

Petar Ljubojev

A FILM KORSZAKA*

Miguel de Cervantes regényhőse, a hosszú lábú Don Quijote hosszas kóborlás és a kísérteties szélmalom kimerítő rohamozása után meggyőző ismeretekkel gazdagította az olvasót. Ez a félelmet és kishitűséget nem ismerő vitéz jelentette ki, hogy a legnagyobb bolondság az életet olyan-
nak látni mint amilyen, ahelyett, hogy olyannak néznénk, mint amilyennek lennie kellene.¹

Don Quijote a letűnt idők nyugtalan, kóbor lovagja (akinek a nevét mindig — nyíltan vagy rejtett formában — valamiféle szimbolikus értelemben említik) törekeny testében hordozott nyugtalanságával és egy megállapodott időszakon végighullámzó érzékenységgel konok útkeresőként járja a bűvös körből és a felduzzadt folyó körülhatárolt medréből kivezető utat, amelyen az emberszeretet felfedett lehetőségei halmozódnak, mintegy kiutat keresve a sötét, szűk, omladozó, penészes, de a tudatunkban és a valóságban egyaránt előretolt szorongás-bátyájú várfalak közül, amelyeknek a miniatűr ablakaiból felröppen ugyan a tekintet, a téglarengetegbe és szokások közé falazott ember arca azonban rejtve marad. Ez az átoksújtotta nyugtalan vitéz látszólag eredménytelen rohamozásaival az emberszeretet lényegéhez vezető rejtett hidakat fedte fel egy összetettségében terhes időszakban, s ezzel mintegy kijelölt egy lehetséges kalandot, amit majd csak az új idők hozhatnak felszínre.

A klasszikus regény a meg nem ismert emberi lényeg áttekinthetetlen területét fedezte fel, mintegy kimondva a lényegbehatolás lehetetlenségét, a bemutatott kor sajátos jegyeinek megismerhetetlenségét, és a saját példáján szemléltette azt a törekenységet, ami elkerülhetetlenül egy olyan kor lezárulását jelöli, amelynek művészi szintű megjelenítője. Vajon az újabb idők művészi kalandja a megváltozott valóság nem várt kifejeződése? Vajon a teljes értékű művészi megjelenítéshez vezető út olyan sajátos jellegű volt-e, ami által a valóság tényleges képe végül is a legmegfe-

* Részlet a szerző hamarosan megjelenő, A film szociológiája c. könyvéből.

lelőbben jutott kifejezésre a mű szerkezetében, mintegy kifejezve a társadalmi átalakulás eredetiségét vagy éppen az újszerűség káoszát?

Vajon az újabb idők — kalandosságukkal, de ugyanakkor a lényegi megnyilvánulások keresésével — lehetőséget adtak az ébredező önérzet terében folyó megfeszített és racionalizált verseny vonzó és egyben elképesztő zabolátlanságának: a mechanizmusnak vagy az eszköznek, a szerszámnak vagy az önnön megjelenítésére alkalmas terméknek, a *filmnek*?

Vajon a film, az emberi létezés legújabbkori szemtanúja, tágra nyitja-e az élet valószerű nem pedig lehetséges formájának megismerése előtt a kapukat? Vajon annak az időnek az elkerülhetetlen szülötte-e, aminek először áll módjában önmagát olyannak látni, amilyen valójában (és ami saját lényegét a megjelölt lehetőségekkel ki is fejezi)?² Valójában nem ez feltételezte és formálta meg a világnak azt az egységes képét, amelyet a film elképesztően vulgárisan, de hihetetlen eredeti módon bemutat?

A kutatások kezdetére — amelyek számos kérdésre keresnek választ — serkentő hatással lehet Martin Heideggernek az a nézete, amellyel ez a filozófus Lukácshoz közeledik: nem a valamikori középkori világkép vált újkorivá — mondja Heidegger —, hanem maga az a tény, hogy a világ képi jellegűvé vált, egy új kor létezését jelenti.³

Ha a film olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek igazolják az új világ lényegéből fakadó hajtást, illetve a világ lényegéből következik ez a kaland, amely a világot az élet tényleges megnyilvánulásaként mutatja be, akkor ez a mágikus doboz — amiből a vetítővászonra áramlik az élet — biztosíthatja a kor színvonalán való megjelenítést és a hétköznapok felismerésének jövőjét.

A mozgás szépségét megörökítő és reprodukáló csoda iránti lelkesedés ma már a múlté, amit a jelen ésszerűen elemezhet, azzal hogy meghagyja a közelmúlt emlékének, a feledhetetlen naiv és megismételhetetlen kezdet romantikus mosolyának és lelkesedésének. A gyakorlat szüntelenül elénk állít egy állandó nyugtalanságot és gyanakvást keltő kérdést: hol vannak a film határai? Vajon ott vannak-e, ahol a paraván mögül felsejlik az emberi lényeg látszólag meg nem sejtett kinyilatkoztatásával való manipuláció vége, ahol az elidegenedés kiúttalan labirintusába kényszerített degradált egyénnel kapcsolatos gondolatok rejtőznek, vagy pedig ott rejtőznek a megvalósított értékek, ahol a beláthatatlan lehetőségek mellett új hódításokra is lehetőség van? Vajon a film — amennyiben a gazdag valóságból kiragadott jellegtelen és lényegtelen jelenetek sorából áll — tudatosan törekszik-e az adott világ változatlanságának illúzióját kelteni, és ezáltal saját létét és szerepét egy silány társadalmi közegben biztosítani, illetve betölteni? Mert ha a valóság egészéből kiragadott képekkel csalogató játékszer a film, ami csak a felcicomázott hétköznapok deformált és beteges jelenségeit mutatja fel, akkor a saját szerepével kapcsolatos illúzió lerombolásával módjában áll újszerű ismereteket nyújtani a világról és demisztifikálnia önmagát.

A film nem csupán pillanatnyi kielégülést nyújtó játékszer, amely a kiábrándult remények ürességét hagyja maga után. Ha csak az lett és maradt volna, aminek ígérkezett — a felszínes, vásári látványosságra vágyó, naiv közönség szórakoztatója, minden olyan kritérium nélkül, amely lehetővé teszi, hogy térben és időben maradandót alkosson — akkor circuszi látványosságát hamarosan elfeledték volna. Az időnek ez a képi jellegű mágikus játékszere rendkívül lényegbevágó és újszerű tulajdonságokkal rendelkezik. Még akkor is, amikor a vásári attrakciók és görbe tükrök szintjén jeleníti meg a világot.

A társadalmi tudat és öntudat forrongásának, forradalmi átalakulásának válságos helyzeteinek és eltorzulásainak lényegét nem hagyhatjuk figyelmen kívül a film döntő pillanatainak, alkalmazkodásának és társadalmi fennmaradásának elemzésekor. A film jelenségének analitikus megközelítésekor elkerülhetetlenül hidakat kell kiépítenünk a társadalomban betöltött szerepe felé, függetlenül attól hogy a partra vetett hal hánykolódásának, vagy a hétköznapok zavaros tengerében való vergődés állapotában találjuk. Ha megfeledeknénk a nem éppen szemet gyönyörködtető széthulló világ lényegéről és a feltartóztatathatatlannal duzzadó forradalmi tudatról, amelynek századunk elején minden lehető módon ellenszegültek, akkor ez a kép sterilizációját és az egydimenziós esztétika valóságra vetett tekintetének, sokak szerint az új művészet tekintetének az elhomályosulását jelentené.

A film által az első vetítéstől napjainkig megtett utat számtalan periódikusra osztották eddig a legkülönbözőbb célok és indítékok alapján. Gyakran a műszaki fejlődés ténye volt a döntő nem pedig a kép, amely állandóan új utakat keres a társadalmi változások teljességének bemutatására. Ezért a korábbi felosztások pontos időhatárai biztonságossá teszik a minőségi változások felismerését ennek az új társadalmi jelenségnek az életében.

Vajon ennek a társadalmi jelenségnek az életében olyan kifejezett változást jelentett volna a némafilmről a hangosfilmre való áttérés időszaka? A hang mindenestre nagy nyereség a film számára. Kétségkívül új esztétikai eredmények létrehozását tette lehetővé, de műszaki újításként vezették be, és az adott társadalmi körülmények között nagyobb tőkebefektetést jelentett. A hang kezdeti bevezetésének ténye nem hozott magával azonnal egy újfajta viszonyulást művészetünkkel szemben. Ezért a művészetünkben bekövetkezett változást másutt, sokkal magasabb szinten, a film által követett vagy éppen megelőzött társadalmi változásokban keressük.

A filmtörténet változásainak, átalakulásainak hagyományos felosztását kétségbevonni, a kanonizált átmeneti időszakokat és határokat megkérdőjelezni, amelyek többé-kevésbé mindig megegyeznek még a jellegzetesen kritikus időszakok kisebb eltéréseitől függetlenül is, ilyen körülmények között szentségtörtésnek számít. Az ilyen felosztások csak azt igazolják, hogy a film társadalmi helyzetének nevében döntöttek a mű-

szaki újítások bevezetése mellett, amelyek az adott társadalmi helyzetnek csak egyik kifejezői voltak.

Az átlagos amerikai polgár jelentős dolgokhoz való viszonyulása — élete az ökölvívástól a földmogyoróig terjed, a különböző időszakokat a klasszikus horogütések időhatáraival, a csódtól való megmeneküléssel vagy a lottónyereményeivel méri — jutott kifejezésre a filmtörténet időszakolásában is, nemcsak az óceánon túl, hanem Európában, hazánkban is. A valódi társadalmi változások meghatározott időpontjai sem megbízható támpontok. A minőségi társadalmi ugrást jelentő időszakok többnyire nem választják el hajszálpontosan a túlhaladottat az újszerűtől. Az új jelenségek jelen vannak már a réginek az elmúlásában, ezért a legambiciózusabb időszakokra bontás sem mutathat ki pontos határvonalakat. A periodizációnak a termelési mód jellegzetes minőségi változásaira és a film kifejezésmódját kísérő esztétikai megformálásra kell támaszkodnia, ami a valóságos társadalmi viszonyok lényegét jeleníti meg. Tehát a film társadalmi érvényesülése új időszakának kialakításához elkerülhetetlenül meg kell találnunk a forradalmilag új viszonyok érvényesülésének, egy új tudat kialakulásának módját.

A filmforgalmazó üzletemberek 1927 októberében⁴ egy olyan lépést tettek, ami a teoretikusok és a filmtörténészek szerint az új film létrejöttének időpontja és ami forradalmasította a filmnyelvet és a filmesztétikát. A hangosfilm megjelenéséről van szó.⁵ A hang a némafilm kifejezett komplexuma volt és többé-kevésbé a film kifejezésmódjának részévé kellett válnia. A hangosfilm megjelenésének ténye olyan látványosság volt, ami lelassította a némafilm által tökéletességre vitt kifejezőeszközök érvényesülését. A némafilm fejlődése megállapodott, a hangosfilmek készítői pedig nem sokat törődtek az esztétikával. A helyzet csak néhány évvel később kezdett javulni, amikor a hangot elfogadták a kifejezőeszköz részének. Ami a némafilmben a legfontosabb volt, az továbbra is a film kifejezésmódjának elkerülhetetlen támasztéka maradt, és közben kibővült egy új dimenzióval, a műszakilag tökéletesített hanggal.

A hangosfilm éppen a film válságának idején jelent meg. De megjelenésének oka az amerikai banktőke hatalmas gépezetének abban a vágyában rejlik, hogy mindenképpen be akart hatolni az akkor még jelentéktelen, de egyre jobban jövedelmező filmiparba. A válság rövid időn belül elmúlt. Azonban az a társadalmi helyzet, amelyben a filmipar elfoglalta az őt megillető helyet, semmilyen lényeges forradalmi változást sem hozott felszínre, hanem még ennek a társadalmi terméknek a fejlődése is elősegítette a dolgok megszokott menetét, ezentúl pedig racionális fejlődés jellemezte a film kulturális tömegcikké válásának időszakát.

Az általános megközelítésnél alkalmazott periodizációnkban kerülni fogjuk a pontos és ezért tartalmilag nem megfelelő dátumszerű határokat, amelyek sohasem mutattak rá jelentős összefüggésekre, főleg nem olyan változásokra, amelyek elkerülhetetlenül jelenvalónak bizonyultak

egy olyan társadalmi tevékenység fejlődésében, amely megköveteli az eredmények eléréséhez vezető folyamatok tényezőinek figyelemmel kísérését.

A film társadalmi érvényesülésének előtörténete az első képsorok tökéletesítésével és a nagyközönség előtti vetítésével kezdődik és tart egészen a filmalkotások társadalmi forgalmazásának mechanizmusában elfogadott iparszerű előállításuk bevezetéséig. Az az időszak, amikor a film a szórakoztatás és nevelés eszközüvé kezdett válni, és amikor a népszerűsítési gépezet kezdett hozzájárulni ahhoz, hogy a filmet olyan attrakcióként fogadják el, amely állandóan jelen tud lenni a közönség tudatában, valójában egy látványosság bizonytalanságának a végét és a film egy sokkal magasabb szintű társadalmi jelenlétének kezdetét jelzi.

Egy évtizeddel az első filmelőadás után megkezdődött a film tartós elismeréséért folyó harc.

Az első időszakot a kiharcolt kezdeti társadalmi helyzet jellemzi. A film olyan kifejezésbeli lehetőségeket mutat fel, amelyek arra utalnak, hogy az nem a színházi tapasztalatok összességének vagy valamilyen más művészeti ágának a tükröződése. A köznép szórakoztatójává válik, aminek ebben az időszakban nem volt sajátosan jellemző szórakozási lehetősége az elmaradott cirkuszi előadásokon és a kis, nyomorúságos vándorszínházak bizonytalan előadásain kívül. A kis üzletemberek pénz- és tekintélyszerzés lehetőségét látták benne, a művészek pedig — a vándorszínházak és cirkuszok egyre nyilvánvalóbb válságában — a filmet utolsó lehetőségként ragadták meg. A filmgyártás központjának az Egyesült Államokba való áttevedése a kezdeti korlátozottság ellenére sokkal kiterjedtebb lehetőségeket hozott felszínre. A filmgyártás teljesen átadja magát a profitszerzésnek, és a legolcsóbb szórakozást nyújtja, primitív és melodramatikus tartalmakkal oszlatja el a hétköznapok hadseregének megkövesedett gondjait, akik ily módon aprópénzért jutnak hozzá „nagy álmaikhoz”. Éppen amikor ennek a világnak a válsága egyre nyilvánvalóbbá válik, a tőkés a társadalmi ámitás eszközüvé teszik. A látzólag hatalmas és változatlan emberi lét tele van a szétesés repedéseivel. A megosztott tömeg, amely még érezte saját erejét, a társadalmi és egyéni káosz konglomerátumát hozta létre. A nyugtalanság egyrészt kisebb-nagyobb válságos helyzetekkel teli drámát hozott magával, másrészt életre hívta azoknak a humanizmusát, akiknek nem volt mit veszteniük a versenyben, hisz azon a szinten, ahol találták magukat csak megnyerhették a történelmi jelentőségű, döntő küzdelmet. A film pedig naivan és látszólag őszintén támogatta a jó eljövételt, amit karbatett kézzel kell kivárni.

Van még egy dolog ebben az időszakban ami döntő hatással volt a film felemelkedésére. A hagyományos művészeteket olyan változások rázkódtatták meg, amelyek a megállapodott jelenségek szétzúzására irányultak. Az elfogadottnak a tagadása vált az elkötelezettség legjelentősebb tényévé. Az erkölcsi normák válsága és az új világ új lehetőségei

kérlelhetetlenül rányomták bélyegüket a klasszikus művészetekre. A morális katarzisok és a lerombolásra váró körülhatárolt világba való menekülés számos hagyományos ellen irányuló mozgalomnak nyújtott lehetőséget a kibontakozáshoz. Elkerülhetetlenül egy légüres tér alakult ki.

Ilyen körülmények között találta magát ez a félig művészeti jelenség, ami a műszaki fejlődésnek köszönhette létrejöttét. Egyelőre a képzelet, a reménykedés, a komikus önhittség és a kihangsúlyozott kisebbségi érzések szelepeit szabadítja fel. A pillanatnyi megtorpanás, vagy éppen a klasszikus művészeti hanyományok megállapodottságára való rákérdezés időszaka volt ez, amikor a film egyértelműen az események központjának vette irányát, hogy eredeti és minden dísztől mentesen, a múlt balasztjait maga mögött hagyó fellépésével mutatkozzon be.

A film ebben az időszakban nem volt olyan helyzetben, hogy ragaszkodott volna a klasszikus művészetek csúcspontján való megállapodáshoz, nem szándékozott egy helyben maradni az Olümposzon, ahonnan — mint addig hitték — soha és sehova sem lehet lezuhanni, főleg nem egy olyan új szellemi áramlat mélységébe, amely a hagyományos művészetek ellen irányul és a valóságban lerombol minden változatlansággal kapcsolatos illúziót.

A film esetlenül és nehézkesen, gyakran képzetlen üzletemberek és kétes értékű művészek lelkesedésétől elragadva tört utat a világot rózsaszínben látók és az érdektelenség érvényesülése előtt. Ezekbe a rongyokba öltözve és az alkotók tudatára nehezedő klasszikus művészet komplexusától szabadon kopogtatott a művészet kapuján, éppen abban a pillanatban, amikor a hagyományos művészet a legnagyobb káosz közepete várta az új születését. Beleveszett a bejáródott dolgok menetébe, nem igyekezhetett megszabadulni azoknak a mentalitásától, akik felkarolták és életrekeltek abban a reményben, hogy lebilincselő képet nyújt majd a világról, vagy egy lépést jelent majd az életről alkotott idealizált képek és rejtett álmok felé.

A film egészen mást nyújtott. A legkülönbözőbb tehetségű és érdeklődésű kísérletezők táptalajává vált. A filmesek számára — kezdve azoktól, akik ebben az új művészeti ágban a rég elfojtott és állandóan kétségbe vont, saját maguk által zseniálisnak vélt szórakoztató jeleneteik életrekelési lehetőségét látták, egészen a művészekig, akik a filmben a mindaddig helyettesíthetetlen klasszikus művészet lerombolóját fedezték fel — ez a megjelenítési mód a külvilág elviselhetetlen látványának kifejeződését tette lehetővé.

Ezért nem meglepő, hogy a film már az első világháború előtt két különböző csoport színterévé válik. Az egyiket a vásári szórakoztatók, bohócok, bűvészek és a kisebb kabarékban fellépők képezik, a másikba a művészek, elsősorban a festők, színházi rendezők, kritikusok és költők tartoznak.

Az *első átmeneti időszak* egybeesik az első világháborúval, ugyanis a háború nem szakította meg a filmgyártás menetét. A filmeket részben

háborús propaganda céljára is felhasználják, főleg az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában. Ebben az időszakban számos alkotó hagyja el Nagy-Britanniát és települ le az óceánon túl. A nagy lelkesedésnek ugyan vége szakadt, de az érdeklődés a film iránt tovább fokozódott, mert rájöttek, hogy más célokra is fel lehet használni.

A második időszak a nagy világégetést követő évekkel kezdődik.

Az elsőtől eltérően ez az időszak a világ filmgyártásának felemelkedését, megállapodását és visszaesését foglalja magába. Tény, hogy az első időszak a fokozott fejlődés és a határozott érvényesülése hirtelen megszakadását mutatja.

A második időszakot mindenekelőtt az jellemzi, hogy ez a művészeti ág erőteljes fejlődésnek indult mindazokban az országokban, amelyekben már régebb óta táptalajra talált. A filmművészet megújítása olvasható ki a forradalmi és életerős szovjet kinematográfia létrejöttéből. Ennek a minőségileg új és nélkülözhetetlen eredménynek a jelenléte hatást gyakorolt a polgári társadalmak filmgyártására is.

Az uralkodó szellemi áramlatok befolyása egyre szembeötlőbb. A polgári társadalom nyugtalansága a filmipar anyagi alapjainak lázas sietőségű létrehozásában fejeződik ki. Ez az iparág nagyszerűen kamatozik és az sem lényegtelen, hogy lehetővé teszi a tőke sokkal alaposabb behatolását a tömeghatás céljából, amit a tömegek, elsősorban az olcsó szórakozást keresők tudatának befolyásolásával lehet elérni. Ebben a koordináták meghatározta térben jönnek létre a kigondolt esztétikai fellendülések. Természetesen a képzeletbeli fellendülések mellett meghatározott értékek is születnek. A nagy hatású és emelkedést mutató forradalmi kinematográfiával szemben — az első szocialista forradalom utáni időszakban — ugyancsak a saját fejlődésük eredményezte minőséggel tűnnek fel másutt is a film művelői.

A gazdasági világválság a filmgyártást is érinti. A film erőteljes fejlődésének idején, amit számos értékes alkotás létrejötte kísér, következett be a filmgyártás és a mozilátogatás válsága. A film fejlődésének ekkor adott egy új lökést a hang bevezetése.

Az európai film továbbra is versenyképes maradt az óceánon túli filmgyártással szemben. A kifejezetten avantgard jellegű szovjet filmmel szemben ott találjuk az észak-európai országok, Franciaország és Németország filmgyártását. A jellegzetes német expresszionizmus a társadalmi tudat morális kiüttlanságának következtében jelentkezett, bár a hétköznapok egyformaságából való menekülést ábrázolta, mégis be tudott hatolni egy életformába. Az új megrázkódtatásoknak, a nemzetek új próbatételének megsejtése egyre szembeötlőbbé válik Vine Murnau és Lang filmjeiben.

Bár a szovjet filmgyártás később kezdte el a költséges hangosfilm készítést,⁶ a jóval hosszabb ideig tartó némafilm időszakában is fokozottan nő az alkotók érdeklődése a forradalmi gyakorlattól ihletett és serkentett filmezés iránt.

A válság első jelei a társadalmi légkör átalakulásának következményei voltak. A nagy tisztogatások, de ugyanakkor a gyanúsításokra, vádaskodásokra és gáncsoskodásokra való válaszkérés éveiben ez az alkotótevékenység sem tudott lépést tartani a fejlődéssel, pedig kezdetben fejlődése olümposzi magaslatot ígért. Az olyan filmek, mint Eizenstein Alekszandr Nyevszkij című alkotása⁷ — egy összetett és az emberi egyént degradáló és lealacsonyító társadalmi helyzetben jöttek létre — tanúsodnak e fejlődés gyors lezárulásáról, és annak az új áramlatnak a jelentkezéséről, amely sablonossá, üressé és erőtlenné tette a filmgyártást.

A harmincas években nagyot fejlődött az amerikai film. Az amerikai társadalmat jellemző morális válság a kereslet és kínálat törvényét, a gyors meggazdagodást teszi meg erkölcsűvé, és a magamutogató látványosságot ígérő filmeket helyezi előtérbe. A jómodorú kritika szórakozássá válik. A bűnügyi film hangsúlyozott szerepet kap. A közönség a gengszterek lebukását szereti látni, de a megvásárolható, gyáva és feladata ellátására alkalmatlan rendőrséget is a géppisztolyok és revolverek erejével uralkodó klánokkal együtt. Mákonyként bódít a Vadnyugat romantikája. A népszerű filmek harmadik csoportját a heroinélvezőkről készült melodramatikus alkotások képezik, akik összeverekszenek és a kisvendéglők hétköznapjainak életét élik, amelyekben a jólékű, de az általános gazdasági válságtól terhelt világban elveszett bűnözők részegeskednek. A filmrendezők legnagyobb gondja arról gondoskodni, hogy a szerencse végül mindig bekopogjon a főhős ajtaján és a film a már megszokott hollywoodi happy enddel végződjön. Ez vált a filmezés legfontosabb mozzanatává. A happy end éppen elegendő ok a pénzeszközök befektetésére és egy irányított társadalmi feladat véghezvitelére. A társadalmi feladat pedig nem más, mint bemutatni a lehangelő és szürke hétköznapokat felváltó szerencsés napokat egy változatlan társadalmi közegben.

Az európai helyzet válságba sodorta a filmet. A gazdasági válság idején állandóan felülvizsgálták a piacot és a közönségigény alakulását. Ebben az időszakban a filmesztétikát a filmgyártás gazdaságossága diktálta. Ennek a jellegzetes időszaknak a filmjei tartalmilag leginkább a nyugtalan tengeren hánykódó úszó sorsával fejezhető ki. Ezzel ellentétben számos olyan példa is akad, amikor nem távolodtak el a parttól, de így is veszélybe kerültek, mert magával ragadta őket a látszólag nyugodt víz örvénylése.

A második átmeneti időszak a második világháború idejére tevődik, amikor is a háborútól csak közvetetten érintett országokban a filmgyártás a háborús uszítás és a hadsereg szórakoztatásának szolgálatába lépett.

A háború befejeződése számos országban a film kétirányú fejlődését ígerte. A korábban jelentős eredményeket megvalósító filmgyártók a „katonai szükségletek” megszűntével egy kevés kockázattal járó utat választottak: visszatértek a régi jó időkhöz, ami jóval magasabb színvonalat ígért a háború alatti megfeszített tevékenység miatt.

A harmadik időszak a háború befejeztével veszi kezdetét. Kétségtelen, hogy az egyes országok filmgyártása minőségileg sok újat adott, és jól érvényesült.

Az olasz neorealizmus példája támaszthatja alá legjobban állításunkat. A nemzeti lét morális csődjével szembeni ellenállás nagyszerű tolmácsolójaként és kifejezőjeként jött létre, és a rezignáció, az apátia elleni lázadás személyesült meg benne. Kezdetben csak félenken, de később mind határozottabban fejeződött ki benne az emberi méltóság igazi forrásainak és a kiéhezett munkásosztály egyszerűségében is megragadó összetartásának keresése. Az irodalmat szem előtt tartó neorealista film új képet nyújtott a válságról, kifejezésre juttatta a szűkös társadalmi körülmények, a sokoldalú jellemek, az emberi együttérzéssel és barátsággal mindig bőkezűen bánó szegények és proletárok életének költészetét és szépségét.

A neorealizmus esztétikája nem maradt meg az olasz filmgyártás háttérjében. Európa egyes részein — a rombadöntött családi otthonok és a bánat vidékein — a háborús vihar elmúltja után a filmgyártás terén az úgynevezett sötét realizmushoz vezetett, ami egészen más volt, mint ami a francia realizmust jellemezte, bár az a háború előtt számos alkalommal tért vissza az élet periferiájára szorult, elveszett emberek életéhez.

Az Európától távol eső új háborús színtér nagyszámú amerikai filmre rányomta bélyegét: a zenés, humoros filmek érvényesültek. A western, ennek a kinematográfiának a legteljesebb műfaja — ekkor erősödik meg és válik látványossá.

Az ázsiai háború és a rosszindulattal átszőtt napi hírek iránti érdeklődés sem vonhatta el az érdeklődést az addig ismeretlen japán filmről. Lehetőség nyílt, hogy ez a nagy filmgyártás kitörjön az országhatárok közül. A japán film az emberi egyén új lehetőségeinek keresésével és érvényesítésével hozott meglepetést, amit egy univerzális következtetéseket ígérő társadalmi közegbe ágyazott.

A japán film nagyban hozzájárult ennek a minőségileg új időszaknak kialakulásához. Jellegzetes értékeivel és tulajdonságaival emelkedett ki a többi közül. De ennél sokkal többet is nyújtott. Annak az időszaknak a jövételt jelezte, amely majd a 60-as évek elején következett be.

Az 50-es évek lengyel filmje nem maradhat említés nélkül, ha a film felemelkedéséről beszélünk. Az 50-es évek közepe táján a szocialista táborban végbement események reakciójaként jelentkezett, és egy olyan népnek a még be nem hegedt morális kétkedéseit fejezte ki, amely a felszabadító jellegű és győztes háború végét fellélegezve és a szörnyű népi kínszenvedés gyógyulását várta. Felfedte a fiatal varsóiaknak a háború végén bekövetkezett értelmetlen tragédiáját is. Ezek a dolgok vetnek fényt arra az állandóan jelen levő mellékízre, ami többnyire minden lengyel filmes hőseinek életében jelen van. Többnyire mindig az azonosan végződő filmek szerves részeként jelentkezett: a főhős kivégzése egy sze-

métdombon vagy a városi csatornahálózatban. Bár az alkotók nem mindig voltak tudatában annak, hogy mi is vezérelte őket egy ilyen üzenet közvetítéséhez, mégis olyan megrázkódtatást fejeztek ki, ami nagyon sokáig foglalkoztatta ezt a népet. Így jött létre az úgynevezett lengyel fekete sorozat, ami annak az időszaknak a legértékesebb szocialista filmjeit foglalja magába. Ennek a meglepően eredeti hullámnak a létrejöttét a zsdanovizmus gyors felszámolása tette lehetővé, ami az értelmiségi réteg egy részében ment végbe.

A film agóniája az ötvenes évek vége táján kezdődött. A televízióval folytatott küzdelme során (bár az ötödik évtized kezdetén a film nagyon életképes volt és műszaki fölényét olyan újdonságok bevezetésére használta fel, amelyeket később a filmgyártás és szállítás költségessége miatt nem alkalmaztak) elgyengült, mert a két legfontosabb területen elvesztette a küzdelmet. A film a mozgást tökéletesen visszaadta. De nem tudott behatolni a családi életbe, mint azt a televízió tette, ahol még azok is nézik, akik egyébként nehezen szánják rá magukat egy-egy mozilátogatásra. Ezenkívül a társadalmi méretű befolyásolásra alkalmas propagandaeszközként a televízió sokkal eredményesebb lett.

Hosszú agónia után az Egyesült Államok fejlett filmgyártásában módosult ennek a művészeti ágaknak a társadalmi feladata. A televízió széleskörű elterjedésével sem tudta helyettesíteni az ideológiai exportra alkalmas és jelentős szerepet betöltő filmet. Így ez utóbbi csak akkor állta meg ismét társadalmi helyét, amikor jelentős kiviteli cikké vált. De erre csak jóval később került sor.

Megemlíthetjük még, hogy ebben az időszakban a mennyiségileg fel fejlődött szovjet filmgyártás elég szűkkörű volt, mert elsősorban nevelési, propaganda és kulturális célokat szolgált.

A negyedik időszak több mint egy évtizedig tartott, és kiterjedt az egész hatodik évtizedre. Az újabb fellendülés elsősorban a megújult francia filmnek köszönhető, majd pedig az átalakult olasz filmgyártásnak.⁸ Az emberi egyén tudatára ébred a térben és időben való elveszettségének, megsemmisülve érzi magát a műszaki haladás tökéletességének mítoszától. Ezeknek az időknek az elidegenült és magáramaradt értelmiségi tudata önmaga elidegenedésének és semmivé válásának okait keresi. A korszerű ember kétkedései egy meghatározott társadalmi környezetbe ágyazva az új filmművészeti kutatások tárgyává válnak, és a nekik megfelelő formában ki is fejeződnek. A hagyományos formákkal való hasonulás nagy lendületet kapott, és gyakorlattá vált. A megszokott és idejélmúlt formákat újak váltják fel, amelyek nagyszerűen vallanak a társadalmi állapotról. Ennek a jelentős minőségi eredményeket felmutató időszaknak a rövidege azzal magyarázható, hogy a világot csak egyetlen dimenziójában jelenítette meg. De ez az időszak nem zárult le a saját egydimenziós jellegét kihangsúlyozó világ elsorvadásának bemutatásával.

Ha ezt a vonulatot tovább vizsgáljuk, mindenképpen ki kell térnünk

a csehszlovák filmre, valamint a jugoszláv alkotásokra, amelyek minőségileg újat adtak, de nem erősödtek meg eléggé. A formabontás éppen ezeknek az eredményeknek a következtében vált összetettebbé. Hogy miért nem vált valóra az, ami új értelmet adhatott volna a korábbi formák széttagolásának és ami reményt adhatott volna egy utópia valóra válásához, annak okát több helyütt kell keresnünk. De egyelőre azoknak a szerzőknek a teremő ereje volt a lényeges, akik a klasszikus és megcsontosodott formák lerombolásának első időszakában kiégttek.

A hetvenes években a magyar film is kifejezett eredményeket ért el. Az embernek a történelem során való elidegenedését korszerű eseményekkel fejezték ki. A múltból merített általános témát a film úgy közvetítette, hogy az emberi történelem koordinátái közé zárt egyén végtelen elidegenedése elleni tiltakozást tette meg korszerű kiindulópontnak. A lengyel filmtől eltérően, amely az ötvenes években a háborús évek népiítésének reflexióit hozta felszínre, de a hatvanas évek csehszlovák filmjétől is függetlenül, amely a nemrégiben letűnt személyi kultusz glorifikálása elleni tiltakozást ábrázolta minden kilátástalanságával és veszélyével, a magyar film nemcsak egy rövid reflexióként tűnt fel a világ filmgyártásában. A múlt és a jelen összetett kérdéseinek elmélyült párbeszédei hívták életre.

Az új (a harmadik) átmeneti időszak már néhány éve tart és napjainkban az új amerikai rendezők előtérbe kerülésének vagyunk szemtanúi. Filmjeiket egy erkölcsi traumától és hétköznapi önmagára ébredéstől átszőtt valóság termékeiként, a tömegkultúra exportlehetőségének fogták fel, de életerősebb alkotói elkötelezettség eredményei, hisz a hagyományossá vált és bejáródott hollywoodi viszonyok és filmgyártás lerombolására törekszik. Az elemzett társadalmi jelenségeket nem kérdőjelezi meg, de minden visszás jelenséget szégyenoszlopra helyez. Azonban ez a szégyenoszlop igen gyakran szórakoztató és csalogató jelenségek látszólagos kipellengérezőjévé válik.

Valahogy ilyen a kép világának illúzióját keltő filmről kialakult szemléletünk, bár el kell ismernünk, hogy egészen sajátos módon mutatja be azt a világot, amely olyannak szeretné magát a vásznon viszontlátni, mint amilyen lenni szeretne. A film rövid jelenléte, habár nem garantál nagy eredményeket, megmarad mindazokban az alkotásokban, amelyek felfedik a hetedik művészet arculatát és fonákját.

Don Quijote a kérkedő és törékeny gáncs nélküli lovag a maga idején egy világot fejezett ki, és az élet végességének tudatában egy jövőben tervezett kiránduláshoz építgetett hidat képzeletében. Don Quijote-hoz hasonlóan meglehet, hogy a film is lemezteleníti a világnak az önnön értékeivel kapcsolatban táplált illúzióit. Ezzel ellentétben a film valószínűleg szélmalomként szegült szembe, hogy a hétköznapiok vásári látványosságú tükréből előtűnő kép változatlanóságának látszatával rámutat-hasson az általa bemutatott világ leplezetlen lehetőségeit társadalmi spanyolfalak mögé rejtő parciális és primitív rendezők alantas szerepére.

Vajon sikerült-e korunk e látványos útítársának — amely a neki kiosztott szerepek és valóságos lehetőségek között feszül — meglesnie saját arcát?

Vajon a film képeivel valóban egy új kor feltűnését jelezte?

Fordította *Garai László*

Jegyzetek

¹ Miguel De Cervantes Saavedra (1547—1616) közismert regényéről, a Don Quijote-ról van szó. Heinrich Heine, a költő az 1837-es kiadás előszavában írja, hogy a Don Quijote-i magatartás komikussága abban nyilvánul meg, hogy a nemes vitéz a régmúlt időket akarta feltámasztani, de tapasztalnia kellett, „hogy háládatlan dolog az, amikor valaki túl korán akarja jelenné tenni a jövőt.”

Lukács György A regény elmélete című könyvében éppen Cervantes művének és a klasszikus regény más képviselőinek elemzése alapján alakítja ki jellegzetes regénytípológiáját a hős és a világ közti kapcsolat alapján. Lucien Goldman Lukács nyomdokain haladva fogalmazta meg néhány hipotézisét „amelyek a regény klasszikus szerkezetének és az irodalom anyaga szerkezeti változásainak egybevághóságára vonatkoznak, valamint eddigi fejlődésük párhuzamaira”. (Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, Párizs 1964. 6. old.)

² Különös figyelmet érdemel Jean-Louis Riepevrout-nak az amerikai westernről írt könyvének előszava, amelyet André Bazin filmkritikus fogalmazott meg. Bazin bevezetőjében a következőket mondja: „A westernnek, ennek a sajátos műfajnak minden bizonnyal valamiféle titkot hordozójának kell lennie, titoknak, amelyek a film lényegével azonosak... A western egy mitológia és egy kifejezőeszköz találkozásának eredménye... A szecessziós háború a tizenkilencedik század történelméhez tartozik, de a western a legmodernebb idők trójai háborúját elevenítette fel benne. A filmtörténet ezenkívül csak még egy epikus formát ismer, a történelmi filmet. Az amerikai és orosz film epikus jegyeinek összehasonlítása és a stílusaik elemzése kétségkívül meglepetéseket hoznak mindkét esetben a cselekmények történelmi lényegét illetően. Célunk csupán felhívni a figyelmet arra, hogy a cselekmény hasonlósága semmilyen kapcsolatban nincs a stilizálásukkal. Vannak egészen rövid tartamú legendák, amelyhez egy fél nemezdedék is elég, hogy megfilmesítve egy egész korszakká érleljék. Az olyan események mint a nyugat meghódítása és a szovjet forradalom, tele vannak történelmi mozzanatokkal, amelyek egy rendszer, egy civilizáció kialakulását félmjelzik. Mindegyiknek sikerült kialakítania a maga erkölcsét, rátalálnia saját léte forrásán — mielőtt az még zavarossá, szennyezetté vált volna — egy olyan törvényre, amely rendet teremt a káoszból, elhatárolja az eget a földtől. Valószínűleg a film volt egyedül képes ezt kifejezni és valódi esztétikai dimenziót adni neki. Nélküle a Nyugat meghódítása megmaradt volna apró törté-

neteknek, sokkal alacsonyabb szintű műfajnak, ehhez hasonlóan a szovjet művészet sem volt képes festészetével, regényeivel jobban bemutatni saját nagyságát, mint a film. Hisz a film előtt kezdve a kor sajátos művészete". (Jean-Louis Rieuevrou, *Le ou le cinema americain per excellence*, Les editions Cerf, Párizs 1933. 16—17. old.)

³ Martin Heidegger: *Doba slike svijeta*, Razlog Kiadó, Zágráb, 1969, 21. old.

⁴ Az első hangosfilm címe: *The singing fool*.

⁵ A filmgyártás üzleti jellegéről a 20-as években tértek át a széles körű közvélemény befolyásolással való üzletelésre, ami csúcspontját a némafilmről a hangosfilmre való áttéréskor érte el. A filmet az élet bemutatására még alkalmasabbá tevő segédeszköz egy egész sereg filmembert és alkotót készítetett ellenállásra, annak bizonygatására, hogy a hangosfilm térhódításával el fog veszni annak az eredeti művészetnek a közvetlensége, amely a pantomim felhasználásával hihetetlen lehetőségeket fedett fel világunk lényegének bemutatására. Mások viszont derűlátók voltak, annak ellenére, hogy a némafilmről a hangosfilmre való áttérés néhány évtizeddel visszavetette a filmezést. A tökélyre vitt némafilmet fel kellett áldozni a hangosfilm első egyetlen és bizonytalan lépéseinek, amelynek kifejezését megnehezítette a primitív technika és a művészi alkotásra való nagyfokú alkalmatlansága. De ez a hirtelen átmenet nagyon sok időt és lendületet igényelt. A hangosfilmre való áttérés okai minden bizonnyal az embernek abban a kimeríthetetlen szükségletében rejlenek, ami állandóan új lehetőségek felfedezésére készíti. Természetesen emögött nagyon alantas motívumok rejteznek, a hétköznapi állandó profitéhsége, függetlenül ennek az ipárnak a sajátosságaitól.

Az amerikai üzlet körében nagyon sokáig folyt a harc azért, hogy a filmet társadalmilag irányíthassák, és hogy a filmgyártást tudatosan beprogramozhassák az állandó szórakoztatásra, a közvélemény érdeklődésének és figyelmének elterelésére. Kezdetben — mivel a film nem sok hasznot hajtott — többnyire az egyszerű és perifériára szorult tőkés kezén volt, akik nem sokat jelentettek ennek az országnak gazdasági életében. Ezek a kisebb gazdasági erővel rendelkező üzletemberek saját előjogaik megőrzése végett összefogtak, hogy ellentállhassanak a fináncióke lappangó veszélyének, amely szerette volna megkaparintani ezt az egyre többet ígérő ágazatot. Hogy a hangosfilm feltalálásának ténye nem volt a legjelentősebb indítóoka annak, hogy radikálisan megváltozzon a film, arra rámutat az a tény is, hogy ez a találmány néhány éven át hevert az egyik filmvállalkozó fiókjában. A kis üzletemberek a finánciókétől való félelmükben — ami azzal fenyegetett, hogy beavatkozik a filmgyártásba — megegyeztek abban, hogy nem alkalmazzák a találmányt. Viszonzásul mindannyian pénzelték a találmány birtokosát, aki előre jelezte nemcsak a némafilm bukását, hanem az ilyen filmgyártással foglalkozók csődjét is. A némafilm expanziója idején létrejött nem mindenben tökéletes találmány, a hangosfilm nem talált azonnal megfelelő talajra. De néhány évvel később, amikor a filmgyártás első válsága jelentkezett, már senki sem tévőázott. A hangosfilm mentőövként szolgált, illetve olyan csengő volt, amely az alaposan megváltozott filmgyártás folytatását jelezte. Az új csoda — bármennyire is süllyedt a ko-

rábbi filmgyártás színvonala alá — elégnek bizonyult ahhoz, hogy ismét megteljenek a mozitermek és kifizetődővé váljon a filmezés. Ezért eredménytelennek bizonyult a filmalkotóknak az a törekvése, hogy előbb vegyék fontolóra, hogy mit is lehetne tenni, mielőtt felszámolják a némafilm gyártását. A hangosfilm nagyon is megfelelt a filmgyártásnak, ami a nagy expanziót követően került válságba, amiből csak a csoda menthette meg.

A fináncsőke alig várta a lehetőséget, hogy bekebelezhesse a filmgyártást és a spontán társadalmi szórakozásból irányított társadalmi hatótényezőt fabrikáljon, ami egyébként rendkívül jövedelmező is. A hangosfilm bevezetéséhez nem volt elég csupán egy döntés, hanem azokra a milliókra is szükség volt, amelyek a filmgyártás tulajdonosainak a hiteleibe voltak befektetve. Akié volt a filmgyártás, az irányíthatta a filmezést. A küzdelmet viharos leszámolás jellemezte. Vesztese látszólag nem voltak. Hisz a kis filmvállalkozók megmaradtak a gyártás hordozóinak, de az amerikai mágánások fináncsőkéjének hatáskörébe kerültek. Amikor Johnson megszólalt, illetve elkezdett énekelni az első hangos filmben — a technikai újítás sikere és sikertelensége körüli fogadkozások idején — már minden el volt döntve. Meghosszabbodhatott a film létezése, mert pénzügyi támogatást kapott, és új társadalmi szerepet töltött be. Szorosan kapcsolódott ahhoz a társadalomhoz, amelyben hatott. A status quo spontán és gyakran esetlen védelmezőjéből jelentős és helyettesíthetetlen ideológiai fegyver lett egészen a televízió térhódításáig.

Adatainkat Jezi Teplic filmtörténetéből merítettük, amelyben a le-tűnt gazdasági versengések számos jellemző mozzanata helyet kapott. (Jezi Teplic: Isztorija kinoizskuztva 1928—1933. III. kötet, Progressz Kiadó, Moszkva 1971. III. fejezet, 30—48. old.)

⁶ Bár a szovjet filmgyártásban Nyikolaj Eko Út az életbe című filmjétől kezdődően alkalmazták a hangot, mégis határozatlanság és tapasztalatlanság jellemzi. Függetlenül attól, hogy bevezették a hangot, még mindig elkülönítették egymástól a jeleneteket, hogy a néma filmek mintájára feliratokkal tájékoztassanak a cselekményről, a filmhősök érzelmi állapotáról stb. Ez a film 1931-ben készült.

⁷ Szergej Mihajlovics Eizenstein filmje, az Alekszandr Nyevszkij a legendás híru hadvezér szavaival fejeződik be, amelyeket a németek fölött aratott győzelem után mondott ki: „Menjetek és mondjátok el mindenkinek, hogy Oroszország él. Hadd jöjjenek félelem nélkül a vendégeink. De ha valaki karddal jönne, az kard által fog elveszni. Így jött létre és így is fog megmaradni a mi orosz hazánk.” Nem véletlen, hogy ilyen tartalmat választottak annak idején ennek a látványosan feldolgozott filmnek. 1938-ban a háborús veszély közeledtekor készült. Ezzel vette kezdetét a szovjet filmgyártásban az az irányzat, amely a szovjet ember hazaszeretetét közvetítette a film nyelvén. Később az ilyen filmnek értéktelen propagandaként árasztották el a mozikat és készítették fel a nemzetet a korabeli európai helyzethez való viszonyulásra. (Idézetünket Eizenstein válogatott műveiből vettük: Szergej Eizenstein, Izabrannije proizvegyenyija v seszty tomah, Iszkuzstvo Kiadó, Moszkva 1971. 196. old.).

⁸ Itt mindenekelőtt Ingmar Bergmannak a tevékenységét kell kiemelni, aki az olaszokkal, Michelangelo Antonionival, Luciano Viscontival és Federico Fellinivel, valamint a francia hullám alkotóival — akik közül Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Alain René, Claude Chabroul és mások érdemelnek figyelmet — együtt képviseli az új filmet.

Itt nem vettük figyelembe az angol film későbbi eredményeit, amely ugyan felmutatott egy-egy alkotást, de egészében véve az új jelenségek nem szövődtek irányzattá. Mindenesetre érdekesek azok a filmek, amelyek az angol munkásosztály osztálytudatáról vallanak.

Rezime

Doba filma

Suština ključanja, revolucionarnog vrenja, kriznih situacija i deformiteta društvene svijesti i savjesti, ne može se mimoći u analizi odsudnih trenutaka prilagodavanja i opstanka osobenog društvenog fenomena, filma — piše u svojoj studiji Petar Ljubojev, jedan od najboljih poznavalaca socioloških aspekata ove umetnosti kod nas. U ovom poglavlju knjige sa naslovom Za sociologiju filma — koja još nije objavljena — rasčlanjava problematiku ustaljenog načina periodizacije filmskih prekretnica, koji su se manje-više uvek poklapali i pored postojanja neznatnih razlika fiksiranih datuma, nepouzdanih orijentira. Istoriju ovog fenomena deli na predistorijsku, na prvi period (označen je izborenim početnim društvenim statusom), na prvi međuperiod (vreme prvog svetskog rata), na drugi period (posle velikog svetskog razaranja), na drugi međuperiod (drugi svetski rat), na treći period (od 1945 do kraja pete decenije), na agoniju filma (prekretnica pete i šeste decenije), na četvrti period (1960—1970) i na novi (treći) međuperiod, koji traje do danas.

Summary

The Age of the Film

The very essence of the turbulences, revolutionary upheavals, moments of crisis, distorted social awareness and conscience cannot be overlooked in the analysis of this unique social phenomenon, the film— says Peter Ljubojev, one of the leading authorities on the sociological aspects of this art in our country.

This is a chapter taken from his hitherto unpublished book, entitled: For the Sociology of Film, and tackles the question of the traditional chronology of the development and turning points of the film, which are more or less generally agreed upon, in spite of slightly inconsistent dates and misleading landmarks.

His chronology of this phenomenon distinguishes several stages such as: the introductory stage, the first stage (designated by the beginnings of public recognition), an intermediate stage (during the first World War), the second sta-

ge (after the great world wide destruction), the second intermediate stage (during the second World War), the third stage (from 1945 to the end of the fifth decade), the throes (beginning of the sixth decade), the fourth stage (from 1960—1970) and the latest, third intermediate stage, still lasting.

(J. J.)