

KERTES PÁL

**FILMÁRU ÉS
FILMMŰVÉS ZET**

UNITAS
B U D A P E S T

A címlapot *Szabó Ferenc* rajzolta

Minden jog fenntartva
Copyright 1943, by Unites

Felelős kiadó: *Lándori István*

Badó István nyomdai műintézete, Budapest, VI-, Hajós-utca 25 sz.

ELŐSZÓ.

Alig két évtizede annak, hogy a művészetek magas akadémiai előtt egy új művészet jelent meg. A hosszú századok dicsőségében és viharában halhatatlanokká érlelődött művészetek gőgös büszkeséggel és bizalmatlansággal vegyes idegenkedéssel tekintettek a jövevényre, aki felszentelt csarnokokba akart betolakodni. A művészetek ellenszenvé nem is volt egészen indokolatlan, mert a magát új művészetnek nevező újonc az áhítatos csarnokok előtt valóban profánul hatott. Igazi piperkőcre emlékeztetett. A lényéből kisugárzó egészség, önteltség és pöffeszkedő erő bántotta a művészeteket, melyek akkoriban bizony nem a legjobb egészségnek örvendtek. E kihívó megjelenésen kívül azonban még volt valami az ifjúban – hogy már így nevezzük – ami csak fokozta a művészetek bizalmatlanságát, A fiatalemberben, bár származása nem tehetett a legrosszabb, olyasféle vonás is volt, ami azokra emlékeztet, akik gyermekkorukat rossz társaságban töltötték, mintha valahol a kiáltványos bódék, vásári kikiáltók, később pedig rikkancsok és szélhámosok között forgolódott volna. Bármiként éreztek és gondolkoztak azonban a művészetek, oly aláltak és gyengék voltak, hogy a jövevényt szándékában nem tudták megakadályozni. Hosszú-hosz-

szü századok után először lépte át így valaki új művészet igényével a szentélyek küszöbét. „Az új művészet” épp a színház mellé került, ami még nagy harcokat idézett elő. A művészetek egyébként mindent jól megfigyeltek a jövevényen, csak éppen a szemébe felejtettek el belepillantani. Egy ilyen pillantás ugyanis megváltoztatta volna véleményüket. Mert minden látszat ellenére az ifjú film szeméi mélyén is ott pislákol már a soha nem hunyó tűz, mely őket magukat is halhatatlanokká avatta. De a művészetek ezt nem vették észre, hanem fokozódó gyűlölettel és ébredező irigységgel figyelték a filmet, amely megváltoztatott körülöttünk mindent. A szentély áhítatos, szinte halotti csendjét egyszeriben félverte a világ zaja. Míg a többi művészetek körül alig egy-két állandó és már jól ismert ajtatoskodó lézengett, addig a film elé mind újabb és újabb hódoló tömegek járultak. Szegények, gazdagok, öregek, fiatalok egyaránt. A kalmárok pedig, akik csak egyre tömték pénzzel a filmet, voltak a leggyakoribb látogatók. Ezek az emberek nem szívesen jöttek a pénz világából, az ő birodalmukból, ide a 'művészetek közé, mely éket amellet, hogy lenéztek és csupán üreszebű álmodozók céltalan hóbortpártak tartottak, önkénytelenül is respektáltak. Valami tőlük távoleső megmagyarázhatatlan felsőbbiséget éreztek a művészetekben, ami kisebbségérzetüket nagyban növelte. Ezek az emberek mindent elkövettek, hogy a filmet e számukra idegen környezetből kivonják. Azt szerették volna, ha kizárólag megmarad bevált ponyvagyártóik büvkörében. És miközben félszemmel és dagadó kebellet a film előtt hódolók egyre növekvő tömegét lestek,

varázsigeiket suttogtak a film fülébe, csodálatos sztárokról és soha nem álmodott sikerekről. A film pedig a csábítás hatása alatt állott. Mégis, mily különös, a kalmárok egy idő múlva, azt látták, hogy embereik minden erőlködése, a legbeváltabb trükkök leghatásosabb felfrissítése ellenére a, hódolók lelkesedése kezd alábbhagyni. Ez a helyzet azonban nem sokáig tartott, mert egyszer csak megjött az új művészet hangja. A lanyhulásnak induló érdeklődés hirtelen forrpontra szökött. A film mindinkább megszedült saját hangjától, úgyhogy idestova „éneklő bolond” (Singing fool) lett belőle. De ez sem volt elég, becsvágya egyre csak űzte. Már a mellette álló színház felé is kezdett kacsintgatni és azt remélte, hogy őt is fel tudja falni. A színház azonban ezt a szándékot hamarosan felismerte és minden gyengesége ellenére leszállt az emelvényről a porondra. Kezdetét vette hát a párviadal a két művészet között. Ez a harc nem volt egészen „fair” mert egymástól igyekeztek a fegyvereket ellopkodni. A küzdelem főképp a hódolókat ejtette zavarba, akik szédülten futkároztak film és színház között, mert a filmben immár rossz színházat és a színházban még rosszabb filmet találtak. A párviadal azonban végső eredményét tekintve mégis csak hasznos volt, mert úgy a színházat, mint pedig a filmet kioktatta a régi közmondására: „A suszter maradjon a kaptafájánál” Azaz a film legyen film, a színház pedig színház. Sőt mentül inkább igyekszik a film igazi film LENNI a színház pedig igazi színház MARADNI, annál több elismerésre számíthatnak még a hódolók részéről is.

Ezen túl azonban a film számára a küzdelem

mintegy tisztítótűzként hatott. A harc hevében ugyanis többször kénytelen volt saját bensejébe pillantani. Ezek a pillantások pedig egész különös módon egyre fokozódó önbizalmat ébresztettek benne. Ráeszmélt sajátos énjére, amelynek nincs szüksége idegen fegyverekre. Sőt egyáltalán felesleges a más művészetekkel szemben vívott harc. Mentül gyakrabban pillantott az új művészet önmagába, annál világosabban ismerte fel, hogy a harcot csak a kalmárok kényszerítették rá. A felismeréssel egyidejűleg lobbant fel benne a tűz is, ami addig csak a szeme mélyén pislogott. A kalmárok pedig igen megijedtek, amikor ezt az idegen tüzet meglátlak. Valahogyan a végzetüket érezték benne. Miután pedig nem akartak lemondani a filmről, bérenceik segítségével mindent elkövettek, hogy a lángot elfojtsák, amely – úgy érezték – előbb vagy utóbb felperzseli majd őket. De a lángot nem lehetett eloltani. Erre fordítottak egyet a dolgon és fanyalodva bár, de dicsőíteni kezdték a művészi törekvéseket. (As ügyes kalmárok rövidlátására jellemző, hogy az igazi „kasszasikert” sohasem a rossz, hanem az úgynevezett művészi film jelentette. De a sikert mégis inkább tulajdonították bármi másnak, mint a művészt, amellyel szemben vakok és siketek voltak.) Tehát a kalmárok e kénytelen-keltetlen elismerése az erősödő művészi törekvésekkel és megnyilatkozásokkal szemben még csak növelte az új művészet benső erejét és ugyanakkor meg is mutatta a kalmárok igazi ábrázatát.

Ettől kezdve ugyanabban a mértékben közeledik az új művészet a maga sajátos formáinak megvalósításához, mint amilyen mértékben távolodik a

kalmárszellemtől. És talán már nincs is túl messze az idő, amikor majd a kalmárok pénze jobban fog függni a filmtől, mint a film a kalmárok pénzétől. Sőt már az az idő sincs messze, amikor a kalmárok végkép el kell, hogy tűnjenek a láthatárról.

A látóhatár ma még komor, egyre fergetege-sebbé válik, Még a művészetek magas akadémiája is légvédelmi sötétségbe borul. De már közeledik az idő, amikor az emberiség „előtörténetének” hosszú éjjele után felvirrad az emberiség, vagy helyesebben emberiesség történetének hajnala. Az első sugarak az akadémia ablakain is be fognak ragyogni és a többi boldog, feszabadult művészet között ott fog állni az új művészet, a film is, amely a legnagyobb világtörténelmi forduló előestjén mintegy az új idők hírnökeként kért bebocsátást a magas akadémiákba.

ELSŐ RÉSZ

A filmáru

I. A MOZGÓKÉP KELETKEZÉSE.

1. MI A FILM?

A sok meghatározás közül a magyar „mozgó-kép” elnevezés a legáltalóbb. Minden helyes meghatározás ezt a szóösszetételt bővítheti, de értelmét meg nem változtathatja. Mozgás és kép (fénykép) együttesen alkotják a film lényegét. Ebből a megállapításból két irányban is adódik kérdés:

a) Miből alakult és mivé fejlődött a mozgókép?

Egyelőre egész röviden válaszolhatunk e kérdésekre: A mozgókép gépből vagy röviden mozgó gépből alakult és mozgókép művészetté fejlődött. Ez tehát annyit jelent, hogy a film gépezetből alakult. És valóban a történelem folyamán ez az első eset, hogy gépezetből művészet lett és nem művészetből gépezet. A film eredetét így a mozgógép eredetében kell keresnünk.

2. A MOZGÓGÉP-MOZGÓKÉP EREDETE.

A mozgógép (filmgép) egymástól teljesen független és különböző időpontokban kifejlődött találmányok találkozásából született. Tulajdonképpen nem egy, hanem két gépből áll. Az egyik a kép-elő-

állító, a másik a kép-vetítőszerkezet. Mindkét gépnél a hangsúly a mozgáson van. Mert mint már említettük, a filmgép meglevő találmányokból született és újszerű benne a találmányok folyamatos mozgásban történő együttes alkalmazása.

Ha a mozgás jelenségét ugyanis egy pillanatra kikapcsolnánk a gépekből, akkor lényegében az álló fénykép és az álló fényképvetítés vegyi-optikai találmányait látnánk magunk előtt, melyek keletkezése néhány évszázaddal a filmgép megjelenése előtti korra vezethető vissza. Ha a két találmányt lényegüket illetően hasonlítjuk össze, akkor meg kell állapítanunk, hogy a fényképezés elsődleges vagyis produktív, a vetítés pedig másodlagos, vagyis reprodukív folyamat. E találmányok fejlődése főképp abból a szempontból érdekel bennünket, amely szerint az álló kép statikusság a, a mozgókép dinamizmusába vezetett. Érdekes, hogy amíg a produktív fényképezésnél, a statikus állófényképezési mód, a mozgás irányában történő fejlődés ellenére is megmaradt önálló jelentőségben, addig a reprodukív fényképezésnél, a statikus állófényképezési mód, kialakulása következtében egyre veszített jelentőségéből, végül is beolvadt teljesen a mozgó vetítésbe. Más szavakkal, a mozgófényképezés mellett az állófényképezés mint a kép produkció egyik fajtája továbbra is fennmaradt, ezzel szemben a mozgóvetítés mellett az álló vetítés a képreprodukció egy felesleges formáját jelentette volna. (Egyébként az utóbbi időben az álló fényképezést is kezdi kiszorítani a keskenyfilmezés, amely ezidőszerinti költségessége ellenére egyre nagyobb közkedveltségnek örvend.)

a) *Camera obscura.*

A mozgófénykép előállító felvevőgép vagy röviden „camera” őse a camera obscura (sötétkamra), melyről első ízben 1500 táján Leonardo da Vinci tesz említést egyik könyvében. Ennek a minden oldaláról zárt szekrénykének egyik felületén kerek kis nyílás volt, amely a fény bebocsátását szolgálta. Ha a nyílás előtt bizonyos távolságra valamely tárgyat helyeztek el, akkor annak képe fordított és kicsinyített alakban megjelent a szekrénynek a nyílással szemközti belső oldalán. E jelenség azt mutatta, hogy a kamrába bevetődő fénysugarak a kis kerek nyíláson áthatolásuk szerint képeztek fényképet. Ha a fényforrást elhúzták, a kamra faláról a kép azonnal eltűnt.

A camera obscurával kapcsolatban egészen természetes volt, hogy felmerült a kérdés, hogyan lehetne az ilyen fényképet rögzíteni.

b) *A fénykép és a camera obscura további fejlődése,*

A kérdés évszázadokig megoldatlan maradt, míg végre a XIX. század elején felfedezték az ezüstoldatok fényérzékenységét. (Thomas Wedgwood, 1802.) További kísérletezések után arra is rájöttek, hogy különösen a jódezüstnek erős a fényérzékenysége. 1826-ban Nicéphore Joseph Niepce, francia katonatiszt már rögzíteni tudta a képeket. Az általa előállított kép neve heliograf volt, ami a fényképezés első megoldását jelentette. Ugyanazon évben Louis Jacques M. N. P. Daguerre rájött arra, hogy higanygőzök erősen fokozzák a jódezüst fényérzékenységét, ami lehetővé tette a rövidebb idejű megvilá-

gítást. (Daguerrotyp) 1841-ben William Henry Fox-Talbot már a mai értelemben vett negatív-pozitív eljárással készítette képeit. Közben a camera obscura is tökéletesedett, így az olasz Barbaro Daniel a kis kerek nyílás elé üveg gyűjtőlencsét helyezett, amelyen keresztül a tárgy képe élesebben és világosabban vetült a kamra falára. Ezeket a lencsétet idővel Zeiss és Goerz nagyméretben tökéletesítették. Újabb és újabb alkatrészekkel bővült a kamera (pl. Ottomar Anschütz, redőnyzára) újabb és újabb eljárásokkal javították a „fény-kép” előállítását, míg végül megvalósult a fénykép, ill. a fényképező-gép.

3. A MOZGÓ FÉNYKÉP ŐSEI.

A fényképezés fejlődésével kapcsolatban az összes erőfeszítések láthatólag oda irányultak, hogy a legkisebb fényhatásoknál a leggyorsabb pillanatfelvételeket is meg lehessen valósítani. A fényképezés fejlődésének ez az iránya tette lehetővé azokat a törekvéseket, amelyek a XIX. század hetvenes éveitől arra irányultak, hogy a tárgyakat ne csupán álló helyzetükben, hanem mozgásukban is fényképezhessék. A mozgásban levő tárgyak fényképezése, ahol tehát a hangsúly már nem is annyira a tárgyon magán, mint inkább a mozgáson van, csak akkor eredményezhet „élethű” képeket, ha az egyes mozgásfázisokról mentül több pillanatfelvétel készül. A mozgás fényképezésével kapcsolatos kísérletek tengelyében mozgó gépek állottak. A első ilyen kísérletezéseket Jules Janssen francia csillagász végezte, aki 1874-ben ú. n. fényképező

revolvért szerkesztett. Ezzel a géppel fényképezte a Vénus bolygónak nap előtt történő elvonulását. A fényképező revolver csövében volt a lencse, mögötte pedig önműködő szerkezettel mozgatott fényképlemezeket helyezett el, melyeket nem folytatólagosan, hanem pillanatnyi megszakításokkal továbbított, így a mozgásról valóban sok pillanatfelvételt nyert.

Hasonló kísérleteket végzett Etienne Jules Marey francia orvos, aki az általa szerkesztett fényképező puskával 1 mp alatt már 12 felvételt tudott készíteni. A mozgókép egyenes fejlődésétől eltérő irányú kísérleteket végzett a Londonból Amerikába kivándorolt Eadweard Muybridge, aki a vágató lö mozgásáról készített fényképfelvételeket. Bár Muybridge más irányban is sok érdekes tapasztalattal gazdagította a mozgófényképezést, a vágató lóval kapcsolatos kísérletei jóval kezdetlegesebbek voltak, mint Janssené vagy Mareyé. Muybridge ugyanis nem *mozgó* gépet használt kísérleteinél, hanem egyszerre 30 egymás mellé állított fényképezőgép segítségével készítette képeit. Épp a Muybridge-féle kísérlet mutatta világosan, hogy *mozgást a gyakorlatban csak mozgógéppel lehet fényképezni.*

4. A VETÍTÉS FEJLŐDÉSE.

Mentül többen foglalkoztak a mozgó tárgyak fényképezésével, annál természetesebbé vált a törekvés a lefényképezett mozgásfázisok reprodukálására azaz vetítésére. A vetítés első megoldása Athanasius Kircher jezsuita páter és Thomas Walgenstein

dán fizikus nevéhez fűződik, akik 1640-ben megszerkesztették az első vetítőszekrényt, a „Laterna Magicá”-t. A készülék lényege egy olajmécses, előtte üveg gyűjtőlencse, ezelőtt pedig üveglemez kézzel festett és rajzolt képekkel. A fénysugarak átvilágítják az üveglemezt és egyszerű nagyító objektívval fehér vászonlapra vetítik ki a lemezre festett képeket.

Ez a vetítőszekrény bizonyos szempontból fordítottja a kamera, obscurának. Míg ugyanis utóbbinál a képet mintegy *bevetítik* a kamrába, addig az előbbinél a képet *kivetítik* a kamrából. A kivetítés azonban nem vegyi-optikai, hanem kizárólag optikai eljárást jelent.

A vetítőgép további fejlődése – akárcsak a fényképezőgépe – évszázadokig tartó szünet után a XIX. század közepe tájára esett. 1845-ben szerkesztette meg Uchatius Ferenc cs. kir. kapitány a vetítéssel kapcsolatos „Életkerekét”, melynél azonban csak rajzolt képeket használt fel.

Az első vetítőgép szabadalmat 1861-ben Du Mont jelentette be. Viszont az első ugrásszerű képmozgató szerkezetet 1869-ben Brown készítette. 1879-ben készítette el Muybrirdge „Zoopraxiscop” nevű vetítő szerkezetét, melynél a képek már *fényképek* voltak. És így ez volt az első szerkezet, amely a valóságos! életből vett mozgásokat reprodukált.

5. UTOLSÓ LÉPÉSEK AZ EGYENLETES MOZGÁS MEGVALÓSÍTÁSA FELÉ.

A fejlődés eddig vázolt szakaszáig, úgy a rciozgo tárgyak fényképezésénél, mint pedig a vetí-

tésnél az volt a legnagyobb fogyatékoság, hogy a képek ugrásszerűen következtek egymás után, tehát a mozgás nem volt „élethű”, azaz nem keltette a természetes mozgás látszatát.

A végső és döntő fordulat a már említett Marey nevéhez fűződik, aki először alkalmazta a bróm-ezüst emulziós papírtekercset. Ezzel ugyanis lehetőségessé vált a mozgásnak megszakítás nélküli fényképezése. Az első ízben 1888-ban alkalmazott papírtekercs megadta a lehetőséget, hogy fényképező-revolver helyett rendes fényképező-géppel lehessen dolgozni. Marey pillanatfelvételre forgó objektív-zárt szerkesztett, melyet kézzel *forgethatott* és a papírszalagot az egyik tekercsről egy ú. n. máltai kereszt segítségével felvétel közben átgöngyöltette a másik tekercsre. Most még a nitrócellulózból és kámforból készült celluloid filmszalag alkalmazása volt hátra, melyet első ízben 1877-ben Hannibal Goodwin amerikai lelkész készített el és a következő évben Georg Eastmann már forgalomba is hozott. A celluloid szalag végleges megoldása Edison nevéhez fűződik, aki 1895-ben megszerkesztette „Kinetoscop” nevű készülékét, melynél a filmszalag szélei már az egyenletes továbbmozgatás biztosítása céljából szabályos lyukazással (perforáció) voltak ellátva. (Ezt a szabadalmat első ízben egy pasadénál lelkész jelentette be.)

Mindezekkel a megoldásokkal sikerült úgy a felvételezésnél, mint pedig a vetítésnél a filmszalag megfelelő gyorsaságú és egyenletes mozgását biztosítani.

6. A MEGVALÓSULT MOZGÁS.

A mozgófényképezésnél a döntő fordulatot nem az állóképekből a mozgásba való átmenet, hanem a mozgás mennyiségének (gyorsulásának) minőségi átalakulása jelentette. Mentül gyorsabb lett ugyanis a mozgás a felvételnél ill. a vetítésnél, azaz mentül több pillanatfelvételt lehetett a mozgásról egységnyi idő alatt készíteni, annál közelebb jutottak a gyorsaság mennyiségének minőségi átalakulásához, a bizonyos „forrpont”-hoz (víznél pl. az a fok, melynél a víz – kizárólag a hő mennyiségének a „fokozása” következtében – minőségi változást szenved és gőz lesz belőle.) A film ehhez a forr-ponthoz, vagy még helyesebben „forr-adalmi” ponthoz, melyről szószzerinti értelmezésben is merőben új világ távlatai „tárultak” az emberi szem elé, akkor jutott el, amikor a mozgó tárgyról mp-kint 16 egyenletes ütemű felvételt tudtak készíteni. Ennyi felvétel szükséges ugyanis ahhoz, hogy a mozgás természetesen, élethű *látszatot keltsen.* Mert itt valóban nem mozgásról, hanem az egyes fázisok megfelelő gyorsaságú mozgatásának következtében előálló mozgáslátszatról van szó. Ennek a látszatnak a magyarázata a szem egyik különleges tulajdonságán alapszik a fénybehatásokkal szemben. A fényhatás ugyanis a szemben hosszabb ideig tart, mint a másodperc egy 16-ad része, vagyis, mint egy mozgásfázis (képkocka) vetítési időtartama. Ennek következtében a képek sorozata a szemben összeolvad és a mozgás látszatát kelti.

a) *A szem eme csalódásán alapuló különböző játékszerek.*

Nem is tennénk e játékokról említést, ha a mozgókép történetével foglalkozó írásokon keresztül nem került volna a köztudatba az a merőben téves nézet, hogy e játékok tekinthetők a mozgókép őseinek.

Legismertebbek ezek közül talán a stroboscop és a kineograph (zsebmozgó). A stroboscopot 1832-ben Stampfer bécsi tanár mutatta be. Lényegében nyílásokkal ellátott, felül nyitott, alul zárt, alacsony henger, belül két-két nyílás között elhelyezett különböző mozgásfázisokat ábrázoló képekkel. A henger függélyes tengely körül forgatható. Ha a képeket forgás közben a nyílásokon keresztül figyelemmel kíséjük, a képek egybefolynak, a rajzok megelevenednek.

A zsebmozgó a mozgás egymásután következő fázisait megörökítő rajzsorozat, könyvalakban összefűzött rugalmas papírlapokon. A könyvecskét kézbevéve, a visszahajtott lapok két új közé fogva lepergethetők, amikor is a különálló képek egybeolvadnak és a mozgás illúzióját keltik. Ezt a képeskönyvet 1868-ban szabadalmaztatták

Említett két játékon kívül igen sok hasonló találmány ismeretes, melyek azonban lényegileg mind megegyeznek egymással, úgy, hogy közelebbi ismeretük is feleslegessé válik. E játékok bár szintén a szem csalódásán alapulnak, (Stroboskopikus effektus) mégsem tekinthetők a mozgókép őseinek, mert semmiféle szerves kapcsolatban nincsenek és nem

is voltak soha a mozgóképpel. Azaz egyáltalán nem illeszkednek bele a mozgókép kifejlődésének abba az egyenes irányába, amely Janssen fényképező revolveréből indult ki és a mai modern mozgókép berendezésekig jutott el. Mint *kívülálló* jelenségek valóban igazolták a szem szóbanforgó tulajdonságát, amely azonban a mozgóképben e játékoktól teljesen elütő módon és formában jött tekintetbe.

b) A mozgás látszatának érvényesítése a gépeknél.

A szem csalódásának a figyelembevételével történik a felvétel és vetítés. Felvételnél ugyanis a filmszalag a gépben mozdulatlanul áll, a felvétel után pedig a megfelelő gyorsasággal egy képkocka nagyságával tovább megy. A vetítésnél pedig ez a szempont úgy érvényesül, hogy a vetítőbe egy filmmozgató szerkezetet helyeznek, amely a filmszalagot az egyes képkockák átvilágítása céljából, egy állandó, igen erős fényforrás előtt időnként a megfelelő időtartamra megállítja, majd az átvilágítás patán megfelelő gyorsasággal tovább húzza. (Megemlítendő, hogy miután az átvilágító fényforrás állandó világítást nyújt, tehát akkor is, amikor a filmmozgató szerkezet a filmszalagot egy képkockával tovább húzza, a különböző lencséken áthaladó fénysugarakat erre az időre egy ú. n. zárólappal elzárják.)

II. A MOZGÓGÉP ÁLTAL ELŐÁLLÍTOTT KÉP SAJÁTOS JELLEGE.

A mozgógép teremtette meg tehát a mozgóképet, a képkifejezés eme egészen különleges megnyilvánulását. A mozgóképpel az emberi kifejezés új lehetőségei törtek maguknak utat. Új nyelv, a képnelv született belőle, amely már magában hordta lehetőségét annak, hogy ne csupán kezdetleges jelbeszéd, azaz közvetlen képbeszéd maradjon, hanem, hogy igazi beszéddé emelkedjék, amely már ne csak képeket, hanem a képek *mögött* mindazt meg tudja mutatni és ki tudja fejezni, amit a legmagasabb emberi kifejezés, a művészet képes nyújtani..

A mozgóképben megszületett új képszerűség *minőségileg* különbözik minden előtte már létezett képszerűségtől. A különbség megvilágítására a legkézenfekvőbb a szociológiából példát venni. Tudjuk, hogy úgy a hűbéri, mint pedig a kapitalista társadalom osztálytársadalmak, melyeknek közös vonását az egymással szemben álló osztályok jelentik. E közös vonás ellenére azonban a két társadalmat minőségi különbségek választják el egymástól, melyeket a termelési viszonyok megváltozása, azaz a kézműves iparnak gépiparrá, vagy helyesebben a termelő eszközöknek tőkévé történő átalakulása hívott életre. Ugyanilyen változások következtek be természetesen az osztályviszonylatokban is, miután ezek a termelési viszonyokkal *szétbonthatatlan dialektikus egységet képeznek*. Tehát annak ellenére, hogy hűbériség és kapitalizmus egyaránt osztálytársadalmak, közöttük a kapitalizmusban kifejlő-

dött tőkés termelés minőségi különbségeket termelt ki.

Mindezeket a filmre alkalmazva, a következőket állapíthatjuk meg: a képszerűségek annak ellenére hogy mindannyian a szem érzékelésén alapulnak, minőségileg különböznek egymástól. A képszerűség ugyanis egészen sajátos jelleget kap, ha akár a szobor „alakjában”, a festmény „képében”, a tánc „mozdulatában”, vagy a film „mozgóképében” látjuk. *A képszerűségek a formákkal* (film, szobor, kép, tánc) *melyekben láthatók, épp oly dialektikus egységet képeznek, mint a termelő viszonyok az osztályviszonyokkal. Ebből az következik, hogy mozgó gép és a mozgókép is dialektikus egységben vannak egymással.* Továbbá mindez egyben azt is jelenti, hogy képszerűség nem létezik „önmagáért való tárgy”-ként (Kant: Ding an Sich.), hanem az egyes képszerűségek mindenkor dialektikus egységet képezve megjelenési formájukkal, külön fejlődési folyamatokat jelentenek.

1. EGYES FILMESZTÉTIKUSOK KÉPSZERŰSÉGGEL KAPCSOLATOS TÉVEDÉSEI.

Egyes esztétikusok, mint pl. Joseph Gregor, vagy Kispéter Miklós szerint a film „összejtjei” vagy »egy-egy tényezőinek tárgyi nyomai már az őskorban is megvoltak”. Ezek az esztéták a mozgógép-mozgókép dialektikus egységét metafizikus absztrakciókkal szétrobbantva, nem létező, általános képszerűség (vizualitás) után kutatva, egész az ősember barlangjában található rajzokig jutnak el. Ilyen

felfogás alapján állapítja meg pl. Kispéter Miklós, hogy „az ősi gondolkodásnak és megismerésnek alap-tulajdonsága” – többek között – „az elvonó képesség hiánya, már közvetlen alapja a filmszerű gondolkodásmódnak és látásnak”. – A filmszerű gondolkodásmódnak és látásnak – éppen fordítva – az elvonó képesség kibontakozása képezi alapját. A filmszerű gondolkodás és látás ugyanis épp ott kezdődik, ahol már nemcsak a bemutatott képeket látjuk, (mint ahogyan már említettük) hanem az elvonó képesség kialakulása következtében, a képeken túl, azok mögé tudunk pillantani, azaz már nemcsak magukat a képeket, hanem azok egymásutánjában megnyilatkozó kifejezést is látjuk. (Montage.) Pl. anélkül, hogy egy gyilkosság lefolyását a vásznon ténylegesen látnánk, az esemény megtörténéseivel kapcsolatos képek sorrendjéből (összefüggésből) mégis csak „láthatjuk” a gyilkosságot.

III. A MOZGÓKÉP EREDETE A TÖRTÉNELMI FOLYAMAT SZEMLELETÉBEN.

Az eddigiiek folyamán láttuk, hogy a mozgókép a mozgógépből született. A mozgógép eredetét is visszavezettük a találmányokra, amelyekből kifejlődött. És a kép, melyet így nyerünk a fejlődésről, mégis hiányos, mert nem magyaráz meg bizonyos jelenségeket. Gondoljunk csak vissza ezzel kapcsolatban arra, hogy a camera obscura 1500-ban, a laterna magica pedig 1640-ben látott napvilágot. Utána pedig évszázadokig semmi változás sem történt ebben az irányban. Csak a XIX. szá-

zadban indult meg a fejlődés, amely egyre több oldalról és egyre szélesebb mederben tört a mozgófényképezés megvalósulása felé. Míg a XIX. század elején még alig egy-két kutatóval találkozunk e téren, addig ugyanezen század második felétől már egymásután bukkannak fel a mozgófényképezés megoldásán fáradozók nevei. A kérdéskomplexum eme évszázados mozdulatlansága, illetve a már megindult fejlődés egyre gyorsabbá váló üteme eddig vizsgálódásaink folyamán figyelmen kívül maradt. Ss épp ez az a körülmény, amelyet meg kell világítanunk, ha azt akarjuk, hogy a mozgókép fejlődéséről alkotott képünk teljessé váljék; ami annyit jelent, hogy nem elegendő a mozgókép fejlődési folyamatát önállóan, mintegy önmagában szemlélni, hanem azt mindenkor abban az általános fejlődésfolyamatban kell vizsgálnunk, amelybe a mozgókép szervesen beletartozik. Mindaddig ugyanis, amíg a mozgókép fejlődését önálló folyamatként szemléljük, feltétlenül válasz nélkül marad a kérdés, hogy mi idézte elő a fejlődésnek azt a különös ritmusát, mely szerint az évszázados mozdulatlanságot egy bizonyos időponttól egyre fokozódó gyorsulás váltotta fel. Ennek a ritmusnak a megvilágítása azonban mellett, hogy teljessé teszi a fejlődésről alkotott képet, belenyúl a film lényegébe is.

Ha a ritmus alapján nézzük a fejlődést, akkor azt nagyjából két szakaszra kell osztanunk: az első a XIX. századig tart, a második a XIX. századtól számítható. Fordulópont ezek szerint a XIX. század. Amikor rávilágítunk a mozgókép szempontjából a XIX. század jelentőségére, megtettük az első lépést abban az irányban, amelyben a mozgókép fejlődését

már nem önmagában, hanem valóban abban az általános fejlődésfolyamatban szemléljük, amelybe» szervesen tartozik. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy az általános a fejlődésfolyamat, vagy röviden történelem számára a XIX. század hasonlóképpen fordulópontot jelent, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a mozgókép a történelemnek nem valamely félreeső jelensége, hanem a maga területén éppen kifejezője az általános történelmi fejlődésnek. Igaz, hogy erre ellenvetésként azt lehetne felhozni, hogy a fordulópont azonosság nem szükségképpen egyértelmű az általános jelentőség azonosságával, mert könnyen elképzelhető az is, hogy a mozgókép az említettek ellenére is csak bizonyos divat, amely idővel könnyen „kimegy a divatból.” A későbbiek folyamán azonban látni fogjuk, hogy ilyen ellenvetés azért nem helytálló, mert a fordulópont azonossága: mögött épp azok az azonos okok rejlenek, melyek kétségkívül a történelmi fejlődés főáramlatában vannak.

Ha most megállunk a XIX. század elején és e határkőnél visszafelé és előre pillantunk, akkor mindjárt szembe ötlük az, hogy a XIX. század előtti kor nem is foglalkozhatott a mozgófényképezés, de még csak a fényképezés problémájával sem. A XIX. század előtti kor a hűbéri társadalom kora volt, amely a camera obscura és a laterna magica feltalálásának idején már túljutott fejlődése csúcspontján. A hűbéri termelő erők és ezzel együtt a termelő viszonyok megmerevedése a társadalmi együttlét minden vonatkozásában megnyilvánult. Ez a mozdulatlanság pedig egyáltalában nem volt alkalmas új problémák, még kevésbé magával a mozgás-

sal összefüggő kérdések felmerülésére. Ez az egész társadalomra kiható mozdulatlanság azonban nem akaszthatta meg a történelem mozgását. A termelő erők ugyanis a hűbériségnél is, mint minden eddigi társadalomban a mozdulatlanságot csak bizonyos ideig „tűrik”, majd új utakat igyekeznek maguknak törni. Ez az idővel fellépő törekvés fokozatosan feszültséggel telítette a megmerevedett társadalmat. Ez pedig az előre törő, „mozogni vágyó” termelőerők és a megmerevedett termelési viszonyok közötti ellentmondásban jutott kifejezésre. Az ellentmondás pedig oly energiát jelentett, amelyet már rejtett mozgásnak lehetett tekinteni. Ez a rejtett mozgás nem a materiális világ reális ellentállását küzdötte le elsősorban, hanem az eleve mozgékonyabb szellem irányában hatott és vált a jövőbekémlelő fejekben valóságos szellemi mozgássá, áramlássá, így születtek meg a hanyatló hűbéri kor szellemi áramlatai (renaissance). Az ellentmondás a termelőerők és termelési viszonyok között pedig a „szellem és anyag” már megindult dialektikus mozgási folyamatában, feltartóztathatatlanul mélyült. Ennek megfelelően a szellemi mozgás is egyre élénkebb és reálisabb lett. (Felvilágosodás.) Végre a történelmi fejlődés bizonyos fokán a termelőerők és termelő viszonyok közötti ellentmondás elérte azt a pontot, amely már csak társadalmi konfliktusban robbanhatott ki. (Francia forradalom.) Ezáltal a mozgás, mely annakidején a társadalom merevségébe szorult feszültségből indult ki, a valóságos életbe lendült át.

Ez a mozgás vezette be az új társadalmat, a kapitalizmust, melyben ma is élünk. A kialakuló

kapitalizmus mozgása azonban egészen különleges. Bizonyos tekintetben egyáltalában nem hasonlítható össze azzal a mozgással, amely az előző társadalmak kialakulását kísérte. Kétségtelen, hogy a kapitalizmust megelőző hűbériség valamint a hűbériséget megelőző rabszolgatársadalom igen jelentős társadalmi mozgást idézett elő. Ez a mozgás azonban ugyanabban az arányban hagyott, alább, mint amilyenben a kérdéses társadalmat kialakító erők a társadalom uralkodó erőivé váltak. A kapitalizmus kibontakozásánál azonban a mozgás alapját képező és az új társadalmat kialakító erő *maga a megvalósult mozgás, a gép volt*. Tehát a gépnek a kapitalizmus uralkodó elemévé történt kialakulásánál nem hogy csökkent volna a társadalom kikristályosodásával járó mozgás, hanem ellenkezőleg, a gépnek egyre lendületesebb fejlődése következtében ez a mozgás is egyre élénkebbé vált.

Csak ebben, az új társadalom kialakulását megelőző, majd létrehozó mozgásban születhettek meg bizonyos gyakorlati problémák, melyek előbb találmányok formájában láttak napvilágot, később pedig fokozatosan bekerültek a valóságos *élet* vérkeringésénekegyre lüktetőbb mozgásába.

Közben azonban pillantásunk, melyet a XIX. század határkövéről vetettünk a XIX. század előtti korba, észrevétlenül átsiklott a XIX. századba, melynek jelentősége a megelőző hűbéri társadalom és a fordulat ismeretében vált világossá előttünk. Most már megértjük, hogy a mozgófényképezés kialakulásában az évszázados szünet épp úgy a hanyatló hűbéri társadalom mozdulatlanságában rejlett, mint ahogyan a fejlődés a kialakuló kapitalizmus moz-

gásából indulhatott csak ki. Látjuk továbbá, hogy a mozgókép a mozgógépből, tehát a gépből született, amely a kapitalista társadalom kifejlődése óta a történelem egyik leghatékonyabb mozgató rugója. És miután a gépből kialakult technika nemcsak a mai társadalom egyik főjellemvonása, hanem minden bizonnyal előfeltétele az elkövetkezendő új társadalomnak, joggal állíthatjuk, hogy a mozgókép a történelmi fejlődés főáramlatában van és semmi körülmények között sem tekinthető valamely századfordulóban felbukkant múltó divatnak. (Itt nem is érintjük társadalmi jelentőségét, mely további fejlődése folyamán mutatkozott meg és amely amúgyis eltörölhetetlenné teszi eredményeit és egyben igazolja jogosultságát az elkövetkezendő korokban.)

Ha most végül a kapitalizmust mozgó társadalomnak nevezzük, akkor valóban állíthatjuk, hogy *a mozgókép a mozgógépből, a mozgógép pedig a mozgó társadalomból született.*

IV. A MOZGÓKÉP ÉS A MOZGÓ TÁRSADALOM.

Nyilvánvaló, hogy a mozgókép kifejlődésének legbensőbb mozgatórugója ugyanaz a mozgás volt, amely a kapitalizmust életre hívta és fejlesztette. Természetes továbbá, hogy mentül mélyebben hatotta át a kapitalizmust a mozgás, annál erősebben érezte a társadalom – hacsak ösztönösen is – a mozgókép találmányban a maga legkorszerűbb kifejezési formáját. Legvilágosabb bizonyítéka ennek az a tény, hogy a mozgókép rendkívül rövid idő alatt, hatalmas népszerűségre emelkedett. Ilyen

„gátlásmentes” fejlődést csak oly jelenség mutat-
hat fel, amely mindenféleképpen megfelel annak a
társadalomnak, melyben pályáját futja.

1. A MOZGÓKÉP KÉPSZERŰSÉGE ÉS A MOZGÓ- TÁRSADALOM EMBERE.

Ha azt állítjuk, hogy a mozgókép a kapitaliz-
musnak mindenféleképpen megfelelt, akkor a moz-
góképet megint csak eredeti, szószerinti értelmezé-
sében kell vennünk, tehát a mozgás mellett a moz-
góképszerűségnek is meg kell adnunk a maga je-
lentőségét. És valóban a kapitalizmusban e kép-
szerűségnek is meg van a maga sajátos társadalmi
jelentősége, amely a kapitalizmus emberének meg-
változott szemléletéből adódott. Amíg ugyanis a
hűbéri társadalom embere az egekre függesztette
pillantását és az értékek örök változatlanságán el-
mélkedett, addig a kapitalizmus embere inkább a
maga körül tempósodó életre figyelt, mert az égi
javak helyett inkább a földi boldogulás érdekelték.
Szemei így a látható világ, az ú. n. „megfogható
realitás” iránt egyre fogékonyabbá váltak. A sze-
mek, melyek előbb csak néztek és csodálkoztak,
utóbb már láttak is. Sőt egyre többet kívántak
látni, mert *ahhoz, hogy a kapitalizmus embere mo-
zoghasson, látnia, kellett, és ahhoz, hogy láthasson,
mozognia kellett.* így kapcsolódott egybe a kapita-
lizmus emberében a mozgás és mozgóképszerűség,
amely a mozgóképben meg is találta a maga sajátos
kifejeződését.

a) *A mozgóképszerűség és a szó.*

A mozgókép pozíciójának erősödését a kapitalista társadalomban még csak elősegítette a szókifejezés iránti lanyhuló érdeklődés. Ez egyrészt természetesen adódott a látható világ iránti érdeklődés fokozódásából, másrészt magából a szókifejezésből, helyesebben a szókifejezésben uralkodó zűrzavarból.

A szó ugyanis évszázados fejlődése folyamán mindinkább elszakadt a realitástól, azaz *fogalom*má absztrahálódott. A fogalmaknak pedig épp az a legjellemzőbb sajátosságuk, hogy „megfoghatatlanok”, A fogalmakkal kapcsolatban minden attól függ, hogy ki, mit, hogyan értelmez. Egy ugyanazon fogalom így aszerint, ahogyan értelmezik, a legellentétebb álláspontok céljait szolgálhatta és idővel mindenki által mindenre felhasználható fegyver lett. Ez a fegyver akkor bontakozott ki és emelkedett különös jelentőségre, amikor a hűbéri társadalom már említett ellentmondásai fokozott erővel mozgatták meg a szellemet. Mentül élénkebb lett a mozgás, annál nagyobb hévvel állították minden oldalról csatasorba a szót. Kétségtelen, hogy ezekben a „szócsatákban” a szó kifinomult és épp ezért a fogalmak megfoghatatlanságát a „logika formanyelvével” nagymértékben tökéletesítette. A szóból így „szósz” lett, amely már egyáltalában nem volt képes *meggyőzni*, hanem csak *rábeszélni* igyekezett. Az erőszakos rábeszélés természetesen egyre unalmasabb és fárasztóbb lett. Ilyen körülmények között mi sem természetesebb, hogy az elcsépelet szóval szemben a mozgókép üdítőleg hatott.

2. XIX. SZÁZAD VÉGE FELS KIBONTAKOZÓ VÁLLALKOZÓI SZELLEM ÉS A MOZGÓKÉP- TALÁLMÁNY.

A hűbériség túlvilági mozdulatlanságából ki-
mozdult, az absztrakt szóból kiábrándult ember,
akinek érzékeit egyre inkább lebilincselte az őt kö-
rülvevő realitás örökké mozgó képe, aki fokozódó
élvezettel ismerte fel a földi életben való érvénye-
sülés örömét, alakította ki a kapitalizmus jellegzetes
rétegét, a polgárságot, amely utóbb az egész tár-
sadalom uralkodó osztályává nőtt. Hatalmas lehető-
ségek bukkantak fel e különböző irányokból jött,
egyre határozottabban kikristályosodó, törekvő ré-
teg előtt, mely a „szabadság, egyenlőség és testvéri-
ség” zászlói alatt „hozzá-látott” a lehetőségek ki-
aknázásához. Az új egyének a kiaknázást igen nagy
kedvvel üzték. Ezért e különleges „élvezetet” vállal-
kozási kedvnek hívták. Egyre több emberen vett erőt
a teljesen újszerű láz, amely – egyáltalában nem
lehet csodálni – a reális élettől meglehetősen távol
álló tudományos kutatás területeire is áttért.
A vállalkozó szellemnek a tudományos kutatásra
gyakorolt hatása tulajdonképpen abban nyilvánult
meg, hogy a kutatás egyre reálisabb irányba tere-
lődött. Ezt a mozgóképpel kapcsolatban is világosan
látni, A fejlődés útja ezt mutatja: Janssentől, a
teoretikus csillagásztól, aki még csak valóban „az
 eget kémlelte”, a feltaláló Edisonon át, akiben az új
szellem már jócskán lánggra lobbant, a legújabb idő-
kig, melyekben a tudományos törekvések már egye-
nesen és közvetlenül a gyakorlat szükségleteiből,
programként adódnak.

a) *A vállalkozói szellem realizálja a mozgókép találmányt.*

Az elméleti kutatókból tehát fokozatosan vállalkozó kutatók lettek, akik találmányaikat mindenkor a valóságba igyekeztek átültetni. Ezzel kapcsolatban egy pillanatra most vissza kell emlékeznünk arra, amit annakidején a felvételezéssel, ill. vetítéssel kapcsolatban említettünk. A felvételezést ugyanis produktív, a vetítést pedig reprodukív folyamatként állítottuk be. A mozgófényképezésnek e produktív és reprodukív része mindaddig, míg a mozgófényképezés még a kísérletezés stádiumában volt, szerves egységet alkotott. Sőt a felvételezés és vetítés elfogadható formában történt megvalósulása után is egy ideig még megmaradt ez az egység.

A Lumière fivérek pl., akik tipikus vállalkozó kutatóknak számítanak, saját maguk készítették és vetítették a mozgóképeket. (Az első ilyen előadást meghívott vendégek előtt 1896. március 22-én tartották meg. Ugyanezen év decemberében azonban már az első nyilvános előadásra is sor került. Az első nap bevétele 35 franc, három héttel később már 250 franc volt.) Ugyanilyen vállalkozó kutatónak számít Edison is, aki szintén maga készítette és vetítette a képeit.

Minnél fejlettebbé vált azonban a mozgókép, azaz minnél inkább alkalmassá vált arra, hogy szélesebb körű érdeklődést is lekössön, annál inkább szétváltak a produktív felvételezés (műtermi munka) és reprodukív vetítés (mozgóképelőadás) útjai. A kutató vállalkozókhöz kétségkívül közelebb állt a produktív műtermi munka és a reprodukció

tökéletesítését célzó vetítő berendezések tökéletesítésének produktív problémája, mint maga a pusztá reprodukció, azaz a tulajdonképpeni mozgókép előadás, amely lényegében távol állt a kutatástól, miután annak csak az eredményeit veszi át. Ez a reproductív jellegű előadás sokkal inkább a kizárólag vállalkozó, kialakulóban lévő polgároknak felelt meg, akik akkoriban különösebb válogatás nélkül, valóban csupán vállalkoztak lehetőleg mindenre, ami szerintük megérte a fáradságot. Biztos, hogy egyik, másik vállalkozás valóban megerőltető munkát kívánt; ezek közé tartozott a mozgókép előadás is, melynek kezdeti formája a vándormozgó volt. A mozgókép tehát, melynek származásával kapcsolatban ott találjuk Leonardo da Vinci és még számos tudós nevét, kalandos foglalkozássá vált a kapitalizmus rátermett, vagy kevésbé rátermett kalandos polgárai számára. Eleinte vándormozgók alakultak, melyek városról városra járva, egész világrészeket kóboroltak be. Az áramot szolgáltató dynamót gőzgép hajtotta, a nézőtér, egy ponyvasátor belseje, az ülőhelyek fapadok, a vetítőfal pedig a ponyvára akasztott egy'szerű fehérre meszelt vászon. A zenét kinterna szolgáltatta, az ajtóban kikiáltó invitálta a nézőket a „Bioscop” megtekintésére. Nálunk Magyarországon is, mint külföldön a vásári vándormozgók voltak a film úttörői. Abban az időben a filmeket még nem kölcsönözték, hanem részben Lumiértől és Pathétól Parisból, részben Messtertől Berlinből szerezték be.

Fentiekből többek között azt is láthatjuk, hogy a mozgókép előadásokat tartó vállalkozók ebben az időben „beszerezték”, tehát megvették az előadásra

kerülő filmeket, ami a produktív és reprodukív elem kétségtelen különállását jelentette. E különállás azonban igen erős kölcsönhatást fejlesztett ki a produkció és reprodukció között. A gyártást épp úgy serkentette az előadások iránt megnyilvánuló fokozódó érdeklődés, mint ahogyan az előadást fejlesztette az egyre inkább nekilendülő gyártás. Mindez természetesen nem kerülte el a vállalkozó szellemű polgárság ama egyéneinek figyelmét, akik akkoriban kiváló szimatjuk révén vagy kiemelkedtek már a tömegből, vagy minden adottságuk megvolt arra, hogy ez egykor bekövetkezzék. A fejlődő kapitalizmusban már kialakulóban volt az a réteg, amely utóbb tényleg uralkodó osztályává vált a kapitalista társadalomnak. És jónéhány tőkés a mozgóképnek köszönhette karrierjét. Ezek voltak azok, akik felfigyeltek a mozgóképre és most már elsősorban a produkcióban, a gyártásban láttak fantáziát.

A vállalkozó kutatók típusát így a gyártásban is fokozatosan felváltották olyan rendkívül élelmes „jövendő tőkésék”, mint amilyenek pl. Zukor Adolf, vagy William Fox voltak. Miután azonban jól felfogott érdekükben e mozgóképgyártók isem nélkülözhatték a tudományos kutatást, erre a célra inkább mintegy „szerződtenni” igyekeztek kutatókat, ami így megfelel annak a már említett fejlődési iránynak, mely szerint a mozgóképpel kapcsolatos tudományos törekvések mind realitásabb irányba terelődtek, olyannyira, hogy idővel már valóban egyenesen és közvetlenül a gyakorlat szükségleteiből adódtak. E gyártók a későbbiek folyamán a produkció és reprodukció egységének a helyreállítását.

sát is szem előtt tartották, amennyiben mindenhol saját mozgógép színházakat, illetve kölcsönző vállalatokat igyekeztek létesíteni.

A mozgókép találmány társadalmi jelentősége és működési köre a nekilendült tőkés vállalkozói szellem sodrában így egyre rohamosabban nőtt, míg végül mintegy máról, holnapra kiemelkedtek a földből a *mozgóképgyárak, sőt mozgóképgyárvárosok*.

V. FILMÁRUGYÁR.

1. A FILMGYÁRI VÁLLALAT, MINT ORGANIZMUS.

Ha a filmgyári vállalat, vagy röviden filmgyár kibontakozását figyelemmel (kísérjük, szinte lehetetlen nem észrevenni igen jellemző hasonlóságokat, melyek a filmgyár és az (élő) organizmus fejlődésében mutatkoztak. A filmgyárnak is, akárcsak az organizmusnak, megvolt a maga „össejtje”, amikor még minden funkciót egy sejt, illetve egy személy végzett. Továbbá mentül több funkció alakult ki az organizmusnál, illetve a filmgyárnál, annál inkább vált szükségessé, hogy az egyes funkciók több sejt (csoport), illetve több személy (csoport) között oszoljanak meg. A fejlődés így az organizmusnál¹ és a filmgyárnál is egyre fokozódó differenciálódást idézett elő, míg végül úgy az organizmusnál, mint a filmgyárnál kialakultak az orgánumok, melyeknek már egészen speciális, meghatározott részfunkció jutott osztályrészül. (Organizmusnál pl. agy, szív, filmnél pedig forgató könyv, rendezés.)

* Következőkben ti mozgókép kifejezés helyett a rövidebb film szót használjuk.

Mindebből azt kell látnunk, hogy az organizmus és a filmgyár közötti lényegbevágó hasonlóságok „mennyisége” oly nagy, hogy az már tulajdonképpen minőségi azonosságot jelent. Vagy más szóval: a filmgyár is organizmusnak tekinthető. Ha azonban a filmgyár organizmus, akkor nyilván rá is vonatkozik az organizmus alaptörvénye, mely szerint csak az az organizmus „egészséges”, amelyben az egész (organizmus) akadálytalan működését, a részek (orgánumok) harmonikus együttműködése biztosítja.

a) A filmgyár mint tőkés organizmus.

A filmgyári organizmus azonban, amely létét a vállalkozói szellemnek köszönheti, egyben tőkés vállalkozás, ami az egész organizmusnak kétségkívül speciális jelleget kölcsönöz. Minden tőkés vállalkozás ugyanis a tőke érdekén épül fel. Tehát mentül fejlettebb lett a film, azaz mentül több orgánum alakult ki a gyártással kapcsolatban, annál inkább kellett emelni a „tőke befektetést”. Továbbá mentül nagyobb tőkével folyt a gyártás, annál nagyobb lett a tőkés kockázata. Végül mentül nagyobb lett a kockázat, annál sóvárabban lett a tőkés vágya a nagyobb profit után. A filmgyár tehát egy valóban sajátos tőkés organizmus, melynek éltető eleme a tőke célja: a *(nagyobb) profit*,

b) Profit és filmgyári organizmus.

A filmgyári organizmus tőkés jellegéből adódik közvetlenül a rendkívül lényeges kérdés: *profit és filmgyári organizmus hogyan viszonylanak egymáshoz?* Illetőleg a profit, mely a filmgyári orga-

nizmus motorja, az organizmusok alaptörvénye értelmében egészségesen, vagy pedig károsan befolyásolja-e az organizmus működését. A válasz különösen hangzik, mert tulajdonképpen egyszerre kell felelnünk igennel is meg nemmel is. A profit ugyanis egy ideig kétségkívül egészséges, fejlesztő elemként hatott, utóbb azonban mindinkább gátló „idegen testként” zavarta az organizmus egészséges működését.

Hogy a profit szerepének a megváltozását megérthessük, ismernünk kell a tőkés filmgyári organizmusból kikerülő film sajátos *áru jellegét*.

VI. A FILMÁRU.

A film áru jellegét mi sem igazolja jobban, mint maga a filmárugyár tőkés felépítése. A filmgépek, a filmgyári berendezések, kellékek, műtermek stb. a tőkés (csoport) magántulajdonát képezik. A termelést bérmunkásokkal végeztetik (ebből a szempontból nem játszik szerepet, hogy a „sztár” gázsijáról, vagy a statiszta napidijáról van szó.) A bérmunkások munkaerejüket eladják a tőkésnek, tehát a filmtermelésnél is épp úgy előáll az érték-többlet illetve extraprofit, mint bármely más tőkés termelésnél.

A film sajátos áru jellegét viszont a közönséghez való viszonyán keresztül ismerhetjük meg. E sajátos jelleget kell meghatározni, továbbá e jellegből kifolyólag magában az áruban bekövetkezett belső átalakulást kell felfednünk, hogy a profit szerepének elöntő jelentőségű változását megérthessük.

1. A FILMÁRU SAJÁTOS JELLEGÉNEK KIBONTAKOZÁSA A FILMÁRU ÉS KÖZÖNSÉG KAPCSOLATÁBAN.

A film és közönség egymáshoz való viszonyát hadjáratához hasonlíthatnánk, amelyben a film mint támadó fél példátlan erővel rohamozta meg az emberek millióit.

Az első nagy győzelmet a film annak köszönhetette, hogy tökéletesen megfelelt az érdeklődésnek, melyet a mozgó társadalom mozgékony embere tanúsított általában minden mozgás iránt. (Főképp, ha gépről volt szó.) E győzelem kivívásában döntő szerep jutott annak a körülménynek, hogy a filmben a mozgás mozgókép formájában valósult meg, tehát egyáltalán képben, amely a szó kifejezés elcsépelődése következtében még csak fokozta a mozgás képszerű (vagy a kép mozgásszerű) megnyilvánulása iránt az érdeklődést.

Az első roham győzelmes lezajlása után, megindult a második támadás, amely abból állt, hogy a mozgókép technikai érdekességét új és új technikai trükkökkel és *meseszövéssel* fűszerezték. Ennek az új elemnek, a meseszövének az alkalmazásával a film nagyjelentőségű, de ugyanakkor veszélyes területre lépett. Számptalan út nyílt meg ugyanis ezáltal a film számára, anélkül azonban, hogy különbséget tudott volna tenni bizonyos járható és járhatatlan utak között. Azaz rávetette magát a milliókra, anélkül, hogy tisztában lett volna azok ízlésével. Néha egy film, ami hatalmas költségekkel járt, megbukott, máskor pedig a gyártás részéről jelentéktelennek tartott film óriási sikert aratott. A meseszövések

filmek újszerűsége azonban oly csodálatos volt, hogy a második győzelem sokszorosan felülmúlta az elsőt. A közönségnek nem tetsző filmek, a téves utakon való járás, mely egyesek elvérést vonta maga után, nem adott okot különösebb meggondolásra, mert csupán az újabb milliók meghódításával járó győzelmes harc természetes velejárójának látszottak. Mentül nagyobb lett azonban a meghódított terület, annál gyakrabban tévedt a gyártás hamis utakra, illetve annál gyakrabban tapasztalta, hogy egyáltalában nincs iránytű a kezében, amely a közönség ízlését biztosan mutathatná. Az a különös helyzet állt elő, hogy a milliók szaporodásával szinte arányosan nőttek a gondok, hogyan lehetne a közönség ízlését biztonsággal eltalálni. Számptalan törekvés nyilvánult meg a filmgyártás részéről ebben az irányban. Késhegyre menő csaták dúltak a vezetés párnázott ajtain belül, hogy mi tetszik a közönségnek és mi nem. Még magukban a filmekben is nem egyszer láthattunk olyan jeleneteket, melyekben ez a lázas keresés a téma. Pl. „Mi kell a közönségnek?” felkiáltással megindul a hajsza egy újsztár után, (akit rendszerint az ismeretlenségből, a statiszták közül „fedeznek fel”) vagy ugyancsak az ismeretlenség homályából előkerült rendező megváltoztatja a darab befejezését mert ő tudja, hogy mi kell a közönségnek. (Főképp revü filmekben láttunk gyakran ilyen jeleneteket). Az amerikai filmgyárak egyenesen szerződtettek egyszerű embereket a „közönség köréből”, akiknek aztán kikérték a véleményét, hogy mit tartanak a „tömeg” számára megfelelőnek. – Mindez nem egyéb, mint lázas „piac kutatás”, amely valóban világosan mutatja a

gyártás bizonytalanságát a filmárupiac szükségleteivel szemben.

A filmpiacot és azon keresztül a film iránti szükségletet győzelmes hadjárataival maga a filmgyártás teremtette meg. E szükséglet megteremtésével – azonban hasonlóan járt, mint Goethe „Büvézinasa”, aki szellemeket idézett, de aztán elvesztette felettük az uralmát, mert a varázsigéknek – melyekkel hatalma alá hajtotta őket – a második felét elfelejtette. A filmgyártás is „elfelejtette”, hogy nem túlságosan ismeri a szükségletet, melyet felidézett. Sőt, leszögezhetjük azt is, hogy nem is ismerheti meg soha, mert e szükségleteket kifejező ízlés, (hogy mi tetszik és mi nem) a társadalom szellemi felépítményében gyökerezik, tehát tulajdonképpen a társadalmi tudatnak egyik megnyilvánulása. A társadalmi tudat pedig csak azok számára ismerhető fel biztonságosan, akik a tudatot a társadalmi léttel való, dialektikus egysége alapján szemlélik. A dialektikus szemlélet és a kapitalista filmtermelés pedig olyan ellentétek, melyek feltétlenül kölcsönösen kizárják egymást. Tehát a filmtermelés voltaképpen sohasem tudja teljes biztonsággal megállapítani, hogy amit piacra dob, az megfelel-e a piac szükségleteinek (a közönség ízlésének.) Így a filmáru piac, szemben a közönséges áru piaccal, mely – mint ismeretes – időnkénti krízisekbe jut, szinte állandóan kritikus helyzetben van. Csak súlyosbítja ezt a helyzetet, hogy a filmáru nem raktározható úgy, mint a közönséges áru, melyet tulajdonképpen csak azért kell raktározni, mert a piac átmenetileg nem képes több árut felvenni. A nem kelendő filmáru raktározását azonban nem a

filmpiac átmeneti mennyiségi telítettsége tenné szükségessé, hanem az, hogy nem felel meg a piac mögött álló szükségletnek, illetve ízlésnek. De ha egy filmárú nem felel meg az ízlésnek, akkor az nem számíthat arra, hogy a piac még valaha is felvegye. És így a nem kelendő filmárúból nem raktári, hanem „bukott” árú lesz. *Tehát míg a közönséges árunál időnkénti mennyiségi, addig a filmánál állandó minőségi krízisről beszélhetünk.*

2. A MINŐSÉGI KRÍZIS MEGSZÜNTETÉSÉRE IRÁNYULÓ TÖREKVÉSEK, MELYEK AZ ÁRU BELSŐ ÁTALAKULÁSÁHOZ VEZETTEK.

A filmáru e sajátos, a meghódított területekkel szinte arányosan állandósuló minőségi krízise már a második győzelmi periódusban is egyre több fejtörést okozott a gyártásnak. Kiutat azonban nem igen találtak (mint ahogyan nem is találhattak). Idővel azonban mégis csak kialakult egy biztosnak ígérkező törekvés. Ugyanis mentül gyakrabban tévedtek járhatatlan utakra, annál féltőbb gonddal igyekeztek a járható, vagy helyesebben mondván, a kijárt utakat pontosan betartani. Ennek a törekvésnek volt többek között egyik tipikus tünete a filmgyártás ama elhatározása, hogy csak olyan témákat filmesítenek meg, melyek színdarab, vagy regény formájában már sikert, arattak. Jelszóvá vált tehát bevált témákat, bevált módon, bevált erővel elkészíteni. Ennek a szándéknak kétségkívül megvolt az „üzleti alapja”, mert, hogy a témákon kezdjük, valóban vannak bizonyos „örök” témák, melyekre nyugodtan lehet építeni. Ilyenek a szerelem, kaland-

vágy, halál, borzalom, bűn, sexualitás, jóság stb. A bevált módszerek részben a téma feldolgozásának, részben pedig a filmszerű kidolgozásnak a módját jelentették. A téma kidolgozásának a módjára megvoltak a pontos receptek. Pl. adva volt a gazdag lány és a szegény fiú, akiknek akarva, nem-akarva egymásba kellett szeretniök, hogy mentül megnyugtatóbb „happy endet” lehessen csinálni. Ugyanez a recept fordítva is kiválóan bevált. Ez a séma azért bizonyult a leghatásosabbnak, mert szinte korra és nemre való tekintet nélkül néhány garasért 1-2 órára megvalósította a sötét nézőtérén a nincstelen milliók vagyon és boldogság után sóvárgó vágyálmait. Általánosabb kidolgozási módszer volt még a jóság minden körülmények között bekövetkező végső diadala.

A „filmszerű” kidolgozáshoz tartoztak a pompázó külsőségek, hamis csillogások, természeti felvételek, ámulatot kiváltó felvételi trükkök stb.

Végül, ami a bevált erőket illeti, csak olyan rendezőket, írókat, színészeket alkalmaztak szívesen, akik vagy a filmen kívül, vagy azon belül, de mindenesetre eredményes múltra tekinthettek vissza, akiknek működése tehát „garanciát” jelentett a siker számára.

Mіндеzen biztonsági tényezők további biztosítását kívánta szolgálni a példátlan arányú reklám, amely hol a gyártás szédítő arányaival, hol a sztárok életéből vett intimitások „kifecsegésével” igyekezett a közönség film iránti érdeklődését állandóan a felszínen tartani, illetve fokozni.

Annak ellenére, Hogy a biztonsági tényezők meglehetősen jól működtek, a filmgyártás mégis

állandóan érezte a bizonytalanságot, melynek további igen jellemző tünete volt az, hogy ha pl. egy-egy „vállalkozó szellemű” gyártó a sablontól eltérő, merészebb témát, vagy ismeretlen nagyságot mutatott be és ez a próbálkozás sikerrel járt, akkor azonnal megindult a váratlanul bevált film futószalagon történő sokszorosítása. Egészen természetes, hogy egy ilyen szériát, nem lehetett a végtelenségig nyújtani, az előbb-utóbb megszokottá vált és elvesztette minden vonzerejét, amiért aztán le is kellett venni a műsorról. Ilyen szériákat jelentettek egyébként a sztárok is, akik bármilyen szenzációt keltettek feltűnések idején, idővel unalmassá váltak, tehát egyszer csak őket is „le kellett venni a műsorról”.

De az egész filmgyártás, amely a bevált értékek alapján működött, sem volt egyéb tágabb értelemben vett széria gyártásnál, melyre így hasonló sors várt, mint a tulajdonképeni szériákra. És tényleg, a legbiztosabb utak, a legkitaposottabb ösvények kezdtek járhatatlanná válni.

A bizonytalanság közepette lépett a porondra egy új hatalmas sztár: a hang. Az új sztár kezdetben a legnagyobb szenzáció erejével hatott, mert nem vitatható, rendkívül érdekes újdonságot jelentett. A hangnak a túlságos „kihangsúlyozása” azonban, a sok felesleges beszéd, az unalmas operák és egyéb zeneszámok közvetítése idővel ezt a sztárt is lejáratta. (Legfeljebb az ú. n. slágerokban újul meg mindig vonzereje, ennek azonban vajmi kevés köze van a filmhez). Úgy, hogy a hang megjelenése sem iszűntette meg a problémákat, hanem legfeljebb kitolta valamelyest a megoldást, amelynek akármilyen

lyen formában, de most már be kellett következni. Ezt a filmgyártók is érezték és maguk is lázasan kutattak új sztárokat, új szenzációkat után, (amely természetesen megint csak nem hozott volna megoldást). A kapkodás közben nyúltak a színházhoz, melyet úgy gondoltak a filmen keresztül regenerálhatni, hogy ezáltal a film jusson új, nagy lehetőségekhez. Azonban ez a kísérlet is hamarosan csődöt mondott, mert a közönség a moziban nem színdarabokat kívánt hallani, hanem képeket akart látni.

Nyilvánvalóvá vált, hogy a bajok nem is annyira az „örök” témákban, mint inkább a bevált erőkből és bevált kidolgozási módokban, a sablonos megoldásokban mutatkoztak, melyek legátlatzóbban éreztették a filmek semmitmondó egyformaságát. Erre az egyébként még ma is sok tekintetben fennálló állapotra igen jellemző a következő újsággkritika egy filmről: „ . . . Meglehetősen tarkasággal elegyítik a burleszk *stílus fegyvereit*. A főszerepet *ugyanazok* és *ugyanúgy* játsszák, akik és ahogy ugyanilyen filmeket játszani szoktak általában.” (Magyar Nemzet, 1941. dec. 6. – szám.)

Végeredményben tehát a filmgyártás a bevált módok és erők futószalagszerű sokszorosításával *nem új életet teremtett, hanem csupán halott sablonokkal traktálta a közönséget.*

Az örökösén változó élet azonban tiltakozik a mozdulatlansággal szemben és így egészen természetes volt, hogy az ízlés, amely a társadalmi létből, az élet ez örökké buzgó forrásából táplálkozik, egyre elégedetlenebb lett a megmerevedett halott sablonokkal szemben. A „bevált” filmgyártás tehát végső ellentmondásba keveredett, mert *éppen az-*

által, hogy a közönség ízlését igyekezett kiszolgálni, a közönség ízlésével tálalta magát szemben. (A gyártás valahogy érezte ezt az ellentmondást, de a hibát nem önmagában, hanem a közönség „kiismerhetetlen” ízlésében kereste.)

A „kiismerhetetlen” ízlés pedig egyre inkább érezte a hiányát valami újabbnak és egyben magasabbrendűnek is, mert hiszen az ízlés is fejlődött és az újban természetesen tökéletesebbet is kívánt kapni. A milliók e várákozása nem is múlt el nyomtalanul, mert lassanként a filmszakemberek körében is mozgolódás, keresés indult meg új irányok felé. Nagy mértékben járult hozzá az újabb törekvések kimélyüléséhez a *film teóriájának a megalapozása is*, amely egyes szakemberekben részben felébresztette, részben pedig megerősítette a film *magasabbrendűségébe vetett hitet*.

A lelkes szakemberek így a film elmúlt győzelmi hadjáratai során behódolt milliókban megtalálták természetes fegyvertársaikat, akikkel mintegy „vállvetve” küzdöttek egy magasabbrendű forma győzelme érdekében.

Az új forma iránya egyre határozottabban a művészet felé mutatott, aminek eredményeképpen megszülettek az első ú. n. művészi filmek. E filmek némelyike már a kezdet kezdetén jelentős sikert aratott. A tőkések zöme azonban ennek ellenére irtózott ezektől az alkotásoktól, mert úgy gondolták, hogy megint csak újabb és még hozzá számukra teljesen idegen területeken folyó kísérletezésekről van szó, melyek a fennálló bizonytalanságot még csak fokozhatják. Ezek után még csak görcsösebben ragaszkodtak a közönség ízlésének a bevált fil-

mek útján történő kiszolgálásához. (Hogy mennyire érezte a tőkének gátló hatását épp a legtökéletesebb filmművész, Chaplin, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy ő maga volt filmjeinek tőkése, mert csak így látta biztosítva művészi szándékainak akadálytalan megvalósulását.)

Később a tőkések már valahogy maguk is látták, hogy a művészi filmek tökéletesebbek, sőt nemcsak, hogy megfelelnek a közönség ízlésének, hanem azt egyben fejlesztik és irányítják is. Ilyen át-törésnek beillő munkát a profitra spekuláló tőkések azonban nem vállalhatnak. Ezért változatlanul sokkal szívesebben gyártottak – mondjuk – egy cowboy filmet, amely szerényebb, de biztos profittal járt, mint egy művészi filmet, amely feltétlenül nagyobb, de ugyanakkor szerintük bizonytalanabb profittal kecsegtetett. Csak jóval később, amikor már alaposan meggyőződhetek arról, hogy a közönségnek valóban a művészi filmek kellenek (szerintük ugyan ez is csak a közönség egy érthetetlen szeszélye volt) voltak kénytelenek beadni a derekukat. Ekkor azonban az óvatos vállalkozók (akik valaha vállalkozó kedvvel rendelkeztek) már kiejtették kezükből a kezdeményezést.

Világosan áll tehát előttünk a következő: *a tőke, amely nem ismerhette a közönség ízlését, azáltal igyekezett 'profitját biztosítani, hogy kizárólag csak tapasztalata alapján beválnak vélt filmeket volt hajlandó gyártani. A bevált filmek azonban egyformaságuk következtében élettelen sablonokba merevedtek és így lemaradtak a lét változásaival fejlődő ízlés mögött. Ez a visszás helyzet új törekvéseket váltott ki, melyek a filmáru belső át-*

alakulásához vezettek. A közönséges filmáruból művészi filmáru lett. Ez az új áru a tőke határozott ellenszenvével találkozott, mert a profitot látszott veszélyeztetni. A tőke tehát azért, hogy a művészi film érvényesülését akadályozni igyekezett, a film természetes fejlődésének állta útját. És ha a tőke valaha a profitra való tekintettel lépett új utakra, most ugyancsak a profitra való tekintettel nem akart azokra az új utakra lépni, melyekre utóbb – miután a fejlődést nem akadályozhatta meg – mégis csak rákényszerült. Tehát a profit, mely egykor fejlesztőleg hatott a filmgyári organizmus működésére, a művészi film óta kétségen kívül egyre inkább „idegen testként” zavarja az organizmus egészséges működését.

Ma a profit csupán szükséges rossz eleme a filmnek, mely a gyártáshoz ezidáig (és még egy ideig) nélkülözhetetlen tőke természetes velejárójaként, többé már nem fejlesztheti, hanem csak hátráltathatja a fejlődést.

Mi sem jellemzőbb a profit, vagy mondhatjuk már úgyis, hogy tőke idegen test-szerű jellegére, mint az, hogy épp neki köszönhető a kapitalizmus legfurcsább árujának a *művészi filmárúnak* a megszületése. Ez az áru ugyanis már nem egészen áru és még nem egészen művészet.

VII. A MŰVÉSZT FILMARU.

1. A MŰVÉSZI FILMARU MÁR NEM EGÉSZEN ÁRU . . .

Hogy a művészi filmáru már nem egészen áru, azt akkor láthatjuk legvilágosabban, ha előbb a közönséges áru mivoltával vagyunk tisztában.

Eszerint az áru olyan munkatermék, amelyet emberi szükséglet kielégítésére termelnek, azonban nem saját (termelői), hanem a piac szükségleteinek a kielégítésére. Az áru értékét a benne foglalt mindenkori társadalmi munkaidő mennyisége határozza meg. A mindenkori társadalmi munkaidő mennyiségén azonban nemcsak az a munkaidő mennyiség értendő, melyet a munkás közvetlenül az áru előállításával tölt el, hanem mindazt a munkaidő mennyiséget is számításba kell venni, melyet azoknak az áruknak az előállításához használtak fel, melyek a munkás munkaerejének az újra előállításához szükségesek. Tehát az előképzettség, az élelmezés, lakás stb. szükségleteinek az előállításához szükséges munkaidő mennyiséget is tekintetbe kell venni. Pl. egy lakatos által előállított áru értéke részben az illető áru előállításához szükséges munkaidő, továbbá a lakatos munkaerejének a fenntartásához, valamint szakképzettsége megszerzéséhez szükséges munkaidő összege.

Ha most ugyanezeket a szempontokat a művészi filmárura, ill. az ú. n. filmművészekre (forgatókönyvíró, rendező, színész stb.) vonatkoztatjuk, akkor náluk is számításba kell venni ugyanazokat a tényezőket, mint a lakatosnál, ezenkívül azonban még van *egy különleges tényező, melyet már nem lehet a társadalmi munkaidő mennyiségének mértékével mérni: ez a tényező A SZÜLETETT TEHETSÉG.*

A művészi munka tehát szemben a közönséges munkával két tényezőből tevődik össze: az *elsajátítható* szakképzettségből és az *el nem sajátítható* speciális egyéni adottságból, a tehetségből. E két tényező, a szakképzettség és a tehetség összműkö-

désének az eredménye a művészi filmáru, amely tehát csak részben mérhető már az áruk mértékével, mert olyan elemet is tartalmaz, amely kívül áll az áruk értékelési lehetőségének határán, amiből következik, hogy a művészi filmáru már valóban nem egészen áru.

2. A MŰVÉSZI FILMTÖMEGÁRU.

A film előtt a művészi alkotásoknak, mint áruknak nem volt komoly társadalmi jelentőségük, mert egyének alkottak egyének számára, a művészek a műpártolók számára. A művészi filmáru azonban a művészi tehetség e speciális terméke idővel oly közkedvelt lett, hogy *művészi tömegáruvá vált. A filmet tarthatjuk ezek szerint az első és egyetlen művészi tömegárunak, mélynek kifejlődése annál jelentőségteljesebb, mivel eddig teljesen újszerű, ismeretlen folyamatot jelent.* Művészet és tömegáru ugyanis a művészi filmtömegáru megjelenése előtt kétségkívül olyan ellentéteket jelentettek, melyeknek együttes fejlődése szinte elképzelhetetlen volt. Mert az már bekövetkezett ugyan, hogy művészetből tömegáru lett, ami azonban az áru művészi értékének a megsemmisülésével járt, sőt, az is előfordult, hogy tömegáruból művészi áru lett, ami által viszont az áru tömeg jellegét veszítette el, de az, hogy *egy művészi áru épp tömegáruvá történő alakulása* következtében fejlődjék, arra még nem volt példa.

Nem vitás, hogy az árunak és művészetnek eredendő ellentétét mutatták azok a küzdelmek, amelyek az új, magasabbrendű művészi film kialakulása körül folytak az árut képviselő tőkésék és a

művészetet képviselő művészek között. Egyet azonban világosan kell látnunk: *a művészi filmáru sohasem fejlődhetett volna tömegáruvá, ha a küzdelem csak e két fél között folyt volna le. De a küzdelemben egy harmadik elem is beleavatkozott, amely a művészet pártjára állt. Ez az elem pedig maga a TÖMEG volt, amely kívánta a művészi filmet.* És csakis a tömeg eme „beleavatkozásának” figyelembevételével érthetjük meg a kapitalizmus legkülönösebb áruját, a művészi filmtömegáru, amely amúgyis különös; belső ellentmondásban szenved. Ezt az ellentmondást egyébként épp az idézte elő, hogy a tömeg „beleavatkozott és egyre határozottabban kívánja a művészetet. *Úgyhogy az eredetileg művészetellenes fiémárunak, ahhoz, hogy tömegáruvá válhassék, egyre inkább az eredetileg tömegellenes művészi áruvá kell fejlődnie.*

Ennek az ellentmondásnak előbb, vagy utóbb fel kell oldódnia, mert ez is csak akadályozza a film megakadályozhatatlan további fejlődését. Nem kétséges, hogy az ellentmondás megszűnése a film áru jellegének a megszűnésén keresztül fog bekövetkezni, mert a filmnek *nem áru jellegében rejlik maradandó emberi és társadalmi értéke, hanem abban a merőben új emberi és társadalmi szükségletben, melyei, mint új szemlelet és új művészet ön-maga felidézett.*

Csak a film áru jellegének a megszűnése teszi lehetővé, hogy a művészi filmtömegáru, amely máinem egészen áru, ne álljon meg „a még nem egészen művészet eme fokán, *hanem kiküszöbölve az áru jellegből adódó profitot, végérvényesen igazi művészetté, tömegművészetté emelkedjék.*

MÁSODIK RÉSZ A filmművészet

I. A FILM, MINT KIFEJEZÉSI MÓD.

Gondoljunk vissza arra, a könyvünk elején felvetett kérdésre, amely a film meghatározásával kapcsolatban két irányban is adódott; t. i., hogy miből alakult és mivé fejlődött a film. Akkor csak röviden megállapítottuk, hogy a film mozgógépből alakult és filmművészetté fejlődött. A továbbiakban a kérdés egyik irányát, vagyis, hogy miből alakult a film, a mozgógép vonatkozásainak megfelelően történelmi, gazdasági és társadalmi szempontokból áttekintettük. Most következik a kérdés második fele, azaz, hogyan fejlődött ki a filmből a filmművészet.*

Tekintettel arra, hogy a művészet mindenkor az emberi kifejezés egy fajtája, a következőkben a művészetté fejlődő filmet is kifejezésként kell szemlélnünk. Eszerint a film képszerű kifejezés, ami annyit jelent, hogy az ember a filmképben igyekszik megörökíteni azt, amit lát és átél. E kifejezés minden sajátossága így elsősorban a többi képszerű

* Filmművészet helyett igazság szerint művészi film-áru kellene említenünk, amelytől itt csak azért térhetünk el, mert a fejlődést ezúttal már nem az áru, hanem a művészet elveinek a szempontjából vizsgáljuk.

kifejezésekkel (festmény, rajz, grafika, metszet, fénykép) szemben domborodik ki.

Általában bármely kifejezés határait, illetve lehetőségeit azok az eszközök, vagy más szóval anyagok és szerszámok határozzák meg, amelyekkel az illető kifejezés rendelkezik. Az írásnak pl. anyaga egy írható felület (papír), szerszáma pedig írásra alkalmas eszköz (toll), vagy a beszédnek anyaga az élőszo, szerszáma az emberi beszélőszervek. Beszédet épp úgy nem lehet – tegyük fel – agyagban vésővel, mint ahogyan szobrot sem lehet papíron tollal kifejezni. Mindez azt jelenti, amit a film sajátos képszerűségével kapcsolatban már említettünk, hogy t. i. *mozgóképek és mozgógépek (szer szóm-anyag) egymással szétbonthatatlan dialektikus egységet alkotnak*. Ezt akkor látjuk legjobban, ha arra gondolunk, hogy a kifejezés fejlődése épp úgy fejlesztette az eszközöket, mint ahogy az eszközök fejlődése fejlesztette a kifejezést. Tökéletesebben színérzékeny filmszalag pl. épp úgy fejlesztette a színárnyalatokban rejlő kifejezési lehetőségeket, mint ahogy az így nyert képek a filmszalag színérzékenységének fejlesztésére is serkentőleg hatottak. Más kifejezéseknél, a festészetnél pl. az olajfestékek feltalálása épp úgy fejlesztette a színek kifejezési lehetőségeit, mint ahogy az így nyert képek tökéletesítették magukat az olajfestékeket.

A film kifejezési lehetőségeinek a szempontjából elsősorban azt kell most megvizsgálnunk, hogy mi értendő mozgókép anyagon és szerszámon. Kísérreljünk meg egy egészen durva összehasonlítást pl. az írással. Ez utóbbinál ceruzával papírra

írunk, a filmnél pedig felvevőgéppel filmszalagra fényképezünk. Ha e példa mélyebb vonatkozásai-
ban nem is megfelelő, annyiban mégis találó, hogy
szerinte nyugodtan nevezhetjük a film anyagának
a filmszalagot, szerszámának pedig a felvevőgépet
(kamerát). Ez a két tényező határozza meg mind-
azt, amit filmben ki lehet fejezni. Az említett té-
nyezők felhasználásának csupán alapelveit fogjuk
vázolni. Minden egyes szempontra kitérni nem tu-
dunk, részben, mert ezek szinte megszámlálhatatlanok,
részben pedig, mert állandó fejlődésben van-
nak.

1. A FILMSZALAG ANYAG.

A filmszalaggal két irányban kell foglalkoz-
nunk. Egyrészt a szalagnak anyagi mivoltából adó-
dó adottságait kell látnunk, másrészt felhasználási
módját kell megvilágítanunk. A filmszalag anyagi
mivolta szerint *végtelen hosszú celluloid szalag,*
melynek felülete fényérzékeny emulzió réteggel van
bevonva. A felhasználása mozgó állapotban törté-
nik, mivel két orsó között (szabályos időközökben
ismétlődő megszakításokkal) továbbítják. Ezekből
a következő lehetőségek adódnak: A filmszalag fény-
érzékenysége a felvételi tárgyaknak fénykép, a felvé-
teli hangoknak hangkép formájában történő rögzí-
tését teszi lehetővé. (A hangot ugyanis a felvétel-
kor a képpel való párhuzamosság érdekében bizo-
nyos eljárással fénysugárrá alakítják át, amelyet
így a szalagra lehet fényképezni.) A mozgó film-
szalag tehát mozgásnak és hangnak a kifejezését
teszi lehetővé. Miután pedig minden mozgás (vál-

tozás) térben és időben következik be, a filmszalag a mozgás ábrázolásával együtt *teret és időt*, sőt a végtelen filmszalaggal végtelen időt és teret képes kifejezni. A fűmmel ebből a szempontból egyetlen más képszerű kifejezés sem veheti fel a versenyt. A többi képszerű kifejezések ugyanis csak egy bizonyos helyzetet (1. mozgásfázist) képesek ábrázolni, amellyel legfeljebb a mozgást elképzeltetik velünk. (Lásd Lessing; Laokoón), de egyáltalában nem képesek azt *megvalósítani*. Ennek következtében nem fejezhetnek ki sem időt, sem teret. Ez egyébként már az idő és tér dialektikus egységének a kérdése, melyről itt bővebben nem lehet szó, csupán megemlíthetjük, hogy mozgás csakis tér és idő együttes vonatkozásában képzelhető el, azaz időt csak térben, teret csak időben lehet kifejezni. A filmszalag anyagban rejlő e lehetőségek mellett vannak jelenleg valamelyes korlátok is, melyek a filmszalagon megrögzített kép szintelenségében, vagy helyesebben egyszínűségében mutatkoznak. (Ha azonban jól meggondoljuk, akkor tulajdonképpen a szintelenségben is lehetőséget kell látnunk, mert hiszen ennek köszönhetjük a mély művészi erővel ható fény-árny hatásokat.) Említett korlátok előbbutóbb végképp le fognak omlani és meg fog valószínű a színes film, amely ma még csak a meseszerű feldolgozásokban „élethű”.

Ugyancsak részben a filmszalag alkalmazásával függ össze a kép domborúságának kérdése, amely a kifejezés újabb lehetőségeit rejtí magában. A domború film azonban a kísérletezésnek még abban a stádiumában van, mely inkább a jövő, mint a jelen szempontjából vizsgálható.

a) A filmszalag mozgási sebessége.

Külön jelentősége van a kifejezés szempontjából a filmszalag mozgási sebességének. Tudjuk azt, ha a filmszalag a felvételnél és vetítésnél oly sebességgel halad, hogy egy másodperc alatt tizenhat képkockát lehet a mozgó tárgyról felvenni, illetve vetíteni, akkor élethű mozgásnak megfelelő képek keletkeznek. Azt is tudjuk, ha egy másodperc alatt – tegyük fel – csak tíz képkockát veszünk fel és vetítünk, akkor úgynevezett ugráló képeket kapunk, mert ilyenkor nem áll elég mozgásfázis rendelkezésünkre. A filmszalag ilyentén sebessége a normális mozgás karikírozásának lehetőségét nyújtja. Gondoljunk egy torzítottabb chaplini járásra, amely a mozgást kétségkívül gúnyolja. Ha a mozgó tárgyról pl. 32 képkockát felvételeznénk és vetítenénk egy másodperc alatt, akkor harmonikusabb, élethűbb mozgást kellene kapnunk a mostani (hangosfilmes 24 képkockás) felvétellel, illetve vetítéssel szemben. Ha továbbá a felvételezés alkalmával a normálisnál (24 kockánál) gyorsabban mozgatjuk a filmszalagot (64 kockával), akkor az úgynevezett lassított mozgású képeket kapjuk, mert a normális sebességű vetítés alkalmával több mozgásfázis áll rendelkezésünkre, mint amennyi a természetes mozgás ábrázoláshoz szükséges. Ha viszont a felvételezésnél a normálisnál lassabban mozgatjuk a filmszalagot (15 képkockával) akkor – éppen fordítva: – a gyorsított mozgású képeket láthatjuk, mely esetben a vetítésnél a természetes mozgáshoz viszonyítva kevesebb fázis áll rendelkezésünkre. A lassított és gyorsított képek különleges lehetőségeket

nyújtanak a filmkifejezés számára, úgy tudományos, mint pedig művészi vonatkozásban. A lassított felvételek igen alkalmasak pl. oly gyors mozgások tanulmányozására, melyekben az egyes fázisokat nem lehet szabad szemmel érzékelni. (Sport oktató film). Gondoljunk továbbá játék filmekre, melyeknek egyes jeleneteiben minden lassabban mozog, mintegy álomszerű vízió benyomását keltve. Gyorsított felvételekkel viszont főképp játékfilmek humoros (üldöző) jeleneteiben találkozhatunk gyakran.

A filmszalag mozgásával kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy annak bizonyos sebessége teszi egyáltalán lehetővé a mozgás bemutatását. A gyorsított, illetve lassított képek amellett, hogy különböző kifejezési lehetőségeket nyújtanak, szemünk látóképességét mintegy kibővítik, mert olyan jelenségeket is láthatunk, melyek a szabad szem számára rejtve vannak.

b) A visszafelé hajtható filmszalag.

A filmszalagnak nem csupán sebessége, hanem visszafelé forgathatósága is jelentős lehet a kifejezés szempontjából. Ha ugyanis egy bizonyos filmszalag részre már felvételt eszközöltünk és ezt a részt visszafelé forgatjuk a gépben, akkor ugyanerre a részre további felvételeket is készíthetünk. Ezáltal a legkülönbözőbb művészi hatások érhetők 1. (Úsztatás).

2. A KAMERA SZERSZÁM.

A kamerával is anyagi mivoltát és felhasználási módját illetőleg kell foglalkozni. A kamera

anyaga szerint lencserendszerrel ellátott sötétkammera, amelynek fényérzékeny felülete a már tárgyalt végtelen mozgó filmszalag. A kamerát úgy álló, mint pedig mozgó helyzetben alkalmazzák. Ez annyit jelent, hogy vagy a kamera áll és a felvételi tárgy mozog, vagy fordítva, illetőleg mindkettő mozog, vagy áll. A lencserendszer nem szolgál más célt, minthogy a kamerába bevetődő fénysugarakat erősítse és kiküszöböljön egyes, optikai fogyatékoságokat. A kamera igazi jelentőségét felhasználási módja adja meg. A filmszalagra csak az kerülhet rá, ami a lencse hatósugarán belül van. Ha a lencsét a kamera szemének tekintjük, akkor úgy mondhatnánk; hogy a filmszalagra az kerül rá, amit a lencseszem lát. Hogy pedig mi kerül a lencseszem látókörébe, az egy másik szemtől, a kamerát irányító emberi szemtől függ, melyet végső fokon a kifejezéssel kapcsolatos elképzelés irányít. A vásznon tehát csak azt látjuk, amit velünk a film alkotója a kamerán keresztül láttatni kíván. És éppen ebben rejlik a kamera felhasználási módjának, az u. n. beállításnak a jelentősége. A felvételi tárgyaknak ugyanis, melyeket az elképzelés láttatni kíván, kifejező erejük aszerint változik, amilyen irányból látjuk azokat. Egy épület pl. sokkal monumentálisabb lehet előlről mint oldalról. A kamera viszont nem engedi, hogy a sok nézési lehetőség között ide-oda csapongjunk (és esetleg épp a legjellemzőbb oldalt ne vegyük észre) hanem a beállítással a felvételi tárgynak épp a „legjellemzőbb” oldalát mutatja be, ami lényeges kifejezési lehetőség a film számára. Ezzel függ össze az is, hogy a kamera-szem csak egy lencsével, míg az

emberi szempár két lencsével rendelkezik. Ez anynyit jelent, hogy az emberi szem a tárgyakat sztereoszkópicusan, a térben, (szélességben, hosszúságban és mélységben) látja, míg a kamera csak a síkot (szélességet és hosszúságot) tudja érzékelteni. A szempár így bárhonnán is néz valamely tárgyat, abból mindig többet lát, mint a kamera. Ennek természetes következménye az, hogy ha egy tárgyat szabad szemmel járunk körül, akkor a tárgyról egymástól kevésbé különböző képeket nyerünk, mintha ugyanazt a tárgyat a kamerával járjuk « körül. Ugyanazon tárgyról a kamera által mutatott képeknek nagyobb fokú eltérése erősen kimélyíti a „legjellemzőbb oldalról” történő beállítás hatását. E kifejezési lehetőségek további elmélyüléséhez vezet az is, hogy a kamera – ebből a szempontból, akárcsak az emberi szem – perspektivikusan lát, tehát a közelebb lévő nagyobb, a távolabbat kisebbnek mutatja. A kamera és a felvételi tárgy távolságának viszonya olyan perspektivikus torzításokat idézhet elő, amelyek mindenkor karakterizáló kifejezést nyújtanak. Perspektivikus beállítással pl. a legideálisabb emberi alakot is torzára lehet deformálni.

Végeredményben tehát a kamera a felvételi tárgyakat arról az oldalról mutatja be, melyről szemlélve azok mintegy „önmagukról beszélnek”. A perspektivikus beállítás pedig egész sajátos módon képes kifejezni az elgondolásokat, melyeket a kifejezési szándék a felvételi tárgyról maga elé állított.

A filmszalag és kamera tehát azt a lehetőséget

nyújtják a filmkifejezés számára, hogy mindazt, ami térben és időben képből és hangból egyáltalában megörögzíthető, sajátos filmképszerű formában fejezhesse ki. E sajátos forma a *filmszerűség*, melynek kifejlődésével kapcsolatban fogjuk csak teljes egészében látni, hogy mit jelentenek az anyag és szerszámbeli adottságok. A filmszalag és kamera felhasználási lehetőségei közül itt csak néhány alapmomentumra térhettünk ki. A cél az volt, hogy érzékeltessük azt a szoros kapcsolatot, amely a film technika és a kifejezés lehetőségei között fennáll.

II. A FILMKIFEJEZÉS FEJLŐDÉSE A FILMSZERŰSÉG IRÁNYÁBAN.

1. A REÁLIS VALÓSÁGOT MÁSOLÓ FILM.

A filmgyártás őskorában az első kis filmalkotások nem kívántak mást, mint egy új szenzációs technikai találmányt bemutatni. A találmány újszerűségét a reális valóság mozgásának kifejezési lehetősége alkotta és így egészen természetes volt, hogy a filmek témái a reális valóságból kiragadott olyan részleteket tartalmaztak, amelyekben a mozgásnak jutott a fő szerep. Lumierék első filmje pl. az apjuk gyarából hazatérő munkásokat mutatta be. Hasonló filmek a kovácsműhelyt, a vonatterkeztést, a háborgó tengert és más „mozgalmas” eseményeket ábrázolták. Eme rövid filmek kifejezési főszenpontja az élethűség volt. Ez vonatkozott úgy a mozgásra, mint egyáltalában a látásra. A vonat

érkezését azzal az élethűséggel igyekeztek bemutatni, amellyel a történeteket valamely néző – mondjuk jó helyről – (ahonnan mindent lát) képes szemlélni. A film ebben a legősibb korszakában a néző szemével nézett (később a néző néz a film szemével), akinek a számára abban a megszokott formában akart mindent bemutatni, ahogy azt a reális valóságban számtalanszor látja: vagyis ahogy az adott helyzethez képest már megszokta dolgok látását. Ez annál érthetőbb volt, mert hiszen ép ebben a „sablonos oldalról” történő reprodukálásban, a élethű mozgás „megszokott képű” másolásában domborodott ki legtökéletesebben az új találmány szenzációja..

A rövid, élethű kis filmek másolni kívánták a reális valóságot és ezért joggal nevezhetjük ezt a kort a reális valóságot másoló film korának.

2. A REÁLIS VALÓSÁGOT ÉRTELMEZŐ FILM.

Idők folyamán a rövid filmeket hosszabbak váltották fel. A hosszabb filmek témája is egy ideig még maga a reális valóság volt, bár a mozgás bemutatása mellett egyre nagyobb szerepet játszott a téma érdekessége is. Főképp olyan eseményeket igyekeztek feldolgozni, amelyek általános érdeklődésre tarthattak számot. Ilyen témák voltak a kiemelkedő politikai, társadalmi stb. események. Ezek a filmen keresztül mintegy megelevenedve tulajdonképpen a képes újságoknak jelentettek komoly konkurenciát. Az érdekes eseményeket tárgyaló filmek így nemcsak a mai híradók, hanem egyáltalában a film kifejezés ősi formáiként foghatók fel. A legérde-

kesőbb eseményeknek is vannak azonban kevésbé érdekes, sőt jelentéktelen részletei, amelyeknek a bemutatása felesleges. Jelentéktelen részletek, amelllett, hogy feleslegesen terhelik, könnyen el is terelhetik a figyelmet az igazi érdekességről. A hosszabb cselekmények élethű bemutatása tehát, amelyben érdekes és érdektelen részletek együtt szerepelnek, nemhogy növelik, hanem ellenkezőleg, csökkentik a kifejezés hatóerejét. A bemutatott érdekes események érdekében részleteinek az elhagyása jelentette az első lépést abban az irányban, amely a reális valóság puszta másolása helyett egy új élet megalkotása, a művészet kifejlődése felé vezetett. Az érdekes és érdektelen részletek értelemszerű mérlegelésével indult meg a művésziességi folyamat, amely az életet a valóság másolástól történő fokozatos eltávolodás, illetve a filmszerűség útján igyekezett kifejezni. Már ez az első magától értetődő lépés is a filmszerűség egészen sajátos! megnyilvánulásait hívta életre. Egy érdekes eset érdektelen részleteinek kihagyása tulajdonképpen térnek és időnek az elmaradásával járt. A filmben kifejezett cselekmény, tehát más időben és térben játszódik le, mint a valóságban. Ennek ellenére nemcsak hogy érthetőségben nem, hanem még időben és térben sem érezzük magunkat megrövidítve. Egy a valóságban két óráig tartó felvonulást a filmben íz másodperc alatt tökéletesen élvezni tudunk, mert a film a felvonulásnak csak a fontos mozzanatait mutatja be. Tehát értelemben ugyanazt kapjuk a filmben, mint a valóságban. A filmszalag mozgása így nemcsak a térnek és időnek kifejezését, hanem filmszerű formában történő *előállítását* teszi lehe-

tővé. Ez a további fejlődésben az idő és tér relativitásának szimbolikus kifejezésévé emelkedik majd. A jelentéktelen részletek elhagyása, illetőleg a jelentékeny részek kidomborítása egy másik vonatkozásban is jelentőségteljessé vált. Ha ugyanis egyes részeket nem mutattak, akkor viszont azt, amit mutattak, alaposabban, több irányból kívánták ábrázolni. Tehát már nem csupán egy „jó helyen ülő néző”, hanem egyáltalában az összes nézők látószögéből indultak ki. A felvonulás mozzanatait ekkor már nem csupán egyfelől, hanem több oldalról, közelebbről, – távolabbról mutatták be. Ezáltal egy néző a legkülönbözőbb helyzetű nézők látási lehetőségeihez jutott. A másoló filmmel szemben így az értelmező filmnél, már a kamera mozgása, a jellemző oldalról történő beállítás kezdett kibontakozni. Végeredményben az értelmező film bizonyos eltávolodást jelentett a valóság megszokott képű ábrázolásától, mert kevesebbet és ugyanakkor többet mutatott, mint amilyen maga a realitás.

3. MŰTERMI VALÓSÁGOT MÁSOLÓ FILM.

A rohamosan szaporodó közönség igénye a filmmel szemben egyre nőtt. A találmány technikai csodája, mint általában minden csoda, 3 napig tartott. A híradószerű filmek, bár változatlanul érdekesek maradtak, már nem elégitették ki a felébredt látási vágyat. Így aztán mindinkább olyan filmek kerültek előtérbe, amelyeknek a tartalmát kitalálták, azaz megszerkesztették. Bár ilyen próbálkozások a kezdet kezdetén is voltak, igazi jelentőségre mégis csak akkor jutottak, mikor a film már szé-

leszkörü érdeklődést kötött le. A kitalált témákkal, a mesékkel az volt a cél, hogy *függetlenítsék magukat a reális valóságtól*, amelyet gyakran csak igen körülményesen, vagy egyáltalában nem lehet abban a szórakoztató formában másolni és értelmezni, ahogyan ez a közönségnek tetszhet. A reális valóságot jelentő élettől azonban nem lehetett eltekinteni, mert az embereket mégis csak az élet érdekli. Ez első pillanatban ellentmondásnak látszik, de ha jobban meggondoljuk, mégsem az, mert az emberek valóban az életet akarják nézni, csak nem abban az összetételben – és ezen van a hangsúly – mint ahogyan az a reális valóságban van. Ki kellett tehát meséket találni, melyek az életről szólnak, és mégsem a reális valóságot nyújtják, hanem azt csupán utánozzák „mintha az életből lennének kiragadva”. A megszerkesztett élettémákat csak megszerkesztett millióben valósíthatták meg. Ezt a milliót fogadja be a műterem. Ebből a szempontból épügy nem fontos a műterem technikai szerepe, mint az, hogy a kidolgozás egyes részletei továbbra is a reális élet másolását és értelmezéseit nyújtották. A hangsúly azon van, hogy a megszerkesztett témák már nem nélkülözheték a megszerkesztett milliót, sőt annak jelentősége állandóan emelkedett.

a) *A vágás.*

A megszerkesztett témák és milliók következtében a film előállításában bizonyos eljárások alakultak ki, melyeket elsősorban praktikusági szempontok hívtak életre, végül is azonban a kifejezésnek nyújtottak további, az eddigiék folyamán még nem

tárgyalt lehetőségeket. A mesék ugyanis rendszerint igen sokféle, változatos millióben játszódnak le, amelyeket meg kell építeni. Ha a mese természetes folyamatának megfelelően egyidejűleg állnának rendelkezésre a milliók, akkor ehhez szinte elképzelhetetlen méretű műtermekre lenne szükség, továbbá egyféle millió többször is előfordul és mi sem természetesebb, minthogy ezeket csak egyszer építik fel. Fenti szempontokra való tekintettel a milliókét nem egymás mellett, hanem egymás után építik fel, amivel együtt jár az, hogy a tartalmilag egy millióhoz tartozó részleteket nem a mese természetes folyamatának megfelelően, hanem a milliók építésének sorrendjében veszik fel. Ha tegyük fel valamely mese sokféle millióje közül a kezdet, a közép és a vég ugyanabban a millióben játszódik le, akkor ezeket egymás után veszik fel, majd a milliót lebontják és következhet egy másik millió a megfelelő tartalmi részletekkel. A felvételnél tehát a tartalom kénytelen alkalmazkodni a milliók praktikus felépítési lehetőségeihez. – A mesét a vásznon azonban már a természetes folyamatban látjuk. – Hogy ezt elérhessük, a felvétel után a film-szalagot szét kell vágni és az egyes részeket a megfelelő sorrendbe újra összeilleszteni. Ezt az eljárást hívják vágásnak. A vágás kezdetben nem szolgált más célt, mint a mese eredeti sorrendjének a helyreállítását, később azonban a ritmus kialakításában igen jelentős szerephez jutott.

A vágás ezenkívül főképp a filmszínész szempontjából jelentős, aki – szemben a színpadi színésszel – jórészt emiatt (de még egyebek miatt is) sohasem képes magát egy folyamatos játékba bele-

élni, Talán ez az egy szempont; s elegendő ahhoz, hogy lássuk, mily óriási különbséget idéznek elő a film adottságai a kétféle színjátszás pszichikai vonásait illetően is.

b) A tartalom és forma egysége.

Visszatérve az előbbiekre, megállapíthatjuk, hogy a film ebben a korszakában tartalmát illetően elszakadt a reális valóságtól, amennyiben a valóságot az élethű mese váltotta fel. A kifejezési lehetőségek fejlődése szempontjából azonban jóformán semmiféle fejlődés sem következett be a reális valóságot értelmező film óta. Ebben az időszakban ugyanis kizárólag csak azzal törődtek, hogy a kifejezés tartalma mentől érdekesebb legyen. A figyelemnek a tartalomra történő összpontosítása azonban előbb-utóbb a kifejezésnek egy belső ellentmondását hívta életre. Hogy ezt megérthessük, a kifejezések tartalmi és formai összefüggéseit kell megismernünk. Tartalom és forma szétbonthatatlan dialektikus egységet képeznek egymással. Gondoljunk egy egyszerű példára. A kifejezés – tegyük fel – „szép időket élünk” teljesen ellentétei tartalmakat jelenthet aszerint, ahogyan ezt éppen mondjuk. Tehát jelenthet valóban szép időket, de ugyanakkor rossz időket is. *Amit* mondunk (tartalom), szorosán összefügg azzal, *ahogyan* mondjuk (forma). A festészetben pl., amikor a végtelen tér kifejezési vágya kezdte a kifejezés tartalmát képezni, ugyanakkor a festés, a rajz kivitele is megváltozott. De ugyanezt az egységet megtaláljuk a filmben is. Amíg a reális valóságot másoló filmnél

a tartalmat maga a reális valóság képezte, addig a forma ennek megfelelően az élethűség volt. A reális valóságot értelmező filmnél, melynél a tartalmat az értelemszerű valóság alkotta, a forma szintén módosult, amennyiben már jellemző oldalakról történő beállításokra törekedett. A műtermi valóságot másoló filmnél azonban, ahol a kifejezés tartalmilag már elszakadt a reális valóságtól, formailag még mindig ahhoz tapadt, tehát tartalmilag már mesévé lett, a formailag azonban még nem vált „meseszerűvé”. (Hogy ezt könnyebben megérthessük, gondoljunk a szószerinti értelmezésű mesefilmekre, melyek meseszerű tartalmának igazában csak a színes filmforma felel meg, mert ma ez még maga is meseszerű.)

A tartalom és forma eme ellentmondása abban leli magyarázatát, hogy a gyártás csupán azzal a változatosan megszerkesztett tartalommal és miliővel igyekezett hatni, amelyet a műteremben kénye-kedve szerint maga állított elő. Ezt a műtermi valóságot azután a hatás fokozása érdekében, legalább olyan hűséggel igyekeztek másolni, mint egykor a reális valóságot. A másolásra annál is inkább nagy súlyt kívánt a gyártás helyezni, mivel a műtermekben sokszor igen jelentős színművészek és zeneművészek „léptek fel”, akiknek produkcióit a lehető legnagyobb élethűséggel igyekeznek reprodukálni. Röviden: míg a reális valóság másolása stílszerű volt, sőt csak az volt a stílszerű, addig a megszerkesztett műtermi valóság, illetve más művészetek másolása már tartalmi – formai ellentmondást jelentett. Nem vitatható ugyanis, hogy – többek között – más művészeteknek a filmgépen keresztül

történő közvetítése a film kifejezési eszközeiben rejlő önálló *formalehetőségekkel* szemben ellentmondást rejt magában. A műtermi valóság másolása végett hívom egyébként e korszakot a műtermi valóságot másoló film korának.

4. A MŰTERMI VALÓSÁGOT ÉRTELMEZŐ (MŰVÉSZI) FILM.

A formának a tartalom mögött történt e természetellenes „lemaradása” egyértelmű volt a filmkifejezés fejlődésének a megakadásával. Mindaddig, míg a kifejezés formailag nem szűnt meg másolni, míg a kifejezés hogyanját a sablonosán reális élethűség jellemezte, addig a legváltozatosabb témák, a legragyogóbb fantáziával kitalált tartalmak sem jelenthettek semmit a kifejezés fejlődése szempontjából. Ahhoz, hogy a filmkifejezés filmszerűvé, tehát művészivé váljon, a *filmnek formailag is el kellett szakadnia a reális valóságtól.*

Abban a korban, melyben a film tartalmilag már mesélt, de formailag még másolt, merültek fel az első kérdések a film mibenlétével összefüggésben. Az esztétikusok nagy általánosságban veszélyt éreztek, a filmben, mert helyesen látták, hogy mit sem ér a legcsodásabb tartalom, ha ez formájában nem egyéb gépies másolásnál. A film csak technika – állították –, amely önállóan semmit sem képes alkotni és miközben megtéveszti az embereket a művészet lényegét illetően, hatalmas tömegeket von el a valódi művészetektől. Ez a bírálólat a műtermi valóságot másoló filmre vonatkoztatva kétségkívül teljesen helytálló. A hiba csak abban van,

hogy az esztétikusok legtöbbje még akkor is átkokat szórt a filmre, amikor pedig már kezdtek kibontakozni a sajátos, önálló filmszerű formák. A formakeresések idején tűntek fel aztán azok az esztétikusok, akik már megéreztek a jövőt és ennek meggyőződésében visszautasították a technika vádját. A viták a film körül talán nem voltak olyan széleskörűek, mint inkább elkeseredettek. Amíg az egyik tábor a filmben a művészetek megrontóját gyűlölte, addig a másik tábor egy új művészet születését ünnepelte benne. A vitatkozók természetesen nem győzték meg egymást. És hogy a filmellenes esztétikusok tábora ennek ellenére egyre csappant, nem holmi meggyőző filmelméleteknek, hanem magának a filmnek az érdeme. Mert mentül határozottabban bontakoznak ki a filmszerű formák, annál *meggyőzőbbé* vált maga a film és annál inkább emlékeztetett hatásában arra, amire csak a művészet képes. Ez a filmből kiáradó hatás lett a legdöntőbb érv és ez előtt csak azok az esztétikusok nem hajoltak meg, akiknek józan szemléletét a gyűlölet elvakította. A filmnek ez a fokozatos elismerése igen jelentős körülmény, mert a művészetek lényéről alkotott elméletek igen különbözők és nincsenek is olyan általánosságban elfogadott mértékek, amelyek a különböző elméletek számára egyaránt kötelezők lennének. Az a tény, miszerint a legellentétebb elméletek hívei is kénytelenek voltak a filmet előbb, vagy utóbb elismerni, azt mutatja, hogy az, ami minden művészetben közös (a legellentétebb elméletek szerint is) a filmben is megtalálható. Ezt a művészetekre általában jellemző karaktert kívánjuk a következőkben vázolni.

1. Mi a művészet?

Már az első idők film vitáiból is kiderült valami: a filmellenes esztétika azért vetette el a filmet, mert technikának tartotta, a filmpártiak viszont cáfolták, hogy a film technika lenne. Ebből nyilván az következik, hogy mindkét felfogás megegyezett egymással abban, miszerint a *művészet nem lehet technika*. (Technika alatt itt mindkét felfogás a gépi másolást értette, melynek értelmét a filmre vonatkoztatva már kifejtettük.) Ha most azt állítjuk, hogy a művészetek nem másolnak, hanem alkotnak, akkor mindenekelőtt közelebbről kell megnéznünk, hogy mi a különbség másolás és művészi alkotás között. A leglényegesebbnek látszó különbség az, hogy míg a másolás mindenkor egy u. n. „eredeti”-vel összehasonlítva kapja meg jelentőségét, addig a művészi alkotás maga is mintegy eredetinek tekinthető.* Amennyiben az eredetin az az életet értjük, akkor azt mondhatjuk, hogy a másolásnak nincs, a művészi alkotásnak viszont van önálló élete. A másolás ezek szerint az életet jól, vagy rosszul utánozza, a művészi alkotás pedig mindenkor *megteremtí*. Ez az emberalkotta új élet, melyet a művész alkotásába lehel, a művészi alkotás lényege. Csak az az alkotás nevezhető művészinek, amely belső önálló étellel rendelkezik. Ez a sajátos élet azáltal születik meg, hogy a művész, bár a valóságból meríti anyagát, mégsem ezt a valóságot utánozza, hanem annak részeit a teremtő fantázia

* A zenét és építészetet ezen fejtegetéseknél figyelmen kívül hagyjuk, mert velük kapcsolatban állításaink igazolása hosszadalmas lenne.

segítségével sajátos törvények szerint alakítja át, rakja össze, dolgozza fel. Ez a művészi „átalakítás” egyértelmű a reális valóságtól való eltéréssel, ami azonban sohasem jelenti magától az élettől való eltérést. Sőt, a művészi alkotásból kiáradó új élet, mindenkor a meglévő életre utal, amennyiben azt sűrített, jellemző formában tükrözi vissza.

A reális valóságtól történő fokozatos eltávolodás egyes fázisait a reális valóságot másoló film-től a műtermi valóságot másoló filmig már követjük. Felhívtuk ezen kívül a figyelmet arra is, hogy a filmművészet kifejlődésének elengedhetetlen feltétele volt a kifejezésnek formailag is bekövetkező eltávolodása a reális valóságtól, azaz a filmkifejezés speciális formájának, a filmszerűségnek a kifejlődése. Ezt kell most vázolnunk.

2. A művészi film.

a) A nagyfelvétel.

A döntő fordulat ebben az irányban David Wark Griffith amerikai rendező nevéhez fűződik, aki elsőnek szánta rá magát olyan forma alkalmazására, amely tényleges szakítást jelentett a műtermi valóságot másoló formával. Griffith a mozgó-kony kamerában rejlő kifejezési lehetőségeket felismerve, merész elhatározással lefejezte színészeit, amennyiben a kamerával oly közel ment a szereplőkhöz, hogy a vászonról a törzs kimaradt és csak a fejlet lehetett irreálisan felnagyítva látni. Griffith az ember ábrázolásának ezzel az formájával tulajdonképpen a műtermi valóságot „értelmezte” azaz, adott pillanatban amikor az arcbán jelentkező ér-

zelem ábrázolása vált szükségessé, a kamerát közel vitte az archoz, ami által most épp úgy kimaradt a figyelmet esetleg zavaró és elterelő, tehát érdektelen részletnek számító törzs, mint ahogy a reális valóságot értelmező film sem mutatta be az érdekes események érdektelen részleteit. Ez az értelmezés azonban már művészi mélységű, mert a reális valóságot átalakítja, és pedig azáltal, hogy az embert az arcával fejezi ki. Ez az új forma nagy ellenkezést váltott ki a „szakemberek” részéről és jóformán mindenki biztosra vette, hogy Griffith lehetetlen kísérletével kudarcot fog vallani. E szakértők szerint ugyanis a műtermi valóság élethű másolása nem megváltoztatható valami, hanem természetes és magától értetődő alapfeltételé a filmnek, melytől eltérni nemcsak hogy nem lehet, de teljesen felesleges is. E felfogás hívei teljesen távol állottak attól az ambíciótól, amely egyes tehetséges rendezőket fűtött, akik megérezve egy csodálatos új kifejezés megszületését, egyre lázasabban keresték a kifejezési eszközökben rejlő formalehetőségeket. A szakértők jóslata nem vált be és Griffith filmjével, melyben megteremtette a premier plánt, vagyis az úgynevezett nagy felvételt, teljes sikert aratott. Ennek a sikernek a fejlődés szempontjából nagy jelentősége volt márcsak azért is, mert a mindenható tőke kizárólag csak erre való tekintettel nem zárkózott el teljes merevséggel új törekvések elől. Az arc-nagyfelvételt rövidesen követte mindannak nagyfelvételben történő bemutatása, melyet a művészi kifejezés a kiemelésre érdemesnek tartott.

Az arc-nagyfelvétel, a filmszerű kifejezés eme

formája, két vonatkozásban is újabb sajátosságokat hívott életre. Külső momentumokból kiindulva elsősorban azt kell megemlítenünk, hogy általa az arcfestés és egyáltalában a maszkirozás is filmszerűvé vált. A filmszerűség ebben a vonatkozásban nagyobb fokú élethűségre való törekvést jelentett. Azáltal ugyanis, hogy a kamera egész közel került az archoz, a színpadi arckikészítést és maszkirozást, amely a színésznek a közönségtől való távolságát vette figyelembe, már nem lehetett alkalmazni. A festésnek egészen élethűen kellett hatnia. A parókának, de főképp az álszakállnak is el kellett tűnni, mert hiszen ezek a nagy közelségben észrevehetők. A nagy felvétel előtti kor glicerinnel készült mű könnyeinek is el kellett tűnniök, hogy helyette igazi könnyek jelenjenek meg az orcákon. Továbbá nemcsak a kimaszkírozás alkalmazkodott a nagy felvétel által előállt követelményekhez, hanem a színész játékának is filmszerűvé kellett válnia. A nagyfelvétel következtében állt elő a sajátos filmszínház, amely minden más színházzal szemben az arcjátéknak nyújtott olyan lehetőségeket, melyek sem a színpadon, sem a nagy felvétel előtti filmekben nem bontakozhattak ki. Az arcjátéknak ugyanis úgy a színpadon, mint pedig a régi filmekben, ahhoz, hogy egyáltalában kifejezővé, vagy helyesebben láthatóvá váljék, erősen túlzottnak kellett lennie. Ugyanez az arcjáték a nagyfelvételben azonban már grimaszokként hatott, tehát nevetséges volt. Ahol ugyanis a szempillák rebbenése világosan látható, ott nincs szükség erősebb arcjátékra. A nagyfelvétel tehát nemcsak a film kifejezés formájának kialakulásában jelentett

fontos állomást, hanem ugyanakkor a színjátékban is kialakított egy sajátos filmszerű formát, az egyre finomuló arcjátékot. Ez a kapcsolat egyébként újabb dialektikus egységre hívja fel a figyelmet, amely az egész (filmszerű film) és annak részei (filmjáték) között fennáll.

b) A beállítás.

A Griffith működésével megindult művészi-eülési folyamat nem volt többé megakasztható, mert akiknek meg volt hozzá az érzékük és tehetségük, lassan ráébredtek a tudatra, hogy mily különbséget idézhet elő, ha a reális valóságot (a felvétel tárgyát) közlőről, vagy távolról, fentről, vagy lentől, egyik, vagy másik oldaláról mutatják be. Észrevették, (ami nekünk már természetes) hogy a beállítással változik az értelem. (A formával a tartalom.) Röviden, hogy a kamera nem objektív, hanem, ellenkezőleg nagyon is szubjektív. Ha pedig a kamera szubjektív, akkor nyilvánvalóan egyéni, tehát lehetővé teszi a művész számára, hogy művészi egyéniségét, azaz tehetségét kifejezésre juttassa általa. (Művészen itt természetesen a film megalkotóira gondolunk, tehát elsősorban a forgatókönyv íróra és rendezőre.) Már pusztán a beállításban is a művész átformálja a reális valóságot, amennyiben azt mintegy magába meríti és új formában, új életként sugározza vissza, amelyben már ő maga is benne van. És valóban a művész a beállításban kifejezésre tudja juttatni mindazt, amit a reális valóság ezer arcából kiérez, legyen az szeretet, gyűlölet, *gúny*, vagy harag. Gondoljunk például egy bírósági tár-

gyalásra, ahol a kamera közvetlenül a bíró háta mögül veszi le a jelenetet. Azáltal, hogy a kamera közel van a bíró hátához, annal: feje és háta egészen nagy lesz, míg a bírói emelvény előtt álló vádlott alakja emellett szinte eltörpül. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a bíró és vádlott arányai híven fejezik ki a szándékot, melyet a művész ki akart fejezni, azaz a törvény hatalmát a vádlottal szemben. A beállítás számtalan lehetősége közül itt most csak egyet ragadtunk ki, amely a perspektivikus torzítással van összefüggésben. A beállítás adta kifejezési lehetőségek azonban szinte végtelenek.

c) A montage.

A művészielési folyamatot jelentő forma fejlődés leghatározottabban az ú. n. montageban mutatkozott meg. E francia eredetű szót a filmmel kapcsolatban elsősorban a híres orosz rendező Pudovkin használta, aki montage alatt a képek sorrendjét értette. A montage egyszerű formájában nem egyéb, mint a képek logikus sorrendje, amely csupán arra szolgál, hogy összefüggő érthető eseményt szemlélhessünk a vásznon. Utóbb azonban ráeszméltek arra, hogy a kép-sorrendben óriási kifejező erő rejlik, mert a montageban a képek hasonló szerepet játszhatnak, mint a költészetben a szavak. A montage az egyes képekből épp úgy film mondatokat, illetve filmkölteményt alkot, mint a költészet a szavakból. És mint ahogyan a költemény szépsége nemcsak az egyes szavakban, hanem azokon túl a kompozíció egészében rejlik, azonképen a film művészi volta sem csupán az egyes képekben,

hanem főképp azok összefüggésében, a filmköltés-
mény egészében mutatkozik meg. A montage így az
alkotás gerince és minden téma végül is azon mú-
lik, hogy milyen formában, milyen montageban va-
lósul meg. A montage idővel egyre kifejezőbbé és
filmszerűbbé vált. Ha a primitív montage csak azt
a célt szolgálta, hogy a képek egymásutánja a cse-
lekményt érhetővé tegye, úgy a művészi montage
már nem is az egyes képek természetes, logikus
sorrendjén épül fel, hanem a mutatott képek mö-
gött kiolvasható összefüggésen. Gondoljunk például
egy öngyilkosság montageára a következő módon:
A kamera nagy felvételen mutat egy asztalon he-
verő hamutartót, amely magasan tele van tömve
félíg elszívott cigarettákkal. A következő kép egy
szőnyegen heverő pisztolyt mutat. A kamera most
tovább megy a szőnyegen, ahol nem messze a pisz-
tolytói egy többfelé szakított fényképet látunk,
amely egy fiatal lányt ábrázol. Utána csak egy ke-
zet látunk, amely egy levelet tart. A következő be-
állításban azt lehet látni, hogy a levelet egy rend-
őrtiszt tartja a kezében. A következő képen már
az egész szoba látszik, amelyben a rendőrtiszt ol-
vassa a levelet az asztal előtt. A kamera most kö-
zelebb megy az asztalhoz, ahol látni lehet, hogy
egymás mellett fekszenek pisztoly és szétépett
fénykép. Az öngyilkosság tényét itt nem láttuk, a
montageól azonban mégis megérezttük. Emlékezzünk
vissza ezzel kapcsolatban arra, amit Kispéter fel-
fogásáról említettünk a filmszerű gondolkozást és
megismerést illetően. Akkor azt állítottuk, hogy
a filmszerű gondolkozásnak és látásnak – szem-
ben Kispéterrel – az elvonó képesség ki-

bontakozása képezi alapját, azaz a filmszerű látás épp ott kezdődik, ahol már nemcsak a bemutatott képeket látjuk, hanem az elvonó képesség kialakulása következtében a képeken túl azok mögé tudunk pillantani, azaz már nemcsak magukat a képeket, hanem azok sajátos egymásutánjában megnyilatkozó kifejezést is látjuk.

Ha jobban átgondoljuk most a montageban kifejezésre jutó sajátos képsorrend jelentőségét, akkor meg kell látnunk, hogy a montageban kiteljesedése felé közeledik az a folyamat, amely a valóság reális másolásából indult ki, majd a műtermi valóság értelmezésén át a művészet felé tört. Hogy a montagefilm valóban mennyire eltávolodott már a reális valóságot másoló filmtől, azt akkor látjuk, ha gondolatban úgy hirtelenében összepróbáljuk hasonlítani az öngyilkosság témájának az előbb vázolt montageszerű kidolgozását a reális valóságot másoló kor elképzelésével. Amíg továbbá mai szemmel nézve az öngyilkosság másoló korabeli kidolgozása brutálisan, vagy legalább is ízléstelenül hatna, addig a múlt szemével tekintve a mai montageszerű kidolgozás, érthetetlen zagyvaság lenne. Mindez azért van, mert közben kifejlődött bennünk a képszerű elvonóképesség és vele szorosan együtt a kép aszociációs képesség. Amikor ugyanis a montageban valamely cselekmény képei nem a természetes folyamatban, hanem abból kiragadva kerülnek elénk, akkor tulajdonképpen egy elvonatkoztatásról (absztrakcióról) van szó. Ugyanakkor azonban a kiragadott képeket mégis megértjük, mert azonnal társítani (asszociálni) tudjuk azokat. Így a montagnál absztrakció és asszociáció szorosan együvé

tartoznak. A művészi montageval kifejlődött kép-asszociációs képességnek a jelentősége két szempontból is igen nagy. Elsősorban a filmszerű kép-asszociációval az emberi érzékelés eddig teljesen új területe nyílt meg és e képesség kibontakozása, túl az új művészet jelentőségén, minden bizonnyal a legnagyobb ajándék, amelyet a film az emberiségnek nyújtott. Másodsorban a kép-asszociáció szolgáltatja legfőbb biztosítékát annak, hogy a film minden időkben általános érdeklődésre tarthat majd számot. Sokan gondolják ugyanis azt, hogy a film nem minden korban fogja lekötni az embereket. Ezek szerint a mai kor reális beállítottságának kétségkívül igen megfelel a képszerűség, jöhet azonban olyan kor, amely – talán épp a mai kor reakciójaként – beállítottságában inkább a középkor metafizikus jellegét fogja magán viselni. Ilyen kor számára pedig a film, mint kifejezési eszköz jóval kevesebbet fog jelenteni, mint a mostaninak. Ha a művészi montage, illetve kép-asszociáció nem valósult volna meg, akkor ilyen elképzelés teljesen helytálló lenne. A művészi montage azonban megvalósult és már eddig is jórészt neki köszönhetjük, hogy a film még ma is ugyanazzal az elementáris erővel hat ránk, mint a kezdet kezdetén. A művészi montageban megvalósuló kép-asszociáció ugyanis a film kifejezésnek egy különleges magasabbrendű formáját fejlesztette ki, amely leginkább a szó-kifejezés fejlődésére emlékeztet. A szó-kifejezés fejlődésével kapcsolatos elméletek t. i. megegyeznek egymással abban, hogy a szavak eredetileg kizárólag a reális valóság tárgyaihoz tapadtak és csak hosszabb fejlődés után születtek meg szavak, me-

lyek fogalmakat jelentettek. E szavak például gyümölcs, vagy virág, a körte, alma, szilva, stb., illetve az ibolya, rózsza, liliom, stb. azonos sajátosságainak felismeréséből, illetve azok összevonásából alakultak ki. E fogalmi szavak, melyek már nem tapadtak közvetlenül a reális valóság tárgyaihoz, tették lehetővé magasabbrendű fogalmak kifejlődését és a magasabbrendű gondolkozás megvalósulását. A filmképnél olyan értelmű elvonatkoztatásról, mint a szónál nem lehet szó, mert hiszen a filmkép egyértelmű. Azonban bizonyos absztrakció – amint látjuk – a művészi montage asszociációiban (szemben a nem művészi montage-val) tagadhatatlanul megvalósult. Ez pedig azt jelenti, hogy a művészi montageban a kép ugyan megőrizte egyértelműségét, de elvesztette azt a – mondjuk – primitív jellegét, ami a művészi montage megjelenéséig a filmképszerűség egyértelműségével járt. Röviden: amit a szófejlődésben a fogalom és az absztrakt gondolkodás jelentett, azt jelenti a filmnél a, művészi montage, amelyet a filmkifejezés magasabbrendű „fogalmi nyelvének” nevezhetünk. E fogalmi nyelv pedig minden eljövendő kor kívánalmainak meg fog felelni, még akkor is, ha egyszer egy kor kiábrándulva a képszerűség materiális és reális egyértelműségéből, újra az elvont fogalmak metafizikus világába menekülne.

d) A ritmus.

Mint ahogyan a nagy felvétel és a beállítás nem önmagukban, mint egyes képek, hanem csak a montageban kapják meg filmszerű jellegüket, azonkép-

pen a montage sem önmagában, hanem csak a ritmusban válik teljessé. Végső fokon tehát a ritmus adja meg a filmalkotás formai teljességét. Ha a montageról azt állítottuk, hogy benne már nem az egyes képeket, (hanem azok összefüggését) látjuk, akkor ez a ritmusra annyival inkább vonatkozik, mivel a ritmust nem is látjuk, hanem megérezzük. Amíg tovább a montage a képek, addig a ritmus a mozgás folyamata. Mert mozgás nélkül ritmus el sem képzelhető.

A ritmus legáltalánosabb értelmében az egyes jelenetek (képek) időtartamának egymáshoz való viszonyát jelenti. Talán nem is kell különösebbképpen felhívni arra a figyelmet, hogy mily nagy jelentősége van a jelenetek és képek időtartamának. Gondoljuk meg ugyanis, hogy a legizgalmasabb jelenet is rengeteget veszíthet feszültségéből, ha az egyes képek a kellő időnél hosszabbak és fordítva, a legnyugodalmasabb léghörű jelenet is feszültté válhat, ha a képek túl gyorsan váltják egymást. A jelenetek helyes időtartama adja meg a cselekménynek azt a lüktetését, amely a filmalkotásból felénk áradó új élet életerőségének egyik leghathatósabb biztosítója.

E tágabb értelmezésű ritmus mellett, vannak sokkal jellegzetesebb ritmikus formák, melyekre a ritmus fogalma már szószerint értelmező. Eszerint a ritmus az ismétlődő variációk folyamata. Minden ritmikus folyamat ugyanis egy jellemző alapmomentum ismétlődéseiből tevődik össze. Ezek az ismétlődések azonban nem egy és ugyanazon formában következnek, (mert akkor taktus lenne), hanem minden ismétlődés az előzővel szemben va-

lamelyes változást tartalmaz, azaz az egyes ismétlődések egymás variációit képezik.

Hogy ezt a ritmust megérthessük, gondoljunk pl. Elisabeth Bergner „Álmodozó száj” c. filmjében arra a részre, ahol a híres hegedűművész (Förster) hangversenyét adja. A nézők között ül Bergner is. A film szándéka szerint ki kellett fejezni azt a hatást, amit a művész játéka, vagy helyesebben maga a művész Bergnerre gyakorol. Az egyik képen a pódiumon játszó művészt látni, a következőn a közönséget. A kamera most a közönség sorai felett megindul. Így bekerül hirtelen a képbe Bergner is, amint élénken figyel. Utána közelebről a művész látszik, aztán megint Bergner, de már ő is közelebről. Majd a művész és Bergner arca egyre közelebről, mindig gyorsabb egymásutánban váltakoznak. Bergner arcán egyre nagyobb feszültség és rajongás tükröződik. Végül egyidejűleg (egymásba úsztatva) Bergner arcát és (mintegy a fejében muzsikáló) művészt látjuk, híven kifejezve azt a fokozódó hatást, amit a művész Bergnerre gyakorolt. Az alappmomentum itt a Bergnerre gyakorolt hatás, amely a képek váltakozásában mindig új és új formákban jut el a kifejezésig. Gondoljunk továbbá a Tarentella c. film (Jaenette Mac Donald) híres „szamárszerenád” jelenetére, amikor a hegyi úton halad a fogat és a patkók csattogásától a szamarak füldíszjeinek mozgásáig minden egy (zenei) alppmomentum különböző variációiban ismétlődik. A ritmusnak számtalan megnyilatkozásai képzelhetők el, amelyek közzé éppúgy tartozhatnak a vonalak, idomok, mint a tárgyak térbeli elhelyezkedésének ritmikus variációi. Vízszintes és függőleges vonalak,

kör és négyszögű alakzatok, közelebbi és távolabbi elhelyezésű tárgyak ismétlődései mind többé kevésbé öntudatlanul ható ritmusként foghatók fel. A ritmus egyébként még a legkevésbé kikutatott területe a filmművészetnek és ebben az irányban sokat várhatunk az u. n. absztrakt (téma nélküli) filmektől, melyek nagymértékben szolgálnak a ritmus (és egyáltalában a film művészi kifejezés) mélységeinek és hatáslehetőségeinek kikutatására.

e) Egy megjegyzés és az absztrakt filmről.

Az absztrakt filmmel nincsen lehetőségünk itt részletesebben fogalkozni és csupán azért említjük meg, mert vele a fejlődés útja tulajdonképpen elérkezett a kiindulópont, a reális valóságot másoló film ellenpólusához. Az absztrakt film ugyanis lényegét illetően minden hangsúlyt az abszolút képszerűsége helyez, ami azt jelenti, hogy benne sohasem a tartalom, hanem mindenkor a forma játsza a döntő szerepet. A fonnának ez az egész határozott elsődlegessége természetszerűleg azzal jár, hogy maga a film irreális forma játékká válik. (Ép; ez az, ami művészi filmfejlődésére rendkívül serkentőleg hat.)

Ha most a reális valóságot másoló filmet az absztrakt filmmel összehasonlítuk, akkor a film dialektikus folyamata szempontjából az előbbiben kétségkívül a tézist, utóbbiban pedig az antitézist kell felismernünk, mert amíg a tézis a reális, formánélküli tartalom, addig az antitézis az irreális tartalom nélküli forma, Mindebből pedig következtetni lehet a jövő igazi művészi filmjére, amely a reá-

lis valóságot másoló film. és az absztrakt film szintézissé Való egyesülésében fog megvalósulni. Mert csak a realitás és irrealitás, valamint tartalom és forma egybeolvadásában születhet meg az igazi művészi film, amely így sajátos realitással és valóban önálló, újszerű étellel rendelkezik majd.

A film ma még csak éppen hogy rálépett a művészi utakra. És mai áru jellegéből adódó számtalan – már kifejtett – akadály között további fejlődését rendkívül nagy mértékben gátolja az, hogy az előbb említett szintézis nem valósulhat meg, egyszerűen azért, mert a kísérlet számba *menő* absztrakt filmekre a profiton felépült tőke egy fillért sem hajlandó áldozni. A fejlődést azonban nem lehet megállítani, mert ha a „professzionista” film ma hátat is fordít az absztrakt filmnek és vele együtt úttörésnek, az őszinte formakeresésnek, úgy az „amatőr” filmezők köréből fel-fel bukkanó tehetségek annál lelkesebben viszik előre a fáklyát a beláthatatlan lehetőségek útján.

E rövid kis könyv keretein belül végigsuhanak azon a pályán, melyet a film napjainkig leírt. Az út telve volt küzdelmekkel, csodákkal, ellentmondásokkal és főképp biztatással a jövő számára. Reméljük és hisszük, hogy a biztatások az emberiség áldására mind meg is fognak valósulni.

Vége.

TARTALOM.

I. RÉSZ

A filmáru.

Előszó.....	3
I. A mozgókép keletkezése.....	8
1. Mi a film?.....	8
2. A mozgókép – mozgógép eredete.....	8
3. A mozgófénykép ősei.....	11
4. A vetítés fejlődése.....	12
5. Utolsó lépések az egyenletes mozgás megvalósí- tása felé.....	13
6. A megvalósult mozgás.....	15
II. A mozgógép által előállított kép sajátos jellege.....	18
1. Egyes filmesztétikusok képszerűséggel kapcsola- tos tévedései.....	19
III. A mozgókép eredete a történelmi folyamat szem- léletében.....	20
IV. A mozgó kép és a mozgó társadalom.....	25
1. A mozgókép képszerűsége és a mozgó társada- lom embere.....	26
2. A XIX. század vége felé kibontakozó vállalkozói szellem és a mozgókép találmány.....	28
V. A filmárugyár.....	32
1. A filmgyári vállalat, mint organizmus.....	32
VI. A filmáru.....	34
1. A filmáru sajátos jellegének a kibontakozása a filmáru és közönség kapcsolatában.....	35
2. A minőségi krízis megszüntetésére irányuló törek- vések, melyek az áru belső átalakulásához vezettek.....	38
VII. A művészi filmáru.....	44
1. A művészi filmáru már nem egészen áru.....	44
2. A művészi filmtömegáru.....	46

II. RÉSZ.

A filmművészet.

I. A film, mint kifejezési mód.....	48
1. A filmszalag anyag.....	50
2. A kamera szerszám.....	54
II. A filmkifejezés fejlődése a filmszerűség irányában.....	56
1. A reális valóságot másoló film.....	56
2. A reális valóságot értelmező film.....	57
3. A műtermi valóságot másoló film.....	59
4. A műtermi valóságot értelmező film.....	64
1. Mi a művészet?.....	66
2. A művészi film.....	67