

*AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOS SÁGÁNAK FILMRŐL SZÓLÓ FEJEZETE*<sup>1</sup>

Lukács György kései *Esztétikájának* filmfejezete<sup>2</sup> 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 *Az esztétikum sajátosságában* a kettős tükrözés léte, az egynemű közeg, az intenzív totalitás és a meghatározatlan tárgyiasság hiánya miatt „az esztétikai mimézis határkérdései” közé sorolta a filmet. A zene, az építőművészet, az iparművészet és a kertművészet elemzése után következik a filmfejezet. A filmet már csak „a kellemesség problémaköre” követi. De a fejezet elhelyezése a könyvön belül nem lebecsülést jelent. A könyv befejezetlen maradt. Első, elkészült fele, a ma *Az esztétikum sajátosságaként* ismert két kötetes mű a művészet meghatározásával, más tükrözési módoktól (tudomány, művészet, vallás) való megkülönböztetésével, a művészi mimézis általános elméletével foglalkozik, nagyrészt irodalmi és képzőművészeti példákra hivatkozva. Csakis ebből a szempontból, a mimézis szempontjából jelentenek határesetet a kettős tükrözésen alapuló művészetek, a zene az építészet és a film.

---

<sup>1</sup> E fejezet szerzőtársa Bárdos Judit.

<sup>2</sup> Lukács ezen kívül még egy fiatalkori, 1913-ban írt cikkében (Lukács 1977f), a Mészáros Istvánnal folytatott levelezésében és egy kései interjúban (Lukács 1970e) foglalkozott a filmmel. Lukács esztétikájának és a filmnek a kapcsolatát részletesen elemzi Kelecsényi László (1977).

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” (Lukács 1969a: II. 457). 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 abból, ami meghatározatlan, kimondatlan, azaz nyitott, evokatív erejű lenne, ami tehát a befogadó fantáziáját inspirálná. Ez az a pont, amellyel ma már kétségtelenül nehéz lenne egyetérteni. Az első szint sem mechanikus rögzítés, hiszen a rendező és az operatőr kiválasztja, hogy mi kerüljön a kamera látóterébe, milyen távolságból és milyen szemszögből, azaz az alkotói tekintet eleve preformálja a felvételt, a tükrözés első szintjét.

Meg kell azonban jegyezni, Lukács nem az egyetlen, aki hangsúlyozza a mozgófénykép-közegből következő hitelesség és valószerűség meghatározó voltát. A film hőskorának kritikusai és teoretikusai el voltak bűvölve attól, hogy a valóság hiteles lenyomatát látják a vásznon, és a későbbiekben is jelentős filmelméletek alapfeltevése volt ez. André Bazin a

fénykép „maradéktalan objektivitásáról”, „irracionális elhithető erejéről” (Bazin 1995b: 20-21) beszél, Siegfried Kracauer 1960-ban írott könyvében (Kracauer 1964) pedig azt tekinti a film lényegének, hogy „a film – a fizikai valóság feltárása”. Bazin a filmrendezőket két csoportba osztja: azokra, „akik a képben hisznek” és azokra, „akik a valóságban” (Bazin 1995c: 27). Metaforikusan úgy foglalthatnánk ezt össze, hogy a teóriában is vannak *valóságban hívők*, és azok a *képben hívők*, akik inkább a vizualitás erejét és megformáltságát, a magas absztrakciós és stilizáltsági szintet tartják alapvetőnek, különösen a modern filmművészetben. (Például Gilles Deleuze szerint a klasszikus film „mozgás-kép”, míg a modern film „idő-kép”; lásd Deleuze 2008/a, 2008/b.) Annyi egyértelműen megállapítható tehát, hogy a modern film és annak teóriája távolodóban van a hitelesség-valószerűség gondolatkörtől, de a lukácsi esztétika írásának idején, 1963-ban ez még nem így volt. Természetesen azóta a modern filmművészet azt is megcáfolta, hogy a filmből hiányzik az irodalomban elérhető intellektuális csúcshoz a lehetősége.

Maga Lukács „a film mint a valóság hiteles képe” gondolatkörben, a mechanikus reprodukcióból való kiindulásban – csakúgy, mint a színészi munka elemzésében – Walter Benjaminra (Benjamin 1969b) 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. Azzal kell ezt kiegészítenünk, hogy 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*. (Balázs Béla így fejezte ezt ki: a kép mindig jelen idejű.) 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 *montázs*ból, 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.

Nemcsak technikai szükségszerűség az utólagos vágás. A *felvételt* is meghatározza az alkotói gondolat, a művészi szemlélet, mely a *vágás* során csak a pontot teszi fel az i-re, befejezi az alkotófolyamatot. Tovább szelektál a megrendezett, színészek által eljátszott jelenetekből, esetenként ellenpontoszza a látványt a zenével, az auditív szféra más elemeivel, vagy másképpen értelmezi újra. Bonyolult művészi kompozíció jön így létre. A befogadói élményben viszont újraegyesül az alkotófolyamat kettőssége.

A „film mint a valóság hiteles képe” gondolatkörben Lukács másik forrása Balázs Béla. Lukács úgy látja, hogy a fotografikus közeg olyan életszerű, hogy a nézőben a látottakkal való azonosulás illúzióját teremti meg. Filmnézés közben nehéz distanciát teremteni, ez csak utólag lehetséges. Hozzájárul ehhez az is, hogy a film az időben is szabadon csapong, a tér is a szemünk láttára – méghozzá külön-külön minden néző számára – alakul: közeledünk a tárgyhoz, távolodunk tőle, a kamera látószögéből látjuk, folyamatosan változik a tárgytól való távolság és a szemszög. Balázs Béla szavaival „a rendező irányítja a látást” (Balázs 2005b: 41), s ettől vált a film művészetté, másfelől azonban ez nem igazi nyilvánosságot teremt, csak egy sajátos intimitást, az azonosulás illúzióját.

A felidézett lukácsi gondolatmenet másik lényeges pontja a film *életközelsége*. A film közege az audiovizuális mozgófénykép, egy sokrétű, érzékileg nem egynemű, nem redukált közeg, mely a valóság látható-hallható formáit reprodukálja, és túlságosan közel van a mindennapi érzékelésmódhoz, a valóság heterogenitásához.

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* (ld. Bárdos 1992), vagyis az a kiválasztás és egységesítés, melyet a rendező és az operatőr a tárgyakon és a színészi alakításokon végrehajt. Balázs Bélához hasonlóan gondolkodott arról, hogy mi a tárgyak és a színészi játék szerepe a filmben. Az ő számára is igen fontos volt az *atmoszféra*.

Balázs Béla, Lukács ifjúkorának egyik magyarországi szellemi társa, aki később Bécsben és Berlinben filmkritikusként, filmtéoretikusként, forgatókönyvíróként vált ismertté, az egyik legjelentősebb korai filmelméleti könyvben, az 1924-ben megjelent *A látható emberben* (Balázs 2005b) a hangulatot tartotta a film legfontosabb esztétikai sajátosságának. Szerinte a némafilm nagyon érzékletesen tudja megjeleníteni a *tárgyi világot*, a táj, a város, az utca, a munka (például egy gyár vagy egy bánya), képét, vagy egy lakásbelsőt, mert a tárgyak emberi arcot öltenek, a film tájat formál a természetből és a modern nagyvárosi élet helyszíneiből. Sőt, a táj és a tárgyi világ külső képei a filmművészet történetének egy bizonyos fokától utalhatnak az emberi belső világra, például a hullámzó tenger, vagy a szélvihar által tépázott fák képe lehet a szereplők lelkében zajló vihar kifejeződése. Egy otthagyt tárgy (ruha, égő cigaretta) tulajdonosára, egy üres szoba a lakójára utalhat. De e képek megmutatása önmagáért való is lehet. Az is hozzájárult a film kezdeti varázsához, hogy a kamera meg tudja mutatni a szem sarkában összegyűlő könnyet (Balázs példája), vagy a falevelek rezdülését (Kracauer közismert példája). Balázs szerint a film a tárgyi világot *az ember világaként*, vagyis a belsőt a külső által tudja megmutatni. Meg tudja mutatni az emberi belsőt, az érzelmeket, a gondolatokat és váltakozásukat premier plánokon, a színészi játék, a gesztusok és a mimika által, azaz a látható képek által. Így válik az ember láthatóvá. A *közvetítések* a fontosak, mind a táj-, mind a tárgy-, mind a lélekábrázolásban.

Ehhez azt tehetjük hozzá, hogy arra az elvontságra, stilizációra a filmben nincs lehetőség, mint a színpadon, ahol kiírhatják, vagy stilizált eszközökkel jelezhetik, hogy például ez itt egy "erdő". Ehhez egy fa, vagy egy fáról készült rajz is elég. A filmen azonban fákat kell mutatni ahhoz, hogy a nézőben az erdő képzetét felidézzék. Azért fontos a közvetítések szerepe, mert csak akkor beszélhetünk filmművészetről, nem pedig dokumentumfelvételtől, ha az erdő képe ugyanakkor valami önmagánál *többre* is utal, például egy Macbeth-feldolgozásban érezzük, hogy ez a birnami erdő, amelyik, ha megindul, az a tragédia kezdete (Akira Kurosava: *A véres trón*). Beállítással, világítási és hanghatásokkal, a részletek kidolgozásával és a film egészének hangulatával lehet stilizálni az erdő képét. És azt is hozzátehetjük, hogy az életközelséget mint megszüntethetetlen adottságot a film javára lehet fordítani. Megvan a varázsa annak, hogy egy művészeti ág külsőségeiben is megörökíti egy-egy korszak arculatát: az emberek külsejét, kedvenc tárgyait, a divatban tükröződő korízlést, a jellegzetes szobabelsőket és a tárgyi környezet mellett a jellemző emberi gesztusokat, mimikát, mozdulatokat, az emberi kommunikáció és metakommunikáció adott korra és nemzeti kultúrára jellemző jelrendszerét.

Visszatérve Lukácshoz: hogyan értelmezi a *hangulati egység* kategóriáját? Nem határozza meg pontosan, nem elemzi részletesen. Nem azt állítja, hogy nem teremthető meg az a művészi többlet, amivel túl lehet lépni a közegnek a hitelességből és az életközelségből adódó korlátain, csak azt, hogy ez viszonylag ritkán történik meg, és főként azt, hogy *a film egészének hangulata*, a második tükrözés során létrejövő *teremtett közvetlenség* rejti magában a művészet lehetőségét. A hangulati egység az, ami lehetővé teszi, hogy a film a valóság közvetlenül látható-hallható formáinak rögzítése által mégis valami többet, mást, fogalmilag meghatározatlant, kimondatlant tudjon sugallni, összefüggésekre, közvetítésekre is tudjon utalni: ez által létrejőjön a meghatározatlan tárgyiasságnak a nézőre inspirálóan ható termékeny feszültsége, és az elvontabb érzelmi-gondolati tartalmak felidézésének lehetősége.

Természetesen lehet hiányérzetünk a hangulat meghatározásával kapcsolatban, hiszen a hangulati egység nem egzakt kategória, ám az ördög a részletekben lakozik. Lukács mégis rámutat, 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. Lukács szerint minden az auditíve kísért, de túlnyomórészt vizuálisan megjelenő hangulati értéken múlik. Ha a rendező és az operatőr munkájának eredményeképpen létrejön a hangulati egység, akkor az meghatározza mind a technikai eszközöket (a plánokat, a tempót, a ritmust), mind a színészi játéktípust, mind pedig a montázst. És ez az egységesített hangulat irányítja a néző befogadói élményét is. Ez az egységesítő elv lehet például az orosz montázsfilmekben a *pars pro toto* alkalmazása a tárgyak ábrázolásában (a csizmák premier plánjának és a katonák totál plánjának montázsa Szergej Eisenstein *Patyomkin-páncélosának* lépcsőjelenetében). Ilyen lehet a tömeg és a népélet ábrázolása az olasz neorealizmusban (Vittorio De Sica: *Biciklitolvajok*) vagy a színészek testi sajátosságaik által is meghatározott, ugyanakkor társadalmi típust is megjelenítő, szuggesztív jelenléte a filmvásznon (a Greta Garbo- vagy Asta Nielsen-jelenség).

Lukács a legjelentősebb színészek egyikének Charlie Chaplint tartja, éppen azért az egységesítő effektusért, melyet a filmvásznon való jelenléte biztosít:

„milyen közel áll egymáshoz Chaplin és Kafka világának emocionális köre, és milyen hasonló indítékok váltották ki társadalmilag e 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 nyilatkozik meg, hogy azt, ami ezoterikus, népszerű módon, exoterikusan hatékonyra teszi.” (Lukács 1969a: II. 475)

Nagyon eredeti megfigyelése ez Lukácsnak: a filmben a benső nemcsak belülről, hanem ettől elválaszthatatlanul kívülről is érzékelhetővé, a színész arcán láthatóvá válik. 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. Így, a külső tárgyi világ közvetítésével tudja az ember benső világát ábrázolni.

A benső világ ábrázolásának lehetőségei rendkívül rugalmasak a filmművészetben. A film egyszerre tudja érzékeltetni például egy jelenet álom-jellegét és egyúttal az álom lelki realitását is.

„Éppígy képes a film – éppen fényképszerű hitelessége következtében - arra is, hogy a legcsapongóbb fantasztikumnak is érzéki realitást és nyilvánvalóságot kölcsönözzön. A filmnek, mivel mindent hihetővé tud tenni, mivel minden tárgynak egyforma valóságjellegét 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.”  
(Lukács 1969a: 469-470)

A mindennapiság, az életközelség, a hitelesség, másfelől pedig a stilizáltság közti határ viszonylagos: a *Doktor Caligari* (Robert Wiene filmje) ma rendkívül torznak, elrajzoltnak ható expresszionista világát kortársai reálisnak érezték. A szorongást átélő néző számára, az expresszionista festmény vagy film nézője számára a szorongás kivetítését megjelenítő, a közvetlen valóság arányait eltorzító képek valóságosnak tüntek – elemzi Lukács. Itt arról az álomszerűségről van szó, melyet ma is a film sajátosságának érzünk, a fotografikus közegből adódó életközelség ellenére. Vagy éppen azért: tudatunk benső képei, rémálmaink is



valószerűként jelennek meg a filmvászonon, a belső világ, a külső, konkrét filmkép közvetítésével. Nem szabad tehát túlságosan szűkkörűen, földhözragadtan értelmezni az „életközelség” lukácsi kategóriáját sem. Ez a példa – miként majd a színnel és a hanggal kapcsolatos továbbiak is - jól mutatja, hogy Lukács lényeges gondolatokat fejt ki a filmről a kissé meghatározatlanul maradó “hangulati egység” kategória segítségével.

Nézzük, hogyan világítja meg Lukács Laurence Olivier két filmjének példáján azt, amit a színes film lényegéről és a színeknek a hangulati egységben betöltött szerepéről gondol. A színes film alkotói a hangulatokat, az átmeneteket, a kontrasztokat szintetizálják, és ezzel irányítják a befogadást. Példaként a színes film korai korszakát említi.

„Eszétikailag 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. Henrik*ben Oliviernek sikerrel járt az a kísérlete, hogy az egész filmen keresztül a flamand festészet színezésére emlékeztető festőiséget vegyítsen a késő-középkor hangulatába. [...] Olivier *Hamlet*jében a színpadi környezet hangulatilag túlon túl erős nyomatékot ad az „ősréginek”, és ezáltal hangulati ellentétbe kerül a cselekmény és az elmondott szövegek reneszánsz-jellegével.” (Lukács 1969a: 476)

A fent idézett gondolatok mellett (a világtörténelmi humorról és a valószerűen megjelenített álmokról, valamint a színről), Lukácsnak a hangról szóló gondolatait tartjuk még fontosnak. Ezek a humorral is kapcsolatosak.

Lukács az auditíve kísért, de vizuálisan meghatározott hangulati egységről ír. Kiemeli, hogy a hangosfilmben is a vizuális kompozíció marad az irányadó még akkor is, ha az adott mozzanat elsődlegesen auditív. Remek példát hoz erre Orson Welles *Aranypolgár*ából, egy Wagner-operával összevetve.

„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 a kétségbeesés, amelyet énektanárának arcjátéka és taglejtései az oktatás, a próbák és az előadás alatt kifejeznek. Ha ezzel szemben Beckmessernek a *Mesterdalnok*okban ábrázolt tisztán zenei komikumára gondolunk, akkor a filmnek ez a sajátossága nyilvánvalóvá válik.” (Lukács 1969a: 462)

A beszéd a színpadon a középpontban van, a filmben korántsem. A zöreje és a zene mellett a kimondott szó, a monológ, a dialógus is része a hangosfilmnek, de az egész auditív szféra csak egyike az egyenrangú elemeknek, a vizuális-auditív hangulat által meghatározott módon. Egy verbális megnyilatkozás puszta ténye, annak az atmoszférának a révén, melyet önmagában is képes kialakítani, éppoly fontos lehet, mint tartalma. Lukács, ezt illusztrálандó, arra a beszédre utal, melyet Chaplin *A diktátor* végén tart.

„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; az sem véletlen, hogy e beszéd hatásainak filmszerű megformálásakor ismét felcsendül a zenekíséret.” (Lukács 1969a: 483)

Vagyis nem mindig az a fontos a filmben, hogy mit mondanak, hanem az, hogy hogyan, milyen emocionális töltettel mondják és az, 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 leglényegesebb alapelveire mutatott rá.

In: Kelemen János: *Lukács György racionalizmusa*

ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018

123-130. o.