

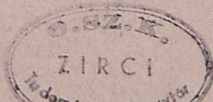
# A SZABADSÁGHARC FILMJEINK TÜKRÉBEN

A felszabadulás óta három olyan filmalkotás látott napvilágot, amely részben vagy egészen 1848—49 mapjaiba vezet vissza, a szabadságharcot, vagy annak egyes epizódjait örökíti meg: a »Feltámadott a tenger«, az »Erkel« és a »Semmelweis«. Filmgyártásunk kapacitását tekintve, ha nem is lehetünk elégedettek ezzel — hiszen az ilyen állandó jellegű feladatokat sohasem lehet megoldottnak tekinteni —, különösebb szemrehányásra sincs okunk. A szabadságharc tematikája első helyen áll történelmi filmjei sorában. S ha számba vesszük az anyagi eszközöknek azt a bőbezúségét, amelyben egyetlen más témakör sem részesült; az alkotó művészeknek azt a színvonalas gárdáját, amely olyan parádés összeállításban talán egyetlen alkalommal sem vonult fel, mint reprezentatív 48-as filmünk, a »Feltámadott a tenger«-ben — megállapíthatjuk, hogy népi demokráciánk filmművészei is vállalta azt a kötelezettséget, amelyet haladó hagyományaink — s közte a 48-as örökség — ápolása és ébrentartása jelent.

Nemcsak a horváthy-Magyarország filmgyártásában keresnénk hasztalan ehhez hasonló erőfeszítéseket, a nyugati tőkésországok filmművészetében sem találunk példát, a haladó hagyományok, a nemzeti fordulók és forradalmak ilyen következetes bekapcsolására a filmművészet vérkeringésébe. Erre eddig csak a szocializmust építő országok filmművészei vállalkoztak.

Ez persze nem jelenti azt, hogy történelmi, s ezen belül 48-as filmjeink eszmei és művészi szempontból is tökéletesek lennének, hogy a szabadságharc filmábrázolása — ha ugyan egyáltalán szabad ezt a kifejezést használni — megoldott feladat. A kritika a maga idejében már elemezte az említett filmalkotásokat és erőltetett dolog volna most — egy évforduló kapcsán — feleleveníteni ezt, vagy mesterségesen kreálni hasonlóságokat különböző művészek, különböző erényekkel ékes és más más hibákkal terhelt alkotásai között. Van azonban egy probléma, amelyet joggal felvethetünk a szabadságharcot ábrázoló filmjeinkkel kapcsolatban. Nevezetesen mennyire sikerült szakítaniuk 1848—49 régi kliséivel, az olcsó olajnyomatok és a kalandos ifjúsági regények hazug társadalmi idilljével, mennyire tudták történelmileg hitelesen ábrázolni a magyar múlt e ragyogó korszakát. Hiszen köztisnt, hogy a kiegészítés Magyarországja és később Horthy király nélküli királysága is »ünnepelte« a szabadságharcot. Sőt olyan, szinte a tragikomikumig menő merényletnek is tanúi voltunk, hogy fasiszták hívatkozhattak arra a március 15-re, amelynek vezetői — Petőfi, Vasvári, Tancsics voltak. A közelmúlt esztendőik megmutatták, mennyire élő még 48-nak ez a meghamisított szemlélete és mennyire szükség van arra, hogy a szabadságharcot visszahelyezzük a nemzeti romantika elvont világából — amely annyiszor vált reakciós nézetek forrásává — a társadalmi harcok reális talajára.

Ez a feladat természetesen túlnő a filmművészet keretein. De a filmek is lerakhatják a maguk tégláit abban az oly szükséges építőmunkában, amelyet az igazi nemzeti öntudat megteremtése jelent. A szocialista nemzeti öntudat, amelynek március 15-e és a szabadságharc annak a valóságos tartalmával kell, hogy részévé váljék. Eddig készült filmjeink — olykor önhibájukon kívül — nem tudták ezt a feladatot megoldani. Az »Erkel«-től, a »Semmelweis«-től — életrajz-filmek lévén — kívánni sem lehetett, hogy erőszakos, illetve tulajdonképpeni témájukon olyasmit is elmondjanak, ami esetleg kívül esik a film anyagán, hőseik ábrázolt élményvilágán. De ha egyenként — különböző okokból kifolyólag — nem is marasztalhatjuk el filmjeinket, filmgyártásunk egésze mégis adós uzzal, hogy március 15-ét és az 1848—49-es szabadságharcot beállítsa a forradalmi mozgalmak, a belső reakcióval vívott harcok sorába. Hogy megmutassa: — a szabadságharc példájával is bizonyítsa — a nemzeti öntudat csak a dolgozó néptömegek sorsáért folytatott küzdelemben válik valóban hazafias mozgató erővé.



A filmbírálatnak ma már a film-tudomány egyik jelentős területének kellene lennie. Hogy ez mégsem így van, s a közönség a filmkritikát nem tudományos igényű elemzésként ismeri, annak oka, sok más mellett: a filmbírálat elméleti és módszertani problémáinak tisztázatlansága. Az alábbiakban ehhez a kérdéshez szeretnék néhány gondolatot fűzni. Elsősorban a filmbírálat tárgyának és értékrendszerének kérdéséhez.

A filmbírálat tárgyát illetően a hibák általában kétféleképpen nyilvánulnak meg: vagy a tartalmat elszakítják a formától, vagy magát a filmalkotást különböző művészeti ágak mechanikus összetevődésének tekintik. Mindkét felfogás leszűkíti a filmalkotás fogalmát.

Az első hibába az a kritikus esik, aki egyszerűen csak valamely objektív jelenséget tart a filmalkotás tartalmának. Ez esetben kritikáját a jelenség szerepéről szóló méltatással kezdi az adott korban és társadalmi szituációban, melyről a film szól, majd áttér a jelenség tükrözésének elemzésére. Ez az áttérés azonban egy ugrást jelent. Ugrást a tartalomként felfogott jelenségről a formára, a jelenség művészi ábrázolására. De az így értelmezett tartalom és a forma között igen laza a kapcsolat. Ezen még az sem segít, hogy a kritikus néhány szót mond magáról a művészről is. Az így megírt kritika többé-kevésbé sikerült, de sémája mindig ez: az objektív jelenség ismertetése (rendszerint a tartalom leírása), néhány méltató szó a művészről, végül a forma esetlegesen kiemelt elemeinek dicsérete, vagy elmarasztalása. Látszólag tehát minden vagy majdnem minden »benne van«, a kritika mégis szürke, érdektelen és gyakran színvonalatlan.

Helytelen ugyanis a valóság egy objektív jelenségét a műalkotás tartalmával azonosítani. A művészet — egészében — nem a valóságnak, hanem a (társadalmi) tudatnak a formája; így a műalkotás sem az objektív jelenségnek, hanem valamely jelenség szubjektív tükrözésének a formája.

Az ember a valóságnak rendkívül bonyolult tükrözésére képes. Ez a

tükrözés (megismerés), a történelem folyamán főleg, mint értelmi és érzelmi megismerés központosult. Nyilvánvaló, hogy a kétféle megismerés különböző jellegű szubjektív képet ad a valóságról, hiszen különböző tárgya és célja van. Az értelmi megismerés, mint a tudomány mutatja, maximális tárgyismerésre törekszik, igyekszik leküzdeni, túlhaladni az egyén megismerő képességeinek szubjektív határait. Ha tehát a műalkotás tartalmának egyszerűen egy objektív jelenséget tartunk, akkor a tudomány feladatát tulajdonítjuk a művészetnek, amit bizonyos mértékig meg is oldhat, hiszen itt is megismertünk valamilyen objektív jelenséget. Ez a megismerés azonban túlságosan »népszerű« és hiányos lesz, mert a művészetnek más feladata van. A Patyomkin cinkáló című filmből pl. képet kapok a cirkálón 1905-ben végbement lázadásról, de ha csak ez lett volna a cél, Eisenstein ezt sokkal jobban elérhette volna a tudomány eszközeivel.

Az embert nem elégíti ki egyedül az értelmi megismerés.

A művészet szerepe nem az, hogy egyszerűen megismertessen az objektív jelenségekkel, hanem hogy valamely jelenséghez keletkezett érzelmi (esztétikai) viszonyt megrögzítsen, s azt a művészet eszközeivel életre keltse a közönségben. ezzel új oldaláról (érzelmi jelentőségében) mutatva meg a jelenséget, befolyásolja, lelkésítse az embereket megismerésükben, cselekvésükben.

A műalkotás tartalma tehát nem egyszerűen az objektív jelenség, hanem az *esztétikailag értékelt* objektív jelenség lesz.

\*

Ha a kritikus a tárgy megítélésében téved, nem fog összekötő kapcsolatot találni a tartalom és forma között, hiszen a forma vizsgálatánál a tartalomnak csak egyik oldalát veszi figyelembe. Ezzel a bírálat tárgyát leszűkíti a tükrözött objektum ismertetésére és a forma önkényes méltatására. Közben kimarad ami a legfontosabb: a kétféle összefüggése.

Ennek a kapcsolatnak a közép-pontjában a művész áll. Ő értékeli esztétikai érzésével a jelenséget, ad formát az értékelés eredményének,

# A FILMBÍRÁLATRÓL

hogyan felkeltse a közönségben is ezt az érzelmi ítéletet. Ennek sikere függ a tükrözendő jelenségtől, a művész esztétikai ítéletének milyenségétől, megformálásától stb. *Ez az, amit bírálni kell:* sikerült-e a jelenség és a közönség között megismerési viszonyt teremteni, és milyet és ha nem sikerült, vagy nem eléggé sikerült, akkor mi ennek az oka stb. Tehát a bírálat egyik feladata a tartalom objektív és szubjektív komponensének tisztázása. Az adott műalkotásban fel kell tárnia azt a viszonyt, amelynek a mű csak dologi kifejezője. Ez nem könnyű feladat.

Ez a nehézség is oka a tartalom szubjektív oldalának elhanyagolásának. Ezért törekszik a kritika inkább a tartalom jelentését, semmint a tartalmat kifejezni. Az egyes filmek eszmei tanulságát összefoglalhatjuk sablonos vagy ügyes, de mindenkor nagyon általános mondatban, a lényeg nem ez lesz. A lényeg abban az *esztétikai érzésben* van, amely a film látásakor eltölt. A kritikus — aki esztétikai fejlettségét illetően nem maradhat a művész mögött — maga is bizonyos objektívítázást végez. Elemezve a filmalkotást, a benne magában keletkezett tartalmat (szubjektív képet) veti össze a formával, s nem egyszerűen a forma elemeit boncolja.

A néző ugyanis a moziban a szereplőkkel végigél egy életszakaszt, s ennek az életnek élményével gazdagodva távozik. Valószínűleg soha se tudatosodik benne a fényképezés, a művészi eszközök alkalmazása, lehet, hogy idővel elfelejti a témát, a szereplőket és a zenét, de mindez nyomot hagy érzésvilágában és gondolkodásában is. Kapott valamit, amivel gazdagabb lett, s ez *filmművészeti megismerésből* származik. Megismerésből, mert valamiről a művész megéreztetett vele valamit. Nem egyszerűen filmet látott és hallott (a kritikus se), hanem kapcsolata keletkezett az élet egy mozzanatával. És itt vetődik fel a filmbírálat tárgyát érintő másik gyakori hiba kérdése.

Ha az előbbi tévedés figyelmen kívül hagyta, hogy a filmalkotás egy *sajátos viszony* megjelenítője, a másik ennek a viszonynak *filmművészeti jellegét* hanyagolja el. Oka a film szintézisének helytelen felfogása. A film közvetlen művészi eszközei (fény-árnyék, mozgó felvevőgép és montázs) szemléleti formául szolgálnak a filmművészeti megismeréshez. Nyilvánvaló, hogy egyes jelenségek és egyes filmművészek a megismerés fény-árnyék momentumai-val, mások a plánok vagy beállítások adta jellegzetességekkel, megint mások a gépmozgások belső feszültséget vizualó hatásával, vagy a montázs adta ritmussal, asszociációkkal tűnnek ki. Például a Bajazzók című olasz film eleje a zeneszerző hazatérését mutatja az esti utcán. Magát az embert nem látjuk, csak azt, amit ő lát, amint szomorúan, magába mélyedve, határozatlan léptekkel ballag — az utcát, felvillanó fényeket, felbukikánó házakat és alakokat. Ez a rész vizuális bevezetője az opera hangulatának. Az itt felhasznált eszközök — mind a szemléletben, mind az ábrázolásban — a fény és a felvevőgép folytonos mozgása, ezt kiegészíti természetesen a díszlet. A *Mezei kirándulás-ban* Renoir a csónakban ülő pár lelki kapcsolatának elmélyülését úgy mutatja be, hogy miután totálplánban láttatta őket, second, majd premierplánok segítségével váltakozva közelíti mindkettőjüket a nézőhöz. Ez az egymásba fonódó közeledés kelti a nézőben azt a hatást, hogy közeledtek egymáshoz, hogy érzelmeik mélyebben kötik össze őket, és vonzzák egymást. Ebben a jelenetben a rendező a felvevőgép megszakított mozgását használta fel. Ha az ábrázolásba itt irodalmat vitt volna (valami szerelmi vallomásfélét), a jelenet elveszti filmművészeti tükrözés jellegét, egy dilettáns ábrázolás színvonalán marad. Ha nem filmművészeti a szemlélet, akkor a forma a filmművészet eszközeinek bőkezű felhasználásával sem teheti filmmé a művet.

Sok film a filmművészeti eszközöket csak kiegészítésként használja.

Ezek a művek a vágás által nem összekötött, hanem szétválasztott jelenetekből állnak, amelyekben a hősök alkalmat nyernek, hogy bizonyos tettekkel, de inkább szavakkal, jól-rosszul feltárják jellemüket. A *Láz* című film első része például csak arra szolgál, hogy a főhős bemutatkozhatson. Ugyanezt teszi *A császár parancsára* című film főhőse is az első jelenetben: alkalmul használ fel két szituációt — a hajtvadászatot és a gyűlést —, hogy tetteivel, illetve szavaival bemutatkozhatson. Aztán vége a jelenetnek és mondhatnánk, hogy »kezdődik a film«. Mennyire más a tükrözés ugyanazeknek a filmeknek egy-egy későbbi jelenetében! »A császár parancsára« utolsó jelenetében például, amikor a felvevőgép a katonák totálban mutatott sötét alakjai után lassú panorámával elénk hozza a kivégzendő fehér inges premierenjeit, kiemelve tisztaságukat (világosságukat) szépségüket és nagyságukat!

Az elmondottak azt bizonyítják, hogy filmművészeti szemlélet nélkül nem lehet filmművészeti alkotást létrehozni, de lehet filmet — nagyon ügyes és akár szép filmet is.

A filmkritika legnagyobb jelentőségű kérdése — a kritérium kérdése. Ha helytelen a műalkotást, mint mereven felfogott formát egyszerűen a tükrözött tárggyal összemérni, akkor milyen értékrendszer szolgál mértékegységül?

Itt megint a filmművészeti megismerés viszony-volta kerül előtérbe. Társadalmi megismerésről van szó; arról, hogy a társadalom vagy annak egy rétege (a közösség) megismerkedik egy filmművészeti (esztétikailag) értékelt jelenséggel. El kell döntení, igaz-e, helyes-e ez a megismerés. Az igazság kritériuma a gyakorlat. Hogyan jelentkezik az itt? Jelentkezhet-e itt a gyakorlat mint kritérium, közvetlenül a közösség ítéletében?

Nehézzé tesszik az értékelést azok a momentumok is, amelyek általában így fogalmazódnak meg a közösségben: »A moziban szórakozni akarok«, »Ki szeretnék kapcsolódni az életből egy kicsit« stb. Ezek a kifejezések, ha helytelenül vannak megfogalmazva, nem értelmetlenek.

A művészet szerepe az ember érzelmi világának gazdagítása, alakítása, befolyásolása. De az érzés kölcsönkapcsolatban van a többi tudati tényezővel, ezért a műalkotás hatása sohasem csak érzelmi, mindig értelmi is, hiszen az érzelmi megismerés általános megismerést is feltételez.

A közönség valóban nem egyszerűen az életet akarja látni a moziban, s ebben tökéletesen igaza van. Az csak illusztratív frázis, hogy a művészetnek az életet, a valóságot kell mutatnia. A művészet feladata: az életnek, a valóságnak *esztétikai tulajdonságaival való megismertetése*. A mozinak az élet filmművészeti tükröződését kell adnia. A méző olyan szemszögből látja az életet, ahogy mindennapi gyakorlatában nem. Intenzív érzelmi élményként támad fel benne az élet ezernyi szépsége, születés, halál, tragédia és komikum, a minden kis mozzanat, tett, jelenség mélyén meghűződő esztétikai lehetőség.

Nyilvánvalóan van az emberiségnek egy objektív fejlődési folyamata, amely az osztályok harcában érvényesül, s amelynek az adott korban mindig a haladó osztályok ideáljai felelnek meg. S ez lesz az értékrendszer, mértékegység vagy kritérium, amellyel a műalkotást mérni, értékelni kell: mennyiben valósítja meg, fejezi ki, rögzíti meg a közösségben az adott film a társadalmilag leghaladóbb esztétikai ideált; azt, amely abban a korban az emberiség objektív fejlődését szolgálja.

A esztétikai ideál bekapcsolása a bírálat folyamatába azért is szükséges, mert ez az ideál benne van az alkotás folyamatában is, hatásával jelentkezik a művész szubjektumában. A művész ehhez mérten akarja megváltoztatni az embereket, amikor valamilyen jelenséget bizonyos értékelésben megismertet velünk. Persze, ez nem közvetlenül fejeződik ki, hanem sok áttételen keresztül érvényesül. Ezért kell az ábrázolásban mindig a szemléletet keresni, s nem a formai elemek kapcsolatát.

NEMES KÁROLY

Részletek egy készülő nagyobb tanulmányból.