

# A lebegő kritika

## HOZZÁSZÓLÁS A FILMKRITIKAI VITÁHOZ

A filmkritika sokszor volt már vitatott problémája a magyar szellemi életnek. Sajnálatos, mert félrevezető, hogy a kritika sokakban úgy fogalmazódott meg, mint valami olyan dolog, ami kifejezetten a kifogásolásra, a hibakeresésre utal. Még szerencse, hogy a gyakorlat ennek a sugallatnak nem felel meg — a filmkritika nem csupán kifogásol, hanem a szó szoros értelmében értékkel, értékelnél törekszik. A filmek értékelése pedig társadalmi megbízatás alapján, a társadalom érdekében folyik.

Más kérdés, hogy az adott társadalmi munkamegosztás meghatározott szintjén, az egyes területek fejlettségi fokán, bizonyos apparátusok, intézmények léte vagy nem léte esetében kik, milyen lehetőségekkel rendelkezve és a közösség érdekét mennyire kifejezve stb. végzik az értékelés munkáját. Ez más kérdés általában, de a filmkritikát illetően jelenleg éppen a legfontosabb probléma alapja.

Nagyon kézenfekvőnek tűnik például (bár kissé triviálisnak is), hogy a filmkritikusnak — mint társadalmi megbízásból filmalkotásokat értékelőnek — elsőrendű érdeke, hogy általában a filmeknek közönsége legyen, tehát hogy a társadalom tagjai megnézzék a műveket. Enélkül ugyanis a közönséget nem éri olyan hatás, amelyet a szakembernek a maga intellektuális eszközeivel fokozni vagy ellensúlyozni kellene. Ennek a kétségtelen igazságnak ellenére sem vállalkozhat a filmkritikus arra, hogy a közönséget egy film megtekintésére ösztönözze, bár értékelésének lehet ilyen hatása. Lehet, de nem ez a célja. Alapjában három ok miatt.

A filmalkotások nemcsak művészeti értéket képviselnek (részben vagy egészben), hanem az ún. szórakoztató ipar termékeiként kerülnek forgalomba, s mint ilyenek „eladásukat” célzó reklámot, publicitást igényelnek magától értetődően. Ha azonban a kritika a közönség

moziba invitálását is vállalná, ez óhatatlanul kihatna a filmkritikus sajátos társadalmi funkciójára, a művészi értékelésre, s annak bizonyos (bíráló, elemző, érték-összehasonlító) mozzanatai elhanyagolására készítené.

Részben ehhez tartozik, hogy a filmalkotások — s velük értékelésük — nem szólnak minden esetben egyszerre a közönség minden rétegéhez. A film szórakoztató ipari terméként minél nagyobb nézőközönségre számít, míg mint magasabb esztétikai értékkel bíró műalkotás, már inkább célzott közönséghez szól. S bár kétségtelenül a kritika a maga felvilágosító munkájával segítheti az ún. nehezebb műfajt, művészfilmet értő közönség körének szélesedését, naivság lenne azt hinni, hogy egyedül megbirkózzhat ezzel a feladattal. Az iskolán belüli filmoktatás, az iskolán kívüli film-ismeretterjesztés — tehát a filmtudomány egésze, sőt még több más tudomány — egy átfogó kulturális folyamat eredménye lehet ez, nem pedig egyedül a filmkritikáé.

Végül pedig — s ez is számba vehető — a filmkritikus bírálata nemcsak a közönségnek szól, hanem a filmművészeknek is. A társadalom megbízásából végzett művészi értékelés nemcsak a hatás kiteljesítésében vagy korrekciójában stb. játszik szerepet, hanem az alkotók számára is irányt mutat, tudatossá teszi bennük művészi lehetőségeiket, rámutat tehetségük felhasználásának eredményeire és hiányosságaira — ezzel segítve a filmművészet egészét csakúgy, mint az egyes alkotók munkáját.

A filmkritikusnak tehát ahhoz, hogy feladatát ténylegesen a társadalom érdekében hajtsa végre, el kell fogadnia azt a munkamegosztást, amelyet a gyakorlat mindeddig igazolt. A kritikának tehát — még ha végez is tájékoztatást és csinál is propagandát —, más a feladata. És e sajátos feladatát, — mint társadalmi funkciójának értelmét — vi-

tatni annyi, mint kérdésessé tenni szükségességét.

De ez a sajátos feladat nem jelenthet öncélú, meddő esztétizálást. A társadalom mindenkori érdekeit és érdekellentéteit legközvetlenebbül a politika fejezi ki. A politikai mozzanat a gazdasági, etikai, esztétikai stb. jelenségekben és cselekvésekben egyaránt megtalálható. Sőt, mivel a politika nemcsak egy adott helyzetből következő cselekvés (nemcsak egy adott társadalmi szituáció tükröződése), hanem meghatározott ideológián alapuló tudatos tevékenység is, így nemcsak maga, hanem az ideológia is átszínez minden társadalmi mozzanatot. Egy az adott társadalmi körülményekhez (tartalmilag és formailag egyaránt) olyan szorosan tapadó jelenségben, mint a filmalkotás, nem észrevenni az ideológiai-politikai vonatkozást, nyilvánvalóan lehetetlen. De még ha — akár extrém példákat választva — feltételezhetők is olyan művek, amelyek igen közvetve kapcsolódnak össze ideológiai és politikai orientációkkal, akkor is érvényesülnek ezek a vonatkozások a filmkritikus értékelésében, mert a műalkotás értékelésének, a műelemzésnek szintén van ideológiai és politikai alapja. Ezen az alapon azonban a kritikus nem tekinthet el a filmművészet esztétikai jellegétől sem, és nem elégedhet meg azzal, hogy a filmet — annak információs anyagára támaszkodva — valamilyen politikai vagy ideológiai tétel illusztrációjává redukálja. Sőt, hogy aszerint ítélje meg: megfelel-e az adott műalkotás egy vagy más ilyen tételnek, vagy sem. Az ilyenfajta vulgarizálás káros következményei a dogmatizmus és sematizmus eluralkodása idején már megmutatkoztak — többek közt abban, hogy milyen mértékben veszítette el hitelét a filmkritika.

Ebből következik, hogy a filmkritika sem láthatja el társadalmi feladatát, ideológiai, esztétikai, általában tudományos megalapozottság nélkül. Magyar vonatkozásban Lukács Györgynél senki jobban nem határozta meg a művészet esztétikai lényegét, amikor a művészeteket úgy jellemezte, mint amelyek konkrét, érzékletes hatású anyagokat használnak; amelyek az egyest megszün-

tetve-megőrizve (a különösségen keresztül) az általánosba emelik, s amelyek az objektum és a szubjektum egységét adják (az evokatívuság biztosítása érdekében). Ez a három mozzanat filmművészeti vonatkozásban megfelel a következő tényezőknek: az életanyagnak, amelyet fényképszerűsége folytán a filmalkotás ábrázolási közegül felhasznál, (ez a formanyelvi tényező); az életanyag drámai szervezettsége módjának és törvényszerűségeinek, (ez a dramaturgiai tényező); s az esztétikumok jellegének — árnyaltságának, határosságának, hitelességének stb. (ez a szorosan vett esztétikai tényező).

A műélvező oldalán álló kritikus nyilvánvalóan azt a tényezőt választja kiindulópontul a vizsgálódáshoz, amely az alkotó számára a végpontot jelentette — magukat az alkotás által közvetített esztétikumokat. S ezentől haladhat a dramaturgiai és a formanyelvi mozzanatok elemzése felé annak érdekében, hogy az esztétikumok igazságát — magával a valósággal vetve össze őket — kiderítse. A műben megrögződött alkotási folyamat teljességének végig-elemzése éppen azért szükséges, mert az esztétikumok igazsága nem választható el tőlük, sőt mindenféle torzulás stb. csak magában a dramaturgiailag és elvileg (életszférára is gondolva, nemcsak valamilyen elvont filmszerűsége) viszonylagos önállóságukban megőrződött mozzanatokban érhető tetten.

Egy ilyen következetesen — és részletességgel — keresztülvitt kritikai elemzés olyan szépnek tűnik, hogy nem is lehet igaz. S valóban nem is az, mert különböző okok szövevénye akadályozza az értékelő vizsgálódást. Egy évben átlag százötven film kerül nálunk bemutatásra. Ennek a nagy mennyiségnek legfeljebb egyharmada érdemelne meg — művészeti kvalitásai alapján —, hogy a filmkritika egyáltalán foglalkozzék vele. Azonban mivel a néző tájékozódási igényét még mindig nem elégítik ki a speciális lapok és cikkek, így a filmkritikától is orientálást várnak, mind a százötven filmet illetően. Ennek következtében az elemzésre ténylegesen érdeemesekre sem jut annyi hely, amennyit megérdemelnének. Viszont a

szórakoztatni szándékozó jobb-rosszabb műveknek a nem jelentéktelen mennyiségéhez a fenti tudományos elemzési igényekkel közeledni annyit jelentene, mint ágyúval verébre löni, hiszen legfeljebb a bennük felhasznált sémákat leltározhatná a kritikus. Így nemcsak a közönség „lebeg” állandóan a moziban a jelentős, a színvonalas műalkotások és a jobb-rosszabb szórakoztató filmek árjában, hanem a kritikusok is ebben az áradatban kénytelenek „úszni”.

De ha sikerül a kritikusnak elhárítania magától a reklámfeladatok, kitérnie azon követelmények elől, melyek a filmnek csak illusztratív-informatív szerepet szánnak, elkerülnie a rutin csapdáit, amelyek a filmek nagy száma miatt leselkednek rá, akkor szembekerül a legnagyobb problémával: intellektuálisan-verbálisan meg kell fogalmaznia a valóságnak azokat az ellentmondásait, amelyek a filmművészt alkotásra ihlették. Látszólag ez bagatell feladat. Hiszen mindenki tudja, hogy a valóság mindig ellentmondásos (Engels az ellentmondásosság megszűnésével az élet megszűnését jelöli). Úgyszintén mindenki tudja, hogy a filmművészet drámái művészet és így konfliktusokra épül — még akkor is, ha pozitív esztétikumokat tár fel és közvetít. Általánosságban beszélni azonban az ellentmondásosságról egészen más, mint konkrétan.

Az, hogy a valóság mindig és mindenütt ellentmondásos, s hogy a filmművészet éppen erre épül, igen sok nehézséget okozott már magának a szocialista filmművészetnek — éppen a művészeti általánosítás fokát és módját illetően. Filmtörténeti és filmelméleti munkák sora foglalkozott azzal, hogy mikor lakkozza, mikor torzítja stb. a film a szocialista valóságot, mikor teremt pozitív hőst formáló szándékkal hiteltelen papirosfigurákat és mikor olyan életszerű alakokat, akikről mindent el lehet hinni, kivéve, hogy a szocializmushoz valami közük van. Mindezek ellen a nehézségek ellen (amelyek valóban vihetnek lakkozáshoz vagy torzításhoz) maguk a műalkotások a lokalizálás és transzponálás különböző fogásaival véde-

keznek (egészen a paraboláig bezáróan).

A filmkritika, amelynek a mű által közvetített esztétikumoktól kiindulva — azok igazságának kutatása folyamán — éppen a konfliktusok és hősök (dramaturgia) és azok valóságossága (formanyelv) vizsgálatával kell foglalkoznia, nem kerülheti el nemcsak a konkrét ellentmondás megfogalmazását, hanem az összefüggéseire való rámutatást sem. S mindezt sokkal kevesebb árnyalással és közvetettséggel teheti, mint maga a műalkotás, amely a valóságot mintegy külön világgal ábrázolja.

Szergej Eizenstein mint filmtudós szembekerült ezzel a problémával. Egy párizsi előadása alkalmával a francia hatóságok megtiltották, hogy a politikát érintse. Eizenstein így kezdte a beszédét: „Nem tudok mindent elmondani önöknek az orosz filmről, mert nincs jogom a politikát érinteni, s a filmről a politikát nem érintve beszélni meglehetősen nehéz.” Ha a kritikus a filmet a valósággal veti össze, akkor — egyszerűen kifejezési anyaga (a verbális nyelv) jellege miatt — úgy tűnhet, hogy még „rálicitált” a filmben ábrázolt ellentmondásokra. Ha viszont nem a valósággal veti össze — tehát ha elemzését nem az esztétikumoknál kezdi, hanem valamelyik más tényezőnél — akkor úgy járhat, mint Voltaire, akinek azért nem tetszettek Shakespeare drámái, mert nem érvényesült bennük a hármas egység dramaturgiai szabálya.

Elkerülni ezeket a buktatókat csak a filmkritika már eddigi termékeny kísérleteinek továbbvitelével lehet. Ez a továbbvitel azonban feltételezi a filmtudomány egészének mozgását (sőt más tudományok eredményeit is). Az elméleti korlátoltságok, módszerbeli hiányosságok azonban leginkább és legnyilvánvalóbban a kritikákban csapódnak le, mert az a filmtudomány „könnyű lovassága”, amely a legláthatóbban az első vonalban van. S különben is, ha jogos a filmművészek kísérletezésre való biztatása, akkor ugyanez vonatkozik (ha nem is a kísérletezés, de a szuverén gondolkodás formájában) a filmkritikusokra is.

NEMES KÁROLY