

4. Művészettörténet és filmtörténet (A dekorativitás problémája)

A bécsi és budapesti szecesszió, a német „Jugendstil”, a francia „art nouveau”, az amerikai „the modern style” dekorativitását a kelet (például Hokusai, Utamaro) iránti érdeklődés kíséri. Cézanne Gauguin-t is „kínai képcsínálónak” nevezte.⁷⁷ Az ornamentális stílus előretörése következtében az iszlám művészet szelleme sem látszik többé olyan idegennek a nyugattól, mint korábban. A szecesszió dekorativitása a nyugat elkeletiesedését fejezi ki, nem a külsődleges hatásbefogadás, hanem a nyugati kultúra természetének módosulása következtében. A globalizáció felé haladó nyugatra egyre inkább illik mindaz, amit Karl A. Wittfogel a keletről mondott el *Az orientális despotizmus – A totális hatalom összehasonlító vizsgálata* című művében. Griffith a *Letört bimbók*-ban keleties vonásként hangsúlyozza az andalító és megvesztegető dekorativitást, Erich von Stroheim *A gyilkos aranyban* a nyugati kapitalizmus sajátosságaként mutatja be a sivárságig és kegyetlenségig fokozott puritanizmust. A nyugat elidegenedik önmagától, elveszti két és félezer éven át épített identitását, minden új ingerre ráveti magát; előbb az izmusok mozgalmi, utóbb a mozgalom fegyelmét és kollektívizmusát sem tűrő új stratégia, minden inger véletlenségében való egyenlősítése, az esetleges inger iránti tolerancia kultusza értelmében.



A nagyváros gyermekében szegény emberek csoportosulnak a haldokló anya ágya körül. Középen a síró kisgyermek, fölötte az asszonyok. Az összeboruló felsőtestek és lepusztult arcok a kínok és a gyász dekorativitásának legyezőjévé rendeződnek. Hasonlóan rendeződnek később a felnőtt nő köré, a nyitókép ellentétéként, a gazdagság, a bőség, a gyönyörök rekvizitumai. Az egyik beállításban virágüzlet belsejéből látjuk Manyeckát, amint leragad a burjánzó bőség látványánál. Mi úgy nézzük őt, mint ő a virágokat: a kirakat megduplázódik, szemszögünkben Manyecska a bekeretezett és beüvegezett látványosság. Karrierje kezdetén egy étterem kapuja által keretezve látjuk az utcán, majd a keret éles vonalait egy távozó autó füstje impresszionista képpé alakítja. Ez vezeti be Manyeckát a dekadens ködlovag világába. A konvencionális filmcsináló megvárná, míg eloszlik a forgalom füstje és pora, csak azután indítaná a kamerát, Bauer elkapja a felhőt és természetes drapériaként építi be a hatásba. Az első csók úgy csavarja meg a nőt, mint a szecessziós iparművészet a tárgyak körvonalait. A férfi hátulról közelíti meg és öleli át Manyeckát, aki hátranéz és felcsókol, teste indázó jellegre tesz szert, a ráhajoló férfi pedig úgy viszonyul hozzá, mint méh a virág mézéhez. A Manyeckát játszó Jelena Szmirnova ficánkolva, szemével férfiak után pásztázva ül a tánclokálban. Bauer és színésznője az üldögélést is viharos akcióvá változtatják. Ezáltal válik a nőalak olyan középponttá, melynek az egész környezet mintegy díszítését, csomagolását szolgálja. A fétis aktív passzivitása aláveti magának a környezet passzív aktivitásait.

Az *Életet az életért*-ben Bauer nemcsak függönyökkel, drapériákkal, szobrokkal és dísznövényekkel választja el a tér szintjeit, egymást követő lépcsősorokkal is hierarchizálja a teret. A cselekmény tétje Bauer filmjeiben többnyire a lecsúszás, a hanyatlás, és a lecsúszó ta-

goltabb, hierarchikus teret érzékel, mint a felemelkedni vágyó. A lecsúszó jobban tudja, mit veszít, a felemelkedő előtt kevésbé világos, mit nyer. Mintha a lecsúszás lenne a bölcsesség forrása, míg a felemelkedés inkább nyers racionalitást igényelne. Nemcsak a bölcsesség a lecsúszás műve, a kép is a lehanyatlásé. A belső tér szintjei úgy helyezkednek el, mint doboz a dobozban, ezért a kép középpontja, a kompozíció legmélyebb és egyben legmagasabbra helyezett része, a kamerával szemben, két lépcsőzetten túl: az ágy, a vízszintes élet helye, mely végpont, mint a koporsó, de a törekvések vágyott végpontja, nem az életé. Intenzív élet és nem halál. Az örvényszerkezet centruma, a kép és halál színhelye a kettő viszonyát exponálja problémaként: a kép olyan halál, amelyből van feltámadás, épp ezért a kép csak illúzió, csupán a halál váltja be a kép ígéretét.

Bauer filmjeiben a díszlet és a mese, a kép és a cselekmény vizuális, illetve narratív motívumainak ívelése egymás tükörképei. A cselekmény, mint Burov jellemzi, „nem aszketikus”, hanem „lágyan hajló”. Burov a vonal önelvezetét méltatja, mely „érzékivé és cikornyássá, ráadásul gyengéden oválissá” vált az orosz melodrámban. „A forradalom előtti mozi [...] a hajlított vonal művészete.”⁷⁸ Ebben a stílusban a dolgok mintha kerülgetnék egymást, tiszteletköroket írnának le egymás körül, sőt, a körvonal az önmagától mámoros tárgy önmaga körüli tiszteletköreként hivalkodik. Ez a mámo-



ros felület művészete, melyben a mozgások beszorítják egymást a jelenbe, nem a jövő felé irányulnak.

Sadoul a kortárs Gargyint idézi, aki szerint Bauer „karcsú oszlopaihoz, arisztokratikus vendégszobáihoz, pazar budoárjaihoz választott színészt. A színészekből nem várt mély átélést, élénken kimutatott érzéseket.”⁷⁹ Mindez Antonioninak a „pszichológiai színjátszás” iránti averziójára emlékeztet. „A filmszínésznek nem értenie kell, csak lennie” – mondja Antonioni.⁸⁰ A szerzői film Bauer-féle és a vele rokon Antonioni-féle elképzelésében elég, ha a rendező tudja, mit akar, a színésznek nem kell azon törnie a fejét, hogy vajon a rendező mit akar. „A színész – Antonioni szerint – a rendező várának trójai falova.”⁸¹ A baueri dekoratív stílusban a színész is díszletelem, mozgó díszítés, motívum a világ szőnyegében, melyet behálóznak, kötnek a többi motívumok. Bauer úgy válogatja színészeit, mint a kellékes a műtárgyakat. Bek-Nazarov emlékezései tanúskodnak a rendező és színésze viszonyáról: „Könnyű elképzelni, mennyire izgultam, amikor az ismert rendezővel beszélgettem [...] Jevgenyij Francevics elmosolyodott [...] – Az ön szépsége az, ami számomra vonzó [...] A lényeg – szépnak lenni és szépen öltözködni [...] Tud frakkot hordani?”⁸² A szerzői film kimagasló alakjait jellemzi, hogy a szerzőiséget koncentráló személy nem szeret felelősséget leadni más részalkotóknak. Ezért beszélt Blasetti a „rendező diktatúrájáról”.

A századfordulón győzelemre jutó, a polgári kultúra egészére kiható, az avantgárd szerepéből kitörő dekoratív stílus születésében döntő szerepet játszó médiumok, a könyv és a plakát nemcsak a festészetre és szobrászatra hatnak, hatásuk a nő plakátszerű önprezentációjában is megfigyelhető. A szecessziós férfi frakkja mintha csak egyenruha volna, a szecessziós nő azonban büszke páva, cifra paradicsommadár, minden nap más, trópusi virág.

Azért a nagy drámák és pikáns komédiák virágkora ez, mert a nemek feltűnően differenciálódnak.

Míg az ipari kapitalizmus a korábbiakban minden esztétikai törekvés alól felmentette magát és így hozott létre – spontánul – egy démoni antiesztétikát, a századfordulóra megjelennek mind az ipari miliő, mind a termék átesztétizálásának törekvései. Az iparművészetben és az építészetben a technikai civilizáció új fejlődési szakasza a természettel való szintézist keresi. A technika még nem fedi le, nem fojtja meg a bioszférát: még benne keresi a helyét. A dekorativitás az utópiává váló nosztalgia kifejezése. A világ labirintusa a benne utat találó számára a világ szőnyegévé válik, melyben a technika fokozza és nem tagadja a természet szépségét. Bauer a szőnyeg esztétikáját megkettőzi a függöny esztétikájával. A szőnyeg, mint vizuális üdvterv, nem elégszik meg a horizontálissal, a vertikálist is elfoglalja, sokszorozódni kezd, mélységeket nyit, a függönyök soraként. Dísnövény dzsungel, dísztárgy dzsungel, tapéta és függöny dzsungel keretezi a filmek cselekményét, s mindenekelőtt a cselekmény középpontját, a nőt, mint obeliszket.

A művészi érzékenység megtér a levegős impresszionizmus páráiból a színek és vonalak elkülönült individuális tárgyiasságokat magukba záró határai közé, de csak azért, hogy a zártságok halmozásából teremtsen újjá a szépség nyitottságát, mely nem oldja a határokat, nem



sérti az autonómiákat, amennyiben mindennek helyt ad, mindent elfogad, s együttesükben akarja meglátni a kölcsönös feltételezettség szépségét. Megtértünk a helyi színhez és éles körvonalhoz, de a megtérésben van valami idézetszerű és túlzó. A túlkonstrukció a túlkompenzált dekonstrukció megnyilatkozása, művi rajongásba rejtett neurózis. Az utópiává vált nosztalgia végül lelepleződik, kevesebb, mint amit ígér, csak az utópiává válni vágyó nosztalgia, vagy még az sem, csak a nosztalgia vágya, emléke, nosztalgiája. Az esztétikum nem a szépség közegében beteljesült élet tanúsága, hanem annak dokumentuma, hogy a lehetőségei és rendeltetése nívjára emelkedni nem tudó élet hogyan fuldoklik a szépség közegében, mert a megvalósítás ereje hiányzik, csak a látszat megvalósításához van ereje.

Az apokaliptikus dekorativitás, melynek lényegét keressük, egyszerre elbűvölő és szomorú. A labirintus a pokol, a szépség a menny, amaz az elnyelő káosz, emez a beteljesedett önmegvalósulás, a teljes lényegkifejezés. Hogyan eshet a kettő mégis egybe? Hogy működik az absztrakt szépség ornamentális labirintusa? A felület komplettizálja a mélységet, de nem kifejezi, hanem uralkodik rajta. Az önmagától megmámorosodott szépség követelményt fejez ki, nem meghódított pozíciót. Kacérkodik a lehetőséggel, melyen nem uralkodik. A szőnyeg dekoratív szépségében elveszett a természetes világ tárgyiassága és nem jött létre a szimbolikus világ tárgyiassága: „az itt található egynemű elemek valamiféle tisztázatlan köztes szakaszban leledzenek régi, elveszített, egyszerű és új, még el nem ért, szimbolikus dologszerűségük és valóságuk között, azok a viszonylatok azonban, amelyek most létesülnek közöttük, egyformán idegenek mindkét valóságszférától” – írja Lukács György.⁸³ Ami Lukács ábrázolásában a műalkotásban történik, az Bauernél már a mű által megcélzott életben

megtörtént. Ami Lukács szerint a mű formai sajátossága, az Bauernél az ábrázolt élet formája. A tárgyak bele vannak szőve a szépség pókhálójába, elveszettségük kárpótlása ez a dekoratív rabság, ez a mámoros időzés a lehetséges és a lehetetlen, a szándék és a valóság, a vágy és a vágytárgy között, fennakadva az ekkor még szép semmiben, mely még az ígéretek, ambíciók visszfénye. Kétértelmű helyzetük dicsőíti és elnyomja őket, mind több önmagánál és egyben nem szabad, épp azáltal veszíti el magát, ami által felmagasztosul. A szépség mélye ismeretlen, de szorongást keltő, talán rút és borzalmas, hiszen végül pusztító. A szépség ára túl nagy, a kéjekért kínokkal kell fizetni. A világ ajzó és tékozló szépsége az élmény vámpírizmusát reklámozza.

Lukácsnál a díszítőelemek, az absztrakt formális kapcsolatok „halványan és homályosan dologszerű elemek”⁸⁴: világrend világ nélkül, terv spontaneitás nélkül, követelmény, melyet nem zavar az élet. A tárgyiasság ornamentális elvnek való alárendelése a dologban is a jelet keresi, mindent old az utalások hálójában. A jeltől megérkezve az ábrázolt tárgyhoz azt újra jelnek tekinti, és magát a valóságot tekinti a szépség sirató énekének. A világ szőnyege, ha fölé hajolunk, a világ könyvének látszik, ám az ember számára ismeretlen nyelven írott könyvként csodálja a sejtelemmel, de nem értelemmel teljes tekintet.



Olyan utópia ez, amelynek ára a visszavonulás, a térvésztesítés, a lemondás. A látvány dekorativitása a vitalitás dermedt emlékeihez regrediálva ünnepli azt a kollektivitást, amelynek a dramatika szintjén feloldódását, a kibékíthetetlen ellentmondások harcára való bomlását látjuk. Az ünnep az idő szüneteként inszcenálja a beteljesedést, időn kívüli időként, a dekorativitás a tér szüneteként, a tér sikként való viselkedéseként. A zenében a melódia, a képzőművészetben a vonal csavarodása tünteti fel a síkot a tér utópiájaként. A kritikában mindkettőt fenyegeti a puritanizmus rosszsallása. Míg Lukács az absztrakt díszítő elemek „halvány és homályos dologszerűségéről” beszél, Bauer a konkrét dolog tárgyyszerűségét homályosítja el és oldja a szépség csipkézetében. A dráma lehúzza, a dekoratív összefüggés felemel, amaz vádol és gyaláz, emez felmagasztosít és ünnepel, és minden pillanatban mindkettő jelen van. A világ egyszerre éri el a dús tökélyt és a sivár véget. A tökély a világvége! Egy szalon, veranda, kert vagy szobasarak tökélye azt parancsolja az embernek, ne mozduljon, ne rontsa el a hatást. A vég nem a káosz, ahogy gondolják, hanem a tökély, a teljesség, a lekerekítettség, a harmónia, a gazdagság. A káosz, épp ellenkezőleg, a kezdet. A vég: múzeum. A kezdet: robbanás, láva. Eizenstejn az utóbbit dolgozza ki a *Régi és újban*.

A pusztulás pillanatában utópia és nosztalgia, remény és gyász vitája az utópia javára dől el. A dekadencia a dolgoknak adja azt a könnyűséget, ami a láng hajlama a kialvásra vagy a léggömbbé a szétpukkanásra. Lukács szerint: „Ez a minőségi hangsúly, amelyet az elemek halvány és homályos dologszerűsége az őket egymással összekapcsoló elvont viszonylatok értékhangsúlya révén kap, az elemek minden – testi vagy szellemi – súlyának felszámolása, a tökéletes és boldogító könnyedség mint a világ szubsztanciája.”⁸⁵ A tízes évek filmje a vég illu-

minációjáról, a húszas éveké a kezdet szigorúságáról szól. Ezért követi absztrakt puritanizmus a dekadens vitalizmust, mely szépen elrendezett virágházként akarata megélni a létezést, azaz megfosztotta a világot történetiségétől.

*5. Lelki komplexusok és társadalmi konfliktusok:
A melodramától a forradalomig*

A fentiekben forma és tartalom, dekorativitás és életérzés, életérzés és világkép viszonyáról volt szó, a következőkben a tartalom formájáról, a drámaiság természetéről, komplexus és konfliktus viszonyáról kell szót ejteni. *A század gyermekei* kerti ünnepélye Antonioni filmjeit, a *Barátnőket* vagy *Az éjszakát* előlegezi. *Az éjszaka* kerti ünnepélye során egy harmadik személy tűnik fel a férj és a feleség között, hasonló *A század gyermekei* cselekménystruktúrája, mely egyben az Anna Karenina paródiájaként is felfogható, amelyben az új Anna Vronszkijt hagyja cserben és Kareninhez csatlakozik: ez arra figyelmeztet bennünket, hogy a kapitalizmus azért kultiválja olyan hisztérikusan és egyben reménytelenül az apró, vég nélküli, fárasztó fogyasztói örömeket, mert lényege az, hogy ebben a társadalmi rendszerben a realitáselv kiütötte, lebénította és hamis pótlékokkal képviselteti az örömelvet. A satír, a kvázi-apa, az öreg csábító visz-

