

Bárdos Judit

A filmszem többet lát

A korai filmelméletek

Az 1895-ben született filmet először írók, költők, újságírók ünnepelték kiáltványokban, versekben, újságcikkekben. De már a tízes években születtek róla esztétikai igényű elemzések, hogy aztán a húszas években megjelenjenek az első áttekintő munkák: Balázs Béla és Karol Irzykowski könyvei 1924-ben, Rudolf Arnheimé 1932-ben.

Hamarosan elkülönült a két lehetséges megközelítési mód. Az első a hitelességet és a valószínűséget helyezi előtérbe: azt, hogy a film („még a falevelek rezdülését is” érzékeltetve) a *mozgást* rögzíti. Ez a realista filmelméletek kiindulópontja. A második a filmnek a többi művészettel való rokonságát, stilizált, álomszerű, lírai voltát hangsúlyozza. Ezt teszik a formalista elméletek. A filmelmélet korai korszakát ez az utóbbi megközelítés jellemzi, részint a fekete-fehér némafilm stilizáltsága miatt, részint pedig a miatt, hogy a korai teoretikusok a némafilm művészet-voltát akarták bizonyítani. A húszas évek közepére létrejött a némafilm nyelve, mely kizárólag vizuális eszközökkel képes volt komplex emocionális, intellektuális és szimbolikus jelentéseket kifejezni.

A film mint avantgárd képzőművészet

A filmet először az avantgárd képzőművészethez közelítették. Louis Delluc szerint a film „a fénysugár zenéje”, hiszen lényege a fotogenitás, a fény és a megvilágítás. A filmet először az avantgárd képzőművészethez közelítették. Louis Delluc szerint a film „a fénysugár zenéje”, hiszen lényege a fotogenitás, a fény és a megvilágítás. Jean Epstein is úgy vélte, hogy a filmnek csak a világ fotogén aspektusait kell bemutatnia. Leon Moussinac hozzátette: a film

a külső és a belső ritmus révén sajátos líraisággal tudja ábrázolni mind a tárgyakat és történeteket, mind pedig a lelkiállapotokat. Hans Richter úgy vélte, a film a kubizmussal és az absztrakt festészettel rokon, mivel az absztrakt formák ritmikus mozgását jeleníti meg. Riciotto Canudo a mozgás plasztikus művészetét látta benne, mely egyesíti az időbeli és a térbeli, a ritmikus és a plasztikus művészetek sajátosságait.

A francia szerzők közül különösen a szürrealisták és a dadaisták, a németek közül az expresszionisták vonzódtak a filmhez, az oroszok közül pedig a futuristák, akiket áthatott a gép, a technika és a sebesség kultusza, a konstruktivista technicizmus. „Mindenki, aki szereti a maga művészetét, keresi technikai lényegét” – írja Dziga Vertov (*MI Kiáltvány-változat*, 1922). A film lényege, hogy a dolgok szükségszerű térbeli mozgását, a sebességet és a ritmust művészi-ritmikai egésszé szervezi. A kamera, a „filmszem” többet „lát” és tökéletesebb az emberi szemnél, mert mindenhova eljut, különböző szögekből nézheti az eseményeket, és folyton változó térbeli viszonyokban figyelheti meg a tárgyakat. A „filmszem” mindent másnak láttat, mint ahogyan az emberi szem látja. *Különös képessége a montázs*, mely megszervezi az egyik mozgásnak a másikba való átmenetét. A montázs irányítja a nézőt, hogy úgy lásson, ahogyan a gép mutatja, és az alkotó akarja.

A film mint önálló művészet

Balázs Béla szerint „a film a mozgás és a szerves folyamatosság ábrázolásának időben játszódó művészete” (*A látható ember*). Lényegét nem a cselekmény, hanem a jelenet képpé alakítása, a színész arcjátéka és az atmoszféra alkotja. Tulajdonképpen a színész arcjátéka mond el mindent, mert a film lírai, nem epikai tartalma számít. De „a tárgyak arcának” sem kisebb a jelentősége. A filmben a tárgyaknak, a tájaknak, vagy a modern élet olyan színtereinek, mint egy nagyvárosnak, egy gyárnak, egy bányának, szintén erős, szuggesztív

atmoszférája lehet. A tájat illetően Balázs fontos megkülönböztetést tesz. Az első, lencsevégre kapott kép egy hegyről: nem más, mint egy *természeti kép*. A *táj* ellenben a stilisztikai megformálás részévé váló, átlelkesített kép, melyre kivétel a szereplő hangulata. A film éppúgy meg tudja mutatni a nagy, monumentális dolgok pátoszáát, mint az apró részletekét. A kis részletek *fotogenitása*, mely a közelképen mutatkozik meg, az emberre és az emberi arcra vonatkoztatva is igaz. A közelképet Balázs a klasszikus fiziognómia-elmélettel hozza összefüggésbe. Az arc a jellemre, a sorsra világít rá.

A film abban különbözik a színháztól, hogy a néző szemszöge és a tárgyaktól való távolsága állandóan változik. E kettő együttesét, vagyis a beállítást, a rendező határozza meg. Így Balázs korszakos felismerése szerint a „a rendező irányítja a látást”: *ő a film alkotója*.

A *látható ember* megírásakor (a könyv 1924 januárjában jelent meg) a nagy némafilmek közül alig néhány létezett. A némafilm nem volt még művészet. Balázs csak megsejtette, hogy azzá fog válni. A filmet vizuális művészetnek tekintette, mely újra láthatóvá teszi az embert, és ezzel a XX. század egyik fő művészi tendenciáját képviseli. A modernitásban eluralkodó verbális kultúrával szemben azt az igényt elégíti ki, hogy a belső világ láthatóvá váljék a testen. Az érzelmek gyors változásait és bizonyos mélyebb tartalmakat csak „a látható ember” képes kifejezni, s nem a nyelv. Balázs ezzel egy átfogó művészetfilozófiai rendszerbe helyezte a filmet.

A film mint a hiány művészete

A film „szegénysége” valójában a film konstruktív elve, ahogyan minden művészet az érzéki egyneműségen alapul. Az orosz formalista irodalomtudományi iskola tagjai 1927-ben tanulmánykötetet adtak ki a filmről (*A film poétikája*). Jurij Tinyanov ebben megjelent esszéjének (*A film alapjairól*) ez az alapgondolata. „A film szegénysége, síkbelisége,

színtelensége *pozitív* eszköznek, igazi művészi eszköznek bizonyult.” Bizonyos kifejező eszközöket csak ez a szegénység tesz lehetővé. Amíg nincs szín, addig kifejező stíluseszköz a különböző erejű és irányú megvilágítások váltakozása. A kétdimenziós „laposságból” születik a képsorok szimultaneitásának, egymásba áttűnésének, úsztatásának a lehetősége. „A tárgyak nem önmagukban fotogének, hanem a beállítás és a fény teszi őket azzá.” A film egyre inkább elszakadt a primitív naturalizmustól, attól a törekvéstől, hogy a közvetlen realitás illúzióját keltse. Bátran mert feltételes lenni, és kialakította sajátos stíluseszközeit. Akkor vált nyelvvé, amikor kialakult az ábrázolt tárgytól való távolság érzete, és az alkotók a képkocka kompozíciójával, a megvilágításokkal és beállításokkal deformálni kezdték a *látványt*.

A Gestalt-pszichológia alapján álló Rudolf Arnheim (*A film mint művészet*, 1932) módszeresen számba veszi azokat a mozzanatokot, amelyek miatt a film nem pusztán a valóság leképezése. Kétdimenziós vászonra vetítve látjuk a valójában háromdimenziós valóság képét. Ez által eltűnik a tér mélységérzete, és a tárgyak méretének realitása. Hiányoznak a színek, viszont előtérbe kerül a művi megvilágítás. Hiányzik a hang. A kép keretezettsége is egyfajta fikció. A tér-idő kontinuum töredezetté válik a vágás miatt. A film nem a természetes valóságérzékelés illúzióját kelti, hanem sokszor éppen ellenkezőleg, különleges beállításokat és szemszögeket alkalmaz. Technikai eszközökkel (világítás, gesztusok, kompozíció, vágás) manipulálja a látványt. Így éppen a hiányoknak köszönhetően kifinomult vizuális nyelv jött létre: a húszas évek klasszikus némafilmjének nyelve.

Vagy mégis? A beszéd a némafilmben

Balázs Béla hangsúlyozza, hogy a film nem ugyanazt teszi láthatóvá, mint amit a többi vizuális művészet, mert „a film az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája”. Balázs különbséget tesz: a pantomim néma művészetként van tétélezve, a némafilm azonban

nem. A némafilmben a feliratok és az artikulációs mimika formájában jelen van a beszéd. A közelképen látjuk, hogy *beszélnek* a szereplők. Látjuk arckifejezésüket, érzékeljük intenciójukat; csak éppen nem halljuk, mit mondanak. Ez *lényegénél fogva* különbözik attól, amikor távolról nézzük a színpadon mozgó, táncoló szereplőket.

Balázs azért is örömmel üdvözli az újra „láthatóvá” vált embert, a nem szavakban, hanem gesztusokban, mimikában kifejeződő érzelmet, mert azt a világon mindenütt megértik. A némafilm nyelve egyetemes és nemzetközi.

Borisz Eichenbaum *A film poétikájában* megjelent esszéjében (*A filmstiliztika problémái*) konstruktív elvként tételezi a beszéd hiányát. Szerinte a némafilm nem a szótól független művészet. Csak a *hallható* szót zárja ki. A *nyelv* azonban jelen van a feliratokban (melyek nemcsak információkat közölnek, hanem bizonyos emocionális hangsúlyokat is kitehetnek), valamint a „belső beszédben”. A kamera látószögével és a tárgytól való távolságával minden néző egyénileg azonosul, közeledik vagy távolodik, fölülről vagy alulról, élesen vagy homályosan, a kamera szemével nézi a tárgyat. A film tartalma nem merül ki a láthatóban. A néző kiegészíti a látottakat, összekapcsolja a beállításokat, helyreállítja a mű összefüggéseit, és felépíti magában annak jelentését. A befogadás folyamatának ezt a részét, ezt a jelentés-konstituáló szellemi munkát nevezi Eichenbaum *belső beszédnek*. A zene kíséri, ösztönzi a *belső beszéd* kialakulását és emocionális erősítő szerepe is van. A zene, az értelmezés és a beszéd egységet alkot. A zenei-emocionális-hangulati elem, a „*transzmentális szféra*” elválasztja a nézőket egymástól. A filmnézés „a magányos intim szemlélődéshez” közelálló, álomszerű lelkiállapotot teremt. A mozi nem teszi közösséggé a közönséget.

A film mint a XX. század népművészete

Erwin Panofsky, Edgar Morin (később Walter Benjamin és Arnold Hauser) feltették azt a kérdést, miért vált a film a XX. század reprezentatív művészetévé.

A filmet a színházzal összehasonlítva Panofsky is kiemeli azt, amit már Balázs észrevett. A színházban a néző térbeli viszonya a tárgyhoz eleve adva van. A filmen viszont a lassítások, gyorsítások és trükkök révén maga a tér is alakul, s érzékelhetővé válik a belső lelkiállapotok (a részegség, a szédülés, a képzeletben pergő képek) szubjektív ideje. Bergson óta tudjuk, hogy a lelki élet és a művészet területén nem a kvantitatív objektív idő, hanem a kvalitatív jellegű szubjektív idő, a *tartam* a döntő. Ennek legalkalmasabb kifejező eszköze pedig a film, mely épp azért a század reprezentatív művészete, mert a teret és az időt dinamizálni képes. Igen hamar túllépett azon, hogy a mozgást csak a mozgás kedvéért rögzítse, vagy a színházat utánozza. Először a burleszk, a bűnügyi történet és a kalandfilm formájában megteremtette a történetek elbeszélésének filmszerű lehetőségeit és műfajait, majd legyőzte mindazokat az előítéleteket, melyeket az értelmiségi nézők tápláltak a mozival szemben.

A film népművészetté, az ízlést és a közvéleményt befolyásoló, megkerülhetetlenül fontos társadalmi tényezővé vált. A filmet Balázs Béla is népművészetnek tekintette, és éppen ezért számára bebocsátást az esztétika sáncai mögé. Mindkét szerző rámutatott, hogy ez az egyetlen művészet, amely a XX. századi ember szeme láttára született, s így szinte magát a művészet születését modellezi. (ami kétségtelenül igaz a technika által erősen befolyásolt művészetekre). A filmnek azt a sajátosságát is felismerték, hogy *szereplőként* ábrázolhatja a tárgyakat. Panofsky példájával élve: hőse lehet a filmnek Keaton mozdonya és hajója, vagy Eisenstein Patyomkin páncélosa.

A film mint a montázs művészete

Orosz teoretikusok szerint a film lényege nem a filmkép, hanem a képek összekapcsolása, a montázs. Lev Kulesov néhány filmkocka közé, melyeken egy tányér gőzölgő leves, egy vonzó nő és egy játszadozó gyermek volt látható, bevágta az ismert színésznek, Mozzuhinnak közömbös arckifejezésű, mindannyiszor változatlan premier plánját. A nézők csodálták a színész tehetségét, hogy milyen híven eljátszotta az éhséget, az erotikus vágyat és a gyermek iránti gyengédséget. A képkockák egymásutánja olyan összefüggéseket sugall, amelyek a kockákban magukban nincsenek benne. Ez a *Kulesov-effektus* lényege. Egy másik kísérlet alkalmával egy nő öltözködését úgy vette filmre, hogy lefényképezte egy nő szemét, egy másikkal a száját, egy harmadikkal a lábát és egy negyedikkel a hátát. Ezeket úgy vágta össze, hogy a sok részletből összeállt egy nem létező nő képe és egy összefüggő montázsfolyamat képzete.

A montázs alkotja a film idejét és terét – ebből kiindulva Kulesov a nem létező tér illúziójának megteremtésével is kísérletezett. Lefényképeztek egy sétáló férfit Moszkva egyik utcájában, egy sétáló nőt Moszkva másik részében. Moszkvai találkozásuk képe mögé a washingtoni Fehér Ház képét vágta. Ebből olyan benyomás keletkezett, mintha egymás felé közeledésük is a Fehér Ház környékén zajlott volna, bár a moszkvai utcarészletek az egyes képkockákon még külön-külön felismerhetőek voltak.

Vszevolod Pudovkin szerint a montázst alkotó jelenetek között lehet *ellentét*, (időbeli vagy gondolati) *párhuzam*, vagy lehet *metaforikus* vagy *szimbolikus* kapcsolat, és elképzelhető egy *vezérmotívumra* épülő szerkezet is. Elemezte a filmrendező és a filmszínész munkáját, a montázs szempontjából.

Szergej Eisenstein montázselméletének alapgondolata az, hogy két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem szorzatuk születik meg, azaz egy új minőség. Legyen a két elem akár két szó egy versben: ekkor irodalmi kép lesz belőlük. Legyen akár két filmkép: ekkor a film montázs-képsora jön létre. A másik lényeges, Eisenstein

gondolkodásmódjára nagyon jellemző mozzanat a *konfliktus* hangsúlyozása. “A montázs konfliktus, amely minden műalkotás és minden művészeti forma létének alapelve.” (A *filmforma dialektikus megközelítése*, 1929). Az ebből fakadó drámaiság intenzív hatást gyakorol a befogadóra. Eisenstein részletesen elemzi saját filmjeinek példáin a formai (grafikai, világítási, térbeli) konfliktusokat, vagy egy másik, tartalmi csoportosítás szerint, a logikus, az illogikus, a metrikus, az asszociációs montázsokat. Másutt a zenéből vett terminusokkal metrikus, ritmikus, tonális és felhangmontázst különböztet meg. Az intellektuális montázs teremti meg annak a lehetőségét, hogy absztrakt fogalmakat idézzenek fel a némafilm nyelvén. A montázs elv a színben, illetve a fekete-fehér filmen a tónusban is jelen van. Sőt, már magában a mozgásnak az ábrázolásában is, a mozgás képzetének a felkeltésében is, mert “minden mozgás a montázs töredéke”. A némafilm konfliktusai vizuális ellenpontot alkotnak. Amikor technikailag lehetségessé válik a hangosfilm, akkor számára ez azt jelenti, hogy *audiovizuális (vagy vertikális) montázs* jöhet létre, ami nem egyszerűen a kép kiegészítése hanggal, mert a természetes ismétlésnél izgalmasabb, ha a hang a látottak *zenei ellenpontját* képezi. A színes rész pedig *kromofón montázst* alkothat a fekete-fehér részekkel. Eisenstein szélsőségesen avantgárd, a nézőt „az attrakciók montázsával” sokkolni vágyó, korai korszakát meghaladva a későbbiekben nem egy bizonyos gondolatot akart erőteljesen sugallni, hanem számított a nézői aktivitásra, sőt, ösztönözni akarta azt. A néző majd megteremtí a maga képzetét a szereplőkről, a jelenetekről és a film egészéről – írta a harmincas években, az alkotás és a befogadás pszichológiáját elemezve. Egyre jobban kiterjesztette a montázs elvet irodalmi, zenei, festészeti alkotások elemzésére. Úgy látta, hogy a többi művészet is montázsszerűen építkezik, a montázs által alkotja meg a sűrített művészi képet. Így illesztette be a filmet a művészetek rendszerébe.

A filmszem többet lát

• BÁRDOS JUDIT

• AZ EGYMÁSSAL SZINTE MINDENBEN VITATKOZÓ KORAI FILMESZTÉTIKÁK EGYBEN EGYETÉRTETTEK: A FILM LESZ AZ ÉVSZÁZAD VEZETŐ MŰVÉSZETE.

Az 1895-ben született filmet először írók, költők, újságírók ünnepezték kiáltványokban, versekben, újságcikkekben. De már a tízes években születtek róla esztétikai igényű elemzések, hogy aztán a húszas években megjelenjenek az első áttekintő munkák: Balázs Béla és Karol Irzykowski könyvei 1924-ben, Rudolf Arnheimé 1932-ben.

Hamarosan elkülönült a két lehetséges megközelítési mód. Az első a hitelességet és a valószerűséget helyezi előtérbe: azt, hogy a film („még a falevelek rezdülését is” érzékeltetve) a mozgást rögzíti. Ez a *realista filmelméletek* kiindulópontja. A második a filmnek a többi művészettel való rokonságát, stilizált, álomszerű, lírai voltát hangsúlyozza. Ezt teszik a *formalista elméletek*. A filmelmélet korai korszakát ez az utóbbi megközelítés jellemzi, részint a fekete-fehér némafilm stilizáltsága miatt, részint pedig amiatt, hogy a korai teoretikusok a némafilm művészet-voltát akarták bizonyítani. A húszas évek közepére létrejött a némafilm nyelve, amely kizárólag vizuális eszközökkel képes volt bonyolult emocionális, intellektuális és szimbolikus jelentéseket kifejezni.

A FILM MINT AVANTGÁRD KÉPZŐMŰVÉSZET

A filmet először az avantgárd képzőművészethez közelítették. Louis Delluc szerint a film „a fénysugár zenéje”, hiszen lényege a fotogenitás, a fény és a megvilágítás. Jean Epstein is úgy vélte, hogy a filmnek csak a világ fotogén aspektusait kell bemutatnia. Leon Moussinac hozzátette: a film a külső és a belső ritmus révén sajátos líraisággal tudja ábrázolni mind a tárgyakat és történeteket, mind pedig a lelkiállapotokat. Hans Richter úgy vélte, a film a



kubizmussal és az absztrakt festéssel rokon, mivel az absztrakt formák ritmikus mozgását jeleníti meg. Ricciotto Canudo a mozgás plasztikus művészetét látta benne, mely egyesíti az időbeli és a térbeli, a ritmikus és a plasztikus művészetek sajátosságait.

A francia szerzők közül különösen a szurrealisták és a dadaisták, a németek közül az expresszionisták vonzódtak a filmhez, az oroszok közül pedig a futuristák, akiket áthatott a gép, a technika és a sebesség kultusza, a konstruktivista technicizmus. „Mindenkinek, aki szereti a maga művészetét, keresi technikai lényegét” – írja Dziga Vertov (*MI Kiáltvány-változat*, 1922). A film lényege, hogy a dolgok szükségszerű térbeli mozgását, a

„Minden mozgás a montázs töredéke”
(Szergej Mihajlovics Eizenstein)

A FILM MINT ÖNÁLLÓ MŰVÉSZET

Balázs Béla szerint „a film a mozgás és a szerves folyamatosság ábrázolásának időben játszódó művésze” (*A látható ember*). Lényege

nem a cselekmény, hanem a jelenet képpé alakítása, a színész arcjátéka és az atmoszféra alkotja. Tulajdonképpen a színész arcjátéka mond el mindent, mert a film lírai, nem epikai tartalma számít. De „a tárgyak arcának” sem kisebb a jelentősége. A filmben a tárgyaknak, a tájaknak, vagy a modern élet olyan sztereitumainak, mint egy nagyvárosnak, egy gyárnak, egy bányának, szintén erős, szuggesztív atmoszférája lehet. A legfontosabb azonban Balázs fontos megkülönböztetést tesz. Az első, lencsevégre kapott kép egy hegyről: természeti kép. A táj ellenében a stilisztikai megformálás részben

sebességet és a ritmust művészi-ritmikai egésszé szervezi. A kamera, a „filmszem” többet „lát” és tökéletesebb az emberi szemnél, mert mindenhova eljut, különböző szögekből nézheti az eseményeket, és folyton változó térbeli viszonyokban figyelheti meg a tárgyakat. A „filmszem” mindent másnak láttat, mint ahogyan az emberi szem látja. Különös képessége a montázs, mely megszervezi az egyik mozgásnak a másikba való átmenetét. A montázs irányítja a nézőt, hogy úgy lásson, ahogyan a gép mutatja, és az alkotó akarja.

váló, átleskésített kép, melyre kivétel a szereplő hangulata. A film éppúgy meg tudja mutatni a nagy, monumentális dolgok pátoszát, mint az apró részletekét. A kis részletek *fotogenitása*, mely a közelképen mutatkozik meg, az emberre és az emberi arcra vonatkoztatva is igaz. A közelképet Balázs a klasszikus fiziológia-elmélettel hozza összefüggésbe. Az arc a jellemre, a sorsra világít rá.

A film abban különbözik a színháztól, hogy a néző szemszöge és a tárgytól való távolsága állandóan változik. E kettő együttesét, vagyis a beállítást, a rendező határozza meg. Így Balázs korszakos felismerése szerint „a rendező irányítja a látást”: ő a film alkotója.

A *látható ember* megírásakor (a könyv 1924 januárjában jelent meg) a nagy némafilmek közül alig néhány létezett. A némafilm nem volt még művészet. Balázs csak megsejtette, hogy azzá fog válni. A filmet vizuális művészetnek tekintette, mely újra láthatóvá teszi az embert, és ezzel a XX. század egyik fő művészi tendenciáját képviseli. A modernitásban eluralkodó verbális kultúrával szemben azt az igényt elégíti ki, hogy a belső világ láthatóvá váljék a testen. Az érzelmek gyors változásait és bizonyos mélyebb tartalmakat csak „a látható ember” képes kifejezni, s nem a nyelv. Balázs ezzel egy átfogó művészet-filozófiai rendszerbe helyezte a filmet.

A HIÁNY MŰVÉSZETE

A film „szegénysége” valójában a film konstruktív elve, ahogyan minden művészet az érzéki egyneműségen alapul. Az orosz formalista irodalomtudományi iskola tagjai 1927-ben tanulmánykötetet adtak ki a filmről (*A film poétikája*). Jurij Tinjanov ebben megjelent esszéjének (*A film alapjairól*) ez az alapgondolata. „A film szegénysége, síkbelisége, szintelensége pozitív eszköznek, igazi művészi eszközöknek bizonyult.” Bizonyos kifejező eszközöket csak ez a szegénység tesz lehetővé. Amíg nincs szín, addig kifejező stílusesezköz a különböző erejű és irányú megvilágítások váltakozása. A kétdimenziós „laposságból” születik a képsorok szimultaneitásának, egymásba áttűnésének, úsztatásának lehetősége. „A tárgyak nem önmagukban fotógnak, hanem a beállítás és a fény teszi őket azzá.” A film egyre inkább elszakadt a primitív naturalizmustól, attól a törekvéstől, hogy a közvetlen realitás illúzióját keltse. Bátran mert feltételes

lenni, és kialakította sajátos stílusesezközzeit. Akkor vált nyelvvé, amikor kialakult az ábrázolt tárgytól való távolság érzete, és az alkotók a képkocka kompozíciójával, a megvilágításokkal és beállításokkal deformálni kezdték a látványt.

A Gestalt-pszichológia alapján álló Rudolf Arnheim (*A film mint művészet*, 1932) módszeresen számbaveszi azokat a mozzanatokat, amelyek miatt a film nem pusztán a valóság leképezése. Kétdimenziós vászonra vetítve látjuk a valójában háromdimenziós valóság képét. Ez által eltűnik a tér mélységérzete, és a tárgyak méretének realitása. Hiányoznak a színek, viszont előtérbe kerül a művi megvilágítás. Hiányzik a hang. A kép keretezettsége is egyfajta fikció. A tér-idő-kontinuum töredezetté válik a vágás miatt. A film nem a természetes valóságérzékelés illúzióját kelti, hanem sokszor éppen ellenkezőleg, különleges beállításokat és szemszögeket alkalmaz. Technikai eszközökkel (világítás, gesztusok, kompozíció, vágás) manipulálja a látványt. Így éppen a hiányoknak köszönhetően kifinomult vizuális nyelv jött létre: a húszas évek klasszikus némafilmjének nyelve.

A BESZÉD A NÉMAFILMBEN

Balázs Béla hangsúlyozza, hogy a film nem ugyanazt teszi láthatóvá, mint amit a többi vizuális művészet, mert „a film az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája”. Balázs különbséget tesz: a pantomim néma művészetként van tételezve, a némafilm azonban nem. A némafilmben a feliratok és az artikulációs mimika formájában jelen van a beszéd. A közelképen látjuk, hogy *beszélnek* a szereplők. Látjuk arckifejezésüket, érzékeljük intenciójukat; csak éppen nem halljuk, mit mondanak. Ez *lényegénél fogva* különböző attól, amikor távolról nézzük a színpadon mozgó, táncoló szereplőket.

Balázs azért is örömmel üdvözlöli az újra „láthatóvá” vált embert, a nem szavakban, hanem gesztusokban, mimikában kifejeződő érzelmet, mert azt a világon mindenütt megértik. A némafilm nyelve egyetemes és nemzetközi.

Borisz Eichenbaum *A film poétikájában* megjelent esszéjében (*A filmstiliztika problémái*) konstruktív elvként tételezi a beszéd hiányát. Szerinte a némafilm nem a szótól független művészet. Csak a *hallható* szót zárja ki. A nyelv azonban jelen van a feliratokban (melyek nemcsak

információkat közölnek, hanem bizonyos emocionális hangsúlyokat is kitehetnek), valamint a „belső beszédben”. A kamera látószögével és a tárgytól való távolságával minden néző egyénileg azonosul, közeledik vagy távolodik, fölülről vagy alulról, élesen vagy homályosan, a kamera szemével nézi a tárgyat. A film tartalma nem merül ki a láthatóban. A néző kiegészíti a látottakat, összekapcsolja a beállításokat, helyreállítja a mű összefüggéseit, és felépíti magában annak jelentését. A befogadás folyamatának ezt a részét, ezt a jelentés-konstituáló szellemi munkát nevezi Eichenbaum „belső beszédnek”. A zene kíséri, ösztönzi a belső beszéd kialakulását és emocionális erősítő szerepe is van. A zene, az értelmezés és a beszéd egységet alkot. A zenei-emocionális-hangulati elem, a „transzmentális szféra” a nézőket elválasztja egymástól. A filmnézés „a magányos intim szemlélődéshez” közelálló, álomszerű lelkiállapotot teremt. A mozi nem teszi közösséggé a közönséget.

A XX. SZÁZAD NÉPMŰVÉSZETE

Erwin Panofsky, Edgar Morin (később Walter Benjamin és Arnold Hauser) feltették azt a kérdést, miért vált a film a XX. század reprezentatív művészetévé.

A filmet a színházzal összehasonlítva Panofsky is kiemeli azt, amit már Balázs észrevett. A színházban a néző térbeli viszonya a tárgyhoz eleve adva van. A filmen viszont a lassítások, gyorsítások és trükkök révén maga a tér is alakul, s érzékelhetővé válik a belső lelkiállapotok (a részegség, a szédülés, a képzeletben pergő képek) szubjektív ideje. Bergson óta tudjuk, hogy a lelki élet és a művészet területén nem a kvantitatív objektív idő, a *tartam* a döntő. Ennek legalkalmasabb kifejező eszköze pedig a film, mely épp azért a század reprezentatív művésze, mert a teret és az időt dinamizálni képes. Igen hamar túllépett azon, hogy a mozgást csak a mozgás kedvéért rögzítse, vagy a színházat utánozza. Először a burleszk, a bűnügyi történet és a kalandfilm formájában megteremtette a történetek elbeszélésének filmszerű lehetőségeit és műfajait, majd legyőzte mindazokat az előítéleteket, melyeket az értelmiségi nézők tápláltak a mozival szemben.

A film népművészeté, az ízlést és a közvéleményt befolyásoló, megkerülhetetlenül fontos társadalmi tényezővé vált. A filmet Balázs Béla is népművészetnek



tekintette, és éppen ezért kért számára bebocsátást az esztétika sáncai mögé. Mindkét szerző rámutatott, hogy ez az egyetlen művé-

szet, amely a XX. századi ember szeme láttára született, s így szinte magát a művészet születését modellezi (ami kétségtelenül igaz a technika által erősen befolyásolt művészetekre). A filmnek azt a sajátosságát is felismerték, hogy szereplőként ábrázolhatja a tárgyakat. Panofsky példájával élve: hőse lehet a filmnek Keaton mozdonya és hajója, vagy Eisenstein Patyomkin páncélosa.

A MONTÁZS MŰVÉSZETE

Orosz teoretikusok szerint a film lényege nem a filmkép, hanem a képek összekapcsolása, a montázs. Lev Kulesov néhány filmkocka közé, melyeken egy tányér gőzölgő leves, egy vonzó nő és egy játszadozó gyermek volt látható, bevágta az ismert színésznek, Mozsukinnak közömbös arckifejezésű, mindannyiszor változatlan premier pláncját. A nézők csodálták a színész tehetségét, hogy milyen híven eljátszotta az éhséget, az erotikus vágyat és a gyermek iránti gyengédséget. A képkockák egymásutánja olyan összefüggéseket sugall, amelyek a kockákban magukban nincsenek benne. Ez a *Kulesov-effektus* lényege. Egy másik kísérlet alkalmával egy nő öltözködését úgy vette filmre, hogy lefényképezte egy nő szemét, egy másiknak a száját, egy harmadiknak a lábát és egy negyediknek a hátát. Ezeket úgy vágta össze, hogy a sok részletből összeállt egy nem

„Magányos, intim szemlélődés”

(Szergej Eisenstein:

Que viva Mexico!;

Leni Riefenstahl–

Balázs Béla: Kék sugár)

létező nő képe és egy összefüggő montázsfolyamat képze.

A montázs alkotja a film idejét és terét – ebből kiindulva Kulesov a nem létező tér illúziójának megteremtésével is kísérletezett. Lefényképeztek egy sétáló férfit Moszkva egyik utcájában, egy sétáló nőt Moszkva másik részében. Moszkvai találkozásuk képe mögé a washingtoni Fehér Ház képét vágta. Ebből olyan benyomás keletkezett, mintha egymás felé közeledésük is a Fehér Ház környékén zajlott volna, bár a moszkvai utcarészletek az egyes képkockákon még külön-külön felismerhetőek voltak.

Vszevolod Pudovkin szerint a montázst alkotó jelenetek között lehet *ellen-tét* (időbeli vagy gondolati) *párhuzam*, vagy lehet *metaforikus* vagy *szimbolikus* kapcsolat, és elképzelhető egy *vezérmotívumra* épülő szerkezet is. Elemezte a filmrendező és a filmszínész munkáját, a montázs szempontjából.

Szergej Eisenstein montázselméletének alap gondolata az, hogy két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem szorzatuk születik meg, azaz egy új minőség. Legyen a két elem akár két szó egy versben: ekkor irodalmi kép lesz belőlük. Legyen akár két filmkép: ekkor a film montázs-képsora jön létre. A másik lényeges, Eisenstein gondolkodásmódjára nagyon jellemző mozzanat a *konfliktus* hangsúlyozása. „A montázs konfliktus, amely minden műalkotás és minden művészeti forma létének alapelve.” (*A filmforma dialektikus megközelítése*, 1929). Az ebből fakadó drámaiság intenzív hatást gyakorol a befogadóra. Eisenstein részletesen elemzi saját filmjeinek példáin a formai

(grafikai, világítási, térbeli) konfliktusokat, vagy egy másik, tartalmi csoportosítás szerint, a logikus, az illogikus, a metrikus, az asszociációs montázsokat. Másutt a zenéből vett terminusokkal metrikus, ritmikus, tonális és felhangmontázst különböztet meg. Az intellektuális montázs teremt meg annak a lehetőségét, hogy absztrakt fogalmakat idézzenek fel a némafilm nyelvén. A montázselv a színben, illetve a fekete-fehér filmen a tónusban is jelen van. Sőt, már magában a mozgásnak az ábrázolásában is, a mozgás képzetének a felkeltésében is, mert „minden mozgás a montázs töredéke”. A némafilm konfliktusai vizuális ellenpontot alkotnak. Amikor technikailag lehetségessé válik a hangosfilm, *audiovizuális* (vagy *vertikális*) montázs jöhet létre, ami nem egyszerűen a kép kiegészítése hanggal, mert a naturális ismétlésnél izgalmasabb, ha a hang a látottak *zenei ellenpontját* képezi. A színes rész pedig *kromofón montázst* alkothat a fekete-fehér részekkel. Eisenstein szélsőségesen avantgárd, a nézőt „az attrakciók montázsával” sokkolni vágyó, korai korszakát meghaladva a későbbiekben nem egy bizonyos gondolatot akart erőteljesen sugallni, hanem számított a nézői aktivitásra, sőt, ösztönözni akarta azt. A néző majd megteremti a maga képzetét a szereplőkről, a jelenetekről és a film egészéről – írta a harmincas években, az alkotás és a befogadás pszichológiáját elemezve. Egyre jobban kiterjesztette a montázselvet irodalmi, zenei, festészeti alkotások elemzésére. Úgy látta, hogy a többi művészet is montázsszerűen épül fel, a montázs által alkotja meg a sűrített művészi képet. Így illesztette be a filmet a művészetek rendszerébe.