

**NOVÁK ZOLTÁN**

**FILMESZTÉTIKAI  
TANULMÁNYOK**

**BUDAPEST - 2009**

## TARTALOM

### BEVEZETÉS

#### A filmművészet szerepe munkásságomban

##### Első rész

- A filmmel való találkozásom
- A moszkvai aspiráns évek
- Az MSZMP KB Kulturális Osztályának filmügyi előadója vagyok
- Az ELTE Bölcsészkarán a filmesztétikai oktatás megszervezése

##### Második rész

#### A kötetben közölt tanulmányok születése

- A művészi dokumentumfilm problémái - Miskolc 1968
- Lukács György a filmművészet elméleti problémáiról
- Eisenstein filmelméleti munkássága
- Eisenstein: Bezsín rétje
- André Bazin filozófiája és filmelmélete
- A két tanulmány-kötet sorsa

## TANULMÁNYOK

#### A művészi dokumentumfilm esztétikai problémái - Miskolc 1968

#### Lukács György a filmművészet elméleti problémáiról

- I. A kezdetek (1913-1918)
- II. A filmművészettel való foglalkozás a gyakorlati tevékenység része
- III. A harmincas évek elejétől az ötvenes évek közepéig: távol a filmművészettől
- IV. A filmelméleti koncepció az esztétikai rendszeralkotás része
- V. Közelebb a filmművészethez

#### Eisenstein filmelméleti munkássága

- Eisenstein színházi tevékenysége
- Eisenstein filmelméleti munkásságának első szakasza
  - Eisenstein montázsfelfogása a némafilmművészet időszakában*
  - 1. Az attrakciók montázsa a filmben
  - 2. A némafilm montázsszervezésének kialakulása
  - 3. Az intellektuális film koncepciója
- Eisenstein filmelméleti munkásságának második szakasza
  - A nyugati út*
  - Újra a Szovjetunióban*
- A filmi belső monológ és a szenzuális gondolkodás elmélete
- A filmművészeti szintézis eisensteini felfogása
- Az audiovizuális filmművészet montázsprblémái
  - 1. A vertikális montázs
  - 2. A szerves audiovizuális montázs
    - a) A részleges montázsszervezés
    - b) A montázsszervezés kérdései
    - c) A montázsszervezés kérdései
- A Részvevő természet

## **Eizenstein: Bezsín rétje**

Előzmények

A Bezsín rétje első eizensteini változata

A Bezsín rétje második eizensteini változata

A Bezsín rétje hibái

A Bezsín rétje utóélete

## **André Bazin filozófiája és filmelmélete**

André Bazin filmesztétikai koncepciója

Bazin filmelméleti koncepciójának feltárása

A fényképi és a filmi ábrázolás - valamint a filmművészet ontológiája

A filmművészeti ábrázolás természete

Egy kis kitérő: a filmfelvevő és -vetítő technikai apparátusának létrejötte

Bazin realizmus-felfogása, jelesül: az olasz neorealizmus

a) A realizmus paradoxona: „a neorealizmus mindenekelőtt ontológiai alapállás, és csak másodsorban - esztétikai pozíció”.

b) A filmi elbeszélés sajátossága

c) Az olasz neorealizmus jellemzői. Összegzés

A filmművészet történetének bazini felfogása; filmrendezői típusok

a) A „tisztá film” fogalma; az öntudatlanul, a daimonionja megnyilatkozására teremtő rendezői típus

b) A „valóságban” - és a „képben” hívó rendezők típusai

Bazin filmesztétikai koncepciójának értékelése. Összehasonlítások

## **JEGYZETEK**

Lukács a filmművészet elméleti problémáiról

Eizenstein filmelméleti munkássága

Eizenstein: Bezsín rétje

## **BEVEZETÉS**

### **A filmművészet szerepe munkásságomban**

Ez a kötet öszvér kötet; ezért így már az elején azzal kell kezdenem, hogy nehéz lenne olyan címet adni ennek a bevezetőnek és magának a kötetnek, amely pontosan kifejezné a kötetben foglaltak lényegét. E Bevezetőben - melyet önálló tanulmánynak szánok - ugyanis beszélni akarok arról, hogyan és miért jutottam el a filmhez? Hol, milyen csatornákon keresztül szereztem a filmről szóló ismereteimet? Hogyan vált a filmművészet politikai, oktatási és tudományos tevékenységem részévé? Részletesen be akarok számolni a kötetben lévő tanulmányok megszületéséről, amelyek szintén nem nélkülözhetik a személyes-életrajzi mozzanatok, bár igyekszem megmaradni a tudományos objektivitás keretei között és a történetek igazán személyes jellegű részeit meghagyni Életutam tartalmául. Ennek ellenére ez a kötet életem egy dimenziójának a bemutatását is szolgálja, így túlmutat a szűkebben vett tudományos problémákon, ezáltal a tudománytörténetet juttatja olyan tényekhez, melyek mutatják, hogy az államszocializmus idején egyesek milyen körülmények között végezték oktatási és tudományos tevékenységüket.

Az itt felsorolt témák egyrészt egymással összefüggnek és némelyikükben megfogalmazott tevékenységem a kiteljesedő időben egymással párhuzamosan haladt, másrészt a vázolt témák viszonylagos önállósággal rendelkeznek. Ez a helyzet meghatározza e bevezetőben foglalt problémák előadásának a módját, amely a történetiség érvényesítését és a jelentősebb témák elkülönített vizsgálatának a szükségességét jelenti.

Az MSZMP KB Kulturális Osztályán folytatott tevékenységem, valamint a bölcsészkar film-esztétikai oktatás megszervezése és a kötetben lévő tanulmányok azok, amelyek elsősorban e viszonylagos önállóságot képviselik, de közös sajátosságokkal is rendelkeznek, mint mondtam, életem valamely szakaszáról is hírt adnak, melyekről majd mindegyiknél - még ha az ismétlés látszatát is keltik - elkerülhetetlenül szólnom kell.

## Első rész

### A filmmel való találkozásom

Nem dicsekedhetek azzal, hogy már gyermekkoromban találkoztam a filmmel. Nagyon szegények voltunk és szüleim nem adtak pénzt a moziba járásra, azt felesleges pénzpocsékolásnak tartották. Így gyermekkoromból egyetlen egy filmre sem emlékezem, melyet láttam volna, csak annak emléke él bennem, hogy nagyon ritkán volt pénzem jegyet venni, illetve néhány alkalommal be-be tudtam szökni a moziba és ott csodákat láttam.

Az a tény azonban, hogy egyetlen filmre sem emlékezem, azt is mutatja, hogy agytevékenységem kellően nem alkalmas az empirikus adatok könnyen visszaidézhető tárolására; a későbbiekben is problémákat okozott, hogy rövid idő alatt elfelejtettem a látott film meséjét, a benne szereplő színészeket, játékok jellemzőit stb.

1948-ban Kecskemétre kerültem, a Tiborc Népi Kollégiumba; ebben az időszakban már sokkal több filmet láttam, de ezek nagy részére sem emlékezem. Ezek a középiskolás évek voltak azok, amikor elkezdtem származásomból fakadó műveltséghiányomat pótolni és jövőbeni érdeklődésemet kialakítani. Sokat olvastam és mozgalmárgódtam, melynek során mind több filozófiai- és esztétikai témájú könyv került a kezembe. Így nem volt nehéz a Lenin Intézetből jött beiskolázó csoportnak rávenni arra, hogy jelentkezsek a Lenin Intézetbe, mert - mint állították - esztétikával az országban egyedül csak ott lehet foglalkozni a filozófiai képzés keretében.

\*

Az egyetemre kerülés után döbbsentem rá, hogy hiba volt a Lenin Intézetbe jelentkezésem, még inkább az esztétikával, mint élethivatással foglalkozni akaró törekvésem, mert nagy műveltségi hátrányban vagyok azokkal szemben, akik otthonról gazdag ismeretanyaggal érkeztek. Életrajzomban részletesen megírom, hogy a Lenin Intézetben a filozófiai oktatás rendkívül alacsony színvonalú volt, hogy a Petőfi Kör filozófia vitáján erről miket mondtam; még ennél is rosszabb volt az esztétikai képzés. 1955-ben csak magánszorgalomból jártunk át néhányan a Bölcsészkarra Lukács György esztétikai speciál-kollégiumát hallgatni, amely be sem került a lecke-könyvünkbe. Ez a hibás egyetemi választásom azért volt, mert egyetemre kerülésemkor nem volt senki, aki tanácsokkal látott volna el és figyelmeztetett volna pályaválasztásom buktatóira. Sokan voltunk így, az első generációs lét-helyzetnek ez egyik öröksége volt.

Egyetemi éveim alatt ezért sokat tépelődtem azon, hogy az esztétikán belül milyen részterületre szakosodjak, hol lehetne leggyorsabban behozni műveltségi hátrányaimat. Így gondoltam mind gyakrabban a filmre és igyekeztem minél több filmet megnézni és ehhez kapcsolódó elméleti anyagot olvasni.

\*

Az 56-os események ugyan időlegesen eltérítettek egyetemi elképzeléseimtől, de a Rendőrtiszti Akadémiáról való elkerülésemkor már újra a filmmel való foglalkozás igénye fogalmazódott meg bennem. Az Akadémia vezetése hozzájárult, hogy levelező aspirantúrára jelentkezhessem; én azonban ott akartam hagyni az Akadémiát - ahol filozófiát oktattam - és a jelentkezés során „csellel” éltem. A felvételi bizottság elnöke Fukász György volt, aki a Lenin Intézetben tanárom volt és hozzásegített ahhoz, hogy a Belügyminisztérium hozzájárulása nélkül a levelező aspirantúra helyett, függetlenül, szovjet aspirantúrára vegyenek fel, amely - legnagyobb örömömre - azt eredményezte, hogy elbocsátottak a belügyi állományból.

Az aspirantúrán Eizenstein filmelméleti tevékenységével szerettem volna foglalkozni, de a felvételi bizottság ezt a témát nem fogadta el, azt mondták, hogy Eizensteinnel kapcsolatban sok a tisztázatlan kérdés, ezért ilyen okok miatt nem szabad veszélyeztetni az aspirantúra elnyerését. Aspiráns témám végül is A művészetek társadalmi szerepe c. téma lett.

Azért fogadtam el a felvételi bizottság javaslatát, mert aggodalmukat jogosnak tartottam, továbbá a moszkvai aspirantúrával több, az akkori fölkészültségemmel összefüggő és abból fakadó célt szándékoztam megvalósítani. Elfogadtam, hogy ne egy nehéz, munkaigényes témát válasszak, mert így lehetőségem lesz aspiránsi időmmel szabadabban gazdálkodni, több időt tudok általános műveltségem gyarapítására fordítani, továbbá marad szabad időm a filmművészettel is foglalkozni.

### **A moszkvai aspiráns évek**

Műveltségem gyarapodását - a filmművészet mellett - elsősorban két területen szorgalmaztam: a képzőművészet és a zene területén. Moszkvában a Puskin- és az Orosz Múzeum volt a két legnagyobb múzeum; az időszakos kiállítások közül több a moszkvai Manyezsban volt. Ezeket a múzeumokat és az időszakos kiállításokat sűrűn látogattam. Moszkvában elég gyakran eljártam hangversenyekre a Konzervatóriumba és a Nagy Színházba. 1961 tavaszán két hónapot töltöttem Leningrádban és az ottani időm nagy részét az Ermitázs látogatására fordítottam, továbbá a Leningrád környéki látnivalókat is megtekintettem; a Kirov Operában is több előadást megnéztem.

Ezek a múzeumok lehetővé tették, hogy az újkori egyetemes képzőművészet valamennyi irányzatát megismerjem, valamennyire is jelentős festőinek több-kevesebb alkotását láthassam. Zenei téren az orosz klasszikus balett és az operairodalom néhány jelentős művével, valamint a zenei élet nemzetközileg is elismert képviselőjével ismerkedtem meg.

Ezek az ismeretek csak az általános műveltség szintjén voltak jelentősek, melyeket a későbbiek során tovább gyarapítottam, de nem voltak alapos, tudományos igényű ismeretek; ezért mindig úgy éreztem, hogy önálló kvalitás-érzésem nem alakult ki, amit mindig is sajnáltam.

\*

A filmművészettel kapcsolatban, melyet jövőbeli kutatási területemnek tekintettem, más volt a helyzet: igyekeztem minél több filmet megnézni, sok szakkönyvet vásárolni, felvettem a kapcsolatot az Eizenstein Kabinettel, ott megismerkedtem egyik munkatárssal, Naum Klejmmannal, továbbá szintén megismerkedtem a Filmtudományi Intézet egyik kutatójával, Gromovval, aki később kandidátusi disszertációm egyik opponense lett.

A Lenin hegyi kollégiumban volt filmszínház, ahol is többségében orosz filmeket vetítettek; többek között az orosz némafilm klasszikus alkotásait: Dziga Vertov, Dovzsenkó, Donszkoj, Eizenstein, Pudovkin, stb. filmjeit. A filmvetítéseket itt rendszeresen látogattam, de egy-egy érdekesebb filmet a városban is megnéztem. (Ekkor kezdtem el a látott filmekről feljegyzéseket készíteni, hogy valahogy ellensúlyozzam agyműködésem sajátosságát.)

A fentebb felsoroltak közül talán legfontosabb az Eizenstein Kabinettel való megismerkedés volt; oda rendszeresen bejártam, Naum Klejmmannal nagyon sokat beszélgettem. Naum nagyon sokat segített nekem Eizenstein megismerésében, megértésében. Ebben az időben még nem fejezték be Eizenstein műveinek össz-kiadását; Naum elmondta nekem, hogy a későbbi kötetekben milyen fontos írások fognak megjelenni, megmutatott (és lehetővé tette, hogy jegyzeteket készíthessek róluk) olyan anyagokat, melyek a rendszerváltás előtt nem jelenhettek meg. Ezek az anyagok elsősorban a szovjet kommunista párt és Filmfőigazgatóság által

kiadott határozatok, állásfoglalások voltak Eizenstein tevékenységével, filmjeivel kapcsolatban. Ő nyomatékosan arra kért, hogy nagyon vigyázzak, nehogy kiderüljön, hogy ezeket az anyagokat ő adta nekem. Ezek az anyagok mindenekelőtt a Bezsini rét c. filmmel voltak kapcsolatosak, amelyeket azután - a világon elsőként - jóval később, a hetvenes évek közepén én publikáltam úgy magyarul és angolul, hogy egy elfogadható mesét találtam ki, hogy hogyan kerültek hozzám ezek az anyagok. (Erről majd később beszélni fogok.)

Naummal a későbbiek során is, amikor a Szovjetunióban jártam, találkoztam; ezért fájt, hogy amikor ő a 90-es évek közepén Magyarországon járt - amelyet én csak később tudtam meg -, akkor nem tudtam vele találkozni. Ennek oka egyesek tudományos féltékenysége volt, amely ki akarta sajátítani a Naummal való kapcsolatot, aki ebben az időben már az Eizenstein Kabinet igazgatója volt.

\*

Úgy vélem, hogy az aspirantúrával kapcsolatban kitűzött céljaimat teljesítettem; disszertációm - igaz magyarul - 1963 elejére megírtam, a hátralévő 6-8 hónapban szándékoztam azt oroszra fordítani. A disszertáció fordításához azonban nem kezdtem hozzá, mert ebben az időben megkerestek az MSZMP KB Kulturális Osztályától, hogy, ha van kedvem, akkor a lehető leghamarabb térjek haza és kezdjem el a munkát a Kulturális Osztályon, mint filmművészettel foglalkozó politikai munkatárs. Ez a hazatérés 1963. május végén megtörtént, s majd az év végén utaztam ki a Szovjetunióba és védtem meg kandidátusi disszertációm.

### **Az MSZMP KB Kulturális Osztályának filmügyi előadója vagyok**

A Kulturális Osztályra való meghívásomnak okát nem ismerem, csak feltételezésem van. Úgy gondolom, hogy Szecsődi Lászlóban vetődhetett fel ennek az ötlete, aki a Lenin Intézetben tanárom volt és jól ismert, és ebben az időben a Kulturális Osztály helyettes vezetője volt. Igaz, hogy amikor realizálódott odakerülésem, akkor Szecsődi már nem élt, repülőszerencsétlenség áldozata lett. Az odakerüléssel kapcsolatos megbeszéléseket Baranyi Gyula osztályvezető helyettesével folytattam le és miután elfogadták az általam támasztott feltételeket, elfogadtam a meghívást.

A későbbiekben kiderült, hogy az Osztály ígéreteinek teljesítésében voltak hiányosságok. Itt csak azt említeném meg, hogy nem teljesítették azon ígéretüket sem, hogy csak a filmművészettel foglalkozhassam, mert a képzőművészet előadói munkakörét is rám madzagolták, melynek én egyáltalán nem örültem. Történt ez olyan körülmények között, hogy az Osztály vezetésével való bemutatkozó beszélgetésem én elmondtam, hogy mélyen nem értek egyet a szovjet párt képzőművészettel kapcsolatos politikájával, különösen azzal, amit Hruscsov az 1962-es Manyeys-kiállítás során képviselt.

Szerencsére e területnek nem voltam sokáig az előadója, ezért sem szólok az itt szerzett tapasztalataimról.

\*

Munkahelyemen kezdettől fogva időm nagy részét a filmmel való foglalkozásnak szenteltem, ezért a filmművészethez kapcsolódó tevékenységem a képzőművészetnél sokkal szerteágazóbb volt. A már emlegetett Baranyi Gyula kedvenc területe is a film volt; így munkálkodásom az osztályon a vele való szoros együttműködésben kezdődött, majd részben folytatódott. Baranyi ugyanakkor motorbicikli mániás is volt, ami azt eredményezte, hogy a területtel való megismerkedés során Baranyi motorkerékpárjával mentünk a megbeszélésekre; aki ily módon látott minket, az jót nevetett rajtunk.

Azzal kezdtük, hogy a terület vezetőit kerestük fel: a Filmművész Szövetségben Herskó Jánost, a MAFILM-nél Révész Miklóst, a Filmfőigazgatóságon Pap Sándor főigazgatót, Kondor Istvánt, a helyettesét, Tárnok János művészeti osztályvezetőt, a Hungarofilmnél Dósai István igazgatót, a Filmtudományi Intézetnél Újhelyi Szilárd igazgatót, a MOKÉP-nél az igazgatót és másokat.

A Filmfőigazgatóság épületében folyt a Filmátvételi Bizottság tevékenysége; heti 2-3 alkalommal folytak a vetítések, egy-egy alkalommal 2-3 filmet is megnézett a bizottság. Különösen az első időben én is sokszor részt vettem ezeken a vetítéseken, valamint a Filmművész Szövetségben rendezett vetítésekre is rendszeresen jártam. Így ezekben az években rendkívül sok filmet néztem meg, olyan filmeket is, melyek azután nem kerültek a közönség elé.

Ez az időszak a magyar filmművészet eddig legtermékenyebb korszaka volt, sok jó film készült, egyes filmek kapcsán (Fábry Zoltán, Jancsó Miklós, Szabó István, Kósa Ferenc filmjeire utalhatok) izgalmas viták voltak. A magyar filmművészet ebben az időszakban az európai filmművészet élvonalába került, általános nemzetközi elismerést vívott ki a maga számára. A készülő és az elkészült filmeket több fórumon is láthattam: sok esetben már a stúdió vitán, majd a Filmfőigazgatóságon, egyes esetekben a minisztériumi vezetés számára szervezett szűk körű vetítéseken is megnéztem ugyanazt a filmet.

A terület vezetőivel való találkozásoknak és a velük való kapcsolattartásnak, valamint a készülő és forgalmazásra kerülő filmek ismeretének az volt a célja, hogy napra készen ismerjem a filmterület problémáit és ha szükséges, akkor tájékoztatni tudjam az osztály vezetését a terület helyzetéről; erre többször sor is került, szóban és írásban, valamint a területről szóló éves jelentések és alaposabb elemzések formájában.

A terület naprakész ismeretének volt a része az is, hogy 1964-ben, a magyar filmes küldöttség tagjaként, részt vettem a Cannes-i Filmfesztiválon, ahol Ranódy László Pacsirta c. filmje volt a magyar versenyfilm. A fesztivál alatt szívélyes kapcsolatba kerültem Ranódyval, Nagy Annával, a film főszereplőjével és Dósai Istvánnal, a Hungarofilm igazgatójával.

\*

Ha közelebbről be akarom mutatni, hogy mit is jelentett a pártirányítás a filmterületen, akkor általánosságban elmondhatom, hogy ebben az időszakban nem sokat. Ez elsősorban a filmterületet irányító káderek kiválasztásában és kinevezésük jóváhagyásában öltött testet; a Kulturális Osztály elvi okokból nem szólt bele a filmkészítés gyakorlati kérdéseibe, ha egy-két esetben ez meg is történt, akkor ennek az volt a célja, hogy a szemben álló álláspontok rugalmasabb feloldását szorgalmazza.

E helyzetnek elsősorban az volt az oka, hogy a művelődési miniszter ekkor Ilku Pál volt, aki nem volt kellően rugalmas és nem egy esetben operatívan be akart avatkozni a filmkészítés folyamatába s ennek során olyan filmek betiltását is kezdeményezni akarta, amelyek esetében ez különösen nagy hiba lett volna. (Két esetre határozottan emlékezem, amikor Ilku a betiltás eszközével akart élni: Szabó István Álmodozások kora c. filmjéről és Kósa Ferenc Tízezer nap c. filmjéről volt szó. Ennek során a Kulturális Osztály is részt vett e filmeket védve a vitában, amely végül is oda vezetett, hogy sikerült mindkét film betiltását megakadályozni. Ekkor én pl. személyesen is találkoztam Kósa Ferencel, akinek elmondtam, ha kihagyna filmjéből néhány rövid részletet, akkor sokkal könnyebben lehetne filmjét Ilku ellenében védelmezni, de erre ő nem volt hajlandó. Az Osztály ezt tudomásul vette és ezekkel a részekkel együtt támogattuk a film forgalmazását.)

A pártirányítás rugalmasságát e téren az eredményezte, hogy ebben az időben a párt ideológiai titkára Szirmai István volt, a Kulturális Osztály vezetője Köpeczi Béla lett; állami szinten a filmfőigazgató felett a közvetlen felügyeletet, a művészeti területekért felelős miniszter-



helyettes, Aczél György gyakorolta. Így hárman ellensúlyozni tudták, hogy Ilku Pál elefántként járkáljon a porcelán boltban. Pap Sándor filmfőigazgató ugyanis inkább az Ilku-vonalat képviselte volna, melyet én többször éreztem; Pap ugyanis arra törekedett, hogy én a lehető legkevesebb információt kapjam a területről. Ennek okát én nem annyira a velem kapcsolatos rivalizálásának tulajdonítottam, mint inkább annak, hogy a pártvezetés a lehető legkevesebbet tudjon in statu nascendi a filmterület problémáiról, így a lehető legkevesebbet tudjon szükség esetén előzetesen beavatkozni a szemben álló álláspontok rugalmas feloldásával, ésszerű kompromisszumok kimunkálásával a dolgok menetébe, mert a mi beavatkozásunkkal kapcsolatban Papnak averziói voltak.

\*

Az a helyzet, hogy - a beszámolókon és a jelentéseken kívül - semmiféle operatív feladatom nem volt a filmművészettel kapcsolatban, ez rendkívül megfelelt az én elképzelésemnek és a munkámmal kapcsolatos elvárásomnak. Leegyszerűsítve munkám lényegét, az nem volt más, mint a filmművészet esztétikai problémáival és a magyar filmművészet napi kérdéseivel való filmelméleti-filmesztétikai foglalkozás. Ezért kaptam a fizetésemet.

Ezt a központi feladatomat én azzal is nyomatékosítani kívántam, hogy intenzív kapcsolatot építettem ki a Filmtudományi Intézettel, annak igazgatójával, Újhelyi Szilárdal. Ennek során az Intézet fél-állásban akart alkalmazni, de ezt nem fogadtam el, összeférhetetlennek tartottam munkahelyemmel; e helyett szerződést kötött velem egy hosszabb Eizenstein tanulmány megírására, meghívtak vitáikra, felkértek előadások tartására. Az a szóbeszéd hozzám is eljutott, hogy Újhelyi Szilárd azt kérte a Kulturális Osztálytól, hogy engedjen el engem hozzájuk igazgató helyettesnek; Újhelyi kérését akkor az osztályvezetés elutasította.

A filmművészettel való ismerkedést szolgálta az is, hogy én 1964 őszén a Filmművészeti Főiskolán bekapcsolódtam az induló Herskó-osztály munkájába, s miután egy évet eltöltöttem a csoportban, komoly formában felvetődött, hogy az osztály munka melletti hallgatója leszek, melyhez az anyagi feltételeket is fogják biztosítani. (Emlékezem, hogy Somogyi Zoltán filozófussal készült riportom az osztályban nagy sikert aratott.)

Igyekeztem a Kulturális Osztály és a filmművészettel foglalkozó kutatók közötti kapcsolatot intenzívebbé tenni; így pl. az osztály Nemeskürthy István stúdió-vezetőt kérte fel egy filmművészet helyzetéről szóló alaposabb elemzés elkészítésének az irányítására.

\*

Képzőművészeti előadóként sok kellemetlen helyzettel volt dolgom, néhány kényes személyes ügy a filmes területen is volt. Ilyen volt pl. a Fotóművészeti Szövetségben lévő áldatlan harc Méth Sándorné, a szövetség titkára körül, melybe én egyik fél oldalán sem kívántam beavatkozni, vagy az idősebb Magyar Bálint által előadott panasz, az ő mellőzéséről, és még említhetnék néhány más ügyet is.

E kényelmetlenségeket is figyelembe véve a Kulturális Osztályon töltött idő szakmai része nagyon kedvemre való volt, azt csináltam, ami érdekelt, a munka jellegénél fogva nem kellett kompromisszumokat kötnöm s ha nekem személyes szerepem nem is igen volt a magyar filmművészet ekkori sikereiben, de tevékenységem egy rendkívül sikeres területhez kapcsolódott, melyhez tartozni pártmunkásként sem volt szégyellni való dolog. És mindez együtt járt azzal, hogy sokat tanultam, sok tapasztalatot szereztem.

\*

Közben 1964 őszén megválasztottak a Kulturális Osztály pártszervezete titkárának; ez a pozíció azt igényelte, hogy az Osztály egész területének a munkáját figyelemmel kísérem, aminek nagy előnye az volt, hogy széles rálátást biztosított a magyar kulturális élet egészére. Ugyanakkor ez a tisztség - mint ez hamarosan kiderült - nagy veszélyekkel is járt.

A Pártközpontban a Kulturális Osztályt elég nagy ellenszenv kísérte, különösen az ekkor alakulató munkásellenzék részéről. Az osztályt arisztokratikus-elitista társaságnak tartották, többek között azért is, mert munkatársainak többsége tudományos fokozattal rendelkezett: az osztályvezető Köpeczi Béla, akadémikus volt; az egyik helyettese, Tóth Dezső, tudományok doktora; másik két helyettese, Garamvölgyi József és Vonsik Gyula, kandidátusok voltak; a munkatársak közül kandidátus volt Kis István, Kontha Sándor és én. (Az osztályon mindössze négyen voltak tudományos fokozat nélkül.)

A másik oka az irántunk való ellenszenvnek az a kulturális politika volt, melyet az Osztály képviselt, s amely a legtöbb bírálatot kapta a szocialista országok vezetői részéről. Én teljesen egyetértettem ezzel a kulturális politikával és mint az osztály párttitkára a magam helyén igyekeztem következetesen és színvonalasan képviselni ezt a politikát.

Én, mint politikai munkatárs, a Szirmai István-Köpeczi Béla-vonal irányítása alá tartoztam; mint az Osztály párttitkára a Biszku Béla-Selevács Mihály irányítása alatt álltam. Selevács, aki az apparátusi Pártbizottság titkára volt, megválasztásom után többször felkeresett, hogy tartsa velem a kapcsolatot és tájékozódjon az Osztály életéről. Hamarosan rá kellett jönnöm, hogy nem tudok egyszerre két urat szolgálni s igyekeztem a Seleváccsal való találkozásokat szabotálni.

Ez a konstelláció is mutatta, hogy az államszocializmust és benne a pártirányítást nem lehet csak úgy általában minősíteni, lényeges különbségek voltak az egyes területek között és attól függően, hogy az adott helyen kik, milyen felkészültséggel, milyen célokkal tevékenykedtek, ha akarták, meg tudták teremteni a maguk számára az értelmes munka mozgásterét.

\*

1965 tavaszán elkezdődött válási folyamatom, melyet volt feleségemmel együtt határoztunk el; bizonyos idő után volt feleségem azonban meggondolta magát és nem akart tőlem elválni. Mivel én nem voltam hajlandó házasságunkat folytatni, ezért ő feljelentett az apparátus Pártbizottságán, a legkülönbözőbb hazugságokat állítva rólam. A Pártbizottság el akarta hinni mindazt, ami a feljelentésben szerepelt és az ügyet áttette az MSZMP Központi Ellenőrző Bizottságához. A KEB gúnyt űzve a tárgyilagos vizsgálatból elmarasztalt, megrovás pártbüntetésben részesített, majd ezek után eltávolítottak az apparátusból. Hamarosan kiderült, hogy az egész retorzió elsősorban nem ellenem irányult, hanem a Kulturális Osztály ellen; volt feleségem feljelentése csak egy jó apropó volt Biszkuék számára, hogy a Kulturális Osztály ellen támadjanak, azon az alapon, hogyha az osztály párttitkára olyan, mint melyet a vizsgálat megállapított, akkor az osztály tagjai sem lehetnek különbek. Még az én eltávolításom évében (1966-ról van szó) felszámolták a Kulturális Osztályt, az ott dolgozó munkatársak többségét (az osztályvezető Köpeczit is) eltávolították az apparátusból. A pártvezetésben alakuló munkásellenzék első nagy győzelme volt a Kulturális Osztály szétverése, melynek én is egyik szenvedő részese voltam. (Az egész KEB vizsgálatot és az ellene való harcomat - az ezzel kapcsolatos összes levéltári anyag közlésével - Életutam-ban fogom közreadni.)

1965 őszén a Herskó-osztályban megkezdett tanulmányaimat sem tudtam folytatni, egy bukott káder számára nem biztosították az előzőleg megígért lehetőségeket.

\*

A Pártközpontból való kirugatásom számtalan tanulsággal járt számomra. Egyik legfontosabb tanulság az volt, hogy az emberek többségének a magatartása tele van kétszínűséggel; sokan, akik azelőtt rendkívül előzékenyek voltak velem szemben, „bukásom” után köszönésemet is alig fogadták. Ennek legfelháborítóbb megnyilvánulása az volt, hogy Nemes Károly a Filmtudományi Intézet Tudományos Osztályának a vezetőjeként felhívott telefonon és arra akart rábeszélteni, hogy én mondjam fel az Eizensteinnel kapcsolatos velük kötött szerződésemet. Fő indoka az volt, hogy a szerződés határideje már lejárt s én még nem készítettem el a szerződésben vállalt tanulmányt. Mikor én a szerződést nem voltam hajlandó felbontani és a határidő meghosszabbítását kértem, akkor egy rendkívül rövid időt adott a tanulmány befejezésére. Én kénytelen voltam a tanulmányt „összecsapni” - bár így sem tudtam azt az új határidőre befejezni -, s úgy átadni a Filmtudományi Intézetnek; a későbbiek során azonban módomban volt megszolgálni a szerződéssel járó összeget: a végül is „összecsapott” tanulmányt kétszer is kicseréltem egy alaposan megírt szöveggel.

Volt egy-két kellemesen érintett esemény is: pl. a Filmművész Szövetségtől a későbbiek során kaptam egy 1 hónapos tanulmány utat a Szovjetunióba, valamint felkértek, hogy a miskolci rövidfilm fesztiválon 1968-ban én tartsam a vitaindító referátumot a riport-dokumentum szekció ülésén „A művészi dokumentumfilm problémái - Miskolc 1968” címen. E jó kapcsolatnak volt az is köszönhető, hogy 1969-ben a pécsi Játékfilmszemlén megvitattuk a bölcsész-kari filmesztétikai oktatás általam elkészített programját. Annak is nagyon örültem, hogy a Pártközpontból való elkerülésem után még több évig járhattam a Filmművész Szövetség Gorkij fasor-i székházában lévő filmvetítésekre.

### **Az ELTE Bölcsészkarán a filmesztétikai oktatás megszervezése**

Az új munkahely megtalálása nehézségekkel járt. Aczél György behívatott magához és közölte, hogy nem ért egyet a velem szembeni retorziókkal és felajánlotta, hogy az általa felügyelt terület valamelyikén biztosít számomra állást. Ily módon a Filmtudományi Intézet is szóba jöhetett volna, de nem volt kedvem beosztottnak menni oda, ahová nem sokkal előtte vezetőnek hívtak.

De választásomhoz az is hozzájárult, hogy tudomásom volt arról, hogy a magyar szakos tanárok számára a bölcsészkarokon be akarják vezetni a filmesztétika oktatását, ezért az ELTE BTK Esztétikai Tanszékét választottam.

Egyetemre kerülésem idején ugyanis a magyar filmművészet jelentős sikerekkel dicsekedhetett, s ez jelentős mértékben kihatott a film szerepével kapcsolatos elképzelésekre. Ennek keretében a 60-as évek közepén döntés született a filmesztétika alapjainak középiskolai oktatásáról is. Az oktatás a magyar tanítás keretében mind a négy évfolyamon 6-8 órában kezdődött el; ennek az oktatásnak azonban kezdetekben a tárgyi-személyi feltételei hiányoztak. Ez utóbbi azt jelentette, hogy a magyar szakos tanárok nem voltak felkészítve e feladat elvégzésére.

E hiányokat pótlandó számtalan törekvés volt a középiskolákban filmesztétikát oktató magyar tanárok munkájának segítésére. E téren jelentős és eredményes munkát Bölcs István végzett, aki 1965-ben a középiskolák első osztálya számára kísérleti tankönyvet adott ki, majd évenként folytatva mind a négy osztály számára (a negyedik osztály számára 1969-ben) közreadta a Filmesztétika elnevezésű tankönyvét. Ezzel együtt az oktató tanárok számára kiadta a Filmesztétikai olvasókönyv és módszertani útmutató (1965), a Kézikönyv a filmesztétikai ismeretek tanításához (1966), a Filmtörténeti vázlat (1968) c. anyagokat, egyiket-másikat a négyéves oktatáshoz kapcsolódva több kötetben.

E felkészítési folyamat része volt az is, hogy a Filmvilág 1969 elején vitát indított a középiskolai filmesztétikai oktatásról; a vitaindító írást Sz. Gyürey Vera jegyezte, Érdekes film - unalmas filmoktatás címen. A vitában sokan hozzászóltak, s ennek során kiderült, hogy melyek az oktatás problémái, de az is hogy ezek megoldására az országban ankétok, konferenciák folynak.

Az egyetemre kerülésem idején tehát a középiskolai filmesztétikai oktatás s ezt megvalósítani tudó magyar szakos tanárok oktatásra való felkészítése mindennapos viták tárgya volt. Én azt gondoltam, hogy a filmesztétikai oktatás bevezetését bizonyos előkészítő munka előzi meg és elég értetlenül fogadtam, hogy a Tanszéken egyből a mélyvízbe kerültem és általános esztétikát kellett oktatnom, amelyre szintén nem voltam kellően felkészülve. E mellett kellett előkészítenem a magyar szakos hallgatók filmesztétikai oktatása bevezetését is.

Időlegesen 1967-ben egy olyan kompromisszum született, hogy kaptam fél év alkotó szabadságot az angol nyelv intenzív tanulására, de e mellett foglalkoznom kellett a filmesztétikai oktatás megszervezése előttünk álló feladatainak a megoldásával is. Ennek során szerencsére a Bölcsészkaron nem légüres térben kezdtem a munkámat, lehetett építeni az e téren addig elért ottani eredményekre.

Ugyanis a magyar és a nemzetközi filmművészet jelentős alkotásai bemutatásának, a filmmel való foglalkozásnak és a filmesztétikai oktatásnak a Bölcsészkaron jelentős hagyományai voltak. Az Egyetemi Színpadon filmtörténeti sorozatok, a kortárs filmművészet jelentős alkotásainak bemutatói, premier előtti filmbemutatók voltak.

Az ELTE Amatőrfilm Klubja (ELTE AFK) országos hírű volt, tagjai sok országos versenyen jelentős díjakat nyertek.

A Népművelési Tanszéken Nemeskürthy István 1963. óta filmesztétikát és filmtörténetet tanított.

Az Egyetemi Színpadon 1965-ig Filmtudományi Diákkör működött, melynek finanszírozását az Egyetemi Színpad vállalta.

A Universitas Együttes és a Horizont kulturális és közművelődési havi, élő folyóirat országos hírűek voltak.

Mindezek az eredmények Petur Istvánhoz, az Egyetemi Színpad 1965-ig tevékenykedő vezetőjéhez és az őt segítő kollektívához kötődtek, akik közül nem egy egyetemi hallgató volt.

\*

Mikor 1966 februárjában a Bölcsészkarra kerültem nemsokára egy hallgatói küldöttség keresett fel és nyomatékosan arra kért, hogy vállaljam el a Filmtudományi Diákkör tanár vezetését. Én ennek örültem, de a hallgatóknak elmondtam, hogy e feladatra nem érzem magam eléggé felkészültnek, nem ismerem kellően a filmművészet történetét, ha azonban úgy gondolják, hogy ennek ellenére vállaljam el, mert ez is jobb annál mintha nem lenne Diákkör, akkor elvállalom.

Ez a vállalás azonban nemcsak tőlem függött. A Filmtudományi Diákkör 1965-ben azért szűnt meg, mert nem állt mögötte egyik tanszék sem, és az Egyetemi Színpad új vezetője, Rózsa Zoltán, csak akkor tette lehetővé a Diákkör működését az Egyetemi Színpadon, ha a Diákkör felett valamelyik tanszék védnökséget vállal. Nekem meg kellett győzőm Szigeti József tanszékvezetőt, hogy vállaljuk a Filmtudományi Diákkört. Ez a meggyőzés elég nehezen ment, mert Szigeti averziókkal viseltetett nemcsak az Egyetemi Színpaddal, hanem még inkább a körülötte tömörülő hallgatói filmes társasággal szemben. Végül beleegyezését adta

azzal a feltétellel, hogy a foglalkozásokon feladatom a filmművészeti realizmus védelmezése és meg kell akadályoznom, hogy a Diákkörben botrányos események történjenek.

A későbbiekben kiderült, hogy csak nehezen, bizonyos kompromisszumok árán - melyekkel én egyetértettem - tudok eleget tenni a tanszékvezetői elvárásoknak. Két tűz közé kerültem: a filmművészeti realizmus „védelmezése” és a filmnyelv mindenek feletti fontossága „tüze” közé. A Diákkör tagjainak nagy többsége ugyanis a francia új hullám lelkes híve volt és érdeklődésük elsősorban annak filmnyelvi újításai felé irányult. A hallgatókkal való vitáimban igyekeztem a két felfogásban lévő racionális mag helyes arányának a mértékét kitapogatni; ez azonban azzal a következménnyel járt, hogy egyik igénynek sem tudtam maradéktalanul eleget tenni.

Szigeti beleegyezése után én a lehető leggyorsabban felvettem a kapcsolatot mind az Egyetemi Színpaddal, mind a Filmtudományi Intézettel és ez utóbbival hosszas tárgyalások, viták után elértem, hogy az Intézet hajlandó volt filmeket (archív filmeket is) ingyen adni a diákköri vetítések számára és ezzel megkezdődhetett a diákköri munka. A Filmtudományi Diákkör tevékenysége érdekes és nagyon hasznos volt; sok értelmes, a filmművészetet szerető és ahhoz értő hallgató volt a Diákkörben, néhányan a későbbiek során filmes tevékenységet folytattak. (Jeles András filmrendező, Kardos Sándor operatőr, Karafiáth András - ma Szekfü András - média-kutató, Szabó Balázs filmesztéta, Wisinger István TV-s újságíró, a meghalt Förgeteg Balázs és mások.)

\*

A filmesztétikai oktatás megszervezése érdekében nyilvánvaló volt, hogy ez az oktatás a filmművészet története legjelentősebb alkotásainak ismerete nélkül sikeresen nem valósítható meg, ezért mindenekelőtt a Filmtudományi Intézettel kellett megállapodnom, hogy az egyetemen beindíthassuk az Egyetemi Filmtárlat-ot, melyet két éves alap-kurzusként terveztünk el. Pap Sándort győzködni kellett, hogy az az Intézetnek is érdeke, ha a Bölcsészkarról mind több olyan hallgató kerül ki, aki kellő filmművészeti műveltséggel rendelkezik. Végül a Filmtudományi Intézet a Tárlat vetítéseire is ingyen biztosította a filmeket, továbbá az Egyetemi Színpad biztosította a vetítés lehetőségeit. Úgy emlékezem, hogy az Egyetemi Filmtárlat, a magyar szakos hallgatók filmesztétikai oktatásának megkezdése után - mivel ez az oktatás is fokozatosan terjeszkedett, előbb csak fél éves kurzusként, majd egy éves stúdiumként létezett -, annál egy kicsit később, a hetvenes évek elején indult be. Ez a Tárlat rendkívül fontos és szükséges volt nemcsak a filmesztétikai oktatás megindításához, hanem az Egyetemi Színpad filmműveltséget biztosító tevékenységéhez is. A Tárlat két éves program keretében ismétlődően a hallgatók számára ingyen lehetővé tette az egyetemes filmművészet legjelentősebb alkotásainak a megismerését s ezzel egyik megalapozójává vált a filmesztétikai oktatásnak.

\*

Az egyetemre kerülésem után hamarosan hozzáfogtam a filmesztétikai oktatás programjának a kidolgozásához, majd annak tanításához. E képzés programját - melynek elkészítésében, másokkal együtt előbb Szabó Balázs, mint hallgató, majd később Bárdos Judit is részt vett, s melyet a beindult oktatás gyakorlati tapasztalatait is figyelembe véve készítettem el -, 1969-ben a pécsi Játékfilmszemlén megvitattunk és az ottani hozzászólók egyetértettek az általam bemutatott programmal és elfogadták azt. Egy ideig egyedül tanítottam a filmesztétikát, de a későbbiek során tanszékre került Bauer György, majd szorgalmaztam, hogy a tanszékre kerüljön Szabó Balázs és Bárdos Judit. Mintegy 12 éven át bölcsészkarai munkám alapja a filmesztétikai oktatás volt.

*A fent elmondottak miatt - és azért, mert napjainkban a bölcsészkar film-oktatás képviselői (pl. Kovács András Bálint) úgy viselkednek, mintha előttük a Karon filmesztétikai oktatás nem is létezett volna - az alábbiakban ismertetem az akkori filmesztétikai oktatás programját:*

„Cél: az általános esztétikai ismeretek felhasználásával bevezetést nyújtani egy ágazati esztétikába. Ismerkedés néhány kiemelkedő filmesztétikai elmélettel; a filmművészet legfontosabb elméleti kérdéseivel, történetének csomópontjaival és társadalmi szerepével. A műelemzéshez szükséges ismeretek elsajátítása, készségek kialakítása, a filmelemzések gyakorlása.

Az oktatásban való részvétel (jelenleg az ötödéves) magyar szakosok számára kötelező, mert tekintettel a film fontos társadalmi szerepére, mind a középiskolai tanároknak, mind a különböző kulturális intézményekben dolgozóknak szükségük van filmesztétikai alapismeretekre. Kíváncsi lenné, ha III., vagy IV. évben kerülne sor erre a stúdiumra.

Tantervi keret: a IX. félévben heti egy óra, a X. félévben heti két óra kiscsoportos oktatás. Ezen belül a témakörtől függően közös vitákra, egy-egy dolgozat megbeszélésére és tanári előadásra egyaránt sor kerül. A filmtörténet tanulmányozásához az Egyetemi Filmtárlat biztosítja a lehetőséget. A tárgy év végén kollokviummal zárul.

### Tematika

I. A film társadalmi szerepe.

II. Fontosabb filmesztétikai elméletek, ezen belül a filmelmélet fő kérdései.

III. Az egyetemes és a magyar film történetének fő csomópontjai.

IV. Filmelemzések.

### Részletes tematika

#### I. A film társadalmi szerepe

1. A film egyetemes kifejezési forma; különböző funkciókat tölt be: oktató-, tudományos ismeretterjesztő-, dokumentum és riportfilm; művészfilm és kommerszfilm, szétválásuk okai. A művészi formanyelv ismeretének szükségessége.

2. A film sajátos pszichológiai hatása (az azonosulás és a hitelesség illúziója stb.). A film társadalmi hatásának lehetőségei a nem művészi közvetlen hatástól (divatdiktálástól) a tudatformálásig (művészfilmek) terjednek.

A film iránti tömeges igény (milliók néznek filmet a TV-t is beleértve).

3. A film helye a XX. századi művészetben. Walter Benjamin koncepciója. Rokontendenciák a modern művészetekkel, különösen a regénnyel (a szubjektív idő, a tudatáramok, a pszichológiai folyamatok - emlékezés, álom stb. - tükrözésére a film is alkalmas).

Arnold Hauser a filmről.

#### II. Filmelmélet

##### 1. Balázs Béla tanulmányai

A film mint önálló művészet. Saját formanyelv.

A vizualitás: a színészi játék, a tárgyak szerepe. A közelkép; a változó távolság a nézőtől. „A rendező irányítja a látást”.

Változások „A látható ember”-től a „Film”-ig.

##### 2. Ejzenstejn tanulmányai

A szovjet némafilm történeti előzményei (Griffith).

A montázs értelmezése. „Az orosz montázs” sajátossága. A montázs elvének kiterjesztése a valóság más szféráira.

A zene és a szín dramaturgiai funkciója.

A tömegtől az egyéni hősig.

A szovjet filmelméletek. Vertov: a filmszem elmélete. Kulesov montázs kísérletei. Pudovkin és Ejzenstejn vitái a színészi játékról, a forgatókönyvről, az egyéni hősről stb.

### 3. Bazin elmélete

A fénykép és a film ontológiája. Az idő szerepe.

„Képben hívők” és „valóságban hívők”.

### 4. Kracauer elmélete

A film - a fizikai valóság feltárása. „Affinitások”.

Két vonulat a filmtörténetben.

### 5. Lukács elmélete Az esztétikum sajátosságában.

A kettős tükrözés problémája.

A meghatározatlan tárgyiasság és a szellemi arc kérdései a filmművészetben.

A hangulati egység, mint fő jellemző.

Az egynemű közeg; a vizualitás és a hang szerepe.

6. Egyéb marxista törekvések. Aristarco egy-két tanulmánya; néhány válogatott cikk és tanulmány (esszékötetekből és folyóiratokból). E koncepciók ismertetése, vitája és értékelése (többnyire vitaindító referátum). Ezzel együtt a filmelmélet néhány fő kérdésének megvitatása (montázs, tér, idő, a vizuális eszközök, a hang szerepe, műfajok, a film sajátosságai).

## III. Filmtörténet

Csomópontok, fejlődési irányok. A Filmtárlathoz kapcsolódva.

1. A film kialakulásának technikai és társadalmi feltételei, a művészetté válás folyamata - Lumière és Méliès vonala; angol, francia, olasz, amerikai technikai és műfaji kezdemények, Griffith.

### 2. A némafilm története

Amerika: Chaplin, Stroheim.

Németország: caligarizmus, „kammerspiel”, „Neue Sachlichkeit”.

Franciaország: avantgarde-ok, Delluc, Gance.

A svéd és dán film; Dreyer.

Szovjetunió: Vertov, Kulesov, Ejzenstejn, Pudovkin, Dovzsenko.

### 3. A hangosfilm a második világháborúig

A hangosfilm kezdeteinek esztétikai problémái

Németország

Anglia; dokumentumfilm; Flaherty, Grierson, kitekintés a dokumentumfilm problémáira.

Amerika; Chaplin, Ford, Welles.

Szovjetunió; Ejzenstejn, Donszkoj, a két Vasziljev.

#### 4. A nyugati filmművészet a II. világháború után

Olaszország: neorealizmus. Rossellini, De Sica, Visconti.

Franciaország: „Új hullám”.

Fellini, Antonioni, Bergman. Az ember belső világának új ábrázolásmódja.

#### 5. A népi demokráciák filmművészete

Szovjetunió: Kalatozov, Bondarcuk, Csuhraj, Tarkovszkij, Hucijev, Romm.

Lengyelország: dezillúziós történelemszemlélet. Munk, Wajda, Skolimovski, Kawalerowicz.

Csehszlovákia: a groteszk. Forman, Schorm, Kadar-Klos.

#### 6. A magyar film

Előzmények 1945-ig, Fejős Pál, Szóts István.

45-től: Radványi Géza, Fábri Zoltán, Máriássy Félix, Makk Károly

60-as évek: Fábri Zoltán, Makk Károly, Herskó János, Jancsó Miklós, Kovács András, Szabó István, Kósa Ferenc- Csoóri Sándor- Sára Sándor filmjei; Gaál István, Zolnay Pál, Sándor Pál, Kardos Ferenc, Bacsó Péter, Rényi Tamás, Gyarmathy Livia- Bereményi Géza egy-egy filmje, mint egy jellegzetes látásmód vagy ábrázolási törekvés megnyilvánulása.

Az utóbbi néhány év és a jelen kiemelkedő alkotásai.

#### A történelmi anyag feldolgozásának fő módszerei

- nagyon rövid tanári előadások, melyek a korszak legfontosabb folyamataira, csomópontjaira és vívmányaira hívják fel a figyelmet, mintegy orientálásként a filmtörténetben és a Filmtárlaton és a kézikönyvekben való önálló eligazodáshoz.

- a tárgyalt korszakok egy-két filmjének közös elemzése, ezen keresztül lehet feltárni a korszak jellegzetességeit és formanyelvi vívmányait.

Ahol csak lehetséges, a történelmi és az elméleti anyag feldolgozását össze kell kapcsolni; pl. Ejzenstejn elméleti tanulmányait a korabeli szovjet némafilm fényében, Bazint a francia új hullám és általában a filmművészet újabb ábrázolásmódjának fényében kell tárgyalni stb.

#### IV. Filmelemzések

A Filmtárlat filmjeinek elemzése mellett folyamatosan sor kerül az éppen bemutatott filmek megbeszélésére is. Ezek során konkretizálódnak a történelmi, elméleti, valamint a film sajátos természetére, formanyelvére vonatkozó ismeretek, sőt az általános esztétikai ismeretek is.”

\*

Az éppen bemutatott magyar filmekkel való megismerkedés biztosítására Zoltai Dénes tanácskezelése idején havonta meghívtunk egy - egy filmrendezőt filmjével együtt az Egyetemi Színpadra és a filmvetítés után a rendezővel való beszélgetés keretében vitattuk meg a látott filmet.

\*

A hatvanas évek végén az általam képviselt kompromisszum „kiürült”, rossz ízű politikai-esztétikai viták jöttek létre köztem és a Filmtudományi Diákkör Förgeteg-Karafiáth képviselte



kisebbsége között. Ennek összetett okai voltak. A már említett „két tűz” közötti magatartásom mellett előtérbe került a megváltozott hazai és nemzetközi politikai helyzet. Míg az egyetemre kerülésemkor az MSZMP politikája bizonyos népszerűséget élvezett a diákok között is, többen fontolgatták, hogy belépnek a pártba (Szabó Balázs közlése), és ez is hozzájárult az én Diákkörbe való meghívásomhoz, addig az 1968-as csehszlovákiai beavatkozás, a nyugat európai diáklázadások polarizálták a Diákkör tagságát is, hangadóbbá váltak az államszocializmussal szemben állók. A Diákkör tagságának egy részét - annak ellenére, hogy én kezdettől fogva nem rejtettem véka alá, hogy nem érzem magam elég felkészültnek a tanárvezetői feladatra és ezért a hallgatók bizonyos elvárásait nem tudom teljesíteni - ebben a légkörben esetenként könnyen ellenem lehetett hangolni. Azzal együtt is, hogy én nem voltam ortodox marxista, csőlító bolsevik, de marxistának tartottam magam s ennek alapján interpretáltam mind a világnézeti, mind az esztétikai problémákat, melyet az említett kisebbség erőteljesen vitatott. Ez nem is lett volna baj, hisz ezek a viták a filmtudományon belüli viták voltak, ezek nemcsak beleférték a tudományos diákköri munka keretébe, hanem rendkívül hasznosak is voltak; ezért ezeket a vitákat én nem akartam megakadályozni, a velem vitázókat ennek megfelelően semmiféle hátrány nem érte.

A szembenállás ennek ellenére egyre tovább éleződött és kicsapott a diákköri munka kereteiből. Számomra ismeretlenek elhatározták, hogy megakadályozzák a Filmtudományi Diákkör normális tevékenységét, ezért nem egyszer igyekeztek megakadályozni a filmek vetítését (pl. áramszünetet okoztak az Egyetemi Színpadon). Konstatálva ezt a helyzetet, nem kívántam vizsgálatot kezdeményezni a provokátorok felderítése érdekében, hanem inkább lemondtam a Diákkör tanárvezetői megbízatásáról.

Az én akkori politikai, világnézeti és filmesztétikai álláspontomat utólag is meg lehet ítélni egyrészt a Kulturális Osztályon végzett tevékenységem, másrészt az itt közölt tanulmányaim alapján. A Kulturális Osztályon végzett tevékenységemet a fentiekben bemutattam; a tanulmányaim egy részét e kötetben közlöm. Ezeknek a tanulmányoknak a gondolatisága nagyjából abban az időszakban formálódott és nyilvánvaló, hogy én a Diákkör vitáiban is azt az álláspontomat képviseltem, melyeket a tanulmányaimban megírtam. E vonatkozásban a leginkább perdöntő a miskolci előadásom, melyben az új gazdasági mechanizmusért lelkesedő politikai álláspontom fogalmazódott meg, valamint Bazinról szóló tanulmányom, mert a velem szemben álló diákok Bazin és a francia új hullám nagy tisztelői voltak. Itt is csak azt tudom mondani, hogy az új gazdasági mechanizmussal kapcsolatos nézeteimet (és mindazt, amit ehhez kapcsolódva megvalósulni reméltem) és Bazinról szóló tanulmányomat teljes egészében ma is tudom vállalni, így az olvasó eldöntheti, hogy jogos volt-e a velem szemben álló diákok részéről a politikai-ideológiai-esztétikai vitákon túl a Filmtudományi Diákkör munkájának lehetetlenné tétele.

Itt kell elmondanom, hogy én nemcsak a Filmtudományi Diákkörben végzett tanárvezetői tevékenységemmel voltam elégedetlen, hanem a filmesztétikai oktatásban nyújtott munkám sem elégitett ki. Óráim túlzottan elmélet-centrikusak voltak, nem tudtam megfelelően élni az Egyetemi Filmtárlat adta lehetőségekkel, az ott látott filmeket nem tudtam a szükséges módon bevonni az oktatási folyamatba.

Mindezt annak ellenére írom, hogy az egyetemi vezetés meg volt elégedve oktatói munkámmal, melyet a rólam szóló minősítésekben kifejezésre is juttattak. Az 1971. február 26.-án kelt első minősítésemben a következők olvashatók:

„Filmesztétikai felkészültségét a széleskörű tájékozottság és megalapozottság jellemzi. Foglalkozott - monografikus indíttatással - Eisenstein filmesztétikájával és a szocialista realizmus kérdéseivel, a művészi dokumentumfilm problémáival, majd jól összefogott tárgyalásban a

filmesztétika általános kérdéseivel. Remélhető, hogy ezen a téren termékeny tudományos munkásságot bontakoztat ki.

Oktatói munkáját lelkiismeretesen és hozzáértéssel látja el. A filmesztétikai oktatás, amely a magyar szakos hallgatók számára kötelező tárgy az ő gondozásában folyik s ennek módszertani és tartalmi kérdéseivel, valamint jegyzet- és szöveggyűjtemény összeállításával odaadón foglalkozik. A Karafiáth-körrel való konfliktusában Novák képviselte a marxista álláspontot.” (Lásd: OSA Levéltár, Novák Zoltán személyes dokumentumai.)

De a következő, 1976-os kiegészítő minősítésében, melyet az új tanszékvezető, Zoltai Dénes készített, is az olvasható: „E mellett - amennyire azt megítélni tudom - oktatómunkáját legjobb tudása szerint, lelkiismeretesen ellátja. Érdemei vannak az Egyetemi Filmtárlat megtervezésében és egy átfogó filmesztétikai szöveggyűjtemény folyamatban lévő összeállításával kapcsolatban.” (U.o.)

Ekkori egyetemi oktató munkám összegzéseként elmondhatom, hogy - a kezdeti színvonal egyenletlenségei ellenére is - rendkívül hasznos és eredményes volt a bölcsészkar egyetemi filmesztétikai képzés megszervezése és beindítása, a hozzá kapcsolódó feltételek megteremtésével együtt (jegyzet, egy ideig az általam, majd Nemes Károly, később Szabó Balázs által vezetett Filmtudományi Diákkör, Egyetemi Filmtárlat, szöveggyűjtemény).

\*

1972-től, mint fentebb már jeleztem, Zoltai Dénes lett az Esztétikai Tanszék vezetője; a filmesztétikai oktatásban való részvételem tovább folytatódott, az Egyetemi Filmtárlat gondozását, a filmes viták szervezését tovább is kézben tartottam; a hallgatók filmes témájú szakdolgozatát fogadtam (Szabó Balázs, kelet-német Angelika Strocka), kisdoktori disszertációikat opponáltam (Bárdos Judit, Kelecsényi László). A Tanszéken belül továbbra is én voltam a filmesztétikai oktatást összefogó oktató, ezért tudomásul vettem, hogy Zoltai Dénes „kinevezett” filmszakcsoport vezetőnek. Erre a „kinevezésre” én nem vágytam, sőt ennek én nem is tulajdonítottam különösebb jelentőséget; tudtam, hogy ezt nem kell véresen komolyan venni, mert egy ilyen kinevezéshez nincs meg Zoltai Dénesnek a kompetenciája, de ha ő fontosnak tartja ezen tétét, akkor én elfogadtam a „kinevezést”. E helyzetemnek talán az volt az egyedül pozitív következménye, hogy 1973 őszén az Esztétikai Tanszékre javasolhattam a már említett Szabó Balázst és Bárdos Juditot, akik 1974-ben a tanszékre is kerültek filmesztétikát oktatni.

Ebben az időszakban jelent meg a Tankönyvkiadónál a már Szigeti időszakában megjelent Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába új kiadása, melyet én szerkesztettem és a benne lévő filmesztétikáról szóló részt én írtam. Jeleznem kell, hogy ez a régi ágazati esztétikai jegyzetnek javított kiadása volt; az előzőben Lukács Antal írta a filmesztétikai részt, amely sok vitatható megállapítást tartalmazott. Legfőbb hibája „irodalomcentrikus” mivolta volt, a filmalkotás esztétikai értékeit a film alapjául szolgáló irodalmi anyagból, a forgatókönyvből igyekezett levezetni. Lukács Antal a MAFILM-nél dramaturgként dolgozott és úgy tűnik ez a helyzet, mintegy munkahelyi ártalomként vezetett ehhez a tévedéséhez.

Az általam írott jegyzetrész sem volt remekmű; Szigeti ismételt sürgetése és a nagyfokú elfoglaltságom nem tette lehetővé egy igazán komoly, értékes filmesztétikai anyag elkészítését, de Lukács Antal anyagánál jobb volt. A jegyzetben igyekeztem fő gondolatként megfogalmazni azt, hogy a filmalkotás esztétikai értékét az őt létrehozó különböző területek szintézisének esztétikai értéke adja; tehát az irodalmi, képzőművészeti, zenei, színészi játék stb. oldalak a filmalkotásban önállóságukat megszüntetve vannak jelen s válnak új minőségként sajátos filmművészeti értéké.

1972-ben Bukarestben, a VII. Esztétikai Világkongresszuson, a filmművészet e sajátosságából kiindulva tartottam meg angol nyelvű előadásomat a filmművészet szerepéről a poliesztétikai nevelésben.

(Visszatérve az ágazati esztétikai jegyzethez, a későbbiek során én át akartam dolgozni az általam írott filmesztétikai részt; irataim között találtam egy Megbízás-t, amelyben az Oktatási Minisztérium 1977 végén megbízott a „Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába” c. egységes egyetemi jegyzet átdolgozásával. Az átdolgozást 1978. szeptember 1-ig kellett volna megcsinálnom, amelyet én - a tanszéken létrejött konfliktusok miatt - nem végeztem el. Mivel az általam írott filmesztétikai résszel magam is elégedetlen voltam és vagyok, ezért azt nem közlöm ebben a tanulmánykötetben.)

Elvégeztem viszont „A filmesztétika története I-II. rész” c. szöveggyűjtemény válogatását és szerkesztését, amely 1977-ben jelent meg a Tankönyvkiadónál. Ez egy rendkívül sikerült szöveggyűjtemény lett, az interneten még napjainkban is többen keresik azt; a munka felöleli mind a némafilm, mind a hangosfilm esztétikai sajátosságait kutató-értelmező tanulmányoknak talán legfontosabb anyagait (a két kötet 750 oldal terjedelmű).

\*

Eddig jószerével csak a magam tevékenységéről beszéltem; ez érthető is addig, amíg én egyedül szerveztem meg a magyar szakos hallgatók filmesztétikai oktatását és egyedül oktattam az Esztétikai Tanszéken a filmesztétikát. 1973-74 után azonban ezt az oktatást már felemelt órakeretben négyen (Bárdos Judit, Bauer György, Szabó Balázs és én) végeztük. E Bevezetésnek nem célja, hogy részletesen bemutassam a Tanszék megnövekedett gárdájának filmesztétikai oktatási tevékenységét, még kevésbé feladatom, hogy személyre szólóan beszéljek az egyes munkatársak által végzett munkáról. Azt azonban fontosnak tartom elmondani, hogy mindnyájan a magyar szakos hallgatók számára kiscsoportos, kötelező szemináriumokat vezettünk, speciális kollégiumokat tartottunk, vizsgáztattunk, szakdolgozatokat irányítottunk, tanszéki vitákat tartottunk az oktatás elvi-módszertani kérdéseiről, munkahelyi vitákon egyesek kisdoktori disszertációit bíráltuk el stb. Általánosságban elmondható, hogy az Esztétikai Tanszék filmesztétikai szakcsoportja oktatási munkájának színvonala megfelelő volt; nem volt sem jobb, sem rosszabb minőségű a többi bölcsészkar tanszék többségénél tapasztalható munkánál. S ez a szakcsoport munkájának nagy dicsérete, hisz mindezt a szerveződés, az alakulás kezdeti idején már produkálni tudta; a későbbiek során az oktatás színvonala csak tovább javult.

A hatvanas évek végén megszűnt Filmtudományi Diákkör - előbb rövid ideig Nemes Károly -, majd Szabó Balázs tanszékre kerülése után vezetésével - újra indult és sikeresen tevékenykedett. Az Egyetemi Filmtárlat vetítései és az új magyar filmek havi bemutatói továbbra is folytatódtak; ezek keretében egyesek aktívabb munkával vettek részt (pl. a filmek előzetes ismertetésében Szabó Balázs).

Az itt elmondottakat azért is kell hangsúlyoznom, mert az alábbiakban visszatérek a Bevezetés igazi feladatához, a filmművészet-filmesztétikai oktatás-filmtudományos tevékenység és saját szerepem-életutam bemutatásához. Azt is előre kell bocsátanom, hogy az alább előadottak nem módosítják a filmesztétikai szakcsoport munkájáról szóló fentiekben elmondottakat, az én esetemben csak színezik azt. Ez a színezés azonban számomra sok kellemetlenséggel, esetenként - itt egyértelműen csak Zoltai Dénes tanszékvezető tevékenységére utalok - megáláztatásokkal és egzisztenciális létbizonytalansággal járt.

\*

A filmesztétikai oktatásban 1978-ig vettem részt, ekkor két éves alkotó szabadságot kaptam, melyet az MTA Történettudományi Intézetében töltöttem; miután 1980. őszén visszatértem az Esztétikai Tanszékre nem folytattam részvételemet a filmesztétikai oktatásban. (Kivéve azt a néhány alkalmat, hogy Eizenstein tanulmányozására speciál-kollégiumot hirdettem.)

Az alábbiak elmondása tehát kizárólag azt a célt szolgálják, hogy megmagyarázzam azokat az okokat, amelyek e - számomra nem könnyű - fent elmondott döntésemhez vezettek.

A filmmel való foglalkozásom abbahagyásának okai összetettek: egyrészt a filmtudományos közélet tudományetikai problémáihoz kapcsolódtak, másrészt Zoltai Dénes tanszékvezető velem kapcsolatos magatartásához, harmadrészt a filmesztétikát oktató kollégáim és egyes hangadó hallgatók velem szembeni viselkedéséhez kötődtek. Kétségtelen, hogy döntésemben az is szerepet játszott, hogy memóriám sajátossága a látott filmalkotások visszaidézését a szükséges mértékben nem tette lehetővé, ami foglalkozásaim színvonalát nagymértékben csökkentette. Azt, hogy elhagytam a filmművészettel-, a filmesztétikai oktatással való foglalkozást a fent említett okok együttesen eredményezték, még ha ezek az okok nem is azonos súllyal estek latba.

A filmtudományos közélet tudományetikai problémáiról részletesebben majd az alábbiakban, egyes tanulmányaim és publikálni szándékolt írásaim bemutatása kapcsán fogok szólni. A dolog lényegét rövidre zárva azt kell mondanom, hogy belefáradtam abba az értelmetlen és az esetek egy részében kudarchoz vezető hadakozásba, melyet írásaim megjelentetéséért kellett folytatnom.

(A filmtudományos közélet tudományetikai helyzete azóta sem javult; az Eizensteinnel foglalkozó urak és hölgyek - tisztelet a nagyon kevés kivételnek - nem vesznek tudomást Eizensteinnel foglalkozó írásaimról, holott egyedül vagyok olyan magyar szerző, akinek - a Magyar Filmintézet kiadásában - Magyarországon saját kötete jelent meg Eizensteinről.)

\*

Zoltai Dénes tanszékvezető velem kapcsolatos magatartásáról részletesebben kell szólnom. Zoltai 1972 elején úgy került az Esztétikai Tanszék élére, hogy én - mint az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának tudományos titkára - javasoltam őt tanszékvezetőnek. Szigeti József volt tanszékvezetőt a Pártközpont - Aczél György kívánságára, azért, hogy Szigeti ne dolgozzon az ő általa felügyelt területhez kötődően - felfelé buktatta, kinevezték őt a Filozófia I, a dialektikus és történelmi materializmus oktatásával foglalkozó tanszék vezető-jévé, annak a tanszéknek a vezetőjévé, amely elsősorban volt felelős a filozófia szakos hallgatók képzéséért. (Ennek részletes történetét Életutam-ban el fogom mondani.)

Én, amikor Zoltait tanszékvezetőnek javasoltam, emberi tulajdonságait kellően nem ismertem, csak szakmai teljesítményét, amelyről jó véleményem volt. Nem gondoltam, hogy oly mértékig hiú és erkölcsileg gátlástalan, mint ahogy a későbbiekben velem szemben viselkedett. 1974. végéig - ameddig én a Filozófiai és Történettudományok Osztályának félállásban tudományos titkára voltam - köztem és Zoltai között rendkívül jó volt a viszony. Ez a helyzet alapvetően megváltozott, amikor lemondtam a tudományos titkári funkciómról.

Zoltai az addigi együttműködő magatartását - melynek lényege az volt, hogy a közös érdeklődésre számot tartó problémákat megbeszéltük, esetleg vitatkoztunk, de mindig egyetértésre jutottunk - megváltoztatta, s elvárta, hogy szó nélkül teljesítsem elhatározásait. Így volt ez azokban az akadémiai bizottságokban is, melyekben együtt voltunk (pl. a Magyar Esztétika Nemzeti Bizottságában, ahol ő titkár volt, én meg bizottsági könyvfelelős, vagy az Esztétikai Írók Társaságának szerkesztő bizottságában, melynek én technikai szerkesztője voltam); továbbá az egyetemi filmesztétikai oktatásban is, amikor a hátam mögött, anélkül, hogy megbeszéltünk volna bizonyos problémákat, döntött, holott előzőleg ő nevezett ki filmesztétikai szakcsoport-

vezetőnek. E magatartása miatt 1975-ben lemondtam a szakcsoport-vezetésről. (Kelecsényi László kapcsán majd ezekről is beszélni fogok.)

Majd 1976 elején olyan kiegészítő minősítést írt rólam, melynek első megfogalmazását nem írtam alá, mert valami olyasmit állított rólam, hogy akadályozom a marxista tanszékvezetés munkáját; e minősítését azután kénytelen volt visszavonni. E sorba illeszkedik, hogy meg akarta akadályozni Lukács filmelméleti koncepciójáról írott tanulmányom megjelenését, majd - egy másik tanulmány kapcsán, Eizenstein: Bezsín rét-jéről van szó - feljelentett a Pártközpontban, hogy megtagadtam az egyik Agit.prop. Bizottság-i anyag elkészítésében való részvételt.

Ezek után 1977. végén el akart távolíttatni az Esztétikai Tanszékről, melyet csak úgy tudtam megakadályozni - holott már a Filozófia Történeti tanszéken tényként közölték, hogy Nagy Endrével együtt engem is oda helyeztek kutatói státuszba -, hogy Óvári Miklóshoz fordultam, aki kellő egyensúlyt jelentett Aczél Györggyel - Zoltai támogatójával - szemben és megakadályozta a „tudományos kutatói elfekvőbe” helyezésem. (Tanulmányaim születésének bemutatása kapcsán az említett két esetben részletesen beszélni fogok Zoltai Dénes tevékenységéről.)

Ez az áldatlan tusakodás 1977. végéig tartott, amikor is Zoltai Dénes „lemondott” a tanszékvezetésről, állítólag azért, mert megalázták azzal, hogy engem nem távolítottak el a Tanszékről (Szabó Balázs közlése); én meg két éves alkotó szabadságot kaptam, melyet a Történettudományi Intézetben töltöttem el.

\*

A tanszékvezetőhöz való viszonyom kihatott és befolyásolta kollégáimhoz és egyes hallgatókhoz való viszonyomat is. Zoltai nemcsak engem akart manipulálni, a kollégáimmal is igyekezett ezt tenni, illetve szembe akart állítani bennünket egymással, ami nem egy esetben sikerült is neki. Az 1976-os kiegészítő minősítésében - anélkül, hogy tényeket említett volna - általánosságban azt állította rólam, hogy „...önkritikailag felülvizsgálándónak tartom emberi magatartásának, ezen belül kollégáihoz való viszonyának néhány oldalát: a nem ritka heveskedést, az ellenvélemények nem mindig higgadt mérlegelését.” Ezért is kell az alábbiakban a kollégáimhoz való viszonyomról röviden szólnom. Igaz, az idők folyamán ennek kapcsán sok mindent elfelejtettem, de az alábbiak is jelzik, hogy milyen jellegű problémákról volt szó.

A tanszék pártcsoport ülésein állandó vita folyt a hallgatókhoz való viszonyról, a tanulmányi fegyelemről és a követelményekről. Egyik kolléga, Nagy Endre volt az, aki legtöbbször utasította vissza Zoltai Dénes beavatkozását az ő oktatói tevékenységébe, amely sok esetben számára megalázó módon, nem nyíltan, hanem a háta mögött történt. Nagy politikai nézeteinek többségével ugyan nem, de Zoltaival szembeni felháborodásával többször én is egyetértettem.

Zoltai ezt az inkorrekt magatartását több alkalommal velem is gyakorolta. Egy ilyes esetet mondok most el. A filmesztétika oktatása kiscsoportos formában történt. Az általam vezetett foglalkozásra nem volt kötelező eljárni; aki azonban a foglalkozásoknak több mint a felén nem vett részt, annak az egész anyagból kellett vizsgáznia. A hetvenes évek közepén egyik vizsga alkalmával észrevettem, hogy egyik hallgatóm, aki nem járt el a foglalkozások többségére, Szabó Balázs kollégám vizsgázó csoportjánál nyüzsög, feltételezhetően azért, hogy nála akar vizsgázni. Én bementem Balázshoz és kértem, hogyha az a hallgató nála akar vizsgázni, ne vizsgáztassa le, mert ez esetben az általam támasztott követelmény rendszer kijátszható. Balázs megígérte, hogy a hallgatót nem fogja levizsgáztatni, ennek ellenére mégis levizsgáztatta. Kollégámnak ezt az inkorrekttségét én nem hagytam szó nélkül, kértem Zoltait, hogy kötelezze ezt a hallgatót a vizsga nálam való megismétlésére. Kérésem kapcsán megígértem, ha a hallgató felelete a Szabó Balázs által adott jegyet megérdemli (jelest kapott

Balázstól), akkor azt én tudomásul veszem és Balázs aláírásával a jegy az indexben fog maradni. Zoltai e kérésem teljesítésétől mereven elzárkózott; Szabó Balázs tekintélyének megvédését és a hallgatóval szembeni udvarias magatartást fontosabbnak tartotta a tanulmányi fegyelem biztosításánál. Ezek után én közöltem vele, ha nem hajlandó kérésemet teljesíteni, akkor én a Kar dékánjához fordulok és őt kérem meg kérésem teljesítésének elrendelésére. Zoltai nem akarta a dékánt belekeverni a dologba és elrendelte az újra vizsgázást, de azon ő is részt vett, melyet én velem szembeni bizalmatlanságnak fogtam fel. (A hallgató jól felelt, indexét változtatás nélkül hagytam, ahogy ezt előzőleg megígértem.)

Lukácsról írott tanulmányom tanszéki vitáján, melyet Sziklai László pártbizalmi vezetett, kollégáimat, Bárdos Judit kivételével, Zoltai szembe tudta velem állítani, azok támogatták a vitavezetőt tanulmányom elmarasztalásában. (A vitát később ismertetni fogom.)

A hetvenes évek közepén történt a következő esemény is, melynek szereplői Kelecsényi László hallgató és Bárdos Judit kollégám voltak. Kelecsényi ebben az időszakban végezte el a bölcsészkart és nagy valószínűséggel szeretett volna az Esztétikai Tanszékre kerülni, ezért mindent megtett annak érdekében, hogy behízelegje magát Zoltai Dénes kegyeibe. (Ez neki sikerült is, s az engem érintő és elmarasztaló vonatkozásait majd szintén a Lukácsról szóló tanulmányom kapcsán mondom el.) A tanszékre kerülésének nyitányaként Kelecsényi be akart lépni az MSZMP-be, melyet Zoltai teljes mellel támogatott. Az Esztétikai Tanszék pártcsoportja azonban nem volt hajlandó támogatni Kelecsényi László pártba való felvételét, melynek egyik fő ellenzője én voltam.

Ez időben Zoltai szemrehányásokat tett nekem, hogy miért javasoltam Bárdos Judit tanszékra kerülését és közölte, hogy fontolóra veszi Bárdos Judit tanszékről való elbocsátását. Én - ekkor még a filmesztétikai szakcsoport összefogója voltam - nem értettem egyet Zoltai ezen tervével, elleneztem azt. Annak idején - nem akartam Bárdos Juditot megijeszteni - mindezt nem közöltem Bárdos Judittal.

A fent elmondottak miatt feltételezem azt, hogy Zoltai Bárdos Judit helyére Kelecsényi Lászlót szándékozott a tanszékra felvenni.

Volt kollégáim velem szembeni inkorrekt magatartásával kapcsolatban még két eseményt kívánok megemlíteni. Az egyik: talán 1975-ban lehetett, hogy Budapesten ülésezett az európai szocialista országok esztétáinak II. tanácskozása, melynek szervezési feladatait nekem kellett közben tartanom. Zoltai e szervezési munka segítésére Bauer György kollégámat kérte fel, akinek velem együttműködve kellett volna tevékenykednie. Bauer Györgynek e munka derogált és nem végezte el a rá háruló feladatokat, így ezért állandó vita és veszekedés volt közöttünk, az ő feladatainak nagy részét is nekem kellett elvégezni.

A másik esemény szintén Szabó Balázshoz kapcsolódott. 1980 őszén, amikor már nem vettem részt a filmesztétikai oktatásban, egyik tanszéki ülésen, melyen a jegyzetekről volt szó, Szabó Balázs előállt azzal a javaslattal, hogy filmesztétikai szöveggyűjteményt kellene készíteni; engem megdöbbenett a dolog, hisz az általam készített szöveggyűjtemény - melyet még az interneten napjainkban is keresnek - a Tankönyvkiadónál 1977-ben jelent meg és minden igényt kielégített. Én hallgattam, nem akartam még ilyen esetben sem beleavatkozni a filmesztétikai oktatásba, szerencsére Bárdos Judit elmondta Almási Miklósnak, a Tanszék akkori vezetőjének, hogy ilyen szöveggyűjteményre nincs szükség, mert van egy megfelelő, melyet Almási nem ismert, és megkérte Bárdos Juditot, hogy adja át neki az ő példányát, hogy megismerhesse azt. Teljesen érthetetlen volt számomra, hogy Szabó Balázst milyen megfontolások vezették javaslata előadásában. Tény az, hogy a későbbiek során abban az oktatási keretben új filmesztétikai szöveggyűjtemény nem készült.

\*

A fentebb elmondott anomáliák ellenére is a későbbiek során igyekeztem beilleszkedni az Esztétikai Tanszék kollektívájába, a rám háruló feladatokat képességem szerint ellátni. Csak a filmesztétikai oktatásból maradtam ki, ami nélkülem is sikeresen folytatódott. E helyett megtaláltam a Tanszéken a magam feladatait; mindezekről az 1981-es tavaszi kiegészítő minősítésemben Almási Miklós tanszékvezető a következőket írta:

„Tanszékünkre 1980. szeptemberében került vissza és tantervi egyeztetés után azonnal megkezdte oktatói munkáját, ill. beilleszkedett a Tanszék kollektívájába, kutatói és oktatói feladataiba. Készségesen vállalta - ebben az átmeneti időben - a Tanszék számára feladatokat (a marxista esztétika története Lenin korában, a két háború között) és feladatot vállalt a közművelődési alapismeretek átadásában is. Bár alkotószabadságon távol volt, mint oktató és kutató, a Tanszék politikai megmozdulásain (taggyűlések, politikai viták) részt vett, jelenléte, hozzászólásai alkotó jellegűek voltak ebben az időszakban is. Alaposan elmélyült jelenlegi témájában, s úgy gondolom a következő tanévben már saját témáján belüli szakterületen, teljes intenzitással fogja végezni oktató-nevelő munkáját is.” (Lásd: OSA Levéltár, Novák Zoltán személyes dokumentumai).

Egy évvel az előtt, hogy egész állásom megszűnt az Esztétikai Tanszéken munkahelyi véleményként Almási Miklós tanszékvezető - többek között - a következőket írta rólam:

„A tanszék munkájába jól illeszkedik be, óráit magas színvonalon tartja, széleskörű tudományos felkészültséggel. Készségesen vállalkozik közművelődési, és a tanszék egyéb feladatai során jelentkező munkák elvégzésére.

1951 óta párttag, politikai magatartása megbízható, véleményét nyíltan közli, önálló, vitaképes gondolkodó egyéniség.” (U.o.)

Ezek a minősítések - még ha túlzások is találhatók egyes megfogalmazásaikban - azt mutatják, hogy a sérelmeim ellenére sem gubóztam be, kollégáimhoz normálisan viszonyultam és a rám bízott munkát igyekeztem képességeimnek megfelelően, színvonalasan ellátni.

\*

Itt akarom elmondani e kötet születéseinek körülményeit. 2007 tavaszán, azon medítálva, hogy mivel 2008-ban leszek hetvenöt éves, mivel lephetném meg magamat, arra gondoltam, hogy össze kellene gyűjtenem a közlésre érdemes filmesztétikai tanulmányaimat és föltenni azokat a Magyar Elektronikus Könyvtár állományába.

Véletlen folytán Szabó Balázs is Pesthidegkúton lakik, mindketten Ófalu centrumának vonzáskörzetében élünk, így elég gyakran össze szoktunk futni a boltban, a buszmegállónál, vagy az utcán. S ha baráti viszony nincs is közöttünk, de volt kollégaként beszélgetni szoktunk egymással; mi több, az elmúlt években Balázs a Budapesti Reformkör c. könyvem kapcsán megpróbált segíteni annak publikálásában. Egy alkalommal elmondtam neki fenti ötletemet, aki rögtönözve, azt még a beszélgetésünk során továbbfejlesztette. Javaslatának lényege az volt, hogy meg kellene írni az Egyetemi Színpad történetének azon részét, amely a Színpad filmvetítéseivel, a Filmtudományi Diákkörhöz, illetve a bölcsészkar filmesztétikai oktatáshoz kapcsolódik, és ez a történet lehetne kötetem bevezető része. Én azt válaszoltam, hogy semmi kifogásom ellene, ha ő ezt magára vállalja, én legfeljebb arra vagyok hajlandó, hogy az engem érintő részhez fűzzek reflexiókat, amennyiben a rólam írottakkal nem értek egyet, illetve a saját tevékenységemről magam is írnék, ha a Balázs által írottakat szeretném kiegészíteni. Balázs rövidesen (s ez még mindig 2007. tavaszán volt) előállt részletes tervével, hogy kivel veszi fel a kapcsolatot, miben fog nekem segíteni az én időszakom anyagainak a felkutatásában stb. Abban állapodtunk meg, hogy ő a maga anyagát 2007 végére el fogja készíteni. Egyet értettünk abban is, hogy e munkát azért is el kell végezni, mert a jelenlegi

bölcsészkar filmesztétikai képzés vezetői történelmietlenül nyilatkoznak munkájukról, nem vesznek tudomást azokról az eredményekről, amelyek az előző évtizedekben születtek e téren.

Eljött az év vége, Balázs halasztást kért; majd múltak a hónapok és Balázs, amikor találkoztunk, mindig biztosított, hogy rövid idő múlva megkapom az anyagokat. Eljött 2008 ősze, mind ritkábban futottunk össze, rá kellett jönnöm, hogy Balázs „bujkál” előlem. Egyszerűen nem értettem a dolgokat, mert Balázs olyan adatokban sem adott segítséget - ezt két alkalommal e-mail-ben kértem tőle - ami semmiféle kutatást nem igényelt, s az ő tevékenységéhez kapcsolódott. Viselkedését, annak okát, ma sem értem!

2009. január végén megint összefutottunk és Balázs folytatta ígéretését, mire én közöltem vele, hogy nem tartok igényt semmiféle segítségére és eltekintek attól a megállapodásunktól is, amely szerint a Bölcsészkar és Egyetemi Színpad filmes történetét meg fogjuk írni. Igaz, azt is mondtam, hogy nem volt korrekt dolog, hogy engem ilyen hosszú ideig hitegetett, s azért is akarom befejezni ezt a dolgot, hogy ne kelljen tovább hazudoznia... mire Balázs, hogy ő nem hazug, és megsértődött!

Így magam voltam kénytelen e Bevezetőnek az első részét a fentiekben megírni. Ezért a fent írottak - érthető módon - főleg az én filmes tevékenységemet mutatják be; a filmesztétikai oktató munkám ismertetése során is csak röviden szólnak a filmesztétikai szakcsoport egészének a munkájáról és megjegyzéseim még kevésbé érintik az Egyetemi Színpad filmes tevékenységét. Nem vállalkozhattam arra, hogy Szabó Balázs helyett elvégezzem mindazt, amiben megállapodtunk.



## **Második rész**

### **A kötetben közölt tanulmányok születése**

E kötetben nem közlöm minden filmmel kapcsolatos írásomat: így nem közlöm az Eisenstein és a szocialista realizmus elméletének kérdései (Filmtudományi Intézet kéziratára, 1967. 6 ív.); nem közlöm Sz. M. Eisenstein a marxista filmesztétika klasszikusa. (Halálának 20. évfordulójára.) (Magyar Filozófiai Szemle, 1968/6. 3 ív.); nem közlöm a Filmesztétika c. ágazati esztétikai írásomat (megjelent a Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába, Tankönyvkiadó, Bp. 1972. szerk. Novák Zoltán. 39 p.); nem közlöm a The Role of Film Art in Polyaesthetic Education (In.: Proceeding of the 7<sup>th</sup> International Congress of Aesthetics, Bucarest, 1977. 5 p.); nem közlöm A filmteoretikus Eisenstein c. kötetem néhány írását és a Tessék Eisensteintől tanulni! c. tanulmány-kötetemet.

Az első három írásomat azért nem közlöm, mert színvonalukkal nem vagyok megelégedve; a bukaresti előadásom szövegét (sem a magyart, sem az angol nyelvűt) nem találom, így ezt azért nem közlöm; részben így vagyok az utolsóként megemlített kötettel is.

Azt is megemlítem, hogy talán a hetvenes évek első felében a Filmkultúra szerkesztősége felkért Eisenstein: Marx A Tőke c. művének megfilmesítési kísérlete Munkafüzete jegyzet-anyaga egy részének oroszból magyarra való fordítására, miután már valakivel lefordították az anyagot és elég nagy zagyvaság lett a fordításból. Az általam készített fordítást a Filmkultúra közölte.

Az alábbiakban tehát öt megjelent tanulmányom születéséről, melyek e válogatásban (egy kivételével szöveghűen) megjelennek, fogok beszámolni. Továbbá szólni fogok egy olyan műről, amely önálló kötetként jelent meg (A filmteoretikus Eisenstein) és egy olyan kötetről, amely - több kiadót megjárt ugyan, de - nem jelent meg (Tessék Eisensteintől tanulni!).

\*

E Bevezető első részében is életem sok személyes vonatkozását kellett elmondanom azért, mert így hozta az élet; ugyanis csak személyes sorsomba ágyazottan tudtam előadni a filmmel való találkozásomat, annak szerepét tevékenységemben. Bármennyire disszonáns is, hogy tudományos tevékenységem bemutatásánál nagyrészt ugyanezt kell tennem, hogy folytatódik személyes sorsom és tudományos tevékenységem egymásba folyása, szinte egyik tanulmány esetében sem tekinthetek el e kettő kapcsolatától. Szerencsés az a tudományos kutató, akinél magánélete és tudományos tevékenysége nélkülözi a konfliktusokat, így minden nehézség nélkül azok elválaszthatóak egymástól; én nem tartoztam e szerencsés emberek közé, tudományos tevékenységem nem egyszer valamilyen módon életem egzisztenciális fenyegetettségének körülményei között folyt és több esetben csak a véletlen mulott, hogy munkásságom nem szenvedett hajótörést és az ilyen körülmények között létrehozott művek is célba érték, azaz megjelentek. Ezek az anomáliák e Bevezető megírásában is nehézséget okoztak; az írás során többször megálltam és azon medítáltam, hogy vajon szükség van-e az adott tanulmány születése kapcsán a velem kapcsolatos személyes problémák bemutatására? Lehet, hogy nem mindig találtam meg a helyes arányt, a kellő mértéket a tudományos probléma és a személyes sors szálainak szétválasztásában. Céлом minden esetben az volt, hogy személyes sorsom alakulásának problémáiról ne önmagukért beszéljek - holott rossz házasságaim, a hetvenes években lakásproblémám megoldásáért folytatott rendkívüli túlterhelésem, melyek közvetlenül befolyásolták mind oktató munkámat, mind tudományos tevékenységemet -, hanem csak oly mértékig, amely feltétlenül szükséges volt az adott tanulmány megszületésének a megértéséhez. Az olvasónak kell eldönteni, hogy e törekvésem mennyiben sikerült.

## **A művészi dokumentumfilm problémái - Miskolc 1968**

Ez az írás egy vitaindító előadás volt az 1968-as Miskolci Rövidfilm Fesztivál riport-dokumentum szekciójának az ülésén. A Magyar Filmművészek Szövetsége e fesztivált évente megrendezte és azzal is igyekezett növelni az esemény jelentőségét, hogy mind a szocialista-, mind a nyugati országokból nagyon sok külföldi meghívott vett részt a találkozón.

Ennek az előadásnak a megtartását azért is nagy örömmel vállaltam, mert a Filmművész Szövetség felkérése előtt alig két évvel rúgtak ki a Pártközpontból és ezek után különös megtisztetésnek tartottam, hogy ennek ellenére engem kértek fel a vitaindító előadás megtartására.

A Szövetség előadásomat sokszorosította és kiadta magyar, orosz, német és francia nyelven. Én a francia nyelvű szöveget, *Les problemes du documentaire artistique* címen megjelenttettem a bölcsészkar filozófiai Annales-ben is, és ez volt a szerencsém, mert mára csak ez a szöveg-változat maradt meg előadásomból.

Mivel ez az előadás mutatja leginkább akkori politikai nézeteimet, ezért szükségesnek tartottam lefordítását és e kötetben való közlését. A fordítás elkészült, de sajnos alkalmatlan arra, hogy szó szerint közöljem. Nem tudom eldönteni, hogy a francia nyelvre való fordításnál történt-e a nagyobb hiba, vagy e hibás francia nyelvű szöveg magyarra fordításánál; könnyen lehetséges, hogy mindkettőnél.

Ezért kénytelen vagyok - a teljes szöveg szó szerinti közlése helyett - ezen előadás problematikáját, az abban érintett témákat, az e kérdésre adott válaszok lényegét vázlatosan ismertetni, mert az ily módon való közlés e formájában is lehetővé teszi akkori politikai felfogásom lényegének a rekonstruálását.

## **Lukács György a filmművészet elméleti problémáiról**

Talán 1974 elején (amikor még az Akadémián tudományos titkár voltam) a Filmkultúra főszerkesztője, Garai Erzsébet felkért, hogy Lukács születésének 90. évfordulójára írjak egy tanulmányt Lukács filmelméleti koncepciójáról. E tanulmányt megírtam s mivel az Esztétikai Tanszéken már 1974 késő őszén nem a legjobb volt a viszonyom a tanszékvezetővel, ezért egyrészt óvatosságból, másrészt a hatályos publikációs törvény is előírta, hogy a munkahelynek be kell mutatni a publikálás előtt álló munkákat, kértem a tanszékvezetőt, hogy az elkészült tanulmányomat a tanszéki kollektíva vitassa meg.

Ez a vita 1974 végén meg is történt; Sziklai László, aki hirtelen előlépett fő filmesztétának, nemcsak vezette a vitát, hanem fő hangadója is volt annak. A vita precíz részleteire én ma már nem emlékezem (legfeljebb arra, hogy egyedül Bárdos Judit volt az, aki nem állt be a bírálók sorába), de egy 1981-ből fennmaradt - Berend T. Ivánnak írott - levelem tanúsága szerint „...a tanszékvezetés és az általa manipulált többség 'komoly elvtársi és baráti figyelmeztetésként' azt tanácsolta, hogy az írást ne publikáljam, mert az sem színvonalában, sem koncepciójában nem méltó sem Lukácshoz, sem hozzám.”

Arra azonban emlékezem, hogy Sziklai Lászlónak, a tanszék pártbizalmijának, egyik legfontosabb érve tanulmányom ellen az volt, melyet a velem való négy szemközti beszélgetésben jelentett ki: vegyem tudomásul, hogy amíg Lukács képe ki van téve az Esztétikai Tanszék falán, addig ilyen írások magyarországi megjelenéséhez a Tanszék nem fog hozzájárulni.

Milyen „bűnt” követtem el tanulmányom megírásával? Ennek lényegét magam is megfogalmaztam írásom végén; ez a következőképpen hangzik és jól jellemzi tanulmányom jellegét:

„Igyekeztünk azt megmutatni, hogy Lukács a filmművészet esztétikai lényegével kapcsolatos álláspontja hogyan formálódott, fejlődött, sokszor önmagának is ellentmondva. Röviden arra is igyekeztünk rámutatni, hogy a film sajátosságaival kapcsolatban Lukács nagyon sok részproblémában jelentőset, fontosat mondott, ugyanakkor fejlődésének különböző korszakaiban jelentős kérdésekben tévedett, bár később e tévedéseit részben saját maga korrigálta. Ezek alapján szeretnénk hangsúlyozni, hogy Lukács filmelméleti koncepciója nem egyes részleteiben, nem egyes szakaszaiban jelentős, hanem a maga egészében, összefüggéseiben, ahol is nézetei változásának az iránya a fontos, hogy eljutott a „mozi” esztétikájától a filmművészet korlátlan esztétikai lehetőségének a kimondásáig. S éppen ez a folyamat mutatja Lukács gondolkodói erejét és nagyságát, hogy - hibáival és tévedéseivel együtt is - jelentős filmelméleti koncepciót tudott létrehozni, amely ugyan a problémák felvetésében és azok kidolgozásában jelentősen elmarad a marxista általános esztétikában elért eredményeitől.”

A Filmkultúra - nyilván nem függetlenül a tanszék álláspontjától - a tanulmány majdnem három íves terjedelmére hivatkozva, nem közölte írásomat. A munkát átadtam a Magyar Filozófiai Szemlének, ahol két pozitív lektori vélemény alapján közölték azt, az 1975/5-6 számukban.

\*

A tanulmány sorsa a Filozófiai Szemlében való megjelenésével azonban nem ért véget. A Szemlében ugyanis az abban megjelent írásokról orosz és angol nyelvű rezümék jelentek meg. A hetvenes évek végén a magyar rádió római tudósítója (a nevét már elfelejtettem) felhívott telefonon, hogy az olasz Cinema Nuovo főszerkesztője, Guido Aristarco, megismerkedvén írásom angol nyelvű rezüméjével, szeretné megjelentetni Lukácsról szóló tanulmányomat lapjában, ha ehhez hozzájárulásomat adom. Én a hozzájárulásomat természetesen örömmel megadtam, hisz a Cinema Nuovo a világ egyik legjelentősebb filmelméleti folyóirata volt; Aristarco a főszerkesztő pedig jelentős személyisége volt az olasz baloldali értelmiségnek, aki személyesen is jól ismerte Lukács Györgyöt. Tanulmányom *La teoria del cinema nell' opera di Lukács* címen jelent meg a Cinema Nuovo 1980: 266, 267, 268, valamint 1981: 269 számaiban. Ez mutatja, hogy a Cinema Nuovo-nak nem volt terjedelmes a tanulmány, az ebből származó nehézséget meg tudta oldani, négy számában közölte írásomat. Így elmondhatom, hogy a magyar filmes szakma folyóiratában, nem éppen dicsőségére Garai Erzszi főszerkesztőnek, nem jelenhettem meg (csak miután a Cinema Nuovó-ban megjelent írásom, az új főszerkesztő, Köhádi Zsolt, ezután kért tőlem írást a Filmkultúra számára).

Ezek után nem tudom, hogy a Zoltai-Sziklai-Garai trió mennyire szégyenkezett a rosszindulatukból származó ekkora baklövésük miatt?

\*

Tanulmányomnak még egy, Kelecsényi Lászlóhoz kapcsolódó, vonatkozásáról kívánok szólni. Lukácsról szóló írásomban foglalkoztam Lukács és Umberto Barbaro olasz kommunista filmteoretikus vitájával is. A vita anyagát az Esztétikai Tanszék számára olaszról magyarra Kelecsényi László fordította le. Mivel ez a tanszék számára nyersfordításként munkaanyagnak készült, a legtermészetesebb volt, hogy felhasználtam tanulmányom megírásakor. Az azonban nem volt természetes, hogy egy lábjegyzetben nem adtam meg, hogy az anyagnak ki volt a fordítója. Ezért a mulasztásomért utólag kérek elnézést Kelecsényi Lászlótól. (Sajnos az antipátia rossz tanácsadó; ezekben az években Kelecsényi László hallgató, Zoltai Déneshez való törleszkedése és más okok miatt rendkívül antipatikus volt számomra, s ez volt az oka, hogy elkövettem említett hibámat.)

Kelecsényi László nem maradt adósom; bölcsészdoktori disszertációjában - amely Lukács filmművészettel kapcsolatos álláspontjával foglalkozott és én voltam egyik tanár bírálója - egy büdös szót sem szólt Lukácsról szóló tanulmányomról, számára ez a tanulmány nem

létezett. Én dolgozatát jelessel minősítettem, mert egy színvonalas kisdoktori munka volt, de nem hallgattam el, hogyha írásom megjelenhet a Cinema Nuovo-ban, akkor talán Kelecsényi Lászlónak sem esne le az arany gyűrű az ujjáról, ha tudna létezéséről és esetleg vitatkozna vele. Írásom ekkor még nem jelent meg az olasz lapban, csak folyamatban volt a megjelenése. Kelecsényi azt hitte, hogy csak blöffölök, mert a Tanulmányi Osztályról kikérte és sokszoroztatta opponensi véleményemet, hátha hazugságon kaphat.

Ő nem kapott hazugságon, de Mátrai Lászlónak Zoltai azt mondta, hogy én Kelecsényi állítólagos tudományos anyagát (nem az általa készült fordítást) eloroztam és idegen tollként ékeskedem vele; legalábbis Mátrai László rám kérdezett, hogy mi ebből az igazság?! Én elmondtam Mátrainak az igazságot, azt, hogy írásomban valóban felhasználtam Kelecsényi fordítását, de Lukács filmesztétikai koncepciójáról írott tanulmánynak én vagyok a szerzője, ahhoz Kelecsényinek (a nyersfordításon kívül) semmi köze.

### **Eizenstein filmelméleti munkássága**

Ez a tanulmányom A filmteoretikus Eizenstein c. kötetemben jelent meg (1989-ben és 1998-ban) és születésének dátumaként 1965-1985 szerepel. A születésnek erről a húsz évről kívánok az alábbiakban beszámolni.

A tanulmány születésének előzményei visszanyúlnak moszkvai aspirantúráim időszakához, hisz ekkor kezdtem alaposabban hozzáfogni Eizenstein tanulmányozásához. A születés kezdőpontja azonban azért 1965, mert ekkor kötött velem szerződést a Filmtudományi Intézet egy hosszabb, Eizensteinről szóló tanulmány megírására. Az előzőekben megírtam, hogy ezt a szerződést a Pártközpontból való elbocsátásom után az Intézet meg akarta szüntetni, de én dacból sem járultam hozzá és 1967-re leadtam egy nem eléggé kiérlelt és megírt anyagot a szerződés teljesítéseként.

Ez a cselekedetem egyrészt lelkiismereti problémát okozott, melyet úgy akartam jóvá tenni, hogy majd írok egy általam is megfelelő anyagot és majd azzal kicserélem a sebtében leadottat; ez - elég sokat késve ugyan, de - kétszer is megtörtént: 1981 végén átadtam a későbbi, A filmteoretikus Eizenstein c. kötetemet, majd 1989-ben a Múzsák-nál megjelent e munkámat újra átadtam a Filmtudományi Intézetnek. Másrészt 1967 után határozott szándékom volt, hogy folytatom a megkezdett munkát, Eizenstein filmelméleti tevékenységének a kutatását.

Ez a folytatás több csatornán haladt előre: 1968-ban írtam egy alkalmi cikket Eizenstein halálának huszadik évfordulójára; Eizenstein filmelméleti nézeteit igyekeztem mind a Filmtudományi Diákkörben, mind a filmesztétikai oktatásban részletesen és sokoldalúan ismertetni; az egyetemi speciál-kollégiumi rendszerben Eizensteinből kollégiumot hirdettem; továbbá az 1977-ben megjelent Filmesztétikai szöveggyűjtemény I-II kiadványban (a két kötet 750 oldal volt) kiemelten szerepeltettem Eizenstein műveit.

A most bemutatásra kerülő írásnak azonban mindez csak az előzménye volt.

\*

A tanulmány születésének közvetlen oka az volt, hogy a hetvenes évek első felében hozzákezdtem egy kétkötetes Eizenstein tanulmány-kötet válogatásához és szerkesztéséhez, melyet az Akadémia II. osztálya az Esztétikai Írók Tára sorozatban szándékozott megjelentetni. A munka lassan haladt előre, egyrészt a terjedelme miatt (kb. 70 ív terjedelmű volt a javasolt két kötet), másrészt a fordító, Berkes Ildikó miatt. A kötethez én írtam a bevezető tanulmányt, Eizenstein életének, művészi és tudományos tevékenységének a krónikáját, valamint Eizenstein filmográfiáját. Miután elkerültem a II. osztálytól, a kötet útja még inkább lelassult;

a válogatás tervezete kikerült az Esztétikai Írók Tárából, majd 1981. júniusában közölték velem, hogy bizonyos Anonymus lektorok milyen megcsonkítással fogadták csak el a válogatást.

Én e júniusi levélre, a II. osztály elnökének, Berend T. Ivánnak, augusztus 6.-án válaszoltam és az alábbiakban e levélből közlöm azokat a részeket, melyek e kötet bevezetőjére és az általam írott Krónikára és Filmográfiára vonatkoznak; fontos hangsúlyoznom, hogy ez a Bevezető - későbbi, kis lényegtelen változtatásokkal együtt is - azonos volt e kötetben közölt tanulmánnyal.

Berendet tájékoztattam arról, hogy a Filmtudományi Intézet, Nemes Károly által, hogyan akarta a velem kötött szerződését felbontani; továbbá arról, hogy: „A Filmtudományi Intézetnek ez az osztályvezetője lett azután az első lektora az Akadémiai Kiadónál lévő, általam gondozott, Ejzenstejn kötetnek.” Úgy tűnik, hogy az Osztály maga is elégedetlen volt Nemes lektori jelentésével, mert egy másik Anonymus-t is felkért a kötet bírálatára. E lektori véleményre Berendnek a következőket írtam:

„Nincs lehetőségem (erre az engem értesítő levél nem is adott módot), de kedvem sem volna arra, hogy érdemben válaszoljak a Kiadónál elolvasni megengedett lektori jelentésre. Erre az álláspontra annál is inkább helyezkedhetek, mert nem kell Ejzenstejn szakértőnek lenni ahhoz - csak figyelmesen és alaposan olvasni Anonymusom döntő többségében szofista dörge-del-meit -, hogy a laikus is gyanút fogjon, és egy kicsit utána nézzen a lektori jelentés objektivitásának és tudományos értékének. (Mert a lektori jelentéssel ellentétben talán feltételezhető rólam, hogy csak nem vagyok annyira marha, hogy ne tudnám mennyi 1x1, és hogy nem akarok semmiféle „nováki matematikát” létrehozni; óvatosságra inthettek volna más efféle zöldségek is, amik a jelentésben agyalágyultságom bizonyítékaiként a legkomolyabban elő vannak adva. Ezekben annyira átsüt az indulattól fűtött gátlástalanság, hogy ezt lehetetlen nem észre venni; ez még a jelentésben foglalt jópár elfogadásra méltó megállapítást is kétes színbe hozott.)

Miért várnám azonban el, hogy e referens a lektori jelentést figyelmesen, sőt alaposan olvassa el, amikor saját osztályelnökével olyan levelet írat alá, amelyben - elnézést a dolog nevénevezéséért - zagyvaságok vannak.

Megkaptam a II. osztálynak az Ejzenstejn-kötet kapcsán az Akadémiai Kiadó főszerkesztőjéhez, dr. Szucsán Miklóshoz írott levelének xerox-másolatát. E levél második oldalának első sorától kezdődően a következő áll: „...- el kell hagyni a Függelékből a bibliográfiai (I.) és a filozófiai (II.) részt, ...”. A levélből hozott ezen idézet kapcsán nyomatékosan ki kell jelentenem, hogy az eddig általam gondozott Ejzenstejn-kötetnek (beleértve a hozzá tartozó Függeléket is) nincs „bibliográfiai (I.) és filozófiai (II.)” része, tehát ezeket nem lehet elhagyni.

Az Ejzenstejn-válogatás Függelékében a következők vannak. Az I. kötetben a Függelék címe: „Ejzenstejn életének, művészi és elméleti munkásságának krónikája.” Ha a referens e hosszú címet rövidíteni akarta volna és azt írja Függelék I: Krónika, vagy (ez ugyan rosszabb) Biográfia, azt mondom, rendben van, de hogyan lett ebből „bibliográfiai (I.)” rész?? Még érthetlenebb a másik. A második kötetben a Függelékben lévő anyag címe a következő: „Filmográfia Sz. M. Ejzenstejn munkásságához.” Ha a rövidítési szándékot itt is toleráljuk, akkor itt a rövidítés - Függelék II: Filmográfia. Csak az isten a megmondhatója, hogyan lett ebből „filozófiai (II.)” rész. Legyünk jóindulatúak és szépítsük a dolgot gépelési hibává, de vajon szabad-e ilyen értelemzavaró zagyvaságokat a levélben hagyni, miközben alig két sorral lejjebb arról intézkednek, hogy el kell készíteni a bibliográfiát (hát a nem létezőt mégsem kell elhagyni, sőt el kell készíteni?!) Nem folytatom tovább a hozzám intézett levél bemutatását.” Majd egy bekezdést kihagyva a levélből, a következőket írom:

„Az Önök Anonymusának a kinyilatkoztatása - s a II. osztály által történt jóváhagyása - után újra ilyen helyzetbe kerültem, ezért nem tehetek mást, minthogy kijelentem: a T. II. osztálynak az Ejzenstejn-kötettel kapcsolatos állásfoglalását tudomásul vettem; egyúttal szíves tudomásukra kell hoznom, hogy a kötettel kapcsolatos minden további munkát a magam részéről befejeztem, a kötetért a továbbiakban semmiféle felelősséget nem vállalok, és ha az eredeti válogatás nem marad meg, ekkor kérem, hogy a kötet válogatójaként se szerepeljek.

Teszem ezt annak tudtával, hogy a kötettel kapcsolatban az eddigiekben már jórészt elvégzett munkámért az Akadémiai Kiadótól még kb. 20.000, azaz húszezer forintot kellene kapnom. (8-10.000 forintot a több mint 5 év általam írott anyagért, amely így is csak filléres napidíj volna több hónapos munkámért; és még 12.000 Ft-ot a válogatásért, ha a két kötet, ahogy levelükben jelzik, összesen 60 év terjedelmű lesz.) Erről az összegről azonban itt, ezennel - az ismertetett okok miatt - lemondok, azért, hogy a kötettel kapcsolatos minden további munkám befejezettnek nyilváníthassam.”

E levelemet tájékoztatásul megküldtem Tőkei Ferencnek, a Filozófiai Bizottság akkori elnökének és a Pártközpont Tudományos Alosztályának. Ez utóbbiba behívtak; Jánkiné fogadott, aki az után érdeklődött, hogy tényleg le akarok mondani arról a pénzről, amelyért már megdolgoztam?! Ő ugyanis meg volt győződve arról, hogy én nem a tudományos közélet anomáliái elleni tiltakozás miatt írtam meg levelemet.

Az olvasónak nem feltétlenül kell elhinni, hogy igaz volt-e felháborodásom az Anonymus lektorok munkámért értékelő javaslataikkal kapcsolatban; az olvasókra bízom - akik e kötetben olvashatják szóban forgó tanulmányomat -, hogy eldöntsék kinek volt igaza. (A fentiekben hivatkozott levél olvasható az OSA Levéltárában lévő, Novák Zoltán személyes dokumentumai c. anyagban.)

A válogatás az Akadémiai Kiadónál végül is nem jelent meg; kb. húsz évnek kellett eltelnie, hogy hasonló, de szerényebb igényű válogatás Bárdos Judit szerkesztésében és Berkes Ildikó fordításában megjelenjen. (Eisenstein Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó Budapest 1998. Válogatta, szerkesztette, az előszót írta és a jegyzeteket készítette Bárdos Judit. Oroszból fordította Berkes Ildikó. Az eredetivel egybevetette Páll Erna.) Ezen információ kapcsán jegyezném meg, ha már Bárdos Judit a kötethez írott előszavában felhívta az olvasók figyelmét tanulmányom egyik részére, ahol Eisenstein Nem-közömbös természet - általam Részvevő természetnek mondott - munkájával foglalkozom, akkor az olvasók tájékoztatása szempontjából legalább ennyire hasznos lett volna, ha megemlíti kötetem Bezsinné rítjéről szóló tanulmányát, valamint a kötetben lévő Krónikát és Filmográfiát, melyekhez hasonló alaposágú írás mind a mai napig nem található meg másutt magyar szerzőtől magyar nyelven.

E tanulmányom története most ideiglenesen véget ér, majd A filmteoretikus Eisenstein c. kötetem kapcsán fogok róla újra beszélni.

### **Eisenstein: Bezsinné rítje**

E tanulmányom először 1978-ban a Magyar Filozófiai Szemlében jelent meg, majd A filmteoretikus Eisenstein c. kötetemben. Keletkezése s vele együtt személyes sorsom alakulása nem kevesebb izgalommal járt, mint az előző tanulmányom bemutatott történet.

A hetvenes évek közepén az MSZMP Agit.prop. Bizottsága hozzákezdett egy, az irodalommal, művészetekkel kapcsolatos anyag kidolgozásához, amelyben az Esztétikai Tanszék is feladatot kapott. A Tanszéknek az irodalom és a művészetek pártosságával kapcsolatos részt

kellett gondoznia; az e problémával foglalkozó munkacsoport vezetésével Zoltai Dénest bízták meg.

1975 őszén Zoltai Dénes beszélt velem és ismertette, hogy a Tanszéknek milyen új párt-feladata van és megkérdezte, hogy mi módon tudnék én részt venni ebben a munkában. Mivel én ekkor már a Vasárnap Társaság témáján dolgoztam, melyhez szorosan kapcsolódik Lukács György tanácsköztársasági tevékenysége, ezért azt mondtam, hogy szívesen kidolgoznám a Magyar Tanácsköztársaság kulturális-művészeti politikájának e témához tartozó részét, különös tekintettel Lukács György tevékenységére.

Zoltai erre azt válaszolta, hogy neki más lenne a kérése; köztudott - mondta -, hogy Eisenstein sokat szenvedett a bürokratikus pártirányítástól, nem egy filmjét betiltották, ezért arra kér, hogy valamelyik betiltott filmjével kapcsolatban mutassam meg, mit is jelent a dogmatikus pártirányítás.

Én Zoltainak azt válaszoltam, hogy kérését tudomásul veszem és két témát is, mind az általam említett Lukács témát, mind az ő által kért Eisenstein témát, ki fogok dolgozni.

A későbbiek során visszagondolva beszélgetésünkre, legfeljebb az volt a furcsa számomra, hogy Zoltai semmiféle időpontot nem mondott az anyag leadásával kapcsolatban, sem terjedelmi korlátot nem szabott. E kérdésekkel úgy voltam, hogy a későbbiekben majd biztosan megkapom a szükséges felvilágosításokat.

\*

Jóval később tudtam meg, hogy Nagy Endre Zoltai kérését azonnal visszautasította, kijelentette, hogy ő nem kíván részt venni a téma kidolgozásában; későbbiekben Zoltai erre hivatkozva Nagy Endrét el tudta távolítani a tanszékről.

\*

Múltak a hónapok, néha-néha láttam, hogy nagy társaság jön össze a Tanszéken, talán a titkár-nőtől tudtam meg, hogy az Agit.prop. téma elkészült anyagait vitatják meg; engem ezekre a vitákra nem hívtak meg. Hosszú ideig úgy gondoltam, hogy majd csak arra a beszélgetésre kapok meghívást, amikor az általam is vállalt kérdéskör kerül napirendre.

Én közben dolgoztam mindkét témán és valamikor 1976 közepére el is készítettem azokat. Már 1976 kora ősze lehetett és Zoltai még mindig nemcsak nem kérte tőlem az anyagot, de meg se kérdezte, hogy hogyan állok vele, mikorra készítem el stb. Ekkor már kénytelen voltam azt gondolni, hogy Zoltai egyszerűen kihagyott a csapatból s anélkül, hogy erről tájékoztatott volna, nem tart igényt az általam elkészített anyagokra. Ez a helyzet ugyan nagyon bosszantott, de önérzetem és méltóságérzetem megakadályozta, hogy Zoltai Dénest kérdőre vonjam, hogy mi lesz a sorsa az általam elkészített anyagoknak. Ezek után fogtam magam és a Bezsín rétjéről írott tanulmányomat átadtam Balogh Istvánnak, a Filozófiai Szemle akkori főszerkesztőjének, hogy közöljék azt.

\*

A tanulmány fő mondanivalóját és jelentőségét röviden szeretném ismertetni. Eisenstein egy valóságos történetet dolgozott fel a Bezsín rétje című filmjében, Pavlik Morozov pionír tragikus történetét, akit a harmincas évek elején az apja megölt, mert a helyi szovjet elnökének elárulta, hogy apjával együtt néhányan szervezkednek a szovjet hatalom ellen.

A film első változata 1936-ban már majdnem elkészült, amikor a szovjet Filmfőigazgatóság határozatával leállította a forgatást és annyi változtatást írt elő a rendező számára, hogy lényegében egy teljesen új filmet kellett Eisensteinnek rendeznie.

1937-ben ez a változat is elkészült, de egy legmagasabb méltóságokból álló bizottság - Molotov és Mikojan is köztük volt - megnézte s nemcsak betiltotta a filmet, hanem elrendelte, hogy meg kell azt semmisíteni. Formalizmus, naturalizmus, miszticizmus és még egy ok miatt: a film túl sötét színben tünteti fel az orosz nemzeti múltat, a film az orosz parasztot rágalmazza, kulturálatlannak, vadnak, misztikus lénynek tünteti fel.

Szerencsére a film akkori vágója dacolva a párt és állami határozatokkal, a film pozitív kópiájának minden egyes beállításából egy-egy képet elrejtett, melyekből a későbbiek során el lehetett készíteni a Bezsín rétje fotófilmjének különböző változatait.

\*

Én - mint már írtam - moszkvai aspirantúráim alatt megismerkedtem Naum Klejmmal, az Eizenstein Kabinet egyik munkatársával, aki átadta nekem az elpusztított filmmel kapcsolatos összes írásos anyagot, köztük az addig sehol meg nem jelent, a filmet betiltó, titkos határozatokat. Arra kért, hogy ezek esetleges publikációjánál tudjam azt, hogyha kiderül, hogy tőle kaptam meg az anyagokat, akkor az ő tudományos karrierjének vége.

Ezért én hosszú időn keresztül nem mertem publikálni őket. Zoltai kérése azonban megint napirendre tűzte a problémát. Ezért én alapos megfontolás után az elkészült tanulmányom egyik lábjegyzetében olyan dodonai megfogalmazással éltem, hogy bizonyos anyagok az amerikai J. Leydatól származnak. Arra az esetre pedig, ha engem megkérdeznék, hogy hogyan jutottam ezekhez az anyagokhoz elhatároztam, hogy azt mondom, azok Marie Seton angol Eizenstein kutatóján keresztül jutottak el hozzám.

J. Leyda ugyanis részt vett a Bezsín rétje forgatásában és több helyütt írt arról, hogy Eizenstein a filmmel kapcsolatos bizonyos anyagokat vele Amerikába küldött; Marie Setonnal való kapcsolatamat pedig - többek között - azzal is tudtam igazolni, hogy egyik Eizensteinről írott könyvét nekem dedikálta.

Így tanulmányom nagy jelentősége az volt, hogy a világon először került bemutatásra a Bezsín rétje című film tragikus sorsának igaz története. Továbbá mindeddig magyarul csak e tanulmányban közöltem és általam fordított formában olvasható Eizenstein önkritikája, A Bezsín rétje hibái c. anyag. E tanulmányom az egyetemi filozófiai Annalesben angol nyelven is megjelent. Ennek megjelenése a hetvenes évek végén volt és számomra is meglepetésként hatott, hogy sem Magyarországon, sem külföldön senki nem bolygatta az írás forrásait, tehát elfogadták az általam adott magyarázatot; így magam is megnyugodhattam, hogy Naum Klejmant nem érte semmiféle gyanúsítás az anyagok kiadásával kapcsolatban.

\*

Nem tudom, hogy Zoltai mikor határozta el, hogy az Agit.prop. téma kapcsán engem fel fog jelenteni, könnyen lehetséges, hogy kezdettől fogva erre játszott és azért viselkedett úgy az én csoportból való kihagyásommal, ahogy a fentiekben megírtam. Lehet, hogy feljelentése már több hónappal azelőtt megtörtént, de isten malmai lassan öröltek s ezért a Zoltai által szorgalmazott Tanszékről való eltávolításom csak valamikor 1977 őszén került megint előtérbe és - mint később kiderült - ezen törekvése több csatornán indult meg. Az induló, talán első csatorna, a Pártközpont volt. Knopp András behívott a Pártközpontba és közölte velem, hogy az Esztétikai Tanszéken lévő állapotok miatt pártvizsgálat kezdődött a Tanszék helyzetéről. Ő ugyan elsősorban Nagy Endrével kapcsolatban tett fel kérdéseket, de a beszélgetés végén mégis fel kellett tennem azt a kérdést, hogy végül is tanúként beszélt-e velem, vagy magam is vádlott vagyok. Knopp nem adott egyértelmű választ kérdésemre.



E beszélgetés után újra behívtak a Pártközpontba, ahol Tóth István és a KEB társadalmi munkatársa, Béres Márton hallgatott meg, akiktől végre megtudtam, hogy én vagyok a másodrendű vádlott és fő bűnöm az, hogy az Agit.prop. Bizottság számára készülő tanszéki anyag munkálataiban - Nagy Endrével együtt - megtagadtam részvételemet.

Könnyű dolgom volt, hisz csak el kellett mondanom, hogy mi volt Zoltai kérése és azt én hogyan teljesítettem; kértem, hogy beszéljenek Balogh Istvánnal, aki igazolni fogja, hogy a Bezsín réjtéről szóló tanulmányom hamarosan meg fog jelenni a Magyar Filozófiai Szemlében (az valóban meg is jelent, a Szemle 1978/1-2 számában).

Balogh Istvántól tudom, hogy ez ügyben a bizottság valamelyik tagja megkereste és ő igazolta állításomat. (De elkészítettem a másik, általam javasolt feladatot, Lukács tanácsköztársasági tevékenységéről szóló részt is, amely az 1979-ben megjelent, A Vasárnap Társaság c. könyvem egyik fejezete lett.)

A vizsgálatot végzők ezek után újra meghallgatták Zoltai Dénest, aki megismételte hazug állítását, hogy én megtagadtam a munkacsoport munkájában való részvételt. Hazugsága így módon egyértelműen kiderült, világossá vált, hogy ő megtervezte e feljelentését; naivul azt hitte, ha ő nem noszogat engem, nem kéri rajtam számon a kért anyagot, akkor én nem is csinálom meg, azt még kevésbé gondolta, hogyha én megcsinálom (és ő nem kéri), akkor én nem fogok tolakodni (annak ellenére, hogy a csoport beszélgetéseinek egyikére sem hívott meg), hogy odaadjam neki az anyagot. Ezért merte azt állítani (meg talán Nagy Endre példája is bátorította, aki valóban megtagadta a munkában való részvételt), hogy Novák Zoltán megtagadta a fontos pártmunkát. Ezt az előre megtervezést látszik az is igazolni, hogy ő a Lukáccsal kapcsolatos témát nem fogadta el, hanem egy szovjet orosz témát rendelt, amelyről elég nehéz elképzelni, hogy szerves részévé tudott volna válni egy magyar pártállásfoglalásnak. De ha nincs szükség az anyagra, ha nem is kerülhetett volna az állásfoglalásba, akkor természetesen nem baj, ha el sem készül, de az Agit.prop. téma elkészítésének a sabotálására ezt a hiányt fel lehet használni - spekulálhatott Zoltai Dénes.

Ez az egész folyamat azt mutatta, hogy ez az ember nemcsak hazudott, de fogalma sem volt arról, hogy van emberi önérzet, emberi méltóság érzet; önmagából indult ki, aki (a volt pártközpontos Tóth István állítása szerint) állandóan beszaladgált a Pártközpontba és ott hajlongott az elvtársak előtt; aki ezt csinálta, az a beosztottaitól is ugyanezt várta el!

### **André Bazin filozófiája és filmelmélete**

E tanulmány születésének is hosszú előtörténete volt. Még Pártközpontos koromban kaptam meghívásokat a Filmtudományi Intézetbe vitákra való részvételre és előadások tartására; e vitáknak egyik tevékeny résztvevője Biró Yvette volt, aki már ekkor nagy Bazin hívőként volt ismert, ami engem nyomatékosan arra sarkallt, hogy igyekezzek megismerkedni Bazin nézeteivel. Ezt a törekvést tovább erősítette egyetemre kerülésem, a Filmtudományi Diákkör tanárvezetői feladata, majd az, hogy 1968-69-ben Szabó Balázs Bazinról hozzám írta egyetemi szakdolgozatát.

Ezek azonban csak előzmények voltak, melyek azonban arra ösztönöztek, hogy alaposan megismerkedjek Bazin nézeteivel. A tanulmány megírásának közvetlen oka az volt, hogy a hetvenes évek második felében mind többet foglalkoztam bizonyos filmelméleti koncepciók összevetésével. Ezt abból az elméleti megfontolásból tettem - éppen Eizenstein tanulmányozása során jutottam el ahhoz a következtetéshez -, hogy nincsenek végső, a filmművészet lényegét kifejező filmművészeti sajátosságok, hogy egyrészt az állandóan változó-alakuló filmművészet miatt, másrészt e változó filmművészet különböző szakaszaiból levont elméleti

általánosítások következtében a kialakuló filmelméleti koncepciók csak részgazságot tartalmaznak, ezért integrálni kell őket.

E tanulmány születésének e belátásból fakadó okát az írás Filmkultúrában való megjelenésekor adott alcíme is igazolja. Ez az alcím a következő volt: (Részlet a szerző Eisenstein, Bazin, Kracauer és Lukács filmelméletével foglalkozó nagyobb tanulmányból.) De nemcsak az alcím bizonyítja ezt a törekvésemet, hanem maga a szöveg is, hiszen nem egy kérdésben vettem össze Bazin filmelméleti álláspontját mindenekelőtt Eisenstein nézeteivel, de Lukácséval és Kracauerével is. Tanulmányozva ezeket a szövegeket úgy tűnik, hogy Bazinról szóló e tanulmányom volt az első, amelynek születéséhez ez a belátásom alapvetően hozzájárult.

A tanulmány bevezető részében ezt a gondolatot - Eisenstein nézeteinek evolúciójára hivatkozva - részletesen kifejtem, majd az írás befejező részében, az Összehasonlítások-nál a legfontosabb problémák kapcsán összehasonlítom és konfrontálom Eisenstein, Bazin, Lukács és Kracauer nézeteit, kiemelve az egyes nézetekben megtalálható pozitív és negatív elemeket; így Bazin kapcsán hangsúlyozom, hogy munkásságának legnagyobb eredménye a fénykép-szerűség mibenlétének a tudatosítása és ennek a filmesztétikai minőség létrehozásában játszott szerepnek a kidolgozása.

E tanulmány megjelenése sem volt szokványos-természetes módja egy írás publikálásának. Ennek igazolására megint az előzőekben már megismert Berend T. Ivánhoz írott levelemből idéznék:

„Közben 1979 végén, a Filmkultúra új szerkesztésében reménykedve, egyik belső szerkesztőjének átadtam André Bazinról szóló hosszabb tanulmányomat. E belső szerkesztő értesített, hogy írásomat elfogadták, majd a legkülönbözőbb időpontokat jelölték meg, hogy mikor jelentetik meg ezt, míg 1980 őszén eljutott Magyarországra az a Cinema Nuovo, amelyben elkezdtek publikálni Lukácsról szóló írásomat. Ezek után kaptam a Filmkultúra felelős szerkesztőjétől írásban értesítést, hogy Bazinról szóló tanulmányomat elfogadták s azt a Filmkultúra 1981 első félévének valamelyik számában közölni fogják.

Ez az írásom több mint másfél évi várakozás után végül is a Filmkultúra 1981 3. számában jelent meg, s megjelenésének okát „kifecsegté” az angol nyelvű rezümé, amelyben engem úgy mutattak be, mint akinek a Cinema Nuovo-ban jelennek meg az írásai. Ahhoz, hogy a magyar Filmkultúrában megjelenhessek, először egy nemzetközi rangú lapban kellett „bizonyítanom”.”

\*

E tanulmány megjelenése kapcsán még egy mozzanatra kell utalnom. Kőháti Zsolt főszerkesztő annak idején telefonon is felhívott és előadta, hogy szeretnének egy vitát kezdeményezni Bazinról szóló írásom megjelentetésével. Közölte, hogy tanulmányomhoz az első hozzászóló Kelecsényi László lesz. Én azt válaszoltam, hogy Kelecsényi Lászlóval nem vagyok hajlandó vitatkozni, mire Kőháti elmondta, hogy Kelecsényi is azt az aggályát fogalmazta meg neki, hogy én nem fogok vele majd vitába szállni. Ennek az oka az volt, hogy én - éppen a Lukácsról írott kisdoktorijának tapasztalata alapján - nem tudtam komolyan venni Kelecsényi „elméleti pozícióit”, mert nem volt egy határozottan vallott értékrendje; ő szélkakas módjára úgy változtatgatta nézeteit, ahogy azt a széljárás igényelte. Ezt a magatartását én nem tudományos meggyőződésének, hanem emberi jellemvonásának tulajdonítottam, melyet kisdoktorijáról írt opponensi véleményemben is szóvá tettem. Számomra elfogadhatatlan volt az a „tudományos módszer” (amely ellentmondott a formális logika egyik alaptörvényének is), hogy Kelecsényi egy időben, azonos feltételek esetén, mindent és annak az ellenkezőjét is „bizonyítani” tudta; én azonban nem voltam hajlandó részt venni egy ilyen szofista játékban.

\*

Nem tudom megállni, hogy a tanulmány kapcsán még egy megjegyzést ne tegyek: Bazinról szóló tanulmányom értékét talán az is jelzi, hogy a bölcsészkar filmképzés mostani irányítói - annak ellenére, hogy nem hajlandók tudomásul venni, hogy a Bölcsészkaron előttük is volt filmesztétikai oktatás - e tanulmányomat hallgatóiknak ajánlott irodalomként javasolják. A dolognak az külön is érdekessége, hogy egy marxistának éppen e tanulmányát érdemesítették erre. Mi, említésre sem méltó elődeik, talán mégis alkottunk valamit, melyet érdemes volt megőrizni.

## **A két tanulmány-kötet sorsa**

A filmtoretikus Eizenstein és a Tessék Eizensteintől tanulni! tanulmány-kötetekről van szó. Mind a két kötet elkészült, megjelenni azonban csak - igaz, hosszas vajúadás után - A filmtoretikus Eizenstein jelent meg. E kötetek történetét kívánom az alábbiakban elmondani.

\*

A filmtoretikus Eizenstein kötet két fő tanulmánya - Eizenstein filmelméleti munkássága és Eizenstein: Bezsín rétje - kb. 1976 őszére elkészült; a hozzá kapcsolt részek - a Krónika és a Filmográfia - talán 1978 elejére. Ekkor én még nem tudtam, hogy az Akadémiai Kiadónál majd nehézségek támadnak az Eizenstein válogatással és a kötet számára írottakkal kapcsolatban.

1981. júniusában értesültem arról, hogy az Akadémiai Kiadónál nem fognak megjelenni a kötet számára készített írásaim, ezért úgy gondoltam, hogy ezekhez az anyagokhoz hozzáteszem a Bezsín rétjéről szóló tanulmányomat és együtt, önálló kötetben publikálom majd őket.

A publikálással kapcsolatos első kísérletem a Filmtudományi Intézetnél volt. A kötet átadásakor közöltem, hogy az Eizenstein filmelméleti munkássága c. tanulmányomat egy régi adósság törlesztésének szánom, ezért e tanulmányért nem tartok igényt semmiféle tiszteletdíjra. Nemes Károly azzal utasította el a kötet Filmművészeti Kiskönyvtárban való közlését, hogy a fő tanulmány és az ahhoz kapcsolódó Krónika és Filmográfia úgyis meg fog jelenni az Akadémiai Kiadónál, ezért felesleges kétszer is megjelentetni ugyanazokat az írásokat. Nemes Károlynak sikerült egy lektori elutasítással két legyet is ütni egy csapással, hisz az Akadémiai Kiadónál ő volt az egyik lektor, aki elutasította írásaimat, majd erről nekem hallgatva az ottani megjelentetésre hivatkozva nem fogadta be a Filmművészeti Kiskönyvtárba ezeket az anyagokat.

Múltak az évek - közben a másik kötetrel kapcsolatos kudarcaim kedvemet is szegték -; 1985-ben a Politikai Főiskolára kerültem oktatni, ahol egyik tanszéki kollegámnak, Herceg Ferencnek, 1986 körül elmondtam filmes tanulmányaim közlésével kapcsolatos kudarcaimat. Ő felajánlotta, hogy megpróbál segíteni; elmondta, hogy a Múzsák Könyvkiadó igazgatóját, Nemes Ivánt jól ismeri és felhívja majd figyelmét kötetemre. Ez meg is történt s valamikor 1987 elején a Múzsák Kiadónak átadtam írásaimat. A lektori vélemények megszületése, majd a szerkesztés lassan haladt előre: 1989-re a kötet készen lett a kiadásra, de a Múzsák Kiadó tönkrement. Néhány példányt kaptam a kiszedett kötetből, melyekből egy példányt megint átadtam a Filmtudományi Intézetnek.

Az évek tovább folytak, eljött 1998, Eizenstein születésének századik évfordulója. Gondoltam egyet és felhívtam a Magyar Filmintézet igazgatóját; elmondtam neki, hogy könyvtárunkban van egy kötetem Eizensteincről, amely végül is - a Múzsák Könyvkiadó tönkremenetele miatt - a nyilvánosság számára nem jelent meg, és örülnék, ha írásaimat egy kötetben kiadnák.

A Magyar Filmintézet a kötetet a Magyar Mozgóképfelkutatási Alapítvány támogatásával 1998-ban megjelentette; a kiadványban azt is közölték, hogy „A szöveg a Múzsák 1989-es kiadványterve alapján készült.”

A könyveknek megvan a maguk sorsa; a kötethez írott előszóban e latin közmondás előrebocsátásával vázoltam röviden a tanulmány-kötet történetét: hisz a későbbiek során esetleg érthetetlen lenne, hogy az államszocializmus időszakában miért nem tudtam publikálni Eizensteintől szóló tanulmányaimat, hogy ehhez rendszerváltásra volt szükség, hogy azok minden változtatás nélkül megjelenhessenek.

Holott nemcsak a két tanulmány megjelentetése volt fontos; a kötet számára készült Eizenstein életének, művészi és elméleti munkásságának krónikája, Eizenstein filmográfiája, az addig róla megjelent irodalom bemutatása - magyar nyelven mindaddig a legteljesebben foglalta össze mindazt, melyet tudományos igénygel Eizensteintől tudni lehetett. Különösen a filmográfiai rész jelentőségét hangsúlyoznám, melyben részletesen bemutattam nemcsak az elkészült filmjeinek pontos adatait, adtam tartalmi leírásukat, hanem a félbemaradt és tervezett filmjeinek az adatait és leírását is. (Ezeket - mivel a szóbanforgó kötetben megjelentek - e válogatásban nem közlöm.)

A kötet 2009 eleje óta a Magyar Elektronikus Könyvtár állományában is megtalálható, a <http://mek.oszk.hu/06800/06882> jelzeten.

(Itt mondanám el, hogy talán azért, mert hálás voltam a Magyar Filmintézetnek kötetem kiadásáért, a tulajdonomban lévő Eizensteinnel kapcsolatos összes könyvet a Filmintézet könyvtárának adományoztam. E könyvek között megtalálhatóak Eizenstein összes művei oroszul, és rajzai; továbbá számtalan Eizensteintől szóló munka, többek között a Marie Seton által írt Eizenstein életrajz, melynek egyik példányát Seton nekem dedikálta. Igaz, az Intézet néhány ezer forinttal igyekezett honorálni adományomat, de ezt a gesztust én nem e néhány ezer forintért tettem.)

\*

Másik tanulmány-kötetem a Tessék Eizensteintől tanulni! blikkfangos címet viselte; én a címben foglalt tartalmat - nemcsak abban az időben - a lehető legkomolyabban gondoltam. Ezt azonban meg kell magyarázni.

A kötet legalaposabb és legkidolgozottabb írása kétségtelenül az Eizensteintől szóló munka. Mivel e tanulmány megírása hosszú időn keresztül folyt és a lényegét meghatározó végső javíthatása a hetvenes évek második felében történt, ezért már e tanulmány írásánál is - annak következtében, hogy mind világosabbá vált számomra Eizenstein nézeteinek és filmrendezői gyakorlatának evolúciója, amelynek tudatosítását a filmelmélet és -történet számára mind fontosabbnak tartottam - szükségesnek éreztem, hogy Eizenstein elméletet és filmet alkotó módszerét összevegyem más filmrendezői gyakorlatból származó filmelméleti koncepciókkal.

Ennek az összevetésnek a centrumában Eizensteinnek nem egyes nézetei, illetve egyes filmjei létrehozásánál alkalmazott konkrét fogásai voltak (tehát másoknak nem azt szándékoztam javasolni, hogy ezeket kövessék, ezeket tanulják meg Eizensteintől, hisz ez eleve ellentmondásba került volna az ő gyakorlati és elméleti tevékenységével), hanem az a törekvése, hogy képes volt a filmalkotás folyamatát és a film elméletét kölcsönös összefüggéseikben vizsgálni és ennek során elért eredményeit - ha szükség mutatkozott rá, akkor - mindkét területen korrigálni, hogy e módszere megalapozásában képes volt a legszélesebb értelemben meglévő emberi tudást - a filozófiai-, irodalmi-, művészettudományi-, társadalomtudományi-, természettudományi ismereteket - és ezek értékeit felhasználni, hogy ezáltal képes volt másoktól tanulni és önmagán túllépni s így mindkét területen mindig újabb és újabb alkotó feladatokat célul kitűzni és mind többet ezekből megoldani.

Az összevetésnek centrumában lévő megfontolások azután tovább konkretizálódtak, ennek során igyekeztem nagyon sok szempontot figyelembe venni; olyanokat, mint pl. az adott filmelméleti koncepció filmtörténeti megalapozottsága, a filmalkotás ezen alapuló filmművészeti sajátosságának a vizsgálata és ennek összefüggése a többi művészet sajátosságával; az egyes filmtörténeti korok és benne létrejött filmalkotások legfontosabb esztétikai jellemzői; a szubjektum-objektum egymáshoz való viszonya a filmalkotási folyamatban; a filmtudomány- és a művészettudományok eredményeinek egymást megtermékenyítő kapcsolata; a kidolgozott filmelmélet filozófiai- és esztétikai rendszerbe való elhelyezése stb. Az összevetés centrumában lévő megfontolások alapján és az ezeket konkrétizáló sok szempontú összevetésben - egy-két eset kivételével, melyekről majd részletesen szólok - Eisenstein egyre változó filmrendezői gyakorlata (nem egyes filmjei!) és egyre gazdagodó nézetei bizonyultak számomra a többiekénél igazabbnak és időtállóbbnak. Ez a belátásom és meggyőződésem eredményezte azt a blikkfangos címet, hogy Tessék Eisensteintől tanulni!

Igaz, a mai posztmodern filmelméletek képviselői úgy tesznek, mintha Eisenstein nem is élt volna; és ha élt is, mind filmrendezői, mind filmteoretikusi munkássága filmtörténeti múzeumok poros raktárába volna való. E teljesen tudománytalan álláspontnak nyilvánvalóan politikai-ideológiai okai vannak és semmi közük a tudományos igazsághoz. Ezen az alapon az olasz neorealizmust, a francia új hullámot és a hozzájuk kapcsolódó elméleti reflexiókat is e poros raktárakba lehetne zárni.

Eisenstein filmalkotásai a filmművészet történeti fejlődésének egy elmúlt időszakához tartoznak, amelyeknek megvannak a filmtörténeti értékei, s ezeket az értékeket semmiféle napi politikai handabandázással nem lehet kitagadni a filmművészet értékeinek sorából.

Egészen más a helyzet Eisenstein filmteoretikusi tevékenységével; az itt elért eredmények a marxista filmtudománynak, mint tudománynak az alapját teremtették meg és ez lényeges vonatkozásaiban nem haladható meg. Az általa létrehozott filmelméleti koncepciót - a filmművészet történeti fejlődésének újabb tapasztalataival - tovább lehet gazdagítani, ahogy ezt pl. Bazin az olasz neorealizmus ismeretében a fényképszerűség filmművészetben való jelentőségének az elméleti megalapozásával tette, de a filmtudománynak azon módszertani elveit, melyeket én Eisenstein módszertani elveiként felsoroltam, nem lehet meghaladni. A filmtudomány tudományos jellege szenved csorbát, ha egyesek ezt az eisensteini örökséget ki akarják iktatni a filmtudományi kutatás állandóan gazdagodó tárházából. Ezért eljön még az az időszak, amikor újra sokan fognak Eisensteintől tanulni!

\*

Ha rátérek az egyes tanulmányokra, akkor azt kell mondanom, hogy Lukács filmelméleti koncepciójáról szóló eredeti írásomban ez az összehasonlítási szándékom még határozottan nem fogalmazódott meg, ezért a kötet számára e tanulmányomat ki kellett egészíteni, részben át kellett dolgozni. A tanulmánynak ez az átdolgozott formája legépeltlen nem maradt meg, hanem csak a Magyar Filozófiai Szemlének az az egyik száma, amelyben az eredeti tanulmány megjelent és amelyet én a gépelés számára átdolgoztam és kiegészítettem. (Ezt az átdolgozott és kiegészített számot majd leadom az OSA Levéltárában lévő anyagaimhoz.)

A Bazinról szóló tanulmány megszületésének egyik oka már ez az összehasonlítási törekvésem volt, melyet a tanulmány bemutatásakor hangsúlyoztam is.

A Kracauer-ról szóló tanulmány megírása pedig kifejezetten ezt a célt szolgálta. Sajnos ez az írás - mivel a kötet nem jelent meg - az évtizedek során elveszett. Az ugyan nyilvánvaló, hogy én Kracauer A film elmélete A fizikai valóság feltárása c. művének bizonyos gondolatait vethettem össze a többi tanulmányban érintettek koncepcióival, de félrevezetés lenne, ha én

most - utólag megszülvé - előadnám, hogy miket is írtam összehasonlításként Kracauer kapcsán, mert harminc év távlatából nem emlékezem e tanulmányom gondolatmenetére.

A kötet kiadásával kapcsolatban megint a Berend-levélből idézem a következőket:

„Összegyűjtöttem filmelméleti írásaimat (melyek többsége mindeddig nem jelent meg, köztük az Akadémiai Kiadónál készülő kötethez írott előszó kibővített változatát), hogy publikáljam. A 15 íves kötetet két kiadó már a szinopszis alapján elutasította, (Magvető és Kossuth kiadók); a kéziratot tanulmányozásra bekérte a Gondolat és a Tankönyvkiadó. A Gondolat azt azzal adta vissza, hogy a téma 3-5.000 példányszámot tenne lehetővé, de ez a kiadónak ráfizetés, ezért nem tudják kiadni; a Tankönyvkiadó a kötetet nem találta olyannak, ami az oktatást közvetlenül segítené, ezért nem vállalta kiadását. (Különben mindkét kiadó elismeréssel szóló kötetem színvonaláról!)” (U.o.)

\*

Az alábbiakban - anélkül, hogy az összehasonlítás valamennyi lényeges problémáját érinteném, még kevésbé, hogy részletesen ismertetném - nézzünk néhány problémát, amely része volt ennek az összehasonlításnak:

A montázs kapcsán elsősorban Eizenstein és Lukács montázs felfogásának összevetésével foglalkoztam. Az ő nézeteik összehasonlításakor beszéltem az eizensteini belső monológ, a szenzuális gondolkodás és a lukácsi 1' jelzőrendszer kapcsolatáról, hogy mindkettőben ugyanaz a tartalmiság fejeződik ki; itt mutattam meg, hogy amíg a lukácsi esztétikában ennek az elméleti kidolgozása egy tudatosan átgondolt rendszeralkotás részeként valósult meg, addig Eizensteinnél ez a koncepció egy gyakorlati probléma (Clyde csónakbalesete) kidolgozása során született meg. Ezért összehasonlításuk során elmondtam, hogy Eizenstein film-esztétikai koncepcióját - amely különböző tanulmányokban, sokszor az egyes problémák összefüggéseinek a megmutatása nélkül fogalmazódott meg - a lukácsi általános esztétika eredményeinek felhasználásával szükséges egy egységes rendszerben összefoglalni.

Bazin és Eizenstein montázsfelfogásával kapcsolatban elmondtam, hogy Bazin eleve nem utasította el a montázst, ő csak azt a szerepét tagadta, amikor a rendező a montázst nézetei a priori kifejezési eszközöként alkalmazta (mint pl. Eizenstein); összehasonlításuknál arról is beszéltem, hogy mindketten ismerték és értékelték Orson Welles tevékenységét, annak a filmi képmélység filmalkotásban való felhasználásának a törekvését.

Lukács és Bazin nézeteinek összevetése kapcsán beszéltem a fénykép dezantropomorf jellegéről, ennek szerepéről a filmművészeti kettős tükrözésben, melyekben lényegében megegyezett az álláspontjuk.

Bazin nézeteinek bemutatásánál elmondtam, hogy filmelméleti koncepciójának legértékesebb vonatkozása a fénykép ontológiája elméletének a kidolgozása s ennek alapján a fényképszerűség esztétikai szerepe fontosságának a kifejtése az olasz neorealizmus filmművészetében. Itt hangsúlyozottan beszéltem arról, hogy e vonatkozásban Bazin meghaladta az eizensteini filmelméleti koncepciót, aki nem ismerte az olasz neorealizmust - holott annak kezdeteit, ha a hidegháború nem osztotta volna ketté a világot, ismerhette volna - s ezért az általa megteremtett filmesztétikai minőség ismeretlen maradt Eizenstein számára.

Kritikusan ismertettem Bazin a valóságban és a képben hívő rendezők koncepcióját.

A filmalkotás létrehozási folyamatában több vonatkozásban is érintettem a szubjektum-objektum összefüggését. Míg Eizenstein és Lukács az alkotói tudatosság fontosságának -, az alkotói szubjektivitás aktív szerepe elfogadásának az álláspontján álltak (Eizenstein esetenként el is túlozta az alkotói tudatosságot, a rendezőt - és nem a filmelmélet alkotót - tudósként jellemezte), addig Bazin az elvi anti-intellektualizmus felfogását vallotta, elutasított minden

olyan eszmei törekvést, amely a rendezőt a priori befolyásolta volna a mű létrehozásában. Míg Bazin és Eisenstein a filmalkotást alkalmasnak tartotta a világ mély összefüggéseinek az ábrázolására is, addig Lukács megtagadta a filmművészettől a „mélyebb gondolatiság” kifejezésének a lehetőségét. Lukács e hibás álláspontot minden bizonnyal azért képviselte, mert nem ismerte kellően a filmművészet történetét, ezért rendkívül szegényes filmtörténeti bázison alakította ki koncepcióját; öregkori nyilatkozataiban valamelyest korrigálta filmmel kapcsolatos tévedéseit.

Kracauer kapcsán egy feltételezésemet merem csak előadni, azt, hogy minden bizonnyal szembe állítottam Lukáccsal abban a vonatkozásban, hogy míg Lukács a filmművészet esztétikai lényegét a „hangulati egység” kifejezési képességében vélte megragadni, addig Kracauer a filmművészet esztétikai sajátosságát a „fizikai valóság” feltárásában látta.

Nagyon valószínű, hogy Kracauer nézeteivel a filmesztétikai koncepciók összehasonlítása során éppen e Lukáccsal való szembeállítás lehetősége miatt foglalkoztam

\*

Úgy vélem, hogy az előzőekben elmondottak kellő indokul szolgálnak arra, hogy írásaimat a Magyar Elektronikus Könyvtárban egy kötetben megjelentessem.

(Budapest - 2009.)

## **TANULMÁNYOK**



## A művészi dokumentumfilm esztétikai problémái - Miskolc 1968

Előadásomban a művészi dokumentumfilm problémáit két aspektusból vizsgáltam: a társadalmi szerep és az esztétikai jellemzők szempontjából. Úgy véltem, hogy a társadalmi szerep új minőségét és mozgásterét az új gazdasági mechanizmus tervezett intézkedései jelölik ki, amelyek strukturális változásokat szándékoztak létrehozni a társadalomban és ezek a változások a művészi dokumentumfilm társadalmi szerepét megújítják; az esztétikai jellemzők vizsgálatánál abból indultam ki, hogy korunk a filmművészeti kifejezőeszközök és stílusok forradalmát éli. Ilyen megfontolások alapján konkrétan vizsgáltam az 1967-es év riport- és dokumentumfilm termését.

\*

Előadásomban a művészetek társadalmi szerepének alakulását az államszocializmus idején történeti változásaiban vizsgáltam. Ennek során a személyi kultusz és a művészetek kapcsolatának rendkívül éles kritikáját adtam; a filmművészettel kapcsolatban a következőket mondtam:

„A társadalmi valóság tényeinek teljes semmibevétele, a sematizmus, az élet rózsaszínűre festése itt is szomorú következményekkel jártak. A rendezők arra kényszerültek, hogy „talpnyaló kurtizánok” legyenek.”

Ezek a súlyos szavak különösen annak fényében sokat mondanak, hogy alig múlt el öt év kandidátusi disszertációm megírása óta, melynek tárgya a művészetek társadalmi szerepe volt; így fenti állításom nemcsak a disszertációban ilyen határozottan ki nem mondott álláspontom tovább vitele volt, hanem általa annak részbeni kritikája is megfogalmazódott.

Kifejtettem, hogy a személyi kultusz megszűnésével megadatott a lehetőség, hogy a társadalomban lévő ellentmondásokat ábrázolja a művészi dokumentumfilm.

Elmondtam, hogy az új gazdasági mechanizmus a társadalomban új viszonyokat teremt, jelentős változásokat eredményez, s ezek figyelembevételével kell meghatározni a művészi dokumentumfilm társadalmi szerepét.

Nyers Rezső és Aczél György új gazdasági mechanizmussal kapcsolatos előadásait idéztem, melyekben a várható változásokról beszéltek: ezek majd megváltoztatják a szocialista állam funkcióit (a gazdasági irányítás decentralizációja következtében az állam lemond a társadalmi folyamatok bizonyos területeinek közvetlen irányításáról); a döntések lassabb, a közösségekhez kerülnek, melyek növelik az egyének és a közösségek lehetőségeit és felelősségét; ezek az érdekszerkezet megváltozását eredményezik, amely kihat a társadalom tagjai tudatának alakulására; mindezek következtében lehetővé válik a közvetlen demokrácia bizonyos jellemzőinek fokozatos térnyerése.

Mivel a párt és az állam közvetlen felelőssége megszűnik a társadalmi folyamatok irányításában, ezért lehetővé válik az élet visszasságainak, konfliktusainak bemutatása, tehát erőteljesen növekedhet a filmalkotások kritikai szerepe. Különösen igaz ez a riport - dokumentumfilm esetében, melynek alkotásai a mindennapi élet ellentmondásokkal teli problémáit ábrázolják.

\*

A művészet, jelesül a dokumentumfilm társadalmi szerepének fentiekben remélt megváltozásának kifejtése után, az új szempontok érvényesítésével kezdtem el beszélni az 1967-es év filmtermése alkotásainak társadalmi szerepéről:

A filmeket tematikájuk alapján három csoportba soroltam: a magyar valósággal foglalkozó, a nemzetközi témákat bemutató és a művészi alkotófolyamatot témául választó filmekre.

A magyar valósággal foglalkozó filmeket további alcsoportba raktam: a múlt emlékeit rögzítő (Vízkereszt, Krónika), a jelen ellentmondásait kifejező (Meddig él az ember, Falu népe, Érted haragszom), és a jelen és a jövő pozitívumait bemutatni szándékozó filmekre (Ez is Budapest, Anna és a többiek, Örökség).

A magyar valósággal foglalkozó filmek közül mindenekelőtt a múlttal foglalkozó filmeket dicsértem; kritikusan beszéltem mind a jelen ellentmondásaival foglalkozó, mind az élet pozitívumait ábrázolni akaró filmekről.

A jelen ellentmondásaival foglalkozó filmeknél a szocialista valóság konfliktusainak bátrabb bemutatását hiányoltam; külön is hangsúlyoztam a mezőgazdaság szocialista átszervezése során születő kínok-fájdalmak, majd azok megoldása bemutatásának a hiányát.

A sajtóból (elsősorban a Népszabadságból) idéztem konkrét témákat (karrierizmus, jellemtelenség, önzés, irigység, aljasság) a társadalmi konfliktusok bemutatására; konkrét írásokat neveztem meg, melyekben a szerzők megtörtént esetek kapcsán ezekről a kérdésekről írtak.

A nemzetközi témákkal - a vietnámi háborúval és az Októberi Forradalom ötven éves évfordulójával - foglalkozó filmeket dicsértem.

A művészi alkotófolyamatot ábrázoló művek közül a Három könyv - három művész c. filmet elemeztem.

A művészi dokumentumfilm társadalmi szerepével kapcsolatos eszmefuttatásomat azzal zártam, hogy kevesebb, de feladatának színvonalasabban megfelelő alkotásokra van szükség: „Mert a művészi dokumentumfilm társadalmi funkciója a közvetlen demokrácia megteremtésének támogatása, a nép valós ellenőrző szerepének fokozottabb mértékben történő megvalósulásának elősegítése.”

\*

Az esztétikai problémák vizsgálata során először a film, mint kifejezési forma sajátosságairól beszéltem. Elmondtam, hogy a filmművészet fejlődése elavulttá tette a műfaj szerinti sematikus kategorizálást.

A film képes az objektív valóság dezanthropomorf megrögzítésére, továbbá e dokumentumok olyan rendező általi megszervezésére, melynek következtében e dokumentumok antropomorf műalkotássá válhatnak. És éppen e folyamat eredményezi a művészi dokumentumfilmet.

E folyamatban tehát az történik, hogy a rendezői alkotófolyamat következtében az objektív valóság dezanthropomorf rögzítése átlényegül antropomorf művészi valósággá, amelynek rögzítéseként a művészi dokumentumfilm alkotásai jönnek létre. A rendező tehetsége tehát azt a csodát eredményezi, hogy tevékenységével olyan műalkotást hoz létre, amelyben összefor egybeesik az objektív valóság dezanthropomorf és a művészi valóság antropomorf képe, és ennek a filmnyelv eszközeivel való objektivizálódása maga a műalkotás.

(Ezeket a gondolatokat Eizensteintől vettem, aki a dokumentumfilmet a tudomány és a művészet metszéspontján lévőnek tartotta, ezért a rendezőt nemcsak művésznek, hanem tudósnek is vélte.)

\*

Ezek után fogtam hozzá az 1967-es év filmtermésének esztétikai elemzéséhez; egyrészt újra elővettem azokat az alkotásokat, melyeket a művészi dokumentumfilm társadalmi szerepe során már megvizsgáltam, másrészt újabb filmeket is (a Torna mesterei, Üvölt az akarat, Óda, Ahonnan vétetett, Egy hónap a csúcson) elemeztem.

Az elemzés során különösen arra fordítottam figyelmemet, hogy a rendező mennyire volt képes a filmalkotásban lévő különböző minőségeket (kép-szín, hang-szöveg-zene) organikus fúzióba szervezni, velük szerves egységet alkotni úgy, hogy az alkotásban a való világ hiteles művészi képe jelenjék meg.

Előadásomban a bemutatásra kerülő filmeket e két szempont - a társadalmi funkció és az esztétikai érték - alapján konkrétan értékeltem.

Megjelent: Les problemes du documentaire artistique címen. (In. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolandó Eötvös nominatae, Sectio Philosophica, Tomus VII, 1969. Fordította: Oláh Noé.) A fenti szöveg e fordítás problematikájának bemutatása.

## Lukács György a filmművészet elméleti problémáiról

Tanulmányunkat két megjegyzéssel kezdjük. Egyrészt köztudott, hogy a film, a filmművészet elvi-esztétikai problémái nem álltak Lukács György érdeklődésének középpontjában, másrészt - s ez távolról sem ismert kellőképpen - a filmmel való foglalkozás végigkísérte életútját: 1913-tól 1971-ig, majdnem hatvan éven keresztül - ez lényegében a filmművészet egész eddigi története - mondta el véleményét a film elméleti problémáiról. Kronológiailag - a problémák természete és a filmművészettel való foglalkozás intenzitása alapján - öt szakaszra bontva tárgyaljuk Lukács és a film viszonyát, s csak érintjük az ehhez szorosan kapcsolódó más kérdéseket.<sup>1</sup> Ezek a szakaszok a következők: az első, a „mozi” esztétikai lényegével foglalkozó cikktől [1913 -] 1918-ig; azután az 1919-től a 30-as évek elejéig; ezt követi az ötvenes évek közepéig terjedő időszak, majd ettől „Az esztétikum sajátossága” c. mű megjelenéséig, s végül az ez után következő, befejező időszak.

### I. A kezdetek (1913-1918)

Az első írás 1913-ból való, „A film poétikája” címet viseli.<sup>2</sup> A terjedelmében kis cikk születésének időpontja egybeesik a heidelbergi „Művészetfilozófia” keletkezésével,<sup>3</sup> amelynek a kanti esztétikával ellentétesen megfogalmazott alapkérdése „Műalkotások vannak hogyan lehetségesek?” A film poétikája is része ennek a felvetett kérdésre adott válaszkísérletnek, s egyúttal kifejezi Lukács György akkori ellentmondásos filozófiai koncepcióját. A film konkrét történetéhez kapcsolódva teremti meg Lukács az egyik első filmesztétikai elméletet, a „mozi” esztétikáját. Lukács filozófiai fejlődésének „...általános vonala az életfilozófiai hatások fokozatos leküzdése irányában halad. A premarxista periódust záró utolsó nagy szisztematikus munka, az 1916-18-as ‘Esztétika’<sup>4</sup> már egyértelműen kantiánus jelleget mutat - egy igen sajátosan, kifejezetten dualisztikus módon értelmezett Kant szellemében.”<sup>5</sup> Az a véleményünk - és az alábbiakban igazolni próbáljuk -, hogy ez a folyamat már a „mozi” esztétikájáról szóló tanulmányában is jelen van. Azt is tudjuk, Lukács egy késői visszaemlékezésében mondja, hogy „Abban az időben, tehát a század tízes éveiben Heidelbergben Ernst Blochkal együtt próbáltunk egy társaságot létrehozni, amely tudatosítaná a filmben lehetséges művészi törekvéseket. Ez a kis társaság a film átmeneti föllendülésének volt terméke, és hamarosan feloszlott. Mint laikus sokat látogattam a mozit, és hozzá kell tennem, Chaplin életem nagy élményei közé tartozik.”<sup>6</sup>

A „mozi” esztétikai lényegeként kifejtett Lukács álláspontot csak az akkori filozófiai állásfoglalása fő vonásainak ismeretében érthetjük meg. Lukács elméleti tevékenységében ebben az időben ugyanis arra törekedett, hogy megmutassa „a művészet helyét és funkcióját az emberi tevékenységek - egy részéről a mindennapi élet (a fiatal Lukács terminológiájában: ‘az élményvalóság’), másrésztől az ember valóság-elsajátító és valóság-alakító, ‘nembeli’ tevékenységformái (a korai terminológia szerint: a ‘transzcendentális tételezés’ alapvető fajtái) - egész rendszerében...”<sup>7</sup>

Lukács „A film poétikája” című cikkében is a fent jelzett kérdéseket vizsgálta; meg akarta mutatni a „mozi helyét és funkcióját a mindennapi élettől” (a fiatal Lukács sokszor használt terminológiája szerint a „közönséges” élettől) az „eleven”, a „valódi” élethez átmenő, közvetítő helyzetében. Lukács szerint ugyanis a „közönséges” élet embere, az empirikus individuum, elszigetelt, magányos ember, akinek az élete a „félhomály anarchiájában” van, ahol „Minden folyik, s minden egymásba folyik, gátak nélkül, tisztátalan keveredéssel; minden elpusztul, minden széttörik, igazi életre semmi sem virul...”<sup>8</sup>

Lukács „A film poétikája” című cikkét azzal kezdi, hogy „...valami új és szép született napjainkban... (s ezt), régi, alkalmatlan kategóriákba akarják besorolni, meg akarják fosztani valódi értelmétől és értékétől... Arra azonban, hogy egy új szépség, éppen szépség, hogy meghatározása és értékelése az esztétikát illeti meg, ma csak nagyon kevesen gondolnak.”<sup>9</sup> Ennek az új szépségnek a „lényegi ismertetőjegye” (ellentétben a dráma színpadi előadásával) a „jelenlét hiánya”. 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 eleve-nek, mint a színpad-képek, csak egy egészen másfajta életet őriznek meg; ezek egyszóval - *fantasztikusak* lesznek. *A fantasztikus azonban nem ellentéte az eleven életnek, csak annak új aspektusa (kiemelés tőlem - N.Z.): jelenlevőség 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 ha - 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 jelenlevőség ad a dolgoknak sorsot és súlyt, fényt és könnyedséget: a ‘mozi’ mérték és rend, lényeg és érték nélküli élet; lélek nélküli élet, tisztán felszínből.*”<sup>10</sup>

A „mozi” világa tehát majdnem azonos a „közönséges” élettel, alig különbözik tőle, mégis ez a fantasztikus világ az eleven életnek egy új aspektusa. Maga az a tény, hogy Lukács a „mozi” problémájával foglalkozik, amely ennyire közel van a „közönséges” élethez, mutatja, hogy kora jelentős újkantiánusaival, Rickerttel és Windelbanddal ellentétben kitartó érdeklődést tanúsít az értékek világától független lét szférája iránt, keresi az átmeneteket, s ennek első lépcsőjét éppen a „mozi” világában véli megtalálni; Lukácsnál már itt is megmutatkozik kapcsolódása Emil Lask nézeteihez, aki autonómnak tartotta (a többi újkantiánussal ellentétben) az anyagi mozzanatot.<sup>11</sup>

Lukács álláspontja ugyanis az, hogy a művészet, a „mű” (s az ennek lehetőségét magyarázó „forma”) teszi lehetővé, hogy kiemelkedjünk a „közönséges” élet értelmetlen, mechanikus, az empirikus individuumok közötti, tartalmas emberi kapcsolatot nem biztosító, a „lélektől lélekig” nem vezető élet világából. Az alkotó az esztétikai forma segítségével választja ki az életanyagot, s azt az adott művészet formái szerint rendezi el, ezzel hozza létre a mű világát, amely alapvetően különbözik a „közönséges” élet világától, s a mű ezáltal teszi lehetővé az emberi élet áttekinthetőségét, értelmessé és tudatossá tételét, és világát ezzel az értékek világává teszi.

A „mozi” azonban éppen csak megindul ezen az úton, mert: „A ‘mozi’ pusztán 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.

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 a szétrombolása. Ezáltal, azonban mindaz, amit a sors absztrakt-monumentális súlya mindig elnyomott, gazdag és burjánzó élettel virágzik: a színpadon még az sem fontos, ami történik, oly lenyűgöző a történet sorsértékének hatása; a ‘moziban’ a történet ‘hogyanja’ a minden egyebet uraló erő. A természet elevenisége 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 legyűri a fizikai akadályokat, a komikum pedig abban van, ha elbukik velük szemben.”<sup>12</sup>

A „mozi” azonban mégis megindul ezen az úton, mert a „mozi”, mint művészet, hozzákezd a „közönséges” élet kaotikus világának megformálásához. Igaz, hogy mindez csak a műalkotás világára vonatkozik, a művészet nem tudja a „közönséges” életet magát átformálni, ezért a kultúráért folytatott küzdelem tragikusan reménytelen, a kultúra „válsága” csak megnyilvánulása az emberi lét metafizikai tragédiájának. Igaz, a „mozi” a drámához hasonlóan ma még nem tudja az életet értelmessé, tudatossá tenni, a „közönséges” élet átalakításában ma még csak addig jut el, hogy segíti az ember pihenését, szórakozását. Ugyanakkor a „mozi”, mint művészet, noha fejlődésének még csak a legelején tart, lehetőségei beláthatatlanok, ha eljön igazi művésze!? Lukács mindezt a következőképpen fejti ki:

„...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 elevenség belső, harmadik dimenzió nélkül; szuggesztív összekapcsolódás a pusztán sorrend révén; szigorú természet kötötte valóság és végsőkéig vitt fantasztikum; a nem-patetikus, a közönséges élet dekoratív válnak... 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 talál a 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 legrimitívebb szórakozását, és soha nem valamiféle épülés és felülemelkedés színpadát.”<sup>13</sup>

Lukács „A film poétikája” című cikkét napjainkban is sokan idézik;<sup>14</sup> a későbbiekben igyekszünk megmutatni, hogy bizonyos (hasznosítandó és bírálendő) gondolatai hogyan élnek tovább Lukács filmesztétikai koncepciójában.

## II. A filmművészettel való foglalkozás a gyakorlati tevékenység része

A „közönséges” élet problémáit végül is valóban nem a művészet oldotta meg; hanem az a forradalmi folyamat kezdett megoldásukhoz, amelyben Lukács György is részt vett, hogy az élet tényleges átalakításával feleljen az előzőleg általa is feltett kérdésekre. Ebben az időszakban (1919-től a 20-as évek végéig) Lukács „hivatásos forradalmár”, a Tanácsköztársaság népbiztosa, majd, a Kommunisták Magyarországi Pártjának I. kongresszusa után, az illegális Központi Bizottság tagja. Mindezek következtében a filmművészethez való viszonya is inkább gyakorlati, mint elméleti.

A Magyar Tanácsköztársaság Forradalmi Kormányzótanácsa -, amelynek Lukács közoktatásügyi népbiztosként volt tagja - a világon elsőként, 1919. április 8-án, a XLVIII-as sz. rendeletével államosította a magyar filmgyártást és filmforgalmazást. Hogy mi volt Lukács György személyes szerepe az államosításban, a kialakuló forradalmi filmművészet megteremtésében, nem tudjuk. Amikor jóval később ezzel kapcsolatban megkérdezték, a következőket válaszolta: „De ha most megkérdezi, ki volt az, aki a filmet államosította, ötven év után bizony nem tudok rá felelni... de bevallom, arról, hogy a filmnél mi történt, nem sokat tudok. Nem szabad persze elfelejteni, hogy 19-ben a film szerepe a művészi és kulturális életben sokkal kisebb volt, mint napjainkban.”<sup>15</sup> Tudjuk, ennek ellenére nagy tervek voltak a filmművészettel kapcsolatban is: valahol a Kamaraerdőben kertvárost akartak építeni a tizedik múzsa otthonául.

Az ismert dokumentumokban csak egy alkalommal találkozunk Lukács György nevével a filmművészettel kapcsolatban: „Lukács György közoktatásügyi népbiztos nagy jelentőségű irodalmi tervezetében helyet foglal az a terv is, hogy hivatalos tanintézetet létesítsenek mozira való talentumok kiképzésére.”<sup>16</sup> Ez az egyetlen híradás is sejteti azt, hogy Lukács György - felelős államférfiként is - a szívéen viselte a „mozi” ügyét.

A 20-as évek végéig, az illegális KB tagjaként kulturális kérdésekkel (bizonyos filmproblémákkal is) foglalkozott. Tudjuk pl., hogy Balázs Béla 1928-ban azzal a kéréssel fordult a KMP Központi Bizottságához, hogy a Magyar Tanácsköztársaságról filmet készíthessen. A KB megbízásából Lukács György foglalkozott a problémával és Bolgár Eleket és Komját Aladárt jelölte ki Balázs konzultánsaiként. Ennek során 1928. aug. 31-én Lukács a KB nevében levelet írt Bolgár Elekhez; a következőket írta: „Véleményünk az, hogy feltétlenül érdekünkben áll egy ilyen filmnek a létrejötte, és hogy Balázs, mint művész és szakértő, alkalmas ennek a megcsinálására. Ugyanakkor, amikor a KB ennek értelmében beleegyezését közölte Balázssal, egyszersmind megbízott téged és Komjátot, hogy a politikai, ideológiai irányítás és ellenőrzés munkáját intézzétek...”<sup>17</sup>

Ma még távol vagyunk attól, hogy kellően ismernénk az illegális kommunista párt vezetőinek, képviselőinek ez időszakban végzett elméleti tevékenységét, különösen a politikai, filozófiai elmélettől távolabb álló területeken. Ez a megállapítás teljes mértékben érvényes Lukács György tevékenységére is. A Lukács Archívumban levő utalás alapján - a film és Lukács kapcsolatát tovább vizsgálandó - megnéztem a „100%”-ot, amely 1927 augusztusától 1930 júniusáig jelent meg, az illegális párt irányításával, Tamás Aladár szerkesztésében. A lapban számtalan filmmel kapcsolatos írás - különösen a forradalmi szovjet filmmel, Eisenstein és Pudovkin tevékenységével foglalkozó - jelent meg, s ezek közül három cikkel kapcsolatban is felvethető Lukács György szerzősége. Ezek a következők: „Egy lépés balra (Chaplin és Pudovkin)”,<sup>18</sup> „Vihar Ázsiában”<sup>19</sup> és „Az élő holttest”.<sup>20</sup> E cikkeket Nemes László aláírással közzétették, amely természetesen álnév volt. Tamás Aladár a „100%” történetét feldolgozva<sup>21</sup> elmondja, hogy állandóan kapta a cikkeket az illegális párt Külföldi Bizottságától, a legszorgalmasabban írók között sorolja fel Lukács Györgyöt is (Balázs Bélát egyáltalán nem említi, aki ekkor még nem is volt a párt tagja). Tamás a következőket írja: „Annak megállapítása, hogy a párt Külföldi Bizottságától érkezett cikkeknek kik voltak a szerzői, ma már teljesen megoldhatatlan feladat.

Az irodalompolitikai és irodalomkritikai cikkek túlnyomó többségét Révai és Lukács György írták. Írásaik különválasztása azonban teljesen lehetetlen... Általában az egyes művekről, írókról szóló cikkeknek Lukács György volt a szerzője, a polemikus írások zömét Révai József írta.”<sup>22</sup>

Nehéz elfogadnunk Tamás Aladár érvelését; szeretnénk tudni, hogy pl. az „Egy lépés balra (Chaplin és Pudovkin)” című írásban ki mondta a következőket:

„...Felvetődik az a kérdés: hogyan van az, hogy a fölszabadult orosz munkásosztály első-sorban a film területén alkotott újat, jövőbe mutatót? Hogy ez a világnézetten múlik, abban nincsen kétség. Akik kizárólag az ‘új technikában’ vélik a kérdés nyitját fölfedezni, s nem firtatják tovább, a világnézetet mellékes ráadásnak tekintik, azok ezt a komplexumot kétségtelenül hamisan értik, mert csak egyik oldaláról látják meg.

A kérdés csak az: miért nyilvánul meg az oroszok forradalmi világnézete éppen a filmen keresztül a legtokéletesebben? S a válasz rá a következő: Mint minden művészetben, itt is döntő: a művész helyzete a dolgokhoz, a külvilághoz; a művész beállítottsága. Ez a bizonyos mértékben absztrakt esztétikai értékmérő a filmnél közvetlen, kézzelfogható valóság lesz. A filmnél ugyanis a művész beállítottsága egyenlő a kamera beállítottságával. A filmnél tehát szemmel láthatóan nincs különbség többé világnézet és technika, tartalom és kifejezés között. A filmnél a művészi alkotásnak ez a két tényezője elválaszthatatlan dialektikus egységet

képez. S éppen ebben, a világnézet által meghatározott technikában rejlik az orosz film példátlan, mindenki által elismert sikerének és hatásának a titka.”<sup>23</sup> Úgy vélem, azon kívül, hogy a párt Központi Bizottsága részéről Lukács György foglalkozott a kulturális-irodalmi kérdések kapcsán a filmművészet felmerülő problémáival, ahogy ezt láttuk a Tanácsköztársasággal kapcsolatos film esetében, valamint azért, mert Lukács György ekkor írott cikkeiben a világnézet szerepe központi problémaként jelentkezett<sup>24</sup>, a Tamás Aladár által felsorolt szerzők közül az említett cikkek esetében az ideológiai, sajátos filmesztétikai és technikai problémáik érett és világos kifejtése miatt, legnagyobb valószínűséggel, tanulmányunk eddigi anyagára is támaszkodva, Lukács György szerzőségét fogadhatjuk el.

Még előttünk álló feladat - s nemcsak Lukács Györgynél -, hogy a két világháború közötti illegális párt elméleti, ideológiai tevékenységét alaposan feldolgozzuk, tényleges értékeit feltárjuk.

### III. A harmincas évek elejétől az ötvenes évek közepéig: távol a filmművészettől

Periodizációnk szerint ez a leghosszabb időszak, mintegy 25 év; tanulmányunk választott témája szempontjából ugyanakkor a legszegényebb. Hangsúlyozzuk, hogy a választott témánk szempontjából, mert ugyanakkor tudjuk, hogy Lukács szellemi fejlődésének talán ez a legfontosabb szakasza ekkor vált marxistává.<sup>25</sup> Az esztétika problémáinak kidolgozása szempontjából is ez az egyik legfontosabb időszak; a Szovjetunióban a 30-as évek elején M. Lifsiccel együtt végzi Marx és Engels „esztétikai hagyatékának” feltárását. Ha az általános esztétika kérdésfeltevéseit és a filmelmélet viszonyát is vizsgálánk, akkor minden bizonnyal ebből a korszakból számtalan olyan tanulmányt említhetnénk, mint pl. az „Elbeszélés vagy leírás”,<sup>26</sup> amelyre a későbbiekben Guido Aristarco is hivatkozott Frederico Fellini „Édes élet” című filmje elemzése során.<sup>27</sup> Mivel csak a filmelmélet kérdéseit (és az ezekhez közvetlenül kapcsolódó problémákat) vizsgáljuk, ezért ez az időszak számunkra két témát ígér: a fényképszerű, a fotografikus hűségű tükröződés és a montázs témáit.

Lukácsnak a fényképszerű, fotografikus hűségű tükrözéssel kapcsolatos ellenszenve már az előző periódusban tetten érhető. A „Történelem és osztálytudat” című művében<sup>28</sup> a totalitás kategóriája és a „tények” szerepe és jelentősége a megismerésben problémája kapcsán ez az ellenszenve igaz, még csak implicite már megtalálható. Ezért - e műre utalva - teljesen jogosan írja később Lukács: „Pozitív értelemben: jogos volt a valóság ‘fotografikus’ visszatükrözése elleni tiltakozás. Ilyen visszatükrözés csak azóta létezik, amióta a fényképezőgépeket feltalálták. Üres elméletkonstrukció tehát azt képzelni, hogy az emberek többé-kevésbé tökéletesen -, ‘fotografikus úton’ vesznek tudomást az objektív valóságról, és ilyen ismeretek alapján döntenek aztán életük konkrét kérdéseiben.”<sup>29</sup>

A most tárgyalandó időszakban Lukácsnak ez az ellenszenve tovább fokozódik; több ekkor született tanulmányában kimutatható, hogy a fényképszerű, fotografikus visszatükrözést eleve pejoratív értelemben, a naturalizmus szinonimájaként használja.<sup>30</sup> „A realizmusról van szó” című tanulmányában a következőket írja: „Ezért kellett a naturalizmus foto- és fonografikusan olyan híven másolt életfelületeinek mégis holtaknak maradniuk, belső mozgás nélkülieknek, állapotszerűeknek”.<sup>31</sup>

Ehhez az álláspontjához szorosan kapcsolódik a montázsnak az elutasítása. Mert a totalitásból, az összefüggésekből kiragadott tények fetisizálása együtt jár a művész szubjektív, a valósághoz képest külsődleges magatartásaival, amelyeknek az intencióit a montázs segítségével valósítja meg. Ily módon a fotografikus hűségű tükrözés és a montázs együttes elutasítása Lukácsnál azonos, alapjában helyes szándékból fakad: a totalitás kategóriájának mint a valóság visszatükrözése egyik legdöntőbb kategóriájának a védelmezéséből.



Ebben az időszakban Lukács a montázs problémájával még többet foglalkozik, s álláspontja még elutasítóbb, mint a fotografikus hűségű tükrözéssel kapcsolatban. Igaz, hogy a montázzsal kapcsolatos kritikai megjegyzéseit kifejezetten nem a filmmontázzsal kapcsolatban teszi; az a terület, amelyen hadakozik a montázs ellen, mindenekelőtt az irodalom és a képzőművészet. Ebben a vonatkozásban Lukács György egyik legfontosabb írása „A realizmusról van szó” című tanulmány, ahol Ernst Blochkal vitázva amely vitában Lukács alapvető igazát mi egyáltalán nem vonjuk kétségbe - a következőket írta:

„Az értékelés minden éles ellentétessége ellenére bizonyos tények megállapítását mégis helyesnek és becsesnek tartom Blochnál. Ő ugyanis az expresszionizmustól a szürrealizmus-hoz vezető szükségszerű fejlődési vonal feltárásában a legkövetkezetesebb valamennyi ‘avantgardista’ közül. Ebben a tekintetben az az érdem is megilleti, hogy felismerte a montázst mint e fejlődési szakasz szükségszerű művészi kifejezési formáját. Érdemét még az is növeli, hogy a montázst nemcsak az ‘avantgardizmus’ mostani művészetében, hanem korunk polgári filozófiájában is éleselméjűen kimutatja.”<sup>32</sup>

Lukács e korszakban képviselt az irodalommal és a képzőművészettel kapcsolatos montázs-ellenes álláspontjával egyetértünk; különösen fontosnak tartjuk és elfogadjuk a „Riport vagy ábrázolás?”<sup>33</sup> tanulmányának az érvelését. Mi a helyzet a filmművészet és a montázs viszonyát illetően? Ha a filmművészetben is megmutatkozó, a montázs helytelen alkalmazásának konkrét megnyilvánulásait utasítaná Lukács el (pl. a német „neue Sachlichkeit” filmművészeti megnyilvánulásait), azzal is egyetértenénk, de Lukácsnál nemcsak erről van szó.

Lukács György ugyanis a montázzsal kapcsolatos elutasító álláspontja kifejtésében a montázsról általában beszél, mint olyan eszközről, amely az álobjektivitás megteremtésének a legfontosabb módszere. Lehetetlen, hogy Lukács György ne ismerte volna a szovjet némafilm kimagasló eredményeit az előző szakaszban éppen azt próbáltuk megmutatni, hogy ismerte, s ne tudta volna, hogy mi a filmmontázs szerepe a némafilmben, hogy különösen a szovjet némafilmben a montázs elsőrangúan fontos és tényleges filmművészeti értékeket teremtő alkotómódszerré vált. Ha feltételezzük, hogy Lukács György mindezt nem tudta, ezeket az eredményeket nem ismerte, ez sem igazolhatja azt, hogy a montázs fogalmát a filmtudománnyal teljesen ellentétes módon önkényesen használta; de ez a semmivel sem igazolható a filmmontázst egészében elutasító álláspontja majd „Az esztétikum sajátossága” című művében újólág megfogalmazást nyer, ahol a korszakra is visszautalva általában elveti most már a filmmontázst.

A filmmontázzsal kapcsolatos elutasító magatartása annál inkább bírálható, mert - saját állításaival ellentétben a montázs egyik esetéről, a fotomontázsról e korszakban is tudott pozitívan nyilatkozni, azt írta: „A jó fotomontázsnak az a hatása, mint a jó élnek.”<sup>34</sup>

Mivel az itt jelzett problémák mind a fotografikus hűségű visszatükrözéssel, mind a montázzsal összefüggésben - Lukács filmművészettel kapcsolatos álláspontjában később is visszatérnek, ezért az ezekkel kapcsolatos kritikai megjegyzéseinket ott kívánjuk megtenni, ahol ezeket részletesebben taglaljuk, egy szélesebb összefüggés keretében. Lukács e fejlődési szakaszában ezúttal álláspontjának csak a jelzésére szorítkoztunk.

#### **IV. A filmelméleti koncepció az esztétikai rendszeralkotás része**

A „Cinema Nuovo” olasz filmelméleti folyóirat 1958-ban, a 135. számában cikket közöl „A filmművészet esztétikai problémáiról”, amelyet Lukács György és Mészáros István írtak.<sup>35</sup> A szerkesztőség a következő megjegyzésekkel indítja a cikket: „Az itt közölt jegyzeteket szerzőik nem a nyilvánosság részére írták, hanem egy levelezés útján lefolytatott eszmecserét

tükröznek Lukács György magyar filozófus és tanítványa, Mészáros István között, aki jelenleg könyvet ír a filmművészet esztétikai problémáiról. A jegyzetek fokozott érdeklődésre tarthatnak számot, amennyiben Lukács György első ízben nyilatkozik közvetlen formában a filmművészet elméleti kérdéseiről. Úgy véljük, hogy mind az olvasók tábora, mind a szakírók kellő jelentőséget tulajdonítanak a megnyilatkozásnak, egyrészt azon tekintély miatt, amelyet Lukács élvez a mai kultúra területén, másrészt a filmelmélet újszerű megfogalmazása érdekében felhozott problémák természete miatt.”<sup>36</sup>

A folyóirat ezután közli Mészáros István levelét, aki készülő könyve tervezetéről, fejezeteiről (s ezekhez kapcsolódó vázlatos koncepciójáról) számol be Lukács Györgynek. Lukács válaszában nem reagál minden kérdésre, mint írja: „...nem térek ki azokra, amelyekkel lényegileg egyetértek és azokra, amelyekben merőben sajátos filmművészeti problémákról esik szó, mert - amint Ön tudja - nem vagyok lelkes mozilátogató és alig ismerem a filmművészet termékeit”.<sup>37</sup>

Mi sem kívánjuk Lukács válaszában valamennyi jelentős passzusát ismertetni és elemezni (ezek a problémák később úgyis kifejtésre kerülnek), csak a legfontosabbakra utalunk; Lukács azzal kezdte levelét, hogy „...Mindenesetre fontos és termékeny gondolatnak tartom, hogy a forma és technika határozott szétválasztására törekszik. A filmirodalom legnagyobb elméleti hibája ha jól tudom éppen a két dolog összekeverése, amely Baláznál oda vezetett, hogy elsősorban a technikai kérdéseket tekinti a forma és a műfaji elmélet problémáinak.”<sup>38</sup>

A színpad és a film összehasonlítása kapcsán már itt hangsúlyozza, hogy „A dráma kizárólag dialóguson épül, míg a filmben a dialógus fajsúlya nem döntő tényező...”<sup>39</sup>

Lukács helyesli, hogy Mészáros a „teljes ember” filmművészeti ábrázolását hangsúlyozza, egyúttal felhívja a figyelmet, hogy a „teljes ember minden művészetben egy sajátos homogén ‘középarányos’ felé tart és utóbbi speciális összefüggései irányítják érzékelési képességeit. Ez a homogén középarányos a műfajok és az egyes művészetek eltéréseinek egyik legfőbb momentuma...”<sup>40</sup>

Fontos megjegyzése Lukácsnak, hogy „Alaposan meg kell gondolni a tárgyak teljességének problémáját. Erősen kétlem, hogy érvényes a filmre vonatkoztatva... Az a tény, hogy a novella és a film rendkívüli jelentőséget tulajdonít a tárgyak világának is, az ábrázolt sajátos életperióduson belül, még nem jelenti a tárgyak teljességét. Az esztétika azonban még nem dolgozta ki ezt a problémát és a film esetében meg kellene találni azokat az esztétikai törvényeket, melyek alapján a tárgyak világa a filmben megjelenik. Ez lehetne például a műfajok elméletének egyik központi problémája...”<sup>41</sup>

Lukács válaszában hosszasan foglalkozik a filmalkotások egységes légkörével, az elbeszélés tónusegységével hasonlítja össze a filmét, s itt még - helyesen - az a véleménye, „...hogy ez a magasabb színvonal a filmművészetben is elérhető ... A vizuális, auditív és szellemi elemek szerves egységéről van tehát szó, amely csak akkor jöhet létre, ha ez a művészi és műfaji elv uralkodik a technika felett, és nem az utóbbi irányítja a művészi felépítést, mint ahogyan ma gyakran történik...”<sup>42</sup> Úgy gondoljuk, hogy Lukács levelének ez a legfontosabb állítása, különösen „a vizuális, auditív és szellemi elemek szerves” egységének a hangsúlyozása a döntő, ami majd „Az esztétikum sajátossága” című művében Lukács által megkérdőjeleződik.

A Lukács Mészáros levélváltásban felvetett néhány problémáról az „Unitá” 1959. január 22. számában Umberto Barbaro cikket írt „Lukács, a film és a technika” címen. Umberto Barbaro cikkére Lukács György is reagált, válasza (Umberto Barbaro cikkének újraközlésével együtt) a „Cinema Nuovo” 154. számában (1961. nov. - december) „Kék ördög vagy sárga ördög?” címen jelent meg.<sup>43</sup> Az a véleményem, hogy ez a „vita” nem volt méltó a két nagy tudóshoz;<sup>44</sup> cikkeik egymás tevékenységének teljes nem ismeréséről tanúskodnak, és kölcsönösen már-

már megrágalmazták egymást. Lukács mentségére azt talán fel lehet hozni, hogy ezt a hangot először Umberto Barbaro ütötte meg. U. Barbaro a következőket írta:

„...Amikor Lukács György ‘Prolegomeni a un’ estetica marxista’ című könyve megjelent Olaszországban (Editori Riuniti, 1957), fájlaltam - s ennek az érzésemnek kifejezését is adtam az ‘Unita’ hasábjain -, hogy e könyvében, akárcsak egész életművében, az illusztris magyar író elhanyagolja a film művészetét; mert őszintén szólva képtelenségnek láttam, hogy egy filozófus és kritikus, akinek célja, a maga szakadatlan és fáradhatatlan munkásságával, a marxista esztétika megalapításához való hozzájárulás volt, mellőzhesse annak a művészetnek nemcsak elméleti méltatását, hanem kritikáját, sőt példakénti idézését is, amely nekünk (úgy értem nekünk, marxistáknak) Lenin szerint is és minden kétséget kizáróan a művészetek legfontosabbika. Ez annál különösebbnek látszik, mivel Lukács már 1913-ban foglalkozott a filmmel egy rövid írásában (‘Gedanken zu einer Aesthetik des Kino’) és mivel barátja és tisztelője volt Balázs Bélának, a filmművészet e zseniális és elmélyült teoretikusának.”<sup>45</sup> Barbaro ezek után azt mondja „...A filmirodalmat - Balázs Bélával kezdve a sort - nem lehet egységesen azzal a váddal illetni, hogy mindent műszaki szempontból vizsgál...”<sup>46</sup> „...Általában a technika lebecsülése az idealista esztétikákat jellemzi; különösen vonatkozik ez Croce művére...”<sup>47</sup> „...Sajnálatos, hogy Lukács nem foglalkozott a filmmel hosszabban és elmélyültebben, hiszen a modern esztétika éppen a filmtől kapta a legerősebb ösztönzést, hogy kikerüljön az idealista filozófia zsákutcájából. Lukácsban megmaradt a művészetbőlselet intuíción felfogása, amelyet végképp vissza kell utasítani...”<sup>48</sup>

Lukács válaszában ironikusan polemizál U. Barbaróval, visszautasítja azt, hogy Barbaro őt idealistának tartja, azt, hogy ő a filmművészetet lebecsüli, e véleményeket egy neopozitivistai álláspontjaként minősíti. A minket leginkább foglalkoztató problémákat illetően a következőket írja:

„(Umberto Barbaro ...abból a tényből, hogy írói tevékenységem során eddig nem foglalkoztam a filmmel, azt a szemrehányó következtetést vonja le, hogy lebecsülöm a film fontosságát. Vonakodik felismerni, hogy a legtágabb témakörű író esetében is azoknak a témáknak a száma, amelyeket nem tudott tárgyalni, minden esetben felülmúlja azoknak a témáknak a számát, amelyekkel foglalkozott. Én például sem a zenéről, sem a festészetről nem közöltem tanulmányt. De vajon azt jelenti ez, hogy lebecsülöm Beethovent vagy Rembrandtot?)”<sup>49</sup>

A Lenintől kölcsönzött kék ördög, vagy sárga ördög alternatívát Lukács a következőképpen fogalmazza meg: „Umberto Barbaro azonban a maga, problémáját’ filozófiai síkra emeli. A kérdést a következőképpen veti fel: vagy hiszel a technika fontosságában, s ez az egyedüli útja az üdvözülésnek, vagy az intuíción választod. Más szóval: vagy a neopozitívizmus, vagy a crocei idealizmus... Mint ahogy az egér szemében a macska a világmindenség leghatalmasabb állata, a neopozitívizmus számára Croce az egyetlen nagy ellenfél...”<sup>50</sup>

Lukács ebben az időszakban intenzíven munkálkodik egy marxista esztétikai koncepció kidolgozásán; 1962 végén fejezte be „Az esztétikum sajátossága” című művét, amely e vállalkozás első eredményeként született meg.<sup>51</sup> Nyilvánvaló, hogy a Lukács által elképzelt esztétikai rendszer is igényelte, hogy a filmet is elhelyezze ennek keretében; ugyanakkor a filmművészet fejlődése, társadalmi szerepe, s ebből fakadóan a Lukácshoz érkezett megkeresések (akár U. Barbaro-féle „elmarasztalás” formájában) is ösztönzésül szolgáltak, hogy intenzívebben foglalkozzon a film elméleti problémáival. „Az esztétikum sajátossága” című lukácsi mű jelentőségét a filmelmélet szempontjából legalábbis három vonatkozásban kell megvizsgálunk: mint egy marxista általános esztétikai alapvetést, amely elkerülhetetlenül szükséges a filmesztétika kidolgozásához; mint egy olyan művet, amelynek egészében találhatók a filmelmülethez közvetlenül kapcsolódó problémák, s végül - de nem utolsósorban - a filmnek szentelt rész miatt, amely Lukács ekkori álláspontját e kérdésben tömören összefoglalja. Mi

elsősorban ez utóbbi szempontból teszünk bizonyos megjegyzéseket, s ennél is eltekintünk a teljesség igényétől.

A filmmel is foglalkozó fejezet „Az esztétikai mimézis határkérdései” címet viseli és a következő sorrendben foglalkozik az általa kifejtendő problémákkal: a zene, az építőművészet, az iparművészet, a kert, a film és a kellemesség témáival.<sup>52</sup> Bár részletes indoklását nem adja a fejezet szerepének, értelmének, úgy véljük, hogy értjük Lukács célját: mivel az egyes problémák kifejtésénél a bizonyító anyag döntően irodalmi (és részben képzőművészeti volt), ezért határozta el, hogy azokkal a művészetekkel külön is foglalkozzék, amelyeknek valóság-visszatükröző jellege nem olyan evidens, mint az irodalomé vagy a képzőművészeté. Ez indokolhatja a zenével, az építőművészettel, az iparművészettel s még a kertművészettel való külön foglalkozást. Mivel a film visszatükröző jellegének megkérdőjelezése nem merülhet fel, mivel a fejezet címe az, ami (s ennek során logikusan illeszti ide a kellemesség problémáját is), ezért a fejezetet indokló másik szempont is felvetődik, nevezetesen a művészet határának a kérdése. A film esetében a fejezetet indokló, a másik szempont az egyedüli meghatározó s éppen ezért a fejezetben való felsorolás sorrendje rendkívül fontossá válik, mert ez a sorrend (több interpretálási lehetőség mellett) úgy is értelmezhető, hogy az egyes területek hogyan közelednek a kellemesség szférájához, tehát művészet voltuk fokozatosan mennyire kérdőjelezhető meg. A film a művészetek közötti sorban az utolsó helyet foglalja el, ez a tény sajátosan intonálja és reálisan kifejezi Lukács György ekkori véleményét a filmről. A magunk részéről nem tartjuk szerencsésnek - a jelzett két felosztási alap keveredése miatt, valamint a filmnél számításba jövő szempont pejoratív jellege miatt - az a fejezetben foglaltak ily módon való előadását.

Az előző periódusban - már utaltunk arra, hogy Lukács György a fényképszerű ábrázolással (tükrözéssel) kapcsolatban ellenszenvvel viseltetik.

A filmről írott részben ugyan helyesen jegyzi meg, hogy „...A fénykép mint kiindulópont magában véve dezanropomorfizáló; csak a filmtechnika, amely szintén a valóság visszatükröződése, szünteti meg ezt a dezanropomorfizálást...”<sup>53</sup> Ezt a helyes álláspontot a részletesebb kifejtés során Lukács összezavarja; ennek során az első hiba az, hogy a fényképet azonosítja a fényképszerű ábrázolással, s erre is kiterjeszti a dezanropomorf jellegét, holott ez a fényképszerű ábrázolás egyrészt kapcsolódhat mind a fényképhez, mind a filmtechnikához, de mindkét esetben már olyan elemi objektum-szubjektum viszonyt fejez ki, ami antropomorf jellegű. Ezt a tévedést azzal mélyíti, hogy a fénykép dezanropomorf jellegét a mozgó tárgyak pillanatfényképeire is kiterjeszti, holott itt nyomtatékosan kérdezhetnénk, ez még mindig fénykép, nem mozgófénykép, tehát film?! A számtalan idézhető helyről - állításunk bemutatására - hadd idézzek egyet: „...Korábbi fejtegetéseink során, amikor arról beszéltünk, hogy a fényképszerű visszatükröződés már a hétköznapiakban sem állja meg a helyét, utaltunk arra, hogy milyen idegennek, merevnek és holtnak, sőt valótlannak látszik a legtöbb fénykép, noha akárcsak a retinán tükröződő képek - az illető pillanat mechanikusan hű képmásai. Még világosabban látható ez, ha gyors mozdulatok pillanatfényképeire gondolunk, amelyek többsége egyenesen groteszk, ‘lehetetlen’ hatást kelt, noha a visszatükröződés mechanikus hűségéhez nem férhet kétség. Ez Zénon ama kijelentésének közvetlenül érzeki, vizuális aspektusa, amely szerint ‘a repülő nyíl áll’...”<sup>54</sup>

Véleményünk szerint lényeges az, hogy már a fényképszerű visszatükröződés (ábrázolás) is, az elemi objektum - szubjektum viszony megléte következtében, antropomorf, az ember vizuális appercepciójához hasonlóan túlmegy a fizikai-kémiai fixálás dezanropomorf fázisán (ahogy az ember szemében levő retinán kialakuló „kép” is túljut ezen a fázison, az ember antropológiai stimulusai következtében). Még inkább ez a helyzet a mozdulatok pillanatfényképeivel kapcsolatban, ahol a valóban döntő probléma a zenoni paradoxon problémájának a

fényképszerű tükrözés egyik lényegi vonásaként való megértése. A fényképszerű tükrözés a mozgás ellentmondásos lényegét úgy realizálja, hogy a mozgás diszkontinuitására támaszkodva a mozgó tárgyat akkor „rögzíti meg”, amikor egy adott ponton van. Ezek a fényképek azonban semmivel sem groteszkebbek, mint a retinán létrejött „képek”, csak ahogy a retinán létrejött „kép” még a fizikai-kémiai rögzítődés fázisát, tehát nem egy befejezett fázist jelentenek, ugyanúgy a mozgó pillanatfényképek egyes különálló darabjait nem lehet vizsgálni (ez még a fixálás fizikai-kémiai fázisa), mert ha ezt tesszük, az egyes fényképeket vizsgáljuk, s nem a mozgófényképet; a pillanatfényképekkel való fényképszerű tükrözés ugyanis magában foglalja a levetítés (befejező) folyamatát is, így zárul be a zenoni paradoxon köre, jön létre a mozgás képi látszata, az antropomorf fényképszerű ábrázolása. Az említett okok következtében nem értjük Lukács György ellenszenvét és elutasító álláspontját a fényképszerű, fotografikus visszatükrözéssel kapcsolatban (ezen az alapon az ember vizuális appercepcióját is ellenszenvvel fogadhatnánk és elutasíthatnánk), nem értjük, hogy ez a visszatükrözési mód magán- és magáért-valóságában eleve miért lenne azonosítható a naturalizmussal (az más kérdés, hogy a valóság naturalista tükrözésére is felhasználható).

Lukács a kettős tükrözés problémájával indokolja, hogy a filmmel ebben a fejezetben foglalkozik; kifejti, hogy elvontan ez kapcsolja össze a filmet az e fejezetben tárgyalt többi témával. Lukács a kettős tükrözést a filmművészet egyetemes sajátosságának tartja, mert összehasonlítva pl. az építészettel azt írja, hogy: „...mindkét esetben egy dezantropomorfizáló visszatükrözés és ennek technikai megvalósítása a kiindulópont, és ezt csak a mimézis megkettőzése vezeti át az esztétikumba...”<sup>55</sup> Az előzőekben igyekeztünk vázolni, hogy egyrészt a film esetében ez a dezantropomorfizáció meddig terjed, másrészt kételyeink vannak a filmi kettős visszatükrözés egyetemes jellegét illetően. Abban igaza van Lukácsnak, hogy a filmnek mint sajátos kifejezési formának történetileg volt egy olyan szakasza, amikor csak technikai formája létezett (bár ez sem volt dezantropomorf jellegű), s ez még nem jelentett esztétikai visszatükrözést, ezt a filmi visszatükrözés hosszú történeti fejlődése teremtette csak meg, létrehozván a „film-nyelvet” és a filmi visszatükrözés sajátos esztétikai minőségét. Miután azonban mindez kialakult, a filmalkotó egyéni módszere, stílusa az, amely meghatározza, hogy a filmkészítés lehetséges formái közül melyik utat választja, hogy él-e a kettős visszatükrözés adta lehetőségekkel. A filmművészet története tanúsítja, hogy voltak és vannak, akik valóban éltek ezzel a lehetőséggel; pl. Vertov, vagy Eisenstein is, hisz a filmalkotás náluk nem a kamera által rögzített valóság egyszerű összegéből jött létre, hanem a rájuk jellemző sajátos filmművészeti módszer (mindenekelőtt a montázs) alkotói megteremtésével, amikor a képek egymáshoz való viszonyában, összekapcsolásukban az  $1 + 1 = 3$  elv érvényesült. Ugyanakkor a filmművészet történetében végig megtalálható az az alkotási mód is, ahol a kamera „csak” rögzíti (az esetek többségében már előre megszervezett) valóságot, ahol a montázs, a különböző trükkök, az „alkotó” kamera stb. szerepe jelentéktelen. Éppen ezen okok miatt az alkotás létrehozásában nincs meg a filmi visszatükrözés önálló „technikai formája”, illetve a valóságot, vagy a már előre megszervezett valóságot éppen ezért nem kell újraértelmezni, tehát a mimézis megkettőzésével esztétikaivá tenni. Ha ez az utóbbi alkotási mód nem is azonosítható a neves francia filmesztéta, André Bazin által elnevezett „a valóságban hívő rendezők” alkotó módszerével - mert bizonyos esetekben az e típusba tartozó rendezőknél a kamera nemcsak rögzít, hanem értelmez is -, de, az a véleményünk, hogy Stroheim, Flaherty, Orson Welles stb. (vagy nálunk Jancsó Miklós) alkotómódszerére a kettős visszatükrözés lukácsi elve nem jellemző.

Mivel Lukács a kettős tükrözéssel kapcsolatos álláspontját a színházi színész és a filmszínész összehasonlításával, s az itt nyert tapasztalatokkal is próbálja igazolni, ezért itt külön is meg kell jegyeznünk, hogy a fent elmondottak erre az összehasonlításra is érvényesek; úgy gon-

doljuk, hogy pl. Chaplin sajátos filmszínészi teljesítménye olyan, amelyet a kamerával nem kell újraértelmezni, a chaplini produkciót egyszerűen csak rögzíteni kell.

Már az eddigiekből is látjuk, hogy Lukács - nagyon helyesen - a film esetében különösen fontosnak tartja a technika, a művészi technika és a sajátosan esztétikai minőségek határozott szétválasztását, ennek kapcsán sokoldalúan fejti ki álláspontját.<sup>56</sup> Ugyanakkor a film művészi technikája és esztétikai tételezés módja értelmezésében Lukácsnál néhány vitatható állítás is található; ezek közül talán a legfontosabb a filmmontázs lukácsi értelmezése.

Az előző részben már foglalkoztunk Lukácsnak a montázzsal kapcsolatos álláspontjával, amely továbbra is változatlanul megmarad, sőt azt kiterjesztve most már a filmmontázsról is megfogalmazza elutasító véleményét. Az alábbi hosszabb idézetekre azért van szükségünk, mert rávilágít arra, hogy Lukács álláspontjában egymást kizáró ellentmondások is vannak, amikor is álláspontját Lukács egész gondolati rendszerét figyelembe véve „értelmezni” kell. A montázzsal kapcsolatban Lukács kifejti, hogy a filmi visszatükröződésben a mindennapok szintjétől való eltávolodás pusztán formális is lehet, s ez akkor van, amikor: „...a filmben az esztétikai alkotóképeség *nem csupán technikai segédeszközként használja fel a montázst, hanem esztétikailag-világnézetileg egy alkotói-szervezői elvvé emeli.* (Kiemelés tőlem - N.Z.) Ilyenkor jönnek létre azok a filmek, amelyek a mai polgári irodalom és művészet uralkodó tendenciáinak messzemenően megfelelnek, és ezért a kölcsönös befolyásolás bensőséges viszonyában állhatnak velük. De a fényképészeti részdarabok és összekapcsolódásuk esztétikai feldolgozása alapos, realiztikus, lényegre irányuló is lehet: valóban alkotó módon ragadhatja meg és hiteles művészettel formálhatja át a valóság valamelyik radikálisan új aspektusát. Eközben szükségképpen fölmerülnek az esztétikai mimézis összes problémái, magától értetődően annak a sajátos egynemű közegnek a specifikus sajátossága alapján, amely a filmet jellemzi. Az eközben számba jövő konkrét problémák természetesen a filmdramaturgia körébe tartoznak, és éppoly kevésbé tárgyalhatjuk itt őket, mint más művészeti ágak hasonló problémáit. Csupán azt állapítjuk meg elégtétellel, hogy a film olyan tekintélyes specialistája, mint Guido Aristarco Fellini új filmjeinek tárgyalásakor indítatva érezte magát arra, hogy visszanyúljon az elbeszélésnek és a leírásnak, vagyis a tárgyiasságok és kapcsolatuk belső vagy külsődleges megragadásának általunk adott régi megkülönböztetésére. *Azt hisszük, a film igazán művészi, valóban realista jellegének részletes kidolgozására és ezzel elméletének és gyakorlatának a montázs technicista-pozitivistá metafizikájától való megszabadítására csak akkor kerülhet sor, ha az általános esztétikai kategóriákat a film sajátosságainak megfelelően használják fel.*” (Kiemelés tőlem - N.Z.)<sup>57</sup> Lukács az itt közölt hosszú idézetben háromszor is érinti a montázs problematikáját, amikor a nevére nevezi, akkor elveti; ugyanakkor azt is írja, hogy „...a fényképészeti részdarabok és összekapcsolódásuk esztétikai feldolgozása...” a lényegét feltáró is lehet, ami nem jelent mást ha tudja ezt Lukács, ha nem tudja -, mint a montázs egyik lényeges funkciójának az elfogadását.

Mindezek alapján számunkra nem vitás, hogy Lukács téved a filmmontázs megítélésében, amikor szőröstül-bőröstül „technicista-pozitivistá metafizikának” tartja, mert ez a legteljesebben ellentmond mind a filmművészet története bizonyos tényeinek, mind a marxista filmelméleti örökségnek (lásd pl. a szovjet némafilmet és az ebből kinövő elméleti reflexiókat).

Minden művészet esetében az a legdöntőbb kérdés, hogy mi válhat tartalmává, mert végső fokon - az adott egynemű közeg adta lehetőségen belül, mind a megformálás, mind a megformált tartalmak befogadásának sajátosságai ettől a tartalomtól függnének. Lukács a filmművészet lehetséges tartalmának megragadásánál egyrészt ingadozik „...az élet extenzív egyetemességét”, a világ „korlátlan sokrétűségét” magába foglaló tartalom, és a „mindennapi élet” mint tartalom között,<sup>58</sup> másrészt - s ez a súlyosabb probléma - a filmalkotás lehetséges tartalmának a kérdését nem választja határozottan szét a filmművészeti alkotás befogadásának a jellegétől,

s ebből a szétválaszthatatlan meghatározottságból próbálja levezetni a filmművészet esztétikai sajátosságát. Lukács a következőket írja:

„A film életközelsége ugyanis a lehető legközvetlenebbül átlátszó és áttekinthető életre törekszik; olyan követelmény ez, amelyet a hétköznapi ember támaszt állandóan környezetével szemben... a filmnek ezt a követelményt a mindennapi élethez közeli (hitelesen reális) valóság mimézisével kell kielégítenie. Ez az életközelség határozza meg a film legdöntőbb stíluskérdéseit...

Az esztétikailag így megragadott életközelségnek a film tartalma és formája szempontjából kettős jelentősége van. Egyrészt a filmben a mindennapi élet korlátlan sokrétűsége a művészi mimézés tárgyává válik. Az ember teljes környezete, a természet, a növény- és állatvilág, az ember alkotta társadalmi környezet itt magában teljes valósággént jelenik meg, olyan valósággént, amely az emberével elvileg teljesen egyvágású és egyenértékű. Ez szükségszerűen következik a fényképszerűen ábrázolt világ hitelességéből, amelyben minden tárgynak szükségképpen a valóságos létnek ugyanazt a fokát idézi fel.”<sup>59</sup>

Éppen ez, a filmművészet lehetséges tartalma, e tartalom megjelenítésének és befogadása sajátosságainak az összezavarása, az egyik alapvető oka annak, hogy Lukács szűkre szabja a filmi kifejezés határait. Ezzel kapcsolatosan a következőket írja: „Mint a mozgalmas vizualitás művészete, amely mellé az auditivitás szintén mozgalmas komplexuma társul, a film nem fejezheti ki az ember legmagasabbrendű szellemi életét, amelyet az irodalom a költői nyelvbe átöntött szó segítségével közvetlenül, a képzőművészetek és a zene pedig mint meghatározatlan tárgyiasságot különböző módokon közvetve ábrázolhatnak.”<sup>60</sup> Lukács ezen álláspontja többé-kevésbé helyesnek bizonyulna, ha a filmalkotás tartalma valóban a „mindennapi”, a „hétköznapi” élet volna, ahol a jelenség elrejtje a lényegét, ahol a látszatok uralkodnak, ahol - ennek következtében - magából az élet e formájából is hiányzik a mélyebb gondolatiság.

Lukács a művészetek egynemű közegével kapcsolatban, így a filmművészetével is, alapvető értékekkel gazdagította a marxista esztétikát. Ennek ellenére, a filmi kifejezés határainak megszorításánál jelzett, hibás álláspontjának másik oka a filmművészet egynemű közegének helytelen felfogása. Lukács ugyanis a filmet elsősorban és mindenekelőtt vizuális művészetnek tartja, szerinte az auditivitás nem azonos értékű társa a vizualitásnak: „...a hallható elem lényegileg csak kísérőszerepet játszik a vizualitáshoz képest”.<sup>61</sup> Összehasonlítja a szó (és annak különböző megnyilvánulási formái) költői, drámai és filmbeli szerepét, s azt mondja: a filmben „...a szónak szükségképpen csak másodlagos, kiegészítő és kiegészítő szerep juthat, semmiképp sem jöhet létre az az érzéki-szellemi művészi atmoszféra, amely az irodalomban a szellem emberi ábrázolásának alapját alkotja. A filmbeli ábrázolásnak ez a korlátja nem csupán a szellemi csúcsra vonatkozik...”<sup>62</sup> Lukács nem egyedül áll ezzel az álláspontjával, mindenekelőtt a némafilmre alapozott filmesztéták (pl. R. Arnheim) képviselik ezt a felfogást, de a másik véglet is létezik: eszerint a hangosfilm (épp a hang megjelenése miatt) a filmművészet fejlődésének magasabb foka; vagy az az álláspont, hogy a filmművészeti alkotás esztétikai minőségét az irodalmi forgatókönyv (tehát a szó) „preformálja” stb. Azt gondoljuk, hogy a hangosfilm létrejöttével (amely nem magasabb foka a filmművészetnek) a komplex egynemű közeg közül egyik sem elsődleges, s inkább a kapcsolódásukat, összefüggésüket (ahogy Lukács György Mészáros Istvánhoz írott levelében beszélt erről) és az ebből fakadó lehetőségeket kell hangsúlyozni (ami persze nem zárja ki, hogy létrejöhetnek olyan esetek, hogy egy-egy alkotásban inkább a vizualitás, vagy inkább az auditivitás válik az alkotás esztétikai minőségének hordozójává).

Visszatérve a „mélyebb gondolatiság” kérdésére, Lukács az 1<sup>o</sup>. jelzőrendszer fogalmának a megteremtésével próbálja a különböző művészetekben megnyilvánuló gondolatiságnak a lehetőségét megragadni. Egy Eisensteinről szóló tanulmányomban<sup>63</sup> rámutattam arra, hogy a

lukácsi 1'. jelzőrendszer problematikáját Eisenstein a 30-as évek elején a filmművészet kapcsán már kidolgozta (a cikkben a belső monológ, a szenzuális gondolkodás problémája stb. kérdésekre utaltam). Itt éppen Eisenstein elméleti és gyakorlati tevékenysége kapcsán igyekeztem megmutatni - s ezt Lukács a filmművészettel kapcsolatos későbbi, bizonyos értelemben önkritikus nyilatkozatai is megerősítették, amelyekről az alábbiakban szólok -, hogy a filmművészet mind a vizuális, mind az azonos értékű auditív közegével (de még inkább ezek együttes, egymás hatását felfokozó lehetőségével) teljes mértékben alkalmas a mélyebb gondolatiságot - éppen a lukácsi 1'. jelzőrendszer értelmében - „...a szó goethei értelmében 'kimondatlanul' érzékletessé...”<sup>64</sup> tenni.

A filmtől a mélyebb gondolatiságot elvitató álláspontok további gyengesége az, hogy vagy egy drámából, vagy egy más irodalmi alkotásból (regényből) készült filmet hasonlítanak össze egymással, függetlenül attól, hogy ezek a filmek mint alkotások milyenek, ahelyett, hogy a filmművészet fejlődésének tényleges értékeit vizsgálnák meg abból a szempontból, hogy az általuk ábrázolt kor milyen tényleges „gondolati” problémáit tudták megragadni. Azon kívül, hogy Lukács filmművészetre vonatkozó hivatkozásai (különösen ebben a korszakában) rendkívül gyérek, „példáinak” jelentős része nem bírja el a kritikát. Pl. a most jelzett gyengeség Lukácsra is teljesen jellemző, amikor a következőket írja: „...Herbert Yhering, ez a finom érzékű kritikus már a húszas évek elején, egy Othello-film bemutatása alkalmából megjegyezte, hogy a lényeges nagy tragédia semmiképp sem férhet el a megformálási módban”.<sup>65</sup> Lukács tehát még a rendezője nevét megemlíteni sem méltó némafilmet hasonlítja össze Shakespeare-rel... ez a lukácsi példa kifejezi mindazokat a problémákat, amelyekről beszéltünk.

Az eddig elmondottak után egyáltalán nem véletlen, hogy Lukács véleménye szerint a filmalkotás esztétikai sajátosságai a hangulati egység; ennek kapcsán kifejti, hogy mind a film hatásának, mind befogadásának ez a központi elve, hogy a kompozíció lényege szintén a hangulati egységhez való ragaszkodás, hogy a filmalkotásban esztétikailag egyedül csak az számít, hogy hozzájárul-e az alkotás hangulati egysége megteremtéséhez stb. Ezen álláspontja kifejeződéseként Lukács egészen addig megy, hogy kijelenti: „A filmfelvétel összes technikai eszközeinek... csak az ad esztétikai értelmet, hogy a hangulati egységnek, az egyik hangulat másikba való átvezetésének, a hangulati kontrasztoknak kifejezési eszközévé válik...”<sup>66</sup>

A hangulati egység ilyen középpontba állítása, és lényegében a filmművészet esztétikai sajátosságával való azonosítása szükségszerűen következik a fentiekben jelzett és bírált lukácsi álláspontból.<sup>67</sup> Úgy véljük, hogy a filmművészet esztétikai sajátosságai nem merül ki egy jellemzőben (különösen nem a hangulati egységben, amelynek a filmművészetben való megkülönböztetett szerepét ugyanakkor nem tagadjuk); ahhoz, hogy a filmművészet sajátosságát megragadjuk, mind a filmművészet lehetséges tartalmából származó, mind a sajátos egynemű közeg adta lehetőségekből fakadó többi vonatkozást, de még inkább e vonatkozások kapcsolata következtében létrejött sajátos egységet kell figyelembe venni. A filmművészet sajátosságai - a maga általánosságában - véleményünk szerint nem más, mint az ember és környezete extenzív világából kiemelt sokféleségnek az audio-vizuális mozgófénykép segítségével megragadott (és értelmezett) művészi egysége; ahol a művésziség kritériumai az általános esztétikából már ismert olyan problémák, mint a tartalom és a forma viszonya, a jelenség és a lényeg kapcsolata a művészetben, a tipizálás stb. kérdéseinek a filmalkotásban való sajátos megvalósulásai.

Az eddigiekből is kiderült, hogy nincs terünk ahhoz, hogy részletesen elemezzük Lukács e korszakában kifejtett filmelméleti koncepcióját; inkább néhány olyan alapproblémát választottunk ki - és nagyon röviden jeleztük az ezekkel kapcsolatos kifogásainkat -, amelyek meghatározták „Az esztétikum sajátossága”-ban kifejtett lukácsi filmelméleti koncepció lényegét.



Itt általánosságban csak azt kívánjuk hangsúlyozni, hogy Lukács Györgynek a filmművészet lényegével kapcsolatos itt kifejtett elképzelései messze elmaradnak az általános esztétikai problémák általa adott felvetésétől és megoldásától. Azt hisszük, nem járunk messze az igazságtól, ha a lukácsi koncepcióban levő alapvető fogyatékok okát abban látjuk - amelyre nemegyszer maga Lukács is utalt -, hogy Lukács a szükséges mértékben nem ismerte sem a filmművészet történetét, sem az ehhez kapcsolódó filmelméleti irodalmat.<sup>68</sup> Részben ez a magyarázata annak is, hogy a marxista filmelmélet megteremtése érdekében Lukácsot sokkal inkább az általános esztétika területén elért eredményeiért idézik, hivatkoznak rá, s nem a filmelmélet elvi kérdéseiben vallott felfogását igyekeznek felhasználni.<sup>69</sup>

## V. Közelebb a filmművészethez

„Az esztétikum sajátossága” című mű megjelenése után - s ezek az évek egyúttal a magyar filmművészet jelentős fellendülésének az évei is voltak - a filmterületről is mind többen fordultak Lukácshoz, hogy kikérjék véleményét, s ezzel magát Lukácsot is közelebb hozzák a filmművészethez. Mindenekelőtt három ilyen eseményre kívánunk utalni: 1967-ben volt Lukács György levélváltása a „Cinema Nuovo”-val; 1968-ban - bizonyos filmek megtekintése után - adott Lukács egy rendkívül jelentős és alapos nyilatkozatot a magyar „Filmkultúra”-nak, majd 1971-ben a francia televízióknak.<sup>70</sup>

E nyilatkozatoknak csak azokat a fő gondolatait kívánjuk idézni, amelyek kapcsolódnak az általunk már tárgyalt problémákhoz, s látni fogjuk, hogy sok vonatkozásban Lukács itt maga kérdőjelezi meg „Az esztétikum sajátosságát”-ban kifejtett nézeteit; e nyilatkozatokban igaz, hogy kellően nem részletezett formában - a filmművészet esztétikai lehetőségének egy minőségileg új felfogása fogalmazódik meg.

Mielőtt a „Filmkultúra”-nak nyilatkozott volna, Lukács a következő filmeket tekintette meg: Jancsó Miklós: „Így jöttem”; „Szegénylegények”; „Csillagosok, katonák”; „Csend és kiáltás”. Kovács András: „Nehéz emberek”; „Hideg napok”; „Falak”. Szabó István: „Apa”. Kósa Ferenc: „Tízezer nap”. Fábri Zoltán: „Hús óra”, és Semprun - A. Resnais: „A háborúnak vége”.

E filmek ismeretében azzal kezdi nyilatkozatát: „...Én az újat abban látom: ráléptünk arra az útra, hogy helyesen éljünk a film most kifejlődő új, technikai sajátosságaival... A mi filmeink szerintem most arra tesznek erőfeszítéseket, hogy az új dolgokat mint új emberi érzések és emberi viszonyok kifejezési módját ragadják meg, s ezzel az új kifejezési módokat tényleg fennálló problémáinkhoz kapcsolják. Ha tehát ezt a kérdést tartalmi-társadalmi oldalról tesszük fel, akkor itt valóban újtással állunk szemben, amelyben mi bizonyos fokig valami eredetit, újszerűt is nyújthatunk a Nyugatnak. Különbséget kell tenni az ún. technikai újítás és annak művészi végiggondolása között. A művészi végiggondolás akkor lehetséges, ha az emberek látják, hogy ezekkel a dolgokkal egészen új összefüggéseket lehet kifejezni. És ez minálunk messzemenően megvan.”<sup>71</sup> S ez nem más, mint a magyar történelmi múlt sok, napjainkig ható sajátosságának bemutatása, s szocialista jelenünk e történelem által is színezett ellentmondásainak ábrázolása, az, ami testet ölt Lukács véleménye szerint Jancsó és Kovács filmjeiben, ezért írja róluk: „...Jancsót és Kovácsot a történelemszemlélet tekintetében igazi avantgarde-nak kell tekinteni.”<sup>72</sup> Majd ugyanezzel a problémával kapcsolatban Lukács a következőket mondja: „...A mai film ugyanis s ez pozitív dolog - rendkívül gyors ütemben ábrázolja az átalakulásokat...”<sup>73</sup> s „...Kovácsot és Jancsót éppen azért emelem ki, mert náluk az a tényleges, szocialista törekvés érvényesül, hogy a valóságot úgy ábrázolják, ahogy van, de egyszersmind emocionálisan is élesen szembeállítják a pro és kontra álláspontokat...”<sup>74</sup>

Lukács tehát a magyar társadalmi fejlődés által felvetett új tartalmak kifejezésére alkalmasnak tartja a filmművészetet, s e tartalmak kifejezésével nemcsak tartalmilag mondunk valami újat Nyugatnak, hanem a filmművészet esztétikai lehetőségeit is gazdagítjuk. S ennél a kérdésnél Lukács újra hangsúlyozza: „...Tapasztalataim azt mutatják, hogy általában a legforradalmibb átalakulásoknál is nem a technika szabja meg, mi jöhet ki a tartalomból, hanem a tartalomnak kell szabályoznia a technika alkalmazását.”<sup>75</sup>

Egyik kérdés közvetlenül „Az esztétikum sajátosságá”-ban kifejtett, a film intellektuális lehetőségeivel kapcsolatos fenntartásait feszegette. Lukács erre a következőket válaszolta talán a legvilágosabban itt kérdőjelezvén meg saját, korábbi álláspontját -:

„Azt hiszem, hogy az egész dolgot esztétikailag is, filmdramaturgiailag pontosan meg kellene nézni, nehogy fennakadjunk a nem analizált intellektualitás problémájánál. Az intellektuális problémákat ugyanis lehet formailag és tartalmilag nézni. Nem kétséges, hogy formailag az irodalom és legfőképpen a dráma a legalkalmasabb ennek a kifejezésére. Az intellektuális problémák azonban valamilyen formában mindenütt jelen vannak...

Egyáltalán nem kétséges, hogy Bachtól és Händeltől kezdve, Beethovenen keresztül egészen Bartókig, a nagy zene állást foglalt egész sor világnézeti problémában. Ennek ellenére tisztán zeneileg nem lehet kifejezni egy intellektuális problémát mint olyat. A filmnél nem ilyen végletes a helyzet. De nem jutottunk el még oda, hogy megtaláljuk a módját annak, hogyan lehet megragadni igazán ezt a szellemi arcot. Nem jutottunk még el ugyanis annak pontos megértéséhez - s ez összefügg azzal, hogy a filmben a szó hol az értelem kifejezése, hol hangulatkeltő vagy ezt közvetítő zöreje, mert mind a két szerepet betölti a filmben -, meddig mehetünk el a filmben a gondolatiság terén. Véleményem szerint nem olyan messzire, mint a drámában... Úgy vélem, hogy az intellektuális problémák mint tartalmiak, természetesen nélkülözhetetlenek a filmben. De meg kell keresni kifejezésük alkalmas eszközeit. S én úgy látom, ezeket még nem találtuk meg maradéktalanul...”<sup>76</sup>

A montázssal kapcsolatban is most már nevén is nevezve a montázst - Lukács revideálja álláspontját; az egyik feltett kérdésben ugyanis arról is szó van, hogy „...rendkívül jelentős a filmnek az az eszköze, amit montázsnak nevezünk...”<sup>77</sup> Lukács erre azt válaszolja: „Ezt én általában nem vonom kétségbe. Csak a filmnek meg kell találnia a módját - Kovács a Hideg napok-ban megtalálta, jobban, mint a Falak-ban -, hogyan alkalmazza ezt a specifikus film-eszközt.”<sup>78</sup>

A francia televíziónak adott nyilatkozata is rendkívül értékes gondolatokat tartalmaz; megismétli, tovább konkretizálja, elmélyíti a „Filmkultúra”-nak adott nyilatkozata számos állítását, jelezvén, hogy Lukács filmelméleti koncepciójában egy valóságos fordulat történt, amit az is alátámaszt, hogy a két nyilatkozat között majdnem négy év telt el, s gondolatilag mégis szerves egységet alkotnak.

Az egyik feltett kérdésben szerepel a következő vélemény: „...az ön esztétikus tevékenységében a film viszonylag kis helyet foglalt el”. A válasz: „Valóban így van. Az én esztétikámnak az alapja az irodalommal való foglalkozás volt, ahhoz aztán hozzájárult már egész fiatal koromban a képzőművészet, hozzá jött később főképpen Bartók hatására a muzsika is. A filmmel csak mellékesen foglalkoztam...”<sup>79</sup> Ezek után a kérdező megjegyzi: „...az utóbbi időben mintha többet foglalkozna a filmmel”. Lukács válasza igenlő és a következőkkel indokolja: „Hadd kezdjem azzal, hogy a kulturális fejlődés egyik tünetére utalok... és a magyar fejlődésben minduntalan vannak korszakok, amikor kiváló egyéniségeknek és a korszak találkozásából egyszerre bizonyos művészet vezető szerephez jut... (Kiemelés tőlem - N.Z.)

Most az az érzésem ... hogy abban a nagyon komplikált folyamatban, amelyben mi most új, szocialista kultúrát akarunk teremteni és meg akarunk szabadulni a sztálinizmus hagyomá-

nyaitól, *a film bizonyos avantgarde szerepet játszik* (kiemelés tőlem - N.Z.), amennyiben fölvet egész sor kérdést, amelyektől a szűkebb terület szakemberei visszariadnak és mégis döntő fontosságúak.”<sup>80</sup> A magyar filmművészet fellendülésében, e folyamat értékelésében - tovább folytatva a „Filmkultúra”-nak adott nyilatkozatában mondottakat - Lukács a legfontosabbnak a következőket tartja:

„... És lehet új kifejezési formákat keresni azért, mert egy művész újat tár fel tartalmában, ami elmondhatatlan az eddigi kifejezési forma mellett. Ha ennek a kifejezésére talál adekvát vagy megközelítően adekvát formát, akkor történik meg az, hogy a művészet igazi, nem formális továbbfejlesztése következik be. Az az érzésem, hogy a magyar filmben útban vagyunk egy ilyen probléma meglátás felé... Az új magyar filmnek a jelentőségét ebben az értelemben úgy kell értékelni, mint áttörési kísérletet, amely akkor is értékes, ha tartalmában és formájában akadnak problematikus elemek.”<sup>81</sup>

Lukács előbb idézett nyilatkozataiból az derül ki, hogy szerinte a magyar társadalmi fejlődés olyan új tartalmakat produkált, amelyek kifejezésére mindenekelőtt a filmművészet képes, s a magyar film útban van e tartalmiságok adekvát kifejezéséhez - éppen ezáltal válik vezető művészi ággá. Lukácsnak ez az álláspontja különösen azért fontos, mert a magyar művészeti kultúra közismert irodalomcentrikus jellegével (és az ebből fakadó irodalomcentrikus elméleti reflexióival) szemben először mondja ki, hogy a művészetek társadalmi szerepét illetően új helyzet jött létre Magyarországon: a 60-as évektől kezdve a filmművészet vált vezető művészeti ággá.

A magyar esztétikai és művészetelméleti gondolkodás napjainkig nem tudott mit kezdeni ezzel a lukácsi útmutatással; nem tudta levonni az új helyzetből fakadó következtetéseket sem a tudományos kutatásban, sem az esztétikai nevelés új modelljének a kidolgozásában (s az ehhez szorosan kapcsolódó egyetemi filmesztétikai képzés megnyugtató megoldásában), sem a kulturális politika gyakorlati tevékenységének e vonatkozásokban való elméleti megalapozásában.

A magyar filmművészet fellendülése, vezető művészeti ággá válása Lukácsot filmelméleti koncepciójának „csendes” felülvizsgálatára sarkallta, s ennek során Lukács hozzákezdett az új helyzetből fakadó elméleti problémák megfogalmazásához. Ebben a folyamatban kell elhelyeznünk Lukács utolsó éveinek nyilatkozatait, amelyeknek legfőbb intenciója szerintünk az, hogy mivel a filmművészet fejlődésének ma még az elején tart - de máris olyan jelentős eredményeket produkált, amelyek megengedik annak kijelentését, hogy - a filmművészet esztétikai lehetőségei beláthatatlanok. Lukács állandóan változó és fejlődő filmelméleti koncepciója ennek belátásával és kimondásával, az ebből fakadó elméleti konzekvenciák levonásával - amihez Lukács hozzákezdett - válik teljessé és befejezetté.

\*

Vázlatos áttekintésünk végéhez értünk. Igyekeztünk azt megmutatni, hogy Lukács a filmművészet esztétikai lényegével kapcsolatos álláspontja hogyan formálódott, fejlődött, sokszor önmagának is ellentmondva. Röviden arra is igyekeztünk rámutatni, hogy a film sajátosságaival kapcsolatban Lukács nagyon sok részproblémában jelentőset, fontosat mondott, ugyanakkor fejlődésének különböző korszakaiban jelentős kérdésekben tévedett, bár később e tévedéseit részben saját maga korrigálta. Ezek alapján szeretnénk hangsúlyozni, hogy Lukács filmelméleti koncepciója nem egyes részletében, nem egyes szakaszában jelentős, hanem a maga egészében, összefüggéseiben, ahol is nézetei változásának az iránya a különösen fontos, ahogy eljutott a „mozi” esztétikájától a filmművészet korlátlan esztétikai lehetőségének a kimondásáig. S éppen ez a folyamat mutatja Lukács gondolkodói erejét és nagyságát, hogy - hibáival és tévedéseivel együtt is - jelentős filmelméleti koncepciót tudott létrehozni, amely

ugyan a problémák felvetésében és azok kidolgozásában jelentősen elmarad a marxista általános esztétikában elért eredményeitől.

Ugyanakkor ezzel együtt azon véleményünket is szeretnénk kifejezésre juttatni, hogy a filmművészet elméleti problémáinak marxista-leninista kifejtése kellő színvonalon és szisztematikus rendszerességgel még nem történt meg, ezért tudományosan megalapozott és részletesen kifejtett marxista-leninista filmesztétika ma még nincs (amivel nem azt akarjuk mondani, hogy e téren az eddigiekben jelentős eredmények nem születtek, ennek megteremtéséhez talán Eisenstein jutott legközelebb); ezért nem szánjuk paradoxonnak, amikor azt mondjuk, hogy mind a lukácsi filmesztétikai koncepciót a Lukács által kifejtett általános esztétika alapján kell helyesbíteni, mind a marxista-leninista filmesztétikát a Lukács által is elért általános esztétika eredményeinek a felhasználásával kell megteremteni. E nehéz, és tudományosan még előttünk álló feladat megoldásában nem árt, ha Lukács azon tanácsát is megfogadjuk, hogy: „A dolog úgy áll, hogy ma a filmről vitatkozni is csak kommunista állásponton lehet. Az igazi marxizmus-leninizmusnak éppen az őszinteségben van az ereje, mi pedig legjobb tulajdonságunkról mondunk le, ha ezt az elvet taktikázás végett feladjuk...”<sup>82</sup> Ezek a tanácsok a filmtudományban ma különösen időszerűek, ahol a taktikázgatások különösen gyakoriak, s emiatt különösen nehéz a marxizmust-leninizmust érvényesíteni, ami pedig elengedhetetlen feltétele a marxista filmtudomány megteremtésének.

Megjelent: Magyar Filozófiai Szemle 1975/ 5-6 számában és La teoria del cinema nell' di Lukacs címen a Cinema Nuovo 1980: 266, 267, 268; 1981: 269 számaiban.

## Eisenstein filmelméleti munkássága

Eisenstein sokirányú munkásságának átfogó elemzésével, értékelésével a filmtudomány mindmáig adós. Ennek elsősorban az az oka, hogy csak az elmúlt két évtizedben kezdtek megteremtődni azok az objektív feltételek, amelyek e gazdag - tragédiáktól sem mentes - életmű kutatásához elengedhetetlenül szükségesek.

Eisenstein több filmje torzó maradt, vagy elkészülte után nem mutatták be; néhányat csak a legutóbbi évtizedekben ismerhettünk meg. Elméleti tevékenységének legfontosabb eredményei is csak a hatvanas évek közepétől váltak hozzáférhetővé, ekkor olyan művek kerültek a nyilvánosság elé - köztük Eisenstein legjelentősebb teoretikus alkotása, *A részvevő természet* -, amelyeket a szerző életében nem publikált. A hagyaték teljes anyagának közreadása ma sem fejeződött be.

Ezek után érthető, ha a filmelmélet problémáinak kutatása során napjainkban is gyakran megfogalmazódik a kérdés: mi Eisenstein elméleti tevékenységének a jelentősége? E munkásságnak csak történeti értéke van-e, vagy ma is ható tényező?

Az erre a kérdésre adott válaszokban a marxista filmtudományban is különböző nézetekkel találkozhatunk. Azt, hogy mint filmrendező hatott és hat még ma is a világ filmművészetére - egyértelműen elismerik; minden idők egyik legjelentősebb filmrendezőjének tartják. Elméleti munkásságáról azonban többen másként vélekednek, sokan a filmesztétika történetének bár jelentős, de ma már túlhaladott szakaszát látják tevékenységében.

E tanulmány célja mindenekelőtt a teoretikus Eisenstein bemutatása, s ezzel a fenti vélekedés cáfolata; annak bizonyítása, hogy Eisenstein nemcsak filmrendezőként, hanem teoretikusként is jelentőset alkotott, hogy elméleti tevékenységének sok olyan vonatkozása, értéke van, amely a filmtudomány maradandó alapját képezi.

Eisenstein munkásságának filmrendezői és filmteoretikusi oldalát nem lehet mereven szétválasztani; ugyanakkor ezek az oldalak önmagukban is olyan teljeseek, hogy a maguk viszonylagos önállóságában külön-külön is vizsgálhatóak. Elméleti tevékenységében kétirányú folyamatot figyelhetünk meg: állandóan változó, alakuló filmelméleti koncepcióját egyrészt a filmrendezés folyamatában szerzett tapasztalataiból, másrészt a filozófia, általános esztétika és művészettudományok kérdésfeltevéseinek, vizsgálati módjának és eredményeinek a figyelembevételével dolgozta ki. Ezzel azt bizonyította, hogy a filmelméleti kutatás ilyen megközelítése - a filmművészet konkrét problémáinak vizsgálata, s az ebből születő filmesztétikának mint ágazati esztétikának összekapcsolása és konfrontálása az általános esztétikával - mind a filmművészet és filmesztétika, mind az általános esztétika számára az egyedül termékeny elméleti magatartás.

Eisenstein filmelméleti munkásságának célja a filmművészet lényegének, a filmalkotás sajátosságának feltárása volt. Ezt a célt elsősorban nem egy vagy több rendszeres, összefoglaló műben igyekezett megvalósítani, hanem tanulmányok sorozatában, bár elméleti tevékenységének második szakaszában monografikus törekvéssel is találkozhatunk. Huszonöt éves elméleti munkásságának folyamatában, nézeteit állandóan korrigálva és gazdagítva kereste a választ a filmművészet lényegével kapcsolatos kérdésekre.

Eisenstein filmelméleti tevékenységében két nagy szakaszt különböztetünk meg. Az első szakasz a húszas évek végéig tart, és a nyugat-európai úttal zárul. Ennek az időszaknak a központi problémája a montázs. A második szakasz az amerikai úttal kezdődik: e periódusban Eisenstein kritikusan átértékeli az előző időszak montázs-felfogását; gondolkodásában a montázs problémája mindinkább háttérbe szorul, előtérbe pedig egyre inkább olyan kérdések

kerülnek, mint a filmi belső monológ, a szenzuális gondolkodás, a kép és a hang egymáshoz való viszonya, a szín- és a sztereóhatás jelentősége, a filmművészeti szintézis kérdése, a kompozíció problémái stb. Ennek a szakasznak az alapvető elméleti problematikája a filmalkotásban testet öltő szintézisnek s az ezt megvalósító eszközöknek, módszereknek a vizsgálata. Eizenstein elméleti főművében, *A részvevő természetben* összegzi e második szakasz elméleti hozamát.

Azok, akik arról beszélnek, hogy Eizenstein elméleti tevékenysége csak filmelmélet-történeti érdekesség, az első szakasz problematikája és eredményei alapján ítélkeznek; nem ismerik, vagy nem kellően ismerik a második szakasz maradandó értékeit, amiért nem is annyira ők a hibások, sokkal inkább az a tudománytörténeti helyzet, amelyről a bevezetés elején szóltam.

E tanulmányban arra törekedtem, hogy fő vonásaiban megrajzoljam azt az utat, amelyet Eizenstein a filmművészet lényegének vizsgálata érdekében bejárt. Ennek az útnak rendkívül gazdag, bonyolult volta miatt is nehéz a feladat, amelyre vállalkoztam; ha sok mindenben nem tudtam eleget tenni az olvasói elvárásnak, mentségemre szolgáljon, hogy tanulmányom azok közé az írások közé tartozik, amelyek elsőként kísérlik meg összefüggéseiben áttekinteni Eizenstein filmelméleti munkásságát.

## **Eizenstein színházi tevékenysége**

Eizenstein útja a filmhez a színházon keresztül vezetett.

1918 tavaszán önként belépett a Vörös Hadseregbe; művészi tevékenysége itt és ekkor kezdődött, mint az ebben az időben fontos szerepet betöltő propaganda-agitációs vonatok dekorációs karikaturistájáé, majd 1919-1920-ban mint a különböző frontszínházak díszlettervezőjéé és rendezőjéé.

Ez a kor világszerte a színházi vitáknak - a színház megújításának, a polgári színházzal való szembefordulásnak - az időszaka volt. Eizenstein a szocialista forradalomban, a forradalom által vált művésszé, ezért természetes volt, hogy bekapcsolódott a polgári színház lerombolását szándékozók tevékenységébe, a társadalmilag aktívabb, a közönség és a színház új típusú kapcsolatát megvalósítani akaró szocialista színházi törekvésekbe.

1920 őszén, 22 éves korában Moszkvába került, ahol hamarosan a Proletkult Színházban dolgozik, mint díszlettervező. Először Jack London *A mexikói* című kisregényéből készült darab színrevitelében működött közre. Bár ennek elsősorban csak a díszleteit tervezte, de a rendezőnek sugallt néhány ötlete a színház filmszerűsítése felé mutatott, s rányomta bélyegét az egész előadásra.

Eizenstein törekvései első ízben a *Na vszejakovo mudreca dovolno prosztoti* (magyarul: A lónak négy lába van vagy Karrier) című Osztrovszkij-darab rendezésében valósultak meg. A hagyományos színházzal szembeni elutasítása nemcsak abban nyilvánult meg, hogy Osztrovszkij szövegét semmibe vette, aktualizálta, hanem abban is, hogy fő céljának megfelelően, s ennek érdekében nem törődött a jó ízlés határaival sem - mindent felhasznált a nézők mindenáron való megrökönyödtetésére. Az „átszabott” darabban szereplő egyházi férfiak az ősidők óta tartó világnézeti vitában hamarosan egyetértésre jutottak, vízzel fröcskölték egymást, cigánykerekét hányták, miközben, az előadás folyamán többször is, a nézőtéri székek alatt petárdák robbantak. Törekvései, amelyekkel a színházat új társadalmi hatóerővé akarta változtatni, mint későbbi visszaemlékezéseiben maga is elismerte, „némileg botrányos ízüek” voltak.

Sokan, mivel az előadás egy kisfilmbetétet (*Glumov naplója*) is tartalmazott, innen számítják Eizenstein filmes pályafutását. Erről Eizenstein később úgy nyilatkozott, hogy tulajdonképpen nem is annyira a kisfilm beillesztése volt a fontos, mint inkább a rendezés egész koncepciója, amely sajátos, a filmre jellemző vonásokat mutatott.

A *Karrier* rendezésének gyakorlati tapasztalatait általánosította Eizenstein *Az attrakciók montázs*a című első jelentős, 1923-ban írt munkájában. Itt attrakción a közvetlen, érzéketes, pszichofiziológiai (esetenként sokk-)hatás kiváltására alkalmas olyan ríktó látványosságokat értett, amelyeket a közös tematikai feladat, a rendezői célkitűzés fűz egybe. Eizenstein e művében az attrakció fogalmát a következőképpen határozta meg:

„Az attrakció (a színház vonatkozásában) - a színház bármely agresszív momentuma, vagyis bármely olyan eleme, amely a maga szenzuális vagy pszichológiai hatásának rendeli alá a nézőt; tapasztalatilag hitelesítetten, matematikailag kiszámíthatóan hozza létre a befogadó érzelmi megrázkódtatásait, amelyek a maguk összességében egyértelműen megteremtik annak a lehetőségét, hogy a nézők átéljék a bemutatott darab eszmei oldalát, az ideológiai végkövetkeztetést... (A megismerés útja 'a szenvedélyek eleven játékán át' - a színház specifikuma).”<sup>83</sup>

Eizenstein a színházi attrakciók montázsával, az akrobatikus, cirkuszi, táncos stb. elemek sajátosan attraktív szervezésével olyan fiziológiai hatás megteremtésén fáradozott, amelynek során az érzelmek, indulatok felkeltésével és tudatos irányításával a személyiség (a néző) érzékeit, érzelmi világát, habitusát a szocialista forradalom érdekében meghatározott politikai-világnézeti irányban lehet alakítani.

E korszakból még két színházi eseményről kell megemlékezni: Tretyjakov *Halló, Moszkva?*, valamint *Gázmaszk* című darabjainak megrendezéséről. A rendezés filmszerű jellege továbbfejlődött: az elsőben különböző szcenikai eszközökkel, maszkkal történő kinagyításokat („plánokat”) használt, a másodikat pedig egy moszkvai gépgyár munkatermében vitte színre Eizenstein. Ezzel a színházi produkció „realitása” tovább növekedett, a színész és a néző közötti határ elmosódott. Eizenstein eme törekvései következtében a színház filmesítése, a rendezésnek filmre jellemző sajátosságai már olyan ellentmondásba kerültek a színház tradicionális jellegével, hogy a produkció megszűnt színházi előadásként létezni. Ezzel Eizenstein a közönségre való hatás új, erőteljesebb formáját akarta megteremteni; ezért fejlesztette a színházat a filmi specifikumok felé, s amikor kiderült, hogy ez ellentmond a színház lényegének, szakított a színházzal, s átpártolt a filmhez. Úgy vélte, hogy a színház elavult, nem alkalmas a forradalom támasztotta új követelmények teljesítésére, hogy a színház modern, korszerű formája a film, ezért a tömegek nevelésének stafétabotját a filmnek kell átvennie.

Igaz, később sokszor elismerte, hogy véleménye (amellyel különben sem állt egyedül) elhamarkodott volt, s a korhoz kötődött. Tudjuk, hogy a 30-as évek közepén - revidálva a színház elvetésére irányuló véleményét - már igen nagy szerepet szánt a jelenetrész (ami eredetileg színházi kategória) rendezésének, a mise en scène-nek; ezt tekintette kiindulópontnak, amelyből a filmrendezés speciális eszközei kinőnek a filmművészeti szintézis során. Felfogása változásának újabb bizonyítéka volt, hogy 1940-ben Wagner *Walkürjét* vitte színre a Moszkvai Nagyszínházban. A harmincas évek közepétől elméletileg is mind többet foglalkozott a színház sajátosságaival; s a filmművészet lényegének vizsgálatánál a színházművészettel kapcsolatos páratlanul gazdag ismereteire is támaszkodott. Elég, ha *A sztereófilmről* című tanulmányára utalok, amelyben kimutatja, hogy a „...sztereófilm nemcsak a 'rendes' film technikai fejlődésének soron következő fázisa, nemcsak Lumière és Edison találmányának harmadfokú rokona, hanem még a ... színház dedunokája is, a színház szociális fejlődésének legfiatalabb és legújabb - mai - foka.”<sup>84</sup>

## Eisenstein filmelméleti munkásságának első szakasza

Eisenstein elméleti tevékenységének első szakasza az 1923-1929-es éveket foglalja magába; *Az attrakciók montázsa* (1923) és a külföldön publikált *A filmforma dialektikus megközelítése* (1929) című írások foglalják össze ezt az időszakot. Kétségtelen, hogy 1928 és 1929 első fele volt az, amikor Eisenstein elméleti tevékenysége a legintenzívebb volt, ekkor fogott hozzá a filmjeinek rendezési tapasztalataiból nyert ismeretek elméleti általánosításához.

Eisenstein Grigorij Alekszandrov és Eduárd Tissze társaságában 1929 augusztusában megkezdte nyugati utazását; ennek során Nyugat-Európában, majd az USA-ban több előadást tartott a szovjet film fejlődéséről, illetve a filmművészet elméleti problémáiról, mindenekelőtt az intellektuális film koncepciójáról. Ezért, bizonyos értelemben, ez a nyugati út átmenetet képez Eisenstein elméleti tevékenységének két szakasza között; egyrészt folytatása az első szakasznak, másrészt még inkább előkészítése a másodiknak.

## *Eisenstein montázsfelfogása a némafilmművészet időszakában*

A forradalom utáni orosz filmművészet legdöntőbb elméleti és gyakorlati problémája a montázs volt. S ez nemcsak Eisenstein tevékenységére volt jellemző; közzismert, hogy e téren Lev Kulesov és Dziga Vertov milyen jelentős sikereket értek el, eredményeiket Eisenstein is ismerte. (Ezért kérte fel Eisenstein Dziga Vertovot a *Karrier* rendezésének idején a *Glumov naplója* filmbetét elkészítésére; önmaga csak azután fogott hozzá, hogy Vertov a feladatot nem vállalta.)

Ugyanerre az időre esik Griffith *Türelmetlenség* című filmjével való megismerkedése is, valamint egy japán tanítóhoz fűződő barátsága, aki segített neki a japán nyelv tanulásában. Ez utóbbi - a japán írás ideografikus ismerete, a japán kultúra, mindenekelőtt a kabuki-színházzal való találkozása - nagyban megkönnyítette számára a montázs lényegének megértését.

Kétségtelen, hogy Eisenstein gyakorlati és elméleti tevékenységének középpontjában ekkor a montázs állt. Az volt a véleménye, hogy a montázs a filmművészet legdöntőbb sajátossága; a montázs lényegének megragadása azonos a filmművészet specifikumának feltárásával. Ebben a meggyőződésében nemcsak a fentebb jelzett filmtörténeti fejlődés játszott szerepet, legalább annyira fontos volt az a filozófiai belátása, hogy a dialektika törvényei (adott esetben az ellentétek egységének és harcának törvénye) a létezők minden területén érvényesülnek, így a filmalkotásban is jelen vannak. Ugyanakkor Eisenstein látta, hogy a dialektika törvényszerűségeit nem lehet minden közvetítés nélkül alkalmazni a filmművészetben, tudta, hogy azokat a filmművészet magyarázatára adaptálni kell, s ennek során meg kell mutatni a dialektika filmművészetre való alkalmazásának sajátosságait.

Eisenstein szerint a dialektika a művészetben sajátos dinamizmusként valósul meg, amelynek két oldala van: a kifejezés és a ritmus. Ez a dinamizmus a filmművészetben konfliktusként fogalmazódik meg, két összetevője a beállítás (a filmszerkezet legkisebb - vágástól vágásig tartó - egysége) és a montázs, ahol is a beállítás a művészetbeni kifejezésnek, a montázs pedig a ritmusnak felel meg. A dialektika filmművészetre való alkalmazásának eredményeként e művészetet tehát a konfliktus elvén alapulónak kell felfognunk, amelyben a montázs nem más, mint ezen konfliktusok megszervezésének és kifejezésének módja. Ennek következtében a montázs megvalósulásának különböző formái nem mások, mint a dialektika törvényszerűségének (mindenekelőtt az ellentétek egységének és harcának) a filmművészetre való adaptálásából születő különböző konfliktusok tartalmait kifejező és e tartalmak egymáshoz való viszonyait szervező módszerek.



Eizensteinnek ezt a filozófiai felfogását s ennek filmművészetre való adaptálásából születő általános elvét önmagában most ne minősítsük; vizsgáljuk meg, hogyan konkretizálta ezt Eizenstein a filmművészet speciális kérdéseiben.

### *1. Az attrakciók montázsa a filmben*

Láttuk, hogy került Eizenstein - színházat reformáló kísérletei kapcsán (azok következtében) - a filmhez. Ennek az átmenetnek az ugrópontja az attrakciók montázsa volt; ezt Eizenstein színházi kísérletei születték, alkotójuk azonban átmentette a filmhez.

Szergej Jutkevics visszaemlékezésében leírja, hogyan született az attrakciók montázsának elképzelése.<sup>85</sup> 1922 őszén közösen átdolgoztak egy darabot, amelynek a *Colombina harisnya-kötője. Színpadi attrakciók felfedezése Szergej Eizensteintől és Szergej Jutkevictől* címet adták. Láttuk, hogy később a *Karrier* rendezésében Eizenstein hogyan valósította meg elképzeléseit.

Úgy vélem, bármilyen érdemei is vannak Eizensteinnek az attrakciók montázsa gyakorlati és (különösen) elméleti megalkotásában, ezek az eszmék, elvek benne voltak az orosz baloldali értelmiség ekkori közhangulatában. Jellemzően illusztrálja ezt Ilja Ehrenburg *Julio Jurenito* című, 1921-ben írott könyve. A könyvben szereplő Mester benyújtott X. Pius pápának egy javaslatot a lelkek megfogására: „Néhány rendszabályt javasolt a pápának az ügyféltoborzás sikerének biztosítására... Hogy hol és milyen feltételek mellett lehet a legkönnyebben megfogni a lelket, azt éppen olyan alaposan kell tisztázni, mint ahogyan a kereskedő a reklám módjait tanulmányozza, ... a ‘vallásos érzés’, vagy pontosabban az az ujjongás, melyet a vallás felhasználhat a maga céljaira, a modern emberben a gyors mozgás érzékelése közben támad fel, és vonat, repülőgép, lovaglás, zene, cirkusz és hasonlóképpen idézik elő. E célból az expresszvonatokon és az autókban mozgó kápolnákat kell felszerelni, és minden szertartást átszervezni; lassúból és áhítatosból váljanak szenvedélyesebbé, át kell őket vinni az arénába, és elképesztő ugrásokat, száguldást, ostopattogást és repülőgép-felszállást kell beiktatni. Ezek voltak a jelentés fő elgondolásai. Válasz nem érkezett rá.”<sup>86</sup> Úgy vélem, vitathatatlan, hogy a könyvbeli Mester is az Eizenstein által megfogalmazott attrakciók montázsa segítségével akarta a pápával a hívőket, a vallás „közönségét” a kívánt irányba fordítani, megoldozni.

Ha most újra visszatérünk Eizensteinhez, el kell mondanunk, hogy a filmhez kerülésének idején az orosz filmművészetben ún. tradicionalisták és újítók tevékenykedtek. A tradicionalisták már a forradalom előtt is rendeztek, értették a filmszakma minden csínját-bínját, az újítók pedig csak a forradalom után (legtöbbjük annak következtében) kerültek a filmhez. Eizenstein is az utóbbiakhoz tartozott. Így írt erről: „Mint a beduinok vagy az aranyásók, úgy érkezünk a kopár vidékre, amely mérhetetlen lehetőségeket rejtett magában... Az ellentmondások, a szakmai származás különbözőségének káoszában ücsörögtünk kunyhóinkban... Volt a forradalom lendülete. Volt a forradalom új pátusza. Adott volt a burzsoázia intézményeinek gyűlölete, és a pokoli vágy és szomjúság, hogy a burzsoáziát a film frontján is megverjük.”<sup>87</sup>

Eizenstein nem forgatott sok filmet, s ezekből sem mindet fejezhette be; de az elkészült és a bemutatott filmek kis száma ellenére valamennyi mű befolyásolta a filmművészet fejlődésének menetét. Ez annak következtében volt így, mert munkásságában az elméleti és gyakorlati tevékenység szorosan összekapcsolódott.

Eizenstein a filmművészetben is azokat a célokat kívánta megvalósítani, amelyekre a színház vonatkozásában már utaltam. Első filmje, a *Sztrájk* (1924 második fele) a polgári színijátás elveivel való teljes szakítás jegyében készült, ennek ellenére voltak benne bizonyos színházi elemek; itt Eizenstein folytatta az attrakciók montázsával kapcsolatos elképzeléseinek megvalósítását.

A filmben ezek az attraktív elemek (ilyen volt pl. hogy a rendőrspicli képe buldog, majd majom képébe tűnt át, vagy a vágóhídi jelenetek beágása a sztrájk véres leverésének képsorába) excentrikus kiélezést, naturalista metaforákat jelentettek, és nem mindig segítettek elő Eisenstein azon célját, hogy úgy váltsanak ki sokkhatást, hogy meghatározott politikai irány szerint dolgozzák meg a néző érzelmét, mivel széttördelték a film összefüggő cselekményét, akadályozták annak kibontakozását.

Az attrakciók montázsának túlkapásaiban tetten érhetjük a Proletkult nézeteinek hatását is, bár Eisenstein maga a nézeteket nem osztotta teljes egészében. (Enciklopédikus műveltsége következtében elsősorban azzal nem tudott megbékülni, hogy a Proletkult a múlt minden kulturális-szellemi értékét el akarta vetni. A Proletkulttal való nézeteltérése a *Sztrájk* rendezése során lett egyértelmű, útjaik el is váltak.)

A polgári művészet reakciós jellegével való leszámolás szükségességével azonban - amit a Proletkult hirdetett - Eisenstein teljesen egyetértett. Számára ennek egyik megvalósulási formája a polgári színház és film mesére épített dramaturgiájával való leszámolás volt, hiszen a polgári ideológia elsősorban a színházi és filmprodukciók sztorijában jelentkezett. Eisenstein úgy vélekedett, hogy prométheuszi feladatot kell megoldani: túl kell haladnia alkotó munkásságában az amerikai filmművészet olyan produkcióit, mint a *Robin Hood*, *A bagdadi tolvaj*, *A gyűlölet háza* stb. (Moszkvában ebben az időben ezeket a filmeket játszották a filmszínházakban.)

Eisenstein a *Sztrájk*kal kezdett hozzá e prométheuszi feladat teljesítéséhez. A film felépítése tagadta a polgári sztorit; ezt tematikailag kapcsolódó attrakciókkal helyettesítette. A film témája a proletár osztályharc egyik fontos területe, a sztrájk volt, s a film hőse, az osztálytudatos, harcos proletár tömeg, dramaturgiailag tagadta a polgári film individuális hősét, a sztárt. Az attrakciók feladata nemcsak a mese pótlása volt, a nézőkben ezeknek sokkhatást is ki kellett váltaniuk, hogy ezzel a befogadók érzelmeit a rendező által kívánt irányba formálják át.

Később többen (maga Eisenstein is) bíralták az attrakciók montázsának túlzásait; rámutattak arra, hogy a *Sztrájk*ban alkalmazott attrakciók montázsja sokszor nem biztosítja a megértés logikai folyamatosságát, az attrakciók szimbólumok helyett olyan metaforaként vannak jelen, amelyek nem teszik lehetővé a témában megfogalmazott eszme kibontását.

A *Sztrájk*ban azonban nem a montázs attraktivitása volt a fontos, hanem az, hogy Eisenstein a film közegében itt alkalmazta először azt a felfogását, hogy a montázs nem más, mint a konfliktus hordozója és kifejezője; a film témája által megfogalmazott osztályellentmondások olyan konfliktusokban öltönek testet, amelyeknek eszköze a montázs.

A *Sztrájk* témájában rejlő konfliktusok nemcsak (talán nem is elsősorban) az attrakciók montázsában jelentek meg; Eisenstein már itt hozzákezdett azoknak a montázsformáknak a megteremtéséhez, amelyek klasszikus tökéletességükben a *Patyomkin páncélos*ban valósultak meg. Ezért később Eisenstein nem alaptalanul állította, hogy első filmje előgyakorlat volt a *Patyomkin páncélos*hoz.

A *Sztrájk* a montázs középpontba állításával alapvető eszmei-világnézeti értékek új kifejezési formáját adta. Eisenstein a proletariátus osztályharcának egyik fő formájában, a sztrájkban találta meg azt a témát, amelyben tartalmi és formai célkitűzéseit művészi módon megvalósíthatta; így ez a mű vált az első jelentős forradalmi filmmé a filmművészet történetében (Eisenstein szavaival: a *Sztrájk* volt a film októberi forradalma). A *Sztrájk* születésének világnézeti problémáit tárta fel, néhol fiatalos túlzással és leegyszerűsítéssel Eisenstein *A forma materialista megközelítésének kérdéséhez* (1925) című tanulmányában.

## 2. A némafilm montázsformáinak kialakulása

Eizenstein némafilmes időszakában négy filmet rendezett; ezek a következők: *Sztrájk* (1924), *Patyomkin páncélos* (1925), *Október* (1927), *Régi és új* (1926-29). Eizenstein e filmek mindegyikében a némafilm montázsformáit alkalmazta, így e művek kapcsán jelezni kell az alkotói feladatban jelentkező különbségeket és elért eredményeket.

A *Sztrájk*ról az előzőekben már szóltam; láttuk az attrakciók montázsának filmi megvalósulását. Ha az itt alkalmazott formai-komponálási elvek utóéletét nézzük, akkor az *Októberben* és a *Régi és újban* azok bizonyos elemeivel újra találkozhatunk. Az *Október* szerkezeti-komponálási elvét tekintve a *Patyomkin* előtti korszakhoz sorolható, inkább a *Sztrájk* folytatásának hat: nincs összefüggő meséje, az epizódok lazán kapcsolódnak egymáshoz, s az *Októberben* lévő intellektuális montázs egy és másban rokon is az attrakciók montázsával.

Az attrakciók montázsának továbbélésével a *Régi és újban* is találkozunk. Ilyen a film középső részében az álmóvizió montázsa, a kulák külső megjelenítésének képe, a bürokrácia (a hatalmassá nőtt írógép) szatirikus ábrázolása stb. Itt azonban az attrakciók montázsa szervesen beépül a cselekmény kifejtésének menetébe; ugyanakkor az attrakciók montázsa e filmben is összekapcsolódik az intellektuális montázssal, megteremtődik tehát e két montázsforma szintézisének lehetősége.

Mindezek ellenére az *Október*, a *Régi és új* nem annyira a *Sztrájk* folytatásai, mint amennyire a *Patyomkin* utáni időszak új alkotói feladatának, az intellektuális filmnek az előkészítői. Az *Október* és a *Régi és új* - ikerfilmek; az utóbbi az *Október* fogásait népszerűbbé, közérthetőbbé kívánta tenni.

A némafilm montázsformái teljességükben a *Patyomkin páncélosban* valósultak meg; Eizenstein itt maximálisan kiaknázta e montázsformák által adott stílus lehetőségeit, ezért - az ismétlés veszélye nélkül - ezen az úton nem lehetett tovább haladni.

Ezért a némafilm montázsformáinak jellemzését a *Patyomkin páncélos* kapcsán kívánom bemutatni. Beszéltem már arról, hogy Eizenstein szerint a montázs nem más, mint a dialektika filmművészetbeni megvalósulása - azaz a konfliktus. Eizenstein a film minden sajátosságát a konfliktusra (illetve annak különböző megnyilvánulásaira) vezette vissza.

Melyek most már ezek a konfliktusok? Eizenstein *A filmforma dialektikus megközelítése* (1929) című tanulmányában adja e konfliktusok legátfogóbb leltárát. Ezek a következők: grafikus konfliktus, síkok konfliktusa, térfogatok konfliktusa, térbeli konfliktus, világítási konfliktus, a tempó konfliktusa, a tárgy és a nézőpont konfliktusa, az objektum és térbeli minősége közötti konfliktus, egy folyamat és időbeli minősége közötti konfliktus, az egész optikai komplexum és egy egészen más szféra közötti konfliktus, illetve ezeknek a konfliktusoknak valamilyen összekapcsolódásai. Összegezve: a némafilm konfliktusai a vizuális ellenpontban, a hangosfilm konfliktusai az audiovizuális ellenpontban öltenek testet.

Továbbá: a filmművészetben lévő konfliktusnak van térbeli formája - ez a beállítás; van feszültségi fázisa, ritmusa - ez a montázs. Ennek megfelelően a film alapelemei: a beállítás és a montázs. Itt van egy látszólagos ellentmondás: az ugyanis, hogy a konfliktus lehet beállítás is, ami viszont nem montázs. Ezt az ellentmondást a beállítás és a montázs eizensteini viszonyának a magyarázata oldja fel.

Eizenstein (vitatva Pudovkinnak azt az álláspontját, hogy a beállítás a téglához hasonló, amelyet a montázs köt-fugáz össze) kifejtette, hogy a beállítás az alkotásnak nem téglaszerű alapegysége, hanem a montázsnak a sejtje, maga is potenciális montázs. Eizenstein szerint ugyanis a fentebb felsorolt konfliktusok a beállításokon belül is megtalálhatók (ezért a be-

állítások potenciális vagy mikromontázsok), míg az egyes beállítások közötti konfliktusok a kifejlődött montázskonfliktusok, a makromontázsok.

A mikro- és makromontázsok között Eisenstein szerint nem evolúciós, mennyiségi, hanem dialektikus-stadiális, minőségi kapcsolat van, amelynek következtében a pudovkini  $1+1=2$  helyett az eizensteini képlet:  $1+1=3$ . Azaz a beállítások montázskonfliktusainak összeütközései - másként fogalmazva - nem egyszerű összegüket, hanem szorzatukat, tehát dialektikus ugrást, új minőséget (új jelentést, értelmet) eredményeznek. (Ugyanakkor Eisenstein elismer- te, hogy a pudovkini montázs, amelyet sokan elbeszélő montázsnak neveztek el, egyik lehetséges részese - de nem döntő és meghatározó formája - az ő montázsfelfogásának.)

Hogyan kell viszonyulnunk a montázs itt vázolt eizensteini koncepciójához? Véleményem szerint minden azon múlik, hogy valóságos tartalmuk, lényegük szerint mik ezek a konfliktusok! Eisenstein álláspontjának nagy negatívuma az, hogy ezeket a konfliktusokat ebben az időszakban - legalábbis elméletileg - formai, elvont tér- és időbeli, absztrakt vizuális vagy auditív konfliktusokként kezeli; nem tulajdonít jelentőséget e konfliktusok emberi, társadalmi-történeti, osztályszerű meghatározottságának.

Eisenstein munkásságának ebben az időszakában elméletileg elhanyagolta e konfliktusok tartalmának vizsgálatát, a hangsúlyt az egyáltalán nem analizált formális konfliktusok összeütközésére helyezte.

A feltett kérdésre - előlegezve bizonyos később tárgyalandó folyamatokat is - azt válaszolhatom: Eisensteinnek nincs igaza, amikor a filmművészet sajátosságát a montázssal azonosítja (akárhogyan is értelmezi ezt a montázst); ugyanakkor mindazokban az esetekben montázsfelfogása s ehhez kapcsolódó konkrét montázsformái helyesnek bizonyulnak, a filmművészet történeti fejlődésében is kimutatható vonulatot, filmművészeti értéket képviselnek, amikor a beállítás tartalmában lévő konfliktusok társadalmi-történeti mértékkel mérve valóságos, tényleges emberi konfliktusok.

Ugyanakkor azt is jelezni kell, hogy Eisenstein filmrendezői gyakorlatában helyreigazította a konfliktus fogalmának absztrakt felfogását: filmjei konfliktusainak ugyanis valóságos, társadalmilag-történelmileg determinált politikai, világnézeti, pszichológiai, érzelmi stb. tartalmak vannak, s az ezeket megfogalmazó montázsformák e konkrét tartalmakból nőnek ki.

Eisensteinnek az előzőekben vázolt azon álláspontját, hogy a filmalkotásban testet öltő konfliktus a montázsban jelenik meg, általa fejeződik ki, szerveződik meg - a későbbi problémák megvilágítása érdekében - talán úgy kellene differenciálni, hogy a konfliktus és a montázs kapcsolatát montázselvnek, s a konkrétan megjelenő speciális konfliktusformát montázsformának lehetne nevezni. Így a montázselv Eisensteinnek azt a belátását fejezi ki, hogy - a dialektika törvényszerűségeinek általános érvényesülése következtében - minden létezőben, így a beállításban és a beállítások összekapcsolásának jellegében is ellentmondás van; a montázsformák pedig azt mutatják meg, hogy ezek a mindenben létező ellentmondások a filmművészet területén (a konfliktus sajátos természetéből fakadóan, általa meghatározottan) hogyan, milyen konkrét formában öltenek testet.

Eisenstein *A film negyedik dimenziója* (1929) című tanulmányában adta meg a némafilm montázsformáinak legrészletesebb felsorolását, bemutatását. E montázsforma sajátosságainak meghatározásában jórészt elköveti azokat a hibákat, amelyekről a montázs általános jellemzésénél már beszéltem.

Eisenstein a némafilm következő montázsformáit sorolja fel: 1. metrikus montázs; 2. ritmikus montázs; 3. tonális montázs; 4. felhangmontázs; 5. intellektuális montázs. E montázsformák felosztási alapja kettős: a felosztás egyrészt a beállítások méterhosszán alapul (ilyen a metrikus montázs), másrészt a felvételek méterhossza és a bennük lévő formális tartalom,

illetve e tartalom különböző oldalainak egymáshoz való viszonya alapján: hogy domináns-e valamelyik oldal (ritmikus- és tonális montázs), vagy nem domináns (felhangmontázs).

Az első négy montázsforma, ha összekapcsolódik, akkor montázsszerkezetté vagy kisebb-nagyobb montázssegységgé áll össze. A metrikus, ritmikus és tonális montázs a dominánsok montázsa; ezek a montázsformák fejlődésének kezdeti stádiumát képviselik, ezért nevezi őket Eizenstein gyakran ortodox montázsnak. A felhangmontázs egy új fejlődési stádiumban jött létre, mert a virtuálisan háromdimenziós térhez még az időben való létezést (a negyedik dimenziót) is felhasználja a maga sajátosságának kialakításához.

Ezek a montázsformák sajátos konfliktusformák, mindenekelőtt a konfliktusok közötti feszültségi fázisokat jelentik; ezek jellege lehet motorikus, primitíven emocionális és dallamosan emocionális, tehát hatásában mindegyik megmarad a tiszta fiziologizmus szintjén (ahogy az attrakciók montázsa is megmaradt ezen a szinten).

Eizenstein zsenialitása, akkori törekvéseinek maximális megvalósulása második filmjében, a *Patyomkin páncélosban* (1925) teljessé vált ki.

Az 1905-ös orosz forradalom 20. évfordulójára filmet akartak készíteni Az 1905-ös év címmel. A *Patyomkin* felkelése a forgatókönyvnek eredetileg csupán egy kis epizódja volt, mindössze másfél oldal, 43 beállítás. Az évforduló gyorsan közeledett, ezért elhatározták, hogy a film cselekményét csupán a *Patyomkin* csatahajó felkelésére szűkítik, s benne mutatják meg az 1905-ös forradalom lényegét.

Eizenstein a másfél oldalas epizódot emocionális forgatókönyvnek tekintette; a forgatás folyamán a részletesebben papírra vetett technikai forgatókönyv többször megváltozott. Elsősorban a véletlenül felvett ködjelenet, továbbá az egyesszai lépcső jelenetének hangsúlyos kidolgozása volt jelentős változás; e változások ugyan a film lényegét nem érintették, művészi értékét azonban rendkívül gazdagították. (Éppen az egyesszai lépcső- és a ködjelenet vált később a film legtöbbet idézett, elemzett és dicsért részévé.)

A film szerkezete, kompozíciója és a benne lévő montázsformák szervesen nőttek ki a témából; a kompozíció kiegyensúlyozott zártsága a klasszikus görög tragédiára emlékeztet. (A film öt részre tagolódik, középen a híres ködjelenet.) A konfliktusokat kifejező montázsformák tökéletes megvalósulást nyertek (lásd az egyesszai lépcső montázsmegoldását, amelyről alapos elemzéseket olvashatunk magától Eizensteintől); a némafilm valamennyi kifejezőeszköze a maga gazdag fegyverzetében csillog a pars pro toto-tól a film ritmusáig. Ez a némafilm megvalósította azt a paradoxont (s ebben Meisel zenéje csak segítő elem volt), ami a zene és a képi anyag „szerves” egységének megteremtésében például szolgált az audiovizuális filmművészetnek.

Mindez azt mutatja, hogy Eizenstein a *Patyomkin páncélosban* maximálisan kihasználta a némafilm montázsformái által adott stílus lehetőségeit, ami egyúttal azt is jelentette, hogy ezen az úton - az ismétlés veszélye nélkül - nem lehetett továbbhaladni.

### 3. Az intellektuális film koncepciója

Az intellektuális filmhez a *Fővonal* (később: *Régi és új*) jelentette az első, majd az *Október* a második lépést. Eizenstein 1926 májusában kezdett hozzá a *Fővonal* munkálataihoz; filmjével az volt a célja, hogy a mezőgazdaság szocialista átszervezésének fő vonalát ábrázolja. 1927 januárjában abbahagyta e film forgatását, és hozzákezdett az októberi forradalom tizedik évfordulójának szentelt *Október* című filmjéhez, amelyet a díszünnepségen be is mutattak, majd csak bizonyos átdolgozás után, 1928 márciusában tűztek műsorra. Ezután újra elővette a

*Fővonalat*, amelyet 1928 novemberére be is fejezett, de azt is csak bizonyos változtatások után, 1929 októberében, megváltoztatott címen (*Régi és új*) mutattak be.

E filmekhez, illetve Marx művének, A tőkének tervezett megfilmesítéséhez kapcsolódott Eizenstein „intellektuális film” koncepciója. Ezt a koncepciót egyrészt a művész belső szellemi fejlődése, másrészt a polgári filmművészetben mind népszerűbbé váló „anti-intellektuális film” koncepciója elleni harc szülte.

Ebben az időszakban a polgári művészetelméletekben - alapvetően Freud hatására, akinek tanait Eizenstein is jól ismerte, s egy időben szimpatizált is velük - igen erős volt az érzelmi oldal, az ösztönök szerepének túlhangsúlyozása, aminek hatására a filmművészetben Jean Epstein francia filmrendező és teoretikus fogalmazta meg a húszas évektől kezdve az „anti-intellektuális film” koncepcióját.

Epstein a mozi társadalmi szerepét valamiféle szórakoztató, pszichoanalitikai leckében és gyógykezelésben látta; hatását az alkoholéhoz hasonlította: az alkohol is, a film is csak szublimálószer - az elfojtott vágyak, a kielégületlen szükségletek kiváltotta feszültség elfedésére, látszólagos leküzdésére szolgál.

Eizensteiné, mint tudjuk, a burzsoáziát a film frontján is meg akarták verni. Ehhez, többek között, le kellett számolniuk a művészetek érzelmi vonatkozásait eltúlzó irracionális nézetekkel is. Eizenstein „intellektuális film” koncepciója ebben a harcban született; az „anti-intellektuális film” elleni elméleti és gyakorlati megnyilatkozásnak is tekinthetjük.

Ugyanakkor Eizenstein belső fejlődése is elvezetett az „intellektuális film” koncepciójához. Színházi rendezéseiben és a *Sztrájkban* az attrakciók montázsával a fiziológiai sokkhatásnak a személyiséget formáló szerepével kísérletezett. A *Patyomkin páncélosban* az érzelmi és értelmi oldalak kiegyensúlyozott teljességét hozta létre. A Szovjetunióban a kiélezett osztályharc követelményei is azt igényelték, hogy a társadalmi-történeti folyamatokat következetesen tudományosan elemezzék, s ezeket a tudományos eredményeket közérthetően tegyék hozzáférhetővé a széles (többségükben analfabéta) tömegek számára.

Eizenstein úgy vélte, hogy erre a legalkalmasabb eszköz a film, csak meg kell teremteni azt a formáját, amely meg tud felelni ezeknek a feladatoknak. Ezt a folyamatot, s az itt létrejövő igényeket figyelembe véve érthetjük meg, hogy Eizenstein számára az intellektuális film miért jelenthette a tudomány, a művészet és az osztályharc szintézisét.

Eizenstein az *Októberben* és a *Fővonalban* (illetve ezeknek a filmeknek különböző változataiban) az intellektuális filmmel kapcsolatos elképzeléseit csak részben valósíthatta meg. A megvalósulást az *Októberben* több rész is jelzi: a mensevikek kétszínűségét (behízogó beszédét) a hárfa és a hárfaon játszó kezek játéka kívánja sugallni; Kerenszkij jelentéktelen figurájának, ugyanakkor nagyratörő, bonapartista terveinek szembeállítására és leleplezésére szolgáltak azok a képek, amelyek a Téli Palota lépcsőin felfelé lépegető (de mégsem haladó) Kerenszkijt mutatták; a híres „vallás”-montázs, mely a különböző vallások, kultuszok isteneit (a kereszténység Krisztusától az eszkimók halványáig) ábrázolta montázsszerkezetben azzal a céllal, hogy Kornjilov vallásosságának (ezáltal általában a vallásnak) a lényegét leleplezze.

A *Régi és újban* az intellektuális montázsra épült az esőért imádkozó körmenet bemutatása, vagy a tejszeparátor megindulásának feszült várakozását ábrázoló híres montázs.

Az intellektuális film megteremtésének folyamatában ezek az eredmények Eizensteint nem elégtették ki, ezért is határozta el A tőke megfilmesítését, illetve kezdett elméletileg is intenzívebben foglalkozni az intellektuális film problémájával. Az 1927-28 között papírra vetett Munkafüzeteiből tudjuk, hogy A tőke adaptálása során Eizenstein azt a feladatot akarta

megoldani, hogy az intellektuális film (adott esetben A tőke adaptálása) tanítsa meg a munkást (a nézőt) dialektikusan gondolkodni.

Ezekből a Munkafüzetekből nyerhetünk először valóságos képet arról, hogy milyen volt A tőke adaptálásából születendő film eizensteini elképzelése. Azelőtt ugyanis sokan azt tételezték fel, hogy a rendező a marxi munka szövegének a megfilmesítésére gondolt. A „megtanítani a munkást dialektikusan gondolkodni” feladata nem igényelte Marx műve filozófiai és gazdasági kategóriarendszerének közvetlen filmi átültetését. Bár az is igaz, hogy Eizenstein másutt, az intellektuális filmmel kapcsolatos elvárásaiban továbbment ennél, azt a véleményét is előadta, hogy az intellektuális filmmel olyan fogalmakat is ki lehet fejezni, mint a „dialektikus materializmus”, a „jobboldali elhajlás” stb.

Az előzőekben beszéltem arról, hogy az *Október* és a *Régi és új* kapcsolódik a *Sztrájk*hoz is; az attrakciók montázsa és az intellektuális montázs között - alapvető különbségük ellenére - sok párhuzam, hasonlóság található. Közös sajátosságuk: mindkettő agresszíven, végletes módon akar valamit hangsúlyozni. Az attrakciók montázsa elsősorban az érzelmi szférára hat, esetenként fiziológiai sokkhatást is kiváltva; az intellektuális montázs viszont főként az értelmi szférára irányul, gondolati reakciók kiprovokálása érdekében. Alapvető problematikuságuk is azonos. Azon a személyiség-pszichológiai tényen túl, hogy az emberi személyiség változásában az érzelmi, akarati stb. vonatkozásokban együttesen van meghatározó szerepük, Eizenstein az intellektuális filmben úgy akart kiváltani gondolattársításokat, létrehozni fogalmakat, hogy az ezeket megvalósító montázsszerkezeteket nem tudta beépíteni a filmi cselekmény folyamatába. (Ahogy ezt a nehézséget már a *Sztrájk* esetében is láttuk, csak ott az attrakciók montázsával kapcsolatban.) Ez a nehézség újra felvetette az eizensteini filmdramaturgia ellentmondásait.

Ezt a kérdést külön is meg kell vizsgálnunk, mert az itt jelentkező problémák (a *Patyomkin páncélos* kivételével) végigkísérték Eizenstein némafilmes tevékenységét.

Az orosz filmesek új filmdramaturgiát teremtő tevékenységének megértése érdekében újra a polgári film elleni harcukból kell kiindulnunk; már jeleztem, hogy Eizenstein is le akart számolni a polgári film sztorira épített dramaturgiájával, a szerelmi háromszögre egyszerűsített szentimentális, hazug szórakoztatóiparával. (Dziga Vertov is ebből az indulatból fakadóan tagadta meg a játékfilmet, hozta létre a maga dokumentumfilm-konceptióját, a „filmszem”-et, a „filmigazság”-ot.)

Ezt a polgári születésűnek tekintett filmsztori-dramaturgiát Eizenstein a vizuális filmforma-dramaturgiával akarta helyettesíteni, ami nem volt más, mint az eddigiekben tárgyalt montázsformák dramaturgiája.

Némafilmjeiben kísérletet is tett e filmforma-dramaturgia létrehozására. Annak megfelelően, hogy az alkotásban testet öltő téma kifejezését hogyan valósította meg, háromféle filmforma-dramaturgiáról beszélhetünk. Ezek a következők:

- a) A montázsszerkezetekben lévő beállítások kapcsolatban vannak az előadott cselekmény folyamatával (ez volt a *Patyomkin páncélos* dramaturgiai megoldása).
- b) A montázsszerkezetekben lévő beállítások nincsenek szoros és közvetlen kapcsolatban (vagy az esetek jelentős részében nincsenek kapcsolatban) a cselekmény menetével; jelentésüket a film témájából fakadó gondolatiságra (szimbólumok, metaforák) alapozzák. (Ilyen törekvésekkel találkozhatunk az *Október*, valamint a *Régi és új* dramaturgiai megoldásaiban, bár Eizenstein nem tudta bennük teljesen megvalósítani a filmforma-dramaturgia e formáját.)
- c) A montázsszerkezetekben lévő beállítások a témából fakadó vagy azokhoz kapcsolódó eseményekkel sincsenek közvetlen kapcsolatban. E beállítások - a téma adta asszociációs

lehetőségeket felhasználva - az intellektuális montázs segítségével, önmagukban hoznak létre új jelentést, esetleg új fogalmat. (Eizenstein A tőke adaptálása során akarta a filmformadramaturgia e típusát megteremteni.)

Eizenstein elméleti fejlődésének második szakaszában saját maga végezte el - nézeteinek más korrekciójával együtt - e túlzásainak bírálatát, kihámozta ezek egyikének-másikának továbbfejleszthető racionális magját.

Az intellektuális film születésének izgalmas folyamatát, majd történetét Eizenstein jóval később önéletrajzi feljegyzéseiben így írta le:

„A szerző töprengő természetét már említettük. És bár a harmincas években (pontosabban 1927-28-ban) már jártak a villamosok, és a szerzőnek egyáltalán sehova nem kellett közlekednie, mivelhogy éjjel és nappal az *Októbert* montírozta az akkori filmbizottságon, s ott is lakott, a töprengés rossz szokása itt sem hagyta el.

‘Mi hát az eredmény’ - gondolta a szerző, aki ugyan nem volt már ifjanc, de most sem volt kevésbé megszállott.

Hiszen a ‘tézis’, amelyet épp most sikerült a filmvásznon megjelenítenem, tisztán logikai, elvont, ha úgy tetszik - intellektuális.

Tehát lehetséges az absztrakt fogalmak, a logikai formulákban kifejezett tézisek, az intellektuális és nem csupán az emocionális jelenségek közvetlen filmre vitele.

És ez is szűzsé, fabula, szereplők, színészek stb. stb. közreműködése nélkül.

Pontosan úgy, ahogy lehetséges az emocionálisan ható ‘attrakciók montázsa’ (amely csak kivételes esetben alkalmazza még a ‘szűzsé és bonyodalom attrakcióját’), szemlátomást lehetséges az intellektuális attrakció is.

‘Intellektuális attrakció!’

Születési éve: 1928.

Egyezményes jelölése: ‘A 28’

Az ‘energiatakarékossági’ elméletek ujjonganak, amikor megjelenik a tézis összevont képi kifejezése. Bármely tézisé. A legelvontabban megfogalmazott tézisé.

Uram bocsá! - hisz épp most sikerült ezt megvalósítanunk az egyik legelvontabb filozófiai kérdéssel.

Mi több, a nézőre nagy érzelmi hatást gyakorolt: a néző nevetett!

Tehát elképzelhető egy ilyenfajta filmművészet teljes rendszere, olyan filmművészeté, amely képes a tézis absztrakcióját közvetlenül, emocionálisan kivirágoztatni.

Vagyis lehetséges az ‘intellektuális film’.

És elrugaszkodva (mint gyakorta!) az elégtelen premisszáktól a megalapozatlan általánosítás felé... ‘perspektivikusan’ már felsejlik, hogy a jövő filmművészete nem más (no persze, alább már nem is adjuk!), mint az ‘intellektuális mozi’!

A jövő mint az intellektuális film korszaka.

Lázasan hozzáfogok, hogy megírjam a megfelelő harci kiáltványt.

Természetesen *Perspektívák* címen. A Közoktatásügyi Népbiztosság folyóiratában lát napvilágot, az 1-2. számban, amely folyóirat mintha csak ennek a cikknek a közlésére teremtetett volna, mivelhogy valami oknál fogva Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij többé nem jelentette meg!



Az ilyen film lehetőségei persze felmérhetetlenek.

Csak ez a film képes rá, hogy Marxnak A tőkében lefektetett fogalomrendszerét megjelenítse.

Épp ez a téma - *A tőke* - kerül be a gyártási tervbe. De előbb még elindulok európai és amerikai körutamra, bőröndömben magammal viszem az 'intellektuális film' elvének szenzációs felfedezését.

Az elméletnek viharos sikere és visszhangja van.

És miközben a hazai kritikusok és naturalisták ízekre szedik a *Perspektívákat*, a félhivatalos (rappista) irányzatok napi jelszavait ('az élő ember teóriája') ért támadás miatt, a másik tábor és a nyugati újságok lelkesen üdvözlük azt az 'irányzatot', amely céljául tűzi ki, hogy a képletek spekulatív absztrakciója lendületes, érzelmileg világos, sokszínű és változatos formákban keljen életre.

A negatív kritikákról becsülettel meg kell mondanom, hogy nem nagyon mélyedtek bele a kérdés lényegébe. Ezért még utólagosan visszavágtam.

De az egyetértő kritikusok is figyelmen kívül hagyták azt a körülményt, hogy a program vitathatatlan része egyaránt sajátja minden értelmes és céltudatos művészetnek.

Az elméletet érzelmileg megragadó képekben kifejezni... Már az öreg Goethe is ezt akarta.

Az elméletnek plasztikus képekben való közvetlen 'újraolvasztása' - csak ez volt új és vitatható. Az ábrázolásnak ez a módja bizonyos (montázs-) összefüggésekben képes elérni a 'mágikus' hatást.

A polémia nem nagyon izgatott.

Engem a metodika érdekelt.

És elemző bonckésem fűgén vájkált abban, ami az *Október*nek ebben az istenekkel foglalkozó részében létrejött, s amelyet úgy értékelhetünk, mint a következő, 'intellektuális' stádiumot, a megelőző, 'képi'-hez viszonyítva, amelynek jó példái a *Patyomkin* egyesszái lépcső-fináléjában felugró (metaforikusan elbődülő) oroszok.

Tehát a tézis: az isten tuskó.

Így építi fel a logika a maga állításait és következtetéseit.

És mi mit csináltunk?

Mi megalkottunk e között a két, egymástól távol eső tárgy között egy olyan folyamatos láncolatot, amelyben testet ölt alkotórészeinek egysége, s amelyhez (bizonyos tendenciózus szempontból) e két szélső láncszem is valóban hozzátartozik...

És ezzel nemcsak magát a gondolatot, a tézist tettük szemléletessé, hanem nagy emocionális hatással - tehát nyereséggel - értük el ezt.

De...

Mire hasonlít ez?

Ez hasonlít annak fordított folyamatára, ami a gondolkodás fejlődése során végbemegy, a primitív formáktól a tudatos gondolkodásformáig, a 'mi körünk' gondolkodásának szintjéig.

Valóban, ha a gondolkodás fejlődéstörténetével foglalkozó könyvek bármelyikét felnyitjuk, ennek a jelenségnek nagyon pontos meghatározását találhatjuk meg benne.

Tehát fokozatosan, progresszíven, a tudat fejlődése során a sűrítés felé halad.

Mindegy, hogy a népek tudati fejlődésének folyamatában vagy a gyermeki pszichikum alakulásának metszetében vizsgáljuk a kérdést. (Erről is számos könyvet olvashattunk!)

Tehát az én 'intellektuális mozim' módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok.

A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.”<sup>88</sup>

Ez a másik „beszéd” - a szenzuális gondolkodás problematikája - majd a következő részben kerül bemutatásra.

## **Eizenstein filmelméleti munkásságának második szakasza**

### ***A nyugati út***

Eizenstein Alekszandrov és Tissze társaságában, 1929 augusztusában Nyugat-Európába, majd az USA-ba utazott. Útjuk célja az volt, hogy tanulmányozzák a nyugati filmtechnika fejlődését, és hogy a Szovjetunió kulturális eredményeit népszerűsítsék. Ennek érdekében Eizenstein több előadást tartott a szovjet filmművészet fejlődéséről, illetve a filmművészet elméleti problémáiról, mindenekelőtt az intellektuális film kérdéseiről. Ilyen értelemben a nyugati utazás évei az elméleti tevékenység első szakasza folytatásának is tűnhetnek. Ez azonban csak részben igaz; sokkal inkább arról van szó, hogy ez az utazás átmenetet jelentett Eizenstein filmelméleti munkásságának második szakaszához.

Más szempontból sincs azonban mindenben éles és merev határvonal a két szakasz között. Eizenstein elméleti fejlődése első szakaszának számos értékét átmentette a második szakaszba, emellett az első szakasz további olyan elemeket is tartalmazott (pl. a hangosfilmmel kapcsolatos Pudovkinnal és Alekszandrovval közös kiáltványuk), amelyek majd csak a második szakaszban bontakoznak ki.

A nyugati út a hangosfilm technikájával való megismerkedés mellett számos alkotói feladatot is hozott. Ezek közül kétségtelenül Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének adaptálási kísérlete és az 1931-32-ben Mexikóban forgatott *Que Viva Mexico!* című film a két legjelentősebb.

Ismerjük a nyugati út szomorú mérlegét: a Paramount filmgyártó cég több forgatókönyvüket (köztük az *Amerikai tragédiát* is) visszautasította; a *Que Viva Mexico!*-t nem tudták befejezni, sőt a leforgatott több mint 60 ezer méter anyagot sem kapták kézhez. Otthon is gyűltek a viharfellegek; Sztálin 1931 novemberében a következőket táviratozta U. Sinclairnek: „Eizenstein elvesztette elvtársai bizalmát a Szovjetunióban. Úgy gondolják, dezertőr, aki szakított saját hazájával.”

Eizenstein és stábja 1932. május 9-én - sok siker, ünneplés és még több csalódás után - visszaérkezett nyugati útjáról a Szovjetunióba.

Az amerikai út kapcsán a *Que Viva Mexico!* című filmről, keletkezésének körülményeiről és sorsának későbbi alakulásáról kell még röviden szólnunk.

Miután Dreiser könyvének filmre vitele nem valósulhatott meg, Upton Sinclair - a illetékes szovjet szervek jóváhagyásával - szerződést kötött Eizensteinnel egy Mexikóról készítendő film tárgyában.

A film Mexikó gazdag történetéből és kultúrájából merítette témáját; Eizenstein elképzelése szerint egy prologusból és öt fő részből állt volna. Ezek a következők: 1. Sandunga, 2. Fiesta, 3. Agave, 4. Soldadera, 5. A halottak napja.

Eizenstein és stábja 1930. december elején érkezett Mexikóba, ahol hamarosan hozzákezdtek a film forgatásához. Több mint egy évig dolgoztak, ezalatt kb. 60 ezer méter anyagot forgattak, de a filmet nem tudták befejezni, mert U. Sinclair - azzal az indoklással, hogy a filmnek nincs közös megegyezésen alapuló forgatókönyve - abbahagyta a film finanszírozását.

U. Sinclair - azon ígérete ellenére, hogy az elkészült anyagot Eizenstein rendelkezésére bocsátja - a leforgatott anyagot kicsiben és nagyban kiárúsította, s abból Nyugaton különböző filmeket készítettek: Eizensteint grandiózus vállalkozásának ilyen brutális félbeszakítása rendkívül tragikusan érintette, sokáig reménykedett abban, hogy végül is befejezheti filmjét. Ez azonban nem valósulhatott meg.

A második világháború után többször folyt tárgyalás arról, hogy a leforgatott anyag egy kópiája jusson el a Szovjetunióba; ezek a tárgyalások 1974-ben vezettek eredményre. Ezután a még élő, nem éppen fiatal Alekszandrov Nyikita Orlov segítségével - a meglévő anyagot és Eizenstein eredeti elképzeléseit figyelembe véve - rekonstruálta a filmet, és elkészítette annak végleges változatát.

A forgatást követő majdnem ötven év után a végre Eizenstein elképzelésének szellemében rekonstruált film premierje 1979. augusztus 15-én volt, a XI. Moszkvai Filmfesztivál ünnepélyes megnyitásán.

### ***Újra a Szovjetunióban***

Miután Eizenstein - a disszidálásáról szóló rágalmakat is megcáfolandó - 1932-ben visszatért a Szovjetunióba, közte és a filmművészet közvetlen irányítói között (mindenekelőtt Sumjatszkijról, a Filmművészeti Főigazgatóság akkori vezetőjéről van szó) tartózkodás, sőt ellenszenv alakult ki. Ennek következtében Eizenstein bizonyos forgatókönyv-javaslatait nem fogadták el; a szovjet filmművészet 15. évfordulójának ünneplése alkalmából adott kitüntetések során érdemtelenül mellőzték.

Ezek után életében-munkásságában jelentős fordulat következett be; egy ideig nem a filmrendezés volt a fő feladata, hanem a filmművészet problémáinak tudományos megoldásán fáradozott. Ennek a tudományos munkának a moszkvai Össz-szövetségi Állami Filmfőiskola adott keretet, ahol Eizenstein ekkor tanított.

Azáltal, hogy előtérbe került az elméleti munka, megváltozott annak jellege is. Míg azelőtt egy-egy elméleti problémával foglalkozva mindenekelőtt vagy rendezési tapasztalatából indult ki, és azt akarta elméletileg általánosítani, vagy közvetlen politikai-művészi feladatot akart a filmművészetben megvalósítandó elméleti hipotézissel megoldani, addig az új szakaszban kezdődő elméleti tevékenysége sokkal szélesebb körű volt, érdeklődése kiterjedt a kultúra egészére is. A kultúra vizsgálata során figyelme a művészi formaalkotás általános módszereinek problémái felé fordult, alapvető céljává az vált, hogy behatoljon a dolgok - mindenekelőtt a filmalkotás - belső természetének sajátosságaiba.

Az Eizensteinnel szembeni bizalmatlanság az évek során oldódott, s 1935 tavaszán hozzákezdhetett a *Bezsin rétje* forgatásához. Eizenstein e filmjében összetett alkotói feladatot kívánt megoldani. E szándékáról előzőleg - összegezve amerikai útjának elméleti hozamát - a *Tessék!* című tanulmányában, többek között Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének forgatókönyve kapcsán beszélt, elmondta, hogy a polgári társadalom által tragikus bukásra kényszerített amerikai fiatalember pandanjára filmet akar készíteni a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” témájára.

Erre készült Eizenstein a *Bezsin rétjében*, amelynek valóságos történeti ihletése is volt.

A film tragikus véget ért; a rendező a szovjet Filmfőigazgatóság határozatai alapján 1935 és 1937 között két változatban is majdnem elkészítette a *Bezsin réjtjét*, de azokat nemcsak betiltották, hanem Eizensteint megalázó önkritikára is kényszerítették. Ez az önkritika jelent meg *A Bezsin réjtje hibái* címen a Szovjetszkoje Iszkusstvo 1937. április 17-i számában.

A *Bezsin réjtje* nem pusztult el teljesen; a hatvanas évek közepétől Szergej Jutkevics neves szovjet filmrendező irányításával egy kollektíva (Jurenjev filmtörténész, N. Klejman, a Moszkvai Eizenstein-Kabinet munkatársa, K. Alejeva vágó, B. Volszkij hangmérnök) elkészítette - szerencsésen megmaradt néhány száz kép felhasználásával - a *Bezsin réjtje* fotó-filmet, ennek néma és hangos változatát.

A fotó-film mindkét változatát először 1968 januárjában, Moszkvában, az Eizenstein halálának huszadik évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián mutatták be.

A filmmel kapcsolatos későbbi visszaemlékezések (mindenekelőtt J. Leydée) és a megmaradt képek tanulmányozása azt mutatják, hogy Eizenstein fontos elméleti problémákat akart a filmben megoldani; ilyenek voltak a fűgyszerű polifonikus montázs és a részvevő természet koncepciója. Ezeket az elképzeléseket csak évtizedek múltán, egyikét-másikát csak elméleti hipotézis formájában tudta megfogalmazni. Ezekre a kérdésekre a későbbiek során majd részletesen kitérek.

### **A filmi belső monológ és a szenzuális gondolkodás elmélete**

A filmi belső monológ elméleti kidolgozása Eizenstein amerikai útjához kapcsolódik. A már említett *Tessék!* című tanulmányában részletesen leírja, hogy a Paramounttal való szerződés alapján hogyan dolgozták át Dreiser *Amerikai tragédia* című regényét filmforgatókönyvvé.

Az átdolgozás alapja az volt, hogy tudatosan törekedtek annak megmutatására, hogy a polgári világban az emberi sorsok, tragédiák szorosan összefüggnek a társadalom kapitalista szerkezetével. (Maga Dreiser örömmel üdvözölte az átdolgozásnak ezt az irányát; az amerikai filmvállalkozók tetszését - érthető módon - viszont nem nyerte el, ezért Eizenstein számára nem tették lehetővé a film megrendezését.)

Erre a tudatos világnézetből fakadó átdolgozásra utalva írta Eizenstein említett tanulmányában: „Az ilyen megoldás a tisztán formai módszerekre is kihat. Kifejezetten ennek volt köszönhető, hogy megszületett a filmi ‘belső monológ’ fogalma; egy olyan elgondolás, melyen már hat év óta töprengtem. Tehát már jóval azelőtt, mielőtt a hangosfilm megjelenése lehetővé tette volna az ötlet gyakorlati megvalósítását.”<sup>89</sup>

Eizenstein érdekesen vall arról, hogy miközben az *Amerikai tragédia* forgatókönyvét írta, szembetalálta magát olyan problémákkal, amelyeket a hagyományos filmkifejezés eszközeivel nem tudott megoldani. Ilyen volt mindenekelőtt a regény híres „csónakbalesete”, s ebben Clyde viselkedésének, ennek motivációjának bemutatása. A Clyde lelkében végbemenő bonyolult, ellentmondásos folyamatokat ugyanis nem lehetett külsődleges eszközökkel bemutatni. Eizenstein a belső monológgal tudta megoldani azt, hogy Clyde külső cselekvéseinek bemutatásával egy időben „...a felvevőgép bemászott Clyde ‘belsejébe’, tonálisan és vizuálisan a gondolatok lázas száguldását kezdte rögzíteni, ami a külső cselekménnyel, a csónakkal szemben ülő lánnyal és saját cselekvéseivel változik.”<sup>90</sup>

Eizenstein összehasonlította Dreiser leírását az ő megoldásával, kifejtette, hogy az adott esetben az irodalom tehetetlennek bizonyult; a film a maga sajátosságánál fogva (a konkrét vizuális kép összekapcsolódása a belső monológ adta verbális megfogalmazás lehetőségével) alkalmasabbnak mutatkozott a bonyolult élethelyzet bemutatására.

Eizenstein nem tájékozatlanságból tett ilyen kijelentéseket; a belső monológ kialakulását részletesen megvizsgálta, annak születésénél látta irodalmi atyját, Edouard Dujardint, a teljes elismerés hangján beszél James Joyce Ulysseséről, Bloom belső monológjáról stb.

A belső monológ sajátosságát és törvényszerűségeit vizsgálva Eizenstein úgy találta, hogy azok az emberi tudat fejlődésének kezdetibb stádiumához, a még kellően nem differenciált képzeleti-szenzuális látásmódhoz kapcsolódnak. Eizenstein ezzel kapcsolatban írta: „A belső beszéd pontosan az érzékleti-képzeleti szerkezet fokán áll, nem éri el a logikai megformálás fokát, amelybe a beszéd belezárja magát, mielőtt kilépne a külvilágba. Figyelemre méltó, hogy amint a logika is szerkezetében egy csomó törvényszerűségnek van alávetve, úgy a belső beszéd, a szenzuális gondolkodás is egy másfajta, de nem kevésbé világosan meghatározható törvényeknek és szerkezeti sajátosságoknak van alávetve.”<sup>91</sup>

E kérdés megvilágításával kapcsolatban többször kifejtette Eizenstein, hogy azért foglalkozik a keleti, különösen a kínai és a japán művészettel, mert ez a művészi fejlődés megállt a kezdeti szakasznál, ezért több olyan megfelelés, analógia állapítható meg e művészet és a gondolkodás kezdeti stádiumai között, amelyből termékeny következtetések vonhatók le a filmművészet sajátosságainak feltárására.

A művészet érzéki-képzeleti vonatkozásait, ezek kapcsolódását a gondolkodáshoz - a képi gondolkodás problematikáját - az esztétika története folyamán többen is vizsgálták. A képi gondolkodás lényege kifejtésének egyik legnagyobb szabású kísérlete Lukács Györgynek az 1'. jelzőrendszerrel kapcsolatos álláspontja. Lukács sokoldalúan megvilágítja, hogy a művészetben ez a tudatosságnak egy sajátos formája, általa valósul meg a művészet Goethe szerinti azon sajátossága, hogy az fejeződik ki benne, ami „...még minden nyelvben kimondva is kimondhatatlan” marad.

Érdekes lenne részleteiben is összehasonlítani Lukács 1'. jelzőrendszerrel kapcsolatos álláspontját Eizensteinnek a filmi szenzuális gondolkodással foglalkozó koncepciójával.

A filmi belső monológ kapcsán Eizenstein a 30-as évek kezdetétől sokat foglalkozott a művészetekben megnyilvánuló képi gondolkodásnak - az általa szenzuális gondolkodásnak nevezett - problémájával. A szenzuális gondolkodást részben elkülönítette a tudattevékenység beszédben megjelenő fogalmi-gondolati fokától, s azt viszonylag önálló szakasznak fogta fel. Szerinte a két szakasz között minőségi különbség van, amely az emberiség tudati fejlődésének folyamatában éppúgy megragadható, mint az egyén tudati fejlődésében. Hatásában az egyik tudattevékenységet „logikus-informatív”-nak, a másikat „emocionális-szenzuális”-nak tartja; azt is látja, hogy „a két gondolkodási típus közötti határvonal mozgékony és rugalmas”.

Az intellektuális film koncepciójánál már láttuk, hogy Eizenstein milyen nagy szerepet tulajdonított a filmművészetben a tudatosságnak. Az értelmi oldal túlhangsúlyozásának a korrigálása szülte azután a filmi belső monológ, illetve a szenzuális gondolkodás elméletét. Ezek szerint a filmművészetben testet öltő tudatosság nem fogalmakban tükröződő tudatosság (ez csak az intellektuális film koncepciójának túlhajtása volt), hanem a világ tartalmainak sajátos filmi eszközökkel való, a szenzuális gondolkodásra jellemző feltárása. Ennek lényegét Eizenstein a következőképpen fogalmazta meg: „Egy művészi alkotás dialektikája egy igen különös, ‘kettős egységen’ alapul. A műalkotás hatásossága abban rejlik, hogy kettős folyamat valósul meg benne: heves progresszív felemelkedés a tudatosság legmagasabb fokára, ezzel egyidejűleg a forma szerkezeti eszközeivel történő behatolás a szenzuális gondolkodás legmélyebb rétegeibe. A folyamat e két vonalának poláris elkülönülése hozza létre a tartalom és a forma egységének az igazi remekművekre oly jellemző, jellegzetes feszültségét. Enélkül nincs igazi műalkotás.”<sup>92</sup>

Eisenstein a szenzuális gondolkodást a tudatosság alapján határolta el az érzéki-képzeleti szféra más területeitől (az 1'. jelzőrendszerrel); ugyanakkor szerinte is a tudatosság magas foka rokonítja a filmben megvalósuló szenzuális gondolkodást a logikai szakasszal (a 2. jelzőrendszerrel). Ezért mondta Eisenstein, hogy a filmművészet a művészet és a tudomány metszéspontján áll; nem tudomány, de a tudatosság sajátos minőségével rendelkezik. Valamint ezért állította (Dreiser *Amerikai tragédiájának* ún. csónakbalesete kapcsán), hogy a filmművészetben megvalósuló tudatosság a valóság lényegének a filmművészet eszközeivel való olyan feltárása, amelyre a megismerés más formái, illetve a művészet más ágai nem képesek.

Azt hiszem, ennyi is elégséges ahhoz, hogy kijelentsem: a szenzuális gondolkodás eizensteini felfogása, amelyhez a 30-as évek elejétől a maga művészi gyakorlata és a filmi belső monológ elméletének a kidolgozása során jutott el, nem más, mint a Lukács által - jóval később, az 50-es években - kidolgozott 1'. jelzőrendszer. A két koncepció között nincs lényegi különbség; míg Eisenstein nyilvánvalóan előbb dolgozta ki, addig Lukács ugyan később - Eizensteintől teljesen függetlenül -, de megfogalmazása szabatosabb, általánosításai a tapasztalatok szélesebb körén alapulnak, s szervesen illeszkednek be egy általános esztétikai koncepcióba.

Az eizensteini koncepció pszichológiai forrásait illetően tehetünk kritikai megjegyzéseket - így pl. Lévy-Bruhlnek a primitív népek „prelogikus gondolkodásáról” szóló elméletét a tudomány sok vonatkozásban ma már meghaladta, maga Eisenstein is sokban bírálta gondolatait, s inkább csak apropónak használta fel nézeteit -, de Eisenstein belső monológgal kapcsolatos felfogása, ehhez kapcsolódó koncepciója a művészetekben megvalósuló képi gondolkodásról - helytállónak bizonyult.

Míg a szenzuális gondolkodásban, illetve az 1'. jelzőrendszerben foglalt tartalmakban Eisenstein és Lukács nézetei lényegében megegyeznek, addig - s ez sajátos paradoxon, ami Lukács filmművészettel kapcsolatos nézeteinek következtetlenségéből fakad - a filmművészet lényegét illetően alapvető különbség van álláspontjukban. Míg Lukács a filmművészettől megtagadta a művészi tudatosság „csúcsait”, addig Eisenstein - éppen a filmművészetben is megvalósuló szenzuális gondolkodás, azaz az 1'. jelzőrendszer érvényesülésével - a filmművészetnek kitüntetett szerepet szán e „csúcsok” elérésében.

Nincs terünk itt annak bemutatására, hogy a filmművészet későbbi fejlődése (mindenekelőtt az olasz neorealizmus utáni, a hatvanas évektől kezdődő - Fellini, Alain Resnais, Bergman és mások nevéhez fűződő - filmművészeti vonulat) valóban igazolta Eisenstein belső monológgal kapcsolatos elképzeléseit, elvárásait; ez a fejlődés az emberi személyiség belső életének, pszichofizikai magatartásának kifejezését állította a középpontba, s ennek megvalósítására egyik legfontosabb eszközül éppen a belső monológot használta fel.

Eisenstein a filmi belső monológgal és a szenzuális gondolkodással kapcsolatos felfogásával összefüggően a montázsra vonatkozó megállapításait is tovább konkretizálta. Vizsgálta, hogy a montázselv és az emberi gondolkodás szerkezete között milyen összefüggések, megfelelések vannak; ennek során a filmi belső monológ és a montázsellenpontra épülő formák között olyan kapcsolatokat vél találni, hogy míg az első (a belső monológ) a gondolkodás fejlődése kezdeti stádiumának, addig az utóbbi (a montázsellenpont) a már differenciálódott gondolkodás utáni állapotnak felel meg.

Eisenstein montázssal kapcsolatos felfogásának változását később vizsgáljuk meg részletebben.

## A filmművészeti szintézis eizensteini felfogása

A filmi belső monológ problematikája jelentette - legalábbis elméletileg - Eizenstein számára a hang alkotó alkalmazásának első igazi próbáját. Itt igazolódott be, hogy az az álláspont, amelyet nyilatkozatukban fogalmaztak meg, helyesnek bizonyult. A hangosfilm megjelenése után ugyanis, 1928-ban Eizenstein Pudovkinnal és Alekszandrovval együtt közzétette az ún. *Kiáltványt*. Ebben kifejtették azt a véleményüket, hogy a hangosfilm kétélű felfedezés, magában rejt annak veszélyét is, hogy egyszerűen csak beszélő filmmé válik. A későbbi filmfejlődés egyrészt igazolta ebbéli aggodalmaikat, másrészt a filmi belső monológ felfedezése mutatta, hogy ha a hangot alkotóan alkalmazzák, akkor ez a filmművészet továbbfejlődésének útját jelenti, s hogy hibás az az álláspont, amely a filmet elsősorban vizuális művészetnek tekinti, s a hangot csak valami mellékes, kiegészítő, harmadrangú tényezőnek.

A hang alkotó alkalmazásának lehetősége ugyanakkor az eddigieknél sokkal határozottabban vetette fel a filmalkotás szintézis voltának tényét, az ebből fakadó gyakorlati és esztétikai problémákat. Eizenstein elméleti tevékenységének második szakaszában a filmművészeti szintézis kutatásának kérdése, ebben elért eredményei váltak munkásságának legfontosabb meghatározóivá.

A különböző művészetek összekapcsolódása, sőt szimbiózisa a művészetek történeti fejlődésének rég ismert törekvése; a különböző művészetekben - a differenciálódással párhuzamosan, ennek kiegészítéséül - mindig megtalálható volt az igyekezet a szintézisre. Ennek legáltalánosabb oka talán az volt, hogy - a társadalom és természet kapcsolatának, ezen belül az emberek egymás közötti viszonyának egyre összetettebbé, bonyolultabbá válása következtében - amit az egyes művészetek, a maguk lehetőségeinek korlátai miatt, az ábrázolás során nem valósíthattak meg, azt egymást segítve, a műzsák szorosabb testvériségében vélték elérhetőnek.

Ezek az összekapcsolódások azonban legtöbbször esetleges és külsődleges kapcsolatokat teremtettek; a termékeny szimbiózisok is legfeljebb sajátos, egyedi műalkotást hoztak létre, de nem önálló, autonóm művészetet. Illetve, ahol a szimbiózis ennél többet eredményezett, az is csak részleges, korlátozott szintézis volt, még ha önálló, autonóm művészet is született.

A termékeny szimbiózisnak egyik legismertebb és legjobb megvalósulása a reneszánsz építészetnek és képzőművészetnek gyakori összekapcsolódása: a firenzei Medici-kápolna az építőművészet és a szobrászat olyan együttese, amely egyedülálló módon reprezentálja a két művészeti ág együttes esztétikai értékének és hatásának lehetőségeit.

A részleges, korlátozott szintézisre talán a színházművészet és a zeneművészet (mindenekelőtt az opera) a legjellemzőbb. A színházművészetben vizuális és auditív közegben a realitás különböző szintjén álló tér- és időviszonyokban megvalósított különböző művészetekből származó elemek (irodalmi, képzőművészeti, zenei stb.) sajátos egységről, szintéziséről van szó; ezek szerves és nem külsődleges kapcsolódása hozza létre a színházművészet sajátos esztétikai jellemzőit.

A színházművészetben belül ugyan ezt a szintézist különböző mélységben, intenzitásban lehet megvalósítani (ennek jellegzetes példája a német Brecht Weigel-színház), de ez a szintézis mégiscsak részleges, korlátozott marad, nem képes az ember és viszonyainak összetett egészét megragadni, az emberi érzékelés sokoldalú vonatkozásainak összességét mozgásba hozni. Még inkább ez mondható el az operáról, benne a művészi szintézisnek még korlátozottabb formájáról van szó.

A művészetek szintézisre törekvésének és e törekvés eredményének jellemzőit a művészet-tudomány régóta ismeri, jelentős kísérletek voltak e szintézis lényegének megvilágítására, csak utalásként említem meg Diderot, Wagner és Szkrjabin nevét, akiknek kutatásait Eizenstein is jól ismerte.

Eizenstein szerint a filmművészet egyrészt csak folytatója, másrészt (új elemekkel) kiegészítője és betetőzője a különböző művészetek szintézisre törekvésének, történeti fejlődése során folyamatosan és fokozatosan létrehozta, illetve létrehozta a teljes (a majdnem teljes) szintézist.

A filmművészeti szintézis lehetőségében és megvalósulásában különböző társadalmi, tudományos, technikai és művészeti folyamatok találkozása ölt testet. A művészetekkel szemben annak a társadalmi igénynek a teljesülése, hogy azok az embert és világát a maga összetettségében, extenzív és intenzív gazdagságában látható és hallható módon, mozgásában ábrázolják, először a filmművészetben válhatott valósággá, mert a XIX. század második felének tudományos és technikai eredményei olyan eszköz megalkotását tették lehetővé, amely képes mindenre.

A film - társadalmilag determinált - belső természetéből fakad az, hogy az újabb és újabb technikai lehetőségeket filmművészeti technikává - kifejezési formává változtassa át, s ezáltal a filmművészeti szintézist mind teljesebbé tegye. A filmművészet történeti fejlődését ezért a maga általánosságában úgy is felfoghatjuk, hogy az nem más, mint a filmművészetben rejlő szintézis lehetőségének - s ezáltal új és új esztétikai minőségének - fokozatos kibontakozása és megvalósulása.

A filmművészet a maga történeti fejlődésében a fentiek miatt söpörte félre mindazokat a törekvéseket (művészfilm, avantgárd-absztrakt film, csak a vizualitásra és a hang háttérbe szorítására irányuló törekvések), amelyek szembenálltak a film belső természetéből fakadó szintézissel.

Nincs módomban annak részletes megvizsgálására, hogy a filmművészet története különböző szakaszaiban ez a filmművészeti szintézis hogyan valósult meg, csak e szintézis lényegével kapcsolatos eizensteini álláspontot (és ezen álláspont kritikájának tarthatatlanságát) vázolhatom fel.

Mindenekelőtt azt kell megvilágítanom, hogyan kell azt érteni, hogy a film a „rég” művészetek szintézise. Eizenstein ezen nem azt értette, hogy a film egybegyűjti a különböző művészetek eszközeit, s azokat a maguk előző, sajátos minőségében kebelezi be, használja fel. Még kevésbé vélte azt, hogy a szintézis következtében a filmművészet „összművészetté” válik, amely magasabb rendű a többi művészeteknél, és feleslegessé teszi azokat. Úgy vélekedett - legalábbis elméleti fejlődésének ebben a szakaszában -, hogy a filmművészet „primus inter pares” a művészetek nagy családjában. Eizensteinnél a filmművészet szintetikus jellege nem jelentette, hogy a filmalkotásban egyszerűen összegződnek (akár megszüntetve megőrzött módon is) a különböző művészeti ágak esztétikai minőségei. Fontos hangsúlyozni, hogy a filmművészet olyan újdonságokat hozott (fényképszerűség, a térbeli konkrétság időben való kiteljesedése, tehát a mozgás), amelyek nélkül nem is válhatott volna művészetté. A filmművészet a maga belső lehetőségei és sajátosságai szerint viszonyul a többi művészethez, s csak ezek alapján, ezekhez idomítva, hasonlítva kölcsönöz tőlük úgy, hogy ezek az átvételek, vonatkozások, részek, nyelvi-kifejezésbeli eszközök stb. elvesztik eredeti minőségüket, kiegészülnek, integrálódnak az új filmi elemekkel, s ami még ennél is fontosabb, egy új egységnek lesznek a részei, ezáltal új minőséget nyernek, egy teljesen új művészet, a filmművészet integráns részévé válnak.



A filmművészeti szintézisnek így módon két tartóoszlopa van: egyrészt az integrálódni képes sokféleség, másrészt e sokféleség sajátos művészi egysége.

Az, hogy ez a sokféleség konkrétan milyen tényezőkből tevődik össze, függ a filmművészet történeti fejlődését meghatározó társadalmi-világnézeti-tudományos-technikai feltételektől, valamint a film nyelvi eszközeinek viszonylag önálló belső mozgásától. Eisenstein az audio-vizuális filmművészet szakaszában e sokféleséget a mozgó vizualitásban és auditivitásban, valamint a sztereóhatásban megragadható és kifejeződő sokféleséggé fogta fel. Ami tovább gazdagodott azzal, hogy Eisenstein tevékenysége utolsó szakaszában különös és kitüntetett szerepet szánt a színérzékeny filmnek.

Ezzel kapcsolatban írta 1937-ben: „...a szín organikus egyesülése a hangosfilm rendszerével - nem még egy eszköz a kifejezőeszközök konfettiesőjében!, hanem mint a hangosfilmek eredendő-belső sajátossága - kényszerít minket arra, hogy teljes komolysággal beszéljünk a születő tónusfilmről (színekre érzékeny filmről), mint teljesen szintetikus művészetről.”<sup>93</sup>

Eisenstein e sokféleség egyes fő oldalait elméleti tevékenysége második szakaszának kutatásaiban (pl. a filmi belső monológ, a színekre érzékeny film, a sztereóhatás stb.), mindennek előtt a részleges montázsformák kérdéseinek kidolgozása során vázolta fel; ezekről később lesz szó. A sokféleség egyes elemeinek - ahogy ezt különösen a montázsszimfónia kapcsán Eisenstein hangsúlyozta - nincs helyértékétől, funkciójától függetlenül, önmagában vett értéke; minden oldal, vonatkozás, alkotórész, nyelvi kifejezőeszköz stb. általánosságban azonos értékkel bír a filmművészeti szintézis számára. Eisenstein azt tartotta fontosnak - s ebben mutatkozik meg a filmalkotás szintézisjellegéből fakadó kimeríthetetlen lehetőségek gazdagsága -, hogy a minden egyes alkotórészben lévő lehetőségeket az alkotás egységes eszméjének alárendelve, annak kifejezése érdekében maximálisan ki kell bontakoztatni.

Ezzel kapcsolatban írta a következőket:

„Ismétlem: a mesterségbeli tudás itt abból fog állni, hogy a kifejezési eszközök minden oldalát a maximumig bontakoztassuk ki, egyszersmind legyünk képesek az egészet úgy kiegyensúlyozni, hangszerelni, hogy a különböző területek egyetlen része se törjön ki ebből a közös együttesből, ebből a mindent átfogó kompozíciós egységből.”<sup>94</sup>

Az egyes alkotórészekben lévő lehetőségek kibontakoztatását s magát a szintézist is az alkotás művészi egysége biztosítja. Ez a művészi egység egyrészt az alkotóművész világnézetéből, világlátása egységből táplálkozik, másrészt abból, hogy a filmalkotást kitevő alkotórészek a különböző érzékszervek számára hozzáférhetőek, ezért - a szinesztézia következtében - összemérhetőek, s ezek következtében egységbe szervezhetőek.

Ily módon kerül művészi egységbe a filmalkotás részévé váló sokféleség, amely művészi egység az alkotást kitevő részekhez képest magasabb egység, szerves egység - organizmus. Eisenstein nemegyszer idézte kedvenc mondásaként Engelst: „...az organizmus, kétségtelenül, magasabb egység”.

Így jön létre a filmművészeti szintézis folyamataként a filmalkotás, amely sajátosan szervezett organizmus; ugyanakkor ez a szintézis állandóan képes további gazdagodásra, teljesebbé válásra, ezért a filmművészeti szintézis sohasem lezárt, hanem nyitott. (A mozgó, holografikus film, amelynek lényegét sztereófilmről szóló írásában Eisenstein megjósolta, a filmművészeti szintézisnek ilyen további gazdagodását jelenti.)

A filmművészet szintézisjellegének nyitottsága egyúttal azt is jelenti, hogy értelmetlen dolog a filmművészet sajátosságát egyetlen vagy néhány tényezőben keresni, hacsak a filmművészetben megvalósuló sajátos szintézist nem tartjuk azonosnak e sajátossággal. A szintézis azonban csak elméleti absztrakció. Belső természetéből fakad, hogy nem állandó,

hogy csak a szintézis minden egyes, konkrét megvalósulása az esztétikai minőséget teremtő, meghatározó aktus, amely csak az egyes műalkotásokban ölt testet, mindig más és más módon. Ezért inkább azt kell hangsúlyozni, hogy a filmművészeti szintézis sajátos természete következtében a sokféleségből időlegesen dominánssá válhatnak egyes oldalak, amelyek alapját képezik az egységes filmművészet egyes, viszonylag önálló szakaszai fejlődésének, illetve a filmművészetben lévő különböző stílusirányzatoknak. A filmalkotás ugyanis különböző domináns esztétikai minőséggel rendelkező, művészileg szervezett organizmus, amelynek vannak ugyan az absztrakció szintjén megfogalmazható „közös” sajátosságai, ezek a közös sajátosságok azonban az absztrahálás folyamatában olyan általánosságokká válnak, amelyek megrekednek a közhelyek és a részizgazságok szintjén. Ilyen közhelynek és részizgazságnak tekinthető az, hogy a filmművészet sajátságai főként a mozgó vizualitásban, a konkrét montázsformák valamelyikében, a fényképszerűségben, a hangulati egységben, a mozgás szemléletes, térben és időben adott absztrakciójában található. Mindezek a filmművészeti szintézis egy-egy valóságos elemét jelentik, de mint részizgazságok nem magyarázhatják meg az adott filmalkotás sajátságait, némelyikük legfeljebb egy-egy filmművészeti stílusirányzat domináns elemére mutathat rá.

Eisensteinben a sajátosan szervezett organizmus megteremtéséhez szükséges minden feltétel megvolt: mind a tudományos (filozófiai és esztétikai) világnézet, mind az egység megteremtésének a módszere, a montázs, mind pedig művészi tehetsége, zsenialitása, ami nélkül a fentebb említettek nem teremtenek esztétikai értéket. E feltételek első két csoportjának a részletes bemutatása a következő fejezetekben történik.

### **Az audiovizuális filmművészet montázsproblémái**

Eisenstein elméleti fejlődésének második szakaszában alapvető változások következtek be montázsfelfogásában. Mindenekelőtt éles kritikával illette az előző szakasz elméleti túlzásait, köztük a montázssal kapcsolatos álláspontját. E kritikát a következőkben summázta:

„Világos és kétségen kívül áll, hogy e kornak ‘non plus ultrája’ az intellektuális film elmélete volt. Az elmélet célja, hogy az ‘érzelmi telítettséget visszavegye az intellektuális folyamat-ra’..., hogy az absztrakt fogalmat, az eszmék és fogalmak áradását és megállapodását minden közvetítő nélkül közvetlenül tegye át filmre, anélkül, hogy igénybe vegye a sztorit, a kitalált mesét, pusztán tiszta filmeszközök, képileg megkomponált elemek segítségével. Ez az elmélet a montázs különböző válfajai és kombinációi révén rendelkezésünkre bocsátott kifejezési módok egy csoportjának széles - talán túlságosan is széles - általánosításán alapult. Az intellektuális film elmélete a montázs fogalmának - amely a szovjet némafilm-korszak idején egész filmgyártásunkra, valamennyi filmesztétánk gondolkodásmódjára, de különösen saját műveimre rányomta bélyegét - a hipertrófiáig való kiterjesztését jelentette, ez volt a *reductio ad paradox* (a képtelenségig való leegyszerűsítés).”<sup>95</sup>

Ebben az új szakaszban talán a legdöntőbb változás az volt, hogy a montázs problémáit folyamatukban, mozgásban fogta fel, szoros összefüggésben a filmművészet történeti fejlődésével. Eisenstein ebben a fejlődésben három szakaszt különböztetett meg: a némafilm, a hangosfilm és az audiovizuális filmművészet szakaszait.

Ehhez kapcsolódva a montázs történeti fejlődésének négy szakaszát vázolta fel, ezek a következők:

a) Az első szakasz - a „történelem előtti” montázs. Ez a montázs fejlődésének kezdeti, az egy nézőpontból felvett filmek „amorf és differenciálatlan” stádiuma volt.

b) A második szakasz a kifejlett némafilm montázsformáit tartalmazza (beleértve az intellektuális montázst is). Részben ehhez a szakaszhoz kapcsolódik, de egyúttal az átmenetet is jelzi a következő szakaszhoz a vertikális montázs.

c) A harmadik szakasz - az audiovizuális filmművészet montázsa, a montázspolifónia és különböző formái.

d) A negyedik szakasz - a filmművészeti fejlődés Eizenstein tevékenysége utáni útja: a montázs harmonikus ellenpontként tételeződik; ezt az eljövendő szakaszt szerves audiovizuális montázsnak vagy montázsszimfóniának is nevezte Eizenstein.

Ez a történeti tagolás mindenekelőtt azt jelenti, hogy Eizenstein ekkor már nem abszolutizálta - ahogy ezt elméleti fejlődésének előző szakaszában tette - az egyes montázsformákat, sőt kifejezetten arról beszélt, hogy az egyes formák függnék egyrészt a társadalmi-történeti fejlődéstől (így pl. a némafilm nagy montázsformái és az általuk létrehozott montázsszerkezetek csak a kiélezett osztályösszeütközések, forradalmak idején voltak jelentősek), másrészt a filmművészet történeti fejlődésétől, amelynek sajátossága mindenekelőtt azt jelentette, hogy mind újabb és újabb elemek kerültek be az egynemű filmi audiovizuális közegbe (elég, ha a hang és különböző formái, a szín, a sztereóhatás kérdéseire utalok), amelyek mind határozottabban követelték a filmalkotásban testet öltő különböző oldalak szintézisének megszervezését.

Ennek következtében Eizenstein mindinkább a beállításon belüli különböző oldalak összekapcsolásának montázsprblémaival kezdett foglalkozni, mind kevesebb jelentőséget tulajdonított a beállítások közötti montázs kérdésének. Ez egyúttal azt is jelentette, hogy Eizenstein figyelme a montázs-elv (és nem a különböző konkrét montázsformák) olyan értelmezésére tevődött át, ahol ez a montázs-elv nem más, mint a különböző oldalakat, minőségeket egyesítő, a legszélesebb értelemben felfogott filmművészeti kompozíció.

Nem állítható, hogy ez a változás Eizenstein elméleti fejlődésének második szakaszában azonnal bekövetkezett; inkább egy olyan gyorsan előrehaladó folyamat volt, amelynek következtében a montázs-elv ekkor egyértelműen már nem volt más, mint egyrészt a dialektika filmművészetbeni és más művészetekbeni sajátos alkalmazása, másrészt a filmalkotásban megnyilvánuló „sokféleség egységének” sajátos, a filmművészet szintézis jellegét tételező és megvalósító kompozíciós eszköze. Eizenstein ezt a szintézist egyes, többször egymástól határozottan szét sem választható, és az esetek jelentős részében részleges (azaz az alkotás különböző elemeit külön-külön kifejező) montázsformákon keresztül vélte megvalósíthatónak.

Mindez nemcsak azt jelenti, hogy Eizenstein elméleti fejlődésének második szakaszában a montázs számára megszűnt a filmművészet lényegét, sajátosságát megteremtő film-eszközként funkcionálni, hanem azt is, hogy figyelme a konkrét montázsformák tanulmányozásáról mindinkább áttevődött a filmalkotást alkotó sokféleség szintézisének megoldására.

### ***1. A vertikális montázs***

A hangosfilmmel új eszköz, a hang kapcsolódott a némafilm vizuális közegéhez. Az azonos időpontban jelentkező képi és hang elemek egymáshoz való viszonyának, kapcsolatának megteremtését a vertikális montázs valósította meg. Ez a montázsforma azzal kapcsolódott a némafilm kifejlett montázsformáihoz, hogy ennek is az ellenpont - ahogy ezt *Kiáltványukban* Eizensteinék kifejtették - az alapvető elve; az audiovizuális montázs más formáihoz pedig azzal, hogy vele kezdődik az újabb elemnek, a hangnak (és különböző formáinak) a filmalkotás komplexumába való bekapcsolása.

A vertikális montázsban - ellentétben a némafilmmel, ahol csak a beállítások egymáshoz való viszonyát kellett a változó időfolyamatban horizontálisan megszervezni -, az audiovizuális filmművészetben a képi és hang elemek szimultán viszonyának (alapvetően) kontrapunktikus megszervezése volt a cél. Ez vertikális összefüggés, amely azután - most már a hang és kép szimultán egységében - a film időfolyamatában horizontálisan is kibontakozik.

A kép és a hang együttesen megsokszorozza az addig külön-külön érvényesített hatását a befogadóra; a kép és a hang ellenpontja (vagy időnként megvalósuló egyazon ritmusa) hatásukat felerősíti, a befogadás során nem kettejük összegét eredményezi, hanem minőségileg sokkal intenzívebb, a személyiséget jobban hatalmába kerítő tudati állapotot hoz létre. Eisenstein ezt az audiovizuális montázsban rejlő új energiát a „harmadik hatalom” rangjával jellemezte. Ez a „harmadik hatalom” a hangosfilm kialakulásával nem automatikusan jött létre, megvalósulása csak hosszú történeti folyamatban mutatható ki; ezért mondta Eisenstein 1945-ben, hogy a vertikális montázs megteremtésével a montázs fejlődése éppen csak elérkezett a harmadik szakaszához.

Eisenstein kereste azokat az elveket, amelyek lehetővé teszik a képi és hang elemek összekapcsolását, hogy azok „hang-kép képzeté” egyesüljenek; kidolgozta azt a tételét, hogy a látás és a hallás által kapott képzetek szinkronizálásának alapelve a mozgás, illetve a mozgásban testet öltő ritmus. A mozgás (mivel ez a közös mind a képi, mind a hang elemekben) válik a két szféra összemérhetőségének alapjává, ennek segítségével lehet a két elemet vagy ritmikus szinkronításba, vagy aszinkronításba szervezni.

Eisenstein a mozgást elsősorban mint a zenében megnyilvánuló mozgást vizsgálta; az itt használt terminusokat vette át és adaptálta a filmművészet komplex szféráját alkotó különböző területeken. A zenei mozgás jellemzésére szolgáló terminus technikusokat használta fel a filmalkotás komplex elemeinek jellemzésére is; így a zenei mozgás jellemzőit találta meg és mutatta ki a mozgó vizualításban.

Ahhoz, hogy a filmalkotás, mint a sokféleség egysége, létrejöjjön, meg kell teremteni a plasztikus kompozíció és a hangfolyamat szintézisét. Ez a szintézisigény szükségessé teszi az összemérés lehetőségét, s ennek során a köztük lévő viszonyok, arányok, összefüggések megállapítását.

Már mondtuk, hogy az összehasonlítás mérője a mozgás, amelyet valamilyen módon ki kell fejezni, rögzíteni kell. Eisenstein szerint a két közegben megnyilvánuló mozgást különféle módon lehet rögzíteni: nemcsak lineárisan, hanem fény vagy színábrázolással, térfogatok, távolságok változataival. Eisenstein a vonalat választotta a képi és hang elemek viszonyának rögzítőjeként; kifejtette, hogy a vertikális montázsban a kép és a hang „vonalainak” összeegyeztetésére, ellenpontosítására vagy harmóniájára kell törekedni, annak megfelelően, hogy az alkotás adott menete mit igényel.

Adorno és Eisler közös munkájukban, a *Filmzenében* bírálták Eisensteint azért, hogy a vonalat választotta a két oldal összemérésének ábrázolására. Fentebb jeleztem, hogy Eisenstein maga is tudta azt, hogy a képi és hang elemek viszonyát különféleképpen lehet rögzíteni; ugyanakkor nem véletlenül választotta a vonalat, a grafikus ábrázolásnak ezt a módját. Eisenstein a plasztikus kompozíciók mozgását a képzőművészet területén is behatóan vizsgálta; ennek során kimutatta: itt a művészek arra törekedtek, hogy a befogadó tekintetét a művön, az általuk megkívánt és meghatározott módon vezessék, s a mű befogadása e „kikényszerített” sorrendben történjék. Eisenstein megmutatta, hogy Ghirlandaio *A pásztorok imádják Jézust* című képén például az az út, amelyet a nézőnek „be kell járnia”, olyan eseményeket kapcsol össze, amelyeket a bibliai monda szerint 13 nap választ el egymástól. Ez az út a néző tekintetének útvonulává alakul át; a képzőművészeti ábrázolás szférájából (az

események bemutatása) a kompozíció szférájába nő át az események kikényszerített sorrendje.

Az ilyen célok elérésére a képzőművészek többféle módszert használtak, de valamennyinek volt egy közös jellegzetessége, mégpedig az, hogy a festményen valami a többi elemet megelőzve mindig elsőnek vonta magára a figyelmet. Ettől a ponttól kényszerül figyelmünk - a befogadás során - a művész által megkívánt sorrendben a többi elem felé haladni.

Eisenstein kifejtette, hogy a tekintet mozgása, azaz a befogadás folyamata mind a képzőművészeti alkotásoknál, mind a filmképnél balról jobbra halad, és ez az „út” megegyezik a zenének a jelenből a jövőbe tartó, időben kiteljesülő mozgásával, így a képzőművészeti kompozíció bal oldala pedig a zenei mozgás jövőbe irányuló jellegének felel meg.

A filmalkotás plasztikus kompozíciójának és a zenemű mozgásának a viszonyát, a vertikális montázs gyakorlatának problémáit *Jégmezők lovagja* (1938) című filmjének rendezése kapcsán kísérletezte ki Eisenstein; az ebből származó tapasztalatait több írásában, főként a *Vertikális montázs* című tanulmányában általánosította elméletileg. Ennek során a film zeneszerzőjével, Prokofjevvel való együttműködéséről sok érdekes, a kép és a zene kapcsolatát megvilágító megjegyzést tett. Több helyen elmondta, hogy milyen ideális partnert kapott Prokofjev személyében; kiemelte Prokofjev művészetének sajátos filmszerűségét: „Prokofjev filmszerű abban a sajátos értelemben, ahogyan a vetítövásznon nemcsak a jelenségek külső képét és lényegét fejezi ki, hanem ugyanakkor belső felépítésüket is, létezésük logikáját, kialakulásuk dinamikáját is.”<sup>96</sup>

Eisenstein leírta, hogy filmjükben a két komponens közötti viszonyt különböző módon teremtték meg. Volt, hogy Prokofjev az összeállított képi anyaghoz komponálta a zenét, volt hogy Eisenstein a már elkészült zenéhez vágta a képi anyagot. Eisenstein a film egyik jelenetét (csata a jégen) elemezve mutatott rá, hogy a zenei mozgás és a plasztikus kompozíció összhangban van, amit a két összetevő grafikusan rögzített mozgása is mutat. Eisenstein ezzel kapcsolatban a következőket írta:

„Most hasonlítsuk össze egymással a két ábrát! És mit látunk! A mozgás két ábrája teljesen egybeesik, vagyis az történik, hogy a zene mozgása és a plasztikus kompozíció vonalait követő tekintet mozgása egybeesik.

Más szóval ugyanaz a - mindkettőjükben közös - gesztus alkotja mind a zenei, mind pedig a plasztikus szerkesztés alapját.”<sup>97</sup>

A vertikális montázs problémái így módon a rendezés gyakorlati feladataiból nőttek ki, és az ott szerzett tapasztalatok elméleti általánosítását jelentették.

## **2. A szerves audiovizuális montázs**

Az első szakasz montázsesztétikájával való határozott szakítás akkor kezdődött, amikor Eisenstein tudatosította magában a filmművészet történeti fejlődését, a montázsformák történeti mozgását, de még inkább akkor, amikor meggyőződésévé vált, hogy a filmművészet specifikuma is történetileg alakul, s az ő idejében legdöntőbb sajátossága komplex-szintetikus jellegében, a filmalkotás sajátos szintézis voltában keresendő.

Ezeket a megfontolásokat Eisenstein a következőképpen fejezte ki:

„Ez a művészet fiatal, a szemünk láttára született meg, de mélységesen kapcsolódik az összes többi művészet kulturális hagyományaihoz, amelyek szinte egybeolvadtak benne.

Ebbe a feladatba tartozott elsősorban e fiatal művészet specifikus, veleszületett lényegének a feltárása; arról a lényegről van szó, amely mentes a többi művészet mindazon fogásainak és vonásainak szolgai átvételétől és utánzásától, amelyeket a filmművészet szintetikusán egyesít magában.

És ebben, természetesen, segítséget nyújt azoknak a kezdeti fázisoknak az ismerete, amelyeken minden és bármely más művészet is végighalad, hiszen *saját specifikuma kialakulásának története során* (kiemelés tőlem, N.Z.) a filmművészet feltétlenül ugyanazokat a szakaszokat járja végig, amelyeken a többi művészet fejlődése is végigment.”<sup>98</sup>

Ebben az idézetben a legfontosabb annak kimondása, hogy a filmművészet sajátyszerűsége történetileg változik, s mivel a film még fiatal művészet, ezért - vonjuk le mi a végkövetkeztetést - értelmetlen elméleti jóslgatás a filmművészet lényegének végső, az abszolút igényével fellépő megfogalmazása. Eisenstein maga elméleti fejlődésének hosszú buktatói után jutott el ehhez a belátáshoz; tanulmányunkban ez az egyik legdöntőbb elv, amelyet nézeteinek fejlődésén keresztül igyekszünk megmutatni.

A montázs fogalma - ahogy az alábbiakban majd látjuk - teljesen megváltozott; a montázs az első szakasz montázsformáinak értelmében megszűnt létezni. Eisenstein figyelme a beállítások egymás közötti konfliktusainak a megszervezéséről áttolódott a beállításon belüli különböző oldalak, minőségek konfliktusára, majd mindinkább ezek szerves egységbe, szintézisbe való szervezésére. A beállításokban lévő különböző részek ugyanis több nézőpontból fotografálhatóak: a nagy filmszekvenciákban belül a különböző oldalak (plasztikus oldal: fény, szín, tér stb.; auditív oldal: a zene és a hangzás más formái, beszéd, zaj, zörejek; de e két oldalhoz tartozik a színészi játék, a környezet - mind a természeti, mind a mesterséges -, egyszóval mindaz, ami a filmalkotás szintézis voltát jelenti) részleges montázsformákban fogalmazhatók meg, amelyeket a szerves egység megvalósításaként kellett megszervezni.

Ezekről a képen belüli problémákról írta Eisenstein: „Lehet képen belüli hangsúly a megváltozott fényárnyalat és szereplők változása is, a színész érzelmi állapotában bekövetkezett változás vagy egy váratlan gesztus, amely megszakítja a filmdarab egyenletes áramlását stb. stb. - egyszóval tetszés szerint bármi, természetesen azzal a feltétellel, hogy újszerűen köti le a néző figyelmét és érzékeit azáltal, hogy új lendülettel, fordulattal vagy menettel törje meg a darab eddigi áramlásában kialakult tehetetlenséget.”<sup>99</sup>

A némafilmben a valóság rögzítésének nézőszöge egy nézőpontú volt; a filmalkotás komplexitásának gazdagodása ezt is megváltoztatta, a képszekvencián belül ugyanis különböző nézőpontok lehetősége jött létre. Eisenstein rámutatott arra, hogy ez nemcsak az audiovizuális film sajátossága, hanem az irodalmi cselekményszerkesztésnek (pl. a detektívregényeknek) a XX. századra kialakult jellemző vonása is.

Az új szakaszban a filmalkotás különböző elemeinek szintézise, ezek összehangolása is sokkal bonyolultabban vetődött fel, mint a vertikális montázs esetében.

A filmalkotás komplex jellegét megteremtő különböző oldalak, vonatkozások (és az ezeket megvalósító-kifejező részleges montázsformák) bonyolultabb összehangolása az ember pszichés tevékenységének egy jellemző sajátosságában, a szinesztéziában van.

Eisenstein különböző tanulmányaiban sokoldalúan megvilágította ezt a kérdést; egyik helyen a következőket írta: „...milyen pszichológiai elemen alapul az audiovizuális elemek - az audiovizuális polifónia elemei - egyenértékű összekapcsolásának a lehetősége?

Természetesen mindig a *szinesztézián* - azaz azon a képességünkön, hogy egybe tudjuk fogni a különböző területekről különböző érzékszerveinken át kapott összes különböző érzékelést.”<sup>100</sup>

E bonyolultabb szinkronitás összefüggő rendszerét részletes alapossgal Eizenstein nem fejtette ki. A szinkronitás következő fokozatait említette meg: „hétköznapi”, metrikus, ritmikus, dallamos, tonális. E fokozatok megkülönböztetésének az alapja szintén a mozgás, mégpedig a részleges montázsformák sajátossága szerinti mozgás. E probléma kapcsán Eizenstein arról beszélt, hogy a kép és a hang összemérhetőségének a ritmus és a mozgás által való szinkronizációján kívül olyan lehetőségei is vannak, mint pl. hogy a hang magassága a fény játéknak, a tonalitása pedig a színnek felel meg. Ezeket a kérdéseket részleteiben tárgyalta az ún. kromofón (színauditív) részleges montázs lényegének megvilágításánál. Elmondta, hogy az audiovizuális montázs ritkán valósítja meg a szinkronitás fokozatainak teljes sorát, gyakoribb az az eset, amikor a szinkronizáció a sor valamelyik változatán alapul.

#### *a) A részleges montázsformák*

Már szó volt arról, hogy a montázselv Eizenstein szerint nem más, mint a dialektika törvényeinek (mindenekelőtt az ellentétek egysége és harca törvényének) a filmművészet területén konfliktusként történő adaptálása. A dialektika törvényei ugyanakkor nemcsak a filmművészetben, hanem minden művészetben, sőt a létezők birodalmának egészében érvényesülnek. Ezt, és csakis ezt jelenti Eizensteinnek az a sokat hangoztatott álláspontja, hogy a montázs minden területen megtalálható. Elméleti fejlődésének második szakaszában Eizenstein megvizsgálta ezt az álláspontját a legkülönbözőbb művészetek, az emberi tudat megnyilvánulásai, a természeti és társadalmi jelenségek kapcsán.

E vizsgálódások eredményeként született meg a részleges montázsformák koncepciója. E részleges montázsformák ezért a legáltalánosabb értelemben azt jelentik, hogy a filmalkotás komplexitását alkotó összetevők egy-egy területén ez a montázselv sajátosan ölt testet. Eizenstein ezeknek az összetevőknek szinte mindegyikét megvizsgálta, de a részleges montázsformák rendszerét részleteiben nem dolgozta ki. Egyik területről többet és általánosabbat, másikról kevesebbet, az általánosítás igénye nélkül szólt.

E részleges montázsformák felsorolása hosszúúra nyúlna. Így pl. az irodalom területén meg kellene vizsgálni mindazt, amit Eizenstein Dickens, Zola, Puskin, Majakovszkij és mások műveiről elmondott, amit a képzőművészetben a kínai és japán festészet, Leonardo da Vinci (a *Vízözön* című festménytervének elemzése!), El Greco, Piranesi, Picasso művészetéről előadott, a színészi játék montázsproblémáinak eseteit, a zeneművészetben Bach, Sztravinszkij, Prokofjev által felvetett kérdések elemzéseit.

#### A kromofón (színauditív) montázs

Eizenstein a részleges montázsformák közül a kromofón (színauditív) montázzsal alaposabban foglalkozott. A *vertikális montázs* című tanulmányában áttekintette mindazokat a kísérleteket, amelyek a szín és a hang megfeleléseinek kérdéseit érintették. Ennek kapcsán megvizsgálta a vizuális zene elméletét, Arthur Rimbaud híres „színszonettjét”, A *magánhangzók szonettjét*, Helmholtznak a hangok és hangszerek árnyalatai megfeleléséről végzett kísérleteinek adatait, Lafcadio Hearn kutatásai kapcsán a kínai filozófiában található hang- és színmegfeleléseket, a jazz zenei törvényeinek és a korabeli építészet, festészet törvényeinek a megfelelését, El Greco és a Cante Jondo művészetének viszonyát stb.

A másik probléma, amelyet Eizenstein a kromofón montázs lényegének megértéséhez tanulmányozott: bizonyos színek és érzelmek megfelelései. Itt mindenekelőtt a sárga színt (és a hozzá közelálló arany és zöld színeket) vizsgálta, de tett bizonyos megfigyeléseket más színekre (piros, kék stb.) vonatkozóan is.

Eizenstein a történetileg változó és különböző kultúrákban, művészetekben vizsgálta meg a sárga szín jelentését, meghatározott érzelmekhez való kapcsolódását. A kereszténység vallásos jelképrendszerétől, amely az arany és a sárga színnel jelölte a lélek összeolvadását Istennel (de az ezzel ellentétes lelki árulást is, s csak az összefüggésrendszerből következtethető ki, hogy miről is van szó), a különböző argó jelentésekig, ahol a sárga a megcsalt férjek színe („...a felesége tetőtől talpáig sárgába öltöztette”, értsd: megcsalta), a sárga szak-szervezetek értelmezéséig.

Ennek során Eizenstein először az iránt érdeklődött, hogy létezik-e a hangnak és a színnek valamiféle „abszolút” megfelelése, ahogy ezt a vizsgált szerzők közül is sokan határozottan állították. Eizenstein sem tagadta, hogy a hangok és a színek között van bizonyos megfelelés - amelyek azonban pusztán fizikai megfelelések, a hang- és színrezgések közötti megfelelések -, de óva intett attól, hogy ebből bárki messzemenő következtetést vonjon le, akár a színek pszichológiai értelmezésére, még kevésbé ezek társadalmi „asszociációi”-ra vonatkozóan.

A színnek és a hangnak ez a fizikai megfelelése (tehát az „abszolút” megfelelés) nem eredményezheti a különböző kultúrákban létrejött és az egyes művészeti alkotásokban is kimutatható megfeleléseket; ezeket meghatározott társadalmi, vallási, művészeti stb. okok következtében maguk az emberek hozták és hozzák létre. Ezzel kapcsolatban írja Eizenstein: *„Ez azt jelenti, hogy nem mi vetjük alá magunkat valamiféle ‘immanens törvényeknek’, amelyek a színek és hangok abszolút megfeleléseit irányítják, hanem azt jelenti, hogy mi magunk állítjuk a színeket és hangokat azoknak a céloknak és érzelmeknek a szolgálatába, amelyeket szükségesnek találunk”*<sup>101</sup>

A kromofón (színauditív) részleges montázsnek éppen az a feladata, hogy a szín és a hang tudatos (meghatározott célok szolgálatába állított) megfeleléseit valósítsa meg. E montázs-forma kapcsán is fontosnak tartja Eizenstein hangsúlyozni, hogy mind a színt, mind a hangot csak akkor és ott kell használni, amikor azok feltétlenül szükségesek, amikor csak ezek az összetevők képesek kifejezni a téma adott mozzanatát, amikor ennek során maximális kifejezőerejük érvényesülni tud.

„A szín ott helyénvaló, ahol feltétlenül szükséges.

Ez azt jelenti, hogy mind a szín, mind a zene ott és akkor a helyénvaló, ahol és amikor ők és éppen ők fejezik ki a legteljesebben vagy mondják ki azt, amit a cselekmény kibontakozásának adott pillanatában el kell mondani, ki kell mondani vagy sejtetni kell.”<sup>102</sup>

A filmalkotás ezen összetevőire is vonatkozik az, hogy nem egyoldalúan szín vagy szüzsé (ezt a szétválasztást mutatják a különböző képzőművészeti izmusok), mert pl. a szín helytelen, túlhangsúlyozott alkalmazása hozza létre a „színes katasztrófákat”, melyekről Eizenstein Disney Bambi című filmjének kritikájában oly meggyőzően beszélt:

„...különösen elkésérített - teljes melléfogásával, a tájkép és a szín zeneiségének abszolút hiányával.

Disney felülmúlhatatlan zseni, és megdöbbentő mestere annak, hogy a zenének a vonalak önálló mozgásával és a zene belső menete (sőt, inkább a dallam, mint a ritmus!) grafikus értelmezésének teremtsen audiovizuális ekvivalenst. Ebben a vonatkozásban Disney csodálatos, amikor a mulatságos állatok képében álcázott emberi jellemek komikusan eltúlzott mozgásának rendszerével dolgozik, de ugyanez a Disney megdöbbentően érzéketlen a tájkép - a tájkép zeneisége és egyben a színbeli és tonális zeneiség iránt.”<sup>103</sup>

(A tájkép zeneiségének a problémáját Eizenstein a „részvevő természet” lényegének kifejtése során fogalmazta meg; ezzel majd később foglalkozom.)



Eizenstein a szín megfelelő, tudatos alkalmazását annak drámai funkciója betöltésében látta; ez először azt jelentette, hogy a színek is képesek különböző dramaturgiai rendszerek részeként - a többi elemmel sokszor egyenrangúan - meghatározott tartalmak kifejezésére, másodszor, a drámai színhasználat azt jelenti, hogy a rendező képes a természetes „színadottsággal” szemben *a szerző saját jelentésével* bíró színvilágát az alkotás szerves részévé, meghatározott érzelmek kifejezőjévé változtatni.

Eizenstein a szín alkotó felhasználásának elsajátítását nem választja el a filmalkotás más összetevőivel való kísérletezés munkájától, megoldását ugyanolyan fontosnak tartja, mint az audiovizuális kompozíció más területeinek kimunkálását. Látja, hogy ennek eredményei nemcsak a filmművészetben, hanem mind a televízióban, mind a sztereófilmekben (illetve ennek különböző formáiban) felhasználhatók lesznek.

Eizenstein élete utolsó éveiben különösen sokat foglalkozott a színérzékeny film kérdéskörével, több tanulmányt írt erről (*Első levél a színről*, *A színesfilm*), amelyekben többek között a *Rettegett Iván* második részébe épített színes rész színdramaturgiájának elemzését adta.

### A sztereóhatás mint a részleges montázsforma egyik lehetséges területe

Eizenstein a filmtér alakulását is történetileg vizsgálta; ennek során a filmtér fejlődésének három szakaszáról beszélt:

„1. Az első szakaszban a kép a ‘sík’ filmben ‘lapos dombormű’-ként hatott.

2. A második szakaszban a kép a ‘sík’ filmben a vászon mélységébe törekedett.

3. A harmadik szakaszban a „valóságosan háromdimenziójúnak érzékelt kép ‘kiárad’ a nézőtérre”.<sup>104</sup>

Nyilvánvaló, hogy ez az utóbbi forma a sztereófilm (plasztikus film), sőt ha a „kiárad” idézőjelét elhagyjuk, akkor több is annál, ez már tulajdonképpen a holografikus mozgófilm, amelyet Eizenstein megjövendölt.

Számunkra a sztereóhatásnak nem is annyira a harmadik szakasszal kapcsolatos eizensteini megjegyzései a fontosak (itt néhány zseniális megsejtésén túl elsősorban a technika adta lehetőségek elemzése található), mint inkább a „sík” film termélységével kapcsolatos vizsgálatait és rendezési tapasztalatait. Köztudott, hogy a filmelméletben sokan Orson Welles munkásságában látják a „térbe helyezett cselekmény” megvalósítását, s többen ezt a filmművészet olyan fordulatainak tartják, amely döntő változásokat hozott e művészet sajátosságainak alakulásában. Eizenstein ismerte Orson Wellest és mindazokat, akik a filmi termélység formáinak gazdagításában részt vettek. Többek közt a következőket írta róluk: „Wyler itt félúton áll Stroheim stílusa (aki mellett valamikor asszisztensként dolgozott) és Orson Welles lényegesen későbbi munkája között, aki az *Aranypolgárban* helyenként a trükkig és az abszurdig fokozza magát ezt a fogást.”<sup>105</sup>

Az azonban széles körben egyáltalán nem ismert, hogy Eizenstein a maga rendezési gyakorlatában e téren milyen eredményeket ért el, s ezeket elméletileg hogyan általánosította. Eizenstein több helyütt leírta - s ez filmjei alapján ellenőrizhető -, hogy bár a némafilmekben az ún. első képsík kompozíció típusa volt a kedvenc plasztikus kifejezőeszköze, már a *Régi és újban* is alkalmazta az „aktív” második képsík lehetőségeit, illetve a két sík egyesítéséből származó előnyöket. A *Régi és újban* e két sík kapcsolódását a kis fókusz távolságú objektívnek (a „28” milliméteres objektívről van szó) az alkalmazása is eredményezte. (Ugyanakkor azt is elmondta, hogy éppen az ilyen objektív - tehát a kellő mélységelesség - hiánya miatt nem tudta a *Sztrájkban* a termélységgel kapcsolatos törekvéseit megvalósítani.)

Eisenstein a termélység filmi alkalmazása terén igazán jelentős eredményeket - Orson Welles is messze megelőzve - a Mexikóban forgatott *Que Viva Mexico!* című filmjében ért el, amellyel kapcsolatban a következőket írta:

„Rendkívül ‘szenzációsak’ voltak a filmképek analóg felépítései mexikói filmünkben, amelyet rögtön a *Régi és új után* forgattunk (Mexikó, 1931-1932).

Ott a ‘halottak napja’ jeleneteiben a kartonkoponyák premier plánjait a nevetés kerekének totáljával kombináltuk a mélyben, néha pedig átlósan helyeztük el a filmkockában egy mexikói nő profilját egy... egész piramis totáljával.

Azóta a filmkép kompozíciójának fenti stílusa majdhogynem kompozíciós stilisztikám elidegeníthetetlen jegyének számít.”<sup>106</sup>

Ezek a törekvések hatották át a *Bezsín réjtjében*, majd a *Rettegett Ivánban* a mélységelesség felhasználását.

Eisenstein hangsúlyozta, hogy a sztereóhatás által felvetett problémák, a filmi termélység kutatása, az első és második képsík egymáshoz való viszonyának vizsgálata azért is volt fontos, mert az itt nyert tapasztalatok elősegítették az audiovizuális film problémáinak megoldását. Ugyanis a két különböző dimenziójú sík (az első képsík és a virtuális, de „aktív” termélység mint második képsík) egységének tudatosításából azért is volt könnyebb átlépni az ezzel analóg olyan kétsíkú kompozícióba, ahol a dimenziók már különböző szférákhoz tartoztak (a kép és a hang területéhez), mert Eisenstein már a „sík” film területén összegyűjtötte azokat a tapasztalatokat, amelyek a különböző dimenziók, különböző méretek egységbe szervezéséhez elengedhetetlenül szükségesek voltak.

A filmalkotás különböző oldalainak egymáshoz való térbeli-mélységi kapcsolódása ily módon a filmművészeti szintézis része; a filmter e sajátosságait az alkotás szerves egészének részévé tenni, az e sajátosságokból származó gazdag lehetőségeket kibontakoztatni szintén egy részleges montázsforma feladata.

#### *b) A montázspolifónia kérdései*

Eisenstein *A részvevő természet* hasonló címet viselő utolsó fejezetében fejtette ki a szerves audiovizuális montázssal kapcsolatos felfogását, egyrészt *Rettegett Iván* című filmjének rendezési tapasztalatai alapján, másrészt a filmművészet történeti fejlődésével kapcsolatos elképzelései s az ehhez szorosan kapcsolódó montázsesztétika további evolúciója belátásának figyelembevételével.

Jeleztük már, hogy Eisenstein a filmművészet esztétikai sajátosságainak jellemzésére a zeneművészet fogalmi rendszerét, terminus technicusait adaptálta. Tudjuk a zenéből, hogy a polifon stílus elvei nem jelentenek mást, mint a különböző szólamok egyenrangú, dallami értékű önállóságát, amelyeket azután valamilyen szerves egységbe kapcsolnak össze.

A filmművészetben ezek a különböző szólamok az eddigiekben már bemutatott részleges montázsformák. Itt új mozzanatként legfeljebb azt jegyezhetném meg, hogy Eisenstein véleménye szerint az eddigi montázsformák mindegyike (tehát az első szakasz montázsformái is!) a montázspolifónia esetén ilyen részleges montázsformának fogható fel. Az attrakciók montázsát említve arról beszélt, hogy az az új szakaszban részleges montázsformaként a montázspolifónia részévé válhat, s ilyen alkalmazása igen érdekes-értékes filmművészeti eredményeket hozhat.

E felfogását Eisenstein a maga kiélezett fogalmazásával a következőképpen fejtette ki:

„Az ‘attrakciók montázsának’ paradox kompozíciója, amely húsz-egynéhány évvel ezelőtt mindössze csak excentrikus ötletnek - ‘élnek’ - tűnt a színházban, most nemcsak, hogy nem ‘megbotránkoztató’ fogás, hanem az audiovizuális polifónia korlátlan lehetőségei mellett egész egyszerűen kötelező alapja és feltétlenül szükséges előfeltétele bármely olyan audiovizuális jelenet megszerkesztésének, amelyet egy kicsit komolyan vettünk, és a kompozíció szempontjából végig is gondoltunk.”<sup>107</sup>

Eisenstein a montázspolifónia fejlődésének több szakaszát tételezte fel, részletesebben azonban csak az első szakaszcsoportról, a fugaszerű polifonikus montázsról beszélt. Ennek során kiindulásul a zenei fuga sajátosságait vette alapul. A fuga lényege a vezértéma, a dux és az erre felelő válasz (a comes), valamint a duxszal szemben álló ellenpont vagy ellenpontok. Fontos feltétel, hogy az adott fuga tematikus anyaga kizárólag a duxból és az ellenpontból áll. A fuga egyetlen szigorúan kötelező szabálya az, hogy a különböző, de egyenrangú szólamok szerves egészet alkossanak.

A film esetében e különböző, de egyenrangú szólamok (a részleges montázsformák) szerves egysége megteremtésének a lehetőségét a már bemutatott színesztézia teszi lehetővé; e lehetőséget felhasználva valósítható meg a montázselv által, hogy egy érzékelési képbe lehessen fogni a különböző területekről, különböző érzékszervekkel nyert benyomásokat.

A részleges montázsformák mint különböző szólamok alkotják az egységet; a magasabb egységbe szervezésnek a módja, a szerves egész létrehozásának az útja a montázselv egy sajátos esetében, montázspolifóniában testet öltő kompozíciós elv, és ennek gyakorlati megvalósítása. A szerves audiovizuális montázsnak a feladata a sokféleség ezen magasabb szerves egységének a megteremtése. Ezáltal emelkedik az audiovizuális film a „harmadik hatalom” rangjára.

Eisenstein e montázs sajátosságának megvilágításához nem elégedett meg a zenéből vett párhuzamokkal, azonosságokkal; szerinte e montázs lényegének megértéséhez fel kell idéznünk az emberi munka kezdeteinél lévő két tevékenységi formát: a vadászatot és a kosárfonást, illetve a bennük lévő ősi ösztönöket. A fugaszerű polifonikus montázs sajátosságát is megvilágítandó (amelyet „harmonikus” ellenpontnak is nevezett), a következőket írta a vadászatban és a kosárfonásban is megtalálható ellenpontos szerkezet vonzerejéről:

„Az egyikük az egyes motívumok egységes egészzé történő összefonásának lenyűgöző báját határozza meg és táplálja, a másik pedig azt a vadászszenvedélyt, amellyel az egyes motívumokat üldözzük az egybefonódó hangok rengetegében.”<sup>108</sup>

Ezek az ősi ösztönök természetesen nemcsak a montázsellenpontban találhatók meg. Eisenstein részletesen bemutatta, hogy ezek a szenvedélyek hatnak a csomók kötése és kioldása élvezetében (egy amerikai kiadvány szerint 3524 fajta csomót ismerünk); a keresztretjtvények feladása és megfejtése során; a nyomozás iránti vágyban és tevékenységben; de a művészetben is, amit a legkülönbözőbb művészek figyeltek meg. A regény cselekményének bonyolítása is táplálkozik ezekből a forrásokból; Hogarth ebből eredeztette a „szövevény” elvét, Dante az auctor szó etimológiáját a latinban ritkán használt aveio igéből származtatta (etimológiailag vitatható módon), azon az alapon, hogy a szó azt jelentette: „a szavakat egymás között összekötni”.

Eisenstein arra is utalt, hogy a fuga is ezeken az ősi ösztönökön alapul; maga a szó etimológiája is érzékelteti ezt a kapcsolatot, a latin fugo, fugere szóból származik, melynek jelentése: futás, elfutás, üldözés elől menekülni.

Ugyanakkor Eisenstein azt a véleményét is előadta, hogy a montázspolifóniában szerves egységre jutó ellenpont hasonlít az emberi gondolkodásnak arra az ősi stádiumára, amikor az emberi gondolkodás fejlődése a kezdeti szakaszon már túljutott, amikor az ember számára addig különálló egyes jelenségeket egységes egészként érzékelt és értelmezte.

Eisenstein nemcsak teoretikusan foglalkozott a montázspolifónia problémáival, gyakorlati tevékenységében *Rettegett Iván* című filmje rendezése során kísérletezett e montázs megteremtésével.

Eisenstein még 1940 őszen hozzákezdett a *Rettegett Iván* előkészítéséhez. 1941-1942-ben a film irodalmi, majd technikai forgatókönyvén dolgozott. 1943 tavaszán Alma-Atában kezdődött meg a film forgatása, s 1944 végén, már Moszkvában fejeződött be. Eisenstein közben már forgatta a film második részét is (1945 tavaszán rádióelőadásban ismertette a film második részével kapcsolatos elképzelését). E rész 1945 végére szintén elkészült, de azt a szovjet Filmfőigazgatóság 1946 elején betiltotta. A világ a *Rettegett Iván* második részét csak 1958 óta ismeri, a szovjet filmszínházak ekkor mutatták be. Eisenstein a harmadik rész forgatókönyvét is elkészítette; mindhárom rész irodalmi forgatókönyvét a hatvanas évek közepén adták ki a Szovjetunióban.

Eisenstein *A részvevő természet* utolsó fejezetében részletesen foglalkozik a *Rettegett Iván* rendezési tapasztalataival. Elmondja, hogy sokan e film kapcsán arról kezdtek beszélni, hogy ő e film rendezésében felhagyott a montázssal, mások pedig nem is tartották filmnek. E véleményekkel vitatkozva fejtette ki Eisenstein, hogy ezek a filmteoretikusok nem tartották lépést sem a filmtörténet fejlődésével, sem a montázsszisztémika általa is megvilágított evolúciójával.

Eisenstein ezt a filmjét határozott előrelépésnek tartotta a montázsszisztémika fejlődésében, kimutatta, hogy e film a *Patyomkin páncélos* bizonyos kezdeti hagyományait (mindenekelőtt a „kód-szimfóniát”) folytatta; a némafilm nyílt ellenpontos rendszere helyett zárt ellenpontos rendszert valósított meg: a fűgaszerű polifonikus montázst. Elemezte, hogy figyelemre méltó hasonlóság van e film és Csehov színdarabjai között, mindenekelőtt a szereplő személyek arculatának pszichológiai megrajzolásában.

Mindezt bizonyítandó Eisenstein különösen a *Patyomkin páncélos* „Vakulincuk gyászolása” és a *Rettegett Iván* „Eskü Anasztázia koporsója felett” részének részletes és alapos összehasonlító elemzését végezte el kiválóan és meggyőzően.

Eisenstein a *Rettegett Iván* elemzése során megmutatta, hogy a fuga valamennyi lényegi sajátossága (a téma, a dux stb.) megtalálható a filmben. E sajátosságok következtében lehet a *Rettegett Iván* montázmegoldását fűgaszerű polifonikus montázsnak nevezni, amelyet Eisenstein a következőképpen jellemzett:

„...ahhoz, hogy egy szólamban legyen a zene (vagy a kórus) és a közeg, az szükséges, hogy a fény és az árnyékok összjátékának tonális képe annak a hangközegnek a hangszínét, dallamát és ritmusát ismételve meg, amely aztán az egész filmi teret át fogja hatni.

És főként az szükséges, hogy a színész játéktól kezdve egészen a ruha redőinek játékaig minden egyformán elmerüljön annak az egységes és mindent meghatározó érzelmenek a hangáradatában, amely az egész sokrétű kompozíció polifóniájának alapját képezi.”<sup>109</sup>

### c) A montázsszimfónia kérdései

Eisenstein alkotó tevékenysége a fűgaszerű polifonikus montázs elméletének és gyakorlatának megteremtésével maradt abba. Ugyanakkor több megjegyzésével találkozhatunk, amelyek arra utalnak, hogy a montázsszisztémika evolúciójának nem ez az utolsó szakasza. Ezek a megjegyzések annyira fontosak és lényegre mutatóak, hogy általuk rekonstruálni tudjuk Eisenstein nézeteinek fejlődését.

*A részvevő természet* című írásának egyik lábjegyzetében a következőket írta a montázs-polifónia fejlődésével kapcsolatban: „Talán itt ugyanolyan evolúciós változás megy végbe, mint a zene történetében, amikor a polifon stílus elveit a harmonikus stílus váltotta fel.”<sup>110</sup>

Ha elgondolkodunk e fogalmazás terminológiai problémáin, összevetjük az eddig elemzettekkel, illetve Eisenstein e gondolatkörbe tartozó más megjegyzéseivel, akkor a következőket mondhatjuk.

A fúgaszerű polifonikus montázs vagy a „harmonikus” ellenpont fejlődésének iránya minden bizonnyal az, hogy a harmonikus jelző idézőjelét feloldjuk, aminek következtében az egyes szövegek ellenpontjellege is megszűnik, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ezzel feladják önállóságukat; ez a folyamat pedig nem más - továbbra is a zene terminusait használva -, mint a szimfónia kialakulása. A montázspolifónia így tehát bizonyos evolúciós szakaszon (vagy szakaszokon) montázsszimfóniává alakul át.

Eisenstein számtalan kijelentését nem lehet másként értelmezni, csak a montázsszimfónia körülírásaként, illetve maga is nemegyszer kijelentette, hogy a montázs fejlődése a harmonikus, a szimfonikus stílus irányába tart.

*A színesfilm* című tanulmányában a minket érdeklő kérdésekről a következőket írta:

„Pontosan ugyanígy a filmalkotás kifejező egészének sem az egyes területek kölcsönös megsértésére kell épülnie, hogy mások javára ‘semlegesítsék’ őket, hanem arra, hogy értelmes módon, a kellő pillanatban éppen azok a kifejezőeszközök lépjenek előtérbe, amelyeken keresztül az adott pillanatban a legteljesebben fejeződik ki az az elem, amely az adott körülmények között a mű tartalmának, mondanivalójának, témájának és eszméjének feltárásához vezet.”<sup>111</sup>

Mi más lenne ez, mint a filmalkotás szimfónia-felfogása?

A fentiek fényében egyúttal azt is láthatjuk, hogy a filmalkotás szintézis voltában rejlő kimeríthetetlen lehetőségek a montázsszimfónia esetén teljesedhetnek ki.

A montázsszintézis evolúciójában ezzel nincs tovább előrehaladási lehetőség; ami nem azt jelenti, hogy a montázskombinációk ezzel egyszer és mindenkorra kimerültek. A montázsformák és az őket összekapcsoló elvek vertikális és horizontális evolúciójának mozgása áttevődik a részleges montázsformák egymáshoz való viszonyának végtelen és az őket egységbe kapcsoló elveknek szinte kimeríthetetlen kombinációs variációiba.

A montázsszintézis eisensteini evolúciójának ismertetését ezzel be is fejezhetném. Az alapvető problémára szeretnék még utalni; arra, hogy a montázsselv értelmében felfogott montázs nem szűnhet meg, nem adhatja át a helyét semminek, csak - ahogy a fentiekben láttuk - a megjelenési formáit (a részleges montázsformákat) változtathatja.

Eisenstein ezt az intelmet a következőképpen fogalmazta meg:

„És az audiovizuális polifóniának kitartóan kerülnie kell az összeolvadásnak azt a fokát, ahol már végképp, teljesen és véglegesen eltűnik összetevő vonásainak minden körvonala.”<sup>112</sup>

Ez a figyelmeztetés filozófiailag megfogalmazva úgy hangzik, hogy a dolgokban, jelenségekben (így a filmalkotásban is) mindig vannak különbségek, ellentétes oldalak, ellentmondások, amelyek egybeesése nem valósítható meg.

Másként megfogalmazva ez azt jelenti, hogy abszolút nyugalom, ahol ne lenne mozgás - nincs, illetve, ahol nincs mozgás, ahol az ellentétek egybeesnek, ott nincs létezés, ott nincs élet, így nincs filmalkotás sem.

## A Részvevő természet

A fentiekben láttuk azt, hogy a filmalkotás különböző oldalainak összemérhetőségét a mind-egyikben közös mozgás teszi lehetővé; egységes érzéki képzetté a szinesztézia révén válnak.

A mozgásban és a szinesztéziában is kifejeződő viszonyok mélyén a természeti, társadalmi, művészi folyamatok egységét kifejező, alapvetően közös törvényszerűségek húzódnak meg. Ezt a lényegi összefüggést, amely a létezők minden területén megtalálható, s ennek a művészetre, filmművészetre való sajátos adaptálását - azaz annak megmutatását, hogy a filmalkotás hogyan válik kifejezőjévé ennek a mindent átfogó törvényszerűségnek - nevezte Eizenstein részvevő természetnek. Ez egyúttal az Eizenstein által megtalált - a Bevezetőben idézett - „végső egység” lényege is.

Az emberi személyiség - aki munkájával átalakítja a természetet, teremtő tevékenységével létrehozza a különböző művészeti ágak alkotásait, s ebben a folyamatban saját lényegét tárgyiasítja el - maga is természeti és társadalmi produktum, benne is azok az általános törvények munkálnak, amelyek áthatják az egész világegyetemet, de egyúttal tevékenységével a törvényszerűségek új sorát hozza létre, a legszélesebb értelemben vett társadalmi törvényekét, melyekhez hozzátartoznak a művészeteket konstituáló törvények is. Ennek következtében belső egység van egyrészt az ember és a természet, másrészt az ember és a művészet között; ez az egység a társadalomban, a társadalom fejlődésének következtében valósul meg, s az egység centrumában az alkotó, a tevékenykedő társadalmi ember áll, aki összefüggést, kapcsolatot teremt a természet-társadalom és a művészet között, megteremti ezzel azt, hogy a természet-társadalom törvényei részt vesznek nemcsak az ember formálásában, hanem - az ember természete által - a művészet lényegi természetének alakításában is.

Eizenstein az ember közvetítő szerepét, azt, hogy az embert is létrehozó és lényegét kitevő természeti és társadalmi törvények a művészet meghatározói is, nemegyszer hangsúlyozta, elméleti tevékenységének alapjává tette. *A részvevő természet* utolsó fejezetében a következőket írta ezzel kapcsolatban:

„És ismét meggyőződünk arról, hogy a művészetben azok a módszerek az igazán elevenek és életrevalóak, amelyek az ember gondolkodásának és viselkedésének menetét veszik mintául, és pedig nemcsak a szűzség és az ábrázolás szempontjából, hanem - semmivel sem kisebb mértékben - a szerkezet, a kompozíció és általában a forma felépítésének törvényei terén is.”<sup>113</sup>

Eizenstein *A részvevő természetben* megfogalmazott álláspontja Puskinnal is polemizált, aki egyik versében - amelyet Eizenstein e műve utolsó fejezetének mottójául választott - így írt:

„Síromnál ifjú élet árja csapongjon, és örökre friss varázssal ragyogjon reája a részvétlen természet is.”<sup>114</sup>

Ugyanakkor van a természet és a művészetet létrehozó társadalmi ember kölcsönhatásának más (ellenkező) iránya is; az ember, amikor átalakítja a természetet (s ennek sajátos szférája a valóság esztétikai elsajátítása is), elemberekesíti azt, saját - emberi - lényegét objektivizálja benne. Csak ezáltal érthető meg a természet-ember-művészet viszonyának az a lehetősége, hogy minden jelentős műalkotásnak sajátossága: a művekben szereplő, személyeket körülvevő környezet, táj stb. az emberi viszonyok, az emberi érzelmek kifejezésének szférájává válik, az ember világgal való harmonikus (vagy e harmóniát zavaró, akadályozó) kapcsolatainak megfogalmazásává.

Eizenstein a természet és a filmművészet e viszonyát a következőképpen fogalmazta meg:

„Arról az esetről van szó, amikor a kép zenébe megy át.

Az a belső, 'plasztikus zene' ez, amelyet a némafilm szakaszában maga a film plasztikus kompozíciója hordozott. Ez a feladat leggyakrabban a tájképre hárult. És az ilyen emocionális tájképet, amely a filmben a zenei komponens szerepét játssza, nevezem én 'részvevő természetnek'."115

Eisenstein csodálatraméltóan széles művészettörténeti, képzőművészeti tudással bizonyította (felhasználva a németalföldi táj- és csendéletfestésztől a kínai és japán festészetig minden fontos anyagot), hogy az ember és a természet kölcsönös meghatározottsága a művészetek szférájában, így a filmalkotásban is, napról napra megvalósul, hogy „...a valóban érzelmi tájkép csodájában teljes egységet láttunk abban, hogy a természet és az ember temperaméntuma teljes kicsorduló gazdagságában, kölcsönösen egymásba hatol.”116

Elméletileg megfogalmazva az itt jelzett problémákat: Eisenstein a természet-alkotó személyiség-művészet közösségén végső fokon azt értette, és a részvevő természet terminusával azt kívánta rögzíteni, hogy egyedül a művészeti alkotásban (általánosabban az esztétikumban) valósul meg, érvényes a szubjektum-objektum azonossága. Hegel óta ez az esztétika tudományának egyik alapvető tétele, a marxista esztétikának is ma már egyik kiindulópontja, amelyet Eisenstein széles művészeti anyag elemzésén keresztül sajátosan tárt fel, és a filmművészet területén alkotóan alkalmazott.

Eisenstein a részvevő természet koncepciójának létrehozásához - azaz a szubjektum-objektum művészetbeni azonosságának belátásához - azért jutott el, mert tudományos világnézettel s ebből fakadó egységes világlátással rendelkezett; gazdagon gyümölcsöztette nemcsak a legkülönbözőbb korok kultúráinak, művészeti fejlődésének értékeit, hanem - bátran kilépve a kultúra, a művészetek szférájából - a legkülönbözőbb tudományok legújabb eredményeit is fel tudta használni hipotézisének megfogalmazására és állításának igazolására.

Eisenstein a részvevő természet koncepciójában megfogalmazott belátását igyekezett a filmművészet sajátos problémáiban érvényesíteni.

A „szépség törvényei szerint” termelő ember, az alkotóművész a természet és a művészet közötti közvetítést a társadalomban gazdagon, sokoldalúan, változatosan - az anyagi termelőtevékenység területét a magasrendű szellemi, művészi alkotótevékenységgel összekapcsolva - végzi. Ez utóbbiban kitüntetett szerepe van a kompozíciónak. A legalapvetőbb kompozíciós törvények ugyanis biztosítják a természet - sok közvetítésen keresztül, az alkotóművész által megvalósított - részvételét a művek felépítésében.

Ezért foglalkozott Eisenstein olyan alaposan a filmművészet kompozíciós problémáival, a kompozíciós elveket konkrétan megvalósító montázsformák sajátosságaival, jövőbeni fejlődésükkel. Ennek során kidolgozta a montázskompozíció teljes és befejezett elméletét, felhasználva a zeneművészet terminus technicusait. Mindennek módszertani jelentőségét nem lehet a filmtudományban túlbecsülni.

Eisenstein általános filozófiai koncepciójának keretében válik világossá és megalapozottá - amelynek filmművészeti adaptálását jelenti a részvevő természet fogalma -, hogy a montázselv nem más, mint a - minden létezőben jelen lévő - dialektika törvényszerűségeinek sajátos megvalósulása, és hogy az egyes konkrét montázsformák, majd a részleges montázsformák nem mások, mint a kompozíció különböző formáinak testet öltései. A kompozíció ilyen értelmezése és gyakorlati megvalósítása biztosítja a részvevő természet hatalmát, hozza létre az Eisenstein felfogásában oly fontos szerepet játszó organikus műalkotásokat.

Eisenstein sokat foglalkozott az organikus jelleg mibenlétével; felvázolta ennek különböző formáit az alkotó világnézete, a művek felépítése és a valóság bonyolult összefüggése vonatkozásában. Ezeknek a problémáknak a kifejtése ugyanakkor a filmművészeti tükrözés legáltalánosabb sajátosságainak megvilágítását is jelentette. Eisenstein a filmművészeti

tükrözést nem a valóság passzív visszatükrözéseként fogta fel, hanem olyan aktív folyamatként, amelyben a rendezői tudatosságnak, a művész világnézetének alapvető fontossága van. A montázselv és a konkrét montázsformák ily módon a kettős meghatározottság követelményét testesítették meg: a valóság tudományos igényű feltárását magasfokú rendezői tudatosság, a valóság mozgástendenciáiba való tudatos alkotói beavatkozás útján. Eisenstein egész rendezői alapállására meghatározó volt, hogy a pártosságot és a tudományos objektivitást - amelyek nem állnak szemben egymással, sőt kölcsönösen feltételezik egymást - az organikus műalkotás attribútumainak tekintette.

A filmművészeti tükrözés kapcsán kell megjegyeznem azt a tényt, hogy bár Eisenstein tisztában volt a filmkép alapját képező fénykép tulajdonságaival, nem foglalkozott elméletileg azzal a kérdéssel, hogy mi az esztétikai jelentősége a filmművészeti tükrözésben a filmkép fényképszerű sajátosságainak. Mentségére legyen mondván, hogy a filmművészet történeti fejlődése a második világháború végéig (az olasz neorealizmus megszületéséig) nem követelte a fényképszerűségnek mint sajátos filmesztétikai specifikumnak a hangsúlyozását. A filmművészeti fejlődés következő fázisa igényelte a fényképszerűség esztétikai jelentőségének tudatosítását és hangsúlyozását; ezt a feladatot végezte el André Bazin a maga filmelméleti koncepciójának megteremtésével, egyúttal igazolta Eisensteinnek azt a belátását is, hogy a filmművészet sajátos jellege a filmtörténeti folyamat előrehaladásában változik, gazdagodik.

Eisenstein a filmművészeti mimézis legáltalánosabb sajátosságaival együtt a filmművészet katartikus hatásának mibenlétét is vizsgálta. A katarzis értelmezése is mutatja a „részvevő természet” koncepciójának termékeny voltát; a műalkotás katartikus hatása ugyanis eszerint azon alapszik, hogy a befogadóban tudatosodik az objektum-szubjektum azonossága, az hogy: „egy ütemre lépünk a természettel és a történelemmel, ...maga ez az érzés alkotja az élmények pátoszában az alapját.”<sup>117</sup> Eisenstein a katarzis értelmezése kapcsán megmutatta, hogy a társadalmi fejlődés hosszú szakaszán a harmónia elérésének az alapja a természettel való összeolvadás volt, majd ennek magasabb fokaként jött létre a közösséggel, az osztállyal, az ezt képviselő hőssel való összeolvadás, amely pátoszként válik alapjává a műalkotás katartikus hatásának.

A pátosz értelmezése és a filmművészetben való ábrázolása először a *Patyomkin páncélos* rendezése során vetődött fel Eisenstein számára. E film kapcsán azonban úgy vélte, hogy maga a téma természete adta a lehetőséget, illetve igényelte a patetikus kompozíciót. Ezért a *Régi és újban* (különösen a tejszeparátor képsorában, ahol a téma önmagában nem igényelt pátoszt) újra kísérletezett a patetikus kompozícióval.

Ilyen rendezési tapasztalatok után kezdte Eisenstein a pátoszt elméletileg vizsgálni. Elméleti fejlődésének már első szakaszában kezdett a patetikus (ekszztatikus) átélés általános problémájával foglalkozni, alaposan tanulmányozta azokat az irodalmi műveket (különösen Zola és Whitman műveit), melyeknek nagy a patetikus hatása. Ekkor különösen nagy figyelmet szentelt annak az eksztázisnak, amelyet a fiziológiai hatás vált ki a nézőből.

Elméleti fejlődésének második szakaszában a pátosz problémáját általánosabban, a „részvevő természet” koncepciójának összetevőjeként kezdte vizsgálni. Ekkor fogalmazta meg alapgondolatát: ha a pszichológiai eksztázis „önmagunkból való kikelést” jelent, „átmenetet egy újabb állapotba”, akkor az ezt kifejező patetikus kompozíció nem más, mint a dialektika azon törvényszerűségeinek művészi megvalósítása, hogy a mennyiségi változások - „ugrás” által - minőségi változásokba csapnak át, s egy ideig - ebben az új minőségben - az ellentétek egy-egyben vannak. A patetikus kompozíció a műalkotás megteremtése során a maga specifikus kompozíciós fogásaival (a montázselvvel, és a részleges montázsformákkal) ezt a dialektikus törvényt valósítja meg sajátosan, a művészet szférájába adaptálva, a műalkotásban ábrázolt



világ folyamatait abban az állapotban ragadja meg és fejezi ki, amikor ezek a folyamatok a mennyiségi változásból minőségi változásba csapnak át. Attól függően, hogy milyen ennek az új minőségbe való ugrásnak a természete, az ezt kifejező és megvalósító patetikus kompozíció is különböző formákban ölt testet.

A katarzis-elmélet, az ennek alapját képező pátosz, s az ezt megvalósító patetikus kompozíció ily módon Eizensteinnél - a „részvevő természet” koncepciójának részeként - egy sajátos, filmművészetre adaptált, de mégis általános értelmezést nyert, amely teljesen összhangban van Eizenstein montázs-elméletével, a montázs esztétikai evolúciójával kapcsolatos álláspontjával. (Ez a katarzis-elmélet mintha felülemelkedne az arisztotelészi katarzis és a brechti elidegenítési effektus egymást kizáró antinómiáján. Tudomásom szerint Eizenstein katarzis-felfogását részletesebben - különösen Arisztotelész és Brecht koncepcióinak fényében - senki nem vizsgálta meg.)

Az Eizenstein által értelmezett pátosznak nincs semmi köze a művész szubjektivista módon eltorzított világnézeti prekonceptiójához, a rossz értelemben vett irányzatossághoz, a forradalmi romantika, a pozitív hős dogmatikus felfogásához. Eizenstein pátosza abból a belátásból származott, hogy a világtörténeti folyamat mozgása az öntudatosodott tömegek harca következtében progresszív folyamat; s az e harcban elszenvedett vereségek, visszaesések is - ha a tömegek tanulnak, tapasztalatokat szereznek e vereségek során - a pátosz forrásai lehetnek. A művészet azáltal, hogy tudatosítja e világtörténeti folyamat mozgását (sikereit és veréseit egyaránt), hordozójává és egyik eszközévé válik az itt születő ellentmondások megoldásának.

Visszatérve a „részvevő természet” koncepciójához, első benyomásra úgy tűnhet, hogy Eizenstein a mindent átható, közös törvényszerűségek keresésében többször különös következtetésekre jutott. Így pl. kimutatta, hogy mivel az eksztatikus „robbanás” képezi a műalkotás patetikus hatását, az eksztatikus kompozíció és a lépcsőzetes rakéta elve azonos törvényszerűségeken nyugszik, nem abban az értelemben, hogy a rakétát a patetikus kompozíció sajátosságai alapján szerkesztik meg, hanem abban, hogy „...ezeken az egymástól annyira távol eső területeken - mindegyikben a maga módján - ugyanazok a törvényszerűségek hatnak.”<sup>118</sup>

Ez a példa talán jó alkalom annak megvilágítására, hogy mit értett Eizenstein a következőkön:

„Bizonyos törvényszerűségek keresése a látszólag összefüggéstelen jelenségek kapcsolatának megragadásával - ez a jelen tanulmány szerzőjének nagy szenvedélye,”<sup>119</sup>

Eizenstein elméleti főművének A részvevő természetnek, az elején, ajánlás helyett, Puskind idézi:

„A hangokat megöltem s mint merev  
Holttetemet boncoltam  
a zenét.  
Kiszámítottam algebrával a  
Harmóniát...”

(Puskin: Mozart és Salieri  
Ford.: Gáspár Endre)

Eizenstein Salierinek ajánlotta *A részvevő természetet*. Salieri, mint merev holttetemet boncolta a zenét. Eizenstein feltette a kérdést, hogy miért kellett Salierinek ezt tennie?

„És mindez azért, mert még nem volt... film, mert még nem létezett az az egyetlen művészet, amely lehetőséget adott arra, hogy anélkül, hogy kioltanánk életét, megölnénk hangzásait és a holttetem megmerevedett mozdulatlanságára kárhoztatnánk, a dinamika és a mozarti életöröm

feltételei között lessük meg és tanulmányozzuk nemcsak algebráját és geometriáját, hanem integráljait és differenciáljait, amelyek nélkül a film szintjén már nem boldogulhat a művész.

Ez az első, amiért nem félek Salieri emlékének ajánlani ezt a könyvet.

A másik pedig az, hogy akármennyi maróan gúnyos mérget zúdítsanak is rám, amikor magam alkotok, messze hajítom a pokolba el a törvényszerűségek 'mankóit' ahogy Lessing nevezte őket, és Goethe szavaira emlékezem - 'grau ist die Theorie' -, és fejest ugrom az alkotás közvetlenségébe.

Eközben azonban egyetlen pillanatra sem feledkezem meg annak óriási jelentőségéről, hogy az alkotás mámorának percein túl mindannyiunknak, és nekem elsősorban, egyre szabatosabban meghatározott, egzakt adatokra van szükségünk arra vonatkozóan, amit csinálunk. Enélkül nem fejlődhet a művészetünk, és az ifjúságot sem lehet nevelni.”<sup>120</sup>

Eisensteinnek ezt a szenvedélyét, rendezői és filmteoretikusi magatartását sokan nem értették meg, gondolatait félremagyarázták, rendezői törekvéseit nemegyszer lehetetlenné tették, sokszor gumitömlővel zúdították reá a „gúnyos mérget”.

Ugyanakkor azt is meg kell említenem, hogy Eisensteinnek ezt a szenvedélyét a konkrét történeti szituáció csak tovább fokozta. Ezt a történeti szituációt két aspektusban is jelezni kell. Az egyik a filmművészet történeti helyzete. Eisenstein a filmművészet történeti fejlődésének viszonylag kezdeti szakaszán tevékenykedett, ezért nem volt elég filmtörténeti tapasztalata a filmalkotás esztétikai lényegének sokoldalúbb elméleti általánosításához, melynek következtében a filmművészet fejlődésének jövőbeni útját sok vonatkozásban csak elméleti hipotézisekben tudta vázolni.

A másik aspektus a Szovjetunió második világháború utáni elszigeteltsége, a dogmatikus kultúrpolitika hibái. Egy békésebb világban Eisenstein ismerhette volna az olasz neorealizmus indulását (pl. Rossellini Róma nyílt városát, Visconti Megszállottságát stb.); a szocialista építés kultúrpolitikai torzulásai nélkül saját alkotói elképzeléséből a gyakorlatban többet valósíthatott volna meg, nem kényszerült volna arra, hogy tervei egy részét csak elméleti hipotézisek szintjén vázolja fel.

Ezek a tényezők az elmélet előtérbe kerülését külön is indokoltá tették.

Eisenstein elméleti tevékenységében különösen azt a belátást, hogy a természet legáltalánosabb törvényei egyúttal a művészet legáltalánosabb törvényei is, tehát éppen a „részvevő természet” koncepcióját fogadták sokan értetlenül. Eisenstein velük polemizálva mutatta meg, hogy ez a koncepció nem azt jelenti, hogy a természet és a művészet alkotásai azonosak lennének egymással, hogy a műalkotások kifejezőeszközei és stílussajátosságai egymástól nem különböznenek.

Eisenstein rámutatott arra, hogy a természet-ember-művészet közös sajátosságai a legáltalánosabb, a létezők alapját képező folyamatokban, a dolgok belső felépítésének, szerkezetének törvényszerűségeiben öltenek testet.

Itt kritikusan legfeljebb azt tehetjük szavá, hogy elméletileg kellően nem világította meg a társadalom közvetítő voltát, a társadalomban is jelenlévő egységet s ezen közös törvényszerűségek specifikus megjelenését. Ugyanakkor azt is jelezni kell, hogy filmjeinek vizsgálata egyértelműen bizonyítja: az általa előadott „végső egység eszméje” egyértelműen a társadalmi-történeti folyamatokban lévő egységet, az ellentmondások összetartozását, a különböző oldalak (osztályok harca, nemzetek küzdelme stb.) csak ezen egységen (a világ társadalmi-történeti folyamatainak egységén) belül való értelmezhetőségét jelentette. Eisenstein egyetlen témája az ily módon „megtalált 'egység' végső eszméjének megtestesítése” volt.

Ezek a társadalomban is benne rejlő és általa közvetített közös sajátosságok az alkotóművész számára nemcsak lehetővé, hanem szükségessé is teszik, hogy ezt az egységet, ezeket a közös törvényszerűségeket a művészet szférájában csak a művészetre jellemző minőségként, sajátosan, a különböző stílusok, formai-kifejezésbeli eszközök gazdag arzenáljával keltse életre. Ennek az utóbbinak az igazolására Eizenstein - többek között - összehasonlította a *Patyomkin páncélost* és a *Csapajevet*; megmutatta, hogy bár mindkettő a patetikus kompozíció elve alapján építkezett, ezért szerkezeti törvényszerűségeik azonosak, de stílussajátosságaik különbözőek.

\*

Eizenstein nemcsak filmrendezőként, hanem teoretikusként is bizonyosságot tett arról, hogy enciklopédikus tudással, a marxista filozófia és esztétika mély megértésével, alkotó alkalmazásával eredeti gondolkodóként volt képes vizsgálni a művészetek problémáit, a filmművészet elméleti és gyakorlati kérdéseit; ennek során meggyőzően bizonyította filozófiai koncepciójának, esztétikai-filmesztétikai nézeteinek igazságát.

Ezzel nem azt akarom állítani, hogy elméleti munkásságával megoldotta a filmelmélet, a filmesztétika valamennyi megfejtésre és kidolgozására váró kérdését, csak azt, hogy elméleti eredményei, kutatásának módja és iránya eddig - tévedéseivel, vitatható állításaival együtt is - a legjelentősebb hozzájárulás a marxista filmtudomány megteremtéséhez. Ezzel a filmtudománynak olyan szilárd elméleti alapját teremtette meg, amelyre az utána jövő nemzedékek is bátran építhettek, s ma is építhetnek.

Túlzás nélkül elmondhatjuk Eizensteinről azt - s ezzel tanulmányomat be is fejezhetem -, amit ő írt a teremtő Emberről *A részvevő természet* utolsó soraiban:

„És az alkotó és teremtő Ember nagyságát dicsőítő nagy művészetek halhatatlan lényegének az a megdönthetetlen záloga, hogy saját emberi természetünk, mely az emberiség legjobbjainak nagy történelmi tettében vesz részt, nem közömbös.”<sup>121</sup>

Eizenstein egyike volt azoknak a tudós művészeknek, akik a legtöbbet tették azért, hogy mind több ember mondhassa el a fentieket saját természetéről!

(1965-1985)

Megjelent: A filmteoretikus Eizenstein c. kötetben (Múzsák Kiadó, 1989 és A Magyar Filmintézet kiadványa, 1998).

## Eizenstein: Bezsín rétje

Különös dolog olyan filmről írni, amely ugyan két változatban is (majdnem) elkészült, de ma már nem létezik; s csak a véletlennek köszönhető, hogy az utókor számára több száz kép mégis fennmaradt belőle.

Ez a szomorúan paradox helyzet határozza meg e tanulmány jellegét is: az itt felhasznált anyag döntő többsége írás (legyen az akár irodalmi, akár elméleti jellegű), s csak szavakkal tudósít, nem is elsősorban magáról a műről, hanem a rendező szándékáról, a film keletkezésének, sorsa alakulásának, pusztulásának körülményeiről. A film mindkét változatáról szóló visszaemlékezések is lényegében ilyenek, bár itt kétségtelenül - ugyan más közegen keresztül - maguk a művek szólnak hozzánk. S mindezt a néhány száz kép, s a későbbiekben ezekből készült fotófilm köteles hitelesíteni, vagy megcáfolni...

### Előzmények

1932. szeptember 3-án Észak-Ural Geraszimovka nevű falujában az apja megölte Pavlik Morozov pionírt, mert az a községi szovjet elnökének elmondta, hogy az apja a bujdosó kulákokkal kapcsolatot tart és segítségükre van. A tragikus esemény az egész Szovjetunióban nagy felháborodást keltett, a sajtó, a rádió részletesen beszámolt róla, majd irodalmi-művészi témává vált. (Így pl. Sztjepan Scsipacsov *Poéma Pavlikról* címmel verset írt róla.)

1934-ben a Komszomol Központi Bizottsága azt javasolta Alekszandr Rzsesevszkijnek (1903-1967), hogy filmforgatókönyvet írjon Pavlikról. Rzsesevszkij ekkor már ismert forgatókönyvíró volt, az „emocionális forgatókönyv” egyik prófétája; több filmet írt (Pudovkin: *Egyszerű eset*, 1929-1932; Sengelaja: *Huszonhat bakui komisszár*, 1932-1933), de ezek nem voltak sikeresek, s így már ekkor elterjedt róla az a hír, hogy szerencsétlenséget hoz a rendezőkre.

Rzsesevszkij a Pavlik Morozov történetéből merített konfliktust összekapcsolta a Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* című novellafüzérében levő *Bezsín rétje* eseményeivel, s a kettő egybeolvasztásával kívánta szándékát megvalósítani. Rzsesevszkijnek az volt a célja, hogy megmutassa, milyen nagy forradalmi változások mentek végbe a kollektivizálással az orosz faluban, hogy a falu régi magántulajdonosi rendjét és az ehhez kapcsolódó szegénységet, a szellemi sivárságot, a vallásosságot, a kegyetlen erkölcsi normákat szembeállítsa az új renddel, amely a kollektív minta, a fejlett mezőgazdasági technika, az iskolák, a bölcsődék-óvodák stb. jótéteményeinek következtében emberi életet biztosít a falusi emberek számára.

A film eseményei nem az Uralban, hanem Közép-Oroszországban, Turgenyev volt falujának Bezsín rétje nevezetű kolhozában játszódtak; Rzsesevszkij Turgenyev elbeszéléséből hosszú részeket adaptált a régi és az új élet kontrasztjának bemutatására.

Rzsesevszkij forgatókönyvében a mesét a következőképpen alakította: A kulákok arra készülnek, hogy felgyújtsák a falusi szovjet épületét és a beérett gabonátáblákat. Sztjopka pionír - miután kihallgatja a náluk lefolytatott éjszakai beszélgetést, ahol a kulákok tervük végrehajtásáról tárgyalnak - mindezt elmondja a kolhoz elnökének, ezek után a kulákokat és Sztjopka apját letartóztatják, de azok a városi börtönbe kísérés közben az úton megszöknek, éjszaka visszajönnek a faluba, s a kis Sztjopkát, aki az őrtoronyban őrzi a gabonát, az apja lelövi. Sztjopka a kolhoz politikai osztálya vezetőjének a kezében, barátaitól, a kolhozban levő úttörőktől körülvéve hal meg.

Rzsesevszkij ezt a főszálat a legkülönbözőbb epizódokkal egészítette ki: a letartóztatott kulákokat először a parasztok akarják megölni, s miután ezt a falusi szovjet elnöke megakadályozza, a parasztok elfoglalják a templomot, amit klubba alakítottak át. A szerző egy sor „termelési” eseménnyel (gyűlés az aratás előtt, a traktorok felvonulása, szénakaszálás stb.), valamint Turgenyev novellája alapján készítendő jelenetekkel igyekezett fokozni a régi és az új szembeállítását.

Bár Rzsesevszkij nem törekedett a konfliktus alapos pszichológiai és erkölcsi motivációjára, az apát mégsem kulákként vagy a kolhoz ellenségeinek tudatos és közvetlen segítőkjeként ábrázolta; az apa szellemi elmaradottságban, vallásosságban, az újjal szembeni teljes érzéketlenségben élő szegényparaszt, aki nem akart belépni a kolhozba, kegyetlenül bánt családjával (a feleségét úgy megverte, hogy az belehalt). A fiához való viszonyát a Bibliából vett erkölcsi intelmekkel külön is próbálta igazolni: „Amikor a Mi Urunk mindenekelőtt megteremtette az eget, a vizet, a földet és majd olyan embereket is, mint mi vagyunk teveled, kedves fiacskám, ő azt mondta: telepedjete le és szaporodjatok, de ha valamikor a tulajdon gyermek elárulja saját apját - öld meg őt, akár a kutyát.”

Sztyopka ábrázolásából is hiányzott minden konkrét vonás; Rzsesevszkij számára a gyermek az újnak a szimbóluma volt, amit Sztyopka halálakor a kolhoz politikai osztályának vezetője fogalmazott meg: „Tarts ki, korunk kis hőse, mi győzünk, szétzúzzuk őket.”<sup>122</sup>

### A Bezsín rétje első eizensteini változata

Nem tudjuk, hogy Rzsesevszkij kifejezetten Eizenstein számára írta-e a forgatókönyvet vagy sem. Az azonban egyáltalán nem véletlen, hogy Eizenstein vállalkozott annak megfilmesítésére. Amerikai útja végén, visszatérve a Szovjetunióba, 1932-ben publikálta Eizenstein *Tessék!* című tanulmányát. E tanulmányban összegezte amerikai útjának elméleti tanulságait, többek között Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének megfilmesítésére készített forgatókönyvének a tapasztalatait elemezve. A forgatókönyv alapján - amelynek főszereplője a polgári társadalom által tragikus bukásra kényszerített fiatalember - beszélt arról Eizenstein, hogy az amerikai ifjú pandantjára filmet akar készíteni a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” témájára. Pavlik Morozov tragikus története jó alkalomnak kínálkozott e törekvése megvalósítására.

Ugyanakkor ez a konfliktus alkalmas volt a társadalom ellentmondásokban fejlődő történetének vizsgálatára is, ami Eizensteint rendkívül érdekelte. Választásában minden bizonnyal az a személyes mozzanat is szerepet játszott, hogy Eizenstein és az apja közötti viszony is hasonlóan alakult, a forradalomban a barikád ellenkező oldalán harcoltak (egyes polgári Eizenstein-kutatók, pl. Marie Seton, ezt a mozzanatot abszolutizálják, Eizenstein egész művészi tevékenységét ebből a freudi komplexusból igyekeznek levezetni).

Mielőtt Eizenstein *Bezsín rétjével* kapcsolatos tevékenységét vázolnám, egy fontos tényezőről kell még szólni: hogyan ítélték meg Eizenstein személyét, tevékenységének politikai vonatkozásait a harmincas években, a Szovjetunióban.

Ezt kellően megvilágítja az a tény, hogy Eizensteinről amerikai útja alatt azt kezdték terjesztetni, hogy disszidált; e híreszteléseknek Sztálin is hitelt adott (ismeretes Sztálin és Upton Sinclair távirat-, illetve levélváltása, amelyből ez kiderül).

Miután Eizenstein - e rágalmakat is megcáfolandó - visszatért a Szovjetunióba, közte és a filmművészet közvetlen irányítói között ellenszenv alakult ki. Ennek következtében Eizenstein forgatókönyv-javaslatait hosszabb időn keresztül nem fogadták el; a szovjet

filmművészet 15. évfordulójának ünneplése alkalmából a kitüntetések során érdemtelenül mellőzték, amiről Eizenstein a maga módján és a körülmények engedte keretek között nyilvánosan beszélt:

„Olyasmit szeretnék érinteni, amiről senki sem beszél nyíltan, és ami mégis mindenkit zavar... A kormány által bejelentett és kiosztott díjakkal kapcsolatos és rám vonatkozó ügyről szeretnék beszélni. Így értelmezem: a kutya ott van elásva - és ezt mindenki tudja -, hogy jó néhány éve nem vettem részt a filmgyártásban, és ezért a pártnak és a kormánynak ezt a döntését jeladásnak tekintem, hogy újra el kell kezdenem a rendezést...

Tudják, hogy mennyit veszekedtünk és vitatkoztunk Sumjatszki elvtárssal szóban és a sajtóban is, de tegnap azon a fogadáson, amelyet a kormány által kitüntetettek számára rendeztek, összeöleleztünk, és Ermler is azt mondta, hogy ez a munkánk új fázisát jelenti...”<sup>123</sup>

Eizenstein 1935 márciusában-áprilisában írta meg a *Bezsin rétje* első változatának irodalmi-technikai forgatókönyvét; felhasználva a Rzsesevszkij által adott anyagot, de azt lényegesen megváltoztatta.

A film első változatának rövid tartalma a következő: Prológus: Turgenyevi vidék. Virágzó kert. Úttörők az iskolánál.

*Erdőszél.* Sztjopka sír az anyja holtteste felett. „Az apa halálra verte”. Az apa kunyhója. Az apa panaszkodik a kulákbérencnek fiára, aki elárulta őt a „szovjethatalomnak”. Sztjopka visszatérése. Az apa rátámad: „Ha a tulajdon gyermek elárulja saját apját, öld meg őt, akár a kutyát.” Praszkovja és az úttörők megjelenése. Az apa bizonygatja ártatlanságát a gabona felgyűjtásának eltervezésében. Praszkovja elviszi Sztjopka kishúgát. Sztjopka elhagyja apja házáat.

*A templom ostroma.* A gyújtogatók lövöldöznek a templomból. A komszomolista behatol a templomba. A templom elfoglalása, a gyújtogatók letartóztatása.

*Országút.* Traktorok vonulása. A nép megy szénát kaszálni. Megjelenik a letartóztatott gyújtogatók menete. Füttykoncert. Az önbíráskodás kísérlete. Sztjopka tréfával elhárítja a bajt. A gyújtogatók a nép nevetése közben elvonulnak. Szénakaszálás. A politikai osztály vezetőjének megérkezése a faluba.

*A templom elpusztítása.* A kolhoztagok összetörik az ikonosztázt. Öregasszonyok az oltárnál.

*Felvonulás.* Ének: „Völgyön át és dombon át” - partizándal. A pap a harangtoronyban félreveri a harangokat. Az úttörők megmentik az ikonokat.

*Szakadék.* A bezsini rét. Tábornok a folyónál. Az úttörők énekelnek. Sztjopka a figyelőtoronyban őrségen. Az apa lövése. A megsebesült Sztjopka felismeri apját, és mielőtt az újra löne, elveszi tőle a fegyvert. Az apa: „Ha a tulajdon gyermek elárulja saját apját...”

*Nyírfaerdő.* A gyújtogatók üldözése és letartóztatása. A fiatal gyújtogató halála a traktor alatt.

*Bezsin rétje.* A politikai osztály vezetőjének és a doktornak az érkezése. Sztjopka sebét bekötözik. A politikai osztály vezetője és Sztjopka. Felkel a nap. A gyerekek virágot szednek.

*Sztjopka halála.*<sup>124</sup>

Eizenstein a Rzsesevszkij által írt forgatókönyvbe új elemet nem épített be, de a szerkezetét átalakította, s ami a legdöntőbb, a témát gondolatilag teljesen másként értelmezte, nem fogadván el Rzsesevszkij „két korszakának” plakátszerű szembeállítását; ezenkívül egy csomó részt kihagyott belőle (pl. a Turgenyev Bezsin rétjéből származó fonalat, valamint sok mellékepeződöt).<sup>125</sup> E gondolati átalakításnak az volt a lényege, hogy nem az apa és fiú személyes történetét vitte a vászonra, hanem a tragédiát a társadalom fejlődéséről, a társadalmi

tudatfejlődés két szakaszának harcát, az ősi patriarchális, törzsi, vallásos és a kollektív, kommunista tudatét.

Eizenstein már más filmjében is (pl. a *Régi és újban*) termékenyen használta fel Leninnek azt a felfogását, hogy az orosz fejlődésben - e fejlődés elmaradottságának, későn érzékettségének következtében - öt társadalmi-gazdasági alakulat szimbiózisát találhatjuk meg. Eizenstein a *Bezsinnét* első változatában három társadalmi-gazdasági alakulat képviselőinek konfliktusát fogalmazta meg; a film felépítését (a triadikus szerkezetet is kifejezésre juttatva) ennek megfelelően alakította ki.

A film epizódjai három nagy egységre tagolódtak. Az első ciklus a Prológusból és az Erdőszélből állt; ezekben a részekben elsősorban az apa bemutatása történik meg: az apa a még fejletlen osztálytársadalom, a patriarchális-nemzetiségi ideálok ösztönös képviselője, egy szegény, egyszerű paraszt, aki nem látta át azokat a társadalmi ellentmondásokat, azokat az osztály-összeütközéseket, melyeket a gyűjtogató kulákok képviseltek. (Az apa külsőleg is kifejezte ezeket a törekvéseket, úgy nézett ki, mint egy Vrubel festette kép pánya, Sztjopka nagymamája pedig, aki fiát mindenben támogatta, mint egy fekete madár.)

A második ciklushoz tartozott A templom ostroma, az Országút, A templom elpusztítása. Ez az egység foglalkozik a vonatkozó időszak szovjet fejlődésének konkrét ellentmondásaival; a kulákok és a kolhozisták szembenállása jelentette a kifejlett osztálytársadalom ellentmondásait. Ebben a harcban a kulákok - a vallás által is megszentelt képmutatással - rávették a Sztjopka apjához hasonlókat, hogy ne fogadják el az új rendet; e harc ugyanakkor megszülte a jövő, az eljövendő társadalom reprezentánsait is.

A harmadik ciklushoz tartozott a Szakadék, az Éjszaka, a Nyírfaedő és a Bezsinnét; ezekben a részekben Sztjopka bemutatása került előtérbe. Sztjopka - ellentétben Rzsesevszkij véleményével, aki őt a „mi korunk kis hősné” tartotta - Eizenstein értelmezésében az eljövendő osztály nélküli társadalom, a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” volt. E kérdés eldöntésében elvi jelentősége van annak, hogy Sztjopka milyen módon kapcsolódik az erőszakhoz: háromszor lép úgy közbe, hogy feltartóztassa az erőszakot; először, amikor megakadályozza a gabona felgyűjtását, másodszor, amikor ő (és nem a falusi szovjet elnöke, ahogy ez Rzsesevszkijnél volt) gátolja meg, hogy a parasztok a gyűjtogató kulákokkal önbíráskodva végezzenek, harmadszor, amikor apja kezéből is kiveszi a fegyvert, hogy az újra ne lőhessen rá.

Apa és fiú tehát két, sajátosan ellentétes korszakot képvisel; e két korszak fogja közre a kulákok és a kolhozisták harcát. Mind az apa, mind a fiú elpusztul a konfliktusban, aminek - a kulákok és a kolhozisták harcát is minősítő - szimbolikus jelentősége van.

A film egy másik fontos témája az egyház, a vallás lényegének bemutatása volt. Eizenstein úgy ábrázolta az egyházat, mint reakciós szervezetet. Ugyanakkor a vallás világi tartalmát is igyekezett feltárni, megmutatni, hogy a vallás illuzórikusan milyen valóságos szükségleteket elégít ki. Itt csak külső burok, hogy a templom klubbá alakul át; Eizenstein ennél mélyebbre akart ásni, a keresztény mitológia különböző vonatkozásait - reális emberi tartalmaik feltárásával, transzcendens jellegük megszüntetésével - földivé akarta változtatni: a kolhozisták - mint Sámson - összedöntötték a templomot, a templom falain levő rációkban az ikonok helyett emberi arcok jelentek meg, pl. a szomorú Szűz Mária képe helyett mosolygó női arc; Szavaof festő ikonja, amely istent ábrázolja, leesik a falról egy szakállas paraszt kezébe, aki éppen olyan, mint az ikonon levő isten.

Az apa és Sztjopka viszonyában szintén vannak e mitológia szerint is értelmezhető mozzanatok: az apa kegyetlen, antikrisztusi normák szerint élő, még a kereszténység előtti stádiumot kifejező lény; Sztjopka pedig már a krisztusi elveket is integráló, de - az osztályharc eredményeként majd megszülető teljesen új, kommunista társadalom képviselője.

Eizenstein még 1935 májusában hozzákezdett a film forgatásához. Az alábbiakban Jay Leyda feljegyzéseiből közlünk részleteket, aki a film első változatának munkálataiban asszisztensként vett részt: a színészválogatásban kellett segédkeznie, a külső felvételeknél ő készítette a standfotókat, s vezette a produkciós naplót.<sup>126</sup> Itt kell megjegyeznünk, hogy ez a visszaemlékezés szinte az egyetlen objektív forrás, ezért is vagyok kénytelen legfontosabb állításait részletesen idézni.

A színészválogatásról. „Hetente kétszer jó néhány órán át mutatják be neki ötösével azokat, akiket a hét folyamán az asszisztensek és a színészközvetítő irodák kiválasztottak; megjelölik, hogy másodszorra ki maradjon meg (ez Eizenstein első válogatása.) Őket lefényképezik és nyilvántartásba veszik. A tömegjelenetekhez is majdnem ugyanolyan gonddal történik a válogatás, mint a szöveges szereplők esetében. Több mint 2000 felnőttből, gyerekből az asszisztensek 600-at válogattak ki, ezt a kört Eizenstein 200-ra szűkíti, de még mindig nem találták meg a főhőst. Egyik sem hatott eléggé Eizensteinre úgy, hogy próbafelvétel készüljön róla. Atasevát, aki szintén asszisztensként működött közre, Leningrádba küldték, hátha ott talál megfelelő Sztjopeket. Válság. Bármelyik napon sor kerülhetett a külső felvételekre, és életbe vágóan fontos volt, hogy Sztjopeket a helyszínen fényképezzék. A négy főszereplő közül még csak egyet választottak ki - a fiú apját. A forgatókönyv első olvasásakor Borisz Zahavának, a Vahtangov színház rendezőjének adták a szerepet, aki eddig még nem játszott filmen, s így nem volt semmilyen filmes tapasztalata.

És ekkor, a gyerekszemle utolsó előtti napján látta meg Eizenstein Vitykát: - EZ AZ - ő lesz Sztjopek! Csendes, 11 éves fiú, akit a számtan érdekel, de a mozi nem - a hadsereg egyik sofőrjének, Kartasovnak a fia. Minden és mindenki (Rzsesevskijt is beleértve) ellene volt: a haja rosszul nőtt, a bőr elégtelen pigmentációja miatt fehér foltok voltak az arcán és a nyakán, a próbafelvételkor pedig színtelen és tompa lett a hangja, amíg fel nem szólítottuk, hogy adjon fel nekünk rejtvényeket. Akkor aztán tisztán és szépen szólalt meg. Csak Eizenstein fedezte fel azonnal azokat a tulajdonságokat, amelyek később mindenki előtt nyilvánvalóvá váltak. Az egyik maszkmester javított valamit a külsején. Fontosabb volt azonban, hogy Vityka úgy közelítette meg a szerepet, ahogy Eizenstein elképzelte: nem mint színész, hanem mint egy gyerek, egy úttörő, aki gyors felfogású és értelmes, igen kifejező arca van, és meglepően széles az érzelmi skálája”.

1935. május 5-én készültek el a *Bezsin rétje* első felvételei Kolomenszkoje almáskertjeiben. Azt határozták el, hogy két hetet töltenek Armavirban (az Azovi-tengernél), ahol a Sztálinról elnevezett állami gazdaságban forgatják az „országúti” részt, onnét Harkovba mennek egy hónapra, hogy e rész színészi jeleneteit vegyék fel a harkovi traktorgyár segítségével.

Állandóan három-négy géppel forgattak, mégis igen kevés volt a felvétel, amely úgy került a vászonra, ahogy elkészült. Eizenstein - Leyda szerint - erről a következőket mondta:

„A vágóasztalon majd úgy járunk el ezzel a jelenettel, mint ahogy egy zeneszerző dolgozik egy négyszólamú fűgán. Az itt felvett anyag még csak az egyik szólam. Legtöbbjét csak háttérként és második réteggként fogjuk használni, amikor a második szólamot dolgozzuk ki - az előtérben álló alakokkal és nagy közeli felvételekkel. Ezért nincsenek lekerekítve az armaviri képkompozíciók; helyet hagytunk az ábrázolás második motívuma számára. A harmadik és negyedik szólam (vagy motívum) a hangban jelenik meg - a zajban és beszédben...”



Az armaviri munka után Eizenstein nem tudott Harkovba menni, mert Moszkvában hullamérgezés tünetei jelentkeztek rajta, ez volt az első betegsége, ami akadályozta a film előrehaladását, végül július elején csatlakozhatott csak a harkovi forgatócsoporthoz. Ekkor Harkovhoz közel, az országút mellett levő Russzkaja Lozovaja faluban dolgozott a forgatócsoport.

Még tavasszal a Moszfilm Stúdiótól nem messze egy kis völgyet felszántottak és bevetettek az őszi forgatás előkészítésére. Erről az őszi forgatásról Leyda a következőket írta:

„Minden esti forgatás a fiúk tömegjelenetével kezdődött, amint otthagyják a tábortüzeket, és átvágnak a nyírfaerdőn, hogy elvágják a menekülők útját... düh izzott bennük, hiszen közel voltak, és mégsem tudták megakadályozni Sztyopek meggyilkolását; lovaikat korbácsolva és az elkeseredéstől szinte sírva vágtattak. A felvevőgép mögött legalább olyan érdekes jelenet alakult ki, mint előtte. Ott helyezkedtek el a forgatócsoport tagjai - és a vendégek: barátok, rokonok, más stúdiók vezetői és rendezők (Eizenstein barátai vagy tanítványai - Kulesov, Ermler, Szavcsenko, Barnet, Macseret, Trauberg, Sub, a Vasziljevok), francia írók, angol esztéták, német emigránsok, amerikai turisták. És minden alkalommal, amikor Tissze elindult a felvevőgéppel, Eizenstein pedig rózsaszínű pálcájával, hogy a fantasztikusan megvilágított erdőben új helyet foglaljon el, az egész gyülekezet velük vonult a „széksorokkal” együtt (két fonott szék, és húsz ócska láda), hogy elhelyezkedjenek az új gödrökben, tócsák között, és megbámulják, hogy készíti elő Eizenstein jövő évi bűvészmutatványát...”

1936 tavaszán a forgatást abba kellett hagyni; Eizenstein 1936. március 16-án himlőben megbetegedett. Ugyanis személyesen, saját kezűleg válogatott ki minden egyes kelléket, s valamelyik templomi jelenethez ikont, templomi zászlót válogatva, az azokon levő bacilus feketehimlővel fertőzte meg. A film ekkor már majdnem készen volt, csak egy rész, az aratás forgatása hiányzott. Míg Eizenstein kórházban volt, Sumjatszkij megtekintette a leforgatott anyagot, és letiltotta a film további forgatását.

Jay Leyda a film első változatának munkálataiban eddig vett részt, tevékenysége befejeződéséről a következőket írta:

„...amikor Eizenstein filme elé újabb akadály került, ő ajánlotta, hogy fogadjam el azt az állást, amelyet New Yorkban ajánlottak fel nekem, néhány dokumentumot is küldött velem, köztük az *Amerikai tragédia* és a *Sutter aranya* megvalósítatlan forgatókönyveit, hogy a Museum of Modern Art-ban helyezzem el, és intézkedéseket tett, hogy az ottani filmkönyvtár megkaphassa a *Patyomkin* egy eredeti, pozitív kópiáját; a negatívot a szó szoros értelmében ‘szétmásolták’.

...A filmmel kapcsolatos egyik legutolsó feladatomban az volt, hogy küldöncként működtem Eizenstein és Iszaak Babel között, aki segített átírni a könyvet...”<sup>127</sup>

Eizenstein felgyógyulása után ugyanis hosszú és nagy viták folytak a film további sorsát illetően, a leforgatott anyagot többször megnézték, és a munka további menetére vonatkozóan a Moszfilm igazgatósága két határozatot is hozott.

Az első határozat 1936. június 13-án, egy megbeszélést követően született, és a következőket tartalmazta:

„1. A tűzvész-jelenet forgatásáról

A tűzvész-jelenetet ének nélkül kell forgatni. A gyártás folyamatában Eizenstein elvtársnak, a rendezőnek meg kell engedni, hogy a tűzvész egy variánsát énekkel forgassa, a ritmikusan montírozott jelenet létrehozásának lehetősége miatt.

## 2. A film befejezéséről

Kiegészítő forgatást kell biztosítani a már elkészült befejezéshez, a gépek és a dolgozó emberek tömegjelenetét bármelyik szovhozban véve fel. Ennek érdekében felül kell vizsgálni a tervben levő forgatási napokat és a 200 fős tömegjelenetet, valamint az elégséges mennyiségű betakarítógépek bérlését.”

A határozatot Babickij, a Moszfilm igazgatója írta alá; szóban még más változtatásokban (pl. a dialógusok átírásában) is megállapodtak. Sumjatszkijt ez a határozat nem elégítette ki, újabb vita következett, amelynek eredményeként megszületett a Moszfilm igazgatóságának újabb, 1936. július 19-i határozata, amely a következőket tartalmazta:

„A Moszfilm igazgatósága megállapítja, hogy a *Bezsin rétje* rendezői forgatókönyvének új variációja megszünteti azokat az alapvető hibákat és hiányosságokat, amelyek a megelőző irodalmi forgatókönyvből és annak rendezői értelmezéséből származtak.

Az új változat legnyilvánvalóbb előnyei:

1. Lemondás a történeti emelkedettségről és a szándékolt kaotikus cselekményről. Ennek felváltása gyorsan előrehaladó és szilárd szüzsével, amely igaz szituációk alapján fejlődik, és realista bemutatása a bolsevik betakarítás szervezett munkájának.

2. Az apa, Sztjopka és a politikai osztály vezetője ábrázolásának átértékelése új, sokkal helyesebb irányban (kivéve Sztjopka ábrázolásának azt a részét, ahol a gyermekre nem jellemző komolyság és tragikus sorsszerűség van).

3. Alapjában elfogadva a forgatókönyvet, a Moszfilm igazgatósága szükségesnek tartja, hogy azokon a megjegyzéseken kívül, amelyekben már a rendezővel megállapodtak (a dialógusok irodalmi befejezése stb.), a következő kiegészítéseket valósítsák meg:

a) Teljesen lemondani a „turgenyevi” kezdetekről.

b) Az elején 1-2 részt készíteni, amely konkrét motivációját adja az apa és a többiek közvetlen és nyílt ellenséggé válásának.

c) Bemutatni az elején az apát és fiát, Sztjopkának még nem teljesen ellenséges viszonyulását apjához, mivel az még nem lépett már Sztjopka számára is nyíltan és világosan érzékelhetően a kolhozrend elleni bűncselekmények útjára.

d) Részletesebben ki kell bontani a politikai osztály vezetőjének ábrázolását; különösen mint a kolhozisták, a traktorállomás munkásainak pártvezetőjeként, mint a betakarítás szervezőjeként kell őt bemutatni, ezért a politikai osztály vezetőjét ki kell vinni az országúton végbe-menő eseményekhez. Ezt a változtatást fel kell használni (2-3 epizódban a politikai osztály vezetőjének részvételével) arra, hogy az országutat - mint a kerület gazdasági vérkeringését - sokkal részletesebben ábrázolják.

e) Annak a veszélynek a lehetőségét figyelembe véve, hogy a befejezés nem lesz kellően optimista, át kell dolgozni a második változatot, és Sztjopkát életben kell tartani.

f) Fel kell használni a szcenárium átdolgozását az emberek jellemének még nagyobb elmélyítésére, figyelembe véve azt a különös nehézséget, ami a film azon sajátosságaihoz kapcsolódik, hogy a személyek ábrázolása nem hosszú folyamatban valósul meg, hanem a személyek sokfélesége és gyors, megfeszített, aktív cselekvés útján, amelyek viszonylag kis időfaktorhoz kapcsolódnak.

g) Kijavítani a dialógusokat.

h) A rendezői forgatókönyv sematikusságát és elnagyoltságát azzal kell kompenzálni, hogy azt a forgatást megelőzően részletesen ki kell dolgozni, az egész szcenárium általános rendezői átdolgozásán felül (amelyet az elkövetkező napok folyamán kell megvalósítani).

i) A forgatás rendkívül gyors folytatásának szükségessége (különösen a mezei munkákhoz kapcsolódó befejezés) miatt felkérni a Filmfőigazgatóságot (GUKF), hogy hozzon határozatot a film munkálatainak gyors határidőre való felújításáról.

Javasoljuk a második gyártási osztálynak és a forgatócsoportnak, hogy a GUKF-nek a munka felújításáról szóló határozatától számított öt napon belül fejezzék be a forgatókönyv átdolgozását, 10 napon belül (kb. augusztus 2-3-ra) dolgozzák ki a montázs technikai kimutatásokat, a naptári tervet, a költségvetést, és tegyék meg a forgatáshoz szükséges előkészületeket úgy, hogy augusztus 3-án hozzá lehessen kezdeni a forgatáshoz, ha azt a mezei munkák lehetővé teszik.”

E határozat végrehajtása egy új, teljesen más film létrehozását jelentette; ezért álljunk meg néhány szóra a *Bezsin rétje* első változatánál. Eizenstein válogatott műveinek 6. kötetében - mely forgatókönyveit tartalmazza -, a *Bezsin rétjéhez* írott jegyzetknél olvashatjuk:

„A ‘turgenyevi’ természet, amelyre a forgatókönyvben közvetlen utalások vannak, nemcsak a film plasztikus kifejezését határozta meg (amely valószínűleg, a legjobb, amit Tissze valaha is vásznon létrehozott!), de Eizenstein azt úgy értelmezte, mint a szűzsé teremtményét. Minden egyes ciklusnak megfelelt egy napszak: fényes, nyugodt reggel, amely forró napba ment át, amelyet felváltott a félelmetes szürkület után az éjszakai sötétség és az újabb pirkadat. Ez emlékeztetett a *Patyomkin* klasszikus időegységére (éjszaka - reggel - este - pirkadat - nappal - éjszaka - újabb pirkadat). Ugyanakkor Eizenstein a film plasztikus megoldásában még bátrabban alkalmazta a képi feltételeességet; a Prológusban a fák tavaszvirágzása; az önbíráskodás jelenetében a gyújtogatókkal szemben a kolhozistákkal együtt vonult hadba maga a mező is - a még éretlen búzakaralások rohamaival; a befejező menetben, Sztyopka holtteste előtt már az érett gabonátábla tisztelt. Ily módon a cselekmény leírásában a nap és az évszakok ritmusa érvényesült - a természet valóságos ritmusa, amely nemcsak emocionális eleme volt a műnek, hanem a szűzsé törvényszerűségeinek ‘megalapozója’ is.”

Az első változatnál - elméleti szempontból - két mozzanat fontos: az egyik Leyda visszaemlékezése, amely szerint Eizenstein arról beszélt, hogy úgy jár majd el a vágóasztalon, „mint ahogy egy zeneszerző dolgozik egy négyszólamú fűgán”; a másik az e változathoz készített jegyzetanyag, amely azt állítja, hogy „...a cselekmény leírásában a nap és az évszakok ritmusa érvényesült - a természet valóságos ritmusa, amely nemcsak emocionális eleme volt a műnek, hanem a szűzsé törvényszerűségeinek ‘megalapozója’ is.” (A kiemelés tőlem. N.Z.)

E két megjegyzés lényege az, hogy Eizenstein már 1935-ben kidolgozta mind a fűgaszerű polifonikus montázs, mind a „részvevő természet” tartalmában általánosított koncepcióját. Mivel filmjét nem fejezhette be, ezért a fűgaszerű polifonikus montázs csak tíz évvel később, a *Rettegett Ivánban* került megvalósításra; a „részvevő természet” koncepciója pedig főként teoretikus belátás maradt, amelyet mindenekelőtt elméleti főművében, *A részvevő természetben* fejtett ki részletesen, de publikálására a koncepció születése után csak harminc évvel, 1964-ben került sor.

## A Bezsin rétje második eizensteini változata

A határozatnak azt a követelményét, hogy Sztyopka maradjon életben, Eizenstein nem fogadta el (ennek elfogadása minden kapcsolatot megszüntetett volna Pavlik Morozov reális történetével, s a film „az ellenség leleplezésének” banális történetévé változott volna, teljesen felszámolta volna a konfliktus tragikus jellegét). Minden másban Eizenstein a legnagyobb

komolysággal igyekezett eleget tenni a vele szemben támasztott követelményeknek, tehát hozzáfogott egy teljesen új film megalkotásához.

A munkába bekapcsolta Iszaak Babelt, az ő feladata volt a dialógusok megírása, s Eizenstein elkészítette az új változat rendezői forgatókönyvét. Ennek a változatnak a rövid tartalma a következő:<sup>128</sup>

*Nyírfaerdő.* Este. Szamohin és Sztyopka farkascsapdát állítanak. Maszlov közli, hogy új politikai osztályvezető érkezik.

*Gépállomás.* A traktorok és a kombájnok aratáshoz való előkészítése. A politikai osztály vezetője hazaengedi a brigádokat. Az alvó gépállomás.

*Szamohin parasztháza.* Szamohin és a kulákbérencek készülődnek a gépállomás felgyújtásához. A nagymama a napraforgófejekbe gyufaszálak fejét dugdossa. A felébredő Sztyopek meghallja a beszélgetést a gyújtogatásról.

*Gépállomás.* Éjszaka. A politikai osztály vezetője beszélget Szidorovics örrel. Szidorovics átveszi az ügyeletet. A gyújtogatók bedobálják a napraforgófejeket. Sztyopka figyelmezteti a politikai osztály vezetőjét a gyújtogatásra. A gyújtogatók elmenekülnek.

*Szamohin parasztháza.* Kora reggel. Az apa letartóztatása.

*Templom.* Fegyveres harc a gyújtogatókkal. A templom elfoglalása. A gyújtogatók letartóztatása.

*Országút.* A gépek vonulása. A gyújtogatók börtönbe kísérése. Az önbíráskodás kísérlete.

*A gazdasági udvar.* A tankkocsi felrobbantása az előkészített napraforgófejekkel. A tűzvész eloltásának kísérlete. A tűzoltók érkezése.

*Nyírfaerdő.* Gyerekek mennek az erdőbe. Sztyopka elcseréli Jegorkával a toronyban levő ügyelet jogát.

*A szakadék széle.* A gyújtogatók megölik kísérőiket, és az erdőben bujkálnak. Maszlov erőszakoskodik egy nővel.

*Éjszaka.* Tábortűz. Sztyopka legendát mesél egy forradalmárról.

*Nyírfaerdő.* Traktoroszlop. A gyújtogatók az erdőben. Éjszakai mező. Sztyopka a toronyban.

*Lövés.* Apa és fia. „Nem adtalak oda, saját véretem...” Sztyopka lezuhan a gabonába. Az apa második lövése. A gyerekek megtalálják Sztyopkát.

*Nyírfaerdő.* Hajtóvadászat a gyújtogatók után. Szamohin elfogása a farkas veremben.

*Mező.* Egy komszomolista bekötözi Sztyopkát. Sztyopka halála. A politikai osztály vezetője viszi Sztyopkát. A gyerekek lovakat vezetnek. Ünnepeles búcsúztatás. Úttörő-sorfal Sztyopkának. Szénakaszálás.

E film középpontjába a „tulajdonos” és az új rend konfliktusa került. Az apa középparaszt, nem akar a kolhozba belépni; a fiához is mint tulajdonához viszonyul. Mikor először rálő a fiára, és az megismeri őt, a következőket mondja: „Ne menj sehova. Elvettek téged a papától, de én nem adtalak. Nem adtam saját véretem.” A film a reális osztályharc problémáit ábrázolta, néhol plakátszerű elemekkel (pl. a politikai osztály vezetőjének bemutatásában). Ily módon a második változat eszmei-tematikai tartalma a konfliktus új értelmezésén alapult. Sztyopka a tulajdonosi ösztönök embertelenségének áldozatává vált; a különböző társadalmi tudatok összeütközésének tragédiája a magántulajdonos pszichológiai drámájává alakult át. Ez a változás az új színészválasztásban is jelentkezett; az apa szerepére meghívott N. P. Hmeljov pszichológiailag összetett típus volt. Az apa és a fiú viszonyát is összetett pszicho-

lógiai motivációval akarta megoldani Eizenstein, (mindketten szerették egymást, Sztjopka apja rossz tetteit csak az ivásnak tulajdonította).

A film plasztikus megoldása is teljesen különbözött az előző változattól. Míg az poétikus-szimbolikus volt, ez határozottan dokumentarista, a mindennapi élet konkrétságával; a Babel által írt dialógusok pontosan és határozottan fejezték ki a cselekvő személyek jellemét.

Eizenstein 1936. augusztus elejétől 1937. március 17-ig dolgozott a filmen; s az majdnem teljesen készen volt, 2-3 kisebb jelenetrész hiányzott még, az ütemterv alapján még 17 nap volt hátra a forgatásból - a filmet 1937 májusáig kellett volna befejezni.

Közben a külföldi sajtóban olyan hírek jelentek meg, hogy Eizensteint is letartóztatták; ezért az Izvesztijja 1937. február 8-i száma közölte Eizenstein *Levél a szerkesztőséghez* című írását, amelyben visszautasította ezeket a híreszteléseket; ezzel együtt a lap egy fotót is közölt, amelyen Eizenstein Tisszével volt látható, forgatás közben.

1937. március 17-én a Filmfőigazgatóság határozatában betiltotta a további forgatást, a film befejezését; Sumjatszki 1937 áprilisában cikket írt a Pravdában a film hibáiról: míg az első változatot az ideológiai hibák mellett formalistának bélyegezte, a második változattal szembeni kifogása az volt - s ez vált a betiltás alapjává -, hogy túlzottan pszichologikus a konfliktus kifejtése és a szereplő személyek bemutatása, és hogy Eizenstein nem tett eleget az előző határozatnak: Sztjopkát nem hagyta életben.

1937 márciusában és áprilisában több aktíván vitatták meg a filmet; a film mindkét változatából elkészült részeket (egyes vélemények szerint szándékosan vagy hozzá nem értő véletlenségből összekeverve) Sztálin is megnézte. Ezek az aktívák, a személyi kultusz és a már folyamatban levő törvénytelenések árnyékában, elítélték a filmet, súlyos politikai, világnézeti és művészi hibákat olvastak Eizenstein fejére. Bizonyos visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Eizensteint ez a tragédia rendkívül megrázta, s amíg és ahogy lehetett, harcolt a film megmentése érdekében. Tenni azonban nem tehetett semmit.

Sinkó Ervin, aki ebben az időben Moszkvában élt, és egy házban lakott Babellel, 1937. május 28-i dátummal a következőkről tudósít:

„Tudtam, Eizenstein két és fél éve dolgozik egy új filmen. Ő azok közül a nagy művészek közül való, akik mindent, amivel elkészülnek, utólag már csak előkészületnek tekintenek ahhoz, ami még nincs meg, s amit épp nekik kell megalkotniuk. Ezt a mostani filmjét, melynek témája az orosz falu a kollektivizálás idején, ő maga úgy fogta fel, mint végső megvalósítását mindannak, amit eddig csak akart: első némafilmjétől az annyi szerencsétlenséggel járó, csodálatosan szép mexikói filmjéig. Afféle summája mindannak, amit monumentális szimbólumként ható képvízióval eddig csak keresett: ennek szánta új filmjét. (...)

A film elkészült. Egy, a legmagasabb méltóságokból álló bizottság - Molotov és Mikojan is köztük volt - megnézte, s nemcsak betiltotta a filmet, hanem elrendelte, hogy meg kell semmisíteni. Formalizmus, naturalizmus, miszticizmus és még egy ok miatt: a film túl sötét színben tünteti fel - mint Buharin abban a bizonyos cikkében - az orosz nemzeti múltat, a film az orosz parasztot rágalmazza, kultúrátlanak, vadnak, mitikus lénynek tünteti fel.

Eizenstein úgy rontott be Babelhez, mint aki megőrült. Átkozódott, fogát csikorgatta, ököllel verte a homlokát, s egy-egy dühroham közepette egyszerre nevetni kezdett, majd zokogni. Babel már előzőleg értesült a katasztrófáról. Eizenstein voltaképp azért jött, hogy Babel segítsen neki. A film még megvan, tegyen valamit, hogy megmentésék.

Vae victis. Hihetetlen, hogy olyan kitűnő embert is, amilyen Babel, befolyásol a balsiker. Ő maga észre se veszi, de én nagyon is észrevettem: most egyszerre másképp beszél a filmről, mint eddig mindig. Eizenstein zseniális - mondja -, de épp zseniális embernél nagy a vesze-

delme a nagy tévedésnek, s nekem - mondja - már voltaképpen sokszor megfordult a fejemben, hogy Eizenstein hamis irányba tévedt, figyelmen kívül hagyott fontos szempontokat, melyekkel igenis lehetett, sőt kellett volna számolnia...

A film eddig majdnem hárommillió rubelbe került, s most ezt is Eizenstein rovására írják. S ami fertelmes: Eizenstein ellen, ha nem paríroz, ezt már értésére adták, fegyverként fogják felhasználni azt is, hogy állítólag különleges szexuális hajlamai vannak.”<sup>129</sup>

Ezután Eizenstein a Moszfilm Stúdióban rendezett aktíván elmondta, illetve a *Szovjetszkoje iszkussztvo* 1937. április 17-i számában közzétette *A Bezsin rétje hibái* című önkritikáját.

## A Bezsin rétje hibái

„Hogyan történhetett, hogy több mint tíz évvel a *Patyomkin páncélos* diadalmenete után, Október huszadik, jubileumi évfordulóján, a *Bezsin rétje* bukásához jutottam el? Hol van annak a katasztrófának az alapja, amely azt a filmet érte, amin én két évet dolgoztam? Hol van az az alapvető világnézeti hiba, amely, az őszinte érzések és az ügy szolgálata ellenére, elvezetett az alkotás hibájához, amely politikailag nyilvánvalóan erőtlennek és - ettől elszakíthatatlanul - művészetellenesnek is bizonyult?

És ahogy újra felteszed magadnak a kérdést, újra és újra vizsgálod önmagad, elkezded látni, elkezded érteni.

A hiba egy mélyen értelmiségi individualista illúzióban gyökerezik. Egy illúzióban, amely apránként nagy és tragikus hibákhoz, következményekhez vezethet. Abban az illúzióban, mintha lehetséges lenne egy igazán forradalmi ügyet egyedül, a saját szakállunkra csinálni, nem pedig a kollektíva sűrűjében, a vele való lépéstartás acélos egységében.

Hát itt a hiba gyökere. Ez az első, amit tudatosítani kell, feltéve magadnak teljes komolyságában a kérdést a hibák forrásáról, és nemcsak a mostani munka kapcsán, hanem a megelőző munkák tévedéseinek kapcsán is.

Ebben az értelmiségi illúzióban rejlik a legfőbb oka azoknak a téves Don Quijote-i kitérőknek, helytelen kilengéseknek, amelyeket a kérdések helyes feltevésétől és megválaszolásától ellentétes irányban teszünk. Ezek a individuális ugrándozások összegződnek a bemutatott események politikailag torz ábrázolásában, a téma politikailag hibás értelmezésében.

Ösztönös forradalmiság ott, ahol már régen bolsevik öntudatnak kéne meghonosodnia, még-hozzá fegyelmezett formában - íme ez a hibáknak az a forrása, amelyből minden jó szándék és törekvés ellenére mind gyakrabban és gyakrabban törnek elő és kerülnek felszínre nemcsak a szubjektív hibák, hanem objektív károk is.

Innen ered az is, ami velem, az én realizmus-értelmezésemmel történt.

Stilisztikai törekvéseim és alkatom következtében bennem rettenetes vonzódás van az általánosozóhoz, az általánosítottéhoz, az általánosításhoz. De vajon ez-e az az általánosítás, az az általános, amelynek megértésére a realizmusról szóló marxista tanítás készítet minket? Nem. Azért nem, mert az általánosítás az én munkámban felfalja a részlegest. Az általánosítás ahelyett, hogy áthatolna a konkrét részlegesen, a világtól elszakadt absztrahálás irányába fut. Nem így volt a *Patyomkin*-ban. Ennek ereje éppen abban volt, hogy a részlegesen, az egyes eseményen keresztül sikerült általánosított képet adni az 1905-ös évről, Október 'főpróbájáról'. Ez a részleges epizód képes volt magába szívni a forradalmi harc adott történeti fázisának tipikusságát. Ez az epizód tipikus volt már kiválasztásában is, és az értelmezése jellemző általánosításnak mutatkozott. Ezt sokban elősegítette az a tény, hogy a *Patyomkin*-t kezdetben

úgy képzeltük el, mint az 1905-ös évről szóló nagy eposz egy epizódját, s csak a későbbiekben vált önálló művé, de magába szívtta mindazokat az érzéseket s hangsúlyokat, amelyeket eredetileg egy nagyobb filmre terveztünk.

Nem így történt a *Bezsin réjtjével*. Már maga a film dramaturgiai alapját alkotó epizód sem jellemző. A saját pionírfiát megölő kulákapa lehetséges epizód, amellyel találkozhatunk, de nem tipikus. Ellenkezőleg - ez kivételes, egyedi, nem jellegzetes epizód. Mégis, mivel a forgatókönyv középpontjában van, önálló, mindent legyűrő általánosító jelentőséget nyer. Ez az összezavarás teljesen torz képet ad a faluban levő osztályharc igazi, valóságos állásáról, egy fiát kivégző apa patológiakusan felfújott képét tolja elé, amely inkább Izsáknak Ábrahám általi 'feláldozását' idézi fel, s nem azokat a nézőinket bizonyára izgató témákat, amelyek a győzelmes kolhozrendszer végső megszilárdításáért vívott utolsó harcokkal kapcsolatosak. Ebben a vonatkozásban a forgatókönyv első változata teljesen hibás volt, mert ezt az epizódot tekintette meghatározónak és középpontinak. A forgatókönyv második változata és ennek értelmezése már arra törekedett, hogy az apa és a fiú közötti drámát ne 'önmagában levő dologként' ábrázolja, hanem mint a falusi osztályharc általános menetének epizódját. Ezt azonban nem vittük végig, nem szakítottunk határozottan és teljesen sem a forgatókönyv, sem a rendezői munka kezdeti elképzelésével.

A társadalmilag hamisan hangsúlyozott szituáció hamis pszichológiai interpretáláshoz kellett, hogy vezessen. A figyelem felkeltésének mezejévé a fiúgyilkosság pszichológiai problémája vált. És ez az általánosított probléma háttérbe szorította az alapvető feladatot - a kulákság kolhozrendszer elleni harcának bemutatását. A szituáció pszichológiai absztrakcióvá oldódik, elszakadva a valóság igazi tanulmányozásától.

Az első változat az apából mindenféle emberi elemet kiirtott: a vadállat-apa hiteltelenül dagályos. A második változat egy másik szélsőség felé tolódott el: a gyermekgyilkos 'emberi' drámája mögött elrejtőzik, eltűnik a kulák iránti osztálygyűlölet, akit vad dühöngése a szocializmus elleni harcban nem állít meg saját fia meggyilkolása előtt sem.

A valóságtól való elvonatkoztatás pszichológiai koncepciója elvezet a politikai erőtlenséghez: eltűnik az ellenséggel szembeni gyűlölet, a pszichológiai elágazások a témát a fiúnak az apa általi 'általában vett' meggyilkolására szűkítik.

Az általánosítás témában jelentkező hibái - az egyedi eset realitásától való elszakadás - ugyanilyen élesen mutatkoznak meg a megvalósítás módszereiben is.

Itt az első dolog: az eszme elszakadása konkrét hordozójától.

Ez vezet az ember alulértékeléséhez, a filmben levő emberábrázolás létrehozója, a színész iránti figyelmetlenséghez.

Ezért van az is, hogy az emberek nem szerepük eszmei jelentősége, hanem személyük érdekessége alapján kapnak figyelmet.

Aránytalanul élesen tolakszik az előtérbe a kulák vadállati figurája. A politikai osztály vezetője - sápadt, szomorú és retorikus.

Ugyanakkor a film hőse, a falusi pionír társadalmi jelentőségével túlnő minden reális kereten. Az a benyomás keletkezik, hogy a falusi osztályharc egyedül az úttörők dolga, a mi filmünkben pedig kifejezetten egy úttörő (különösen az első változatban).

Ugyanez a helyzet a film művészi megformálásában is. Ha a figyelem nem az emberre, annak jellemére, cselekedeteire irányul, akkor mértéktelenül megnő a tartozékok és a kisegítő eszközök szerepe. Innen a környezet kifejezőerejének eltűlése: kunyhó helyett viskó; torzító távlati rövidülések; fénydeformáció. A dekoráció, a kép, a fény a színész helyett játszik.

Ugyanez lép fel a szereplő személyek arculatának megmutatásában. Az arcukat már nem élő ember, hanem maszk: az élő arctól való elszakadásban az általánosító 'tipikusság' határa. A viselkedésben a statikusság felé történik elhajlás, ahol a statikusan megmerevedett arcukat a 'gesztus maszkjához' hasonló: ez a maszk a halott arc általánosításának határa.

A megvalósításnak ezek az elemei, amelyek teljesen igazságosan vettettek alá éles kritikának, különösen a film első változatában, mind a cikk elején felsorolt előfeltevésekből származnak.

Végső kiélezettséggel írok erről, hisz a két éven keresztül folyó munka során bensőleg én magam is a filmirányítás lankadatlan kritikájának segítségével haladtam ezen vonások leküzdésének irányában. De teljes leküzdésüket nem értem el. Akik látták a film leforgatott anyagát az első jelenetektől az utolsóig, megjegyezték, hogy a realista íráshoz való közeledés vitathatatlan, és az 'Éjszakában' rész komplexuma már arról tanúskodik, hogy a szerző távolodik saját hibás álláspontjától, amelyet az első változat készítése közben képviselt.

Az általánosítás eltúlzása, a reális valóságtól és az egyedi esettől való elszakadás következtében, a mű teljes kifejezőrendszerét elkerülhetetlenül oda sodorta, ahová sodródnia kellett - az asszociációk és a figurák mitologikus túlstilizálásába (Pán, Sámson - a templom elpusztítója, az első változat 'kamasza'). Ha 'a templom elpusztításában' ezt tudatos iróniával csináltuk is - a bibliai asszociációk rájuk nem jellemző cselekvésekkel ütköztek (távolodva a reális ábrázoló feladattól, spekulatív játékot kellett folytatnunk) -, a komoly részben ez már a szerző ellenére szívta ki az erőt a szereplőkből és az ábrázolásból. A tragikus kollízió erőteljes sokoldalúsága beletekeredett a melodráma 'fekete-fehér' kétszínűségébe; az osztályjellegű küzdelem realitása a 'jó és rossz' általánosított-kozmikus harcává alakult. Feltételezni, hogy a szerző tudatosan kereste a 'mítoszt', egyszerűen ostobaság. Újra láthatjuk, hogy a valóság reális ábrázolásának nem kellően tudatos, a gyakorlatban még el nem sajátított módszere a szerző hibáit messze az esztétika és a művészet határain túlra viszi, és téves politikai hangzást ad az alkotásnak.

De kié az elsődleges hiba? És lehet-e arról beszélni, hogy a politikai tévedés - a téves alkotói módszerből következő 'szerencsétlenség'? Természetesen nem. Az alkotói módszer hibája a világnézeti jellegű hibákban gyökerezik.

A világnézeti hibák hibás módszerhez vezetnek. A módszer hibái objektív politikai tévedésekhez és erőtlenséghez vezetnek.

Ugyan ez logikailag világos a mi országunk minden valamelyest is öntudatos művészeti dolgozója számára, köztük számomra is, ahhoz, hogy ezt ne csak értsük, hanem teljes mélységében át is érezzük, nekem szükségem volt arra az acélos, kegyetlen kritikára, amely a *Bezsin réjtje* katasztrófájának megvitatásakor fogalmazódott meg a sajtóban, illetve a Filmfőigazgatóság és a Moszfilm aktívaülésein.

A film valamennyi részének elemző megtekintése a Moszfilmben teljesen feltárta előttem is azt a hibás alapállást, amellyel a témát kezeltük. Az elvtársak kritikája segített abban, hogy világosan felfogjam a mű helytelen célzatát.

Mi vezetett ehhez? A falusi osztályharc valódi jellegének, alapvető mozgatórugóinak feltáratlansága. A filmben levő szituációk nem erre épülnek. Ellenkezőleg, a film eseményei 'önmagukért' valók. Mindez összességében nemcsak azt eredményezte, hogy nem jött létre a szerző érzelmeit és elképzeléseit átható pozitív forradalmi hatás. Ellenkezőleg. A terv hibái objektív módon ellentétes hatást tudnak kelteni a nézőben. Ezt segítik elő a módszer hibái is: az anyag döntő többségének nem realista előadásmódja (részleges kivétel ez alól az új változat utolsó harmadának az anyaga, amelyben már van előrehaladás a módszerben). Még ha nem is láttuk az egész anyagot - a forgatókönyv és a film részéről való elbeszélés alapján már hasonló következtetéseket lehet levonni az anyagból.



Vakságot, hanyagságot, az éberség hiányát vették észre mindazoknál, akik részt vettek a munka irányításában és végrehajtásában. A munkát le kellett állítani. A pótforgatások és a változtatások nem menthették meg. Számomra világossá vált nemcsak a részletek, hanem az egész koncepció elhibázottsága is. Ez a forgatókönyvből táplálkozik, de a rendezői értelmezés nem lépett fel ezekkel az elemekkel szemben, sőt a második változat adta lehetőségeken keresztül megismételte a kezdeti hibákat.

A *Bezsin rétje* megvitatásának menete rákényszerített az alapvető kérdések további megvilágítására: hogyan történhetett, hogy a koncepció egyértelmű helytelensége a rendezésben továbbfejlődhetett?

Világosan és egyenesen megmagyarázom. Az utóbbi években magamba zárkoztam, elefántcsonttoronyba vonultam. Az ország megvalósította az ötéves tervet. Gigantikus léptekkel folyt az iparosítás. Én ültem a saját tornyomban. Az élettől való elszakadás, igaz, nem volt teljes. Mivel ezekben az években megfeszítve foglalkoztam az ifjúsággal, minden erőmet a Filmművészeti Főiskolán levő munkára összpontosítva. De már ez is egy oktatási intézmény falai mögé bújás volt, a tömegekkel, a valósággal való széles alkotói kapcsolat nélkül.

A szovjet film huszadik évfordulója nagy megrázkódtatással szolgált számomra. 1935-ben keményen munkához láttam. De az önmagamba zártság és az élettől való elszakadás szokása már gyökereket eresztett. Elzárkózva dolgoztam saját forgatócsoportomon belül. Nem a mi hús-vér szocialista valóságunkból hoztam létre a filmet, hanem inkább e valóságról való elméleti elképzelések és asszociációk szövetéből. Az eredmény jól látható.

És íme - az igazi kemény kritika fordulata, az igazi bolsevik kritikáé, amely elvtársi, a segítségre, a javításra irányul, és nem a megsemmisítésre. A mi Moszfilm-kollektívánk dolgozóinak fellépései megmentettek a legszörnyűbbtől - megmentettek a sebezhetőségtől, amely a *Bezsin rétjével* kapcsolatos saját hibáim miatt bekövetkezett. A kollektíva mindenekelőtt abban segített, hogy felnyitotta szememet saját hibáim, módszerem, társadalmi-politikai magatartásom hibáinak meglátására. Mindez elfojtja még azt a természetes fájdalmat is, amelyet kétéves munkám pusztulása miatt érzek. E munkának oly sok erőt és szeretetet szenteltem. Hogy miért vagyok mégis szilárd és nyugodt? Megértem saját hibáimat. Megértem a kritika, az önkritika, a kontroll és az önkontroll jelentőségét, amely átfogja az egész országot az SZK(b)P KB plénumának határozatai nyomán.

A legmélyebben érzem annak szükségességét, hogy saját világnézeti hibáimat teljesen fel kell számolnom, érzem a gyökeres átalakulásnak és a bolsevizmus elsajátításának szükségességét.

És ennek fényében merül fel előttem a kérdés: hogyan lehet a legteljesebben, a legmélyebben, a legfelelősebben mindezt megtenni?

A konkrét gyakorlati feladatoktól és a perspektíváktól elszakadva ez nem lehetséges. Mit kell tennem?

Komolyan dolgoznom saját világnézetemen, mélyen, marxista módon behatolni az új témákba. Konkrétan tanulmányozni a valóságot és az új embert. Konkrétan kiválasztott erős forgatókönyvre és témára kell támaszkodni.

Az új munka témája csak egy lehet: szelleme szerint hősies, pártos, tartalma szerint katonai-védelmi, stílusa szerint népi - függetlenül attól, hogy az anyag 1917-ről vagy 1937-ről szól -, és a szocializmus győzelmes haladását fogja szolgálni.

Egy ilyen film létrehozásának előkészületében látom az utat, amelyen felszámolhatom magamban az alkotómódszeremben és világnézetemben levő utolsó ösztönös-anarchikus vonásokat.

A párt, a filmgyártás vezetése és a filmesek alkotó kollektívája segíteni fog abban, hogy új, őszinte és szükséges filmeket alkossak.”<sup>130</sup>

Így írta meg és mondta el Eizenstein az önkritikáját! Mivel magyarázható az emberi megalázásnak, a megalázkodásnak az a foka, ami ebben az „önkritikában” jelentkezik? Nem a mi feladatunk ezt minősíteni; megtették néhányan az arra legilletékesebb helyen, a Szovjetunióban is. Eizenstein válogatott műveinek hatkötetes kiadásához írt előszavában R. Jurenjev a következőket írta ezzel kapcsolatban:

„Azoknak az embereknek, akik közel álltak Eizensteinhez - és időnként neki magának is -, úgy tűnt, hogy ez katasztrófa.

Sok kritikus kétértelműen célozgatott, majd egyenesen megmondták a művésznak, hogy elmaradt a szovjet művészettől, amely magabiztosan halad a szocialista realizmus útján, hogy a formalizmus mérge annyira tönkretette művészetét, hogy a gyógyulás aligha lehetséges. A vádolók kiabálásával egyesült a formalisták és sznobok suttogása a zseni tragédiájáról, akit a kortársak nem értettek meg. Külföldön provokációs zajongások folytak a *Patyomkin páncélos* szerzőjével kapcsolatos hajszáról.

A *Bezsin rétje* tragikus sorsában azok a durva adminisztratív módszerek tükröződtek, amelyek a művésszel szembeni bizalmatlanságban, önkényben öltöttek testet. Eizenstein nemcsak arra kényszerült, hogy a munkát abbahagyja, de elméletileg meg kellett alapoznia ezt az erőszakot, meg kellett kritizálnia saját valóságos és vélt hibáit. Cikke - *A Bezsin rétje hibái* - a művész valóságos tragédiájának dokumentuma volt, de még így is távol állt a kritika által megsebzett, önmagába zárkózó alkotó sértődöttségétől, telve volt a szovjet film sorsa iránt érzett aggodalommal; azzal az érzéssel, ami a kollektívához, a szovjet kultúrához és a néphez organikusan kapcsolta”<sup>131</sup>

A személyi kultuszból fakadó általános torzulások itt jelentkező különös motívumait J. Leyda a film betiltásával kapcsolatban a következőképpen látja:

„Sumjatszkijnek a film betiltására irányuló döntésében más motívum is közrejátszott, mint hogy egy makacskodó művészt megfegyelmezzén. A színház területén éppen ekkor folyt egy formalizmusellenes kampány, amelyben Mejerhold játszotta a bűnbak szerepét; művészi bűneit politikai vádaskodással is tetézték.”<sup>132</sup> Sumjatszkijnek is égető szüksége volt egy bűnbakra a szovjet filmipar nagy előrelépésével kapcsolatos tervéhez.

‘Miközben megalapozzák a szovjet filmművészet stílusát, rendezőink és forgatókönyvíróink egyidejűleg harcot folytatnak a szovjet művészettől idegen irányzatok mindenfajta jelentkezése ellen, különösen az úgynevezett formalizmus ellen, amelyet ezek az irányzatok álcaként használnak, hogy továbbra is a játék kedvéért játsszanak, hogy megőrizték pusztán »technicizmusukat«, a külsőséges szépséget.’<sup>133</sup>

‘A formalizmusellenesség’ tökéletesen fedte Sumjatszkij ipari programját, és Eizenstein volt a legalkalmasabb áldozat...

A *Bezsin rétje* gazdaságossági terveit a *Lenin októbere* valósította meg - a Sumjatszkij-féle vezetés pedig súlyos csapást kapott. Miért nem készítettek más filmeket is ilyen gyorsan, ilyen gazdaságosan, és ilyen jól? Igen, voltak nagy tervek, de nézze csak meg a feljegyzéseit Sumjatszkij elvtárs - az 1935-re bejelentett 120 filmből csak 43 készült el, az 1936-ra tervezett 165-ből csak 46-ot mutattak be, és még az 1937-re kitűzött szerény 62 is csak 25 bemutatót eredményezett. A filmterület vezetőségét majdnem teljes egészében elbocsátották, Sumjatszkijt a Pravdában (1938. jan. 9.) úgy jellemezték, mint aki politikai vakságban szenved, és ellenséges elemek eszköze.”<sup>134</sup> Egy kis vidéki gyár élére helyezték, és ettől kezdve egyetlen munkatársáról sem lehetett többé hallani, de szovjet Hollywoodjáról sem. Barátaimtól hallom, hogy minden év január 9-én este a moszkvai filmművészek örömnappal ünnepelnek.”<sup>135</sup>

## A Bezsín rétje utóélete

A Moszfilm Stúdióban a film mindkét változatának leforgatott anyagából volt negatív és pozitív kópia. 1937-ben Eizenstein kérésére E. Tobak, a film vágóasszisztense a pozitív kópiának minden egyes beállításáról levágott egy-egy képet, és azokat kicsempészte a stúdióból.

A film negatívja 1941-ben még a Moszfilm Stúdióban volt; 1941 októberében evakuálták a stúdiót Alma-Atába, a negatív kópiákat egy bunkerba helyezték, és bebetonozták. Moszkva bombázása során ez a bunker is megsérült, feltöltődött vízzel; 1944-ben, amikor a stúdió visszatért Moszkvába, a bunkerba helyezett negatív kópiákat szétázva találták.

A megmaradt képeket P. Ataseva - Eizenstein élettársa őrizte. Ezekkel a képekkel először Naum Klejman - a moszkvai Eizenstein Archívum tehetséges munkatársa - kezdett foglalkozni; 1964 januárjától 1965 májusáig egyedül dolgozott az anyagon. 1965 májusában az első összeállított, néma variánst Moszkvában filmkritikusok, elméleti szakemberek megnézték és megvitatták, majd megállapodtak a munka folytatásában, a megoldandó feladatokban.

A második, hangos variánson 1966 szeptemberében kezdtek el dolgozni, a munkába közvetlenül bekapcsolódott Jutkevics, neves szovjet filmrendező és Jurenjev filmtörténész, aki bevezetőt mondott a film hangos változatában.

Ezt a második, hangos variánst először 1967 februárjában mutatták be a szovjet filmelméleti folyóirat, az *Iszkusstvo kino* fennállásának harmincadik évfordulója alkalmából. A hangos variánson a munka tovább folyt, 1967 júliusáig Prokofjev-zenét illesztettek a képi anyaghoz, Borisz Volszkij hangmérnök - a *Rettegett Ivánnak* is ő volt a hangmérnöke - és Klavgyija Alejeva vágó bevonásával. 1967 júliusában ezt a hangos változatot - amely főként a *Bezsín rétje* első eizensteini változatának képeiből áll - mutatták be a moszkvai filmfesztivál közönségének. 1967 novemberében Naum Klejman és Klavgyija Alejeva - az első variánst továbbfejlesztve - elkészítették a néma, archív változatot.

Az ily módon elkészült két változatot először 1968 januárjában Moszkvában, az Eizenstein halálának huszadik évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián mutatták be.<sup>136</sup> A *Bezsín rétjéből* készített fotófilmek rendkívül bonyolult tudományos és művészi feladatok megoldása segítségével születtek, s azért sikerültek és váltottak ki a közvéleményt is megmozgató hatást, mert a szovjet filmvilág és tudományosság a feladat megoldásának fontos jelentőséget tulajdonított, s megvalósítása érdekében összefogott, hogy ezzel is hozzájáruljon Eizenstein alkotásának rehabilitálásához.

Sklovszkij Eizensteinről írott könyvében e fotófilmről - többek között - a következőket írta:

„A pozitív tekercs levágott képeiből most film készült. Most már mindenki ismeri a filmet. A képekből kiállításokat rendeznek.

A fotófilm nem emlékeztet az illusztrált könyvre. Sokkal inkább a freskókkal díszített falnál tett sétára hasonlít.

Ez a film ugrásokban halad előre. Én nemegyszer láttam. Ez most már elfogadható számunkra.

Mi nem haragszunk, mi nem rémüldözünk. Mi túlélünk a háborút, átélünk sok tévedést, sok bűn önbeismerését. Mi megértjük a gyermekek szépségét, amit a film mutat, az apa büntetett és kétségbeesését, a templom elpusztítását és a szívek lerombolását.

A filmet nem okvetlenül kell rögtön bemutatni. Még furcsa dolog a tévedés jogáról beszélni; a tévedések sokba kerülnek, de a keresés gyakran még többbe. Kevesen voltak, akik ezt akkor megértették.”<sup>137</sup>

Eisenstein *Bezsin rétje* című filmjének keletkezése, sorsának alakulása, majd szomorú vége mutatja, hogy a tévedések valóban sokba kerülnek, különösen az olyan kultúrpolitikai tévedések, amelyek nemcsak egy zseniális művészt juttatnak el a tragédia szélére, hanem olyan alkotásoktól fosztanak meg minket, amelyek a szocialista művészetet a legmagasabb szinten reprezentálhatnák. Ezért Eisenstein filmjének „kezelése” egyúttal legyen intő példa arra, hogyan nem szabad - még nemesnek mondott célok érdekében sem, esetleg jó szándékkal - a kultúrpolitikai irányítást értelmezni és megvalósítani. Ilyen értelemben is tanulnunk kell Eisenstein sorsából, s ha képesek vagyunk a tanulságok levonására, még inkább ezeket figyelembe véve cselekedni, akkor...talán a *Bezsin rétje* sorsa nem annyira tragikus, értelmetlen, mert pusztulásán keresztül is az új, forradalmi szocialista művészet számára készítette, készíti elő a talajt, az alkotás olyan feltételeit, ami kizárja, hogy értékes, szocialista alkotások a *Bezsin rétje* sorsára jussanak.

A film sorsának tudatosítása a filmelmélet problémáinak tanulmányozása szempontjából is tanulságos.

Eisenstein önkritikája, „elméleti önmegalázkodása” - különösen filmteoretikusi munkássága ismeretének fényében - sok fontos elméleti problémára hívta fel a figyelmet. Ez a tragikusan paradox helyzet alkalmul szolgált arra, hogy Eisenstein megmutassa: hogyan kell egy mű kritikája apropóján - még egy ilyen apokaliptikusan torz helyzetben is - filmelméleti kérdésekről beszélni; példát mutatott arra, hogy a filmrendezés alkotó folyamata milyen problémákat vethet fel, s ezekről hogyan lehet (és kell) mély elméleti igénnyel szólni.

(1976)

Megjelent: Magyar Filozófiai Szemle 1978/1-2 számában; továbbá Contributions to the Origin and Fate of Eisenstein's Film. Entitled „Beshin's Meadow” címen az Annales, Sectio Philosophica, Tomus XII, 1978 - számában, valamint A filmteoretikus Eisenstein kötetben (Múzsák Kiadó, 1989 és a Magyar Filmintézet, 1998).

## André Bazin filozófiája és filmelmélete

### *Adalékok a filmművészet gondolatiségének kérdéseire*

(Részlet a szerző Eisenstein, Bazin, Kracauer és Lukács filmelméletével foglalkozó nagyobb tanulmányából.)

A filmművészet „nagykorúsága” ellenére is fejlődésének, lehetőségei kibontakoztatásának csak az elején tart. Ezért a filmelméleti vizsgálódások során mindeddig - talán még napjainkban is - hiányzott, illetve hiányzik az a történeti távlat, az általa megszerezhető tapasztalat, amely elengedhetetlenül szükséges egy olyan bonyolult s állandóan változó, gazdagodó jelenség, mint a mozgófénykép (és lehetséges alkalmazásai) igazi természetének és sajátosságának a megítéléséhez. Talán ez a legdöntőbb oka annak, hogy a filmművészet lényegét vizsgáló különböző elméletek eddig csak részigazságokat tudtak megállapítani, bár azzal az igénnyel fogalmazták meg őket, hogy a filmművészet sajátosságát fejezzék ki. A filmelméleti koncepciók mindegyike az egységes filmművészeti fejlődés egy-egy viszonylag önálló szakaszához kapcsolódott, s az adott időszakra jellemző művészi sajátosságokat általánosítva vélte felfedezni a filmművészet lényegét kifejező esztétikai jegyeket.

Ez az elméleti magatartás mindeddig többé-kevésbé szükségszerű volt mindazokkal a következményekkel és buktatókkal, melyek a túl szűk filmtörténeti tapasztalat általánosításából származnak. Itt volna végre azonban az ideje annak, hogy ezt - filmművészet-történeti (és ehhez kapcsolódó tudománytörténeti) szituációt tudatosítsuk, és ne esküdjünk fel egyik vagy másik filmelméleti koncepcióra mint végső igazságra.

Eisenstein filmelméleti munkássága ebben a vonatkozásban is példamutató. Ugyan ő is azzal kezdte, hogy a montázsban, illetve a különböző konkrét montázsformákban (amelyeknek szélső megnyilvánulása az intellektuális film volt) vélte megtalálni a filmművészet lényegét kifejező esztétikai sajátosságokat. Ez jellemezte elméleti magatartását a huszas évek végéig; ezt tekintjük elméleti tevékenysége első szakaszának.

A második szakasz - amely a döntő változást okozta a nyugat-európai, illetve az amerikai úttal kezdődött, Eisenstein elméleti magatartásában éles választóvonalként jelentkezett: a konkrét montázsformák meghatározónak vélt szerepét mindinkább a montázs elv szorította háttérbe, amely nem volt más, mint a dialektika filmművészetre való alkalmazása; a jelenség és a lényeg filmművészeti kifejezésére, az ellentétek egységének és harcának sajátos közegben való megvalósítására, a filmalkotásban levő sokféleség egységének, tehát a filmművészeti szintézisnek a létrehozására szolgáló művészi módszer. A montázs-elv sajátos megvalósítása - a részleges montázsformák és az ezeket egységbe fogó polifonikus, illetve szimfonikus montázs - következtében, ami konkrétan megfogalmazva végül is nem más, mint a filmalkotás egyes összetevőinek sajátos szintézisét megteremtő kompozíciós elvek és fogások összessége, új gyakorlati és elméleti problémák jelentkeztek: a filmi belső monológ és a filmművészetben megvalósuló szenzuális gondolkodás elmélete, a filmművészeti szintézis problémája, a „részvevő” természet koncepciója stb.

Eisenstein elméleti magatartása munkásságának második szakaszában nyílt felfogássá vált; egyrészt a filmművészet történeti fejlődését (és saját művészi tapasztalatait) igyekezett általánosítani, másrészt hipotetikus felvázolta a filmművészet további fejlődésének fő irányát. Természetes, hogy törekvése egyik vonatkozásban sem volt, nem lehetett teljes.

Írásomban a fentiekben jelzett problémákat szándékozom Bazin, Kracauer és Lukács filmelméleti felfogása kapcsán, nézeteiket Eisenstein eredményeivel konfrontálva, részletesebben

bemutatni. Az Eizensteinnel szembeállított szerzők nagyjából (talán egyedül Kracauer a kivétel) nem a tartalmatlan tagadást képviselik: különösen Bazin és Lukács elméleti munkássága mutatott fel olyan elemeket, amelyek - a termékeny konfrontáción túl - kiegészítik, új belátásokkal gazdagítják a filmművészet esztétikai lényegéről vallott felfogásokat.

### **André Bazin filmesztétikai koncepciója**

E tanulmánynak nem célja Bazin munkásságának általános értékelését adni. Bazin mint a francia filmklub-mozgalom egyik apostola, mint filmkritikus, mint a Cahiers du Cinéma egyik alapítója, mint a francia „új hullám” bábja, elévülhetetlen érdemeket szerzett nemcsak a francia filmművészet második világháború utáni jelentős eredményeiben, hanem az egyetemes filmművészet fejlesztésében is.

Az alábbiakban csak a filmteoretikus Bazin tevékenységének néhány vonatkozását vizsgáljuk meg, amelyek sokkal ellentmondásosabbak, mint a filmművészettel kapcsolatos általános munkássága, s amelyek szintén nincsenek híjával a valóságos értékeknek. Igaz ugyan, hogy nincs éles választóvonal Bazin tevékenységének különböző oldalai között (vonatkozik ez mindenekelőtt filmelméleti és filmkritikusi működésére, ezek az oldalak mind pozitív, mind negatív módon kölcsönösen hatottak egymásra), de az is nyilvánvaló, hogy Bazin filmelméleti tevékenysége önmagában - viszonylagos önállóságában is - vizsgálható.

Bazin filmteoretikusi (még inkább filmkritikusi) munkássága két forrásból táplálkozott. Az egyik forrás kétségtelenül bizonyos, a radikális francia polgári értelmiség eszmei magatartását is meghatározó filozófiai életérzés volt. Ezt az életérzést a legkülönbözőbb polgári filozófiai irányzatok fejezték ki, s benne a polgári társadalom XX. sz.-i válságát, kiútatlanságát foglalmazták meg. Ez a válsághangulat a második világháború után tovább erősödött; a hidegháború kibontakozása, a McCarthy-éra elbátortalanította a nyugati polgári értelmiséget, az végképp kiábrándult a haladás gondolatából, az általános illúzióvesztés utat nyitott a polgári objektivizmusnak, ugyanakkor ezzel együtt megnőtt a racionalizmuson túli világ varázsa is.

Bazin emberi magatartása, elméleti tevékenysége is egyesítette magában ezeket a folyamatokat, munkásságában is ennek a válságnak mély átéléséről és kifejezéséről volt szó. Bazin ritkán nyilvánította ki politikai meggyőződését közvetlenül, kora valóságával kapcsolatos elutasítását azonban határozottan megfogalmazta: „A világban, amelyet még mindig (és ismét) félelemmel és gyűlölettel viselünk el, a világban, ahol a valóságot már majdnem senki nem önmagáért szereti, ahol ezt a valóságot csak politikai szimbólumként támadják vagy védik meg” - kifakadással utalt arra, hogy számára nemcsak ellenszenves, hanem elfogadhatatlan ez a világ. Ez egyben azt is jelzi, hogy Bazin polgári humanista gondolkodó volt, filmelméleti koncepciójának ez a politikai „magatartás” volt a kerete.

Bazin kora valóságát elutasító politikai-filozófiai életérzése, eszmei, filmelméleti magatartását meghatározó felfogása a legkülönbözőbb polgári filozófiai törekvések eklektikus egyvelegként konkrétizálódott. Ezen egyveleg domináns mozzanatai a francia perszonalizmus, az életfilozófia (Bergson), a fenomenológia, az „új regény” filozófiai-esztétikai koncepciói voltak.

Bazin humanista magatartásában mindenekelőtt a francia perszonalizmus társadalomra vonatkozó nézeteinek a hatása nyilvánult meg, amely irányzathoz Bazin olyannyira közel érezte magát. Ez abból is kiderül, hogy ő volt a háború alatt a vezetője a francia perszonalisták ifjúsági klubja filmszekciójának, majd a háború után rendszeresen publikált folyóiratukban, az Esprit-ben. Bazin vonzódása a francia perszonalizmushoz nem volt véletlen. Ez

a filozófia a baloldali katolikus papok irányzataként keletkezett, nagy hatással volt rá a „szociális” kereszténység koncepciója (különösen Charles Péguy, 1879-1914, katolikus költő megfogalmazásában); e filozófia társadalomszemléletére - a marxizmus hatásaként is - a romantikus antikapitalizmus volt a jellemző, az „ember válságá”-nak problémájára kerestek vallásos-idealista választ, miközben az emberi humánumot, az emberi személyiség elidegeníthetetlen értékeit védelmezték.

Nemcsak Bazin humanizmusát, hanem filmtéoretikusi tevékenységét - amint azt majd az alábbiakban láthatjuk - sem érthetjük meg e filozófiai hatások nélkül; igaz, számunkra sokszor rendkívül nehéz felfejteni azt a filozófiai tolvajnyelven kifejtett felfogást, amely filmtörténeti, filmelméleti anyagba ágyazottan hol rejtettebben, hol nyíltabban árulkodik szerzőjének filozófiai irányultságáról, megvilágítva ezáltal a szerző önmagában esetleg érthetetlen és értelmezhetetlen filmesztétikai álláspontját.

Bazin filozófiai felfogása és magatartása rendkívül bonyolult és ellentmondásos volt; ennek kapcsán nemcsak nézeteinek eklektikus jellegét kell hangsúlyoznunk, hanem azt, hogy rendkívül szabadon bánt a különböző filozófiai irányzatok tételeivel, tanulmányaiban és kritikáiban az adott filmelméleti feladatból fakadóan választotta meg azokat a filozófiai megfontolásokat, amelyekkel a filmalkotásban jelentkező problémákat értelmezte.

A filozófiai irányzatokkal kapcsolatos látszólagosan semleges és közömbös magatartását odáig fokozta, hogy hajlandó volt azt a paradox állítást is megkockáztatni, hogy ő filozófiailag iskolázatlan, alkalmatlan a következetes elméleti vitára (amelyen meggyőződésből vállalt, tudatos és következetes elméleti magatartást értett), ahogy a Rossellini védelmében című, Guido Aristarcóhoz írott, nyílt levelében is írta: „...én elismerem saját elégtelen elméleti felkészültségemet, látva azt a komolyságot és állhatatosságot, amelyet az olasz baloldali kritika képvisel a neorealizmus lényegének a kutatásában... én nem támaszthatok arra igényt, hogy az Ön nézeteivel szembe tudok állítani valamennyire is szilárd elméletet, és olyan pontosan, ahogy ezt Ön teszi...”

Mindazt, amit Bazin itt önmagáról mondott, nem szabad szó szerint vennünk; látni fogjuk, hogy érdemes és szükséges felfejteni felfogásának filozófiai megfogalmazásait, mert ezek méhében a filmművészet valóságos esztétikai problémái rejtőzködnek. Ugyanakkor majd azt is látjuk, hogy Bazin közömbössége az ideológiai problémákkal kapcsolatban csak bizonyos határok között igaz, e határokon túl megszűnik toleranciája, kiviláglik álláspontjának korlátozott volta, amely - számtalan közvetítő mozzanaton keresztül - filmelméleti koncepcióját is meghatározta.

Bazin filmelméleti munkásságának másik forrása a filmművészet története, pontosabban a filmtörténet tanulmányozása során nyert tapasztalat. Az is kétségtelen, hogy a filmművészet történetében az olasz neorealizmus volt Bazin nagy élménye, mivel egyrészt benne láthatta művészileg kiteljesedni azokat a megfontolásokat, amelyeket a filmművészet sajátyszerűségével kapcsolatban már előzőleg általánosságban megfogalmazott, másrészt ez az irányzat jó alkalmul szolgált Bazin politikai-filozófiai magatartásának kifejezésére is.

Bazin formálódó filmelméleti koncepciójának - amely kezdettől fogva bizonyos filmtörténeti tapasztalatra támaszkodott - és az olasz neorealizmus filmművészetének találkozása olyan ritka és szerencsés elméleti konstelláció volt - melynek oka az azonos társadalmi, politikai és világnézeti alapokban keresendő -, amely Bazin kiteljesedő filmelméleti munkássága valóságos értékeinek alapjává vált.

## **Bazin filmelméleti koncepciójának feltárása**

Bazin filmelméleti koncepciójának az értelmezésében a legkülönbözőbb véleményekkel találkozhatunk; jól tükröződnek ezek a Cahiers du Cinéma Bazinnek szentelt Emlékszámában (1959. január. 91. sz.), ahol egyesek azon keseregnek, hogy Bazin nem hagyta ránk esztétikájának összefoglalását, mások azt ünneplik, hogy Bazin nézetei teljesen és világosan kifejtett egységes rendszert alkotnak.

Úgy vélem - s az alábbiak ezt majd igazolják vagy megcáfolják -, hogy a két ellentétes vélemény egyike sem igaz; mert egyrészt Bazin nézetei valóban sajátos, összefüggő rendszert alkotnak ugyan, másrészt e rendszert fel kell tárni, mert tele van ellentmondással, paradoxonnal, fenomenologikus kétértelműséggel, amit tovább bonyolít, hogy Bazin sokszor nem törekszik tudományosan pontos fogalomhasználatra, írásainak jellege esszéisztikus, inkább választékos publicisztika, mint tudományos megnyilatkozás.

Ezért kell Bazin filmesztétikai koncepcióját feltárni, melynek során az egymásnak ellentmondó szövegeket egy összefüggő filozófiai és filmelméleti rendszer részeként kell értelmeznünk, kiegészítenünk, hogy e koncepció lényege világossá és érthetővé váljék.

## **A fényképi és a filmi ábrázolás - valamint a filmművészet ontológiája**

Bazinnek egyik első, de filmelméleti koncepciója megértése szempontjából mindenképpen legfontosabb írása A fényképi ábrázolás ontológiája (1945) című tanulmánya volt. Ezt a tanulmányt - ahogy Bazin filmelméleti koncepcióját sem - nem lehet megérteni Bergson filozófiája, különösen sajátos dualista időfelfogásának ismerete nélkül.

Bazin ebben a tanulmányában adottnak és ismertnek veszi a bergsoni időfelfogást, és nem tesz mást, mint a Bergson által kialakított megkülönböztetést (a „Le temps” és a „La durée” között) használja az egymástól alapvetően különbözővé tett idők jelzésére, ennek minden filozófiai következményével együtt. Ezért a bazini szövegekben ennek az időfelfogásnak a jelenlétét és konkrét filmelméleti értelmét is fel kell tárunk.

A fénykép sajátosságával kapcsolatban elsőként talán arra utalok, hogy Bazin a fényképet, a fényképi tükrözést - amely számunkra „csak” visszatükrözése a fényképezett tárgynak - azonosítja magával a lefényképezett tárggyal; a következőket írva: „...a dokumentum-érték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.”

Álláspontjának egy másik fontos eleme, hogy szerinte - a fényképezőgép objektívje miatt - a fényképezés folyamatából az emberi szubjektivitás ki van zárva: „Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképezésből hiányzik az ember.” Ennek következtében a valóság olyan rejtett oldalait tárhatjuk fel és olyan valóságosan, amire eddig nem volt lehetőségünk, hisz: „...a fényképezés arra ad lehetőséget, hogy a világot olyan hiteles ábrázolásban csodálhassuk, amelyet a magunk szemével sohasem láthattunk...”

A tanulmány - s az egész bazini filmelméleti koncepció - titkának egyik kulcsa a következő idézet megfejtésében van: „...a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt („le temps” - N.Z.) balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.”

E szövegek közül kétségtelenül ez a legutolsó a perdöntő, amelyből kiderül, hogy a fényképi ábrázolás Bazin szerint a bergsoni objektív időt („le temps”) rögzíti. Bergson szerint ez az objektív idő egyirányú, csak térbeli és mennyiségi változások mennek benne végbe. Ez a



gyakorlat és a tudomány ideje, amelyet az értelem, a racionális gondolkodás vizsgál, amelynek az eredményei bizonytalanok, alkalmatlanok az élet lényegének a feltárására.

A fényképi ábrázolás ontológiai sajátosságait tehát ennek az objektív időnek a tulajdonságai határozzák meg. Ez teszi érthetővé azt, hogy a létezésnek ezen a szintjén Bazin szerint értelmetlen a valóság és ennek fényképi rögzítése között bármiféle különbséget keresnünk, hisz ontológiai lényegük közös: mindkettő (mind a valóság, mind annak fényképi mása) az objektív időben létezik.

Bazinnél ezzel megkezdődik egy olyan folyamat, amely a későbbiek során rendkívül fontossá válik: annak hangsúlyozása ugyanis, hogy a fénykép (majd a filmkép) teljesen hasonló, ontológiailag azonos azzal a tárggyal, amelynek a képe. Bazin - a bergsoni objektív idő tulajdonságán túl - ezt még azzal is indokolja, hogy a tárgy és az azt rögzítő objektív közé nem iktatódik be az ember, s ennek következtében a fényképezés folyamatából kiküszöbölődik az emberi szubjektivitás. Utóbbi állításának van bizonyos igazsága, a fénykép ugyanis dezantropomorf módon rögzíti a valóságot; ezért láthatjuk úgy a világot, ahogy azt saját (szubjektivitástól nem mentes) szemünkkel sohasem láthatnánk.

Ha a fényképi ábrázolástól tovább haladunk, akkor a film problémájába ütközünk. Mi a film Bazin szerint? A film nem más, mint „...a fénykép objektivitásának kiteljesedése az időben („le temps” - N.Z.)”

Ez az állítás megint nagyon fontos része a bazini felfogásnak, ahol újra fontossá válik az adott időminőség, mert ez mutatja meg a film, a mozgófénykép ontológiai státuszát; s ez megint nem más, mint az objektív idő, a „le temps”. Éppen ezért azok a fogások, nyelvi eszközök, amelyeket a filmfelvétel során alkalmaznak (így pl. a montázs is), az objektív időben léteznek.

Ez a filmi ábrázolás, amely ontológiailag azonos a fényképi ábrázolással, magába építi a fényképezésnek azt a tulajdonságát - amit az előzőekben már értelmeztünk -, hogy „...a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.”

A filmfelvétel folyamatában azonban - a filmművészeti ábrázolás itt még nem tárgyalható okai miatt, s ez a bazini filmelméleti koncepció másik kulcsa - Bazin szerint: „Először történt meg, hogy a dolgok ábrázolása időben („la durée” - N.Z.) való létezésük ábrázolásává, mintegy a változásaik bebalzsamozott múmiájává válik.”

Bazin filmesztétikai koncepciójának lényegét megfogalmazó eme mondatában a bergsoni tartam („la durée”) időfogalmát használta, jelezve, hogy a filmfelvétel folyamatában valami döntő változás történt: létrejött a filmművészeti alkotás, amelyben egyrészt megőrződik a fényképi és filmi ábrázolás sajátos valósághűsége, másrészt ontológiailag egy minőségileg teljesen más síkon, a tartam világában jön létre a valóság filmművészeti rögzítése.

Bergson szerint e tartam a tudat ideje, a „konkrét” vagy a „pszichológiai” idő, olyan egymásutániség, amelyben a múlt és jelen együtt van; ez a minőségi változások szférája, az élet igazi lényege ezen a síkon létezik és tárulkozik fel. Ez a tartam irracionális, lényegét csak intuícióval lehet átélni és megismerni.

Bergson álláspontja az, hogy ez a kétfajta időminőség és a bennük való létezők ontológiailag ugyan teljesen különböznek egymástól, de keveredhetnek egymással, bár egyik sem mehet át teljesen a másikba.

Bazin szerint a filmművészetben létrejött fordulat lényege az, hogy bár a filmalkotásban levő fényképi ábrázolás azonos magával az ábrázolt valósággal, mégis alapvetően különbözik tőle, mert a filmművészeti ábrázolás következtében minőségileg teljesen más időben, a tartamban jut létezéshez.

Ezért állítja, hogy a művészetek (így a filmművészet is, ellentétben a fényképi és a filmi ábrázolással) „... a való világ hasonlatosságára egy olyan ideális világot kezdenek teremteni, amely maga is önálló időbeliséggel („la durée” - N.Z.) rendelkezik, amely a forma örökkévalóságával akarja legyőzni az időt („la durée” - N.Z.).”

Ezek után körvonalazhatjuk Bazinnek a filmművészet ontológiájával kapcsolatos felfogását. A filmművészet e két - lényegüket tekintve teljesen különböző - idő keveredése, hibridizációja; benne egyesül a fényképi és a filmi ábrázolás objektív ideje (le temps) és a filmművészeti ábrázolás ideje, a tartam (la durée).

A filmművészet hibrid ideje s ebből fakadó ontológiai sajátossága tehát azt jelenti, hogy a film által az objektív időben kiteljesített fényképi ábrázolás valósága összekeveredik a filmművészeti ábrázolás által a tartamból kiemelt minőségekkel, ennek következtében a filmművészet ontológiája a legyöngített tartam, a tartam valamilyen középállapotban, amelytől két irányban is történhet mozgás: egyrészt közeledés történhet az objektív időhöz, másrészt a teljes tartamhoz.

Mindezek következtében a filmművészetben teremtett világ egyrészt azonos az objektív időben létező valósággal, másrészt mégis kardinálisan különbözik tőle, mivel más időben, a tartamban létezik. Ezt az ontológiai változást a filmművészeti ábrázolás hozza létre, amely - most még csak filozófiailag jelezve lényegét - az intuíció által, bizonyos emberi-művészi motivációk alapján, az objektív időben levő valóságot a tartamba transzformálja, ezzel ezt a valóságot megszabadítja az objektív időben létezés mennyiségi változásainak esetleges és mulékony állapotától, és a tartamban létezők, az élet igazi lényegét birtoklók ontológiai minőségével ruhazza fel.

Bazin gondolatainak idealista fogalomrendszerében a filmművészet esztétikai lényegének különböző valóságos mozzanatai nyertek megfogalmazást; itt mindenekelőtt a fényképi ábrázolás dezanropomorf jellegére, a filmi kettős tükrözés problémájára, a fényképszerű tükrözésre mint a filmművészet egynemű közegének egyik fontos összetevőjére kell utalnunk.

A fényképi ábrázolás dezanropomorf jellegéről már szóltam. A filmi kettős tükrözés kapcsán jelezni kell, hogy ha számomra elfogadhatatlan is a bergsoni dualista időfelfogásból származtatott ontológia, úgy vélem, ezzel Bazin a filmi kettős tükrözés problémájára érzett rá, amelyben a tükrözés első foka a fényképi ábrázolás dezanropomorf módon történő, valóságot rögzítő szakasza. (A kettős tükrözés második szakaszáról később, a filmművészeti ábrázolás kapcsán fogok beszélni.)

A bazini filmesztétikai koncepciónak kétségtelenül legértékesebb része az a belátás, hogy: „A fényképezés azzal a jó tulajdonsággal rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.” Ezzel Bazin - ha idealistán eltorzítva is - a filmalkotás fényképi jellegéből fakadó valóság-hűségét hangsúlyozta; a filmelmélet ezt a filmi sajátosságot általában fényképszerűségként emlegeti. Az ezzel kapcsolatos bazini álláspont azért figyelemre méltó, mert kétségtelen, hogy a fényképszerűségnek fontos szerepe van a filmművészetben úgy is, mint a filmművészet egynemű közege döntő meghatározó mozzanatának, s úgy is, mint a filmművészet történetében létrejött egyik stílusirányzat domináns esztétikai jegyének.

Ezért nem véletlen, hogy sokan hajlanak arra - Bazin álláspontját is félreismerve -, hogy a fényképszerűségben véljék megtalálni a filmművészet esztétikai sajátosságát. Ennek az álláspontnak a képviselői elmarasztalják Bazint abban, hogy filmesztétikai koncepciója nem teszi lehetővé a filmművészeti alkotás elválasztását a filmi kifejezés más formáitól. Ez a helytelen vélemény abból fakad, hogy Bazin koncepcióját azonosítják a fényképszerűséggel magával (illetve a belőle fakadó következményekkel), holott Bazin koncepciójában a fényképszerűség csak az egyik meghatározó elem, míg a másik - talán még ennél is fontosabb - a

sajátos filmművészeti ábrázolás, amely a tartamból kiválasztott minőségeket összekapcsolja a fényképszerűséggel rögzített valósággal. Bazinnél a filmművészeti ábrázolás léte vagy hiánya teszi lehetővé a filmi kifejezés különböző megnyilvánulásainak szétválasztását a művészi és a nem-művészi formákra.

### **A filmművészeti ábrázolás természete**

A fentiekből következik, hogy Bazin filmesztétikai koncepciójának megértéséhez legfontosabb a filmművészeti ábrázolás problémájának megvilágítása.

Itt természetesen felvetődik az a kérdés, mi az álláspontja Bazinnek azzal kapcsolatban, hogy hogyan jön létre ez az ábrázolás, ki és milyen motivációk alapján valósítja meg, milyen képességek által és milyen célok érdekében?

Magától értetődne, ha azt mondhatnám, hogy a filmrendező (vagy a filmrendező és a kollektíva) hozza létre a filmművészeti ábrázolást ilyen és ilyen személyiségjegyek, valamint bizonyos determinánsok következtében. A felelet ezekre a kérdésekre annál könnyebbnek tűnhet, mivel van Bazinnek egy tanulmánya: A filmalkotó személyiségéről, amelyben - legalábbis azt várhatnánk - e kérdésre igyekszik választ adni. Szó sincs azonban arról, hogy e tanulmány megkönnyítene feladatunkat. Bazin ugyanis vitát folytat „...a filmalkotó személyiségét előtérbe helyező kritika megalapozottságát védő barátai”-val, mert azt állítja, hogy „...bár a filmalkotó személyiségének hangsúlyozása véleményem szerint nem is egy tévedést hordoz magában, a végső eredményt tekintve még mindig elég termékeny ahhoz, hogy ne akarjuk teljes mértékben elvetni.”

Ennek az álláspontnak is van filozófiai háttere, ami nem más, mint a francia perszonalizmus személyiségfelfogása; köztudott, hogy Mounier - a francia perszonalizmus megalapítója - a romantikus antikapitalizmus részeként a polgári személyiséget is mint önző és tökéletesedésre képtelen lényt, elutasította.

Bazin „teljes mértékben” nem vetette el a filmalkotó személyiségének előtérbe állítását szorgalmazó elméleteket, de nem véletlen és érthetetlen, hogy e tanulmányából nem tudjuk meg, mi Bazin véleménye az alkotó személyiség természetéről, az alkotás születésének folyamatáról. A legtöbb, amit ezzel kapcsolatban elmond, a következő: „Az, amit lángésznek nevezünk, végső fokon ugyanis a vitathatatlanul egyéni adottságok, a tündérek ajándéka, és a történeti pillanat bizonyos fajta eredőjeként jön létre. A lángész hidrogénbomba.”

Ezek után magunk vagyunk kénytelenek utánajárni, hogy a „tündérek” mit ajándékoztak a filmalkotás létrehozóinak; ennek érdekében alaposan szemügyre kell vennünk Bazin írásait, hogy kinyomozzuk, a film, majd a filmművészeti alkotás véleménye szerint milyen törekvések és képességek következtében jön létre?!

### **Egy kis kitérő: a filmfelvevő és -vetítő technikai apparátusának létrejötte**

Vizsgáljuk meg először a filmfelvevő és -vetítő apparátusának, tehát a filmtechnika megteremtésének bazini koncepcióját. Ez annál könnyebb, mert Bazin ezzel kapcsolatos véleményét - reá nem mindig jellemző világossággal és egyértelműséggel - A totális film mítosza című tanulmányában kifejtette.

Ebben az írásban azt kívánta bizonyítani, hogy a film egy mítosz teljesedése, s ezért a film technikai apparátusa nem a technikai-tudományos fejlődés (tehát a racionális gondolkodás)

terméke, amely meghatározott társadalmi igények következtében a történeti-társadalmi fejlődés adott szakaszában jön létre, hanem a filmtechnika megszületése - az előbbiekkal ellentétben - a mítoszban rejlő intenció testet öltése, s általa az emberiségnek az az örök idők óta létező vágya valósult meg, hogy a valóságot totális teljességben ábrázolja.

Bazin e véleményének kifejtése során - többek között - megtudjuk, hogy:

„A film - idealisztikus fenomén. Eszméje teljesen kész formában létezett az emberi agyban, mint a platonai égből, és minket sokkal inkább az anyag kitartó ellenállása az eszmének babonáz meg, semmint azok az elképzelések, amelyeket a feltalálók fejtettek ki a technikai felfedezések során.

Ily módon a film majdnem semmivel sem tartozik a tudományos kutatás szellemének. Nem a tudósok váltak megteremtőivé.”

Bazin nem véletlenül hivatkozott a „platonai égre”; Platonnak kitüntetett szerepet tulajdonított - bármennyire furcsán hangzik is - a filmtechnika megteremtésében. Szerinte ugyanis: „Természetesen éppen Platon munkái adták a lökést a számtalan technikai felfedezéshez, lehetővé téve alkalmazását a népi szükségletek változó elképzeléséhez.” Majd ennél is tovább megy, kijelenti, hogy minden tudományos közvetítés nélkül Platon eredményei közvetlenül kapcsolódnak, sőt egybeesnek Nicephore Niepce munkájával; minden bizonnyal a mítosz megvalósulása következtében. Bazin részletesen taglalja, hogy a filmet nem tudósok, nem feltalálók (tehát nem az értelem, a racionális gondolkodás képviselői) fedezték fel, hanem a platonai intuíción - amelyet Platon talán a híres barlang-hasonlatában fogalmazott meg - realizálók, azok a „...fanatikuskok, a mániákusok, a film önzetlen úttörői, ...akik nem vállalkozók, nem tudósok, hanem képzelőerővel bíró megszállott emberek voltak. A film megszületett, hála ezek mítosz szülte rögeszmés eszméik összeállításának - a totális film mítoszának.”

Ha a film technikai apparátusának születése a rögeszmés eszmékhez, az intuíción, a mítoszhoz - s nem a racionális gondolkodáshoz, a tudományhoz - kötődik, akkor Bazin értelmezésében a filmművészeti ábrázolás folyamata (éppen Platon, Bergson intencióit realizálva) mennyivel inkább irracionális, intuíciónhoz kötött, ahogy ezt majd az alábbiakban láthatjuk.

### **Bazin realizmus-felfogása, jelesül: az olasz neorealizmus**

Mivel a filmművészeti ábrázolás motivációit és jellemzőit a filmalkotó személyiségjegyeinek oldaláról nem lehetett felfejteni, a filmalkotáshoz kell tehát fordulni, hátha ennek értelmezésével megkapjuk kérdéseinkre a magyarázatot. Ez mindenekelőtt úgy végezhető el, ha a filmművészeti ábrázolást, Bazin filmelméletének e centrális problémáját, a filmművészeti realizmus kapcsán vizsgáljuk meg.

Nem szükséges Bazin realizmus-felfogását általánosságban bemutatni, ugyanis ennek megkísérlése nemhogy megkönnyítené, inkább bonyolítaná problémáinkat, mivel e fogalom értelmezésével kapcsolatban számtalan, egymásnak ellentmondó bazini állítással találkozhat az olvasó. Ezért a realizmus általános jellemzése helyett az olasz neorealizmus bazini felfogását kíséreljük megvilágítani, hisz véleménye szerint ez a realizmus fejlődésének egyik, számára legfontosabb megnyilvánulása volt. Az olasz neorealizmus esztétikai jellemzőinek bazini kifejtése egyúttal megmutatja Bazinnek a filmművészeti ábrázolás lényegével kapcsolatos álláspontját is.

a) *A realizmus paradoxona: „a neorealizmus mindenekelőtt ontológiai alapállás, és csak másodsorban - esztétikai pozíció”.*

Bazin alcímként szereplő kijelentése fontos kiinduló tézise volt: szerinte tehát a filmművészeti ábrázolat minden filmtörténeti megnyilatkozására, így az olasz neorealizmusra is érvényes az az ontológia adottság, hogy a filmalkotásban az objektív időben létezők közül kiemelték (s a fényképszerűség következtében valóságukat megtartók) és a tartamból származók keveredésével és hibridizációjával létrejött ontológiai minőség, a legyöngített tartam ölt testet.

Bazinnek ez a véleménye A fényképi ábrázolás ontológiája című írásában nyert megalapozást, nála olyan dogmává vált, amely evidenciája miatt nem igényelt újabb bizonyítást.

Ugyanakkor a realizmus esztétikai pozíció is amelyet a filmművészeti ábrázolás sajátos természete biztosít; a realizmus e két oldala ellentmond egymásnak, ezért szerinte: „...a művészetben minden realizmus alapjában esztétikai paradoxon van, amely követeli a maga megoldását.”

A filmalkotásban ez a paradoxon az objektív időben létezők rögzítésének és a filmművészeti ábrázolás intencióiból származó, egymásnak ellentmondó feladatoknak az együttes megvalósításából származik.

A paradoxon egyik oldala: az ontológiai alapállás. Hogy a realizmus mindenekelőtt ontológiai alapállás, az a valóság tényeihez való viszonyában jelentkezik. Ezek a tények az objektív időben léteznek, és azokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyeket a létezésnek ez a szférája biztosít számukra.

Bazin szerint ezek a tények azáltal, hogy az emberi szubjektivitás beavatkozása nélkül (legalábbis a fényképezés folyamatában, az objektív már bemutatott természete miatt) önmagukban léteznek, többértelműek. Az ember értelmi beavatkozása, az a törekvése, hogy értelmezze őket, megszünteti többértelműségüket, de ezzel megsemmisíti tény voltukat. Ez a tény - írja Bazin -: „Léven a feldolgozatlan valóság része, önmagában sokfajta és többértelmű, értelmét csak más „tényekből” logikailag lehet kihámozni, s a köztük való kapcsolat spekulatív módon tételeződik.”

A fenti idézetből érezhető, hogy Bazin ellene van a tények értelmezésének, ahogy valamilyen megfontolásból való felhasználásuknak is; ezért írta: „A tények, azok tények; a mi képzeletünk felhasználja őket, de ugyanakkor azok a priori funkciója egyáltalán nem abban van, hogy a mi fantáziánkat szolgálják.”

Az objektív időben létező valóság mind ilyen tény, az ember is: „Az ember önmagában - egy a sok tény közül, akinek nem kell a priori semmiféle kitüntetett jelentőséget adni.”

Bazin tényekkel kapcsolatos itt bemutatott felfogásának filozófiai forrásvidéke közismert; az ő-forrás kétségtelenül Kant (a dolgok önmagukban, tőlünk függetlenül léteznek, de értelmezhetetlenek - megismerhetetlenek), de a fenomenológiai filozófiai irányzat újraértelmezésében. A fenomenológia ugyanis abban az irányban hatott, hogy egyrészt erősödött Bazin tisztelete a mindennapi tudat, s az általa megragadható, a közvetlenül látható hallható iránt, másrészt az értelmezhetetlenség mellett fokozottabb hangsúlyt nyert a tények többértelműsége.

Ugyanakkor igazságtalan dolog lenne Bazin filmelméleti koncepcióját csak azért elmarasztalni, mert idealista filozófiai forrásokból táplálkozik; ha jobban odafigyelünk Bazin mondanójára, akkor azt látjuk, hogy ezek a filozófiai megfontolások, ahogy Kantnál, a filmelmélet szférájában is Janus-arcúak. Mert kétségtelen ugyan, hogy egyrészt e filozófiai megfontolásokból származik Bazin anti-intellektualizmusa, másrészt - mintegy Kant materialista tendenciájának továbbviteleként - van itt valami „szégyenlős” materializmus is, a valósághoz való

görcsös ragaszkodás, a valóság olyan objektív rögzítésére, megőrzésére irányuló szándék, amely rögzítést az emberi szubjektivitás nem deformálja, nem hamisítja meg.

A filmalkotás fényképszerűségéből származó valóságghűsége ebből a „szégyenlős” materialista filozófiai megérzésből táplálkozik, ez segíti elő annak a belátását, hogy a film egynemű közegét a hétköznapi érzékeléshez való maximális hasonlóság határozza meg. Ennek belátása, illetve ennek a problémának a kidolgozása terén elért eredmények jelentik Bazin filmelméleti koncepciójának igazi értékeit.

Bazin e probléma vizsgálatához ugyanakkor nemcsak általános filozófiai megfontolásai következtében jutott el, a filmtörténet tanulmányozása is ehhez a belátáshoz vezette el, amit a hangosfilm fokozott valóságghűsége kapcsán nem egyszer kifejezésre is juttatott. A paradoxon másik oldala: az esztétikai pozíció. A paradoxon tehát azért van, mert Bazin számára is nyilvánvaló, hogy a valóságot nem lehet a maga teljességében és pusztán önmagában rögzíteni. Ezért kellett azt írnia, hogy: „A valóság hű megteremtése még nem művészet.”

A valóság hű visszaadása tehát nem a tények mennyiségén múlik, szükségszerű és elkerülhetetlen a valóság tényeinek (az objektív időből való) kiválasztása, ez mindenképpen a szubjektivitás mozzanatát is beleviszi a valóság rögzítésébe. Ezt a kiválasztást ugyanis valakinek (vagy valakiknek) nyilvánvalóan el kell végezni, méghozzá valamilyen megfontolások alapján.

A tények kiválasztását nem lehet az értelemre bízni. Az objektív időből kiválasztott tényekkel megindul a filmművészeti ábrázolás folyamata, amelynek kapcsán Bazin egyik legfontosabb állítása, hogy „... a tények kiválasztása nem lehet az értelem munkája, hogy a tényekhez nem lehet a racionális gondolkodás eszközeivel hozzányúlni, hogy a tényeket nem lehet értelmezni, mert ezek - csak önmagukban tények - az interpretálás során elvesztik többértelműségüket, megszűnnek önmaguk lenni, és „tényékké” válnak, s ...mint teljesen hasznavehetetlen »tények« válnak érzékelhetővé, mint az absztrakció konkrét parazitái, melyeket ki kell küszöbölni.”

Bazin a racionális gondolkodás, az értelem munkáján (melyet a priori magatartásnak is nevez) a valósággal kapcsolatos mindenféle teleologikus viszonyulást ért, legyen az akár dramaturgiai, akár erkölcsi, akár politikai-ideológiai megfontolás, célkitűzés.

Bazin ezen álláspontja - Bergson szellemében - eleve feltételezi, hogy az ember értelmi tevékenysége a valóság szubjektíve eltorzított feldolgozását eredményezi, ezért a művészi alkotófolyamatból a művészi tudatosság minden formáját, minden megnyilatkozását elvileg kiküszöbölendőnek tartja.

Bazin filmelméleti koncepciójának alapját képező filozófiai megfontolások Janus-arcának ez a másik oldala: a művészi alkotófolyamat értelmezésében az elvileg vállalt anti-intellektualizmus, amely abszolút ellentéte Eizenstein filmelméleti és filmrendezői tevékenységének.

Szeretném hangsúlyozni, hogy Bazin harcos anti-intellektualizmusa nem a hamis tudat, annak a valóságot valóban eltorzító, a műalkotás és a valóság viszonyát megnyomorító formája ellen lépett fel, hanem az alkotói tudatosság ellen általában, kifejezve az ész és értelem hatalmával és lehetőségeivel szembeni azon kozmikus pesszimizmusát, amely a polgári értelmiség gondolkodását a századfordulótól kezdve mindinkább jellemezte.

A fentiek fényében válik érthetővé, hogy Bazin az olasz neorealizmus megkülönböztető jegyének, a realizmus minden megelőző formájától való különbségének azt tartja, hogy: „...az a valóságot a priori nem rendel alá semmiféle nézőpontnak.”

Bazin felfogásának ezt a perdöntő állítását mindenekelőtt De Sica, és filmje, a Biciklitolvajok elemzése kapcsán igyekezett igazolni. Egyik példájában, amelyet érvként kezel, Bazin arról

beszél, hogy szerinte egy propagandisztikus film azt akarta volna bizonyítani, hogy Ricci - a Biciklitolvajok főhőse - szükségszerűen nem találhatja meg ellopott kerékpárját, ám De Sica megelégedett annak bemutatásával, hogy ez a munkás nem találta meg azt, mert: „Az események nem szolgálhatnak - lényegük szerint - valaminek a jelzéseként, valamiféle igazságnak a szimbólumaként, amelyről meg akarnak győzni bennünket; mert az események megőrzik saját súlyosságukat, minden sajátságukat, a tény egész sajátos kétértelműségét.”

A Biciklitolvajok másik sokat idézett, s Bazin által is példaként szereplő része az, amelyben az apa kisfiával - biciklijük ellopása után - az osztrák szeminaristákkal találkozik, amikor az eső elől mindnyájan az eresz alá menekülnek. Ezek a szeminaristák - figyelemre sem méltatva az apát és fiát - az eresz alatt csak fecsegnek, s így nem is szerezhetnek tudomást az apa tragikus helyzetéről. Bazin ezt a találkozást az élet véletlen tényeként kezeli, s mint ilyenről jelenti ki, hogy „Ugyanakkor nehéz lenne ennél, objektívebb antiklerikális szituációt létrehozni.” Ám - s folytatja Bazin nézetének kifejtését - De Sicánál: „Teljesen világos - s én húsz hasonló példát hozhatnék -, hogy az események és szereplők sohasem valamilyen társadalmi tézis bizonyítására szolgálnak.”

Bazin szerint legfeljebb arról lehet szó, hogy a valóság tényei - minden tudatos rendezői beavatkozás nélkül - egyben ábrázolásként is egzisztálnak; ennek a filmművészeti ontológiai pozíciónak, (melynek lényege a már elemzett hibrid jelleg) a kifejezésére hozta létre Bazin az „ábrázolás-tény” terminus technikusát.

Az adott példa bazini értelmezésével nem lehet egyetérteni. Mert apa és fiú, valamint az osztrák szeminaristák találkozása, ha önmagában nézzük, valóban véletlennek fogható fel, de így nem jön létre az antiklerikális szituáció. Ez a találkozás csak azért és csak annyiban veszi fel ezt az antiklerikális jelentést (tehát nagyon is határozott „társadalmi tézist”), amennyiben ez a szituáció a filmalkotás egészének a részeként értelmeződik, s csak a film egésze által minősülő különböző magatartások tartalmainak egymásra vonatkoztatása eredményezi említett minőségüket.

Itt ugyanis - egy szélesebb összefüggés, a filmalkotás keretében - e találkozás során igenis az „események... valamiféle igazságnak a szimbólumaként” jelennek, jelenítődnek meg, az antiklerikalizmus politikai-világnézeti megfogalmazásaként.

Bazin tévedésének alapvető oka idealizmusában és a dialektika hiányában keresendő: mert a valóság (mindenekelőtt a természeti valóság s csak részben a társadalmi) közömbös, cél nélküli, de a művészeti alkotás sohasem lehet jelentés nélküli, pusztán foglalat, passzív visszatükröződése a (filozófiai alapállástól függően tudatos vagy tudattalan) a természeti és társadalmi valóságnak. Az esztétika története gazdag tárházát adja az ezzel kapcsolatos vitáknak (lásd pl. Goethe Diderot kritikáját).

Bazin sajátos ontológiai felfogása következtében játszik azzal a kanti gondolattal, hogy „...a szépművészetet mint természetet kell szemlélünk,...” csak így érthetjük meg olyan kijelentéseit, hogy „A fényképen, vagyis annak a világnak a természeti képén keresztül”,... ugyanakkor állandóan megfélemedezik arról, hogy a természet közömbösségével szemben a művészet az esztétikai eszme megvalósulása, jelentéssel bíró realitás.

A Biciklitolvajok-ból vett utóbbi példa ugyanakkor azt is mutatja - s ezt nagyon fontos megjegyeznünk -, hogy Bazin nem a filmalkotásban levő gondolatiság ellen lép fel; ő a filmalkotás gondolatiságát (ellentétben Kracauerral, és egyes esetekben Lukácssal) nem vitatja el, ha ez a gondolatiság „magától” jön létre, a valóság tényeinek véletlen, nem szándékolt összekapcsolásából származik. Bazin a valóság tényeit csak úgy fogadja el valaminek a szimbólumaként, jelentést hordozó eseményként, hogy „...ha egyesek hordoznak is nagy értelmi megterhelést, úgy ez csak a posteriori mutatkozik meg.” Tehát ez az idézet is

egyértelműen mutatja, hogy Bazin elvi anti-intellektualizmusa a művészi alkotófolyamatra, az alkotóművész tudatos tevékenységének az elutasítására, és nem a filmalkotásban megfogalmazható gondolatiságra vonatkozik.

Bazin az alkotói tudatosság, az irányzatosság általa képviselt elutasításának a nehézségeibe, ellentmondásaiba ütközik, amikor Visconti Vihar előtt című filmjével kerül szembe. Nem tagadja azt, hogy a film neorealista, de magyarázatot akar találni a film (és szerzője) irányzatosságával kapcsolatban.

Bazin mindenekelőtt Visconti kommunista mi voltát mentegeti, kérdőjelezi meg, amelyet 1948-ban, a McCarthy-féle boszorkányüldözés atmoszférájában lehet esetleg jószándékú, segíteni akaró melléfogásnak is minősíteni. Szerinte Visconti arisztokrata, aki mint művész, a reneszánsz nagy mestereihez hasonlít, akik „...csodálatos vallásos freskókat alkottak, de ... teljesen közömbösen viszonyultak a kereszténységhez.”

Bazin a Vihar előtt rendezőjének tudatosságával kapcsolatban a következőket írta: „...nagyon távol van a Patyomkin páncélos vagy a Szentpétervár végnapjai hatalomba kerítő meggyőződésétől... Visconti filmjének tisztán objektív propagandaértéke van.

Ugyanakkor az ilyen pozíciónak megvan az ismert kockázata, és nem lehet hinni abban, hogy ez az álláspont a filmművészetben minden esetben igazolódik.”

Azt hiszem, hogy a „tisztán objektív propaganda értéke van” kijelentés vagy játék a szavakkal (hisz Visconti alárendelte e filmjét az „objektív propaganda” érdekeinek, tehát Bazin szerint a mű nem felelt meg a neorealizmus megkülönböztető jegyének), vagy - ahogy az idézet második bekezdése mutatja - közvetett bevallása annak, hogy a művészi alkotás folyamatára vonatkozó elvi anti-intellektualizmus tarthatatlan elméleti magatartás.

A művészet forrásai: a gyöngédség és a szeretet. Az eddigiekből láttuk, hogy Bazin a műalkotás létrehozásának folyamatából nemcsak a tudatosságot, illetve ennek különböző formáit zárta ki, hanem mindazokat a motivációs tényezőket, amelyeket teleologikus természetűeknek tartott.

Ugyanakkor ő is törekedett valamilyen magyarázatot adni a műalkotások születésének titkára, a művészet szerepére és jelentőségére. E problémák bazini megvilágítása során feltárható egy sajátos filozófiai mixtúra, amely Bergson és a francia perszonalizmus tanításának elegyítéséből jött létre, s amely alapján meghatározta Bazin felfogását a művészetek keletkezésével és társadalmi szerepével kapcsolatban.

Eszerint a műalkotás születése az isteni teremtéssel analóg folyamat, egy mítosz teljesedése, aminek következtében az ember igazi világa a műalkotásokban formálódik meg; ez a folyamat az élettendület kibontakozása során jön létre, amikor is a szellem legyőzi az anyagot. Ez a folyamat a tartamban valósul meg, amelynek lényege egy sajátosan értelmezett tudat, fő komponensei az érzelmek és indulatok; itt a művész esztétikai rokonszenve az a fő motiváció, amely a műalkotást létrehozza.

Bazin nem elégedett meg Bergson elképzelésének pusztá átvételével, azt tovább finomította, a filmalkotás születésének a magyarázataként adaptálta. Ennek az alkalmazásnak egyrészt az volt a lényege, hogy az élettendület kibontakozása során a filmalkotás létrehozásában az eszme nem annyira legyőzi, mint inkább megőrizve, egy teljesen más minőségű szférába menti át az anyagot (ahogy ezt a filmművészet ontológiájának bazini felfogásánál láthattuk); másrészt az alkotó személyiség érzelmi-indulati sajátosságából származó esztétikai rokonszenvet Bazin tovább konkretizálta, s az alkotás létrehozásának fő és közvetlen okát a művész emberek iránti gyöngédségében és szeretetében vélte megtalálni. Ez a szeretet és gyöngédség az élettendületnek az alkotó-művész lelkiületében való testet öltése.



Bazin számtalan tanulmányát - amelyek többsége a francia perszonalisták folyóiratában, az *Esprit*-ben jelent meg - idézhetnénk, ahol is különösen De Sica munkásságának méltatása során fejti ki ezt a felfogását. Ahhoz, hogy De Sicát megértsük, írta Bazin: "...magukhoz a művészeteknek a forrásaihoz kell fordulnunk, amelyek mint a gyöngédség és a szeretet mutatkoznak." Bazin szerint ez annyira alapvetően meghatározza De Sicának mint filmrendezőnek a lényegét, hogy „...tehetsége csak a szüzséje iránti szeretetéből származik.”

Ez a gyöngédség és szeretet - mindenféle tudatos és teleologikus megfontolás nélkül - intuitív hat; így pl. De Sica hónapokig kereste a *Biciklitolvajok* főszereplőjét, nem tudott határozni, míg végül: "...egy pillanat alatt választotta őt, teljesen intuitív, észrevéve körvonalát, találkozással vele valahol, egy utca sarkán. És ebben nincs semmi csoda.”

Bazin szerint De Sica mély, érzékeny és finom lelkülettel tekintett a világra, az emberekre; De Sica a „nyitott erkölcs” (Bergson) talaján állt, felsőbbrendű ember volt, a „szerelem hőse” (Bergson), aki valami általános érvényű jót, magasabb igazságot képviselt. Ezért De Sicát semmiféle előítélet - sem erkölcsi, sem vallásos, sem politikai - nem befolyásolta az emberek iránti magatartásában, mert - állította Bazin -: „...az igazi, finom lelkű szeretet legyőzi az ideológiai és szociális citadellák falait.”

Itt kell újra utalnunk arra, hogy Bazin elfogadta a francia perszonalizmus társadalomfelfogását; a nála többször előforduló „forradalom” tartalmát is ilyen „perszonalista és közösségi forradalomként” kell értelmeznünk, ami a tőkés társadalomnak egy utópikus, általános emberi állásponttól történő, romantikus antikapitalista elutasítása volt. A művészet forrásai a gyöngédség és szeretet, valamint az általa motivált művészet - amelynek kitüntetett szerep jutott képzelte világukban - egy ilyen idealista társadalomfilozófiai koncepció részeként válik értelmezhetővé.

Bazin ilyen megfontolások alapján vélekedett úgy, hogy az emberi személyiség problémáinak a megoldása elsősorban nem a társadalmi berendezéstől, nem az osztályharctól, egyszóval nem a társadalom objektív viszonyaitól függ: „Hisz a legtökéletesebb társadalom sem képes a szeretetet megteremteni, amely az egyik embernek a másikhoz kapcsolódó személyes viszonyaként létezik.”

#### *b) A filmi elbeszélés sajátossága*

Bazin a filmalkotás létrehozásában alapvető jelentőséget tulajdonít a szüzsének s az azt megformáló elbeszélőtechnikának; a filmi elbeszélés jellegével és technikájával kapcsolatos felfogásában is érvényesíti filmesztétikai koncepcióját.

Bazin az olasz neorealizmus filmi elbeszélő sajátosságát a két világháború közötti amerikai regény elbeszélés-technikájával jellemzi. Ennek során kifejti, hogy Orson Welles sokat tanult ettől a regénytechnikától, majd ő közvetítette eredményeit; az olasz neorealizmus ezért lényegében nem más, mint ennek a regényírói iskolának a filmi megfelelője. „Az olasz film esztétikája - írja - ... lényegében csak az amerikai regény filmművészeti ekvivalensét képviseli.”

Bazin Hemingway és Faulkner mellett mindenekelőtt Dos Passosra hivatkozott, akinek elbeszélő módszere leginkább példaadó az olasz neorealizmus számára. (Itt kell megjegyeznünk - s ez is mutatja Bazin és Lukács esztétikai koncepciójának alapvetően eltérő voltát -, hogy Lukács, a harmincas évek „realizmus-vitáiban” a korabeli irodalom kapcsán Dos Passos alkotómódszerével vitatkozott leginkább mint olyan művészi módszerrel, amely akadályozza a realizmus kibontakozását.)

Mi jellemzi az amerikai regény, különösen Dos Passos elbeszélő-technikáját Bazin szerint? Mindenekelőtt az objektivizmus, a véletlen megkülönböztetett jelentősége a regény cselekményének bonyolításában, az ehhez kapcsolódó improvizáció, valamint a riport-dokumentum stílus.

Bazin úgy véli, hogy Orson Welles az amerikai regény objektivizmusát a térbeli folyamatosság megteremtésével valósította meg a filmművészetben; ugyanakkor ez jelenti egyben Orson Welles híd-voltát az olasz neorealizmushoz, amelyben a térbeli folyamatosságnak szintén meghatározó szerepe van.

Bazin a filmi elbeszélésnek az amerikai regény hatására történő változásával kapcsolatban a következőket írta: „De mindenesetre, a legjelentősebb megrázkódtatást az elbeszélés struktúrája szenvedte el. Ez kénytelen az esemény igazi folyamatosságát betartani. A logikailag szükséges megszakítások, legjobb esetben is csak a leíró részekben lehetnek; a rendezői feldolgozás semmilyen mértékben sem tehet hozzá valamit is a létező valósághoz.”

Bazin tehát a film szüzséjének létrehozásával kapcsolatban is megismétli az alkotói tudatosság elutasítását; a legkülönbözőbb formában ismétli, hogy a valóság feldolgozása, elbeszéléssé formálása során is szigorúan be kell tartani azt, hogy semmiféle a priori megfontolást, célkitűzést nem lehet alkalmazni. Bazin az ezzel ellentétes elbeszélő technikát, amely egyrészt nem biztosítja az események folyamatosságát, tehát kihagyásos plánozást alkalmaz, másrészt valamiféle rendezői tudatosságot képvisel, „ellipszis”-nek nevezi, amelynek jellemzőit a következőkben látja: „Az ellipszis - logikai, és következésképp absztrakt módja az elbeszélésnek, amely feltételezi az analízist és a válogatást, a tényeket a dramaturgiai elképzeléssel összhangban sorakoztatja fel, amelynek a tények kötelesek alárendelődni.”

Bazin, filmesztétikai koncepciójának megfelelően, az elbeszélésnek ezt a formáját természetesen elutasította.

### *c) Az olasz neorealizmus jellemzői. Összegzés*

A filmművészeti ábrázolás előzőekben bemutatott sajátosságait Bazin az olasz neorealizmus kapcsán fejtette ki, az olasz neorealizmus esztétikai mibenlétét is megvilágítva.

Az olasz neorealizmus rendezői közül mindenekelőtt De Sicával foglalkozott, különösen a Biciklitolvajok-kal, de nagy jelentőséget tulajdonított Rossellini munkásságának is, és Fellini indulása (Országúton) sem kerülte el figyelmét. Ez utóbbinál megjegyzendő, hogy bár Bazin Fellini munkásságát az olasz neorealizmus szerves részeként fogta fel, ugyanakkor észrevette, hogy „... az Országúton nem más, mint a lélek öntudatra ébredése, és e lélek előttünk való felfedése.”

Bazin olasz neorealizmussal kapcsolatos felfogásának egyik legfontosabb dokumentuma a Rossellini védelmében című írása. Ez a megnyilatkozása Guido Aristarcóhoz intézett nyílt levél formájában született és - Bazinnek az elmélethez való viszonyának a megfogalmazásán túl - mindenekelőtt az olasz neorealizmussal kapcsolatos álláspontjának összegző kifejtése miatt fontos.

Bazin ebben a levelében összefoglalta, hogy az olasz neorealizmus miért és miben különbözik a realizmus megelőző formáitól, mind az irodalmitól, mind a filmitől. Ez a különbség szerinte mindenekelőtt az alkotói tudatossággal és a tradicionális dramaturgiával való szembenállásából ered. Az összefoglalásból kiderül, hogy az olasz neorealizmust (és Bazin filmesztétikai koncepcióját) nem lehet leszűkíteni a dokumentarizmusra, hogy az olasz neorealizmus nem jelent lemondást a világ megítélésével kapcsolatos világos pozícióról, de e megítélés

alapja nem az értelem, hanem a valósághoz fűződő lelki-érzelmi viszonyulás. Ezek végső összegezeként írta Bazin:

„A neorealizmus a valóság globális leírása, amelyet a tudat egésze valósít meg. Ez alatt én azt értem, hogy a neorealizmus ellentmond az őt megelőző realista esztétikai irányzatoknak, köztük a naturalizmusnak és a verizmusnak abban az értelemben, hogy az ő realizmusa nem annyira a részek kiválasztására, mint amennyire ezek folyamatainak az öntudatosítására irányul... Más szavakkal, a neorealizmus legbensőbb természete következtében lemond a szereplő személyek és cselekedeteik analíziséről (legyen az akár politikai, akár erkölcsi, akár pszichológiai, akár logikai, akár szociális, vagy bármi más). Ez a neorealizmus a valóságot egységes, egymástól elválaszthatatlan egésznek fogja fel, amely természetesen hozzáférhető a megértés számára.”

Az olasz neorealizmus jellemzőinek itt adott bazini összegzése az előzőek fényében értelmezendő; kétségtelen, hogy az olasz neorealizmussal kapcsolatos felfogása - bizonyos vitatható, egymásnak is ellentmondó mozzanatai ellenére is - lényegében helyes, alapján (mindenekelőtt De Sica kapcsán) azt a társadalmi, politikai, esztétikai szituációt és ennek filmművészeti kifejeződését rögzíti, amely mind az olasz neorealizmus születését, mind Bazin filmesztétikai koncepciójának kialakulását meghatározta.

### **A filmművészet történetének bazini felfogása; filmrendezői típusok**

A filmalkotó szerepének értelmezésével kapcsolatban már az eddigiekben is láttuk Bazin sajátos álláspontját. Egy kis leegyszerűsítéssel ennek lényegét úgy foglalhatnám össze, hogy a filmrendező nem annyira tudatos alkotó, mint inkább közvetítő-összekötő a mítosz és annak testet öltése, a filmalkotás között; ezért Bazin számára a filmművészet és a rendezői típusok között szoros, benső kapcsolat van, amelyben a filmművészet oldala a meghatározó. Ennek következtében a filmművészet értelmezése, a filmművészet történetének a kifejtése egyúttal a filmalkotó személyiségének, az alkotói típusoknak a felvázolását is jelenti.

Ennek előrebocsátásával az alábbiakban Bazin három rendezői típusát kell megvizsgálunk: a) az öntudatlanul, daimonionja megnyilatkozására teremtő; b) a „valóságban” hívő, és c) a „képben” hívő rendező típusait. Három típusról, s nem kettőről beszélek, mert Bazin elméleti koncepciójának egészét vizsgálom, ezért A filmnyelv fejlődése című írásában előadott típusokat ki kellett egészítenem a daimonionja hatására teremtő rendező típusával.

*a) A „tisztá film” fogalma; az öntudatlanul, a daimonionja megnyilatkozására teremtő rendezői típus*

Már láttuk, hogy Bazin szerint a film technikai apparátusának születése a totális film mítoszá-  
nak a teljesedéséhez kapcsolódik; nézeteiben az a véleménye is jelen van, hogy a filmalkotás szintén e totális film mítoszá-  
nak a megvalósulása. E totális film mítoszá-  
nak a megvalósulását nevezi Bazin „tisztá film”-nek, amelynek létrejöttében nincs szükség alkotói értelemben vett rendezőre, sem színészre, sem íróra. Bazinnek ez az álláspontja tipikus objektív idealista felfogás, amely a természeti folyamatnak is az eszme által meghatározott teleologikus szándékot tulajdonít, még inkább a társadalom alakulásának, de ennek mozgását is szerinte az abszolút szellem határozza meg, nem pedig az objektum-szubjektum bonyolult dialektikus kölcsönhatása. Ezért nevezhetjük - Bazin álláspontja filozófiai forrásának megfelelően - ezt a rendezői típust a daimonionja megnyilatkozására teremtő típusnak.

Bazin ezt az álláspontját elsősorban a Biciklitolvajokról írott tanulmányában fejtette ki (ugyanakkor más írásában is nem egyszer utalt a „tisza film”-mel kapcsolatos felfogására); itt - többek között - a következőket írta:

„Eltűnik a színész, eltűnik a rendezés? Igen, kétségtelen, de ennek az az oka, hogy a Biciklitolvajok forrásainál a szűzsé is eltűnt.”

Bazin szerint „...a Biciklitolvajok vált a tiszta film első példájává. Sem színészek, se szűzsé, se rendező; egyszerűen a valóság ideális esztétikai illúziójában - semmiféle film.”

Mi lehet a magyarázata ennek a - számunkra abszurd álláspontnak? Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a magyarázat egyrészt a Bergson által közvetített platonizmusban van, aminek az értelme nem lehet más mint az, hogy a filmalkotó öntudatlanul, daimonionja hatására tevékenykedik; másrészt a francia perszonalizmus személyiségfelfogásában található.

A film technikai apparátusának kialakításáról szóló kitérőben Platon szerepéről, a platonizmusról már részletesen szó esett. A másik mozzanatról csak a következőket: Emmanuel Mounier (1905-1950), a francia perszonalizmus megalapítója, romantikus antikapitalizmusa következtében elutasította a polgári személyiséget mint individualisztikus létezőt, amely képtelen az öntökéletesedésre és kidolgozta a perszonális személyiség fogalmát. Ez a perszonális személyiség - amely az új világtörténeti helyzetben a kereszténység hagyományos értékeit újítja fel - leginkább a művészetben „közelíthető meg.”

Bazin ilyen idealista - vallásos megfontolások alapján teremtette meg a „tisza film”, az ideális „rendező” típusát, (amelynek eddigi legjelentősebb képviselője szerinte De Sica volt); a „tisza film” művészetében így valósul meg a totális film mítosza. Ezek után még világosabbá válik, hogy Bazin miért vitatkozott azokkal a barátaival, akik a filmrendező személyét középpontba kívánták állítani, s talán érthetővé lesznek Bazin olyan kifejezései is, mint a lángész a „tündérek ajándéka” stb.

Ugyanakkor Bazin fentiekben előadott álláspontját nem szabad abszolutizálnunk, ez is koncepciójának egyik paradoxona; hisz pl. a színész filmbeli jelenlétével kapcsolatban is elismerte, hogy a színész hiánya csak egy a lehetséges esetek közül, igaz, ő ezt tartotta az ideális esetnek. Úgy tűnik, hogy a „tisza film” megvalósulása Bazin szerint olyan határ, amelyhez az igazán jelentős filmalkotásnak közeledni kell, de ezt nagyon kevés alkotás érte el; ez eddig egyedül csak a Biciklitolvajoknak sikerült.

#### *b) A „valóságban” - és a „képben” hívő rendezők típusai*

Bazin véleménye szerint a filmművészet történetében nem néma- és hangosfilm szakaszokat különböztethetünk meg, hanem „...a filmszerű kifejezés alapvetően eltérő felfogását.” Ezen a felfogáson azt érti, hogy „...az egyikbe azokat a rendezőket sorolhatjuk, akik a képben hisznek, a másikba pedig azokat, akik a valóságban.”

Nézzük meg kicsit közelebbről a két rendezői típus bazini felfogását. A „valóságban” hívő rendezők legjelentősebb képviselőinek Bazin Stroheimet, Murnaut, Flahertyt, Orson Wellest és - természetesen - az olasz neorealizmus rendezőit tartja. Az eddigiek ismeretében nem nehéz kitalálnunk, hogy mit kell értenünk a „valóságban” hívő rendezői magatartáson? Ez ugyanis nem más, mint a filmművészeti ábrázolás Bazin által kifejtett ontológiai pozíciójára való helyezkedés megnyilvánulása.

Ugyanakkor Bazin e rendezői típusnak két megnyilatkozási módját különböztette meg, amely lényeges esztétikai belátást rögzített. Ezt a megkülönböztetést Rossellini és Orson Welles kapcsán tette, előadta, hogy tevékenységük „...megfelel a realista technika két pólusának.

Egyik a valóságot magában a tárgyban éri el, a másik - a tárgy újratерemtésének a struktúráján keresztül.” Az első pólus Rossellini és az olasz neorealizmus, a második Orson Welles.

Ez a megkülönböztetés egyúttal újra mutatja azt is, hogy Bazin filmelméleti koncepciója nem szűkíthető le valamiféle dokumentum jellegű felfogásra, az Orson Welles által jelzett irány valóság-hűsége ugyanis nem dokumentum jellegű. Bazin ontológiai koncepciója és az olasz neorealizmus kapcsán láttuk azt, hogy e megkülönböztetésben a Rossellini által jellemzett törekvés hogyan viszonyul a valósághoz; a másik lehetőségről, tehát Orson Welles alkotómódszeréről külön kell röviden szólni.

Bazin véleménye szerint Orson Welles volt az, aki a valóság egyik legfontosabb tulajdonságának, a folyamatosságnak a megőrzésével, illetve újratерemtésével a filmi termélység, a képmező mélységének olyan új minőségét hozta létre, amellyel forradalmat hajtott végre a filmművészet történetében. Bazin e valóságos termélységet figyelembe vevő (és az „ellipszis”-t mellőző) képmező mélységének létrehozását tartja a tárgy „struktúrája” realista újratерemtésének. Szerinte ezt a hatást Orson Welles úgy éri el, hogy mellőzi a montázst, amelynél „...egy olyan jelentés megteremtéséről van szó, amelyet a kép objektíve nem tartalmaz, és amelyet csak a képek egymáshoz való viszonyából lehet megérteni.”

A fentiek kiegészítésül ugyanakkor számtalan helyen kijelentette, hogy ő nem általában van a montázs ellen, elfogadja a montázst mint a „primitív dadogás” megszüntetőjét, mint a kép plasztikájának alárendelt, abba beolvasztott, a végtelen valóság részeinek szükségszerű kiválasztásából következő fogást. A montázsnak „csak” azt a funkcióját nem ismeri el, sőt bírálatának az a legfontosabb célpontja, hogy az a képek összeszervezését úgy valósítja meg, hogy a filmalkotásnak jelentést adjon, az alkotásban levő világot tudatosan értelmezze és értékelje.

Bazin tehát nem a montázs ellen van, hanem - teljes összhangban filmesztétikai koncepciójával - a jelentés ellen, a filmművészeti ábrázolást értékorientációs módon megvalósító, valamilyen ideológiai, politikai, erkölcsi elkötelezettségből fakadó tudatos művészi alkotói magatartás ellen.

A „képben” hívó rendezők alkotómódszerének - akiknek legreprezentatívabb képviselője Eisenstein, illetve a szovjet némafilm klasszikus rendezői - igazi jellemzője Bazin szerint éppen ez a tudatos művészi magatartásból származó elkötelezettség.

A „valóságban” hívó, a termélység újratерemtésére alapozó rendező szerinte nem értelmez, nem értékkel, megtartja a tényeket önmagukban, ezzel lehetővé teszi többértelműségüket, mindezek következtében az ilyen alkotó módszerekkel megvalósított filmalkotás nem más, mint „...az alapos szemügyrevétel bizonyos formája.”

Bazin a filmművészet történetének értelmezése kapcsán kifejtette, hogy a hangosfilm megjelenésével a „valóságban” hívó rendezők alkotó módszere és művészi magatartása mutatkozott egyedül járható és termékeny útnak: „...a hangosfilm megjelenése halálra ítélte a filmnyelv egy bizonyos fajta esztétikáját, de csak azt, amelyik a legjobban akadályozta realista törekvéseinek kialakulását.”

Milyen törekvéseket ítelt Bazin szerint a hangosfilm halálra? Mindazt a filmművészetet, amely nem tesz eleget az ő filmesztétikai koncepciójának, azt, amely valamilyen, meggyőződésszerű való elkötelezettség alapján ábrázolja a valóságot, tehát a „képben” hívó rendezők alkotómódszerét, mert Bazin szerint ez a módszer nem teszi lehetővé a realizmust. Ugyanakkor szerinte a hangosfilm fejlődése a „valóságban” hívó rendezők alkotó módszerét igazolta, tehát azokat, akik a realizmust bazini módon értelmezik, az általa kifejtett ontológiai pozícióként viszonyulnak a valósághoz.

Az a Bazin, aki toleránsnak mutatkozik - a francia perszonalizmussal megint teljesen meg-egyezően - a különböző filozófiák, politikai magatartások iránt, aki, úgymond, nem követ a priori megfontolásokat, ellene van az irányzatosságnak, az elkötelezettségnek, az - elméleti-filozófiai-esztétikai pozíciójának tarthatatlan volta miatt - ilyen abszurd állításokhoz jut el, igazolván, hogy a polgári objektivizmus is elkötelezett; mert ami a polgári látószögön kívül esik - így pl. Eisenstein művészi alkotó módszerének szocialista tudatossága - azt elfogadhatatlannak, adott esetben a filmművészeti fejlődés terméketlen útjának nyilvánítja.

Nem vitatható, hogy a filmművészet történetében voltak vagy lesznek különböző stílusirányzatok, amelyeket megkülönböztetésül akár úgy is nevezhetünk, ahogy a „valóságban”, illetve a „képben” hívó rendezői törekvésként azokat Bazin nevezte. Elfogadhatatlan azonban Bazin álláspontjának konklúziója - amelynek hamisságát a filmművészet történetének Bazin óta eltelt időszaka is minden kijelentésnél meggyőzőbben bizonyítja -, hogy a filmművészeti fejlődés „halálra ítélte” mindazt, ami nem felelt meg a bazini filmelméleti koncepciónak.

Azzal együtt, hogy stílusirányzatként Bazin megkülönböztetése elfogadható, megjegyzendő, hogy az általa példaképül hozott rendezők esetében sem egyértelmű filmelméleti koncepciójának, a „valóságban” hívó rendezők stílusirányzatában testet öltő, részleges igazsága.

Mert pl. Stroheimről Bazin azt állítja, hogy „...a montázs bűvészműtárgyaitól azonban kétségtelenül Stroheim távolodott el legmesszebbre.” Ugyanakkor ha elemezzük a Gyilkos arany-at, akkor azt látjuk, hogy Stroheim - akinél a montázs mint filmnyelvi eszköz, mint stílussajátosság egészen más, mint a szovjet némafilm esetében - egyáltalán nem mondott le a filmalkotásban foglalt jelentés tudatos megteremtéséről, a valóság értelmező ábrázolásáról, sőt olyan képi asszociációkat is alkalmazott (akár szimbólumként, akár allegóriaként), amelyek pl. Eisenstein némafilmes alkotómódszerére is jellemzőek voltak. (Elég felidézünk azt, hogy a film főhősei, az ifjú pár a tengerbe ömlő szenny-bevezetőnél találkozik, ahol az ő boldogságuk és a mocskok kontrasztja baljóslatú előérzetet kelt; vagy esketésük idején az ablakon keresztül látható halottas menet intonálja a tragikus véget; vagy a macska és a papagáj végigvitt szembeállítását szintén kapcsolatuk alakulását minősíti. Nem lehet elvitatni, hogy Stroheim mindezt tudatosan, a film hőseinek irányzott ábrázolása érdekében építette be a film cselekményének menetébe, hogy ezek a mozzanatok nem véletlenül kerültek egymás mellé, a posteriori adva jelentést a filmnek.)

Hasonló ellentmondásokat tárhatnánk fel, ha Orson Welles filmjeit, akár az Aranypolgár-t vizsgálalnánk meg. Most utaljunk csak Orson Welles egyik nyilatkozatára, amely ebben a vonatkozásban különösen érdekes és fontos - s amelyet éppen Bazinnek adott, és amely a Cahiers du Cinéma 1958. évi, 84. számában jelent meg. Itt Orson Welles - többek közt - kijelentette, hogy „...Én azoknak a filmeknek vagyok a híve, ... amelyek a szerző eszméinek teljes meggyőződésekként, individualitásának kifejeződéseként léteznek.” Tehát Orson Welles tagadja a filmművészeti ábrázolás Bazin állította ontológiáját, amely kizárja a filmrendező tudatosságát, meggyőződését (sőt individualitását is, lásd a „tisztá film” koncepcióját) az alkotási folyamatból.

A nyilatkozatból mindenképpen idézendő, hogyan utasította vissza Orson Welles Bazin montázssal kapcsolatos felfogását is. Orson Welles elmondta, hogy az ő alkotó módszerének legfontosabb területe, fázisa éppen a montázs; kijelentette: „Filmet forgatni teljes jelenetként - ez csak az Önhöz hasonló emberek kiagyálása: ez már nem művészet.”

A fentiek is adalékul szolgálhatnak ahhoz, hogy Bazin elkövette azt a hibát - s ez hiba akkor is, ha koncepcióját munkahipotézisként fogalmazta is meg -, hogy a filmművészet történetében valóban kitapintható stílusirányzatoknak esztétikai sajátosságait (amelyeknek létezését mint éles szemű kritikus, helyesen vette észre) elégséges alap nélkül túláltalánosította, s ennek (és általános filmelméleti felfogásának) következtében olyan filmtörténeti koncepciót hozott létre, amely végső fokon abszurditásnak bizonyult.

## Bazin filmesztétikai koncepciójának értékelése. Összehasonlítások

A marxista filmtudomány Bazin-recepciója mindeddig nem volt kellően differenciált: vagy a teljes elutasítás, vagy (ha lényeges kritikai megjegyzésekkel) az elfogadás hamis végletei között mozgott. Vitathatatlan, hogy mindkét elméleti magatartás hibás; Bazin felfogásában ugyanis az idealista filozófiai zavarosságok és ebből fakadó abszurdítások mellett a filmművészet esztétikai lényegét jellemző jelentős és értékes belátások is találhatók. Egy tudományos igényű értelmezésnek a bazini filmesztétikai koncepciónak mind a negatív, mind a pozitív mozzanatait, azok valóságos arányában, fel kell tárnia. Ennek során, az előzőekben jelzett értékek kiásása érdekében el kell végezni azt a feladatot is, hogy Bazint a „feje tetejéről a talpára állítsuk”, mert csak így integrálhatjuk a marxista filmtudományba mindazokat az értékeket, melyeket a bazini koncepció kétségtelenül magában rejt.

Nem lehet elvitatni, Bazin álláspontjának alapvető pozitívuma az, hogy a filmelméletben fontosságának megfelelően elsőként ő tudatosította a film fénykép jellegéből fakadó esztétikai sajátosságokat. A filmművészet fényképszerű voltából következik az, hogy a filmalkotás esetében - más művészeteknél eddig nem létezett - közvetlen valóságghűség képzete jön létre, hogy a filmművészeti tükrözés sok hasonlóságot mutat az ember mindennapi érzékelésével. Bazin és Lukács álláspontja e fényképszerűség fontosságának az értékelésében sok közös vonást tartalmaz.

Ugyanakkor e fényképszerűség filmesztétikai jelentőségének az értékelésével kapcsolatban különböző hibás álláspontokkal is találkozhatunk. Egyesek - félreértve Bazin álláspontját -, úgy vélekednek, hogy a fényképszerűségben merül ki a filmművészet esztétikai sajátossága. Holott Bazin a fényképszerűségben, a fényképi ábrázolás ontológiájában a filmművészet sajátosságának csak az egyik oldalát ragadta meg.

Lukács egyike volt azoknak, akik a fényképszerűség jelentőségének a tudatosításából egyrészt levonták azt a helyes következtetést, hogy ez a filmművészet egynemű közegének egyik döntő meghatározója, másrészt a fényképszerűség szerepének túlhangsúlyozása vezetett Lukács filmelméleti felfogásának olyan bírálható mozzanataihoz, hogy a filmművészetet elsősorban és döntően vizuális művészetnek tekintette, hogy a filmművészet sajátosságát a hangulati egységben vélte megragadhatónak, valamint ahhoz, hogy - filmelméleti felfogásának bizonyos szakaszaiban - a filmalkotástól a „mélyebb gondolatiság” kifejezésének a lehetőségét el akarta vitatni.

A filmtörténet eddigi eredményeinek fényében nem kétséges, hogy a fényképszerűség egyrészt a filmművészeti tükrözésnek egy nagyon fontos, a film egynemű közegét döntően meghatározó sajátossága, másrészt - bizonyos filmművészeti stílusok esetében, ahogy ezt Bazin „valóságban” hívó rendezői típusánál láttuk - a filmművészet egynemű közegének meghatározásán túl nyomatékosabb esztétikai jelentőséggel is rendelkezik. Ezért Eisenstein filmesztétikai eredményeit a fényképszerűség filmművészeti jelentőségének az elfogadásából származó belátással s az ebből fakadó esztétikai megfontolásokkal ki kell egészítenünk; akik eleve elutasítják Bazin felfogását, azok ezt, a filmművészet lényegének megértése szempontjából fontos mozzanatot is elvetik.

A filozófiai alapok különbözősége ellenére is sok a közös és a hasonló vonás Bazin és Lukács felfogásában a fényképi tükrözés dezantrópomorf jellegével, valamint a filmi kettős tükrözéssel kapcsolatos kérdésekben. A fényképi ábrázolás Bazin-kifejtette ontológiájánál már jeleztem, hogy annak racionális magva a fényképi rögzítés dezantrópomorf jellegének megállapítása, illetve e rögzítésnek a filmművészeti tükrözés első fokaként való megsejtése.

Bazin a fényképi (filmi) - és a filmművészeti ábrázolás ontológiájának megkülönböztetésével tételezi a filmművészeti „kettős tükrözés”-t. A filmművészetben testet öltő kettős tükrözést azért nem tudja paradoxonok, torzulások nélkül megfogalmazni, mert egyrészt a filmművészeti ábrázolást (a tükrözés második fokát) idealista filozófiai megfontolások alapján értelmezi, másrészt - idealistán metafizikus gondolkodása miatt - a tükrözés két szakaszát nem tudta dialektikusan összekapcsolni. Mindezek következtében Bazin először is romantikus antikapitalizmusa miatt a valóságot mint olyat elutasította, majd a bergsoni dualista idő-felfogás alapján az objektív idő és a tartam között húzott „kínai fallal” a tükrözés két szintjét mereven elválasztotta, s végül a filmművészet ontológiájában, a filmalkotás saját világát leszűkítette, mert az - döntően a polgári objektivizmus hatására - nem lépheti túl a tükrözés első szintjén rögzített valóságot.

Ezáltal tehát létrejön az a paradoxon, hogy a filozófiai tételezés szintjén elutasított valóság, miután az intuíció segítségével filmművészeti megformálást nyert - elfogadhatóvá válik; mutatva azt, hogy a humanista polgár számára a XX. században a lehetséges emberi élet, elfogadható világ csak a művészet által megformált „valóságban” van. Ily módon a polgári progresszió ellentmondásai és - végső fokon - kiüttalansága fogalmazódnak meg Bazin filmművészettel kapcsolatos ontológiai felfogásában, ennek paradoxonaiban.

Kétségtelen az is, hogy Bazin filmesztétikai koncepciójának legvitathatóbb vonatkozása az anti-intellektualizmusából származó felfogása a film technikai apparátusának, valamint a filmalkotásnak a születéséről. Bazin anti-intellektualizmusa nem abszolút (mint pl. Kracaueré); a francia perszonalizmus álláspontját, amely bizonyos területeken elismeri a racionalizmus kompetenciáját, ő sajátosan (mindenekelőtt Bergson intenciói szerint) alkalmazza. Tehát elfogadja a filmalkotásban lévő jelentést, gondolatiságot (ellentétben pl. Lukács bizonyos időszakának véleményével) ha az nem a priori, az alkotó tudatos elkötelezettségéből származó jelentés, gondolatiság. Az alkotói tudatosság elutasításában Bazin abszolút ellentétben van Eisenstein elméleti felfogásával, gyakorlati munkásságával, aki a filmrendezést nemcsak művészi folyamatként, hanem tudományos feladatként is fogta fel.

Bazin álláspontjában nem az vitatandó, hogy felveti a filmalkotó-személyiségnek ezt a típusát, aki nem tudatosan, hanem alapjában intuitíve alkot; ilyen típus is van, de a műalkotás esztétikai értékét, az adott stílus termékeny voltát nem az alkotói típus jellege minősíti. Bazin felfogásában azzal nem lehet egyetérteni (s ebben a vonatkozásban is abszolút az ellentét közte és Eisenstein között, aki - igaz, másik végletként - az intellektuális film rendezőjét tudósként tételezte), hogy ezt az alkotói típust abszolutizálta, az intuíciót - valóságos lehetőségeit meghaladva - elvi irracionalizmussá, elvi anti-intellektualizmussá változtatta, miközben olyan területekre is kiterjeszti kompetenciáját (pl. a film technikai apparátusának a születése), ahol a racionális gondolkodást helyettesítő, azt elutasító szerepében abszurdításokat eredményez.

El kell ismerni, hogy Bazin által a filmművészet forrásaiként bemutatott - a XX. sz. emberének annyira fontos és mindkét társadalmi rendszerben annyira hiányzó - gyöngédség és szeretet bizonyos alkotóknál jelentős, a művek születését meghatározó tényezők lehetnek. De a művészetek egészét ezekből az érzelmekből származtatni nem más, mint a művészetek kialakulásának és az egyes alkotások keletkezésének bonyolult - az esztétikai tudományok és a művészetpszichológia által napjainkban még kellően fel sem tárt - folyamatát leegyszerűsíteni, e fontos problémák tudományos megoldását mellékvágányra terelni.



Bazin filmesztétikai koncepciója kinyomozásának a végére érve újra és újra ismételnünk kell, hogy felfogásában (amelynek olyan pozitív vonatkozásait, mint a film és a színház, a film és a képzőművészet [irodalom, zene stb.] meg sem vizsgáltunk) számtalan olyan érték van, amely a filmtudomány valóságos kincse, amelyet a marxista filmesztétika kiépítésében, kritikával bár, de mindenképpen fel kell használnunk.

*Novák Zoltán*

Megjelent: The André Bazin's opinion on aesthetics of film art - címen (In.: Annales, Sectio Philosophica, Thomus XIV. 1980); valamint Filmkultúra 1981/3. számában.

## JEGYZETEK

Az itt közölt első és utolsó tanulmánynak nincs jegyzet-anyaga, ami magyarázatra szorul. Az első tanulmány esetében (A művészi dokumentumfilm problémái - Miskolc 1968), melynek csak vázlatát adom és nem a szövszerinti szöveget, ezért nem jelzem a magamtól idézés helyeit.

Az utolsó tanulmány (André Bazin filozófiája és filmelmélete) esetében sok idézet és hivatkozás szerepel és mégsem adom azok forrásait lábjegyzetben. Ennek az az oka (amely persze bírálható), hogy én az idézeteket magyar, orosz és (segítséggel) az eredeti, francia nyelvű kiadványokból vettem, több esetben megváltoztatva a magyar és orosz fordítást és az eredeti francia szöveget - más fordításokhoz képest - újraértelmezve közöltem az általam hivatkozott anyagokat. Ezért az is hiba lett volna, ha megadom a magyar és orosz nyelvű kiadványból idézettek forrásait, arra viszont nem volt erőm, hogy mindenütt utánanézzek az eredeti francia forrásoknak és azok helyeit adjam meg. Így azt gondoltam, hogy a kisebbik hiba az, ha eltekintek a források megadásától.

### Lukács György a filmművészet elméleti problémáiról

<sup>1</sup> Az a véleményünk, hogy Lukács életművének vizsgálatából, a téma viszonylag önálló természete miatt, ki lehet emelnünk a filmművészet elvi problémáit. Vizsgálhatjuk Lukács ezzel kapcsolatos álláspontját, s ennek megértéséhez csak az elkerülhetetlenül szükséges mértékben kell utalnunk Lukács politikai és elméleti fejlődésére. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az itt nyert értékelésünket nem terjeszthetjük ki Lukács elméleti tevékenységére általában; különösen azért sem, mert - ahogy ezt majd törekszünk megmutatni - lényeges ellentmondások vannak egyrészt Lukács filmelméleti koncepciójában, másrészt - s ez a döntőbb - Lukács általános esztétikai elmélete és a filmművészet elméleti kérdéseivel kapcsolatos álláspontja között.

<sup>2</sup> Lukács György: A film poétikája; „Frankfurter Zeitung”, 1913. szept. 10. Közli: „Filmkultúra”, 1972/5.

<sup>3</sup> Lásd Márkus György: A lélek és az élet: A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/5-6.

<sup>4</sup> Lásd N. Tertulian: Bevezetés Lukács György esztétikájába; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/1-2.

<sup>5</sup> Márkus György, i. m. 750. Bár több vonatkozásban nem értünk egyet a cikkel - így például nem az 1916-18-as „Esztétika” a premarxista periódust záró mű, mi ezt a periódust lényegében a harmincas évek elejéig számítjuk -, a továbbiakban Lukács György filozófiai fejlődésének e szakaszát Márkus György és N. Tertulian cikkei alapján ismertetjük.

<sup>6</sup> Lukács György interjúja a francia televízió számára. Közli „Filmkultúra”, 1971/1.

<sup>7</sup> Márkus György, i. m. 744.

<sup>8</sup> Lukács György: A tragédia metafizikája; „Utam Marxhoz”, I. 55.

<sup>9</sup> Lukács György: „A film poétikája”, 17.

<sup>10</sup> Uo. 18.

<sup>11</sup> Lásd: N. Tertulian, i. m.

<sup>12</sup> Lukács György: „A film poétikája”, 19.

<sup>13</sup> Uo. 19., 20.

- <sup>14</sup> Így pl. Georg Alexander, a „Film” című folyóirat 1967. évi utolsó számában kifejti, hogy Lukács „A film poétikája” c. cikkében a western esztétikáját teremtette meg. Közli: „Filmkultúra”, 1967/6. „Fejlődő műfaj-e a western?” (S. G.)
- <sup>15</sup> Lukács György interjúja a francia televízió számára.
- <sup>16</sup> „Vörös Film”, 1919 április 19. 2. sz.
- <sup>17</sup> PI Archívuma, közli K. Nagy Magda: „Balázs Béla világa”, 336.
- <sup>18</sup> „100%”, 1028. aug. 10. sz.
- <sup>19</sup> „100%”, 1929. febr. 5. sz.
- <sup>20</sup> „100%”, 1929. máj. 7. sz.
- <sup>21</sup> Tamás Aladár: „A 100% története” (Magvető, Bp. 1973.).
- <sup>22</sup> Uo. 44-46.
- <sup>23</sup> „100%”, 1928. aug. 10. sz. 346.
- <sup>24</sup> Révai Gábor egyetemi szakdolgozatában („Lukács György és a proletárművészet. Adalékok Lukács György esztétikai fejlődéséhez 1926-tól 1931-ig”) az összehasonlító elemzés segítségével vizsgál olyan feltételezett Lukács-írásokat, amelyek a „100%”-ban és az „Új Március”-ban jelentek meg - álnév alatt. A dolgozat - különösen Upton Sinclairről szóló, Révai Gábor által Lukácsnak tulajdonított írások alapján - megmutatja, hogy a világnézet milyen kardinális problémája volt ebben az időben Lukács felfogásának; a marxista világnézet volt ugyanis a Lukács által középpontba állított proletárművészet legdöntőbb jellemvonása: ezáltal képes ugyanis a művészet nagy propaganda-hatását beteljesíteni. Lukácsnak e korszaka épp a világnézet ilyen középpontba állítása miatt különbözik a következő, a „nagy-realizmus” koncepcióját megteremtő korszakától.
- <sup>25</sup> Lukács György: Utam Marxhoz. Utóirat, 1957; „Utam Marxhoz”, II. 301 -314.
- <sup>26</sup> Lukács György: Elbeszélés vagy leírás; „A realizmus problémái”, Athenaeum, Budapest 1948, 236-285.
- <sup>27</sup> Guido Aristarco: Lukács filmesztétikai nézeteiről; „Filmkultúra”, 1971/6.
- <sup>28</sup> Lukács György: „Történelem és osztálytudat”, Magvető, Budapest 1971. Lásd különösen a „Mi az ortodox marxizmus?” és a „III. A proletariátus álláspontja” c. részeket.
- <sup>29</sup> Lukács György: „Utam Marxhoz”, I. Előszó, 23.
- <sup>30</sup> Lásd Lukács György: A művészet és az objektív igazság, 1934; A művészi alakok intellektuális arca, 1935; A realizmusról van szó, 1938; „A realizmus problémái” c. kötetben.
- <sup>31</sup> Lukács György: „A realizmusról van szó”, 297.
- <sup>32</sup> Uo. 301.
- <sup>33</sup> Lukács György: Riport vagy ábrázolás?; „Művészet és társadalom”, Gondolat K. 1968, 96-112.
- <sup>34</sup> Lukács György: „A realizmusról van szó”, 302.
- <sup>35</sup> „Cinema Nuovo”, 1968/135. (Magyarul a Filmtudományi Intézet kéziratárában.)
- <sup>36</sup> Uo. 1.
- <sup>37</sup> Uo. 15.
- <sup>38</sup> Uo. 15.
- <sup>39</sup> Uo. 16.
- <sup>40</sup> Uo. 16.
- <sup>41</sup> Uo. 17.

- <sup>42</sup> Uo. 20.
- <sup>43</sup> Lukács György [ - Umberto Barbaro]: Kék ördög vagy sárga ördög?; „Cinema Nuovo”, 1961/154. Magyarul a Filmtudományi Intézet kéziratárában.
- <sup>44</sup> Guido Aristarco U. Barbaróról (és Chiariniről) írja: ...ők az olasz film legnagyobb teoretikusai”. („A filmelméletek története”, II, 259.) G. Aristarco e könyvének 259-273. oldalait szenteli U. Barbaro tevékenysége ismertetésének.
- <sup>45</sup> Lukács György [-U. Barbaro]: „Kék ördög vagy sárga ördög?”, 2.
- <sup>46</sup> Uo. 3.
- <sup>47</sup> Uo. 3.
- <sup>48</sup> Uo. 6.
- <sup>49</sup> Uo. 7.
- <sup>50</sup> Uo. 9.
- <sup>51</sup> Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, I-II. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966. Lukács e munkáját (az „Előszó” tanúsága szerint) 1962 decemberében fejezte be.
- <sup>52</sup> Uo. II. 306-533.
- <sup>53</sup> Uo. 455.
- <sup>54</sup> Uo. I. 625. Az ezzel kapcsolatos állítások igazolására utalunk még az I. köt. 657., 725., valamint a II. köt. 322., 367. oldalaira.
- <sup>55</sup> Uo. II. 454.
- <sup>56</sup> Lásd Lukács György: „A különösség mint esztétikai kategória”, II. rész III. feje. („Technika és forma”), Akadémiai Kiadó, Budapest 1957.
- <sup>57</sup> Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, II, 479-480. Lásd Lukács ezzel kapcsolatos álláspontját még az I. köt. 771., 772. és a II. köt. 459. oldalain.
- <sup>58</sup> Lásd ezzel kapcsolatban uo. II, 460., 461., 464., 467., 469., oldalakat. Itt szeretnénk egyúttal utalni arra, hogy ezzel az 1913-as tanulmányának, „A film poétikája”-nak az egyik alapgondolatát ismétli meg.
- <sup>59</sup> Uo. II, 463.
- <sup>60</sup> Uo. 470.
- <sup>61</sup> Uo. 462.
- <sup>62</sup> Uo. 471. Lásd ezzel kapcsolatban még II, 468., 469., 472., 481., 482., 483. oldalakat.
- <sup>63</sup> Novák Zoltán: Sz. M. Eisenstein, a marxista filmesztétika klasszikusa (Halálának 20. évfordulójára); „Magyar Filozófiai Szemle”, 1968/6.
- <sup>64</sup> Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, II. 470.
- <sup>65</sup> Uo. 471.
- <sup>66</sup> Uo. 476. Lásd ezzel kapcsolatban még II, 475., 477., 482., 483. oldalakat.
- <sup>67</sup> Lukács György gondolatrendszerében a hangulat már töltött be középponti szerepet; az „Esztétikai kultúra”-ban írta: „Az esztétikai kultúra középpontja: a hangulat ... Lényege: véletlen, nem elemzett, sőt az elemzettségtől tudatosan távol tartott körülmények okozta pillanatnyi kapcsolat a szemlélő és a szemlélet tárgya között.” („Esztétikai kultúra”, 14. Modern könyvtár, Athenaeum, Bp.)
- <sup>68</sup> Lukács viszonylag gazdag könyvtárában alig-alig találunk filmelméleti munkát; mindössze néhány Balázs Béla és Guido Aristarco műre bukkantunk.

- <sup>69</sup> Lásd Marcello Pera: Lukács és Della Volpe; „Cinema Nuovo”, 1962. márc.-ápr.; Ugo Finetti: Della Volpe, Lukács és a filmkritikai problémák; „Cinema Nuovo”, 1967/ 185. Különben magyar szerzőtől Lukács filmelméleti koncepciójáról mindeddig nem jelent meg írás: más szerzőktől igen: a közismert Guido Aristarco írásnál elemzőbb Stefan Morawski „Lukács filozófiája a filmművészetről” („Kino” (Varsó), 1967/7.) c. tanulmánya.
- <sup>70</sup> Lukács György levélváltása a „Cinema Nuovo”-val (1967/188.). Magyarul „Filmkultúra”, 1967/6. - A filmművészet az új magyar kultúráért; „Filmkultúra”, 1968/3. (Beszélgetés Bíró Yvettel és Újhelyi Szilárddal 1968 május 10-én.) „A magyar filmekben felvetett problémák ... érvényesek az egész világon.” Interjú a francia televízió számára (Készítette Kovács András, 1971. március 6.) Megj. „Filmkultúra”, 1971/5.
- <sup>71</sup> „A filmművészet az új magyar kultúráért”, 23.
- <sup>72</sup> Uo. 24.
- <sup>73</sup> Uo. 29.
- <sup>74</sup> Uo. 30.
- <sup>75</sup> Uo. 29.
- <sup>76</sup> Uo. 32-33.
- <sup>77</sup> Uo. 34.
- <sup>78</sup> Uo. 34.
- <sup>79</sup> Interjú a francia televízió számára, 83.
- <sup>80</sup> Uo. 84.
- <sup>81</sup> Uo. 84.
- <sup>82</sup> „A filmművészet az új magyar kultúráért”, 36.

### **Eizenstein filmelméleti munkássága**

- <sup>83</sup> Sz. M. Eizenstein: Az attrakciók montázs. In: Sz. M. Eizenstein: Izbrannije proizvegyenija v 6-tyi tomah, 2. Moszkva, Iszkussztvo, 1964. 270. old.
- <sup>84</sup> Sz. M. Eizenstein: A sztereófilmről. In Izbrannije... 3. köt. 444. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>85</sup> Sz. Jutkevics: Szergej Eizenstein az 1921-1923-as években. In Eizenstein a forradalom művésze. Filmművészeti Könyvtár 19. Bp., 1964.
- <sup>86</sup> I. Ehrenburg: Julio Jurenito, Bp. 1966. 38-39. old.
- <sup>87</sup> Sz. M. Eizenstein: A három közül a középső. In Szovjetszkoje kino, 11-12. sz., 1934.
- <sup>88</sup> Sz. M. Eizenstein: A legfőbb lény iránti tiszteletlenség. In Eizenstein: Premier plánban. Európa Kiadó, Bp. 1979. 326, 327, 328, 329. old. (ford. Simándi Júlia)
- <sup>89</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 1. köt. 76. old.
- <sup>90</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 2. köt. 77. old.
- <sup>91</sup> Sz. M. Eizenstein: A filmforma: új problémák. In Sz. M. Eizenstein: Forma és tartalom, I. Filmművészeti Könyvtár, 19. Bp. 1964. 183-184. old.
- <sup>92</sup> U. o. 199-200. old.
- <sup>93</sup> Sz. M. Eizenstein: ‘A művészetek szintéziséről’. (Befejezetlen kézirat. Sz. M. Eizenstein Kabinet kéziratára, Moszkva.)

- <sup>94</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 3. köt. 581. old.
- <sup>95</sup> Sz. M. Eizenstein: A filmforma: új problémák. (Sz. M. Eizenstein: Forma és tartalom I. köt. 178. old.)
- <sup>96</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 3. köt. 340. old.
- <sup>97</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 2. köt. 246. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>98</sup> Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 3. köt. 289. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>99</sup> U.o., 384. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>100</sup> U.o., 336. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>101</sup> U.o., 235. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>102</sup> U.o., 581. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>103</sup> U.o., 425. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>104</sup> U.o., 437. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>105</sup> U.o., 443. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>106</sup> U.o., 441. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>107</sup> U.o., 338. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>108</sup> U.o., 303. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>109</sup> U.o., 341. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>110</sup> U.o., 323. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>111</sup> U.o., 580. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>112</sup> U.o., 423. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>113</sup> U.o., 313. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>114</sup> U.o., 251. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>115</sup> U.o., 251. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>116</sup> U.o., 396. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>117</sup> U.o., 249-250. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>118</sup> U.o., 187. oldaltól.
- <sup>119</sup> U.o., 381. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>120</sup> U.o., 33-34. old. (ford. Berkes Ildikó)
- <sup>121</sup> U.o., 432. old. (ford. Berkes Ildikó)

### **Eizenstein: Bezsín rétyje**

- <sup>122</sup> A. Rzsesevszkij: Bezsín lug. (Filmforgatókönyv.) Kinofotoizdat, 1936.
- <sup>123</sup> Lásd a Za bolsoje iszkussztvo (Moszkva, 1935) című kötetet. Idézi Jay Leyda: Régi és új. Az orosz és a szovjet film története. Gondolat, Bp. 1967. 317-318. old.
- <sup>124</sup> Az ismertetés az 'Eizenstein: Színdarabok - filmek - rajzok - elképzelések - könyvek' (Moszkva, Goszfilmofond, 1966.) című kiadvány alapján. E kiadvány J. Leydát nem említi asszisztensként.
- <sup>125</sup> Ismertetésemben mindenekelőtt Eizenstein válogatott műveinek 6 kötetes kiadványára támaszkodtam (Izbrannije proizvegyenija v 6-tyi tomah, Moszkva, Iszkussztvo, 1964-1971.). E kiadvány 6.

kötete tartalmazza az eizensteini forgatókönyveket; a Bezsín rétyje első változatának fentiekben ismertetett forgatókönyvét ugyanakkor nem tartalmazza, csak a második változatot. E (második) változathoz írott jegyzetanyag (539-545. old.) azonban ismerteti az első változat gondolati problematikáját is, melyet én - más anyagokra is támaszkodva - tovább konkretizáltam.

<sup>126</sup> J. Leyda feljegyzéseinek egy része oroszul is megjelent a 'Kortársak visszaemlékezései Eizensteinről' című kötetben (Eizenstein v voszpominanyijah szovremennyikov. Iszkussztvo, Moszkva, 1974.); én a magyarul is megjelent J. Leyda: Régi és új. Az orosz és a szovjet film története című kiadványból idézek, mert ez olyan vonatkozásokat is tartalmaz, amelyeket az orosz kiadás nem közöl.

<sup>127</sup> Ezek az idézetek J. Leyda munkanaplójából származnak; én a Régi és új. Az orosz és a szovjet film története című könyvének 326-329. oldalairól vettem át. Itt újra szeretném hangsúlyozni, hogy Leyda visszaemlékezései, a Bezsín rétyjével kapcsolatos - Eizenstein által küldött - dokumentumok nélkül a film keletkezését, de még inkább pusztulását nem tudtam volna megvilágítani.

<sup>128</sup> Az ismertetés a 3. jegyzetben megnevezett kiadvány alapján történt; ott a 17. oldalon található.

<sup>129</sup> Sinkó Ervin: Egy regény regénye, 1-41. (Moszkvai naplójegyzetek 1935-1937). Fórum Kiadó, Novi Sad, 1961. II köt. 162-166. old.

<sup>130</sup> Ez az írás magyarul még nem jelent meg, saját fordításom. (Sz. M. Eizenstein: Izbrannije szatyji. Moszkva, Iszkussztvo, 1956. 383-388. old.

<sup>131</sup> Eizenstein: Izbrannije... 1. köt. 51. old.

<sup>132</sup> Az 1936-37-es évek vitái után - mivel Mejerhold nem volt hajlandó Eizensteinhez hasonló önkritikára - 1938-ban színházát bezárták; 1939. jún. 20-án törvénytelenül letartóztatták, majd 1940. febr. 3-án meghalt. 1955. nov. 26-án rehabilitálta Mejerholdot a Szovjetunió Legfelső Bíróságának Katonai Kollégiuma. Lásd: V. E. Mejerhold: Szatyji, pizma, recsi, beszedi, 2. (1919-1939). Moszkva, Iszkussztvo, 1968. 592. old. (N. Z.)

<sup>133</sup> Sumjatszkiy cikke a Sovjet Cinema című kötetben. Moszkva, 1935.

<sup>134</sup> A 'Gorkij és a szovjet film' (Moszkva, 1938) című kötetben Oleg Leonyidov közli, hogy Gorkij már 1935-ben kifogásolta Sumjatszkiy működését: „Mennyi bajt kerülhattunk volna el, ha akkor Gorkijra hallgatunk”.

<sup>135</sup> J. Leyda: Régi és új... 340. old.

<sup>136</sup> Eizenstein halálát az 1948. február 11-én bekövetkezett második szívinfarktus okozta. (N. Z.)

<sup>137</sup> V. Sklovszkiy: Eizenstein. Moszkva, Iszkussztvo, 1973. 239. old.