

Bárdos Judit

Az esztétikum sajátossága film-fejezete

Lukács György *Esztétikájának* film-fejezete ma nem tartozik a filmesztétika legolvasottabb, legjelentősebbnek és legeredetibbnek tartott szövegei közé. Azok között a keretek között mozog, melyekben Lukács életének olyan közelebbi vagy távolabbi szereplői gondolkodtak a filmről, mint Balázs Béla, Arnold Hauser, Walter Benjamin. De számos fontos és tovább gondolható megfigyelést tartalmaz.

Lukács a filmet kettős tükrözésnek tartja. Először keletkezik egy, a valóságot hiteles, látható formában tükröző képmás, a mozgófénykép, majd ezt követi egy másik folyamat, „a mimézis megkettőzése, esztétikumba történő átvezetése [...]”. Így alakul csak ki a film egynemű közege, művészi nyelve”.^[1] A kettős tükrözés révén, az első tükrözés hitelességét megőrizve, a film egyedülálló módon formálja meg a valóságot. Világot teremt. A film egyrészt – döntően vizuális közege, konkrét, nagy mértékig meghatározott tárgyiassága, mozgófénykép-közege miatt – közel marad a mindennapi élet, a tárgyak, a közvetlenség világához. Másrészt azonban – az egynemű közeg sokrétűsége, rugalmassága, heterogenitása folytán – szinte észrevétlenül képes a második tükrözés során, a hangulati egység közvetítésével az élet közvetlenségét meghaladni, a művészi megformálás második, teremtett közvetlenségét létrehozni, művészi kompozíciót alkotni, az ábrázolt részleteket új összefüggésbe helyezni.

Lukács az első tükrözést dezantropomorfnak, fényképszerű mechanikus rögzítésnek tartja. Ebből következik még egy lényeges esztétikai probléma: túl nagy a szerepe a meghatározott tárgyiasságnak, és ebből következik a meghatározatlan tárgyiasság minimalizálásának tendenciája, a szellemi csúcs hiánya is. A filmképen minden konkrét és

látható (a hangosfilmen hallható is). Kevés marad meghatározatlan, kimondatlan, azaz nyitott, evokatív erejű, ami a befogadó fantáziáját inspirálná. Ez az a pont, amellyel ma már kétségtelenül nehéz lenne egyetérteni.

Meg kell azonban jegyezni, Lukács nem áll egyedül abban, hogy hangsúlyozza a mozgófénykép-közegből következő hitelesség és valószerűség jelentőségét. Jelentős filmelméletek alapfeltevése ez. André Bazin a fénykép „maradéktalan objektivitásáról”, „irracionális elhithető erejéről”^[2] beszél, Siegfried Kracauer pedig arról, hogy „a film – a fizikai valóság rögzítése”.

Maga Lukács ebben a gondolatkörben – csakúgy, mint a színészi munka elemzésében – Walter Benjaminra támaszkodik. Ugyanakkor látni kell, hogy gondolatmenetében a kettősség tételezése: a felvétel és a vágás, az első és a második tükrözés viszonyában megjelenő kettősség felismerése jelenti a döntő mozzanatot. Az ismert narrációelméletek szerint minden történet feltételez egy időbeli és egy kauzális láncot. Azonban a filmkép közvetlen jelenvalósága miatt – mivel fénykép, lenyomat – nem tudja kifejezni azt, hogy valami tegnap történt, vagy holnap fog történni, hogy ott volt, vagy ott lesz, csak azt, hogy *ott van*. A kép maga bizonyítja a tárgy jelenlétét. Azt sem tudja kifejezni, hogy „ezért”, „ennek következtében”, „abból a célból”. Csak a kompozícióból, a széles értelemben vett montázsból, a jelenet felépítéséből értjük meg az ok-okozati és az időbeli viszonyokat. Azt, hogy az adott pillanat az előző jelenethez képest a közvetlen múltban, vagy a régmúltban, vagy a jövőben játszódik-e, és azt is, hogy a szereplő valóságában, vagy képzeletében, vagy emlékezetében játszódik-e. (A kép elvont fogalmat sem tud közvetlenül megmutatni, a képen csak alma, vagy körte látható, „gyümölcs” nem). A széles értelemben vett montázs, az alkotófolyamat kettőssége ma is fontos. Ezt a kiindulópontot egyetlen mai elmélet sem cáfolja.

Lukács azt helyezi középpontba, hogyan tudják a filmművészet kiemelkedő alkotásai meghaladni az említett korlátokat, az adottságként meglévő hitelesség, közvetlenség mellett létrehozni a teremtett közvetlenséget, és erről is van – érvényes – mondanivalója.

A film központi kategóriája szerinte a hangulati egység,^[3] az a kiválasztás és egységesítés, melyet a rendező és az operatőr a tárgyakon és a színészi alakításokon végrehajt. Minden az auditíve kísért, de túlnyomórészt vizuálisan megjelenő hangulati értékén múlik. Ha létrejön ez a hangulati egység, akkor meghatározza mind a technikai eszközöket (a plánokat, a tempót, a ritmust), mind a montázst. Ám a technikai mozzanatok csak eszközök arra, hogy a hangulatokat, az átmeneteket, a kontrasztokat szintetizálják, és ezzel irányítsák a befogadást. Példaként Lukács a színes film korai korszakát említi. „Egyedül az a kérdés dönt, hogy a mindenkori színezés kifejezi-e az adott pillanat hangulatát, előkészíti-e az ezután következőket, hozzájárul-e az egész film hangulati egységéhez, szerves egységbe olvad-e a film többi vizuális, auditív, tartalmi mozzanatával [...]. Az V. Henrikben Oliviernek sikerrel járt az a kísérlete, hogy az egész filmen keresztül a flamand festészet színezésére emlékeztető festőiséget vegyítsen a késő-középkor hangulatába”, míg [...] „Olivier Hamletjében a színpadi környezet hangulatilag túlon túl erős nyomatékot ad az ’ősréginek’, és ezáltal hangulati ellentétbe kerül a cselekmény és az elmondott szövegek reneszánsz-jellegével.”^[4]

Természetesen lehet hiányérzetünk a hangulat meghatározásával kapcsolatban, hiszen a hangulati egység nem egzakt kategória, s az ördög a részletekben lakozik. Lukács mégis rátapint, hogy az esztétikailag és történetileg jelentős filmekben létrejön valami -- a motívumok rafinált, differenciált egysége -- ami meghaladja a hitelességet, a spontán valóságjellegét, s ezt nevezi hangulati egységnek. Ez az orosz montázsfilmekben a tárgyak ábrázolásának módja, például a pars pro toto (a csizmák premier plánjának és a katonák total

plánjának montázsa Eisenstein *Patyomkin-páncélosának* lépcsőjelenében), a tömeg és a népelet ábrázolása az olasz neorealizmusban (De Sica: *Biciklitolvajok*), a színészek testi sajátosságaik által is meghatározott, társadalmi típust is megtestesítő, szuggesztív jelenléte a filmvásznon (a Garbo-, vagy az Asta Nielsen-jelenség). Balázs Bélához hasonlóan gondolkodik a tárgyak és a színészi játék kiemelt szerepéről a filmben, valamint a filmről mint a XX. század népművészetéről.

Lukács szerint is az egyik legkiemelkedőbb színész Chaplin. „Milyen közel áll egymáshoz Chaplin és Kafka világának emocionális köre, és milyen hasonló indítékok váltották ki társadalmilag a két világot. De a rémületet és tanácstalanságot Chaplin nemcsak belülről, hanem ezzel elválaszthatatlan egységben kívülről is érzékelhetővé tette. Így létrejön egyfajta világtörténelmi humor, amely diadalmaskodik a borzalmon, s amelynek mélysége ... éppen abban nyilvánkozik meg, hogy azt, ami ezoterikus, népszerű módon, exoterikusan hatékonyá teszi”.^[5] Nagyon eredeti megfigyelése ez Lukácsnak: a filmben a benső meghatározatlan marad, külsőként jelenik meg. A film nemcsak az objektív külvilágot jeleníti meg és teszi szemléletessé, hanem a szubjektív aspektusokat is, melyeket a külvilág a szereplőkben előidéz. De így, a külső világ közvetítésével, a film az ember belső világát is tudja ábrázolni.

A hangulati egység rendkívül rugalmas. A film egyszerre tudja érzékeltetni például egy jelenet álom-jellegét és egyúttal az álom lelki realitását is. „Éppígy képes a film [...] arra is, hogy a legcsapongóbb fantasztikumnak is érzéki realitást és nyilvánvalóságot kölcsönözzön. A filmnek, mivel mindent hihetővé tud tenni, mivel minden tárgynak egyforma valóságjelleg ad, korlátlan lehetőségei nyílnak a fantasztikum ábrázolására is: itt is vezethetnek a mindennapi életbe és a mindennapi életből átmenetek, az érzelmi skála itt is a könnyed-játékos hangulatoktól a lélegzetelállító-borzalmas szorongásig terjed”.^[6] A

mindennapiság, az életközelség, a hitelesség, másfelől pedig a stilizáltság közti határ viszonylagos: a *Doktor Caligari* (Wiene filmje) ma rendkívül torznak, elrajzoltnak ható expresszionista világát kortársai reálisnak érezték. Itt arról az álomszerűségről van szó, melyet ma is a film sajátosságának érzünk, a fotografikus közegből adódó életközelség ellenére. Vagy éppen ezért: tudatunk belső képei, rémálmaink is valószerűként jelennek meg a filmképen. A belső világ, az álmok és a fantasztikum is megjelenik a filmvászonon, a külső – a konkrét filmkép – közvetítésével, realitásként, valóságként. Nemcsak a földhözragadt életközelség jelenhet meg a filmvászonon.

A fent idézett gondolatok mellett (a világtörténelmi humorról és a valószerűen megjelenített álmokról) a hangról mondottakat tartom olyan kiemelkedő részleteknek, amelyekben benne lakozik az ördög — és ezek mindegyike, érdekes módon a humorral is kapcsolatos. Lukács az auditíve kísért, de túlnyomórészt vizuálisan meghatározott hangulati egységről ír. Kiemeli, hogy a hangosfilmben is a vizuális kompozíció marad az irányadó, a domináns, még akkor is, ha az adott mozzanat elsődlegesen auditív. Remek példája erre: „Orson Welles *Citizen Kane*-jában a milliomos feleségének zenei dilettantizmusát akarják bemutatni, akit férje mint nagy énekesnőt szeretne divatbáhozni. De a humor forrását itt nem az énekesnő ábrázolható és ábrázolt kontársága adja, hanem az a kétségbeesés, amelyet énektanárának arcjátéka és taglejtései az oktatás, a próbák és az előadás alatt kifejeznek. Ha ezzel szemben Beckmessernek a *Mesterdalnokok*ban ábrázolt tisztán zenei komikumára gondolunk, akkor a filmnek ez a sajátossága nyilvánvalóvá válik.”^[7]

A beszéd a színpadon a középpontban van, a filmben korántsem. A zaj és a zene mellett a kimondott szó, a monológ, a dialógus is része a hangosfilmnek – de csak egyike az egyenrangú elemeknek, a vizuális-auditív hangulat által meghatározott módon. Egy verbális megnyilatkozás pusztá ténye, annak az atmoszférának a révén, melyet önmagában is képes

kialakítani, épp oly fontos lehet, mint tartalma. „Gondoljunk csak arra a nagy pacifista-humanista beszédre, amelyet Chaplin a *Diktátor* végén tart. Értelmét bizonyára rövidebben is össze lehetne foglalni. De időbeli terjedelmét, hangját stb. az egész film alaphangulata határozta meg: ez annak a lidércnyomásnak az emberi kicsengése, amelyet a háborúban és a hitlerizmusban éltünk át”.^[8]

Vagyis: nem mindig az a fontos a filmben, hogy *mit* mondanak, hogy dialógus hangzik-e el, vagy monológ, hanem az, hogy *hogyan*, milyen emocionális töltettel. De mindig döntő fontosságú, hogy a kimondott szó, illetve a zaj vagy a zene, miképpen illeszkedik bele a film hangulati egységébe. Bizonyos, hogy Lukács ezzel a hangosfilm dramaturgiájának egyik alapelvevére tapintott rá.

^[1] Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1969. II. kötet 457. o.

^[2] Bazin: „A fénykép ontológiája”. In: Bazin, *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest 1995. 20-21. o.

^[3] Lásd erről bővebben: Bárdos Judit: “Lukács György és a film” In: *Iskolák után*, T-Twins Kiadó 1992. 50-60. o.

^[4] Lukács György, i. m. 476. o.

^[5] I. m. 475. o.

^[6] I. m. 470. o.

^[7] I. m. 462. o.

^[8] 483.o.

- Az esztétikum sajátossága film-fejezete

In: Boros János és Heller Ágnes (szerk.), *Visszatükrözés nélkül*.
Tanulmányok Lukács György, *Az esztétikum sajátossága* művéről
Brambauer, Pécs 2007. 9-14.