

FILMKÉP, AVAGY AZ ESZTÉTIKA TIGRISE

EGY MOZINÉZŐ NAPLÓJA V.

Olyanféle társaságban töltöttem nemrég egyik estémet, amelyet a *Falak* című filmből sokan ismerhetnek. Vagyis olyan zaklatott lelkű, okos emberek közt, akik örökösén izgatottak és sértettek, mert úgy érzik, ők jobban csinálnák ugyanazt, amit mások csinálnak nélkülik. Ott ücsörögtem köztük, amikor — már éjfél után — filmekről esett szó, próbálták meghatározni, mit is kell érteni a mai filmművészetben. Csak sietve jegyezhettem fel, hogy a modern film cselekvő, direkt agitatív, vitázó, kísérleti, jelképes-parabolisztikus, intellektuális, sőt abszolút önálló művészi forma. E sokféle jellegzetesség mögött azonban egy valaminek a gondolata merült fel újra és újra: *a kép funkciója változott meg a filmben.*

És ekkor, a maga szeplőtelen butaságában, megszólalt Ilonka, hogy őt ez a filmkép dolog egy régi, freudizmus inspirálta viccre emlékezteti, amelyben egy nő azt álmodja, hogy üldözi egy hatalmas néger, menekül előle kifulladásra, rémülten, s amikor már nem bírja tovább, rákiált: Mit akar tőlem? Mire a néger szelíd szemrehányással válaszol: Honnan tudjam? Én álmodom magát, vagy maga engem, asszonyom?

Az okos társaságban néma csend támadt Ilonka szavai után, mint mindig, amikor olyan butaság hangzik el, amelyről mindenki érzi, hogy igaz. Mert aligha kétséges, hogy van valami ilyenféle viszony ma ember és filmkép, az ember és képi civilizációja között.

.....

Az angyalok, az analfabéták és még a tizenkilencedik század is az írásban hitt: „Írva vagyok”, mondták, s ez elég volt nekik a bizonyossághoz. *A mi bizonyosságunk a kép.* (Korunk többek közt a képipar kora is.) Mindaz, amit régen fáradságosan leírtak, most képekben lép elénk. A tévé előtt mindig hajlandók vagyunk így fogalmazni Descartes tételét: „Video me ergo sum”, ti. ha *beleképzelem* magam a képbe, je-

len vagyok ott, ahol nem vagyok. Ebből aztán az is bizonyossággal következik, ami nem bizonyos, (akárcsak Descartes-nál!).

8. Mindenekelőtt az következik belőle — és ez bizonyos! — hogy a kép előtt kétféle módon lehetek egyszerre önmagam tudatában: mint a kép tárgya és szemlélője. Kivel nem történt meg már, hogy a tévén láttott olyan eseményt, amelyben maga is részt vett? Meglepetése, hogy így „mennyire más minden”, csak fokozódott, ha önmagát is megpillanthatta a képen. Ő is más volt, hogy ne mondjam, idegen.

Az életben sosem kell — vagy csak ritkán, túlfeszült pillanatok után — „felismernünk” magunkat: tudatunk azonos önmagunkkal. De a kép közbejöttével egyszerre lehetek én és az (aki szemlél és akit szemlélek): néző és a kép eseményének — esetleg csak képzelt — részvevője. Ez utóbbit nevezhetjük *imaginárius én*-nek.

E nem éppen veszélytelen jelenség egyaránt érdekelheti a szociológust és a pszichológust. De a meglepően újat az esztétikusnak szállítja, aki mindaddig visszahökken a filozófia egy kaján kérdése előtt: gyönyörködhet-e valaki egy ugró tigris testének formai szépségében, ha a bestia éppen őt szemelte ki célpontjául.

Az összes művészetek közül egyedül a film válaszol erre igennel. Sőt, titokban egész esztétikáját erre az abszurdumra építi. A filmkép legerősebb effektusaiban mindig megtalálhatjuk ezt az ugró tigrist. „Hidrevérű” filmkamerák végnélkül részletnek bennünket ilyenféle kalandokban, a világ olyan eseményeiben, — amelyben, ha álmodoztunk is róla, — nem tudunk, vagy *nem merünk* részt venni. Kit ne ölne a kíváncsiság, hogy megtegye, ha *veszély nélkül* teheti? A film pedig éppen ezt kínálja nekünk. Persze azon az áron, hogy miközben üldöz a néger, vagy arcunkban érezzük a tigris forró lehelletét, ráadásul nekünk

kell kitalálni e lidércnyomás, — a filmkép — értelmét is, (ami könynyebb, amíg a rendező a képet alárendeli egy prepotens logikának: sztorinak, előgyártott dramaturgiának). Szóval minden filmben imaginárius én-ünk után rohanunk több-kevésbé azon az úton, amelyet a képek és a film montáza ír elő.

9. A filmesztétikusok tudtak mindig is erről a szakadékról, melyet a kép támaszt bennünk. Áthidalására az irodalomból kölcsönöztek egy pallót, az „azonosulás” elvét, amelyen aztán olyan szűzi ártatlansággal járkáltak át, mint a régi hittankönyvekben ábrázolt bekötött szemű lányka, akit őrangyala vezet. Vajon az olvasó képzeletben nem azonosul-e a regény alakjaival, tették föl a kérdést, s miután igennel kellett válaszolniok, hozzáfűzték: hát azonképpen a filmben is! Az őrangyalnak erős marka volt, biztonsággal szállította az esztétikusokat a szakadék fölött. A tömeges képi információk, a képipar korában azonban már mind kevésbé üzembiztos ez az avult szállítóeszköz. Ha filmképről beszélünk, szembe kell néznünk imaginárius én-ünkkel.

Elég csak felütni és figyelmesen beleolvasni egy regénybe, hogy lássuk miről is van szó. Az író — akár személyes hangon, akár a kívülálló tárgyilagosságával meséli történetét, — érzékletes képet, *situációt* csak úgy tud adni, ha azt „valakin keresztül” közvetíti az olvasóval, legyen ez a valaki ő maga, vagy valamelyik regényalakja. Ki érezné magát idegfeszítő *situációban* attól, hogy az író közli vele: egy balek lelépett a járdáról, és egy autó elütötte? Ez nem kép, nincs benne semmi érzékletes, nem szemlélhető. Hogy „reális” kép legyen, amelybe az olvasó beleképzelheti magát, az író kénytelen azt valakinek a *situációjaként* leírni, — a *situáció személyes*, mindig valakié, — s az illető érzelmi és gondolati (morális) magatartásába *szöve, megfogalmazva* adni át az olvasónak. Enélkül a kép szétesik különböző dolgok leltári felsorolásává. Az élmény elmarad.

De szükséges-e mindenképpen ilyen közvetítő a filmben? Nem érzéklem-e, pusztán a kép hatása alatt, közvetlenül is a *situációt*? Kell-e

feltétlenül „azonosulnom” egy tigrisvadással, hogy szembe találjam magam egy bestia kinyújtott karmaival? Nem elég-e veszélyes *situációjának látványa*, hogy azt magamra vonatkoztassam?

Hogyan is viselkedünk az utcán, ha mondjuk, az előbbi balek éppen a mi orunk előtt lép a robogó autó elé? Rémülten ugrunk hátra, feljajdulunk, lélegzetünk eláll, úgy tesszünk, mintha az autó nekünk rohanna. (Mint Lumière-ék naív közönsége!) Úgy látszik, mintha „azonosultunk” volna azzal a szerencsétlennel ott az úttesten. De kivel? Ismertük azt a baleket? Még arcát sem láttuk soha.

Vagy: hogyan „azonosulunk” azzal a gyerekkel, akit — megint az utcán sétálva gyanútlanul — egy ablakpárkányon pillantunk meg valahol fönt a hetedik emeleten? Nekünk lent a járdába gyökerezik a lábunk, tehetetlen rémület fog el, erőnket veszítjük. A gyermekem semmi ilyesmi nem látszik, sőt, ránk vigyorog, mutogat, mit sem tud arról, amit mi átélünk, még kevésbé arról, amit helyzetéről *képzelnünk*, a fenyegető veszélyhez *asszociálunk*. Ha „azonosultunk” volna vele, époly keveset tudnánk a veszélyről, mint ő, aki most nyugodtan visszalép a szobába, magunkra hagyva még mindig fokozódó remegésünket.

10. Az eset mégoly érzékletes regénybeli leírására sem fogunk a fentiekhez hasonlóan reagálni: nem ugrunk hátra, nem takarjuk el a szemünket, (hiába is tennénk: a kép *bennünk van*). De ha az író kicsit is ügyes, a *situációt* hiánytalanul át fogjuk élni. Mitöbb, éppen ennek az élménynek hatása alatt fogjuk látni a képet. És éppen mert már *megfogalmazva*, „valakinek” a *situációjaként* kapom: a regényt ezért egész személyiséggemmel élhetem át. A filmet — a film képeit — tulajdonképpen, a szó igazi értelmében, csak imaginárius én-emmel. Én mindig mindig egy lépéssel — modern film esetén akár száz lépéssel — mögötte loholok, igyekszem megfogalmazni, értelmezni azt, ami a képen volt, megtalálni jelentését annak, amit átéltem. És néha csak egy parabolában találhatom meg, ami voltaképpen intellektusom ter-

méke, ha eléggé értem a rendező jelrendszerét. Az imaginárius én, amely a provokatív kép hatására keletkezik, s aligha áll hatalmam alatt, mincig előbb fog együtt zabálni a képen a zabálókkal, szeretkezni a szeretkezőkkel, tocsogni a vérben, sírni és röhögni és meghalni — semmiért; mielőtt én megtalálhatnám azt az egyetlen érthető *valamit*, amiért mindezt tette.

Úgy is mondhatjuk, — bár Ilonka ezt már nem fogja érteni, — hogy a film képei azokban a *situációkban* hordozzák lényegüket, amelyekbe az imaginárius én-t kényszerítették, s abban a megfogalmazásban nyerik el *értelmüket*, amelyet a tudati (szemléelő) én „kényszerít” rájuk.

11. Ez utóbbi helyett mondhattunk volna itt rendezőt, vagy alkotót ha a képek jelentése pontosan csak az lenne mindig, amit a rendező vélt beléjük ültetni. De a kép tartalmában örökké lesz valami, ami „független” marad ettől a jelentéstől, mint *esetlegesség* járul a prepotens logikához, (a cselekmény futószalagjához), amire a rendező a képet rászerelte. Egy autós üldözés akkor is az üldözés *situációja*, ha gengszterek üldözik ártatlan áldozatukat, és akkor is, ha őket üldözik; egy sötét géppisztolyos önmagában is jelentheti „a halál közelségét”, függetlenül attól, hogy ellenségre foglóni, vagy védtelenek tömegmészárlására készül. A *Dillinger halott* című filmben az imaginárius én ráerős pepecseléssel, derűs kedvvel készül, előbb tudat alatt, majd mind nyilvánvalóbban, egy aljas gyilkosságra, s én csak a tett elkövetése után, annak sokk-hatására *később ítélek úgy* — ha akarok, — hogy mindez nem volt más, mint az elidegenedett, fogyasztói társadalom elleni tiltakozásom. És minél végletesebben asszociál képzeletünk, — amit a filmkép és a montázs játzsza irányít, — a *situáció átélése*, imaginárius énünkön keresztül, annál inkább megközelíti a realitást.

De teljesen mégsem érheti el, szerencsénkre. A tigris akármilyen hatalmasat ugrik, a kamera még Huxley hihedti tapi-mozijában is meg fog óvni attól, hogy igazán vérrünk omolják. Nyugodtan ülhetünk a képek előtt, szemlélhetjük *képzelt*

én-ünket a világ mégoly veszélyes, felháborító és abszurd kalandjaiban, a *kívül maradó* biztonságával és — kis közömbösségével. És a *képipar tömeggyártása* folytán, mi egyre nagyobb rutinra teszünk szert — e ketős átélésben.

12. Ne vádoljunk: ezt nem a modern film teremtette meg, csak felhasználja, csiszolt kép-olvasó rutinunkra épít. (És imaginárius énünket hecceli.) Mi pedig egyre kevésbé vagyunk kényesek arra, hogy ez a felheccelt én-ünk milyen kalandokban vesz részt, — olyanokban is, melyekben, ha egész személyiségünkkel kellene elkötelezni magunkat, felháborodva tiltakoznánk. De a világ helyett csak a képe jelenik meg, és vele „feloldozó skizofréniánk”.

Az esztétika régi elve, mely még egész személyiségünket kívánta elkötelezni e filmképeken, elválaszthatatlan volt a cselekmény ún. logikus kifejtésétől, sztoritól, jellemfejlődéstől. A képet — mégha az önmagában nagy erőt képvisel, mégoly láttató volt is, (a némafilmben például!) — alárendelte a már képe léte előtt eldöntött dramaturgiának. A modern film ellenkező irányba törekszik: emancipálja a képet, igyekszik felszabadítani korábbi alárendeltségéből, a kép „mélyebb” mondanivalójának rendeli alá a cselekményt. Vezérfonalául a kép belső tartalmát, sajátos asszociációs logikáját, *situáció-gazdagságát* teszi meg, s igyekszik érvényre juttatni megszokott logikánk és sokszor morális magatartásunk ellenére is. Az „azonosulás” esztétikai elve helyett, — imaginárius én-ünk számára sosem sejtett új lehetőségeket kínálva, — a *situáció-élmény* viszi be művészi koncepciójába. S e törekvésében — ebben biztosak lehetünk — imaginárius én-ünk lihegve fogja mindig támogatni.

És a régi, naiv „hősökre”, mint elavult kellékekre nézhetünk majd vissza.

.....

A kevésbé hiú, s igazán bölcs istenek mindig tiltották, hogy az ember képet faragjon róluk. Tudták, miért.

Bár sorsukat így sem kerülték el. A kép elnyelte őket.

HEGE-ZO