

A FILM HATALMA

LUKÁCS GYÖRGY A FILM POÉTIKÁJA

A fogalmi zavarok állapotából soha nem keveredünk ki: valami új és szép született napjainkban, ám ahelyett, hogy olyannak fogadnák el, amilyen, minden lehetséges eszközzel régi, alkalmatlan kategóriákba akarják besorolni, meg akarják fosztani valódi értelmétől és értékétől. A „mozi” ma hol a szemléletes oktatás eszközeként, hol a színház új és olcsó konkurrensként fogják fel; egyfelől tehát pedagógiai, másfelől meg ökonomiai eszközként. Arra azonban, hogy egy új szépség éppen szépség, hogy meghatározása és értékelése az *esztétikát* illeti meg, ma csak nagyon kevesen gondolnak.

Egy ismert drámaíró újabban arról fantáziált, hogy a „mozi” (a technika tökéletesedésével, a beszéd tökéletes reprodukálhatóságával) pótolhatná a *színházat*. Ha ez sikerül — nem lesz többé nem tökéleteses együttes: a színház nem lesz többé a jó színészi erők helyi szétzóródottságához kötve; csak a legjobb színészek fognak a darabokban játszani, mivel olyan előadásokról, ahol valaki indiszponált, nem csinálnak felvételeket. A jó előadás azonban valami örök lesz; a színész elveszít minden pusztán pillanatnyit, valamennyi valóban a tökéletes teljesítmény nagy múzeumává lesz.

E szép *álom* azonban *nagy tévedés*. Figyelmen kívül hagyja a színpadi hatások alapfeltételét: a ténylegesen jelenlévő emberek hatását. Mert a színházi effektusok gyökere nem a színészek szavaiban és taglejtéseiben vagy a dráma eseményeiben van, hanem abban a hatalomban, mellyel egy ember, egy eleven ember eleven akarata közvetlenül és gátló átvitel nélkül árad ki egy éppolyan eleven tömegre. A színpad abszolút *jelenlét*. Teljesítményének mulandó volta nem sajnálatra méltó gyengeség, sokkal inkább produktív határ: szükségszerű kor-

relátuma és kézzelfogható kifejezése a sorsszerűnek a drámában. Mert a sors maga a jelenvaló. A múlt pusztá váz, metafizikai értelemben valami teljesen céltalan. (Ha lehetséges volna a dráma tiszta metafizikája, amelyiknek már nem lenne szüksége egyetlen, pusztán esztétikai kategóriára sem, akkor az többé nem ismerne olyan fogalmakat, mint „expozíció”, „kifejlődés” stb.) A jövő pedig a sors számára teljesen irreális és jelentőség nélküli: a halál, amely a tragédiákat lezárja, ennek legmeggyőzőbb szimbóluma. A dráma megjelenítettése révén a metafizikai érzés nagyon közvetlenné és kézzelfoghatóvá fokozódik: az embernek és az ember kozmoszban elfoglalt helyének legmélyebb igazságából magától értetődő valóság lesz. A „jelenlét”, a színész ittléte a legkézzelfoghatóbb és ezért legmélyebb kifejeződés a dráma embereinek a sors által felszentelt voltára. Mert jelenlétnek lenni, azaz valószínűságon, kizárólagosan és a legintenzívebben élni már önmagában véve sors — csak az úgynevezett „élet” soha nem ér el olyan életintenzitást, ami mindent a sors szférájába emelhetne. Ezért a sors által megszentelt már tragédia, misztérium; istentisztelet egy igazán jelelt színész megjelenése a színpadon (mondjuk Duseé) önmagában is, nagy dráma nélkül. Duse a teljesen jelenlévő ember, akinél — Dante szavai szerint — az „esere” azonos az „operazioné”-val. Duse a sors zenéjének dallama, melynek hangzania kell, bármilyen legyen is a kíséret.

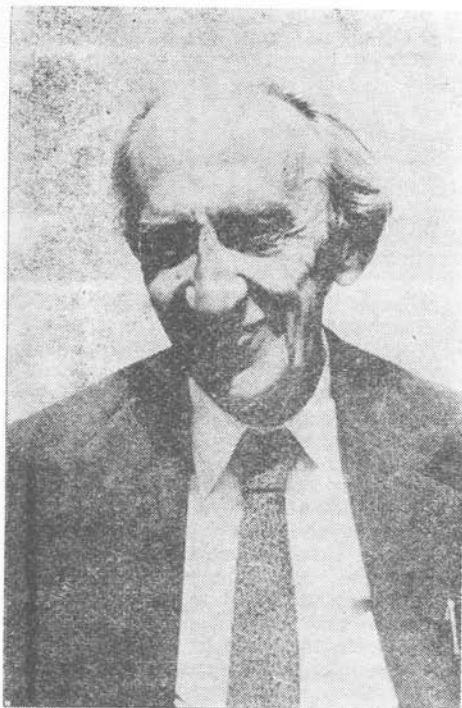
E „jelenlét” hiánya a „mozi” lényegi ismertetőjegye. Nem azért, mert a filmek nem tökéletesek, nem azért, mert az alakoknak ma még némán kell mozogniuk, hanem azért, mert az alakok csupán emberek mozgásai és tettei, de *nem emberek*. Ez nem hiányossága a „mozinak”,

ez határa, principium stilisationis-a. Ezért a „mozinak“ a természethez nemcsak technikájukban, hanem hatásukban is lényegileg hasonló, félelmetesen élethű képei semmiképpen sem lesznek kevésbé organikusak és elevenek, mint a színpadképek, csak egy egészen másfajta életet őriznek meg; ezek egyszóval — *fantasztikusak* lesznek. A fantasztikus azonban nem ellentéte az eleven életnek, csak annak új aspektusa: jelenlétőség nélküli élet, élet sors nélkül, okok nélkül, motívumok nélkül; egy olyan élet, amelyikkel lelkünk legbensőbb rétege soha nem akar és nem is tud azonosulni, és hogyha — gyakran — mégis emez élet után vágyakozik, úgy e vágy csupán valamiféle idegen mélység, valami távoli, bensőleg distanciált utáni vágy. A „mozi“ világa háttér és perspektíva nélküli élet, súlyok és kvalitások különbsége nélkül. Mert csak a jelenlétőség ad a dolgoknak sorsot és súlyt, fényt és könnyedséget: a mozi mérték és rend, lényeg és érték nélküli élet; lélek nélküli élet, tiszta felszínből.

A színpad időrendje, az események egymásutánja a színpadon mindig valami paradox: a nagy pillanatok időrendje és egymásutánja, valami belsőleg mélyen nyugodt, csaknem dermedt, örökkévaló — éppen a kinzóan közeli „jelenlét“ következtében. A „mozi“ időrendje és egymásutánja azonban egészen tiszta és zavartalan: a „mozi“ lényege a magábanvaló mozgás, az örök változékonyság, a dolgok soha nem nyugvó átalakulása. E különböző időfogalmaknak a kompozíció *különböző alapelvei* felelnek meg a színpadon és a „moziban“: az egyik tisztán metafizikai, magától minden empirikusan elevent távartartó, a másik oly erős, oly kizárólagosan empirikus-eleven nem-metafizikai, hogy e legvégső kiélezés által megintcsak egy új, teljesen különböző metafizika keletkezik. Egyszóval: az összekapcsolódás alaptörvénye a színpad és színjátszás számára a kérihelhetetlen szükségesség, a „mozi“ számára pedig a semmi által nem korlátozott lehetőség. Az egyes mozzanatok, melyeknek egymásba folyását a „mozi“-jelenetek időbeli sorrendje hozza létre, csak áltál kapcsolódnak egymáshoz, hogy közvetlenül és átmenet nélkül egymásra következnek. Nincs semmiféle kauzalitás, ami őket egymáshoz kapcsolná; vagy pontosabban: kauzalitásukat semmi tartalmi jelleg nem gátolja vagy köti. „*Minden lehetséges*“: ez a „mozi“ világnézete, és mivel technikája minden egyes pillanatban a pillanat abszolút (bárha csak empirikus) valóságát fejezi ki, megszűnik

a „lehetőségnek“ mint a „valósággal“ szembeszegezett kategóriák egyikének érvénye; a két kategória egyenlő lesz egymással, azonossággá lesznek. „Minden igaz és valóságos, minden egyformán igaz és egyformán valóságos“: ezt tanítják a „mozi“ képsorai.

Így a „moziban“ egy új, homogén és harmonikus, egységes és változatos világ keletkezik, melynek a költészet és az élet világában körülbelül a mese és az álom felel meg: nagyon nagy elevenesség — belső, harmadik dimenzió nélkül; szuggesztív összekapcsolódás a pusztá sorrend révén; szigorú, természet kötötte valóság és végsőkéig vitt fantasztikum; a nem-patetikus, a közönséges élet dekoratívává válása. A „moziban“ minden valóra válhat, amit a romantika a színháztól — hiába — remélt: az alakok nagyon nagy fokú, minden gátlás nélküli mozgékony-sága, a háttér, a természet és az intérier, a növények és az állatok teljes elevenné válása; olyan elevenesség azonban, amelyik semmiképpen sem kötött a közönséges élet tartalmához és határaihoz. A romantikusok ezért kísérelték meg világerzésük fantasztikus természetközelségét a színpadra rákényszeríteni. A színpad azonban a mezítelen lelkek és sor-sok birodalma; minden színpad legbensőbb lényegében *görög*: elvontan öltözött emberek lépnek a színpadra, és elvontan nagyszerű, üres oszlopcarnokok előtt adják elő játékaikat a sorsról. Kosztüm, dekoráció, milió, a külső események gazdagsága és váltakozása a színpad számára pusztá kompromisszum, a valóban döntő pillanatokban ezek mindig feleslegessé és ezért zavaróvá válnak. A „mozi“ pusztá cselekvéseket ábrázol, e cselekvések okát és értelmét azonban nem, alakjainak csupán mozdulataik vannak, de nincsen lelkük, és ami velük megtörténik, az pusztán esemény, de nem sors. Ezért — és csupán látszólag a technika mai, nem-tökéletes volta miatt — némák a „mozi“ jelenetei: a kimondott szó, az elhangzott fogalom a sors közvetítői; csak bennük és általuk keletkezik a drámai hős pszichéjében lévő kötelező kontinuitás. A szó és vele együtt az emlékezet, a kötelesség és hiúság *megvonása* önmagával és önmaga mivoltának eszméjével szemben — amikor a szóltan totalitással kerekedik — mindent könnyűvé, szárnyalóvá és röppenővé, frivollá és táncoskedvűvé tesz. Ami az ábrázolt eseményekben jelentős, azt kizárólag történéseken és taglejtéseken keresztül fejezik ki, és így is kell kifejezni; a szóra való minden hivatkozás kiesés ebből a világból, e világ lényegi értékének szétrombolása.



Lukács György

Ezáltal azonban mindaz, amit a sors absztrakt-monumentális súlya mindig elnyomott, gazdag és burjánzó léletté virágzik: a színpadon még az sem fontos, ami történik, oly lenyűgöző a történés sorsértékének hatása; a „moziban“ a történet „hogyanja“ a minden egyebet uraló erő. A természet eleveensége itt nyer először művészi formát: a víz csobogása, a szél zúgása a fák között, a naplemente csöndje és a zivatar tombolása itt mint természeti folyamatok lesznek művészetté (nem pedig — miként a festészetben — egy másik világból kapott, festői értékek révén). Az ember elvesztette *lelkét*, elnyerte azonban érte *testét*; nagysága és poézise abban a módban rejlik, ahogyan erejével vagy ügyességével legyúri a fizikai akadályokat, a komikum pedig abban van, ha elbukik velük szemben. A modern technika minden nagy művészet számára középszerű vívmányai itt fantasztikusan és poétikus módon, megkapóan fognak hatni. Először a „moziban“ vált — hogy csak egy példát hozzunk — az automobil poétikussá, teszem azt: száguldó autók üldözésének romantikus feszültségében. Így kap itt vaskos és ősi erőtől duzzadó költészetet az utca és a

piac közönséges kavargása; a gyermek naiv, szinte állati boldogságérzését egy sikerült csíny vagy egy szerencsétlen gyámoltalan tévelygése fölött felejthetetlenül formálják meg. A színházban, a nagy drámák nagy színpada előtt magunkba nézünk, és megértjük legnagyobb pillanatainkat; a „moziban“ e tetőpontokat el kell felednünk, és felelőtleneknek kell lennünk: a minden emberben eleven *gyermeket* engedik itt szabadjárni, s az úrrá lesz a néző pszichéjén.

A „mozi“ *természethűsége* azonban nem kötődik a mi valóságunkhoz. A bútorok mozognak egy részeg szobájában, az ágya kirepül vele — utolsó pillanatban még meg tudott fogódzkodni az ágy szélében, inge pedig, mint egy zászló, lobog körülötte — a város fölül. A golyók, melyekkel egy társaság tekézni akart, fellázadnak, és üldözik a társaságot hegyeken és mezőkön át, folyókon átúszván, hidakra felugrálván és magas lépcsőkre felfelé hajszolván, míg végül a bábok is elevevé válnak, és a golyókért mennek. Tisztán mechanikusan is fantasztikussá válhat a „mozi“: ha a filmeket fordított sorrendben forgatják, és emberek felállnak a száguldó autók elöl, ha egy szivarvég, miközben szívják, mindig nagyobb lesz, amíg végül a rágyújtás pillanatában az érintetlen zivart visszahelyezik a dobozba. Vagy megfordítják a filmeket, és sajátos élőlények ténykednek rajta, kik a mennyezetről hirtelen a mélybe lendülnek, és ott hernyóként újra elbújnak. Képek és jelenetek ezek, egy olyan világból, amilyen E.T.A. Hoffmann vagy Poe világa volt, amilyen Arnim vagy Barbey d'Aureville világa — csak e világ nagy költője nem jött még el, aki értelmezte és elrendezte volna, aki pusztán technikailag a véletlen fantasztikumát a mélyértelmű metafizikába, a tiszta stílusba mentette volna. Amit eddig elértek, az naiv módon, gyakran az emberek akarata ellenére, csupán a „mozi“ *technikájának* szelleméből született: napjaink Arnimja vagy Poe-ja itt már oly gazdag és annyira belsőleg adekvát eszközt találna színpadi vágyai számára, amilyen mondjuk a görög színpad volt egy Szophoklész számára.

Persze: az önmagától megszabadult ember *pihenésének* színpadát, a szórakozás színhelyét, a legszubtilisabb és legrafináltabb s egyúttal a legbárdolatlanabb és legrimitívvebb szórakozását, és soha nem valamiféle épülés és felülemelkedés színpadát. De éppen ezáltal teheti a valóban kifejlesztett, ideájának megfelelő „mozi“ a *dráma* számára (megint: a valóban nagy dráma, s nem annak számára,

amit ma „drámának“ neveznek) szabad-dá az utat.

A szórakozás utáni legyőzhetetlen vágy csaknem teljesen kiszorította a drámát a színpadról: dialogizált ponyvaregényektől a belsőleg-vérszegény novelláig, koronás fők vagy államférfiak kérdésőn üres tevékenységig mindent láthatunk a mai színpadon — csak drámát nem. A „mozi“ itt végre tudja hajtani a világos elválasztást: megvan benne az a képesség, hogy mindent, ami a szórakozás kategóriájába tartozik, és amit érzékelhetővé lehet tenni, hatékonyabban és mégis finomabban formáljon meg, mint ezt a szöveg-színpad teheti. Nem lehet olyan feszültsége egy színdarabnak, ami a lélekszakadt tempó tekintetében versenyezni tudna az itt lehetséggel, a színpadra vitt természet minden természetközelsége alig árnyéka az itt elérhetőnek, és a lelkek elnagyolt jelzései helyett, melyeknek a szónoki dráma formája miatt mégis akaratlanul a lélekre szabottaknak és ennél fogva visszataszítóknak kell mutatkozniuk, megszületik az

1913

SZERGEJ EIZENSTEIN A FORMA ÉRDEKÉBEN

„Filmművészetünk az eszmei telítődés felé tart.“

Íme a téma, amelyet a *Kino* című lap, nagyon időseürően, napirendre tűzött, Október jubileumi évfordulója küszöbén.

Téophile Gautier szótárakba mélyedve töltötte szabad idejét.

És ezt vélte a leghasznosabb olvasmányoknak.

Legalábbis azokat a fiatal szerzőket, akik kérdésére: vajon ők is ugyanezt teszik-e, tagadó választ adtak, elkergette az irodalmi tanácskozásokról.

A szótárak tekintetében nekem is megvan ez a rossz szokásom.

Egyfajta betegség?

Gyengém.

Előítéletem, hogy a szó vagy kifejezés első számú megmentője az őt körülvevő zagyvaságokból — mindenekelőtt az egyszerű értelmező szótár.

Nem annyira az enciklopédiai, mint inkább az etimológiai szótár.

Ha nem is oldja meg mindig a kérdést, de mindig hasznos megfontolásokhoz vezet.

„Eszmei telítődés.“

„Ideológia.“

„Eszme.“

akart és létében kívánt lélektelenségnek világa, a tisztán külsőleges világa: ami a színpadon brutalitás volt, az itt gyerekeséggé, magábanvaló feszültséggé vagy groteszkké válhat. És ha egyszer — itt egy nagyon távoli, de annál mélyebben óhajtott céljáról beszélek mindazoknak, akik a dráma ügyét komolyan veszik — a színpad szórakoztató irodalmát e konkurrencia agyonvágja, akkor a színpad kényszerítve lesz újra azt művelni, ami valódi hivatása: a nagy tragédiát és a nagy komédiát. A szórakozás pedig, ami a színpadon nyereségre volt kárhóztatva, mivel tartalmi ellentmondanak a dráma-színpad formáinak, a „moziban“ adekvát formára találhat, mely belsőleg megfelelő és így valóban művészi lehet, még akkor is, ha a „moziban“ nagyon ritkán az. És ha a finom, novellisztikus tehetséggel megáldott pszichológusokat mindkét színpadról kiszorítjuk, akkor az mind számukra, mind a színház kultúrája számára csak üdvös és tisztázó hatású lehet.

Erdélyi Ágnes fordítása

Valószínűleg régóta senki sem nézett bele a görög szótárba.

Holott...

A.F. Poszpisil görög—oros szótárában, valahol Ibükosz, az inkább darvairól, mint verseiről híres költő és a frígiai Ida-hegy között, menedéket ad az eszmének, az ideának.

Idea.

A 476. oldalon:

„... *idea* ión. 1. látszat, külső; 2. kép, nem, mód, sajátosság, tulajdonság...; különösen: a fogalmazás módja, a beszéd formája és neme; 3. eszme, ósalak, eszmény.“

Ez a három pont — a filmművészet három bálnája.

És erről a három bálnáról lesz itt szó.

Még egyszer emlékeztetünk az *eszme* (3. pont), a *fogalmazás módja* (2. pont) és a *külső látszat* (1. pont) genetikai elválaszthatatlanságára.

Új ez? — Új.

Mint Popov családneve

— írta a hasonló „felfedezésekről“ Szasa Csornij.





Szergej Eisenstein

De még ha ez nem is új, akkor is azokhoz az igazságokhoz tartozik, amelyeket naponta kell ismételnünk magunkban, reggeli és ebéd előtt. Aki pedig nem vacsorázik — annak elalvás előtt is.

De mindenképpen ébren.

És végre be kell vezetni a gyakorlatba.

Ez az az alapvető probléma, amin leginkább illő elgondolkozni a 15. októberi évforduló közeledtén.

És éppen most, amikor filmgyártásunkat könnyen az opportunizmus felé hajthatja egyrészt a szórakoztatás hamisan felfogott elve, másrészt pedig a szimplista agitálás rossz hagyománya.

A tematikai opportunizmusához aligha vonzódik valaki.

Megakadályozzák ezt maguk a tanácsadók is, acélos soraikról lepattan a tematikai opportunizmus.

Ilyenformán inkább csak formai opportunizmusról lehet szó.

És nézetem szerint a film alapbetegése ma — az anyagiasult eszmeiség hármasegysége 2. és 3. pontjának betegsége.

A szovjet film úgy megrémítette önmagát a „formalizmus“ Ku-Klux-Klanjával, hogy majdnem likvidálta magát az alkotást és az alkotó kutatást a forma területén.

Ha a formalizmusnak mint irodalomtudományi irányzatnak megvannak az összes adottságai, melyek alapján támadások és gáncsoskodások érik, akkor mindenekelőtt véglegesen kialakult és megfogalmazott platformja van.

A filmben viszont a „formalizmus“ in-

kább csak az analógia alapján jött létre, és nem annyira maguk az alkotók, mint inkább a címkéik számára teret kereső kritikuskok teremtettek meg.

Elég volt, ha valaki a filmesek közül elgondolkodott vagy megpróbált dolgozni az eszmék megtestesülését szolgáló kifejezőeszközök problémáján, hogy máris ráessen a formalizmus gyanújának árnyéka és vádjára.

Besorozták „formalistának“, ahogy a katonákat fogdosták valamikor.

Egy percet sem kapott, hogy felocsúdjék, és magához térjen.

Ugy hírlik, ugyanígy „nyírták“ a orosz király rekrutájává a fiatal Lomonoszovot.

Mint amikor Oroszthon keresztény hitre tért, ugyanúgy mindenkit a formalista nyáj tagjává kereszteltek, aki a formáról csak dadogni is merészelt.

Valójában, sajnos, ilyen nyáj nem volt — akadt két-három személy, aki tisztességesen töprengett a forma kérdésein is. De sajnos, amint a későbbiek mutatják, nem voltak többen...

Formalistának keresztelni ezeket a filmeseket éppolyan megdondolatlanul elsiegett lépés volt, mint a szifilisz tüneteit tanulmányozó embert — „vérba-josnak“ nevezni.

Az üldözéseknek ilyen túlhajtása egy adott szakaszban nagyon könnyen bekövetkezik.

Egy kissé talán túllöttek a célon, de ezzel meg lehetett békülni.

A forma semmibevevéséről, a formáról, amelyről elfeledkeztek, már Engels is írt 1893. július 14-én Mehringhez küldött levelében:

„Máskülönben csak egy pont hiányzik, ezt azonban rendszerint Marx és én sem hangsúlyoztuk eléggé munkáinkban, és e tekintetben mindnyájunkat egyformán terhel a felelősség. Ugyanis mindnyájan elsősorban azt tartottuk — s azt is kellett tartanunk — a legfontosabbnak, hogy a politikai, jogi és egyéb ideológiai képzeteket és az általuk közvetített cselekedeteket *levezessük* az alapvető gazdasági tényekből. Így aztán a kérdések tartalmi oldala kedvéért elhanyagoltuk a formai oldalt: hogyan, milyen úton-módon jönnek létre ezek a képzetek stb. [...] A régi história ez: a formát eleinte mindig elhanyagolják a tartalommal szemben... De a jövőre való tekintettel, erre a pontra mégis fel akartam hívni a figyelmét.“ (Marx—Engels *Válogatott művei* II. Budapest, 1963. 486—487.)

A forma kérdéseit lebecsülte filmgyártásunk is.

És főleg az utóbbi években.

És az elfelejtett forma most megfájdult, akár az elhanyagolt fog.

Mi nagyon „tartalmasak“ vagyunk, de a forma területén még mind a négy lábunkra sántítunk.

Nem filmjeink ideológiájában van a balsiker oka manapság, hanem a formában.

A formában, amely nem tud ideológiává válni.

A cselekménybonyolítás még többé-kevésbé szerencsés, a hagyomány ellenére is.

Valóban:

a témának néha hangja is van és lát is, annak ellenére, hogy a tanácsadások hét dajkája szorosan bepölyázza.

Tehát nem a valóságos vagy vélt formalizmus mesterkedéseiben kell keresni a mai filmforma gyógyulásának útját.

És nemcsak a tartalom helyes ábrázolásában.

Magában véve jó eszme.

Szép tartalom.

Vagy pedig szimpla agitációs kép.

Vagy aztán a szórakoztatás hamisan értelmezett élesztője olyan tésztát kezel, hogy egyszerűen elfog a félelem.

A bőjti scsihez hasonló szürke átlagtermés többségéből bánatos sóhajjal lóg ki a filmvászonról a gogoli orr.

„Be szomorú dolog — kedves jó uraim — ezen a világon élni...“

És mindez — a hatalmas forradalmi lendület és lelkesedés napjaiban.

A formát szigorúbban kell venni.

Nyomasztóak a tanácsadások revizorai.

A hányásig akkurátusak.

De közülük egyik sem segíthet itt.

Itt csupán az az „utolsó“ revizor képes segíteni, amelyik Gogolnál „ismeretlen“ marad, amelyik mindenikük mögött áll.

Nagyon misztikus revizor ez Nyikolaj Vasziljevicsnél.

Magától az úristentől egészen Nyikolaj Pavlovics cár szentséges személyéig sok mindenkit próbáltak felismerni benne.

A mi revizorunkat könnyebb azonosítani, habár ő is „bennünk“ van.

Itt a „belső pártigazolványról“ van szó, amely nem függ valamilyen kerületi bizottsághoz való tartozástól.

A párttagságtól független belső pártigazolvány ott kell hogy legyen [...] mindazoknak a belső zsebében, akik a filmesekkel lépik át a tizenötödik októberi évfordulót.

Ő az a nagyon konkrét, egyéni, belső „revizor“, akinek egyenesen a szemébe kell nézni, és akinek nem szabad hazudni.

Sajnos, éppen ő mutatkozik a leggyakrabban igazi [...] Hlesztakovnak...

Ideológiai hlesztakovizmus — a szép frázisok mögött.

S a formában ennek elkerülhetetlen útitársa... „szózt hal“.

És a forma szózott hala, labardanja mindenestül leleplezi az ideológiai hlesztakovizmust.

Ismeretes, hogy a szavak a gondolatok eltitkolására valók, amint azt Talleyrand vagy Metternich mondta.

A filmvászon túl sokáig volt néma ahhoz, hogy megtanuljon hazudni.

Hogy a téma és a tárgy terén tanácsadóink vannak, attól még lehet hazudni.

Mellébeszélni és félrevezetni.

De van egy pont, ahol nem hazudhatunk.

A rendező órákon át zagyválhat a színészeknek általánosságokat arról, hogyan kell ezt meg azt csinálni.

De eljön a pillanat, amikor ezzel sem mire sem jut.

„Menj ki, és csináld meg te. Mutasd meg te magad.“

Igy van ez, és nemcsak a színésszel. Az ideológiában mindig ki lehet találni „magyarázatokat“.

De a *valóságban* nem megy.

A forma — *mindig ideológia*.

És a forma mindig *hatékony ideológiának* bizonyul.

Vagyis olyan ideológiának, amely való igaz, s nem olyanak, amelyet magukra öltének a fecsegők.

Itt van a kutya elásva.

Könnyű ontani a lelkesedést, pátoszt vagy hősi életszemléletet:

idegen szavakat lehet kölcsönözni az újságcikkekből és kiejtve őket gondolni lehet Maruszjára, hogy a hang forróbban zengjen. A beszéd tartalmát a hév pótolja.

De ha elkezdesz forgatni és vágni — semmiféle Mása nem húz ki a bajból.

Ha lelkesedés nélkül vágott az olló — lelkesedés nélkül fog futni a szalag is.

Ha gyűlölet nélkül forgattál — a vászon semmilyen gaztett nem fog gyűlöletet kelteni.

Könnyörtelen a mi vásznunk a filmszerzők „mindenfajta álarcának lerántásiban“.

Néha, mikor Maruszja bekerül egy filmbe, akkor már egyáltalán nem a lelkesedésről van szó, hanem Katyáról és Másáról, Dunyáról, Parasáról vagy Fomáról és Jeremáról.

És a vászon, némán vagy hangosan, ezért kiált teli torokból.

A film formája leleplezi a szerzőt és a vezető kollektívát (vezetőcskéket?).

Az ügyeskedők a cári hadseregbe sorozáskor szerették színlelni a süketet. A





Jelenet Eisenstein A Potyomkin páncélos című filmjéből

minden hájjal megkent vén rókák — a hadparancsnok és a sorozóorvos egyszerű módszerrel kifogtak rajtuk: a behívott háta mögött váratlanul leejtettek egy pénzdarabot.

A szimuláns elkerülhetetlenül megfordult.

A „süket“ lelepleződött.

Igy van a formával is, ha nem az eszmei teljesértékűség rubelével fizet, akkor feltétlenül megcsendül valahol egy garas, és a hamis ottmarad pörén.

Oriási módszertani munka folyik ma az alkotás titkának — a filmkép és a filmforma titkának — elsajátítása és oktatása körül.

De elsősorban nem a formát kell sűrűn megtanulni.

És nem a formát kell felkutatni vagy kigondolni.

Tökéletesen és véglegesen világos, hogy elsősorban az eszmeiség nevelésére van szükség az alkotók körében.

Ideológiai nevelésről van szó, nem pedig ideológiai „kaptafákról“, ahogy bizonyos túlzások hívei gondolták.

Erről a nevelésről beszélek én... a forma érdekében.

Mint régi, tapasztalt, szenvedélyes... „formalista“.

A forradalom tizenhatodik évében a filmesnek már nem szabad továbbra is csak

a forradalom „szolgálatában állni“ — hozzá is kell „tartozni“.

Enélkül film se lesz.

A forma mindenekelőtt — ideológia.

Az ideológiát pedig „kölcson venni“ többé nem lehet.

Az ideológiát a természetben nem lehet jegyrendszer alapján kiosztani.

De ha az alkotó nem sajátítja el teljesen az ideológiát, mi mást várhatunk tőle, mint a közönséggé tett hétköznapiiságot a környező események nagyszerűsége helyett, és olyan „kincstári“ álláspontot, amely úgy véli, hogy a szocializmus építése csak lángoló lelkesedésből áll?

Hogy az általunk várt, új forradalmi realizmus keresésében ilyen módszerekkel milyen eredményekre jutunk, erről már F.M. Dosztojevszkij is írt N.N. Sztrahovnak Firenzéből, 1869. február 26-án:

„... a jelenségek hétköznapiasága és a rájuk vonatkozó kincstári szemlélet, szerintem, még nem realizmus, ellenkezőleg...“

Az alkotók csak akkor tudnak teljes felelősséggel bekapcsolódni a leninizmus elméletének és gyakorlatának a filmre való alkalmazásába, ha teljes mértékben magukévá teszik a marxi—lenini ideológia eszmei rendszerét.

Íme, annak a hatalmas belső munkának a programja, amely a párt vezetőire vár azok alakításában, akik a párt sorai-ban vagy azon kívül hivatottak maradandó képekben megörökíteni és újratemeteni az emberiség történelmének legnagyobb korszakát.

Ebben van filmművészetünk eszmei telítődésének egyetlen záloga.

Ebben van eszmei telítődésének egyetlen lehetősége.

Az eszmeiség teljes tudatosításában és a formai tökéletesség elsődleges feltételként való felfogásában van a szovjet film — mint a leghatékonyabb művészet — további győzelmének alapja.

Igy lesz a kultúra leghatalmasabb fegyvere a proletariátus kezében.