

A FILM ÚTJA

GRÓ LAJOS

1927

ÁLTALÁNOS KÖNYVKIADÓ BUDAPEST

A f i l m b u r l e s z k

Amikor a háború utáni években mindenféle hangos viták folytak az új művészetről, amikor mindenütt azt hangoztatták, hogy a művészet mai formájában nem fejezi ki többé ennek a nemzedéknek érzéseit és gondolatvilágát, egyszerre előttünk állott a zseniális kamasznak, a filmnek, legeredetibb produktuma: a burleszk.

A színpadi dráma válságban van. Lehetetlen utakon tévelyeg s szinte beteges irtózáttal fordul el a inától. Miért nincsen a mának drámája? Schöpflin Aladár a Pesti Napló egy régebbi számába írt mélyenjáró tanulmányában foglalkozik ezzel a kérdéssel. Szerinte a ma drámája azért nem fejlődhetett ki, mert a mai emberiség egyrészt nem egységes, külön-külön utakon bolyongó individumokká bomlott, másrészt mert a mai ember nem mer önönlelkébe nézni, holott a dráma csak egységes szellemből fakadhat és mindenkiben többé-kevésbé meglévő érzéseket tárhat fel.

És mégis, a világ mai káoszában, széthullásában, kifejlődik egy egészen új drámai műfaj, mely elterjeszti és népszerűsíti a cirkuszi bohócok mókáit, de amíg a cirkusz lisziesképű clownjának ugrándo-zása és viccelődése a legtöbb embert hulegen hagyta, a burleszk sohasem, tapasztalt sikereket ért el a földgömb minden részén.

Mint minden művészet, úgy a burleszk kifejlődéséből és főleg; ikeréből is jogosan következtethetünk arra hogy az napjaink lelki világának egyik megnyilvánulási FORMÁJA. Tényleg, mélyebb vizsgálat után lehetetlen észre nem venni

a kétségkívül válságban lévő európai kultúra karakterisztikus jelenségei és a burleszk közötti szoros kapcsolatot.

*

Mi a burleszk?

Végtelen naivítás, logikai ellentmondások, gondolati abszurdítások, oly cselekedetek egymásbakeveredése, amelyek mind szöges ellentétben állanak a valósággal, a kultúrával, az általánosan bevett társadalmi szokásokkal.

Bergson, a „Nevetés”-ről szóló tanulmányában a komikumot a gépszerűséggel, az automatikus mechanizmussal határozza meg... „Az élet úgy jelenik meg előttünk, mint egy bizonyos fejlődés az időben és egy bizonyos szövevényesség. a térben. Ha az időben nézzük, akkor egy szakadatlanul öregedő lénynek folytonos haladása; ez azt jelenti, hogy az élet sohasem fordul vissza és nem ismétli meg magát sohasem. Az élet tehát mindenkitől éber figyelmet kíván, mely felismeri a jelen helyzet körvonalait: s kívánja e mellett a test és lélek bizonyos rugalmasságát, mely megkönnyíti a helyzetekhez való alkalmazkodást.” (Bergson.) A nevetéssel bünteti a társadalom az ügyetlent. A burleszkhős komikus figura, a gépszerűség, a tehetetlenség egy neme meg van benne, de ezen mechanizmusával egy időben a földszintről a negyedik emeletre ugrik, autójával házakat dönt rommá, a levegőben száll, a lángokból sértetlenül kerül ki, meghal és feltámad« Ezeket a szinte korlátlan lehetőségeket azonban hiába keressük a környezetében. A burleszk kerete a mindennapos élet reális táblója, a társadalmi élet szürke egyformasága. A burleszk témája tehát igen tágan értelmezendő, mert a tulajdonképeni tematikus vezérfonalon kívül, az élet minden jelenségét, evés, ivás, szerelem, üzlet, stb.-it megrögzíti, a maguk sematikus mivoltában ábrázolja, sőt a szavakat is persziflálja, mert azok értelmét sokszor, mint tárgyakat fejezi ki. Az élet és a társadalom mechanizmusát domborítja ki a burleszk, s így a komikus személyre illő meghatározás az egyénről a társadalomra tolódik át. A burleszkben a társadalom a komikus.

Ez az oka annak, hogy a burleszk Amerikában fejlődött ki, mert Amerika kapitalizmusa formálta a leggépiesebbé a társadalmat s ez az oka annak is, hogy a burleszk pld. a munkások előtt olyan népszerű, hiszen éppen ez az osztály érzi leginkább a mechanikussá vált társadalom béklyózó súlyát.

Ezt a mechanizmust azonban a burleszkhősnek a környezetétől elütő viselkedése nélkül nem vennők észre, miután abban magunk is benne élünk. Egy burleszkben például elfognak egy szökött fegyencet. A fegyőrök közül kettő mellé áll, a többiek pedig a hátuk mögött sorakoznak. A menet, élén az elfogottal megindul. Néhány lépésnyi menetelés után a fegyenc hirtelen megfordul, amire az örök is, mintegy vezényszóra így tesznek, s a csapat most visszafelé megy. Rövid idő múlva a fegyenc ismét fordul, anélkül, hogy a többiek ezt észrevennék. A fegyenc előre, a fegyőr csapat pedig, mint felhúzott gépszerkezet, szabályosan lépkedve menetel az ellenkező irányba. A fegyőr csapat komikus mechanizmusa már az első fordulónál feltűnik (hiszen a helyes az volna, hogy ők ne forduljanak), de mégsem válik annyira nyilvánvalóvá, mint amikor a fegyenc ismét fordul, amit a kísérők már nem tehetnek meg, mert mint gépi tömeg, nem tud alkalmazkodni a gyorsan változó helyzethez. A drámai játék súlypontja tehát, a színpadi vígjátékhoz hasonlóan a hősön van. De amíg a színpadi vígjáték hőse a fordulatos élethez alkalmazkodni nem tudó figurák extraktuma, egyénisége egy-egy emberfajta típusa, addig a burleszkhős környezetétől elütő karaktere a *gyermek* jellemvonásait tükrözi vissza. A burleszk művészi élvezete is ebben a tényben gyökerezik. Mert amikor nézem... „egy pillanatra összehasonlítom magamat a szereplővel. És ebben a pillanatban válik feleslegessé és ezzel lenevethetővé az az intellektuális feszültség, vagy energiamennyiség, amelyet csak akkor nélkülözhetek, ha „gyermek vagyok, gyermek lettem újra” (Ferenczi). Az esemény szereplője és a néző egybeolvad, mely egyévolvadásnál itt a burleszkhős *gyermeki* lény a fontos.

A gyermek *diszociális*. Az ösztönember barbár egoiz-musa él benne, a dolgokat önmagában lezárt egyéniségének szempontjából értékeli, figyelmen kívül hagyva azok eredeti jelentőségét. A gyermek nem törődik a társadalommal, nem ismeri el az együttélés törvényeit. Minden esetben újra kell felépíteni benne a kultúrát. Csak bosszú és alapos nevelés után nő ki sajátosságosan abszurd és a mieinkkel ellentétes világnézetéből, csak fáradságos munka, erőszakos dresszura után válik a társadalmi rendbe beilleszkedő és a szokások-hoz alkalmazkodó „jól nevelt” emberré. Ez azonban nem jelenti azt, mintha korábbi jellemvonásait teljesen átalakíthat-nék. A felnőttben tovább élnek ezek a tulajdonságok, a min-denkori kultúra hatóerejétől függ, mennyire képes azokat kiegyensúlyozni, illetve kulturális erejénél fogva közömbösí-teni, miután véglegesen nem lehet eltüntetni őket. Mert, ha egy időre el is tűnnek a *tudatból*, megfelelő alkalommal, eset-leg — mint a burleszknél is — átfórtán hirtelen feléled-nek ... „azok a mindnyájunkban bent lappangó, erősen indu-lattelt, jórészt a tudattalanba nyomott irányzatok, melyek-től tudatos gondolkodásunk talán undorral, vagy esetleg megbotránkozással fordul el, felhasználják az alkalmat a maguk eredeti alakjában, *tehát* kellemes érzetek kíséretében való érvényesülésre, mikor egy gyerekes szójáték, vagy gon-dolatliiba becsempészésével a szellemi gátlás szigorúsága egy pillanatra megglazul.” (Ferenczi.)

Schopenhauer írja valahol, hogy csak az az ember lehet szabad, aki egyedül van. Ez annyit is jelent, hogy miután az ember szervezett társadalomban él, ab ovo lemondott a sza-badságról. De mert a gyermeknek disszociális karaktere van, ami a kultúra közömbösítő hálása ellenére sem tűnik el vég-legesen a felnőtt lelke mélyéből, mindig él benne a szociális életből való menekülés vágya.

Ezt az ősi, ösztönös vágyát éli ki törvényes keretek kö-zött a ma embere a korlátlan képességű burleszkhössel, mely vágy sohasem lépett fel olyan intenzíven, mint ma, amikor a régi kultúra válságában az egyén helyzete bizonytalanná vált, amikor ennek a kultúrának termelési rendszere nem

biztosítja egzisztenciáját, s amikor az üres formákhoz mereven ragaszkodó társadalmi rend csak terheket, súlyos és nyomasztó terheket jelent, anélkül, hogy az egyén mindezért csak némi kárpótlásban is részesülne.

Ez a vágy ma mindenkiben megvan, az elmúlt évek számtalan jelensége bizonyítja a mai ember társadalomellenes voltát. Minél intenzívebben fejezi ki tehát a burleszkhős ezt az érzést, annál népszerűbb lesz, mert a burleszk milyensége és értéke a burleszkhősben fejeződik ki.

A filmművészet fejlődésével egy időben rengeteg burleszket produkált, hiszen maga a film is általában a buszleszkben mélyebben kifejezett felszabadulást hirdeti. A film elindulásának idejére esik Palinak és Polidornak a szereplése, majd a tanúk Max Linder, Zigotto, Fatty, Ham, Bigorno, Bill, Harold Lloyd és a többiek, míg végül Charlie Chaplin és Buster Keaton következtek. Ezeknek a burleszkhősöknek jelentősége – Charlie Chaplin és Buster Keaton kivételével – azonban inkább csak pszichológiai értékű. Burleszkjeikben a csodálatos elem a domináns, amellyel a mindennapi életből való menekülés vágyát, a korlátlan akciót fejezik ki, de éppen csodálatos voltuk miatt nem tudnak teljesen hozzánk férközni. A burleszk tulajdonképpeni hősei Chaplin és Buster Keaton. Chaplin és Keaton burleszkjeiben kevés a csodálatos elem, a fantasztikum, az ehhez hasonló motívumokat *társadalmi* és *emberi* vonatkozású akciókká alakítják át. A burleszkjeikben alig szerepel a trükk, Chaplin és Keaton emberi érzéseket fejeznek ki, *világnézetet* hirdetnek, amelyek egymással szembenállók ugyan, de a ma szempontjából mélyenfekvő jelentőségük van.

Charlie Chaplin külseje csak álarc, amely mögött tragikus figura húzódik meg. Chaplin az élet és a társadalom által üldözött ember. Az a csak külsőleg komikus, valójában tragikus póz, amellyel Chaplin mondanivalóit kifejezi, az élet és a társadalom léleknélküli mechanizmusától meggyö-

tört ember fájdalmas jajkiáltása és a civilizációval vívott véresen komoly harca.

Aktivizmus és pesszimizmus, ez a két jellemvonása Chaplin művészetének, amely a tárgyak negációjában, a társadalmi korlátok áttörésében és a környezetnek, a dolgoknak perszifáló beállításában nyilvánul meg.

Chaplin ritkán konstruálja meg szervesen a témát. Kिरagadja az élet egy-egy útjába kerülő jelenségét és felmutatja az emberiségnek: íme ilyenek vagytok, ilyen a járatotok, otromba öltözködésetek, az életemek, így mulattok (egymást fejbeverik), ilyen a szomorúságtok (a szemekből liter számra csurog a könny), így szerzitek a pénzt (két betörő *leüit* egy urat). És ilyen dolgokat produkáltok, ha az akár csak egy kés, villa, sótartó vagy egy közönséges ruhafogas is. Egyik burleszkjében pld. Chaplin zálogházi becsüs. Behoznak egy ébresztőórát, kölcsönt akar az illető felvenni rá. Chaplin kezébe veszi az órát, nézi, megforgatja, megrázza, megszagolja, megdörzsöli, majd fűróval, kalapáccsal, vésővel, feszítő vassal szétszedi és minden kis részét nagyító üveggel külön-külön megvizsgálja. Aztán összesöpri az alkatrészeket, s visszaadja az ámuló ügyfélnek, nem ér semmit.

A dolgok értéktelenek, nem is kell elfogadni őket (egy kanállal például lovat hajt, az Aranylázban a botját mindig a *hal* kezében tartja), de nem kevésbé az a társadalom is. A mechanikus kolosszus legázolja az ügytelent s ha nem elég erőszakos, soha nem jut például munkához. Chaplint is egyik ablaktól a másikhöz lökik, míg végre mindenkit felvesznek, aki öklözött és csak ő maradt munka és kenyér nélkül. Ott áll egyedül, furcsán szomorú külsejével s minderre csak egy sajátos gesztussal, vagy fintorral felel.

De ezzel a fintorral, nemcsak a Schlemil ügyefogyottságát fejezi ki, nemcsak a valóságot mutatta be, hanem túl a nevetésen, anélkül, hogy észrevennők, *érzelmi* kontaktust létesít velünk, *megindokolja*, illetve elfogadhatóvá teszi az elkövetkező jelenetek aktivizmusát. Bergson szerint, a komikus hatások elérésére, távol kell tartani az érzelmeket, mert abban a pillanatban, amikor ilyen kapcsolatok támadnak a

néző és a szereplő között, a nevetés ingere elhal s a komikum tragikumává változik. Ha az uccán elesik valaki és megsajnálom, nem nevetek rajta, pedig az esés, a mechanizmus egy neme, megérdemelné, hogy a nevetéssel büntessük. A komikum és a tragikum közelfekvőségére, illetve majdnem azonos voltára épít Chaplin is, aki tragikus mondanivalóit komikus eszközökkel fejezi ki. A munka és kenyér nélkül maradt Chaplint mink is megsajnáljuk. Ezen érzelmi momentumoknak a *tudatba* kerülését egy-egy gesztussal megakadályozza ugyan, mégis, az iránta érzett rokonszenv továbbra is fennáll, s mindaddig *elevenen* él bennünk, amíg a burleszket nézzük. Chaplin hallatlan népszerűségének titka éppen ezekben a bennünk életre kelő *tudatalatti* érzelmi momentumokban rejlik.

A társadalom rossz, az élet keserves, ez a dramaturgiai és pszichológiai alap, amire Chaplin burleszkjeit felépíti és amellyel a maga tagadását és a társadalmi korlátokat áttörő aktivizmusát igazolja. A Chaplinon való nevetésünk tehát inkább a szimpátia, mint a bergsoni értelemben vett büntetés megnyilvánulása. Mert ha Chaplin alul is marad, ha nem is jutott munkához, azonnal talpraugrik s az adott körülményekhez képest igyekszik segíteni magán. Pesszimizmusát azonban itt is kifejezi, sőt még talán élesebben, mint ott, ahol a környezetét persziflálja. Mert azok az eszközök, amelyeket kénytelen igénybe venni, nagyon szomorú bizonyítványai a mának és a mai társadalomnak. Az éhező Chaplin minden pillanatban megbotlik a hatalom örében s hogy mégis, éhen ne halljon, mindenkit kijátszva, lopnia kell, s mert az evésen túlmenő vágyai is vannak, családot szeretne alapítani, a pénzt, a lopott koncon marakodó két kutya között leelkedő óvatos harmadik módjára kell megszereznie. És abban a környezetben, amelyet Chaplin elének állít, ez szinte magától értetődővé válik.

De bármennyire is igazat adjunk neki, az önfentartási akcióknak és a környezet hibáinak ad abszurdumig *menő* fokozása, képletes beállítás, a társadalmi korlátok ily módon való áttörése fantasztikus színezetű, van valami álomszerű-

ség benne, ami a pszichét csak a tudat alatt befolyásolja. Az átlagos burleszk nem is akar többet elérni, megelégszik a tudatalatti kieléssel. Chaplin emberi és társadalmi vonatkozású mondanivalói azonban tudatos hatásokat *követeltek*, önmaguktól is egy tisztultabb kifejezési forma felé haladtak, amely mind elmélyültebben domborította ki Chaplinnek a mai civilizációval vívott tragikus harcát.

Ezen az úton haladva ért el Chaplin, legutóbbi filmjéhez, az *Aranyláz*-hoz, amely eddigi működését átértékelő új állomása Chaplin fejlődésének. Vonatkozik ez úgy a témakonstrukcióra, amely kerek, egységes és drámai, mint Chaplin játékmódjára is, amelyben az érzelmi momentumok a komikus fölé kerültek.

Az alaskai aranymezőkön bolyongó vándor, nem a fölényes, a dolgokat megvető Chaplin, hanem a riadt és hajszolt ember, akit cibál a sors, s aki alázatosan meghajol az erőszak előtt, hogy az életét megmentse. Chaplin most is éhez, de a többieknek sincs enni, s hogy őt meg ne egyék, megfőzi a cipőjét és még így is csak a véletlen menti meg a haláltól. Most sincs pénze, de amíg azelőtt lopott a betörőtől, az „Aranyláz”-ban havat lapátol s a felszerelését eladja az ószeresnek.

Ezeket a nagyon emberi és tragikus momentumokat azonban nem igyekszik a komikum mögé rejteni. Ellenkezőleg, kendőzés nélkül kihangsúlyozza őket.

Van egy burleszkje, ahol éppen úgy szerelmes, mint az „Aranylázában. S miután azt látja, hogy a leánynak imponál a riválisa eleganciája, ő is hasonlóan akar öltözködni. A kamasni helyett két gyapjúharisnyát húz a cipőjére, amelyek közül az egyiket útközben el is veszíti s a csupasz lábát lóbálja a lány előtt, hogy az észrevegye az ő elegancia ját is. A rivális botjának a tetejében öngyújtó van beszerelve. Chaplin a magáéba egy égő gyertyát helyez. Szögletesen mozog, a cigarettáját a leány térdéhez veri, általában komikusan viselkedik s csak ezen a komikumon keresztül férközhetünk a lelkiségéhez. Az „Aranyláz”-ban nem utánozza a riválisát, a maga egyéni módján szereti a táncosnőt. Meghatóan

naiv elképzelése szerint díszíti fel a kunyhóját, s amikor Szilveszter estéjén hiába vár a leányra, megrázóan szomorú az arca, könny buggyan ki a szeméből.

Az ilyen és ehhez hasonlóan érzelmes jelenetek sokkal maradandóbb nyomot hagynak a nézőben, mintha a szomorúságát torz mosolyával leplezné. Ez különben az „Aranyláz” tematikus felépítése miatt sem volna lehetséges. Korábbi burleszkjeiben a környezetet nevetségessé teszi, így tehát ő is kénytelen, nehogy zavaró disszonancia álljon elő, komikusan játszani. Ez a kényszer az „Aranyláz”-ban nem áll fenn, miután itt a társadalmat kíméletlenül vad oldaláról mutatja meg. Az „Aranyláz” azonban, csak külső formájában tér el korábbi burleszkjeitől, bensőleg ugyanaz marad. Sőt, Chaplinnek a társadalomról vallott nézetei, a pénz, az éhség, az erőszakos szerelem, a mai ember barbár, ősemberi jellemvonásai sokkal hatékonyabban tárulnak fel ebben a felfokozott, drámai összeütközésektől terhes levegőben. És ez a jelentősége is az „Aranylázának. Mert az egységes téma *époszszerűvé* magasztosítja Chaplinnek a mával vívóit harcát, s a tudatos érzelmi hatásokra épített játékmód az emberi szenvedés *színholumává* emeli az alázatos Chaplin, velünk *téliesen* eggyéolvadt drámai figuráját.

Buster Keaton művészetének társadalmi vonatkozásai nem olyan mélyek, mint Chapliné, több benne az önmagáért való komikum, de azért Chaplin után Keaton a legjelentősebb burleszkhős. Mert ez a l'art pour l'art-szerű komikum is szoros viszonylatban áll a mával, csak éppen Chaplinnel teljesen ellentétes karaktere van. Chaplin forradalmár, Keaton konzervatív. Chaplin az életet, a társadalmat, mint a lehető legrosszabbat állítja elénk, Keaton optimista. Szerinte a társadalom mechanizmusa nem is olyan rossz, miük vagyunk azok, akik a rendbe nem tudunk beilleszkedni. Szertelen viselkedésünkkel idézzük fel a veszedelmeket s vagy túlkomolyan veszünk mindent vagy a súlyos dolgok mellett is gondtalanul megyünk el.

Keaton nem öntudatos hős, nem olyan tervszerűen aktív, mint Chaplin. Keaton passzív s csak az utolsó pillanatban cselekszik. Pld. elfogják az indiánok. Keaton nyugodtan enged magát a karóhoz kötni, s csak amikor a máglyához kezdik a rözsét hordani, akkor húzza ki a karót a földből s menekül el lépésben a táborból. Vagy amikor fel akarják akasztani, odaáll az akasztófa alá s csak amikor az akasztást másnapra halasztják, talál módot arra, hogy az akasztófakötelet, az egyik őr gumiból készült tornaszerével cserélje fel s így meneküljön meg a haláltól. Ez a cselekvési mód, Keaton művészetének legjellegzetesebb vonása. Chaplinben van valami lázongóan mély elgondoltság. Chaplin nem engedné magát a máglyához kötni, vagy az akasztófa alá vinni, előzőleg is igyekezne ezt megakadályozni, s jól meggondolná, mit csinál. Keaton, a kételkedés nélküli mechanikus cselekvés embere. Egy botanikára képesítő diplomával például, minden habozás nélkül elvállalja egy ház villamostechikai felszerelését. Keaton meg van győződve, hogy az, amit tesz, jól van téve. A technikai felszerelést is pompásan elvégzi, mert a felette örökös titokzatos hatalom úgyis megóvjá a veszélyektől. Chaplin vagy nem vállalkozna a technikai munkára, vagy ha mégis megtenné, előbb százféleképpen próbálna, míg végül a maga egyénisége szerint, a rendestől eltérőleg végeznél s a végén még sem szabadulna meg a bajtól.

Buster Keaton burleszkjeinek a témáját a végsőkig fokozott veszélyek képezik, amelyeket Keaton öntudatlan mechanizmusa idéz elő. Az „Isten hozta” című burleszkjében, minden figyelmeztetés ellenére is olyan házba megy, ahol az életére törnek, a „Navigator”-ban vigyázatlanságból a személyhajó helyett egy gazdátlan hadihajóra száll, a „Csikágói kékszakálluban úgy kéri feleségül a nőket, mintha a cigaretájához kérne tüzet az uccán. A veszélyek azonban a végén elhárulnak föléle. Hiszen az élet különben is csak ijesztget, de nem bánt. A kísértetekről kiderül, hogy jobban félnek, mint ő, a felégyedő mázsás kövek átugorják, az üldöző indiánok nyila a fába fűrődik. Semmi báj sincs... tehát nem kell megtagadni a társadalmat, sőt ellenkezőleg, a tagadás,

helyett bele kell illeszkedni a jól kiépített rendbe. Mert, ha nem szertelen, ha hallgat az intő szóra, nem megy abba a házba, ahol meg akarják ölni, ha jobban vigyáz, nem száll a személyhajó helyett egy hadihajóra, s ha a nőket módjával kéri meg, nem üldözik hegyen-völgyön keresztül. Ezt a tényt felismerve Keaton minden törekvése oda irányul, hogy az egyensúlyából kibillentett rendet helyreállítsa. A felidézett veszélyek elhárításával, az általa okozott bonyodalom, elsimításával, s a vége jó, minden jó befejezéseivel, Keaton a *hit* és az *optimizmus* kifejezője, .burleszkjeinek a befejezése mindig derűs és mindig megnyugtató.

Chaplin a mai keretek között semmit sem tud megoldani, ezért az ő burleszkjeinek a befejezése egy keserű, nyugtalanító kérdőjel. Chaplin a társadalmi felszabadulás fanatikus apostola, míg Buster Keaton az ancien regime jogosságát, sőt szükségességét hirdeti, amelytől sohasem szabad eltávolodni.

Bármennyire is jóleső Keaton optimizmusa, derűs nyugalma, a *lények* Chaplinnek adnak igazat. Kettőjük közül mindenképpen Chaplin a jelentősebb és az értékesebb is, mert Chaplin a társadalmi megújulás sorsdöntően fontos ügyét szolgálja. Chaplin harca csak külsőleg l'art pour l'art-szerű. Valójában ezzel a harccal, a mai civilizáció legapróbb produktumának a tagadásával Chaplin, a régi keresztény apostolokhoz hasonlóan, az olyannyira áhított jobb, igazabb és szebb jövő útjait egyengeti.

A film korszerűsége

Körülbelül 30 évvel ezelőtt, 1895 december 28-án mutatták be Auguste és Louis Lumière találmányát Parisban. S akkor, abban a lebűjszerű kis boulevard-kávéházban, amelyben a közönség szájtátva nézte az új csodát, az első filmet, talán senki sem gondolt arra, hogy ezek a kezdeti produktumok egy új művészet elindulásának első állomásai. Egy új művészeté, amely sokkal mélyebb megnyilvánulása korunknak, amint az az első pillanatra látszik. Talán senki sem gondolt arra, hogy a film megszületése egy új kor előhírnöke, amely kornak szociális és gazdasági vonatkozásai sehol sem mutatkoztak meg olyan pregnánsan, mint ebben az új művészetben, illetve a technikájában. A filmművészetben a technika több, mint a kifejeződés pusztá eszköze, ez a technika maga a lényeg. Mert soha művészetet nem determinált annyira a technikája, mint a filmet, de soha még technika nem jelentette olyannyira magát a művészetet, mint jelenti a filmtechnika a filmművészetet. Éppen ezért a filmet ma még csak ezen keresztül s nem a mai filmtémákból ismerhetjük meg, mert ezek legnagyobb része szöges ellentétben áll a tulajdonképpeni filmmel. A filmművészetet ma még nem abból kell megítélni, hogy mit mond, hanem sokkal inkább abból, hogy mit mondhat, mik a jelentőségei, min épül fel. Mert a filmművészet technikájának legkisebb része is önmagát s forradalmiságát dokumentálja. Azt a forradalmiságát, amelyhez hasonlóan új a tánc és a görög tragédia óta nem született. A filmművészet teljes szakítást jelent minden eddigi for-

mával, s csak alapján rokon a többi, játékművészettel, mert anyagát, a tánchoz és a színpadhoz hasonlóan az ősforrásból: a mozgásból merítette. Ezt a mozgást azonban, mint *egyedüli* kifejezési eszközt mindvégig megtartotta s így inkább a mozgást stilizáló táncsal, mint a mozgást dialógussá átalakító színpaddal rokon. A színpadhoz, sok mindenek kivül már csak azért sincs semmi köze a filmnek, mert a film nemcsak mozgás, hanem, kép is, a mozgás reprodukciója. Végeredményében tehát egy időbeli mozgás térbeli lerögződése

A film anyagszerűségéből adódnak külön törvényei is, amelyeknek speciális karaktere a film témafeldolgozási módszerében, a filmképben, a filmjátékban és a filmműfajoknak a filmszerűség szempontjából való elosztódásában mutatkozik meg a legtisztábban, s amelyeknek végső lényegét a következőkben határozhatjuk meg:

I. A színpad körül van határolva úgy a térben, mint az időben a színpad valóság s így az eseményeket, mindig koncentrikusan keli feldolgoznia, A színpad az eseményeknek csak végső ekzpozícióját viszi a néző elé, az előzményeket nem láthatjuk, csupán a szereplők elbeszéléséből ismerhetjük meg. Ezzel szemben a film, miután nem a hanggal, hanem, a mozgással, s nem a valósággal, hanem a valóság képével fejezi ki a mondanivalóit, s miután a film úgy a térben, mint az időben *korlátlan*, az eseményeket mindig a maguk *teljességében* dolgozza fel, nem összesűrítve, hanem minden fázisában *láthatóan* történetet! meg.

II. A film képekben beszélő művészet. A kép pedig miután a tárgyakra nem a leírását, vagy a magyarázatát, hanem magukat a tárgyakat, illetve a képét állítja a néző elé egy bizonyos mértékig feleslegessé teszi a gondolkodást. S ezzel, mert az értelmiség foka, mint a dolgok megértésének a gátlása megszűnik, a különböző intellektuális fokon álló nézőket *közös* értelmi nívóra hozza, a heterogén individuumokból álló nézőket, *egységes, egyértelmű tömeggé* formálja. S mert a filmképen mindenki csak ugyanazt, s a filmkép síkszerűsége következtében mindenhonnt egyformán láthatja

a dolgokat, a filmművészet, a nézők egyértelműségén kívül a film játékot is egyértelművé tette.

III. De a *film ját ék egyértelműsége*, nemcsak a filmkép síkszerűségéből, hanem főleg az emberi pszichéből adódik. Mert a gesztusokon és a mimikán alapuló film játék azokból a jelekből tevődik össze, amelyek a lélek történéseit fejezik ki. Az emberi lélekben történő mindennemű esemény ugyanis ekszpanzív jellegű, kifelé töreszik, külsőleg, fizikailag is meg akar mutatkozni. (Ha dühös vagyok, ökölbesorul a kezem, összeráncolom a homlokom, az asztalra ütök, stb.) Ezek a külső megnyilvánulások majdnem annyira hasonlók minden embernél, hogy azokat legtöbbször mindenki egyféleképpen asszociálhatja. (Ha ökölbesoruló kezet látok, tudom, hogy az illető dühös.) A filmjáték tehát a nyelvi, faji stb. választóvonalakon túllépve, a világ minden embere előtt egyformán mutatkozik meg.

IV. A film játékot képező egyezményes jelek azonban, egy bizonyos fokig csak önmagukat fejezik ki. (Ha látok egy ökölbesoruló kezet s tudom, hogy az illető dühös, még nem tudom, hogy miért dühös.) A cselekedetek pedig sohasem önmagukban lezártak, hanem mindig történéshez viszonylanak. A filmjátéknak a történéshez való viszonyát a témának kell kifejezni, úgy hogy az, minden a filmtől idegen, külső segítség nélkül a mozgásoknak és a képeknek filmszerű organizmusában érthetővé váljon. A filmművészetben, mint említettük, a mozgó képekben való kifejeződés ab ovo determinálja a mondanivalót s ezzel együtt a filmműfajokat is. A filmregényt, a filmvígjátékot, a filmdrámát, a mese, vagy fantasztikus filmet és a burleszket nem aszerint kell elbírálni, hogy azok tartalmukban mennyire fedik nevük fogalmát, mert hiszen ezek a meghatározások irodalmi jellegűek. A filmműfajokat mindig a *filmszerűség* szempontjából kell megítélni, már csak azért is, mert a filmműfajokat sohasem lehet egymástól olyan élesen elhatárolni, mint például az irodalmaikat. Ebből a szempontból a legfilmszerűbb film: a mese, vagy fantasztikus film és burleszk.

A filmdrámákban, illetve filmtragédiákban, mint álta-

lában a tragédiában mindig az *egyén* kerül összeütközésbe egy másik egyénnel, vagy ami gyakoribb, a szociális közösséggel. Mint egyéniség tehát a közösségen kívül, vagy felülálló, érzésben, jellemben, cselekedeteiben is elkülönül attól. Ezt a különállóságot a film csak a legnagyobb nehézségek árán s csak idegen eszközök igénybevételével tudja úgy, ahogy a képben kifejezni. Amellett a filmtragédia sohasem szabadulhat el a naturától.

A mese- vagy fantasztikus filmekben ilyen szempontok nem jöhetnek tekintetbe, s így ezek a filmek maradéktalanul érvényesíthetők, illetve kihasználhatják a film korlátlan lehetőségeit s építhetik fel a meglévőtől különböző világukat, amivei igen erősen közelednek az igazi filmhez.

Mint említettük, a filmdráma kifejeződése csak a legnagyobb nehézségek árán sikerülhetett, mert a filmképpel és a filmjátékkal, egyezményes jelekkel, individualitást kellett a néző elé állítani. Az eszközöknek és a mondanivalónak ez a kontroverziája a burleszkben teljesen eltűnik, mert a burleszk anyaga: a komikum, mint *a legkollektív ebb* életmegnyilvánulás, minden további nélkül kifejezhetővé válik a film kollektív jellegű eszközeivel. A burleszkben nincs szükség magyarázatra, amellett a burleszk korlátlanul érvényesíti a film összes lehetőségeit. A burleszk filmszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az első filmek anyaga is a komikum volt, az első filmek is a burleszkben mutatkoztak meg.

A burleszk nem kiteljesedése, hanem csak meginduló első állomása a filmszerű filmnek. Mert a film sokkal mélyebben korszerű, semhogy egyetlen műfajban, amely műfaj a korpszichének csak egyik részét, a felszabadulás utáni vágyát fejezi ki, élhetné ki magát. De a burleszk feltétlenül anyagszerű úgy pszichológiai, mint formai tekintetben. A burleszkben teljes egészében megmutatkozik a film, mint új művészet. *Az az új művészet, amelynek témafeldolgozási módszerét: az aktivitás technikáját, a filmképet, a film játékot, valamint legtisztább megnyilvánulását, a komikumot: a kollektivitás jellemzi.*

A művészet mint szociális megnyilvánulás, mindig előtte jár a korának s mindig vágyakozás valami után. Amikor a művész, mint építő erő, formába állítja ezt a vágyat, tulajdonképpen az eljövendő kort realizálja a mában. Mert a művészet sohasem utánozza az életet, hanem önmaga erejével, mindig egy a kornak megfelelő új világot teremt. Egy olyan világot, amely ma még csak a lélek mélyén alakult ki s csupán ott él reálisan, vágy formájában. Mennél maradéktalanabbik fejezi ki a művész ezt a vágyat, annál nagyobb az alkotás s esztétikailag is annál szebb lesz a mű. Mert a szép az, ami az átlagon felül áll, ami a meglévőtől különböző, a szép az a tökéletesség, ami után az emberi lélek akár tudatosan, akár öntudatlanul vágyódik. Az emberek különbözők, tehát az általános emberi ideáloktól eltekintve, nem mindenki tartja ugyanazt a dolgot szépnek. Aminthogy a szép nemcsak egyéneként és társadalmanként, hanem koronként is változó, mert az individuális és szociális ideál koronként más és más. Más a hellénység és más a keresztény középkor ideálja, tehát a művészete is.

A modern kapitalizmus széttördelte az emberiség egységét (ami anarchikus művészetében is kifejezésre jutott) s az egyént egyrészt önmaga börtönében sínylődő individuuma, másrészt a gépi civilizáció munkamegosztásában egyoldalú alkatrészé formálta, aki érzésben, életcélban elkülönülve élte le az életét. Ennek az elkülönülési s az individualitást hajszoló folyamatnak megjött a maga reakciója is, egyrészt a felszabadulás, másrészt egy a mai társadalomnál magasabbrendű konstruktív és kollektív egységre való törekvés formájában, mely törekvés kinél tudatosan, kinél öntudatlanul, de mindenképpen szociálisan lépett fel.

A hellénizmus és a keresztény középkor óta, ebben a törekvésben találta meg a mai emberiség először az említett korokat jellemző igazi *egységét*. Ez az egység hozta létre a film forradalmian új és eredeti művészetét is, miután igazi művészet, csak egységes korszellemből fakadhat. A film a burleszkben a felszabadulás vágyát, eszközeiben a korlátlan lehetőségeket (tehát egy új világ felépítésének a lehetőségét)

és lényegében a *kollektivitás* ideálját fejezi ki. A filmművészet *tömegművészet* a szó ideális értelmében, mert pszichében és gondolkodásban egyértelművé formálja a különböző individuáumokat, miután a vágy, amely létrehozta, s amely a lényegét képezi, az is szociális és nem individuális vágy.

A film tehát egy eljövendő kor megnyilvánulása, mely kornak lelki és gazdasági feltételei teljesen megérették, egyes jelei már a mában is mutatkoznak, mert hiszen az emberiség, ha nem is száz százalékban, de lényegében megszokta valósítani az ideáljait.

A film kollektív művészet, mert ez a kor is csak kollektív lehet, a film aktív művészet, mert ennek a kornak csak aktív époszai lehetnek, aminthogy a hellén, a keresztény s általában minden feltörekvő kultúra, megindulásakor csak az eposzt ismerte. A tragédia befejezett kultúrák nyomán fakad s azért van az, hogy a film, mint a ma és még inkább „a holnap művészete csak stíluszisztaságának a feláldozásával tudja a tragédiát kifejezni. A tragédia a színpadra való, a színpad pedig a maga korlátaival, határozottságával, befejezettségével a múltat reprezentálja.

A film ellenben a jövőt.

A film és a kapitalizmus.

Megszületésének pillanatában a film is, mint bármilyen más technikai felfedezés, fizikai újszerűség, érdekesség volt csupán. Csak éppen nagyon érdekes és nagyon újszerű volt. Roppant ingerlően hatott, hogy az. élénk vetített fotográfia nem merev, hanem mozog. Az már aztán egyenesen megdöbbenette vagy kacajra ingerelte a nézőket, amikor egy vonat, ásító néni, egy öreg ember orrára szálló legyet, egy szivarozó urat, vagy egy fürdeni készülő hölgyet vetítettek elé hiányos öltözékben. Mindez azonban még nem volt művészet s különösen nem tömegművészet. Művészetté csak akkor nőtte ki magát a film, amikor kilépett a fizikus laboratóriumból és az az ásító néni vagy szivarozó úr, nem önmagáért az ásításért ásított, vagy a szivarozásért szivarozott, tehát amikor a mozgásokat nem a mozgásért végezték, hanem. amikor ezt valamilyen *történet* keretébe helyezték. Ebben a pillanatban vált a film új, eredeti tömegművészetté. A filmnek, mint kollektív művészetnek a törvényei adva voltak, mondanivalója is lett a filmnek, nem hiányzott tehát más, minthogy ezek a törvények valljanak uralkodóvá úgy a technikai, mint a tartalmi részen s hogy a film a kezdeti nehézségek és a kezdeti próbálkozások után rálépjen önmaga útjára.

Ez azonban nem következett be.

Nem pedig azért, mert a film minden eddigi művészetnél jobban elkapitalizálódott s a tőke, mint mindent, úgy ezt is a saját képére formálta. A film üzlet, illetve *iparikk* lett,

amelyet minden más iparcikkhez hasonlóan tömegével állítanak elő, amikor is nem a *minőség*, hanem a *menyiség* az irányadó.

Természetesen ilyen módon nem valósultak meg a filmek önmagában hordott kollektív törekvései, nem valósult meg az igazi film sem, hanem ehelyett zagyva, stílustalan mozgófénykép fejlődött ki. Ennek a gyártási módnak, ennek az iparcikk szerű, előállításnak a hatása kétféleképpen nyilvánult meg. Belsőleg és külsőleg. Belsőleg a mai filmek szellemében, külsőleg a filmek elhelyezésében és terjesztésében.

Akkor, amikor a filmet, mint kollektív művészetet a korszellem hozta létre, egészen természetes szükségzerűség lett volna, hogy azok a tömegpszichológiai erők, amelyek ennek az új művészetnek a létrehozatalánál közreműködtek, a mondanivalójában is kifejezésre jussanak. A kapitalizmus azonban nem a korszerű tömegpszichét, hanem a kortól független tömegpszichológiai sajátosságokat domborította ki és használta fel, mint kiindulási bázist, erre épített s így a filmet egyrészt közönséges szórakoztató eszközzé, másrészt pedig individuális művészetté degradálta, amely csak a külsőségeiben őríti meg egy bizonyos határig az igazi film fogalmát. Az alap amire a maga létét felépítette, az átlagtömeg a publikum volt, amelynek nincs széles látóköre s nagy igénye, és amelynek halvány sejtelme sincs arról a szerepről, amit a történelmi helyzet kialakításában játszik. Kiindultak abból, hogy ez a tömeg lényegében egy nagy gyerek, aki eltájtja a száját, ha valami csillogót állítanak elé, és aki szívesen feledkezik meg önmagáról, nyomorúságáról, ha fényes életben káprázhatik a szeme. A filmek tehát csillogtak, adtak benne pompát, gazdagságot, terített asztalt, táncot, mindig gazdag embereket, mintha az élet semmi másból nem állana, mint a lakomákból s a jólét tobzódásából. Kiindultak abból, hogy a tömeg, az igazságtól függetlenül, mindig az üldözött mellé áll. Jöttek tehát az üldözésektől telített filmek, természetesen a mélység, a szociális vagy sorszerű vonatkozások híjával. Vagy kiindultak abból, hogy a tömeg a maga szenvedéseirel mindig elégtételt követel, és jól esik neki, ha az

ő igazát juttatják diadalra. Ez az igény sem maradt kielégítetlenül. Ezer és ezer variációban ugyanaz történt, a sibert,, a gonoszt, és a többit elérte a végzete. A becsületesek elnyerték a jutalmukat, az erkölcsi világrend naponta legalább százszor diadalmaskodott. És így tovább. A végtelenségig lehetne folytatni ezeknek a filmeknek a pszichológiai boncolgatását, nincs a tömegpszichének olyan tulajdonsága», amit számtalanszor fel ne használtak volna. Mert a filmek készítésénél *csak* ezek a szempontok érvényesültek. Ha egy gyár készített egy filmet, mondjuk az anyaszeretről és ez a film üzletileg bevált, egyszerre megindult az anyaszerettel foglalkozó filmek áradata s ez így ment addig, amíg például a fűszeret kezdte érdekelni a közönséget.

A filmek mai előállításában nem az eredeti, a filmet létrehozó *korszerű* tömegérzéseket, és ezen keresztül az örök emberit teszik tudatossá s alakítják át visszaható erővé,, amelyben a ma embere megtalálhatja magát, hanem ellenkezőleg, ezeket az erőket mindenképpen elnyomják s csupán! a sablonos sajátosságokat domborítják ki. A tömegpszichének ilyen módon való érvényesülése következtében a filmben nem a kollektivitás és ezzel együtt a kollektív hős, hanem az individualitás, illetve az *individuális* hős fejlődött ki, még pedig három változatban, három irányban.

A régi *dán* filmek kezdeti premierplan technikáját, amely csupán az alak arcjátékának a kidomborítására törekedett, valamint a *régi* német filmek, nagyon unalmas filmszerkesztését, a túlfűtött amerikai mozgalmasság váltotta fel.

Az *amerikai* filmekben a hős mindig egy külső történés, középpontjába került. Szentimentális, romantikus, az erkölcsi világrendet helyreállító, pénzimádó, az egyéni ügyességet, akarakterőt jelképező figura lett. Jellemző tulajdonságait azonban sohasem magából a személyéből, hanem az őt körülvevő környezetből ismerhettük meg. Az amerikai filmek mindig konkrét történést, változó eseményzuhatagot adtak.. Ezekben a filmekben nem a *film*, hanem a *hős* korlát nélkülisége domborodott ki. S miután ennek a korlát nélküliségnek a környezetre gyakorolt hatását is megmutatták, az ame-

rikai filmek a külső (sokszor l'art pour l'art-szerû) mozgalmasság, látványosság jegyében fejlődtek.

Amíg az amerikai filmekben ez az alak romantikus *regényhőssé* fejlődött, addig a *modern német* filmekben *drámai* alakká vált. Amott a külső mozgalmos életben nem mindig láttuk ôt, beleolvadt a környezetébe, a német filmekben eltávolították mellőle, illetve másodrangúvá degradálták a környezetet s a hőst *egyéniéssé* formálták, reá helyezték a hangsúlyt, úgy hogy tulajdonképpen ő maga uralta a filmet, ő maga volt a film. Az amerikai filmekben a hős alakítja a környezetet, a németben a környezet a hőst és így, a német filmek levegője mindig drámai összeütközésektől terhes. A németek a tradicionális német naturalizmust átvitték a filmre is úgy a témát, amely nem mindig konkrétumban állt elénk, mint a játékot illetőleg. A német témafelepítés gondos* a történet minden oldaláról igyekszik megvilágítani, és ennek megfelelően a színészek is a legapróbb részletekig kidolgozzák a szerepüket. A német filmek kerülnek a totalplánt (Paul Czinner kezdte csak érdekesen alkalmazni), lehetőleg, a játékot kihangsúlyozó secondot alkalmazzák. (Ennek az elvnek az eredménye volt Murnau nagyszerű „Faustja” is, ami azonban igen távol áll a német sablonoktól, sokkal inkább film, mint a német átlag.) Ezzel a gondossággal különösen a történelmi szüzséknél tudtak reális hatást elérni, bár a filmjeik általában teátrálisak, nehézkesek, hidegek, inkább agymunkák, mint intuitív művészi produktumok, sokkal több közülük van az irodalomhoz, mint a filmhez.

A modern *francia* film (Abel Gance, Mosjoukine) technikája egyenes folytatása a németnek, bár az amerikanizmusból is sokat átvettek, különösen a témavezetést és a külső mozgalmasságot illetően. A lélektartalom kivetítésével s az, életérzések felfokozásánál ezekben a filmekben a német naturalizmus elmélyült (Mosjoukine) illetve romanticizmussá (Abel Gance) fejlődött, ami a hőst is megfelelően alakította.

Mind, az itt felsorolt filmfajtákban, amelyek az összes, filmek típusait képezik, mindegyikben individuális hősökkel állunk szemben és csupán az új *oros* filmek azok, amelyek-

ben a kollektív hős szerepel. Éppen ezért az orosz filmekre az alábbiak nem is vonatkoznak.

A filmnek ez az individuális, irodalmi, színpadi és üzleti irányú benső szellemi fejlődése a mai filmtechnikára is alakító hatással volt, amely filmtechnika különösen Amerikában nőtt naggyá. Természetesen ez a filmtechnika a fenti káros tényezők befolyása miatt nem az igazi filmszerű és végleges technika volt, azonban mint kezdet, egy bizonyos ideig megfelelt. Ami azonban fontosabb, megvolt a maga benső fejlődése is. Eltekintve attól, hogy a film valódi lényegének a felismerése és ez irányba terelése, minden további nélkül kifejlesztette volna az igazi filmtechnikát, amire az orosz Eisenstein „Potemkin”-je és Murnau „Faust”-ja a leg-eklatánsabb példa, mégis a rohamos fejlődésből következően, megvolt a remény arra, hogy a film, mai formáján túlhaladva eljut igazi önmagához.

A film fejlődése azonban ina hirtelen megállott. Nagy általánosságban ez a technika kerekedett felül, *séma* lett, amire a tartalmat, a témát egyszerűen ráhúzzák. S miután az eddig elért eszközökkel csak egyforma, benső lényegében hasonló cselekményt tudtak kifejezni, a film megrekedt, egy helyben forog, az unalomig ismétli önmagát.

A mai film kerüli az önmagával való találkozást, fél önmagától. Ez érthető is. Mert abban a pillanatban, amikor felismerte önmagát, fel kell adnia mai szellemét, fel kell adnia laposságát, ponyvaizét, amelyben egy halódó társadalmi rendszer hazug és életképtelen ideológiáját hirdeti,, az aktivizmust és a felszabadulást a kíméletlen vagyonszerzés glórikálásával és a már egyenesen undorítóvá vált vérengzésekkel, gyilkolásokkal értelmezi, amelyben a felvetődő szociális problémákat a kispolgári jótékonyssággal oldja meg, a szerelmet pedig a vásári levelezőlap langyos szentimentalizmusában állítja élénk.

Mindent fel kellene adnia, amit azonban az ideológiai akadályokon kívül (s ezért szabadna csak az államnak filmet gyártani) már csak üzleti szempontból sem tesz meg, mert ezeknek a sematikus filmeknek az előállítási költsége,

éppen egyformaságuk miatt, igen kicsi lett. De miután ezeket a filmeket is el kell fogadtatni a közönséggel, a benső szellem megváltoztatása helyett, a még mindig olcsóbb és a kapitalista ideológiának megfelelőbb *reklámhoz* nyúltak. A reklámmal kínálják a portékájukat.

Itt mutatkozik meg a kapitalizmusnak a filmre gyakorolt hatása külsőleg, és ennek káros volta semmivel sem kisebb, mint a belsőt formálójé, mert a filmterjesztésnek a mai módja, az ízléstelen reklámtömeg, az örökké dicséretet zengő kommunikék (amelyeket igaz, ma már nagyon kevesen olvasnak), mégjobban leszállítják a filmek nivóját, amit még nálunk például a magyartalan, lapos, szellemeskedő feliratok tömege is elősegít.

A filmművészetnek ilyen irányban való kialakulásához sokban hozzájárult az is, hogy nem fejlődött ki, és még ma is csak elvétve jut szóhoz a *filmkritika*, amivel, mintegy hallgatólagosan elismerték a film iparcikk jellegét.

Holott a filmművészet nagyon komoly művészet, a ma és még inkább a holnap egyetlen lehetséges művészete. Lehetetlen tehát a negligáció álláspontjára helyezkedni akkor, amikor a színházzal, a zenével, a képzőművészettel és az irodalommal szemben ez az álláspont tarthatatlannak tűnik fel. A film ezekkel teljesen egyenrangú, sőt sok tekintetben ezeknél magasabbrendű művészet, a különbség csupán annyi, hogy a film amazoknál fiatalabb.

Éppen ezért a filmkritikának ma még nem pusztán a kritika a célja, a filmkritikának ma még *tanítói* hivatása van: elszakítani a tömeget a szinpadtól, irodalomtól, ha filmmel áll szemben, hogy filmszerűen lásson, ha filmet néz, hogy megkülönböztesse a filmet a filmelleneségektől. A filmgyáraknak az egész világon elszórt képviselői mindenütt figyelik a közönség hangulatát s eszerint készítik a filmjeiket. Nem fontos tehát, hogy csak a filmet gyártó országokban igyekezzék a kritika a filmkészítésre nyomást gyakorolni. Ez különben sem lehet mindig eredményes. A közvélemény megváltoztatása az egyetlen eszköz, amellyel a filmszerű film kialakulását a mai körülmények között ki lehet kény-

szeríteni. Csak így van mód arra, hogy a kapitalizmusnak ezt a szörnyű tékozlását, az emberiség egyik legnagyobb közkincsének, a filmművészetnek, a mindenható profitért való elherdálását megakadályozzuk.

A f i l m ú t j a

A kapitalizmus válságba kergette a filmművészetet. A mai film mind nagyobb tömegével dolgoz fel színpadi és irodalmi alkotásokat, mind nagyobb tömegben ontja, a válságot legpregnansabban dokumentáló filmrevüket, amelyeknek bevallott célja az egyszerű látványosság, de a lényege, a mai film tehetetlensége és kimerültsége.

Így állott elő az a példanéküli furcsa helyzet, hogy egy de facto meglévő és ami ennél fontosabb, igen intenzíven élő művészet és annak tulajdonképpeni lényege egymással ellentétben állanak. A mai filmek átlaga – néhány burleszket kivéve – sem a technikájában, sem a témájában nem fedi az igazi film fogalmát és így, a filmművészetnek, ha az el-sematizálódási folyamat nem is indul meg, már csak azért is válságba kellett sodródnia.

Mert a filmszerű technika, filmszerű témát igényel és viszont, csak a filmszerű téma fejleszthet ki filmszerű technikát. Ez világos. A kettőt nem lehet elválasztani más művészetben sem, az *anyagszerűség törvényei* minden művésztetre vonatkoznak, így a filmre is. A filmben a két tényező szoros relációban van egymással s csak a kettő összhangjából születhetik meg a filmszerű film. Raffael Sixtusi Madonnáját nem lehetne kifejezni az építőművészetben, Michelangelo szobrait színdarabban és Beethoven IX. szimfóniáját köben. Ugyanígy a filmet sem lehet kifejezni az individuális hőst szerepeltető mai formájában és a színpaddal, mert a film önálló karakterű művészet, amelynek éppenúgy megvannak

a maga anyagszerű törvényei, mint a kőnek, a hangnak, a festménynek.

A film *mozgás és reprodukció*, amelynek alapja az emberi szem tökéletlenségében van. A mi emberi szemünk ugyanis úgy van alkotva, hogy egy bizonyos idő alatt csak egy bizonyos számú mozgást képes egymástól megkülönböztetni. Abban az esetben, ha a mozgások ezt a számot túlhaladják, a szem előtt egybefolynak és egységes képet mutatnak. A karral leírt kör számtalan apró mozgás összetevődése, ami csak azért látszik egybefolyóknak, mert a körforgás gyors. A közönséges fotografáló gép lenszéje már tökéletesebb, mint az emberi szem, a pillanatképekben tisztán meglátja mindazt, ami egy másodperc huszadrésze alatt elékerül. A filmfelvevőgép lenszéje még a fényképezőgépénél is tökéletesebb, mert az egy másodperc negyvenedrésze alatt elékerülő mozgásokat is megrögzíti, nem egy, hanem több képen, amelyeknek egységes, gyors lepergetése adja a filmet. A film tehát egy képsikra rögzíti a mozgásokat, amelyeket a fotótechnika elkicsinyítő karaktere miatt három nagyságban reprodukál. A film horror vacui-ja, a perspektivikus mélységektől való irtózása teremtette meg a premier (első), a second (második) és a „total (egész) sikot. A sikoknak ebben a három nagyságában folyik az akció, a mozgás, amely éppen azért, mert csak reprodukció kerül a néző elé, nem a valóság, hanem annak csak a képe (a valóságos akció a felvételkor történik), amely képszerűség azonban mérhetetlen lehetőségeket hord a méhében és a mondanivalót is determinálja.

A filmek tehát szemben a színpaddal, amely valóság és dialógus az irodalommal, egészen *speciális dramaturgiája* van, amely dramaturgia sem a játékmodorában, sem a témafelépítésében, sem a miliőben nem tűri meg a *naturalizmust*. Nem pedig azért, mert a film *nem* a *valóság* eszközeivel fejeződik ki. A filmnek csak a képsík két dimenziója, amely két dimenzió csak egy fotografikus trükk révén bővült hárommá és a fényvel reprodukált mozgás áll a rendelkezésére. Ezen két vizuális elem keretén belül csak úgy lehet a mondanivalót filmszerűen kifejezni, ha a dolgokat a film anyagához

viszonyítva újra fel építjük. Mert a filmkép egy külön világ,- amelyben *más a tárgyak helyzete, mint a valóságban, és így elhelyeződé-síüknek is mások a törvényei* (hiszen a filmfelvétel előtt egyszerűen mozogni sem lehet, úgy mint a valóságban, mert torzkép keletkezik). A mai film dramaturgia azonban nem különítette el olyan mértékben a filmet a többi művészetektől, amint az szükséges volna. Ez a dramaturgia *legfeljebb* a más művészetek által is kifejezhető mondanivalók mozgófényképszerű kifejező eszközeit konstruálta meg (aminek a legzseniálisabb mestere például Lubitsch), ellenben nem tudta kifejezni a filmszerű filmet, mert ennek a dramaturgiának az alfája és ómegája: a *naturalismus*.

Azt a tényt, hogy a film nem a valóság, hanem annak csak a képe, nem úgy értelmezte, hogy a filmnek az *önmagá által konstruált*, tehát *új* valóság képét kell adnia, amint-hogy mindig azt teszi az ú. n. összekopírozásokban, ahol a különböző elemek egygyólvadásából új valóság keletkezik, hanem úgy, hogy a film *csak a meglévő*, naturalis valóságot adhatja vissza, csak ennek a keretei között mozoghat, akár a színpad.

A színpad valóság. Valóság abban az értelemben, hogy a cselekményt naturalisztikus eszközökkel érzékelteti. Ez a cselekmény néhány felvonásra van beosztva, mely felvonások alatt a színtér egyáltalában nem, vagy csak igen ritkán változik. Mert a színpad korlátozott terület, körül van határolva úgy a térben, mint az időben. Körül van határolva a térben, mert a cselekmény *csak* azon a helyen történhetik, ahol a színpad van, az időben pedig azért, mert a történésnek az alatt az idő alatt kell lebonyolódnia, amíg a néző a színházban van, illetve amennyi a dráma előadásának az időtartama.

A színpadnál a néző megy a cselekmény helyéhez, míg a filmnél a hely a nézőhöz.

Ez a filmen például valaki elutazik falura, ezt az aktust minden fázisában láthatjuk. A színpadon ennek a jelenetnek csak egy kis része, az elindulás és a megérkezés válhatik láthatóvá, a többről a szereplő elbeszéléséből nyerünk tudo-

mást. A színpadon az eseményeknek csak a végső ekzpozíciója játszódik le a néző előtt, miután a színpad mindig összesűríti a cselekményt, a színpad mindig *koncentrál*. Ez a koncentráció a valóság *szükségszerűsége*, amelynek a hiányait aztán a színpad a hanggal pótolja. Ugyanígy a színpad valóságos voltának a szükségszerűsége az is, hogy a cselekményt mindig nagy tablóba helyezi, amely elég nagy arra, hogy egy hosszú felvonás minden történésváltozata elférjen benne.

A film. miután a cselekmény minden fázisát szemléltetővé teszi, a koncentrikus formával ellentétben, a jelenetek egymásután kapcsolásával kiszélesíti, mindig a maga teljességében, *genetikusan* ad elő, amikor is annyiszor változtathatja a színteret, ahányszor akarja, mindig annyit és úgy mutatva be azt a nézőnek, amennyi a cselekmény szempontjából abban a pillanatban szükséges. Arisztotelész *pars pro toto*, rész az egészben esztétikai törvényének a realizálása ez, amely a kevéssel sokat kifejező lehetőségeket hordja magában, s amely annál is inkább filmszerű, mert annak alkalmazása (Abel Gance: Száguldó kerék, Eisenstein: Potemkin, Murnau: Faust) a naturális keretek alól való teljes felszabadulást, az újszerű kifejező eszközök konstrukcióját és ezzel együtt a kép szuggesztivitásának a fokozását teszi lehetővé, mert a film korlátlan úgy a térben, mint az időben.

A mai film azonban más utakat követ. Ezekben a filmekben lefényképeznek például egy közönséges szobát, termet, és a többi, itt mozog a cselekmény, ami persze úgy alternát, mint a játékot is determinálja, annyira, hogy az teljesen a környezetéhez idomul, és önmagában még nem mond semmit, meg kell magyarázni. A film improduktivitását tévesen alkalmazó reális keret, *megkötötte* a film szárnyait, meghamisította a film lényegét, koncentrációt tett szükségessé, ami a filmet a *színpadszerűség felé* terelte, anélkül, hogy a színpad lényeges elemét, a hangot is kifejezte volna. Ez a színpadszerűség úgy a miliőben, mint a szereplőknek a felvevőgéphez viszonyított helyzetében, a mozgásoknak az egyes képjeleneteken belül való lezáródásában, a jelenetek és

a játék teátrális megkomponálásában, valamint az anyag-szerűtlenség más apróságain kívül az egész film beállításában és főleg az elgondolásában is meglátszik. *A filmjáték a képen belül csak a mozgással fejeződhet ki, ami ha színpadot vagy irodalmat akar adni, magyarázatra szorul, mert önmagában nem teljes.* S így a mai filmek, éppen mert a valóság *hű* reprodukciói, a nézőre nem hatnak a realitás erejével, akiben ezen kielégületlenség következtében önkéntelenül is fellépett a *beszélő film* utáni vágy.

A *beszélő film* problémája nem új keletű. A néma film megszólaltatása már régen kísért. A filmszkeccstől a fonográfig, mindennel megpróbálkoztak, hogy a film hangtalan világát, hangtelivel váltsák fel. Ennek a *beszélő film* utáni intenzíven élő váagnak az oka a tömegeknek a színpadhoz való szinte atavisztikus ragaszkodásában van, mely ragaszkodáshoz a mai filmek mindenben tápot adnak. A mai film nem tudott felszabadulni a színpad, kétségtelenül erős varázsa alól. A tömeg pedig a filmet még mindig a színpadon keresztül nézi, a színpadból *kiváló* játékművészetnek tekinti.

Forradalmi újszerűségek mindig új önmagukat dokumentálják abban az időben, amelyben megszülettek. Az összehasonlítás, az újnak a régihez való viszonyítása nemcsak felesleges, hanem káros is, mert miként ebben az esetben, a tömeg csak a régin, a színpadon keresztül tudja a filmet nézni. Holott, a film és a színpad egybefoglalásának semmi jogosultsága nincsen, a film és a színpad közötti különbségek kézenfekvők. A film nem a színpadművészetből adódott nem a színpadból vált ki, a színpaddal, amint azt már megállapítottuk, csak az *őseredetben rokon*. Anyagát a színpadhoz hasonlóan a mozgásból merítette. De amíg a színpad a mozgást *dialogussá* alakította, az események előrehaladását és általában az akciót abban fejezi ki, a film a mozgást mint *egyetlen* kifejező eszközt mindvégig megtartotta. A film *mozgással* fejezi ki azt, amit a színpad *beszéddel*. Ha tehát a filmet, illetve a mozgást, a hanggal, *beszéddel* kapcsolnánk össze, egyszerűen megszüntetné a film filmszerűségét, miután a mozgás nem lenne többé az egyetlen kifejező eszköz és azon-

kívül is, sokban feleslegessé válna. Abban az esetben pedig ha a film nem a mozgásban nyilvánul meg, a film lényegét képező mozgásfolyamat *megmerevedik*, nehézkes lesz s ez a film *képszerűségéi* is befolyásolja, mert a beszédnél a hangsúlyt nem erre, hanem a hanghatások intenzitására helyeznek.

A filmnek nincsen szüksége külső hangokra, a hangtárianságot teljesen ellensúlyozta a zene. Mert a néma filmnél, a mozgás tökéletesen pótolja az akkusztikai hiányokat. A beszélő filmnél a mozgás minimális, a beszélő fotográfia pedig oly groteszk látvány, hogy a néző, ahelyett, hogy akkusztikai hiányérzete ilyen módon való, a réginél *látszólag* teljesebb kielégülésével megelégedne, *plasztikai* hatásokat is követelni fog, hogy a valóság illúziója teljes legyen. Azé a valóságé, amelyet a filmkép adottságai miatt, éppen a valósággal ellentétes absztrakt eszközökkel tudtak belélszuggérálni.

A beszélő filmnek le kellene mondani tehát egyrészt a minden hiányt pótló és mindent kifejező absztrakciókról (az össze- és belekopírozások a képekben stb.), másrészt pedig szűkíteni kellene mozgási körét, hogy stílusegységét megőrizhesse és hogy a hangnak helyet adjon, amit a modern filmrendezés minél több jelenetvázolást adó metódusa mellett lehetetlen megvalósítani.

De a beszélő film a plasztika nélkül is visszatérés a színpadhoz és nem kevésbé a mai átlag film is, amely néma ugyan, de színpadszerű s így a naturalizmus korlátai miatt szükségszerűen, amint a színpadnak a hanghoz, idegen segítséghez, a *feliratokhoz* kellett nyúlania, hogy érthetővé valljon. A mai filmnek a naturalizmus miatt *szüksége van a felhatva*, aminthogy a naturalizmus miatt a színpadnak is szüksége van a hangra, amely felirat ugyanolyan hatással van a film képszerűségére, mint a beszéd. A mai filmek lényege nem a tiszta *feliratmentes* képben, hanem a feliratban jelenik meg, az viszi előre, ami által a film újból csak üres technika, a feliratok mozgó illusztrációja, *mozgófénykép (fotográfia) lett*. Az ilyen magyarázatot igénylő s csak mozgást

és reprodukciót adó film, a színpaddal szemben bizonyos tekintetben szűkítést jelent, mert anyagát a színpad sokkal teljesebben fejezi ki, holott a film reprodukív karakterének a jelentősége, éppen a lehetőségek *többletében van*, (A mese vagy fantasztikus filmek azért hatnak olyan filmszerűen, mert azt a többletet használják ki, mint például Douglas Fairbanks nagyszerű filmje: *A bagdadi tolvaj*.)

A lehetőségek többlete *kötelezi* a filmet arra, hogy mindazokat a *korszerű mondanivalókat*, amelyek sem az *irodalom*, sem a *színpad nem fejezheti ki*, elénkállítsa és velük művészi új világát felépítse. Hogyan volna azonban ez lehetséges akkor, amikor az átlagában nem tesz mást, mint a meglévő kereteket alkalmazza és másolja és amikor a film *esztétikai* követelményeit teljesen figyelmen kívül hagyja?

Mert mindazok a *képhatások*, amelyekre a mai filmek törekednek, a nagyon gyakran előforduló hibás és bántó festményszerűségeket nem is említve, nem a film esztétikai törvényeinek a realizálását, hanem egészen közönséges fotótechnikai hatásokat jelentenek. *Formailag* a képek nem befejezett egészek, hanem a naturalizmusuk miatt csak az egészből kiszakított részek, érezzük, hogy el vannak vágva, hogy a kép széle nem határ, azon túl is vannak dolgok. A képek *színezése* mint például a régi német filmek rézkarc-szerű barnája, Mosjoukine filmjeinek zöldeskékje, az amerikai filmek melegsziürkéje stb., úgyszintén a *kulisszák* milyensége sem önmagából a filmből, a film jelenetéből adódó természetes *következmények*, hanem csupán *külsőségek*, amelyek csak nagy ritkán élnek a filmmel szerves életet. Amint-hogy egyszerű fotótechnikai külsőségek az amerikai filmek világítási effektusai, fényárba borított alakjai és az újabb német filmek fekete-fehér fényelosztásai.

Ezek néha szépen, néha csúnyán hatnak, de mindig a képtől *független*, önálló életet élnek, a *belső* képkonstrukcióhoz semmi közük nincsen.

A film, mint a pszichológiailag motivált térbeli mozgások időbeli megrogzódése, *a mozgásban lévő fényképben (Lichtbild)* nyilvánul meg, anyagát az egész képpel kell ki-

fejeznie. *A történést nemcsak a színésznek kell eljátszani, hanem az egész képnek. Az akciónak magából a képből kell kiindulnia s oda kell visszatérnie, illetve az egésznek a kép keretén belül kell maradnia.* A színezés, a fény és árnyelosztás, a kulissza nem lehet akármilyen, hiszen az is a kép oraganizmusához tartozik, az is kifejező erő. (Aminthogy például egy arc teljességéhez a bőrszín, a szempillák hossza éppen úgy hozzátartozik, mint az orr, a száj, stb.) Csak éppen nem rabban az értelemben, ahogyan az eddigi úgynevezett expresszionista filmekben szerepelt a kulissza, ahol az egészet dekoratív célokra használták fel, a film és a kép lényegéhez itt nem sok köze volt. A mai színpadszerű és festői sablonkulisszák, obligát szobák, termek stb.-ik, az anyagszerűtlenség legkiültebb bizonyítékai, mert a mai dramaturgia egyszerű térbetöltő segédeszközökké degradálja őket, holott fontos helyük, illetve szerepük van a tablóban. Ugyanígy a fényelosztásnak és a színezésnek is, aminek a felhasználása alatt sohasem a kép festőivé tétele értendő. Mert a mai filmekben is igen sokszor előforduló, festőiség a *statikán* alapszik, ami mindig megállást jelent a mozgásban, s kettéosztja a filmet.

A naturalizmus alól felszabadult, s a meglátandó anyag szerint felépített filmszerű filmkép egységes egész, amelynek nincsen szüksége a feliratok, vagy a hang magyarázatára, s amelyben ezért a máitól eltérő egészen más irányú kifejeződési adottságok vannak. A mindenképpen és feltétlenül naturalizmust hajszoló, az esztétikai szempontokat figyelmen kívül hagyó mai dramaturgia képkonstrukciója *agymunkává* formálja a filmeket. Ezek a filmek giccses szentimentáJíznnv-uk ellenére is, az érzések és a szem helyett főleg az értelemezhez szólnak, holott a filmek, mint *optikai* művészetnek, *elsősorban is a szemhez*, s miután, magát a filmet egy *vágy*, tehát *pszichológiai* dinamika hozta léire, a szemem keresztül az *arzenhez* kell szólni, *kollektív érzést* kell a nézőben felkelteni. Erre a film technikai adottságainál fogva különösképpen alkalmas. Ez teszi egyenrangúvá a többi művészetekkel. Mert a tökéletes és minden időket túlélő művészi

alkotások, bármennyire is csak egy bizonyos dolgot akarnak kifejezni, ennél sokkal többet adnak: nem egy meghatározott érzést, hanem érzéstömegeket fakasztanak belőlünk. Ezek az alkotások kilépnek önmaguk korlátaiból és univerzálisak lesznek.

A művészi alkotásoknak ez az univerzalitása azonban sohasem volt annyira szükségszerű követelmény, mint éppen ma, amikor az *egyén* elvesztette a jeleni öségét, amikor az *egyén* problémája megszűnt önálló életet élni, felszívódott a közösségébe, s amikor népeket országokat, földrészeket kollektíve érintő problémák lakadtak fel az időben (pl. Trianoni békeszerződés). Nincs ma egyéni sors, csak közös, s az élet-problémáknak ez a kollektivitása mélyen beleásta magát a mai ember lelkületébe is, amelyet nem lehet többé szűk cél-lába préselni, mert ennek a lelkiiségnek *szétáradó és nagy komplexumok átfogására törekvő karaktere van*. A mai embernek tehát csak a kollektivitás jelenthet élményt, de ezt a csak intellektuális erők nem válthatják ki belőle. S így a mai filmek sem, amelyek az értelmiséget kihangsúlyozó formáikban csak sejtetik a film ilyenirányú képességeit, de nem valósítják meg teljesen. (Bár, még ezek is képesek a film lényegének; átütő ereje következtében a nézőből bizonyos érzés-komplexumokat kiváltani, ami a mai filmek elterjedésének és sikerének egyik titkát képezi.)

Nem valósítják meg, mert a mai filmben nincsen meg az anyagszerű *képegység*. A képek egységét az jelenti, hogy minden kép *formailag* szükségszerűen az előzőből adódik. Belső kapcsa van. A mai filmben az egyes képeket nem ez a filmszerű organizmus hanem a külső *téma* fűzi, illetve igyekszik egymás mellé fűzni. A különböző karakterű, mintegy egymás mellé ragasztott zavaros, a naturát csak egyszerűen másoló, kompozíció nélküli képsorozatban nincs egység, nincs stílus, tehát amit adnak, nem is film. A film a képeknek *szerves* organizmusából adódik, ami természetesen nem jelenti azt, mintha a filmnél nem jöhetne számításba a tartalom. Számításba kell jönnie, csak éppen a téma nem lehet egy, a filmre kívülről ráoktrojált akármicsoda. A témá-

fiak a filmből való teljes száműzése hozta létre az úgy nevezett *filmet a filmért*, amely csak a képek belső egységére verkszik, s végeredményében csak a szemhez akar szólni, csak változást akar adni. Ezeknek az esztétizáló absztrakt filmeknek azonban csak technikai jelentőségük van, elért eredményeiket ugyan nem lehet figyelmen kívül hagyni, de a filmszerű filmet nem valósították meg. Mert a filmnek, mint tömegművészetnek, önmagán keresztül *konkrét történet* kell adnia. Történet, ami nincsen ellentétben a belső képességgel. A film csak olyan témát dolgozhat fel, amit *csak* a képek filmszerű *belső* organizmusában lehet kifejezni. A képesség és az azt fedő tartalmi egység, a kép és a téma teljes egymáshoz illeszkedése jelenti a filmszerű filmet, amit csak egy új művésztípus, a színpad, irodalom és minden más művészet terhétől mentes *képköltő* teremthet meg.

A képköltő, aki technikus és művész, a film tulajdonképeni alkotója, rendezője. A képköltő mentalitását, szemben a mai filmírókkal az jellemzi, hogy a képköltő nem a naturális valóságból indul ki, nem egy, a filmtől függetlenül például irodalmain elképzelt történetet transponál át a filmképre, hanem a filmképből kiindulva *vizionálja* s a film eszközeivel, a képpel, a mozgással, a fényvel és árnyalattal fejezi ki az akciót. (Az akció filmszerű érzékeltetéséhez nem okvetlenül szükséges az élő színész, amely ha a matéria kifejező eszközei mellett szerepel is, sohasem mint individuális hős, hanem csak mint kollektív hős, mint kifejező eszköz jelen. A képköltő olyan kifejező anyaga, amely egyrészt „semmi mással nem helyettesíthető, másrészt harmonikus összhangban van a képpel. A mai, mindig irodalmiságtól, színpadtól telített starral ellentétben, sohasem igyekszik magát a képkeretből kihangsúlyozni. Ez e beolvadás a legszebben, a nagy tömegeket mozgó „Potemkin”-ben valósul meg, ahol a tömeg teljesen egyéolvadó része a képnek. A „Potemkin” második részében például semmi kontroverzia nincs a beállított ágyúcső, a hajólandítókerék és a hajón mozgó élőlények között, mert mindezeket szerves egységbe, filmszerű-harmóniába hozta Eisenstein rendezői zsenije.)

A képköltő vízióit, ezt a tisztán vizuális elemekből összetevődő produktumot, amelyet csak ő realizálhat, illetve rendezhet, semmiféle más formában nem lehet elképzelni, mi út amilyenben megjelenik. S ezért a képköltő konstruktív tevékenysége, amellyel minden egyes alkalommal egy új világot épít ici, a határtalan lehetőségek miatt, az alaptörvényeken kívül, semmiféle más előre lemért esztétikai és dramaturgiai keretbe nem préselhetek bele. Minden egyes esetben csak a képkonstrukcióból lehet kiindulni, inert minden mű saját törvényszerűségeit hordja önmagában. Ez persze csak a filmszerű filmre, s nem a mai átlag mozgófényképre vonatkozik. A mai átlagfilm egy a filmtől távolálló mintegy normalizált törvényszerűségeen alapszik, a *filmírók* és nem a képköltők produktumai. A képköltő típusát (Chaplint kivéve) eddig dr. Arnold Franck közelítette meg leginkább, akinek „Szent hegy” című munkája a mozgás, a fény és fantázia olyan produktuma volt, amelyhez hasonlót eddig alig csináltak. Teljesen azonban ez a film se volt mentes a régi, illetve a mai film sajátosságaitól. És nem is lehetett. Mert a film/szigorú alaptörvényszerűsége, bármennyire is annak látszik, nem kiegészítés a mai filmmel. Annyira nem, hogy a képköltő víziói a mai filmformák között meg sem valósíthatók. Ez csak úgy lehetséges, ha a mai filmformát lebontjuk, s a filmet visszavezetjük eredeti lényegéhez és innét kiindulva építjük fel az újat. (Ezt a lebontást végezte el bizonyos fokig az absztrakt film is.)

Hogy ez a tendencia mennyire megvan magában a filmben is, bizonyítja az is, hogy a film, ösztönösen eljutott egy új formájához, amelyet *Inkwell Comédie*, vagy *Tinta Matyi kalandjai* címen hoztak nem régebben forgalomba.

Ezek az Inkwell Comediek egyszerű rajzfilmek, amelyek úgy a kivitelükben, mint a tartalmukban egyelőre igen primitívek. Egyszerű alapérzéseket (öröm, szomorúság, félelem, harag, stb.) fejeznek ki, minden komplikáció nélkül, a burleszkhez hasonlóan, amely különben is a Tinta Matyi alapjának tekinthető.

A Tinta Matyi filmek azonban éppen ezen primitívsé-

güknél fogva jelentősek, Mert ez a primitívség határolja el őket ma, a többi filmektől és ez lesz a kiindulópontja a filmszerű film kialakulásának is. Az Inkwell komédie-knek sikerült egy *új valóságot* teremteniük és mert megvan a képességük s a hős előttünk teremődik meg, kel életre (felrajzolják, kiugrik a tintás üvegből) előttünk indítja meg AZ akciót és semmisül meg annak befejeztével vissza megy az üvegbe), a Tinta Matyi filmek a képből kiinduló és oda visszatérő, a képiség keretei között mozgó akciónak az első filmszerű megnyilvánulásai, amelyek ha még nem is tökéletesek, de azzá válhatnak, mert felmérhetetlen lehetőségeket hordanak magukban.

Kollektív érzelmeket fejeznek ki az inkwell Codemie-k, mindig képszerűen, önmagukban lezárt új valóságukban, amivel visszavezették a filmet, a lényegéhez. Természetesen ezt még csak a *formai regenerálódás* első állomásának tekintethetjük, mert mai alakjukban még csupán mozgáshatásokra törekednek.

De az első lépést megtette a filmművészet önmaga felé, nem kell tehát más, minthogy a *rajzszerűség elkagyásával* ez fejlődjék, mert az Inkwell Comédie belső alaplényegébeti, primitív, de tiszta képiségében a filmművészet további útja is adva van.

A film mint kulturális fényező

Nem volna teljes a film anyagát felölelő semmiféle fejtegetés akkor, ha a filmnek, mint kulturális tényezőnek, illetve mint a tanítás, a *népművelés* és *nevelés* egyik *leg hathatósabb* eszközének a szerepét figyelmen kívül hagynék. Mert a filmnek ebből a szempontból óriási jelentősége van. Csak éppen ebben az esetben el kell választani a filmet a művészi részétől, miután a filmnek a népművelés, a tanítás szolgálatába állításával azokat a sajátosságokat kell kidomborítani, amelyek ma a művészi részét is uralják. Ha a filmet a pedagógiában eredményesen akarjuk felhasználni, tényleg csak mozgófényképeket, a dolgok hű képét lehet megfelelő beállításban a néző elé vinni. Az eszközök tehát a művészi részével ellentétesek, azonban a lelki alap, amelyre építeni lehet: közös. Mert azok az okok, amelyek a filmet, mint *tömegművészetet* létrehozták, kell hogy irányadóvá váljanak itt is. A mai hajsza, s az elmélyedés lehetőségét majdnem teljesen kizáró időkben új eszközökre van szükség, amely számol a XX. században aktív tényezővé vált tömeg jelenlétével s annak tudásbeli fogyatékoságaival s amely sokkal jobban megfelel a mai ember mentalitásának, mint az eddigiek, az élőszo és a könyv.

Az antik világ kultúrájában a *beszéd*, az élőszo az, amivel a kor a mondanivalóit kifejezi és terjeszti. A költők elmondják költeményeiket, a filozófusok a gymnasium árkádjai alatt csevegve hirdetik tanaikat. A könyvnyomtatás feltalálása után a beszédet lekottázták, a *betű* volt a hangjegy,

ami az élőlőzöt helyettesítette, míg a filmnél az élőlőzöt és annak nyomtatott kottáját, a *kép* váltja le. A fejlődésnek ez a három fordulópontja sokkal jelentősebb az emberiség történetében, mint az az első pillanatban látszik. Mert a fordulópontok nemcsak a fejlődés állomásait, hanem ezzel együtt mélyreható *társadalmi változásokat* is jelentenek, habár a beszéd és az írás között nincs is olyan nagy különbség, mint ami azok és a kép között fennáll. A nyomtatás feltalálása után a beszéd útján közvetített mondanivalók az eddiginél sokkal szélesebb körökben terjedtek el, a lehetőségek kitágultak, de nem annyira, mint a filmnél. Mert bár a betű is képet jelent, de a *hang* és nem annak a képét, amit a hanggal akarunk kifejezni. Tehát úgy a beszéd, mint az írás mögül minden esetben ki kell az értelmet bányászni. Pszichológiailag ez úgy történik, hogy az élőlőz, illetve az írott szó nyomán kép támad fel bennünk. Ha azt halljuk, vagy olvasuk: asztal, ebben a pillanatban megjelenik előttünk az asztal képe, elképzeljük az asztalt és a szót megértettük. Ez a benső folyamat, ha közkeletű fogalomról van szó, igen gyorsan megy végbe. De amit nem tudunk elképzelni, képi formába önteni, azt nem is értjük meg. Ebben az esetben a szó elolvasása, vagy hallása és az elképzelése közötti időkülönbség megnövekedik, amely különbség a megértés arányában csökken s a végén majdnem fedi egymást.

De ha a kép fel is támad bennünk, sohasem lehet tökéletes. Nincs az a mesteri íráskészség, vagy magyarázó erő, amely azt az asztalt olyan tökéletesen, olyan maradéktalanul elénkállítsa, mintha azt a valóságban láthatjuk, amikor is szükségtelen lesz az elképzelési folyamat, az erre fordított energiák felszabadulnak és más célokra válnak alkalmassá.

Magát a teljes valóságot azonban nem mindig lehet a néző elé vinni. Azonkívül a valóság túlságosan bonyolult, túlságosan nagy keretben mozog ahhoz, hogy a néző figyelmét a tanításnál egy pontra koncentrálni tudja. Ezzel szemben a kép, amely tökéletesen pótolja a valóságot, kiszakítja a környezetéből azt, amiről szó van s így a képpel a néző figyelmét irányítani lehet. Illetve lehetne, ha merevsége s

csak térbelisége, egy bizonyos idő múlva nem válna unalmasná s nem engedne teret a *szubjektivitásnak*. A merev, csak a térben megjelenő kép, egy bizonyos időn túl, kiesik a maga objektivitásából, kiesik belőle az, amit magában foglal, hogy helyet adjon a szubjektivitásnak. Az álló kép tehát nem mindig éri el a célját, mert vagy érdektelen s a nézőt nem köti le, vagy ha le is köti, a néző nem mindig azt látja benne, amit a kép akar, hanem amit intellektuális, vagy érzelmi szubjektivitása diktál. A kép és a néző között szakadék keletkezik, aminek következtében az ábrázolás nem rögződik meg a nézőben s a tanítás nem képes *aktivitásra* serkenteni. Pedig a tanulás erőfokozás s az erőt alkalmazni kell, mert csak így van értelme a tudásnak. Aktivitást azonban csak úgy válthat ki a tanítás, ha az anyag megrögződik a tanulóban, a vérévé válik, ha tehát az, *érzelmi alátámasztást kap*.

A modern pszichológia szerint úgy az értelmiségnek, mint az aktivitásnak érzelmi feltételei vannak. Az aktivitás akaratomegnyilvánulás, amely folyamatot csak az értelmiségben keresztül indíthatunk el. A képet tehát úgy kell megkonstruálni, hogy az a néző figyelmét az érzelmein keresztül *érdeklődéssé* fokozza. Ezt pedig csak az *élettel* érhetjük el. Az élőt csak az élet tudja lekötni, csak *az élet vonatkozásain keresztül* lehet az értelmiségébe férközni, amely élet végeredményében semmi más, mint: *mozgás*.

Ezt a mozgást viszi bele a képbe a film, amiáltal a kép nemcsak *térbeli*, hanem *időbeli* megnyilvánulás is lesz. Az időbeli megnyilvánulás hozza magával a *változást*, amely változás, illetve mozgás a nézőre *izgató* hatással van s így az érzelmeit, hangulatát is befolyásolja. A mozgás megragadja a nézőt, mert összhangot teremt közte és a minden kis ízében mozgásban levő szerkezete között. Ezen tudatalatti kapcsolatok által kiküszöböli az állóképnél szükségszerűen fellépő szubjektivitást s az anyag objektiválása után, odaviszi a nézőt, ahová akarja. (Egy csirkét ábrázoló filmképen, ha a csirke felemeli a lábát, *mindenki ezt* fogja *először* észrevenni s a tekintet nem kalandozhatik el pl. a csirke fejéhez vagy tolla színéhez, ha azon a filmképen nem azt akarták kiemelni.)

A mozgáshatás szuggesztivitása, mint életmegnyilvánulás alól, senki sem vonhatja ki magát, különösen nem ma, a mozgásteliség, a forrongások idejében. Kezdve az egészen kis gyermektől, akinek az értelme még fejletlen s aki mégis a mozgó tárgyon felejt a szemét, az aggastyánig, kivétel nélkül mindenkinek le lehet kötni a mozgással a figyelmét, ha a mozgásokat a néző lelkiségéhez viszonyítva konstruáljuk meg, ha azt, a néző életkörülményeibe helyezzük. Mert más az, ami a gyermeket és más, ami a felnőttet érdekli, amellyel a cél is más és más. Ugyanez áll a nőkre is, akiknél még tekintetbe kell venni azt, hogy a nő inkább érzelmi lény, a gondolkodását sokkal jobban befolyásolják az érzelmei, mint a leniét, hogy anyai hivatásánál fogva konzervatív, s hogy a menstruáció idejében fokozottabban érzékeny, intenzívebb idegéletet él. S mindezek felül tekintetbe kell venni azt is, hogy az emberi szervezet munkaképességének az intenzitása a nappályával arányos, a néző este fáradtabb, tehát az érdeklődése is nehezebben ébreszthető fel. Azonkívül nem lehet ügyeimben kívül hagyni azt a lelki változást sem, amit egy, a Freud által megállapított igen komoly tényező: a vasárnapi neurózis, a hétköznapi megszokottságtól különböző más életrend okoz. (A színháznak, könyvnek stb. más a nézőre gyakorolt hatása hétköznapi és más vasárnap.)

Az ideális filmoktatás megkívánja, éppen a mozgás izgató hatása miatt, ezt a csoportosítást, ami azonban nem lehet dogma, csak irányadás a képkonstrukciókhoz. Mert ezeknek a szempontoknak a figyelembevételével, a képzelőerő felgyújtásával elérheti a film azt, amit a könyv, a beszéd csak igen kevéssé, vagy legalább is csak egyes személyekre korlátozva tud elérni: a tanítás aktivitásra serkentő hatását. A könyv nem számol annyira az emberi lélekkel, mint a film és még kevésbé törődik a mondanivalók érzelmi alátámasztásával, amellyel nem szabad elfelejteni, a könyv, mindig egyénnel áll szemben. A szigorúan tudományos forma, mai értelmezésében kizárólag az intellektushoz szól, lenézi és megveti az érzelmi életet, holott ez a gőg nemcsak az átlagtömegnél, hanem az úgynevezett intellektuelleknél

is káros, illetve annak elvetése sok mindenben elősegítené a magasabb tudományos munkálkodást is.

A betű hideg fénye helyett, kedves, barátságos meleget áraszt magából a mozgó filmkép, az élet melegét. Ez a kisugárzás teszi népszerűvé a filmet s ennek százszázalékos kihasználása nevelheti a tömeget és kielégítheti a könyvnél sokkal teljesebben a tudásszomját, akár a népegészségügyet, fizikát, testnevelést, csillagászatot, botanikát, földrajzot, etnokrágiát, technikát, állattant illetően.

Mert mozgása és képi kifejeződése révén a filmet úgy a könyv, mint a vasút kiegészítőjeként, illetve helyettesítőjeként tekinthetjük. A film a könyv és a vasút után az emberiség kultúrfejlődésének újabb fázisát, harmadik dimenzióját jelenti, amely kulúrfejlődésnek a könyv a gondolati, a vasút a tapasztalati és a film a szemléleti része. Technikai adottságai révén azonban a filmnek megvan az a képessége, hogy bizonyos esetekben helyettesítheti úgy a könyvet, mint a vasutat. A dolgok vizuális érzékeltetésével, mint említettük, a bennük rejlő gondolati részt a könyvnél sokkal pregnansabban fejezheti ki, a távolság kérdése pedig önként megszűnik kérdésnek lenni akkor, amikor *egy* tekercsre gombolyítva a világ egyik sarkát a másikba vihetjük úgy, hogy az mindenki részére hozzáférhetővé válik.

A könyv és a vasút csak akkor lettek a kultúra döntő tényezőivé, amikor már olcsók voltak, amikor demokratizálódtak. Míg azonban a könyvnek és a vasútnak ehhez egy bizonyos időre volt szükségük, addig a filmnek éppen abban van az igazi jelentősége, hogy *ab ovo* a tömegek részére készült és csak a *legszelesebb elterjedésében* egysziszálhat.

A film benső karakterét jellemző mozgó képszerűségeen kívül, ez a külső jellemvonás avatja a filmet kulturális tényezővé.

A film és a vallás

A filmművészet művészi és kulturális lényege végeredményében *erőfokozás*, mely lényeg felgazdagítja az emberi lélektartalmat s mint ilyen, szoros kapcsolatba jut a vallással.

S ez jelenti igazi nagyságát.

Mert igazi művészet csak vallásos művészet lehet, vallás alatt persze sohasem a teológikus és dogmatikus egyházvallásokat, hanem az emberi szellemnek és léleknek azt a feltörekvését értve, amellyel mindig egy ethikus és kulturális tökéletesség ideálját és a mindenséget igyekeznek megközelíteni.

Úgy a vallás, mint a művészet az *érzelemből* fakad, mindkettő vágy a magasabbrendűség, a felszabadulás után, amely vágy sohasem individuálisan, hanem mindig szociálisan lép fel, nem egy embernek, hanem embertömegeknek a vágya, a kornak megfelelő tartalommal.

Úgy a vallás, mint a művészet teremtmő, csak éppen a vallás, mindig univerzális egész (ima, jóság, stb.), a művészet pedig az anyag korlátai miatt csupán egy meghatározott élményt realizál, miután a vallás kifejező eszközei spirituálisak, a művészeté materiálisak. S ezért, ha céljuk egy is, megnyilvánulásaikban nem lehetnek egyenlők.

Az elmélet igazsága kézenfekvő, azonban, a vallás és a művészet megnyilvánulási formáinak s ezzel együtt a lényegüknek a különbsége nem áthidalhatatlan. A közeledés, sőt a majdnem azonosság lehetősége megvan, A művészet leráz-

hatja magáról a materia béklyóit, ha ez a művészet *egységes korszellemből fakad*.

Az egységes korszellemből fakadó, vágyaiban, törekvéseiben egységes kort reprezentáló művészet, csak vallásos művészetet produkálhat, amely alkotások sohasem egy meghatározott élményt, hanem minden esetben univerzalitást fedeznek ki az adott korhoz viszonyítva és a kornak megfelelő eszközökkel.

Így volt ez a görög és a keresztény művészetben is.

A görög művészet teremti meg a színpadot és annak legszínpadszerűbb műfaját: a tragédiát, amelynek mindegyike a katharsisra, a lelki megtisztulásra törekszik, s az embernek a Sorssal és a Végzettel vívott harcában, a felszabadulás vágyát fejezi ki.

A görög tragédia vallásos tömegművészet volt, s ugyanígy a keresztény középkor misztériumdrámája is, amelynek a mozgató eleme a Hit és az Eszme volt.

A keresztény misztériumdráma azonban a vallásos művészet szempontjából fejlődés, úgy tartalmilag, mint megnyilvánulási formájában a görög tragédiához viszonyítva. A keresztény középkor, szellemében sokkal egységesebb, mint a görög és a keresztény misztériumdráma pregnánsabb kidomborodása a kor törekvéseinek, mint a tragédia az ókorinak. Átfogóbb is, mint a tragédia, *epikus*, nincsenek benne elbukások, a tömeggel való kapcsolata is szorosabb lesz s a dráma univerzalitását kihangsúlyozva, lelép a görög tragédia elhátártolt pódiumszínpadáról, hogy ennél sokkal tágasabb helyet keressen magának. A misztériumdráma színpada eleinte a templom, majd a drámát a templom előtti tereken adják elő a közönség részvételével. Úgy, amint azt ma az orosz Meyerhold próbálja még egyszer megcsinálni a gyárakban, a hidakon és a tereken, a munkások részvételével előadott tendenc darabjaival. Azonban a vallásos drámának ez a formája a keresztény középkorral együtt kiélte magát. S amint a keresztény drámafejlődés a göröghöz viszonyítva, úgy a mainak a keresztény drámánál is magasabb fokra kell lépni.

A keresztény középkor lezáródásával tehát ez a forma

újabb lépést igényeit, ami azonban csak néhány évszázad múlva következett be, éppen úgy, mint ahogy a keresztény dráma is, a görög tragédia után hosszú évszázadok múlva, fejlődött ki.

A fejlődésnek ez a folyamata a renaissance-ban szakadt meg. A renaissance a keresztény középkor hierarchikusan felépített kultúrájának a reakciója, amely nem egységes többé. Ennek az individuálissá bomlott kultúra művészeinek a lényege és mozgató eleme: a jellem. A jellemábrázolásban és az individuális törekvéseknek a kifejezésében a renaissance művészete anarchikussá és tévelygővé válik, amely anarchia és tévelygés, illetve keresés a polgári kultúrán át a mai napig tart. A renaissance és ezzel együtt a polgári művészet sem a képzőművészetben, sem az irodalomban, sem a színházban nem vallásos többé. Nem vallásos a szentekkel és a vallásos eseményekkel való gyakori foglalkozása ellenére sem, mert bár ez is vágy az ideál után, azonban a kollektív ethikus ideál helyett a felszabadult ösztönökben tobzódó individuum ideálját fejezi ki. Természetesen az individualitással járó kultúrában a vallás és a művészet produktumai eltávolodtak egymástól, még az egyházi művészetben is. Ez a művészet legnagyobb részében, a vallás univerzális, átfogó alkotásaival szemben csak egy meghatározott egyéni élményből fakadó alkotásokat produkál, anélkül, hogy *a részben az egészet kifejezné.*

A polgári kultúra bomlásában fellépő szocializmus kollektív kultúra utáni vágya a görög és keresztény vallásos művészethez hasonló művészetet hozott létre és kellett létrehozni, mert ezek a kollektivitásra törekvő vágyak az egységből, az emberi szellemnek a mindenséget átfogó, a végtelen felé irányuló felszabadulást áhító sajátosságából adódnak, vallásosak. A mindenség magához ölelése a kollektivitás utáni vágyat tételezi fel s ezért lehet csak a kollektív ember igázás vallásos (Assisi Szt. Ferenc).

Ezek a modern, vallásos törekvések a filmben találták meg a maguk kifejező eszközeit.

A görög és keresztény művészetek után a film, a vallá-

sos művészet fejlődésének újabb állomása. A film univerzálisabb, mint a színpad és így majdnem teljesen megszüntette a művészet részletes és a vallás egyetemeset átfogó produktumai közötti különbséget.

A görög tragédia elhatárolt pódiumát a keresztény dráma a templom és a terek színpadává tágította, míg a film az anyagszerű korlátokat lehetőségeivel megdöntötte és a templom és a terek színpadát az egész világot átfogó színpaddá szélesítette.

A filmben a materialisztikus technika kitermelte a matéria legnagyobb ellentétét, a technikai korlátok alól való felszabadulást és egy új világot felépítő, lehetőségeiben korlátlan eszközöket, amelyek a kor kollektív élményeit állíthatják formába és amelyeknek ilyen, a mindenséget átfogó produktumai előtt, a materialisztikus határokon kívül, a faji, nyelvi és politikai határok is leomlanak, hogy egyetlen közösségbe tömörítsék az emberiséget.

egységes, etikus közösségbe tömöríteni a polgári kultúra anarchiájában széthullott emberiséget; ebben a munkában a film, mint kétségtelen erőtenyező, azonban csak saját törvényszerűségeinek a megvalósulásával vehet részt. Csak így mutatkozhatik meg a film *képesztétikájának a szociális hatása*. Mennél jobban eltávolodik tehát a film a mai áll-tomatikusságától és mennél jobban közeledik ahhoz a tematikussághoz, amely csupán önmaga képiségéből fakadhat, hatásában annál nagyobb eredményeket érhet el az új, kollektív mentalitású ember kialakításában. A képköltő csak kollektív ember lehet, különben nem produkálhat olyan dolgokat, amelyek a filmképen kívül sehol másutt nem fejezhetők ki. A kép pedig mindenkire egyformán szól, ha a képköltő konstruktív szellemének a terméke. Ez a filmszerű film jelentősége.

A mai téma világnézet kérdése, aszerint lehet ilyen vagy olyan. A filmszerű filmtéma csak egy világnézetből fakadhat és tényleg mindenkire egyformán szól, ellentétben a mai filmtémákkal, amely filmek ugyan eljutnak mindenhová, hatásukban azonban meg sem közelítik azt, amit a film lényege.

généi fogva el kellene érniök. Ez a legpregnansabban a primitívebb népeknek a filmmel való viszonyában domborodik ki. (A mi civilizációnk átlagemberének a giccsektől megnyomorított ízlése ebben az esetben nem számít.) Az amerikai filmeket például a maláriáknál is játszák. Egy nemrégiben megjelent nagyon érdekes riport szerint a filmek legtöbbször, a legérzelmesebb drámák a malájiakból viharos kacajt váltottak ki. Nem tudták komolyan venni őket. Legfeljebb egyet értek el, azt, hogy ezeknek a népeknek a szűzi romlatlansága meglátta a mai fehér civilizáció alantasságát. Kezdték megvetni a fehér embert. (A keleti forradalmi megmozdulásokhoz sok esetben ezek a filmek adták meg a lökést.) Komolyan csak a burleszket veszik. *A burleszkeknek csak a filmen kifejezhető* anyagából az emberiségnek egy olyan ősi kollektív szelleme árad ki, amely éppen úgy hat a malájira, mint az európaira és az afrikaira. Különböző ugyanazt a jelenséget megtalálhatjuk itt Európában is. Az európai primitívebb, tehát tisztább és kollektívebb lelkületű tömeg előtt a mai filmdrámák legtöbbször érdektelenül pereg le.

Ezek a filmek, mert a témáik kívülről jöttek s helyhez és időhöz, valamint a kollektivitástól idegen világnézethez viszonylanak, sohasem fogják egygyéforrasztani az emberiséget, még ha a Tízparancsolat-féle álpuritán giccsektől eltekintve, a legnemesebb és a legtisztább szándékkal is közelednek a nézőhöz. A burleszk példája mutatja, hogy csak a filmszerű filmben van meg ez a csodálatos erő.