

## SUSAN SONTAG: Volt egyszer egy mozi

A mozi történetének száz éve teljes életciklus képét mutatja: az elkerülhetetlen születés, a mind dicsőségesebb növekedés, majd egy visszafordíthatatlan, megalázó hanyatlás. Ez persze nem jelenti azt, hogy már nem készülhetnek olyan filmek, melyeket imádni lehet. De ezek a filmek nem úgy kivételek, ahogy a nagy művek bármelyik művészeti ágban kivételesnek tekinthetők. Az efféle filmek létrejöttéhez a kapitalista világban - és mindenhol, hiszen a világ többi része is erre tart - hősiesen szembe kell szegülni a filmgyártásban jelenleg uralkodó szabályokkal és gyakorlattal. Mindeközben az átlagos, a tisztán szórakoztatónak szánt filmek, vagyis a kommersz filmek elképesztő ostobaságukkal immár nyilvánvalóan képtelenek megragadni cinikusan megcélzott közönségüket. Manapság minden film azzal a céllal készül, hogy a maga nemében egyedülálló sikert hozzon, ezért a kommersz filmgyártásban eluralkodott a túlzás és a másolás, a hajdani nagy sikerek reményében túlhajtott igyekezettel, szemérmetlenül elegyítik össze a legkülönbözőbb elemeket. Minden film, amely a lehető legszélesebb közönség számára készül, közvetlenül vagy közvetetten másolja az előzőeket. A mozi, melyet hajdan a 20. század művészeteként üdvözöltek - nagy M-mel -, ma, a század végén dekadens művészetnek tűnik.

Lehet, hogy nem is a mozi fulladt ki, hanem a mozi iránti rajongás - az a mozi iránti különleges rajongás, ami a mozit eleinte insprálta. Minden művészet létrehozta a maga fanatikusait. De a mozi iránti rajongás valami egészen különös dolog volt. Abból az érzésből született, hogy ez a művészi ág semmi máshoz nem hasonlít: alapvetően modern, abszolút hozzáférhető, költői, titokzatos, erotikus és morális - és mindez egyidejűleg. A mozinak megvoltak a maga apostolai (olyan volt, mint egy vallás). A mozi valóságos kereszteshadjárat volt. A költészet, az opera vagy a táncművészet rajongóiban nincs meg az a meggyőződés, hogy csak a költészet, az opera vagy a tánc létezik. Ellenben a mozi szerelmesei meggyőződéssel vallhatták, hogy nincs semmi más, csak a mozi. Hogy egy filmben minden benne van - és ez igaz volt. A film volt a művészet bibliája és egyúttal az élet bibliája is.

Többen felhívták a figyelmet arra, hogy a mozi már a kezdet kezdetén, száz évvel ezelőtt is kettős arculatú volt. Már 1895-ben kétféle filmet forgattak, ami a mozi két lehetséges modelljét testesítette meg: a mozi mint a valós világ nem megrendezett, közvetlen megjelenítése (Lumière fivérek), illetve a kitalált, mesterséges, illúziót keltő, fantázia-mozi (Méliès). Ez a szembenállás azonban mindig csak látszólagos volt. A Lumière fivérek filmje (Egy vonat érkezése La Ciotat állomásra) első vetítéseinek közönsége fantasztikumnak élte meg a kamera által felvett banális valóságot. A mozi azzal a bűvölettel kezdődött, amit a valóság képeinek művi megjelenítése váltott ki. A mozi később is mindvégig ezt a bűvöletet próbálta meg újra és újra kiváltani és tartósítani.

Minden ezzel a pillanattal kezdődött, egy évszázaddal ezelőtt, amikor a vonat befutott a pályaudvarra. Az emberek valósággal magukba fogadták a filmeket, a nézőkből izgatott kiáltások szakadtak ki, és egyesek menekülni próbáltak, amikor látták, hogy a vonat egyenesen feljük száguld. Mindaddig, amíg a televízió térhódítása el nem néptelenítette a mozik nézőtereit, az emberek a mozivászonról tanulták (vagy próbálták ellesni...), hogyan kell járni, dohányozni, csókolni, verekedni, szenvedni. Az emberek a filmekből tanulták meg például a csábítás művészetét, vagy azt, hogy lehet esőkabátban járni olyankor is, amikor nem is esik az eső. De mindaz, amit a moziból tanultak, csak egy kis töredéke volt annak a sokkal nagyobb élménynek, kalandnak, hogy feloldódhattak más arcokban, olyan életekben, melyek egészen mások voltak, mint a saját életük, és éppen ebben rejlik a mozi sikerének, vonzerejének titka. Az volt a legnagyobb élmény, hogy az ember kilépett önmagából, hagyta, hogy magával ragadja az, ami a vásznon történt. És az emberek pontosan erre vágytak, hogy a film magával ragadja őket.

Ennek első feltétele viszont az, hogy a képek, a képek fizikai jelenvalósága leigázza a nézőt. Ennek elérését segítették azok a körülmények, melyek meghatározták a "moziba járók" élményeit. Egy filmet, amit csak a tévében láttunk, nem láttunk igazán. (És ez érvényes azokra a filmekre is, amelyeket pedig kifejezetten a televízió számára készítettek, mint Fassbinder filmje, a Berlin Alexanderplatz, vagy az Edgar Reitz rendezte Heimat.) Nem pusztán a képernyő és a mozivászon méretének különbségéről van szó, nem csupán arról, hogy mennyivel erőteljesebb a mozivászon megjelenő, az életnagyságúnál jóval nagyobb kép az otthoni tévékészüléken látható kicsinyített képnél. Sokkal fontosabb, hogy a filmre végzetes hatást gyakorol az, ha otthoni környezetben nézzük meg. Még akkor is, ha ma már léteznek olyan méretű képernyők is, melyek egy szoba vagy egy nappali egész falát betöltik. Még csak az sem számít, hogy egyedül vagy ismerőseink társaságában nézzük a tévét. Ahhoz, hogy egy film magával ragadhatson minket, egy mozi nézőterén kell ülnünk, sötétben, névtelen ismeretlenek között.

Semmiféle siránkozás nem támaszthatja már fel a sötétbe merült moziterem hajdani erotikus, meditatív rituáléit. Azzal, hogy a a közönség lenyűgözése érdekében a filmeket teletszófolják agresszív képekkel, azzal hogy durva manipulatív szándékkal mind gyorsabb vágásokkal operálnak, végül az eredeti célokat megtagadó, önmagából kiforduló mozi születik, amely nem tudja igazán megfogni a nézőket. A képek ma már bármilyen méretben és bármiféle felületen megjelenhetnek: a mozivászonon, az otthoni tévéképernyőkön (melyek lehetnek tenyérynyes vagy egész falat betöltők), a diszkók falain, a stadionok jelzőtábláira vagy a középületek falaira szerelt óriásmonitorokon. A mozgóképeknek ez a mindenütt jelenvalósága fokozatosan érvénytelenítette azokat a kritériumokat, melyeket a közönség hajdan a magas művészetként vagy népszerű szórakozásként felfogott mozinak tulajdonított.

Az első időkben nem létezett semmilyen alapvető különbség a művészinak és a szórakoztatónak szánt mozi között. A némafilm korszakának minden filmje - Feuilleade, D.W. Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau, King Vidor remekművei, a melodramák és a rögtönzészzerű komédiák is mind nagyon magas művészi színvonalúak voltak a később gyártott filmek többségéhez képest. A hangosfilm megjelenésével a kép sokat veszített lendületéből és költőiségéből, s egyidejűleg megerősödtek a kereskedelem törvényeinek imperatívuszai. Ez a koncepció - a hollywoodi filmipar - körülbelül 25 évig (nagyjából 1930 és 1955 között) uralkodott a filmgyártásban. A legeredetibb rendezőket, mint például Erich von Stroheimet vagy Orson Welleszt kidobta magából a rendszer, és művészi száműzetésbe kényszerítette őket: Európába jöttek, ahol viszont lassan meghonosodott ugyanez a minőségellenes rendszer, melynek itt ráadásul jóval szerényebbek voltak az anyagi lehetőségei. Franciaország volt az egyetlen, ahol ebben az időszakban több jelentős film is készült. Aztán az ötvenes évek derekán újra felbukkantak bizonyos avantgarde törekvések, melyek a kézműves technikával készülő mozi úttörői, a háború utáni olasz rendezők koncepciójából indultak ki. Meglepően nagy számban készültek ekkor merész, szenvedélyes filmek, igen kis stábbal, új színészekkel. Az egyre szaporodó filmfesztiválok rendre díjakat nyerő újszerű alkotásokat az egész világon vetíteni kezdték. Ez az aranykor mintegy húsz évig tartott.

A mozi száz éves történetében ez az a különleges időszak, amikor az egyetemi ifjúság, sőt általában az ifjúság körében szenvedélyvé vált a moziba járás, a moziról gondolkodás, vitatkozás. Az emberek nem csupán bizonyos színészekért rajongtak, hanem magát a mozit imádták. A mozimánia az ötvenes években Franciaországban teljesedett ki leginkább: legfőbb fóruma a legendás, Les Cahiers du cinéma című magazin volt, melyet a mozinak szentelt újabb és újabb folyóiratok követtek Németországban, Olaszországban, Angliában, Svédországban, az Egyesült Államokban és Kanadában. Az Amerikát és Európát egyre inkább meghódító mozi kultuszának templomai a mozik és a filmklubok lettek, ez utóbbiak a régi filmek vetítésére, illetve egyes nagy rendezők életművének bemutatására specializálódtak. A hatvanas évek és a hetvenes évek eleje volt a lázas moziba járás kora, a mozirajongók állandóan sorban álltak a pénztárak előtt, hogy a vászonhoz minél közelebbi helyre

válthassanak jegyet: az ideálisnak tekintett hely a harmadik sor középső zónája volt. "Rossellini nélkül nem lehet élni" - jelenti ki az egyik szereplő Bertolucci filmjében ( *Prima delle rivoluzioni* , 1964) - és ezt el is hiszik neki.

A mozimánia - melyet Godard, Truffaut, illetve első filmjeiben Bertolucci és Syberberg még ujjongva üdvözöl, utóbb Nanni Moretti már morózan, panaszkodva idéz fel - elsősorban a nyugat-európaiaknál teljesedett ki. A "másik Európa" nagy rendezői (a lengyel Zanussi, a görög Angelopoulos, az orosz Tarkovszkij és Szokurov, a magyar Jancsó és Tarr), illetve a japán filmesek (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Oshima, Imamura) körében már nem volt ennyire jellemző, talán csak azért, mert Budapesten, Moszkvában, Tokióban, Varsóban vagy Athénban sokkal nehezebben lehetett hozzáférni a filmkultúra kincseihez. De az említett nagy nyugat-európai rendezők különlegessége abban is megnyilvánult, hogy a nagy amerikai rendezők filmjei is hatottak rájuk. Romantikus nosztalgiát tápláltak a nagy hollywoodi stúdiók egyes mestereinek életműve iránt: Godard Howard Hawks, Fassbinder Douglas Sirk filmjeiért lelkesedett. Tény azonban, hogy a mozimánia megjelenése egybeesett a hollywoodi rendszer összeomlásával. A rendezők visszahódították a kísérletezés jogát: megengedhették maguknak ezt a régi hollywoodi filmek iránti szenvedélyes vagy csupán szentimentális érdeklődést. Rengeteg új arc tűnt fel a szakmában, közülük is kiemelkedett a Les Cahiers du cinéma ifjú kritikusa, Jean-Luc Godard, aki e generáció legmarkánsabb alakjává vált, sőt több évtizeden át nagy hatást gyakorolt nemcsak a francia, de a más nemzetiségű rendezőkre is. Néhány író is örülten tehetséges rendezőnek bizonyult: Alexander Kluge Németországban és Pier Paolo Pasolini Olaszországban. (A mozi felé forduló író mint jelenség persze már korábban felbukkant, a harmincas években Franciaországban Pagnol, majd úgy tíz évvel később Cocteau, de ezt majd csak a hatvanas években fogják normális dolognak tekinteni, legalábbis Európában.) Úgy tűnt tehát, hogy a mozi újjászületett.

Másfél évtizeden keresztül szinte minden hónapban újabb és újabb remekm\_vek születtek, s azt lehetett hinni, hogy ez mindörökké így lesz. Ez a virágkor azonban ma már igen távolinak tűnik. Tény, hogy a moziipar és a művészet, a rutin és kísérletezés között mindig felmerültek konfliktusok, de ezek nem voltak annyira kiélezettek, hogy lehetetlenné tették volna egyes csodálatos filmek elkészítését - bár kizorultak a szakma mezsgyéjére, de megtúrták őket. A jelenlegi, egyre inkább iparként működő filmgyártás azonban felborította ezt az egyensúlyt. A hatvanas és hetvenes évek ihletettségét teljességgel elvetették, és Hollywood már vagy húsz éve abból él, hogy az Európában nagy sikert aratott kísérletező rendezők, illetve a mindig is marginális helyzetű, független amerikai alkotók narrációs és montázstechnikai újításait plagizálja. Aztán körülbelül tíz évvel ezelőtt megkezdődött a filmek gyártási költségeinek iszonyatos felduzzasztása, mely ismét az egész világot a hagyományos filmgyártó óriásvállalatok uralma alá kényszerítette, még a korábbiaknál is nagyobb mértékben. Ennek eredményeképpen az utóbbi évtizedek legjelesebb rendezőire igencsak szomorú sors várt. Ebben a rendszerben nem jut hely sem Hans Jürgen Syberbergnek, aki abba is hagyta a filmezést, sem Godard-nak, aki mostanában a film történetéről készít videofilmeket. Vethetünk más példákat is. A filmek finanszírozásának nemzetközivé tett rendszere - s ebből következően a szereposztás hasonló heterogenitása - igen gyászos hatással volt a fényes (de tragikusan lerövidített) karriert befutó Andrej Tarkovszkij utolsó két filmjére. És ugyanilyen szerencsétlen körülmények között kellett dolgoznia két másik - még ma is aktív - nagy rendezőnek: Krzysztof Zanussinak (A kristály szerkezete, Illumináció, Spirál, A házassági szerződés) és Theo Angelopoulosnak (Rekonstrukció, '36-os napok, A komédiások utazása). És mi lesz Tarr Bélával (Kárhozat, Sátántangó)? Hogyan fog pénzt szerezni az orosz vadkapitalizmus körülményei közepette Alekszandr Szokurov (Ments meg és védelmezz, Napfogyatkozás, A második kör, Carmen, Csendes lapok), hogy továbbra is filmezhessen?

A mozi iránti rajongás szemmel láthatóan elcsendesült, bár az emberek még szeretnek moziba járni, sőt egyesek még mindig valami különlegeset, valami fontosat várnak a filmekről. Még most is készítenek csodálatos filmeket: Mike Leigh Meztelenül, Gianni Amelio L'America, Fred Kelemen Végzet. De a fiatalok körében már nemigen találunk igazi mozirajongókat, olyanokat, akik nemcsak szeretik a filmet, de értenek is hozzá, megvan a

kellô ízlésük - és él bennük a vágy, hogy lássák vagy újra megnézzék a dicsôségek múlt minél több nagy alkotását. A mozimániát ma már egy kissé le is nézik, elmaradottnak, idejétmúlt dolognak vagy egyszerűen sznobizmusnak vélik. Mert az igazi mozirajongó azt vallja, hogy egy film egyedülálló, mágikus élmény, megismételhetetlen. A mozirajongó szerint a Kifulladásig hollywoodi felújítása közelébe sem jön az eredetinek. Az abszolút iparszerűvé vált filmgyártás korában már nincs helye a mozirajongónak, hiszen neki - korábbi filmes tapasztalatai alapján - szükségképpen az a hitvallása, hogy a film mindenképp poétikus alkotás; a mozirajongó szíve szerint olyan alkotókat - festôket, írókat és másokat - ösztönözne filmkészítésre, akik immár kiszorultak a moziiparból. Éppen az ilyen "beszivárgók" ellen harcolt mostanáig a moziipar. És gyôzött. Ha vége a mozimániának, vége a mozinak: akkor is, ha továbbra is tömegével készülnek filmek, s köztük esetenként nagyon jók is. Ha a mozi egyszer újjászületik, ez bizonyára akkor történik majd, amikor a mozi - talán valamilyen új formában - ismét a közönség szenvedélyévé válik.

TAKÁCS M. JÓZSEF FORDÍTÁSA