mert nem ivott Dubonet

gyomorkeserűt) ment elől és minden temetési menetben megtalálható ismert típusok következtek. Az ünnepélyességet a lebegő lassítás fejezte ki. Ezt azonban váratlanul rohanás váltotta fel, amelyet vurstlibeli jelenetek és az út mellett elsuhanó fák fokoztak. Leesett a koporsó, és megjelent a vége felirat, ezt azonban a halott átszakította, mindenkit eltüntett, és így lett tényleg vége a filmnek. Annak az álszent magatartásnak a leleplezése kerekedett ki a filmből, amely annyira sajátja a társadalomnak. A film egymás mellé helyezte a konvenciók megkövetelte magatartáselemeket és azt a viselkedést, amelyre az indíttatást az érzelmek diktálták. Így a méltóságteljesség átcsap a „legyünk túl rajta” rohanásba, a kalácsból font koszorú megevésébe stb. Természetesen még ez a szervezés is laza, még ebben is a sokkoló kontrasztoknak van nagy szerepük, de már megjelennek bizonyos meghatározott jelentést hordozó egyértelmű ábrázolások. Ilyen például az, amikor a szürrealisták egy ágyúból ceruzát lőnek ki Párizsra. A szürrealisták támadásának a művészet – az irodalom – eszközével való, erőltetett, de pontos megfelelője a kép. Az ilyen tartalmú jelzések főleg Luis Buñuelnél szaporodtak el.

A spanyol származású Luis Buñuel 1925-ben Párizsba ment a Szellemi Együttműködés Nemzetközi Intézetébe dolgozni, valójában azonban a filmet tanulmányozta és bekapcsolódott a filmkészítésbe. Így érkezik el első saját filmjéhez – Salvador Dalival –, az *Andalúziai kutyához* (1929). Itt is jelezték a szubjektivizálást: a felhő metszette Hold képe után következett a szem elmetzése borotvával, hiszen szubjektív aspektusban a felhő nemcsak a Holdat metszette, hanem a szemet is. Majd kibontakoztak lazán felfűzve a jelzések. Egy gyermekruhadarabokat és uzsonnatáskát hordó férfi tűnik fel annak illusztrálására, hogy a férfi potenciálisan a gyerek ígéretét is jelenti. Találkozik a nővel egy lakásban, de a férfi keze nem alkalmas kézfogásra. A jó kéz másik nő birtokában van, akit látnak is vele, s akinek halálát kívánják, mire elüti egy autó. A férfi ezután szabadjára engedi vágyait – mutatja ezt a simogató

keze alatt a nő lemeztelenedő melle. Azonban a zongora, a döglött számár, a pap stb. terhe – amit húznia kell, s ami a régi valláserkölc, vallásos kultúra terhére utal – nem engedi közel jutni a nőhöz. A kialakult helyzet tudathasadáshoz vezet. A férfi egyik énje igyekszik lebeszélni önmagát – könyvek segítségével – a nőről, a másik énje ellenáll. A könyv fegyverré válik (a szó szoros értelmében) és a másik én meghal. A kielégületlenség aberrált állapotát nemcsak a gyerek megölésére (a megtermékenyítés megakadályozására) utaló halálfejes lepke, hanem a nő hónaljszőrének a férfi állán való feltűnése is érzékelteti. Végül a nő otthagyja a férfit és máshoz csatlakozik. Ezeken a jelzéseken kívül, amelyek kifejezetten a valláserkölc hatása ellen hangoltak, még megtalálható a filmben a másik én lelövésénél – mintegy betétként – a halál eufórikus és nyilvános jellegét mutató jelenet. Sőt, a nő hónaljszőrének és egy tengeri sünnnek az összevetése – szintén aberrációra utalóan – és végül a homokba ázott férfi és nő rovarok mászta arca a kiszolgáltatottságot jelzően.

Hiába mutat a film valóságos jelenségeket természetes formában és a valóságosnak megfelelő mozgással, megértéséhez általában – sok máson kívül – a világot is ismerni kell. Nem véletlen, hogy a modern filmelméletek<sup>16</sup> olyan nagy jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy a film legalább ötféle jelzésrendszert foglal magába (a már korábban felsoroltak szerint: a vizuális-auditív észlelést, a jelenségek azonosítását, a szimbólumokét, az elbeszélő struktúrákét és csak a filmre jellemzőkét), s hogy köztük természetesen szerepel a jelenségek azonosítása és felismerése. Egy jelenség a valóságban sem csupán önmagát jelenti, kapcsolatainál fogva más jelenségekkel egyrészt, a szemlélő kialakult viszonyánál fogva hozzá másrészt, túlmutat önmagán, meghatározott reagálást vált ki és lényegi mozzanatok felismerésére ösztönöz. A filmmel való ábrázolást ez tette lehetővé, hiszen ha bizonyos gesztusokhoz – például egy nő és egy férfi ölekezéséhez – nem társítja a néző a szerelem asszociációját, akkor – a belső ábrázolás korlátozottsága miatt – a legelemibb kapcsolatok sem válhat-



tak volna nyilvánvalóvá a filmalkotásban. Ezzel szorosan összefügg, hogy a film éppen azokat a jelenségeket sorakoztatta fel előszeretettel, amelyekhez a közönség kialakult viszonya, meghatározott véleménye kapcsolódott. Azok a művészeti irányzatok, amelyek a húszas évek második felében hatottak a filmre, viszont kifejezetten sokkoló hatásúak voltak és nemcsak a konvencionális magatartásokat leplezték le, hanem az ábrázolás közegét is megváltoztatták. Eltávolodtak a cselekmény színpadias felépítésétől és a filmművészeti ábrázolás sajátos szerkezetével olyan új élményt nyújtottak, amelyre a jelenségek egyszerű megidézése vagy az irodalom és a színpad utánzása nem lett volna képes. A következő lépés azoknak a szimbólumrendszereknek a beépítése volt a műbe, amelyek nem közvetlenül az életből, hanem annak valamilyen értelmezésétől (freudizmus) vették megoldásukat, következésképpen már egy nagymértékben intellektualizált közeg vált az ábrázolás hordozójává. Olyan közeg, amelyet már az is többrétűvé tett, hogy hol a külső, hol a belső életet mutatta.

Mindennek az eredménye nemcsak az lett, hogy a film a belső világ ábrázolásában a passzív motivációkon túl a belső konfliktusok megrajzolásához jutott el (bár a személyiség körülhatárolása még mindig nem volt lehetséges), hanem az is, hogy a bonyolultabb közeg bonyolultabb jelentés hordozására vált képessé. De ahogy a kép festészeti eszközökkel való megteremtése ellentmondott a fényképszerűségnek, úgy a szélsőségesen intellektualizált ábrázolási közeg is ellentmondott ennek, sőt némileg még a tér- és időviszonyoknak is. Az intellektuális jelzések önállósodtak, és nem a valóságra, hanem egy külön tudományra apelláltak a megfajtésükhöz. Ennek igen nagy szerepe volt abban, hogy Luis Bunuel, de mások is – például Jean Vigo – a francia avantgarde kiteljesedésével a dokumentumfilmhez jutottak. Olyan filmekhez, amelyekben csak a valóság jelenségei szerepeltek, de azok sajátos szervezése leleplező erejű kontrasztokat és kiemeléseket tett lehetővé. Ebben a változásban azonban szerepet játszott a szovjet avantgarde hatása is, amelynek személyes képviselője: Dziga

Vertov öccse — Borisz Kaufman — maga is részt vett a francia avantgarde mozgalomban. Éppen a dokumentum jellegű alkotásokkal szűnt meg a francia avantgarde szűk műhelyjellege és erősödött meg még inkább a társadalomkritikus tendencia.

## A SZOVJET AVANTGARDE

Az orosz filmet már a forradalom előtt ismerték külföldön, és a forradalom után is fennmaradt az az irányzat, amely néhány nagy színészre (Ivan Mozzsuhin, Ivan Moszkvin stb.) támaszkodva a hagyományos módszer szerint alkotott. Természetesen ennek az irányzatnak az alkotói — az ún. tradicionalisták — uralkodtak a filmgyártásban és biztosították az alkotás folyamatosságát. Velük szembekerülve lázadtak az újítók — az experimentalisták — a később szovjet avantgarde-nak nevezett irányzat képviselői, akik a teljes társadalmi és művészeti megújulás hívei voltak.

Az egész szovjet szellemi életre jelentős befolyást gyakorolt a futurizmus (például Vlagyimir Majakovszkijra). Ez a Proletkult szervezet elméleti alapjára is hatott. A futurizmus mint a gyorsaság, a harc kultuszát hirdető, a hagyományokkal nagyon élesen szembeforduló irányzat eleve összhangban volt a forradalom kiváltotta rendkívüli változásokkal. Szimultanizmusa, a szabályos szerkezetek kerülésére való buzdítása és extravagáns törekvései pedig a vágásnak juttattak nagyobb szerepet a filmben, s a meghökkentő hatások keresésére ösztönöztek. Mindez összefonódott a Proletkultnak azzal a sokszor erőltetett és mesterkéltnak tűnő törekvésével, hogy zárt, szűk körben tevékenykedve teremtsen proletárkultúrát, proletár művészetet. Ez a mesterkéltség is megmutatkozott a proletkultos vagy nem proletkultos műhelyekben, amelyek minden esetben a kísérletezést tekintették fő feladatuknak. Szinte valamennyi szovjet avantgarde alkotónak volt műhelye. Dziga Vertov az ún. filmszemek csoportját hozta létre. Lev Kulesov és Vszevolod Pudovkin a színészi mesterség kísérleti iskolájában tevé-

kenykedett. Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg az Excentrikus színészgyárnak nevezett műhelyt hozták létre. Fridrich Ermler filmkísérleti műhelyt teremtett. Szergej Eizenstein a Proletkult I. számú színházában kísérletezett. Ennek egész társulatával ment át később a filmhez. Talán csak Alekszandr Dovzszenko volt az, aki kísérleteihez nem teremtett külön műhelyt. A kísérleti műhelyek és a manifesztumok azonban kezdetben általában jellemezték az avantgardisták törekvéseit. A sokfajta próbálkozásra és kísérletre szükség is volt, mert az újítkók még így sem találták meg azonnal a kor kifejezésének megfelelő módját, illetve nem voltak képesek a filmművészetet átalakítani. Ebben persze szerepet játszott a kor bonyolultsága is.

A szovjet avantgarde nem születhetett volna meg az Októberi Forradalom nélkül, de nem közvetlenül a forradalomból született. Kialakulása a húszas évek második felére tehető, és a kísérletek is csak részben kezdődtek meg a húszas évek első felében.

A valóságot a húszas években nemcsak a polgárháború pusztítása, az éhínség stb. jellemezte. Az is, hogy sok gyár állt, és a munkások alkalmi munkákból tengődtek, s eladták a gyár anyagain, felszereléseit. Az államosításokat a helyi szervek hajtották végre több hullámban, a helyi érdekeket előtérbe helyezve. A parasztok egy része szembeszállt a terménybeszolgáltatással, s a gabonát fegyveres osztagoknak kellett begyűjteni. Közben ellenséges ellenforradalmi lázadások, sztrájkok nyugtalanítottak, és az ún. demokratikus centralisták, valamint az ún. munkásellenzék vitákat provokált – tagadva a szovjetek pártvezetésének jogosultságát, követelve az ipari vállalatok területi irányítását stb.<sup>17</sup> A helyzet már a húszas évek elején annyira kiéleződött, hogy 1921-ben kirobbant a kronstadti lázadás.

A hadikommunizmus kénytelenségből bevezetett módszereit a NEP – az új gazdasági politika – váltotta fel. A burzsoázia bizonyos lehetőséget kapott, a terménybeszolgáltatást terményadó váltotta fel, a kereskedelem és a pénzforgalom újra teret nyert. A NEP-et megelőző ún. hadikommunizmust

azonban sokan annak szigorú egyenlőségen alapuló elosztása – fejadagok, lakáslefogadások stb. – miatt nemcsak szükségintézkedésnek, hanem a kommunizmus megvalósítására tett lépésnek fogták fel. Így a NEP visszavonulás jellege helyenként még válsághangulatot is előidézett.<sup>18</sup> Ilyen körülmények között kapott hangot bizonyos körökben a forradalom elvesztésétől való félelem, a forradalom minden áron való „megvédésére” irányuló törekvés. A szovjet avantgarde irányzatban és vele a film mint művészet törekvéseiben ez tükröződött. A szovjet avantgarde forradalmi tárgyú alkotásokkal hívta fel magára a figyelmet. Erre azonban csak a kezdeti sikertelen próbálkozások után kerülhetett sor. Az ilyen kezdeti művek közül elegendő kettőt megemlíteni.

Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg az *Októberke kalandjaiban* (1924) úgy próbálkoztak a kor ellentmondásainak visszaadásával, hogy érvényesítették a burleszk, illetve a cirkusz, a varieté stb. hatását, amellyel megbonthatták a hagyományos színpadi ábrázolást. A Bugyonij-sapkás Októberke, a forradalom ifjúságát szimbolizáló, házgondnokként dolgozó fiatal lány összeütközésbe kerül az egyik részeges lakóval, aki nem fizetett lakbért. A lakó éppen a háztetőn inná a vodkát, amikor azonban kihúzza a dugót, megjelenik a Nepman és Poincaré szelleme. Az előző a hazai spekuláns burzsoáziát, a másik a nemzetközi imperializmust képviseli. Hárman tervezik el a részeg lakóval az állami bank kirablását, amelyet Októberke számos kaland után meghiúsít.

Nyilvánvaló, hogy ez a kis kalandfilm nem tükrözhetette a kor ellentmondásait. S ugyanez vonatkozik Fridrich Ermler művére, amely a régi és új erkölcs oldaláról közelítette meg a problémát a *Kátyka – aranyranettben* (1926).

Kátyka illegálisan aranyranett almát árul a városban. Élettársa, Szjomka elhagyta, s most maga tartja el gyerekeit. Közben megismerkedik Vagykával, aki segítségére van a nőt zsaroló, majd rablásra is vállalkozó Szjomka leleplezésében. Látva, hogy ez az életforma hová vezet, mindketten elhatározzák, hogy az illegális üzletelés helyett gyárba mennek dolgozni.

Ezek a filmek arról a kötöttségről vallanak, amelytől az újítoőknek sem sikerült azonnal megszabadulniuk. A régi módszerek azonban teljesen alkalmatlanoknak bizonyultak az új helyzetben, a film teljes megújulására volt tehát szükség. Ebben – eltekintve Lev Kulesov epizódyszerű művészeti szerepétől – az első lépéseket Dziga Vertov tette meg.

A lengyel Denis Kaufman (a Dziga Vertov művésznevet csak később vette fel) egyetemi tanulmányai után került a moszkvai filmbizottság híradórészlegéhez. Előbb a vezető titkáráként, majd szerkesztő-vágóként, végül rendezőként dolgozott. Dziga Vertov kísérletezése a Filmigazság nevű, többnyire tematikus híradóban kezdődött. Elméletét filmszemnek nevezte.

Dziga Vertov szembehelyezkedett a színpadias filmekkel. Ebben az értelemben teljes egészében tagadta a filmet mint művészetet, s az életről rendezés nélkül, a maga valóságában kiemelt tényrt tartotta kívánatosnak, amely az alkotás folyamatában dokumentummá emelkedik. Tehát a valóságos tények átalakulnak, dokumentumává, igazolásává válnak valamilyen tételnek. Ez a filmszemként működő felvevőgéppel megy végbe – ebbe beleértendő a film összes lehetősége (a vágás stb.) is. A filmszem olyasmit láthat meg a valóságban, amire az emberi szem nem képes: kiemeli a valóság egyes tényeit, és úgy állítja össze újra, hogy a lényeg feltárul a létrehozott alkotásban. Ez már megközelíti egy-egy fogalom pontos – azonos jelentésű – visszaadását, bár Vertov sokkal inkább a folyamatok kibontására koncentrált.

A Filmigazság egyik 1922-ben készült száma (*A hősök temetése és megtisztelése*) bemutatta a koporsók lebocsátását, a sírok betemetését, a dízsörtüzet, a sapkalevételt. Ezeket helyileg és időben Asztrahányban (1918), Kronstadtban (1921), Pétervárott (1920) és Moszkvában (1922) vették fel. Vertov tehát a meglevő felvételek eredeti összefüggéseiből kiemelt egyes tényeket és azokat így lokalizálva új összefüggésekbe állította, így egyetlen temetést és tisztelgést kapott, de azt a leglényegesebb mozzanataiban. A tagolás itt pontosan kivehető, az egyes tények szavakra emlékeztetően fűződtek

„mondatba” és váltak a közlendő hordozójává, nem veszítve el megismerő szerepüket, amennyiben nem mechanikus együttes jött létre, hanem új jelenség hordozására képes szervezet. Még nyilvánvalóbb ez *A polgárháború történetében* (1922). A film nem adja az események krónikáját. Robbantásokat, diverziós cselekményeket mutat, majd ellenforradalmi lázadásokat. Utána három erő közös akcióját az ellenforradalmár csehek ellen – a Vörös Hadseregét, a partizánokét és a helyi lakosságét. Végül látni Mironov partizán vezetőt a haditörvényszék előtt, mert a parancs ellenére indított támadást. A lényeg bontakozik ki tehát a néző előtt: az ellenforradalom orvttámadásai, az idegenek szerepe az ellenforradalomban, az ellenük való teljes összefogás és a fegyelem, illetve a szervezett hadsereg szükségessége a haza védelmében. A térben és időben külön-külön és egymástól függetlenül játszódó események együtt tárták fel a lényegét. Az *Előre, szovjet* (1926) ugyancsak érzékletesen mutatta, hogy nem egyszerűen elvont fogalmak megjelenítéséről van szó, hanem a szó szoros értelmében a tények dokumentumként, bizonyítékként való felhasználásáról. A film eredeti feladata a moszkvai tanács munkájának megmutatása volt a város újjáépítésében. A film bevezetőben összevetette az elért eredményeket (fűtés, világítás stb.) a múlttal, a pusztulás képeivel, de megmutatta azt is, hogy mit kellett és kell tenni a változáshoz a harcon kívül. Szükség van a munkás-paraszt szövetségre, a munkára, a harcra a spekulánsok ellen, a politikai munkára és tanulásra, s eszmére, amelynek nevében mindez végigvihető. Ezek a részek az új élet kialakulása folyamatának szükséges feltételeit érzékeltetik.

Dziga Vertov tehát megteremtette a dokumentumfilmet annak érdekében, hogy a film fényképszerűségének – valósághoz való különösen szoros kapcsolatának – megfelelő (művészi) általánosítási módot állítson szembe a színpadias, irodalmi illusztrációra épülő alkotásokkal. Ebben a munkában azonban nemcsak a műfaj teremtődött meg, hanem nyelvteremtés is folyt. A törekvés az egyetemes érvényre természetesen nem elvont indíttatású volt, hanem éppen a mozgósítás, az aktivizá-

lás szándékából fakadt. Abból, ami a valósággal való szorosabb kapcsolat igényét is szülte mind tartalmi, mind formai tekintetben. Megismertetni a valóság lényegét, kézenfekvőbb volt Vertov számára a valóságos életanyaggal. De ezt alkalmazva nem mondott le a felfokozott hatásokról, hanem a kiemeléssel, az érzéki észlelés túlhangsúlyozásával még a sokkolásig is eljutott (a nyomor és piszok kapcsán közelképben bemutatott tetűnél sokkal erősebb hatású játékfilmi részlet aligha képzelhető el).

Ez a Dziga Vertov féle – a többiekét részben megelőző, részben kísérő – próbálkozás és keresés a szovjet avantgarde-ra jellemző volt ugyan, de nem fedte el, sőt kiemelte az egyéni módszereket. Fridrich Ermlernél, Grigorij Kozincevnel és Leonyid Traubernél, úgyszintén Vszevolod Pudovkinnál nagyobb szerepet kaptak a színészek és valamivel (de nem sokkal) kisebb jelentősége volt a vágásnak, de ebből a helyzetből adódóan a képen belüli tartalom kidolgozása, a tárgy másolatának valóban képpé emelése vált eredményessé.

Fridrich Ermler *A cár utolsó alattvalója* (1929) című művében (amely egy háborúban emlékezetét veszített katonáról szól, aki gyógyulása után friss szemmel látja a szovjet valóság első eredményeit) a fény kihasználásának volt rendkívüli szerepe. A fehérek éjjel vonulnak be egy kisállomásra, amelyet a vörösök elhagytak, de erről az ellenforradalmárok és a nézők nem tudnak. A teljes sötétségben először csak a mozdony fényszóróinak fénykévei láthatók, amint a levegőben tapogatnak. Lassan, foltokban találunk rá az állomásra, az állomás előtti térségre, majd az ott heverő holttestekre. A fény itt – félelmetes hatással – szinte a vágás szerepét töltötte be a fokozatos (időosztásos) tájékozódással. A továbbiakban – például a harctéren – már sokkal inkább a felfokozott hangulatteremtés eszköze volt a villódzásokkal, a környezet kiismerhetetlenségével, az alakok kiemelésével stb. való ábrázolás. A főszerepben Fjodor Nyikityin szinte elfeledtette a film némaságát. Ahogy a varrógép „kattogása” emlékeztette a géppuska ropogására, reagálásával hitelessé tette az emlékezete visszatérésének folyamatát.

Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg legjelentősebb filmjükben – az *Új Babilonban* (1929) – a párizsi kommunémáját használták fel egy munkáslány (az Új Babilon áruház elárúsítója) és egy parasztkatona párhuzamával annak bizonyítására, hogy milyen jelentősége van a szolidaritásnak, a küzdelem vállalásának. (A versailles-iak oldalán harcoló Jean tanúja Luisa halálának a kommunárok között, és akkor döbben rá, hogy rossz oldalon állt.) Jelena Kuzmina és Pjotr Szoboljevskij közül inkább az utóbbinak sikerült az események hatására a teljes átalakulás kifejezése. A filmben a gyász megfelelője a sötétség. De nem temetői sötétség ez, hanem a fényekben villódzó esőcseppek dinamikus lüktetése, lassan átmenve az elmúlás feketeségébe.

Ermler, Kozincev–Trauberg a jelenet hangulati telítésében, a szituáció, sőt a hősök jellemzésében is sokat bíztak a fényre – nem függetlenül természetesen a kiemelésektől és a tárgyi világtól. A hangsúlyozott világítás megszüntette a másolás jelleget, hiszen sokszor megszüntette magát a tárgyat és ugyanúgy jelentéshordozóvá, sőt szimbolikussá tette, ahogy erre a plánok is törekedtek (a munkások harci elszántságának pontos kifejezője volt a kockaköves útra lecsapó feszítővas mint a barikádépítés kezdetének jelzője). Vszevolod Pudovkin még az előzőeknél is nagyobb jelentőséget tulajdonított a plánok és szemszögek karakterizáló hatásának.

Fridrich Ermler gyermekkorától dolgozott, a Cseka tagja volt és a polgárháború alatt színészi kísérletek után vált rendezővé. Grigorij Kozincev Kijevben képzőművészeti tanulmányok után került a színházhoz. Leningrádi művészeti akadémiai tanulmányai nyomán kezdetben színházi díszlettervező volt, s innen került a filmhez. Az egyesszai Leonyid Traubertet szintén a színház érdekelte, bár amikor Leningrádba került, eleinte újságírással foglalkozott. A továbbiakban sokáig együtt rendezett Grigorij Kozincevvel. Vszevolod Pudovkin a moszkvai egyetem természettudományi karát hagyta ott, amikor behívták katonának, fogsága és sebesülése után előbb egy vegyi laboratóriumban dolgozott, majd beiratkozott



a Filmművészeti Főiskolára. Vlagyimir Gárgyin és Lev Kulesov mellett elsősorban mint színész ügködött, s közben rendezett is, már önálló munkássága előtt. Ezek a színházi, színészi múltú alkotók nem vetették el tehát a színészeket és a játékfilmet, de bennük a valóság aktuális problémáit kutatták. Ermler az új körülmények közötti közösség emberi arculatát, Kozincev–Trauberg a szolidaritás szükségességét a felemelkedéshez stb. Pudovkin több művét is a forradalmiság szükségesége bizonyításának szentelte.

Makszim Gorkij Az anya című művének feldolgozásához (1926-ban) a Művész Színház színészeit – Vera Baranovszkaját és Nyikolaj Batalovot – hívta meg, de a színészeknek inkább mint típusoknak és mint a felfokozott külső hatásokra reagálóknak volt szerepük. A film első része sok figyelmet szentelt a részeges, lezüllött apának, aki az italért a feketeszázakhoz csatlakozott, és meghalt egy támadásnál. Ez azonban nem elmondott vagy párbeszédesen kibontott tartalom. A részegen hazatántorgó apa az órát akarja elvinni a falról, hogy újabb italt kapjon. Ez vezet az anya lázadásához, és a dulakodásban szétesett falóra így válik széttört életük szimbólumává. A házkutatásnál az anya által átölelt csendőrcsizma jelene a megaláztatás és kiszolgáltatottság általános kifejezője. S ezek a szimbolikus kiemelések és beállítások (pl. amikor az anya szinte kis rongycsomónak tűnik a csendőr szemszögéből) nemcsak az emberi azonosulás lehetőségét teremtették meg, hanem a leegyszerűsítéssel meghatározott evidenciát is sugalltak. Ezért épülhetett bele a filmbe a jégzajlás jelene mint a forradalmi mozgalom fokozódásának érzékeltetője, a vörös zászló újra és újra való felemelése a tüntetésen stb. Mindebbe belejátszottak az emberi arculatok is. A bíró elérhetetlen magassága összhangban volt zárt arckifejezésével. A börtönőr – a beszélő idején – egy svábbogárral játszik. Ez és bamba arckifejezése mindent elmond a hatalom kiszolgálóiról. Mindez összekapcsolódik az alakzatokkal. Például a foglyok felülről megmutatott körével a séta alkalmával, majd a zászló lebegésével az emberek, sőt épületek felett stb. Így a leegyszerű-

rúsított cselekményvonal az események elemi egymásra következőségével a szükségszerűséget sugallta, de nem vált szegényessé; ez a világ helyesen csak ebből a szemszögből, csak ilyen felfogással nézhető, így tárul fel lényege, a forradalmiság elkerülhetetlenségének bizonyítékeként.

Vszevolod Pudovkin *Szentpétervár végnapjai* (1927) című műve ugyancsak ilyen célt tűzött maga elé: a tényekből és a tények magától értetődő szemléleti megközelítéséből (síkjaiból) bizonyítani a forradalmi magatartás szükségességét mint a nyomor és elnyomás legyőzőjét. Ez a mozzanat mutatja, hogy még a játékfilm hőse is sokkal inkább a rendező volt, mint a szereplők. Lehet, hogy e tekintetben a szovjet avantgarde-nak voltak túlzásai, de ezek a túlzások akkor szükségszerűen következtek be az alkotói szubjektum érvényesítése miatt. A nyers valóságábrázolás legkönnyebben a forradalmi témához volt köthető, és alkalmas volt a forradalmiság szükségességének bizonyítására. A Szentpétervár végnapjai egy faluról Pétervárra került öntudatlan fiú útját mutatta meg a forradalomig. Más mód nem volt számára a felemelkedéshez, mint a szolidaritás és a forradalmi harc. De a film nemcsak egy hős útját rajzolta meg, hanem az egész környezet átalakulását: kizsákmányolást, elnyomást, háborút, spekulációt, züllést stb., majd egy új város, új világ megszületését a forradalom által. Az ilyen ábrázolások azt sugallták, mintha ezek a filmek sajátos dokumentumfilmek lettek volna. Szergej Eizenstein művei talán leginkább mutatják, hogy nem azok voltak.

A tematika azonossága a történelmi eseménnyel önmagában nem kritériuma a dokumentális értelemben vett hűségnek. A valóság (sajnos) nem mindig mutatta például a szolidaritásnak azt a fokát, amelyet Szergej Eizenstein *Patyomkin páncélosa* (1925) az 1905-ös forradalom kapcsán megrajzolt. A csatahajó a valóságban csak két lövést adott le, azok sem találtak, így nem akadályozhatta meg, hogy a sztrájkoló és tüntető – a hajó támogatására számító – ogyesszaiak közül mintegy hatezret meg ne öljenek. Más módon vonatkozik ez az *Októberre* is (1927), amelyben a Téli Palota lendületes rohama nem arra a

valóságos tényre épült, hogy a palotát védő tisztiiskolások megadták magukat (nem beszélve arról, hogy ebben az időben Pétervárott jártak a villamosok, játszottak a színházak stb.).

Nem pontos krónikák voltak tehát ezek a művek a tíz vagy még több éves eseményekről, hanem az aktuális valósághoz új módon kapcsolódó, a magasabb fokú igazságot tartalmazó művek, amelyek nem aspiráltak az egyes történelmi aktusok aprólékosan hű visszaadására, hanem egyfajta (egy szempontból vizsgált) lényegük feltárására törekedtek. A Patyomkin páncélos bebizonyította, hogy szolidaritás nélkül – Ogyessza lakói és a Patyomkin matrózai között – lehetetlen az elnyomás ellen küzdeni. Az Október megmutatta a nép hatalmas lendületét az elnyomás szimbólumát jelentő Téli Palotával szemben. És a szolidaritás, a nép összefogása és dinamizmusa a húszas évek közepén aktuális volt – pusztulás, nyomor után, sztrájkok, ellenséges tüntetések, a NEP hozta ideiglenes visszavonulás és az emiatt bekövetkező válsághangulat közepette. A szolidaritás és a forradalmiság nagyszerűségét, fenségét, hősiességét éreztették ezek a művek. De ezt nem tehették a régi módon. S erre a legjobb példa Szergej Eizenstein művészete volt. Az ő művészeti és tudományos tevékenységének vizsgálata előtt azonban ki kell térni egy nézetre, amely a húszas évek szovjet irodalmában és művészetében fontos szerepet játszott.

Különösen az ún. formalista iskola tagjainak (köztük Borisz Eichenbaumnak, Jurij Tinyanovnak, Viktor Sklovszkijnak) – a húszas években csúcsra jutó – kutatásai nyomán különböztették meg a köznyelvet és a költői nyelvet. Mivel szerintük a költői nyelv alapvető funkciója az érzelmek felkeltése, el kell szakadnia a köznyelvet – a megértés gyorsasága miatt – jellemző gépiességtől. A szó, a nyelv szerintük kétféleképpen kap a költői nyelvnek megfelelő jelentést. Egyrészt az elidegenítéssel, az új viszonylatba helyezéssel, másrészt pedig a ritmizálással. A film bármennyire célul tűzi is a tények és csak a tények ábrázolását, még ebben az esetben sem képes a létrehozott képet eszközeinek hatásától mentesíteni. A plán, a

szemszög kiválasztása, a komponálás (mélységben is) eleve elidegenítik a tárgyat köznapi, valóságos életétől, s – a szó képzőművészeti értelmében – képpé emelik. Ezek az eszközök természetesen kihatnak a ritmusra is, hiszen sokkal dinamikusabb egy premier plán, mint egy totál, egy éles szemszögből felvett tárgy a megszokott szemszögből látottnál. Mindez végül kiegészül a montázs még inkább új viszonylatba helyező és ritmizáló hatásával.

A költői nyelv – a film költői nyelve is – tehát egyszerre tagadása és igenlése a köznyelvnek, a valóság köznapi látványának a maga szokványos jelentéseivel, asszociációival. Tagadása, mert nemcsak információt közöl, közvetlen kommunikációt szolgál, de igenlése is, mert ráépül a köznyelvre, nem lehet meg nélküle. A „holló paripa” kifejezés a köznyelvben inkább zavaró lenne, mint megfelelő. De a költői nyelvben sem lenne értelme a fekete ló fogalom ismerete nélkül. A dolgok mint jelentéshordozók teljes megsemmisítése a film eszközei által lehetetlenné tenné a fényképezésen alapuló filmművészeti ábrázolást. (Mint ahogy a jelentéshordozó dolgok megsemmisítése az absztrakt filmben a képzőművészeti eszközök által csak igen korlátozott lehet.) De a dolog egyszerű megmutatása – a maga elemi asszociációival – nem hatna megfelelően az érzelmre, nem indítaná útra az asszociációt új mozzanatok feltárása felé, amellyel az érzelmi hatás egyesül a lényegfeltárás értelmet mozgósító mozzanatával.

Szergej Eizenstein éppen az értelmi és érzelmi egységnek szentelt különös figyelmet alkotásaiban, megfelelően annak a kitűzött célnak, hogy nemcsak a lényegyet kell feltárni, nemcsak bizonyos folyamatok szükségességét kell bizonyítani (ez még mindig lényegfeltárás), hanem a közönséget ideológiai-lag meghatározott osztályalapon kell befolyásolni. Szergej Eizenstein a hadseregben kezdett el díszlettervezéssel és színházrendezéssel foglalkozni. Kísérleteinek első terét a Proletkult színháza adta. Meg akarta újítani a színházművészetet, így figyelt fel a filmre. Üdvözölte Vertovot, amennyiben a szüzsé helyére a tényeket állította, de kevésnek tartotta ezt.

Szerinte nem a tényekkel kell ábrázolni, hanem ítéletekkel és következtetésekkel. Ez azért lehetséges – állította –, mert a filmművészet már elérte, hogy ne csak az életanyag hordozza a fogalmakat – olyan szűken, amelyet egy-egy jelenség köre megenged –, hanem lehetséges a fogalmak tárgyiasítása is. Eizenstein művészete példája ennek.

Az ítélet – fogalmak összekapcsolásával – jelenségekről és összefüggésekről való állítás, a következtetés egy vagy több ítéletből logikusan következő új ítélet levezetése. Ebből a logikára tett utalásból is nyilvánvaló, hogy az életben előadott szövegekben is nagy jelentőségük van az ítéleteknek és következtetéseknek, különösen bonyolult dolgok esetén. A közlés nemcsak a tények felsorakoztatásával történik, hanem a teljes emberi magatartást kifejező gesztusokkal, viszonyt jelző mozzanatokkal is. Ha a képpé emelt dolog a filmben mond is valamit önmagáról, ez az ítélet még elég sekélyes. Eizenstein túllépett ezeken a filmjeiben, bár nem tagadta meg őket.

Már a *Sztrájk* (1924) című Eizenstein-film mutatott olyan képeket egymás mellett, amelyek nem valóságos előfordulásuk szerint kerültek össze. A kifejezés új fogalmi tartalmának eredményei. Ilyen a spiclik és az állatok képei egymás mellett (nem a spiclik mellett előforduló állatokról van szó, hanem az ő lényüket jellemzőkről). Vagy a munkások ellen kibontakozó támadás közben a vágóhídon leölt bika képe. Természetesen lehet ezekre asszociálni, a képzelet megidézhet ilyen képeket – és ez szükséges is a fogalmi szint eléréséhez –, de csak az életben gyökerező asszociációkból nem magyarázható meg. Belejátszik ebbe a gondolatiság, a fogalmilag pontos minősítés. A képek meghatározottsága a szóhoz képest sokkal csekélyebb. Ezek a törekvések éppen a meghatározottságot akarták megszilárdítani, állandóvá és egyetemessé tenni. Ilyen pontos ítéleteket tartalmaz az Október című film is. A parlamenti mensevik és eszer beszédek helyén hárfákat és balalajkákat látni, az elmondottak hazug és édeskés jellegének megfelelően. A vallások és az egyházak szerepét a templomok és egyházi rekvizitumok jelképezik. A forradalmi lendületet a daruk

mozgása, kerékpár- és motorkerékpár-kerekek forgása. Ezek nem egyszerűen szavak, fogalmak, hanem ítéletek, mert az adott filmszövegben éppen a jelenségek összefüggéseiről vallanak. Ezek azonban talán szélsőséges példák. A kollektivizálás problémáját érintő *Régi és új* (1929) című film ítélet jellegű meghatározottságokat tartalmaz a környezettől való elvonatkoztatás nélkül. Az emberhúzta eke eleve a nyomorúságot fejezi ki. A kulák udvarának közeli állatképei után a kulák kövér arca a minden állatnál állatibb zsírosparaszti lényét tárja fel. A tejszeparátor hatalmassá növesztett csillogó szerkezete és a sugárban ömlő tej a gépesítés tárgyiasítása.

A Patyomkin páncélos lépcsősor-jelenetének elemei – a katonacsizmák, szuronyok, rémült arcok stb. – után a hajóágyúk, majd a három (alvó, ébredő, bömbölő) oroszlánszobor egymás után vágása már több mint ítélet, hiszen külön-külön ítéletek összegeződtek bennük. A *Régi és új* hősnője, Márfa, lehajtott fejjel, árnyékát a porban húzva indul a kulákhoz, ahol a fafaragásos részletek kiemelésével a díszességgel hangsúlyozott gazdagság fogadja, majd az állatok és a kulák zsíros arca. Itt is külön-külön ítéletek sorakoznak összefonódva, határozott fogalmi tartalommal és erőteljes érzelmi hatással. Nem véletlen, hogy Szergej Eizenstein az emocionális és racionális ilyen egysége alapján Marx A tőke című művének filmrevitelét is tervezte.

A filmnyelv alakulásának a folyamata ez, figyelemmel arra, hogy költői nyelvről van szó, amely nem konvencionalizálódik annyira, mint a köznyelv, éppen ellenkezőleg: a filmnyelv mint költői nyelv új meg új információk forrásává válik a befogadó számára – szorosabb kapcsolatban marad az érzékletes valósággal, bár attól mégiscsak eltávolodik valamennyire, különösen ami a tagolás után létrejött filmegységek szövegfűzését illeti.

Éppen Szergej Eizenstein volt az, aki – szemben a képi egységeket a vágás egyszerű építőköveiként kezelő Lev Kulesovval és Vszevolod Pudovkinnal – figyelmeztetett arra, hogy a kép nem egyszerű alapelem, hanem a filmszervezet sejtje.

Ezáltal hangsúlyozta azt a bonyolult szerepet, amelyet a kép a montázsban és az alkotás egészében játszik. A filmben minden montázsrészként létezik. A képben mint sejtben már eleve létezik az a konfliktus, amely a montázshoz vezet. A montázs – mozgás. A mozgás eredője pedig mindig valamiféle ellentmondás, konfliktus. Ezért is állította Szergej Eizenstein, hogy a mozgás képzete felidézhető mesterségesen is a konfliktusok, a feszültségek ábrázolásával. (Egy gyilkosság úgy is felidézhető, hogy nem látni a kést beleszúródni a testbe – tehát a gyilkosság tényét –, de látni a felemelkedő kést, az áldozat eltorzuló arcát, a lecsüngő, véres kezét stb.) A montázshoz vezető konfliktusok lehetnek grafikaiak, a világítás, a síkok stb. konfliktusai és az mind a mozgás érzetét kelti. Mindezek révén a film a valósággal sajátos kapcsolatba léphet. Az egy-egy asszociációra való korlátozódás (az általánosítás érdekében) a dologgal kapcsolatban elvezethet a dologtól, az eseménytől való bizonyos fokú függetlenedéshez. A Patyomkin páncélos sokkal mértéktartóbban mutatta meg a katonaság támadását, mint a Sztrájk. A lépő csizmák, a puskák, a néhány lovas, a meglóduló emberek és a közeli képek arcokról, gesztusokról, a magára maradt gyermekocsi kiemelése stb. adta meg inkább a támadás mindent legázoló, kegyetlen voltát, semmint olyan cselekményes részletek, mint a Sztrájk korbácsolási jelenetei stb. Ez az, amit Eizenstein a cselekvés eszméje vizualitásának nevezett az asszociációk, tehát a montázs segítségével. Ebben az értelemben tartotta lehetségesnek a fogalmi tárgyiasítást, hiszen bizonyos képek egymás mellé helyezése a láthatatlant érzékletessé teheti.

Mindez magyarázza, hogy miért nem lehetett a vágás egységeit egyszerűen a film felépítési elemeinek tekinteni, s mint ilyeneket a valóságból közvetlenül eredeztetni. Nem állítható, hogy ezek az elemek egyenlők a valóság ilyen vagy olyan részletével, hogy a valóság részekre szedése megy végbe a vágás előzményeként. (A nyelv szavai sem azonosak a valóságdarabokkal, amelyeket jelölnek, hanem a valósággal sajátos viszonyban vannak.) S ebben a különbségben nemcsak a

művészeti eszközök közvetítése, a feltételelenség, az áttételezetség stb. játszik szerepet, hanem a valóságról kialakított ítéletek és következtetések filmnyelvi megfogalmazásának követelménye, amely szerint a film és a valóság viszonya az egész műben és nem részleteiben jut kifejezésre. Ennek éppen a kiindulópont viszonylatában van értelme. A film előtt akkor az irodalmias, színpadias ábrázolás kötöttségeitől való megszabadulás feladata állt, amelynek megoldása nem lett volna lehetséges, csak az ábrázolás során és részmozzanatokkal. A kor olyan mondanivalót diktált, amely a korábbi módszerrel nem volt megvalósítható. Szergej Eizenstein és a szovjet avantgarde alkotói műveikben kiálltak a forradalmiság szükségessége mellett, és megmutatták annak nagyszerűségét, szépségét. Azt, hogy az anyagi nyomorúságból – amelynek a legtöbb filmben szerep jutott – csak a forradalmi harc, a világ átalakítása vezethet ki. Ehhez nem a valóságos eseményeket kellett reprodukálni, ez a történetírás feladata; még kevésbé azokat színpadi módon dramatizálni, hanem a valóságot a film költői nyelvén át kellett alakítani, hogy a forradalmi cselekvés emelkedettségét – a nyelvi elidegenítéssel –, és lendületét – a nyelvi ritmizálással – kifejezzék. Sőt, mindezt el kellett vinni – nemhogy a cselekvések reprodukálásához, hanem – a fogalmak tárgyiasításához. Csak így döbbsenhtették rá a nézőt arra, hogy milyen hatalmas tettet vitt véghez a nép, mily hatalmas a forradalmi nép ereje, és hogy a helyzet logikája szerint hogyan juthat tovább a forradalmi úton. A filmek képsorai logikai pontossággal kapcsolódtak egymáshoz, de konkrét, érzékletes indoklással is. Egyik film sem hagyatkozott arra, hogy a bemutatott események – egészében – megtörténtek, tehát bekövetkezésüket motiválni felesleges. Miután nem a történelmet idézték meg, hanem a forradalom szükségességét bizonyították szuggesztív hatással, így minden részt az általános emberi szintjén indokoltak meg. Ez az általános szintre-emelés – az éhség, életveszély, megaláztatás stb. mozzanataiként – összhangban volt a fogalmak tárgyiasításával ugyanúgy, ahogy az ebből való következtetés, az ezen az alapon való motiválás az ítéletekkel és következtetésekkel harmonizált.



Az eredmény a valósággal való újfajta viszonyon, új módszerű kapcsolaton túl nemcsak a film költői nyelvének megteremtése lett, hanem a költőiség, a poétikusság megvalósításának lehetősége is. Ezzel leginkább Alekszandr Dovzszenko tűnt ki. Ukrán paraszt származása, ukrán népmeséken való nevelkedése, irodalmi vonzalmai és festészeti tanulmányai szinte predesztinálták erre. A filmben Eizenstein után – vele párhuzamosan – a fogalmak tárgyiasításának módszerét követte, ha lehet, még kiterjesztettebben, mint Eizenstein. Ez vezette el a költőiséghez is, amely legjobban a *Föld* (1930) című – kollektivizálási tárgyú – filmjében érvényesült. A mű bevezető része kifejezésre juttatta Dovzszenko alapvető nézetét: az ember és a természet harmonikus kapcsolatát, amelyet az egyre emberibb (kollektív, gépesített) munka valósít meg. Ezt a harmóniát nem az öregség vagy a természetes halál bontja meg, hanem az erőszakosságok és a természet rendjét felborító események. Ahogy természetellenesek a föld végtelenjét apróra szabdaló mesgyék és természetes, hogy a traktoros elszántja ezeket, olyan természetellenes, hogy a kulákfiú meggyilkolja. A kontraszt tovább bontakozik a verssorokra emlékeztető párhuzamos jelenetekből. Egyik oldalon a megőrülő kulákfiú, az átkozódó, káromkodó pap, az állatait – hogy ne kerüljenek a kolhozba – megölő kulák. A másikon az új módon való temetés, a szerelmi vágyakozásban gyötrődő menyasszony és az új élet megjelenése. Ezek a „verssorok” feltárják azt a sajátos kapcsolatot a valósággal, amely semmiképpen nem nevezhető másolásnak, nemcsak az általánosíthatóság miatt, a jelentés túlnövése miatt a tárgyon, hanem az érzelmi felfokozottság következtében sem. S mindehhez még hozzájárul az az – avantgarde más képviselői tevékenységének is nagymértékben köszönhető – eredmény, hogy a folyamat vált elsődlegessé, a montázsegységeknek mint meghatározott tagolásnak van értelmük, de kapcsolatuk szerves, az alkotás egész.

A szovjet avantgarde mozgalomban befejeződött az a folyamat, amely általában az experimentalista irányzatokban ment végbe: a film sajátos, a valósággal önálló kapcsolatban

levő művészetté vált. A megnyilatkozó művészetteremtő erő által kihívott szovjet avantgarde nemcsak fontos hozzájárulás lett az egyetemes filmművészethez, hanem a szovjet művészetek első nagy és jelentős irányzatát is létrehozta, talán még az irodalom nagyszabású fellendülése előtt.

Még máig is sokan azt a klasszikus változatot tartják a filmművészet, a filmszerűség modelljének, amely Szergej Eizenstein és a többiek alkotásában a húszas években kialakult. Ez azonban annak is köszönhető, hogy a film művészetté válásának ösztönzői és pártolói túlságosan sokáig elsősorban csak annak cáfolására fordítottak figyelmet, hogy a film fényképszerűsége miatt nem ad helyet az alkotói szubjektumnak, így nem válhat művészetté. Ebből a szemszögből megközelítve a problémát, a nyelv került előtérbe, annak bizonyítására, hogy ez más, mint a többi művészeteké, és ennek alapján a film önálló művészetté válhat. Akkor, amikor az alkotói beavatkozás — elsősorban a vágás túlhajtásával — a filmművészeti gyakorlatban is rendkívülivé vált, a nézetekben is hosszú időre ez a vizsgálati aspektus uralkodott el (igaz, hogy az illusztratív-sematikus ábrázolás megjelenése miatt ez később nagyon aktuálissá vált). A szovjet avantgarde-dal vitathatatlanul par excellence önálló művészet keletkezett, amely megszabadult az irodalomtól, a színpadtól és a képzőművészettől való függéstől, bár felhasználta azokat a kialakulásában. Ezzel tulajdonképpen új társadalmi tudatforma jött létre, amely a valóság olyan mozzanatainak tudatosítására volt alkalmas, amilyenre más tudatformák nem vagy csak kevésbé, esetleg közvetve vállalkozhattak. Ez azonban nem jelenti azt, mintha a szovjet film valamiféle elkülönülésben fejlődött volna.

A húszas évek legelején a szovjet irodalomban még sokkal inkább a költészet — sőt, a forradalmi romantikájú költészet — volt túlsúlyban. A húszas évek második felére azonban egyre inkább jelentek meg a prózai művek, köztük olyanok, amelyek nemcsak a polgárháború hőseiről adtak számot, hanem éppen úgy közelítették meg a problémát, ahogy a filmművészet is. E tekintetben a legjelentősebbek Iszaak Babel Lovashadsereg

(1924), Fjodor Gladkov Cement (1925), majd Mihail Solohov Csendes Don (1928) című művei, Makszim Gorkij Egyetemeim és az Artamonov-család (1925) című művei mellett. Mindezekben — és másokban — felfedezhető volt a filmművészettel rokon törekvés, bizonyítékaul annak, hogy egy általános szellemi mozgás része volt a szovjet filmművészeti avantgarde is. A filmek azonban a tömegmozgalom lehetséges megjelenítésével — az egyéni hős által hordozott személyes sors kikapcsolásával — közvetlenebbül ábrázoltak, illetve fejeztek ki egy evidenciát (nem is beszélve a tömegesebb hatásról). A láthatóság — a valóság természetes formában és mozgásban való visszaadása — a választott tárgy leglényegesebb vonásainak kiemelését tette lehetővé — természetesen nem általában, hanem az adott művészeti céllal összhangban érte. Következésképpen bár a film egyik legnagyobb problémája az emberábrázolás — ezen belül a belső világ ábrázolása — volt az adott korban, mégsem véletlen, hogy művészetté már csak a belső ábrázolás korlátoltsága miatt is abban a mozgalomban emelkedett, amelyik felhasználta ugyan a szürrealista stb. kísérletezés eredményeit, de a látható dolgok és események jelentéshordozóvá változtatását nem a belső világ bevonásával oldotta meg (ez persze nem abszolút érvényű). Éppen ezért vált lehetségessé az irodalomtól és színháztól való függetlenedése, önállósodása.

Mindez nem jelentette azt, hogy eltűnt volna a film és filmművészet közti különbség, hogy az irodalmias és színpadias szórakoztató célú filmek gyártása megszűnt volna. A szórakoztató filmipar aránya még inkább növekedett, semhogy csökkent volna. S nem is volt hatástalan a kialakult filmművészetre (az sem rá), hiszen a gyártás, a forgalmazás, a bemutatás tekintetében továbbra is megmaradt a közösség. Ugyanúgy filmművészetnek számított a szórakoztató művet létrehozó mesterember, mint a filmművészeti alkotást teremtő. Sőt, a közönség tudatában is összefonódva szerepeltek a filmek, mivel a filmművészet kialakulását nem követte megfelelő oktató, ismeretterjesztő munka — még a formanyelvvel foglalkozó szakkönyvek

növekvő számának ellenére sem. A hagyományos művészetek esetében az évszázadok kiszűrték az értéket, és az ezen nevelkedett közönség szűk rétege valóban kulturálttá fejlődött irodalmi, zenei, képzőművészeti téren. A film esetében az évszázadok hiánya, a bemutatás szélsőségesen üzleti formája, a filmek és filmművészeti alkotások keverése — és a filmművészeti alkotások kis száma a szórakoztatóipari termékekhez képest akadályává vált a kulturálódásnak, sőt ellene hatott. A mozik nagyon kevésbé váltak hasonlókká a hangversenytermekhez és színházakhoz, sokkal inkább a pályaudvarok várócsarnokaira emlékeztettek, s a kizárólagos szórakoztatási, az olcsó időtöltési jelleg nem csökkent, hanem erősödött. Nem állítható azonban az, hogy mindez kifejezetten a film mint művészet ellen hatott.

A film művészetté meghatározott társadalmi feladat nevében vált, olyan ellentmondások tudatosításának képességével, amelyeknek leginkább felelt meg alapvető jellege. Nyilvánvaló, hogy a társadalom nem mindig termel ki olyan tudatosításra váró ellentmondásokat, amelyeknek ábrázolására éppen a filmművészet felel meg a legjobban — feltételezve a filmművészet változásra való képességét is. Ugyanakkor a gyártási apparátus, a káderek stb. készenlétének és gyártási-alkotási képességének szükségessége miatt nem lehetséges filmművészeti alkotásokat csak akkor létrehozni, amikor kifejezett társadalmi követelmény van rá. Ez már csak azért sem lenne lehetséges, mert a folyamatos filmkészítésben válik érzékelhetővé a filmművészeti ábrázolást kívánó társadalmi ellentmondások megjelenése, és válik lehetségessé az ellentmondások tudatosításához szükséges művészeti kísérletezés is. Ez a kapcsolat még szorosabban összekapcsolta a filmet és a filmművészetet. S az összefüggést megerősítette a film tájékoztató (híradó), ismeretterjesztő (kultúr, népszerű tudományos filmek), propagandisztikus felhasználása. Ebben a széles körű és szakadatlanul folyó tevékenységben nem volt lehetséges — nem lehetséges ma sem — éles határt vonni a film és a filmművészet között, még akkor sem, ha az utóbbihoz tar-

tozónak csak az avantgarde jellegű művek minősülnének. (Viszont lehetséges volt megállapítani, hogy egyes országokban egész korszakokban még vagy már, esetleg éppen, a filmművészet szempontjából semmi jelentős nem született.)

A helyzetet tovább bonyolította, hogy bár legnyilvánvalóbban a szovjet avantgarde mozgalomban vált a film művészetté, ezzel párhuzamosan más típusú filmművészeti alkotások is születtek a Szovjetunióban, lehet, hogy az irodalomtól és a színpadtól más függetlenedési fokkal, de önállósodva. Ezeket a szovjet avantgarde részben felhasználta, részben hatott rájuk, így nem véletlenek bizonyos közös vonások a meglevő különbségek mellett. A szovjet avantgarde kibontakozásával párhuzamosan Nyugat-Európában és Amerikában nemcsak avantgarde kísérletek folytak (Amerikában ezek jelentéktelenek voltak), hanem kibontakoztak olyan más törekvések, amelyek művészeti erejükénél fogva a szovjet avantgarde eredményeivel mérhetők.

## *A némafilmművészet*

### A BURLESZK

A művészet feladata mindig az egyén segítése a valóságban, a társadalomban való eligazodásban. Ezért minősíti esztétikailag (széppé, rúttá, tragikussá, komikussá stb.) a világ sokféle mozzanatát – az érzékletesség megőrzésével feltárva azok lényegét. Az eligazodást főleg a társadalmi állapot és mozgás ellentmondásossága nehezíti meg, tehát éppen az adott társadalmi szituációt uraló ellentmondásokat kell elsősorban megismertetni, tudatosítani, hogy megfelelő minősítéssel érzékletessé váljanak az ellentmondások pólusai és azok a követelmények, amelyeket az adott társadalmi helyzet az egyénnel szembeállít.<sup>19</sup> A művészetek ennek a feladatnak nevében jöttek létre, s közönségük ilyen eligazításra számít, bár gyakran nem a változásra való készítésre, hanem az adott helyzetben való megerősítésre, az adott minőségek igazolására. (Ez utóbbi leginkább a film szórakoztatóipari műveit jellemzi.) A film alkotásaiban tehát – művészeti törekvések esetén – mindig felbukkan a valóság esztétikai minősítése, ennyiben a valóság lényegének megismertetése megegyezik az egyén orientálásának céljával. De nem mindig képes a film önálló művészetként végrehajtani ezt a feladatot, nem mindig képes a maga közegével megfelelni neki, gyakran kell támaszkodnia más művészetekre. Az avantgarde mozgalmak mellett az ugyancsak a húszas években fellendült filmburleszk volt az, amelynek önállósága a legnyilvánvalóbbá vált. Ez annak ellenére így történt, hogy a film legkezdetibb fejlődési fokán – a trükk, a

gyorsítás stb. lehetőségének köszönhetően – megjelent burleszkek csak ott fejlődtek tovább, ahol megfelelő színész akadt ehhez a műfajhoz (Max Linder stb.), máshol hamarosan eltűntek. Ez mégsem jelentette a színpadi kötöttségek érvényesülését, s ennek okára a legjelentősebbé vált amerikai filmburleszk néhány sajátossága rámutat.

A XIX. század végén Európában, de különösen Amerikában a burleszk a varietékben a legtrágárabb szórakozásnak számított durva nyelvi és színészi eszközökkel, hastáncsal, sztriptízzel. A film a varieté és a cirkusz számait vette át a bohóctréfák fenékrúgó, egymást leöntő modorával. De emellett jelentős teret kapott a trükkök kihasználása is, nemcsak mint önmagában vett hatáskeltő, hanem – például a gyorsítással – a felfokozás eszközeként. Különösen tág teret nyújtott a film az ún. slapstick comedynek, a bohózatnak, a tortadobálásnak, az akrobatikának, hiszen megvalósításukhoz sajátosságainál fogva nagyobb lehetőséget adott. A burleszk korai lehetőségeire – és korlátaira – példa Stephen Roberts *Tériszonyban szenvedőknek nem ajánlatos* című filmje. Az étteremből menekülő férj és egy pincér a szomszédságban épülő felhőkarcoló acélvázára kerül. Nemcsak állandóan a leesés határán vannak, a megkapaszkodás nehézségével és a rájuk boruló holmikkal küzdenek, hanem még egy izzó nitszög is kerül a ruhájukba, izzó szénre ülnek stb. Mack Sennett első alakításában, *A sátorrúdban* mutatta meg a film felnagyító hatásának értelmezését; miután eltöri a vásárban felállítandó sátor rúdját, elmegy újat venni, közben azonban leissza magát, s az új rúddal romba dönti az egész vásárt. A munkásból énekesse, majd színésszé váló Sennett hamarosan áttért a rendezésre, később mint művészeti vezető megszervezte az amerikai film legjelentősebb komikus iskoláját, bevonva mindenkit (rendőrfigurákat, fürdőruhás lányokat, a legkülönbözőbb színészeket), akiken nevetni lehetett. Ez az iskola azzal tűnt ki, hogy hasznosította azokat a lehetőségeket, amelyekkel éppen a film rendelkezett. A fejlődés logikája azonban ugyanolyan változásokat követelt meg, mint a film fejlődésének egésze. A film felfedezésekor meg-

elégedett a közönség a természetes formájú dolgok mozgásával, de utána ez a szenzáció már kevésnek bizonyult. Mack Sennett és mások burleszkjei sem maradhattak meg a korai mechanikus nevetetésnél, az egyszerű felnagyításnál és eltúlzásnál. Következésképpen a filmburleszk filmművészetté válása sem csak azért történhetett meg, mert létrejött a csak filmre jellemző ábrázolási mód, hanem mert a burleszk segítségével a film olyat mutatott meg – közvetlenül – a valóságból, úgy tudott komikussá minősíteni, amit, illetve ahogy, más művészet nem volt képes.

A burleszk fejlődésében következésképpen nem egyszerűen az jelentett lépést, amikor képes volt komikumot feltárni, azaz valamilyen álcázódást felszabadító hatással leleplezni. A komikum feltárása, a komikussá minősítés így általában már kezdettől – igaz, néha csak csírájában – megvolt, hiszen Georges Méliès Fantasztikus hidroterápiájában is lelepleződött az ésszerűtlen köntösében jelentkező ésszerű (a fogyasztás abszurd módja után bekövetkezett a fogyás racionális aktusa) és a korai burleszk minden alkotása azt a mechanizmust használta fel, amely az ilyen leleplezésekhez szükséges kontrasztot megteremthette. Az előrelépés a társadalmi álcázódás lelepleződésének irányában történhetett, s az amerikai burleszk legjobbjai ezzel tűntek ki, eljutva az igazi komikumhoz, az ésszerű köntösében jelentkező ésszerűtlen leleplezéséhez.

Harold Lloyd kialakította azt a figurát, amely az amerikai középosztálybeli ember típusaként azután minden filmjében megjelent. Jellegzetes a *Végre veszélyen kívül* (1923) című alkotása. Ebben a filmben Lloyd vidékről érkezik a városba, hogy karriert csináljon. Azonban csak eladói állást kap egy üzletben. A kitöréshez semmiféle lehetősége nem adódik, míg végre egy ötlet segít rajta: reklámot akar csinálni az üzletnek, egy magas épület külső felső peremén megy végig élete kockáztatásával (maximális ügyetlenséggel). Így felhívta magára a figyelmet, sikert ér el, amit egy házasság követ, amikor már végre veszélyen kívül érzi magát. Ebben az esetben a bizakodás és reménykedés váltott át éles kontraszttal a teljes



kilátástalanságba, illetve annak megmutatásába, hogy csak élete kockáztatásával remélheti az esetleges előrehaladást.

A Buster Keaton által kialakított figurát a faarc jellemezte (szerződésileg kötelezte magát, hogy sem filmjeiben, sem nyilvános helyen nem nevet vagy mosolyog). *Ifj. Sherlock Holmes* (1924) című filmjében mozigépészt játszik, s éppen az előtt a lány előtt kerül az apja órájának ellopásával gyanúba, akinek udvarol. A lány segítségével azután lelepleződik az igazi tolvaj, egy másik udvarló. Közben azonban Keaton egy egész banda felgöngyölítését álmodja végig a vetítógép mellett alva. A kontraszt az oly gyakori „többet ésszel, mint erővel” tételen alapszik: a jelentéktelen és esetlen Keaton képes győzni.

Figyelemre méltó, hogy számtalan esetben a burleszk mennyivel pontosabb képet adott a környezetről, mint más korabeli játékfilm. De a hitelesítés ennél szélesebb volt. Mivel a burleszk az ábrázolást gyakran az abszurdig vitte, így az ennek megfelelő maximális hitelesítésre volt szükség. Ez mindenekelőtt a fényképszerűsége támaszkodott, amely eleve lehetségesként fogadtatta el a látottakat. Howard Bretherton a Rin Tin Tin kutyával készült sorozat egyik filmjében a következőt mutatta. Az asztal közepén álló tortát a kutya úgy szerezte meg, hogy egy kézifűrésszel alulról kivágta az asztalt. A hazatérő háziasszony a fiára gyanakodott, s nekikészült, hogy elfenekeli. Rin Tin Tin, aki bűnösnek érezte magát, egy fedőt csempészett a fiú nadrágjába, így az fájdalom nélkül tűrte a verést. Ez szóban elmondva ostobaságnak hangzik. Egy állatcirkuszban – ha egyáltalán lehetséges a kivitelezése – rendkívüli produkciónak tűnne egy olyan kutyával, amelyet erre a számra tanítottak be. A filmben a fényképszerűség ereje valóságosnak fogadtatja el, csakúgy, mint Lloyd akrobatikáját a magasépületen, Keaton fergeteges üldözését stb. Önmagában ez azonban kevés lenne. A burleszkek a legelemibb logika szerint épültek fel. Ez a logika a legáltalánosabb emberi élményekre épül. S hitelessé tett olyasmit is, amit esetleg a fényképszerűség már nem volt egészen képes. Olyan egyszerű tételek érvényesültek itt, mint az említett „többet ésszel, mint erővel”, vagy: a jó

elnyeri a jutalmát, a gonosz megbűnhődik stb. Ha egyszerűek is ezek a tételek, az érvényesülésük nem volt egyszerű. A hőst számtalan támadás fenyegette a világ részéről. Ezeknek a fenyegetéseknek nyomására különböző fonák helyzetekbe kényszerült bele — amelyek a nevetés forrásaivá váltak —, míg ezekből a ferdeségekből megszületett a győzelem, vagy legalábbis a küzdelem lehetősége a világ „uralmával” szemben. Charles Chaplin — aki legmesszebb jutott a burleszk műfajában — művei konkrétan mutatják ezt.

Charles Chaplin Amerikában először mint színész lépett fel, később azonban rendezett is. Sikerével arányban önállósította magát. Már korai filmjeiben érzékelhető a burleszket művészet-té tevő erő. *Charlie, a szabó* (1916) című filmjében a vasalásra váró öltönyben talál egy meghívót, és azzal megjelenik mint vendég. Nemcsak elfogadtatja magát az előkelő társaságban, hanem még különbnek is mutatkozik, mindaddig, amíg a sikerére féltékeny, szintén megjelenő főnöke le nem leplezi. Ekkor vad tortacsatát vív, amelyből ő kerül ki győztesen.

Charlie, a szabó alkalmazkodásával az előkelő társasághoz már lelepleződik annak külsőségekre épült méltósága, más volta, a betolakodott mivoltának nyilvánvalóvá válásakor ellene indított támadás pedig a társaság teljes sekélyességét mutatta meg. Chaplin a továbbiakban is az emberi méltóság problémájára koncentrált. Erről maga is nyilatkozott<sup>20</sup> *Charlie, a szökevény* (1916) című filmjével kapcsolatban: „... egy balkonon fagyaltot eszem egy lány társaságában. Egy emelettel alattunk egy jól öltözött, tiszteletre méltó, kövér hölgy ül. Mármint, miközben eszem, a fagyalt lecsúszik a nadrágomon s a balkonról a hölgy hátára huppan. . . Bármilyen egyszerűnek is látszik, az emberi természet két elemét is érintem ezzel. Az egyik a nézőnek az a hajlamossága, hogy a színészhez hasonló izgalmat éljen át. A másik meg az az öröm, amelyet a közönség érez, valahányszor a gazdagságon és a fényűzésen csorba esik. Ha egy szegény bejárónő nyakára esik a fagyalt, nem nevetést, hanem rokonszenvet ébresztett volna. A bejárónőnek nincs méltósága, amelyet megbánhattunk volna, és így ez a jelenet

nem lett volna mulatságos. Ha viszont egy gazdag nő nyakába pottyan a fagyalt, csak az történik vele a közönség véleménye szerint, amit nagyon is megérdemel.”

A gazdagok álméltóságának, külsőségekkel létrehozott méltoságlátszatának leleplezése mellett Chaplin foglalkozott az igazi emberi méltóság megőrzésével is a világ támadásaival szemben. Az *Aranylázban* (1925) ez különösen érzékletes.

Az alaszakai hőmezőkön éhségében Chaplin a cipőjét főzi meg. De úgy eszi meg, olyan tartással, olyan méltósággal szopogatva le a szögeket, tekerve fel a cipőfűzőt, mintha csontokat rázna le és spagettit enne. Azt, hogy Chaplin mennyire nemcsak a gazdagokról, hanem az egész világról beszélt, szintén leginkább az *Aranyláz* mutatta meg. Előbb a harcot látni az aranyért, majd Chaplin eljutását egy településre, ahol, azt gondolja, hogy egy lány szerelmes belé (valójában csak ugratja). A boldogságról álmodozik, míg rá nem jön, hogy az egész csak áttatás. Végül a csodával határos módon találnak rá barátjával az aranyra, és mint gazdag embernek a lány kezét is sikerül elnyernie. Az ilyen befejezés egyáltalán nem jelentett happy endet, éppen ellenkezőleg, azt hirdeti, ha csak a csoda segítségével lehet gazdagnak lenni és csak a gazdag élhet emberhez méltó életet, akkor a világ egyáltalán nem megfelelő.

Érzékelhető itt az emberi alapszükségletek – éhség, szerelem stb. – jelentősége, s a filmművészet nyelvertermő törekvései ugyancsak a társadalmi valósággal való kapcsolatban nyilvánulnak meg. A nézők többsége maga is kisember volt, akik – mint Chaplin is megállapította – örömmel látták a gazdagokat maguknál nem különbnek, vagy éppen ferde helyzetben. Még nagyobb örömmel látták a kisemberek fölébe kerekedését a gazdagoknak, ügyességüket csakúgy mint emberségüket, emberi méltóságuk megerősítését kisember voltuk ellenére, vagy éppen annak alapján. Külön élményforrás volt azon izgulni, hogy a bajba, veszélybe jutott vagy lehetetlen magatartásra kényszerült kisember kijusson a nehéz helyzetből, de legalábbis megőrizze emberi tartását. Mivel, illetve hogyan felelt meg ennek – a világ ilyen esztétikai minősítésének – éppen a film

és éppen a burleszk? Természetesen az irodalom is foglalkozott a gazdagok leleplezésével (leginkább talán Upton Sinclair) és a kisemberi karakter megrajzolásával is (például John Dos Passos). A film ebben az esetben – túl a szélesebb közönségre való támaszkodáson – mást adott.

Szemben a tragédiával, a komikum kevésbé követeli meg a hőssel való azonosulást, bár teljesen nem tagadja. A komikumba foglalt társadalmi álcázódás lelepleződésének szemlélője mindig némileg kívülről szemléli a folyamatot. Éppen ezért felszabadító hatású számára, mert meghaladtatja vele azokat a korlátokat, amelyekről a hősök nem szabadulhattak. Ez azonban így a tragikum és a komikum összevetésében és a néző pszichológiai azonosulását illetően érvényesül. A mozgófénykép által a néző elé állított hősökben nem tudja nem meglátni saját magát – saját környezetét, saját magatartási sajátosságait, saját emberi élményeit stb. Az ábrázolás annyira a legáltalánosabb vonásokat hangsúlyozta, hogy nem lehetett nem azonosulni ezekkel a figurákkal. Ugyanakkor az ábrázolás nagyon pontos volt. Az Aranyláz kifejezetten híradószerű bevezetővel indul – aranyásók Alaszka hómezőin. S ez az életszerűség a burleszkek legjobbjaira általában vonatkozik. Az ilyen kezdetet követik azok a jelzések, amelyek egyértelművé teszik az eseményeket; a mindennapok apró támadásai és bosszúságai, feleség féltékenysége, anyós uralmi vágya, ütések, rúgások, zuhanások, üldözések, fenyegetések stb. Ezek mint fokozások a dolgokat és eseményeket önmagukon túl emelik, olyan jelentéssel ruházzák fel, amely egyszerre tragikus és komikus. Nem véletlen, hogy az amerikai burleszk legjobb alkotásai – s nemcsak Charles Chaplinnél – a tragikomikumhoz vagy legalább a tragikomikus színezethez jutottak el, amikor a hős belekényszerül az abszurd magatartásba. A burleszk azt a támadást nagyította fel – sokszor a végletekig –, amely a kisembert a világ oldaláról éri, de amellyel szemben a mindennapi életben általában közömbös vagy éppen rezignált. A burleszk hőse számára lehetetlen a passzív elviselés, mert a támadás túlságosan abszurd. Ha ellentámadást nem is tud

indítani, legalább emberi méltóságát óvnia kell, legalább emberi vonatkozásban fölébe kell kerekednie a bajoknak. A komikus lelepleződést teremtő kontraszt alapján az önmagát újnak, igaznak, nagyszerűnek mutató régi hamis, kisszerű voltának nyilvánvalóvá tételét szolgálja. A burleszkben a támadó világ – dolgokban, hősökben támadó világ – gyengesége, túlértékeltsége, alaptalan félelmetessége lepleződik le, felszabadítva ezzel az eseményeknek kiszolgáltatott hőst (akár aktivitáshoz vivően, akár csak a felismeréshez való eljutással). Benne van ez már a tortával megdobált előkelőséget ábrázoló képben is – nemcsak a méltóság elvesztése miatt, hanem mert feltárul, hogy ugyanolyan nevetséges (vagy még inkább az) ő is, mint a szegények, ugyanolyan módon reagál, mint a kisemberek. Ez maga is csodának tűnik, amit a film azonban valóságossá hitelesít: az előkelő és a gazdag leszállítása a piederstárlról. Tehát csodák lehetségesek. A Keaton által kezelt vonat végére akasztott ágyú (az 1926-ban készült *Generális* című filmben) várhatóan magára Keatonra lő, hiszen felé irányul a csöve, de egy kanyar következtében mégis az ellenséget találja el. A burleszk felnagyításai, eltúlzásai tehát éppen annak a jelentésteremtő folyamatnak feleltek meg, amelyet az avantgarde mozgalmak is végigvittek, hogy egyetemes érvényű jelzéseket teremtsenek.

Természetesen számtalan burleszk – hiszen a filmművészet kezdetétől évtizedekig a legnépszerűbb műfaj volt – nem sokat törődött a film és a valóság kapcsolatával, hanem csak a komikum megteremtésének mechanizmusát használja fel szórakoztató céllal – és a testi hibáktól, a szokatlanságon, furcsán át mindent bevont az ábrázolásba; alkalmi nevetést biztosíthatott. A komikus típusok helyére is egyre többször kerültek epigon figurák. A burleszk ennek a sokszorozásnak ellenére tulajdonképpen ugyanúgy nem élte túl a társadalmilag és művészetileg (a fejlettségi fok értelmében) őt életre hívó helyzetet, mint ahogy az avantgarde mozgalmak eredményei sem. A harmincas évek új korszaka a filmtől mást követelt, s ennek kielégítése érdekében a húszas évekbeli filmművészet

irányzatai közül leginkább a naturalisztikus drámákra támaszkodott.

## NATURALIZMUS ÉS BELSŐ ÁBRÁZOLÁS

Később visszanézve erre a váltásra, a filmesztétika nem egy képviselője tiltakozott a vágás túlértékelése ellen és hozott létre szemben a filmek néma- és hangosfilmre osztásával másfajta – érdemibb – kategorizálást. Egyikük<sup>21</sup> a következőképpen fogalmazta meg ezt a gondolatot: „... a film 1920 és 1940 közötti történetében két nagy, egymással ellentétes irányt különböztethetünk meg: az egyikbe azokat a rendezőket sorolhatjuk, akik a képben hisznek, másikba pedig azokat, akik a valóságban... Ha a filmművészet lényege abban áll, amit a kép plasztikája és a montázs tehet hozzá a közvetlenül adott valósághoz, akkor a némafilm művészetét a maga nemében tökéletes művészetnek nevezhetjük... Néhány rendező, így Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau vagy Robert Flaherty... épp ezt az általánosan elfogadott megállapítást kezdi, ha nem is bevallottan, de mégis nagymértékben vitássá tenni. A montázs ugyanis gyakorlatilag szinte semmilyen szerepet nem játszik filmjeiben...” Az utóbbi megállapítás nyilvánvalóan túlzás (talán Robert Flahertyt kivéve), de a felsoroltak – és nemcsak az ő műveik – valóban egyfajta prehangosfilmnek tekinthetők különösen, ha esetleg feliratoikat sem tartalmazzák.

Friedrich Wilhelm Murnau *Az utolsó ember* (1924) című műve lényegében ugyanazt az élménysort rögzítette, amit Charles Chaplin *Aranyláz* című alkotása: az emberi méltóság veszélyeztetettsége, az álmodozás és a reménykedés a felemelkedésben, de csak a csoda segíthet az emberi élethez. A téma ebben az esetben: egy öreg szállodai portás WC-szolgávé degradálása éppen öregsége miatt, ami egyenruhája elvesztésével jár, holott a külvárosi környezetben éppen ez jelentett megbecsülést számára, ez volt méltóságának alapja. A köpeny

ellopásával próbálja fenntartani a látszatot. Közben álmában erősnek hiszi magát, aki mindenki másnál jobban bírja a bőröndöket. Végül egy váratlan haláleset kapcsán az örökség teremti számára emberi életet.

Bár a film egy történetet ad elő, magából a történetből nem kerekedik ki az, ami a filmből. Egy kiöregedett portást szolgaként alkalmazni inkább emberséges, mint antiszociális cselekedet. Az egyenruha által biztosított – igaz, Németországban különösen fontos – méltóság elvesztéséért talán nem is kár, hiszen az csak külsőséges megbecsülés volt. Az utolsó emberré válást, a teljes degradálódást, amelyből mindenképpen ki kell emelkedni, a film azzal mutatta meg, hogy szimbólum-má emelte azokat a tárgyakat és magatartáselemeket, amelyek a portási és a szolgai létet elválasztották egymástól. Emil Jannings portási egyenruhában olyan, mint egy tábornok. A fényes szálloda előtt áll, a vendégek ismerősként köszöntik, és kedveskednek vele. Megjelenése hatalmi pozíciójának megfelelő: őrzí is a szállodát, nemcsak a vendégeket fogadja. Ezért, amikor a szállodatitkár utasítására át kell adnia köpenyét, szinte meztelenné válik. A felvevőgép lendülő mozgással végigmutatja a köpenytelen öreget, aki nem tud másra gondolni, csak a köpenyére. A vágásnak itt nagyon is fontos szerepe van, az öreg fejének és a köpenynek kiemelésével és összekapcsolásával. Így motiválódik a köpeny ellopása. A látszatteremtés az otthoniak számára azonban nem volt fenntartható, nagyon hamar lelepleződött a szomszédja látogatásánál. S a portási tisztétől és köpenyétől megfosztott öreg hazaérkezése nemcsak a tisztelet hiányának légkörében megy végbe, hanem a kinevetés felnagyítása érzékelteti a lesüllyedés nagyságát.

A filmben nincsenek feliratok, hiszen a viszonylatok annyira leegyszerűsítettek, hogy szavak nélkül is pontosan érthető minden. (Két felirat van: az egyik az áthelyezésről tudósít, a másik arról, hogy a WC-ben váratlanul meghalt milliomos a halálakor mellette levőre – tehát a szolgára – hagyta a vagyonát.) A feliratnélküliség azonban nemcsak a szöveg feleslegességéből ered (más filmekben is sokszor mellőzhetők lettek volna

ilyen alapon a feliratok, mégis ott voltak), hanem összefüggött a kíváncsú szimbolizálással. Szinte egész Németország sorsa tükröződött ebben a filmben. A degradálódás (vesztett háború), a tévcselekvésekkel való próbálkozások és álmodozások (a békekötés igazságtalanságára való apellálás, revansmozgalom) és a csoda (az amerikai kölcsön, a Dawes-terv keretében). E miatt a jelképeség miatt nem törekedett a film a belső ábrázolás fokozására sem, bár ihletője éppen az a kammerenspiel volt, amely a színházban kifejezetten a lelki ábrázoláson alapult. A szituáció teljes leegyszerűsítése, a viszonylatok egyenes vonalúvá tétele feleslegessé tette a belső ábrázolást. A film azzal mutatott túl a közvetlenül bemutatott történeten, hogy egy széles, nagy élményre utalt, éreztetve a történelmi események emberi – minden emberre vonatkozó – következményét, nem mint pusztulást és szenvedést, hanem lelki degradálódásként. A történet leegyszerűsítéséhez ezért csatlakoztak az ebbe az irányba mozdító jelzések: a portási és szolgai lét két világa, az élet emberi méltósággal való összekötöttsége az otthoni környezetben (kinevetés, megalázás stb. a degradálódáskor). A történet és a személy sem kerülhetett előtérbe, helyükbe a pozíció és pozíciótlanság, a tartás és az elvesztés állapotainak kellett lépniük. A naturalisztikus dráma hasonló vonásairól árulkodik a dán Carl Theodor Dreyer Franciaországban készített *Jeanne d'Arc szenvedései* (1928) című műve is.

Dreyer számára az alkalmat ennek a filmnek az elkészítésére a katolikus filmkongresszus befejezése alkalmával egy vallásos orientációjú cég ajánlata adta. Ő azonban nem fogadta el a javasolt könyvet (Joseph Delteil művét), hanem az eredeti jegyzőkönyvekhez nyúlt vissza. Ugyanakkor azonban egyáltalán nem történelmi beszámolót készített. Az a kor, amelyben Amerikában két ártatlan anarchistát – Nicola Saccót és Bartolomeo Vanzettit – végeztek ki az egész világ tiltakozása ellenére, nem ösztönzött a passzív történelmi visszatekintésre.

Johanna (Jeanne d'Arc) nem a hadat győzelemre vivő méltóságával, nem az isteni sugallat által megerősítve állt az



egyházi bíróság előtt. A film hangsúlyozta emberi mivoltát: töredezett, nem is túl tiszta körmeit, pórusos arcát, sírását, amikor emlékezik, hogy az anyja tanította a Miatyánkra, segítségvárását a vele rokonszenvező papoktól stb. Mindig az emberi hangsúlyozódik a filmben. S ez vonatkozik a környezetre is. Nem a történelmi, kosztümös filmek sajátosságai, hanem a mindennapi tárgyiasság: a szék letevése, az ásóra tett kalap a temetőben, a máglya rőzsekötegei stb. Ugyanez vonatkozik a cselekvésre: az egyik pap a fülét piszkálja, az angol parancsnok a gallérját igazítja, az érvágás és hajlevágás a legkonkrétabban jelennek meg, Johanna a máglyán, amikor a hóhér az öszlophoz köti, automatikusan felemeli a lecsúszott kötelet. Köznapi világ ez, amelyben a kiszolgáltatott hősnő a lelki kényszer és manipuláció (a kihallgatások keresztkérdései, a gyónás megtagadása, a király nevében hamisított levél) mellett a fizikai fenyegetésnek is ki van téve (kínzókamra, temető, máglya).

A film nem támaszkodhatott csupán egy történetre, nem alapozhatta az élményeket az események fordulataira, hiszen a történet általánosan ismert volt. Nem is erre koncentrált az alkotó, hanem a kényszerítő hatások záporozására, Johannára, és Johanna hűségére önmagához, nézeteihez, eszméjéhez. Johannát alig nyolc évvel a film készülése előtt avatta szentté a katolikus egyház, de a film egészen másképpen avatta szentté: az egyszerű ember erejét magasztosította fel benne. A hitével egyáltalán nem is foglalkozott. Ezt a kérdést az indirekt közlési mód feleslegessé tette: ha egyáltalán van valamilyen története a filmnek, akkor az Johanna a papok és az angolok által is ösztönzött megtörési kísérleteinek sora. A rábeszéléstől, a segíteni akarás látszatának megteremtésétől kezdve a fenyegetéseken át a kínzókamra, temető és máglya konkrétságáig sorakoznak azok a támadások, amelyek a Jeanne d'Arc szenvedéseiben ugyanúgy általános mozzanatokká emelkedtek, mint Az utolsó ember sorsának fázisai. A film nem akarta feltárni Johanna belső drámáját. Tulajdonképpen nincs is a filmben ilyen dráma. Emberi ereje van, amelyen nem tud győzni egy jól szervezett apparátus.

A Jeanne d'Arc sokkal közelebb volt ábrázolási módját illetően a szovjet avantgarde alkotásaihoz, mint a kortársi német vagy francia filmekhez. Ugyanúgy bontotta ki Johanna kitartásának szükségszerűségét, sorra leleplezve az ellenérvek hamisságát és az érvelők kétszínűségét, mint a szovjet filmek a forradalmiság egyedül lehetséges voltát.

A húszas évek nem avantgarde műveinek sora azonban megmaradt a történetek elmondásánál, és ezzel együtt az alig enyhített színpadiasságnál, illetve irodalmi illusztrációnál. E filmek alkotói szembetalálkoztak a belső ábrázolás nehézségével, a belső ábrázolás szükségességéből fakadó követelményekkel anélkül, hogy a problémát kielégítően megoldották volna. Erich von Stroheim *Gyilkos arany* (1923) című műve a legjobb példája ennek a kettősségnek, amely így létrejött.

Erich von Stroheim *Gyilkos arany* című filmje már érett rendező korában készült, Frank Norris regénye alapján, s a regényhez ragaszkodva. A regényt Frank Norris megtörtént esemény nyomán írta, Stroheim pedig az eredeti helyszíneken forgatta. A cselekmény — bár a filmet elkészülése után megrövidítették — az irodalmi alapszövegnek megfelelően bonyolult: John elmegy az aranyásótelepről egy vándor fogorvossal, és szintén fogorvossá lesz. Ugyancsak a telepről származó barátja, Mark egyszer elviszi hozzá Trinát kezelésre. John beleszeret a lányba, és feleségül veszi. Éppen az esküvő előtt derül ki, hogy azzal a sorsjeggyel, amit a kezeléskor vásárolt, Trina ötezer dollárt nyert. A házaselet mégis rosszul kezdődik. A nászéjszaka erőszakos aktusa Trinát szembeállítja férjével, és így minden örömét a pénzben leli, amelyből nemhogy kiadni nem: hajlandó, hanem a legzsugoribb módon gyűjt hozzá. Mark éppen az ötezer dollár miatt megbánja, hogy lemondott Trináról, és elmegy a városból, de előtte feljelenti Johnt, hogy nincs fogorvosi képesítése. John nem talál új munkát, felesége nem ad pénzt, így végül, amikor már semmiképpen nem tud pénzt kicsikarni tőle, elhagyja az asszonyt. Egy karácsony előtt kerül újra elő, és megint pénzt kér, amikor a nő elutasítja, megfojtja. A sivatagon át menekül.

Mark vállalkozik az üldözésére, hogy a pénzt megszerezze. Amikor utoléri, olyan szerencsétlenül lő az elfutó öszvérré, hogy a vízzel teli kulacsot találja el. Mark ugyan magához bilincseli John-t, de annak sikerül foglyulejtőjét agyonvernie. Víz nélkül viszont ő is halálra van ítélve a sivatagban. A film kettőssége a következőkből fakad. Kibontakozik egy történet, amely mögött meglehetősen bonyolult belső világ tétéleződik fel mind a személyiségeket, mind a cselekvés motivációit illetően. A belső ábrázolást tehát nem lehet kikerülni, bár a film törekedett a leegyszerűsítésre, sőt nemegyszer felirattal közölte az indoklást (amikor például az elaltatott Trinát kezelés előtt John megcsókolja, akkor a felirat hivatkozik az apjától örökölt terheltségére). A belső ábrázolás pótlására a film két módszert használt. Egyrészt túlhangsúlyozott tárgyias-ságot, hogy a hatására a nézőben keletkező érzések behelyet-tesíthetők legyenek a hősökbe. Másrészt a szimbolikus utaláso-kat. A kettő természetesen sok esetben összeolvad. A csípések és harapások esetében, amelyekkel John ki akarja kényszeríte-ni a pénzt, nem, de a repedezett mosdótál, a piszkos kancsó bemutatásakor igen (az elhanyagolt háztartást mutatja, és a rossz házaseletet szimbolizálja). A nap vakító korongja, a kígyók és gyíkok közeli képei a sivatagi környezetet érzékeltet-tek. A csatorna mocska, ahol udvarol Trinának, a halotti menet, amelyet az ablakon át látni a házasságkötési szertartás-kor stb. viszont mintegy önállóan jelzik, hogy a házasság nem lesz boldog. A film még aranyakért nyúló karmokat és két embert összeszorító hatalmas tenyeret is beiktatott az ábrázo-lásba. Nem csupán a történetet látja hát a néző és nem csupán az minősíti esztétikailag a valóságot, hanem a film lehetőségei alapján közvetlenül ható mozzanatok is motiválnak, illetve fokozzák a hatást. Ennek ellenére a film alapjában csak olyan történet maradt, amelynek előadásában megmutatkoztak a naturalizmus korlátai.

A naturalizmus szintén más volt a filmművészetben, mint a többi művészetben, ez azonban nem jelenti bizonyos közös vonások tagadását. Egyfajta naturalizmus – a felszín túlhang-

súlyozása értelmében — a némafilm lehetséges ábrázolási szintjéből, a belső ábrázolás korlátozottságából fakadt. Ez a korlátozottság már eleve megkövetelte a szélsőséges jelenségeket a tárgyválasztásban, csakúgy, mint a társadalmi típusok kiválasztását (nem művészeti tipizálásról van szó) az egyénítés lehetőségének hiányában. A szélsőségekből, a tárgy túlhangsúlyozásából és a viszonylatok leegyszerűsítéséből fakadt — vagy kísérője volt — a szimbolizálás, amelynek a motiváció pótlásában is nagy szerepe volt, de a valóság közvetlen minősítésében is. A következmény is megmutatkozott. Nem a társadalmi hatások tártak fel az egyénben, hanem a társadalmi környezet befolyásának megrögződött következményei — például a kapzsiság (a Gyilkos arany eredeti címe éppen Kapzsiság). Igaz ugyan, hogy a Gyilkos arany döbbenetes képet ad arról a San Francisco-i középrétegről, amely oly nagyra tartotta magát, de ezt a képet nem a dolgok elemi rendje, nem a sorsok önálló logikája szerint adta, hanem az alkotók (író, rendező) közvetlen beavatkozásával. Egyrészt a sorsszerűen feltételezett tulajdonságokkal (terheltség, kapzsiság), másrészt a véletlenekkel (a nyeremény, a kulacs kilyukasztása), harmadrészt közvetlen megnyilatkozásokkal (Trina családjának mohó zabálása, nyárspolgár jellege a házasságkötéskor). Mindebből az esztétikumok szélsősége adódott, az árnyalás hiánya, következésképpen egy nem valóságos világ a film mozgófényképi hitelessége ellenére. S természetesen nem volt lehetséges a csak olyan tárgyválasztás, a csak olyan ellentmondásokhoz való kapcsolódás, amelyet a szovjet avantgarde vagy a Jeanne d'Arc módján lehetett volna feldolgozni. A valóság másfajta ábrázolást is megkövetelt. Olyant, amely a társadalom nagyon bonyolult, de sokszor egyáltalán nem durva hatásait megtalálja az egyénben, annak belső világában. Ennek szükségessége már a hangosfilm elterjedése előtt megjelent, de a hang nélkül a film nemigen tudott volna megbirkózni ezzel a feladattal, bár természetesen nem egy alkotás törekedett arra, hogy a hétköznapiak kis tényeit is képes legyen felsorakoztatni és a hősök érzelmi rezdüléseit is visszaadni. Ennek a törekvés-

nek már csak azért is meg kellett születnie, mert a filmek többsége olyan történeteket mondott el, amelyekben szerepet kaptak jelentéktelen egyéni konfliktusok is. E filmeket nehéz lett volna a szovjet avantgarde alkotásainak módján előadni. A film ugyan nem vesztette el azokat a jellemzőket, amelyekre már a húszas években formanyelvi alapként szert tett, de a harmincas években jelentősen átalakult. Az átalakulásban talán még jobban összeolvadt a film mint szórakoztatóipar és a film mint művészet területe.



# A FILM DIFFERENCIÁLÓDÁSA





## *A film propagandalehetőségei*

### TÁRSADALMI RENDELÉS

Ahogy Dziga Vertov a társadalom meghatározott rendelésére a hazug játékfilm megtagadásával válaszolt, úgy válaszoltak a harmincas évek alkotói egy újabb társadalmi rendelésre nem játékfilmmel, vagy ha a játékfilm műfaját választották is, meg kellett bontaniok annak határait. Ebben több tényező szerepet játszott. Egyrészt a játékfilm lejáratása az üres szórakoztatással, másrészt a társadalmi igények megnövekedése a film iránt, harmadrészt az, hogy a filmművészet a harmincas évek legelején nem újult meg olyan mértékben, hogy a társadalmi rendelést megfelelően kielégíthette volna. Ebben a filmáramlatban két változat alakult ki. Az elsőt leginkább az angol dokumentumfilm-iskola és az amerikai Frontier-csoport filmjei jellemzik. A másodikat pedig néhány német és francia dokumentum-játékfilm (feltételes megnevezésként használva ezt a fogalmat). Az ilyen tagolódás már elindította a film differenciálódását, de ez igazán a játékfilmeknél történt meg.

Amerika megerősödése az I. világháború után már egymagában figyelmeztette Nagy-Britanniát, hogy világbirodalmi pozíciója megrendült. Az 1926-os általános sztrájk, a dominiumoknak adott szuverenitás stb. további figyelmeztetések voltak. Ilyen körülmények között foglalkozott egy skót filozófus, John Grierson egyre többet a kommunikációs eszközökkel, a sajtóval, a rádióval, majd amerikai tanulmányútja után a filmmel. John Grierson végül az 1928-ban alakult Birodalmi Piackutató Testületben vélte megtalálni azt a fórumot, amely-

ről a filmre megfelelő hatást gyakorolhatott, nem is annyira rendezőként, mint inkább művészeti vezetőként. Amikor pedig ez az intézmény megszűnt, a csoport átkerült a Főposta Hivatalhoz. A finanszírozó szervezetek természetesen többé-kevésbé meghatározták a filmek témakörét is, de ez nem volt idegen John Griersontól és csoportjának tagjaitól. Sőt, céljaiknak megfelelt. Ezt Grierson meg is fogalmazza: „... olyan drámát kell megalkotnunk, amely ténylegesen lemezteleníti a valóságot, egy drámát, amely feltárja a társadalom rendjének kifejezetten közösségi vagy tömegjellegét, egy drámát, amely a konstruktív társadalmi erők harcát tekinti az egyénhez egyedül méltó cselekvésnek.”<sup>22</sup> Ennek szellemében készítette Grierson 1929-ben *Heringhalászok* című filmjét.

A Heringhalászok a halászhajó elindulását, a halászat folyamatát, a hazatérést és a halpiacot mutatja be. Ha úgy tetszik: a hering útját a tengerből a vásárlóhoz. A film, amelyet Grierson dokumentumfilmnek nevezett (elterjesztve ezt a fogalmat) nem hasonlít Dziga Vertov dokumentumfilmjeire. Végig középpontban vannak az emberi arculatok, ha nem is az egyéniségek. A halászhajó találkozásától, étkezésétől kezdve, pihenésükön át egészen a halászás nehéz és izgalmas aktusáig és a megérkezésig. A dolgokon uralkodó nagyon egyszerű és hétköznapi emberek arculata ez, akik egy kis hajóval tengerre szállnak, és nagy mennyiségű heringgel térnek haza. Bár munkájuk nem válik küzdelemmé – nincs vihar, nincs életveszély –, tevékenységüknek van drámaisága, hiszen a tudásnak és erő kifejtésnek egyaránt nagy a szerepe. Következésképpen ez a drámaiság inkább lírai színezetű, semmint végletes összecsapásokra emlékeztető.

A Heringhalászok sajátosságai általánosan jellemzők voltak a csoport filmjeire, akár a London–skóciai postavonatot, akár a légiközlekedést, akár a széntermelést stb. választották tárggyul. Nem ezeknek a jelenségeknek lényegét mutatták be vagy a velük kapcsolatos tevékenység szükségességét – mint Dziga Vertov filmjei –, hanem mindig emberi arcokat, az ember erejét, a munkával világot alakító embert. Volt ebben nosztal-

gia a hajdan iparilag is élenjáró Nagy-Britannia iránt a világ átalakításának ábrázolásával, de mindenekelőtt a munka, a termelés dicsérete volt bennük tapasztalható, pontosabban a dolgozó ember, a munkatevékenység nagyszerűségének felfedezése. Ezt a felfedezést csak úgy lehetett megtenni, ha a film a legközvetlenebbül ábrázolta a tevékenykedő embert a maga erő kifejtésével, sikerélményeivel stb.

Amerikában néhány évvel később – 1936-ban – alakította meg Paul Strand (fényképész, majd híradóoperátor) és Pare Lorentz (filmkritikus) az ún. Frontier filmcsoportot a roosevelti New Deal program támogatására. Ez határozta meg a tematikát – többnyire a vidék és a mezőgazdaság vizsgálatát. Talán legjellemzőbb a csoport filmjei közül Pare Lorentz *A folyó* (1937) című alkotása. A vízzel elárasztott Mississippivölgyet mutatja. Az elárasztás részben azért következett be, mert teljesen kiirtották a fákat a hegyoldalakon, így a tavaszi hóolvadás egyszerre zajlott le, rombolva a földet, felduzzasztva a folyót. A pusztuló természet arculata szinte önmagáért beszél: a kopárság, a zúduló, mindent elsodró víz, a felszakadó föld, a fák vízbe zuhanása, s emellett a parasztok nyomorának képe. Majd pedig a mentés és a gátépítés, tehát a pusztítás megfékezése az emberi munka által.

A filmek – elsősorban az angolokra gondolva – igyekeztek úgy megmutatni a jelenségeket, hogy azok ne szakadjanak ki a hétköznapi világából, a drámaiságuk se legyen több, mint amennyi a valóságban abból adódik, hogy a munkában meg kell küzdeni az anyaggal, formát kell adni neki, s eközben le kell győznie a munkásnak saját magát is (tapasztalatai hiányosságát, gyengeségét, fáradtságát stb.). A megfigyelésen, a megláttatáson volt a hangsúly, a valóság észre sem vett, köznapi mozzanatainak – esetleg mögöttes területeinek – feltárásán, a művészet visszaszorításán. Ez, emberi tevékenységet mutatva, nem ment könnyen, hiszen a film egész fejlődése egyrészt a drámaiság – a felfokozott élményszerűség, nagyfokú képzelőerő – megteremtésének, másrészt a kifejezetten emberi tevékenységeken alapuló esztétikai mozzanatok – tragikum, komi-

kum stb. — feltárásához kapcsolódott. Így az elmondottak és az árnyalás hiányosságai miatt minden drámaiként jelent meg. A líraiságot a filmekben a természet, a folklorisztikus betétek vagy a szerelmi jelenetek képviselték. De azonnal nehézséggel találkozott az alkotó, ha valamilyen nem természeti jelenséget egészében szépnek kívánt volna minősíteni, de hősieznek, tragikusnak stb. nem. Az angol dokumentumfilm-iskolának éppen azért kellett mentesítenie filmjeit a művészettől, hogy megszabadítsa velejárójától, a drámai feszültséget teremtő ábrázolástól. Az emberi munkatevékenység, az emberi teremtés szépségére koncentráltak. Ennek érdekében a szovjet avantgarde eredményeit alkalmazták sajátosan. Bár a filmek az ipar, a közlekedés, a távközlés stb. valamilyen területére vonatkoztak és konkrét tevékenységet mutattak be, mégsem a tárgyak és a tárgyi világ elemei uralkodtak el bennük a maguk értelmi hatásával, hanem ezek inkább alkalmat adtak az alkotók érzelmeinek tárgyiasítására (szemben azzal a fogalmi tárgyiasítással, amely a szovjet avantgarde egyik legnagyobb eredménye volt, s amelynek határait Alekszandr Dovzszenko is feszegetni kezdte). Ezt a törekvést kifejezi, de alapjában nem jellemzi az, hogy például Bazil Wright és Harry Watt *Éjszakai posta* (1936) című filmje végén vers kíséri a postavonat megérkezését Skóciába. Az általános jellemző egy teljes emberi kép, amelynek teljességébe magától értetődően beletartozik a természettel való kapcsolat, a valóság alakítása az összes emberi reagálással. Az ébredés, az evés, a sapka megigazításának gesztusa, a váltótársakkal való találkozás öröme, egy pillanatnyi szünet az erőfeszítést igénylő munkában, csakúgy mint a munkaeszközök megismert képének visszatérése stb. Mindezek annak az érzelmi viszonynak a tárgyiasításaként jelennek meg — a megfigyelésekkel, egyáltalán a mindennapos dolgok észrevételével —, amely a jelenségek szépségének felfedezője.

Nem véletlen, hogy szinte csak kivételként jelenhetett meg a törekvés valamennyire is tisztán a játékfilmben, amelyben még nehezebb volt érvényt szerezni a szépség, a líraiság

elsődlegességének. Jean Vigónak ez azonban az *Atalante* (1934) című filmjében sikerült.

Összesen négy filmet készített (köztük egy dokumentum- és egy ismeretterjesztő művet), amelyeknek mindegyikében felvillant a költőiség érvényesítésére irányuló törekvés. Ezt a törekvést külön is megfogalmazta: „Az ember szeme, a mai tudomány szerint, alig érzékenyebb, mint a szíve. Ez lehangoló lenne, ha nem lehetne reménykedni a filmben.”

Az *Atalante* egy folyami uszály neve, amelyen összesen négyen élnek és dolgoznak: Jean a kapitány, új felesége Juliette, Jules apó és a fiú. A filmben a beszálláson, az új pár köszönésén, az elinduláson és a hajózással járó feladatokon túl eleinte nem történik semmi olyan, ami megszokottan a filmekben történni szokott. A második részben, amikor partraszállnak és egy vándoráros túlságosan erőszakosan kezd udvarolni Juliette-nek, feltámad Jean féltékenysége. Amikor a felesége nélküle megy el megnézni a várost, a férj otthagyja, és elindul az uszályal. Csak Jules beavatkozásával kerül vissza a nő. — A második részt sem kell úgy képzelni, mint szélsőséges drámát. Ezt néhány jelenet kiemelése azonnal érzékelteti.

Természetesen a szokványos filmekben előforduló cselekmény hiánya nem jelenti a cselekvésnélküliséget az *Atalante*-ban. Az emberi gesztusok, a kis emberi események egész sorát tartalmazza. Már a pár fogadásának kapkodó igyekezete (a csokor vízbe is esik) feltárja azt a familiáris viszonyt, amely a hajón uralkodik. Később Juliette ismerkedik a számára idegen világgal, nemcsak a hajóval, hanem a hajósokkal is. Az együttélés nem lehet feszültségek nélkül. Az egyik így oldódik fel: Jules később érkezik ebédelni, már csak Juliette van jelen, aki varrógépen dolgozik. Hogy a feszültséget feloldja, Jules mellé ül, s bemutatja: ő is tud varrni. Közben azonban átfogja a derekát. Juliette ellöki a kezét, de most már rajta a sor, hogy ne hagyja elmérgesedni a helyzetet. Ezért Jules elé próbálja a készülő szoknyát, aki jókedve bizonyításaképpen táncolni kezd vele. Amikor Jean parancsot ad az indulásra, úgy tesz, mintha nem is érdekelné a dolog. Dámázni kezd Jules-lel. Nem

sikerül elrejtetni azonban szorongását. Ez mégsem válik szélsőséggé, már csak azért sem, mert figyelmetlenül is állandóan nyer. Erre Jules a macskát dobhatja rá a táblára a fiúval, miután megpróbált csalni. Közben Jean kimegy, és a mentőcsónakból a víz alá dugja a fejét. Juliette ugyanis korábban azt mondta neki, hogy a víz alatt mindig meglátható a szerelme. Jules és a fia öngyilkosságra gondolnak, és a hajó másik oldalán kezdik vizsgálni a vizet. Jean értetlenül kerül mögéjük, hogy mit keresnek. Ezekben és a melléjük sorakozó számtalan apró kis cselekedetekben — munkában, étkezésben, beszélgetésben stb. — a szereplők pontos személyiségrajza tárult fel. Nem egyszerűen az egyénítés ilyen vagy olyan lehetőségéssé vált fokáról van szó, hanem arról, hogy a néző úgy ismerhette meg őket, akár a saját szomszédjait, mint ahogy az eseményeket is úgy szemlélhette, mintha valóban megtörténtek volna.

Az Atalante az egyik — nem jelentéktelen — képviselője volt az ábrázolás változásának, realizztikussá válásának abban az értelemben, hogy a film a viszonyok teljességét adta, a valóságot a maga közvetlenségében ragadta meg, a személyiség rajzával sem maradt adós, s mindezt a legnagyobb árnyalással, a legkisebb rezdülések visszaadásával tette. A társadalmi helyzet követelményein túl a hang megjelenése is erre indította a film alkotóit (az üzleti céllal felhasznált hang kiszorította a némafilmet, mint olyat, amelynek fényképszerűsége és némasága között — hiszen a valóság hangos — mindig volt valamiféle ellentmondás, bár azt zenével megpróbálták kiküszöbölni). Megszűnt az olyan kiemelések lehetősége, amelyet a nagyon sok közeli képpel, a nagyon karakterisztikus beállítással és sok vágással (gyors ritmussal) a némafilm alkalmazott. Nemcsak azért, mert érthető mondatokat kellett végighallgatni, arról is tájékozottan, hogy kinek szól és az hogyan reagál rá, hanem mert nem lehetett a viszonylag közömbös szóbeli megnyilatkozásokhoz, a nem feltétlenül rendkívüli dolgok közléséhez szinte extrém jelentőségűvé emelt képeket társítani. Ha a mozgófénykép valóságosabb lett a természetes formájú látványt a valóságban is hozzá tartozó beszéddel és zörejekkel

gazdagítva, akkor ennek a valóság megjelenítésében is meg kellett mutatkoznia. Ez pedig a szovjet avantgarde-ban kidolgozott fogalmak tárgyiasításának alkalmazási lehetőségét csökkentette, bár nem tette teljesen semmissé. Azok a tárgyi túlhangsúlyozások, kiemelések, leegyszerűsített kapcsolatok, amelyek az ábrázolást korábban kényszerűen jellemezték, alkalmasak voltak a szimbólummá emelt, egyértelművé tett tárgyak és események általános érvényű tartalmának meghatározására, más képek mellésorakoztatásával pedig ítéletek, következtetések képi megalkotására. A viszonylatok teljességével ezek az egyértelmű jelzések korlátozódtak. A filmben egész tömbök tűntek fel jelentésegységekként az egyes motívumokat szimbólumokká emelő képek helyén. Következésképpen sokkal inkább a líraiság, az érzelmek tárgyiasítása előtt nyílt meg az út, semmint az értelmi közlendő egyértelmű és általános jelentése képi megfogalmazásának lehetősége előtt.

Következésképpen arra a társadalmi helyzetre válaszolva, amely a munkásokra terelte a figyelmet, az angol dokumentumfilm-iskola, Jean Vigo stb. alkotásai a munka, a dolgozók szépségének felfedezésével felelt, mintegy rehabilitálva a munkásokat, akikre nagyon gyakran tekintettek csak funkciójuk szerint, de nem mint emberekre. Ezekben a művekben teremtet, valóságot változtató, emberi jellegük került előtérbe. Mindennapi tevékenységük sora olyan — egymást erősítő — jelentést kapott, amely alkotásukat, emberségüket, szépségüket hangsúlyozta. A társadalmi helyzet azonban azokban az országokban, amelyek a harmincas években (Németországot illetően a harmincas évek elején) a legjelentősebbek voltak a filmgyártás szempontjából, többet követelt, mint a dolgozók emberi rehabilitálását, szépségük felfedezését.

A németországi társadalmi helyzet fokozódó ellentmondásai közismertek. Az amerikai helyzet jellemzéséül elegendő Charles Chaplint idézni azokról az erőfeszítésekről, amelyeket Franklin Rooseveltt a gazdasági válság következményeinek felszámolása érdekében — egyáltalán nem csak támogatóktól körülvéve — tett: „Tíznapos bankzárlatot rendelt el, hogy

megakadályozza a bankok összeomlását. Amerika akkor a legjobb oldaláról mutatkozott meg. Minden bolt és üzlet nyitva tartott, és hitelbe árusított, még a filmszínházak is hozomra adták a jegyeket. Csodálatosan viselkedett a nép a tíz nap alatt, míg Rooseveltt és úgynevezett agytrösztje megfogalmazta a New Deal-t. A szükségesnek megfelelő jogszabályokat alkottak: meghosszabbították a mezőgazdasági hitelt, hogy véget vessenek az adósság miatt lefoglalt birtokok óriási mértékű kisajátításának, voltaképpen elrablásának; nagyarányú közmunkákat finanszíroztak; megalkották a Nemzeti Újjáépítés Tervét; felemelték a munkabér alsó határát; munkaalkalmat teremtettek a munkaidő megrövidítése révén; támogatták a szakszervezetek megalakítását. Ez már túl messzire vezetett; az ellenzék szocializmusról kiabált.”<sup>23</sup> Franciaországban a Hitler mintájára szervezett fasiszta puccskísérletet a Népfront győzelme követte, majd a népfront-kormány közel sem könnyű működése és bukása. A Szovjetunióban a kollektivizálás és az iparosítás eredményei mellett jelentkező nehézségeket és feszültségeket jelezték egyebek között a koncepciók perek. Az évtized közepétől pedig általánosságban kibontakozott a háborús hangulat, amelytől az egész európai atmoszféra egyre feszültebbé vált, majd kitört a második világháború. A harmincas évek társadalmi változásai, hullámvázai természetesen befolyással voltak a film alakulására is.

Az Atalante és a többi film természetes vonásként tárta fel a munka világa, az emberi tevékenység szépségét – éppen azon az alapon, hogy elkerülte a felnagyítást, a túlhangsúlyozást. Ebben nagy jelentősége volt a szereplők (akár színészek voltak, akár nem) és a film emberi gesztusokat megleső képességének. Ennek révén vált lehetővé az ember és a környezet egységének felnagyítás nélküli visszaadása, amit az irodalmi leírások alig kerülhettek el. Ha korábban az ábrázolás emberi alapjait a viszonylag jelentősebb mozzanatok – nyomor, megaláztatás stb. – szolgáltatták, ezekben a filmekben a legapróbb gesztusok, megnyilvánulások tették lehetővé az azonosulást, majd az adott jelenséggel kapcsolatban az asszociációk új irányát. Az Éjszakai postában a tapasztaltabb leinti a postaszákok cseréjé-



nél a túlságosan siető fiatalabbat, a Heringhalászokban a hajómunkások közül a legfiatalabbat ébresztik fel utoljára, az Atalante-ban a templomból kisiető Jules (hogy az új párt a hajón fogadni tudja) váratlanul visszatér, mert nem mártotta be a szenteltvízbe a kezét, nem vetett keresztet stb. Ezek a momentumok valamennyien nemcsak felrázták a nézőt a közömbösségből ez iránt a szféra iránt, hanem a pozitív esztétikai ítélet felé is vitték. S nemcsak azért, mert közben-közben látni a vonat mellett elsuhanó tájat, feltűnik a hajnali párás tenger, és megjelenik a francia kisváros. Mindezek az emberrel kapcsolatban nyerték hangulatot erősítő szerepüket. A közvetlen, a teljes viszonylatokat visszaadó ábrázolás éppen ebben érte el csúcspontját: a jelenségből kibontakozó emberi lényeg meglesésében, pontos feltérképezésében. Természetes, hogy a jelenségből ennyire magától értetődően és egyenesen nem tárul fel minden lényeges összefüggés és ellentmondás, tehát a harmincas évek filmjeiben egyre nagyobb szerepet kapott egy-egy történet előadása (amelyet s amelynek hőseit általában az irodalom formálta meg), de a közvetlen és teljes ábrázolás kezdeti lendületének hatása nem tűnt el teljesen, sőt később újra felbukkant.

Az elirodalmiasodás — és vele a színészek megnövekedett szerepe — tehát kétségtelen volt a hangosfilm megjelenése nyomán. Emiatt fordultak kezdetben többen szembe a hanggal, és álltak ki továbbra is a némafilm mellett. A történetet elmondó film viszont könnyen felhasználhatóvá vált propagandacélokra, még akkor is, ha nem is volt feltétlenül hangos, de már a hangosfilm megjelenése után készült és egyre inkább annak modellje szerint. Ez vonatkozik például Piel Jutzi *Krause anyó útja a boldogság felé* (1929) című alkotására.

Az eredetileg operatőr Jutzi kezdetben önálló rendezőként dokumentumfilmet készített, és első játékfilmje, a *Krause anyó* is sok dokumentumrészletet tartalmazott. Az észak-berlini külváros bemutatásához még azokat a képeket is felhasználták, amelyeket Walter Ruttmann vett fel, hogy megadják a környezet valóságát: dísztelen bérházak, zsúfolt kocsmák, rácsos zálogházak, csavargók, szemétteleni guberálók stb. Ez a

környezetrajz hivatott a történet hitelességét alátámasztani. A történet alapját Heinrich Zillének, a berlini külváros író-festőjének feljegyzései adták. Krause anyó újságkihordó, fia és lánya munkanélküli. Ezért egy albérlőt is tart, akinek szintén nincs munkahelye, de élettársa – egy hivatásos prostituált – kitartja. Velük van még a prostituált kislánya is. Az anya megkéri a fiát az újságpenz beszedésére, de az elissza az összegyűlt pénzt. Ha határidőre nem fizetik be az összeget, az anya is elveszti az állását. Az albérlő beleviszi a fiút egy sikertelen betörésbe, a lányt hiába próbálják a prostitúcióra rávenni, így pénz nincs. Nem marad más hátra, mint az öngyilkosság, s Krause anyó kinyitva a gázt, az albérlő alvó kislányát is maga mellett hagyja, hogy ne legyen neki is ilyen rossz élete. Így indul el a „boldogság” felé. Lánya már későn ér oda udvarlójával, aki a szocializmusról beszélt neki, munkás-kirándulásra és felvonulásra vitte.

A részletek és az atmoszféra nagyon pontos. A fiú küzd az ellen, hogy az újságpenzt elköltse, de nem tud ellenállni. Az albérlő felfigyel Krause alvó lányára, amint annak lába kilátszik a takaró alól. Krause anyó kávéit iszik az öngyilkosság előtt, s megengedi magának, hogy sokkal több kávé tegyen a vízbe, mint egyébként. A nyomorúság, a reménytelenség megjelenítése kerek egésznek alkot, a lány udvarlója által képviselt munkásmozgalom ábrázolása – tanulás, felvonulás stb. – mint kiút jelölése teljesen kapcsolat nélkül jelenik meg az elmondott történet mellett. Nem ismeretes, hogy Max, az udvarló, aki nyilvánvalóan dolgozik, miért nem fizeti ki az adósságot, amely miatt már a lány is majdnem prostituálódik, nincs meggyőző utalás arra, hogy a munkásmozgalomban való részvétel mit nyújthatna ennek a szakadék szélére került családnak. A munkásmozgalom inkább csak szimbolikus marad, és egyfajta elvont távlatot jelez, szinte nem is játékfilmi megoldással.

A társadalmi követelmény ilyen hiányos kielégítése nem volt egyedi. A film gyakran az irodalmi vagy éppen propagandaanyag szemléltető kiegészítésére szorítkozott.

Franciaországban Jean Renoir a harmincas években a Népfrontot támogatta és a kommunista párt rendelkezése készítette el a *Miénk az élet* (1936) című művét. Ez dokumentumfilm volt játékelemekkel.

Bevezetőben egy tanító beszél a tanulóknak Franciaország gazdagságáról, de a tanulók szegények. Megjelennek a gazdag családok, amelyek gazdagságuk növelésén mesterkednek (tengerbe öntött kávé, hal, kiöntött tej stb.). Érdekeiket védi a fasiszta Tűzkeresztesek felvonulása is, amelyre válasz egy nagy munkástüntetés. A kommunisták tevékenységének fontos területe az Humanité szerkesztése. A munkások a laphoz fordulnak problémáikkal. Három levél nyomán megelevenedik három történet — játékfilmbetétként. Egy üzemben felmondanak a nyugdíj előtt álló munkásnak, a kommunisták vezetésével sztrájk tör ki, erre a vezetők kénytelenek visszavenni az idős dolgozót. Egy parasztcsalád minden vagyonát elárverezik adósság fejében. A munkások azonban megakadályozzák az ajánlatok megtételét néma fenyegetésükkel, és ők vásárolják meg a család számára néhány frankért az összes tárgyat. Egy éhségtől összeeső munkást a kommunisták szednek fel az utcán, és veszik maguk közé. A filmet a kommunista vezetők programot adó beszédei zárják le.

Amerikában kevésbé terjedtek el a kevert műfajok, de ez nem zárta ki a propagandát. Frank Capra szicíliai származása miatt amerikaiabbnak kellett hogy mutatkozzék az amerikaiaknál. A szülei vándoroltak ki Amerikába. A harmincas években Robert Riskin forgatókönyvíróval együtt dolgozva csatlakozott a roosevelti program támogatásához. Legjellegzetesebb ilyen műve a *Váratlan örökség* (1936).

A filmben egy vidéken élő műszerész váratlanul milliókat örököl. New York idegen világ számára, és az új környezet még inkább idegen. Ki van szolgáltatva ügyvédje és az örökség nélkül maradt rokonok pénzhétségének, de józan esze segít neki kikerülni a csapdákat. Amikor azonban pénzt kölcsönöz az eladósodott farmerek egy csoportjának, akkor elmebetegség címén bezáratják. A bíróságon bebizonyítja józanságát és magatartásának indokoltságát.

1935-ben a Legfelsőbb Bíróság jogi alapot nélkülözőnek mondta ki a roosevelti ipari reformtörvényt, amely a bankok és a monopóliumok bizonyos fokú ellenőrzését célozta. Ezen túl egyre inkább a gazdagok jó szívére kellett hatni a szociális program megvalósítása érdekében. A film ennek a kampánynak a keretében készült – pozitív minősítést adva annak a milliomosnak, aki a népből jött, és vagyonát a nép segítésére fordította. Mindezt a film – a Krause anyóra is vonatkozó módon – nagy emberi-magatartási és atmoszferikus hitelességgel adta elő, a népszerű Gary Cooperrel a főszerepben.

A Szovjetunióban szintén megjelentek azok a művek, amelyek a művészeti általánosítás helyett inkább közvetlen politikai tanulságot nyújtottak. A legjellegzetesebb volt közöttük Fridrich Ermlernek *A nagy hazafi* (1937–1939) című filmje, amely Sahov nevű főhősében az 1934-ben meggyilkolt Szergej Kirov alakját formálta meg, illetve a kártevők elleni harccal foglalkozott. A filmtörténet<sup>24</sup> így adott számot a filmről: «A nagy hazafi olyan bensőséges kapcsolatban volt a moszkvai perek anyagával, hogy a színészek érthető módon nem szívesen vállalták az ellenséges szerepek eljátszását. Még Ivan Berszenyev is, a második Művész Színház színésze, aki végül elvállalta Kartasovnak, a trockista-zinovjevista banda leggyűlöltebb képviselőjének szerepét, csak társadalmi kötelességérzetből tette. . . Miután A nagy hazafit az egész világon úgy hirdették, mint azt a filmet, amely „megmagyarázza a moszkvai pereket”, a második világháború előtti időszakban ez a kétrészes film lett a leghatározottabban propagandacélokra felhasznált és attól leginkább függő film.»

A film tehát megtartva pozícióit – sőt szélesítve azokat – a szórakoztatóiparban, tehát a művészetén kívül, a korábbi korszakoknál sokkal aktívabban szolgálta kommunikációs propagandaeszközként azokat a mozgalmakat, amelyek közvetlen napi politikai céljuk érdekében igyekeztek a filmadta lehetőségeket kihasználni. A propagandafeladatok nem követeltek a filmtől önálló esztétikai viszonyt a valósághoz, nem kívánták sajátos művészetként való funkcionálását. Irodalmi művek

leegyszerűsítéseként, politikai tézisek illusztrációjaként csak úgy készülhetett, mint egyszerű politikai jelszavakat népszerűsítő dokumentumfilm. Fontos a tömeghatás kihasználása és a napi politikai célok érzékletes tudatosítása volt. Ennek érdekében az alkotások eleve a társadalmi helyzet lényeges – vagy annak vélt – mozzanataiból indultak ki, és ennek közvetlenül adtak jelenségformát. A jelenségből feltáruuló lényeg – sőt, a jelenség–lényeg szférát illető esztétikai minősítés – helyett egyre inkább spekulatív vonások uralkodtak el a tételek illusztrálásának megfelelően, amelyek azután kiszorították az életanyagot és a sémákat vonták be az ábrázolásba. Ez a folyamat a háborús propagandafilmekkel teljesedett ki, de megmaradt a későbbi hidegháborús időszakban is.

A kifejezetten és közvetlenül propagandacélokat szolgáló – s ebben az önálló művészeti funkcionálást mellőző – filmek között is differenciálódás mutatkozott. A durva illusztrálástól különböztek azok a művek, amelyek legalább dramaturgiailag valamennyire szervezett anyagra épültek, bár ez a dramaturgia nyitott volt – lehetővé tette az aktuális helyzetre való közvetlen utalásokat. Ezek az alkotások csak az „akkor és ott” erejénél fogva tartottak számot érdeklődésre. Minimális volt az a hatásuk, amellyel a máshol, de főleg máskor élő embernek nyújtottak volna lehetőséget egy dráma megélésére, a saját emberi lehetősége felfedezéséhez. Ez a filmtípus ekkor terjedt el először széles körben, és azóta is létezik. Nem minden haszon nélkül, mert ha nincs is elegendő művészi kapcsolata a valósággal, annak tanulmányozására rákényszerül, s így felfedezhet a művészeti általánosítás számára is problémákat. A művészeti hasznot nem tekintve pedig tömeghatása nyilvánvaló: abba az eszmekörbe kapcsolódik bele, amelyben a tömegek éppen élnek, és a kérdéseikre való válaszadás látszatát egy általuk ismert életanyagba burkolja, és mindehhez általában kitűnő színészeket vesz igénybe. Ennek a speciális – társadalmi követelménnyel nem művészeti módon adekvát – filmfajtának a haszna (ezen az alapon elterjedtsége) tehát nyilvánvaló, de a harmincas évek filmművészete mégis más irányban haladt, a társadalmi követelményeknek másképpen tett eleget.

## *A hangosfilmművészet*

### JELENTÉS ÉS HITELESSÉG

A propagandisztikus művek nem akartak és akarnak mást mondani, mint amit mutattak: többnyire azt, hogy ilyen a nyomor, ennek elkerülése érdekében részt kell venni a mozgalomban, belátónak kell lenniük a gazdagoknak stb. Mindent a néző elé tártak, és a legszélesebb tömeget jellemző értelmi színvonalon vonták le a következtetéseket (ami persze nem jelentette az erőltettség és mesterkélttség elkerülését). A film ezekben a művekben tehát visszalépett a jelentéshordozó, a tárgyi megmutatáson túlmutató eredményeitől az illusztrálás felé. Nem egy alkotás azonban folytatta a húszas évek avantgarde kísérleteit, illetve továbbvitte az angol dokumentumfilm-iskola, Jean Vigo stb. ábrázolási vonalát. Példaképpen elég hármat kiemelni közülük: a Vasziljev-testvérek *Csapájev* (1934), Jean Renoir *A nagy ábránd* (1937) és Orson Welles *Aranypolgár* (1941) című művét. Az utóbbi kivételével ezek a filmek gondos írói munkáról tanúskodnak, akár Dmitrij Furmanovról, akár a tartósan Jean Renoirhoz csatlakozó forgatókönyvíróról, Charles Spaakról van szó. E filmek azonban nem voltak az alapjukat szolgáló irodalmi művek pusztá illusztrációi.

A Vasziljev-testvéreknek nevezett rendezőpár nem volt rokon kapcsolatban. Georgij Vasziljev mérnöknek tanult, majd vágóként dolgozott. Az egy évvel fiatalabb Szergej Vasziljev filmiskolába járt, és a rendezés mellett színészetet tanult. Utána szintén vágóként dolgozott. Így találkoztak és

kezdték együtt dolgozni 1928-tól. A Csapájev nem első, de első jelentős játékfilmjük.

A film Csapájev, a partizán vezető életének egy polgárháborús szakaszát mondja el, amely azzal kezdődik, hogy komisszárt küldenek hozzá (Furmanovot) és azzal végződik, hogy helyette egy másik politikai biztos érkezik. Ebben az életszakaszban nem a harcok dominálnak – bár nem is hiányoznak –, hanem Csapájev átformálása a komisszár és mások által annak megfelelően, hogy a partizánegységnek a Vörös Hadsereg szervezett és fegyelmezett egységévé kell válnia. Csapájevnek számos önkényes megnyilatkozása van: a kovácsot állatorvossá akarja megtenni, a komisszárt el akarja zavarni, amikor az a fosztogatás megengedése miatt becsukat egy tisztet. Úgy járkál papucsban, rendetlenül, mint egy otthon pihenő paraszt. A komisszár kritikájának azonban akkor van foganatja, amikor a parasztok panaszra jönnek (azt emlegetve, hogy a fehérek és a vörösök is rabolnak), és nem nagyon akarják elhinni, hogy a hanyagul viselkedő Csapájev a vezető. A film nem mutatja ostobának az ellenséget, és reálisan ábrázolja a kommunistákat is. A vörösök egy része például megfutamodik a fehérek támadása elől, sőt Csapájev halála is annak köszönhető, hogy túlságosan elszakadt a hátországtól. A fehér ezredes Lenin szavait idézve a hátországgal való kapcsolat szükségességéről építi fel bekerítési tervét. A filmet tehát nem törte meg a napi politikához való szimpla igazodás, mégsem volt pusztán történelmi visszatekintés, hanem korához szólt, kora ellentmondásaihoz kapcsolódott. A NEP-korszakban a forradalmiság szükségességének művészeti bizonyításával felelt a szovjet avantgarde a társadalmi követelményre. A harmincas évek első felében, a mezőgazdaság kollektivizálásának, az első ötéves tervnek a befejezése után, az iparosítás kibontakozásakor a szovjet film az egyén megváltozásának szükségességét bizonyította a szocializmus építésében. Az elmaradott országban nem volt elég a forradalmi lendület (a harcra való készség, amin Csapájev mindent le akart mérni), hanem változtatásokra volt szükség: fegyelmezett hadseregre, azaz szervezett, képzett,

öntudatos erőre. Hatalmas építkezések folytak minimális gépesítéssel. Az ország a szó szoros értelmében átalakult. Ekkor a „ki kit győz le” kérdés már eldőlt, bár természetesen az eredmények kihívtak ellenállást is. De ezek az eredmények csak egy új típusú, korábban nem ismert magatartással voltak lehetségesek. (Így jöhetett létre az a légkör is, amelyben a más véleményen levőkre eleve mint ellenségre tekintettek.)

A Csapájev tehát úgy szervezte egyé az életszakasz elemeit, hogy azok túlmutattak saját magukon. A történet ebben a folyamatban a cselekmény logikai rendjévé válik. S ha a történet egy végkifejletből való visszakövetkeztetés, akkor a cselekmény a film eseményeinek (cselekvéseinek) eszmére vonatkoztatottsága azáltal, hogy bonyodalom hordozója. A bonyodalom kiindulópontja pedig egy reagálásra, mozgásra, cselekvésre készítő helyzet, egy szituáció. Ennek a cselekvésnek a szférája a miliő, amely tárgy, jelmez, személyek stb. egységét adja, s ezzel megteremti a hangulati egységet is. Éppen a miliőben vész el az elemek különállása, és jön létre a mű világszerűsége. Lényegében a miliő a hős tárgyasult pszichikuma. Tehát nem tárgyasult fogalmak, nem a tárgyasult alkotói érzelmek kerülnek a fő helyre, hanem a hős pszichikumának a feltárása az elsődleges.

A pusztán propagandisztikus művektől eltérően itt nem a társadalom alapvető ellentmondásai, illetve azok megoldásának jelszavai váltak jelenséggé (egyéni magatartássá stb.), bár esetenként ezek is cselekvésre indíthatták a hőst. A társadalmi helyzet lényegének – ellentmondásai tudatosításának – a mű azáltal felelt meg, hogy egy önálló alkotás szuverén világában esztétikailag úgy minősített, hogy ezzel emberi lehetőséget tárt a néző elé. Felismerhette magában a kor követelte magatartás lehetőségét, pontosabban pozitív élményként átérezhette azt (vagy negatívként az ellenkezőt). Nem tételekkel, hanem az élet művészi újratereztésével találkozott a néző. S ez nem volt lehetséges bizonyos teljesség nélkül a külső és belső viszonyokat illetően.

Jean Renoir *A nagy ábránd* című műve akkor készült, amikor a népfront-kormány már szünetet hirdetett programja



megvalósításában, sőt a tüntető munkások közé lövetett. (1937 júniusában pedig már lemondott.) Így az az osztályszolidaritás, amely a Népfrontban megmutatkozott, a film készítése idejére már nagy ábrándnak bizonyult, s a spanyol polgárháborúba való be nem avatkozás meghirdetése mutatta, hogy az osztályszolidaritás nem győzte le a nemzeti határokat sem.

A film lényegében a hadifogságba esés és onnan a többiek közreműködésével két fogoly szökésének története. A francia repülőtisztok már az első táborban alagutat próbálnak ásni, de egy erődítménybe való átszállításuk miatt ennek nem vehetik hasznát. Itt a falon való leereszkedést tervezik, ami kettőnek sikerrel jár. Sőt, egy német parasztasszony, akinek a férje a fronton halt meg, befogadja őket, közte és az egyik szökevény között szerelem szövődik, a tiszt azonban egyelőre megy tovább, hogy harcolhasson.

A tábor – és a kiemelt néhány tiszt – élete külön világ. Származásuk szerint is különbözőek – De Boeldieu márki, Maréchal munkásszármazású, Rosenthal zsidó bankár fia. A foglyok erődjének parancsnoka szintén nemes, von Rauffenstein német tiszt. Von Rauffenstein csak a márkit veszi emberszámba, az ő szavára ad, a többiekről ironikusan jegyzi meg: „Maréchal és Rosenthal tisztok? A francia forradalom kedves kis ajándékai.” A szökés előkészítésében a márki is részt vesz. Míg Maréchal a szökéshez kötelet fon, addig a márki a kesztyűit mossa. Ő az, aki felmászik a falra és egy furulyán játszva elvonja a figyelmet, amíg társai elmenekülnek. Mivel Rauffenstein hiába kérleli, végül lelövi. A haldokló De Boeldieu megnyugtatta a parancsnokot, hogy ő is így járt volna el, cselekedete teljesen fair volt. Az pedig az erőd egyetlen szál virágát a márki holttestére helyezi.

A francia és a német nemes tehát egymásra találtak, de egymásra talált a munkásszármazású francia tiszt és a német parasztasszony, Elsa is. S bár a film tartalmazza a nemzeti összetartozás elemeit is – a márki segítése, a harc folytatásának vágya –, a kapcsolatokban azonban látszatra az osztályszolidaritás a legerősebb. Természetesen a film az adott körülmé-

nyek között Franciaországban jogosan viselte A nagy ábránd címet. Minden ábránd jellege éppen bebizonyosodott. De nem propagandisztikus műről van szó, amely csak akkor és ott tartott számot érdeklődésre. A nagy ábránd a szolidaritást általános érvényű élménnyé emelte, de a szolidaritás nem általában jelent meg, hanem egy konkrét cél – a harc folytatása – érdekében. A film bemutatja a szökés első kísérletét, az alagútásást, amely minden szolidaritás és közös munka ellenére kudarcba fullad. A szökés csak másodszorra sikerül – egy olyan helyről, ahonnan, szemben a táborral – szinte teljesen lehetetlennek tűnt. Az osztálykötöttségeket legyőzte a közös ügy. Ez a filmben sokkal fontosabb, mint a nemzeti határok felett érvényesülő osztályszolidaritás. Ezzel nyitott perspektívát a film. S mivel mindezt apró emberi élményekből és tettekből rakta össze, nem politikai tanulságot nyújtott, hanem emberi lehetőségként tárta fel azt, hogy le lehet győzni bizonyos korlátokat egy ügy érdekében. (Ez a kép egyáltalán nincs távol a Csapájevben nyújtottól. S ugyancsak nincs távol az Aranypolgár hősének drámájától sem.)

Orson Welles *Aranypolgár* című filmjének hőse, Kane emlékeztet William Randolph Hearstre, az újságkirályra, de Welles természetesen szabadon formálta meg alkotását. Az Aranypolgár kiindulópontja a milliomos Kane halála, illetve utolsó szava („rózsabimbó”). Ennek jelentését kezdték a riporterek nyomozni, és közben idéződik fel Kane élete. Nagy ambícióval veti bele magát egy újság alapításába, megvásárolva számára a legjobb munkatársakat. Élvezi a közvéleményformáló szerepet, amely a politikusokéval ér fel. Közben sikertelenül lép fel kormányzójelöltként, mert ellenfele leleplezi szerelmi viszonyát. Így elhagyja feleségét, és feleségül veszi szeretőjét, Suzant, akinek ugyan nincs tehetsége, de Kane megpróbál belőle operaénekesnőt faragni. Operát építtet számára, és az újságját is felhasználja e karrier támogatására. Emiatt viszont legjobb munkatársa és barátja fordul ellene. Kane csak akkor hagy fel ezzel a kísérlettel, amikor Suzan öngyilkosságot kísérel meg. Ekkor visszavonulnak egy hatalmas kastélyba,

ahol Suzan magányosnak érzi magát, hamarosan el is hagyja férjét, aki magára maradva hal meg. És – bár a riporterek ezt nem tudják meg – a rózsabimbó éppen azért jutott eszébe, mert szánkója felirata volt még a boldog gyermekkorban.

A Csapájev Borisz Bábocskinja és A nagy ábránd Jean Gabinje mellett Orson Welles nem kisebb színészi alakítást nyújtott Kane szerepében, akinek története nem is kronológiai rendben bontakozik ki, hanem a riporteri nyomozás eredményeiből áll össze.

Az Aranypolgár nem egy milliomost sirat el a nézővel, másról van benne szó – másfajta megközelítésről. Kane tragédiája abban áll, hogy képtelen érzelmi sivárságtól megszabadulni, képtelen igaz emberi kapcsolatokra, sőt még arra is, hogy ezek helyett kárpótlást találjon. Életét, személyiségét annyira áthatja gazdasága, hogy teljesen eltorzítja emberi mivoltában. Kezdetől szeretetre, elismerésre vágyik, de kezdetől érezni hatalomvágyát. A rózsabimbó a szeretet iránti nosztalgiáját fejezi ki, de érzi, hogy a gazdagsággal és hatalommal nem tudott megküzdeni. Ki is mondja bankár gyámjának, hogy nagy ember lehetett volna, ha nem lett volna ennyire gazdag. Sekélyessége már kezdetben megnyilvánul. Újságíróként, amikor az alsóbb osztályok ügyéért harcol, érzékelhető önimádata, dicsőségvágya. Barátja arról vall, hogy Kane soha sem mondott semmit végig. Első felesége arról panaszkodik, hogy soha nem adott neki semmit önmagából, csak anyagi javakat. Második felesége belerokkant abba, hogy Kane bizonyítékul akarta őt mindenhatóságához. Üzleti tanácsadója szerint Kane-nek másra volt inkább szüksége, mint pénzre. Valamennyi esetben az anyagi háttér játszik szerepet. Kane szeretetet, odaadást, hűséget akart, de nem tudott semmi mást adni cserébe, csak anyagiakat. Vergődött a saját belső pusztaságában, uralkodási vágyában.

A film pompázatos körülmények között, de részvétet keltően magányos halállal kezdődik. Majd feltárja a halálhoz vezető életet, és visszatér újra a halálhoz, átminősítve azt. De nem durván. Éppen erre való a film váltakozó szemszöge: hol

belülről, szubjektív oldalról látni Kane-t, hol kívülről, az utána nyomozó riporterek, a környezet és a tények szemszögéből. Frank Capra Váratlan örökség című propaganda-filmjében szentimentális képet adott a „példamutatóan jó milliomosról”, akihez hasonlóakká kell válniuk a többieknek. Orson Welles megmutatta a milliomost, aki, ha nagyon akar, akkor sem képes megváltozni, más lenni, megszabadulni a gazdagság, a hatalom átkától. Természetesen benne volt ebben a képben az a csalódás is, amelyet a roosevelti pozitív törekvések gyakori sikertelensége hívott ki. Erre mutat a film eredeti címe: Kane állampolgár (Citizen Kane), szemben Kane filmbeli antihonpolgár szereplésével. Természetesen benne volt ebben a képben a kor általánosabb élménye is – a kor emberellenessége, ember-torzító hatása, a kiszolgáltatottak és az uralkodók vonatkozásában egyaránt. Így persze a visszanyúlás kényszere is az emberi alapokhoz. Ez esetben az emberré tevő eszményekhez.

Ez a kettősség szinte minden jelentős filmalkotását jellemezte a harmincas éveknek; egyik oldalon egy meghatározott társadalmi helyzet (partizánvezető, márkai, munkásszármazású katonatiszt, milliomos), a másikon a hely, a pozíció szabta keretek, korlátok emberi alapon való felülmúlása vagy annak kísérlete. A kettő között az összekötő kapcsot a teljességre törekvő emberi személyiség alkotta. Nagyon gondosan kidolgozott és megrajzolt emberi személyiségek, kimagasló színészi alakításokkal megformálva. A mozgófénykép segítségével a film a néző elé állította az adott pozíciójú hőst. Ez a konkrét fotofonikus megjelenítés még külön általánosításra is alkalmat adott – túl a szokványos asszociációkon – azzal, hogy a film nem szakadhatott el (mint az irodalom) a külső állandó jelenlevőségétől, tehát a partizánparancsnok mint olyan, a fogoly tiszt mint olyan stb. minőségétől. Ugyanakkor a szokványos asszociációk azonnal megtörttek az ábrázoláson, mert annak középpontjában nem a harcoló partizán, nem az egyszerűen megszökő fogoly és nem a dúskáló milliomos állt. Megjelent a pozíció mögött az ember, az emberebbé válás (ami nem feltétlenül sikerült – mint pl. Kane esetében), a mássá

válás, a legjobb emberi minőségek kibontásával. Mindehhez kellett a mozgófénykép által biztosított szüntelen fizikai jelenlét, kellett a mindenre jellemző kis emberi gesztusok, de kellett az emberábrázolás – belső ábrázolás megvalósítása is. A többértékű ábrázolásnak ez a követelménye szembekerült a fogalmak, sőt némileg még az érzelmek tárgyiasításával is, és a pszichikum tárgyiasítására volt szükség, ez pedig felvetette a hitelesség kérdését. Ezért jelent meg „a vágásban hívők és a valóságban hívők” megkülönböztetése a kort tudományosan legjobban kifejező filmesztétánál, André Bazinnál, aki okkal hivatkozott példaképpen többek között az Aranypolgárra is.

A hitelesség problémája két aspektusban is jelentkezett. A hangosfilm elirodalmiasodása felvetette a hitelesség kérdését a film művészeti önállóságának megőrzésével kapcsolatban. Az irodalom és a színművészet rendkívül megnövekedett szerepe a harmincas években magával hozta a film illusztratív jellegének erősödését, bár a filmnek a társadalmi ellentmondásokkal kapcsolatos kommunikatív-propagandisztikus funkciója háttérbe szorította ezt a kérdést. Ennek ellenére létezett. Még a propagandában is szerepe volt a film – minden más művészetnél nagyobb – hatásának, amely a mozgófényképjellegén alapult. Ez kapcsolódott össze az emberi magatartás (gesztusvilág) megfigyelésével, a leírás felnagyítása nélküli élményszerű megjelenítéssel mint ugyancsak a valóságot sugalló tényezővel. Ebben az összefüggésben jelent meg – második mozzanatként – az ábrázolás jellegének kérdése. A vágás (és plánok, szemszögek stb.) általi kiemelések és egy új valóságot létrehozó összegeзések, ritmizálások nem voltak alkalmasak a belső világ kibontására, még kevésbé a külső pozíció és a belső világ közötti eltérések érzékeltetésére. Bár az árnyalatok visszaadásának követelménye kizárta a szélsőséges, az egyértelművé tett kiemelések oktrojáló hatását, az objektívebb ábrázolásban is – amelyben a néző önálló értékelésének nagyobb tér nyílt – megmaradt az alkotó, láttató szerepe.

André Bazin a második vonatkozásban is szólt az Aranypolgárról: „A valóságnak a montázs segítségével történő analizála-

sa, természeténél fogva is, a drámai esemény egyértelműségét feltételezi. . . Vagyis a montázs lényege és természete mindig kizárja a több értelmű kifejezés lehetőségeit. . . A képmező mélységének alkalmazása ezzel szemben a kép eredeti többértelműségét állítja vissza, bár ez inkább csak lehetőség, mint szükségszerűség. . . Épp ezért nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy az Aranypolgárt csak a képmező mélységét is számításba véve lehet elgondolni. A film kulcsa és az értelmezések körüli bizonytalanság már eredendően magukban a képekben is bentfoglaltatnak. . .” „Nem arról van szó, hogy Welles teljesen lemondana a montázs kifejező erejéről, hanem csak arról, hogy az egyes képsorok között való epizodikus elhelyezésük és a mélységben való fényképezés következtében ezek nála mindig új értelmet kapnak.” „Orson Welles a filmművészeti illúzióknak visszaadta a valóság egyik alapvető tulajdonságát: folyamatos-ságát.”<sup>25</sup> Az ilyen valóságosság nélkül — s nemcsak az ábrázolás, hanem már a szemlélet oldalán is — a hangosfilm teljesen belesüllyedt egyrészt a propagandába, másrészt (vagy azzal együtt) az irodalmi illusztrációba. És ez többségében valóban így történt. Különösen a háború alatt, még ha a bevágott híradófelvételek leplezték is valamennyire ezt aényt. Változást csak az olasz neorealizmus hozott a háború után, megerősítve azokat a sajátosságokat, amelyek révén a film önálló művészeti kapcsolatba léphetett a valósággal.

## A NEOREALIZMUS

A Dziga Vertov—Szergej Eizenstein módszerkülönbség visszatért, legalábbis mint művészeti feladat a harmincas-negyvenes években: a film önálló művészet voltát veszélyeztette, ha a jelenséget túlságosan elhanyagolta a lényeg érdekében, ha nem abból bontotta ki a lényegét. Ugyanakkor csak a jelenségből egyenesen kibontakozó lényeg korlátai túlságosan lezárták az ábrázolást. Pozitív példa: a két korlátozottság elkerülésének lehetőségét mutatták a Csapájev, A nagy ábránd stb. című

filmek. A háború és a háború utáni helyzet propagandakövetelményei viszont nem kedveztek ilyen alkotásoknak. Kivételt az olasz neorealizmus jelentett, de nem véletlen, hogy ennek első alkotása, Roberto Rossellini *Róma, nyílt város* (1945) című műve volt.

Rossellini alkotásában a neorealizmus csak epizód volt. Vallásos irányultsága előtte és utána is megmutatkozott. 1943-ban még *A kereszt embere* címmel olyan tábori lelkészt mutatott, aki a keleti fronton a fegyveres harcot választotta. 1950-ben már *Ferenc, isten lantosa* címmel Assisi Szent Ferencről készített filmet, és később készült alkotásai középpontjában is a vallás nélkülözhetetlensége állt, bár az ötvenes évek végén néhány filmben már megpróbálta érinteni az ellenállási témát is.

A *Róma, nyílt város* forgatókönyvét Rossellini 1944-ben kezdte írni Sergio Amideijel és Federico Fellinivel. Ekkor a film még csak a németek által kivégzett pap valódi történetét foglalta magába. Mire 1945-ben a mű kész lett, az olaszországi helyzetben már jelentős változások mentek végbe. 1942-ben létrejöttek azok a Nemzeti Front bizottságok, amelyekben a kommunistáktól a kereszténydemokratákig mindenki benne volt. Részben ezek sikere miatt is hozták előre a szövetségesek az olaszországi partraszállás időpontját, hogy lehetőséget teremtsenek a királyi udvar és a tábornoki kar puccsához, a Badoglio-kormány létrejöttéhez. Ennek ellensúlyozására jött létre a Nemzeti Felszabadítási Bizottság, amely – az északolasz partizánmozgalom sikerei nyomán – egységkormányként alakult át, amely Róma felszabadításáig (1944. június 4.) volt hivatalban. Az akkor megalakult új kormányban a kommunistáknak ugyan volt képviselőjük, az akcióegységre tett javaslatukat azonban a kereszténydemokraták elutasították (majd 1947-ben kiszorították a kommunistákat a kormányból). Létrejött tehát egy nagy nemzeti népi egység, amilyent a *Róma, nyílt város* is mutatott, s amely a film elkészülésekor már nem vagy legfeljebb nagy ábrándként létezett.

A filmben teljes az összefogás: Don Pietro pap, Manfredi kommunista mérnök, Dina ösztönösen lázadó munkásasszony,

a gyerekek spontánul készülnek a harcra stb. Az összes olasz áll tehát szemben a németekkel. Még a mérnök áruló barátnője is felmentést kap, hiszen morfinista és becsapták. Az olasz katonák nem lőnek a kivégzendő papra. A német tiszt hiába próbálja megbontani az egységet (a paptól a kommunisták neveit, a kommunistáktól a Badoglio-tisztek neveit kéri). Ez a tartás és egység még a németekre is hat. Egyik tisztjük az italba menekülve egyre pesszimistábban beszél a gyilkosságokról és gyűlöletről, egy osztrák származású tiszt pedig az olaszoknál keres menedéket. Következésképpen van ebben a filmben valami más is, mint a nagy egység megmutatása: az olaszok rehabilitálása. A film kifejezetten arra törekedett, hogy valahogy „leírja” az olasz nép szégyenét, amiért behódolt a fasiszmusnak, de a németeknek is, akik nemcsak lenézték, hanem állandóan becsmérelték is az olaszokat. Amikor a tiszt senkitől nem képes vallomást kapni, mert az olaszok inkább meghalnak – a kínzásokban, a kivégzőosztag előtt –, amikor az árulóvá tett nő összeesik szerelme holtteste láttán, és lehúzzák róla az ajándékba adott bundát, valóságos nemzeti önrehabilitáció valósul meg. Nemcsak elvontan, hanem a partizánharcok nyújtotta valóságos alapon. Ahogy A nagy ábrándban sem egyszerűen az osztályszolidaritás győzelme valósult meg mindenekfelett, hanem emberi lehetőségek tárultak fel, úgy a Róma, nyílt városban – olyan alakítások segítségével, mint Anna Magnanié vagy Aldo Fabrizié – a legkisebb gesztusban is (sorbanállás a kenyérért, illetve a kenyér átadása, a beteg öreg fejbeverése, hogy az utolsó kenet látszatát keltsék a németek előtt stb.). Pozitívá a filmben mindenkit a cselekvő magatartás minősített a hosszas valóságos beletörődés és passzivitás után. Ennek megfelelően a film nem végződik győzelemmel. A drótrácson túl a gyerekek tanúi papjuk halálának és a film végén szomorúan vonulnak el a város felé. Nem hadi győzelmet arattak a film hősei, hanem emberileg magasztosultak fel, s nemcsak a halálban.

A neorealizmus Olaszországban hamarosan más irányt vett, és túlépett az ún. ellenállási témán. Egyrészt a kor problémáit



sorakoztatta fel, másrészt a nemzeti felszabadulás után egyre inkább a társadalmi felszabadulás témájával foglalkozott. Ahogyan korábban a szovjet avantgarde idején volt megfigyelhető az adott helyzet nagy művészetteremtő ereje, úgy a háború utáni olaszországi szituáció szintén létrehozott ilyet. A vallásos, értelmiségi származású Roberto Rossellinin kívül Luchino Visconti baloldali érzelmű és gondolkodású arisztokrata, az egyik legrégebb olasz család leszármazottja, a kisbirtokos származású jogász Giuseppe de Santis, az irodalmár Mario Monicelli és mások mellett a legjelentősebb Vittorio de Sica, aki bár hagyományos nápolyi polgári családból származott és könyvelői képesítést szerzett, hamarosan színésszé, majd rendezővé vált.

Vittorio de Sica a *Biciklitolvajokban* (1948) a legnyilvánvalóbbá tette az olasz neorealizmust jellemző vonásokat.

Viszonylag könnyű volt a film eszközeit alkalmazni az ellenállási témához – látványos összecsapásokhoz, kínzásokhoz, kivégzésekhez. Könnyű volt az esztétikai minősítés is. A társadalmi lényeg és az egyéni magatartás közvetlen kapcsolatba kerülhetett. Természetesen a nyomorúság is látványos, bár a szegénység látványos volta nem elegendő a filmművészeti bemutatáshoz. Pontosabban: nem a megfilmesítést követeli. Nyilvánvalóan ezért készült több film, amely bevonta az ábrázolásba a bűntetteket is. A bűnözők támadásaival mindig aktív hőseket lehet szembeállítani. A társadalom elnyomása és kizsákmányolása általában a szenvedő, passzív hősök sorát hozza létre, s ezek pozitívvá emelése nehezebb feladat. A legjobb neorealista filmek nem egyszerűen propagandisztikus felhívások voltak a társadalomhoz a nép nyomorára hivatkozva, hanem az egész emberiség által elért fejlődési fok megengedte és megkövetelte emberi magatartásokkal állították szembe azokat a konkrét társadalmi körülményeket, amelyek e magatartás ellen hatottak, s az embert emberi mivoltában, sőt egyáltalán: léteiben veszélyeztették.

Normális társadalmi körülmények között semmi nem történik azzal, akitől ellopnak egy kerékpárt. A *Biciklitolvajok*

azonban – minden torzítás nélkül – olyan állapotokról adott számot, amelyben a meglopott maga is tolvajjá kényszerül válni, mert (vagy: és) létében van fenyegetve. Ricci szinte mindenét elzálogosította, amije még volt, hogy egy kerékpárt vásárolhasson, mert csak így kaphatta meg hosszú munkanélküliség után a plakátragasztói állást. Ennek a kerékpárnak az ellopása, a munka elvesztése a család teljes katasztrófáját jelenti. De a film nem áll meg itt, hanem a kerékpár keresése kapcsán feltárja azt a társadalmi szférát, amelyben Ricci és társai élnek. A hivatalok teljesen tehetetlenek. A rendőrség eleve nem biztatja semmivel, és amikor ő maga megtalálja a tolvajt, tanú hiányában (bár természetesen ritkán lopnak tanú jelenlétében) a kerékpárt nem kaphatja vissza. A barátok jó szándékúak, de szintén tehetetlenek, hiszen képtelenek megtalálni a piacon az esetleg eladásra kínált kerékpárt. Tehetetlen a szakszervezet is tagjai megsegítésében – helyiségei csak beszédek és kulturális tevékenység színhelye. Azok, akik a tolvajhoz húznak – még ha maguk nem tolvajok is –, kifejezetten rosszindulatúak, mint a tolvajt ismerő öreg, a nyilvánosház lakói stb. De rosszindulatú az egyház is, amikor módot ad az öreg szökésére, és üres szavakkal vigasztalja híveit: „... megtisztulva távozom innen, vígan járva a nélkülözés útját.” Mindemellett még közöny is tapasztalható. Nemcsak a jósnő részéről, hanem például azoknak az osztrák kispapoknak a részéről is, akikkel együtt húzódnak be az eső elől az eresz alá, és akik úgy beszélgetnek egymással Riccin és a fián keresztül, mintha ők ott sem lennének. Cselekvőképes jóakarat – nem véletlen ez az abszurditás – csak annak az oldaláról tapasztalható, akitől végső kétségbeesésében Ricci lopja el a kerékpárját, s aki a tömeg segítségével elfogja. Végül nem tesz feljelentést, és Riccit elengedik. Ugyanilyen szándékos abszurditás a filmben az, amikor Ricci és a fia a kerékpár keresése közben megebédelnek, s Ricci kifejti, hogy a plakátragasztói fizetésből milyen szépen élhettek volna. Olyan szerények ezek a vágyak, hogy megghiúsulásuk teljesen abszurdnak ítéli a fennálló társadalmi viszonyokat. Mégsem ez – a munkanélküli-

ség, a szegénység, a kiszolgáltatottság, a nyomorúság – van előtérben a filmben, noha ténybelileg állandóan jelen van is. A Biciklitolvajok világot rajzol meg, amely nemcsak a háború utáni Olaszországra vonatkozik, hanem általában érvényes: szemben a tehetetlenséggel, közönnyel, rosszindulattal az emberi tartást, amely csak a legvégső, legsúlyosabb támadásra törik meg, s akkor is mások érdekében. Ez az odaadás kifejeződik Riccinek a fiához, Brunóhoz való viszonyában. A gyerek szemrehányást tesz neki, hogy a tolvajt ismerő öreg elmenekült, s az ideges apa erre megpofozza. Tovább megy keresni az öreget, a sértett Brunót pedig a folyóparton hagyja, de azonnal a legnagyobb kétségbeeséssel gondol rá, amint meghallja, hogy valaki vízbe került. Szerencsére nem az ő fia. Ez után következik az ebéd. Majd az emberi tartás a végén emelkedik csúcspontjára, amikor Ricci elküldi a helyszínről a fiát, hogy ne legyen tanúja a lopásnak. És teljesen jogosnak tartja a tömeg felháborodását magával mint tolvajjal szemben – őt is éppen egy ilyen felháborodás vitte erre a tetre. És ekkor következik a szolidaritás, a feljelentéstől való elállás, az elengedés. Az utolsó képben ezért a tömeg nyeli el Riccit és Brunót (aki visszatért): nem maradnak egyedül.

A filmtörténet közvetlen rétegén túl – az egyszerű jelenlét, a kerékpár, a kiút keresésén túl – tehát nagyon erőteljesen érvényesül egy második réteg, egy második jelentés: az ellenséges világban a magányos ember küzdelme emberségéért. A legkisebb mozzanatok mindig éppen ezt a második réteget tárják fel, tehát a közvetlen ábrázolás nem volt korlátozó tényező.

Cesare Zavattini, aki a neorealista irányzatnak nemcsak legjelentősebb forgatókönyvírója (a Biciklitolvajoknak is írója), hanem ideológusa is volt, éppen erre mutatott rá, amikor a kis tények tárgyul választásának, azok emberi és történelmi meghatározói feltárásának szükségességéről beszélt. A morális jelentőséggel kell hatni szerinte a látványosság helyett. Mindezt úgy kell tenni, hogy szemben álljanak a filmnek a legelterjedtebb, intellektuálisan rest közönség számára készített manipu-

lációs változatával. „A filmművészet feladata nem az – mondta –, hogy példabeszédeket mondjon. A művészet minden ágának legközvetlenebb feladata mindig a kor igényeinek kifejezése volt, így a filmművészetet is e feladat teljesítésére kell bírunk.”<sup>26</sup> Nem véletlen, hogy Zavattini a példabeszédekre utalt, mert a film akkori állapotában szerte a világon dominált a propaganda célú illusztrálás és még azok a mozzanatok is mesterkéltté, hitetlenné váltak az alkotásokban, amelyeknek valóságos alapjuk volt. Az egyoldalú politikai törekvés a film eszmei hatásának kihasználása érdekében, a neorealisztikus művek kivételével még azokat az eredményeket is megsemmisítette, amelyek a harmincas években születtek a hangosfilmben. Ez egyrészt a neorealisztikus ábrázolás terjedésének kedvezett (Spanyolországban, Mexikóban, Indiában, Japánban stb.), másrészt tudatosította a változás szükségességét, amelynek feltételei azonban éppen a neorealizmus eredményei miatt még nem értek meg. Európában a változás egy új társadalmi helyzet kialakulásának eredménye, amelyhez már nem felelt meg a neorealizmus ábrázolási módszere, Amerikában pedig az experimentalista irányzatok tették egyre nyilvánvalóbbá még a legjelentősebb művek alkotási módszereinek korlátait is. A hangosfilm egyfajta hagyományossá váló ábrázolásának csődje Amerikában vált érzékelhetővé, ezért érdemes ottani példával illusztrálni azt a tényt, hogy az elirodalmiasodással milyen nehéz volt megküzdeni (csak kevés kivételes műnek sikerülhetett, s inkább véletlenszerűen).

## A HAGYOMÁNYOS ÁBRÁZOLÁS AZ AMERIKAI FILMBEN

A roosevelti évek, a II. világháború antifasiszta mozgalmi természetesen megmutatkoztak Hollywoodban is. A kibontakozó társadalomkritikus irányzatnak azonban nagyon gyorsan véget vetett az Amerikaelenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működése, amely nemcsak börtönbe zárt és árulásra kényszerített alkotókat, hanem a vállalatok feketelistáit is

bevezette. Amikor az ötvenes években az amerikai filmben újramezklődött a társadalmi valósággal való kapcsolat szempontjából igényesebb ábrázolás, a törést – amelyhez az ábrázolási módszer korlátai is hozzájárultak – nem lehetett nem észrevenni. Néhány példának választott film egyszerűen a témájával mutatja ezt.

Fred Zinnemann James Jones művéből készített *Innen az örökkévalóságig* (1953) című filmje Burt Lancaster, Montgomery Clift főszereplésével készült. A koreai fegyverszünet megkötésének évében megjelent film az 1941-es évről beszélt Pearl Harbourban.

A film Robertet mutatja be, aki áthelyezéssel kerül Pearl Harbourba. Előző helyén tizedes és kürtös, itt közlegény és gyalogos. Ennek oka, hogy boxban megütötte a barátját, aki megvakult. Itt viszont mindenáron boxolásra akarják kényszeríteni, mert közeledik a bajnokság. Igazságtalanságok és büntetések érik, mert nem akar boxolni. Emellett a film felsorakoztatja az altisztek kegyetlenségét, a tisztek romlottságát. Robert, hogy barátja megölését megbosszulja, leszúrja az őrmestert, ezért menekülnie kell. A japán támadás alkalmával azonban azonnal csapattestéhez siet, de a szabotőröket kereső járőr véletlenül megsebesíti és meghal. Már előzőleg lemondatták a kapitányt, aki eltűrte, sőt ösztönözte a boxolásra kényszerítést. A film vége: Robertet mint hősi halottat kitüntetik.

A koreai háború alatt erőteljes propaganda szólt az Egyesült Államok nyugati civilizációt védő missziójáról. Zinnemann filmje ezzel szemben mutatta meg azt a hadsereget, amelyre ezt a védelmet rábízták, s amelynek etikai arculata akkor sem felelne meg, ha lenne ilyen feladat. A film végére azonban kiderül, hogy a negatívumok csak egyéni túlkapásokból adódtak, s néhány ember leváltásával, rendszabályozásával minden rendbe hozható, és mindenki teljes odaadással indul harcba a japánok ellen. Robert, amikor elhagyja rejtékhelyét, az őt visszatartó lánynak azzal érvel: „Én katona vagyok.”

A happy endnek ez a fajtája, ez a nem kommerszfilmes változata – megtalálható a legigényesebb filmalkotásokban is.

Sidney Lumet a *Tizenkét dühös ember* (1957) című művét Reginald Rose művéből Henry Fonda főszereplésével készítette. A film az esküdtszék vitáját mutatja be, egy apja megölésével vádolt színészbőrű fiú ügyében. A tizenkét ember-ről adott körkép félelmetes: van, aki egyszerűen sportmérkőzésre siet, van, aki fiával való konfliktusa miatt eleve gyűlölettel néz minden fiatalra, van, aki vakon bízik az amerikai intézményekben (az ügyészben) stb. Egyetlenegy akad csak, aki nemmel szavaz, mondván: „Nem tudom, hogy bűnös-e vagy nem, de megdöbbenek engem a sommás igen szavazatok.” Ezzel kezdetét veszi az általa, majd mások által is ösztönzött újra és újra való vizsgálódás, míg kiderül az igazság – az olyan tényekből, amelyek érthetetlenül elkerülték a védő és az ügyész figyelmét.

Ezek az alkotások nem egyediek, és mind ezek, mind a hozzájuk hasonlók az amerikai film legjelentősebbjei voltak gyártásuk idején. Haladó törekvést képviseltek, intézményeket (hadsereg, igazságszolgáltatás stb.) lepleztek le, és velük szemben emberi arcukat rajzoltak meg. Ezek az alkotások szinte minden esetben sikeres irodalmi művet dolgoztak fel, és kiváló színészi gárdát foglalkoztattak. Csupa pozitívum, mégis a társadalombírálat részlegességétől, feloldásától nem lehet eltekinteni ezekkel a művekkel kapcsolatban. Hiszen az intézményekbe vetett hitet erősítve a felelősséget az egyénekre hárították át (valójában visszafordították). S mindez egy filmművészetileg önállótlan esztétikai viszony keretében történt. Sőt, a film művészi önállótansága ebben az esetben szorosan összefüggött az ábrázolás felemás voltával.

Az amerikai avantgarde ezekkel az ábrázolási korlátokkal szállt szembe az experimentalizmus eszközeivel. A háború utáni helyzet az olcsó (keskeny) felvevő és vetítőgépek terjedésével különösen kedvezett a filmalkotók köre jelentős bővülésének, amatőr formában is. Bár ez nem biztosított az amerikai avantgarde számára olyan helyet, mint amelyet annak idején a szovjet avantgarde ért el, de túlemelte az alkotókat a zárt műhelyeken és az alkotásokat az amerikai film

második – ún. underground – vonulatává tette. A művek nagy mennyisége a múltban ismeretes és újabb kísérletek olyan áradatát hozta, amelyeknek ismertetéséhez külön tanulmány kellene, az azonban kétségtelen, hogy a művészi tagadás mellett kirajzolódott néhány alkotásban a társadalmi tagadás is, részben párhuzamosan a film hagyományos ábrázolási módjával, részben pedig annak ötvenes évekbeli lendületét követően.

A költő és drámaíró – a profi filmgyártásban asszisztensként is működő – James Broughton *Édenkert* (1952) című filmje egyik jellegzetes változatát adta a tagadásnak, a kritikának éppen akkor, amikor a profi filmgyártásban bizonyos élenkülés volt tapasztalható.

A világot egy nagy park jelképezi, némileg elvadultan és omladozó szobrokkal. A párokra, akik találkoznak benne, frakkos urak és kimért nevelőnők vigyáznak. Ugyanők tiltó táblákat helyeznek el, fűgefaleveleket akasztanak a szobrokra, rács mögé helyezik a cowboyt, és csak klasszikus balettet engedélyeznek szórakozásul. Egy megjelenő tündér vad tánccal zavarja meg ezt a rendet. Gyászokcsik érkeznek, amelyekből újabb frakkos urak szállnak ki. Elrabolják a tündér varázsfátylát, összegereblyézik és megbélyegzik a magukat szabadjára engedett szerelmeseket. A kitört lázadást azonban nem lehet megállítani. A fiatalok győznek, és őrzőiket is más életre kényszerítik.

Az ilyen jelképes filmek elvezettek nyíltabb ábrázoláshoz is. A festő és művészettörténész Bruce Baillie *Mise a dakota-sziú indiánokért* (1964) című filmjében a civilizáció kritikáját adta. Az utcasarkon agonizáló öreg indiánnal senki nem törődik. Kirajzolódik – majd egyre szélesedik – a modern nagyvárosi élet. Nemcsak a forgalom, a fogyasztás, hanem játékfilmrészletekkel további konfliktusok is megjelennek. Elrobog a jellegzetes, motorkerékpáros lázadó fiatal is az indián mellett, s később – már idősebben – Cadillacen tér vissza. Végül elviszi az indián holttestét.

Ebből már logikusan következett Baillie *Híradó* (1966) című filmje a napalmbomba-ellenes chicagói tüntetésről, párhuzamosan a napalmbomba-pusztítással és a napalmüzlettel.

Az amerikai avantgarde nem elvontan kereste ezekben és más művekben a film új lehetőségeit a társadalmi kritikával, a tagadással kapcsolatban, bár ebben a folyamatban az extravagáns törekvések eléggé túltengtek. Sajátos kísérlet volt ez, egyik oldalról a valósághoz való visszatéréshez, másik oldalról pedig a bonyolultabb élmények megragadása érdekében. A változó világ ugyanis olyan új konfliktusokat produkált, amelyek filmművészeti tudatosításához jelentős újításra volt szükség, nemcsak a valósághoz való ismételt visszatéréssel, hanem sokkal inkább a belső világ ábrázolásának mélyítésével. Ez az új társadalmi szituációnak megfelelő filmművészeti változás azonban egy új filmművészeti állapotnak felelt meg, amelyet joggal lehet modern filmművészetnek nevezni. A modern szót nem egyszerűen korszerű értelmében használva, hanem egy irányzat – némileg természetesen konvencionális – megkülönböztetésére alkalmazva.

Az amerikai experimentalizmus legfontosabb művei dokumentumfilm jellegűek voltak, de legtöbb alkotása inkább szürrealisztikus jegyekkel rendelkezett. Tehát a belső világ kifejezése került az érdeklődés középpontjába. Ezt az amerikai avantgarde mozgalom nemcsak segítette, hanem ki is fejezte, összhangban az európai törekvésekkel, és szemben a passzív, csak részlegesen társadalomkritikus profi művekkel.



# A MODERN FILMMŰVÉSZET



## *Az elidegenedés és a film*

### A NEOREALIZMUS VÁLSÁGA?

Közeledve a mához, egyre inkább részletező leírásra van szükség. Nemcsak azért, mert a kiigazodás az általános törvényszerűségekre szorítkozva nehezebbé válik, hanem mert egyre kevésbé lehetséges a fejlődési tendenciák lezárása és lényegük tudományos összefoglalása. Ehhez bizonyos távlat szükséges. Egyre inkább figyelembe kell venni a fejlődés legfőbb tényezőin (a társadalmi valóságon, a szellemi életen és a film immanens lehetőségein) túl a filmnek azokat a korlátait, amelyek gátolták a fejlődést. (Például az illusztratív-sematikus ábrázolás a szovjet filmben szinte teljesen kiiktatta a kritikát, ha az nem az ellenséget illette. Ezzel szembefordulva később nem egy mű éppen a kritika szélsőségével tűnt ki.)

A háború elodázta a foglalkozást a hangosfilm fejlődési problémáival, mert a kommunikációs propagandafeladatok minden mást háttérbe szorítottak. A háború után pedig a neorealizmus (nemcsak az olasz, de különösen az) nyitott fejlődési perspektívát és szorította háttérbe a nehézségeket. Azonban a társadalmi szituáció Olaszországban s általában Nyugaton megváltozott, a neorealizmus válságba került. Valójában azonban nem a neorealizmus jutott válságba (amely csupán művészeti reakciója volt egy adott társadalmi helyzetnek), hanem maga a filmművészet hagyományos ábrázolása bizonyult korlátozottnak. Ez a korlátozottság abból ered, hogy a film egy új társadalmi helyzettel került szembe, amelynek ábrázolása már nem volt megoldható a realizmus addigi eszközeivel.

A filmművészetnek mint társadalmi tudatformának a feladata sokkal több, mint egy-egy új társadalmi helyzet tényeinek számbavétele. A tények többé-kevésbé amúgy is az emberek tudomására jutnak. A művészettel tudati formát kell adni valamiféle lényegi-esztétikai mozzanatnak. S mivel a lényeg legalapvetőbb meghatározói az ellentmondások, a filmművészet alapjában az ellentmondások tudatosítója. De művészeti tudatosító lévén, a társadalmi lényeget, az ellentmondásokat az egyéni magatartáshoz kell viszonyítania, és éppen a lényeghez viszonyítani az egyéni magatartást. Bár a filmművészetnek van mindig egy ún. népszerűsítő áramlata is, amely a már felfedezett művészeti eredmények változatait terjeszti, a fejlődés szempontjából legfontosabbak az úttörő művek, amelyek elsők próbálnak kiigazodni egy új helyzetben, s ezzel megalapozzák a továbblépést. Az úttörő művek alkotóinak az új társadalmi szituáció ellentmondásai nem feltétlenül ismeretlenek, hiszen a tudomány, a politika stb. nyilvánvalóan már feltárta őket (bár van, amikor a művészet teszi meg az első lépéseket), de egyáltalán nem elterjedtek azok a magatartások, amelyekben ezekhez az ellentmondásokhoz való viszony minősíthetően kifejeződik. Szépnek, tragikusnak vagy rútnek, komikusnak stb. esztétikai értelemben, pozitív vagy negatív hősnek dramaturgiai értelemben éppen annak alapján minősíthető a jelenség (az egyedi magatartás), hogy az adott ellentmondás (-csoport) milyen kapcsolatban van az emberi haladással és az egyéni magatartás ezekkel az ellentmondásokkal. A neorealizmus esetében egyszerű viszonylatok érvényesültek. Olaszországban a németek elleni nemzeti felszabadítási küzdelem – nem függetlenül az olasz fasizmustól – nagyon hamar átnőtt társadalmi felszabadító harcba. A háborús pusztítás hozta általános nyomorúságban tovább folytatódott ez a harc a kapitalizmus ellen, a burzsoázia uralma ellen. Ennek azonban sajátos körülményei voltak. A felszabadulás utáni Ferruccio Parri-kormánynak hét kommunista minisztere, illetve államtitkár tagja volt. Tagjai maradtak a kommunisták az 1946-ban köztársaságivá vált Olaszország Alcide de Gasperi

vezette kormányának is, de csak 1947-ig. A Kereszténydemokrata Párt vezette jobboldal – nem függetlenül a szövetségesek támogatásától – egyre jobban megerősödött, és szabotálta a demokratikus megújulást. Az antifasiszta mozgalom sikerébe vetett remény kezdetben még nem bontakoztatta ki teljesen a népi megmozdulásokat. Az 1947-es év azonban fordulatot hozott. A Marshall-tervhez való csatlakozás, a nemzetközi méreteket öltött hidegháborús és kommunistaellenes hisztéria új helyzetet teremtett. A Palmiro Togliatti elleni merénylet hatására 1948-ban már hétmillió dolgozó sztrájkolt, és a sztrájkok, földfoglalások, de mellettük a kivándorlás is éveken át nem csökkenő erővel folytatódott. A burzsoázia egyre nyíltabban tört uralma megerősítésére, és az ellentmondások is egyre nyíltabban a kizsákmányolók és kizsákmányoltak, az elnyomók és elnyomottak között feszültek. De a jobboldali pártokkal szemben a baloldal megosztottsága (a Szocialista Párt kettészakadása) is fékezte az osztályharcot, túl azon, hogy kezdetben egy közös program végigvitelében reménykedtek a kommunisták részvételével. A NATO-ba belépő, amerikai támaszpontnak helyt adó Olaszországban az adott körülmények között nem kerekedhettek felül (még polgárháborúban sem kerekedhettek volna felül) a baloldali mozgalmak. Az olasz filmművészet neorealista irányzata tehát részben ezt az alapvető társadalmi ellentmondást fejezte ki – a fegyveres harc, a forradalom perspektívája nélkül –, részben ezeknek az ellentmondásoknak általános érvényét, a nyomor és az elnyomás törvényszerűségét mutatta meg. Hősei ennek következtében alapjában nem lázadó, hanem szenvedő, nem aktív, hanem passzív hősök voltak. S a filmek rajtuk keresztül az alapvető társadalmi ellentmondás morális, nem pedig politikai vetületét adták. Természetesen nem kaphattak volna esztétikai és dramaturgiai értelemben pozitív minősítést azok a hősök, akik egyszerűen áldozatai voltak a háború utáni olasz kapitalizmusnak. Igazán a harcuk minősítette volna őket pozitívvá a kizsákmányolás és elnyomás ellen. De az alapvető ellentmondásnak a tudatosítása nyilvánvalóan az akkori életanyaggal volt

lehetséges, az pedig hamissá vált volna, elvesztette volna hitelét, ha a valóságból (céljával is összhangban) nem a legjellemzőbb magatartást emeli ki. Így a pozitívvá minősítés alapjává a hősök szenvedései mellett tiszta emberségük vált — ellenpólusaként annak a környezetnek, amely az emberi képességekkel és készségekkel nem törődött, sőt veszélyeztette az életüket. De ennek az ábrázolásnak az volt a buktatója, hogy felvetődött a kérdés: ha ezek a pozitív hősök ennyien és ennyire szenvednek a kizsákmányolástól és az elnyomástól, akkor miért nem változtatják meg a világot? Ezért az olasz neorealizmus egyre inkább módosult. Előtérbe kerültek ugyan aktív, cselekvő hősök [például Vittorio de Sica *A tető* (1956) vagy Giuseppe de Santis *Egy évig tartó út* (1957) című művében], de azok már csak lokalizáltan és epizodikusan ténykedhettek és érthettek el sikert: egy kis családi ház megépítésében, egy útépités végigvitelében stb. Ekkorra azonban már stabilizálódott a kapitalizmus, sőt Olaszország — a többi nyugat-európai országhoz hasonlóan — gazdasági sikereket ért el, amelyet olasz csodának is neveztek. Ez az ún. fogyasztói társadalom kialakulásához vezetett, amelyben a dolgozók életszínvonalának emelése a fogyasztás fokozódásával járt, s természetesen a nyomor korábbi szélsőséges jelenségei eltűntek (bár a földrajzilag egyenlőtlen fejlődés miatt ez nem az egész országra volt érvényes). A Biciklitolvajok hőséneke léte került veszélybe, amikor biciklijét ellopták, Elio Petri *A munkásosztály a paradicsomba megy* (1972) című filmjében a munkás már a saját autóján jár a gyárba dolgozni. A két film valóság-hű képpel érzékelteti, hogy milyen változás következett be. Egyre kevésbé volt mód így mind a legalapvetőbb ellentmondás tudatosítására, mind pedig a filmművészet korábbi ábrázolási módjának felhasználására.

A harmincas években kialakult filmművészeti ábrázolási módot alapjában a következők jellemezték: elsősorban és mindenekelőtt a belső világ, a pszichikum olyan kivetítése, amely megegyezett a hétköznapi életben megszokott, kialakult asszociációkkal, kifejező gesztustárral. Csapájev önkényes-

kedése egy nyilvánvaló cselekvésben mutatkozott meg (a kovács állatorvossá emelésének szándékában), hanyagsága a kigombolt zubbonynyakon és papucsain egyaránt érzékelhető volt. Az alagútásás közös, piszkos munkája összefogta. A nagy ábránd fogoly tisztjeit, de ezen belül a kesztyű jellemezte a márkít, a holttestére helyezett virág pedig kifejezte a parancsnok tiszteletét iránta. Kane az Aranypolgárban legközvetlenebbül fejezi ki uralomvágyát nemcsak kormányzói jelöltetésében, hanem Susan éneklési favorizálásában. Jean és Juliette egymásra borulása az Atalante-ban érzékelteti a kibékülés teljességét, a szerelem zavartalanságát. Ricci kerékpárja, amit az ágynemű árán vásároltak (mást már nem zálogosíthattak el) a Biciklitolvajokban, képet ad a nyomorúságos helyzetről. A film művészi eszközei természetesen mindezt felnagyíthatták, hatásosabbá tehették, de ez szintén a külső cselekvések által kiváltott asszociációk útján történt. Az Atalante nem a szerelmes összeborulással fejeződik be, hanem a folyó napfényben csillogó tükrével. A folyó szépsége rávetül az ölelkező párra is. Kane hatalmas — gyakran alulról fényképezett — figurája határozza meg az Aranypolgár című filmet, következképpen mindenki felett uralkodik. Magánya mégis nyilvánvaló, hiszen kastélya termében szinte elvész, a nagy tér kicsinnyé és elesetté változtatja. Ricci és Bruno beleolvadása a tömegbe a felvevőgép segítségével (abba a tömegbe, amely korábban rátámadt Riccire), megakadályozza, hogy a film hangulatilag is teljesen reménytelenül végződjék. A bekerített Csapájev géppuskarüzének villódzása érzelmileg a belső feszültséget is kifejezi. A nagy ábrándban nem lett volna olyan hatásos a márki furulyázása (szemben azzal, hogy a parancsnok számára nagyon figyelemfelkeltő volt), ha a közönség nem a képen kívülről hallott volna először, teljesen tájékozatlanul a dolog mibenlétéről. Ezek a formanyelvvel foglalkozó filmesztétikai művekben sokszor leírt eszközök az ábrázolást gazdagították, hatásosabbá tették a kifejezést, de alapjában meghagyták a főszerepet azoknak a cselekvéseknek, amelyek a mindennapi életben mindenki számára azonos jelentésűek. Ezt az azonos jelentést a beszéd

még inkább teljessé tette. Az ábrázolás olyan volt tehát a közönség számára, mint maga az élet, amelyben bizonyos jelentések alapján szintén el kell igazodni. A valóságban való kiigazodásnál (a hétköznapiak szintjén) ezek a filmek sem róttak nagyobb feladatot a közönségre a megértést illetően. Persze, a formanyelv, az ábrázolási módszer jobb ismerete (vagy egyáltalán ismerete) gazdagabb élménnyel, több árnyalattal stb. ajándékozta volna meg a közönséget, de az alapvető dolgokon nem változtatott volna. Az irodalmias – nagymértékben a színészek játékára támaszkodó – történet volt az alapvető élményhordozó. Ezért sem nőtt túlságosan nagyra a film és a filmmel való szórakoztatás közötti távolság. A közös módszerbeli alapok ugyan nem tették őket azonosná, de az ábrázolás tekintetében rokonságot mutattak, hiszen szinte soha nem volt mentes a film bizonyos illusztratív jellegtől.

Természetesen semmiféle változás nem semmisítheti meg a film emberi gesztusrendszerrel való ábrázolási sajátosságait, a megfelelő gesztusok (az emberi magatartásvilág értelmében) felfedezését és felfokozását, de ez a valóságban már a harmincas években is bonyolultabb volt, mint amennyire a film felhasználta, pontosabban ahogy sajátos eszközeivel átszöve jelentéshordozó szerkezeté alakította. Az ötvenes években bekövetkező társadalmi változásokhoz pedig végképp elégtelennek bizonyult. Ezt leginkább a modern filmművészet egyik első alkotása, Federico Fellini *Országúton* (1954) című műve mutatja a legérzékletesebben.

## A „PSZICHOLOGIZÁLÁS”

A hősök pozitív arculatának megőrzésekor a film általában került a konfliktusok (főleg az alapvető konfliktusok) személyek közötti élezését, az interperszonális ellentéteket. Riccinék nem azokkal van baja, akikkel közvetlenül találkozik – beleértve a nyomorúságos tolvajt is –, hanem azzal a társadalommal, amely közvetlenül meg sem jelenik. Maréchalnak



nincs konfliktusa De Boeldieu márkival, de még Rauffensteinel sem, a háború és ennek mélyebb gyökerei jelentik az ellentmondást. Viszont a megkritizálható Csapájev rögtön összeütközik a komisszárral, ugyanúgy, ahogy Kane is összeütközik a barátjával, a szeretőjével és másokkal. Jean is azért őrzi meg pozitív arculatát, mert nem ellenséges feleségével szemben, hanem a szokásos féltékenységi gesztust szinte ösztönösen – egyéni indulat nélkül – gyakorolja, és ő maga szenved tőle a legjobban. A személyek közötti konfliktusokban többoldalúan tárul fel a hős, de nyilvánvaló, hogy adott időben és helyen nem feltétlenül van szükség az esztétikai minősítésben ilyen többoldalúságra, pontosabban nem erre van szükség. [A szovjet avantgarde alkotásai nemegyszer kezdődtek interperszonális konfliktussal (anya és fia, matrózok és tisztek között) és éppen a hősök öntudatosodásával szorultak háttérbe ezek a konfliktusok, és adták át a helyüket sokkal átfogóbbaknak.] Az olasz neorealizmusban nemcsak az az ellentmondás bontakozott ki, hogy miért nem változtatják meg a világot az attól szenvedő hősök, hanem ennek másik oldala is: az ennyire pozitív hősök hogyan lehetnek ilyen tehetetlenek? Az ellentmondás első felétől indítatva, a filmnek a forradalmi hős megrajzolása felé kellett volna továbblépnie. Ehhez azonban nem volt meg a forradalmi szituáció, következésképpen az adott életanyag nem lett volna hiteles. Az ellentmondás második fele lehetőséget adott a méltán népinek nevezett hősöknek a megkritizálásához, pontosabban olyan belső korlátaik feltárásához, amelyek szintén akadályát jelentették forradalmasodásuknak, egyáltalán aktivitásuknak. Az Országúton című film ezt bontja ki.

Az Országúton forgatókönyve – egy valóságban látott artistapár története nyomán – már 1951-ben megvolt, de a film elkészítésére csak később nyílt alkalom.

A mutatványos Zampano eljön partnere halála után annak hűgához, Gelsominához, hogy maga mellé vegye. A falusi nyomorból a lány nagy örömmel és ambícióval megy vele. Zampano kegyetlen bánásmódja sem veszi el a kedvét. Sokkal

súlyosabb élményt jelent számára, hogy Zampano – akit annak ellenére szeret, hogy meglehetősen durván tette magáévá – más nővel megy el. Ez azonban nem változtat mutatványos életükön, amelyben Gelsomina sikereket ér el, de Zampanót már nem tudja szeretni. Egyszer el is megy tőle, és megsodál egy kötéláncost, akit Bolondnak hívnak. Amikor Róma külvárosában megismerkednek, a Bolond trombitálni tanítja Gelsominát, emellett szüntelenül ugratja Zampanót, aki ezért kést ránt, mire elviszik a rendőrök. Azonban maga a Bolond biztatja a lányt, hogy várja meg, maradjon vele. A legközelebbi országúti találkozásnál Zampano úgy megveri a Bolondot, hogy az meghal. Az érzékeny idegrendszerű Gelsomina esztét vesztí ettől, és Zampano elhagyja. A férfi öt év múlva hallja a Gelsomina által sokat játszott dallamot, és ekkor tudja meg, hogy a lány meghalt. Ekkor dőbben rá, hogy mit jelentett számára a partnere: az tette emberré.

A vándor mutatványos Zampano természetesen nem az uralkodó osztályhoz, hanem a néphez tartozik, népi hős. Ennek ellenére tökéletesen megfelel neki az a társadalom, amelyben él, ő maga is olyan erőszakos, önző. A falusi nyomor Gelsomina értelmi fejlődését megakadályozta, ami mégis fölébe helyezi Zampanónak, az nem valamiféle társadalmi öntudat, hanem az elhivatottság érzése, a vágy, hogy örömet okozzon az embereknek, mulattassa őket. Már a film elején mondja: „Művész leszek, mint Rosa”. S amikor egy ágyhoz kötött, nyomorék kisfiút sikerül felvidítania, ő maga is örül: „... a munka nagyon tetszik, de maga nem” – mondja Zampanónak. Gelsomina embereket szolgáló missziójába a Bolond felvilágosítása foglalja bele Zampanót. A lány még a nyilvánvaló hűtlenség ellenére is tisztelte és szerette, de Zampano állatias durvasága egyre inkább elidegeníti. Amikor a rendőrségen fogva tartják, és Gelsominának külön munkát kínálnak, a Bolond tartja vissza. Gelsomina hivatásának tekinti azt is, hogy Zampanóval maradjon, aki „olyan, mint egy kutya, akármit érez, csak ugatni tud”, de „minden jó valamire, még ennek a kavicsnak is megvan az értelme”. Gelsomina érzékenysége

azonban a gyilkosságot már nem bírja el. És Zampanóban, aki azóta egyedül dolgozik, a dallam hallatán felébred valami, ami leborulásra és sírásra készteti.

A pozitívvá minősítés alapja tehát itt is az emberi hangsúlyozása, de más viszonylatban, mint korábban. Nagy szerepet kap Gelsomina ragaszkodása, odaadása. Amikor Zampano elmegy egy másik nővel, Gelsomina az egész éjszakát ott tölti, ahol a férfi hagyta, s még az ennivalóhoz sem nyúl, amit adnak neki. S amikor megtalálja a semmivel sem törődő Zampanót, azonnal felderül: a villanyoszlop zúgását hallgatja, paradicsomot ültet. Amikor ideiglenesen elhagyja a férfit, akkor a legemberibb módon csodálkozik rá a világra: katicabogárral játszik, zenészeket hallgat, a kötél tánccost figyeli. A legnagyobb öröme az, amikor megért valamit (Zampano jellemét a Bolond előadásában) vagy amikor sikerül trombitálnia. Ha Zampano magatartásának jelzése elég egyértelmű is – veréssel tanítja a lányt, megcsalja, erőszakoskodik vele stb. –, Gelsomina bonyolultságának visszaadása már olyan cselekvéseket is igényelt, amelyeket nem lehet egyszerűen felfogni a köznapi életbeli tapasztalatok, asszociációk alapján, bár természetesen azzal tartanak kapcsolatot. A villanyoszlop zúgásának hallgatása, a paradicsomültetés (egy vándorkomédiás részéről), a katicabogárral való játék, a rácsodálkozás a világ kis dolgaira (amire Gulietta Masina különösen képes), nem olyan magától értetődő jelzések, mint a korábban ismertek. S ezek között még olyan is feltűnik, mint a színen átballagó ló a magányosság kifejezésére, a trombita mint a hivatásérzet szimbóluma stb. A valóság bonyolultsága (ebben az esetben Gelsomina belső világa) a filmtől is bonyolult jelzéseket követelt. Egy ember összetett alkatát, belső konfliktusait és az azokat meghatározó mozzanatokot kellett visszaadni, melyhez nem elég a pszichikum valamiféle tárgyiasítása, amely még mindig nagymértékben az illusztrálás terhére hordja, ehhez a lelkiállapotok és konfliktusok árnyalt visszaadása volt szükséges. Mindez összhangban áll azzal, hogy a történet nem annyira a külső, mint a belső viszonyokban megy végbe. Gelsomina kihasználása, a

lány belerokkanása a Zampano melletti életbe, nem hasonlít azoknak a történeteknek a fordulataira, amelyekkel a film korábban hatni igyekezett. Gelsomina összetörik a teljesen normális, köznapi világban, ennek a világnak jellegzetes típusa mellett. Ez az összeroppanás nem mesélhető el egyszerűen. Lelkiállapotokat kell egymás mellé sorakoztatni, és ezeknek a lelkiállapotoknak megfelelő tárgyi hordozót kell találni. Megfelelőt abban az értelemben, hogy egyáltalán visszaadja a belső világot, másrészt pedig abban az értelemben, hogy ne egyszerűsítse le, ne durvítsa el, hiszen abban minden számít. Nemcsak Gelsomina csődje Zampanóval szemben (a végső feloldás gesztusának ellenére), hanem a köznapi valóság és típusok emberellenes, embert torzító, embert romboló volta is, úgy, ahogy az valóban hat, kiiktatva a háborús szituációt, a szélsőséges nyomorúságot stb. A köznapi világ emberellenessége a kulcsa az Országútonnal kezdődő új filmművészeti törekvésnek.

A film az életben akar eligazítani, következésképpen az élet bonyolultabb szituációiban csak bonyolultabban teheti ezt. Viszonylag könnyű leleplezni a kapitalizmust, a burzsoá társadalmat a tömeges munkanélküliség, a kizsákmányolás szélsősége idején (és helyén), amikor azonban a munkás (ha nem is mindegyik) autón járhat munkába, és lakása tele van hűtőgéptől a televízióig fogyasztási javakkal, akkor ez a leleplezés nehezebb. S figyelembe véve, hogy nem is egyszerűen leleplezésről van szó, hanem a konfliktusok művészeti tudatosításáról, akkor különösen nehéz. A kibontakozó új filmirányzat előtt objektíve az a feladat állt, hogy számot adjon azokról a korlátokról, amelyek – túl a forradalmi szituáció hiányán – akadályozták a forradalmiság kialakulását. Másrészt leleplezze azt, hogy a kapitalizmus (a forradalmiság ellen ható) fogyasztói stádiumában sem vált pozitívvá, nem szűnt meg emberellenes lenni, és az emberiségnek védekeznie kell ellene.

Mindemögött az ún. elidegenedés jelensége állt, amelyet Marx – legalábbis egy vonatkozásban – így fogalmazott meg:

„A magántulajdon oly ostobákká és egyoldalúakká tett bennünket, hogy egy tárgy csak akkor a miénk, ha bírjuk, ha tehát tőkeként egzisztál számunkra, illetve ha közvetlenül birtokoljuk, megesszük, megisszuk, testünkön viseljük, lakjuk stb., egyszóval használjuk. . . Az összes fizikai és szellemi érzékek helyébe ennél fogva az összes ilyen érzékek egyszerű elidegenülése, a bírás érzéke lépett.”<sup>27</sup> A határ éppen itt húzódott meg Zampano és Gelsomina között is – az utóbbi nem ragadt meg a kényszerű létfenntartási magatartásnál, hanem felülemelkedett ezen a maga eszmeiségével (hivatástudatával), Zampano pedig éppen az eszmeiség tekintetében volt teljesen korlátolt, ennek hiányában volt teljes harmóniában az emberromboló társadalommal. A fizikai dolgozók, a széles értelemben vett nép között azonban ez a különbség nem annyira érzékelhető, hiszen minden életszínvonal-emelés ellenére a kapitalista társadalom anyagi bizonytalanságával a mindennapi létfenntartásra fordítja a figyelmet. Az adott társadalmi szituáció alapvető ellentmondása – a fogyasztással eltakart emberellenesség, az emberi belső pusztaság, dezorientáltság, eszmei szegénység stb. – tehát jobban megragadható volt az értelmiségi szférában, amelyben az anyagi kérdések nem takarták el úgy a lényegét. A problémák egyébként is bonyolultabban vetődnek fel az értelmiségi számára, mint a fizikai munka kiszolgáltatottjai között. Az ötvenes-hatvanas években az ábrázolás alapján nem azért fordult el az ún. népi hősök től, mert nem törődött a sorsukkal, hanem mert az alapvető ellentmondások (az elidegenedésből fakadók) más életszférával, más életanyaggal voltak tudatosíthatók. De ugyanúgy a társadalomra vonatkoztak – és kritikailag vonatkoztak rá – a megjelenő művek, mint korábban a neorealizmus alkotásai. Éppen a valóság és a film kapcsolatának megvalósítására következett be a változás. Ez már tapasztalható volt Fellini művészetében is.

Federico Fellini az *Édes élet* (1959) című műve főhősében, az újságíró Marcellóban annak ingadozását mutatta meg az édes élet és a tevékeny élet között. Ez utóbbi éppen azért nem sikerült neki, mert példaképéről, Steinerről is kiderült (annak

öngyilkosságával), hogy nem voltak igazán a valósághoz kötő eszméi, nem tudott valaminek a nevében meghatározott célért dolgozni, nem remélhette, hogy cselekvően, változtatón helyet talál a világban. Az eszméknek ez a szegénysége volt a *Nyolc és fél* (1962) tárgya is. Filmrendező hőse, Guido válsága szintén abból adódott, hogy nem volt a valósághoz kapcsoló megfelelő eszmei alapja.

Az elidegenedés következménye az atomizálódás, a társadalmi mozgáshoz való kapcsolódás lehetőségének hiánya az egyén számára a – végső soron ugyancsak a társadalom okozta – belső korlátok és a társadalom jellege miatt. Szélsőséges esetek (háborús események, a mozgalmak nyílt cselekvő szakasza stb.) nélkül az egyén nehezen találhat kapcsolatot a társadalommal. Ehhez megfelelő eszmére van szüksége, amely összekapcsolja vele, kijelöli számára a helyet a társadalmi mozgásban. A stagnálás, a megfelelő perspektíva hiánya stb. ezt az eszmei alapot semmisíti meg, és ezzel a kapcsolat lehetőségét is. Marad csak a funkcionális (létfenntartó) cselekvés és a magány, ezzel együtt pedig az egyre dekadensebb életforma. Azoknak az értelmiségieknek a sorsában (újságíró, filmrendező stb.), akik kifejezetten az eszmék termelésére, illetve továbbítására hivatottak, és mások kapcsolatának létrejöttét kellene segíteniük a társadalommal, ez a helyzet még pusztítóbb, s erőtlenségük esetén nem marad számukra más, mint a menekülés – akár az édes életbe, akár a magányba, illetve az emlékekbe, az álmodozásba.

Az Édes élet még viszonylag egyszerű jelzésekkel adta vissza mindezt, de a *Nyolc és fél* már kénytelen volt bonyolultabban ábrázolni, bár jelzései nemegyszer nagyon közvetlenek és élesek. Ilyen a film elején Guido fuldoklása az autóban a többi autó között – fuldoklása a civilizáció világában. Majd, amikor sikerül kiszabadulnia és felemelkednie, visszarángatják a földre. – Ez az álomkép előrevetíti a veszélyt és a szabadulás lehetetlenségét. A környezet és annak életformája ugyanolyan egyértelmű, mint a követelmények, amelyeket szembeszegeznek Guidóval: munkatársai, az újságírók, a szeretője, a felesége,

az egyház stb. Szeretne uralkodni a körülményeken, és állandóan azok uralkodnak rajta. Senkit sem sikerül boldoggá tennie, legkevésbé magát. Sem a vallás, sem a szerelem, sem a munka nem segít, mindig zavaróvá válik saját önmegvalósítási törekvéseinek kudarca. Nem véletlen, hogy a film utolsó jelenete annak jelzése, hogy nincs más eszme Guido számára, csak a tiszta gyermeki én: a gyerek Guido vezényletével szóló zenére vonulva végre boldogan mosolyognak az emberek. De ez csak álom. Valójában le kellett bontani a díszleteket, mert Guido képtelen az alkotásra és cselekvésre. Önvallomásnak szánta a filmjét, és csak az elveszettség élményét juttatta kifejezésre. Fellini a Nyolc és félben felhasználta a szürrealisztikus ábrázolási módot is – az emlékképek, álmok, gondolatok közvetlen kivetítését, hogy érzékeltesse a hős korlátainak forrását, és képzelete szegényességében is megmutassa belső korlátozottságát.

Michelangelo Antonioni, a modern filmművészet másik nagy olasz kezdeményezője általában megmaradt a jelenségek közvetlen adottságánál, nem alkalmazta a belső világ kivetítésének módszerét. Az *Éjszaka* (1960) című műve szinte kulcsfilmje az irányzatnak.

Az *Éjszaka* című film jelzésrendszere a filmművészet teljes változásáról tanúskodik. A történetből ez már sejthető. Egy házaspár – az író Giovanni és felesége, Lidia – haldokló barátjukat látogatják meg, majd a férj könyve megjelenése alkalmából rendezett sajtófogadásra mennek. Lidia otthagyja a társaságot és a külvárosban tesz sétát, ahol megismerkedett Giovannival. Férjét is kihívja oda, de annak számára már semmit nem jelent ez a hely, sőt úgy tűnik, a felesége sem. Hogy a férfi figyelmét felkeltse, Lidia egy bárba megy vele, nem a Gherardini nagyiparos családhoz, ahová hivatalosak. Amikor azonban Giovanni több figyelmet szentel a bár táncosnőjének, mint a feleségének, akkor az mégis kész az estélyre menni. Giovanni ott a vendéglátó lányának udvarol. Lidia pedig egyre inkább tudatára jut magámaradottságának, amelyet barátjuk halálának híre tesz teljessé.

Lidiát, aki nem bírja nézni barátjuk szenvedését, és előbb elmegy a kórházból, egy különös epizód gondolkodtatja el férjéről. Giovanni elmeséli neki, hogy a kórház folyosóján egy fiatal, hálóinges nő szinte bevonszolta a szobájába, és azt kívánta, hogy szeretkezzék vele. Giovanni nem is túlságosan állt ellen, de a megérkező ápolónők véget vetettek az epizódnak. Maga a tény és ennek némileg dicsekvő elbeszélése ráirányítja Lidia figyelmét férje sekélyes voltára, amit különösen a sajtókonferencia hangsúlyoz a maga kontrasztjával, hiszen ott mindenki ünnepli és dicséri a férfit. Ez elől akar elmenekülni Lidia, s egyáltalán ebből a nagyvárosi környezetből is (Milánóban játszódik a film), amely sima, modern falaival szinte agyonnyomja. Sétájával kikerül az időből és az emberi viszonylatokból: törött, kidobott óra hever mellette, még egy síró kisgyerekekkel sem tud kapcsolatot teremteni. A külváros számára idegen embereket mutat, s a telefonon kihívott Giovanni érdektelenül néz körül. Lidia azonban ragaszkodik a férjéhez, kapcsolatot akar teremteni vele, találni akar benne valamit, ami ellene szól róla kialakuló negatív ítéletének. A férj azonban nem reagál felesége testére (aki előtte fürdik, és a figyelem felkeltése miatt adatja vele oda a szivacsot és a köntösét), új ruháját is csak a szokványos bókkaletti. S az a Giovanni, aki egyáltalán nem figyelt fel a feleségére, a bárban a táncosnő mozdulatait olyan odaadással figyeli, hogy nem is hallja meg, amikor a felesége a velük kapcsolatban kialakult gondolatáról beszél. Erre dönt úgy a feleség, hogy inkább Gherardiniék. Gherardiniéknél a szokásos társasági, édes élet zajlik. A nagyiparos lánya érdeklődést mutat az író iránt, az pedig ezt udvarlásra használja ki, egyáltalán nem törődve a feleségével. Az éjszaka folyamán így kiteljesedő magány készteti Lidiát, hogy telefonáljon a kórházba, s a halálhírrrel teljes lesz a magánya. Hajnalban nem is annyira a barátjuk halálhíre döbbsenti meg Giovannit, hanem az, ahogyan róla felesége beszél. Emiatt is — és a szegény miatt, hogy nem ismerte fel a saját, korábban írt levelét, amelyet Lidia idézett — gyűri le az asszonyt ott a parkban, hiszen semmi lelkit, szellemi nem adhat neki.



Eleve fel kell figyelni az ábrázolás pszichológiai pontosságára. Giovanni reagálásaiban a férfimentalitás tipikus megnyilatkozásai tapasztalhatók, de ugyanakkor körvonalazódik benne egy durva, érzéketlen magatartás is, amely hasonlatos Zampanóéhoz az Országúton című filmben, természetesen a két társadalmi szféra különbségével. Ugyanúgy, ahogyan Lidia érzékenysége, kapcsolatteremtési törekvései — ugyancsak szintkülönbséggel — emlékeztetnek Gelsomináéra. Giovanni — megint csak mintegy Zampanót idézve — teljesen kibékülve él a normálisnak tartott világban. Ebben a világban a klinikán pezsgőt adnak és külön ápolónőt tartanak a betegek vidítására, szexmániásokká válnak az emberek, a nagyiparosok lányuk lovának ünneplésére estélyt adnak, amelyen a vízmedencébe ugrálással szórakoznak stb. Terméke Giovanni ennek a világnak, s harmonizál is vele. Hozzá képest Lidia egy másik világba illőnek, a valóságból kiszakadtnak tűnik. S éppen ez adja a kritikai hangsúlyt: az érzékeny, a magát kereső, az elmélyült — és nemcsak külsőséges — kapcsolatokra törekvés látszik idegennek. S annak, aki beillik a világba, már annyi lelkierője sincs, hogy egy ilyen lényhez megfelelően viszonyuljon.

Nem véletlen, hogy ebben az időben megszorodtak a jelentéstani, szemiotikai kutatások. A társadalomkritika ilyen fókán a pozitív hős jellemzésére már nem voltak kielégítőek a köznapi, egyszerű asszociációk és jelzések. A sajtófogadási ünneplés a filmben nem elismerés, hanem kontraszthatásával leleplezést szolgál. Giovanni közeledése Gherardini lányához nem szerelem, még csak nem is vágy, hanem a társasági élet részeként éppen az érzelmi szegénységre, a legsablonosabb magatartásra utal. S a házaspár szeretkezése végképpen mást jelent itt, mint amit általában szokott. Ha árnyaltabb az ábrázolás, akkor nagyobb érzékenység szükséges a befogadáshoz. A pszichológiai állapotok felsorakoztatásának átérzése nélkül a közönség számára a film csak cselekvésmozzanatok halmaza marad. Az átérzéshez pedig el kell távolodnia a mindennapok szokványos értelmezéseitől, tapasztalataitól.

Nem véletlen, hogy Antonioni az Édes élethez hasonló filmet is készített *Nagyítás* (1966) címmel, amelynek fényké-

pész hőse a valóságot nem vállaló hippivilág és a valóságot megismerő, abba beavatkozó magatartás közül az előbbit választja. Antonioni azonban nagyobb hangsúlyt adott a hőset ebbe az irányba kényszerítő külső erőknek. A Nyolc és félre pedig – bizonyos fokig – Antonioni *Foglalkozása: riporter* (1975) című alkotása utalt. A riporter, élve egy különleges helyzettel, személyiséget cserél a felszabadító afrikai mozgalmaknak fegyvert szállító ügynökkel, de nem képes végigvinni vállálását. Ezek a filmek azonban már egy másik – későbbi – filmművészeti fejlődési szakaszra utalnak. A neorealista film válságával kapcsolatban volt egy más irányú kiútkeresés is, amelyet Pier Paolo Pasolini korai művészetében kell szemügyre venni.

Az *Éhenkórász* (1961) hőse, az Éhenkórász vagy Csóró nevű fiú börtönbe juttatja a lányt, aki kitartotta, mert veréssel sem tudja tovább erre kényszeríteni. Természetesen hamarosan szerez egy új lányt, Stellát, de azt fel kell öltöztetni stb. Ezért elvált feleségénél meglátogatja a kisfiát, és lelopja a nyakáról az aranyláncot. Stella hosszas kérések után hajlandó prostituálttá válni, tapasztalatlansága miatt azonban próbálkozása sikertelen marad. Amikor az előző lány tudomást szerez Stélláról, bosszúból feljelenti az Éhenkórászt, akit ezután egy nyomozó figyel. A fiú azonban beleszeret Stéllába, és inkább dolgozni megy, csak ne kelljen a lányt az utcára küldeni. Mivel nem bírja a nehéz fizikai munkát, lopni megy barátaival. A más okból történő megfigyelés miatt azonban menekülnie kell, hiszen azonnal ott van a rendőrség, futás közben egy autó kerekei alatt meghal.

A lumpenproletariátus környezetét speciálisan tanulmányozó Pasolini kétségtelenül nem idealizálta hőset, aki striciként élt, megverte a kitartóját, saját családjától lopott, a beleszerető Stéllát prostitúcióra kényszerítette stb. Egyrészt azonban az Éhenkórász olyan világban él, ahol nincsenek más lehetőségei, mint a legnehezebb fizikai munka, másrészt pedig érzelmeiben – szerelmében – felemelkedik és megváltozik. Még tisztábban mutatkozik ez meg Pasolini másik filmjében, a *Mamma*

*Rómában* (1963). A prostituált, megszabadulva stricijétől, új életet akar kezdeni mint gyümölcsáros, hogy becsülettel felnevelhesse a fiát. A prostitúcióból azonban nem szabadulhat ki, és a fia tolvajjá válik; börtönben hal meg. A becsületes életre való törekvés és az anyai szeretet felemelő volta kevésnek bizonyult a külső kötöttségekkel szemben.

Ezekben a filmekben természetesen a jelzésrendszer a korábbira emlékeztető maradt, de nem ez az irányzat terjedt el (még Pier Paolo Pasolini sem tartott ki mellette), hanem a Fellini és Antonioni művészetéhez hasonló alkotásokat magába foglaló áramlat vált uralkodóvá. Ez viszont majdnem az egész nyugati filmművészetre jellemző. Természetesen egyéni sajátosságok, kölcsönhatások egyaránt tapasztalhatók voltak, de valamennyit a modern filmművészet fogalomkörébe soroló, közös vonások jellemezték. A legjellegzetesebb példák felsorakoztatása éppen ezért gazdagíthatja a modern filmművészet ismeretét, de főleg megértetheti az ábrázolásban bekövetkezett változások szükségességét és lényegét.

## *Az ábrázolás átalakulása*

### A FRANCIA ÚJ HULLÁM

Abban, hogy a II. világháború után a francia film a filmművészet fejlődéséhez nem járult hozzá jelentősen, sőt korábbi eredményeitől visszalépve egy sor propagandafilmnek adott helyet, szerepet játszott az is, hogy – eltérően az olasz filmtől – a nemzeti ellenállás, a nemzeti felszabadítás nem vált társadalmi felszabadítási küzdelemmé. Bár a franciák között is voltak fasiszták, és a Henri-Philippe Pétain vagy a kollaboránsok emléke sem tűnt el nyomtalanul, olyan fajta fasiszta rendszer, mint Benito Mussolinié, nem volt. Később azután az ország sorsa sokban emlékeztetett az olaszországra (a kommunista miniszterek eltávolítása a kormányból, csatlakozás a Marshall-tervhez, belépés a NATO-ba stb.). A filmművészet szintén mutatott hasonló vonásokat a két országban. Talán Franciaországban mind kritikailag, mind művészetileg még erősebb volt a szembefordulás a hagyományos ábrázolási móddal, annak megfelelően, hogy a francia film nem mutatott fel a neorealizmushoz hasonló eredményeket, bár természetesen a francia új hullámnak voltak művészeti előzményei (például Robert Bresson művészetében). Bizonyos értelemben művészi előzménynek tekinthető (az új hullám kibontakozását segítőnek és vele kölcsönkapcsolatban levőnek) az ún. Cinéma Verité dokumentumfilm-mozgalom is, amelynek fő alakja Jean Rouch volt.

Jean Rouch etnográfusként dolgozott Afrikában, és a keskenyfilmet munkaeszközként használta. Érdeklődése ké-

sőbb szélesedett, s előbb szintén Afrikában, majd Európában is dokumentumfilmeket készített. Ezekben a filmekben a műfaj sajátos megújulása tapasztalható. Bár Jean Rouch Dziga Vertov Filmigazság híradójára utalva nevezte el az általa kezdeményezett törekvést Cinéma Veritének, valójában nem Vertovhoz tért vissza. Dziga Vertov a valóságos tényeket nem tette annyira egy-egy tétel dokumentumaivá, hanem megpróbálkozott a fogalmak tárgyiasításával, és a nyelvi eredmények alapján ezeknek a folyamatoknak a szükségszerűségét bizonyította, azaz a tárgyiasított fogalmakat logikai rendbe szervezte. Ez persze azt is jelentette, hogy az adott lényeket nem egyetlen jelenségből bontotta ki, hanem a tényeket inkább szavakként használta. A későbbiekben a film fokozott bevonásával a propagandába ez a módszer teljesen illusztratívá változott: egy-egy politikai, gazdasági stb. tételt illusztráltak a jelenségek képével. Így a háború, a fasizmus stb. szörnyűségének kifejezői egyaránt a bombázások, koncentrációs táborok stb. lettek, a békés építést pedig az új házak, az óvodákban mosolygó gyerekcsoportok, az ömlő acél, a hullámzó vetések stb. tették érzékletessé. Ezzel a dokumentumfilm módszerében kifejezetten spekulatív konstrukciót, a valóságelemekkel való játékká változott, és minden hitelességét elvesztette (még akkor is, ha igazat mondott). A továbblépéshez nem volt elegendő tehát egyszerűen a valósághoz visszanyúlni és csak a valóságos tényeket felvenni, hanem biztosítani kellett az illusztrativizmus kiküszöbölését is a jelenségek teljesebb visszaadásával, illetve a lényeg belőlük való kibontásával, közvetlenül a néző szeme láttára. Ennek — bár nem kizárólagos, de alapvető — biztosítója az elbeszélés és az interjú volt. A II. világháború után elterjedt technika lehetővé tette a könnyű hangos kamerák alkalmazását és a keskenyfilm felnagyítását normál méretűre. Így a dokumentumfilm alkotója mellőzhette a sok tagból álló stábokat, a nehézkességet, és rugalmasan adhatta vissza az élet jelenségeit. A televízió hatása is szerepet játszott mindebben. A felvételekre kerülők tudta nélkül (vagy akkor, amikor már megszokták a kamera jelenlétét) elleste azt a pillanatot, amint

feltárul egy rejtett reagálás, gesztus stb. mint a lényeg kifejezője, és az interjúval módot adott egy belső teljesség visszaadására. A már később, Edgar Morinnal készített Jean Rouch-film, az *Egy nyár krónikája* (1961) jó példája ennek. Utcan, üzletekben, presszókban, lakásokban, műhelyekben tették fel a kérdést a kiválasztottaknak, hogy boldogok-e, és ha nem, miért nem. Az egyszavas feleletektől a hosszas elbeszélésig sokféle választ kaptak. A munkás unja az egyformaságot, azt, hogy semmi nincs számára, csak a munka, utazás, evés, alvás. Egy tisztviselőnő Olaszországból települt át, és hasonló problémát ad elő: albérletben lakik, nincs más az életében a munkán, evésen, alváson kívül, ezért szeretkezéssel és ivással próbálja sorsát elviselni. Egy diák már a politikában és a szerelemben is csalódott, minden tekintetben kompromisszumokra kényszerült. Az összeállított anyagot levetítették a hosszabb interjút adóknak, akik utólag kommentálhatták szereplésüket vagy hozzászólhattak másokéhoz. A problémák sokkal hitelesebben tárultak így fel, mint ha tudományos összefoglalóhoz csatlakoztak volna a szokásos gyári, hivatali, lakás stb. felvételek. Nemegyszer az átélés annyira szuggesztív hatású volt, az interjúalany annyira belefeledkező, hogy megnyilatkozása felért egy pszichológiai tanulmánnyal. Ez még részletek esetében is előfordult (például fiatal diákok ekkor tudták meg, hogy a karra tetovált szám a koncentrációs táborbeli fogságra utal).

A hitelességgel járt, hogy az alkotó ne erőltesse véleményét a nézőre, hanem elébe tárta a jelenséget lényegi megnyilvánulásával, és a nézőre bízta, hogy levonja a megfelelő következtetéseket. Ez a játékfilm vonatkozásában már az új hullám előtt elterjedt, és leginkább Robert Bresson alkotásait jellemezte, azok között példamutatóan az *Egy halálraítélt megszökött* (1956) címűt.

Robert Bresson irodalmi és filozófiai tanulmányok mellett festésszettel is foglalkozott. Első filmjét a háború és fogság után készítette egyházi ihletéssel, hívő katolikus voltának megfelelően. Az *Egy halálraítélt megszökött* című filmje készítésekor már ismert rendező volt.

A film nem véletlenül mondja ki már címében is azt a tényt, amit a kalandos hangvételű alkotások éppen az izgalom fokozására szoktak használni. Bresson nem törekedett erre, de arra sem, hogy a háború alatt halálraítélt francia ellenálló sorsában a börtön szörnyűségeit és a fasiszták állatiaságát leplezze le. Alkotásában semmi ilyesmi nem található. A halálraítélt fogoly szökésére való felkészülését és szökését kísérheti figyelemmel a néző. Az ajtófa vésését egy törött kanállal, az ágynemű és az ágysodrony kötélle fonását stb. Közben azonban — ezekben a kis manuális cselekvésekben — feltárul Fontain, a fogoly reménykedése, kétsége, nekibátorodása, visszarettenése — egész belső világa, hiszen ezt teljességben a szökés tölti ki. A szökés Bresson előadásában lelki küzdelem; következésképpen az együttérzés pólusa, az átélés forrása is. A lelki küzdelem izgalmaiból fakad, nem pedig az antifasiszta hősnek vagy a kalandos elemnek szól.

Az Egy halálraítélt megszököttben nincsenek rendkívüli cselekvések, sőt éppen ellenkezőleg, szinte ugyanazok a cselekvések ismétlődnek végig (mosakodás, evés, a deszka vésése stb.), de ezek a köznapi cselekvések úgy telítődnek érzésekkel, élményekkel, ahogyan a köznapi életben is mássá válik a legegyszerűbb cselekvés is, ha a végrehajtóban ugyanakkor hevesebb érzelmek ébrednek. (S persze, a belső monológyszerű, narrációszerű hangvilág is sokat jelent a maga intimitásával e tekintetben.) A cselekvés ilyen átszíneződésére érdemes egyetlen példát kiemelni: Fontain még a beszállításkor, az autóban élni akar a szökés lehetőségével. Sokáig habozik, majd felrántja a kocsiját és kiugrik. Ezt a habozást kezének sajátos, visszafojtott pantomimje fejezi ki: a kezek várják a kedvező alkalmat, megtorpannak a zavaró körülményre stb. Az új hullámnak — még ha Bressont nem foglalta is magába — nagy szüksége volt rá, egyáltalán az ábrázolás minden eredményére, hogy bonyolult feladatát megoldhassa.

Az ún. francia új hullámot a szakmában már dolgozók, egyéb foglalkozásúak (fényképész, író stb.) és főleg André Bazin Cahiers du Cinéma nevű lapjának kritikusai indították

útjára. Olyan kritikusok, akik a „papa mozija” néven aposztrofálva évekig támadták a hagyományos filmművészetet, annak nem kielégítő volta miatt. Alkotásaik sokban emlékeztettek a megújuló olasz film műveire, ezért elegendő a jellegzetesebbeket kiemelni.

Claude Chabrol *A szép Serge* (1958) című filmjével az Országúton megfelelőjét alkotta meg – bár teljesen más színvonalon. A film egy falut mutat be, tehát népi hősokeket, de mint részeges, erőszakos, züllött alakokat, s egyáltalán nem a tiszta szenvedés áldozatait vagy harcos lázadókat. Maga Chabrol is áttért azonban az értelmiségi témára *Unokafivérek* (1959) című művében, amelynek egyetemista hősei – a munkába menekülő Charles és a mindent semmibe vevő Paul – egyaránt összetörnek a valósággal való találkozáskor. A párhuzam a fejlődésben tehát tényszerű volt, pedig a franciaországi helyzet az ötvenes évek végén nem kedvezett ennek: a katonai puccs Algériában 1958-ban, Charles de Gaulle elnöksége nagy személyi hatalommal (1959), az összes gyarmat formális függetlenségének elismerése (1960), az OAS puccsa 1961-ben és ennek megghiúsulása stb. A politikai mozgás mellett a gazdasági helyzetből eredő problémák is rendkívüli mértékben izgatták a közvéleményt, és ez kapcsolódott össze a film régen aktuális változásának igényével, és nem véletlen a francia filmben feltűnő háborús téma sem.

A közismert és franciásan jellegzetes első új hullámhoz sorolt film azonban nem Chabrol műve volt, hanem François Truffaut *Négyszáz csapás* (1959) című alkotása.

A *Négyszáz csapás* (túl Jean Vigo 1933-ban készült *Maga-tartásból elégtelen* című filmje ihletésén) egyéni élmények alapján is készült. A film gyerek hőse, Antoine anyjával és mostohaapjával él egy meglehetősen szűk lakásban, ahol neki csak egy kis sarok jut. Az iskolai büntetések, az otthoni szigorúság miatt egyszer nem mer hazamenni. Másnap anyja érte megy az iskolába, s ekkor úgy tűnik, hogy minden rendbejön: kirándulni mennek, moziba, a házi feladatban feltalálja magát, és gondosan tanulmányozza Balzacot, de



éppen ezért írása – akaratlanul – nagyon hasonlít az íróéhoz. A tanár csalásnak ítéli a dolgot, és nyolc napra kitiltja az iskolából őt is és barátját, Renét is. Antoine Renénél bújik el, de mivel a tengerhez akarnak menni, apja irodájából, munkaidő után ellop egy írógépet. Tettesérik, és apja feljelenti. Intézetbe kerül, ahol anyja csak azért látogatja meg, hogy iránta való érdektelenségét közölje. A fiú így szánja el szökésre magát.

A gyermekszereplő ellenére nem ifjúsági filmről van szó. Antoine kora viszont kizárt minden rendkívüli és nagy eseményt. A köznapis életről van szó, azt a legközvetlenebbül bemutatva. A nagy esemény helyett az, amit Antoine élete, életének epizódjai – a film – hordoz: a feleslegesség, a bezártság, a kapcsolódásra való képtelenség és a tehetetlen lázadás. Házasságon kívül született gyerek – apja csak később vette el anyját, s már nem szeretik egymást. Anyja megcsalja a férjét (Antoine meglátja csókolózni mással, anyja azért is viszi kirándulni és moziba, hogy hallgasson), így hát nyűg számukra a gyerek, aki a tanár szemében is csak bosszúság forrása. Egyszer érzi Antoine igazán, hogy képes lenne csinálni valamit, hogy kapcsolatot tudna találni a világgal: Balzacról szóló írásával, amit a konyha zugában készít. S amikor ez sikertelennek, sőt büntettnek bizonyul, már másféle vágya van: a tenger. Amikor megszökik, a tengerpartra fut – a kamera premier plánban kíséri, érzékeltetve, hogy nincs perspektívája a futásnak, és megérkezve kimerevedik az arc, a kitörés lehetetlenségének megfelelően.

Sajátosan kapcsolódik ehhez a műhöz Jean-Luc Godard *Kifulladásig* (1960) című filmje, amely François Truffaut ötletéből készült.

A film hőse, Michel lopott kocsin Párizsba tart, hogy a neki járó pénzzel és szerelmével, Patriciával Olaszországba menjen, amely számára az új életet – egyáltalán az életet – jelenti. Az úton erről a jövőendő boldogságról álmodozva száguld, s a nyomába eredő rendőrök egyikét lelövi a kocsiban talált pisztollyal. Ez az incidens azonban nem készíti el a feladására. Autóstoppal kerül Párizsba, egy volt barátnője táskájából

szed ki pénzt, s végül megkapja a csekkjét, amelyet azonban nem válthat be, mert a rendőrgyilkosság miatt keresik. Barátját, Antoniót kell megtalálnia, hogy a pénzhez hozzájusson. Addig is úgy szerez pénzt, hogy a WC-ben leüt egy férfit. Közben Patriciának udvarol, aki már az övé volt. A nő most újságírással próbálkozik, egyetemre készül, tehát más tervei vannak, s mint Párizsban élő amerikainak különben is óvatosan kell viselkednie. Amikor végre újra Michelé lesz, akkor annyira zavarja önállóságának feladása, hogy jelenti a fiút, de utána figyelmezteti, hogy meneküljön. Michel azonban nélküle nem megy, s amikor végre futni kezd nyomában a rendőrökkel, már biztos a halála.

A film sok folyamatos kameramozgással kíséri hőseit, sokszor használja azt a second plant, amelyben a valóságban is látják egymást az emberek, sőt azonos méretű képkivágásokat cserélget, hogy a valóságosságot még inkább megőrizze. A film óvakodott attól, hogy eleve valamilyen véleményt oktroálja a nézőre.

Az olasz alkotások legjobbjai nagyon hamar az eszméket hivatásszerűen termelő értelmiségiek válságát választották tárggyul – belső korlátoltságukat, erőtlenségüket a valósággal való kapcsolatra. A francia film nagy figyelmet szentelt a külső korlátoknak. Antoine esetében – a Négyszáz csapásban – az önmegvalósítás lehetetlensége, a feleslegesség miatt, Michel esetében – a Kifulladásigban – a személyiség torzulásának a külső viszonyokhoz való igazodása következtében. Michel ugyanúgy megfelel környezetének, ugyanúgy annak terméke, ahogyan az Országútonban Zampano az volt. A film teljesen természetesnek mutatja be Michel gátlástalanságát, akár egy autó ellopásáról, akár egy rendőr lelövéséről, akár egy utcán sétáló nő szoknyájának – heccből való – felemeléséről van szó.

Van a Kifulladásigban – a hitelesítő közvetlen ábrázolás ellenére – valami elvont modellszerű, ami a társadalom által Michelre erőszakolt magatartás abszurditásából fakad. Patricia törekvése kézenfekvő: újságírás, egyetem stb. Antonio gesztusa

– pénzt és fegyvert ad, amikor az utolsó percekben odaér – a gengszterek szokványos magatartása. Michel azonban távlati terveit illetően nem gengszter és magatartását illetően nem hasonlítható az átlagemberekhez. Ez a társadalom tiszta hatása, modellezése. Még inkább érvényesül ez a módszer Jean-Luc Godard *Csendőrök* (1963) című filmjében.

Az elidegenedés áttételesen, bonyolultan hat az egyénre, torzító hatását megragadni, következményeit érzékeltetni nagy feladatot jelentett a film számára. Ezért bukkant fel az a módszer – Godardnál, de nemcsak nála –, amely az elidegenedés ad abszurdum vitelével ábrázol. Ez az egyén szempontjából szélsőség, a társadalom szempontjából azonban nem. Éppen ezért tartalmaz a *Csendőrök* eredeti híradórészleteket bombázásokról, halottakról, pusztulásról stb. Ezek a cselekvések szinte szakadatlanul folynak a világ valamelyik részén. A társadalom „alkalmassá” tette erre az egyéneket, akik így egyszerűen válnak bűnösökké és áldozatokká.

Mindez azért érdemel figyelmet, mert a film az elidegenedést ellentmondás-komplexusként fogta fel, és tudatosította, nem kizárólag egyetlen viszonylatban. A társadalom minősége és az egyén belső korlátai miatt a hiányzó kapcsolat az egyén és a társadalom között, az egyén megfelelő helyének lehetetlensége a társadalomban nemcsak a fogyasztási javak birtoklására ösztönzött (és ezt tekintette az ember lényegének), hanem a birtoklási vágy kifejlesztette az erőszakosságot is, kicsiben és nagyban egyaránt. Jean-Luc Godard, aki leginkább fordult a jelenség társadalmi forrása felé, csak úgy volt képes ezt érzékletessé tenni, ha a lényegi mozzanatot tiszta formájában valósította meg. Ez nem egyenlő az illusztrálással, amelyben a lényeg úgy jelenik meg egyediként, hogy tagadja tiszta lényegi mivoltát, és ezzel spekulatívvá válik. Godard intellektualizálta az ábrázolást azzal, hogy a lényeget tisztán megtartotta – némileg jelképeessé téve –, és a híradójeleneteket, az egyéni magatartásokat, a szöveget az általános érzékletessé változtatásához használta fel. Ezzel lépést tett előre az elidegenedés tudatosításában, bár a modern filmművészetben általában nem

terjedt el ez a módszer. Sokkal inkább a belső világ feltárásával oldották meg az elidegenedés bonyolultságának ábrázolását. Erre példa Alain Resnais művészete is.

A rendező *Szerelmem, Hirosima* (1959) című műve, bár az ábrázolás módja más, kapcsolódik Godard későbbi törekvéseihez.

Egy francia színész nő, aki filmfelvételek miatt Hirosimában tartózkodik, találkozik egy ottani japán mérnökkel. A nő legnagyobb élménye a II. világháború végén egy szerelem volt. Nevers-ben élt, és egy német katonába szeretett bele, akit a háború utolsó napjaiban lelőttek. Őt a felszabadulás után kopaszra nyírták, szülei pincében tartották, majd elengedték Párizsba. Ez az emlékké váló eset teljesen megváltoztatta életét. A férfi legnagyobb élménye az atombomba volt, amelynek ledobásakor hozzátartozói valamennyien elpusztultak, ő maga csak véletlenül volt távol a várostól. A film tehát egymás mellé állít két szörnyű eseményt: az atomtámadást és a szerelmes elvesztését (annak német mivolta miatti megaláztatását), és elfogadtatja ezt az összevetést. A hősök minden aktuális cselekvésébe beleszövődnek ezek az emlékek, illetve a félelem a felejtéstől. Ezért mondja a nő visszaemlékezése végén a férfi: „Úgy gondolok erre a történetre, mint a feledés borzalmára.” S ezért fogja fel a nő a történet elmondását úgy, mintha megcsalta volna hajdani szerelmesét, tehát felejt. Az ember ragaszkodik az emlékeihez, élményeihez, amelyek felhalmozódnak benne és alakítják, hiszen ezek teszik őt azzá, aki. Kiiktatni a nevers-i események borzalmát annyit jelent, mint kiiktatni a szerelem emlékét. Kiiktatni Hirosima borzalmát, egyet jelent a szeretett hozzátartozók elfelejtésével (nem is szólva arról, amit az atombomba alkalmazása az emberiség számára jelent, s amit nem szabad elfelejteni.) Az élethez tehát a feledés is hozzátartozik és az emlékezés is, hiszen az emlékekkel bizonyos értelemben eggyé válik az ember. Ezért mondja a film végén a nő a férfinak: „Hirosima a te neved!” És a férfi a nőnek: „A te neved pedig Nevers!” A felejtés – nem felejtés rétege mögött azonban egy másik jelentésréteg bomlik

ki: a társadalom, a háború embertorzító hatása, amely szinte lelki beteggé teszi áldozataikat, s azok nem képesek felülemelkedni megrokkant énjükön. A két katasztrófa találkozása a két emberben talán a gyógyulást hozza.

A Szerelmem, Hiroshima kivetítette az emlékképeket, és a múzeum segítségével felidézte Hiroshima pusztulását. Ezekhez az emlékekhez megteremtette a megfelelő hangulati körülményeket, amelyben emberiként értelmeződött – teljes nagyságában – a társadalmi katasztrófa. Következésképpen elsősorban a viszonyítások hordozták a jelentést – az emlékeké a jelenhez, kettőjüké egymáshoz.

A következő mű, a *Tavaly Marienbadban* (1961) egyszerűbb jelzésrendszerrel élt. Egy exkluzív üdülőszállóban, ahol (némi-  
leg az Édes élet világára emlékeztető) semmittevő emberek laknak, játszódik a film. A semmittevésnek ebben a világában az egyik vendég felfigyel egy nőre, akinek a férje is jelen van. Megismerkedve vele, azt állítja, hogy a nő tavaly, amikor együtt voltak Marienbadban, megígérte, hogy jövőre, ha találkoznak – tehát most – az övé lesz. Mindez lehet komoly vágy, lehet játék, lehet igaz, lehet kitalálás. A nő lassan igaznak fogadja el az állítást. A férfi több változatban elképze-  
li a bekövetkező eseményeket: a nő igent mond, de a férje megtudja és lelövi; igent mond, de a férj csak jóval később tudja meg; s végül – valójában – igent mond, elindulnak, és akkor jelenik meg a férj, a férfiban pedig kétség támad mindennek az értelme felől. Az elképzelések uralkodnak tehát, s ennek megfelelően a film állandóan kivetíti a férfi belső világát, megjeleníti gondolatait, nemcsak akkor, amikor egyedül van, hanem akár beszéd közben is. (A férfi gondolatainak ilyen totális megjelenítése természetesen nem engedi meg a többi szereplő belső világának hasonló feltárását.) A film az elképzelések jellegét is pontosan érzékelteti. Például a nő lelövésének elképzelésénél a jelenet többször megismétlődik aszerint, ahogy a férfi különböző, mutatósabb és mutatósabb pózokat talál ki. A gondolatok, elképzelések közvetlen ábrázolásánál hol a hangok jelzik a valóságot, hol fordítva, a

hangokban fejeződik ki az elképzelés, és a képek mutatják a realitást.

Olyan embereket mutat a Tavaly Marienbadban, akiknek az élete — a semmittevő élete — már teljesen üres. Tevékenységük, ha egyáltalán rászánják magukat valamire, csak játék, amelynek a maguk számára sincs sok értelme. A környezet, az emberek, a viselkedés szépsége ezt az ürességet hangsúlyozza.

A Tavaly Marienbadban ábrázolási módszerét tekintve némileg extrém, de az elidegenedés ellentmondás-komplexusának tudatosítása olyan bonyolult feladat, hogy a szélsőséges kísérleteket is megkövetelte. S ezek a kísérletek már nem korlátozódtak műhelyekre, eredményeik a filmalkotások teljes mezőnyében jelentkeztek. Ilyen extrém ábrázolási módszerhez jutott néhány évvel később a svéd Ingmar Bergman is.

## HASONLÓSÁG ÉS KÜLÖNBSÉG A SVÉD FILMBEN

Svédországban, semlegessége következtében eleve kevesebb igény volt akár a neorealisztikus, akár a propagandisztikus ábrázolásra a háború alatt és után. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a svédek nem érintette a II. világháború nagy élménye. Mind a háborúval, mind a háború utáni helyzet szociális problémáival foglalkozott a svéd film, bár nem produkált jelentős műveket e tematikában. S már kezdettől a háború áldozataival és pusztításával kapcsolatban viszonylag elvontan vetődött fel a jó és a rossz problémája (hasonlóan ahhoz, ahogyan a német expresszionizmus felvetette ezt a kérdést az I. világháború hatására). Ebbe nyilván belejátszott a svéd szellemi élet és művészeti hagyomány is. Ingmar Bergman — a svéd film legjelentősebb alkotója — szintén foglalkozott ezzel a témával (amely itt kizárta a hős egyoldalú pozitív megformálását), majd eljutott az elidegenedés problematikájához. Ennek első állomásaiként két művét érdemes kiemelni: *A nap végét* (1957) és a *Csendet* (1963).

Ingmar Bergman apja a svéd királyi udvar lelkésze volt, ő maga meglehetősen önállóan nevelődött. Történelmi és irodalmi tanulmányok után hamarosan a színház világába került, de színházi munkájával párhuzamosan elbeszéléseket és forgatókönyveket is írt. 1945-ben rendezte első filmjét. Később neve egy időre szinte egyenlő lett a svéd film fogalmával, bár művészeti ellenzéke egyre nőtt, főleg az aktuális valóság mint téma felhasználásának hiánya miatt műveiben. Filmjei változó jelentőségűek – és igen nagy számúak – voltak, de sohasem színvonaltalanok.

A nap vége nemcsak álomképpel és az álomkép kivetítésével kezdődik, hanem alapjában erre az impresszionisztikus ábrázolási módra épül. A kezdeti álom hasonló Fellini *Nyolc és fél* című filmje hőséne álamához. Itt ez indítékot is jelent a főhős, Isak Borg orvosprofesszor számára ahhoz, hogy aranydiplomáját átvenni ne repülön, hanem a kocsiján utazzék. Vele megy menyje, Marianne is, aki Stockholmba tér haza. A film ennek az utazásnak a története.

A professzor kétségtelenül tiszteletreméltó ember. Úgy tűnik, hogy mindenki szereti, a benzinkutas – akinél megállnak – még a gyerekének is az ő nevét kívánja adni, Marianne azonban, akivel most össze van zárva a kocsiban, elmondja a véleményét róla: önzőnek, közönyösnek, ridegnek tartja, aki például fia szigorú nevelése ürügyén egyáltalán nem törődik vele és nem segít neki. Ezek a szavak visszhangoznak benne akkor is, amikor megérkezik a gyermekkorából ismert helyre és annak kertjébe, a számocásba. Itt bontakozott ki fiatalkorában szerelme Sara iránt, de lemondott róla, mert meghallotta, hogy Sara őt úgy jellemzi, mint aki csak sötétben mer csókolózni és állandóan a bűnösségről beszél. Ugyanebben a számocásban csalta meg a felesége később, aki elmondta szeretőjének, hogy milyen undorítóan és megalázóan bocsátana meg neki Isak, ha megtudná hűtlenségét, körülbelül úgy, mintha ő lenne maga az isten. Szinte ezt a múlt kapcsolatot visszhangozza egy pár, akiknek elromlott az autójuk, és felkérédztek Borg kocsijába, de olyan hangon veszekednek egymással, hogy ki kell tenni

őket. A házastársi szeretet megcsúfolásának hatott az a gyűlölködés, ami szavaikból néhány perc alatt nyilvánvalóvá vált. Az ezt követő álmokképpen viszont éppen ez a férfi válik Borg bírójává önzése, ridegsége miatt és magányra ítéli. A tiszteletreméltóság máza lemálik, és marad az önzés, a közöny, a ridegség. Igaz, hogy ezeknek az élményeknek – és a kocsiba szintén felkérédzkedő három fiatalnak – a hatására Isak belátóvá lesz, változik. De ez a változás már nem korrigálja az életét, s még kevésbé azokat, akiket magatartásával megalázott, megsebzett.

A tiszteletre méltó pozíció külsőségessége mögött felvillantja tehát a film az igazi arculatot, az emberi teljesség hiányából fakadó negatívumokat. Borg esetében a film befejezésül még reményteljes gesztust gyakorolt, a *Csendet* alkotója már úgy jellemezte, mint „negatív lenyomat”-ot, amikor már teljes az emberi pusztaság.

A *Csend* tulajdonképpen egy trilógia harmadik része, de a filmek meglehetősen önállóak. Az első rész, a *Tükör által homályosan* (1961) felvillantja (nem függetlenül A nap vége eredményeitől) azt a helyzetet, amelyben minden visszajára fordul: az apa és a férj számára a lánya, illetve a felesége csak írói és orvosi megfigyelés tárgya, így az érzelmeivel magára marad. A második rész, az *Úrvacsora* (1962) megmutatja, hogy mennyire nem képes az ember emberi kapcsolatokra szellemi-eszmei alap nélkül (mindez egy lelkész élete kapcsán az isteni megnyilatkozás hiányára vetítve jelenik meg). A *Csend* hősei számára már a remény sincs meg arra, hogy összefoghatja őket valami szellemi-erkölcsi erő és emberi kapcsolat alakulhat ki a nővérek vagy köztük és mások között.

A *Csend* elvont közege némileg emlékeztet a vele azonos évben készült Jean-Luc Godard-filmre, a *Csendőrök* közegére. Megérkezik – átutazóban – egy városba és megszáll annak szállodájában Eszter, a húga Anna, és húga fia, Johan. Bár egy lakosztályban laknak és a családi köteléken kívül közös útcéljuk is összeköti őket, teljesen külön életet élnek.

A kisfiú még képes érdeklődéssel befogadni a világot. Felfedezi a szálloda folyosóit, bizarr törpe vendégeit, ismeret-



séget köt a pincérrel, érdeklődést mutat nagynénje és a nagynénje által tudott itteni ismeretlen szavak iránt.

Az anyja, Anna a maga egészséges nőtény mivoltában csak érzéki kielégülést keres. A mozi nézőterén az előadás alatt látott szeretkezés arra készíti, hogy a presszó pincérét elcsábítsa. Beszámolója szerint egy templom zugában történt a dolog, ami hamarosan megismétlődik egy külön szállodai szobában is. Ennek a magatartásnak a következménye, hogy fiával elutazik, hátrahagyva a beteg Esztert, sőt mintegy menekülve tőle.

Ha Johan *még* nem, Anna *már* nem bonyolult, úgy Eszter, Borghoz hasonlóan bonyolult eset. Magatartásában – a felszínen – jelen van Anna szeretetteljes megismogatása, a pincértől az idegen szavak iránti érdeklődés (hiszen fordítóként dolgozik), az ital és a maszturbáció. De benne vannak fontos mozzanatként betegsége, rohamai, félelmei („Milyen szörnyű megaláztatás. Nem fogom kibírni. Tartani kell magam. Édes istenem, hagyd, hogy otthon haljak meg!”), és főleg féltékeny érdeklődése Anna dolgai iránt. Még azt is meg akarja akadályozni, hogy Anna újra elmenjen a pincérrel, s amikor ez nem sikerül, bemegy utánuk a szobába. Anna szemrehányást tesz neki gyűlölködése miatt. S amikor elutazik a fiával, Eszternek szembe kell néznie a magánnyal (mint Borg professzornak).

Ezek a letisztított magatartások – mint lényegiek – a környezetben is tiszta jelzéseket kívántak. Tankokat látni a szomszédos vonaton, sőt az utcán is egyet. Az ablakból a konyhába lepillantva mintha börtönben dolgoznának a rácsos tetőablak alatt az emberek. A törpék is a környezet abnormalitását fejezik ki. Csakúgy mint a pincér, aki dicsekvően mutatja Johannak azt a képet, ahol ő anyja koporsója mellett áll. Mindez meglehetősen egyenes és közvetlen jelzés. Ilyen Eszter betegsége is a bomlás kifejezőjeként. Természetesen vannak bonyolultabb jelzések is, főleg Eszter esetében. Anna ösztönlénye egyértelmű, hiszen az élet és a művészetek által széppé emelt szerelmet alacsonyítja le az állati nyerseségű aktusokkal

(a pincér minden kívánságát kielégítve, ezért egy részt a cenzúra kivágatott). Eszter viszont küzd: dolgozni próbál, érdeklődni a világ iránt, félti az emberi méltóságát a betegség roncsoló hatásától, valójában azonban – mindeme tiszteletreméltó mozzanatok ellenére – már bomlóban van, s nem testileg. Önzése és gyűlölete (mint Borg professzoré) határtalan. Anna szemrehányóan beszél, hogy már régen félt tőle, amikor az apjuknak való beárulással fenyegette. Most nővére hatalmaskodása, irigysége ellen lázad, s megvonja tőle azt a szájalmat, amit az mint beteg akar kizsarni: hogy hozzá igazodjanak s vállalják az övéhez hasonló életet.

A modern filmművészet sokszor kihasználta azt a kontrasztot, amely az eleve szeretetre és tiszteletre utaló kapcsolatformák (rokonság, házasság stb.) és maguk a kapcsolatok között tapasztalható. A fogalomként emlegetett testvéri szeretet helyett a gyűlölködés megmutatása alkalmas arra, hogy érzékeltesse: mennyire torzzá váltak az emberek, ha erre az elemi és magától értetődő érzelmre nem képesek, sőt ennek ellenkezője érvényesül kapcsolatukban. Ennél fontosabb azonban az a deformálódás, amely nem egyszerűen az egyén lealacsonyodása, hanem benne van a társadalom maga is (a Csend egyértelmű jelzései mutatnak erre) és főleg a hősök eszmei szegénysége, amely abban nyilvánul meg, hogy az egyének csak önmagukkal foglalkoznak, a külvilág alig jut tudatukig. Eszter Anna feletti uralmát még zsarolás árán is meg akarja szerezni. Az emberi kapcsolatok csődje ez. S az ilyen témával Ingmar Bergman nem volt egyedül (mint ahogy a betegség is később számtalan filmben megjelent a hősök egyik jellemzőjeként). Az angol és a nyugatnémet film megújulása folyamán például nem egy alkotás foglalkozott a személyes kapcsolatoknak a társadalmi korlátok miatti felbomlásával, visszajukra fordulásával.

## AZ ANGOL ÉS A NYUGATNÉMET FILM

A kapitalista Európa filmművészetében, az ún. nyugati filmben kétségtelenül az olasz, a francia, a svéd filmművészet játszott — a modern filmművészetben belül — az igazán jelentős szerepet. Csatlakozott azonban hozzájuk — bár kisebb jelentőséggel és változó színvonalú alkotásokkal Nagy-Britannia és Nyugat-Németország filmművészete. Az ábrázolás sajátosságai tekintetében ezek nem hoztak gyökeresen új vonást, de az ábrázolás anyagának különböző jellege folytán mégis szolgáltak új elemekkel az egyetemes filmművészetben.

Az angol filmnek szinte kezdettől fogva két jellemzője volt: kapcsolódása — a nyelvi azonosság révén — az amerikai filmhez, és kötődése az igen fejlett színházi kultúrához. Bár az angol dokumentumfilm-iskola a harmincas években, majd az ún. Free Cinema irányzatban — az ötvenes években — megint jelentőssé váló (elleséses és interjú módszert alkalmazó, a dolgozók világát felfedező) dokumentumfilm változtatott ezen, a szoros színházi és irodalmi kapcsolatok megmaradtak. Ezért az angol film megújulása — alkotóiknak a dokumentumfilm területére való kirándulása ellenére — a színházban és az irodalomban feltűnő ún. dühös fiatalok mozgalmával indult. Az új lendület legjelentősebb képviselői — Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson — valamennyien a színház világából kerültek a filmhez. Így műveik nem véletlenül váltak a dokumentális és színházi ihletés egyesítőivé. A kezdeményező művet Tony Richardson készítette *Dühöngő ifjúság* (1958) — eredetileg Nézz vissza haraggal — címmel John Osborne drámájából.

A film dühöngő ifjúja — Jimmy Porter. Egyetemet végzett, de piaci árus lett. Egy korábban Indiában szolgált katonatiszt leányát vette el. Egyetlen szórakozása a trombitája. Maximális lehetősége, hogy megvéd egy indiait a fajgyűlölők zaklatásától. Be van tehát zárva egy szűk világba, és így minden energiája felesége, Alison elleni dühkitörésekben keres levezetést, s ebben még a velük lakó barátja, Cliff sem tudja megakadályoz-

ni. Védekezésül Alison barátnőjét, Helenét beköltözteti a lakásba, aki ettől kezdve igyekszik rávenni az asszonyt, hogy hagyja ott a férjét. Így Jimmyt egyszer csak Helena és egy levél várja Alisontól, amelyben felesége közli, hogy elköltözik és azt, hogy gyereket vár. A férfi dührohama most a barátnőre zúdul, de a pofont szeretkezés követi, és szenvedélyes viszony bontakozik ki közöttük, amelyben azonban csak a lány vesz részt szerelemmel. Cliff elköltözik tőlük, s Jimmy hagyná sodortatni magát az eseményekkel, amikor éppen barátja kikísérésekor megpillantja az állomáson Alisont. Jimmy megtudja, hogy felesége elvesztette a gyermekét, s hogy nem tud mást szeretni, csak őt. Alison pedig látja, hogy a férfi erejének, nyugalmának, mozdíthatatlanságának, a világgal szembeni érzéketlenségének vége. Most olyan, amilyenek sokszor szeretne volna látni – meggyötört és szenvedő. Így újra egymásra találhatnak.

A film piszkos, szürke világot mutat, egy új Angliát, de nem eléggé megváltozottat (Jimmy azért dühös, mert nem változott meg eléggé, apósa pedig azért, mert túlságosan megváltozott a világ). Ebben nincs semmiféle tevékenységi lehetősége Jimmynek, és ez a visszafojtottság, ez az örökké lappangó düh átszövi egész életét, minden megnyilatkozásában jelen van, és természetesen azokra ömlik ki először, akik a legközelebb állnak hozzá, akik hűjával vannak az ugyanilyen haragnak. Így válik a hétköznapiok szférája a lefojtott szenvedély által átszínezetté, így tárul fel a házastársi viszony abszurd gyakorlatában a társadalmi szorítás, az atomizált, a perifériára szorult, a perspektíva nélküli ember tehetetlensége. Az adott társadalomnak ez a tagadása több más filmben is megmutatkozott, a szorítás és terméketlen lázadás ábrázolásában egyaránt, bizonyítva, hogy az elidegenedés problémája itt is művészetteremtő erejű.

Ugyanakkor azonban az angol film – sokkal inkább, mint az olasz, francia és svéd – olyan világot vont be az ábrázolásba, amelyre a létproblémák is jellemzők voltak, még akkor is, ha ez nem kifejezetten a munkások környezete volt – általában

azonban munkástémák kerültek előtérbe, ha nem is a szó hagyományos értelmében.

Richardson *Egy csepp méz* (1961) című műve csakúgy mint *A hosszútávfutó magányossága* (1962) nemcsak az adott világ szellemi szorításáról adtak képet, hanem ennek anyagi hátteréről is. Az *Egy csepp méz*ben jelentős szerepe van az anyagi kiszolgáltatottságnak. A hosszútávfutó magányossága pedig ezt szinte központi problémaként tárgyalja. Persze, mindkét esetben azzal összefüggésben, hogy a kitörés az embertelen világból a szegénység miatt is lehetetlen, hogy a világ a nyomorral is elembertelenít.

Karel Reisz *Szombat este és vasárnap reggel* (1961) című filmje munkáshősenek lázadozásai éppen az anyagiak szorításában szinte csak jelképesse, önvigasztalóvá válnak. Lehetetlen a külső-belső szorításból (az utóbbi a környezet, a világ okozta torzulás következménye) kitörni dacos verekedésekkel, csábításokkal, a nonkonformista lázadás segítségével.

Lindsay Anderson *Egy ember ára* (1963) című filmje még erőteljesebben hangsúlyozza a kettős szorítás együtthatását.

A film munkáshőse híres rögbijátékoská válik az anyagi biztonságra való buzgó törekvése során, de ez még nem jelenti emberi, társadalmi helyének megtalálását. A társadalom érezte vele lebecsülését, aminél számára sokkal súlyosabb, hogy özvegy háziasszonya sem viszonzza szerelmét, mert úgy érzi, hogy a pénzzel együtt a férfi őt is megszerezhetőnek véli. Ezt a feltételezést az a durvaság alapozza meg, amit a hős nem lényéből fakadóan, hanem a külvilág állandó támadásaira reagálva újra és újra tanúsít.

A dokumentális tapasztalat tehát hasznos volt. Nemcsak tartalmi, hanem formai szempontból is. Olyan képét adták ezek a filmek Angliának, amely a hajdani világbirodalmat egyáltalán nem nagyságában mutatta be, hanem a külvárosok sötét világában, az elesett emberek között. Ez az ábrázolás már érezte az azt a későbbi változást, amelynek folyamán a polgári társadalom felbomlása emberi, egyéni bomlásként jelenik meg. S amely változással megintcsak csatlakozik az angol film az egyetemes filmművészethez.

Nyugat-Németország sajátos „frontország” jellege, a megfelelő káderek hiánya és a gyártás szétdaraboltsága nagyon sokáig hátráltatta a filmművészeti kibontakozást. Csak az ötvenes évek végén született néhány jelentősebb film, mint Rolf Thiele *Rosemarie* (1958), Kurt Hoffmann *Csodagyerekek* (1958), Bernhard Wicki *A híd* (1959) és a *Malachiás csodája* (1961) című műve. Ezek azonban csak az ígéretét hordozták egy kibontakozásnak. Valójában a visszatekintés a múltra, s az új társadalomra irányuló társadalomkritika semmi újat nem hozott.

Ugyancsak kevésnek bizonyult az az erő, amellyel az ún. „müncheni iskolát” létrehozta az alkotók fiatalabb generációja – Peter és Ulrich Schamoni másokkal együtt –, bár az elidegenedés komplexusának kihasználása műveikben már többet ígért.

Így a nyugatnémet film nagy – esetleg művészeti önállósodását jelentő – áramlata jóval később, csak a hetvenes években bontakozott ki (történeti távlat nélkül egyelőre még meg nem ítéltetően). Alkotói – Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Jean-Marie Staub, Wim Wenders – a modern társadalom legmélyebb vizsgálatához fogtak a fajgyűlölettől kezdve, a fogyasztói életforma okozta torzulások vizsgálatán át, a korlátoltság okozta komplexusok feltárásáig. Ennek során nem a már kialakult francia, svéd stb. irányzatokat követték, hanem a nyugatnémet életanyag kutatását részesítették előnyben, éppen ezzel kedvezve az önállósodásnak. Talán fontos adalék lesz az új nyugatnémet filmirányzat – ha sikerül kibontakoznia – a film művészeti önállósodásához az egyetemes filmművészetet illetően is.

## A FILM ÚJ LEHETŐSÉGE

A film művészeti önállótlanlansága nemcsak abban mutatkozott meg, hogy alapjában az irodalomra és a színházra épült (sőt, a képzőművészettel sem mindig csak a közös törvényszerűségek

kapcsolták össze), hanem abban is, hogy az irodalomhoz és a színházhoz képest a világról nagyon szűk képet adhatott. Ennek következménye lett az, hogy – ismét szemben az irodalommal és színházzal – viszonylag ritkák voltak azok a társadalmi ellentmondások, amelyek tudatosításának éppen a film sajátosságai feleltek meg, amelyek ennél fogva művészet-teremtő (változtató) erővel hathattak a filmre, szélesítve és mélyítve ábrázolási lehetőségeit. Ez természetesen nem érintette a filmgyártás permanenciáját, mint ahogy a propagandafilmeknek és a szórakoztató iparnak sincs sok köze a filmművészethez, bár van kapcsolata vele. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján azonban a fejlett nyugati országokban olyan helyzet alakult ki, amelyben az éppen változásra kész film művészileg kapcsolódott a valósághoz. (Ez azonban nem jelenti azt, mintha a szocialista országokban nem érvényesült volna az elidegenedés hatása.) Bár a fő ellentmondás-komplexus, az elidegenedés alapján a pszichikumon keresztül hatott az egyénre, és torzulása nem nyilvánult meg külsőleg feltétlenül látványosan, a film mozgófénykép anyaga mégis alkalmasnak bizonyult ennek az ellentmondásnak a tudatosításához. És ez az elsődleges tény a film új lehetőségeit tekintve.

A film ábrázolási anyaga, jelentést hordozó anyaga nem egyszerűen a mozgófénykép (még csak nem is a kép, illetve képsor, a beszéd, a zöreje, zene és felirat), hanem az az életanyag is, ami erre a fényképszerű anyagra rákerül. Nem mellékes, hogy ez az anyag milyen előzetes szervezettség után kerül filmre, és ebben a szervezésben milyen szerepet játszanak a film sajátos lehetőségei. Ez dönti el ugyanis a film passzív adaptáló (irodalmat illusztráló, színházat fényképező) vagy önálló alkotó jellegét, tehát ez határoolja el a filmet a filmművészettől – eltekintve most a propaganda- és szórakoztató művektől. Az elidegenedés művészet-teremtő erővel hatott a filmre, éppen mert alkalmasnak bizonyult filmszerű ábrázolásra. Ez az alkalmasság az életanyag és a mozgófénykép összekapcsolódásának két sajátosságából is adódik. Az egyik sajátosság a mozgófénykép (már elemzett) valóságossá tevő

ereje. A filmelmélet egyes képviselői szerint a fénykép nem annyira másolat, mint inkább az eredeti nyoma, s ezért már eleve feltételezi az eredeti valóságos létét. Tehát nem az érzékletessé tevésről van szó, amelyre a szórakoztató ipar – mint a film vizuális látvány voltára – támaszkodik, hanem a valóságosság mozzanatáról. Ez nem egyenlő a hitelességgel, amelynek külön esztétikai és dramaturgiai követelményei vannak. A modern filmművészet ezt a valóságossá tevést a másképpen láttatással kapcsolta össze. A másképpen látott valóság igazságáról volt szó. Az Országúton készülésekor a neorealizmus által megszabott látásmód annyira uralkodó volt, hogy a kritika egy ideig Fellini filmjéről mint neorealista alkotásról beszélt, s csak később jutott el annak felismeréséhez, hogy ez a mű éppen tagadja a neorealizmust. A film világa nem alkalmas arra – extrém eseteket kivéve –, hogy a szereplők világlátását fejezze ki, ahogy az irodalomban például a hősök nyelve már eleve jellemzi őket, s gondolataiknak a külső körülményekkel együtt való leírása személyiségük teljes feltárását segíti. A filmalkotásban a legkülönbözőbb hősök világaként ugyanazt a környezetet látni (minimális lehetőséggel az ezen való túllépésnek), és ebben az azonos környezetben kell egyrészt megtalálni, másrészt kivetíteni a legkülönbözőbb magatartások indokát és ihletőjét. Sőt, ugyanakkor ennek a világnak, még a hősöktől függetlennek is kell lennie, a rendező szemléletének megfelelő világnak, amelyben az intellektuális elemek dominálnak a típusokban és általános helyzetekben való ábrázolásban. A hangosfilmekben már nagyobb helyet kapott az alkotó érzelmeinek tárgyasítása, az ember szépségének felfedezése, illetve az árnyalt ábrázolás lehetősége alapján. Az elidegenedés tudatosításához a film eszközeivel azonban a pszichikum feltárása volt szükséges. S nemcsak a magatartás motivációja és a személyiség rajza értelmében, hanem a belső konfliktusok ábrázolásáig menően. A film viszont – mint önálló művészet – éppen ebben volt mindig a leggyengébb, és éppen ez korlátozta leginkább lehetőségeit, s sorolta a színház és az irodalom mögé. Mi volt hát az, amivel mégis megfelelt a



film ennek az ellentmondásnak, ami ezt az ellentmondást filmművészetet teremtő erővé tette?

Természetesen megint csak az emberi érintettség, az emberi lehetőségekre való rádöbbenés, az emberi erő felfedezése lehet a kiindulópont. A művészeti feladat nem változott, s a lényegi ellentmondást az egyéni magatartásnak, a minősített társadalmi lényeghez való viszonyításával kellett feltárni. Megváltozott azonban — nem is annyira a viszonyítás formája, mint inkább — az összevetés síkja. Korábban a kapitalizmus támadása az ember ellen és az emberiség ellen meglehetősen nyílt — sőt, nemegyszer kifejezetten látványos — volt. A nyomor és elnyomás emberellenessége könnyen nyilvánvalóvá tehető, mert eleve találkozik a köznapi tapasztalatokkal, asszociációkkal. A kapitalizmus emberellenessége az ún. fogyasztói társadalomban (különösen az értelmiségi rétegben) egyáltalán nem ilyen kézenfekvő. Szó sincs nyomorról vagy közvetlen elnyomásról (különösen nem annak durva formáiról), éppen ellenkezőleg: elegánsan öltözött emberek, jólétben élnek, sőt, alkotási lehetőséggel rendelkeznek, társadalmi elismerésben részesülnek. Éppen ezért volt nagy szükség a mozgófénykép — fényképszerű — anyagára: az emberek és környezetük gazdagságát, szépségét mindenképpen rögzíteni kellett, mindenképpen a néző elé kellett tárni, sőt — a hitelesség céljából —, akár irigylésre méltónak mutatni. Minden film, amely ezt megkerülte volna, eleve szembekerült volna a növekvő életszínvonal valóságos tényével. Éppen ennek ellenére — a növekvő jólét, a gazdagság, a lehetőség ellenére — kellett megmutatni a kapitalizmus, a polgári társadalom emberellenességét, torzító és romboló hatását, nem pedig ennek figyelmen kívül hagyásával. Következésképpen nagyon is jelentős szerepe volt annak, hogy ezt a környezetet, ezt az életformát a film a maga valóságában adja vissza. Így keletkezett a leleplező kontraszt. Ez a kontraszt a kezdeményező filmekben (például az Országútonban) — amelyek általában népi környezetben játszódnak — még meglehetősen nagy. Zampónak ölnie kell ahhoz, hogy teljességgel lelepleződjék, mint aki a kapitalista társadalomban

eltorzult, eldurvult. Marcello (az Édes életben) komolyan beleszeret Maddalenába, aki testi értelemben már az övé volt. De nemcsak a nő teljes érzelmi ürességére kell rájönnie szerelmi vallomásánál, hanem arra is, hogy a Volkonszky hercegi palotában ő kinevetni való bohócnak tűnik őszinte érzelmeivel és szándékaival, annyira ismeretlen ebben a környezetben ez. Ugyanilyen megdöbbenő, hogy Giovanni (az Éjszakában) nemcsak érzelmet nem talál magában felesége iránt – és egyáltalán –, hanem még vigasztaló hazugságot sem tud kitalálni, hogy „civilizált” formában győzze meg feleségét arról: közük van egymáshoz. Az előkelő környezetben így kerül sor egy szinte állati szeretkezésre. Ki törődik egy fiatal lány első szerelmével és ennek a szerelemnek akár brutális megszakadásával, különösen, ha a társadalmi helyzet ellene szól. A Szerelmem, Hirosima hősnője átéreztetni azt a lelki sérülést, amelyet ennek nyomán szenvedett, s amelyet lehet, hogy soha nem hever ki. Számtalan közgazdasági mű írt a részvényeiből élő (szelvényvagdosó) semmittevőkről, s ezt a semmittevést a Tavalý Marienbadban ürességként, belső pusztulásként leplezte le. Mindenki elfogadja egy tiszteletre méltó orvosprofesszor szigorú elveit, pedig lehet, hogy ezek az elvek (mint Borgéi A nap végében) elfedői az önzésnek és ridegségnek, annak az embertelenségnek, amelyre szinte ránevelték azzal, hogy mindig fent kellett tartania a látszatot – a gazdag és szép élet (magatartás, környezet) látszatát. Két jólöltözött testvér kulturált viselkedése mit takar? – a Csendben még csak nem is túlzott az a kép, amely egyrészt az emberi lényeg teljes elvesztését, másrészt teljes torzulását mutatja.

A modern filmművészet érzékenyebbé akarta tenni nézőjét (persze, éppen ezért nagyobb érzékenységet is követelt meg). Mindenki felháborodik a szélsőségeken, kárhoztatja a nyomort, az elnyomást, még inkább a háborút. De nemcsak ezekben mutatkozik meg a polgári társadalom emberellenessége és torzító hatása. A modern film hangsúlyozottan megtartva a szép felszínt, felfedte azokat a torzulásokat, amelyekkel lehet ugyan élni (nem úgy fenyegetnek, mint az éhség és a

háború), de nem lehet emberi módon létezni, az ember egyre fokozódó veszélyeztetettsége nélkül. Az Egy nyár krónikájának interjúalánya – az olasz származású tisztviselő – mindennel el van látva, és vallomásából kiderül, hogy ez a minden (munka, lakás, evés-ivás) semmi. Hiányzik az, ami emberré tenné, ami perspektívát adna életének, aminek a nevében élhetne. S ez már itt és a többi filmben az ideálok, az eszmék hiányának, válságának problémájához vezet. Ez az, ami nélkül teljesen kiszolgáltatottá válik az ember, tartás nélkülivé és torzzá. Antoine a Négyszáz csapásban eljut egy eszméhez, amely értelmet adna az életének. Amikor azonban felfedezi magában, hogy mondanivalója van a világ számára, a környezet éppen ekkor fordul totálisan ellene. Michelnek a Kifulladásigban csak áleszméje van, csak torzult eszméje, amely anarchisztikus életformába, végül a pusztulásba visz. És a végpontja ennek az eszmenélküliségnek? A Csendőrök. Ulysses és Michelangelo nem is annyira kényszerből, mint inkább az ölés és a rablás (a mindent lehet) szándékával mennek harcba. Meg sem értik azt a lányt, aki Lenirről és az imperializmusellenességről beszél, hiszen ők csak jó életet akartak maguknak, s nem az imperializmust kívánták támogatni. Az Éhenkórász, amikor rájön, hogy mit jelent számára a kapitalizmusban munkából élni, mindent elkövet, hogy munka nélkül tudjon megélni, s ez természetesen a pusztulásba viszi.

Ezek a lelepleződések és az őket szolgáló kontrasztok a hősök köznapi életében, sőt gyakran csak a tudatban mennek végbe. Az ilyen jelentéktelennek tűnő tények, nem éles kontrasztok dramatizálása eltér a korábbi dramatizálási módoktól. Az összekötő kapocs azokkal talán az ad abszurdum vivő ábrázolás. A Csendőrökben férfiak katonának mennek, mint oly sokan oly sokszor. A leleplezést itt nem a híradófelvételek pusztulásképei adják, hanem az egyéni szándékok vagy még inkább, ahogyan az egyének feltalálják magukat mindebben (hozzá torzulva az abszurd körülményekhez). Éppen ez a másképpen láttatás mozzanata, mint a modern filmművészet dramatizálásának, drámaivá tevésének legfonto-

sabb alapja. Ez természetesen megmutatkozott abban is, hogy a modern film bizonyos értelemben elszakadt azoktól a köznapi és természetes viszonyoktól (az ezekkel való ábrázolástól), amelyek annyira jellemezték a hangosfilm hagyományos ábrázolási módját, mint szokványos tapasztalatokra és asszociációkra épült. Természetesen nem a valóságos formák tűntek el, hiszen ezek megjelenítésének nagyon is fontos szerepe volt, hanem a valóságos viszonylatok változtak meg azáltal, hogy a történet elbeszélésének jellege megváltozott, sőt olykor a történet is eltűnt. Michelangelo Antonioni *Kaland* (1959) című filmje azzal okozott meglepetést, hogy nem az elején eltűnt hősnő kutatásának volt szentelve, hanem a hősnő partnere lelki alkata feltárásának. Az Édes életben Marcello ingadozik két életforma között, a Nyolc és félben Guido rádöbben válságára, az Éjszakában Giovanni belső pusztasága lepleződik le. A Négyszáz csapásban Antoine rádöbben az önkifejezés, önteremtés lehetőségére, és ez a lehetőség azonnal megszűnik. A Kifulladásigban Michel nem tudja megvalósítani elvont célját. A Szerelmem, Hirosimában két ember emlékezik tragédiájára. A Tavaly Marienbadban című filmben kiderül a minimális cselekvések értelmetlensége is. A nap végében elvész Borg professzor tiszteletreméltósága. A Csendben feltárul két nő elembertelenedettsége. Mindezek mögött hagyományosan fordultatos történés alig van. Ez vonatkozik még a Csendőrökre is. Vannak viszont meghatározott és jellemző erejű szituációk és lelkiállapotok, direkt jelzések, és természetesen mindezek összefonódásai.

Az Édes élet kezdete például a Róma, az örök város felett helikopteren szállított, áldásra emelt karú Krisztus-szobrot mutat ragyogó napfényben, s ezzel kerül váratlanul szembe egy mulató sötétes, hatásvilágításos környezetében premier planban a sziámi táncos maszkja, mint a pogány-sötét világ kifejezője. A továbbiakban is az „édes életes” események mindig sötétes, szinte ördögi környezetben (például lobogó fáklyák, gyertyák stb.) között mennek végbe, szemben Steiner kezdeti ragyogó világával (és orgonálásával a templomban). Az

Éjszaka alapvető szituációi is nagyon fontosak jelentésükben: a feleségre való fel nem figyelés, a ruhástól való vízbeugrás az estélyen, de a szexmániás lány támadása stb. is. A lelkiállapot pontos visszaadója Lidia sétája a város széle felé. Előbb az őt elnyomó modern, nagy házfalak, üres kirakatüvegek, amelyek legfeljebb kíváncsi szemeket rejtenek, majd a környezet intímebbé válása emberekkel, emberi kis cselekvésekkel (rakéta feleresztés, birkózás) telítettsége és ennek nyomán a nosztalgia feltámadása. A Szerelmem, Hirosima montázskompozíciója, amelyben Nevers és Hirosima egybeolvad, ugyanígy kifejezi a hősök gondolatait tragédiájuk azonosságáról. Az álmokképek, emlékképek természetesen még direktebb jelentéshordozók.

Ezen a szituációkon, állapotokat visszaadó részekben és direkt jelzéseken megfigyelhető egyrészt a tömörszerűség, másrészt az intellektualizálás. Szemben a Szergej Eizenstein által leginkább kikísérletezett kép-képpár összefüggéssel, amely a fogalmat volt hivatva tárgyiasítani, a hősök szubjektumának kifejezése érdekében inkább „mondatnyi” egységekre volt szükség a belső bonyolultabb tényekhez. Ez még a hagyományos hangosfilmes ábrázolástól is különbözött. Bár az teljesebb viszonylatokat adott vissza, de a történés elbeszélési egységeként és a külső viszonylatokat idézve. Ugyanakkor a modern filmművészeti ábrázolásban szerepet játszó tömbök nem hordozhattak olyan leegyszerűsített jelentést, mint a vágás által nagyon kiemelt és a szemszög által jellemzett kép és képpárok, hiszen éppen azért váltak tömbökké, hogy a bonyolultabb jelentést kifejezzék. Ez viszont együtt járt intellektualizálódással. Jelentésüket nem egyszerűen és közvetlenül – a természetes asszociációk és tapasztalatok alapján – hordozták, hanem értésük feltételezett bizonyos gondolati feldolgozást. A szexmániással való találkozásban (az Éjszakában) feltárul Giovanni hajlandósága arra, hogy akár egy beteg, eddig soha nem látott nővel szeretkezzék, miközben barátja a szomszéd szobában haldoklik, felesége pedig kint várja. A sajtófogadáson nyilvánvaló lesz ennek a hősnek külső, tiszteletre méltó pozíciója stb. Ezeknek a tartalmaknak a felfogása nélkül a film

nem adhat a nézőnek semmit. Ha a Csend lealázó szeretkezés jelenetében a néző nem érzi meg a szerelem kiteljesedésének nagyszerűsége helyett az embertelenséget, az emberi tagadását, akkor számára ez csak pikáns látvány marad. Ugyanez vonatkozik az idegen szavak jelentése iránti érdeklődésre, mint egy minimális emberi megmaradásának jelzőjére (ezt egyébként aláhúzza a kisfiú feltámadó érdeklődése e szavak iránt). A filmek számtalan módon igyekeznek megkönnyíteni a megértést: szóban is utalást tesznek, megismétlik az adott jelenet részleteit vagy egészét (Anna nem véletlenül kétszer szeretkezik a Csendben, bár egyikről csak hallani), a filmművészet sajátos eszközeivel hangsúlyozzák a jelentést (mint az Édes életben a fény-árnyékkal) stb. Mindez azonban nem teszi feleslegessé a néző „munkáját”, melyet a megértés érdekében ki kell fejtenie, s amely viszonylag új műélvezési, műértési feladatot jelent a filmalkotások korábban megszokott felfogásához képest, amikor a legáltalánosabb asszociációkra épült az ábrázolás. Nem véletlen, hogy a modern filmművészet megjelenése nemcsak azt jelentette, hogy a film lehetőségei megnöttek – nemegyszer az irodalomét is elérték –, hanem azt is, hogy a kapcsolat a filmművészet, a filmadaptáció, a szórakoztató ipar között meglazult, és éles differenciálódás indult meg. Az ábrázolási mód alapvető azonossága korábban, és a filmlátvány rendkívüli közelsége, hasonlósága a néző világához elfedte a megértés problémáit azzal, hogy szórakoztató műből, filmadaptációból és filmművészeti alkotásból egyaránt szinte mindenki megértett valamit. A modern filmművészettel ez a helyzet megszűnt. A filmművészet – szemben a szórakoztató iparral – ugyanúgy bizonyos kulturáltságot követelt meg, mint ahogy az irodalom – szemben a ponyvával – szintén feltételezi ezt. Persze, a szórakoztató ipar is átvette a modern filmművészet eredményeit, de megváltozott, leegyszerűsített, sőt elsekélyesített jelentéssel használta fel, így a kulturálódást ebben a vonatkozásban sem segíthette. Bonyolította a helyzetet, hogy a modern filmművészet mint irányzat, mint áramlat viszonylag rövid életű volt (bár módszerével, sőt ellentmondás alapjával

foglalkozó filmek továbbra is készültek), s a film bekövetkező újabb változása nem hagyott időt a modern ábrázolási sajátosságok megismerésére, mert máris új sajátosságok jelentek meg.





# A FILM JELENE



## *Az aktivizálódás*

### A VÁLTOZÁS OKAI

Az elidegenedésre épült modern filmművészet az ún. fogyasztói társadalmak jólétét állandóan szem előtt tartva bontotta ki a polgári társadalom emberellenességét az emberek belső elszegényedésében, torzultságában, sebzettségében, bekerített-ségében stb. Ezzel a néző érzékenyebbé tételét szolgálta, emberi veszélyeztetettségére döbbsentette rá a ragyogó környezetben, az átlagos magatartáson belül. Éppen ennek a ragyogó környezetnek és átlagos magatartásnak állandó előtérben tartása – a kontraszt egyik pólusaként – követelte meg a film felhasználását az elidegenedés ellentmondás-komplexusának tudatosításához. A szituációk, érzelmi állapot, érzelmi viszonyok kifejezése, direkt jelzések szervezésével a filmek feltárták a magatartások abszurditását csakúgy, mint ennek okait (a környezet, a körülmények nyomását, a megfelelő eszmék hiányát, a már végbement torzulást stb.). Mindez a kapitalizmus viszonylagos stabilizálódása, gazdasági lendülete, a forradalmi szituáció hiánya idején történt. A modern film éppen ennek a társadalmi szituációnak felelt meg, amikor azt az utat járta, amelyet járhatott: másképpen láttatta a világot, mint ahogy a mindennapi életben látszik, annak ellenére, hogy ezt a felszínt meg is tartotta. A modern film – a filmművészetet is előmozdítóan – magas színvonalon kapcsolódott a társadalmi valósághoz. De éppen e miatt a szoros kapcsolat miatt egyrészt nagyon érzékeny volt a társadalom minden változására, más-

részt zárt irányzatként létezett, nem nyitott perspektívát a továbblépéshez, annyira az ellentmondás-komplexus határozta meg. A társadalom pedig változott. S bár az elidegenedés nem tűnt el belőle, újabb ellentmondások jelentek meg, s a filmalkotások sem sokszorozódhattak egyetlen ábrázolási kép-let szerint. Szükség volt a fokozásra, elkerülhetetlen volt, hogy a film ne csak ismételjen, hanem újat is mondjon. A két tényező hatására a modern filmnek nevezett irányzat felbomlott, pontosabban beépült a következő, némileg más sajátosságokat mutató filmművészeti áramlatba.

A társadalmi változások tényei a hatvanas évek közepén, a modern filmművészet irányzatának bomlásakor közismertek.

Az Egyesült Államokban 1962-ben súlyos zavargások voltak a faji megkülönböztetés ellen. Ezt követték a vietnami háború elleni tüntetések, polgárjogi tüntetések, sztrájkok, polgárjogi megmozdulások. 1964-től pedig egyre erősödtek a diákmozgalmak. Olaszországban, 1962-től egyre visszatérő és erősödő sztrájkok voltak, majd terrorakciók, sőt jobboldali katonai államcsínykísérlet stb. Franciaországban 1963-tól bontakoztak ki a sztrájkok, 1966-tól egyre erősödtek a diákmozgalmak és 1968-ban a kettő együtt majdnem polgárháborúba sodorta az országot. Hozzá tartozik ehhez a diákmozgalmak megjelenése más országokban (Nyugat-Berlinben is). Vietnam mindenütt közvetlen okot adott a tiltakozásra, amely azután átnőtt más célú tüntetésekbe. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy Kínában 1963-ban tették közzé a kommunista világmozgalomra vonatkozó irányelvek ismertetését, s ezt követte a kínai vezetők útja több afrikai és ázsiai országba, a maoizmus intenzív terjesztése, ezzel párhuzamosan az ún. baloldali radikalizmus térnyerése a nyugati országokban (Kínában ez az 1966-ban kezdődő ún. kulturális forradalomban kulminált).

Ezek és más társadalmi események, amelyekben a polgári társadalom ellentmondásai élesen nyilatkoztak meg (s ugyanez történt gazdasági téren a hetvenes évek elején az ún. olajválsággal kapcsolatban) nem kielégítőnek minősítették azt a művészeti irányzatot, amely az elidegenedésre épült, és a

társadalom emberellenességének árnyalatait boncolgatta. A polgári társadalom éles bírálatának és harcossá válásának megfelelően a filmművészet sem kerülhette el a változást, és ez a változás be is következett. Ennek a változásnak kettős iránya volt (leszámítva a kettő ötvöződését, illetve bármelyik beleszőződését az elidegenedés témába). Az egyik irány a kapitalizmus, a polgári társadalom teljes elutasításaként annak egyes intézményeit (főleg a családot) támadta, és a burzsoázia teljes felbomlását érzékeltette az egyénekre vetítve. Korábban csak belső elszegényedésről, torzulásról volt szó, a hatvanas-hetvenes években a filmművészet egyre inkább az egyén teljes emberi bomlását mutatta meg, már nem is dekadenciáját, hanem megsemmisülését, emberi minőségének elvesztését. Különösen ebben a témában, a film vizuális látvány voltát kihasználva, az ábrázolás a szélsőséges drasztikumokig jutott. De Vietnamban a napalm tüzeiben elégett emberek, az Afrikában tevékenykedő zsoldosok kegyetlenségének, a nyugati országokban fellépő terroristák akciójának atmoszférájában a film nyilván nem maradhatott meg az ábrázolásnak e tekintetben korábban uralkodó jelzéses módjánál. [Luis Buñuel Aranykor (1930) című filmjében még teljesen felöltözve szeretkezhetett a pár, bár a fényképszerű valóság-hűség már akkor is ellentmondott az ilyen jelzéses megoldásnak.] Sőt, éppen a film által fokozható drasztikummal kívántak az alkotók szinte érzékileg, nem is érzelmileg hatni. Ezzel együtt az áramlat némileg úgy jelent meg, mint az elidegenedés továbbvitele, felfokozása. A másik irányzatot azoknak a többé-kevésbé nyíltan politizáló filmeknek a csoportja alkotta, amelyek leginkább az ún. baloldali radikalizmus által ihletett végletes kritikát fejezték ki. Ezek tiszta megjelenése meglehetősen kevés volt más filmekben, inkább epizódokat teremtettek, de természetesen közvetlen kifejezésre is ihlettek. Az amerikai film átalakulása – az experimentalizmus hatására és a hagyományos ábrázolástól való elszakadás érdekében – mutatja, hogy ez a folyamat hogyan bontakozott ki és hatott változtatón az egész filmművészetre.

## AZ AMERIKAI FILM

Az experimentalizmus vonatkozásában elsősorban Alfred Hitchcock hatásáról kell beszélni.

Alfred Hitchcock angol származású. 1939-ben települt át Amerikába, s mivel művészete inkább itt bontakozott ki, jórészt az amerikai filmhez számítható. *Psycho* (1960) című műve pontosan kifejezi, hogy mit jelent az emberi felbomlásra vezető társadalmi dekadencia.

A film hősnője, Marion megszökik a hivatalából negyven-ezer dollárral. Erre az ösztönzi, hogy szerelme, Sam, pénz hiányában nem tudja feleségül venni, mert adósságai vannak és tartásdíjat fizet. Útközben betér Norman Bates moteljába éjszakára, ahol fürdés közben megölik. Marion húga Sammel együtt kezd érdeklődni nővére iránt, de érdeklődik utána egy magándetektív is, akit a cég megbízott a nyomozással, hogy a pénzt visszakapja. Sam és Marion húga csak azért kerül el a halált, mert ketten vannak, és a gyilkos így nem bír velük. Megtalálják Norman anyjának kiaszott hulláját, amelyet a fiú felöltöztetve rejtegetett a házban, és úgy beszélt hozzá, mint élőhöz. Norman női ruhában és parókával a fején ölte meg áldozatait. A nyomozás kideríti, hogy az özvegyen maradt anya újra házasságot akart kötni, s Norman, aki félt az egyedülmaradástól, megmérgezte az anyját és a szeretőjét is. Anyja holttestét azonban kilopta a koporsóból, és úgy tartotta magánál, hogy tudathasadásos állapotban időnként anyjának képzelte magát. A megjelenő Mariont is azért gyilkolta meg az anyja ruhájában, mert ebben a tettben az anya féltékeny szeretete mutatkozott meg a fia iránt, akinek közeléből mindenkit el akart távolítani. Éppen az a féltékeny szeretet, amelyre Norman az anyja részéről annyira vágyott.

Azt a magányt, amelynek semmi köze a létbizonytalansághoz, de teljesen elszigeteli és feleslegessé teszi az egyént, következésképpen kiszolgáltatott és félelemteli életbe taszítja, a filmben nemcsak Norman figurája érzékelteti. Marion éppen azért szánja el magát a lopásra, mert a szerelmével való néhány

perces futó találkozás a szállodai szobákban nem elégíti ki. Vele, érte akar élni, hogy megszabaduljon az őt körülvevő, teljesen közönyös világtól.

A félelem torz következményeit nagyította fel a film, de a betegség, az idegbetegség motívumát egyáltalán nem a Psycho használta először. Már korábban megjelent a filmművészetben, a társadalmi bomlás sajátos vetületeként.

Az ugyancsak angol származású John Schlesinger (aki felváltva készítette alkotásait Angliában és Amerikában) *Éjféli cowboy* (1969) című művének hősei nem betegek, legalábbis nem idegbetegek. Joe nagyon is egészséges, amikor New Yorkba érkezik, ahol selyemfiúként akar megélni. De hamarosan kiderül számára, hogy nemhogy megélni nem tud, hanem ez a világ teljesen idegen tőle, teljesen ismeretlen számára. Riccóval barátkozik össze, aki először kicsalja a pénzét azzal, hogy menedzsert szerez neki, valójában egy hittérítőhöz küldi. Közben egy homoszexuálissal is elmegy, de a végén kiderül, hogy az nem tud fizetni. Riccóval többnyire lopásból él, a selyemfiúság megint nem sikerül. Mégis bejut egy partyra, ahol bizarr öltözékek, meztelenség, kábítószer stb. van. Egy nőnek is megtetszik, de csak annak türelmén múlik, hogy nem mond csődöt. Az így szerzett pénz azonban kevés ahhoz, hogy a beteg Riccóval Miami-ba menjen. Ezért újra elmegy egy homoszexuálissal, de kevesli a kapott pénzt, ezért leüti és kirabolja. Ricco azonban meghal.

Így jár a legamerikaibb amerikai világban az a vidéki fiú, aki valamivé akar lenni, s ezért utazott New Yorkba. Ilyen világba ütközött és ilyenné vált. Ezek a jelzések nagyon direkték és nagyon felfokozottak, azon az elemi kontraszton épülnek, amelyet sokszor használ a filmművészet: egy más környezetből származó, normális szemléletű hős dőbbenete az új környezet előtt és annak torzító hatására.

Az *Éjféli cowboy* teljesen érthetővé tesz egy korábban készült filmet, Arthur Penn *Bonnie és Clyde* (1967) című alkotását.

A film megtörtént eseményen alapszik. A gazdasági válság idején Clyde összeáll Bonnie-val és hogy igazolja neki dicsekvé-

seit, kirabol egy fűszerüzletet. Ez rablások és gyilkosságok sorozatát indítja el, amelyekbe bekapcsolódik Clyde bátyja, annak felesége és egy fiú is. Gengszterként szereznek nevet, sőt híressé válnak. Clyde hangsúlyozza is Bonnie-nak: „Te csináltál belőlem valakit, akit nem fognak elfelejteni.” (S elérve, hogy valakivé vált, feloldódik gátlása is, és sikeresen szerelmeskedik végre Bonnie-val.) A végén – árulás miatt – együtt pusztulnak el mind a ketten a rendőrök golyózáporában.

Nem véletlen Clyde komplexusa, mint ahogy az érvényesülés választott útja sem. Erről a világról szól Francis Ford Coppola *Keresztapa* (1972) című filmje is.

A *Keresztapa* az amerikai maffiacsoportokat mutatja be, illetve a köztük kitört ellenségeskedést, azért, mert egyikük nem óhajt részt venni a kábítószerüzletben, nem támogatja azt, bár a legtöbb kapcsolattal rendelkezik. Ebben a nagyon kegyetlen harcban azonban feltárul valami Amerikából is. Az egyik szereplő a maffia vezetőjéhez megy segítségért, mert lányát két fiú elcsúfította, és Don Corleone vezér igazságot szolgáltat, amit az amerikai bíróság nem tett meg (felfüggesztett büntetést adott). A másik szereplő hiába felelne meg egy filmszerepre, csak akkor kapja meg, amikor a maffia a producer kedvenc és horribilis értékű lovának levágja a fejét fenyegetésül. S részletenként sorakozik tovább mindaz a rossz, ami az amerikai életet jellemzi, a korrupt rendőröktől kezdve a szabadverseny elleni aljas eszközökkel folytatott harcon át az elemi emberi tisztelet hiányáig. A maffia saját életét akarja élni, nem ismerve el a társadalom törvényeit és szokásait, de éppen ebben van a kritika. A maffia sajátos törvényei jelenthetnek gyilkosságot és zsarolást, de amit e helyett választhatnának, az sem különb ettől, sőt bizonyos vonatkozásban még sokkal rosszabb.

Amerikában, ahol a bűnözés hatalmas méreteket öltött, és az utóbbi időben vadságával is kitűnt, az erőszak a társadalom egyik fontos problémájává vált. Stanley Kubrick ennek szentelte *Mechanikus narancs* (1971) című filmjét.

A *Mechanikus narancs* hőse, Alex bandájával kábítószerfogyaszt, erőszakoskodik, rabol stb. Alex, mivel társai ellene



fordulnak, börtönbe kerül, ahol jelentkezik egy kísérletre, amely hasonló az alkoholelvonó-kúrához, csak itt az erőszakoskodás vált ki végeredményben a kúrán kezeltből rosszullevet. Mivel így más emberré lett, ki is engedik a börtönből – dicsőségére azoknak a politikusoknak, akik ebből is tőkét akarnak csinálni. Kiderül azonban, hogy az erőszakoskodásra képtelen ember egyáltalán nem tud megélni a világban (sőt Alexet véletlenül a kezelés közben kedvenc muzsikásától, Beethoventől is „elvonták”), így hamarosan teljesen összetörve kerül kórházba. S ugyanaz a politikus most visszacsináltat mindent, hogy a közvéleményt megnyugtassa.

A film jelzései annyira egyenesek és közvetlenek, s jelentése az erőszakos világról annyira egyértelmű, hogy nem kíván külön kommentárt. Fel kell azonban figyelni arra – ami az amerikai filmet különben általában is jellemzi –, hogy a kiemelt művek szinte valamennyien irodalmi alkotásból készültek. A Psycho Robert Bloch, az Éjféli cowboy Leo Herlihy, a Keresztapa Mario Puzo, és a Mechanikus narancs Anthony Burgess művéből.

Ezek a filmek visszatérnek egy-egy történet elbeszéléséhez. Valójában az amerikai film ezt csak az experimentalizmusban hagyta el igazán. Mégis különböztek ezek az alkotások a hagyományos módszerektől. Elsősorban a világ – a kapitalista, a polgári világ – teljes tagadásával. A normális életfeltételek hiányának kifejezésével. A választék: a teljes felbomlás vagy annak változata, a bűnözés; ez persze, így túlságos leegyszerűsítés. A világ nagyon kegyetlenül támad a lázadókra – legyen ennek a lázadásnak az útja Bonnie-é és Clyde-é vagy esetleg McMurphyé Milos Forman *Száll a kakukk a fészkére* (1975) című filmjében (amely szintén irodalmi alkotásból – Ken Kesey regényéből – készült). McMurphy a nagyrészt gyáva, visszavonult, pontosabban az ideggyógyintézetbe menekült embereket akarja felrázni, rádöbenteni az élet vállalásának lehetőségére, és a következmény az, hogy a sokk-kezeléssel belőle is kiölnek minden emberit. A zárt világnak ebben az ábrázolásában benne van a tehetetlenség, a kitörés lehetetlensége.

ge is, de még inkább uralkodnak az abszurd mozzanatok, amelyek elgáncsolnak minden törekvést. Kétségtelenül nagyon kevésbé önálló az amerikai filmnek ez az áramlata a valósághoz való esztétikai viszonyban. Összevetésben az irodalmi szövegekkel, talán valamennyi kevesebbet ad, mint az eredeti irodalmi mű. De itt is helyet kap a valóságossá tevés fontos sajátossága a fényképszerűség erejénél és az ábrázolás hozzá csatlakozó logikájánál fogva. A modern filmművészet áramlata bebizonyította, hogy a polgári társadalomban a jólétben is lehetséges, sőt szükségszerű az emberi torzulás, az elembertelesenedés. A polgári társadalom kritikáját továbbvivő filmek rádöbbsentettek a torzulás fokára, amikor fényképezhetően valóságossá tették azt, amire sokan nem is mertek gondolni, bár a filmek még így is visszafogott változattal szolgáltak. (Emlékeztet ez a jelenség a német koncentrációs táborokról készített felvételekre. A nézők nem hittek a szemüknek, nem akarták engedni, hogy az emberbe vetett hitük lerombolódjék, s a filmeknek nemcsak a dokumentumképei, hanem logikája is rájuk kényszerítette a szörnyűségek tudomásulvételét.) S itt nemcsak az egyik oldalra kell gondolni. Clyde-ék elfogják azt a texasi rendőrkapitányt, aki átlépve az állam határát, teljes szenvedéllyel üldözi őket. Elfogják és elengedik, s ez még veszettebbé teszi az üldözést. Nem az igazság szolgálatában, hanem mert valójában – a másik oldalon – a rendőrkapitány ugyanazt az utat járja, amit Clyde-ék. (Elmondják neki, hogy otthon kellene védenie a szegényeket – ellenük, ehelyett itt védik őket a szegények – a kapitány ellen.) A Mechanikus narancsban az az író, akit Alex és bandája megtámad, amikor újra találkoznak, bezárja Alexet egy szobába, és teljes hangerővel Beethovent játszik neki, mert tudja, hogy az elvonókúra erre is kiterjedt, és így akarja megkínózni. A Keresztapa rendőrtisztjének brutalitása semmiben sem különbözik a maffia kegyetlenségétől. A Száll a kakukk nővérének öröme a sokkolásra szántak kínja felett már megközelíti a szadizmust. De ebben a világban nemcsak a szereplők állnak azonos erkölcsi fokon, nemcsak a bűnnel és az örülettel szembenállók

hitelesítik saját vonásaikkal a bűnt és az örületet, ezt teszik a legkisebb részletek is. Marion és Sam találkozása színhelyének, a Psycho szállodai szobájának szinte váróterem atmoszférája van, annyira nem otthonos, nem meghitt. Ez minden szélsőség nélkül megérteti Marion lelkiállapotát. Joe, mint éjféli cowboy döbbenetesen konstatálja, hogy a szállodai szobákban csak huszonöt cent bedobásával nézhetne televíziót. S a sok nyomorúság és megaláztatás között legfájdalmasabb a táskarádiójától való elválása, amely azt jelentette számára, hogy még neki is van valamije. Teljesen érthető Clyde dühe, amikor a kifosztandó bank tönkremenetelét konstatálja csak, és pénzt nem szerezhet benne. A Keresztapa végig a legvalóságosabb emberi reagálásokra épülve hitelesít olyan viszonyokat, mint a tisztelet, a hűség stb. A Mechanikus narancs szociális felügyelője és börtöntisztje a maga bosszúvágyával a hétköznapi élet típusait idézi. A Száll a kakukk fészkére sportközvetítésért vagy cigarettáért könyörgő ápolttjai talán még inkább a köznapi magatartások levegőjét hordozzák. Mindez — az atmoszférateremtés, a részletek pontossága, az árnyalatok érvényesítése stb. — nem független a színészi játék eredményeitől. A nevek már önmagukért beszélnek — Anthony Perkins, Dustin Hoffmann, Warren Beatty és Faye Dunaway (Clyde és Bonnie szerepében), Marlon Brando, Malcolm McDowell, Jack Nicholson stb. Ebbe jelentősen belejátszott az, hogy éppen Amerikában terjedtek el a Konsztantyin Sztanyiszlavszkij tanításait követő színésziskolák. Ezek a színészi teljesítmények még abban a tekintetben is figyelemre méltóak, hogy befolyásolták a filmek művészeti önállóságát. Normant egyáltalán nem lehet gyilkolni látni, bár a gyilkosságok érezhetőek. De ő nem gyilkos alkat. Anthony Perkins nem is ezt ábrázolja, hanem az összetörtséget. A mosolygó, kedves szállodásból kibukkant a félelemtől elgyötört, elképzeléseibe kétségbeesetten kapaszkodó ember. A film végén Perkins teljesen összetörve érzékelteti azt, ami a társadalom emberellenes hatásának nevezhető. Szinte ugyanez vonatkozik Dustin Hoffmannra, aki az Éjféli cowboy végére nemcsak meghal, hanem előzőleg szármalmas ronccsá válik,

hiszen hiába menekült a Floridáról vallott álmába. Ezekben az alakításokban csúcsosodott ki annak elhitése — valóságossá tétele —, hogy mivé válik az ember a világban, s milyen ez a világ. Az Éjféli cowboynál maradvá: Joe éppen lezárja a halott Ricco szemét, amikor egy nő púderezni kezdi az arcát, s a floridai pálmák tükröződnek az ablakban — az álom és a valóság (a valóság közönye) együtt. A Keresztapa minden kegyetlenségének egyetlen forrása van — az erőszakos belekényszerítési kísérlet a kábítószerüzletbe, egyáltalán valamibe, amit valaki nem kíván. Az erőszakra csak a még nagyobb erőszak lehet a válasz. Ezt a Mechanikus narancs is pontosan érzékelteti. Alexre még semmit sem bizonyítottak rá, amikor már környezetében mindenki alig várja, hogy bosszút állhasson rajta. Vagy, akit nem fűt a bosszú, az érdektelenül közönyös (nyöszörgésére az orvos nagy nehezen jön el a ruháját igazító ápolónőtől). Malcolm McDowell majdnem olyanná válik, mint Jack Nicholson a Száll a kakukk fészkére című filmben. A társadalomhoz alkalmazkodó hősök erőszakossága, ereje úgy lesz semmivé a társadalomban, hogy másfajta áldozattá válnak benne.

Az amerikai film tehát kiheverte az Amerikaellenes Tévékenységet Vizsgáló Bizottság Hollywood (és egyáltalán az ország) ellen intézett támadásait, a hidegháborús hisztéria légkörének következményeit, s nem tűnt el a televízióval folytatott versenyben sem. A hatvanas évek második felére az amerikai film vált viszonylag a legerőteljesebb áramlattá, nemcsak a közönség hatás tekintetében (ebben a viszonylatban Hollywood szinte soha nem veszítette el vezető szerepét), hanem a művészeti kísérleteket illetően is. Az európai filmirányzatok szétesettségével szemben az amerikai film nagy leleplező erővel mutatta meg a polgári világ pusztulását és pusztító voltát — éppen a látvány erejével éreztetve át ennek a pusztulásnak a szörnyűségét, és bizonyítva a torzulás ilyen fokának lehetőségét. A szó szoros értelmében (a vizuális értelmében) tükröt tartott nézője elé, amelyben nem a társadalom jellegének távoli következményeit pillanthatta meg,

hanem adott állapotának tendenciáit érzékelhette. Nem a jövő vetült elébe, hanem a jelen. S ez talán leginkább Martin Scorsesse *Taxisofőrből* (1975) vált nyilvánvalóvá.

Martin Scorsesse egyetemista korában figyelt fel a filmre – ekkor fedezték fel Amerikában a francia új hullámot. Első rövidfilmjeit is az egyetem filmtanszékén készítette el. Majd egyetemi oktató munkáját cserélte fel a filmrendezéssel.

A *Taxisofőr* hőse, Travis megismerkedik egy szenátor előválasztási irodáján dolgozó lánnyal, Betsyvel. A lány számára azonban a munkásfiú csak érdekességet jelent, s így hamarosan szakít vele. Travis bosszúból a szenátor megölésére készül, de ez nem sikerül neki. Ezután egy fiatal prostituált, Iris tetszik meg neki. Meg akarja menteni ettől az élettől, s amikor ebben a lányokból élősködő férfiak megakadályozzák, akkor mindhárójukat lelövi, közben ő maga is megsebesül. Újságokban reklámozott hőssé válik, aki megmentette a lányt (Iris szülei így találnak rá és viszik haza), és az erkölcs harcosává emelkedik. Betsy újra érdeklődik iránta, de most már Travis hagyja ott.

A film körképet is ad a világról, de még inkább arról szól, hogy ki hogyan válik hőssé, akarata milyen gátlástalan és véres érvényesítésével jut az újságok lapjára. Nemcsak az emberek torzulása, hanem a gátlástalan társadalom hatásának kiteljesedése az emberben – ez az, amit a film nyújt, pszichológiai pontossággal adva vissza hőse (aki korábban Vietnamban harcolt) teljes embertelenségét, következképpen benne az emberi (szerelem–szánalom) megjelenésének torzultságát is. Európában ilyen kegyetlen képhez talán csak Jean-Luc Godard és Pier Paolo Pasolini jutott el, más tekintetben pedig Ingmar Bergman.

A szélesvásznú filmek nagy hatásosságával megmutatott kegyetlenségek és szenvedések a film lehetőségét jelölték más művészetekkel szemben. Némi leegyszerűsítéssel: éppen azzal adott önálló művészetként esztétikai minősítést a film, hogy látványként tárta a néző elé annak a világnak a borzalmát, amelyben él, annak a magatartásnak a szörnyű következmé-

nyeit, amelytől a néző maga sem mentes. Bár az ilyen ábrázolási felfedezéseknek mindig vannak hatásvadászó és öncélú követői, a kegyetlenség valóságos arculatának elleplezése mégsem lett volna lehetséges. Nem a filmművészet immansens fejlődési követelménye miatt, hanem a szemlélet változása következtében. A háború és a haláltáborok után az emberiség szemlélete ilyen tekintetben egyébként is megváltozott. S a rákban szétrohadó emberek látványa, az utcai balesetekben szétzúzódó testek mindennapos volta, az a tény, hogy a bűnesetek mellett a televízió távoli országokban folyó háborúkat is megidéz (esetleg a család vacsorája közben mutatva meg az önmagát elégető buddhista szerzetest) stb. Ez a film egész jelzésrendszerét megváltoztatta. Mint ahogy a szexuális élet helyett sem lehetségesek a filmben olyan utalások, amilyenek korábban voltak. A modern filmművészet és az azt követő törekvések is azért igyekeztek érzékenyebbé tenni a nézőket, mert már — nyilvánvalóan — érzéktelenebbé váltak. Másképpen nem tudnák elviselni nagyvárosiasodott világukat — annak minden környezeti ártalmával —, és ebben a sokfajta torzulás következtében ellenük irányuló támadásokat. Természetesen ezzel párhuzamosan állandóan él a nosztalgia az érzelmes témák iránt (s ezek a néző egyenes reakciójának következményeként egyre terjedni fognak). Nem véletlen, hogy az amerikai film valóságot tényleg vállaló irányzatának bontakozása idején jelent meg olyan szórakoztatóipari alkotás, mint Arthur Hiller *Szerelmi történet* (1970) című műve. Ebben Oliver jogászhallgató feleségül veszi a könyvtáros Jennyt, aki egy pék lánya. Amikor Oliver apja ezt megtudja, megvonja a támogatást a fiától a rangon aluli házasság miatt. A lány odaadón dolgozik, hogy férje befejezhesse tanulmányait. Kiderül azonban, hogy Jenny leukémiában szenved, és a fiú hiába kap hazugsággal kezeltetésére pénzt apjától. Már késő, a lány a karjaiban hal meg. — Ennek a megható történetnek nemcsak semmi köze nincs a világhoz, hanem éppen a figyelmet akarta elterelni róla. Ebben egyet kell érteni a L'Humanité Dimanche (1971. április 4.) cikkírójával: „Én nem

ejtek könnyen könnyet e dráma előtt, mint Nixon elnök. Nixon számára ez a film képviseli a csendes Amerikát, az egyetlen, az igazit, amely téren is időn kívül él, messze Vietnamtól, és nincs más problémája, mint itt-ott egy kis rák, szerelem, amelyet a végzet rombol le. Mit gondolnak róla az amerikai katonák anyái és özvegyei?" Nyilvánvaló, hogy a filmművészet mozgása elvisz – függetlenül a szórakoztató ipar témáitól – az emberi erők újra való felfedezéséig, de a korábbi fejlődés logikus következménye, az adott társadalmi szituáció követelménye a társadalom emberellenes támadásának leleplezése volt mind Amerikában, mind Európában.

## A POLGÁRI VILÁG BOMLÁSA

Az elidegenedésre épült modern filmirányzatot az a kényszer szülte, hogy az ún. jóléti, fogyasztói társadalom igazi arcukat a film eszközeivel az alkotók megmutathassák, a kiélesedő ellentétek, a valóságban erősödő brutalitás viszont a polgári társadalom bomlásának kegyetlenebb leleplezését követelték meg, illetve jelölték meg lehetséges továbblépési irányként, a közvetlen politikai vonatkozású filmek mellett. Ez szinte minden jelentősebb filmművészetben érvényesült, de elegendő a legjellegzetesebb alkotásokat kiemelni.

Nem Jean-Luc Godard volt az első, aki e fordulatot jelentő alkotással jelentkezett, de kétségtelenül az első jellegzetes film az ő *Weekend* (1966) című műve volt e törekvésben. Ezt már a cselekmény is mutatja. Egy házaspár, Corin és Roland, kocsival elindulnak vidékre a nő szüleihez, hogy megölve Corin apját, osztozhassanak az örökségen. Nem gengszterekről van szó, hanem átlagos polgári párról, az ezt jelző körülményekkel. A film tulajdonképpen az út története, s ennek az útnak sokféle állomása van. Már a kezdet kezdetén behorpasztanak egy kocsit, amelynek gazdája végül vadászpuskával lövöldöz rájuk. Az országúton véres baleset tanúi, de mint mindenki, ők is inkább az elakadás miatt bosszankodnak, semhogy a halottak-

kal törődnének. Majd egy hippipár pisztollyal más irányba kényszeríti kocsijukat, miután felvették őket. Utána ők szenvednek balesetet, és gyalog kell folytatniuk útjukat. Próbálnak lopni egy kocsit, de nem sikerül. Közben elmennek a francia forradalom koszttümjében levő és a francia forradalom eszméiről beszélő férfi mellett. A továbbiakban a természet ölén Jacques Rousseau Emil a nevelésről és Lewis Carroll Alice Csodaországban című művének hőseivel mint a civilizáció bomlasztó hatása ellen tiltakozókkal találkozhatnak. Egy teherautón egy majorba jutnak, amelynek gazdája megszállottan – de teljes közöny közepette – zongorázza az udvaron Wolfgang Mozart művét. Már egymást viszik tovább, olyan fáradtak. S érdektelenek is. Roland szótlanul hagyja, hogy egy csavargó megerőszakolja a feleségét mellette. Végül egy szemeteskocsi felveszi őket, ennek arab és néger személyzete helyett dolgoznak, miközben azok a marxizmusról vitáznak. Végre megérkeznek. Corine apja már meghalt, így anyját ölik meg, autóbalesetnek álcázva a dolgot. Az örökség teljesen az övék. Hazafelé menet azonban egy hippibanda fogságába esnek. Corine-t vendégül látják, s őt nem rettentí meg évés közben, hogy az ételben megölt férje húsa is benne van.

Többről van szó, mint intellektualizált anyagról, bár alapjában erre volt szükség az alkotó által meghatározott ábrázolási feladat megoldásához. Az alaphelyzetek a polgári társadalom bomlása jellegzetességeinek felelnek meg. Az öröklési vágy és a gátlástalanság. Az autós életformával kapcsolatos kitörések, balesetek és közöny. Mindannak semmibevétele, ami a civilizáció létrehozásában szerepet játszott, legyen az a felvilágosodás, Rousseau nézete, a klasszikus zene, vagy a marxizmus. De nem különb ennél a polgári világnál az ellene lázadó hippimozgalom sem. Képviselői ki is mondják: „A burzsoázia borzalmait csak még nagyobb borzalommal lehet felülmúlni.” Valójában ugyanolyan „emberevők”, mint a polgári társadalom tipikus képviselőiként Roland és Corine.

A szexualitást ebben a filmben csak a bevezető beszélgetés képviseli, amelyből egyrészt nyilvánvalóvá válik, hogy a házas-



társak egyáltalán nem hűek egymáshoz, másrészt az is, hogy akár egymást is képesek megölni. De a szexualitásra történik utalás akkor is, amikor mind a ketten mint kívánságot, egy vikendet jelölnek meg James Bonddal, vagy amikor Roland meg sem mozdul, hogy feleségét az erőszakától megvédje, s ő abba is hagyja a sikoltozást. A filmben az erőszakos, a véres események uralkodnak, teljes a gátlástalanság a magatartásban. Tehát Godard részben objektivizált egy általánosan élő vágyat (öröklés), részben közvetlenül megmutatta a minden iránti közönyt (balesetek), részben pedig kifejezte az eszmék iránti teljes érdektelenséget (az eszmék képviselőinek megjelenése). Az önzés, erőszakosság és asszocialitás lexikonát adta tulajdonképpen a film, inkább godardi, mint általános sajátosságokkal. Az általánosabb sajátosságokra jobban utal Luis Buñuel *A nap szépe* (1967) című filmje.

Teljesen szolid értelmiségi (orvos) polgár házaspár a film hőse, de a nő annyira tele van gátlásokkal, hogy nem képes a férjével szeretkezni. Különböző beszélgetések és hallomások azt az ötletet adják neki, hogy napközben (innen a nap szépe elnevezés) egy nyilvánosházban töltsön néhány órát. Ez a „kúra” valóban használ, bár nem megy végbe bonyodalmak nélkül (egy gengszter beleszeret a nőbe, és megsebesíti a férjét féltékenységeiben, ismerőssel is találkozik egy nyilvánosházban), végül azonban a felhangzó gyereksírás jelzi a dolgok rendeződését. Nemcsak a polgári erények visszájára fordulását mutatta meg a film, hanem egy életforma – jelen esetben a semmittevés – degeneráló hatását. Tehát a társadalmi bomlást, mint közvetlen emberi aberrációt.

Bár ez a változat – a társadalmi bomlás degenerálódásban való megmutatása – volt a legelterjedtebb, azért a legjelentősebb művekben nem egyszerűsödött le ennyire a problémakör. Ez alól talán a valamivel később készült Marco Ferreri film, *A nagy zabálás* (1973) a kivétel, amely a polgári jólét és bomlás végpontját mutatja.

A nagy zabálás cselekményes tartalma igen rövid. Négy férfi összejön egy vidéki házban, ahol szakácskodnak, esznek-isz-

nak, történeteket mesélnek, diákat vetítenek. Megjelenik egy nő is, sőt átmenetileg két prostituált. A nővel az egyik férfi házassági terveket sző, ez azonban nem korlátozza a vele való szeretkezést csak az ő személyére. A férfiak egymás után halnak meg a mértéktelen zabálástól. A jövődő férj utoljára. Végül csak a nő marad életben, amikor megérkezik a következő élelmiszerszállítmány, amelyet az egyre több odagyűlő kutya marcangol szét.

A kiváló színészek – Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli és Philippe Noiret – azt vizsik ad abszurdum, ami egyáltalán nemcsak a polgári társadalmat jellemzi, hanem az összes olyan életformát, amely egyetlen céljának a legsekélyesebben felfogott jólétet, az evést-ivást-szeretkezést tartja. Ahogy Godard kiemelte egy életforma jellemzőit, hogy érzékletesebbé tegye az életforma csődjét, úgy Ferreri is megmutatta, hogy ennek a tevékenységnek a középpontba állítása állati lényvé változtatja az embert, és állati pusztuláshoz viszi. Élete semmiben sem fog különbözni a kutyákétól, amelyek a végén a húsrá rávetik magukat. Nem véletlen azonban, hogy a filmek többsége nem járta a leegyszerűsített jelzések ilyen útját, hanem sokkal kevesebb elvontsággal ábrázolta a bomlás problémáját, vagy legalábbis gazdagabb életanyaggal ábrázolt.

A nyugatnémet film csak később bontakozott ki az ún. müncheni iskolában (főleg Peter és Ulrich Schamoni indíttatásával), s akkor sem vált az elidegenedés témában igazán jelentőssé. Az ún. modern filmművészet irányzatának felbomlásával együtt járó általános keresésben azonban született egy-két figyelemre méltó nyugatnémet próbálkozás is. Ilyen Rainer Werner Fassbinder *Miért lett ámokfutó R. úr?* (1970) című műve.

A *Miért lett ámokfutó R. úr?* a leghétköznapibb szférában a legközvetlenebb megvalósítással készült (keskenyfilmből lett normállá nagyítva). Kurt, a család feje, műszaki rajzoló, felesége háztartásbeli, nyolcéves fiuk iskolás. Kurt életét a hivatali munka, az otthoni élet – evés-ivás, televíziónézés, a szülők látogatása és általában vitája – tölti ki. Az irodában

nincsenek sikerei, egy hivatali összejövetelen a főnöke megtagadja tőle, hogy pertut igyék vele. Minden monoton, változatlan, üres, még az álmodozásai is csak a hajdani szerelemig terjednek. Egyszer feleségének barátnője jön látogatóba, és fecsegése zavarja Kurtot a televízió nézésében. Erre Kurt leüti őt egy dísz gyertyatartóval, majd ugyanezzel megöli a feleségét és a gyereket is, másnap pedig felakasztja magát a hivatal mellékhelyiségében.

A felvevőgép felfog minden reagálást, megfigyel mindent, így még jobban érzékeli, hogy nincs semmi, hogy nem értelmes dolog kötődni semmihez, nem történik semmi fontos, lehetetlen kitörni, még gondolatban sem. Ez a sok semmi halmozódik fel és visz el a robbanáshoz, a torz lázadáshoz és pusztuláshoz.

Az ilyenfajta „holt vidék” élet ellen tiltakozott Bernardo Bertolucci *Az utolsó tangó Párizsban* (1972) című műve is, amely Robert Alley művéből készült.

A film hőse, Paul, felesége öngyilkossága után megígéri magának, hogy többé soha nem megy bele érzelmi viszonyba egy nővel, nem hagyja, hogy testi kapcsolata komolyabbá, fájdalmasabbá mélyüljön. Ekkor találkozik Jeanne-nal, aki – bár vőlegénye van – az övé lesz. Paul kegyetlen elutasítással és megalázások sorával zárkózik el akár csak a bemutatkozástól is, s a lány rájön, hogy mindez kétségbeesést takar, de el is idegenedik tőle a kezdeti vonzalom ellenére. Paul „öncsonkító” hangulatán felesége temetésével jut túl, s ekkor másképpen közeledne Jeanne-hoz, de a lányt már nem érdekli. S amikor Paul részegen a megszokványosabb módon próbál udvarolni, majd erőszakolja a megismerkedés hagyományos módját, akkor az előle menekülő lány a lakásába hatoló férfit lelövi.

A szeretkezések – még ha keveredtek is az aberrációkkal – megsejtettek Jeanne-nal valamit Paulból, Paul védekező támadásából. (Paul szinte saját maga számára mondta a lánynak egy perverz aktus közben: „A szent család, a jó polgárok temploma, ahol addig kínozzák a gyerekeket, míg ki nem mondják az első hazugságot, ahol elnyomással törik meg az akaratot, ahol a szabadságot meggyilkolják.”) Az elembertelenedett, szélsősé-

ges magatartásban megcsillan a lázadás, a menekülés mozzanata. Amint viszont Paul maga is vállalta az álszent és szokványos érintkezési formákat, rögtön lelepleződött az üresség. Nem lehet érzelmi holt vidéken élni, de a polgári társadalom már nem alkalmas a megfelelő kapcsolatokra. Ezt leginkább Ingmar Bergman filmjei bizonyították, főleg a *Suttogások, sikolyok* (1972) című.

A Suttogások, sikolyok családi és házastársi kapcsolatokat sorakoztat fel. Mária és Karin viszonyát haldokló testvérükhöz, Ágneshez és a két nővér viszonyát férjükhöz, illetve egymáshoz. A beteghez látogató orvosnak Mária — aki korábban a szeretője volt — újra felkínálja magát, de az orvos már kiismerte az önző és hideg nőt, akinek a férje is öngyilkos akart lenni, és Mária majdnem segített neki ebben, bár főleg miatta, hűtlensége miatt történt az öngyilkossági kísérlet. Karin viszont már a múltban inkább megsebezte magát, hogy férje — menstruációt gyanítva — ne érjen hozzá.

A férjekhez való, a házasság lényegét tagadó viszony mögött kirajzolódik a két nővér ugyancsak abnormális kapcsolata. S mivel mindketten undorodnak a haldoklótól, végül a házvezetőnő foglalkozik vele, testvérei számára csak terhet jelent már. Pedig a házvezetőnő — és éppen ezáltal valósul meg a kontraszt — úgy emlékszik vissza anyjukra és a három testvérré, mint élete boldog időszakára, mert azokkal volt, akiket szeretett és „így a suttogások és sikolyok elcsitultak.”

Az emlékképek meg is jelennek és egyenlő látványértékkel sorakoznak a jelen, a haldoklás és a halál jelenetei mellé. Ágnes a szeretetbe menekülne, de a szeretet számára a legmagátólértetődőbb kapcsolatokból is hiányzik, sőt gyűlölet, utálat van helyette. Ezért mondja a lelkész a ravatálnál Ágnes lelkéről: „Ha tud beszélni istennel, imádkozzon értünk, akik itt maradtunk egy sötét, piszkos földön. . . kérjen tőle értelmet az életünknek.”

Az intézmények (család, házasság) és személyek torzulása teljes, csak a halál jelenthet menekülést. Minden felbomlott, amibe még kapaszkodni lehetne. Egyáltalán fel sem vetődhet

az emberi lét, az eszmei alap stb. A Csend negatív képének ez a – magától értetődő fokozása. Ezen túl a kifejezett örület és a nyílt borzalom van, de a filmművészet ennek ábrázolásáig is eljutott. Az egyikre jó példa Peter Medak *A felső tízezer* (1972), a másikra Pier Paolo Pasolini *Salo, avagy Sodoma 120 napja* (1975) című műve.

A felső tízezer arisztokrata hőse, Jack, apjától (aki abba a szórakozásba halt bele, hogy mindig egy kicsit felakasztotta magát és ez egyszer túlságosan is jól sikerült) nemcsak vagyont, hanem felsőházi tagságot is örökölt. Viszont őt már hét éve ideggyógyintézetben kezelik, mert Krisztusnak hiszi magát. Rokonai éppen ezen az alapon próbálják megszerezni a vagyont, de legalábbis megnősíteni Jacket, hogy gyerekeinek felügyeletét rájuk bízzák. A házasság azonban kigyógyítja Jacket. Életformája ugyan alig változik, ez azonban nem kelt feltűnést ezekben a körökben. Amikor magát Hasfelmetsző Jacknek képzelve megöli a nagynénjét, akkor is az inasát tartóztatják le helyette. A Lordok Házában ünneplik a szigorú büntetéseket követelő beszédéért. Felesége is örül a sikerének, de Jack már unja őt és megöli.

A film talán túlságosan is tendenciózusan mutatja be az uralkodó osztály néhány tagját, nemcsak mint örültet, hanem mint örülségével feltűnést nem keltőt, a környezetbe beilleszkedőt. Az arisztokrata, aki azzal szórakozik, hogy egy kicsit felakasztja magát, a fia, aki Krisztusnak, Hasfelmetsző Jacknek képzei magát, a büntetlen gyilkosság, az abszurd tervek a Lordok Házában stb. a bomlás végpontját mutatják. Ennek a filmnek a megfelelője másképpen a *Salo, avagy Sodoma 120 napja*.

Pier Paolo Pasolini filmje a Benito Mussolini fogságból való kiszabadulása utáni időt mutatja meg, amikor Salóban létrehozták az észak-olaszországi köztársaságot. Pasolini erre az időre vetítette rá Donatien de Sade *Sodoma 120 napja* című művét, mint olyat, amely a fasiszta köztársaságban megtörténhetett volna. A fasisztákat a fegyvereseken kívül négy civilruhás, öregedő férfi képviseli. Az összeszedett fiúkkal és lányokkal

kal egy villába vonulnak vissza. Ennek szalonjában mesélnek a hajdani prostituáltak kalandjairól, és ennek kapcsán mennek végbe azok az események, amelyek egyrészt a teljes kiszolgáltatottságot (aki nem engedelmeskedik, azt megölik), másrészt a teljes elembertelenedést mutatják be. A perverz módon való kielégülés és a homoszexualitás a legenyhébb változatok, amelyeknek a fiatalok ki vannak téve. A kutyaként korbácsolt fiatalok közül van olyan, akit szögekkel megtömött süteménnyel etetnek meg. A filmben jelentős rész foglalkozik az emberi ürülék evésével, sajátos kielégülésként és kényszerből. S az egészet kiteljesítik a kínzások: égetés, akasztás, nyelvkivágás, skalpolás, szemkinyomás stb. Mindez a színes szélesvásznú film rendkívüli valósághűségével és a kiszolgáltatottság logikája szerinti ábrázolással.

A fokozásnak, az ábrázolás aktivizálásának ez az iránya egyáltalán nem volt kivételes, szűk tendencia. Marco Bellochio *Öklök a zsebben* (1965), Luchino Visconti *Az elátkozottak* (1968), Federico Fellini *Satyricon* (1969), Pier Paolo Pasolini *Disznóól* (1969) Vilgot Sjöman *Troll* (1972) stb. műve állomásait jelölték ennek a törekvésnek. S mivel a polgári társadalom önmagát túlélte volna emberi bomlásként igen látványosan jelent meg, így ez a törekvés eltüntette a szórakoztató ipar és a filmadaptációk, illetve filmművészeti alkotások között azt a határt, amelyet a modern filmművészet viszonylagos élességgel teremtett meg. A tömbök alapvető jelentéseket hordoztak és viszonylagos önállóságot nyertek (akár mint örület, akár mint perverzió, akár mint kegyetlenség), így könnyen be voltak építhetők bármilyen ábrázolásba. S ez — különös tekintettel a közönség vonzásának feladatára — nem is volt ritka. A szórakoztató ipar művei egyre több meztelenséget, szexuális aktust, kegyetlenséget mutattak, s ehhez felhasználták nemcsak a társadalomkritika utánpótlását, nemcsak az elidegenedés tovább élő változatát, hanem még a háborús, illetve ellenállási témákat is. A fényképszerű látvány leleplező ereje átváltozott közönséghatássá a szó üzleti értelmében, és igen gyakran csak azzá. Igaz, hogy tulajdonképpen csak ezzel

jutott el a film addig, ameddig — ebben a vonatkozásban — az irodalom már nagyon régen, mint ahogy Engels írása Ferdinand Freiligrath német költő kapcsán rámutatott: „Ha például Freiligrath verseit olvassa valaki, igazán azt hihetné, hogy az embereknek egyáltalán nincs nemiszervük. Pedig senki sem tudott úgy örülni egy kis disznóságnak, mint éppen a költészetben oly módfelett szende Freiligrath. Valóban itt az ideje, hogy legalább a német munkások megszokják, hogy dolgokról, amelyeket naponként vagy éjszakánként ők is gyakorolnak, természetes, nélkülözhetetlen és igen élvezetes dolgokról ugyanolyan elfogulatlanul beszéljenek, mint a román népek, mint Homérosz vagy Platón, mint Horatius vagy Juvenalis, mint az Ótestamentum és a Neue Rheinische Zeitung.<sup>28</sup> Nyilván nem véletlen, hogy a film nem a lírai témákkal jutott el ezen a téren a mozgófénykép jellegének ellentmondó jelzések kiiktatásához és a közvetlen ábrázoláshoz. De az ilyen út következménye az is volt, hogy ezek a jelenségek nemcsak a leleplezés döbbenetével hatottak, hanem szórakoztató ipari feldolgozásukban sokszor (az egyébként speciális célú) pornográf filmekre emlékeztettek. Természetesen a közönség jelentős része bizonyos irodalmi alkotásokat is csak a pikáns részletekért olvas, és bizonyos színházi produkciókat is csak részben a meztelenség miatt néz meg (bár elsősorban a revüszínpad van hivatva ilyen irányú érdeklődést kielégíteni).

## A POLITIZÁLÓ FILM

A politizáló film fogalom ebben az esetben nem általános kategória (nem propagandafilmekről van szó), hanem azt a témakört jelöli, amely az elidegenedés ihlette modern filmművészeti irányzat után az aktivizálódás másik jeleként (a polgári világ felbomlását ábrázoló filmek mellett) tűnt fel, a társadalmi ellentmondások kiéleződésének megfelelően. Az ellentmondások egyik kifejezője volt a diákmozgalom, amely Franciaor-

szágban már az 1968. májusi polgárháborús hangulat előtt is nagy szerepet játszott. Többek között 1966-ban Strasbourgban előbb a pszichoszociológia tanára ellen tüntettek, majd brosúra jelent meg a diákok helyzete elleni tiltakozásképpen. 1967-ben Nantes-ban a diákotthonok rendje ellen tüntettek. Ugyan-  
ebben az évben Nanterre-ben a tüntetések korlátozása ellen tiltakoztak. Ebben az évben készült Jean-Luc Godard *A kínai lány* című filmje.

A filmnek öt szereplője van, akik egyikük szüleinek nyárra üres lakásába költöznek be. Veronique az egyetemen tanul és tanárnak készül, Guillaume színész, Henri a közgazdaságtani intézet munkatársa, Kirilov festő, Yvonne faluról jött takarító-nő, aki Párizsban prostituálódott. A filmet külön-külön vagy együttes vitáik töltik ki, amelyben sokat hivatkoznak az ún. Mao-féle kis piros könyvre. Yvonne közben főz, de újságot is árul. Kirilov ilyesféle jelszavakat fest: „Az a kisebbség, amely helyes forradalmi vonalat követ, már nem kisebbség többé.” Később öngyilkos lesz azon az alapon, hogy „ha marxizmus-leninizmus létezik, akkor mindent szabad, tehát megölhetem magam”. Henrit, mivel a burzsoáziával való együttélés – szerintük – revizionista nézetét hangoztatja, és az Humanitét terjeszti, kizárják a csoportból. Guillaume mindenhová becsönget, és az ajtót nyitóknak Brechtet olvas fel. Veronique-ra vár az a feladat, hogy a szovjet kulturális élet Párizsba érkező képviselőjét megölje. Azonban a szállodában elnézi a szobaszá-mot, és a 23-as szoba lakója helyett a 32-es lakóját öli meg. Közben azonban elmúlik a nyár is, abba kell hagyni a kis piros könyv idézését, és át kell adni a lakást a hazatérő szülőknek.

A filmnek tehát cselekményes tartalma nincs. A merénylet csak epizód benne. Alapjában a viták töltik ki, pontosabban az állásfoglalások. Felismerhető ebben az ábrázolási közeg intelktualizálására irányuló godard-i törekvés túlhajtása, amely mintegy előrevetítette a rendező – többnyire televíziós filmekben – kibontakozó filmesszé kísérleteit. A kínai lány ezzel együtt sokkal inkább csak kifejeződése volt egyfajta nyugtalan-ságnak és zavarodottságnak. A lázadás jellege éppen ezt



mutatta, mivel teljes mértékben csak általánosan nonkonformista módon meghatározott, konkrét program nélkül, mint jelszavas tagadás és demonstráció bontakozott ki.

Lindsay Anderson *Ha* (1968) című filmje ugyancsak a nonkonformista lázadás kifejezője volt.

A rendező *Ha* című filmjének színtere egy angol kollégium, amelyben a hagyományok uralkodnak a fiatalabb tanulók kihasználásában és elnyomásában is. A korlátozások és verések visznek néhány fiút a véletlenül talált fegyverekkel való lázadáshoz az ünneplő közönség ellen, s a lázadás – nem nélkülözve a költői vonásokat sem – álomszerű háborúvá teljesedik ki.

A film sajátos átmenetet képez a polgári világ bomlásának ábrázolása és a politikus film között, hiszen a kollégium megkövesedett intézményrendszere mellett a lázadók az idősebbek homoszexualitását is bírálják, még ha lázadásuk nem több is, mint érzelmes kifejezője egyfajta spontán tiltakozásnak. De magának a tiltakozásnak a ténye már igen fontos, s erre néhány svéd film is felhívta a figyelmet.

Bo Widerberg volt az, aki a hatvanas évek végén nosztalgiával visszatekintve a svéd – és nem svéd – munkásmozgalom hajdani tetteire, több filmet szentelt ennek a témának. Az *Adalen 31* (1969) című alkotása az adaleni 1931-es nagy munkásmegmozdulást elevenítette fel, megmutatva, hogy egy általános sztrájk milyen áldozatokat követel a munkásoktól. De még inkább kifejezte azt, hogy bár az erőszak győzedelmeskedik a munkások felett (a békés menetet a katonák fegyverrel oszlatták szét), a tömeges tiltakozás haszna az öntudatosodásban, sőt az emberibb emberré válásban mutatkozik meg.

Az öntudatosodásnak ezt az iskoláját mutatta meg másik filmjében, a *Joe Hill balladájában* (1971), amelyet az amerikai munkásmozgalom mártírjává vált svéd Joel Hillstrom életének szentelt, aki a rendőri üldözés közepette dalaival mozgósította a munkásokat, míg csak ártatlanul ki nem végezték.

Ezekben a filmekben fontos szerep jutott a hősök szépségének, az emberi mozzanatoknak (szerelem stb.), sőt a humor-

nak is (rendőrök kigúnyolása a dalban). Nyilvánvaló, hogy ebben nemcsak a múlt erős mozgalmi iránti nosztalgia nyilvánult meg, hanem egy olyan szépség iránti vágyakozás is, amely szinte teljesen kiszorult a polgárság felbomlását ábrázoló művekből. A jellegzetesebb azonban a politikusabb filmekben nem ez volt, hanem a két téma összeolvadása. Vilgot Sjöman *Szégyenlős Charlie* (1970) című filmje is példa erre, de még inkább Elio Petri néhány alkotása.

Ezek között a *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* (1970) és *A munkásosztály a paradicsomba megy* (1972) szinte iskolapéldái a modern filmművészeti irányzat után megjelenő politikus filmeknek.

A *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* című film rendőrfelügyelője megöli a szeretőjét, és szinte provokálja társait, hogy őt vegyék gyanúba, őt tartóztassák le. Ez természetesen nem történik meg, hiszen közben még elő is lép: a politikai osztály vezetője lesz. Az újabb és újabb próbák éppen abban a nézetében erősítik meg, hogy sérthetetlen. Egy egyetemi hallgató, Pace azonban látta őt eljönni a tett színhelyéről, de nem akar vallomást tenni erről, mert hasznosnak tartja a baloldali mozgalom számára, hogy tudják: a rendőrség politikai osztályának vezetője gyilkos. A felügyelő csak úgy védekezhet ez ellen, hogy leleplezi magát felettesei előtt, akik természetesen megvédik, s ehhez a védelemhez hozzátartozik Pace elhallgattatása is.

Az adott társadalom és erőszakszervezetének romlottsága adja tehát a kritika politikai élet, megint csak összekötőként a polgárság felbomlását ábrázoló és politikai filmek között.

A *munkásosztály a paradicsomba megy* című film hőse, Lulu örlődését mutatja be a legkülönbözőbb hatások között. Lulu nem valamilyen öntudatos politikai harcos. Legjobban talán egy munkásnő elcsábítását kívánja, nem pedig a politikai harcban való részvételt. S szinte sztahanovista módjára dolgozik – őt állítják példaképül a többiek elé –, hogy mindazokat a fogyasztói javakat megszerezze, amelyek számára elérhetők (autót, televíziót stb.). Megszállott munkája közben éri a

sérülés, amely alkalmul szolgál nemcsak a szakszervezet aktivizálódásához, hanem a gyár előtt állandóan agitáló radikális diákok újabb lendületéhez is. De ehhez a két hatáshoz még egy harmadik is csatlakozik, Lulu barátjának, Militiának a személyében, aki a gyárból az ideggyógyintézetbe jutott. A sebesülés kiváltotta felzúdulás következtében Lulu is a diákok mozgalmához csapódik, és velük igyekszik megakadályozni, hogy az igazgató bejusson a gyárba. Emiatt elbocsátják, mégsem jut ezzel a mozgalommal közös platformra.

Bo Widerberg igazsága, hogy a mozgalom, az aktivitás — még a sikertelenség esetén is — jelentős lépés a megismerésben, az öntudatosodásban Lulu esetében is realizálódik. A diákok jelszavai tetszetősebbek: „Mindent ma és nem holnap”, szemben a szakszervezet óvatosságával (hogy „még nem érkezett el a pillanat”), pedig: „Nektek sohasem érkezik el a pillanat”. De ők, éppen mert mindent akarnak, nem tudnak segíteni Lulun. Mutatja ezt a vezetőjükkel lefolytatott beszélgetés.

„Lulu: Nekem ennem kell.

Diák: Ennivalót mindig találni. A tiéd egy egyéni személyes ügy. . . Maradj itt velünk.”

Lulut azonban fogva tartja a család, a kialakult életforma.

A szakszervezeti megbízott ezzel szemben Luluhoz: „Visszavettek. . . mindent elérték a darabbénnél is. . . ez az egységes szakszervezet eredménye. . . ez az első alkalom, hogy visszavettek egy munkást, akit politikai okok miatt bocsátottak el.”

De Luluban benne maradt a szélesebb harc emléke, ezért idézi Militiától az éppen arra utaló mondatot: „Törjünk össze mindent, és foglaljuk el a paradicsomot.”

A munkásokat szinte gépnek tekintő gyári vezetőségtől és a közte és a munkások között létrejövő teljes szakadástól kezdve, a fogyasztási javakhoz való ragaszkodáson keresztül a kitérés különböző kísérletéig — teljes körképet adott a film, de az a lezártág, amelyet tartalmával bemutatott, a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején keletkezett politikai művekre is hatott. Radikális kritikai jelszavak, nosztalgikus emlékező-

sek, a harc bonyolultsága és korlátoltsága – mindez csak változatokat szült, de nem kibontakozó egységes filmirányzatot, amely az alapvető ellentmondások tudatosítására épülhetett volna. Ehhez továbbra is hiányzott a forradalmi szituáció.

Természetesen a politikai filmeknek is megvoltak a szórakoztatóipari és adaptációs változatai. Egyrészt a diákmozgalmakat használták ki. Például Hollywood Stuart Hagmann *Eper és vér* (1970) című filmjében. Másrészt a munkásmozgalmat idézték, így Florestano Vancini a *Matteotti büntény* (1972) című filmjében, vagy a terrorizmus elleni harcra épültek, ahogy ez történt Roberto Infascelli *A rendőrség csak áll és néz* (1973) című filmjében. Itt is bekövetkezett tehát a határ elmosódása a film és a művészet között.

Ugyanakkor, ahogy a polgári társadalom – egyénre vetített – bomlásának ábrázolása nem lezárt tematikai kört jelentett, a politikai filmek sem határolhatók körül sem mint irányzat, sem mint meghatározott időszak produktumai. Nem volt szoros kapcsolatuk a valóság egy-egy lényeges ellentmondásával, tehát ezek a törekvések nem koncentrált irányzatként jöttek létre (mellettük még többfajta próbálkozás érvényesült), így perspektívájuk nagyon korlátozott, inkább a színesedés, a változatok keletkezése felé mutat, semmint igazi kibontakozáshoz ad reményt. Sőt, valószínű, hogy a filmművészet immánens mozgásának törvényszerűségei folytán létrejönnek az ezekre a témákra reakcióként felelő, ellenkező tendenciát hordozó művek. A továbblépést alapjában azonban a kialakuló társadalmi helyzet lényeges vonásai határozták meg. A fejlődés vonatkozásában nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a nyugati filmművészet mellett nem csekély művészi erőt képvisel a szocialista országok filmművészete, sőt egyre jelentősebbé válik az ún. harmadik világ filmgyártása is.

A HALADÓ  
ÉS A SZOCIALISTA FILM



## *Egyetemesség és sajátosság*

### VILÁGOK ÉS FILMMŰVÉSZETEK

A nyugati filmművészet a harmincas évekbeli megújulási kísérletektől a propaganda- és szórakoztató filmek eluralkodásán át a modern filmművészet kialakulásáig, majd az azt felváltó, a polgári világ bomlását és a politikai törekvések érvényesülését mutató művekig hosszú utat tett meg. E téren kétségtelenül a legnagyobb eredmény az ún. modern filmművészet kialakulása volt, amelynek helyére azután a leegyszerűsített jelzésekkel (jelentéstömbökkel dolgozó) sokszor túlhajtott, látványos ábrázolás lépett, bár ez elsősorban a polgári világ egyéni bomlásra vetített képére vonatkozik, kevésbé a politikai témára (amely viszont, ha nem az előző törekvéshez kapcsolódott, a propagandafilmekhez közeledett). A szocialista világot az egyetemes filmművészetnek ebben a mozgásában kezdetben csak a szovjet film képviselte, amely az ábrázolás eredményeit tekintve a háború utánig együtt haladt a nyugati filmművészet haladó ágával. (Másképpen együtt haladt vele például a japán film is, amelynek elemző bemutatása azonban — életanyagbeli sajátosságai miatt — külön tanulmányt igényel.) Bár a szovjet film megmaradt az egyetemes film integráns részének a háború után, a közös vonások mellett fejlődése több sajátosságot mutatott, s ez még inkább vonatkozik a többi szocialista ország filmművészetére, de filmművészeti tekintetben elsősorban az európai szocialista országok produktumaival kell foglalkozni.

A filmtörténeti tapasztalat bizonyítja, hogy a film és a társadalom kapcsolata — az önálló filmművészeti kapcsolat értelmében — nem jöhet létre bármikor, bármilyen körülmények között. A valóságnak nincs mindig filmművészetet teremtő ereje, lényegi ellentmondásainak jellege nem mindig a film sajátosságainak felel meg leginkább. (Mint ahogy a valóság nem mindig teremt vallást, filozófiát stb. sem.) A háború után létrejött szocialista országok (népi demokráciák) közül még azok is, amelyek valamelyest hagyománnyal rendelkeztek a film területén (Csehszlovákia, Lengyelország, Magyarország) legfeljebb a szemléletváltozást érvényesíthették a filmek segítségével, legfeljebb szembeszállhattak a korábbi hamis képpel, és csatlakozhattak a nemzeti vagy társadalmi szabadság tudatának kialakításához. A film önállótlanága ebben — többek között — úgy is megmutatkozott, hogy szinte mindenütt az irodalmi alpműveket kellett túlzottan felhasználni és a történelmi anyagot (a háborút is) hasznosítani. A film „hajlama” a propagandára akkor is megzavarta volna a film művésztette válását az adott helyzetben, ha a társadalmi szituáció valóban kedvezett volna ennek. A történelmi tablók, a nemzeti irodalmi művek feldolgozásai azonban a művészeti önállósodást eleve nem is segítették, a bonyolult társadalmi helyzet krónikaszerű visszaadása (tehát a neorealizmus eredményeinek közvetlen és aktuális felhasználása) pedig korlátozott volt. Túlságosan sokjelentésűek voltak a valóság tényei — a történelmi méretű társadalmi és szemléletváltozás lehetősége és követelménye miatt —, semhogy egyszerűen a tényekkel és a hozzájuk való általános emberi viszsonnyal lehetett volna ábrázolni azokat. A kiegészítésül használt politikai ítéletek pedig plakátszerű propagandává változtatták a filmeket, kihatva (és hamis aktualizálást eredményezve) a történelmi témákra és irodalmi adaptációkra is. Mégis ebben a korszakban számtalan önálló, felfedező értékű mű született. Ezekben az esztétikai minősítés annyiban volt önálló, amennyiben a film valóságot felfedező erejére támaszkodhatott. Ezzel kapcsolatban itt nemcsak a háborús pusztítás nyomainak, a haláltáborok



maradványainak dokumentumszerű rögzítésére kell gondolni, hanem az új emberek megjelenésének megfigyelésére is az élet minden területén, bár ez nem pusztán az aktuális tematikában történt. Egészében azonban – néhány egyedi, kiemelkedő alkotás ellenére – az illusztratív-sematikus ábrázolás uralkodott el, s csak az ötvenes-hatvanas évek teremtetek olyan helyzetet (az említett három európai szocialista országban és Jugoszláviában), amelyben önálló nemzeti filmművészet jött létre. Ennek kialakulási ideje tehát többé-kevésbé egybeesett a modern filmművészet irányzatának megjelenésével az egyetemes filmművészetben. Ez az időbeli egybeesés segítette a nemzeti filmművészet kialakulását, de ezt a bonyolult folyamatot nem lehet csupán ezzel megmagyarázni. Szükséges a kitekintés a társadalmi helyzet alakulására. Az volt ugyanis a legfontosabb ösztönzője (az ellentmondások jellegével) annak, hogy ezekben az országokban a film mint önálló művészet az egyetemes filmművészet szintjén levő, a társadalmi valósággal sajátos kapcsolatot megvalósító, kiterjedt áramlatként jött létre. Hasonló sajátosságok voltak megfigyelhetők (és jelenleg is megfigyelhetők) a harmadik világ országaiban, amelyek a gyarmatosítás után elnyerve függetlenségüket, a filmet is aktívan használták fel a nemzeti és társadalmi tudat kialakításához, ami azonban nem jelentette a film azonnali művészeti önállósodását. De ezeknek (az ugyancsak külön tanulmányozást kívánó) országoknak a filmjei szintén – vagy talán a kevésbé ismert környezet miatt még inkább – kitűntek a felfedezések sorával, amikor a függetlenség körülményei között a megújulásról adtak dokumentumot a szélsőséges nyomortól és elnyomástól megszabadultak életének bemutatásával. Nem véletlen azonban, hogy a harmadik világ filmesztétikai kategóriává is vált. A hagyományok hiánya, egyáltalán a technikai-pénzügyi, személyi alapok gyengesége még sokáig olyan nehézségeket jelentenek, amelyek együttesen gátolják a filmművészeti fejlődést.

Az egyetemes filmművészet tehát (nem tekintve a filmművészet, filmadaptáció, szórakoztatóipari termék megkülönböz-

tetést) a sokféleség képét mutatja, amelyben új és új nemzeti filmművészetekkel kell számolni, más oldalról pedig a valamikor jelentős iskolák és irányzatok felbomlanak, eltűnnek. Az a tény, hogy a legjelentősebb hagyományú európai szocialista országok filmművészete is integráns része lett az egyetemes filmművészetnek, csupán annak a természetes folyamatnak a velejárója, amelynek az egyetemes filmművészet is köszönhető. A film, önálló és kiterjedt művészeti áramlatként, ezeknek az országoknak a szellemi életében is jelentőséget kapott.

## A SZOVJET FILM

A harmincas években a szovjet filmben egyre jobban uralkodóvá vált a propaganda funkció, de ez — talán a háború kivételével — soha nem foglalta el olyan mértékben a filmnek, a művészetnek a helyét, mint a háború utáni időkben. A szovjet film kiterjedt hatószférája (elsősorban a szocialista országokban) lehetővé tette, de meg is követelte a film felhasználását a szocialista rend magasabbrendűségének bizonyítására. Az egész művészetre jellemző sematizmus az adott korban a filmre is vonatkozott. A film általában sem szakadhat el teljesen attól az életanyagtól, amit a valóság nyújt, általában sem képes úgy esztétikai minősítésre, lényegfeltárássra, hogy teljesen mesterkélt világot teremtsen ehhez. Ennek már az is ellentmond, hogy a film drámai jellegű lévén, nem nélkülözheti a konfliktusokat, a konfliktusok viszont a kritikát is magukba foglalják. A dogmatikus kulturális irányítás követelményeinek hatására ezért a szovjet film egyre inkább csak a régi antagonisztikus osztályellentmondásokkal foglalkozott, vagy egyre spekulatívabbá vált az ábrázolás. Ebben különös jelentősége volt az ún. papirosfigura hősöknek és a sémáknak, amelyek a valóságot helyettesítették. Ez a korlátozottság olyan helyzethez vezetett, amelyben már mennyiségileg is megmutatkoztak a következmények. 1951-ben az a szovjet filmgyártás, amely korábban évente több mint száz teljes hosszúságú

játékfilmet alkotott, csak kilencet hozott létre, ebből is kettő színházi előadás közvetlen filmrevitele volt. A szovjet filmalkotók egyre inkább belemenekültek a történelmi vagy életrajzi témába, hiszen a jelenről megnyilatkozni volt a legnehezebb. Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála után kezdődhetett csak meg a változás folyamata, amely következképpen három vonatkozásban szállt szembe az illusztratív-dogmatikus ábrázolással. Egyrészt vállalta a valóságot a maga ellentmondásaival, anélkül, hogy az ellentmondások hordozóit feltétlenül ellenségnek minősítette volna. Tehát újra teret kapott a kritikai ábrázolás. Másrészt az emberábrázolásban érvényesítette azt a teljességet, amelyet a papírosfigurák megszüntettek. Harmadrészt visszatért az ábrázolás a hagyományos filmnyelv alkalmazásához, ahhoz, hogy a film sajátos eszközeinek teret nyisson, szemben az elirodalmiasodott – minden sajátosan filmművészetit kozmopolitának és formalistának bélyegző – gyakorlat-tal, amely tagadta az egyetemes filmnyelv létezését. A változás természetesen nagyon fokozatosan történt, sőt a sematizmus-ellenesség nemegyszer ellensematizmust eredményezett, túlzásokat egyik vagy másik vonatkozásban. Különösen jellemezte ez az aktuális tematikájú műveket, hiszen a kísérletezés hiányában a társadalmi ellentmondások megfelelő tudatosításának módja teljesen ismeretlen volt. Ezért a megújulás a biztos alapot nyújtó háborús és történelmi-forradalmi témában ment elsősorban végbe. Ez a megújulás még nem jelentett tényleges előrelépést – a film és a valóság kapcsolatának megteremtése értelmében –, hanem csak a visszaesés meghaladását, a film rehabilitálását nem is művészi önállóságában, hanem egyáltalán esztétikai jellegében.

Ennek a folyamatnak első jellegzetes művét Grigorij Csuhráj készítette – Borisz Lavrenyev elbeszélése nyomán – *A negyvenegyedik* (1956) címmel.

Ebben a vörösgárdista osztag nőtagja nem találja el a negyvenegyedik fehéret, így azt elfogják és őrzését a lányra bízák. Neki kellene a parancsnokságra kísérnie is, de a vihar miatt egy szigetre kerülnek, ahol kibontakozik a szerelmük.

Ennek ellenére a lány lelövi a fehér tisztet, amikor a szigethez fehérek közelednek. A témát 1927-ben már filmre vitte Jakov Protazánov, s akkor nem váltott ki nagyobb visszhangot. A dogmatikus tilalmak és korlátozások hozták létre azt a közeget, amelyben a filmrevitel megisméltése igazán hatásossá tette a művet. A vörösgárdista lány és a fehér tiszt szerelme, egyáltalán a szerelem mint az osztálykorlátokat áthágó tényező stb. már a film gyártása közben sok vitát váltott ki, de végül bizonyította a szovjet film visszatérését a hagyományos alapokhoz. Ugyanebben az irányban hatott Mihail Kalatozov *Szállnak a darvak* (1957) című alkotása is. (Mihail Kalatozov – Mihail Romm mellett – az idősebb generáció azon kevés tagjának egyike volt, akik meg tudták újítani művészetüket a dogmatizmus uralma után.)

Az, hogy a *Szállnak a darvak*ban egy szovjet lány megcsalja a fronton levő vőlegényét, és hogy csábítója illegálisan fizet azért, hogy ne hívják be katonának, sőt mulatságot rendez a nem becsületes úton szerzett pénzen stb. mutatják a fordulatot a szovjet filmben, bár ez a fordulatnak csak egy vonatkozása. Ennél sokkal többről volt szó a *Szállnak a darvak*ban. Főhősnője, Veronika tragédiájának megrajzolásáról. Tragikus vétségét – hűtlenségét – vezekeli le a csábító Márk mellett, csalódva benne, és vágyva Borisz, a volt vőlegény után, de egyáltalán egyre jobban bezáruló életformájával is. Mindebben változást csak egy elhagyott kisgyerek vállalása, majd a katonák hazaérkezése és a közösségbe való beilleszkedése hoz, annak megfelelően, hogy már megsemmisítette magában hűtlen énjét.

A háború utáni idők általában megváltoztatták a háborús filmeket. A háború alatti filmekben a háború a dicsőség szférája, amelyben a hősiesség dominál, és a halál inkább csak az ellenség táborában arat. A háború után – a békeharc részeként is – a háború dicsőítő ábrázolása csökken, s még akkor is az emberi arculatok, emberi fájdalmak kerülnek előtérbe, ha a háború honvédő jellege dominál. A szovjet film megújulásának az ötvenes évek második felére eső folyamatában azonban a háború inkább csak a mozgásba lendítő

konfliktust, a drámai anyagot adta, de mindez aktuális ellentmondások tudatosításához szolgált. Az embernek lenni nehézségeit mutatta meg a Szállnak a darvak is, egyáltalán nem a háborús időkre vonatkozó nehézségekre utalva. S bár az emberi gyengeségek léte nem szorul hitelesítésre (szemben a meglehetősen valószínűtlen, glorifikált hősökkel), a Szállnak a darvak mégis pontosan feltárta a magatartás-változások motívumait, és ebben az egyetemes filmformanyelv rehabilitálása nagy szerepet játszott. Veronikát egy bombatámadás okozta félelem kergeti Márk karjába, és annak feltámadó vágya ellen félelmében, kiszolgáltatottságában nem tud küzdeni. Mindez nem nyers tény, hanem hosszan kijátszott fény-árnyék és hanghatás. A sötétség, a bevillanó fények, a megcsillanó ablakszilánkok, a dörgések stb. „özönvíz előtti” világa az, ami megsemmisít minden erőt. Egyaránt konkrét motiváció és a háború emberellenességének szimbóluma ez. Csakúgy, mint az a rész, amikor Veronika a hídon rátalál a majdnem autó alá kerülő elhagyott kisgyerekekre. A lány rohanásában már előzőleg felolvadt a régi énje, hiszen szinte szétदारabolódik és megsemmisül a villanó képekben. Amikor pedig a kisfiúval visszajön, a hármas ívű híd egy Mária nyugalmát és emelkedettségét kölcsönzi neki.

A kritikai ábrázolás, a teljes emberrajz, a filmformanyelv aktivizálása tehát nem emlékfilm szolgált, hanem a világ megújult szemléletét erősítette, amikor az emberi korlátokat és nehézségeket mutatta be kívül és belül, s az emberré válás küzdelmének szépségét magasztalta. Mindez utalt arra az aktualitásra, amelyhez a közeledés egyáltalán nem volt könnyű. Mihail Kalatozov *Az el nem küldött levélben* (1959) próbálkozott meg ezzel. (Egy négytagú geológiai expedíció keresését és pusztulását mutatta be a film. Csak a vezető menekült meg, aki végül elhozta a gyémántlelőhely rajzát.) Az emberek – megint csak nem függetlenül saját gyengeségüktől, hibáiktól – itt a természettel küzdenek. A tajgával, a vízzel, a tűzzel, a faggyal, a távolságokkal és saját természetükkel (feltámadó vágyukkal, gyávaságukkal stb.). A természeti képek

ötveződve a fényképezés sajátosságával (sok folyamatos kameramozgás, a fény-árnyék hangsúlyozott kihasználása, gyakori premier plános kiemelések és szembeállítások stb.) sajátos költemény jelleget adtak a filmnek. Az el nem küldött levél hangulati állapotok sorozata, nem pedig a menekülés pusztá tényének visszaadása. Ennek ellenére végig zavaró a XX. század derekán készült filmben az emberek ilyen kiszolgáltatottsága, s az ezt (a valóságban is) létrehozó véletlenek sorozatát a film második – emberi – síkjával nem lehetett hitelesíteni. Az emberábrázolással, a filmformanyelv kihasználásával Az el nem küldött levél csatlakozott a szovjet film megújulásához, de a szellemi elevenedéssel, még inkább az általános lendülettel a szputnyikok korában ellentmondásban volt. Hasonló nehézséget tükröz Grigorij Csuhráj *Ballada a katonáról* (1959) című filmje is, amelynek szabadságra menő katonahőse a példamutató tetteket visz véghez, és végül az egész film belefullad a moralizálásba: a kiskatona nemcsak mindig kész segíteni, hanem ő dönti el, hogy ki érdemli meg a segítséget. Mindez azonban nem változtat azon, hogy a film az emberábrázolásban – megint csak a formanyelv segítségével – kritikailag pontos képét adta a külső viszonyoknak, és pszichológiailag pontosan tárta fel a belsőket. Aljosa és Sura kibontakozó szerelme a középpontban maradt, s ebben mutatkoztak meg azok a lírai törekvések, amelyek Alekszandr Dovzszenko óta szinte alig kaptak teret a szovjet filmben. Nemcsak a szolidaritás szépsége tűnt ki Aljosa és Sura kapcsolatából, hanem a visszaemlékezés költőisége is. Aljosa a vonat ablakán néz ki a nyírfaerdőre, és így tűnnek elébe Sura képei, az átélt időszak eseményei, most már – a szerelem tudatosodásával – az erotikus mozzanatok is (a lány meztelen combja a mosdásnál) nagyobb hangsúlyt kapva. Az emberközpontúság adta ennek a fejlődési szakasznak a kulcsát, amelynek esztétikai rehabilitációs feladata nem lett volna teljesíthető a kornak megfelelő hősök ábrázolása nélkül. A túlságosan reprezentatív (háborús stb.) témák azonban nemcsak segítői, hanem gátjai is voltak a társadalmi valóság és a szovjet film kapcsolata kialakulásának,

hiszen az adott kép (a tudatosított ellentmondások) túlságosan általánosak voltak. Ezért nem véletlen, hogy a szovjet filmnek egy új hulláma bontakozott ki, amely már túllépett a rehabilitációs feladatokon.

A háborús téma a filmek számára nemcsak eleve vett drámaiságot biztosított, hanem a jelentések egyértelműségét is. Borisz halála árulássá növelte Veronika hűtlenségét, és aljassággá Márk mentességét a katonaságtól. Amikor Marjutka lelőtte a fehér tisztet és zokogva borult a holttestére, nagyon közvetlenül és nagy erővel nyilatkozott meg szerelme és az ügy iránti odaadása. Aljosa áldozata, amikor tíz nap szabadságát különböző emberek segítésére fordította, szintén teljesen nyilvánvaló. Az egyéni magatartások társadalmi lényeghez való viszonya tehát nyílt és hangsúlyozott volt, de éppen ezzel az egyenesvonalúsággal be is fejeződött. A hatvanas évek szovjet valóságának ellentmondásai egyre kevésbé voltak tudatosíthatók ilyen módon, ilyen tematikával. S ha a sematizmusellenesség kulcsfilmjei A negyvenegyedik, a Szállnak a darvak voltak, úgy megszületett a hatvanas évek kulcsfilmje is – Marlen Hucijev *Mi, húszévesek* (1964) című alkotásával. Fordulatot a maga és a szovjet film számára a *Mi, húszévesek* hozott, amelyet rendezője 1961-re tervezett elkészíteni, de a filmet adminisztratív akadályok miatt csak 1964-ben fejezték be.

A film hőse, Szergej fiatal leszerelt katona, aki azonnal beilleszkedik az életbe: lakásra nincs gondja, mert anyjával és húgával él, munkát és továbbtanulási lehetőséget kap stb. Mindene megvan – barátai és barátnői is –, de mégsem elégedett, mégsem boldog. Nem tud kapcsolatot találni a társadalommal, nem tudja hogyan éljen, miben találja célját, pedig igénye több az egyszerű létezésnél, amelynek feltételei biztosítottak számára. Azok között a körülmények között, amelyek nem tűntek ki szélsőséges helyzetekkel (háború stb.) vagy éles és sokakat magával sodró mozgalommal (kollektivizálás stb.) az egyén szocialista országban is szembenézett az elidegenedés egy változatának problémájával. Szergej elődei számára a szocializmus építése nem általánosság volt, hanem

nagyon konkrét építési, majd honvédelmi program, amelynek alapján beleilleszkedtek a közösségbe, Szergej számára már ennél többre, nagyobb konkrétságra volt szükség, hogy kapcsolatot találjon az üggyel. A film ezt a problémát bontogatja, felsorakoztatva a lét egyszerű örömeivel megelégedőket, a közösséget klikként értelmezőket, a cinikusokat stb. is az útkeresők mellett. Mindezt nem hordozhatja szélsőséges cselekvés, egy viszonylag egyszerűen körülhatárolható magatartás. Így a film különbözik is a nagy drámai csúcokra épített alkotásoktól, mert a köznapi életnek megfelelően epizódok sorozatából áll, és ezekben villannak fel azok a magatartáselemek (sokfajta viszonyítottságban), amelyek tudatosítják a teljesebb életre való törekvés új feltételeiben a nehézségeket, de ugyanakkor esztétikailag pozitívvá minősítik a teljesebb életre való törekvést. Mint annyszor és annyi filmművészeti alkotásban, a Mi, húszévesekben is tapasztalható az a törekvés, hogy az alkotó fogékonyabbá tegye nézőit, hogy azok az életben szinte észrevétlen mozzanatokra is felfigyeljenek, azokban is meglássák a súlyosabb következményeket. Szergej barátját be akarják vonni egy klikkbe. Ez előfordulhat bárkivel. De ennek következménye az lenne, hogy egyik túlságosan szabadon gondolkodó munkatársukról közölje megfigyeléseit. Szergej barátnőjének társaságában többen nyilatkoznak cinikusan a múlttól, a hibákról, a szegénységről stb. S ez a gyakori kitűnni vágyó magatartás teljes ürességet takar. Mindez úgy villan fel, hogy nem válik végletessé, még kevésbé élet-halál kérdéssé, de érzékelteti a választás szükségességét, ugyanakkor nehézségét is.

A Mi, húszévesek által képviselt-keresés a legközvetlenebbül csatlakozott az aktuális valósághoz, amely egy konszolidált helyzettel nem követelt olyan vállalásokat, mint a korábbi nehéz időszakok, de ugyanakkor nem szűnt meg a szocializmus ügyével való azonosulás szükségessége, bármilyen nehéz is volt ennek korszerű módját megtalálni. Éppen ezért a szovjet filmben a Mi, húszéveseket követő alkotások sora nemcsak az egyén és a társadalom kapcsolatát biztosító megfelelő új



ideál keresésével foglalkozott, hanem megjelent a deheroizáló tendencia is a valóság vizsgálata érdekében.

Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanító* (1965) című műve jellegzetesen deheroizáló alkotás volt.

A Csingiz Ajtmatov mű nyomán készült film meséje igen egyszerű: 1923-ban egy volt vöröskatona megérkezik egy kirgiz faluba tanítónak. A helyi lakosok közönye ellenére egy istállóban elkezdi tanítani. Nem túlságosan jól és meglehetősen dogmatikusan is (ellenforradalmárnak nevezi azt a tanítványát, aki mikor az ember halandóságáról van szó, megkérdezi, hogy Lenin is meg fog-e halni). Közben beleszeret egyik 16 éves tanítványába, akit azonban a hegyekből levonuló bej erőszakkal a feleségévé tesz. A vöröskatona csak ekkor kér segítséget a falu ellen. Ez az emberi indulat összefonódik benne a szinte fanatikus elhatározással, hogy feladatát végrehajtja, és kivágja a falu egyetlen fáját, hogy a leégett helyett új iskolát építsen.

A vöröskatona nemcsak kritikailag ábrázolt, sokoldalú hős, tehát nem egyszerűen a sematikus papírosfigurák ellenpólusa. Az alkotó, amikor éppen hősiességét csökkentette (deheroizálta) és hétköznapiasan, emberi indulataival rajzolta meg ezt az alakot, akkor azt a problémát is érzékeltette, hogy mennyire nehéz másokat szolgálni, boldoggá tenni akaratok ellenére, hagyományaik, megszokásaik figyelembevétele nélkül, a velük való megfelelő kapcsolat nélkül. Gyújsen, a vöröskatona akkor válik igazán tanítóvá, amikor a fa gazdája melléáll kívágni legféltettebb kincsét, a falu egyetlen fáját az iskola céljára – látva, hogy Gyújsen nem ment el a megmentett lánnyal a városba, hanem visszajött, egyedül vállalva a további munkát.

A közvetlen cselekvések mögött tehát, amelyek a leghétköznapibbak – az emberi szenvedélyesség értelmében – kirajzolódik mélyebb jelentésként az egyéni elszigeteltség elviselhetetlen állapota. Ez az élmény nagyon pontosan megfelel annak a gyakori felfogásnak, amikor bizonyos pozícióba jutottak az úgy hasznosságának tudatában mindenáron végig akarnak vinni valamit, a közösség ellenére, a rá való tekintet nélkül is. Ez a

magatartás ugyan igazolni látszik azt, hogy a közösség elmara-  
dott és kritizálható, a közösséggel való kapcsolat azonban  
mégsem mellőzhető. Ezzel foglalkozott Andrej Tarkovszkij  
*Andrej Rubljov* (1966) című műve is.

Az Andrej Rubljov nem beszámoló a XV. századi szerzetes-  
festő életéről, hanem kifejezetten az aktualitásra utal. Rubljov  
kereste a lehetőséget művészete érvényesítésére, erre ihlette a  
nép életéből szerzett számtalan élménye is. Csalódik azonban a  
népben, amikor látja, hogy a két nagyherceg oldalán testvér  
testvér ellen harcolt, sőt a tatárokat is felhasználta a harchoz –  
még hozzá kegyetlen, rablással, gyilkolással járó harchoz. A  
csalódást fokozta a nyomorúság által kiváltott megalázkodás  
látványa is. Ez az emberi és művészeti némaságra kárhóztató  
csalódás azonban feloldódott az újjáépítés aktusaként sorra  
kerülő harangöntés kollektív munkájában. A nép szolidaritása  
és ereje mutatkozott meg ebben a munkában, amelynek  
hatására Rubljov beszélni és dolgozni kezdett.

Andrej Tarkovszkij deheroizáló törekvése ugyanúgy nem  
volt öncélú, mint Andrej Mihalkov-Kolcsalovszkijé. Mindkettő  
az ellentmondások tudatosítását szolgálta. Elsősorban azonban  
a közösségbe való behelyezkedés problémáját vizsgálta,  
amely nélkül ez a beilleszkedés lehetetlen. Rubljov elfordulása  
a közösségtől az élettől való elfordulással volt egyenlő. Nem a  
nép változott meg, hanem megnyilatkozásai nyomán ő ismerte  
fel annak egy új vonását, egyúttal a maga erejét, alkotásvágyát  
is benne. A történelmi jellegű téma segített az egyes részek  
egyértelmű jelentésével nagy drámai erővel tudatosítani: sem-  
milyen képességnek, elhivatottságnak, tettnek nincs értelme a  
közösségen kívül. Ezzel volt teljes összhangban Gleb Panfilov  
*Kezdet* (1970) című műve is, amely az ábrázoláshoz már  
aktuális életanyagot használt fel.

Andrej Rubljov bővelkedett kegyetlen kínzásokat bemutató  
részekben, de líraiságban is, amikor a nép életét és munkáját  
mutatta meg. Mindez inkább szembefordította, semmint ha-  
sonlóvá tette a hagyományos történelmi (gyakran csak kosztü-  
mös) filmekkel. A *Kezdet* ugyanígy vállalta az egyszerű

emberek negatív és pozitív arculatának bemutatását. Ezek az emberek azonban a XX. század második felében élnek egy szovjet városban. Pása, a nem túl szép, de jólelkű munkáslány is közéjük tartozik. Nem kell senkinek, legfeljebb a szobája, és az, hogy a gyerekekre vigyázzon. A bálon még gúnyolódnak is vele. A nős Arkagyij szánalomból kéri fel, majd szinte véletlenül marad vele. Pása viszont azt hiszi, hogy végre értelmet nyert az élete. Van kiért dolgoznia, élnie. Ennek azonban hamar vége szakad, hiszen a feleség eljön a férfiért, de Pása élete újabb igazolást kap: az amatőr színházi előadáson felfedezi egy filmrendező és eljátszatja vele Jeanne d'Arc filmszerepét. Több szerep azonban nincs számára, és így megint úgy látja, hogy nem kell senkinek, pedig már megért benne Johanna életének nagy tanulsága: képes tenni az emberekért valamit, adni az embereknek magából valamit. A kollektíva azonban, amelyik korábban csak kihasználta, most felismeri benne az emberi erőt, s így végre megtörténik az egymásratalálás. Arkagyij visszatérése a feleségéhez és a filmforgatás nem vége valaminek, hanem kezdete Pása új életének.

Hasonlóan a *Mi, húszévesek* című filmhez, a *Kezdet* sem ad didaktikus tanulságot, amely néhány szóban pontosan összefoglalható. Élménysort nyújt, s megéletheti a nézővel Pása – és a saját – emberré válását, felfedezve az élet kis tényeiből a vonzó és taszító jelleget, amelynek tagadásával, illetve igenlésével az ember a maga emberi erejére dőbbsenhet, kapcsolata lehetőségeire a többiekkel és a többiekkel együtt a társadalmi mozgással. Azt, hogy ez mennyire több, mint a létfeltételek biztosítottága vagy akár a jó munka, mutatja Arkagyij panasza Pásának, hogy bár kitűnően dolgozik az üzemben, mégsem boldog. A szovjet filmek hatvanas évek közepétől kibontakozó új hulláma ezt a többet kereste, azt az ideált, amelynek segítségével az elidegenedés leküzdhető, a külső és belső korlátok csökkenthetők. Ennek a keresésnek és kísérletezésnek az említett filmek csak kiemelt mozzanatait, és jellemzésük csak az áramlat fő tendenciáját érinti – elsősorban azokat az új jelzési módokat, amelyekkel lehetségessé vált az emberibb élet

keresése problémájának felvetése. Ebben nagy szerepe van egy intimebb, pszichologizálóbb ábrázolásnak még abban az esetben is, amikor történelmi tabló jelenik meg. Rubljov elmélyültsége és magábafordulása nem lett volna visszaadható enélkül. Pásáról a néző annyira megtudhat mindent, mintha a szomszédságában élne. Mindezek nem feltétlen – sőt, többnyire nem – rendkívüli dolgok, amelyek elválasztanak egyrészt a hősokeket a nézőktől, másrészt pedig azonnal nyilvánvalóvá válnának egy-egy szélsőséges szituációban. A köznapi magatartásokban olyan gesztusok érzékelhetők, amelyek önmegvalósításra (ennyiben önmeghatározásra) törekvő hőst mutatnak, s ez feltétele mindenféle emberi kapcsolatnak. Csak (a szó egyáltalán nem rendkívüli értelmében vett) egyéniség képes megfelelő kapcsolatra, kapcsolódásra a közösséghez, a társadalmi mozgáshoz, de persze a közösség maga is változtatón hat az egyéniségre. A kereső, elmélyedő vonások azok, amelyek ezeket a hősokeket jellemzik, s ennek az áramlatnak távlatot nyitnak.

## A MAGYAR FILM

Ahogy a nyugati országok filmművészete közös vonásokat mutat – a helyieket nem tagadva – és különböző színvonalat képvisel, úgy vonatkozik ez a szocialista filmre is (amelyet elsősorban az európai szocialista országokban kell figyelembe venni, ha az egyetemes filmművészet fő fejlődési vonalának kiemeléséről van szó). Ez indokolja együttes tárgyalásukat. Nyilvánvaló azonban, hogy a szovjet film múltja és jelentősége indokolta kiemelt vizsgálatát. S az is természetes, hogy a magyar film tárgyalására – magyar olvasók számára készülő könyvben – ugyancsak külön fejezetet szentelünk. Ez semmiképpen sem jelenti a közös törvényszerűségek tagadását, és nem is teremt aránytalanságot (a magyar film eredményei bármelyik európai szocialista ország filmművészeti eredményeihez mérhetők).

A közösen ható törvényszerűségeken túl minden fejlettebb filmművészettel rendelkező európai szocialista országban megvolt a sajátos fő befolyásoló tényező is. Lengyelországban az ún. lengyel dráma, Csehszlovákiában az Antonin Novotny-féle vezetés bizonyos korlátozó intézkedéseinek a hatása, Jugoszláviában némi csalódottság a nagy partizánháború hordozta ígéretek valóra váltásának korlátozottsága miatt stb. A magyar film fellendülése — nem előzmények nélkül — abban a szituációban ment végbe, amelyet más oldalról az új gazdasági mechanizmus szükségességének felismerése és előkészítése jelentett. Olyan társadalmi változásra reagált tehát, amely az ellenforradalmat követő politikai, gazdasági, eszmei konszolidálódás, a mezőgazdaság kollektivizálása után politikailag nyugalmasabb helyzetet teremtett, és főleg gazdasági problémákkal nézett szembe. Azon túl, hogy a társadalom a szocialista építés folytatása mellett döntött, előtérbe került az a kérdés: hogyan kell a szocializmust építeni, hogyan kapcsolódhat ehhez a munkához, egyáltalán a társadalomhoz, az egyén.

Egyfajta kiindulópontot a magyar filmben is az elidegenedés jelentette, azzal a nyilvánvaló nyugati ösztönzéssel, amelyet a Rómában tanuló Gaál István hozott haza és valósított meg *Sodrásban* (1963) című filmjével.

A film expozíciója emlékeztet Michelangelo Antonioni *Kaland* című filmjére (abban sem csupán az eltűnt nő sorsával foglalkoztak a továbbiakban): a fiatalokból álló társaság egyik tagja nyári fürdés közben a Tiszán eltűnik. Előbb észre sem veszik a hiányát, majd egyre reménytelenebbül keresik (csak jóval később találják meg a vízben a holttestet). Halála válik elindítójává a fiatalok vizsgálódásának: milyenek is emberi kapcsolataik, milyenek ők maguk. A film tartalmaz ugyan különálló részleteket (pl. Gabi anyjának halottkeresése kenyérre tett gyertyával a Tiszán stb.), amelyek folklorisztikus szépségükkel más hangot képviselnek, de alapjában a fiatalok egymás közötti vitái, vívódásai vagy éppen magányos töprengései töltik ki az alkotást, amelyből következésképpen — a

kezdeti események után — hiányzik a korábban megszokott cselekményesség. Hiányzik annak az egyértelmű értelmezésnek a lehetősége is, amely a mindennapi életet és az azt közvetlenül felhasználó filmművészeti ábrázolást jellemezte. A társaság tagjai a szó jogi értelmében büntelenek Gabi halálában. Nem ez a tény minősíti tehát őket negatívvá, hanem közönyük, önzésük, nemtörődömségük, kapcsolataik felszínessége, belső világuk sekélyessége. Gabi eltűnése mindent más megvilágításba helyez, szerelmet, barátságot stb. S leplezi emögött a megfelelő eszmei alap, a megfelelő ideál hiányát. Társulásuk alkalmi volt csak, nem volt szervező ereje, amelynek hatására megváltozhattak volna. A mezőgazdaság kollektivizálásának befejezése után a szocializmus építésének, a szocializmus ügyének fogalma túlságosan általánosnak bizonyult éppen akkor, amikor új helyzet, új társadalmi szituáció teremtődött, amely amúgy is nehezzé teszi az orientációt, a dezorientáltság pedig még válsághangulatot is okozhat. Egy ilyen probléma (ellentmondás) hangulati megfelelője, tudatosítója volt Jancsó Miklós Hernádi Gyulával készített *Szegénylegények* (1965) című filmje.

Amikor a film készült a társadalom egyes csoportjaiban bizonyos eszmei dezorientáltság volt tapasztalható. Ezt a jelenséget a rendező nemcsak visszaadta, hanem általánosította is, megmutatva, hogy a megfelelő eszmei alap hiánya, az új helyzet fel nem ismerése a kapcsolatok és magatartások torzulásához vezet.

A *Szegénylegények*et a rendező nem történelmi filmnek szánta, bár a szegénylegények, a betyárok 1869-es Ráday Gedeon-féle felszámolási akciójából indult ki, és e tevékenység egy aktusának szentelte filmjét. A sáncba befogott szegénylegényektől elsősorban Rózsa Sándorról akartak felvilágosítást szerezni a vallatók és a zsandárok. Az ehhez megteremtett körülmények és az alkalmazott módszerek akkor még teljesen ismeretlenek voltak, éppen ezért alkalmasak arra, hogy megzavarják a betyárokat, árulásra bírják, egymás ellen fordítsák, öngyilkosságba kergessék, s végül a teljes kiszolgáltatottságba

taszítsák őket. A sánc zárt és titokzatos világa már eleve kiváltotta az elveszettség érzését. A vallatásnál alkalmazott pszichológiai módszerek ezt a hatást még fokozták. Különösen azok ellen irányult mindez, akik feltételezhetően Kossuth oldalán harcoltak a szabadságharcban. A Kossuth-eszme iránti odaadásuk nem szolgálhatott kellő erőforrásul számukra, hiszen csak egy ügy általános megfogalmazása volt, ezért a diák maga adta ki magát, és meg is halt. Veszélka a lány megvesszőzése és a saját tehetetlensége miatt lett öngyilkos. Kabai a fia védelmében fordult társa, Torma ellen. S végül Torma az eszme erejébe és igazságába vetett hittel szedte össze a volt Kossuth-katonákat, nem tudva, hogy azokat halálra ítélték.

Az ügy odaadó szolgálata az ismeretlen új helyzetben nem bizonyul kellő orientációs erőnek a konkrét ideál, az eszmei alap hiányában. A film nem körvonalazott tanulságot vagy történelmi felvilágosítást kívánt készen nyújtani a nézőnek, hanem az ábrázolt szituáció esztétikai ítéletét sugallta. A történelmi helyzet csak apropó volt a Szegénylegények című filmben, összefogója azoknak a nagyhatású szituációknak, amelyek szinte megostromolták a nézőt, és egy irányba vitték. A múlt eleve drámaibb anyagot szolgáltatott – fogság, szenvedés, halál –, mint amilyet az aktualitás nyújthatott volna, és eleve tisztább szituációsor megteremtésére volt alkalmas. S a tiszta szituációkban (az elveszettség, a dezorientáltság, a megtévedés), a tónusok, a fény-árnyékok, a planok, a szemszögek, a kameramozgások stb. összhangban a szereplők szinte koreografált mozgásával, maximálissá fokozták nemcsak a hatást, hanem a jelenségeket is. Ahogy a fogoly még felszólításra is alig tud kikeveredni a sáncból, ahogy elkülönülnek még a szabad térségben is a katonáktól vagy ahogy a fal körülveszi őket stb., mind érzékletes jelzése egy-egy állapotnak, s éppen az állapotok válnak a legfontosabbá, azok átélése viszi tovább érzelmileg a nézőt. Az így kialakított filmalkotásbeli világ nem azonos sem a múlt századbelivel, sem a film készülési idejében levővel. Látomásos világ ez, amelyben

állapotok objektivizálódnak, de úgy, hogy szinte a fogalmi objektivizálódás pontosságát adják. Ezért nem volt szükség semmiféle tanulság megfogalmazására.

Természetesen a magatartás megalapozásának, az ideálprobléma felvetésének nem ez volt az egyetlen módja. Szabó István *Apa* (1966) című filmjében ezt másképpen közelítette meg. A filmben a kisfiú, akinek apja (nem a hadicselekmények, még kevésbé az ellenállás következtében) 1945-ben halt meg, hőssé növeszti a maga és társai szemében apját, és élvezi az így kiváltott tisztelet előnyeit csakúgy, mint azt, hogy megelégedhet a hős apa fiának pózával, nem kell magának keresnie helyét a világban. Felnőve azonban kiderül, hogy az apja egyáltalán nem volt hős, hanem nagyon is mindennapi élő kisember. 1956 után pedig egyre jobban erősödik benne az elszakadási törekvés a maga által kialakított képtől, s attól, hogy állandóan az apjára appelláljon. Szeretné önmagát megvalósítani, megtalálni ehhez a saját vezérlő eszméit, és végigvinni a saját önálló cselekedeteit. Így jut el a Duna keresztülúszásának szimbolikus gesztusáig, és annak felismeréséig, hogy nem egyedül úszik, tehát hogy más koordinátái vannak életének, mint amelyeket korábban feltételezett és vállalt.

A Szegénylegények állapotot visszaadó szituációi szinte valamennyien egyértelműen szimbolikusak voltak – a bezártság, a dezorientáltság stb. kifejezésének értelmében –, az Apában is sok hasonló vonás található, bár a film eseményei és helyzetei szorosan kapcsolódnak a főhős életéhez. Az ünnepeelt hősnek látott apa, a nemzeti zászló életveszélyes elhozása 1956-ban (egyébként feleslegesen), a folyó átúszása stb. mind szintén egy-egy törekvés pontos kifejezői, a köznapi események átszínezésével a belső világ, illetve a belső jelentés által. Kovács András *Hideg napok* (1966) című filmjében ezt azzal is vállalta, hogy az eseményeket a hősök visszaemlékezve meséli el.

A *Hideg napok* Cseres Tibor művéből készült, s az 1942. évi újvidéki vérengzést dolgozta fel keretként. A film az újvidéki események néhány katona résztvevőjét mutatja be a háború



után, fogságban, büntetésükre várva és közben emlékezve. Az emlékezés középpontjában főleg Büky őrnagy problémája áll, aki feleségét is lehívta Újvidékre, és az ott eltűnt. A cellában a visszaemlékezés folyamán kerekedik ki annak bizonyossága, hogy a legyilkoltak közé került. Az emlékezés felidézi Tarpataki főhadnagy szórakozását is egy prostituálttal, Pozdor zászlós lelkesedését a megtorlás végrehajtásában és Szabó tizedes odaadását volt közvetlen parancsnoka iránt, aki részese volt a törvénytelen ségeknek és kivégzéseknek.

A visszaemlékezésekből kiderül, hogy mindenki mennyire csak a saját szórakozásával, életével, gondjával volt elfoglalva, mennyire nem szentelt figyelmet a körülötte folyó eseményeknek, bár tanújaként tisztában volt azok törvénytelen, véres jellegével. A film tehát a felelősséget nem vállaló, a közönyös, a maga ügyeibe zárkózó hősök negatív minősítését adta meg, indirekten bizonyítva ezzel a felelősség vállalásának szükségességeit, az egyéni aktivitás pozitív voltát. Az Apában is csúcspontja volt az ideálkeresésnek az önálló cselekvés, a tett. A társadalmi szituációból eredően a Hideg napok ennek adott még nagyobb hangsúlyt – annak megfelelően, hogy az egyén nem appellálhat csoportokra, nem várhat külön külső indíttatásra, hanem egyénileg is aktivizálnia kell és keresnie szükséges azt a kapcsolatot, amelyben megnyilatkozhat.

A negatív minősítés itt az elbeszélésekben megmutatkozó szálnalmas magatartás, gondolkodásmód és a melléjük vetített valóságos események viszonyításából kerekedett ki. Az események önmagukban való szörnyűsége és a hősök közönye olyan kontrasztot eredményezett, amely koncentrált a leleplező erőt. Nem véletlen, hogy ebben az esetben is múltbeli esemény szolgált ábrázolási anyagnak, amely bár csak indirekten bizonyított a – társadalmilag éppen szükséges – felelősségvállalás mellett, de eleve nagy drámai erőt képviselt az események és magatartások súlyosságával.

A magyar film a kiemelt néhány – és a fel nem sorolt számos – alkotásában tehát a kor legfontosabb kérdését érintette: önálló, aktív, felelősséget vállaló, cselekvő magatar-

tásra van szükség! Csak ezt illetheti pozitív esztétikai megítélés, annak ellenére – vagy éppen azért –, mert a valóságban nem fenyegeti bukás vagy pusztulás a nem ilyen magatartásúakat sem. A társadalmi érdek azonban ezt követeli meg, s a társadalom érdekében munkálkodva válhat emberebb emberré annak tagja. Ez a szférája az ember kibontakoztatásának, hogy ne csak történelem által befolyásolt, hanem azt alakító tagja legyen a társadalomnak.

Alapvetően ez idézte elő a magyar film változását, aminek érdemi feldolgozásával a magyar film jelentős művészeti áramlatként (természetesen még számtalan alkotásban) kibontakozott, s ami kikényszerítette az ábrázolás változását.

## AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK FILMMŰVÉSZETE

A legfontosabb szempont – a kapcsolat az egyetemes fejlődéssel – érvényesül a magyar filmben, hiszen a megítélés mércéje nemcsak a filmművészet kapcsolata az adott társadalmi valósággal, hanem ennek a kapcsolatnak esztétikai színvonala is. A többi európai szocialista ország filmművészete ugyancsak bizonyítja, hogy megújulásuk (vagy, ha úgy tetszik, születésük) ebben az irányban haladt, de természetesen a nemzeti sajátosságok keretében.

### A LENGYEL FILM

A lengyel film bizonyos hagyományok ellenére is csak a II. világháború után, az illusztratív-sematikus ábrázolással való szembefordulás lehetőségével (tehát az ötvenes évek második felében) kapcsolódhatott igazán az egyetemes filmművészet-hez. A szembefordulás természetesen a szélsőségekhez is elvitt – a rendkívül sötét képet festő dokumentumfilmekben, a szélsőséges (tachista, szürrealisztikus) experimentalizmusban

vagy a pszichikum zárt ábrázolásában. Igazi fordulatot ezek után a lengyel film klasszikussá emelkedő három rendezőjének – Andrzej Munk, Andrzej Wajda és Jerzy Kawalerowicz – művészte hozott.

Bár az illusztratív-sematikus ábrázolással való szembefordulás a lengyel filmben egybeesett a valóság bizonyos jelenségei elleni éles tiltakozással, a változást mégis egészében inkább az ún. lengyel dráma problémája jellemezte. A lengyel sokáig elnyomott, sokszor lebecsült és semmibe vett népként olyan önrehabilitációra törekedett, amelynek segítségével elsősorban önmagának, másodsorban a világnak bebizonyíthatta nemzeti nagyságát. Ez a történelmi körülmények folytán kialakult törekvés adta a magyarázatát olyan cselekedeteknek a lengyel történelemben, amelyek kívülről és utólag nézve abszurdnak tűnnek. Ilyen a német támadáskor – a II. világháború kezdetén – a lengyel lovasok szembeszállása a tankokkal, de ilyen volt a reménytelen varsói felkelés is. Az ilyen események élményei azután legendává nőttek, aminek különösen kedvelt az, hogy a háború utáni években korlátozott kifejezési lehetőségük volt. Andrzej Munk – hasonlóan Andrzej Wajdához – nem egy művében szállt szembe ezzel a legendával, igyekezve a reális szemlélet szükségességére rádöbenten a lengyel népet. Első ilyen témájú műve az *Eroica* (1957) volt.

Az *Eroica* két külön – célja szerint egységes – részből áll. Az első a varsói felkeléssel foglalkozva Gorkiewicz nevű hősének sorsában megmutatta nemcsak a vállalkozás reménytelenségét (tragikus voltát), hanem komikus vonásait is. Gorkiewicz a felkelők egyik csapatának a tagja, amely olyan szorgalmasan gyakorlatozik, hogy szinte észre sem veszi a támadó német repülőt. Nem véletlen, hogy a film háborúsdít játszó gyerekekkel veti össze ezt a kiképzetlen csoportot. A hős el is hagyja a csoportot, sőt Varsót is. Vissza kell azonban térnie, mert a közelben állomásozó magyar egység átadná a felkelőknek az ágyúit, ha a szovjet csapatok ennek fejében szövetségesnek tekintenék őket. A Varsót őrző németeken csak arany segítségével jut át a hős, a felkelők pedig elfogják.

Végül nagynehezen tisztázva a dolgot, teljesen részegen kerül ki a városból és viszi meg a hírt: a felkelőknek nincs kapcsolatuk a szovjet csapatokkal, így le kell mondaniuk a fegyverekről. Nyilvánvaló tehát, hogy a harc teljesen reménytelen. Gorkiewicz mégis visszaindul egy sánta tiszttel Varsóba, nem tehet mást. A második rész egyszerűbb: a háború elején elfogott nagyszámú lengyel tiszt német fogolytáborban él. Talán még a fogságnál is jobban zavarja őket megaláztatásuk. Csak az tartja bennük a lelket, hogy egyik társuknak sikerült megszöknie. Valójában azonban őt csak elrejtette néhány tiszt, és amikor meghal a rejtekhelyen, sikerül észrevétlenül elszállítani a tetemet, így megmarad a szökés hősie gesztusának vigasztalása.

Andrzej Munk olyan eseményeket mutatott be filmjében, amelyeket részben a valóságból, részben más művészeti alkotásokból mindenki mint tragikust és hősiest ismert. Ezek az események értékelődtek át a film jelentésrétegeiben anélkül, hogy elvesztették volna eredeti jellemzőiket. A bombák hullása, a menekülők csapata stb. önmagában nem komikus. A jobbra átot és balra átot gyakorló katonák kiszolgáltatottsága ennek a bombázásnak vagy a menekülő öreg néni zsákjában található súlyos vasaló azonban már komikus, csakúgy, mint az, hogy az ellenállók csak Londonon keresztül tudnak egymásnak telefonálni, vagy az, hogy a hős fegyvertelenül, egy sánta tiszttel indul el a felkelőket segíteni. Ami ezt a több jelentésű ábrázolást létrehozta, az emberi szempontok érvényesítése volt. A korábbi, pusztán politikai aspektusú illusztrációk – és az ezzel összefüggő egysíkú hősie ábrázolás – helyére az ember lépett a maga viszonyulásainak teljességével és ezekben az emberi viszonyulásokban deheroizálódtak a történelmi események, megmutatkoztak az illúziók és kitűnt a reális szemlélet hiánya. S ez egyáltalán nemcsak a varsói felkelés időszakát érintő élmény, bár a film elsődleges célja az ún. lengyel dráma kapcsán kialakult legendákkal való leszámolás volt. A történelmi események sodrában önmagáról sokat képzelő ember reális képe azokra a szólamokra is reagált,

amelyek minden tettet rendkívülinek kiáltottak ki az ötvenes évek elején, s mindenkit hőssé emeltek, aki ezekben részt vállalt. Andrzej Wajda sem tudta nem érinteni ezt a problémát – a hamis tudat problémáját –, nem véletlen, hogy már a *Csatorna* (1956) című filmjében kritikus képet adott a felkelés résztvevőiről. De még tovább ment *Hamu és gyémánt* (1958) című filmjével.

A *Hamu és gyémánt* – Jerzy Andrzejewski műve nyomán – szinte keresztmetszetét adta a béke első napjai Lengyelországnak, s különösen azokról a fiatalokról tudósított, akik később a perifériára szorultak.

A háború alatt Lengyelországban kétféle ellenállás is működött. Egyik a londoni irányítású Honi Hadsereg, amelyet bizonyos szovjetellenesség jellemzett. A másik a Szovjetunióval együttműködő Népi Hadsereg. A háború befejeződésével a Honi Hadsereg sok tagja fordult a szovjet csapatok és a lengyel kommunisták ellen. A *Hamu és gyémánt* hőse, Maciek a béke első napjaiban éppen a Honi Hadseregtől kapott parancsnak tesz eleget, amikor a párttitkárt meg akarja gyilkolni. S bár először tévedésből két munkást lő le, szándéka mellett kitart, beköltözve a párttitkár szobája melletti szállodai szobába. Megismerkedése a pincérlánnyal, Krystnával és ennek nyomán eltűnődése a jövőn, azonban felveti benne azt a gondolatot, hogy nem teljesíti a feladatot. Mivel a parancs nem változik, végrehajtja a gyilkosságot, elmenekülni azonban már nem tud, mert riadt magatartása gyanússá teszi, és egy szemétdombon hal meg.

Ténybelileg – és itt ezt különösen hangsúlyozni kell – tehát Maciek, bár hősiezen harcolt korábban a németek ellen, gyilkossá züllve, a népi hatalom képviselőivel szembekerülve, elbukik és elpusztul. A film jelentősége azonban éppen az, hogy nem maradt meg ennél a ténybeli ábrázolásnál. Ezzel ugyanis csak konstataálta volna azokat a történelmi tényeket, hogy a Honi Hadsereg több tagja a háború után a népi hatalom ellen fordult, és ezzel megérdemelte a pusztulást, de elkerülte volna annak figyelembevételét, hogy ez a csoportosulás a

németek ellen harcolva jelentős érdemeket szerzett, és a népi hatalom támogatásában sokan nem tudatosan nem vettek részt, hanem a külső és belső körülmények korlátai miatt – fenyegetés hatására, illetve a helyzet fel nem ismerése következtében. A filmeket – amelyek a lényegi és az egyedi más műalkotáshoz hasonló sajátos ötvöződését adják – gyakran vádolják azzal, hogy hamis (esetleges, nem jellemző stb.) képet adnak a világról. A Hamu és gyémánt rehabilitálva egy sommásan elítélt csoportosulást – majdnem egész nemzedéket – elkerülte ezt a buktatót. S éppen ebben volt szerepe a film ábrázolásbeli eredményeinek.

Maciek az elején mint katona viselkedik. Nyugodtan pihen a napon, és nyíltan kiáll, amikor löni kell a közeledő autóra. A szállodában is először nyíltan szóbaáll Szczukával, a párttitkárral, akit majd meg kell ölnie. Amint azonban rájön, hogy tulajdonképpen gyilkosságot követett el – és nem katonai akciót hajtott végre –, a lépcső árnyékába bújik. Gyilkos mivoltára főleg a Krystynával való találkozás döbbenti rá a szobájában. A fegyverét tisztítja, amikor a lány jön, és egy leejtett alkatrészt már a lány beszéde közben, észrevétlenül akar megtalálni. A lány szülei pusztulásáról beszél. A párttitkár megölése éjjel történik. Bár Maciek szembefordul vele, amikor lö, de mégis lopakodó, aljas támadás ez, amely fölé a győzelem alkalmából rendezett tűzijáték fénye vetül. A degradálódást más is jelzi. Maciek a WC-ben kér felmentést Andrejtől, a parancsnokától, majd menekülve és lövés által találva beszenyenezi a száradó – tiszta – lepedőket és a szemétdombon hal meg. Közben felhangzik egy vonat robogásának zaja: az élet megy tovább.

A film azonban nemcsak Maciek sorsára koncentrált. Megmutatta az új világba beilleszkedni akaró régi polgári társaságot, amelynek mulatozása megszensteleníti a hagyományokat. Chopin D-dúr polonézére táncolnak (amelyet Varsó elestekor közvetített állandóan a rádió), és így tűnnek el a hajnali beáramló fényben. Látni egy Maciekhez hasonló fiút is – Mareket –, akit ugyanez a polgári világ vitt bele a

Londonból irányított ellenállásba, és most az államvédelmi tiszt előtt meredten nézi a lámpa fényében vergődő lepkét, szinte a saját sorsát látva benne.

Sokfajta jelzés és viszonyítás gazdagította Maciek minősítését. A bóklászó ló magányosságérzetet sugalló képe csakúgy, mint a romos templom és a fejjel lefelé lógó feszület szimbóluma stb. Így kerekedett ki az a kép, amelyben Maciek kitörésének elmaradása már nem egyszerűen az ő akaratán vagy csupán a külső kényszeren múlik. Sok-sok tényező kerítette be, és kitörési próbálkozását is több tényező akadályozta. A szemétdombon hal meg – mert ez a végső értékelés –, de nem volt szemétrevaló, vagy sokkal kevésbé volt az, mint a miniszterre előlépő polgármester, akinek alkalmazkodó, mulatozó világa aljasabb és veszélyesebb.

Az ábrázolás tehát a ténybeliség megőrzésével, a minősítés különböző elemeinek felhasználásával érzékeltette a helyzet és a történés bonyolultságát. Úgy rehabilitált egy nemzedéket, hogy nem mentette fel, nem hamisította meg annak valóságos képét. Ennek a bonyolult jelzésrendszernek a segítségével foglalkozott a lengyel film – meglehetősen úttörő módon – az elidegenedés problémájával is, főleg Jerzy Kawalerowicz *Az éjszakai vonat* (1959) című műben.

A Varsóból a tengerpartra menő vonat egyik hálófülkéjében – jegycsere folytán – összekerül az orvos Jerzy és Márta. Elfogadják a helyzetet, mert mind a ketten a maguk gondjaival vannak elfoglalva. Jerzy keze alatt meghalt egy öngyilkosságot megkísérelő lány, Márta pedig egy viszonyon akarja túltenni magát. Természetesen nincsenek a környezettől elszigetelve. A szomszédos fülkék utasait is látni. A mindenkivel kikezdő nőt, az emeletes ágyon koncentrációs táborbeli múltja miatt aludni nem tudó utast stb. Mártát a másik kocsiban utazó, neki udvarolni kívánó Stach is állandóan nyugtalanítja. Jerzyt pedig letartóztatják gyilkosság miatt, de tisztázódik, hogy a helycsere miatt esett rá a gyanú, és így mindenki a felfedezett gyilkos után veti magát, akit el is fognak. Ezek a körülmények – a világ jellemzéseként – fogják körül a két embert. Talán

egymásra találhattak volna az atomizáltság teljességével, amely egyébként a világtól is elválasztotta őket. Ez az elzártság Mártánál volt teljesebb, mert ő mindent egy lapra tett fel, és a film éppen azt mutatja: hogyan döbben rá erre a korlátozottságra. Szavaival kifejezve: „Mindenki azt akarja, hogy szeressek, de senki nem akar szeretni.” „Magunknak kell szeretnünk és saját szerelmünkben megtalálnunk a boldogságot, nem pedig csak abban keresni, ahogy mások szeretnek minket.” A bezártság feloldására való képtelenség következménye a magány.

A film végül ezt a magányt Márta teljes egyedülmaradásával érzékelteti. Különállása előzőleg is kifejeződik. Problémái alkalmatlanná teszik őt a kapcsolatra. Múltjának terhe, és az, hogy megadta magát ennek az élménynek, lehetetlenné teszik a kitörést.

A film nélkülöz minden nagyszabású megnyilatkozást – a környezetet jellemző gyilkosüldözést kivéve –, és kamaradrámaszerűen fogja össze a két embert, ismételten kijátszva azt, hogy egy vasúti hálófülke közelségében és zártságában is mennyire távol maradnak egymástól. Ez a kontraszt a fizikai közelség és érintkezés között (Jerzy kivesz egy koromszemet Márta szeméből), illetve lelki zártság között a film olyan lehetősége, amelyet az alkotó állandóan kihasznált, de ahhoz, hogy ezt megtehesse, szükség volt a belső ábrázolásra (különben a lelki zártság nem jött volna létre). Sőt, szükség volt indoklásul annak a világnak a felvillantására is, amely belejárt-szott a zártság kialakításába. A szerelmével üldözött Stach otrombasága, a gyilkost üldözött utasok vérszomja stb. A vonat halad, újabb és újabb állomásokat érint, a környezetet nagy élmények hozzák mozgásba, s Márta mindebből szinte nem is észlel semmit, nemhogy változna vagy cselekvésbe lendülne. Ennek a folyamatnak a végén kerül a pusztta tájra, az üres vonat mellé – teljesen egyedül.

Az éjszakai vonat (az eredeti cím Vonat, amely jobban hangsúlyozza, hogy Mártát nem viszi sehová, nem jut el vele sehová) az elidegenedés viszonylag tiszta esetét mutatta meg a



magabazárkózás általános jellemzőivel, de a lengyel filmművészet – több rendező művészetén keresztül (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski) eljutott egy sajátosabb elidegenedés-probléma vizsgálatához is, amely másfajta ábrázolást igényelt. Ennek egyik jellegzetes műve Krzysztof Zanussi *Illumináció* (1972) című alkotása volt.

Az *Illumináció* (Megvilágosodás) hőse, Frantisek fizikát tanul, így akar eljutni a világ megismeréséhez. Közben azonban – barátnője révén – az élet a maga köznapiságában is betör vitáiba, kutatásaiba, tanulmányaiba. Majd egy újabb viszony – Malgosával – teljesen megváltoztatja az életét. A lány teherbe esik, s a fiú nem akarja, hogy elvesse a gyereket. A következmény: albérletben hármasan, az egyetemet ott kell hagyni és állást kell vállalni. Ilyen körülmények között tanulni szinte lehetetlen, viszont megismerkedik a kitáguló világ újabb és újabb problémáival. Pénzért Frantisek arra is hajlandó, hogy pszichológusok altassák és elmesélje álmait. Így kerül kapcsolatba az ideg- és elmebetegek gyógyításával, és azzal a problémával, hogy meddig lehet elmenni az ember viselkedésének befolyásolásában. Átmenetileg a szerzetesek között keres helyet az elmélyülésre, hogy sokfajta élménye kikristályosodjon, majd visszamegy a feleségéhez. Az újabb fordulat az egyetemi diploma birtokában: laboratóriumi munka, és a tudós, a kutató felelőssége. Hajtja magát, hogy a tudománynak és a családnak is eleget tegyen. Az orvos szívneuróziist állapít meg nála; pihenést rendel. Frantisek tiltakozik: „Én nem használhatom az életem felét arra, hogy a szervezetemet fenntartsam.” De mégis pihennie kell. A család és a természet veszi körül, hogy elvonja a problémáktól, azoktól, amelyeket éppen a természet, a születés stb. megismerése iránti vágy keltett fel benne.

Ez az elidegenedés – ha egyáltalán lehet így nevezni – már teljesen különbözik az általánosabban jellemző változattól, az atomizáltság szokványosabb megnyilatkozásaitól. Frantisek telve van érdeklődéssel a világ iránt, s ez tudományos tevékenységre ösztönzi. De ennek különböző csapdái vannak: a

mindennapi élet a maga visszahúzó erejével, anyagi, családi gondjaival; a tudományos elmélkedés elszakadása a világ dolgaitól, és rádöbbenése a tehetetlenségre számtalan dologban. Még a munkabírás végessége is csapdának bizonyul, hiszen mire Frantiszek igazán munkához látna, szervezete már jelentősen vesztett erejéből. Frantiszek belemenekült a tudományos gondolkodásba – nemegyszer az álmodozás szintjére került gondolkodásban – a valóság mindennapi gondjai elől, majd a családi életbe a tudományos tevékenység okozta gondok elől. A film pontosan érzékelteti az ember gyengeségét a bonyolult világgal szemben, nehézségét a helytállásban, amely a bonyolultság miatt sokoldalú tevékenységet követelt, és erőt ahhoz, hogy a megváltoztathatatlan tényeket (például az agydagangatos matematikus halála) el lehessen viselni.

Mindehhez nem véletlenül az életformák vizsgálata vitt el a lengyel filmekben (mint előzőleg Zanussi művészetében is) a legkonkrétabb megjelenítés tekintetében. Az Illuminációban is felsorakoznak a világ tényei (dokumentumképek is), a tűnődés esszészerű részletei, a magánélet szférája stb., állandóan keresztezve egymást, különböző problémákat vetve fel, nehézségeket okozva vagy akár perspektívát nyitva. Nemcsak a kutatásra vonatkozik ez, hanem a szerelemre is. Ebben bontakozik ki a hőst pozitívvá minősítő keresés, de a minősítés egyértelműségét megtörő gyengeség is. Az elidegenedés általánosabban felvetett problémájával járó bezártság helyére itt inkább bizonyos szétesettség került, egy határozott életforma hiánya, olyan hiánya, amely szintén kapcsolatban van a koncentrációt segítő eszmei hiányossággal.

A megfelelő életforma keresésének ez a nem leszűkített ábrázolása közös vonásként köti a lengyel film bizonyos alkotásait nemcsak a szovjet filmhez, hanem a csehszlovák filmművészetéhez is, amely sajátos úton, de szintén eljutott a „hogyan élni”, „hogyan kötődni”, „mihez kapcsolódni” problémájának felvetéséhez.

## A CSEHSZLOVÁK FILM

(Az elnevezés bizonyos fenntartással alkalmazható, hiszen a cseh és a szlovák film útja nem mindenben azonos, bár rokonvonásaik kétségtelenek. Kifelé ennek ellenére egységben jelentek meg.)

A csehszlovák filmművészetben szintén végbement egy erős és jellegzetes szembefordulás a dogmatikus idők illusztratív-sematikus ábrázolásával. Első lendületben ez meglehetősen szélsőséges képet adó műveket eredményezett, majd egyre inkább a valóság és a film olyan kapcsolatára vezetett, mint amelyet lengyel vonatkozásban Krzysztof Zanussi, szovjet vonatkozásban pedig Marlen Hucijev képviselt, a „hogyan élni” problémájának felvetésével. Valójában már a kritikai hangvételelő ábrázolásban is az említett kérdések voltak feltéve. Jan Kadar és Elmar Klos közös műve *A vádlott* (1964) mutatja ezt.

A vádlott hőse Kudrna, egy erőmű igazgatója a túlfizetés, a szabályok felrúgása stb. vádjával került a bíróság elé társaival. A többiekéről a tárgyalás folyamán bebizonyosodott, hogy saját zsebükre dolgoztak, Kudrna esetében viszont kiderült, hogy kénytelen volt szabálytalan kifizetéseket engedélyezni, mert különben elmentek volna a munkásai, és nem tudta volna teljesíteni a tervet, amire viszont a felső szervek is ösztönözték, tekintet nélkül a módszerekre. Egy munkásszármazású, régi párttag igazgató tehát a hős, aki az erőmű felépítését a tervnek megfelelően megvalósította, s a túlfizetésekből semmiféle egyéni haszna nem származott. Ez a tény a bíróságot is zavarba hozza. Ez nemcsak abban mutatkozik meg, hogy összesen három hónapnyi büntetést rónak ki rá, amit a vizsgálati fogsággal letöltöttek vesznek (Kudrna azonban fellebbez, mert egyáltalán nem érzi magát bűnösnek), hanem egyik ülnök zavarodottságában is. „Hogyan építjük mi a szocializmust? Akad valaki, aki tudja a módját? ” „... S ha nem találjuk meg, akkor veszünk egy ilyen Kudrnát.” „Olyan ember felett kell ítélnem, aki életét ennek a társadalomnak szentelte. Most ennek a társadalomnak a nevében ítélem el? ”

Kudrna a film szerint annak az időszaknak az áldozata, amikor visszaéltek egy ember lelkeségével, hogy mindenáron eredményt érjen el megfelelő segítség nélkül. Az ilyen film hite nyilvánvalóan teljes dokumentumszerűségében rejlik. A vádlott a tényeivel hatott, s a tényekkel való ábrázolás sajátos jellemzője maradt a csehszlovák film kibontakozó áramlatának is. Különösen jellemezte ez Milos Forman művészetét.

Az *Egy szösz szerelme* (1965) – a Fekete Péter mellett – a második olyan jellegű alkotása volt, amelyben a köznapi élet felmérésére vállalkozott. A kisváros gyárában kétezer lány dolgozik. Hogy magányosságukon segítsenek, a vezetők elérik, hogy a városba katonákat vezényeljenek. Az egyik munkáslányt, Andulát azonban nem vonzzák a nem túl fiatal katonák. Ő a zenekar prágai zongoristájának, Mildának akar megtetszeni, és ezért azonnal az övé lesz. Milda pedig rutinosan biztosítja a lányt arról, hogy neki Prágában senkije sincs, s hogy várja oda Andulát. Andula el is utazik utána. A fiú szülei mitsem tudnak az egész dologról, Milda pedig valahol zenél. Így a lány – jobb megoldás hiányában – a szülőknél fekszik le éjszakára, a hazaérkező fiú pedig a szülőknek magyarázza, hogy ő egyáltalán nem látja itt szívesen a lányt, akire nem is emlékszik. Erre Andula visszautazik a kisvárosba, de kalandját barátnőinek megszépítve meséli el.

A film különös erőssége, hogy a nézővel a mindennapi élet közegében olyan összefüggéseket láttat meg, amelyeket az általában nem érzékel. A kisváros lányainak kiszolgáltatottságában és a katonák odavezénylésében egyaránt feltárul az emberről való gondoskodás rendkívül fonák módja. Az emberi igények ilyen felfogásával és kielégítésével velejár – vagy fordítva – az a sekélyesség, amely éppen a kapcsolatok emberi szegényességének szempontjából jellemzi az adott közeget.

A külső és belső elszegényedésnek, torzulásnak az elidegenedéshez vivő problémáját Ewald Schorm más szférában ábrázolta, *A tékozló fiú* (1966) című művében.

Az *Egy szösz szerelme* látszólag normális életet mutat: dolgozó fiatalokat, akiknek nemcsak létfenntartásukról, ha-

nem szórakozásukról is intézményesen gondoskodnak. De hogy milyenek ezek a fiatalok, és hogyan élnek, azzal senki sem vagy nagyon durván és mechanikusan törődik, s a külső körülmények így felfokozzák belső korlátaikat. A tékozló fiú építész hősének, Jannak ugyancsak teljesen normális, sőt irigylésre méltó az élete: szakmai sikerek, kiegyensúlyozott házaselet szép feleséggel és gyermekkel. Egyszer csak mégis öngyilkosságot kísérel meg. Mindenki – még talán ő maga is – értetlenül áll az esemény előtt. De éppen ez a „normálisság” vitte a katasztrofális cselekedethez: a feleségének szokás szerint udvarolgatnak (nyilván nem eredménytelenül); felesége szülei, akikkel együtt laknak, kispolgáriságukat beleoltják a gyerekebe is; a munkahelyet az jellemzi, ami minden munkahelyet: közöny vagy irigység stb. Jan mégsem akar az ideggyógyintézetben maradni. Nem érzi betegnek magát, s mindig meglepődik, amikor az ápolók egy esküvőről vagy egy építkezésről mint beteget viszik el. Amikor azonban hazaengedik, és megint teljességében tárulnak fel előtte az emberi magatartások, ismét depressziós lesz. Így visszakerül a kórházba, ahol megtudja barátja öngyilkosságát, és ez menekülésre készteti. Egy szabadban tartott hittanórán pihen meg, ahol éppen a tékozló fiú esetéről beszél a pap, de az ápolók ide is utánna mennek. Újra hazaengedik, de megint beleütközik a valóságba: a mezőn egy erőszakoskodó helyett üldözik. Bár kiderül a tévedés, Jan mégis visszakerül a kórházba.

A kezelőorvos felesége, aki megszerette Jant, hosszan beszél neki arról, hogy csak a szeretet oldhatja Jan magányát. Jan mindig egyedül és teljesen védtelenül kerül szembe azzal a világgal, amely a maga hétköznapiságában az általános felfogás szerint semmilyen fenyegetést nem tartalmaz. Jan meghasonlottsága éppen arra jó, hogy nyilvánvalóvá tegye azt a szürkéséget, bekerítettséget, amellyel ez a valóság fenyeget. Visszafogadja tékozló fiát, de nem tud neki nyújtani semmit, nem tud vele kezdeni semmit. Még az orvos feleségének is csak fizikailag kellene Jan, aki legfeljebb öngyilkos barátja mellett érezte, hogy szükség van rá, megértésére és barátságára.

Különben bármit eltékozolhat, nem kell senkinek. A vele való törődés nem egyéb szokványos üdvözlő szavaknál (például visszaérkezésekor a munkahelyen), ami mögött azonban közhözony vagy éppen gyanakvás van.

Mindennek megfelelően a film Jan befejezetlen akcióinak a sorozata, kiszolgáltatott magányának a képeivel megtörve. Az éjszakai vonat is érzékeltette, hogy mennyire nincs két ember között kapcsolat még összezártság esetén sem. Jannál mindig ez érződik. Az orvos számára beteg, a feleség számára fárasztó gondozást igénylő ember, a hivatali főnök „problémás” beosztottat lát benne, apósa és anyósa a lányukat sajnálják, nem őt. Emberi kapcsolatra nincs mód, a törekvés belefullad a szürkeségbe.

A csehszlovák film egy fő vonulata tehát a valóság kegyetlenségének feltárásával foglalkozott, mint a beilleszkedés nehézségét okozó dolgokkal. A mindennapi valósággal, túlzások és torzítások nélkül, amely nem öl meg, nem tesz lehetetlenné, de akadály a emberi életnek, az emberi kapcsolatoknak, az emberebbé válásnak. Nyilvánvaló ebben az ábrázolásban – az Illuminációra emlékeztető – változásra való készítés. Különösen a Tékozló fiú hőisére vonatkozik ez, aki Frantiszekhez hasonlóan megérteni akar, és keresi az utat, de megfelelően cselekedni nem tud.

Mindebben természetesen benne vannak azok a társadalmi viszonyok, amelyek már nem létproblémákat vetettek fel, hanem ezeken túl az emberré válás útjainak keresését. S ezzel kapcsolatban volt szükség esztétikai átértékelésre.

## A JUGOSZLÁV FILM

(A csehszlovák filmhez hasonlóan szintén fenntartásos elnevezés, hiszen szerb, horvát stb. filmről kellene beszélni.)

A jugoszláv film fellendülését előidéző közös nagy élmények közül a legjelentősebb volt – a magyar filméhez hasonló – deheroizáló visszatekintés a múltba, ebben az esetben a

partizánháborúra, amelyet korábban egyértelműen a dicsőség szférájaként, a hőstettek alkalmaként ábrázoltak. Részben a partizánháború nagy tetteit és ígéreteit kontrasztként használva bontakozott ki egy éles társadalomkritika is, amelyben – harmadik mozzanatként – megjelent az elidegenedés.

Veljko Bulajic egyike volt azoknak, akik visszatekintve a partizánháborúra, arról teljesen más, újszerű képet adtak. *Pillantás a napba* (1966) című filmjében három, csapatától elmaradt tífuszos partizánt mutatott meg a téli hegyek között. Egy bajtársuk feladata, hogy visszavezesse őket csapatukhoz. Találnak egy lovat, amely megkönnyíthetné haladásukat, de azt egyikük éhségében megöli. Mire társa kényszeríti, hogy halálra zabálja magát a húsból. Ő maga azonban rohamában kifut a sziklák közé és meghal. A harmadik beteg attól az eszmétől gyötörve, hogy gyáván viselkedett, öngyilkos lesz. A segítségükre sietett kimerült, éhes, fázó partizán szintén elpusztul a hegyek között.

Nem a dicsőséget mutatja be tehát a film, hanem olyan harcosokat, akik nyomorúságos helyzetükben kivetkőztek emberi mivoltukból. Naturalisztikus keménységgel érzékelteti a kétségbeesést, a reménytelenséget, a véget. Hasonló törekvés vezette Purisa Djordjevicet, aki maga is partizán volt.

Legjelentősebb művében a *Reggelben* (1967) egy szülővárosukat felszabadító partizáncsapatról ad képet. Bulajic megrajzolta a szenvedésben való elembertelenedést és pusztulást, Djordjevic pedig a csalódásokat, az emberi gyengeségeket stb. leplezte le. A főhős a Kicsinek nevezett tiszt. A város felszabadításának ihletett pillanatában megígéri egy lánynak, hogy nem nyugszik, amíg magáévá nem teszi. Nagyon örül, hogy életben maradt, s örömeiben rögtön elmegy a város előkelő nyilvánosházába, amelybe korábban nem juthatott be. Megrökönyödve hallja, hogy szünetel a kiszolgálás, és elkiseríti a madámnak az a mondata, amelyet ők maguk szoktak állandóan hangoztatni: „Átalakítjuk országunk arculatát, átformáljuk népünk lelkületét.” Ugyancsak meglepetést okoz neki a szülői ház is. Azt gondolta, hogy hősies harcával szüleit a

szenvedéstől menti meg és meglepetten látta, hogy azok nyugodtan ülnek és uzsonnáznak.

A környezet is ennek megfelelő. A cigány tisztnek tudomásul kell venni, hogy feleségének egy némettől szőke gyereke született, akit neki kell felnevelnie. Pedig úgylátja a jövőtől, hiszen mint tisztnek tekintélye volt, de ezt elveszíti, ha újra bőgős lesz. A béke sem állt még helyre. Hol az ellenség ló a partizánokra rejtékhelyéről, hol a városka gyerekei, akiknek pálinkáért a szovjet katonák megengedik, hogy lőjenek. A kegyetlenség sem hiányzik, például az áruló vagy a volt német tolmács kivégzésénél. De ennél sokkal jelentősebb a sokrétű kép: a partizántábornok hajdan csendőrmester volt és nem kommunista, s elengedi azt a német tisztet a foglyok közül, aki valamikor őt engedte el. Szó esik már a győzelem esetleg ártalmas mámoráról és az esztelen imádatról egyesek iránt.

Ez a helyzetkép tehát nem eseményekre koncentrált – háború –, nem a felszabadítás dicsőségére készült, hanem az emberek megmutatása érdekében, akik ilyenek voltak a harcban és harc után, és így kezdtek a jövő építéséhez. Életüket tették kockára ugyan, de nem egyetlen eszme hívei voltak, hanem élő, érző, szenvedélyes, különféle emberek.

Aleksandar Petrovic ugyanebben az évben az aktuális időkről is hasonló képet adott *Találkoztam boldog cigányokkal is* (1967) című filmjében.

Bora, a tollgyűjtő cigány, társának, Mirtának lányát, Tissát magához veszi öreg neje mellé, második feleségnek. Az első feleség azonban pénzt ad a lánynak, hogy Belgrádba mehessen, hiszen énekesnő akar lenni. A lány hamarosan visszatér, mert nem kívánja azt az utat, amit egyedül járhatna – a prostitúciót. Az apja elrejtí a lányt, mert ő is kívánja. A következmény: Bora meggyilkolja a társát, s a rendőröket nem segíti nyomra jutni senki.

Természetesen itt is szélesebb a kép. De, ami a legfontosabb, benne van – reakcióként a korábbi sematikus, lelkesedő alkotásokra – a hús-vér emberek szenvedélyessége, a világ kegyetlen valósága.



Mindez azonban csak szelíd folklorisztikus kép marad a világról Zivojin Pavlovic alkotásai mellett, amelyek közül a legfontosabbak: *A patkányok lázadása* (1967) és a *Ha majd fehér és halott leszek* (1968).

Egy patkány agyonverése a próbáló énekkar közelében, exponálja a mű egész hangulatát. A hős, Bamberg partizán komisszár volt, s most pornográf képek eladásából igyekszik pénzt szerezni, hogy beteg húgát gyógyulni küldje. Mivel a pénzzel nem tud elszámolni, megbízója — egy hajdani partizán — megfenyegeti. Mielőtt azonban fenyegetését beválthatná, lelövik.

A degradálódásnak ez a foka abban a sok piszokban, sárban, durvaságban is feltárul, amellyel a film ábrázol, de még mindig viszonylag visszafogottan a *Ha majd fehér és halott leszek* képest. A film hősei — Jankó és Lilika — kénytelenek elhagyni a munkahelyüket, a mezőgazdasági üzemet ősszel, mert tavaszig nincs munka. A munkakeresés útjain Jankó egy helyen jelentős összeget lop, és menekülés közben elsodródik az állapotos lánytól. Egy vidéket járó énekesnővel kerül össze, és ő is megpróbál énekelni. Belgrádban azonban egy amatőrversenyen kifütyülik. Folytatja csavargásait, közben újra összeakad Lilikával. A lány elmondja, hogy a gyermekét elveszítette, de a terhességet tovább tettet, mert így könnyebb lopni. Együtt térnek vissza hajdani munkahelyükre, ahol tekintettel a terheségre, munkát kapnak. A vezető azonban hamarosan rájön a csalásra, és megpróbálja megerőszakolni a lányt. S mivel Jankó ezt megakadályozza, agyonlövi a fiút.

A *Ha majd fehér és halott leszek*ben nemcsak a sár, a piszok, a nyomorúság szélsőséges képei döbentenek meg, hanem az az emberi degradálódás is, amely szinte általános jellemző. Éppen ez adja a kontrasztját a hajdani illúzióknak és az aktuális valóságnak. A deheroizálás tehát átnőtt egy nagyon éles kritikába. A kritika akkor sem hiányzott, ha az ábrázolás nem is volt ennyire szélsőséges. Vladan Slijepcevic *A pártfogolt* (1966) és Fadil Hazic *Az öngyilkos* (1966) című műve mutatják ezt.

A pártfogoltban nem is az a megdöbbenő, hogy egy fiatal, Ivan elfogadja egy idősödő asszony támogatását cserében a férfiasságáért, hanem az a gátlástalanság, amely tetteiben megmutatkozik: szerelmével mit sem törődve udvarol a nőnek, majd feleségül vesz egy harmadikat, mert gazdag kisiparos apja van; megtámadja feletteseit, hogy a helyükre kerüljön: s közben semmit sem törődik azokkal az emberekkel, akik miatta vagy mások miatt tönkremennek, ahogy azt sem fogja fel, hogy felesége miatta lett öngyilkos. Ezt a képet a film egy népi hősről nyújtja, egy fiatal vidéki fiúról, akit felvesznek az egyetemre, és aki nagy költői jövőről is álmodik.

Környezetrajzát illetően a mű szinte dokumentális. A legpontosabban rajzolja meg a diákszálló sivárságától kezdve a televízió, a kiadó stb. világát, és érzékelteti azt a versenyt, amelynek tárgya kizárólag az anyagi jólét. A film nem didaktikus. Ivan sorsában feltárulnak a múltbeli szegénység tényei is mint kiemelkedésre – bármi áron való kiemelkedésre – ösztönző motívumok. S ez arra mutat, hogy a már fent levők sem ártatlanok. Ahogyan ezt Az öngyilkos mutatja.

Az öngyilkos, Ivo, egy vállalat munkástanácsának elnöke. A film öngyilkosságának története. Komolyan vette tisztségét, így hamarosan összeütközésbe került a főkönyvelővel, majd az őt támogató igazgatóval is. Tiltakozott az ellen, hogy egyeseket elbocsássanak csak azért, hogy a helyükre a főkönyvelő és az igazgató emberei kerüljenek. Végül neki is felmondanak, s rossz minősítése miatt nem kap állást. Mivel megleste és megverte a főkönyvelőt, börtönbe kerül. Kiszabadulása után semmiféle támogatásra nem számíthat. Nem bírva a szemrehányásokat, feleségét is elhagyja, s a szeretőjéhez költözik, aki azonban hamarosan megcsalja. A végkifejlet tehát tettén és sorsán keresztül súlyos társadalmi hibákat tár fel.

A jugoszláv film magáratálálása, az illusztratív-sematikus ábrázolástól eltávolodás ezekben és az ezekhez hasonló filmekben történt. Kifejezői voltak ezek az alkotások a csalódásnak a valóságot illetően, ugyanakkor a társadalomkritika megnyilvánulásai szocialista körülmények között. Az ellentmondások

tudatosítása – amely a művészetek alapvető feladata – ebben az esetben nem az egész valóság elutasításával történt. Ezt bizonyítja azoknak az összevetéseknek a sora, amely mindig utal a partizán múltra (a halált is vállaló hősiesség magatartására) és nem hallgat a degradálódásról, a züllésről. S ebben a filmek egyáltalán nem elnézőek. Sem az ábrázolás közvetlenségét illetően, sem a hősök megformálásának viszonylatában. Mindez szükséges volt – és jelentős lépéssé vált – annak feltárásában, hogy az emberek változása nélkül nem alakulhat ki új társadalom, új világ. Nem a társadalmi szerkezet vagy az intézmények bírálata tehát ez, hanem a torzuló embereké és azon keresztül a hibáké. A középpontban az egyének vannak. Sőt, ez akkor is így van, ha a művészi elítélés nem annyira súlyos, ha a létproblémák nem játszanak szerepet, mint például Zvonimir Berkovic *Rondó* (1966) című filmjében.

A *Rondó* három emberről szól: Fedjáról, a grafikusról, feleségéről, Nedáról, aki egyetemre jár és Fedja sakkpartneréről, Mladenről, egy bíróról. A két férfi sakkozik a hétvégeken, Neda unatkozik, sőt nemcsak unatkozik, hanem magárahagyott is, pedig gyereket szeretne. Mivel Mladen érdeklődést mutat a zenét kedvelő fiatalasszony iránt, abban rokonszenv ébred, s elfogadja közeledését anélkül, hogy jelentene a számára valamit. Kapcsolatuk kiderül. Fedja annyira kényelmes, hogy visszafogadja a feleségét. Sőt, mivel kettesben unalmas, megbocsát Mladennek is, és tovább folyik a sakkozás. Neda azonban nem sokat törődik már velük, mert férje megbocsátó hangulatában végre megadta neki, amire régen várt: a gyereket.

Ezek az emberek jólöltözöttek, megfelelő magatartásúak, kifejezetten finomak. De Zvonimir Berkovic leleplezte belső pusztaságukat, önzésüket, kisszerűségüket. Fedja ki is mondja: „Disznó vagy. Az ember nem tesz ilyet a barátaival. Gyere el vasárnap, már nem történhet semmi. Neda éppúgy meg fog vetni téged, mint engem, aki megbocsátottam neki.” A deheroizálástól a jugoszláv film nemcsak a valóságos konfliktusok vállalásáig jutott el, a kritikáig, hanem az elidegenedés

komplexusáig is. És ha kegyetlen ábrázolása, szélsőséges esztétikai ítéletei helyi sajátosságnak tűnnek is, a valóság vállalásának ez a mozzanata olyan általános törvényszerűség, amely más európai szocialista ország filmművészetében ugyancsak megmutatkozik (például a bolgárban vagy a románban), persze, akkor, amikor a társadalomban kibontakozó szellemi mozgás szárnyaira veszi a filmet és az aktív tényezőként hat a valóság megváltoztatásában. Ez az az erő, amely kiragadja az illusztratív-sematikus ábrázolásból a filmművészetet, és megalapozza lendületét a szocialista országokban.

## A BOLGÁR ÉS A ROMÁN FILM

Az európai szocialista országok közül (a nagyon sajátos helyzetben levő Német Demokratikus Köztársaságot nem számítva) Bulgáriának és Romániának volt a legcsekélyebb filmművészeti hagyománya (s még olyan lehetőségekkel sem éltek, mint sok jugoszláv szakember, akik elvégezték az olasz, a csehszlovák stb. filmművészeti főiskolát). Ez és fejlődésük körülményei gátolták csatlakozásukat az egyetemes filmművészethez, bizonyos lendület azonban mindkét országban tapasztalható.

Nyilvánvalóan nem függetlenül a modern film megjelenésétől, az egyetemes filmművészetben mutatkozott meg a bolgár filmben is a szembefordulás a korábbi didaktikus ábrázolással, és születtek meg olyan művek, mint Velo Radev *A baracktól-vaj* (1964) vagy Grisa Osztrovszki *Kitérő* (1967) című műve.

A baracktólvaj nemcsak líraiságával tűnt ki, s nemcsak azzal, hogy a nagylélegzetű társadalmi témák helyett a szerelmet állította a középpontba. Az emberséget hangsúlyozta, az emberi érzelmeket rehabilitálta. A történet szerint az első világháború alatt a fogolytábor szerb tisztje szabadabbnak érzi magát, mint a városparancsnok felesége, akivel szeretik egymást. Az értelmetlen, merev kötelékek ellen lázadt a film, nagyszerűvé emelve a két szerelmes találkozását – a kert, a ház, a napfény stb. megszépítő erejét is felhasználva.

Valamilyen módon az emberire, az érzelmekre stb. való koncentráció előkészítette ennek a lendületnek legjelentősebb művét, a Kitérőt is. A film két ember – a mérnök Bojan és az archeológus Neda – találkozási alkalmával szembesíti őket húsz évvel korábbi múltjukkal. Akkor még mindketten egyetemisták voltak. Bojan dogmatikus odaadással csak a „szocializmus építésével” foglalkozott. Így szemében a szerelemnek – túl a vonzalmon, amely csak tíz napig tarthat – nagyon súlyos feltételei voltak. Amikor Neda gyakorlatilag bemutatta ennek tarthatatlanságát, nem akart gyengének mutatkozni és hagyta elmenni a férfit. Bojan akkor mindent elvszerűen csinált, mert ezek az elvek jelentettek számára támaszt. Ezt nélküli jelenleg. Dogmatizmusával korábbi biztonsága is eltűnt, és a helyére nem került semmi. Csalódott, úgy érzi, ellene fordultak azok az eszmék, amelyekben valaha hitt. Ezért próbál most az asszonyba kapaszkodni. Neda viszont bármennyire vonzódik a férfihoz, érzi, hogy ez nem megoldás. Nemcsak a gyerekek, a család miatt, hanem mert Bojan nem a szerelmet keresi benne, hanem helyét a világban, kapcsolatát a világgal.

A bolgár film ezzel a művel fontos problémát tárt fel: az egyén helykeresését a világban, csalódottságát, támasznélküliségét, nehézségeit a társadalmi mozgáshoz való kapcsolódásban. Sajnos, ez a modern hangvételű film, amely a visszaemlékezésekkel, a múlttal való szembesítésekkel a belső ábrázolást is magas szintre emelte, nem talált megfelelő folytatásra, mint ahogy később Eduard Zahariev művei is inkább magányos próbálkozásnak tunk. Zahariev filmjei közül elsősorban *A vadnyulak összeszámlálása* (1972) és *A társaság tisztelt tagjai* (1975) érdemel említést.

Zahariev hangvétele alapvetően kritikus. A vadnyulak összeszámlálásában leleplezte azt a formális és sok visszaélésre alkalmat adó tevékenységet, amellyel sok vezető szerv kitűnik. A községbe érkező kiküldött feladata a vadnyulak összeszámlálásának megszervezése a falu határában. Ez a tevékenység tiszteletdíjat jelent néhány válogatott embernek, nagy lakomát a társaságnak és – mivel egyetlen nyulat sem fognak be a

kijelölt próbaterületen — egy fiktív számot pedig a felettes szervnek.

A film felrajzol egy helyzetet és az ahhoz alkalmazkodó embereket (akik készek akár a fűszálakat is megszámlolni, mert a fegyelem a fontos). Egyfajta népies védekezési mód mutatkozik meg a filmben a bürokrácia ostobaságaival szemben a maga csendesen ironikus humorával.

A társaság tisztelt tagjai keményebb, de szokványosabb témájú film. Egy tehetős család ünnepségét mutatja be — fiuk behívása alkalmával —, és a lakoma közben lelepleződnek az előkelő és tehetős emberek. A korrupció éppúgy, mint a kicsinyes bosszú, a hűtlenség, a sekélyesség stb. Ebben a filmben a kis gesztusok jó megfigyelése dominál. Főleg azonban a valóság konfliktusainak vállalása az alapvetően jellemző. Elfogult vállalás ez, a változtatás céljával.

Bulgáriában is készültek színvonalas egyedi alkotások, de nem sűrűsödtek önálló, sajátos filmművészeti áramlattá. Nyilvánvalóan ehhez még nem ért meg a helyzet (hasonlóan az ígéretes nyugatnémet próbálkozásokhoz). Ez vonatkozik a román filmre is. Az egyes országok filmművészete mint nemzeti filmművészet, csatlakozik az egyetemes filmművészet-hez, azzal kerül kölcsönviszonyba. A nemzeti filmművészet (nem filmgyártás) kialakulásának, színvonalának és hatékonyságának pedig sok feltétele van. Ezek között nyilván nagy szerepe van a didaktikus, a propaganda, illetve az illusztratív-szematikus ábrázolástól való megszabadulásnak, a valóságos ellentmondások feltárásában való részvételnek stb. S persze, az ábrázolás színvonal-emelkedésének is az igényesebb feladatok révén. Mindezek azonban ihlehetnek jó műveket, nem feltétlenül vezetnek azonban külön nemzeti filmművészet kialakulásához, ha nem segíti őket egy jelentős és tartós szellemi mozgás, amelyben a hagyományoknak szintén szerepük van.

A román filmnél az ábrázolás bonyolultságának, színvonalának változása leginkább Liviu Ciulei *Akasztottak erdeje* (1965) című filmben mérhető le. A film 1916-ban az osztrák–magyar csapatok soraiban Erdélyben harcoló román származású Bologa főhadnagy változását ábrázolja. A duhajkodó tisztok, a

vitézkedő (katonáikat a halálba kergető) tisztek világában, a vér, sár, kivégzések közepette, a békére vágyó parasztok között a főhadnagy válságba jut. Szökési kísérletért már letartóztaták, amikor kifejti erről a gondolatait: „Jó lenne élni, de nem így. Nem tudom, hogyan. Egész életem hazugságra épült.” Mindez inkább emberi, semmint politikai hazugságra való utalás.

A töprengő, a kereső, a helyét nem találó, a csalódott ember sok szocialista országban készült filmben volt ihletője az ábrázolás változásának, a szovjet filmtől kezdve a magyaron át a románig. Ezért volt ígéretes film az Akasztottak erdeje. Ugyanígy ígéretes volt Lucian Pintilie *Vasárnap hat órákor* (1965) című filmje is, amely az ellenállást deheroizálta, hőseit – két szerelme – emberiesítette és persze, a film nem az ellenállók győzelmével végződött, hiszen az érzelmek győzelme a konspiráció ellen hatott.

A személyiség világának kitágulása, a belső ábrázolás megerősödése tette lehetővé André Blaiernek, hogy elkészítse a *Jel a glóbuszon* (1966) című filmjét. Hőse, Vive nem kerül be az egyetemre, a hivatalnokoskodást megunja, a családi élet langyosságát is, és munkásnak megy. Vive legnagyobb problémája: „Úgy éljük le az életünket, hogy ne maradjon nyoma?” S mint hegesztő éppen azért tesz jelet az ipari létesítményekre, hogy megmaradjon belőle valami.

Megint csak a helykeresés, az elégedetlenség a világgal, az önkifejezés és önmegvalósítás problémája volt az, amely bizonyos lendületet adott – összefüggésben a valós ellentmondások kutatásával. A lendület azonban elmúlt – egyelőre – kiteljesedés nélkül.

A bolgár és a román film tehát inkább potenciális szocialista filmművészetnek számítható, bár erejük és készségük a kiemelkedésre már több műben megmutatkozott – éppen olyanokban, amelyek a szovjet, a magyar, a lengyel stb. filmművészetben felismert törvényszerűségeket erősítik. Figyelembe kell venni tehát a filmművészet mozgását, perspektíváját, amely nem engedi meg a végleges meghatározásokat és befejezéseket.





# FÜGGELÉK



## *Jegyzetek*

- <sup>1</sup> Ilyen felosztásra példa Ulrich Gregor–Enno Patalas *A film világtörténete* (Gondolat, 1966) című műben kifejezett nézet is – a 17. oldalon.
- <sup>2</sup> *Alekszandr Gak: Lenin o kino* (Moszkva, 1973) – 42. old.
- <sup>3</sup> *Balázs Béla: A film szelleme* című műve *A látható ember* kötetben (Bibliotheca, 1958) – 208. old.
- <sup>4</sup> Lásd *Vachel Lindsay The Art of the Moving Picture* (New York, 1916) című művét.
- <sup>5</sup> *Urban Gad: Filmen. Dens midleg og maal* (København, 1919), de ismertebbé az 1921-es német kiadás tette.
- <sup>6</sup> *Balázs Béla: A látható ember* (Bibliotheca, 1958) című műve eredetileg Bécsben jelent meg 1924-ben *Der sichtbare Mensch* címmel.
- <sup>7</sup> *Lev Kulesov: O zadácsah hudozsnyika v kinematografiji, O szcenáriji.* (Vesztnyik Kinematografiji, 1917. 126., 127. szám.)
- <sup>8</sup> *Ricciotto Canudo* műveit összefoglaló kötet *L'Usine aux images* (Paris, 1927) címmel jelent meg.
- <sup>9</sup> Louis Delluc legkorábban a *Cinéma et Cie* (Paris, 1919) és a *Photogénie* (Paris, 1920) című műveiben fejtette ki összefoglalóan nézeteit.
- <sup>10</sup> Például *Edgar Morin: Az ember és a mozi* (FTI, 1976) című művében.

- <sup>11</sup> *Bajomi Lázár Endre* (szerk.): A szürrealizmus (Gondolat, 1968) 206. old.
- <sup>12</sup> Idézve *Bajomi Lázár Endre* (szerk.): A szürrealizmus (Gondolat, 1968) című összeállítása nyomán – 84. old.
- <sup>13</sup> Idézve *Szabó György* (szerk.): A futurizmus (Gondolat, 1962) című összeállítása nyomán – 244–245. old.
- <sup>14</sup> *Moholy-Nagy László*: Malerei Fotografie Film (München, 1925).
- <sup>15</sup> *Moholy-Nagy László* idézett Malerei Fotografie Film (München, 1925) című művéből.
- <sup>16</sup> Például *Christian Metz*: Langue et langage (Paris, 1971) című műve.
- <sup>17</sup> Minderről a történelmi munkákon kívül az olyan szépirodalmi alkotások, mint például *Fjodor Gladkov*: Cement (122–24) című műve, képet adnak.
- <sup>18</sup> Ennek a helyzetnek megrajzolására vállalkozott Nyikoláj Mascsenko Komisszárok (1970) című filmjében.
- <sup>19</sup> Minderről Marx is beszélt, amikor a társadalmak átalakulásának folyamatát és az ezt kiváltó konfliktust vizsgálta. Ezzel kapcsolatban a társadalmi tudatformák, az ideológiai formák feladatát így határozta meg: „... a jogi, politikai, vallási, művészi vagy filozófiai, egyszóval ideológiai formák... , amelyekben az emberek ennek a konfliktusnak tudatára jutnak és azt végigharcolják.” [Marx: A politikai gazdaságtan bírálatához. Előszó. Marx és Engels művei 13. (Kossuth, 1965) 6–7. old.].
- <sup>20</sup> Idézve *Georges Sadoul*: Charlie Chaplin filmjei és kora (Művelt Nép, 1955) című műve nyomán – 64. old.
- <sup>21</sup> *André Bazin*: Válogatott filmesztétikai tanulmányok (FTI, 1961) 8., 11. old.
- <sup>22</sup> *John Grierson*: Dokumentumfilm és valóság (FTI, 1964) – 49. old.
- <sup>23</sup> *Charles Chaplin*: Életem (Európa, 1967) – 408. old.
- <sup>24</sup> *Jan Leyda*: Régi és új (Gondolat, 1967) – 345–346. old.
- <sup>25</sup> *André Bazin*: A képi kompozíció evolúciója és A filmművészet realizmus és az olasz iskola a felszabadulástól című

írárok, a Qu' est-ce que le cinéma? I–IV. (Paris, 1958–1962) gyűjteményes kiadványban.

<sup>26</sup> Michele Gardin interjúja Cesare Zavattinivel az Isszkusztvo Kino 1957. 7. számában.

<sup>27</sup> *Karl Marx*: Gazdasági-filozófiai kéziratok (Kossuth, 1962) – 72. old.

<sup>28</sup> *Friedrich Engels*: Georg Weerth. Marx–Engels Művészetről, irodalomról (Kossuth, 1966 – 640–641. old.).



## Bibliográfia

### Általános művek

*Georges Sadoul*: A filmművészet története. (Gondolat Könyvkiadó, 1959.)

*Ulrich Gregor–Enno Patalas*: A film világtörténete. (Gondolat Könyvkiadó, 1966.)

*Nemeskürty István*: A filmművészet nagykorúsága. (Gondolat Könyvkiadó, 1966.)

*Nemes Károly*: A filmművészet útján. (Magvető, 1968.)

*Nemes Károly*: A filmtörténet alapjai. (Filmtudományi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1969.)

*Nemes Károly*: Realizmus és kísérletezés a filmművészetben. (Kossuth Könyvkiadó, 1974.)

### Korszakok, irányzatok, országok

*Hevesy Iván*: A film életrajza. (Hafa, 1943.)

*Hevesy Iván*: A némafilm története I–II. (FTI, 1967.)

*Paula Rotha*: A dokumentumfilm. (FTI, 1961.)

*Guido Aristarco*: Filmművészet vagy álmogyár. (Gondolat Könyvkiadó, 1970.)

*Boleslaw Michalek*: Korunk filmművészete. (FTI, 1971.)

*Nemes Károly*: A nyugati filmművészet konfliktusa. (Kossuth Könyvkiadó, 1971.)

*Karcsai Kulcsár István (szerk.)*: Szürrealizmus a filmművészetben (FTI, 1972.)

- Jay Leyda*: Régi és új. (Gondolat Könyvkiadó, 1967.)
- Nyikolaj Lebegyev*: A szovjet némafilm története. I–II. (FTI, 1965.)
- Nemes Károly*: A mai szovjet filmművészet. (Kossuth Könyvkiadó, 1969.)
- Neja Zorkaja*: Arcképek. (Gondolat Könyvkiadó, 1967.)
- Nemes Károly*: Illúzió és valóság. (Magvető Könyvkiadó, 1971.)
- Siëgfried Kracauer*: Caligaritól Hitlerig. (FTI, 1963.)
- Calro Lizzani*: Az olasz film története. I–II. (FTI, 1967.)
- Magyar Bálint*: A svéd film lelke (FTI, 1969.)
- Nemeskürty István*: A magyar film története. (Gondolat Könyvkiadó, 1965.)
- Magyar Bálint*: A magyar némafilm története I–II. (FTI, 1966–1967.)
- Garai Erzsé* (szerk.): A magyar film a Tanácsköztársaság idején. (FTI, 1969.)
- Nemes Károly*: Miért jók a magyar filmek? (Magvető Könyvkiadó, 1968.)
- Nemeskürty István*: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. (FTI, 1975.)
- Nemes Károly*: A magyar film története 1957–1967 között. (FTI, 1977.)

### Néhány elméleti mű

- Guido Aristarco*: A filmelméletek története. I–II. (FTI, 1962.)
- Szergej Eisenstein*: Forma és tartalom. I–II. (FTI, 1964.)
- Balázs Béla*: A film (Gondolat Könyvkiadó, 1961.)
- André Bazin*: Válogatott tanulmányok. (FTI, 1977.)
- Jean Mitry*: A film esztétikája és pszichológiája. (FTI, 1968–1976.)
- Christian Metz*: Válogatott tanulmányok. (FTI, 1977.)
- Jurij Lotman*: Filmszemiotika és filmesztétika. (Gondolat Könyvkiadó, 1977.)



## Filmográfia

(Név- és filmmutató)

*Lindsay Anderson*

Ha (1968)

*Michelangelo Antonioni*

Kaland (1959)

Éjszaka (1960)

Nagyítás (1966)

Foglalkozása: riporter (1975)

*Bruce Baillie*

Mise a dakota-sziú indiánokért (1964)

Híradó (1966)

*Marco Bellochio*

Öklök a zsebben (1965)

*Ingmar Bergman*

A nap vége (1957)

A tükör által homályosan (1961)

Úrvacsora (1962)

Csend (1963)

*Bernardo Bertolucci*

Az utolsó tangó Párizsban (1972)

*Robert Bresson*

Egy halálraítélt megszökött (1956)

*James Broughton*

Édenkert (1952)

*Luis Bunuel*

Andalúziai kutya (1929)

A nap szépe (1967)

*Frank Capra*

Váratlan örökség (1936)

*Claude Chabrol*

A szép Serge (1958)

Unokafivérek (1959)

*Charles Chaplin*

Charlie, a szabó (1914)

Charlie, a szökevény (1916)

Aranyláz (1925)

*René Clair*

Felvonásközi szünet (1924)

*Francois Ford Coppola*

Keresztapa (1972)

*Grigorij Csuhráj*

A negyvenegyedik (1956)

Ballada a katonáról (1959)

*Louis Delluc*

Láz (1921)

*Vittorio de Sica*

Biciklitolvajok (1948)

*Carl Theodor Dreyer*

A bíróság elnöke (1920)

Jeanne d'Arc szenvedései (1928)

*Germaine Dulac*

Beudet asszony mosolya (1922)

*Viking Eggeling*

Átlós szimfónia (1921)

*Szergej Eizenstein*

Sztrájk (1924)

Patyomkin páncélos (1925)

Október (1927)

Régi és új (1929)

*Fridrich Ermler*

Kátyka – aranyranett (1926)

A cár utolsó alattvalója (1929)

A nagy hazafi (1937–1939)

*Rainer Werner Fassbinder*

Miért lett ámokfutó R. úr? (1970)

*Federico Fellini*

Országúton (1954)

Édes élet (1959)

Nyolc és fél (1962)

Satyricon (1969)

*Marco Ferreri*

A nagy zabálás (1973)

*Louis Feuillade*

Fantomas (1913–1915)

*Milos Forman*

Egy szösz szerelme (1965)

Száll a kakukk fészkére (1975)

*Gaál István*

Sodrásban (1963)

*Urban Gad*

Szakadék (1910)

*Abel Gance*

Vádolok (1917)

*Jean-Luc Godard*

Kifulladásig (1960)

Csendőrök (1963)

Weekend (1966)

A kínai lány (1967)

*John Grierson*

Heringhalászok (1929)

*David Griffith*

A nemzet születése (1914)

Anya és törvény (1914)

Türelmetlenség (1916)

*Alfred Hitchcock*

Psycho (1960)

*Marlen Hucijev*

Mi, húszévesek (1964)

*Thomas Ince*

A gettysburgi csata (1913)

*Jancsó Miklós*

Szegénylegények (1965)

*Piel Jutzi*

Krause anyó útja a boldogság felé (1929)

*Jan Kadar–Elmar Klos*

A vádlott (1964)

*Mihail Kalatozov*

Szállnak a darvak (1957)

Az el nem küldött levél (1959)

*Jerzy Kawalerowicz*

Az éjszakai vonat (1959)

*Buster Keaton*

Ifj. Sherlock Holmes (1924)

*Andrej-Mihalkov Koncsalovszkij*

Az első tanító (1965)

*Kovács András*

Hideg napok (1966)

*Grigorij Kozincev–Leonyid Trauberg*

Októberke kalandjai (1924)

Új Babilon (1929)

*Stanley Kubrick*

Mechanikus narancs (1971)

*Fritz Lang*

Nibelungok (1924)

Metropolia (1926)

*Charles le Bargy*

Guisse herceg meggyilkolása (1908)

*Fernand Léger*

Gépi balett (1923)

*Paul Leni*

Panoptikum (1924)

*Harold Lloyd*

Végre veszélyen kívül (1923)

*Pare Lorentz*

A folyó (1937)

*Sidney Lumet*

Tizenkét dühös ember (1957)

*Louis Lumière*

A vonat érkezése (1895)

A bébi reggelije (1895)

A megöntözött öntöző (1895)

*Nino Martoglio*

Sötétben elveszettek (1914)

*Peter Medak*

A felső tízezer (1972)

*Georges Méliès*

Dreyfus ügy (1899)

Utazás a holdba (1902)

Fantasztikus hidroterápia (1909)

*Andrzej Munk*

Eroica (1957)

*Fridrich Murnau*

Drakula (1922)

Az utolsó ember (1924)

Faust (1926)

*Gleb Panfilov*

Kezdet (1970)

*Pier Paolo Pasolini*

Éhenkórász (1961)

Mamma Róma (1963)

Disznóól (1969)

Salo, avagy Sodoma 120 napja (1975)

*Giovanni Pastrone*

Cabiria (1914)

*Arthur Penn*

Bonnie és Clyde (1967)

*Elio Petri*

Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében (1970)

A munkásosztály a paradicsomba megy (1972)

*Edvin Porter*

A nagy vonatrablás (1903)

*Vszevolod Pudovkin*

Anya (1926)

Szentpétervár végnapjai (1927)

*Jean Renoir*

Miénk az élet (1936)

A nagy ábránd (1937)

*Alain Resnais*

Szerelmem, Hiroshima (1959)

Tavaly Marienbadban (1961)

*Tony Richardson*

Dühöngő ifjúság (1958)

*Hans Richter*

Filmtanulmány (1926)

*Arthur Robinson*

Árnyak (1922)

*Roberto Rossellini*

A kereszt embere (1943)

Róma nyílt város (1945)

Ferenc, Isten lantosa (1951)

*Jean Rouch*

Egy nyár krónikája (1961)

*Walter Ruttmann*

Berlin, egy nagyváros szimfóniája (1927)

*John Schlesinger*

Éjféli cowboy (1969)

*Ewald Schorm*

A tékozló fiú (1966)

*Marton Scorsese*

Taxisofőr (1975)

*Vilgot Sjöman*

Szégyenlős Charlie (1970)

Troll (1972)

*Victor Sjöström*

Hegyi-Ejvind és felesége (1917)

A halál kocsisa (1920)

*George Smith*

Korzikai testvérek (1897)

Mary Jane balesete (1901)

*Mauritz Stiller*

Arne úr kincse (1919)

*Szabó István*

Apa (1966)

*Andrej Tarkovszkij*

Andrej Rubljov (1966)

*Francois Truffaut*

Négyszáz csapás (1959)

*Vasziljev-testvérek*

Csapajev (1934)

*Dziga Vertov*

Filmigazság: A hősök temetése és megtisztelése (1922)

A polgárháború története (1922)

Előre, szovjet (1926)

*Jean Vigo*

Atalante (1934)

*Luchino Visconti*

Az elátkozottak (1968)

*Erich von Stroheim*

Gyilkos arany (1923)

*Andrzej Wajda*

Csatorna (1956)

Hamu és gyémánt (1958)

*Orson Welles*

Aranypolgár (1941)

*Bo Widerberg*

Adalen 31 (1969)

Joe Hill balladája (1971)

*Robert Wiene*

Dr. Caligari (1920)

*James Williamson*

Támadás a kínai misszió ellen (1901)

A nagy nyelés (1901)

*Bazil Wright–Harry Watt*

Éjszakai posta (1936)

*Krzysztof Zanussi*

Illumináció (1972)

*Ferdinand Zecca*

Jézus élete és szenvedései (1902–1905)

*Fred Zinneman*

Innen az örökkévalóságig (1953)



## *Tartalom*

<b>A FILM ÉS A KULTÚRA</b> . . . . .	<b>9</b>
Valóság és kultúra . . . . .	11
Az értelmezés . . . . .	11
A vizsgálódás aspektusa . . . . .	12
<b>A FILM ÉS A MOZI</b> . . . . .	<b>15</b>
A film emberi lehetőségei . . . . .	17
Az ember a huszadik század végén . . . . .	17
A mozi születése . . . . .	19
Louis Lumière . . . . .	19
Georges Méliès . . . . .	21
A film – szórakoztatás . . . . .	24
<b>A FILM ÉS A HAGYOMÁNYOS MŰVÉSZETEK</b>	<b>29</b>
A filmművészet előtörténete . . . . .	31
A kezdet filmalkotói . . . . .	31
A Biblia és a történelem mint téma . . . . .	33
A kalandosság . . . . .	34
A melodráma . . . . .	37
A technikai eszközök és a művészet . . . . .	40
<b>A FILM ÉS A VALÓSÁG</b> . . . . .	<b>45</b>
Szintetizálás és önállóság . . . . .	47
Új orientáció . . . . .	47

A német expresszionizmus . . . . .	47
A francia impresszionizmus . . . . .	51
David Griffith . . . . .	55
A művészet igénye . . . . .	59
 A FILM MINT MŰVÉSZET . . . . .	 63
Az avantgarde mozgalmak . . . . .	65
Absztrakt – szürrealista – dokumentáris film. . . . .	65
A szovjet avantgarde . . . . .	76
A némafilmművészet . . . . .	96
A burleszk . . . . .	96
Naturalizmus és belső ábrázolás . . . . .	104
 A FILM DIFFERENCIÁLÓDÁSA . . . . .	 113
A film propagandalehetőségei . . . . .	115
Társadalmi rendelés . . . . .	115
A hangosfilmművészet . . . . .	128
Jelentés és hitelesség . . . . .	128
A neorealizmus . . . . .	136
A hagyományos ábrázolás az amerikai filmben . . . . .	142
 A MODERN FILMMŰVÉSZET . . . . .	 147
Az elidegenedés és a film . . . . .	149
A neorealizmus válsága? . . . . .	149
A „pszichologizálás” . . . . .	154
Az ábrázolás átalakulása . . . . .	166
A francia új hullám . . . . .	166
Hasonlóság és különbség a svéd filmben . . . . .	176
Az angol és a nyugatnémet film . . . . .	181
A film új lehetősége . . . . .	184
 A FILM JELENE . . . . .	 195
Az aktivizálódás . . . . .	197
A változás okai . . . . .	197
Az amerikai film . . . . .	200
A polgári világ bomlása . . . . .	209
A politizáló film . . . . .	217

<b>A HALADÓ ÉS A SZOCIALISTA FILM . . . . .</b>	<b>223</b>
Egyetemesség és sajátosság . . . . .	225
Világok és filmművészetek . . . . .	225
A szovjet film . . . . .	228
A magyar film . . . . .	238
Az európai szocialista országok filmművészete . . . . .	244
A lengyel film . . . . .	244
A csehszlovák film . . . . .	253
A jugoszláv film . . . . .	256
A bolgár és a román film . . . . .	262
 <b>FÜGGELÉK . . . . .</b>	 <b>267</b>
Jegyzetek . . . . .	269
Bibliográfia . . . . .	273
Filmográfia . . . . .	275

Kiadja a MOKÉP, a kiadásért felel: a MOKÉP igazgatója  
Fedéltervező: Faragó István  
Tipográfia: Bogdán Istvánné  
A kiadói munkát a MAHIR Magyar Hirdető végezte  
Felelős szerkesztő: Márkus Gizi  
Nyomda Zalaegerszeg 79 126







Ára: 20,- Ft

A sorozatban megjelent:  
A szovjet film hat évtizede  
A magyar film három évtizede

A FILM MŰVÉSZET  
FEJLŐDÉSE

