

A REALIZMUS MAI PROBLÉMÁI

A filmnek vissza kell kanyarodnia a valósághoz! Erről sokat írnak manapság nyugaton mind az elmélet, mind a gyakorlat emberei. »A film: a valóság!« Ez a jelszó ez idő szertint a legkülönbözőbb esztétikai és szociális felfogású embereket egyesíti.

Üssük csak fel Sigrid Krakauer könyvét »A film természetéről«. Találunk benne különféle ellentmondásokat; de félreismerhetetlen az a tendencia, hogy a film tartalmát a valóság, a »reality« határozza meg.

André Bazin, akit mint sok tanulmány szerzőjét ismerünk, vizsgálat alá vette a régi elméleteket, különösen a vágásról, mint a film lényegéről szólót. Úgy tekint a filmre, mint a valóság minél teljesebb, minél pontosabb ábrázolását szolgáló eszközre. Bazintól származik ez a jelszó: »A felvevőgép író-toll.« Bazin nem akadémikus szobatudós volt. A francia »új hullám« mesterei szinte szellemi atyjuknak tekintik. Truffaut a »Négy száz csapás« című filmjét Bazin emlékének szentelte. Jelszavai »átugrottak« a vászonra, filmméváltak, mégpedig nemcsak a franciáknál. Nem tudom, hogy a fiatal amerikaiak, John Cassavettes vagy Lionel Rogosin, olvasták-e Bazin írásait, de a filmjeiken érezni a jelszavak hatását: »a film: valóság«, »a felvevőgép: író-toll«.

Fellini az »Édes élet«-tel kapcsolatban kijelentette, hogy célja a mítoszok lerombolása volt. Antonioni pedig ezt mondta: »Elavult az erkölcsünk, elavultak a mítoszaink, ócskák a konvencióink. Miért tartjuk hát tiszteletben ezt a morált?«

A művészet és az élet elszakíthatatlan kapcsolatát, a művész felelősségét korával, népével szemben:

ezt védte és védi továbbra is a marxista—leninista esztétika. A legjobb szovjet filmalkotások a valósághoz ragaszkodnak, abban az értelemben, hogy visszaadják annak lényeges vonásait és aktív hatást gyakorolnak a néző gondolataira és érzéseire, ezzel végső fokon részt vesznek a világ megváltoztatásában, megjavításában. Ezért is üdvözlőnk kell nyugati kollégáink visszakanyarodását a valósághoz. Csak-hogy az eredményeik nem mindig mutatják a szakítást azokkal a »mítoszokkal«, amelyeknek hadat üzentek.

A naturalizmus, átsuhanó benyomások felületés rögzítése, a progresszív filozófiai álláspont elvesztése: ezek a veszélyek leselkednek a művészre. Antonioni hőse az »Éjszakában«-ban ezt mondja: »A mi korunk, drága uraim, filozófiaellenes kor. De nincs meg a bátorsága, hogy ezt bevallja.« Így gondolkozhat a film hőse. De tragikus, ha ez válik a művész vagy a teoretikus álláspontjává. Érdekes Maria Dombrovska lengyel író-nő megfigyelése. Kifejti, hogy a realizmus számára nem jelenti »a valóság pontos megismétlését... hanem annak művészi rendbe szerkesztését, megkomponálását. Lehet, hogy ez abszurdul vagy paradoxul hangzik — folytatja Dombrovska —, de én úgy hiszem, hogy például Beckett, Ionesco, sőt Butor és Sartre és korunk más írói is nagyobb mértékben kopírozzák a valóságot, mint a klasszikus realisták. Hiszen a mindennapi élet emberei éppúgy viselkednek, mint ezeknek az új íróknak a hősei: abszurdul, következetlenül, anélkül, hogy bármivel látható módon összefüggnének, magatartásuk titkos rugóit fel nem fedve«...

Az idealista esztétika azt követeli

a művészettől, hogy a »tiszta« szenvedély, az irracionális és az erotika legyen a kiindulási pontja, mert állítólag ezek az emberi élet alapjai. Az igazi művészet azonban tiltakozik az efféle parancsszó, az ilyen lelki erőszak ellen. Mi joga akarják a művészetet szűkefjű esztétikai dogmák prokruosztészágyába kényszeríteni? E sorok írójának nemrégén alkalma volt részt venni egy nemzetközi kritikuskonkón, amelyet a »Sight and Sound« című angol folyóirat rendezett. A résztvevők túlnyomó része a kapitalista országokat, a burzsoá filmsajtót képviselte. Jellemző, hogy a világ legjobb filmrendezőjének Eizensteint ismerték el, másodiknak Chaplint, harmadiknak Renoirt. Minden eddigi film közül a tíz legjobb közé sorolták a »Potyemkint« és a »Retegett Iván«-t. Ezenkívül a világ legkiválóbb filmrendezőinek listájába felvették Donszkójt, Pudovkint, Dovzsenskót, Vertovot, a Vasziljev testvéreket, és Csuhrajt.

A »deideologizáció« helyett következetes eszmeiség, az új dramaturgiai nyelv keresése, jellemek, mélységes életkonfliktusok dramaturgiája; szubjektívizmus, formajáték, a művész kezét megkötő absztrakció helyett valóság, igazság, alkotó kísérletezés, amelyet a kor szelleme követel: ez a szovjet filmhagyomány. A mai filmművészet ezeket a hagyományokat igyekszik folytatni, anélkül, hogy ismételné magát. A forgatókönyvet nem bontják meg, a jellemek, a mese nem oldódnak fel, de komplikáltabbá válnak és ezért nem tudatosodnak a nézőben az első pillanatban. A film nagy teljességgel és sokoldalúsággal hozza a nézőnek tudomására, hogyan alakult ki a jellem, hogyan jött létre ez vagy az elhatározás, hogyan lobbant fel vagy aludt ki a hősök gondolata, hogyan oldódott a köztük levő kölcsönös kapcsolat.

A filmművészetnek nem épp gyakran sikerül a kor, a generáció belső pátoszát kifejezésre juttatni. Én úgy érzem, hogy a »Ballada a katonáról« többi filmünkénél erősebben sugározza ifjúságunk báját,

emberségét, önfeláldozását és hősiességét a háborús időben. Az »Egy év kilenc napja« azért is értékes mű, mert ugyanazokra a kérdésekre keresi a választ, csakhogy nem a negyvenes, hanem a hatvanas évek elején. Itt a magas színvonalú intellektuális élet összefonódik a legrózaibb mindennappal. Ez az összefonódás a film legjobb részein olyan finom és erős, hogy ledönti azt a láthatatlan falat, amelyet oly sok logikus, de emocionális tekintetben lanyha film szerzői építenek a vásznon és a nézőtér közé.

A lényeges változás, amely a szovjet filmművészetben a XX. pártkongresszussal indult meg, abban áll, hogy az a valóságnak egyre nagyobb részét öleli fel, mégpedig ez a terjeszkedés nemcsak »vízszintes«, hanem »függőleges« irányban is folyik. Szélesedik a filmművészet »geográfiaja«, színterülé válszta Moszkvát csakúgy, mint Szibériát, a Baltikumot éppúgy, mint a Távol-Keletet. De ugyanakkor igyekszik lehetővé tenni a hősök lelkének mind mélyebb rétegeibe, modernné tenni a pszichológiát, de a beszéd és a kép nyelvét is.

Hadd mutassam ezt be egy példán.

Ha elégedetlenek vagyunk a burzsoá filmesztétikával, az egyáltalán nem jelenti, hogy teljesen odaajándékozunk neki az ábrázolt hősök tudatalattisága fölötti uralmat, mert egyes maradi esztétáink szerint: nem óhajtjuk összepiszkolni a kezünket az emberi életnek ennyire »gyanús« szférájával. Tolsztoj és Csehov behatolt az emberi lélek tudat alatti rétegeibe, elemezte a legfinomabb átmeneteket, a hősök pszichológiájának apró részleteit. Gorkij az intuíciót a gondolkodás sajátos folytatásának tekintette, de a film mesterei nálunk miért, miért nem, kötelesek azt hinni, hogy ez mind »a gonosztól« való és rájuk nem tartozik egyéb, mint az események külső mozgása.

A paradox a dologban az, hogy a szovjet filmművészet, különösen az utóbbi években, gyakran fedl fel a néző előtt a hősök cselekvésének lelki forrásait, a tudat és tudat alatti dialektikus egységét, de az el-

mélet ezt még nem veszi tudomásul, sőt még a szokatlan szavaktól is irtózik, mintha már maga az a tény is, hogy erre fordítják a figyelmüket, idealista bűnbeesés lenne. Korunk filmdramaturgiáját érdekli az, amit azelőtt fölösleges haszontalanságnak tartottak, mint henye és egyben fényképezhetetlen dolgokat: bonyolult jellemek összetett egységét, a hősök gondolatait, a szerzők gondolatait hőseikről.

Egy forgatókönyv, amelyet nemrég olvastam, így kezdődik: »Ebben a rövidre fogott önéletrajzi film-novellában a szerző mindenekelőtt egy vallomást kíván tenni: a reális, köznapí világba itt egyre gyakrabban fognak belenyúlni a visszaemlékezések. Miért törődik velük a szerző? Azért, hogy megismerje az ön maga természetének forrásait, hajnalhasadását. A forgatókönyvben távolra visszanező, a szerző gyermekkorát idéző poétikus álommal találkozik az olvasó...«

Azok a jelenetek, amelyek a távoli múltból merülnek fel a hős tudatában, meszeszerűek. De egyben nagyon földiek is. A filmben vita is folyik erről a filmgyári dramaturgial, aki amondó, hogy az oroszánokat, amelyek a gyermek fantáziáját foglalkoztatják, ki kell hagyni: nem elég realiztikusak.

...Az oroszánokat valami jobb akusztikájú dologgal lehetne helyettesíteni. Mondjuk lovakkal. Lovak csak voltak maguknál?

— Én szégyellem a lovainkról írni.

— Miért?

— Soványak voltak és csúnyák.

— Nos, akkor valahogy tipikussá lehetne őket tenni.

— Azokat nem lehet tipikussá tenni. Ótvarasak voltak. És szomorú lovak voltak...

Az olvasó talán már rá is jött, hogy kinek a munkájáról van szó: Dovzsenkonak egyik »dramatikus filmköltemény«-éről, önéletrajzi film-elbeszéléseinek egyikéről, amelyeket mindmáig nem értékelt eléggé a kritika. Bajos megmondani, hogyan sikerült volna Dovzsenkonak ezeket az elgondolásait megvalósítani, filmvásznonra vinni. Bizonyára el-eltért volna az írott mű betűitől és meg-

kereste volna minden egyes epizód poétikus lényegét, annak filmrendezői megfelelőjét.

Ennek a forgatókönyvnek vannak meggyőződéses hívei és meggyőződéses ellenzői is. Anélkül, hogy belemennék ebbe a vitába, megjegyezzük, hogy ez a mű, függetlenül a kinematográfiai normától, nem maradt volna hatás nélkül a film mestereire, még azokra sem, akik távol vannak attól, hogy Dovzsenko követői legyenek.

Antonioni filmhősének fent idézett véleményével ellentétben úgy véljük, hogy az ilyen művek nagyon is »filozofikus« alkotások. Ami új benne, az nem a formai gondolkodás nagy nehezen kiizzadt eredménye, hanem a túlradó szív szülötte. És ami a fő, ezek adják vissza a kor hangulatát, atmoszféráját, napjaink politikai levegőjét. Ami hiányos bennünk, ami veszendőbe megy belőlünk, az a szerzőjük hiányossága, azt a szerzőjük veszíti el. De a filmes mesteremberek, a gördülékény tollú írók (akadnak olyanok nálunk is!) veszteségei más természetűek: ők elvesztik a művészet élő lelkét, a nagy célt. Tévednek külföldi kollégáink is, ellenfeleink is, ha azt hiszik, hogy azok az egyforma filmek, amelyek még ma is betöltik a vásznainkat, a szovjet filmművészet lényegét fejezik ki. A valóságban ezek nem egyebek, mint művészetünk elveinek szomorú eltorzulásai. Véleményem szerint ezt még nem eléggé magyarázzuk meg sem a külföldi filmművészeknek, sem a hazai filmprodukciónak, akik egyre csak az olyan középutat keresik, amely igazolja a kivételre kerülő mesterember-forgatókönyveket. Ha kísérletezés közben hibát, melléfogást követünk el, azt meg lehet érteni. De megbocsáthatatlan az olyan ember közömbössége, aki így gondolkodik: »Hadd legyen csak szürke, de legalább veszélytelen.« Ez nem művészi, hanem hivatalnok gondolkodás. Ez bizony nem egyéb, mint az ótvaras lovak tipizálása, amiről Dovzsenko forgatókönyvében szó van.

Az Iszkussztvo Kino 1963. 1. számából.