

LUKÁCS GYÖRGY A FILMMŰVÉSZELET ELMELETI PROBLÉMÁIRÓL

NOVÁK ZOLTÁN

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 filmművészetrel való foglalkozás intenzitása alapján — öt szakaszra bontva tárgyaljuk Lukács és a film viszonyát, s csak érintjük az ehhez szorosan kapcsolódó más kérdéseket.¹ 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.² A terjedelmében kis cikk születésének időpontja egybeesik a heidelbergi „Művészetfilozófia” keletkezésével,³ amelynek a kantai 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

¹ 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.

² Lukács György: A film poétikája; „Frankfurter Zeitung”, 1913. szept. 10. Közli: „Filmkultúra”, 1972/5.

³ Lásd Márkus György: A lélek és az élet: A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/5—6.

periódust záró utolsó nagy szisztematikus munka, az 1916–18-as „Esz­tétika”⁴ már egyértelműen kantianus jelleget mutat — egy igen sajátosan, kifejezetten dualisztikus módon értelmezett Kant szellemében.”⁵ 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 tizedes éveiben Heidelbergben Ernst Blochhal 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.”⁶

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 — egyrésztől 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 . . .”⁷

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 . . .”⁸

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.”⁹ 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. Ézért a ‚mozinak’ a természethez nemcsak technikájukban, hanem hatásukban is lényegileg hasonló félelmetesen élethű képei semmiképpen sem lesznek kevésbé organikusak és elevenek, 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*

⁴ Lásd N. Tertulian: Bevezetés Lukács György esztétikájába; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/1–2.

⁵ 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.

⁶ Lukács György interjúja a francia televízió számára. Közli „Filmkultúra”, 1971/1.

⁷ Márkus György, i. m. 744.

⁸ Lukács György; A tragédia metafizikája; „Utam Marxhoz”, I, 55.

⁹ Lukács György; „A film poétikája”, 17.

(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 kválitások 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.”¹⁰

A „mozi” világa tehát majdnem azonos a „közönséges” étellel, 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 újkantiánusai-val, 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.¹¹

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 lélekgig” nem vezető élet világából. Az alkotó az esztétikai forma segítségével választja ki az életanyagot, s azt az adott művészet formái szerint rendezzi 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 életté virágzik: a színpadon még az sem fontos, ami történik, oly lenyűgöző a történés sorsértékének hatása; a „moziban” a történés „hogyanja” a minden egyebet uraló erő. A természet elevensége 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.”¹²

A „mozi” azonban mégis megindul ezen az úton, mert a „mozi”, mint művé-

¹⁰ Uo. 18.

¹¹ Lásd: N. Tertulian, i. m.

¹² Lukács György: „A film poétikája”, 19.

szet, 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 pusztá sorrend révén; szigorú természet kötötte valóság és végsőkig vitt fantasztikum; a nem-patetikus, a közönséges élet dekoratívvá válása . . . 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 elérték, 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 találna 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 legprimitívebb szórakozását, és soha nem valamiféle épülés és felülemelkedés színpadát.”¹³

Lukács „A film poétikája” című cikkét napjainkban is sokan idézik¹⁴; 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

¹³ Uo. 19., 20.

¹⁴ 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.)

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.”¹⁵ 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.”¹⁶ Ez az egyetlen híradás is sejteti azt, hogy Lukács György — felelős államférfiéként is — a szívén 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 intézédék. . . ”¹⁷

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 Archivumban levő utalás alapján — a film és Lukács kapcsolatát tovább vizsgálódó — 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)”¹⁸, „Vihar Ázsiában”¹⁹ és „Az élő holttest”²⁰. E cikkeket Nemes László aláírással közölték, amely természetesen álnév volt. Tamás Aladár a „100%” történetét feldolgozva²¹ 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

¹⁵ Lukács György interjúja a francia televízió számára.

¹⁶ „Vörös Film”, 1919 április 19. 2. sz.

¹⁷ PI Archívuma, közli K. Nagy Magda: „Balázs Béla világa”, 336.

¹⁸ „100%”, 1928. aug. 10. sz.

¹⁹ „100%”, 1929. febr. 5. sz.

²⁰ „100%”, 1929. máj. 7. sz.

²¹ Tamás Aladár: „A 100% története” (Magvető, Bp. 1973.).

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.”²²

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 elsősorban a film területén alkotott újat, jövőbe mutatót? Hogy ez a világnézetben 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 legtökéletesebben? 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.”²³ 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 jelentkezett²⁴, 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.

²² Uo. 44—45.

²³ „100%”, 1928. aug. 10. sz. 346.

²⁴ 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 Sinclairról 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 propagandahatását beteljesíteni. Lukácsnak e korszaka épp a világnézet ilyen középpontba állítása miatt különbözik a következő, a „nagy-realizmus” koncepcióját megteremtő korszakától.

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.²⁵ 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”²⁶, amelyre a későbbiekben Guido Aristarco is hivatkozott Frederico Fellini „Édes élet” című filmje elemzése során.²⁷ 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 művében²⁸ 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.”²⁹

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.³⁰ „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.”³¹

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

²⁵ Lukács György: Utam Marxhoz. Utóirat, 1957; „Utam Marxhoz”, II, 301—314.

²⁶ Lukács György: Elbeszélés vagy leírás; „A realizmus problémái”, Athenaeum, Budapest 1948, 236—285.

²⁷ Guido Aristarco: Lukács filmesztétikai nézeteiről; „Filmkultúra”, 1971/6.

²⁸ Lukács György: „Történelem és osztálytudat”, Magvető, Budapest 1971. Lásd különösen a „Mi az ortodox marxizmus?” és a „III. A proletariátus álláspontja” c. részeket.

²⁹ Lukács György: „Utam Marxhoz”, I, Előszó, 23.

³⁰ 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.

³¹ Lukács György: „A realizmusról van szó”, 297.

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 Blochhal 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 szürrealizmushoz 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.”³²

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

Lukács György ugyanis a montázzsal kapcsolatos elutasító álláspontja kifejtésében a montázsról általában beszél, mint olyan eszközről, amely az álobjektívítás 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 újólag megfogalmazást nyer, ahol a korszakra is visszaautalva 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 élcnak.”³⁴

³² Uo. 301.

³³ Lukács György: Riport vagy ábrázolás?; „Művészet és társadalom”, Gondolat K. 1968, 96—112.

³⁴ Lukács György: „A realizmusról van szó”, 302.

Mivel az itt jelzett problémák — mind a fotografikus hűségű visszatükrözéssel, mind a montázssal 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 RÉSZÉ

A „Cinema Nuovo” olasz filmelméleti folyóirat 1958-ban, a 135. számában cikket közöl „A filmművészet esztétikai problémáiról”, amelyet Lukács György és Mészáros István írtak.³⁵ A szerkesztőség a következő megjegyzésekkel indítja a cikket: „Az itt közölt jegyzeteket szerzőik nem a nyilvánosság részére írták, hanem egy levelezés útján lefolytatott eszmecsere 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.”³⁶

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”.³⁷

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 Balázsnál oda vezetett, hogy elsősorban a technikai kérdéseket tekinti a forma és a műfaji elmélet problémáinak.”³⁸

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...”³⁹

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 össze-

³⁵ „Cinema Nuovo”, 1958/135. (Magyarul a Filmtudományi Intézet kéziratárában.)

³⁶ Uo. 1.

³⁷ Uo. 15.

³⁸ Uo. 15.

³⁹ Uo. 16.

függései irányítják érzékelési képességeit. Ez a homogén közeparányos a műfajok és az egyes művészetek eltérésének egyik legfőbb momentuma . . .”⁴⁰

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 . . .”⁴¹

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 . . .”⁴² 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.⁴³ Az a véleményem, hogy ez a „vita” nem volt méltó a két nagy tudóshoz⁴⁴; 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 kifejezést 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

⁴⁰ Uo. 16.

⁴¹ Uo. 17.

⁴² Uo. 20.

⁴³ Lukács György [—Umberto Barbaro]: Kék ördög vagy sárga ördög?; „Cinema Nuovo”, 1961/154. Magyarul a Filmtudományi Intézet kéziratárában.

⁴⁴ Guido Aristarco U. Barbaróról (és Chiariniról) írja: „ . . . Ők az olasz film legnagyobb teoretikusai”. („A filmelméletek története”, II, 259.) G. Aristarco e könyvének 259—273. oldalait szenteli U. Barbaro tevékenysége ismertetésének.

Balázs Bélának, a filmművészet e zseniális és elmélyült teoretikusának.”⁴⁵ Barbaro ezek után azt mondja, „... A filmirodalmat — Balázs Bélával kezdve a sort — nem lehet egységesen azzal a váddal illetni, hogy mindent műszaki szempontból vizsgál... ”⁴⁶ „... Általában a technika lebecsülése az idealista esztétikákat jellemzi; különösen vonatkozik ez Croce művére... ”⁴⁷ „... Sajnálatos, hogy Lukács nem foglalkozott a filmmel hosszasan és elmélyültebben, hiszen a modern esztétika éppen a filmtől kapta a legerősebb ösztönzést, hogy kikerüljön az idealista filozófia zsákutcájából. Lukácsban megmaradt a művészetbölcselet intuíción alapuló felfogása, amelyet végképp vissza kell utasítani... ”⁴⁸

Lukács válaszában ironikusan polemizál U. Barbaróval, visszautasítja azt, hogy Barbaro őt idealistának tartja, azt, hogy ő a filmművészetet lebecsüli, e véleményeket egy neopozitivisták 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?)”⁴⁹

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 . . . ”⁵⁰

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.⁵¹ 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. Barbaróféle „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 megvizsgálnunk: mint egy marxista általános esztétikai alapvetést, amely elkerülhetetlenül szükséges a filmesztétika kidolgozásához; mint egy olyan művet, amelynek egészében található a filmelmülethez közvetlenül kapcsolódó problémák, s végül — de nem utolsósorban — a filmnek szentelt rész miatt, amely Lukács ekkori álláspontját e kérdésben tömören összefoglalja.

⁴⁵ Lukács György [—U. Barbaro]: „Kék ördög vagy sárga ördög?”, 2.

⁴⁶ Uo. 3.

⁴⁷ Uo. 3.

⁴⁸ Uo. 6.

⁴⁹ Uo. 7.

⁵⁰ Uo. 9.

⁵¹ Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, I—II. Akadémiai Kiadó, Budapest 1965. Lukács e munkáját (az „Előszó” tanúsága szerint) 1962 decemberében fejezte be.

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.⁵² Bár részletes indoklását nem adja e 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 való-ságviszatatükröző jellege nem olyan evidens, mint az irodalomé vagy a képző-művészeté. Ez indokolhatja a zenével, az építőművészettel, az iparművészettel s még a kertművészettel való külön foglalkozást. Mivel a film visszatatükröző jel-legének megkérdőjelezése nem merülhet fel, mivel a fejezet címe az, ami (s ennek során logikusan illeszti ide a kellemesség problémáját is), ezért a fejezetet indok-ló másik szempont is felvetődik, nevezetesen a művészet határának a kérdése. A film esetében a fejezetet indokló, e 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 kife-jezi Lukács György ekkori véleményét a filmről. A magunk részéről nem tartjuk szerencsésnek — a jelzett két felosztási alap keveredése miatt, valamint a film-nél számításba jövő szempont pejoratív jellege miatt — az e fejezetben foglal-tak ily módon való előadását.

Az előző periódusban — már utaltunk arra, hogy — Lukács György a fény-képszerű ábrázolással (tükrözéssel) kapcsolatban ellenszenvvel viseltetik. A filmről írott részben ugyan helyesen jegyzi meg, hogy „... A fénykép mint kiindulópont magában véve dezantropomorfizáló; csak a filmtechnika, amely szintén a valóság visszatatükröződése, szünteti meg ezt a dezantropomorfizá-lást...”⁵³ Ezt a helyes álláspontot a részletesebb kifejtés során Lukács össze-zavarja; ennek során az első hiba az, hogy a fényképet azonosítja a fényképszerű ábrázolással, s erre is kiterjeszti a dezantropomorf jelleget, holott ez a fénykép-szerű ábrázolás egyrészt kapcsolódhat mind a fényképhez, mind a filmtechniká-hoz, de mindkét esetben már olyan elemi objektum — szubjektum viszonyt fejez ki, ami antropomorf jellegű. Ezt a tévedést azzal mélyíti, hogy a fénykép dezan-tropomorf jellegét a mozgó tárgyak pillanatfényképeire is kiterjeszti, holott itt nyomatékosan 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 visszatatükröződés már a hétköznapiakban sem állja meg a helyét, utaltunk arra, hogy milyen idegennek, merevnek és holtnak, sőt valót-lannak látszik a legtöbb fénykép, noha — akárcsak a retinán tükröződő ké-pek — az illető pillanat mechanikusan hű képmásai. Még világosabban látható ez, ha gyors mozdulatok pillanatfényképeire gondolunk, amelyek többsége egyenesen groteszk, 'lehetetlen' hatást kelt, noha a visszatatükröződés mechani-

⁵² Uo. II, 306—533.

⁵³ Uo. 455.

kus hűségéhez nem férhet kétség. Ez Zénon ama kijelentésének közvetlenül érzéki, vizuális aspektusa, amely szerint „a repülő nyíl áll.”⁵⁴

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 dezantropomorf 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 levetés (befejező) folyamatát is, így zárul be a zenoni paradoxon köre, jön létre a mozgás képi látzata, 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 . . .”⁵⁵ Az előzőekben igyekeztünk válaszolni, hogy egyrészt a film esetében ez a dezantropomorfizáció meddig terjed, másrészt kételyeink vannak a filmi kettős visszatükröződés *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

⁵⁴ Uo. I, 625. Az ezzel kapcsolatos állítások igazolására utalunk még az I. köt. 657., 725., valamint a II. köt. 322., 367. oldalaira.

⁵⁵ Uo. II, 454.

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, Andre Bazin által elnevezett „a valóságban hívó 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 gondoljuk, 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 sajátos esztétikai minőségek határozott szétválasztását, ennek kapcsán sokoldalúan fejti ki álláspontját.⁵⁶ Ugyanakkor a film művészi technikája és esztétikai tételezőmódja 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 filmmontázzsról 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 alkotóképesség *nem csupán technikai segédeszközként használja fel a montázst, hanem esztétikailag-világnézetileg egy alkotói-szervezői elvé 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 fényképszerűeti részdarabok és összekapcsolódásuk esztétikai feldolgoása 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

⁵⁶ Lásd Lukács György: „A különőség mint esztétikai kategória”, II. rész III. fejelet („Technika és forma”), Akadémiai Kiadó, Budapest 1957.

sajátos egynemű közegnek a specifikus sajátossága alapján, amely a filmet jellemzi. Az eközben számba jövő konkrét problémák természetesen a film dramaturgia 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.)⁵⁷ Lukács az itt közölt hosszú idézetben háromszor is érinti a montázs problematikáját, amikor a nevéen nevezi, akkor elveti; ugyanakkor azt is írja, hogy „... a fényképzési 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 függenek. 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 között⁵⁸, 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 emberek 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 mimézi tárgyává válik. Az ember teljes környezete, a természet, a növény- és állatvilág, az ember alkotta társadalmi környezet itt magában teljes valóságként jelenik meg, olyan valóságként, amely az emberével elvileg teljesen egyvágású és egyenértékű. Ez szükségszerűen követ-

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Lásd ezzel kapcsolatban uo. II, 460., 461., 464., 467., 469., oldalakat. Itt szeretném egyúttal utalni arra, hogy ezzel az 1913-as tanulmányának, „A film poétikája”-nak az egyik alap gondolatát ismétli meg.

kezik a fényképszerűen ábrázolt világ hitelességéből, amelyben minden tárgynak szükségképpen a valóságos létnek ugyanazt a fokát idézi fel.”⁵⁹

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.”⁶⁰ 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”.⁶¹ 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...”⁶² 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'. jelzőrendszer fogalmának a megteremtésével próbálja a különböző művészetekben megnyilvánuló gondolatiságnak a lehetőségét megragadni. Egy Eisensteinről szóló tanulmányomban⁶³ rámutattam arra, hogy a lukácsi 1'. jelzőrendszer problematikáját Eisenstein a 30-as évek elején a filmművészet kapcsán már kidolgozta

⁵⁹ Uo. II, 463.

⁶⁰ Uo. 470.

⁶¹ Uo. 462.

⁶² Uo. 471. Lásd ezzel kapcsolatban még II, 468., 469., 472., 481., 482., 483. oldalakat.

⁶³ Novák Zoltán: Sz. M. Eisenstein, a marxista filmesztétika klasszikusa (Halálának 20. évfordulójára); „Magyar Filozófiai Szemle”, 1968/6.

(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 I'. jelzrendszer értelmében — „... a szó goethei értelmében „kimondatlanul” érzékletessé ...”⁶⁴ 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 „gondolat” 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”⁶⁵. Lukács tehát még a rendezője nevét megemlíteni sem méltó némafilmet hasonlítja össze Shakespeare-rel ... ez a lukácsi példa kifejezi mindazokat a problémákat, amelyekről beszélünk.

Az eddig elmondottak után egyáltalán nem véletlen, hogy Lukács véleménye szerint a filmalkotás esztétikai sajátságai 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 ...”⁶⁶

A hangulati egység ilyen középpontba állítása, és lényegében a filmművészet esztétikai sajátságaihoz való azonosítása szükségszerűen következik a fentiekben jelzett és bírált lukácsi álláspontból.⁶⁷ Úgy véljük, hogy a filmművészet esztétikai sajátságaihoz való azonosítása szükségszerűen következik a fentiekben jelzett és bírált lukácsi álláspontból. Úgy véljük, hogy a filmművészet esztétikai sajátságaihoz való azonosítása szükségszerűen következik a fentiekben jelzett és bírált lukácsi álláspontból. Úgy véljük, hogy a filmművészet esztétikai sajátságaihoz való azonosítása szükségszerűen következik a fentiekben jelzett és bírált lukácsi álláspontból.

⁶⁴ Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, II. 470.

⁶⁵ Uo. 471.

⁶⁶ Uo. 476. Lásd ezzel kapcsolatban még II, 475., 477., 482., 483. oldalakat.

⁶⁷ Lukács György gondolatrendszerében a hangulat már töltött be középponti szerepet; az „Eszztétikai kultúra”-ban írta: „Az esztétikai kultúra középpontja: a hangulat ... Lényege: véletlen, nem elemzett, sőt az elemzettségtől tudatosan távoltartott körülmények okozta pillanatnyi kapcsolat a szemlélő és a szemlélet tárgya között.” („Eszztétikai kultúra”, 14. Modern könyvtár, Athenaeum, Bp.)

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 mozgókép segítségével megragadott (és értelmezett) művészi egysége; ahol a művészség 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 sajátosságá”-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 fogyatékosságok 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.⁶⁸ 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.⁶⁹

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.⁷⁰

E nyilatkozatoknak csak azokat a fő gondolatait kívánjuk idézni, amelyek kapcsolódnak az általunk már tárgyalt problémákhoz, s látni fogjuk, hogy sok

⁶⁸ Lukács viszonylag gazdag könyvtárában alig-alig találunk filmelméleti munkát; mindössze néhány Balázs Béla és Guido Aristarco műre bukkantunk.

⁶⁹ 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 filmművészetéről” („Kino” (Varsó), 1967/7.) c. tanulmánya.

⁷⁰ 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 Szilárdal 1968 május 10-én.) „A magyar filmekben felvetett problémák . . . érvényesek az egész világon.” Interjú a francia televízió számára (Készítette Kovács András, 1971. március 5.) Megj. „Filmkultúra”, 1971/5.

vonatkozásban Lukács itt maga kérdőjelezi meg „Az esztétikum sajátosságá”-ban kifejtett nézeteit; e nyilatkozatokban — igaz, hogy kellően nem részletezett formában — a filmművészet esztétikai lehetőségének egy minőségileg új felfogása fogalmazódik meg.

Mielőtt a „Filmkultúrá”-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: „Húsz 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 filmeseink 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 újítással 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.”⁷¹ 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.”⁷² Majd ugyanezzel a problémával kapcsolatban Lukács a következőket mondja: „... A mai film ugyanis — s ez pozitív dolog — rendkívül gyors ütemben ábrázolja az átalakulásokat... ”⁷³, 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... ”⁷⁴

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.”⁷⁵

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, film dramaturgiailag pontosan meg kellene nézni, nehogy fennakadjunk a nem analizált intellektualitás problémájánál. Az intellektuális problémákat ugyanis lehet formailag és tartal-

⁷¹ „A filmművészet az új magyar kultúráért”, 23.

⁷² Uo. 24.

⁷³ Uo. 29.

⁷⁴ Uo. 30.

⁷⁵ Uo. 29.

milag 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 végtelen 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 zörej, 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. . . .”⁷⁶

A montázzsal 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 montáznak nevezünk. . . .”⁷⁷ 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 filmeszközt.”⁷⁸

A francia televízióknak 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. . . .”⁷⁹ 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 hagyományaitól, *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.”⁸⁰

⁷⁶ Uo. 32—33.

⁷⁷ Uo. 34.

⁷⁸ Uo. 34.

⁷⁹ Interjú a francia televízió számára, 83.

⁸⁰ Uo. 84.

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.”⁸¹

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 szaka-

⁸¹ Uo. 84.

szában 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 . . .”⁸² Ezek a tanácsok a filmtudományban ma különösen időszerűek, ahol a taktikázgatások különösen gyakoriak, s emiatt különösen nehéz a marxizmust — leninizmust érvényesíteni, ami pedig elengedhetlen feltétele a marxista filmtudomány megteremtésének.

⁸² „A filmművészet az új magyar kultúráért”, 36.