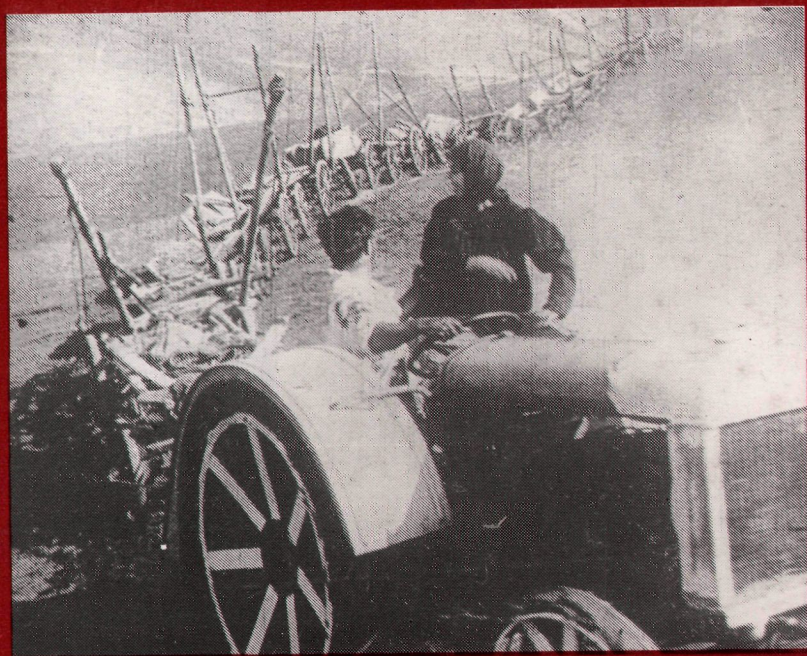


NEMES KÁROLY

A SZOVJET
FILMELMÉLET
TÖRTÉNETE



Nemes Károly

**A szovjet filmelmélet
története**

Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum

NEMES KÁROLY

A szovjet
filmelmélet
története

Budapest, 1983

A kötetet megvitatták
és véleményezték
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum filmelméleti
és filmtörténeti osztályának
tudományos munkatársai

Szerkesztette
KÁLMÁN LÁSZLÓ

Kézirat gyanánt

Felelős szerkesztő és kiadó
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum igazgatója
HU ISSN 0428 – 3805

„Irigylem azokat az embereket, akik tudják,
milyennek kell lennie a művészetnek!”

(Grigorij Kozincev)

Ez a munka nem tűzi célul a szovjet filmelmélet valamennyi jelentős eredményének ismertetését és értékelését. Ilyen munka — ha egyáltalán lenne értelme — nyilvánvalóan a szovjet kutatókra várna.

A jelen tanulmány mást vállal feladatául. Olyat, amit a legkönnyebben néhány pontba szedve lehet megfogalmazni. Elméletileg: segíti megszüntetni azt a kényszerű helyzetet, amelyben a filmmel foglalkozók újként fedeznek fel olyasmit, amit már régen megalkottak — legfeljebb előttük ismeretlen maradt. Tehát a magyar filmtudomány létrehozását segítő, megalapozásul bizonyos rendszerességgel át kell tekinteni az egyetemes filmtudomány eredményeit, hogy azok alkalmazhatóvá váljanak a hazai filmjelenségekre.

Gyakorlatilag: kimutatni a filmelmélet és filmművészet szükségszerű kapcsolatát — éppen a szocialista körülmények között. Támogatni ezzel azt a munkát, amely a szocialista magyar filmművészet alakításának-fejlesztésének módszereit, eszközeit keresi.

Mindennek megfelelően a tanulmány semmiképpen nem tör teljességre, bár a szovjet filmtudomány fejlődési vonalát alapjaiban megrajzolja. Azokat a mozzanatokat emeli ki és hangsúlyozza, amelyek mintegy kulminációs pontjai a fejlődésnek, és különös erővel tárják fel a filmelmélet eredményeit, szerepét a filmművészet befolyásolásában.

Ennyiben a jelen munka csak tájékoztató utalásokat tesz az egyetemes filmművészet más országokban elért eredményeire, számolva azzal, hogy azok felmérése is elkészült vagy folyamatban van.

Ugyancsak nem kíván részletes ismertetést adni a szovjet vagy nem szovjet filmművészetről, bár természetesen ilyen jellegű műnél nem lehet nem utalni annak fejlődési szakaszaira.

A tanulmány *alapvető tétele* az, hogy *a filmművészetre, a filmművészeti gyakorlatra lehet elméletileg* – az elmélet segítségével felismert eszközökkel és módszerekkel – *hatni*. Mindent meg kell tehát tenni a filmművészet lényegének és fejlődési törvényszerűségeinek megismeréséért. A szocialista filmművészet keletkezésében nagy szerepet játszó szovjet filmelmélet pedig különösen tanulmányozni kell.

A fenti alapvető tétel nagymértékben éppen azon a művészetteremtő szerepen alapul, amelyet a szovjet filmelmélet – elsősorban a húszas években – nemcsak a Szovjetunió határain belül, hanem az egyetemes filmművészet vonatkozásában is vállalt.

Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a szovjet filmelméletnek a múltban – s egy történeti műben éppen a visszatekintő aspektus a fontos – olyan eredményei és kutatási irányai is voltak, amelyek egyáltalán nem veszítették el aktualitásukat. Elegendő ezzel kapcsolatban egyrészt a filmművészet tudatváltoztató küldetését, másrészt pedig a filmművészet és a kultúra összefüggéseinek vizsgálatát megemlíteni.

Ennyi bevezetés elegendő orientációt nyújt a továbbiakban, bár nem feltétlenül küszöböli ki az esetleges csalódásokat. Ezek azonban csak azt mutat-

ják, hogy még további vizsgálódásra van szükség a
filmművészet mélyebb megismeréséhez.

Budapest, 1980–1982.

I. rész

A SZOVJET
AVANTGARDE

A filmelmélet kezdetei

A gyakorlat nyomában

Az emberi magatartásnak mindig jellemzője volt, hogy a gyakorlati tevékenységet, annak következményeit elméletileg is felmérte, megvizsgálta. Sőt az elmélet segítségével tudott haladni, túllépve a gyakorlat már elért eredményein. Az elméletnek ezt a vonását különösen hangsúlyozni kell. Nem passzívan reagál a gyakorlatra és nem is csak részleges korrekciók megtételére alkalmas. Aligha bontakozhatott volna ki az emberiség fejlődése az elmélet anticipáló képessége nélkül. Ez természetesen nem a jövőbe látásra vonatkozik, hanem az elmélet alkotó jellegére, amelynek segítségével a világot a gyakorlat megváltoztatja.

A XIX. század végén, amikor a természettudományos és technikai fejlődés nagy lendülete mellett a társadalomtudományok és a politika is nagy lépést tettek előre (marxizmus), s ehhez a tömegkommunikációs eszközök (újságok, kiadványok stb.) nem kis segítséget adtak, magától értetődik, hogy *az elmélet szerepe még jobban megnövekedett.*

Több filmteoretikus, (köztük Balázs Béla) szóváltette később, hogy a film, az új művészet születésére nem figyeltek fel, kevés segítségben részesítették, sőt el sem ismerték. Ez kétségtelenül így van. Az elmarasztalás azonban elsősorban olyan tudományos in-

tézményekre, a hagyományos művészetek olyan fórumaira és a nézők olyan körére vonatkozik, amelyek részben (pontosabban: sok helyen) még ma sem tartják egyenrangúnak a filmet a hagyományos művészetekkel. S azt sem szabad elfelejteni, hogy az egyenlőség tekintetében máig igen sok vitatható van. A film azonban kezdettől megnyerte a széles közönség s ennek megfelelően a vállalkozók támogatását. És — a reklámmal összefüggésben — kezdettől jelentékeny sajtója volt. Igen hamar megjelentek a speciális filmkiadványok, létrejöttek a filmklubok, sőt filmműhelyek. Nagyon hamar felhasználták a filmet mint új tömegkommunikációs eszközt — főleg az ideológiai propaganda szolgálatában —, de a természettudományok is éltek a lehetőségeivel.

Nincs abban semmi rendkívüli, hogy nagyon sokan nem látták meg a filmben az új művészet lehetőségét. Művészeti önállósága máig kérdéses; hogyan mutathatta volna (hiszen a hagyományos művészetektől alaposan különbözik) már a kezdet kezdetén egy önálló és sajátos művészet jegyeit?

Természetesen voltak más művészetekkel rokon vonásai, de ilyenek egy artista-, zsonglőr- vagy bűvészszámnak is vannak, s őket ezen az alapon mégsem tartja senki művészetnek. S itt egyáltalán nem arról van szó, hogy megfelelt-e a film valamilyen esztétikai rendszerben megfogalmazott normatíváknak. A művészetként funkcionálás társadalmi gyakorlatán dőlt el a kérdés.

Nem marasztalhatók el tehát túlságosan azok, akik nem ismerték fel a korai film művészeti lehetőségeit (vagy akik most is csak mint valamiféle korlátozott

művészetet fogadják el). Ugyanakkor azonban mindenképpen elismerést érdemelnek azok, akik már igen korán felfigyeltek a filmre mint művészeti lehetőségre.

Ez azonban önmagában nagyon-nagyon keveset jelent. A film – művészet felé utaló – látens vonásainak felismerése önmagában még nem volt elegendő ezeknek a vonásoknak valóságos művészeti erővé változtatásához. Sőt – nemegyszer – még dezorientálás is előfordult.

Érdemes ezért néhány szóban (tudva az alaposabb, speciálisan ezt a területet vizsgáló művek létéről) utalni a korai filmelméletek legjelentősebbjeire. A *filmelmélet* kifejezés itt azt jelenti, hogy a már valamelyest rendszerezett, a film alapvető sajátosságairól kialakított ismereteket érdemes csak figyelemre méltatni.

A korai filmelméletek tendenciája

A korábbi rendszerezett filmelméletek közül figyelmet érdemelnek Vachel Lindsay, Urban Gad, a francia filmimpresszionizmushoz kapcsolódó művészek, teoretikusok művei.

Balázs Béla, Léon Moussinac és Rudolf Harms első kiadványai akkor jelentek meg, amikor a film jelentősen megváltozott, illetve a változásban elsősorban szerepet játszó szovjet avantgarde művészei és teoretikusai már felleptek. Így inkább a filmművészet népszerűsítői közé tartoznak, semmint az elmélet úttörői

közé, bár nézeteiknek – vagy éppen a velük kapcsolatos vitáknak – volt jelentősége.

Vachel Lindsay *The Art of Moving Picture* című műve (New York, 1916) az egyik jelentős filmelméleti munkának számít. Sok egyéb filmre jellemző mozzanat mellett, amelyeket érint, igen fontosnak tűnik, hogy felismerte a fizikai valóság, a testiség, ezzel kapcsolatban a tevékenység jelentőségét a filmben. Sőt beszélt már az életszerűség felfokozott hatásáról is. Ugyanakkor hangsúlyozta, hogy ezek a valóságelemek, a filmen meghatározott jellegű képek ké válnak a kiemelés, világítás stb. segítségével. Így – a valóságon túllépő – viszonyulást váltanak ki maguk iránt a nézőből. Mivel azonban a valóság részeinek valóságos formájú bemutatásán – mint hatásforráson – alapjában nem tudott túllépni, így az alkotói beavatkozás lehetőségeit máshol, a szimbolikus ábrázolásokban kereste: a hullámok nemcsak önmagukban látszanak, hanem a végtelenség érzetét is keltik, a legyet elpusztító pók általánosabb tanulságot hordoz stb. Lindsay már-már eljutott tehát a filmnyelv problémájához, a cselekményesen bemutatott valóság hatásának dicsérete azonban alapvető marad fejtegetéseiben. A film nagy érdemének és lehetőségének ezt tartotta.

Urban Gad *Filmen. Dens midleg og maal* című művében (Kobenhavn, 1919) a probléma gyökereit jobban figyelembe vette, de elmélete mégis inkább dezorientáló hatású volt. A némafilm sajátosságainak – némaság, fekete–fehér fényképszerűség, időtől és tértől való elválaszthatóság – korlátozottságából indult ki, és arra hívta fel a figyelmet, hogy olyan anyagot és formát kell választani a filmalkotáshoz, amely eze-

ket a vonásokat nem korlátozottságként érzékelteti. Könyve tulajdonképpen dramaturgiai útmutatás ehhez a választáshoz. Fontos eredménye a műnek, hogy nem kerüli meg az emberábrázolás követelte belső világ kifejezésének problémáját. Sok érdekes dolgot mond a premier plán által feltárható árnyalt – a színházban meg nem valósítható – arcjátékról. Gad azonban annyira abszolutizálta ezt, hogy végül szembefordult a kor legfontosabb filmtípusaival, a – külső cselekményességre épülő – burleszk- és westernfilmekkel. Ez a (felesége, Asta Nielsen képességeire alapozott) melodrámat megcélzó iránymutatás az adott korban nem volt elég termékeny. Túláságosan sokat várt a színésztől, és keveset a filmtől.

A francia filmimpresszionizmus képviselői közül főleg Louis Delluc és Ricciotto Canudo munkássága emelkedett ki. Marcel L'Herbier nézetei túláságosan eredetieskedők voltak. Mégis ő hangoztatta talán legkorábban azt, hogy a film a mulandót örökíti meg, és olyasmit fedez fel a valóságban, amit általában a mindennapi életben észre sem vesznek. Eppen ehhez a tételhez csatlakoztak kiterjesztettebben Louis Delluc, főleg a *Cinema et Vie* (Paris, 1919) és a *Photogénie* (Paris, 1919) című műveiben, és Ricciotto Canudo korabeli írásaiban (amelyeket később Fernand Divoire gyűjtött össze és adott ki a *L'Usine aux images* – Paris, 1927 – című kötetben).

Delluc nemcsak a mulandó megragadását és a valóságos dolgok szépségének, a mindennapok költészetének (ezekre az esztétikai mozzanatokra fel kell figyelni) felfedezését tulajdonította a filmnek, s nemcsak a belső világ premier plánban való feltárására

utalt, hanem a film speciális tárgyát is meghatározta. Ezek szerint a valóság fotogenikusnak tekinthető – tehát a film lehetőségeinek legjobban megfelelő – jelenségei, mint a szélborzolta fű, a porfelhő, a lábnyom a havon, a füst az égen stb., és egyáltalán a valóságos dolgok a maguk atmoszférájával.

Delluc egy művészet születéséről írt a filmmel kapcsolatban, Canudo már arról, hogy a film forradalmasítja a látvány fogalmát. A fotogenitás fogalmát is másként értelmezte, amikor hangsúlyozta, hogy a film eszközeivel (például fénnel) a dolgok fotogénne tehetők. Hangsúlyozta a jelenségek – és természetesen a szereplők – kifejező gesztusainak és a gesztusok által kiváltott lelkiállapotoknak a jelentőségét.

Szinte mindannyian beszéltek a film és a színház különbségéről, primitív nyelvvé szerveződésének mozzanatáról, művészetté válásának lehetőségéről és széles kommunikatív funkciójáról.

Sok mindenről volt tehát már szó, tábora is szerveződött a film mint művészet pártolóinak. *Alapjában azonban az kapott hangsúlyt, amit a film már élményszerűvé tudott tenni a valóságban, és ez igen kevés volt.* E tekintetben csak azért vették külön a filmet a fényképtől, mert a fényképet nemcsak állókép mivoltában érezték korlátozottabbnak, hanem mert az éppen festészeti törekvéseket mutatott.

Az elmélet tehát rámutatott bizonyos új lehetőségekre, tagadta a film azonosítását a fényképezett színházzal, de mindezt meglehetősen passzívan regisztrálva, miközben a gyakorlat részben a színházon, részben a cirkuszon és a varietén élőködött, s csak csírái mutatkoztak meg a valósághoz való önállóbb (nem

önálló!) viszonynak a korai burleszkben, westernben vagy David Griffith kísérleti jellegű, a kalandost a melodrámaival ötvöző alkotásaiban.

A filmelmélet kezdeti lépései voltak ezek, és az ezt követő néhány filmesztétika – például Balázs Béláé – a különböző lehetőségek és eszközök példatárával még mindig csak azt bizonygatta, hogy a film új művészet lehet, de nem mérte hozzá a művészet esztétikai kritériumaihoz, és igen keveset foglalkozott a film mozgó mivoltával. Az ilyen leszűkülés következménye lett, hogy a filmelméletek még akkor is annak örültek, hogy a filmmel fel lehet fedezni a valóság egyes mozzanatait – a megszokás miatt észre nem vett dolgokat, az arcjáték finomságait stb. –, amikor a film már a valóság olyan ábrázolásával kezdett birkózni, amelyben a társadalmi vonatkozások is helyet kaptak. Bár a filmet mindenütt felhasználták a propaganda, sőt a manipuláció eszközeként, igazán nagy feladatot a forradalom utáni Oroszországban, illetve a Szovjetunió területén nyert. *Olyan tudatossággal, mint ott, abban az időben, sehol sem igyekeztek felhasználni a világ átalakításának eszközeként.* Ez érthető, hiszen éppen ott akartak új világot teremteni. Nyilvánvaló az is, hogy a film igazán művészetté – az efelé mutató elemek halmozódása után – ott váltott, ahol a legnagyobb volt az igény egy új művészetre – tömegszerű és ennyiben viszonylag kevés speciális kulturáltságot, még inkább klasszikus kulturáltságot igénylő művészet iránt. Ezért szűntek meg csupán műhely jellegűeknek lenni a kísérletek éppen a Szovjetunióban, és ezért kapott igen nagy lendületet a filmelméleti tevékenység, jelentős mértékben segít-

ve a film művészeti útkeresését, sőt ennek az útnak a megtalálását.

A filmtörténeti művek feladata ennek a bonyolult folyamatnak — a szovjet filmet illetően kiemelt, de az egyetemes filmművészettel való kapcsolataitól sem elszakított — vizsgálata. A jelen munka az elméleti oldalra koncentrál, a teoretikusok előtt álló feladatokra és azok teljesítésére. Az elmélet ezeken a feladatokon keresztül kapcsolódott a gyakorlathoz. De persze kölcsönkapcsolatról van szó, mert az elméletileg megkonstruált út nem feltétlen volt a gyakorlatban járható, a művészeti kivitelezés nemegyszer elmaradt az elméleti útmutatástól, mint ahogy más esetben az elmélet mutatkozott erőtlennek. A szovjet filmelmélet némafilmes szakasza azonban a filmelméleti gondolkodás egészében mindeddig legtermékenyebb és legjelentősebb korszaka volt.

Filmelmélet a forradalom előtti Oroszországban

A Szovjetunió területén az első filmlap 1907-ben jelent meg. *Szine-Foto* címmel. Reklámtömeglap volt annak megfelelően, hogy később a Filmtársaságok Egyesüléséhez tartozott, amely a gyártókat, forgalmazókat és mozitulajdonosokat egyesítette.

Az első orosz filmkönyv megjelenése megelőzte a filmfolyóiratét. A *Technikai Szemle* című folyóirat jelentette meg Vlagyimir Turkin tollából, „Zsivaja fotografija” címmel 1898-ban. Ennek természetesen semmiféle filmelméleti jelentősége nem volt. Az új

technikai találmányról adott sok más az ugyanebben az időben külföldön megjelent sok más kiadványhoz hasonlóan.

Az első valamirevaló filmkönyvet Vlagyimir Gotvald publikálta *Kinyematograf (Zsivaja fotografija)* címmel, 1909-ben. Ebben már nemcsak a kinematográf keletkezése, szerkezete volt leírva, hanem tudományos, sőt társadalmi jelentősége is. A könyvet *A Világ Körül* c. folyóirat ingyen adta előfizetőinek. Bár a könyv a film társadalmi jelentőségét inkább mint ismeretterjesztő tevékenységét fogta fel, felvetette művészeti távlatainak a kérdését is.

Oroszország tehát nem maradt el a film megjelenésére való publicisztikai reakció terén, de a *forradalom előtt igazán jelentős filmelméleti munka* (még a nyugatiakra jellemző bizonyos passzivitás körén belül sem) *nem született*. Kisebb írások természetesen megjelentek, megfelelő irányt mutattak a filmnek és filmelméletnek egyaránt, de szerzőik nem ezekkel a cikkekkel, hanem a forradalom utáni tevékenységükkel váltak igazán jelentősekké. Korai írásaik inkább csak jó meglátásról, nem pedig elméleti tudatosságról tanúskodtak.

A későbbiekben azonban érdemes lesz visszautalni ezekre az írásokra is.

Egyelőre elegendő annak megállapítása, hogy a filmfolyóiratok és filmszakkönyvek tekintetében Oroszország sem volt holt tér. A kiemelkedő művek megszületésére azonban várni kellett. S azok később sem kész teóriaként jelentek meg, hanem hosszas érlelődési folyamat eredményeként. A némafilmkorszak szovjet filmelméletének felmérését e folyamat mozzanataival kell kezdeni.

FORRÁSOK ÉS KÖRÜLMÉNYEK

Film és forradalom

A marxizmus—leninizmus sok fontos tétele világítja meg azt a folyamatot, amelynek révén *a kapitalizmuson belül, annak ellentmondásai alapján létrejönnek a szocializmus csírái, a szocialista felépítmény elemei, a szocialista kultúra forrásai*. A művészetek területén különösen jelentős ez a folyamat, *a filmművészetre azonban sokkal csekélyebb mértékben jellemző*. Egyrészt azért, mert a film nagy befektetés és nagy gyártó-forgalmozó apparátust követel. Tehát az alkotó bármilyen forradalmi vagy akárcsak haladó törekvése nem érvényesülhet annyira közvetlenül, mint egy vers, zenemű vagy képzőművészeti alkotás esetében. Másrészt a forradalmat megelőző időkben a filmművészet — amely még nem is volt művészet — éppen csak eljutott arra a fokra, hogy egyáltalán társadalmi problémákat érinthessen. Ehhez ugyanis — a durva propagandatörekvéseket nem számítva — már megfelelő fejlettségi szint szükséges. Az orosz film nem volt ugyan jelentéktelen a forradalom előtt, de erre nem igen nyújtott lehetőséget. S ez vonatkozott magára a filméletre is.

Még 1917–1918-ban is mind a négy filmlapot a Filmtársaságok Egyesülése tartotta befolyása alatt. Szovjet filmlapok csak 1919 elejétől jelentek meg. A párt kongresszusai is — érthetően, hiszen elég sok

más feladat akadt – csak 1919-ben és 1920-ban foglalkoztak filmügyekkel. A forradalom alatt és közvetlenül utána a szovjet szervek a filmet kizárólag az ismeretterjesztésben használták fel. A szovjetek által elfoglalt mozikat a Filmtársaságok Egyesülése 1918-ban egyszerűen bojkottálta, és nem kölcsönzött filmet számukra. Ebben az időben szovjet film moziforgalmazásban még nem is volt, ami volt – sokáig csak híradók és agitációs filmek –, azt értekezleteken, klubokban és tereken vetítették. Bár az államosítást 1919. VIII. 27-én deklarálták, valójában az csak részleges megoldás volt, és 1920-ig elhúzódott, de még akkor is adtak rendeléseket magánszemélyeknek. (Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Oroszországban nem volt filmnyersanyag-gyártás, és a vállalkozók igyekeztek minden nyersanyagot és felszerelést, sőt a kész filmeket is elmenekíteni, elrejtetni. Voltak, akik elásták a filmjeiket, külföldiek pedig – nyersanyagot ígérve – elsikkasztották a pénzt. 1920-at írunk, mire minden filmügy a Művelődési Népbiztosság Összoroszországi Fotofilm Részlegéhez (orosz rövidítése: VFKO) kerül. A Petrográdi és Moszkvai Filmbizottságok és a hadsereg megfelelő részlegei ez előtt meglehetősen nehéz helyzetben voltak a filmügyet illetően. És bár a forradalom utáni első hónapokban létrejött a Film-munkások Proletár Szakmai Szövetsége, nem sokat tehetett a tőkés tulajdonban lévő eszközök nélkül. Ebből a szervezetből alakult ki 1919-ben az összes művészeti dolgozók szervezete, a Művészeti Dolgozók Összoroszországi Szövetsége. Innen a filmeseket 1920-ban átvette a VFKO a maga szervezetébe.

Körülbelül tehát 1919–1920-ra alakultak ki olyan szervezeti formák és lehetőségek, hogy egyáltalán szovjet filmművészet, filmélet, filmpublicisztika és filmtudomány formálódjon ki. Ez természetesen nem merev cezúra. Egyrészt mert a filmművészetnek nem annyira átalakulnia, mint inkább megszületnie kellett. Másrészt pedig, mert a politikai hatalom megszerzése, az államosítás stb. nem jelentette egyben a tudat teljes átalakulását. Sok tényező közrejátszása és harca kellett ahhoz, hogy a szovjet filmművészet és filmelmélet megszülessen – s kedvező közrejátszásuk és kedvező kimenetelű harcuk. 1919–1920-tól azonban már nemcsak formálódhattak az elképzelések, de egyre inkább a köztudat tényeivé is váltak. Persze a háborús-polgárháborús pusztulás, az éhínség stb. még jelentős mértékben késleltette a legteljesebb kibontakozást, lényegében csak a húszas évek közepén került rá sor. De ami akkor a filmművészetben és az elméletben megjelent, az már korábban is a felszín felé tört különböző tényezők által ösztönözve.

Az intézmények

1924-ig Petrográd volt a főváros, mégis Moszkvában jött létre először – 1919-ben – az Állami Filmiskola, amelyet nem véletlenül neveztek egy időben műhelynek, mert valóban biztosította a kísérletezés és a tudományos tevékenység lehetőségét is. 1925-ben Állami Filmtechnikummá változtatták, majd jóval később Filmművészeti Főiskola lett.

Petrográdban már a forradalom előtt létezett a Művészettörténeti Intézet. Ennek színházi részlegén belül 1924-ben Filmkabinetet, majd 1925-ben Filmbizottságot hoztak létre. (Ezek később egyesültek, és kiváltak a színházi részlegből.) Itt tehát kifejezetten tudományos és ismeretterjesztő munka folyt. De foglalkoztak tudományos munkával a Művészettudományi Főiskola 1926-ban létrehozott filmfakultásán is. És természetesen a szaporodó szakfolyóiratokhoz kapcsolódva és a kiadók révén is. Nagyon ritka helyzet adódott a Szovjetunióban. A húszas években az orosz köztársasági Művelődési Népbiztosság vezetője az az Anatolij Lunacsarszkij volt, aki a művészetek egyéb ágai mellett alkotóként és kritikusként egyaránt a filmmel is foglalkozott. Nyilvánvaló, hogy sokat jelentett a filmművészet és filmtudomány fejlődésében ez a megkülönböztetett figyelem, amit Lenin – a Lunacsarszkijjal 1922-ben folytatott beszélgetésében – alátámasztott azzal, hogy a film rendkívüli fontosságát hangoztatta a propagandában és az ismeretterjesztésben.

Nem véletlen az sem, hogy az első valamirevaló szovjet filmkiadványban, az 1919-ben megjelent *Kinyematograf* (Goszizdat, Moszkva) című gyűjteményes kötetben már szerepelt Lunacsarszkij cikke, amelyben *a film politikai fontosságára hívta fel a figyelmet*. (Mellékesen: ugyanebben a kiadványban Feofan Sipulinszkij a montázsról mint kompozíciós eszközről írt.)

A társadalmi követelmények és társadalmi intézmények segíthetnek ugyan, de nem teremtenek sem művészetet, sem tudományt. Adott esetben azonban

megakadályozhatják ezek keletkezését, így nem mellesleg, hogy a húszas években a Szovjetunióban segítették a filmművészet és filmelmélet kialakulását. A források és a körülmények kutatásában persze semmiképpen sem lehet megelégedni ennyivel, már csak azért sem, mert maga a segítség további tényezőkre utal.

Ezekről beszélve előjáróban fel kell hívni a figyelmet két olyan mozzanatra, amelyeket éppen Lenin fogalmazott meg.

Az egyik, hogy az új szellemi áramlatok közül né melyik — például a futurizmus, amely nagy hatással volt a Proletkult szervezeteire — annyira újítónak igyekezett mutatkozni, hogy teljesen szembefordult a múlt örökségével. Ennek következtében maga a Proletkult, amelynek feladata a proletárdiktatúra kiteljesítése és terjesztése volt, mintegy mesterségesen akart kultúrát létrehozni. Ezért mutatott rá Lenin, hogy a feladat „nem új proletár kultúra kitalálása, hanem a legjobb példának, a hagyományoknak, a már meglevő kultúra eredményeinek továbbfejlesztése...”¹. *A film bármennyire a futurizmus és Proletkult hatása alatt fejlődött is művészetileg és elméletileg ebben az időben, csekélyke kis hagyományai között megtalálta a legmegfelelőbbet, az amerikai filmművészeti eredményeket, elsősorban David Griffith kísérletezésének termékeiben.*

A másik mozzanat, hogy az új nem jelentett azonnal és feltétlen jobbat a réginél. Lenin ezt az ateizmust segítő irodalommal kapcsolatban fejtette ki: „A régi XVIII. századi ateisták friss, eleven, tehetséges, az uralkodó vallásos világnézetet szellemesen és nyíltan

támadó publicisztikája nagyon gyakran ezerszer alkalmasabb arra, hogy az embereket felébressze vallásos álmukból, mint a marxizmusnak az az unalmas, száraz, úgyszólván egyetlen ügyesen megválasztott ténnyel sem illusztrált örökös ismételtetése, ami túlteng irodalmunkban, és gyakran (nincs miért titkolnunk) meghamisítja a marxizmust.”² A film vonatkozásában ez azért lényeges, mert a filmművészet és filmelmélet kialakulásában az agitációs filmnek döntő szerepe volt, de művészeti hatóerőben ezek a művek nemigen tűntek ki. A források és körülmények kapcsán tehát már figyelembe kell venni azt a bonyolultságot, amely a film művészetté válását (ami a filmelmélet jelentős segítségével történt) jellemezte.

A húszas évek szovjet valósága annyira gazdag volt eszmékben, kísérletekben és művekben, amelyek kölcsönösen hatottak egymásra, hogy még utalásszerűen sem lehetséges őket felsorolni. Néhány – jobb kifejezés híján – eszmeáramlatnak nevezett hatótényezőre azonban fel kell hívni a figyelmet. Persze részletes ismertetésük és még inkább értékelésük nélkül, csupán azokra a vonatkozásokra koncentrálva, amelyeket a filmművészetben és filmelméletben tetten lehet érni.

A futurizmus

Kezdjük a futurizmussal, amelyről fent már esett szó. Talán ésszerűbb lenne hatásáról közvetlenül az alkotókkal kapcsolatban beszélni, ebben az esetben azonban mindig meg kellene ismételni tételeit.

Az olasz és orosz futurizmus különbségétől eltekintve, az egészből kell kiemelni néhány olyan tételt, melyek a legnagyobb hatással voltak a filmre.

Filippo Tommaso Marinettinek *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* című írása már 1909-ben megjelent, s az orosz futurista mozgalom is már 1910-ben megindult, bár igazán 1912-t lehet a születési dátumnak tekinteni. Marinetti 1914-ben jár Oroszországban, 1915-ben oroszul is kiadják a futurista manifesztumokat.

Az első kiáltványból két dolgot kell kiemelni. Az egyik *a múlt tagadása, a korábbi művészetekkel való szembefordulás meghirdetése*. A másik *a támadó jelleg megfogalmazása*, sőt kritériummá emelése.

Az első általánosan jellemző volt a szovjet filmelméleti és művészeti törekvésekre, sőt a keresés kiindulópontjává vált. A második nemcsak a plakátszerű agitációs filmek (az ún. agitkák) elméleti alapját adta, hanem Szergej Eizenstein és mások nézeteinek kialakulásában is jelentős szerepe lehetett.

Balilla Pratella kiáltványa 1911-ben jelent meg. Nyilvánvaló a hatása arra a Dziga Vertovra, aki 1916-ban akusztikai laboratóriumában hangegyesítésekkel kísérletezett. Majd filmjeiben is teljesen a valóság felé fordult. Mennyire összhangban van ez Pratella szavaival, aki „...a tömegek, a nagy ipartelepek, a vonatok, az óceánjárók, a páncélosok, az autók, a repülőgépek zeneiségét” akarta kifejezni és „a villamoság dicsőítését és diadalát” zengeni.³ Luigi Russolo 1913-ban futurista koncertet is rendezett mesterséges hangképző eszközökkel. Ezekkel adta elő a négy tételt: „A nagyváros ébredése”, „Autók és repülőgé-

pek randevúja”, „Vacsora a kaszinó terrasán”, „Harc az oázisban”.

Martinettinek *A futurista irodalom technikai kiáltványa* című műve 1912-ben jelent meg, és benne természetesen még többet mond a művészetekről. Az irodalmat megújító javaslatai között olvasható például: „Minden főnévnek meg kell találni a párját, azaz a főnevet, összekapcsolás nélkül, követnie kell egy olyan másik főnévnek, amely analógia alapján kapcsolódik hozzá. Példa: ember—torpedónaszád, asszony—öböl, tömeg—hullámverés, tér—tölcsér, kapu—vízcsap.”⁴ Mennyire ismerősnek fog mindez tűnni akkor, amikor Szergej Eizenstein hieroglifa-elméletét, illetve azt vizsgáljuk, amit ő az ideogrammákról mondott! Többé vagy kevésbé az egész szovjet avantgarde-ra vonatkozik az, amit Marinetti mondott: az ember belső világát az anyaggal kell a művekben helyettesíteni. Az anyag megnyilvánulásait kell megfigyelni. A megfigyelés példaként éppen a film lehetőségeit említette. A film tárgya szétesik, és újra összeáll. Hátramozgása is megfigyelhető, a visszaforgatással. Sebessége a gyorsítással felfokozható. Dziga Vertov filmjeiben számtalanszor előfordulnak a valóságos dolgok analizálásának ilyen fogásai. Ahogy az avantgarde azzal is bőven élt, hogy nem vezetgette a nézőt egy logikai fonál segítségével, hanem szabadabban ábrázolt.

A *La Cinematografia* futurista kiáltványában — 1916-ban — Marinetti azt tartotta helyesnek, ha a filmek az életből vett jelenetekből épülnek, s élnek az idők és terek egymásba hatolásával mint sajátos lehetőséggel is. A film alkotó jellege felfedezésénél Lev

Kulesov kísérleteiben ennek különösen nagy jelentősége volt.

Nyilvánvalóan annak, hogy ezek a tételek szinte közvetlenül megjelentek a szovjet avantgarde művészetében és az elméletben, megvolt a maga alapja. *A technicizmus, a dinamizmus, a nagyvárosi élet sebességláza stb. mindenütt hatott, és ennek megfelelően modern művészetet kerestek.*

Az orosz futuristák közül többnek – Vlagyimir Majakovszkijnak, Vszevolod Mejerholdnak, Alekszej Gannak stb. – közvetlen köze is volt a filmhez. Mint ahogy az orosz futuristák szervezetének, a Művészet Baloldali Frontjának (Balfront, orosz rövidítése szerint: LEF) is volt kapcsolata a filmmel. A Balfront tagjai közül elsősorban Majakovszkijt érdemes idézni. *Miért harcol a Balfront?* című, 1923-ban megjelent írásában nagy nyomatékkal vetette fel azt a problémát, hogy nem elegendő az agitációs hangvétel, ehhez *formai újtásra is szükség van.* Ez teljesen összhangban volt Szergej Eisenstein arra irányuló korabeli kísérleteivel, hogy a legnagyobb hatásgyakorlást új formával oldja meg.

A fenti Majakovszkij-cikk a *LEF* 1923. II. 1-i számában jelent meg, Majakovszkij azonban már korábban is nyilatkozott kifejezetten a filmről. Elsősorban abban a futurista hangvételű kiáltványban, amely 1922-ben készült.⁵

„Önöknek a film – látványosság.
Számomra – majdnem világszemlélet.
A film – a mozgás közvetítője.
A film – az irodalmak újtója.
A film – az esztétika szétrombolója.

A film – a rettenthetetlenség.

A film – a sportoló.

A film – az eszmék magvetője.”

A fenti sorok mind tartalmilag, mind formailag nyilvánvalóan szinte teljesen megegyeznek a korabeli filmművészeti-filmteoretikusi megnyilatkozásokkal. S arról sem kell külön beszélni, hogy a valóságos tényeken alapuló montázs segítségével történő agitációt milyen sokra tartották az orosz futuristák. Nemcsak Szergej Tretyakov drámáiban vagy Jurij Tinyanov első regényében mutatkozott ez meg, de Majakovszkij 1920-ban írt *A frontra* c. forgatókönyvében is. Éppen ebben kapott leginkább kifejeződést *a tények agitációs felhasználásának* elve. Csak később, 1927-ben írta le – a *Segítség* című cikkében – Majakovszkij azt, amit már korábban is képviselt és sugallt másoknak, hogy a híradó nem lehet csak események készlete, a híradót szervezni kell.

A futurizmus és a LEF, mint annak szervezete (amely 1923-ban jött létre elsősorban Majakovszkij szervezésében; első folyóirata a *LEF*, második a *Novij-LEF* volt) tehát részben ihlette, részben közvetlenül segítette egy meghatározott irányba haladni az útkereső filmművészeket. A forradalmi változások, az amerikai hatások, a technicizálódó modern világ stb. mind alapot adtak ehhez. De főleg az adott alapot, hogy a film új, a hagyományos művészetektől eltérő, a technikához saját létevel is szorosan kapcsolódó művészeti lehetőség volt. Tehát sokak szemében a jövő művészetének tűnhetett.

A februári forradalom után a párt igyekezett a hatalmon levő eszerekkel és mensevikekkel szemben a kulturális-népművelési szerveket felhasználni. Ezzel a területtel ugyanis a feszült politikai helyzetben az Ideiglenes Kormány nem sokat törődött. Maga a Proletkultnak nevezett proletár kulturális szervezet tulajdonképpen egy 1917. október 16–19-i tanácskozáson jött létre. A forradalom után egy ideig mint a párttól és államtól független szervezet működött. Legjelentősebb időszakában – 1920-ban – mintegy 300 szervezetben 400 ezer tagja volt. Ezek a szervezetek voltak hivatva arra, hogy a művészet öntevékeny gyakorlásával a proletár kultúra elterjedjen.

A Proletkult főideológusa Alekszandr Bogdanov volt, akinek nézetei szerint: a művészet az uralmon levő osztály leghatékonyabb eszköze; *a proletariátusnak saját művészete kell hogy legyen*, amelynek bázisa a munkán alapuló kollektivizmus (a világot a kollektív munka szemszögéből fogja fel); a múltat csak kritikusan kell vállalni, megkeresve benne a közös alapokat (ez utóbbi bizonytalan megfogalmazása hozta ilyen vonatkozásban egyszintre a Proletkultot a futuristákkal). Bár a futurizmust Bogdanov – főleg Majakovszkij tevékenységében – gyakran elítélte, a Proletkult esztétikai nézetei mégis hasonlóságot mutattak a futuristák tételeivel. A Proletkult nem volt mentes a negatívumoktól (mint ahogy a futurizmus sem). Valami mesterségesen létrehozott proletár kultúráról álmodoztak a tagjai, akik között – nem függetlenül a szervezet szeparatizmusától – egy-

re több burzsoá, sőt dekadens elem is feltűnt. Az újítás, az új út keresésének ösztönzésében azonban kétségtelenül érdemei voltak. Nem véletlen tehát, hogy Szergej Eizenstein a Proletkult színházában dolgozott és tanult (a szakmai ismeretekén túl az osztályharcok történetét, de boxolást, vívást stb. is — a Proletkultnak az új művészetről és új emberről alkotott elképzeléseinek megfelelően).⁶

A Proletkult lényegében a futurizmust közvetítette, de nagyobb erővel *hangsúlyozta a világ átalakításának szükségességét* a forradalom nyomán, ezért biztosított nagy teret a felfokozott tudati hatások érvényesülésének is.

A tudományok ösztönzése

Az elméleti és művészeti tevékenységet egybefoglaló szovjet *filmavantgarde* egyik *legfontosabb jellemzője a tudatosság volt*. Kétségtelenül voltak olyan vonásai is, melyek elsősorban az általános tagadásra, a múlttal való szembefordulásra, a perspektíva nélküli lázadásra engedtek következtetni. Alapjában azonban alkotói nagyon is pontosan körvonalazott célkitűzéshez kerestek nagyon tudatosan megfelelő eszközöket. Éppen ennek a tudatosságnak volt a következménye a művészet és az elmélet összefonódása, a gyakorlati művészeti lépések megtervezése és az eredmények kontrollálása. Vele járt ez a tudatosság a forradalommal is, amely egy új világ megvalósításához nyitott teret, és ehhez a tapasztalatok elméleti általánosítását, a lehetőségek szüntelen keresését követelte meg.

Az alábbiakban felsorakoztatott néhány kutatási irány kiemelése látszólag önkényes, valójában azonban abból a szempontból történik – és ez megszabja a kiemelés mértékét is –, hogy mennyire hatottak a szovjet avantgarde-ra a tudomány képviselői, mennyire merített ösztönzést, sőt igazolást a film belőlük. Magától értetődő ez a marxizmus–leninizmus esetében (különösen a dialektika vonatkozásában) és a művészettudományok széles körénél. Így inkább néhány speciálisabb területet kell előljáróban nagyon röviden ismertetni.

Később látni fogjuk, hogy Szergej Eizenstein keresésében milyen nagy szerepet játszott nem is annyira Ivan Pavlov munkássága (amelyet csak később ismert meg), hanem az *objektív pszichológia reflexológiának nevezett ága*, amelyet Vlagyimir Behtyerev hozott létre. Eizenstein azonban a reflexológiát nem annyira az ő műveiből, mint inkább a művészekhez közelebb álló (és a Proletkult által publikált) A. M. Ivanov *Iszkuszsztvo Opit Szocialno-reflekszologicseszkoj analiza*⁷ című könyvéből, illetve a kiadását megelőző publikációkból ismerte.

Mit meríthetett Eizenstein A. M. Ivanov kutatásai-
ból? Mire tudta azt a saját keresésében felhasználni?

A reflexológia néhány – Ivanov által a művészetre vonatkoztatott – tételét olvasva szinte az az érzésünk, hogy magát Eizensteint olvassuk.

Az objektív pszichológia törekvéseinek megfelelően Ivanov a művészet tudományos megalapozásának feladatát tűzte ki célul. A műalkotást a környezet külső ingerének tekintette, amelyre a szervezet meghatározott módon reagál. A reakció – és ez jellegét illetően

fontos – nem a részleteket illeti. A színház például azzal, hogy a színész mozgásának utánzási vágyát váltja ki, nemcsak látási, hallási, hanem érzékelő-mozgató ingerként is jelentkezik, amelyre az emberi apparátus nem részleteiben reagál. Ez a hatás szisztematikus. Összegező reflexekkel reagálódik tehát le a művészeti hatás, s ezekben igen nagy szerepe van az asszociációnak. A műalkotások eleve az asszociációs felfogásra épülnek.

Ugyanakkor a művészet szociális inger-jellegű alkotásai mindig valamilyen tartalmat közvetítenek. A művek meghatározott társadalmi környezetben pozitív vagy negatív élményt váltanak ki valami iránt – tehát osztálytartalmakat fejeznek ki, osztályviszonyokra hatnak.

Magában az életben minden benne van, s benne a felfogó (osztály-) érdekeinek megfelelő tényezők a pozitívumok. Ezek azonban nem jelentkeznek tisztán. Hiányzik belőlük a szervezettség. Nagy tömegben jelennek meg, és össze-vissza hatnak. Fékezik egymást, így nem tudnak megfelelő reakciót kiváltani. *A műalkotás viszont a külvilág speciálisan szervezett ingere.* Egységes akarat, érzés és gondolat terméke. Ezért erejében is különbözik az életbeli hatásoktól, annak ellenére, hogy feltételes. Ha valóságos lenne, akkor a közönség indítatva érezné magát a beavatkozásra. Persze bizonyos valóságalap összefogja a művet és a közönséget: az ember azonosulási készsége – részben a tapasztalatok, részben az asszociációk segítségével. A nem valóságosság ugyanakkor megkönnyebbüléssel jár.

Látni tehát, hogy Ivanov a legaktuálisabb, a legfontosabb síkot érintette, amikor a meghatározott irányú

hatás kérdését taglalta. Nem véletlen, hogy részleteiben is igen fontos problémákat vetett fel. Az időbeli művészet összeütközések láncolatával egyenlő – ez a tétele egy az egyben átkerült Eizenstein nézetei közé. S még azt a problémát is felvetette, amellyel a szovjet film csak a húszas évek végén nézett szembe: az agitációs forma jó volt a forradalom után a tagadás uralma idején, de az építés szakaszában, a szociális viszonyok mély elemzéséhez már nem elegendő.

Nem véletlen a pszichológus és a filmművész-filmtéoretikus vizsgálati síkjának és nézeteinek ilyen azonossága. A kor nagy feladatot állított a művészet – különösen a filmművészet – elé, és ennek megoldása sok keresést igényelt, de alapjában minden keresés a meghatározott irányt volt hivatva szolgálni.

Ivanov a pszichológia területén természetesen nem állt egyedül a művészet ilyen megközelítésével. Egy másik pszichológus, L. Sz. Vigotszkij akkor nem publikált, de előadásokból, cikkekből ismert könyvét, a *Művészetpszichológiát* (Kossuth, 1968), amelyet 1925-ben írt, éppen a *művészetet egyszerűen megismerésnek nyilvánító nézet kritikájával* kezdte.

Már a kérdései is érzékeltették a „művészet-megismerés” tételének tarthatatlanságát: Hogyan redukálható például a lírai költészet a megismerésre? Hogyan magyarázható a megismerés funkciójával a zene és az építészet? – Lev Tolsztoj *Anna Karenin*ja történetének elmondása a regény formájának felbontásával vajon megadná-e ugyanazt az élményt, mint az irodalmi alkotás? Stb.

Nyilvánvaló, hogy a műalkotás csak az adott formában fejt ki pszichológiai hatását. *A forma által ki-*

váltott emóció nélkül nem lehet megérteni a művészetet. A művészet ott kezdődik, ahol a forma.

Vigotszkij ezután áttér az orosz formalista iskola nézeteinek kritikájára, majd a művészet pszichoanalitikai értékelését vizsgálja meg, végül a művészeti élmény részletekbe menő meghatározásával foglalkozik. Mindez ebben a vonatkozásban már kevésbé érdekes, a lényeges az, hogy túllép a megismerési funkción, és a többletet szorosan a formához kapcsolja. S bár Vigotszkij sokban tagadta az ún. orosz formalista iskola nézeteit, de a művészetek és a filmművészet mozgására a húszas években ezek igen nagy hatást gyakoroltak. A formalista iskola ezen nézeteinek áttekintése előtt érdemes egy olyan teoretikus tételeivel megismerkedni, aki szintén kritikusan nézett a formalista iskolára, bár egyáltalán nem állt teljesen szembe vele.

Borisz Arvatov 1928-ban megjelent *Szociologicseskaja poetyika* című művében összegezte nézeteit, amelyek között szintén akadtak a filmművészet-filmtudomány számára igen fontosak (és természetesen szintén ismertek voltak a könyvbeli összegzésük előtt is).

Arvatov mintegy összekötötte a futurizmust a formalista iskolával (nem véletlenül volt a LEF-nek és a Proletkultnak is tagja), a maga módszerét ezekről eltérően formális-szociológiai módszernek nevezte.

A formalista iskolával szemben különös nyomatékkal hangsúlyozta Arvatov a költészet fejlődésének szociális és történelmi összefüggéseit. Ez nála kapcsolatban volt azzal, hogy minden műalkotást tudatos megváltoztató célúnak tételezett. A költészet változása – szerinte – anyagának megújulásával megy végbe. Az anyag viszont a szociális tevékenység élő nyelve. Per-

sze a költészetben a nyelv átalakul. Az átalakulásban visszahúzó erő a forma, ideológiai és anyagi vonatkozásban egyaránt. Ezért a forma lerombolása forradalmi tett. A megújulás érdekében pedig az élő nyelvhez kell fordulni.

A történelem tehát megköveteli a változást, ennek érdekében le kell rombolni a régi formát, és *a megújuláshoz, a valóság új viszonyait kifejező gyakorlati nyelvhez kell fordulni*. A filmművészet területén áttételesen ugyanezt hirdették meg. Sőt Szergej Eisenstein a *Sztrájk* (1924) című filmjével kapcsolatban majdnemhogy ugyanezt mondta.

A fentiek tehát – akár Vigotszkij, akár Arvatov nézeteinek a vonatkozásában – nem annyira a formalista iskola kritikájaként érdekesek, hanem inkább annak kiegészítéseként. Az orosz formalista iskola nemcsak pozitív jelenségek közvetlen kelesztője volt, hanem vitákat, kritikákat kihíva, indirekt módon is hozzájárult a művészeti fejlődéshez, főleg az új keresésében. A filmművészet vonatkozásában jelentősebb az orosz formalista iskola képviselőinek közvetlenül a film területén végzett munkája. Ezt a későbbiekben – mint a film számára fontos mozzanatot – külön kell megvizsgálni. A tudományos ösztönzők sorában elegendő egy általánosabb jellemzés.

Az orosz formalista iskoláról

Az I. világháború alatt Petrográdban és Moszkvában is társaság, illetve kör alakult a nyelv, a költői nyelv ta-

nulmányozására. Ezek 1919-ben egyesültek, később pedig orosz formalista iskolának kezdték nevezni őket.

Arculatuk bizonyos dolgok tagadásával és bizonyos dolgokban való egyetértéssel alakult ki. Tagadták a kultúrtörténeti iskolát, amely elhanyagolta a művészet specifikumának a kutatását, elutasították a szimbolistikát. Hatott azonban rájuk az etnográfiai-folklorisztikai iskola (Alekszandr Veszeloovszkij) az irodalomtudomány önálló tárgyának meghatározásával, és hatott rájuk a pszichológiai-lingvisztikai iskola (Alekszandr Potyebnya) az irodalom és a nyelv különbségének vizsgálatával. Persze mások hatását – Viktor Zsirmunszkijét, Borisz Arvatovét stb. – sem lehet kizárni, sőt a futuristákét sem, akiknek példájára később kiálltak a tényirodalom mellett. Eredeti fellépésük azonban nem ennek nevében történt. Az első szakaszban *a költői és a gyakorlati nyelv elhatárolásán fáradoztak*. A másodikban a *versjellegét kialakító szerkezeti alapelvet kutatták*.

Már az orosz formalista iskola kialakulása előtt megfogalmazta Roman Jakobson, hogy az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiság, az, ami az irodalmat irodalommá teszi. Ebből a kiindulópontból kezdtek azután hozzá a költői nyelv tanulmányozásához mások is.

A formalista iskola képviselői szerint a költői nyelv funkciója – eltérően a gyakorlati nyelvtől – nem merül ki a közlésben, az információk továbbításában, hanem feladata – elsősorban – az emóciókeltés. Ennek a feladatnak a nevében különböznie kell a gyakorlati nyelvtől.

A köznyelv használata a gyors és könnyű megértésnek érdekében gépiessé vált. Ezt az automatizmust a költői nyelvben, amely az észlelési folyamatot az érzelmi hatás érdekében lassította, meg kellett szüntetni. A bonyolítással a nyelv elérte a lassítást, és ezzel fokozta az észlelés aktivitását. Ez többféle módon – alapjában az *elidegenítéssel* – megy végbe. A megszokott szó új szöveggörnyezetbe kerül és új alakot vesz fel, sőt némileg új jelentést is kap (szemantikai eltolódás). Értelmen túli szavak – mesterséges szavak és hangok – kerülnek a versbe, amelyek annak szerkezetében jelentést kapnak. A költői nyelv legfontosabb tényezője azonban a *ritmus*.

Tehát a költői nyelv már szerkesztve, szervezve van, s ennek megfelel az, hogy *a műalkotás minden eleme és egésze is megformált, szerkesztett*. Ebben az értelemben a műalkotás tartalma az anyaggal egyenlő, amelyet a forma mint szervező elv, mint művészeti eljárás, fogás szervez meg. Az anyagot alkotó nyelv – s az általa kifejezett valóságos tények – tehát transzponálódva, deformálódva kerülnek bele az alkotásba.

Elegendő a film előtt álló akkori feladatra gondolni. Önálló, sajátos művészetté akarták tenni, és meghatározott hatást akartak elérni vele. Olyan hatást, amely már nem volt egyenlő a „köznyelvi információval”, Tehát nem egyszerűen a reprodukáláson, a valóság elemeinek a megmutatásán alapult, hanem a formából fakadt. Ezt a művészetté tevő formát keresték a filmhez. Ebben a keresésben – minden elmarasztalható jellemzője ellenére – az adott összefüggések és mozgások milyensége folytán sokat segített az orosz formalista iskola.

Ez nem jelenti azt, hogy a szovjet filmavantgarde minden eredményét a formalista iskolához, alapjában irodalmi teljesítményekhez lehet visszavezetni. Van szovjet némafilm-teoretikus, aki teljesen külön úton járt. Van, akire közvetlenül hatott a formalista iskola, amely maga is ért el eredményeket a filmelméletben. Mindezeknél lényegesebb azonban képviselőinek az a tendenciája, amely azonos irányánál fogva ösztönző és segítő szerepet játszott a filmteoretikusok szempontjából. Tulajdonképpen összetalálkozott a külön utakon induló és az orosz formalistáknak megfelelő kutatási irányzat.

A fent kifejtettek, a források és körülmények vázlatos felrajzolása érzékelteti, hogy a húszas évek szovjet filmelmélete semmiképpen nem légüres térben keletkezett. Társadalmi és művészeti segítőkön túl az adott kor eszmeáramlatai, kutatásai is támogatást nyújtottak. Főleg azt kell figyelembe venni, hogy aki kezdetben nem ebbe az irányba indult, az csekélyebb eredményt ért el. Az igazán nagy fordulatot hozó teljesítmények a legszorosabb kapcsolatot mutatják a felsorakoztatott eszmeáramlatokkal.

Ezek után végre rá kell térni a szovjet filmművészeti avantgarde elméleteinek az ismertetésére, előljáróban felhíva a figyelmet egy nagyon fontos mozzanatra.

A húszas évek filmteoretikusai nagyjából – néhány év időeltolódással vagy még azzal sem – egyszerre léptek fel. Lehet, hogy összefoglaló műveiket később írták, de azok anyaga beszámolókból, cikkekben, vitákban – majdnem párhuzamosan – vált ismertté. Ezért a sorrendiség kialakítása tárgyalásukban igen nehéz, és csak feltételes lehet. Mivel eredményeiket nem

akarjuk elvitatni, vagy egyikét a másikéba beleolvasztani, külön tárgyaljuk őket, de közben nem szabad megfeledkezni körülbelüli egyidejűségükről. Úgyszintén az is bizonyos feltételeességet jelent, hogy a jelen munka nem bontja ki a korabeli filmélet teljességét, nem rajzolja fel egészében a teoretikusok egyéni fejlődési vonalát, hanem összefoglaló műveikre támaszkodva mutatja be őket. Az összefoglaló művek dátumainak senkit sem szabad félrevezetnie. Alapjában a húszas évek elejéről és közepéről van szó mint indulásról, és a húszas évek második felének elejéről mint felívelésről, még ha későbbi keltezésű is az idézett mű, vagy ha egyik vagy másik teoretikust később tárgyaljuk is a jelen munkában.

Bizonyos fokig letisztított teljesítményekkel találkozunk tehát az olvasó, amelyek azonban bonyolult kölcsönkapcsolatban — egymásra hatva, egymással vitázva, sőt egymás ellen harcolva — keletkeztek. Ezekre a mozzanatokra itt csak kitekintő utalás történik.

LEV KULESOV

A kezdet kezdete

A szovjet avantgarde kialakulása, *a szovjet némafilm elméletének létrejötte* dátumszerűen nem az általánosan elismert Lev Kulesovval kezdődött, hanem egy nagy színházi újítóval, Vszevolod Mejerholddal.

Mejerhold első igazán jelentős megnyilatkozása a filmről éppen egy film volt. – 1915-ben rendezte Oscar Wilde művéből a *Dorian Gray arcképe* című filmjét. Ez az alkotás mutatott bizonyos újító tendenciát.

A kompozíciókban jelentős mértékben támaszkodott a fény-árnyéokra, festői kifejezőerővel dolgozott. Mejerhold úgy akart eltávolodni a színpadiasságtól, hogy a képzőművészethez közelítette a filmet, annak képiségét erősítette.

Azokat a törekvéseit, amelyeket itt a gyakorlatban igyekezett megvalósítani, Mejerhold csak 1918-ban fejtette ki elméletileg, de tételei nyilvánvalóan már korábban megvoltak. 1918-ban a Szkobolevszkij-bizottság filmstúdiójában tartott beszámolót a *Dorian Gray* tapasztalatairól. Elmondta, hogy korábban a fényképpel azonosította a filmet, nem túlságosan rajongott érte, de azután rájött, hogy a film több, mint fénykép, mert a mozgás elemei, a síkok egybejátszásai, az időbeli dimenzió művészeti lehetőségeket kínálnak. Különösen nagy jelentőséget tulajdonított tehát ekkor Mejerhold a mozgásnak – annyira, hogy

még a színészi játék ritmusáról is azt mondta, hogy alá kell vetni a film általános ritmusának. A lényeges azonban az volt, hogy megérezte: a filmnek másolásból képpé kell lennie. (Nem sokkal később a német expresszionizmus alkotói ezt még szélsőségesebben foglalmazták meg.) Nem szabad csak a másolásra, tehát a valóságos tárgyra bízni a hatást.

Pontosan ilyen nézetekkel lépett fel – Mejerhold filmje után két évvel – első cikkében Lev Kulesov.

Kettősség és nézetek

A harmincas évek eleje nem volt kedvező időszak a húszas évek megfelelő értékelésére. Az azonban jelent valamit, hogy nem mindenkit tagadtak ki a korábbi évek kísérletezéséből, Kulesovot viszont nem ismerték el igazi újítónak. Mihail Blejman ezt nagyon keményen fogalmazta meg a szovjet film klasszikussá váló szakaszára visszatekintve: „...abba kell hagyni a fetisizálást és megérteni..., hogy teljesen alaptalan volt Kulesovot a film újítói közé számítani, amikor ő mindig az amerikai filmművészet epigonja volt.”⁸ – Ebben nagyon sok igazság van. Kulesov keveset tett, és nagyon hamar kivált a kísérletezők táborából, sőt a kommersz filmek felé kanyarodott. Munkásságának mégsem csak negatív arculata van. Kettősség jellemző rá. Nem vált sem igazán jelentős művésszé, még kevésbé igazi teoretikussá – ezért nem elméletéről, hanem csak nézeteiről lehet beszélni –, de jelentősége a kísérletezés előkészítésében kétségtelen. Ugyanúgy, ahogy Mejerhold, Kulesov is ráérezett a színháztól va-

ló elszakadás szükségességére, és megpróbálta kitapogatni ennek az útját. Keresésének iránya némileg életútjából és személyiségéből is fakadt.

Lev Vlagyimirovics Kulesov (1899–1970) orosz származású. Nagyapja földbirtokos volt, apja festészetet tanult, s amikor a föld – a szokásos módon – kicsúszott a lába alól, akkor írónak ment, és alacsony fizetését fényképek nyomán készített grafikákkal (álmagyításokkal) egészítette ki. Fia, Lev Kulesov szintén festészetet tanult, bár nem fejezte be az iskolát. A színház, a cirkusz világa vonzotta. Nem sikerült azonban színházi díszlettervezővé válnia. Ismeretségei révén viszont 1916-ban az egyik filmgyárba került díszlettervezőnek, majd segédrendezőnek. Ezzel megkezdődött Kulesov filmes életútja.

Díszlettervező lévén Kulesov elméleti munkájában elsősorban erről az oldalról vizsgálta a filmet. Ismét utalni kell a német expresszionizmusra, amely elsőnek törekedett arra, hogy a filmképet valóban képpé emelje, hogy ne csak a másolt jelenség hasson a nézőre, hanem a tónusok, a kontraszt, a kompozíció stb. is. Elegendő Robert Wiene *Dr. Caligari* (1921) című filmjére gondolni, amelyben a fekete ruhás merénylő birkózása a fehér ruhás lánnyal a jó és a rossz küzdelmét fejezi ki a sötét és a világos kontrasztjával. A német expresszionizmus – amelynek a *Dr. Caligari* meglehetősen szélsőséges példája – úgy akarta elszakítani a filmet a színpadiasságtól, hogy a festészethez közelítette. Mejerhold filmi kísérlete nyomán Kulesov is próbálkozott – egyelőre csak elméletben – hasonlóval. Ennek *O Zadacsah hudozsnyika kinyematografiji* című 1917-ben íródott cikkében adott hangot. Ezt és

később mások műveit is nem a nehézkes szó szerinti idézetekkel, hanem a gondolat leírásával ismertetjük.

Kulesov eleve elhatárolta magát a pszichologizáló filmektől. Egyrészt, mert a baloldali vagy futurista művészek (ebben az időben a művészetben minden baloldalt futuristának tartottak — Kulesovot is) a forradalmasodó szituációban egyre inkább szembefordultak a hagyományos szalondrámával, ennyiben a pszichologizálással. Másrészt, mert a pszichologizálást Kulesov is és mások is a színházhoz tartozónak vélték, mivel az ilyen ábrázolásban igen nagy szerepe volt a szónak és a színpadias játéknak, s ez a filmnél, amely lényegében a külsőségekkel kapcsolódott össze, azt tudta megmutatni, szerintük megengedhetetlen volt.

A díszlettervező munkája — Kulesov szerint — központi helyet foglal el a filmben. Egyrészt az operatőrrel kell együtt dolgoznia, a tárgyakra és a fényre koncentrálva, megkomponálva az egész képmezőt. Másrészt a rendezővel kell együttműködnie, aki a képekből mint betűkből szavakat és mondatokat állít össze meghatározott ritmusban a montázs segítségével. Ehhez pedig megfelelően komponált képek kellene.

A kompozíció tehát két vonatkozásban is meghatározást kapott ebben a korai cikkében. Egyrészt mint fény-árnyéokra, tárgyakra támaszkodó kompozíció, másrészt mint egy ritmikusan felépített egység része.

Kulesov az *O szcenarijah* című cikkében még tovább ment, tagadta a forgatókönyv szükségességét, mondván, hogy a film számára kinematográfiai, nem irodalmi eszme szükségeltetik, ezt pedig az egyes filmdarabok összeállításával ki lehet fejezni. *Iszkussztvo szvetotvorcsesztva* című cikkében pedig ki is mondta,

hogy a film alapvető eszköze (hatásgyakorló saját eszköze) a filmdarabok a maguk ritmikus váltakozásukban, tehát a montázs. Ez a cikk az után íródott, hogy Kulesov első filmrendezése – a *Prájt mérnök terve* (1918) – megvalósult. Ebben a kalandfilmjében valószínűs jeleneteket is beillesztett a vágás segítségével, mint ahogy később a *Vörös fronton* (1920) című dokumentumfilmjének összekötő elemeit játékfilmrészletek adták. Már legkorábbi gyakorló éveiben eljutott tehát a vágás jelentőségének felismeréséhez; a vágásnak az adott időszak színpadias – teljes jeleneteket statikusan bemutató – műveiben semmi jelentősége nem volt. Kulesov azután cikkről cikke fejlesztette nézeteit, de ezeket érdemesebb két később kiadott összefoglaló műve – *Iszkussztvo kino* és *Praktyika kinorezsisszuri* – alapján ismertetni.

A hagyományos filmművészeti ábrázolás tagadása benne volt a levegőben. A futuristák már korábban, a baloldaliak később és némileg más okból igyekeztek leszámolni azzal, amit polgári hazugságnak, színházat utánzó sekélyes vállalkozásnak tartottak. Ezeknek a vállalkozásoknak ugyanakkor nagy közönségsikerük volt. Akár a legnagyobb színészeket is láthatta az a közönség, amely nem járt színházba. Persze nem minden mű vonzotta egyaránt a közönséget. S Kulesov éppen azt kezdte tanulmányozni, hogy mi az, ami a legnagyobb hatást gyakorolja a nézőre. Ő nem vitatkozott a nézővel, nem ítélte el, hanem tanulmányozta. Ennek a tanulmányozásnak lett az eredménye *Kulesov amerikanizmusa* a filmet illetően. Nyilvánvaló, hogy a nézőre az amerikai kalandfilmek nagyobb hatást gyakoroltak, jobban lekötötték a figyelmét. Ku-

lesov ebből azt a következtetést vonta le, hogy a gyakori vágások teremtette dinamikával magyarázható a tetszés magasabb foka. A montázst tartotta tehát a hatásgyakorlás alapvető eszközének.

Először csak a szerkezetre nézve vont le következtetéseket. A montázs — a filmet alkotó darabok meghatározott rendben való összeállítása. A hosszú darabok eltakarják, a rövidек érvényesítik a film szerkezetét — a kifejezetten *kinematográfiai szerkezetet*, amely teljesen eltér a színdarab felépítésétől. A korabeli orosz filmtől eltérően — ezek totálképpel, egyetlen beállítással és hosszú jelenettel dolgoztak — az amerikai filmek részekre bontották a jelenetet, minden résznek megkeresték a lényegét hangsúlyozó, megfelelő beállítást és plánját, és úgy rakták össze. A darabok csak a leglényegesebbet tartalmzták, de azt igen világosan és hatásosan (plasztikusan).

Ez azonban Kulesovnak csak az első lépése volt, és sem nem eredeti — hiszen amerikai filmek elemzéséből következett —, sem nem túlságosan lényeges lépése. A továbbhaladás iránya annak a feladatnak felelt meg, amelyet a kor diktált: hogyan válhat a film művészetté?

Azok, akik tagadták a film művészetvoltát — s az adott időszakban ezt egyáltalán nem alaptalanul tehatték —, azzal érveltek, hogy a film gépi mechanizmus révén jön létre, tehát benne nincs helye a szubjektumnak, az alkotó viszonyának a világhoz. Illetve, amennyiben ilyen viszony érvényesül, ahhoz a filmnek csak mint másolásnak van köze, mert az egy előzetes, színházra emlékeztető rendezésben jön létre. A film alkotásra — és nem másolásra — való képessé-

gét kellett tehát bizonyítani, az alkotó kinematográfiai sajátosságokban való megnyilvánulásának lehetőségeivel. Kulesov éppen ezen a vonalon haladt: azt kívánta bizonyítani, hogy a film képes teremteni, hogy alkotó szemlélet nyilatkozik meg benne.

Kulesov *a montázs lehetőségeinek vizsgálatával derítette ki a film alkotó jellegét*, amelyet következőképpen teljes egészében a montázsnak tulajdonított. A montázs lehetővé teszi a párhuzamos, egyidejű cselekvéseket. Az alkotó a vágás révén akár öt külön-külön helyen játszódó eseményt is egymás mellé tud állítani az egyidejűség érzetét keltve. Sőt, nem létező teret is létre tud hozni (egy moszkvai emlékmű és egy washingtoni épület bevágásával olyan térbe helyezhet például egy találkozást, amely nem létezik). Nem létező ember is létrehozható: például az arcot kikészítő kézhez más cipőt felhúzó kezét vágva. Sőt, kifejezést is lehet teremteni — nem létező kifejezést — ha II. Miklós arcképe után az egyébként nem mosolygó Lenin képe kap helyet, akkor ő mosolyogni látszik. Legjelentősebb a montázs alkotóerejének illusztrálásai között az ún. *Kulesov-effektus*, az a kísérlet, amelyet éppen Kulesovról neveztek el. Az Iván Mozzsuhin közömbös arcát premier plánban ábrázoló képszalagot 3 részre vágták. Az első elé egy tányér levest, a második elé egy halott asszonyt, a harmadik elé egy bábuval játszó gyereket vágta. A be nem avatott nézők el voltak képedve az éhség, a fájdalom és a gyengéd öröm nagyszerű színészi kifejezésétől, holott mindez csak a montázs ereje volt.

Azt, hogy Kulesov mennyire betűknek, vagy ha úgy tetszik: *tégláknak értelmezte a montázsselemeket*,

amelyekből szavak, mondatok, illetve fal rakhatók, jól mutatja egyik példája. Ablakon kinéző emberek, vonuló katonák, futó gyerekek, lovasok, víztől leomló töltés. Ezekből a képekből – amelyek éppen összefüggésükben nyerik el jelentésüket – szerinte egy vízierőmű felavatásának ünneplése csakúgy kirakható, mint egy város megszállása. Ha némi túlzás érződik is itt, ez az alkotójelleg hangsúlyozása érdekében történik. Általában azonban Kulesov nem ment olyan messze a képen belüli tartalom közömbösítésében, mint ebben az esetben, ahol kizárólag a montázs ad a képnek értelmet. Nagyon is sokat foglalkozott a képen belüli tartalommal. Amellett, hogy felhívta a figyelmet a vágásra, ez is érdeme.

A fotogenikusság divatos fogalmát Kulesov sem tudta megkerülni, ezért összekapcsolta a vágással. Hangsúlyozta, hogy filmen igazán csak a valóságos dolgok érvényesülnek. Nem szabad elfelejteni, hogy több évig dolgozott a híradónál, mint annak a Mihail Kolcovnak az elődje (a Moszkvai Filmbizottság híradó-részlegénél), aki mellett azután Dziga Vertov tevékenykedett. Az összefüggés a képen belüli tartalom és a vágás között elsősorban abban a követelésben mutatkozott meg, hogy *a kép legyen nagyon egyszerű és jól szervezett tartalmú*, hiszen a montázs nem ad sok időt a felfogásra. Ezért könnyen áttekinthetőnek és nagyon kifejezőnek kell lennie. S persze szükséges, hogy a képek tartalmazzanak valamilyen alapot a kapcsoláshoz: a mozgás irányának egyezését, a mozgó tárgy tömegének egyezését, a fény-árnyék azonos-ságot stb. Az összefüggést erősíti, hogy a képen belüli tartalom kihat a montázshoz felhasznált darabok

hosszára is. Bonyolultabb képi tartalom hosszabb, egyszerűbb, rövidebb darabot enged meg. Tehát mindez ritmikai tényező is.

A filmkocka szabályos behatárolása könnyűvé teszi szerinte a szervezést, hiszen a dolgok és mozgások irányai — a határoló vonalakhoz képest — élesen kirajzolódnak, nem nehéz tehát őket kifejezővé tenni. A képkockának úgy kell hatnia, mint a jelnek, a betűnek: azonnal olvashatónak és világosnak kell lennie.

A valóságosságot Kulesov nem úgy fogta fel, hogy csak a valóságban meglevő dolgokat lehet fényképezni. Az ő példájánál maradva: míg a színházban elég imitálni egy verekedést, vagy csak reagálni rá, a filmen a verekedés valóságossága szükséges.

Tisztában volt azzal is, hogy a belső világot, belső mozgást nagyon nehéz cselekményesíteni. Ezért akarják Kulesov szerint ezt mindig arcjátékkal megoldani, holott a korlátozott reagálás hamis pszichologizmust eredményez.

Olyan jelenséget kell tehát választani, amely maximális mennyiségű cselekvést biztosít.

A minta a kalandfilm. Ebben a műfajban a feldolgozandó anyag és a film lehetőségei összhangban vannak. Az embert igazán csak a környezetével való érintkezésben lehet ábrázolni.

A valóságosság követeli meg a színész helyett az ún. naturscsik alkalmazását. Ez nem egyenlő az ún. típázzsal, aki élesen magán hordja szociális hovatartozása jegyeit, és ezzel juttatja érvényre az adott társadalmi szféra gesztusait. Kulesov nem vetette el a színészt, mint annyian abban az időben, de teljesen meg-

változtatta játékát. Konsztantyin Sztanyiszlavszkij szerint a belső világ diktál a testnek, ezért az átélésből kell kiindulni. Kulesov szerint még a testet is alig-alig tudja irányítani a színész, nem hogy a belső mozgásokat.

A naturscsiknak a természetességet (erre utal a *natúra* szó) *kell biztosítania* — *alávetve magát a film kifejezőeszközeinek*. Kulesov tehát nem tagadta meg a színészt, de tagadta domináns voltát, és a többi ábrázoló eszközzel összhangban levő kifejezőerőt követelt meg tőle. Ezt a színészek minden kis külső mozdulatának begyakoroltatásával vélte elérhetőnek.

A felvevőgép objektívje látószögével kúpot rajzol a térbe. A kúp által befogott részt egy koordináta-rendszer három tengelye mentén metrikus hálóvá lehet alakítani. Így az objektív látószögébe eső tér olyan kocka alakú tér-részekre oszlik, amelyeknek osztóháló-rendszerében ki lehet dolgozni a mozgásokat, attól kezdve, hogy a színész melyik kezével fogja meg a kilincset, melyik lábával lép a szobába, a fejmozdulaton át egészen a bontott csoporttevékenység begyakorlásáig. Nyilvánvaló, hogy az ennyire külsőleges ábrázolás esetén a naturscsiknak megjelenésével eleve ki kell fejezni azt a társadalmi réteget, amelyhez tartozik. Kulesov nem is tagadta élesen a tipázst, hanem — bár csak később — alkalmilag elismerte felhasználásának jogosságát. Ettől a módszertől és persze a rengeteg gyakorlástól Kulesov azt remélte, hogy olyan természetes viselkedést hoz létre, mint amilyen az állatoké és a gyereké a filmen. Tulajdonképpen a reflexológia alapjaira akarta helyezni a színészi játékot, amennyiben abból kellett kiindulni,

hogyan a valóságban hogyan reagálnak az adott történetes elemeire az emberek. A naturscsikok játékában a természetes reflex erejének kellett volna megmutatkoznia. Természetesen külön be kellett gyakorolni a mozgások ritmusát is, megint csak összhangban a film más ritmustényezőivel. — Az eredmény egy cselekvéspartitúra a színész részére: mozgások kidolgozása és egyeztetése, a ritmus megállapítása, a plaszticitás megteremtése, a teljes játéktér (filmkép) kihasználásáról való gondoskodás, a mozgások energiájának meghatározása (erősebb vagy gyengébb mozgások).

Lev Kulesov többféle módon határozta meg a film anyagát. Kezdetben egyszerűen a valóságot tartotta anyagnak, hangsúlyozta a színpadiasságtól való elfordulást. Majd az egyes — összeállítandó — darabokat. Ezzel már a képet mint jelet emelte ki, a képkocka plasztikus kidolgozására buzdított. Végül a film anyagaként a dinamikát, a mozgást nevezte meg akkor, amikor a montázs kötötte le minden érdeklődését.

Montázsról, szerkezetről beszélve ő is szembekerült két problémával. Az egyik a film minimális egységének kérdése, a másik pedig a ritmusé.

Bár nem túlságosan eredetiek Kulesovnak ezekre a kérdésekre adott válaszai, mégis említést érdemelnek, mert közvetítő jellegükkel másokat ösztönöztek.

A film legkisebb egységét, a filmkockát úgy határozta meg, mint a mozdulatlan kamera és általa fényképezett mozdulatlan jelenség egységét. Bármelyik mozdulása már új kockát jelent, új kompozíciót hív életre. Ennél nagyobb egység a *beállítás*, amely azonos gépállást (plán- és szemszögazonosság) jelent. Ezekből épül a *jelenet*, amely adott körülmények kö-

zött végbemenő teljes cselekvést tartalmaz. A montázs tehát beállításokat fog össze, pontosabban a montázs alapegysége a beállítás, amely nyilvánvalóan több, mint egy képkocka.

A montázs azonban nemcsak építkezés, hanem a felbontott valóság újra mozgásba lendítése. Ez pedig elképzelhetetlen meghatározott ritmus nélkül. A filmnek Kulesov szerint — teljesen kézenfekvően — kétfajta ritmusa van: filmkockán belüli és montázsritmus. Ezek egymást kölcsönösen befolyásolják. Egy hangsúlyos és néhány hangsúlytalan rész adja az *ütemet*, ezekből épül a *ritmus*. (Hangsúlyos a filmben az élesebb történés, a premier plán stb.) A ritmus az összemérhető ütemek (időegységek) szabályos változása. Egységesítő és megkülönböztető szerepe egyaránt lehet.

A ritmussal — a ritmus kulesovi felfogásával — kapcsolatban is fontos a film alkotó jellegét érzékelni. A ritmus mássá teheti az ábrázolt világot. Ezt kiegészíti Kulesovnak később — a hangos filmről beszélve — kifejtett azon nézete, hogy a képi ábrázolás (a montázs vonatkozásában, nem pedig a maga fényképi mivoltában!) nem feltételes ábrázolás. Sűrített idejűnek tekintti, mondván, hogy egy párhuzamos cselekvés bemutatása után a film az előző helyszínen bontakozó eseménynek nem az eredeti fázisához visz vissza, hanem a közben végbement mozgás újabb stádiumát mutatja, tehát a feltételelesség a sűrítésben, nem pedig az idő kezelésében van. Éppen ezért a filmbeli ritmushoz lehet viszonyításként valóságos — időben meghatározott — mozgásokat alkalmazni: a szív működését, a légzést, a munka- és életfolyamatokat.

E nélkül a viszonyítás nélkül éppen úgy nem érvényesülne teremtő jelleg, ahogy a valóságos látvány és a képi megvalósítás különbségének észlelése nélkül sem bontakozhatna ki a film alkotóereje.

A film specifikuma ennek megfelelően *azokkal a kifejező eszközökkel határozható meg, amelyekkel rendelkezik.* És a film csak annyiban szintetizálódhat más művészetekkel, amennyiben ez a szintézis a sajátos kifejezőeszközök érvényesülését nem zavarja. Az eszközök az anyag különböző kezelését engedik meg, így az alkotások formai, nyelvi viszonylatában különbözőségeket mutathatnak, miközben eszmeiségükben azonosak lehetnek. Itt Kulesov megjegyzi, hogy a nyelv nincs szoros kapcsolatban az eszmeiséggel, tehát konstatál egy kialakult, független *film- (forma-) nyelvet*, azaz már egy nagyjából egységesen értelmezhető jelzésrendszer létét tételezi. Ezt a nyelvet újító társai sokkal szorosabban kötötték a tartalomhoz – legalábbis a keletkezés folyamatában –, de inkább voltak újítók, mint Kulesov.

Kulesov valójában – és ez művészetében is megmutatkozott – az amerikai kalandfilm esztétikáját teremtette meg, vagy inkább fejlesztette tovább, annak nevében – és ez sem volt idegen Amerikától –, hogy maximális mértékben hasson a közönségre. Az események maximuma, az ehhez igazodó rövid beállítások gyors váltakozása, tehát felfokozott tempó. Ennek megfelelően leegyszerűsített cselekmény, viszonylag primitív (egysíkú) hősök és természetesen leegyszerűsített tanulság: a hős győzelme (tehát happy-end) – az amerikai kalandfilm jellemzői ezek. S Kulesov *Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában*

(1924) című filmjében ezt kísérelte meg valóra váltani az új gazdaságpolitika (NEP) időszakának bűnözőivel, majd az új szovjet valóság felvillantásával. Ezt azonban nem sikerült megoldani, illetve csak steril kísérleti jellegű alkotás jött létre. Ezután pedig Kulesov visszakerült oda, ahonnan legjobban igyekezett megszabadulni: a pszichologizáló drámához, sőt a kommersz filmekhez.

Kétségtelenül megvan tehát a kettősség Lev Kulesov művészeti és elméleti működésében. De ez kettősség, így van pozitív oldal is. A vágás alkotó jellege, az ehhez kapcsolódó ritmizálás, a valóság szembeállítása a filmben a színházzal, a naturscsik főleg a tipizálásra emlékeztető vonásaival stb. stb. – mind-mind felfedező, ösztönző mozzanat volt azok számára, akiknek azután sikerült túllépniük az amerikanizmuson. Kulesov kimatográfikus hatást akart gyakorolni a közönségre. Azok léptek túl rajta, akik a hatást meghatározott ideológiai (osztály-) cél szolgálatába állították, akik éppen ezért a film kifejezőerejét – kezdetben – nem is indifferensként képzelték el. Kulesov – a Proletkulttól függetlenül – ugyanazt tette, mint amit a Proletkult ideológusai célul tűztek ki: mesterségesen hozott létre egy új kulturális tényezőt. Nem a valóság megváltoztatását tűzte célul, hanem a film művészi tökéletesítését. (Nem véletlen, hogy híradós tevékenysége terméketlen marad a saját maga számára.) Az ilyen irányú – nem eléggé sikeres – tevékenységében nem volt egyedül.

SZEMJON TYIMOSENKO

Az újítások közege

Szemjon Alekszejevics Tyimosenko (1899–1958) Pétervárott született. Eredetileg mérnöknek készült, de két év múlva abbahagyta ilyen irányú tanulmányait, és a Színházi Rendezői Műhely tanfolyamán szerzett színházrendezői képesítést. 1919–1925-ig több lenin-grádi (petrográdi) színház színésze és rendezője. Különösen a vígjátéki műfajokban tűnt ki. 1925-től tevékenykedik a film területén, ahol meglehetősen nagyszámú alkotást rendezett.

Filmelméleti tárgyú cikkeinek összefoglalását előadásai adták, ezek gyakorlati filmrendezői képzést kívántak nyújtani. Ezek alapján készült el az *Iszkussztvo kino i montazs filma* című elméleti-oktató jellegű munkája 1926-ban. Nemigen van olyan – az adott korban keletkezett – filmelméleti munka, amely Tyimosenko művét ne idézné, arra ne hivatkozna.

Egy aktív művész gyakorlati képzést célzó művét aligha lehet spekulatívnak nevezni. Tyimosenko tankönyvszerű munkája mégis az. Az alkotó elmélet kritériumainak ugyanis ilyen szűk szakmai keretek között nem lehet megfelelni. Csak az az elmélet lehet igazán alkotó, amely az egész társadalomhoz, annak állapotához és mozgásához viszonyul. A többi teoretikus mű vagy tankönyv segítheti ugyan az alkotó el-

mélet kialakulását, de nem egyenlő vele. Önmagában tehát Tyimosenko elméleti műve sem képviselt művészetteremtő erőt, ahogy saját jelentéktelen filmjei is bizonyítják. (Nem mintha egy jó teoretikus nem készíthetne rossz filmet, de itt az elméletből és gyakorlatból egyaránt a megfelelő mozgató erő hiányzik.) Miért van hát, hogy mégis oly sokat emlegetik Tyimosenko könyvét? Néhány tételének áttekintése választ ad erre.

Szemjon Tyimosenko kiindulópontja a korban meglehetősen szokványos volt: a film minden mástól különböző új művészet. Ennél fontosabb volt annak kimondása, hogy a film nem egyenlő technikai alapjával. Művészetté a film – legátfogóbban jellemezve – akkor válik, amikor benne a szavakat képek helyettesítik, amikor lerombolják benne a tér–idő egységet, amikor jeleneteinek sorrendje különféleképpen kombinálódik, amikor egy jeleneten belül többféle plánt alkalmaznak. Mindez a húszas évek első felében nem olyan sok, hogy különösebb figyelmet érdemelne. De van olyan lényeges része is Tyimosenko elméleti tevékenységének, amelynek korára tett hatása kétségtelen.

Tyimosenko – némileg Kulesov nyomdokain haladva – központi problémaként foglalkozott a *nézőre gyakorolt hatással*, s tovább is lépett Kulesovnál. E tekintetben is vannak banalitásnak számító megállapítások: a film azt mutatja, amire érdemes nézni, irányítja a néző figyelmét, (a színházzal szemben) megszabja a látható dolgok szemlélésének idejét, sőt mindezzel értékel is. Tehát a film felépítése sajátos, minden más művészettől eltérő. Így jutunk el a *montázshoz*,

amelynek célja – Tyimosenko szerint – *a benyomások és az azok nyomán kialakult érzelmek megszerzése, irányítása, a tisztán fiziológiai hatás elérése, elsősorban a tempóval.* Tyimosenko már azt is kimondta, hogy *az érzelmi megrázkódtatás egyike a film eszmei tartalmat közvetítő lehetőségeinek.* Sőt szerinte *figyelembe kell venni, hogy milyen asszociációkat kívánnak kiváltani a nézőben* a meghatározott eszmei tartalom közléséhez. Mindezek szolgálatában a montázs döntő meghatározó az egész filmben csakúgy, mint egyetlen kocka kompozíciójának kialakításában. Egyáltalán nem nehéz megállapítani, hogy Tyimosenko nem túlságosan eredeti itt (még ha figyelembe vesszük azt is, hogy könyve megjelenése előtt nézeteit már cikkekben publikálta). Szergej Eizenstein már 1923-ban beszélt az agitációnak alárendelt fiziológiai hatásról (igaz, még a színházzal kapcsolatban), 1925-ben pedig már az asszociációknak is nagy figyelmet szentelt. Miért érdekes hát Tyimosenko Eizenstein nézeteihez képest elvont – mert a nézőre gyakorolt hatásról általában és nem konkrétan ideológiailag beszélő – műve? – Ehhez néhány szót kell ejteni az elmélet, a tudomány fejlődési jellegzetességeiről.

Nemcsak azért nem válik egy tehetséges, új gondolatokkal jelentkező teoretikus jelentős személyiséggé, új gondolata pedig felfedezéssé, mert nem felel meg időben a társadalom által kitűzött feladatoknak (korán jött stb.). Van, amikor az új gondolatokat éppen a társadalmi követelmények hívják ki, és azok mégsem válnak termékkennyé. Azért, mert megjelenésükkor nincs megfelelő közegük. Különböző társadalmi okok miatt, illetve egy meghatározott helyzet követ-

keztében nem keltik fel a figyelmet, nincs visszhangjuk, megmaradnak elszigetelt gondolatnak.

A húszas évek szovjet közléte, tudományos és művészeti közege viszont nagyon is megfelelt az új gondolatok mozgatóerővé válásának. (Sokszor még nem új gondolatok is eredményeknek tűntek.) Olyan társadalmi közeg volt az, amely felfokozott vitaszellemével, rendkívüli aktivitásával cáfolt vagy igazolt, de mindenképpen ösztönzött és jelentőssé tett.

Tyimosenko sajátos rezonőre volt a már megszületett gondolatoknak. Visszhangozta az új eszméket, és felfokozta erejüket. Elsősorban azzal, hogy *tudományos keretet* adott nekik. A spekuláció erejével tette Tyimosenko *egy rendszer részévé* azt, amit az újítók mint a fiatalos, anarchisztikus manifesztumok harsozó jelmondatait vetettek oda. Tyimosenko megőrizte, kifejlesztette, rangra emelte ezeket a gondolatokat, sőt oktatási anyaggá tette. Tyimosenko nem volt újító, ő azok közé tartozott, akik nélkül nincs termékeny újítás. Ezért idézi szinte minden újító őt, s ezért kell — mint az ilyen szerepet játszó legjelentősebbikét — megemlíteni a szovjet avantgarde elméletéről beszélve.

Ez a pozitív szerepe a spekulációnak: a kategorizálás, a rendszerezés, a tudományosság megteremtése. (Tyimosenko könyve csupa rendszerbe szedett és következetesen kibontott kategória és alkategória.)

Nagyon jelentős, hogy Tyimosenko kimondja (ha úgy tetszik Eizenstein helyett): minden módszer meghatározott hatások kiváltásának szükségszerűségéből ered. Ezt követően a montázsmódszerek ismertetése már rendkívül didaktikus, de nem nélkülözi a jelentős

mozzanatok, például annak felfedezését, hogy a hangsúlyt nem feltétlenül a felgyorsulás adja. A felgyorsulásnak inkább a nem pszichológiai jellegű helyeken van jelentősége (például üldözés esetében). A pszichológiai jellegű helyeken (amikor a színész kerül előtérbe) éppen a lelassulás adja a hangsúlyt. Kitekintett Tyimosenko a ritmus összetevőinek bonyolult kapcsolatára is, megállapítva, hogy a kiteljesedés előtt a cselekmény általában lelassul, a montázs viszont felgyorsul. Mindezek azonban részkérdések, amelyeknek szerepe legfeljebb az oktatásban volt nagy. Tyimosenko rendszerező művével alapjában véve egy kísérleti irány igazolását adta. Azzal segítette az avantgarde-istákat, hogy a cikkekben, kiáltványaikban sokszor felszínesen, ötletszerűen kifejezett nézeteik elleni támadások tudományos apparátusba ütközzenek. S hogy az újíto tételek rászorultak ilyen védelemre, azt nem egy avantgarde művész és teoretikus sorsa mutatta. Közöttük talán leginkább Dziga Vertové.

DZIGA VERTOV

Lenin a filmről

A dokumentumok és megemlékezések bizonyosságot adnak arról, hogy talán egyetlen politikai vezető sem tartózkodott annyira az állásfoglalástól olyan területtel kapcsolatban, amelyen nem érezte kompetensnek magát, mint Lenin. Művészeti kérdésekben általában Anatolij Lunacsarszkijhoz utasította a nála érdeklődőket. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Lenin – mint politikus – ne foglalkozott volna a filmmel, vagy ne lettek volna gondolatai róla. Nem véletlen azonban, hogy ilyen gondolatai leginkább közvetve váltak ismertté, azokon keresztül, akikkel Lenin megosztotta őket. A megnyilatkozásokra beszélgető partnerei is ösztönözték. Alekszandr Bogdanov – a Proletkult későbbi ideológusa – még finnországi együttlakásuk alkalmával hívta fel Lenin figyelmét a film tömegkultúrális jelentőségére. Erről beszélt később Lenin Vlagyimir Boncs-Brujeviccsel, hangsúlyozva, hogy a spekulánsok kezében a film több kárt okoz, mint hasznot, mert megmérgezi a tömegeket. Természetesen még több beszélgetést folytatott Lenin a filmről Anatolij Lunacsarszkijjal. Neki fejtegette *a felvilágosításról, a szocialista eszmék terjesztéséről beszélve a film kiemelkedő szerepét a művészetek között*. Kifejezte azt a véleményét is, hogy az *új, kommunista eszmékkel áthatott, szovjet valóságot tükröző filmek gyártását a*

híradókkal kell kezdeni, bár feltételezte, hogy az ilyen filmek gyártásának az ideje még nem jött el. Nagyon nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy a filmeknek közönsége legyen, tehát tényleg tömeghatást fejtsenek ki. Ennek érdekében megengedhetőnek tartotta, hogy a felvilágosító filmekhez a közönséget szokványos típusú művekkel toborozzák (de ne erkölcsstelen vagy ellenforradalmi filmekkel).⁹

Lenin tehát két fontos tételt is megfogalmazott. Az egyik a korábbi – üzleti célú – film tagadása volt. A másik a film valósághoz fordulásának, a híradóknak a kiemelése. Nem kell azt képzelni, hogy ezek mint lenini felismerések döbbsentették rá a művészeket a bennük megfogalmazott igazságokra. A filmművészek már korábban is hasonló gondolatokat hangoztattak. (Lenin legjelentősebb filmmel kapcsolatos megnyilatkozásának dátuma: 1922.) Az adott helyzet hasonló felismeréseket diktált. Itt nem a felismerés eredetisége a lényegesebb, hanem a politikus és a művészek felismerésének egyessége, ami lehetőséget adott a kísérletezésre, a film megújítására. A politika elkerülhetetlennek látta a világ megváltoztatását (az emberek tudati befolyásolásán keresztül is), és ehhez igényelte a film segítségét, annak tudatában, hogy csak a megújult film képes a segítségre. *A filmnek mint új eszmék terjesztőjének* – különösen Lunacsarszkij megnyilatkozásaiban visszhangzott ez¹⁰ – *rendkívüli feladat jutott*. Nagyobb feladat, mint amit a híradó teljesíteni tudott. Itt már a felfokozott hatásról – agitációról, propagandáról – volt szó. A művészek nem egyszer – utánpótlás nélkül, a maguk eredetiségével – szinte szó szerint a politikusok és kultúrpolitikusok

szavaival fogalmazták meg a törekvéseiket. A célt, amelyet a filmmel el kell érni. – Az eszközökkel, a formai oldallal a politikusok nem foglalkoztak. (Természetesen – írhatnánk, ha azután nem következett volna egy olyan – ki tudja mikor végződő – szakasz, amelyben politikusok és kultúrpolitikusok a művészet formai oldalának szentelték és szentelik figyelmüket.) Persze bármennyire is tudatában voltak akkor, hogy a kísérletező művek általában azonnal nem érnek el tömegsikert, előfordult, hogy megvonták a támogatást egyik vagy másik avantgarde művésztől. Dziga Vertovot elsősorban lehet ezek között említeni. Mindez azonban semmit sem von le annak érvényességéből, hogy a kornak igénye volt a megújuló filmművészetre, s az irányítók és alkotók tudatában voltak ennek az igénynek, ki tudták használni azt a lendületet, amelyet ez a követelmény adott. Ezért nem lett a szovjet avantgarde – a némethez és a franciához hasonlóan – egyszerű műhelykísérletezés, hanem a filmet átalakító, sőt megteremtő nagy társadalmi-művészeti áramlat.

Indíttatás

Dziga Vertov, eredeti nevén Denisz Arkagyevics Kaufman – (1896–1954) – lengyel-zsidó származású. Apja olvasottságáról városszerte ismert antikvárius volt. Így Vertov sűrű intellektuális közegben nőtt fel. Rajzolt és írással is próbálkozott, de nem nagy sikerrel. A pétervári Pszichoneurológiai Főiskolára iratkozott be. Auditív laboratóriumát mintegy hobbyként hozta

létre, benne akusztikai kísérleteket végzett. 1918-ban áttelepült Moszkvába, és a Moszkvai Filmbizottság híradórészlegén földije, Mihail Kolcov mellett kapott munkát. A legkülönbözőbb híradókat szerkesztette (ez akkor szinte csak az anyagok összeállításával volt egyenlő) – a *Kinonyegyelját*, a *Goszkinokalendar*t, később a *Novosztji Dnyát*. Az 1919-ben megjelent *Kinyematográf*-kötetben Platon Kerzsencev új típusú híradót követelt: nem passzív, protokollárisat, hanem publicisztikailag átgondolt és összeállított dokumentumokat. Ugyanebben az évben megjelent Vertov első manifesztuma (Manifeszt o razaruzsenyiji tyeatralnoj kinyematográfiji – *Kino-fot*, 1919. 22.), amelyben már a színpadias filmmel szállt szembe. 1920-ban Vertov agitációs vonaton dolgozott (amely programjába felvette Vertov filmjét is). 1921-ben a Politikai Felvilágosítás Irányítása (Nagyezsda Krupszkája volt a vezetője) filmrészlegét vezette. Itteni munkatársaiból hozta létre azt a stábot, amely – majdnem a tűzoltókhoz hasonlóan – képes volt a helyszínre sietni, hogy a rendkívüli eseményeket filmre vegye. 1922-ben megteremtette a Kinoki (Filmszemek) nevű csoportot, ezen belül a Hármak Tanácsát. 1922-től kezdte szerkeszteni a *Kinopravda* (Filmigazság) című híradóját. Lényegében ezzel kezdődött igazi alkotómunkája.

1922-től együtt dolgozott operatőr bátyjával, Mihail Kaufmannal és már korábbtól feleségével, a vágó Jelizaveta Szvilovával. (Vertov velük alkotta meg a Hármak Tanácsát).

Futurista vonzalmának megfelelően 1923-ban – a Kinoki-csoport megalakulásakor – Vertov *Kinok-Re-*

voljucija című manifesztumát a *LEF* folyóiratnak ugyanabban a 3. számában közölte, amelyben Szergej Eizenstein első manifesztuma is megjelent.

Nyilvánvaló volt az olasz, hanggal kísérletező futuristák hatása Vertovra. De nem szabad arról sem megfeledkezni, hogy ebben az időben a valóságselemek montírozása meglehetősen általános volt a szovjet színházakban is. Ezt a konstrukciós elvnek megfelelően – az utánzással állították szembe.

Meghatározott művészi indíttatások és Vertov saját hajlama mellett a valóság alakulása is előtérbe hozta a híradót. Nincs itt szükség és lehetőség a krónika és a dokumentumfilm filmtörténetileg némileg változó, de alapjaiban végig sokban azonos problémáinak tárgyalására. Azt azonban hangsúlyozni kell, hogy bizonyos időszakokban semmi sem pótolhatja a valóság legközvetlenebb és a szó köznapi értelmében hű képét. Aligha lehet véletlennek tartani, hogy a II. világháború után, a háborús bűnösök nürnbergi perében bizonyító anyagként filmfelvételeket vetítettek a koncentrációs táborokról.

A jelenség és a lényeg viszonya nagyon bonyolult, attól kezdve, hogy a jelenség közvetlenül kifejezi a lényegét, azon keresztül, hogy a kifejezés csak részleges, egészen addig, hogy a lényeg teljesen ellepleződik a jelenség által, minden előfordulhat. A gyakoribb természetesen az elleplezés, hiszen éppen ez teszi szükségessé a tudományok létét. Vannak azonban események – a szovjet valóság viszonylatában a polgárháború, a társadalmi rend korszakos változása stb. –, amikor a lényeg viszonylag közvetlenül megnyilatkozik. Ugyanúgy, ahogy a hitleri koncentrációs táborok is

közvetlenül mutatták meg a fasizmus lényegét. A polgárháború stb. idején tehát a tények önmagukért beszélnek. Sőt, ellene szólnak annak a kommersz filmi ábrázolásnak, amely az új társadalmi helyzetben csődbe jutott. Nem megörökíteni az elnyomás és nyomor jegyeit, nem megmutatni a régit visszakívánó erők pusztítását és gyilkolását — egyszerűen nem lehetett. Nem véletlen, hogy a film egyik korai esztétája, Ricciotto Canudo kizárólag a háborús dokumentumfilmet tartotta igazi történelmi filmnek. Az ábrázolás kérdése azonban sokkal összetettebb ennél. Nemcsak a jelenség és a lényeg kapcsolatának bonyolultsága, hanem a hitelesség problémája miatt is. Ez pedig összefügg a hatásossággal, amely nem vizsgálható anélkül, hogy tisztáznánk a néző tudati változtatásának irányát.

Egy oldalról Vertov számára adva volt a futurista-konstruktivista ihletés, és Kulesov elsősorban a montázssal folytatott — a film alkotó jellegét kutató — kísérletezéseinek az eredménye. Más oldalról azonban érzékelhetővé vált, hogy a másolás — a passzív híradószerű megörökítés — nem biztosítja a kellő hatást, mert nem tárja fel az összefüggéseket, hanem csak érzékletes képet ad az általános ismeretekhez. Ez pedig nem elegendő ahhoz, hogy tudati változás következzen be. Vertov ezért törekedett a megmutatás helyett a megismerésre — anélkül azonban, hogy elveszítené azt az erőt, amelyet a valóság tartalmaz — a megjátszással szemben. Ebből fakadt egyrészt az a szándék, hogy az életet úgy fényképezze, ahogy van, előzetes rendezés, alakítás nélkül, de az így kapott anyagot a megismerés követelményeinek megfelelően

konstruálja meg. Így alakult ki lassan Vertov Filmszem-elmélete manifesztumokban, cikkekben, beszédekben.

A Filmszem-elmélet

Vertov nem írt összefoglaló művet, így kisebb megnyilatkozásából kell összerakni elméletét, némileg a kronológiai sorrendtől is eltekintve, és kivételesen a húszas évek határát is túllépve.

A kiindulópont mindenestre a *művészet tagadása*. Vertov és a Kinoki-csoport teljes egészében elvetette a művészetet, mert azonosította azzal a szalondrámával, amely – szerintük – csak az idegeket borzolja. Vertov nagyon szélsőségesen fogalmazott: minden olyan film, amely forgatókönyvre és színészi játékra épül, nem más, mint színházi előadás. A film fénykép-szerűsége sugallta a valósághoz fordulást, amit a kor is megkövetelt. Ezt nem lehetett a fényképezett színháztól, a színpadias filmekről való teljes elfordulás nélkül végrehajtani. Persze Vertov nemcsak a színpadiasságot, hanem az irodalmiságot is elvetendőnek tartotta. Kijelentette, hogy a film egyes részletei között *teljesen felesleges irodalmi kapcsolatot (szüzsé) teremteni*, mint ahogy előzetes forgatókönyvet is felesleges készíteni. Az életanyagból kell kiindulni, és annak „diktálása” nyomán kell eljutni az alkotáshoz. A valóság-darabok maguk állnak össze témává. – Mindez tehát a hagyományos film egészében és részleteiben való elvetése. Főleg pedig az eleve rendezettségtől va-

ló elhatárolódás, a valóság megmásításával készített filmek tagadása.

Mi az, aminek mindezek helyére kell állnia?

Vertov a világ filmérzékeléséről beszélt, de nem egyszerűen a fotogenikusság értelmében, hanem ezen túl lépve. A világ filmérzékelése a felvevőgép, a kamera filmszemként való alkalmazásával megy végbe. *A vizuális jelenségek káoszában az emberi szem nem tud kiigazodni, de a filmszem, amely nem az emberi szem látásmódját másolja, igen.* A kamera irányítja a figyelmet egyik jelenségről a másikra, és így tárja fel a lényegét. (Szemjon Tyimosenkónál ez már visszhangra talált.) Nyilvánvaló, hogy más ez, mint a színház, ahol a néző nem tudja, mit nézzen. A filmszem a montázs segítségével jelenségeket alkothat – ahhoz hasonlóan, ahogy ezt már Lev Kulesov fejtegette a film alkotó jellegének bizonygatásakor.

A filmszem nem más, mint a filmmel kapcsolatos eszközök összessége. Mindennel egyenlő, ami a filmen belül segít az igazság feltárásában. Ezért *a filmszem a filmigazságot adja.* Benne valósul meg a tudomány és a film összefogása annak érdekében, hogy a világ kommunista értelmezése lehetővé váljon. (Lásd Eisensteint az emocionális és racionális dualizmusának megszüntetéséről.) Meg kell mutatni a dolgozónak az ellenségeiket és barátaikat a maguk valóságában – mondta Vertov.¹¹ Ebben különös jelentősége van az ellesett felvételnek. Az igazi film – a kamerával felvett dokumentáris anyag megszervezése.

A dokumentum eredetileg bizonyítást jelentett, a filmes köznyelvben általában valóságanyagra utal. De a dokumentumfilm több a híradónál, több a valóság

mozzanatainak felsorakoztatásánál. Ettől a kettős értelmezéstől nem lehet eltekinteni.

Vertov általában szintén nemcsak dokumentáris anyagról, hanem tényekről is beszélt. *A film – a film-szalagon rögzített tények összessége, a tények sorozata, a dokumentumok olyan montírozása, egyesítése, hogy a gondolati összefüggések egybeessenek a vizuálisakkal.* A tények tehát nem egyszerű egyedi jelenségek, események Vertovnál. Ő kiemelte a tényeket a maguk idő- és térbeli összefüggésükből, anélkül hogy teljesen elvonatkoztatta volna őket a valóságtól. Hangsúlyozta, hogy egy-egy tényben sok más tény összegeződik. S ennek az összegeződésnek a módja – a montázs, amely filmgondolatokat ad vissza.

A hagyományos művészet tagadása nem túl eredeti ebben a korban. A montázs alkotóerejének felfedezése szintén nem. De Vertov túllépett ezen, és a lényegfeltárást, a megismerést hangsúlyozta. Bár ő sem hanyagolta el a hatásosság kérdését (lásd lent), de elmélete középpontjában a valóság filmmel kapcsolatos felfedezése állt. A felvett tények olyan kapcsolata, amely összefüggéseket, mozgástendenciákat tár fel, tehát bizonyos fajta általánosítást eredményez. Pontosán *dokumentumfilm*es általánosítást. A nagyon korán létező riportfilm (krónika) is rögzített tényeket. De azok a maguk lényegéből alig tártak fel többet, mint amennyit a jelenségek a mindennapi életben is megmutatnak belső összefüggéseikből. A dokumentumfilm túllépett ezen. Nem törekedett arra, hogy teljes konkrétságában (viszonyai teljes pontosságában) megőrizze a jelenségeket, mint a riportfilmek, hanem egy lényegfeltárási struktúra részeivé tette őket. Meg-

őrizték valóságukat a hatásosság értelmében, de ugyanakkor el is veszítették földrajzilag és kronológiailag behatárolt jelenség-voltukat, mert már egy bizonyítás elemeivé váltak. Vertov filmjei szinte valamennyien egy-egy társadalmi folyamat végbemenetelének szűkségességéről győzik meg nézőjüket – esztétikai minősítéssel.

Vertov követői később egyre inkább egy-egy tételt illusztráltak, mégpedig a jelenség és lényeg szoros kapcsolatának figyelembevétele nélkül. (Elegendő az évforduló-filmekre gondolni, amelyek a legkülönbözőbb alkalmakhoz ugyanazokat a hidakat, gyárakat, óvodákat stb. kapcsolták, bár azok e tekintetben nem bírtak bizonyító erővel.) Vertovnál a kapcsolat még szoros volt, annak ellenére, hogy *a dolgok szimbolikus jelentést is nyertek*. A kigyulladó villany nemcsak az újjáépítés ténye volt, hanem a haladás szimbóluma is. Csakúgy, mint a közös munka után a munkás és paraszt kézfogása, amely a jó munka megpecsételésén túl a munkás-paraszt szövetséget is szimbolizálta. De csak egy meghatározott – lényeget feltáró – szerkezetben! – Ezért Vertovnál a tények filmtények, nem pedig egyszerű jelenségek.

Ha viszont végbemegy az általánosításnak (mint lényegfeltárásnak) ilyen folyamata, akkor különösen fontos gondoskodni a film élő voltának megőrzéséről. (Eizensteinnek hasonló a problémája.) Vertov a filmet a mozgás művészetének tartotta, amelynek anyagait az intervallumok, a mozgásfázisok adják. Ezekből épülnek a képek. *A mozgás szervezésének alapfoka nála az intervallumok képekbe szervezése.*

Vertov már igen korán beszélt az intervallumokról. Kezdetben ezt — akusztikai érdeklődésének megfelelően — zenei értelemben tette. Később sem mint a tér vagy idő két pontja közé eső részt értelmezte. Úgy fogta fel, mint a film két kockájának összekapcsolását, mint az egyik plánból a másikba való átmenetet. Így jutott el a filmtér és a filmidő felfedezéséhez, pontosabban a montázs nem létező jelenségeket létrehozó erejének a felismeréséhez. Tehát nemcsak filmtér és filmidő van, de filmmozgás is. A filmképek olyan egymásutánja, amely a valóságból azt mutatja meg, amit az emberi szem különben nem lát, ugyanakkor a néző csupa valóságos dolgot észlel a vásznon. *Ez a montázs gondolati (gondolatteremtő) erejének kiemelése.* Azért nem szükséges tehát a valóság előzetes szervezése, mert a montázs mindezt pótolni tudja. Sőt Vertov még a vizuális momentumok szembeállításának ötletéig is eljutott — megelőzve ezzel Szergej Eizenszteint (igaz, ezt az eszmét nem dolgozta ki).

Nem véletlen tehát, hogy Vertov nagyobb jelentőségre tett szert Kulesovnál. Vertov a film eszközeivel — a színház és irodalom tagadásával — eljutott a valóság lényegének feltárásához. Hiányzott azonban nála a másik oldalnak, a hatásosság oldalának gondosabb kimunkálása. Elmondta ugyan, hogy a filmnek új közönségre van szüksége, amelyet a munkásklubokban kell keresni (Vertov filmjeit általában nem moziban vetítették). Beszélt a megszervezett tényanyag agitációs hatásáról, a film által kifejezett eszmék összekötő, tudati kapocs-szerepéről. Mindezek azonban nem fonódtak szorosan össze a film lényegfeltárásáról mondotakkal.

Kulesov túlságosan megmaradt az általában vett hatásgyakorlásnál; Vertov túlságosan a valóság lényegének általában vett feltárására, az összefüggések és folyamatok szükségességének bizonyítására összpontosított. Hiányzott még egy lépés.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy Vertov többet tett, mint amennyit a LEF valójában megengedett, hiszen a LEF hívei ellene voltak az általánosításnak, és az életanyag pontosságát tartották az agitáció legfontosabb formájának.

A LEF hívei az irodalomban a riport és a karcolat mellett álltak ki, a képzőművészetben a festményt a fényképpel kívánták felcserélni. Innen már csak egy lépés volt számukra a film. Ezért támogatták Vertovot. Persze más dolog volt az irodalmi, és más a filmi hagyományok tagadása. Amikor Vertov szembefordult a pszichologizálással, ez nem volt egyenlő Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov tagadásával. A filmben ez a tagadás majdhogynem szükségszerű volt. Már csak azért is, mert a NEP időszakában a magánstúdiók folytatták a hagyományos szalondrámák készítését. A *Proletkino* 1923. 1–2. számában nem véletlenül jelent meg a felismerés: „Szovjet film... A Szovjet Köztársaságban hat évvel a forradalom után sincs!”

A helyzet azonban bonyolultabb volt ennél, s nem egyértelműen a LEF híveit igazolta.

Játék- és nem játékfilm

Mivel Vertov nem alapozta meg kimerítően törekvéseit, ezzel kezdetben a LEF hívei (elsősorban Alekszej

Gan) foglalkoztak. Ők azonban hamarosan elégedetlenek lettek Vertovval, mert szerintük csak a demonstratív jelenségekre fordított figyelmet, és elhanyagolta az élet kis tényeit. (Persze a filmtechnika fejlettségi foka másra nem is nagyon adott lehetőséget.) Alekszej Gan viszont a szociológiai kutatás szolgálatába kívánta állítani a filmet. Ezt ki is fejtette az *Éljen a lét demonstrálása* című művében (*Da zdavsztvujet gye-monsztracija bita* – Moszkva, 1923).

Vertovot másfajta következetlenségei miatt is érték támadások, alkotásaihoz szélesebb érvényű vita is kapcsolódott.

Vertov hangsúlyozta, hogy az életet úgy fényképezi, ahogy van, de a montázs valójában megváltoztatja a jelenségeket, azok tehát egyáltalán nem úgy jelennek meg a filmen, ahogy az életben találhatók. Elegendő arra gondolni, hogy kiemelte a tényeket a maguk valóságos kapcsolataiból, és egy művészeti eszmének alárendelve csoportosította. Igaz, hogy ez a művészeti eszme nem preconcepció volt, hanem az anyagból adódott, de ez a tények átértelmezésén mit sem változtatott.

Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy Vertov nagyon sok feliratot használt (köztük felfokozott érzelmi tartalmúakat is), és gyakran teljesen ezeknek rendelte alá a képeket, illetve segítségükkel teremtett olyan asszociációs kapcsolatokat, amelyek végképpen a szélsőségei a valóságos viszonylatok felbontásának. Így a montázs nála egyre inkább szerzői megnyilatkozássá vált, ami az egész filmre kihatott. Különösen szembetűnő volt ez akkor, amikor megjelent Eszfir Sub vágónak *A Romanov-dinasztia*

bukása (1927) című filmje, amely kizárólag híradóanyagokra támaszkodott, és ahol a montázs legszélsőségesebb felhasználása nem ment túl az elemi kontraszt-teremtésen. A LEF híveinek, akik semmiféle a valóságba való beavatkozást nem kívántak elismerni, ez jobban megfelelt. Ezért került sor 1927-ben A LEF és film című vitára (amelynek jegyzőkönyvét a *Novij LEF* 1927. 11–12. száma közölte).

A vitán persze szembe kellett nézni a ténnyel, hogy a játékfilmek is tartalmazznak teljesen valóságos részleteket (például a munkafolyamatok megmutatásakor). Végül elismerték, hogy van olyan eset, amikor a játékfilm helyesen használja fel a dokumentum-anyagot, amikor nem teszi tönkre (például amikor a hős foglalkozása indokoltta teszi egy valóságos szféra bemutatását). Ezzel viszont lényegében elismerték a játékfilm jogosultságát. De más oldalról is el kellett ismerniük. Kiderült, hogy kevés a dokumentáris anyag hatóereje a nézőre, nagyobb érzelmi töltésre van szükség. Ez mindenképpen – nem játékfilmben is – az anyag dramatizálására késztetett, és felvetette a kérdést: egyáltalán lehetséges-e agitációs hatás tendenciózus anyagválogatás nélkül, ami pedig már jelentős beavatkozás a valóságba. Rá kellett jönni, hogy éppen a felfokozott intellektuális és érzelmi hatás érdekében szükséges feladni a tér-idő szerint meghatározott konkrétságot. Illetve rá kellett döbbsen, hogy a hitelesség nem feltétlen függ össze a felvétel körülményeinek megőrzésével. Nem lehet eltekinteni az anyag válogatásától és szervezésétől. Mindez Vertov igazolását jelentette.

A vita így lassan áttolódott a játékfilm és nem játékfilm határának a kérdésére. Ebben nemigen lehetett megegyezésre jutni, legfeljebb azt állapíthatták meg, hogy nemcsak híradó- és játékfilm van, hanem közbülső stádiumok is. Jelentősebb azonban a megegyezés abban, hogy a rendező kezét nem lehet megkötni. Így az agitáció érdekében – Szergej Eizenstein művészetét igenelve – elismerték az attrakció jogosultságát is. S éppen Eizenstein volt az, aki a még hiányzó lépést megtette. De mivel ő sem az orosz formalista iskola elméleti támogatása nélkül tette meg ezt a lépést, itt is szükséges ennek az iskolának filmelméleti tevékenységével foglalkozni.

AZ OROSZ FORMALISTA ISKOLA

Előtérben: a forma

A filmtörténet tapasztalatai szerint alapjában három feltétele van *a filmművészeti fejlődés új mozzanatainak*: 1. *egy társadalmi feladat által ösztönzött jelentős szellemi mozgás*; 2. *annak lehetősége, hogy az alkotók a filmmel valami mellett vagy ellen képesek legyenek kiállni* (a feladat és a cenzúra értelmében egyaránt); 3. *ehhez megfelelő, dramatizálható életanyag megtalálása*.

Az első kettő léte a húszas évek szovjet valóságában kétségtelen, és egyiknek a szerepe sem lebecsülendő. Mivel a korabeli német és francia filmből hiányoztak, a német és francia avantgarde műhelyszerű mozgalom maradt. Vagyis nem terméketlen, nem eredménytelen mozgalom, de nem is társadalmi változást segítő irányzat. Ugyanakkor számtalan olyan film született a húszas években a Szovjetunióban, amely szintén az adott társadalmi feladattal birkózott, s mégsem vált filmművészeti alkotássá. Ezek elhanyagolták a formai oldalt. Megmaradtak a hagyományos – színpadias, illusztráló – úton, az új formai eredményeket legfeljebb külsőségesen alkalmazták. S egyáltalán nem jelentéktelen művészecskékre kell az ilyen alkotásokkal kapcsolatban gondolni, hanem olyan jelentős alkotókra, mint Jakov Protazanov és mások. Nem volt

elég csak a közönségre hatás szándéka. *Ezt a hatást filmművészetivé is kellett tenni.*

Az orosz formalista iskola képviselői – sok más mellett – elsősorban azt vizsgálták: mitől irodalom az irodalom, főleg pedig, hogy mitől költészet a költészet. Így jutottak el az irodalmiság vizsgálatához, tehát ahhoz, aminek megfelelője – ez persze nem jelent teljesen egybeesést – a filmszerűség volt. Egyre többen, egyre inkább felismerték, hogy a film nem játszhatja a régi alárendelt szerepét, hogy sajátosságait érvényesítő, önálló művészetté kell válnia. Ehhez azonban szükség volt a sajátosságok tisztázására, az önállóság elméleti megalapozására stb. Szinte elkerülhetetlen volt egy ilyen keresési folyamatban az orosz formalista iskola eredményeinek alkalmazása, mert hiszen éppen erről az oldalról nyújtottak segítséget. Sőt, mivel a formalista iskola irodalmárainak egy része forgatókönyvet is írt, általában közvetlenül kötődtek a filmhez. De még azok is érdeklődtek az új művészet iránt, akiknek a filmkészítéssel ilyen gyakorlati kapcsolatuk nem volt.

Így született meg a *Poetyika kino* (Moszkva, Leningrád, 1927) című kötet, amely néhány irodalmár – korábban már folyóiratokban kifejtett – filmről vallott nézeteit foglalta össze. Persze nem ez volt önmagában a segítség, de ebben a kötetben vált nyilvánvalóvá a film számára legközvetlenebbül a formalista iskola irodalmárainak elméleti alapállása és az az irány, amelybe a filmet mozdítani szerették volna.

Viktor Boriszovics Sklovszkij foglalkozott talán mennyiségileg a legtöbbet az orosz formalista iskola képviselői közül a filmmel, minőségileg azonban már nem volt ilyen eredményes a munkássága. Persze nincs szükség az irodalom területéről már ismert teoretikusok bemutatására, de azt meg kell jegyezni, hogy viszonylag korán kezdtek publikálni (Sklovszkij például már 1914-ben), bár a filmhez csak a húszas években kerültek közel.

Sklovszkij az *Ih nasztojasceje* című (Moszkvában 1927-ben megjelent) művében¹² már a *filmkockáról mint jelről beszélt, a filmnek pedig sajátos nyelvet tulajdonított*, amely ugyan még a kísérletezés stádiumában van, de amelynek kezd megteremtődni a nyelvtana. A jelek kötésének csak egyedi eseteként emlegette Sklovszkij a szűzsét, utalva Dziga Vertov tényekkel való ábrázolására. Ezzel kapcsolatban megállapította *a szovjet avantgarde műveinek egyik alapvető jellemzőjét: költeményszerűségüket*.

Persze azt sem hagyta figyelmen kívül, hogy a film éppen szerkezeti tekintetben még nem elég erős, az anyag uralkodik benne, tehát a valóságos jelenségek hatása. Ezért van szükség a szűzsére, mert az értelmi jelentést ad a képeknek. Ez a vele való szervezésnek a legfőbb eredménye. Sklovszkij azonban jobban rokonszenvezett a film-költeményekkel, másfajta szervezettségük miatt. A szűzsé nélküli film: versfilm – hangoztatta *A film poetikájában* megjelent „Költészet és próza a filmben” című tanulmányában. Míg a prózai mű a maga szűzsé-kontstrukciójával a

köznapi helyzetek kombinációján alapul, *a költői ábrázolásban nagyobb szerep jut a szerkezetnek, a technikai-formális mozzanatoknak. A formálás válik elsődlegessé.*

Sklovszkij inkább egy kíváncsi törekvést fogalmazott meg, semmint a valóságot, amikor levonta a következtetést: ahhoz, hogy a film nyelv legyen, vagy hogy a filmnek nyelve legyen, jelekre van szükség. A valóság képét jellé kell tenni. S ez a szerkezettel lehetséges. Az irodalmitól alapjában különböző – az irodalmi szüzsét csak segítségül használó – struktúrával, amely éppen azért költői, hogy a film maximális mértékben elszakadjon a másolt valósággal való hatástól. Tehát a filmnek a formálásra, a strukturálásra kell törekednie, nem a köznapi szituációk visszaadására.

Mindehhez hozzá kell számítani Sklovszkij fent már ismertetett nézeteit az ún. elidegenítésről, az új kapcsolatokról és a ritmizálásról, amelyek költőivé teszik a nyelvet. Így érthetővé lesz, miért volt fontos a film költőivé válásának sürgetése. Mert így fokozottabb mértékben szakadt el a film a másolástól, a valóság jelenségeivel való hatástól. Mint ahogy az irodalom sem a prózával született meg, a filmet is a valóságtól való maximális – költői – eltérés vezethette a művészetté válás felé.

Jurij Tinyanov

A művészetté válás egyik legnagyobb – ha nem alapvető – problémája, hogy az alkotó képes legyen valamit mondani a nézőnek, ennyiben szubjektumát érvé-

nyesíteni (annak megfelelően, hogy művészet az objektum és a szubjektum egységét nyújtja, eltérően a tudománytól, amely igyekszik túllépni a szubjektum határain). Ahhoz viszont, hogy a művész valamit mondjon, a nézőnek a mondanivalót közvetítő alkotást úgy kell felfognia, hogy az számára részleteiben és egészében ugyanazt jelentse, amit a művésznek, olyan értelmezést hívjon ki, amely az alkotó szándékainak megfelel. Ezért kell a differenciálatlan filmképet kiemelni abból az állapotból, hogy egyszerűen mint a valóság egy darabjának másolata hasson. A megidézett jelenségek a maguk diffúz voltában mindig több jelentésűek. Az egyik nézőre így, a másokra úgy hatnak, különböző asszociációkat idéznek elő, különböző tapasztalathoz kapcsolódva keltenek ilyen vagy olyan érzelmeket. *A jelle változtatás, az egy jelentés tehát feltétele annak, hogy a művész azt közölje, amit kíván.* Sklovszkij ezt az elidegenítéssel – az új kapcsolatba helyezéssel és ritmizálással – tartotta megoldhatónak, a szüzsét csak részesetnek számítva. A szovjet avantgarde számára ez nemcsak segítség volt, de gyakorlatilag is igazolta Sklovszkij nézetét. A filmek döntő többsége akkor – és még inkább azóta – mégsem nélkülözte a szüzsét.

Jurij Nyikolajevics Tinyanov az, aki a *filmszüzsének* különösen nagy teret szentelt kutatásaiban¹³ – mint olyan tényezőnek, *amely a jelentésadásban döntő szerepet játszik.*

A film poétikájában megjelent „A film alapjairól” című tanulmányában megállapította, hogy a film specifikus eleme kezdetben a látható ember, a látható tárgy volt. Ebből kiindulva azonban túllépett Balázs

Bélának a valóság mozzanatait felfedező-megismertető meghatározásán, hangsúlyozva, hogy a művészetben nem a tárgy a fontos, hanem a hozzá való viszony. És ez kihat a film minimális egységére is. A látható világot – Tinyanov szerint – a film nem mint olyat mutatja be, hanem elemeit különböző kölcsönkapcsolatokba állítja. Enélkül a film nem film, hanem csak fénykép lenne. A látható ember és a látható tárgy gondolati jelként eleme a filmnek. *A film eszközei átalakítják a tárgyat (egyben stíluseszközként is szerepelnek*, amennyiben alkalmazásuk az egyes művészeknél különböző). Ezért nem jogosult a fotogeneitás keresése, hiszen a tárgyak nem önmagukban fotogének, hanem a beállítás, megvilágítás stb., vagy teszik azzá. (Sőt, inkább filmgeneitásról kellene beszélni a fotogeneitás helyett.)

Tinyanov azonban a gondolati jellé alakításnak egy újabb fokára is kitért. Nagy figyelmet szentelt például a rész–egész viszonylatnak. A kettő között asszociatív viszony van, s ez kapcsolatot is jelent, de új irányba is tereli a néző figyelmét. Nyilvánvaló itt a gondolati jellé alakítás a fogalmi kapcsolat és a gondolkodás új iránya alapján. Teljesen más egy járó ember bemutatása, és más mozgó lábainak képe. Olyan jelenség jön így létre a filmben, mint a költészetben a szünekdoché.

De a *valóság átalakítása* a film művészeti eszközei – stíluseszközei – által *csak bizonyos szervezettség esetén megy végbe akkor, ha az eszközök rendszert alkotnak*. A dolgok sajátos szemantikai, gondolati felépítése szükséges. Ahogy a beállítások, megvilágítások stb. átrendezik a valóságközeget, úgy adódik

az átalakított és sajátos kölcsönkapcsolatba állított dolgokból és emberekből a világ gondolati átrendezése. Még a cselekvés is gondolati jellé változhat – metafora teremthető, például akkor, ha az emberek csók-váltása helyett a galambok csókolózását mutatja a film. A metaforateremtésben közrejátszik a kiemelő és hangsúlyozó premier plán is. Egy ember képe után egy disznó megmutatása nem az egymásmelletiségüket sugallja, hanem az ember megítélését. Az ilyen hasonlatok stb. felfedezésével rögzülnek a film – mint művészet – önálló gondolati törvényei.

A mozgásnak, a cselekvésnek ilyen gondolati funkcióját pótolhatja a montázs. Ebben az esetben nincs szükség a jelenség képen belüli mozgására, cselekvésére. A hasonlat, a metafora stb. ebbe a körbe is tartozhat. Az ember és a disznó nem végez cselekvést. Tehát visszajutunk a minimális egységhez: a filmben az egyetlen helyzetre redukálás egységgé válik, verssorra emlékeztető egységgé. Az egység – másokkal kapcsolatba kerülve a dolgokat gondolati jelentésekévé változtatja át. Persze ahhoz, hogy a kapcsolat létrejöjjön, megfelelően differenciálni kell az összekapcsolandó tényezőket.

A differenciálást nemcsak a képen belüli tartalom, de a film művészeti eszközei is szolgáltatják. S ezek – újra és újra ismételni kell – Tinyanov szerint stílus-eszközök is. A montázs ugyanis az ő nézetei szerint nem egyszerűen filmképek összekapcsolása, hanem azok differenciált váltakozása. S a közöttük létrejövő kapcsolat nemcsak az elbeszélésből adódik, hanem a stíusból is, lévén a stílus gondolati tényező.

A filmképek tehát differenciált és egyenrangú egységek, és váltakozásuk a verssorok váltakozására emlékeztet. A hasonlat annál is inkább jogosult, mivel a filmképek a verssorhoz hasonlóan csak részletet adnak, összekapcsolódásukkal pedig ritmus is teremődik – csúcspontokkal.

A valóságanyag megkonstruálásával tehát stilisztikai jegyek is létrejönnek. A konstrukció maga általában a mese (fabula) és a szűzsé felé mutat, amelyeknek különbözniök kell irodalmi értelmezéseiktől. (Ezt Tinyanov *O szcenariji* c. művében már előzetesen hangsúlyozta.)

A mesét Tinyanov mint a cselekmény egész szemantikai (gondolati) tervét határozza meg. A szűzsét viszont úgy fogja fel, mint ami a megkonstruált anyag összes kapcsolatának kölcsönhatásából adódik. Legnagyobb jelentősége mindenképpen a mese és a szűzsé viszonyának van. Ennek két alaptípusa van: 1. a szűzsé a mesére támaszkodik; 2. a szűzsé a mese mellett fejlődik. Az első esetben egyik meseszálát késleltetheti a másik, s ez mozgatja a szűzsét. Tinyanov példájánál maradva: Ambrose Bierce *Bagoly-folyó* című művében a halálraítélt gondolatainak kibontása kapja a főhelyet a kivégzés előtt. Vagy a másodrendű meseszálak játszanak késleltető szerepet. Például Victor Hugo *A nyomorultak* című művében, ahol a történelmi események leírása iktatódik be. A regény, mint nagy formátumú műfaj, megköveteli a szűzsé ilyen – tulajdonképpen mesén kívüli – fejlesztését. A nagy formátum a filmben is jelen van, de ott nem annyira a meseszálak mennyiségével, mint inkább a késleltető anyagok mennyiségével tűnik ki. A második esetben

a szüzsét a mese talányossága fejleszti. A meseszál keresése teremt feszültséget például Borisz Pilnyak *Meztelen év* című művében. Nyilvánvaló, hogy itt a stílus a szüzsé fő mozgató ereje.

Mindennek fontos műfaji jelentősége is van, hiszen a film első műfaja, a burleszk a példája annak, hogy a szüzsé mennyire a mesén kívül halad, mennyire a szemantikai-stilisztikai eljárásokból fejlődik ki.

Sklovszkij rámutatott, hogy a művésznek a filmben el kell tudnia mondani valamit egy azonos módon érthető jelrendszer segítségével, s ennek érdekében túl kell lépni a sok jelentésű valóságdarabok egyszerű bemutatásán. Tinyanov viszont azt hangsúlyozta, hogy a jelentésadás – legalábbis a gondolati jel értelmében – egy kapcsolatrendszerben megy végbe, amely sajátosan versjellegű, s a mese és a szüzsé sajátos kapcsolatát tételezi fel. Nagyon leegyszerűsítve (annyira, hogy így nem is felel meg teljesen az igazságnak): a filmet a mese túltengése elkerülhetetlenül irodalmias illusztrációvá teszi, jellege – anyaga és annak lehetséges megkonstruálása – a szüzsét hozza előtérbe. S itt találkozunk Sklovszkij és Tinyanov, azt azonban figyelembe kell venni, hogy a szüzsét némileg másképpen értelmezték. *Az átalakított valóság mozzanatainak szabadabb felsorakoztatásáról van itt szó*, másfajta kapcsolatról a másfajta anyag és konstrukció következtében. Ezért hangsúlyozta Sklovszkij az *Ih nasztójascseje* című írásában a filmre vonatkozóan, hogy jobb mai módra rosszul írni, mint tegnapi módra jól, és ezért marasztalta el Balázs Béla konzervativizmusát: „Dziga Vertovnak még a tévedései is érdekesebbek Balázs Béla filmjeinél.” Érződik mindebben a hagyó-

mányos illusztratív filmművészettel való szembesze-
gülés tudományos megalapozásának már nemcsak
vágya, hanem jelentősége is. Még inkább – s talán ez
a leglényegesebb –, hogy az orosz formalista iskola
képviselői nem az irodalomkutatás tanulságait erőlte-
tik a filmre, hanem az irodalom és a nyelv vizsgálatá-
nak tapasztalatait hasznosítva elemzik a film és a való-
ság viszonyát, a film nyelvi jellegének tisztázása érde-
kében. Párhuzam jön tehát létre egyrészt a köznyelv
és a költői nyelv között, másrészt a köznapi valóság
és a versjellegű film között. S ez – az elidegenítésre,
űgyszintén a jelre és a gondolati jelre utaló mozzana-
taival – a film művészetté válásának perspektíváját
nyitotta meg.

Borisz Eichenbaum

Borisz Mihajlovics Eichenbaum *Lityeratura i kino*¹⁴
című cikkében közvetlenül csatlakozott Sklovszkijhoz
és Tinyanovhoz, amikor kijelentette, hogy a mesét
kölcsonőzheti a film az irodalomból, de a szűzsé sa-
játos módon alakul benne a vágás és fotogeneitás ter-
mészete miatt. Vagyis a szűzsé nem annyira a mese
mozgásából, mint inkább stílusbeli momentumokból
épül. Nem véletlen hát, hogy *A film poétikája* című
kötetben megjelent írásának címe *A filmstilisztika
problémái*.

Eichenbaum is túllépett azon a passzív fotogenista
nézeten, hogy a film specifikus jegyek alapján választ-
ja ki anyagát, tehát hogy egyszerűen felfedez bizo-
nyos jelenségeket. – Szerinte is bármilyen jelenség

lehet fotogén az ábrázolás módszerétől és stílusától függően. A különbség azonban nem abszolút, bár ezt speciálisan soha nem vizsgálták az orosz formalista iskola képviselőit. Ők egy másik oldalról vizsgálódtak, némileg továbbvive a francia impresszionisták gondolatmenetét: *a fotogeneitás kifejező erőnek használva – nyelvvé válik*. Mit jelent ez? A jelenségek a film művészeti eszközeivel – plánokkal, beállításokkal megvilágításokkal stb. –, amelyek stilisztikai hatásúak, mássá válnak, kifejező erővé, amely a művész látásmódját, felfogását, értékelését érvényesíti, tehát lényegében nyelvvé, amelyen a művész azt mondja el, amit akar – másmilyennek, az ő értékelésének megfelelőnek mutatja a valóságot.

Ha viszont nyelvvel van dolgunk, akkor lennie kell valamilyen tagolásnak, tehát minimális egységnek is, mert másképpen nyelv nem képzelhető el. A tagolásban Eichenbaum szerint annak az ún. montázskockának van jelentősége, amelyet legpontosabban Szemjon Tyimosenko határozott meg, azonos optikáról, plánról és látószögről beszélve.

Eichenbaum hangsúlyozta, hogy az *alapvető szemantikai szerep – a többértelműség megszüntetésének feladata – a montázsé*. A montázsban legfontosabb a gondolati egységek kialakítása, s ezek mintegy film-mondatként foghatók fel. A montázs nagy problémája a film-mondatok összekapcsolása és ez nem formális mozzanat.

Eichenbaum a *Lityeratura i kino* és *A filmstilisztika problémái* című írásaiban egyaránt felvetette az ún. belső beszéd kérdését. A nézőnek fel kell fognia a montázs-kockák, a film-mondatok jelentését, hiszen

ezek éppen ezért jeltermészetűek (Sklovszkij), gondolati jelek (Tinyanov). Eichenbaum szerint ennek érdekében jön létre a *belső beszéd, az összefüggő gondolati folyamat. A film befogadása összekapcsolódik az egyes részeket összekötő belső beszéd kialakításával. A felépítésnek számolnia kell a belső beszéd szükségességével. Kielégítő motiválás nélkül ez nem oldható meg. A kapcsolás alapját az asszociációk adják. Ezek sajátosságára jellemző, hogy még a film-metaphora is csak verbális metaforára támaszkodva létezhet. A szűzsé tehát (Eichenbaumnál ennek tartalma a Slovszkij-féle – meséhez közelebb álló – értelmezéssel egyenlő) nem oldja meg a kapcsolás kérdéseit, már csak azért sem, mert a filmben gyakran tűnnek fel tisztán fotogén mozzanatok, amelyek a belső beszédet megtörik, de teljesen nem semmisíthetik meg. S hogy nem semmisíthetik meg, abban a stílus játszik szerepet – az anyag alkotó felfogásról árulkodó, alkotói értékelést kifejező formai kezelése, feldolgozása.*

Jurij Tinyanov szerint (amint azt *Kino-szlovo-muzika* című cikkében kifejtette) a benyomások erejét tekintve a film utolérheti a színházat, de a bonyolultságot illetően soha nem éri utol. Eichenbaum is úgy beszél róla, mint primitív tömegművészetről, amely éppen a kor ilyen igényének megfelelően jött létre. A film gondolati eszközét tekintve primitív, de tömeghatásában grandiózus. Olyan erőről van tehát itt szó, amely merőben sajátos, szinte valóságos benyomást nyújt, de tudati szervezőerővel is bír. Nem az irodalom módján, hanem a valóság elemeinek kifejező erővé, stílusjeggyé tételével. Ezért van jelentősége

a fotogeneitásnak is és a fotogénné tételnek is. Ez utóbbi viszont a nyelvteremtéssel egyenlő, amelyen a művész már saját mondanivalóját fejezheti ki. Az alkotó valóságváltoztató szándéka és annak formai megvalósítása között tehát más (kevesebb) szerepet játszik a mese és a szűzsé, mint az irodalom nagy formátumú műveiben. S ez nemcsak az avantgarde művek versszerűsége mellett szól, hanem az új anyag és a neki megfelelő konstrukció sajátos jellegének elméleti felismerésére vall, pontosabban a felismerés tudatosítására.

Az orosz formalista iskola képviselői — bár nemigen beszéltek a valóság átalakításáról a filmművészet segítségével, sőt inkább formai oldalról közelítettek a problémához, mégis — a film önálló művészetté válását alapozták meg az elmélet segítségével. Nemcsak a színpadiasság, hanem az irodalmiság ellen is felléptek, és hangsúlyozták, hogy a film képes ezektől megszabadulva, a saját természete érvényesítésével hatást gyakorolni, gondolati szervezőerőt érvényesíteni.

Nincs szükség arra, hogy *A film poetikája* című kötet összes szerzőjének írását ismertessük. A felsoroltak a legjelentősebbek. Amilyen utat ők elméletileg bejártak, olyan utat tett meg a művészet gyakorlatában Eizenstein, aki állandóan gondolati reflexiókkal kísérte alkotásait, a formalisták eredményein még túl is lépve. Nem véletlen, hogy a szovjet avantgarde művészetének és elméletének egyaránt ő jelentette a csúcst.

SZERGEJ EIZENSTEIN

Krónika és agitka

A húszas évek szovjet filmelméletét vizsgálva természetesen azokat a műveket vesszük figyelembe, amelyek valóban a húszas években születtek. Ettől két esetben térünk el. Akkor, ha egy később készült tanulmány összefoglalva adja a korábbi írásokban vallott nézeteket, vagy ha a szerző különösen jelentős (Vertov esetében az utóbbiról volt szó). Ilyenkor azonban jelezni kell az eltérést a húszas években vallott nézetektől. Vertovnál ez meglehetősen jelentéktelen, Eizensteinnél azonban igen lényeges. Eizensteint ugyanis – mivel alkotása és egyénisége a húszas években a legjelentősebb volt – később sok kritika érte, s ezek között a legsúlyosabb a formalizmus vádja volt. Eizenstein tehát egyre inkább védekező pozícióba kényszerült. Vertov ezt a Lenin-filmjével és a legjelentősebb építkezés bemutatásával valamennyire elkerülte. Eizenstein felülvizsgálta a nézeteit, s ha teljesen nem is tagadta meg, kétfajta módosulás tapasztalható nála. Egyrészt a montázs mellett – amelynek primátusát kezdetben feltétel nélkül hangoztatta – más tényezőket is egyre inkább figyelembe vett. Másrészt egyre nagyobb apparátust vetett be a montázs védelmében, így lassan már nem a filmmontázst vizsgálta, hanem a montázs selv érvényesülését a művészetben általában és a filmet mint szintetikus művészetet.

Számunkra nem ez a lényeges, hanem a film művészetté válásában játszott — jelen esetben — elméleti szerepe, a húszas években.

Szergej Mihajlovics Eizenstein (1898–1948) túlságosan ismert személy, semhogy bemutatása részletezést igényelne. Lettországi származású. Apja Riga város főépítésze lévén fiának nemcsak anyagi jólétet, hanem a gazdag kulturálódási lehetőséget is biztosítani tudta. 1916-ban Szergej Eizenstein Petrográdba ment, hogy mérnöknek tanuljon. Tanulmányait még nem fejezte be, amikor 1919-ben a Vörös Hadseregben már erődítmények készítésében vett részt. A Vörös Hadseregben, a frontszínházakban, illetve a helyi klubokban kezdődött díszlettervezői és színházrendezői tevékenysége. Közben a vezérkar iskoláján japán nyelvet is tanult. Eizenstein 1920 nyarán szerelt le. Munkásszínházban akart tanulni, de nem vették fel (nem munkás származásúakat csak 10%-ban vettek fel). Végül a Proletkult I. Színháza alkalmazta díszlettervezőnek. 1922-ben Eizensteinnek kis időre (9 hónap) sikerült alkalmazást kapnia Vszevolod Mejerhold színházában. Ezzel egyidőben Szergej Jutkevics-csel együtt más rendezők számára is dolgozott. Ebben az időben látogatta a FEKSZ kísérleti műhelyt is (lásd lent). 1922-ben visszatért a Proletkulthoz, a drámai művészetek iskolájába, amelynek műhelyvezetője lett. 1923-ban rendezett először, Alekszandr Osztrovskij *Bölcs ember is követ el hibákat* című darabját. Ebbe egy filmbetét volt illesztve, amelyet Dziga Vertov passzív részvételével készített. Eizenstein ekkor — és következő színdarabrendezése idején — közeledett a LEF-hez, és kezdett manifesztumokat

publikálni. Egyre inkább unta a Proletkult szavalókórusait és verselését. Ez is szerepet játszott abban, hogy a színház társulatával átment a film területére, és 1924-ben elkészítette a *Sztrájkot*. — Bizonyos előkészülettel a filmhez már rendelkezett. 1921-ben látta David Griffith *Tűrelmetlenség* (1916) című filmjét, és a FEKSZ tagjaival együtt kutatta a filmtechnikai eljárásokat. 1924-ben Eszfir Sub vágó mellett részt vett Fritz Lang *Dr. Mabuse* (1922) című filmje orosz verziójának elkészítésében, vagyis átvágásában.

Szergej Eizenstein 1922-től publikált cikkeket. Összefoglaló művet csak a negyvenes években írt. Bár műveit egy hatkötetes válogatás nagyjából összefoglalja, mivel az nem teljes, írásainak eredeti megjelenését jelöljük. Az ezekben kifejtett tételek ismertetése előtt azonban ki kell térni arra a mozzanatra, amely a legnagyobb szerepet játszotta a film művészetté válásában a szovjet avantgarde-on és Eizenstein művészetén belül. Ez az agitáció problémája.

Aligha lehet egy ilyen behatárolt tárgyú műnek a feladata, hogy megrajzolja a művészetté válás modelljét vagy éppen a tipológiáját. Ezt a kérdést azonban mégsem lehet megkerülni. Persze nem azért, mert — mint annyian hangoztatták — a film az egyetlen művészet, amely a modern korban, megfigyelhetően, feltérképezhetően jött létre. Valójában nem a film az egyetlen művészet, amely az utóbbi időben jött létre. A fotó is művészetté vált, és a hagyományos művészetek is olyan megújulást produkáltak, amelyet egyenlőnek lehet tekinteni a művészetté válás folyamatával. Nyilvánvalóan senki sem azonosíthatja a beton, acél és üveg alapján létrejött építőművészetet

a hagyományos építési anyagok felhasználásával kialakulttal. Másrészt viszont a művészetté válás inkább utólag válik tudatossá, így elég nehéz előzetes és párhuzamos tudományos felméréseket végezni. Az egész korai filmtudomány nem annyira megfigyeléseket rögzített, mint inkább programokat fogalmazott meg a film művészetté tétele érdekében – olyan programokat, amelyeket éppen a hagyományos művészetek ismerete alapján a többség tudománytalannak tartott. A filmnél még az is bonyolította a helyzetet, hogy sajátos és önálló művészetté válásának ténye még ma sem általánosan elismert, és az elismerés hiánya egyáltalán nem alaptalan. Pontosabban ma talán kevésbé megalapozott, mint éppen a húszas évek szovjet avantgarde-ja idején volt.

Mindezek után talán nem váratlan, hogy az a két művész-teoretikus, aki a szovjet avantgarde-ért a legtöbbet tette – Vertov és Eizenstein – egyáltalán nem valami nagy művészeti céllal indultak neki filmpályájuknak, mert a filmet egészen másra, a hagyományos művészetektől messze eltérő célra akarták használni. A film éppen azok alkotásában vált leginkább művészetté, akik a legkevésbé akarták művészetté átalakítani. Olyasmit próbáltak vele csinálni, amire a többi – hagyományos – művészetet nem tartották képesnek: meg akarták változtatni – nem az embereket, hanem a tömegeket. Azokat a tömegeket, akik akkor sem sokat foglalkozhattak volna más művészetekkel, ha történetesen nem harcolnak éppen a polgárháborúban, majd nem élnek annyira nyomorúságosan, mert általában még írni és olvasni sem tudtak, nemhogy egyéb művészeti kulturáltsággal rendelkeztek volna.

Számukra a színház a felvonulásszerű tömegattrakcióból vált ismertté, az egy kicsit a cirkuszhoz volt közel, a képzőművészet pedig a plakátokon keresztül szólt hozzájuk. S mindez hatótényezőként természetesen nem volt elegendő. Márpedig a tömeghatásra nagy szükség volt. Nem elvontan, hanem mert a forradalom sorsa állt vagy bukott a tudati átalakítás lehetőségén. S ezt a tudati átalakítást még igen kevésbé tudta segíteni megfelelő anyagi ösztönzés. Elsősorban arra kellett tehát számítani, hogy a forradalom forradalmasít legjobban. Ehhez viszont mindenkire el kellett vinni a forradalmat. Pontosabban fel kellett ismertetni a forradalmat, fel kellett tárni a valóság forradalmi mozgástendenciáját stb.

Így jutott el Vertov a film mint tömegkommunikációs eszköz megismerő-megismertető feladatához. Maximális hitelességet biztosított azzal, hogy csak valóságot mutatott, de nem maradt meg a valóság bemutatójánál, a külső demonstrálásánál. Vertov azért kritizálta Eizensteint, mert az összekeverte a dokumentumelemeket a játékfilmmel. Ennél lényegesebb – és helytállóbb – volt azonban Eizenstein Vertov-kritikája: ő kevesellte a megismertetést, és sokkal nagyobb hatást követelt a filmtől. (Eizenstein: „Nem filmszem kell, hanem filmököl!”) A megismertetés helyett Eizenstein megoldozást kívánt. *Az agitáció ilyen értelmezése vezetett ahhoz, hogy a konstrukció teljesen más szerepet kapott a filmben ahhoz képest, mint amikor csak a lényegfeltárást, a megismerést szolgáltatta. Ez a más szerep vezetett a konstrukció diadalához az anyag felett. S ezzel teljesült az, amit az orosz formalista iskola képviselői a művészet feltételének*

tartottak: nemcsak az anyagról, annak hatásáról (reprodukción) lehetett már beszélni, hanem anyagról és konstrukcióról (produkcióról), tehát művészeti megformáltságról is. Mindez a híradóval kezdődött ugyan, de az agitációs filmekkel, az agitkákkal folytatódott. S ez már Vertov – s természetesen még inkább Eizenstein – alkotásait megelőzően történt.

A krónika (híradó) és az agitka között (anélkül, hogy át akarnánk térni filmtörténeti elemzésre) egy alapvetően nagy különbséget kell megállapítani: az agitka közvetlenül felszólított egy kíváncsú magatartásra, míg a krónika – sokszor igen passzívan – csak a jelenségek bemutatásával orientált erre. Ez pedig óriási különbség akkor, amikor a filmen kívül szinte nincs használatban tömegkommunikációs eszköz, de a magatartások tömeges méretű változása szükséges. A krónika már feltételezi nézője bizonyos alapállását, holott éppen azt kellett kidolgozni. Arról nem is beszélve, hogy a krónikában nem minden jelenség gyakorol igazán mély hatást. A kevésbé látványos jelenségek végképpen passzív tájékoztató szerepet játszhatnak. Mindennek következménye, hogy igen korán megjelentek az agitációs filmek két változatban is.

Az egyik a hagyományos filmművészethez kapcsolódó tulajdonképpeni kis-játékfilm, amely morális stb. síkon próbált közeledni a nézőjéhez. Nyilvánvaló, hogy ezt meglehetősen durván tehette, de ahhoz az általános emberi tapasztalati körhöz kapcsolódva, amely régebben is a játékfilmek élményalapját adta. Halál, szerelem, a múlt társadalmi rendszerének korlátai, az új társadalom lehetőségei stb. Ez az agitka-fajta szintén kiindulópontjává vált az avantgarde-

kísérletezésnek — annak, amelyet — persze jelentős módosulással — például Vszevolod Pudovkin képviselt.

A másik változat a plakátszerű agitka volt, amely közvetlen felszólítást tartalmazott egy-egy szükség-szerűségből kiindulva. Lehetett ez a tisztálkodás szükségessége (a tetű, illetve a tífusz veszélye miatt), a gabonabegyűjtés, a Vörös Hadseregbe való belépés stb. Ezek a filmek rövidebbek voltak, és plakátszerű felnagyítással dolgoztak. Tehát nemcsak a figyelmet akarták felkelteni, hanem a jelenségek — ha úgy tetszik fotogenikus — adottságait is felfokozottan ki játszani. Ez nem egyszer Vlagyimir Majakovszkij ROSZTA-plakátjainak (tulajdonképpen kép-verseinek) váratlan kapcsolatai, kontrasztjai stb. hatása alatt történt.

Megintcsak kerülve azt, hogy a filmelmélet története helyett a filmművészet történetét ismertessük, elegendő annyit mondani, hogy már itt — tökéletlenül, sokszor erőltetetten — megkezdődött az anyag támadó célú megkonstruálása, erőteljes megformálása.

El lehetett abban az időben kerülni a mozikat (mivel sok nem is játszott), de nem lehetett elkerülni az agitkákat, amelyeket szinte minden összejëövetelen vetítettek, s egy ideig a szovjet filmet jelentették a hagyományos filmmel szemben, hiszen másféle szovjet filmek még nem is igen készültek. Persze egyre több kritika érte az agitkákat, és lassan kibontakozott a szovjet dokumentum- és játékfilm, de az agitációs céltól nem függetlenül. Az összeforrottságot ezzel a céllal — már színházi gyakorlata idején — leginkább Eizenstein képviselte. Mondhatni, művészete és elmé-

lete kulcsát ennek a feladatnak vállalása adja. E cél követése benne van már Eizenstein első jelentős elméleti megnyilatkozásában is.

Az agitációtól a művészet felé Eizenstein filmelméletének alakulásában természetesen nem vehetjük figyelembe az összes árnyalatot, csak a főbb állomásokat. Kiindulópontnak kétségtelenül a *Montázs attrakcionov*¹⁵ című írását lehet tekinteni.

A szovjet filmművészeti avantgarde képviselői közül senkit sem ihletett annyira az agitációs feladat, mint Eizensteint, aki célul tűzte ki a tömegek köznapi szellemi felfegyverzettségének erősítését. S ennek a célnak a nevében politikai értelemben minősítette jobboldalinak a passzív, hagyományos, ábrázoló-elbeszélő színházat, baloldalinak – tehát általa vállalhatónak – pedig az agitációs, attrakciós színházat. Nyíltan deklarálta, hogy a színház feladata az agitáció, a néző kívánt irányba kényszerítése, és minden eszközzel ezt kell szolgálni.

Ez a célkitűzés mint művészeti credo önmagában az adott helyen és időben sem túlságosan váratlan, sem túlságosan eredeti nem volt. Figyelemreméltó azonban a vállalás rendkívüli nyíltsága és azok a felismerések, amelyeket Eizenstein ehhez a célkitűzéshez kapcsolt.

Eizenstein világosan látta, hogy a színházi (majd később *film-*) *produkciókkal ideológiai következtetéseket kell elfogadtatni*, és azt is érezte, hogy az ideológiai vonatkozású meggyőzés a legnehezebb minden más fajta között. Ezért tartotta kevésnek a hagyományos színház érzelmi hatását. Sőt – ezt már itt hangsúlyozni kell – a meglehetősen kiszámíthatatlan

érzelmi hatást. Egyrészt tehát a közönség befolyásolása érdekében az érzéki megrázkódtatást tekintette kívánatosnak, másrészt ennek alapján a kiszámítható érzelmi hatást. Eizenstein tehát szélsőségesen felfokozott, *támadó, agresszív, sokkoló hatást követelt meg*, olyat, amely a néző reakciójával a legszorosabb kapcsolatban van. Ennek példái a szemkinyomás, a kézlevágás stb. vagy (a cselekvés lehetetlensége miatt) legalábbis színpadi lereagálásuk.

Ez az az attrakció, amely Eizenstein szerint a színelőadás elsődleges eleme. *Attrakció, tehát minden olyan agresszív mozzanat, amely érzéki és érzelmi hatásával tapasztalatilag kipróbált és matematikailag kiszámított megrázkódtatást okoz a közönségnek.* Az attrakció csak a tematika által korlátozott, önkényesen kiválasztott, önálló ráhatások szabad montážsa. Nincs köze a mű gondolatának feltárásához, a kor visszaadásához vagy a szerző helyes értelmezéséhez.

S ami nem kevésbé lényeges, példát az attrakcióhoz a cirkusz, a music-hall és a film szolgáltat. Nem véletlen, hogy Eizenstein egyre inkább meggyőződve arról, hogy az attrakciók montážsának — amelyet ő maximális mértékben cselekvés és nem passzív reakció kiváltójaként képzelt el — igazi alkalmazási területét nem a színház, hanem a film jelenti, át is ment a film területére, és a *Sztrájk* című első művében kísérletet tett nézeteinek gyakorlati megvalósítására. Ehhez persze felhasználta a színpadon már megszerzett tapasztalatait, hiszen színházi rendezései — a kuplékkal, akrobataszámokkal, bohócbetétekkel, zenével stb. — távol álltak a hagyományos ábrázolástól.

Nem lehet nem észrevenni ennek az 1923-ban megjelentetett manifesztumnak az összecsengését az agitkák (a plakátszerű agitkák) jellegzetességével: bármilyen eszközzel érvényesíteni a témát, felfokozott – érzelmi – hatással megdolgozni a nézőt. Borisz Eichenbaum később kifejtett nézete a primitív tömeghatású nyelvről nem független attól a célkitűzéstől, hogy nem lehet az érzelmi hatásnál megmaradni, amely már bizonyos művészeti kulturáltságot követel, hanem éppen az érzékeket kell megostromolni, pontosabban (nehogy valaki az érzékszervekre gondoljon) érzékileg felfokozott hatást kell gyakorolni. A témát érvényesítő bármilyen eszköz pedig a fotogeneitás kettősségére mutat, amely a kor felfogásában újra és újra kifejeződött (Eichenbaumnál is): alkalmasnak is kell lennie a valóság mozzanatának arra, hogy az adott művészet közvetítse, de az adott művészet (a jelen esetben a színház helyett egyre inkább a film) fel is fokozza, át is alakítja a valóságot a maga hatásában. *S az átalakítás egyik döntő eizensteini mozzanata a csak tematikailag korlátozott, de egyébként önkényesen kiemelhető, önálló elemek montázs.*

A montázs tehát, mint a formálás, mint a tematikát érvényesítő konstruálás legfőbb eszköze már megfogalmazást nyert. Szergej Eizenstein nem véletlenül beszélt politikai értelemben a színházi előadás formájáról. Egy következő cikkében, a *K voproszu o matyerialiszcieszkom podhogye k forme* címűben – amelyben a *Sztrájk*ot támadókkal polemizált – filmjéről azt a kijelentést tette, hogy az az első esetet képviseli, amikor a forma forradalmibb a tartalomnál.

Abban az időben mindenki forradalmi tartalomra törekedett, amelynek a hagyományos formától való eltérését nem lehetett nem észrevenni. Eizenstein hangsúlyozta a saját filmjével kapcsolatban, hogy feladta a hagyományos dramaturgiát, és ugrást hajtott végre a téma és a szerkezet (a montázs) között, a *montázs pótolta – alkotta – a szűzsét*. Felesleges külön kommentálni, hogy mennyire megválaszolta ezzel azokat a kérdéseket, amelyeket mások mellett az orosz formalista iskola képviselői is felvetettek.

Eizenstein szerint ahhoz, hogy forradalmi forma keletkezzen, meg kellett találni azt a valóságszférát, amely közvetlenül nyújt ideológiai meghatározottságot. Magát az utilitárius valóságot – a termelési-történeti szférát – a benne rejlő forradalmi szempont szerint lehetett vizsgálni. Ebből fakadtak a megfelelő formai fogások is. Eizenstein a tömegszerűséget is ezekhez számítja. Nem tartja ezt kötelezőnek a forradalmi filmek számára, de kíváncsúnak tekinti, mert cselekményességével a közönség megragadásának maximumát adja.

A *Sztrájkot* szerzője „a filmművészet októberének” nevezte. Vertov alkotásait ehhez képest a forradalom „februárjának” tartotta. Vertov azért marasztalta el, mert azt veszi át a valóságból, ami rá hatást gyakorol, és annak lényegét tárja fel, holott azt kell kiemelni, ami a nézőre gyakorolhat hatást, és a *néző osztályszempont alapján való megszervezése a fontos*. Ebből következett a „nem filmszem kell, hanem filmököl” megfogalmazás.

Itt tehát a maga megfelelő helyére került a fotogenikusság a szó tág értelmében, amely messze kü-

lönbözött a szélfűtta fűtől, a tengertől, a felhőktől, a füsttől stb., amiket a francia impresszionisták példaként felsorakoztattak. A fotogenikusság Eisenstein értelmezéseiben (anélkül, hogy ezt a fogalmat használta volna) a valóságmozzanat formateremtő erejére vonatkozik. Tágabb, de egyszersmind konkrétabb értelemben: művészetteremtő erőt jelöl vele. Ha a közönséget meghatározott osztályszempontok alapján kívánja megszervezni, és ehhez megtalálja a megfelelő életanyagot, amely a szervezés módszerét, fogásait diktálja, akkor létrejön a művészet. Tehát akkor, ha a kör teljes: a mű valósága nemcsak a néző valósága, de annak cselekvésre készítő bemutatása is. Innen Eisenstein azon következtetése, hogy nem felfogás kell, hanem cselekvés. A műnek nem a felfogásig kell eljutnia, hanem a közönségével azonos világával a cselekvés lehetőségét és kényszerét kell átéreztetnie.

Itt már nemcsak arról lehet beszélni, hogy mennyire harmonizált Eisenstein filmelméleti tétele a filmtudomány más képviselőinek nézeteivel, hanem arról is, hogy mennyire harmonizált Marx alapvető politikai megállapításával: „A kritika fegyvere persze nem pótolhatja a fegyverek kritikáját, az anyagi hatalmat anyagi hatalommal lehet megdönteni, ám az elmélet is anyagi hatalommá válik, mihelyt a tömegeket megragadja.”¹⁶ Eisenstein tehát par excellence művészeti feladatot tűzött maga elé: a valóság átalakítását tudati változások révén. Ennek érdekében a filmet valóban formanyelvvé kívánta emelni. Bizonyos — érzéki szinten levő — élményeknek kínált formát alkotásaival. Más kérdés, hogy ezt a *Sztrájk*kal még

nem sikerült megtennie, de itt nem is magáról a filmről van szó, hanem az elméletről. A *Patyomkin páncélossal* (1925) a NEP szülte dezorientáltságban, csalódottságban, bizonytalanságban már a forradalmiság és a szolidaritás mellett állt ki, pontosabban ezeknek a magatartásoknak lehetőségét érzékeltette, így nyújtva formát az akkori diffúz, zavart érzelmek ellen.

Az agitációtól a művészethez való átlépését dokumentáló írásoknál kell megemlíteni azt a kitekintést, amelyet Eizenstein a *Metod posztanovki rabocsej filmi* című cikkében tett. Tulajdonképpen ebben az írásában hivatkozott a reflexológiára, amikor a mű által kihívott ingerek láncolatáról beszélt, mint az attrakciós montázs befogadói megfelelőjéről. Részletesen taglalta az ingerek osztályjellegét, mivel egy és ugyanazon ingerlő jelenség más-más társadalmi közegben más-más ingert vált ki. Az attrakciók kiválasztásakor tehát nem lehet ettől eltekinteni.

Eizenstein itt már jelezte, hogy az egymáshoz kapcsolódó megrázkódtatások összegeződése a részekből különböző, meghatározott következtetésre vezeti rá a hallgatóságot. Újra aláhúzta tehát a montázs szerepét, amelyet azután munkássága további szakaszában a legrészletesebben dolgozott ki.

Az eizensteini montázs

A *Béla zabivajet nozsnyci* című cikket Eizenstein hozzászólásnak szánta Balázs Béla *O buduscsem filmi* (Kino, 1926. VII. 6.) c. írásához, amely a filmkoc-

kák kifejező erejét emelte ki, nem törődve azok egyesítésével, a konstrukcióval. Ezzel az állásponttal vitatkozva Eizenstein kijelentette, hogy a *film lényege a plánok kölcsönkapcsolatában keresendő, a kifejező erő a szembeállítás eredménye. S éppen ez a specifikus a filmben.*

Ennél jelentősebb azonban az, amit Eizenstein a szimbolikáról írt, tagadva, hogy az az emberek és dolgok gesztusa révén érvényesül, mint ahogy ezt Balázs Béla állította. Eizenstein szerint a film már a második „irodalmi” korszakát éli (erről lásd később), amikor a szimbolika mint a nyelv szimbolikája jelenik meg. A film már beszéd, benne a szimbolika szövegi (kontextusbeli), és a montázssal valósul meg. Ennek látszólag nincs különösebb jelentősége, hiszen 1926-ban már többen beszéltek a montázs által megvalósuló hasonlatról, metaforáról stb. Eizenstein azonban nem véletlenül hangsúlyozta mindezt a filmi beszéddel, a nyelvvel kapcsolatban. A *Nas „Oktyabr”* című cikke feltárja gondolatának mélyebb értelmét.

Ebben az írásban Eizenstein elsősorban Dziga Vertov teljesítményére tekintett vissza, aki a szüzsét a tényekkel cserélte fel, de közben fetisizálta az anyagot. Eizenstein szerint viszont az anyagot – a dolgok, a jelenségek megmutatását –, tehát a *tényekkel való ábrázolást fel kell váltania az ítéletekkel és következtetésekkel való ábrázolásnak.* Az anyag uralma azt jelentette, hogy a montázsdarabokból mint szavakból, mint betűkből építkeztek.

Eizenstein olyan filmbeszéd megalkotására törekedett, amely a verbális beszédnek, a nyelvnek felel meg. Szerinte nem a jelenség megmutatása és szociá-

lis értelmezése a feladat, hanem az elvont szociális ítélet megjelentetése. Túl kell lépni a szűzsén és a primitívsegen (ide tartozik például a fáradtságnak fáradt ember mutatóásával való ábrázolása, a szerelemnek egy szerelmi vallomással való visszaadása stb.). *A fogalmak tárgyiasítása lehetővé vált.* Eizenstein a maga *Október* (1927) című filmjét ehhez csak kiindulópontnak tekintette, igazán Marx *A tőke* című művének filmrevitelével kívánta megvalósítani elképzeléseit.

Mindez a *montázstípusok* kidolgozásához vezetett a *Kino csetirjoh izmerenyij* (Kino, 1929. VIII. 27.) című cikkben.

Az első típus — a metrikus montázs, azaz a felvételdarabok hosszuk szerinti összekapcsolása. Általában a párhuzamosságban érvényesül, amelyben a méret szerint egyre rövidülő darabok — s általában a közelítő plánok — feszültséget keltenek.

A metrikus montázs mechanikusságát küszöböli ki a ritmikus montázs, amely nem a méret szerinti rövidüléssel tűnik ki, hanem a felvételdarabok közé indifferens jelenséget is iktat, amelyen — éppen közbössége miatt — a kamera hosszabban elidőzhet. Ezzel viszont maximálissá fokozza az izgalmat, hiszen kikapcsolja a nézőt a történetből, amely feltehetően tovább zajlik.

Mindkét mozgás tulajdonképpen cselekvésre vágás, holott egyáltalán nem mindig van a filmben külső cselekvés. Ez teszi szükségessé a hangsúlyos (tonális) montázs alkalmazását. Ilyen esetben a kép érzelmi hangsúlyát veszik figyelembe, és arra vágnak. Tehát szerepe van a fényerőnek (fényhangsúly), az élesség-

nek és keménységnek (grafikai hangsúly), a rezdülésnek, imbolygásoknak stb. – minden érzelmet keltő tényezőnek.

Az érzelmi dominánsra vágás is lehet azonban mechanikus, ezért a filmben is, akárcsak a zenében, figyelembe kell venni még egy felhang (obertonális) montázst is. Ennek alapja nem a képen látható külső cselekvés, nem az érzelmileg hangsúlyos mozzanat, hanem a fiziológiai észlelés, amely mindenre kiterjed. Így kiterjed a mellékes mozzanatokra is (amilyenek a zenében a felhangok) és azokra vágva új irányt lehet adni a kapcsolásoknak. (Például az előtérben álló alak és a háttér között festői konfliktus lehetséges stb.)

Természetesen lehet vágni a kép jelentésére, értelmére is, s ez az *intellektuális vágás*. Az a montázstípus, amely a különböző jelentéseket összegezve újat hoz létre (amint a két hieroglifa ideogrammba egyesül), azaz érzékelhetővé tesz egy egyébként nem érzékelhető (nem vizuálható) jelentést. (Eisenstein példájánál maradva: az egymás után mutatott sír és fekete ruhás nő az özvegy fogalmát teszi érzékletessé, de természetesen számtalan más példa is adódik erre Eisenstein filmjeiben.) Az intellektuális vágáson alapul az intellektuális film, a *fogalmak tárgyiasítása, amely lehetővé teszi az ítéletekkel és következtetésekkel való ábrázolást*.

Eisenstein elméleti kibontakozásának nagyon logikus útja volt. Az agitációtól, az ideológiai meggyőzéstől indult el. Ehhez megfelelő valóság-anyagot követelt, amely mintegy magában hordta ideológiai értékelésének lehetőségét, ami azonban nem mehetett végbe az anyag meghatározott alakítása nélkül. S eb-

ben a legnagyobb szerepet a montázs játszotta. A kifejező erőt, a specifikumot a filmben a montázs adja. A közönség ideológiai átalakításához, osztályalapon való megszervezéséhez azonban elegendő a jelként funkcionáló elemek összefűzése. Igazi beszédre, *igazi nyelvre van szükség*, és ez nem nélkülözheti az ítéletekkel és következtetésekkel való ábrázolást a fogalmak tárgyiasításával. A továbblépés előtt fel kell ennek sorolni néhány példáját azokból a filmekből — *Október, Régi és új* (1929) —, amelyekben legtisztábban nyilatkozik meg ez a módszer.

Az *Október*ben különösen a szélsőségek érdekesek. A forradalmi lendület fogalmának tárgyiasítása, a kerékpár és motorkerékpár gyorsan forgó kerekeivel. A mensevik és eszer szónoklatok hazug édeskeségét a beiktatott hárfák és balalajkák fejezik ki. Ezek a példák már-már szakadást mutatnak az értelmi és az érzelmi hatás között. A *Régi és új*ban ilyen nem fordul elő. A kulák zsírosparaszt-mivoltát ott a részletképek — nagy toka, gyűrődő háj a tarkón, behízott fül stb. — érzékeltetik. Belső lényegét pedig az, hogy az udvaron levő állatok kiemelt képsora végére kerül — minden állat között ő a legállatibb. Vagy a gépesítés folyamatát és nagyszerűségét a részképekkel kiteljesített, működésében felnagyított tejszeparátor mutatja. Sőt a gépesítés következményei (következtetés) is érzékelhetők a gyanakvó, zárkózott, állati paraszttarcok emberi felderülésével, a folyamat részleteinek megragadásával.

Érdemes még Eizenstein példáját idézni az *O forme szcenariji* című írásából. Az 1905-ös forradalomra visszaemlékezők a Patyomkin csatahajón végbement

lázadás egyik mozzanatát így jellemezték: „A levegőben halotti csend lógott!” – A film ezt a fogalmat a ringó hajóorral, az alig lebegő zászlóval, a sirályok szelíd röptével, a hullámok gyenge mozgásával adta vissza.

Eisenstein tehát – az ideológiai feladatnak megfelelően – egyszerre akarta értelmileg, intellektuálisan megragadni a közönséget megszervező mozzanatokot, és megőrizni a tudati befolyást fokozottan biztosító érzelmi-érzelmi hatást. *Perszpektivi* című cikkében hangsúlyozta, hogy szükséges megszüntetni a *racionális és az emocionális dualizmusát*, kívánatos a két hatást egyesíteni. Ebben a vonatkozásban utalt arra, hogy a művészetet sem az élettől, sem a tudománytól nem lehet mereven elválasztani. A megismerés szerint egyáltalán nem absztrakt szemlélődés. Már a folyamat is aktív. Az érzelmi és értelmi elválasztásának a tudományban is megvannak a határai. Minden megismerés egy belső konfliktus kiváltását célozza, amely aktivitásra ösztönöz, és ez nem képzelhető el a racionális és emocionális teljes szétválasztásával. Egyesítésükre (illetve kettősségük megszüntetésére) pedig éppen a film képes, főleg az intellektuális film, amely leginkább alkalmas olyan témák feldolgozására, mint a dialektikus módszer, a jobb- és baloldaliság, a bolsevikok taktikája stb.

Itt valójában arról volt szó, hogy nem elegendő, ha a film túlemeli képeit a jelenségek bemutatásán – és a velük való hatáson –, és az így kapott jeleket összefűzi. Így még mindig csak a dolgok lényege (kölcsonkapcsolatok, mozgástendenciájuk) tárulhat fel. Tehát a dolgok (Eisenstein szóhasználatával: az anyagok)

hatnak s a film alapjában még a megmutatásra szorítkozik, a művész véleménye pedig a megmutatás hogyanjában érvényesül. Ez még nem a film nyelve, ez még mindig *a valóság „nyelve”*. *A film nyelvéné ez akkor válik, ha a fogalmak is érzékeltethetőkké válnak*. Ezt a fejlődést maga a nyelv is megtette. A tagolástól a konkrét jelenségek jelölésén való túllépéssel a fogalmak kifejezéséig, sőt a fogalmakkal való operációkig. Enélkül tényleg csak primitív tömegnyelv létezhet, amellyel aligha végezhető el az osztályalapon való ideológiai szervezés. Az irodalom azután megadta az érzelmi telítettséget.

A fogalmak tárgyiasításánál az intellektuális filmben Eisenstein szembenézett (s főleg az *Október* „elvont” képeit ért támadások rá is kényszerítették, hogy szembenézzen) azzal a problémával, hogy nem válik-e túlságosan absztrakttá a filmnek az ő általa elképzelt nyelve. Két jelentős cikke is foglalkozott ezzel, a *Za kadrom* és a *Dramaturgija kinofilma*, amelyekben a montázsselemek sejtyszerűségét és a konfliktus-elvet fejtette ki.

A konfliktus-elv

Lev Kulesov és Vszevolod Pudovkin montázsfeldolgozásáról Eisenstein elmarasztalóan nyilatkozott. Szerintük a kép eleme a montázsnak, s a montázs nem más, mint az elemekből való építkezés, olyan módon, ahogy a téglából rakják a falat. De a kép nem eleme a montázsnak, *a kép a montázs sejtje* (amelynek bizonyos önléte is van). *A képet – a sejtet – az összeüt-*

közés jellemzi. A képek egyszerű összekapcsolása csak egy a lehetséges változatok közül. A montázs tehát – konfliktus. A képen belüli konfliktus – a potenciális montázs. A montázs arra az ellentmondásra épül, annak a kibontakoztatója, amely már a képen belül megvan. Lehet ez a történet konfliktusa, de sok más konfliktus is: grafikai (ellentétes vonalirányok), tömegeké (tónuskontrasztok), tárgy és nézőpont stb. A legizgalmasabb azonban a kép és a tárgya közötti konfliktus, amely az élettelen tárgynak és a rendező szervezőerejének összeütközéséből adódik.

A montázsrészek nem léteznek önálló, elszigetelt egységként. Mindegyik bizonyos asszociációkat hordoz. S ezeknek az asszociációknak az összegeződése (fiziológiailag) valóságos hatást kelt. Eisenstein ezt egy példával is illusztrálja.

A gyilkosság fényképe főleg csak információt nyújt. Igazán valóságos, emocionális hatás csak a montázsrészekkel valósítható meg. Ezek a montázsrészek: a kéz felemeli a kést, a tágrameredt szemek, az asztalt megragadó kezek, a kés lefelé indulása, a megrebbenő tekintet, a kiömlő vér, a sikoltó száj stb. Mindezek a töredékek az egészhez képest absztraktak, de asszociatív egyesülnek, és a gyilkosság eszméjét, képzetét adva érzetét is nagy erővel váltják ki. Minden részben érződik a kompozicionális (a függőleges és a vízszintes váltakozása), a cselekményes stb. szembeállítás.

A másolás tehát sokkal szegényesebb. *A valóban filmnyelvi ábrázolás akkor nem válik elvonttá, ha a szabad asszociációs kapcsolások a konfliktus-elnak megfelelően sorakoznak, képzeletet felgyújtóan és érzelmet kiváltóan.*

Rá kell mutatni itt arra a felismerésre is, hogy mivel a mozgás mindig valami konfliktusból, feszültségből ered, ennek a feszültségnek a kifejezése (mint a mozgás eszméjének tárgyiasítása) megadja a mozgás (cselekvés) érzetét is. Ekkor született tehát meg az a későbbi filmekben már közhelyszerűvé vált ábrázolás, amelyben nem kell feltétlenül megmutatni magának a késnek a behatolását a testbe (vagy a szeretkezés fizikai aktusát stb.), a néző mégis konkrétan érzékeli a cselekményt.

Olyan képi nyelv megteremtéséről van tehát itt szó, amely valóban egyesíti a racionálist és az emocionálist, és alkalmas a bonyolult valóság (történelmi-társadalmi állapotok és folyamatok) hatásos visszaadására.

Eizenstein még több jelentős műben foglalkozott a vágással. Ezek azonban már később, a harmincas-negyvenes években születtek, s a sokat támadott montázs-elmélet védelmét szolgálták, egyrészt a képi tartalom elemzésével, másrészt a montázs-elv vizsgálatával más művészetekben, harmadrészt a film szintetikus természetének feltárásával. Mindezek az írások művészetteremtő szerepet a húszas években – magától értetődően – nem játszhattak.

Eizenstein helyét a szovjet avantgarde filmelméletében tehát főleg a fenti, legjelentősebb (és természetesen más korabeli) írásai alapján lehet kijelölni.

*Szergej Eizenstein helye
a szovjet avantgarde film
elméletében*

Amikor Eizenstein elkezdett alkotni, a film már nagyjából megtalálta a maga helyét. Művészei már rádöbentek, hogy a valóságos anyagra kell támaszkodni, s azt elsősorban a vágással kell megszervezni. A film már elszakadt az irodalomtól – elsősorban Dziga Vertov műveiben –, de irodalom nélkül nem létezhetett film. A *Dramaturgija kinofilma* című cikkében beszélt arról Eizenstein, hogy a mese megmarad mint vezérfonal. Ez azonban nála nem jelentett egyszerű visszatérést a kezdetekhez. Ún. *második irodalmi szakaszról volt szó*, ahogy ezt a film fejlődését illetően a *Béla zabivajet mozsnyici* című írásában (Viktor Sklovszkij nyomán) említette. Ebben a felismerésben szerepet játszott az irodalomelméleti művek tanulmányozása; ezek hatására ismerte fel Eizenstein a filmművészet szisztematikusságát.

A fejlődés útját az előzőekben nagyjából már leírtuk. Eizenstein azonban fokozatosan eljutott a műegész egységes hatásának felismeréséhez, sőt ezzel kapcsolatban (későbbi műveiben) a katartikus jelenség elemzéséhez is. Ebből a szempontból vizsgálódva vallotta a képek és képkapcsolások alávetettségét az egésznek. Következésképpen a téma konkrétabb értelmezést kapott nála, azaz a mese lassan újra tért hódított.

A mese (mások szóhasználatában: a szüzsé) térhódítása mással is összefüggött. Az intellektuális film, csakúgy, mint a hangsúlyos montázs, dominánsok fel-

tételezésével jött létre — egy jegy szerinti kapcsolási módon. A szón alapuló metaforák stb. megvalósítása bizonyos elszegényedéssel járt. Amikor Eizenstein a fogalmak tárgyasítása alapján létrehozott különböző eszmék megjelenítésével járó elszegényedéstől, absztrahálódástól félt, akkor ez a félelem éppen a domináns-elv következménye volt. Ezzel állította szembe a kép sejtként való értelmezését (külön életét, viszonylagos önállóságát, gazdagságát), ami nemcsak a konfliktus-elmet alapozta meg, de az asszociációk szerepére is rámutatott. A sokrétűségből, sokirányúságból kinövő asszociációk voltak hivatva a dominánssal járó elvontságot megszüntetni. Ez szükségszerű lépés volt, hiszen Eizenstein rájött, hogy saját példájánál maradva — az ősz férfi, az ősz asszony, a fehér ló, a hófödte tető felsorakoztatása tudatosíthatja az öregséget, de a fehérséget is. Még nagyobb fokú leszívetelés kellene tehát, s ez már nem járható út. A gazdagság megőrzése pedig szükségessé tette a mű egységesítését, szisztematikusságát, bizonyos irodalmiasságát.

Az orosz formalista iskola képviselői tehát — hiszen a szisztematikusságról legtöbbet éppen Jurij Tinyanov beszélt — e tekintetben is hatottak, sőt közreműködtek a szovjet avantgarde filmelméletének kialakulásában.

Ez a vonal vezette azután Eizensteint a filmművészet szintetikus jellegének kutatása felé.

Szergej Eizenstein tehát túllépett a primitív ábrázoláson az elvont jelentést is magába foglaló filmnyelv létrehozása felé, de egy sajátos irodalmisággal, amely lehetővé tette a jelentések gazdagságának — az asszo-

ciációk segítségével való megszerzését, kiküszöbölte az ezzel járó elvontságot. Ezért ismerte el Eizenstein az *O forme scenariji* című írásában, hogy a forgatókönyvírónak joga van a saját nyelvén, tehát irodalmi nyelven beszélni, és az ő feladata annak kifejezése, amit a nézőnek majd át kell élni. Ez pedig alapvető feladat.

Szergej Eizenstein nézeteinek ilyen evolúciója nem véletlen. Mellette alkottak olyanok, akik az irodalomnak sokkal nagyobb szerepet tulajdonítottak, nem függetlenül attól, hogy a valóság sokféle feladatot állított a film elé.

VSZEVOLOD PUDOVKIN

Más út?

Vszevolod Illarionovics Pudovkin (1893–1953) orosz származású. Apja intéző, majd cégvezető. Eredetileg fizikát, kémiát tanult, de közben zenével, irodalommal is foglalkozott. Részt vett az I. világháborúban, ahol megsebesült és fogságba esett. Később egy hadi vegyészeti laboratóriumban dolgozott. Az Állami Filmiskolán Vlagyimir Gargyin mellett kezdett tanulni, majd átment Lev Kulesovhoz. Az ő műhelyében dolgozott színészként, segédrendezőként, mindenesként. Amikor azonban önállóan kezdett rendezni, lényegében elfordult a kulesovi módszertől, főleg a színészi játék vonatkozásában. Alkotásai alapján Dziga Vertov és főleg Szergej Eizenstein mellett a szovjet avantgarde legjelentősebb képviselőjének tartják.

Elméleti munkássága kevésbé eredeti, mint Vertové és Eizensteiné. Teoretikus eredményeit nem lehet művei gyakorlati konzekvenciáitól elválasztva tárgyalni. Néhány összefoglaló munkát is írt. Elsősorban ezekre támaszkodva kell tételeit kifejtteni és filmjeivel összevetni.

A szovjet avantgarde elmélete éles vitákban alakult ki. Bár a műnek nem feladata az ellentétek részleteit tisztázni, bizonyos fokig kénytelen érinteni a vitákat, mert egy-egy tétel kifejtése gyakran éppen a mások

felfogásával való szembenállásban történt. A viták egyik legfontosabb tárgya a színész kérdése volt.

1926-ban Eizenstein művei nyomán már kibontakozott egy vita a színészeiről. 1928-ban újra megindult, hogy 1929-ben teljessédjön ki. 1928-ban ennek két ösztönzője is volt. Az egyik a filmmel foglalkozó párt-értekezlet, amely azt követelte a filmtől, hogy milliók számára legyen érthető, s e tekintetben a színész nem volt mellékes. A másik az, hogy 1928-ban a leningrádi rendezők egy csoportja nyílt levelet írt a színészek munkanélküliségéről, illetve a színész szükségességéről a filmben, abban a filmtípusban is, amely legfőbb alkotójának a rendezőt és nem a színészt tartotta. Érdekes hát röviden áttekinteni a színészproblémát általában, s utána ismertetni Vszevolod Pudovkin és mások ezzel kapcsolatos konkrét elméleti munkásságát.

Ismeretes, hogy a múlt tagadása, a hagyományoktól való elfordulás éppen a színészt illetően érvényesült talán a legerősebben. Lev Kulesov megváltoztatta a színészt, Dziga Vertov megtagadta, Szergej Eizenstein pedig a kollektív hőst fedezte fel. Pontosabban nem is ő, hanem a Proletkult esztétikája követelte meg a kollektív hőst. Maga Eizenstein később rájött, hogy ez a fogalom túl általános és sommás. Nála azonban a színészkérdés kezdetben ezzel fonódott össze.

Eizenstein *Sztrájk* című filmjében jelent meg először a kollektív hős. A film az attrakciós montázs első képviselőjeként inaximális hatást kívánt gyakorolni a nézőre. Ehhez a munkásnézőkhöz közelálló ismerős jelenségekre kellett a filmnek épülnie. A sztrájk, a gyűlések, a rendőrterror, a nyomorúság stb. — mindezek ismert dolgok voltak. Az ilyen szituációk azon-

ban nem követeltek individualizálást, még azt sem, hogy a szereplőknek egyáltalán nevük legyen.

A *Patyomkin páncélos*ban már nem ennyire általánosan, hanem némileg tagoltan jelent meg a kollektív hős. A szereplők külsejük, magatartásuk, arckifejezésük stb. szerint elkülönültek, és valahogy úgy maradtak meg a néző emlékezetében, mint a szobrok vagy képek. Nem pszichológiailag kiteljesedő portrék voltak. Eizenstein a portrék megrajzolásához csoportok állapotát vette alapul meghatározott szituációkban. Ez volt tulajdonképpen a tömeghős végleges formája.

Akadtak az ilyen felfogásnak hívei és ellenzői is (a *Patyomkin páncélos* megjelenése után, 1926-ban éppen e körül alakult ki a vita). Voltak, akik teljesen tagadták a tömeghőst, mondván, hogy a film nem lehet meg egyéniség nélkül. Voltak, akik igyekeztek összebékíteni a kollektív hőst az egyéniséggel. Egyetértettek abban, hogy a hőst a premier plán emelje ki a tömegből, de belátták, hogy a pillanat nem lehet kerete az egyéniségnek.

Kulesov színésze minden transzformáció ellenére tradicionálisabb volt, mert esztétikai funkciója a filmben nem változott. Eizenstein nem fogadta el azt, hogy a színésznek alapvető jelentősége van az érdeklődés felkeltésében, az emocionális tartalom hordozásában. *A nézőre a színészen kívüli eszközökkel hatott, a színésszel egyenlő jelentőségű eszközöket talált.*

(Elegendő a *Sztrájk*ban a nyomozók nem színészi eszközökkel végzett jellemzésére gondolni – a majommal, a kutyával, a rókával stb.) Ezt úgy kell érteni, hogy *a színészi játékon kívüli eszközök nagyobb lehetőséget biztosítanak, a rendező számára a dolgok-*

hoz fűződő viszonyának érvényesítésében. Eizenstein a színészeit hozzáigazította a felhasznált életanyag valóságához, így született meg nála a tipázs (a társadalmi hovatartozást és a rétegre jellemző reagálást, gesztust kifejező színész). Eizenstein számára mindegy volt, hogy a tipázs színész, vagy natúrszereplő. Hősei általában statikus megjelenésűek voltak. A szobor, a plakát kifejező erejével rendelkeztek, más művészeti eszközök mellett vagy akár azokhoz képest a háttérbe szorulva. Eizenstein érvényesítette a Kulesov-effektust, a vágás emberi reagálást (színészi játékot) érzékeltető hatását. Számára nem a hős pszichológiai állapota volt a fontos, hanem a közönségé. (A *Patyomkin páncélos* lépcső-jelenetében a kegyetlenség és erőszak megnyilvánulása a gyengeséggel és ártatlansággal szemben úgy fejeződik ki, hogy a jelenetben alig van szerepe igazi színészi reagálásoknak, a legkevesébé időben kiteljesedő egyéni arculatú magatartásoknak.) Később változott Eizenstein viszonya a színészhez, de ez már nem tartozik a húszas évekkel körülhatárolt fejlődési szakaszhoz, a montázsfilmek uralmának korszakához.

Mint ahogy az a valóság, amellyel összhangban Eizenstein alkotott, az övétől eltérő alkotásai módszer is megkívánt, szintén érvényesültek más felfogások is a színészi játékkal kapcsolatban. De a párhuzamosan megjelenő egyéni hős is némileg az eizensteini rendszer keretein belül tűnt fel. Példa erre Grigorij Kozincev és Leonyid Traubert kísérlete, amelyről később szólunk, illetve a Nyikolaj Gogol műve nyomán készített *Köpeny* (1926) című filmjük.

Basmacskinnak csak minimális mértékben volt a filmben lelki élete. Például a filmnek abban a részé-

ben, ahol a Nyevszkij proszpekten (a film Gogolnak ezt a művét is felhasználta: megpillantja a lányt, a *legkülönbözőbb világítási effektusokban, plánokban és beállításokban. A környezet minden egyes tárgya, részlete játszik. Az így keletkezett asszociatív kontextus ebben az esetben nem a színész helyettesítésére hivatott – mint Eizensteinnél annyiszor –, hanem a színész segítségére. A létrejövő atmoszféra fejezi ki a hős belső világát, a környezet kavargása a belső vibrálását stb. Kozincev és Trauberg későbbi művükben például az 1929-ben készült, politikai tárgyú *Új Babilonban*) szintén individuális vonások nélkül rajzolták meg hőseiket, azok pszichológiáját a szociális jellemzők adták, csoportmagatartások képviselői voltak csakúgy, mint Eizenstein hősei.*

Vszevolod Pudovkin a *Szentpétervár végnapjai* (1927) című filmjével csatlakozott ehhez a színész-felfogáshoz. Hősenek életrajza politikai életrajzzá vált. Történelmi események sorakoztak fel a főhős pszichikumnál keresztül és annak cselekvési impulzusaiként. Volt, hogy a hős teljesen eltűnt, és legfeljebb a tömeg egy arcaként jelent meg, például a háború eseményei közepette. A részletek beszéltek helyette: a sáros lövészárkok, a holttestek, a szétszórt felszerelés. S mindezt hatásában felfokozták a film eszközei.

Pudovkin művében tehát a film eszközei kétféle szerepet is játszottak: helyettesítették a színészt, és segítettek is. Volt központi hőse a filmnek, de hol helyette, hol érte más tényezők hatottak, amelyek általában úgy jelentek meg, mint amelyek a hős tudatában tükröződnek a szociális összegezést adó hős tudatában. Nyilván ezért fogadta Eizenstein olyan lelkesedéssel

Pudovkinnak ezt a filmjét. Benne egy feladat megoldását látta.

Pudovkin előző – *Az anya* című – filmje (1926) e tekintetben különbözött a *Szentpétervár végnapjaitól*. Itt hivatásos színészek játszottak, köznapi szférában, és a saját belső világuk, érzelmeik, élményeik stb. érvényesítésével. Persze nem függetlenül a tipikus vonásoktól. Az ábrázolás azonban individuális volt, sőt pszichológiai árnyalatok érvényesültek. Még a környezet atmoszféráját is emberek, nem pedig egyszerűen a dolgok adták (például a kocsmában vagy a börtönben). Ugyanakkor voltak a filmben olyan részletek (a jégzajlás, a befejező rész a Kreml falaival), amelyek kifejezetten az eizensteini ábrázolást követték. A mellékszereplők pontosan megfeleltek a tipázs követelményeinek, de a főhősök sem voltak – ezt újra ismételni kell – függetlenek tőlük, hiszen *Az anya* az öntudatosodás történelmi-forradalmi folyamatát ábrázolta a munkásrétegben, hősei tehát alapjában egy általánosított magatartásnak feleltek meg. Pudovkin nem is törekedett feltétlenül színészek felhasználására. Az apa figuráját például egy könyvelő keltette életre.

S ami még lényegesebb: a színésznek mindenképpen szűkebb tere volt a korábbihoz képest, még *Az anyában* is. Éppen a címszereplő (Vera Baranovszkaja) panaszkodott erről. *A rendező uralkodóvá vált, aki a színészi játékot minden esetben maximálisan alárendelte a film többi eszközeinek*, még ha elismerte is a fontosságát. A montázsfilm korszakában ez nem is lehetett másképpen.

Mindez persze összefüggött a film műfajaival is. Nyilvánvaló, hogy kalandos jellegű filmben kisebb, melodramatikus filmben nagyobb volt a színész jelentősége. Valentyin Turkin – mint később látni fogjuk – külön is megvizsgálta ezt a kérdést.

Még fontosabb, hogy nem lehet a színészi játék jelentőségét a film általános fejlődésén kívül vizsgálni. A színészi játéknak nyilvánvalóan meg kellett változnia. A színészi játéknak akkor, amikor a rendező még belső ábrázolatot is képes volt teremteni színész nélkül (saját magát emelve a film hőségé). Megváltozott maga a játékfilm fogalma is, hogyne változott volna meg a színészi játék?! A probléma éppen azért vált égetővé, mert nem akarták sem a színészt, sem az Eisenstein-féle módszert elveszíteni. Az eizensteini filmekben feltűntek egyes hősök, aztán a néző nem találkozott velük többé. Nem volt egyéni arculatuk, saját élményük. Ezt a feltételeességet a nézők jelentős része nem tudta elfogadni, személyiségeket követelt. Ilyet viszont csak színész tud megrajzolni. Színész, aki akkor csak a hagyományos – elvetendő – filmművészetben uralkodott. Ettől a – csak a harmincas években feloldódó – kettősségtől, a színészi játék problémájától a húszas évek elméleteinek tanulmányozásában nem lehet eltekinteni. Az évtized végén már érzékelhető volt a változások szükségessége, de Eisenstein nagyon erős rendszere ellenállt. A húszas évek eredményei rendkívüliek voltak, de korlátozó hatásuk is volt.

A filmet igazán az avantgarde-isták tették művészeté. Kidolgozták annak módjait, hogyan hassanak a nézőre színész nélkül. *Az intellektuális-metaforikus mon-*

tázsfilm mellett azonban megjelent — újra és más szinten — az elbeszélő-pszichológiai film szükséglete. Elsősorban mint új és más műfajok szükségessége a változó valóság ábrázolásában, hiszen Eisenstein módszerének szigorú műfaji keretei voltak. Később a hang megjelenése még tovább bonyolította a dolgot. Egyre többen beszéltek a szintézisnek (a montázsfilm és az elbeszélő film szintézisének) a szükségességéről. S bár ez a probléma máig sem lezárt, Vszevolod Pudovkin elméleti nézetei e tekintetben sok tanulsággal járnak.

Forgatókönyv és színészi játék

Vszevolod Pudovkin sok problémát felvetett, de keveset dolgozott ki igazán eredeti módon. Filmelméletét így nagyrészt inkább szakmai tanácsok alkotják, mint sem önálló tudományos fejtegetések.

Pudovkin 1920-ban az *O szcenarnoj forme* című hozzászólásában¹⁷ fontos megállapítást tett arról, hogy a szóban elmondottaknak ezernyi képi-kompozíciós interpretáció felel meg. A kép poliszémiáját, sokjelentésű voltát azonban csak lazán kötötte össze a vágás értelmező erejével, inkább a kép kifejező erejét és főleg világosságát — tehát tartalmi elszigetelését — hangsúlyozta a *Principi szcenarnoj tyehnyiki* című cikkében. Ennyiben tehát Lev Kulesov nézeteihez csatlakozott, akinek akkor tanítványa és munkatársa volt.

Jelentősebb volt ennél a kép világosságának összekapcsolása a néző asszociációs munkájával, amelynek

révén a mű egysége megvalósul, persze csak megfelelő kompozíció esetén. Ez már a montázsra tartozik. A montázs nemcsak irányítja a néző figyelmét, de első-sorban a ritmussal – a néző fiziológiai izgalomba hozásának is eszköze. – Ez az 1925-ben tett kijelentés már nem annyira Kulesovra utal, mint inkább Szergej Eizenstein felfedezéseire hívja fel a figyelmet. Még ugyanebben az évben – a *Fotogenyija* című cikkben – Pudovkin kitért arra, hogy bizonyos dolgok jobban, mások kevésbé hatnak a filmen. A fotogenikuság fontos jegyeiként emlegeti a ritmikus egyenesvonalúságot, a világosságot. A különböző rajzolatokban hangsúlyozottság érvényesül (sarkok, vonalhajlatok stb.), s a hangsúlyos és hangsúlytalan részek váltakozása teremti meg a ritmust.

Az alapállás tehát főleg kulesovi – a kép világossága és plaszticitása áll a középpontban –, de a ritmuson keresztül, amelyet a képi adottságoknak megfelelő változtatást teremt meg, s a felfokozott fiziológiai hatásra is történik utalás. Ehhez a kiindulópont-hoz képest a *Kinorezsisszor i kinomatyeriál* című összefoglaló mű 1926-ban már új irányt jelölt ki, amelyet azután az ugyanebben az évben íródott *Kinoszcenarij* című tanulmány vitt tovább. Ezekben a munkáiban Pudovkin szinte kizárólag a montázsra koncentrált.

A kor felfogásának megfelelően *a film – Pudovkin szerint is – akkor vált művészetté, amikor anyaga már nem egyszerűen a valóság volt (még kevésbé a színpadiasan előrendezett valóság), hanem a különböző szemszögből felvett filmdarabok. Ezek felett a darabok felett ugyanis a montírozás révén teljes egészében*

a rendező uralkodik, s így lehetőséget kap, szubjektuma érvényesítésére, világlátásának és értékelésének kifejezésére. A valóság és az így létrehozott filmi mása között lényeges különbség van, s éppen ez határozza meg a filmet mint művészetet.

Pudovkin azonban nem megy túl ezzel kapcsolatban Dziga Vertov célkitűzésén, nem megmutatni akarja a valóságot, hanem a lényegét feltárni, bár természetesen eljut az intellektuális jellegű vágáshoz is.

A felvett anyag mindig feltételes, hiszen a valóság elemeinek kiemelésével és újraegyesítésével jön létre, a filmvalóság csak hasonlít az igazira, de nem egyenlő vele. *A filmvalóság nyelvvé válik. A felvett darabok a szavak, a mondatok pedig ezek kombinációi.* Az alkotó jelleget mutatja az, hogy sokszor olyan jelenség jön létre a filmben, amely a valóságban – a maga egészében – soha nem létezett. Ez eleve következik a szabad asszociációs összeállításból, amelynek bázisán viszont a vágással megteremthető a hasonlat, a metafora stb.

Látnivaló, hogy a pudovkini nézetek eddig nem sok eredetiséggel tűnnek ki. Pudovkin azonban más aspektust is vizsgált.

A film minden eredménye, cselekvése bizonyos környezetben megy végbe, amely megadja a film általános légkörét. A környezetet valamilyen életforma vagy annak egyes sajátosságai színezik át. A cselekvésnek illeszkednie kell a környezethez, a környezetnek mintegy át kell hatnia a cselekvést, mert még a legközömbösebb környezet is valamilyen belső kapcsolatban áll a filmen a cselekvéssel. Mivel közömbös

környezet nincs, így annak kapcsolatát az eseménnyel a környezet finom részleteinek kiemelésével plasztikusan is érzékeltetni lehet.

Az esemény, a cselekvés letéteményese azonban az ember, akinek – csakúgy, mint a környezetnek – ki zárólag a képe jelenik meg filmben. Az ember azonban a filmen nem válhat egyenlővé a tárgyi környezettel, bár szigorú kapcsolatban kell állnia vele. Nagyon kifejezőnek kell lennie még a mellékszereplők arcának is, hogy emlékezetessé váljanak (lehet, hogy csak egyszer jelennek meg a film folyamán), és feltárjanak valamit a lényegükből. Ugyanakkor – némafilmről lévén szó – *a színész kifejező mozgásához szorosan hozzátartozik a tárgyi környezet.* Dominál természetesen a színész gesztusa, jelentősége van azoknak a cselekvéseinek is, amelyekben a lényeg eleve a hallgatás (tehát a film némasága nem zavar), de finom árnyalatok visszaadására, szavak nélküli film-monológ-ra a tárggyal való kapcsolat révén van lehetőség, a tárgyak kifejezőereje miatt (sok képzet tapad hozzájuk – például egy revolverhez –, ez adja a kifejezőerőt). Ezt a kapcsolatot figyelembe véve nem szabad elfelejteni, hogy a montázssal a rendező nemcsak a jelenetet építi fel, hanem magát az egyes embert is. A színész alakja a filmen csak a montázskapcsolatban válik létezővé. Ennek nem mond ellent az, hogy a világ felfogása a színész által az ő szerepbeli lelkiállapotától függ, következésképpen ezt a lelkiállapotot kell kifejeznie. *Ahogy a szemszög kiválasztásával hangsúlyozódhat a szereplő viszonya is dolgokhoz, eseményekhez, ez vonatkozik a megvilágításra, a jelenetreszek hosszára, a ritmusra stb.* Mivel a belső állapot leg-

inkább a tárgyakkal való kapcsolatban fejeződik ki, azok láttatásának milyenségét hangsúlyozni kell, de ezen túl a film még más lehetőséggel is rendelkezik. A lassítás és gyorsítás lehetőségével. A film képes térbelileg közel hozni a hangsúlyost és kizárni a felesleget. De időbelileg is képes lelassítani a fontos folyamatot vagy felgyorsítani a nagyon dinamikusnak érzettet.

Bár Pudovkin a fent leírtaknál sokkal részletesebben beszélt a montázs lehetőségeiről és művészetet teremtő erejéről, arról nem mondott eredetit – a lassítás és gyorsítás viszont egyéni elképzelés volt. Igaz, hogy kifejtése már a harmincas évek legelejére esett. Itt csak azért van szükség a húszas évek határainak túllépésére, mert az a tendencia teljesedik ki, amelyet Pudovkin a húszas években indított el a színészi munkával kapcsolatban.

A lassításról és gyorsításról a *Vremja krupnim planom* című cikkben esik szó. Ugyancsak a harmincas években íródott az *Aktyor v filme* című nagyobb tanulmány, amelyről a filmszínészi játék kapcsán feltétlenül beszélni kell.

Pudovkin színészi vonatkozásban a színház korlátozottsága miatt áll ki a film mellett. A színházban növelni akarják a nézőszámot, szaporodnak és növekednek a színházak, csökken a színvonal, durvábbá válik (a távolabb ülő nézőre való tekintettel) a játék. A színház, a valóság mind teljesebb megragadására törekszik, ennek megfelelően növekszik a jelenetek, képek száma, amelynek azonban a színházi technika gátat vet. Ezt az ellentmondást csak a film tudja feloldani (a televízió sem, mert az nem feltétlenül az opti-

mális eredményt adja vissza egy színházi előadás rögzítésekor).

A film ugyanakkor bizonyos nehézségeket is támaszt. Az alakítást rövid, egymástól elszakított jelenetekben veszik fel. A partner sokszor nincs is jelen. Sőt azok a tényezők sem, amelyekre a színész reagál. Hiányzik a közönség ihlető jelenléte is. Mindezeket a nehézségeket azonban a próbák és a rendező segítségével a színész legyőzheti. Le is kell győznie, mert a feladata igen nagy, és az adott körülmények között szokatlan is: a kerek egésznek jelentő alak megformálása. Éppen ezért — ennek elérésére — utalt Pudovkin Konsztantyin Sztanyiszlavszkij módszerére.

Az alak megformálásában a színész a saját adottságaira támaszkodik. Személyiségét kölcsönkapcsolatba hozza a film követelményeivel, s ha kell (például negatív figurák esetén), leküzd magában bizonyos tulajdonságokat. Csak így juthat el egy szerepbeli személyiség megszervezéséhez és kiteljesítéséhez, léphet túl a naturscsik, a tipázs korlátain. *Az alak megformálásának módszere az átélés*, amelyhez fel kell használni — általános emberi síkon — a közös élményeket, tapasztalatokat, érzéseket stb. Nem elképzelésről van tehát szó, hanem a szó szoros értelemben vett átélésről, amely olyan hatású, hogy érzékelhetővé válnak azok a változások is, amelyek akkor mennek végbe, amikor a színész nincs is a színen (például ha megölt valakit a két megjelenés közötti időben).

A filmen fokozott jelentősége van — a szó hiányában — a mimikának és gesztusnak. Persze ezek is tagolást kívánnak, kiemelést, hangsúlyozást stb. De mivel a film közvetlenül megmutat, a színész alkatának,

testiségének nagyobb jelentősége van, mint a színházban, ahol a színész inkább előad. Ugyanakkor *különbséget kell tenni az alkat* (külső) *és a viselkedés között*. Az első csak minimális mértékben változtatható, de az utóbbi módosítható. Éppen a viselkedéssel kapcsolódik a színész a környezethez. Tehát nem egyszerűen az alkatával, mint a tipázs. Ezt nem feltétlenül színpadiasan kell elképzelni, a tárgyi környezet és a színész kapcsolatát alapjában a montázs biztosítja. Ennyiben az ábrázolás közelebb van a regényhez, mint a színházhoz. Figyelembe kell venni azt is, hogy az előadás ritmusa a filmen nemcsak a színésztől függ.

Ami azonban a legfontosabb – a színészi játék összhangja a film eszközeivel, különösen a montázssal. (Például a premier plán pótolhat valamilyen gesztust, a montázs ritmust teremt stb.)

A legfontosabb követendő elv pedig: a színésznek alakításával élő ember benyomását kell keltenie.

Nem az a fontos tehát, amit Pudovkin a filmszínészi játék nehézségeiről és sajátosságairól mondott, még csak az sem, hogy a színész a szélesebb közönségnek a filmmel való azonosulását segítette, *a lényeges a személyiség megjelenése melletti kiállás, az egyéni alakítás középpontba helyezése. A színésszel együtt járt a szűzsé, az egyéni sorsot kibontakoztató, határozott forgatókönyv.*

Pudovkin művészeti tevékenysége mutatja, hogy mindez nem volt visszalépés az eizensteini módszerhez képest. Más volt – nem pótolták a színészt a film lehetőségeivel, hanem a segítségére siettek –, de erre a másra szintén szükség volt, sőt egyre inkább szükség

volt rá. Nemcsak azért, mert a valóság sokoldalúsága — és persze változatai is — megkövetelték az egyéni hőst, hanem azért is, mert a tradicionalisták soha nem hagyták el az egyéni hős ábrázolását, pedig nem voltak képesek művészetté emelni a filmet. A kettő összeegyeztetése fontos feladat volt. Az összeegyeztetés nehézségét mutatták ugyanakkor Pudovkin filmelméletének hiányosságai, azok az általános jellemzők, amelyek nem specifikusan a filmszínészt, hanem egyáltalán a színészi játékot illették. Ezek a problémák más teoretikusoknál is megfigyelhetők voltak, vagy éppen abban mutatkoztak meg, hogy a színészt teljes joggal használó újítók nem voltak képesek elméletet teremteni.

Nem lehet eltekinteni attól, hogy az agitkáknak kezdettől volt egy másik, nem plakátszerű változata, amely a nézővel másfajta — hagyományosabb — kapcsolatot létesített, a meggyőzést a morális síkkal kapcsolta össze. Egyre inkább kiderült, hogy az élet szemléletét nem lehet csak a politikai aspektusra leszűkíteni, illetve az ábrázolást a forradalmi események körére korlátozni. Ezt elsősorban a NEP teremtette helyzet nem engedte meg. Pudovkin és mások éppen az ilyen változások előkészítésében játszottak szerepet. Ezek a változások az irodalomban például egyre jobban érték és kifejeződtek. A film leginkább a negatív hősök ábrázolásában találkozott szembe velük akkor, amikor a pozitív hősök még pátosszal, patetikusan jelenhettek meg. Ahogy a színész-probléma egy kutatója megfogalmazta: A színész problémája: az élő ember problémája a filmen.

A HŐS ÉS A SZÍNÉSZ

Valentyin Turkin

Valentyin Konsztantyinovics Turkin (1887–1958) forgatókönyvíró és kritikus egyike volt azoknak, akik nagy aktivitással vettek részt a húszas évek filmvitáiban. Mindig a szűzsé mellett állt ki a filmekben. Jelentős szerepet játszott a forgatókönyvíró-képzésben. Ilyen irányú tapasztalatait azonban később – a harmincas években – foglalta elméleti munkába. A húszas években, a húszas évek végén a filmszínészi játékról írott könyvével¹⁸ tűnt ki. Ennek néhány tételére érdemes kitékinteni.

Turkin a gyakorlatban és az elméletben is érvényesítette, hogy a színész problémája a filmben egyenlő az élő ember problémájával, és ez az élő ember az ábrázolástól szűzsét követel meg. Azt tartotta, hogy a filmművészeti avantgarde formai keresésének lezáródásával – tehát a film művészetté emelésével – a színész-kérdés újra előtérbe lép. Leginkább műfaji oldalról tapasztalható ez, hiszen az avantgarde csak bizonyos műfaji körön belül tevékenykedett (Kulesov kalandműfaja nem volt életképes, vígjátéki kísérletei az avantgarde-nak alig voltak stb.). Egyetlen műfaj pedig – ha mégannyira feloldotta is a műfaji határokat – nem képes átfogni a valóságot. Persze a színész nem lehet ugyanaz, mint a hagyományos filmekben. Megjelent az ún. rendezői vagy montázsfilm, amely a szí-

nészt magát is teremtette. Ilyen esetben a néző csak az eseményeket és azok körülményeit figyelhette. A megjelenő – többnyire statikus (plakátszerű) – hősök csak ezeken az eseményeken és körülményeken keresztül határozódtak meg. Tragédiát így például egyáltalán nem lehet alkotni. De a kalandfilm sem lehetett meg megfelelő hős nélkül.

Turkin – sok társával ellentétben – megpróbált hidat teremteni a film és a színház között, amennyiben tagadta azt, hogy a színházi és a filmbeli színészi játék lényegileg különbözne. Gazdaságosabb gesztusra, pontosabb mozgásra, nagyobb feldaraboltságra stb. kell törekedni a filmen, de nem lehet a közös vonásokat figyelmen kívül hagyni. A naturscsik produkciója ehhez képest csak tornamutatvány. *A színésznek teljes alakot kell művésziileg megformálnia, s nem lehet azt állítani, hogy ez kizárólag a rendező feladata, mint ahogy a szó legszigorúbb értelmében vett montázsfilmekben.*

A filmszínész természetes adottságai, testisége a filmben persze jobban számítanak. És a cselekvéseket (verekedés stb.) sem lehet csupán jelölni a filmben. A filmszínésznek be kell illeszkednie egy valóságos környezetbe, és nemcsak külsejével. A külsőt meg is kell nyilvánítani. Van filmi maszk, amely nem egyenlő a színész külsejével. Kapcsolatot teremt a színész és a szüzsé között. (Például Charles Chaplin maszkja szerint szegény, de tartással rendelkező figura, filmjeinek szüzséi szerint általában kiszolgáltatott, gyenge, aki azonban ésszel fölébe kerekedik az erőnek.) Mindebben Turkin is vallja (akárcsak Pudovkin): az átélés segít, mivel a külső forma csak eszköze a belső világ

kifejezésének. A rendezői filmek némileg szárazak. A rendező nem élheti át az összes figurát. A színész meg tudja szüntetni ezt a szárazságot, és az élő ember révén szorosabb kapcsolatot teremthet a valósággal.

Valentyin Turkin tehát nem annyira tudományos kutatást folytatott a filmszínészről, mint inkább kiállt a színész szükségessége mellett, bár a hős és a színész kapcsolatát, a színész általi műfaji meghatározottságot illető nézetei nem voltak értéktelenek. Mindezzel nemcsak a jövőt készítette elő, hiszen a húszas években az avantgarde keretein belül – Vszevolod Pudovkin mellett – Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg is központi hősre építette filmjeit.

A FEKSZ

Sem Grigorij Kozincev, sem Leonyid Trauberg nem folytatott jelentős filmelméleti tevékenységet, bár munkásságukat olyan manifesztumokkal kezdték, amilyenek a többiekénél a teoretikusság kiindulópontjai lettek.

Grigorij Mihajlovics Kozincev (1905–1973) ukrán-zsidó származású. Apja orvos volt.

Már gimnazista korában foglalkozott a festéssel. Színházi díszletek elkészítésében vett részt, majd többedmagával színházat hozott létre szülővárosában, Kijevben. Petrográdban a színiiskolába és a festészetibe egyaránt beiratkozott. Itt ismerkedett meg Leonyid Trauberggel. Vele és másokkal színdarabokat írtak és előadásokat terveztek.

Leonyid Zaharovics Trauberg (1902–) ukrán származású, újságíró fia.

Az újságírás vonzotta őt is, majd Kozincevhez hasonlóan, de természetesen tőle teljesen függetlenül, színházi stúdiót teremtett szülővárosában, Ogyesszában. 1920-ban utazott Petrográdba, hogy verses drámájának színpadot találjon, de hivatalnokként dolgozott, amikor 1921-ben vele és Kozincevvel együtt Szergej Jutkevics és Georgij Krizsickij létrehozta a FEKSZ-et, azaz az Excentrikus Színészgyárat. Hamarosan azonban csak ketten maradtak ebben az avantgarde műhelyben, amely minden részében a futurizmus hatásáról árulkodott.

Már 1922-ben sor került az első produkcióra, Nyikolaj Gogol *Háztűznézőjének* „elektrifikálására”. Az előadás nemcsak a varieté és a cirkusz elemeit tartalmazta, hanem filmvetítést is. *Októberke kalandjai* (1924) című filmjük – amelynek rendezését előbb Borisz Csajkovszkijra bízták, majd ők rendezték meg – hasonló vonásokat mutatott. Előzőleg azonban már megszületett a kiáltványuk.

Az *Ekszcentrizm* 1922-ben jelent meg. Szembefordult a hagyományokkal, üdvözölte a technicista kort. A cirkuszt, a varietét stb. jelölte meg az új művészet forrásaként. Hangsúlyozta az előadás sokkhatásának szükségességét, ennek érdekében pedig az attrakciók felsorakoztatását követelte meg. Mindezt a színházra és a filmre vonatkoztatta, de más művészetekre is tekintve. A kiáltvány – amelynek lényege a múlt elutasítása – nyíltan hivatkozott a Marionettiére, idézve tőle a következőt: „Az öregek mindig hibáznak,

még akkor is, ha igazuk van, a fiataloknak mindig igazuk van, még akkor is, ha hibáznak.”

Bár ez a manifesztum tagadja a szűzsé szükségességét és a hagyományos értelemben vett színészt is, a rendezőpár nézeteiben hamarosan változás következett be. Leonyid Trauberg a *Kino kak kino* című cikkében két év múlva már teljes mértékben elismerte a szűzsé szükségességét. De ennek kíváncsias átalakításához egy új megközelítési módot követelt, amely kiterjed a színészre is. A modellt az amerikai burleszk jelentette. Az *Októberke kalandjaiban*, amely ebben az évben készült, ezért lelhetőek fel az amerikai burleszk jellemzői.

Kozincev és Trauberg elméletileg nem alkotott jelentőset. Munkásságukat egy elméletet kutató műben két okból mégis érdemes megemlíteni. Egyrészt, mert manifesztumuk meglehetősen korán keletkezett – Eizensteint is megelőzve –, másrészt, mert ők voltak azok, akik a saját kiáltványukba foglaltakkal szemben a húszas években készült jelentős műveikben a hagyományosabb ábrázolási módot követték a színészt illetően. Igaz, hogy nem kizárólag a színész uralta filmjeiket, de a film művészeti eszközeivel nem helyettesítette őt, hanem legfeljebb segítette, de még ezt sem mindig egyforma erővel. Ami pedig arról tanúskodik, hogy a színész problémája az adott korban sokkal jelentősebb volt, mint azt a rendezői film, a montázs-film eredményei hinni engedték. Főleg pedig ez a probléma összefügg azzal, hogy bizonyos változások a húszas évek végére szükségessé váltak, ahogy erről más teoretikusok művei is vallanak.

Lenin, Lunacsarszkij és a párt különböző fórumai kezdettől fogva és elég gyakran foglalkoztak a filmmel, de még az 1924-es XIII. kongresszus is azt állapította meg, hogy nincs meg a film, a mozi megfelelő irányításához szükséges erő. Jelentősen más volt a helyzet 1928-ban, amikor a párt össz-szövetségi méretű értekezletet szentelt a filmnek, s a határozatok megszabták a filmmel kapcsolatos tevékenység irányát.

A határozat hangsúlyozta a film politikai nevelő és szervező szerepét, de a szórakozás eszközeként is számon tartotta. Ellene volt annak, hogy a filmet a többi művészetek közül kiemeljék, és elszigeteljék. Mélyrehatóan bírálta az adott helyzetet és az elkészült filmek többségét. A legfontosabb azonban az volt ebben a határozatban, hogy művészeti-formai vonatkozásban nem foglalt állást. Megengedte a versenyt, a kísérletezést a tökéletesedés érdekében. Követendő elvként mondta viszont ki, hogy „*a filmnek milliók számára érthető forma kell*”. S éppen ebben a vonatkozásban követelte az irodalmi eredmények felhasználását.

Ez nem maradhatott következmények nélkül. A milliók számára való érthetőség és a politikai nevelő-szervező feladat együtt semmiképpen sem engedte meg, hogy a művészeti kísérletezések deklarált szabadsága a szélsőségekre is érvényes legyen. Átalakulásra ugyanakkor szükség volt. S ennek megvoltak a megfelelő teoretikusai. Néhányat ki kell emelni közülük.

Kétségtelen, hogy az eddig felsoroltak voltak a húszas évek szovjet filmelméletének kiemelkedő művelői, de nem ők voltak az egyedüliek. A film nagy érdeklődést keltett, egyre többen foglalkoztak vele más művészek és tudományok területéről is. A mérce, amely tudományos eredményeket a második vonalba sorolja, munkásságuk csekélyebb eredetisége. Igaz, sokszor eredetiek a részproblémákat illetően, de nem az alapvető vonatkozásokban. A jelen esetben azonban éppen az alapvető kérdésekről van szó. Nem volt természetesen például Adrian Petrovics Pjotrovszkij vagy Edgar Mihajlovics Arnoldi műfajokkal kapcsolatos kutatása, munkásságuknak mégis azokra a mozzanataira kell itt figyelni, amelyekkel – a társadalmi változások nyomán – a művészeti és tudományos átalakulás problémáira utaltak.

Adrian Pjotrovszkij *Hudozsesztvennije napravlenija v szovjetszkom kino* című 1930-ban készült tanulmányában¹⁹ nyomatékosan elítéli – politikailag jobboldalinak minősíti – a forradalom előtti filmeket utánzó művek irányzatát. Szerinte a színész és a díszlet bennük az egyetlen kifejező erőt szolgáló tényező. Személyes sorsokat tárnak fel ezek a filmek, amelyek nem alkalmasak a korszak szociális erőinek és összefüggéseinek ábrázolására, bár valamiféle szovjet tartalomra törekednek. Ez az elmarasztalás Pjotrovszkij-nál az avantgarde-isták három művészeti irányzatának teljes elismerésével párosult. Az intellektuális filmet (Eisenstein) csakúgy eredménynek tartotta, mint az emocionálislírai műveket (Pudovkin, Alekszandr Dov-

zsenko) vagy a filmszem alkotásait (Vertov). Elismerte a túlzások jogosultságát is a kísérletezésben. Ugyanakkor azonban szóvá tett bizonyos elhajlásokat, amelyeket már többnek tartott, mint túlzásnak, mint elkerülhetetlen szélsőségnek, s bennük (a párt-határozatra is hivatkozva) a tömegek lebecsülését látta.

Helytelenítette a mese elhanyagolását, mondván, hogy a mese – az események feszült láncolata – a látható anyag megszervezésének általánosan elfogadott egyik legjobb és legdemokratikusabb módja. A mese lebecsülését összekapcsolta az ember szerepének kihegyezésével a filmben. Különösen azzal a törekvéssel, amely az embert bármilyen más dologgal egyenlővé kívánta tenni.

Bár Pjotrovskij használta már a formalizmus fogalmát is, és óvott attól, hogy egyik vagy másik nagy mester felfedezését mások az abszurditásig vigyék, nem fordult a kísérletezés ellen. A néző mellett állt ki, a filmek demokratizmusáért, a párthatározat ilyen irányú követelményeinek érvényesüléséért – nyomatékkal megjegyezve azonban azt is, hogy a filmek érthetősége nem lehet egyenlő azzal, hogy az összes filmet egyformán értse minden falusi néző. Ebben a vonatkozásban említette meg az ismeretterjesztő munka szükségességét, a forma megismertetését és megmagyarázását is.

Edgar Arnoldi *Iz voszpominanyiji o pervih sagah nasego kinovegyenyija* című visszatekintésének²⁰ különösen az a megállapítása fontos, hogy az oktatásban – és a tudományos munkában is – szinte *mindenki annak a formalista áramlatnak a hatása alatt állt, ame-*

lyet az avantgarde kísérletezések átfogó jelölésének tartottak. Ez magyarázza, miért volt olyan nehézkes az átalakulás akkor, amikor a társadalmi változások már megkövetelték, és miért voltak jelentéktelenebbek az átalakulás szükségességét ilyen vagy olyan oldalról kifejező tudományos művek. A szovjet avantgarde – és különösen Szergej Eizenstein – eredményei szinte elnyomták a többi kutatást. Nem adminisztratív eszközökkel persze, hanem jelentőségükkel. Azt sem szabad azonban elfelejteni, hogy olyan szervezetek, mint például a RAPP (Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej), azaz a Proletárírók Oroszországi Egyesülése, amely 1925-ben alakult meg, a film területén is kompromittálónan hatottak. Ez a szervezet kezdetben a polgári ideológiával küzdött, de a film vonatkozásában egyre inkább a játékfilmek ellen lépett fel, a formalizmust emlegetve, és az agitációs propagandafilmeik mellett állt ki. Ezzel végül is visszalépésre kényszerítette volna a szovjet filmet, afelé a változat felé, amely jelentős ösztönzője volt a fejlődésnek, de amely meghaladott fokká vált az újabb eseményekhez képest. Ezt a szervezetet 1932-ben szüntették meg, de ekkor már egészen új tendenciák terjedtek el. Ezek ismertetése előtt visszatekintően még néhány megjegyzést kell tenni.

EGY MŰVÉSZET KELETKEZÉSE

Általános és sajátos törvényszerűségek

A fentiek, bár feltételezik a szovjet avantgarde film-történeti ismeretét, nemcsak a film művészetté válásáról adnak képet, hanem – ennek révén – a filmművészet lényegéről is. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy azok a törvényszerűségek, amelyeket az avantgarde a film művészetté emelésében mutatott, univerzálisak, és a filmművészet minden fejlődési szakaszának lényegét képezik. A film fejlődési törvényszerűségei közül csak három általános – a szellemi lendület szükségessége, a valami mellett vagy ellen való kiállás lehetősége és ehhez a megfelelő (dramatizálható) életanyag megtalálása (lásd fenn). Ennyiben tehát nem általános érvényű az, hogy a művészek egyben tudósként is ténykednek. Ebben az összefüggésben mégis van bizonyos összérvényűség. Legalábbis a filmművészet további fejlődése folyamatában kimutatható, ha nem is a művészek és tudósok azonossága, de a művészet és az elmélet összekapcsolódása.

A művészek gyakran elmarasztalják az elméletet – mondván, hogy kanonizál bizonyos eredményeket, és ahhoz mér minden újabb teljesítményt, vagy programszerűen jelöl ki követendő irányokat, stb. Mindez valóban így van, és nincs is rosszul, ha a követelmények nem válnak dogmatikussá, a tevékenység vulgárrissá.

A tudománynak fel kell tárnia az összefüggéseket és mozgástendenciákat, és tisztázni kell azok körülményeit. Meg kell rajzolni tehát a társadalom – a társadalmi változás – követelte fejlődési irány lehetőségét is. A húszas években a Szovjetunióban ezt sikerült is megtennie.

Mi volt a tudományos felismerésnek az a láncszeme – sőt láncolata –, amely a filmkészítést orientálva a filmművészet kialakulásához vezetett?

A tudomány nyilvánvalóan abban segített, hogy a film hozzákapcsolódjon a maga valóságához, megtalálva ehhez nemcsak a megfelelő életanyagot, hanem annak formálására alkalmas eszközöket is.

A kiindulópont kétségtelenül az agitáció volt. Ne értsük félre! A filmművészeti (nevezzük az egyszerűség kedvéért máris művészetnek) kiindulópont a híradó volt: az új valóság lényegéből valamit elemi szinten feltáró új jelenségek felsorakoztatása, a nézők egyedi tapasztalatának térbeli és időbeli kiterjesztése. Ehhez nem volt szükség elméletre, csak egyszerű felismerésre. Még ahhoz sem volt szükség elméletre, hogy az agitáció szükségességét, a krónikától az agitációhoz való eljutás elkerülhetetlenségét felismerjék. Az agitáció (felesleges újra és újra a társadalmi helyzetre utalni, az írni és olvasni nem tudók nagy számáról beszélni és a tömegek gyors cselekvésre késztetésének elkerülhetetlenségét felvetni) társadalmi-politikai szükségesség volt. Még csak azért sem kellett különösebb kutatás ennek felfedezéséhez, mert a párt- és állami szervek szervezeten foglalkoztak az agitátorok felkészítésével, anyagokkal való ellátásával és az ország minden részébe való szétküldésével (agit-vona-

tok, agit-hajók stb.). S azoknak is agitátorokká kellett válniuk, akik a társadalomban elfoglalt helyük szerint más feladattal voltak megbízva. Nem szabad megfedkezni arról, hogy szinte egyetlen évtized – 10–12 év – alatt milyen óriási változássorozat ment végbe. A forradalom, a polgárháború, a hadikommunizmus, az éhínség, a NEP, majd a NEP mint időleges visszavonulás befejezése. Ezeknek az átalakulási szakaszoknak a folyamán sok minden történt anyagi vonatkozásban is (lakásjuttatás, szociális gondoskodás stb.), de a Szovjetunió egyáltalán nem volt abban a helyzetben, hogy anyagi bőséggel igazolja a változások kívánatos voltát. S a tudati befolyásolás hatása azokra a tömegekre, amelyeket korábban szándékosan sötétségben tartottak, mérhetetlen volt. Elméleti munkás-ság tehát nem kellett az agitáció szükségességének felismeréséhez. Mihez kellett?

Az agitációnak a film lehetőségeivel való összekötéséhez.

A szovjet avantgarde művészei – köztük a teoretikus művészek – egyáltalán nem a film oldaláról indultak. Kulesov a festészet és a színház iránt érdeklődött. Vertov nem művészi pályára készült, s legfeljebb a hang rögzítés keltette fel a figyelmét (amit a némafilmmel nemigen lehetett összekapcsolni), Eisenstein mérnöknek tanult, és színházzal foglalkozott. Pudovkin természettudományos tanulmányai után akkor került a Kulesov-csoportba, amikor az – nyersanyag hiányában – nem készített filmet, hanem színpadon próbált etüdöket. A Kozincev–Trauberg kettős (akik fiatal koruk miatt még nem tanulmányoztak semmiféle tudományt) az irodalomra, a színházra tette fel éle-

tét. Dovzszenko irodalommal és festészettel foglalkozott, és szinte csak az ezen a területen kialakult (számára negatív) helyzet hajtotta a filmhez. Az avantgarde-nak ezek a későbbi képviselői nemcsak hogy nem filmes szimpátiával indultak, de kifejezetten ellene voltak a filmnek, hiszen ez számukra színpadias szalondrámákat stb. jelentett. Csak némelyik amerikai próbálkozás (Charles Chaplin, David Griffith stb.) hívta fel figyelmüket a filmre, illetve a kavargó oroszországi művészeti élet bizonyos tényei orientáltak a film felé.

Tudomány, elmélet éppen ahhoz kellett, hogy a filmben lássák meg és tárják fel az agitáció igazi lehetőségeit, hogy végső soron az agitáció követelményének megfelelően alakítsák át a filmet művészetté.

Ebben a felismerésben egy fontos tényező segített: az ideológiai-politikai. A szovjet avantgarde képviselőit egyéni származásuk és sorsuk nem predesztinálta a baloldaliságra. Az orosz földbirtokos származék Kulesov, a lengyel-zsidó értelmiségi Vertov, a kifejezetten gazdag lett értelmiségi Eizenstein, a vezető orosz értelmiségi családban született Pudovkin, az ukrán-zsidó Kozincev és az ugyancsak értelmiségi származású ukrán Trauberg, a paraszt származású ukrán Dovzszenko – más-más világot képviseltek, de nem a bolsevikok világát. Dovzszenko kezdetben kifejezetten nacionalista volt (s ez nemcsak orosz-elleniséget jelentett, hanem az orosz forradalomtól való tartózkodást is). Szergej Eizenstein maga beszélt arról, hogy politikai értelemben igazán baloldallivá a *Patyomkin páncélos* című filmjének készítése során vált. Elsősorban a futurista baloldaliság hívei voltak,

nem a politikai baloldaliságé. De nem véletlen, hogy ezek a nagyon különböző emberek az *egységes* (bár ábrázolási stílusában nem homogén) *szovjet avantgarde mozgalmát hozták létre, azt lehet mondani: az első kifejezetten szovjet* (nem orosz, ukrán, balti stb.) *művészeti irányzatot* – még az irodalmat is megelőzve. S ebben megint csak szerepe volt az agitációnak. Annak az agitációnak, amely nem lehetett csak formai mozzanat, mivel nagyon meghatározott hatástendenciája, tartalma volt.

Az agitáció nemcsak felfokozott hatást követelt (attrakciót, montázst stb.), hanem szigorúan körvonalazott célt is: osztályalapon való szervezést, az új szovjet valóság aktív elfogadtatását stb. Természetesen nem véletlen, hogy az avantgarde legjobb, legpolitikusabb alkotásai is teljesen általános emberi érvelésre, bizonyításra épülnek. Ennek megvannak a formai okai, de nyilvánvalóan a világnézetiek is. A *Patyomkin páncélos*ban egyetlen felirat utal a szociáldemokraták pártjára. A felkelés konkrét emberi sérelmek logikus következményeként bontakozik ki. Az elkülönülés választóvonalala némileg mechanikusan a tisztek és matrózok között húzódik. Ez egyrészt általában jellemző, másrészt az agitáció szintjével szükségszerűen vele járt. A NEP által dezorientált és a benne csatlódott tömegek számára a legelemibb – tehát a közvetlen emberi – szinten kellett érzékeltetni a lázadás (a forradalmi és szolidáris magatartás) szükségességét. Jóllehet a párt a valóságban (1905-ben) egyáltalán nem tartotta kívánatosnak az ösztönös lázadásokat az előkészített, megszervezett felkelések helyett. Ennek az ábrázolási módnak köszönhető, hogy nyu-

gaton a húszas évek szovjet filmjeit általában elfogadják, a harmincas évekből az azonban – amelyek már konkrét politikai viszonylatokat rajzolnak meg – nem. Az eddig legnagyobb filmverseny, az 1958-as brüsszeli, nem véletlenül állította az első helyre a *Pattyomkin páncélost*, annak ellenére, hogy a zsüri jelentős része nyugati filmtörténészekből állt. A konkrét politikai viszonylatok ábrázolása azonban nyilvánvalóan csak a konkrét emberábrázolással volt lehetséges. Az erre való törekvés pedig még a húszas években, sőt, még az évtized végén is éppen hogy csak megindult.

A fentiek miatt nem lehet tehát a szovjet avantgarde kialakulásának – mint a fejlődés nagyon nagy, elméletileg alátámasztott, politikailag ösztönzött lépésének – törvényszerűségeit leegyszerűsítve általánosítani. S e tekintetben arról sem szabad megfeledkezni, hogy milyen filmművészet jött ekkor létre.

A filmművészet határai

Az intellektuális, az emocionális és a filmszem-, alkotásváltozatok legáltalánosabb vonásait összefoglaló ún. montázsfilm-modell, amelyet a szovjet avantgarde kialakított, filmművészetileg sem akkor, sem később – még kevésbé később – nem volt általános. Nem volt általános, de szükségszerű volt a maga túlzásaival, ha úgy tetszik: tévedéseivel együtt. Így vált a filmet valóban művészetté teremtő erővé, és ennek révén él továbbra is a filmművészetben, bár annak ábrázolási módja – nemcsak a hang megjelenése miatt – jelentősen átalakult.

Anélkül, hogy elmerülnénk e nagyon széles probléma vizsgálatában, megállapítható, hogy a *film művészetté válásához két jellemző létrejötté szükségeltetett: a sajátosságé és az önállóságé*. A film csak úgy válhatott művészetté, ha bebizonyította más művészetektől való alapvető különbözését, és ennek révén a tőlük való függetlenségét is. Ez jelentős mértékben korabeli kérdésfelvetési mód, amelynek hiányossága ma már nyilvánvaló. Legközvetlenebbül – most eltekintve a film művészeti fejlődésének nem ide tartozó ismertetésétől – a művészetté válás azon múlt, hogy a valóság (vagy az előredezett valóság) többé-kevésbé mechanikus másolásán túl tud-e lépni a film, vagy sem. *A túllépésnek két mozzanatát is figyelembe kell venni. Az egyik az alkotó szubjektumának érvényesítése. A másik a film másolattól különböző hatáslehetőségeinek érvényesítése*. Ez a kettő szorosan összefügg, mert az alkotó csak úgy tudja érvényesíteni a saját világlátását, a világról kialakított esztétikai ítéletét, ha ezt főleg a film önálló és sajátos hatáslehetőségeire bizza. Ezek ugyanis egyben olyan eszközök, amelyekkel a valóság másolás helyett formálható (deformálható), átalakítható.

Nincs értelme itt megismételni a fent mondottak közül azt, amely magyarázza hogyan jutott a vágás előtérbe, hogyan uralkodott el a szüzsénélküliség stb. A teoretikus és művészeti felfedezések sora *olyan legáltalánosabban vett filmművészeti modellhez vezetett, amely a legközvetlenebbül az alkotót fejezte ki, mintegy azt emelve főhőssé, s ennek megfelelően az alkotást (nem drámai vagy epikai, hanem) versjellegűvé tette*. A néző a szó szoros értelmében egy másik vilá-

got látott maga előtt. Egy az eredeti részleteiből különböző megvilágításokban, plánokban, beállításokban, intellektuális és ritmikus hatással összerakott új világot, amely az alkotói esztétikai értékelésnek nagy hangsúllyal – mondhatni támadóan – adott teret.

Azt sem érdemes újra felidézni, hogy ennek az ábrázolásnak milyen műfaji és tematikai kötöttségei voltak. Ezeknek a továbblépést illetően van szerepük. Az ábrázoláshoz szolgáló anyag művészeti alakításának megkonstruálásának eszközei és törvényszerűségei, amelyek a szovjet avantgarde-n belül az egyetemes filmművészet eredményeitől nem függetlenül kialakultak, a filmet formailag művészetként alapozták meg, formanyelvet teremtettek a számára. Ezen az elsőnek a szovjet avantgarde által művészetileg gyakorlattá emelt és elméletileg megfogalmazott formanyelven kívül ma sem lehet filmművészetről beszélni. Nem véletlen, hogy a filmszerűség – most már talán némileg változó – fogalma nem a francia impresszionisták fotogenikusságával, hanem éppen a szovjet avantgarde alkotásmódjával kapcsolódott össze.

A szovjet avantgarde filmelmélete ennyiben kétségtelenül a film művészeti lényegének máig érvényes megvilágítását adja. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a filmművészet – születésének ettől a deklarálató időpontjától kezdve – semmit sem változott. Átalakulásai folyamán sokszor talán éppen megtagadni látszik a húszas években lényegét meghatározó mozzanatokat, a valóság formálásának akkor felfedezett eszközeit és szabályait mégsem teheti semmissé. Azért nem érdemes a további fejlődés aspektusából vagy az azóta történt módosulások miatt bírálni a szovjet

avantgarde akkori túlzásait, mert a szovjet filmelmélet további lépései ezt a felülvizsgálatot amúgy is elvégzik, hiszen bizonyos új tendenciák jelentkezésére már a húszas években is lehet példát találni. Kétségtelen azonban, hogy a *szovjet filmelméletnek a húszas évekbelihez hasonló jelentőségű lépése később nem volt, és nem is lehetett, mert a művészetet teremtő szerepet felülmúlni nem lehetséges.*

II. rész

A HARMINCAS ÉS NEGYVENES ÉVEK

A KÖRÜLMÉNYEK VÁLTOZÁSA

A szocializmus megvalósítása

Az oroszországi (Szovjetunióbeli) társadalmi körülmények a húszas években meghatározó erővel bírtak a szovjet film, a szovjet avantgarde művészetének és elméletének kialakulását illetően. Az Új Gazdasági Politika (a NEP) olyan társadalmi feladatot tűzött a filmművészet elé, amelyre csak egyfajta módon lehetett reagálni. Éppen az avantgarde elmélete által körülhatárolt módon. Nyilvánvaló, hogy a társadalom ilyen meghatározó ereje ugyanúgy – vagy sajátosságainál fogva még jobban – hatott a harmincas években. Ezért a gyökeres társadalmi átalakulásra legalább néhány mondatban kell utalni.

A húszas éveket a polgárháború befejezése, a hadikommunizmus felváltása a NEP-pel, majd a NEP-pel való szembefordulás jellemezték. Csak rendkívüli gazdasági (elpusztított ország, éhínség stb.) és politikai (munkásellenzék, demokratikus centrum, szakszervezeti vita, Lenin halála stb.) nehézségek után került sor a kiútkeresésre. A harmincas években a társadalmi mozgás már sokkal zártabban – egységet követően –, egy irányba haladt, de egyáltalán nem nyugalmasan.

A szocialista termelési viszonyok megteremtése, *a szocializmus alapjainak lerakása 1937-re tehető.* Ekkorra fejeződött be a mezőgazdaság kollektivizá-

lása nyomán az iparosítás első szakasza, és teremtődött olyan helyzet, hogy a termékek 80%-a a két öt-éves terv folyamán épített vagy rekonstruált üzemekből került ki. Mindez az egész társadalmi struktúra megváltozását jelentette, hiszen például jelentősen csökkent a parasztok, és nőtt a munkások száma. Átalakult az egész életforma.

Mindez természetesen nem ilyen egyszerűen ment végbe, hanem nagyon is *éles ellentmondások és harc közepette*.

A korábbi államosítások az ipar területén egyszerűbb helyzetet teremtettek. De az 1930-as ún. Prompartyja-per, amely a műszaki értelmiségiek egy csoportja ellen folyt, mutatja, hogy szabotázs- és diverzáns-akcióktól az ipar és a nagy építkezések területe nem volt mentes. Az osztályharc mégis inkább a mezőgazdaság területén folyt annak megfelelően, hogy a mezőgazdaság szocialista átalakítása csak a harmincas évek elején fejeződött be, míg az ipar államosítása már az adott időszak előtt megtörtént.

A gazdag paraszti réteg, a kulákság egy része a néhez húszas években rendkívül olcsón vásárolta össze a földet az agrárreformmal földhöz juttatott szegény-parasztoktól. Malmok, olajütők voltak a kulákok birtokában, igit kölcsönöztek, béreseket tartottak. 1929-ben például ötven béressztrájk volt a kulákgazdaságokban, ez érzékelteti, hogy a mezőgazdasági munkások kizsákmányolása alig csökkent. A kulákok igyekeztek bejutni a helyi vezetésbe, sőt ál-kolhozokat is létrehoztak. 1930-ban kulák bujtotgatásra lázadás is kitört. A mezőgazdaság kollektivizálásának tehát előfeltétele volt a föld újrafelosztása, amellyel

párhuzamosan megkezdődött a kulákbirtokok kisajátítása, a kulákság mint osztály likvidálása. Ez a Szovjetunió távoli, elmaradott vidékein különösen nehéz volt. Mindez persze nem ment személyes bosszú és túlkapások nélkül. A kitelepítendő kulákokat sokszor személyes holmijuktól is megfosztották, s nem egyszer kerültek középparaszti birtokok is a kisajátítás sorsára.

Egyrészt a valóságos kártevés, másrészt viszont az a nézet, hogy a szocializmus építésével az osztályharc élesedik és az ellenség éppen a pártba befurakodva támad, harmadrészt az adott szakaszban az egységes koncepció szükségessége vezetett nemcsak az eltűnt éberségből fakadó gyanakváshoz, hanem a törvényteleniségekhez is. Mindez természetesen nem volt független a nemzetközi helyzettől, benne a fasiszmus előretörésétől. Így az 1937-es év nemcsak a szocializmus alapjainak lerakását jelzi, hanem a régi pártvezetők ellen irányuló koncepciók perek kibontakozását is: a Szergej Kirov ellen 1934-ben elkövetett halálos merénylet után került sor Szergej Kamenyev és Georgij Zinovjev perétől és kivégzésétől kezdve olyanok elítélésére is, mint Mihail Tuhacsevszkij és Nyikolaj Buharin. Lev Trockij nézeteivel szemben (nem építhető fel a szocializmus egy országban, a permanens forradalom, a világforradalom a cél) a leninizmus gyakorlati érvényesítéseként folyt a szocialista építés, amelynek nehézségei természetesen ideológiailag is megmutatkoztak. Mindennek persze nem kellett volna a más véleményen levők kivégzéséhez vezetnie, de az adott körülmények közrejátszottak ennek a tévútnak a követésében.

Ha a gazdasági és politikai nézetekben a koncentrált és felfokozott tevékenység nevében egységet követeltek meg, nyilván vonatkozott ez a kulturális területre is, amelyet a húszas évek sokszínűsége szinte áttekinthetetlenné tett. A művészetet illetően a szocialista realizmus vált jelszóvá. Az ilyen változásról a párthatározatok mellett leginkább az írókongresszus és Maxim Gorkij ottani vagy azzal kapcsolatos megnyilatkozásai adnak képet.

A szocialista realizmus középpontba kerülése

A párt 1932. április 23-án határozatot hozott *Az irodalmi-művészeti szervezetek átalakításáról* címmel. Eszerint a NEP idején szükséges volt a proletár irodalmi-művészeti szervezetek támogatása. Az új helyzetben azonban ez feleslegessé vált. Így célszerű a több szervezet megszüntetése és az írók egységes szervezetbe való tömörítése, s ennek megfelelő változtatás kívánatos a többi művészeti területen is.

Az így létrehozott egységes írószövetség 1934. VIII. 17. és IX. 1. között tartotta első – alakuló – kongresszusát. Központi témája a *szocialista realizmus* volt, s a szövetség elnöke, Maxim Gorkij is ennek szentelt nagy figyelmet már előzetesen is.

Mindez aligha érthető azonban annak említése nélkül, hogy a feloszlatott irodalmi szervezetek – köztük elsősorban a RAPP – milyen nézetet képviseltek. S egyáltalán nemcsak a múltban, hanem a harmincas években is. A *művészet vulgáris szociológiai értelme-*

zését leginkább Vlagyimir Fricse képviselte már a század elején, *Ocserki razvityija zapadnüh lityeratur* (Moszkva, 1908) című művét 1931-ben – harmadik kiadásban – újra megjelentették. Fricse szerint az osztály és a művészet között közvetlen kapcsolat van. A múlt művészete tehát – mint a kizsákmányoló osztályoké – csak történeti értékkel rendelkezik. Ez a hagyományok tagadását jelentette. Fricse nem kis hatást gyakorolt másokra, főleg Jeremija Jofféra és Mácza Jánosra. Az utóbbi nézeteit, miszerint a művészetnek nincs megismerési szerepe, csak az osztály pszichológiájának kifejeződése, már 1931-ben komoly bírálat érte. A vulgáris szociológiai nézetek ennek ellenére hangot kaptak az írószövetségi kongresszuson is. Elegendő arra gondolni, hogy Szergej Jeszenyint a kulák ideológia híveként emlegették, Nyikolaj Zabolckijt ellenségnek minősítették stb. Természetesen nem hiányoztak a proletkultos-futurista hangok sem (például: Lev Tolsztoj *Anna Kareninája* nem segíti a mai asszonyok problémáinak megoldását stb.) Azért fontos mindezt felelegetni, mert a később sokszor kompromittált szocialista realizmus éppen ezekkel és hasonló nézetekkel szemben került – mint kívánatos – az előtérbe. S nem szabad a nézetek filozófiai alapjairól sem megfeledkezni. Alekszandr Bogdanov, a Proletkult ideológusa már a század elejétől hangoztatta, hogy a művészeti alkotásoknak nincs objektív tartalma, azok csak az adott kornak szolgálnak, s ezért a proletár művészetnek nincs kapcsolata mással. Egyoldalúságait némileg eltúlozva használták fel a vulgáris szociológiai nézetek képviselői Georgij Plehanovot. Plehanov ugyan vallotta, hogy ha az uralkodó

osztály eszméi az uralkodó eszmék, akkor az irodalomnak nemesinek (feudálisnak), polgárinak stb. kell lennie, de soha nem mondta, hogy Puskin, Balzac vagy Shakespeare az uralkodó osztályok eszméinek a képviselői. A vulgáris szociológia hívei Plehanov genetikai szociológiájának konzekvenciáit vonták le és túlozták el. A kongresszus nagyon éles viták színtere volt, s ezek a viták nem fejeződtek be ott és akkor (még kevésbé zárta le őket valamiféle hatalmi szó, hanem) legalább vázlatos tárgyalást érdemlően tovább folytatódta. *S a szocialista realizmus egyáltalán nem ekkor jelent meg kívánatos művészeti módszerként a szakmai nyilvánosság előtt.* Már jóval korábban volt róla szó, akkor, amikor még ki sem alakult maga a fogalom, (szociális, monumentális, tendenciózus, forradalmi, hősi, romantikus, dialektikus stb. jelzőkkel illették korábban). A Lityeraternaja Gaséta 1932. V. 29-i számában a vulgáris nézetekkel való szembeszáláskor használták ezt a fogalmat – a lenini tükröződési elméletre utalva, és arra, hogy az irodalomnak a dolgozó tömegeket kell segítenie, nem lehet része a proletárügy egészének. Anatolij Lunacsarszkij szintén ezt a fogalmat használta már 1933 elején, a Szovjet Írószövetség szervező bizottságának második plénumán. Magán az írókongresszuson a szocialista realizmusnak bizonyos jellemzőit nem egyformán hangsúlyozták.

A két ötéves terv eredményei (azzal, hogy a termékek 80%-ának köze volt a tervekhez) akkora építési lendületre utalnak, az iparosítás olyan méreteire és ütemére, amely ritkán fordul elő a modern kor történetében. Ezt a munkát természetesen anyagi ösztön-

zók, gazdasági tényezők is serkentették, de csupán ezek alapján nem lehet megérteni. Olyan mértékben még soha nem számítottak *öntudatosodásra, a munkához való viszony megváltozására* – és egyáltalán nem az embernek, mint társadalmi lénynek az átalakulására –, mint ekkor. (Természetesen voltak ennek negatív kísérőjelenségei is. A szovjet ember kritériumává tették a munkához való új viszonyt, s akinél ez nem volt tapasztalható, azt könnyen illették a szabotázs, a kártevés vádjával, s könnyen kerülhetett munkatáborba.) Ehhez az emberi átalakuláshoz *az eszmei ráhatás* minden eszközét igénybe vették. Persze elsősorban a tömegekre a legnagyobb hatástevőket – a művészeteket. Így a kongresszuson és általában is a szocialista realizmusnak a dolgozók eszmei átalakulásával, szocialista szellemű nevelésével való kapcsolatát emelték ki, tehát a szocializmus támogatását, a szocialista építésben való részvételt. A valóság jelentős átalakulásából fakadt ez a követelmény. Mint ahogy ebből fakadt a szocialista realizmus fő vonása is – a valóság igaz, történelmi-konkrét ábrázolása annak forradalmi mozgásában. Ez persze már korábban is kifejezésre jutott. Maxim Gorkij már az *Izvesztyija* 1931. VI. 9-i számában beszélt erről: Az irodalomnak tevékenyen be kell avatkoznia az életbe, amelynek lényege a társadalmi forradalom. Gorkij – nem függetlenül az irodalomelmélet területén divó sok vulgáris nézettől – a *Pravda* 1933. VII. 10-i számában kifejtette, hogy bár az írók jobban fizetik, mint a tudóst, *társadalmi felelősségérzete* csekélyebb. Elmarasztalóan nyilatkozott a klikkek gyalázkodásáról és a proletáriátus ügyének támogatására hívott

fel. Ezzel függött össze azután kongresszusi beszédének az a tétele, amely szerint a szellemi elzúllásnak mindig az az oka, hogy nem ismerik fel a valóság jelenségeinek igazi értelmét.

Az ilyen előzmények és körülmények figyelembevétele nélkül teljesen érthetetlennek tűnhet a szocialista realizmus érdekében való fellépés. Ugyancsak érthetetlen annak a feltételezésnek az alapján, hogy meghirdetése – akár az írókongresszuson – egyszer s mindenkorra mindent megoldott. Csupán példaképpen említhető, hogy a Kommunista Akadémia Filozófiai Intézete 1934 novemberében vitát rendezett a kritikáról (anyagát a *Vesztnyik Komakagyemiji* 1935/1–2. számában publikálta), s ezen a vitán nem kevés szó esett a vulgáris nézetekről. Legjelentősebb volt talán Mihail Lifsic felszólalása, aki a művészeteknek a proletáriátus szolgálatába állításáról a művészeti sajátosságok hangsúlyozásával beszélt. Később a *Lityeraturnij Krityik* című folyóiratban (1935/7.) Anatolij Lunacsarszkij Plehanov esztétikájának ellentmondásait elemezte. De a *Pravda* még 1936. VIII. 8-i számában is kénytelen volt szóvá tenni, hogy az iskolai irodalomtanításban vulgáris-szociológiai nézetek érvényesülnek, mivel Gribojedovot és Puskind egyszerűen nemesi – a nemesség érdekeit kifejező – költőknek tartják, nem ismerik el egyetemes kulturális értéküket.

Ezek kiragadott példák, de mutatják a leküzdendő nézetek erejét abban az időben, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy *a szovjet társadalom nem haladhat előre a kulturális forradalom nélkül, amely mind szélesebb rétegeknek a képzésbe való bevonását sürgette, mind-*

annak elsajátításával, amit az emberi kultúra létrehozott.

Ez az egyik aspektusa annak a közegnek, amelyben a szovjet filmművészet és filmtudomány a harmincas évek folyamán alakult. Ezzel igen szorosan összekapcsolódott – hiszen a szélsőséges nézetektől nem volt független – a filmművészetnek az a választási kényszere, amelyről fenn már volt szó. Pontosan az, hogy az ún. montázsfilm eredményei elvesztése nélkül érvényesülnie kell – az éppen az avantgarde művekkel leginkább kiszorított – színészeknek a filmben, mert a rendezőt hőssé emelő montázsfilm nem alkalmas minden szituációban a valóság minden jelenségének tükrözésére. Nyilvánvaló, hogy a filmet újszerűsége, hagyománynélkülisége rákényszerítette a kísérletezésre, sőt annak szélsőségeire is. Kereste a sajátosságát, speciális lehetőségeit. Később lehetővé vált a más művészetekkel való kapcsolata – annak megfelelően, hogy eleinte a miben különbözés, később a miben hasonlítás hangsúlyozódott.

A társadalmi feladathoz, amelyet a szocializmus építése kitűzött, már nem volt elegendő a hagyományos kollektív hős vagy a szoborszerű hős. Élő, változó egyén kellett, mert ez fejezte ki a kort.

A FILMMŰVÉSZET ÁTALAKULÁSA

Okok és következmények

A szovjet avantgardista mozgalomnak volt egy nagy hiányossága: a filmgyártásnak csak vékony rétegét jelentette, és a közönség még ennél is kisebb csoportjához volt csak képes szólni. Ugyanakkor a mozik műsorán számtalan kommersz film volt, köztük nem egy ideológiailag kifejezetten káros is. Ezért aztán 1928 márciusában egy össz-szövetségi pártértekezlet (lásd fenn) foglalkozott a filmmel, és határozatot is hozott. Ebben különösen jelentős volt az a megállapítás, hogy a párt nem szól bele a művészeti-formai kérdésekbe, nem támogat ilyen vagy olyan csoportot, megengedi a versenyt közöttük, várva, hogy mindez a formai tökéletesedést szolgálja. A formai-művészeti értékek minősítésében viszont az a követelmény tekintendő kritériumnak, hogy *„a filmnek milliók számára érthető formával kell rendelkeznie”* ²¹

Ez tulajdonképpen olyan megszorítás volt, amely beleszólt a montázsfilm és a színészt egyéni ábrázolásra felhasználó elbeszélő film akkor élesedő vitájába is, hiszen általában az átélhető színészi személyiség biztosította leginkább a közönség széles rétegének hozzákapcsolódását a filmalkotáshoz. A határozatnak később a művészeti szervezetek megszüntetésénél, illetve egységesítésénél is szerepe volt.

Az 1928. évi vizsgálatot azonban nem követte gyors változás, így 1929 januárjában a párt Központi Bizottságának különbizottsága folytatott vizsgálatot, és foglalta össze ennek eredményeit egy jelentésben. A vizsgálat tárgya alapvetően az volt, hogy a filmterület vezető káderei mennyiben működnek hatásosan közre abban, hogy a film a párt által a szocialista kultúrával szemben támasztott elvárásoknak eleget tegyen. A vizsgálat megállapította a nyolc legjelentősebb filmintézmény összetételét is: 34 különböző szintű vezető, 72 rendező és 78 elsőasszisztens (ez a helyi viszonyok között kicsit többet jelentett, mint amit a fogalom a magyar gyakorlatban takar) tevékenykedett bennük. Közülük 46 a pártnak, 8 a párt ifjúsági szervezetének volt a tagja — főleg persze a vezetők. A vezetők 53%-a, a rendezők 49%-a rendelkezett felsőfokú képesítéssel. Valamennyinek 81%-a volt értelmiségi és alkalmazott, 10%-a munkás és paraszt, 9%-a vállalkozói vagy kereskedő származású. Mindennek megállapítása azt a törekvést mutatta, hogy keresték a filmművészet változtatásának útját. S természetesen ilyen út a legközvetlenebbül szervezeti téren mutatkozott. Írókat és újságírókat vontak be a forgatókönyvírásba. Rendezővé emeltek első asszisztenseket. Létrehozták a Szojuzkino nevű szervezetet, mint egységes irányítót. Sőt 1931-ben olyan filmbizottság jött létre a pártban, amely azután 1933-ban állandósult, és közvetlenül is hozzászólt a forgatókönyvekhez, a tematikai tervekhez. A Kommunista Akadémia tanfolyamot szervezett a forgatókönyvírók számára. Párttagokat küldtek a filmgyártásba, és a pártépítés folyamán felvettek rendezőket a pártba

(Vszevolod Pudovkint, Leonyid Trauberget stb.). Mindez – ellenhatásnak szánt – kísérője volt azoknak a vitáknak, eszmei összecsapásoknak, amelyek még a harmincas évek elején is folytak.

A RAPP (Proletárirók Forradalmi Szövetsége) közvetlenül is megnyilatkozott a film vonatkozásában, de még inkább megtehetette ezt sajátos leányvállalata, az ARRK (Forradalmi Filmdolgozók Szövetsége) révén. A művészeti alkotómódszer dialektikus materializmussal való vulgáris azonosítása folytán a RAPP változatlanul agitációs-propaganda alkotásokat követelt a filmtől. Támadta ugyan az Eizenstein-féle intellektuális filmet, amely több volt, mint publicisztika, de nem támadta annak formai sajátosságait, az eszmék tárgyiasításának feltárt lehetőségét. Így viszont a vulgáris szociologizmusba tévedő agitációs-propaganda-filmeszményük a harmincas évek elejére teljesen az illusztráláshoz vezetett, hiszen az intellektuális film nagyon szoros kapcsolatban volt az eizensteini alkotás többi vonásával. De azért nem véletlen, hogy a rappisták célkitűzéseiket éppen az Eizenstein által leginkább képviselt montázsfilmmel kapcsolták össze. Így egyfajta szélsőséggel még inkább kihívták a másfajta alkotás megjelenésének szükségességét.

A harmincas évek legelején a rappisták támadásának középpontjában a romantika állt, annak megfelelően, hogy a filmművészetben a harmincas évek előtt meglehetősen romantikus színezetű volt az ábrázolás. Éppen ez a támadás tette szükségessé a romantika átértelmezését. Az emelkedettség, a pátosz szokatlan gyakorisága, a jellemek és körülmények kivételessége stb. a felfokozott szubjektív-érzelmi in-

díttatás kifejeződése volt, és nem egyszer absztrakt-szimbolikus formában jelent meg. (Különösen vonatkozik ez Alekszandr Dovzszenko művészetére.) A nagy forradalmi változások ábrázolásához kevésnek tűnt a mindennapi kis jelenségek felidézése és a velejáró életszerűség. A nagy szintézisre törő alkotói célok mellett korlátozottnak érezték az erre irányuló realisztikus törekvéseket. A rappistáknál azonban nem ez a szembenállás volt a kifogás tárgya, hanem a vulgáris publicisztikán való túllépés. Ezzel mind a romantika átértelmezését, mind a filmművészet átalakulását akadályozták.

A húszas évek társadalmi mozgásaa és vele párhuzamosan a filmművészeti fejlődés üteme nagyon gyors volt. A harmincas években a politikai változások helyett a gazdasági építőmunka került az előtérbe a maga más sajátosságaival. S az általa teremtetett körülmények között a filmművészet fejlődése is más volt. Nem volt tere a RAPP által követelt agitációs-propaganda alkotásoknak, de a patetikus nagy romantikának sem. A proletárhatalomért folyó, sokszor élet-halál harcot jelentő küzdelmet felváltotta az építés köznapibb tevékenysége, amely egészen más tulajdonságokat követelt meg, és más ábrázolást tett lehetővé.

Jellemző, hogy a felfokozottan hősi, patetikus ábrázolást, amely – még Dovzszenko filmjeiben is – inkább a forradalmi tematikát jellemezte, át akarták vinni az aktualitás teljesen más jelenségeire. Példa erre Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg *Egyedül* (1931) című filmje. A fiatal tanítónő majdnem az életével fizet az áltái faluban a bég önkényeskedéséért

és a tanácselnök közönyéért. Jelena Kuzmina, a tanítónő alakítója szobrot alkotott. Abszurd körülmények között egy emberfeletti hőst. S ezt a vad vidék kiválasztásával megalapozták. A konfliktus mesterkéltége – eltúlzása – vált itt akadályává az ábrázolás átalakulásának. Ezért nem véletlen, hogy a biztos konfliktusalapot nyújtó forradalmi-történelmi tematikájú művekben dolgozódott ki az újfajta ábrázolás.

Georgij és Szergej Vasziljev: *Csapajev* (1934), Grigorij Kozincev – Leonyid Trauberg: *Maxim trilógia* (1934–1938), Julij Rajzman: *Az utolsó éjszaka* (1936) stb. – e filmek valamennyien a korábbiól eltérő alkotómódszert képviseltek, az előttük álló társadalmi feladatnak megfelelően. Ezt a feladatot leegyszerűsítve úgy lehet megfogalmazni, mint *az egyén megváltozásának követelményét a társadalom részéről*. Kétségtelenül az egyének változása eredményezte a társadalmi változást – a szocialista forradalmat, a szocialista építéshez való eljutást. Ez a társadalmi átalakulás egyszerre teret nyitott az egyének előtt, de ugyanakkor megkövetelte változásukat is. Csapajev harci képességeinek dacára tartás nélküli, sőt önkényeskedő partizán volt, ebből emelkedett öntudatos, fegyelmezett katonai parancsnokká. Maxim a teljesen öntudatlan munkás állapotából nőtt fel bolsevik vezetővé. *Az utolsó éjszaka* gyerekhőse is felismerte, hogy hol a helye, bár ezt már nem tudta hasznosítani. Valamennyi – és még számtalan – hős esztétikai nagyszerűsége annak kapcsán tárult fel, hogy *fegyelmezett, öntudatos katonája lett egy ügynek, megtalálta helyét a kollektívában*, megfelelő viszonyokat alakított ki annak tagjaival. S mindez nem általános

emberi élményekre apellálva és tulajdonságokra alapozva, hanem a legkonkrétabb valóság közegében.

A filmtörténetek méltatták ezt a változást, elemezték eredményeit és hibáit. Itt arra kell kitekinteni, hogy miként ösztönzött erre az elmélet, milyen segítséget nyújtott hozzá. A teoretikusi megnyilatkozás két fő formája játszott szerepet a szovjet filmművészetnek a harmincas években bekövetkezett megváltozásában. Az egyik az *útkeresés vitatkozó megnyilvánulása* volt olyan összejöveteleken, amelyeken a szakma legjelentősebb képviselői szinte teljes számban részt vettek. Ez hatott leginkább a kritikai életre is. A másik *néhány teoretikusnak a változást kifejező – és követelő – alkotása*. Az adott időben a nagyobb jelentőségű kétségtelenül az első volt.

ÚTKERESŐ VITÁK

1933-tól 1935-ig

A film területén két nagy reprezentatív összejövétel volt a harmincas évek elején. Az egyik a *játékfilmek tematikai tervezésének szentelt 1933-as összejövétel*, a másik a szovjet film 15. évfordulóját ünneplő értekezlet 1935 legelején (a szovjet film az 1929. évi államosítással született meg). Tehát már az első is követte a különböző művészeti szervezetek felszámolását, de a nagy jelentőségű írószövetségi kongresszus csak a másodikat előzte meg. Nemcsak ezért, hanem a viták éppen 1934 körüli élessége miatt érzékelhető a két összejövétel közötti különbség.

Az 1933-as összejöveten több előadás is elhangzott. A legjelentősebb kétségtelenül Alekszandr Fagyejevé volt. Jelentősége annak köszönhető, hogy az író kényszerített a kialakult helyzettel való szembenézésre. Beszélt a kommunisták korábbi elkülönüléséről, a pártonkívüliek változó viszonyáról hozzájuk és a vezetés kríziséről is. Nem minden rokonszenv nélkül nyilatkozott a korábbi vitákról, amelyek ugyan némileg elvontak voltak, de nem alaptalanok (mint például a vita a dialektikus materialista módszerről a művészetben). Hangsúlyozta viszont, hogy nem lehet ilyen vagy olyan módszertani alapon kitagadni a szovjet művészetből annak valamilyen tényezőjét. A Művész Színháznak és a Mejerhold Színháznak csakúgy

megvan a helye, mint Szergej Eizensteinnek és Vszevolod Pudovkinnak. Másrészt nem lehet formalizmus címén elmarasztalni olyanokat, akik legfeljebb hibákat követtek el, de semmi közük a polgári ihletésű formalizmushoz. Elismerte a jelenlegi helyzet nehézségét, hiszen a RAPP-nak nagyon határozott elmélete volt a kulturális forradalomról, az irodalompolitikáról, az alkotói kérdésekről – még ha ezekben sok helytelen mozzanat fordult is elő –, akkorra azonban ennyire szilárd, új elméleti alap még nem dolgozódott ki. A jövőt illetően hangsúlyozta, hogy nem a módszereket kell konfrontálni, hanem a tematikát kell az előtérbe helyezni, méghozzá a mai témát, amely összefonódik a valóság tanulmányozásával. S nem csoportok ellen kell harcot indítani, hanem a művek bírálatával kell foglalkozni.

Fagyeev tehát nem csatlakozott azokhoz, akik – a harmincas évek eleji vitákban – egyszerűen tagadó álláspontot foglaltak el. Nem tagadta meg a múltat, bár elismerte a hibákat. És kétségtelenül igaza volt abban is, hogy *a témát emelte központi kategóriává* (elsősorban a mai témát értve rajta). Szergej Dinamov, aki a pártot képviselte a megbeszélésen, érdekesen fogalmazott e tekintetben: a témát azonosította a művész világszemléletével, legközvetlenebb kifejezésének tartotta. Ez a nézet szinte teljesen egybeesett a más ideológiai alapról induló olasz filmteoretikus, Umberto Barbaro *Film: Soggetto e sceneggiatura* (Róma, 1939) című művében kifejtettekkel. Barbaro is éppen a technika szerepének eltűlésével fordult szembe, és a film és a társadalom kapcsolatát hangsúlyozta. Lényegében a Szovjetunióbeli vitákon is

ez történt: *eltávolodtak a formanyelvi szempontok hangsúlyozásától, attól, hogy a film művészeti sajátosságát egyetlen problémakörként taglalják, és a film társadalmi feladatvállalására kezdtek koncentrálni.* Így viszont nagyon nagy jelentőséget kapott a forgatókönyv, hiszen a nézővel való kapcsolat (a milliók számára érthető forma) ezt helyezte előtérbe, mint hősökről elmondott történetek alapját. Ezért aztán a film és az irodalom kapcsolatához jutottak el. Szergej Jutkevics nem támadta az avantgarde mozgalmat, amelynek rendezőként maga is részese volt, de objektíve megállapította, hogy az elvetette a forgatókönyvet azzal, hogy a film sajátosságai ellen hat, s ez a nézet az előrelépés gátjává vált. Ez a vonal – a széles közönséget megragadó mindennapi hősök köre épített elbeszélések, megfelelő forgatókönyvi alappal, amelyben az irodalom, az írók jelentős szerepet játszanak – elsődlegesen a forgatókönyvíró Natan Zarhi hozzászólásában elvitt annak hangoztatásához, hogy az irodalom a belső világ ábrázolásában jelentősen felette áll a filmnek. Nyilvánvalóvá vált, hogy *az előrelépés az új tematika, a mai hősök ábrázolása felé csak úgy lehetséges, ha a filmművészetben lehetséges a belső ábrázolás új foka.* Mindez azzal összefüggésben vált nyilvánvalóvá, hogy a filmművészet egyetemességében is igazolta a közönség számára legérthetőbb és legjobban ható modellt, mint az avantgarde mozgalmakétól különbözőt, a kor pedig mindenképpen megkövetelte a közönség hatást. A kommercializálódás veszélyének kiküszöbölése egyetlen módon volt lehetséges – a belső ábrázolás elmélyítésével.

Lehet, hogy ez a felismerés tudományos művekben

mélyebben és alaposabb bizonyítással tárult fel. De ezen az alapon nem lehet elvitatni a megbeszélés tudományos értékét a legfontosabb összefüggések felismerésében.

Bár Borisz Sumjackij, a filmterület vezetője inkább rendeléseket fogalmazott meg, egy ponton tudományos értékkel csatlakozott a problémát fejtegetőkhöz. Nemcsak az érthetőséget, egyszerűséget, világosságot hangsúlyozta, ami a nézők tömege miatt szükséges, de a hatás mibenlétével is foglalkozott. Nem *egyszerűen érthetőség kell, hanem élmény*. S ezzel összefüggésben utalt arra, hogy az avantgarde nagyszerű formái sokszor voltak hidegek, érzelm-szegények. Sokkal inkább ez játszott szerepet abban, hogy nem váltak népszerűekké, mint érthetetlenségük. E tekintetben még a látványosság szerepét is taglalta. Ezek mellett a tudományos vonatkozású fejtegetések mellett fontos érdem volt (főleg a későbbi, akár a mai magatartásokat figyelembe véve) Sumjackij önkritikus megnyilatkozása. Az 1932-ben készült 79 szovjet játékfilmből összesen ötöt ítelt jónak. Ugyancsak Sumjackij mellett szól — igaz, sajátosan — az a tény is, hogy beszámolóját a vitán éles kritika illette (illeshette).

Nem kevés szó esett a megbeszélésen a szovjet filmek alacsony művészi színvonaláról. Ezekre reagálva fejtegette Alekszandr Dovzszenko, hogy a formalizmus kritikája óta már szinte a formáról is félnek beszélni. Differenciálni kell a formalizmus ügyében, hiszen Szergej Eizenstein művészetének formalizmusáról is beszéltek, s a *Patyomkin páncélos* című művét ugyanakkor állandóan dicsérik. A húszas évek eredményeit

szerinte nem lehet sommásan megtagadni. Ez a megnyilatkozás annál fontosabb volt, mivel mások is szóvátették, hogy nem egy elmarasztalás teljesen alaptalanul és bizonyítás nélkül alkalmazza a *formalista* jelzőt. Sőt szóvátették a filmtudomány elmaradottságát, mondván, hogy létezik ugyan a Művészetek Állami Akadémiája (GAISZ), s benne a filmintézet, de nem csinál semmit.

Az értekezlet tehát egyrészt a *változás szükségességétől* visszhangzott (még ha ennek egyelőre nincsenek is olyan eredményei, mint a *Patyomkin páncélos*), másrészt a *múlthoz való különböző viszonyok kifejeződésétől* – a tagadástól a teljes igenlésen át a differenciálás, a kritikai viszony megköveteléséig.

Azok, akik úgy gondolták, hogy a szocialista realizmus – a filmtudományban és a filmművészetben – úgy jelent meg a harmincas évek elején a Szovjetunióban, mint valami felülről erőltetett rendelés, megfeledkeztek arról, hogy a *film és a társadalom kapcsolatának kérdése, sőt a realizmus kérdése az egyetemes filmtudomány ténye volt a harmincas években* – némileg már a Szovjetuniót megelőzően is kiadtak – és Paul Rotha – mint az angol dokumentumfilm-iskola vezetői és egyben teoretikusai – egyaránt kiálltak a film állampolgári nevelőhatása mellett. Figyelemre méltó az, hogy miként jutott el John Grierson oda, hogy ilyen elméleti alapon filmiskolát is létrehozson. 1924 és 1927 között az Egyesült Államokban tanulmányozta a tömegkommunikációt. Elsősorban a sajtót és a rádiót, majd figyelme fokozatosan a filmre terelődött. Ebben az időben ismert volt az újságíró Walter Lippman nézete, amely szerint nem

lehet szó igazi demokráciáról, mert a tömegek sem megfelelő információival, sem az információk feldolgozását — a dolgok megértését — segítő lehetőséggel nem rendelkeznek. Grierson éppen a filmben — első sorban a dokumentumfilmben — látta azt az eszközt, amellyel az informálódás és az információ feldolgozása a széles tömegek számára lehetségessé válik, s így a demokráciának nem a tudatlanok választására kell támaszkodnia. „A társadalmi felelősség tudata kényelmetlen és nehéz művészetté avatja a realista dokumentumfilmet, különösen a mi korunkban.” „Sokkal fontosabb fokozatosan hatást gyakorolni és végül irányítani tudni egy nemzedék gondolkodásmódját. . .” „Az orosz rendezők (akik különösen hajlamosak a felesleges és üres esztétikai kalandozásokra) még mindig túlságosan ragaszkodnak ahhoz, amit ők látványos filmnek neveznek, és így nem járulhatnak hozzá a nevelő film ügyéhez.” „A filmgyártás hivatása lesz ugyanis terjeszteni az állampolgárok körében a közszolgáltatások és a közhasznú kezdeményezések jelentőségének pontos megismerését. Feladata lesz a hangsúlyozottabb és megfontoltabb állampolgári érzések felkeltése.”²² — Griersonnak ezek a megnyilatkozásai mutatják, hogy a film és a társadalom kapcsolatának előtérbe jutása egyáltalán nemcsak a Szovjetunióra volt jellemző. Mint ahogy a szovjettel párhuzamosan volt német és francia avantgarde is, amelyhez képest a harmincas években szintén mindkét filmművészet erőteljesen megváltozott. Umberto Barbaro munkásságának hasonló iránya sem véletlen. A megváltozott valóság és a megváltozott film által követelt problematika volt az, amivel

a szovjet filmelmélet – viták és tanulmányok formájában egyaránt – foglalkozott.

A fentiek ismeretében kell kitekinteni a *szovjet filmművészet tizenöt éves évfordulójára 1935 januárjában rendezett nagy reprezentatív értekezletre*, amely már az írószövetség kongresszusa utáni időre esett.

Szergej Dinamov a párt képviselőjében szólalt fel. Bevezetőjében három fontos problémát is felvetett. Az első a *konfliktus szükségességének* hangsúlyozása. Kimondta, hogy ellentmondás nélkül nincs igazi film. Ez nem egyszerűen a film drámai művészet jellegét húzta alá, de az adott körülmények között megerősítette azt is, hogy a szocialista film – vagy a keletkező szocialista film – (és értelemszerűen a szocialista valóság) nem mentes az ellentmondásoktól. Az új élet szépsége nem képzelhető el úgy, mint nagyszerű dolgok sorozata. *Ehhez a mozzanathoz kapcsolódva beszélt a szovjet film szépségfeltáró szerepéről.* Korábban is volt szépség a szovjet filmekben, sőt halmozódtak benne a szépségek (elegendő ezzel kapcsolatban példaképpen Alekszandr Dovzsenko műveire gondolni). Azt a szépséget azonban sokkal inkább az alkotók teremtették. Mivel műveik költeményszerűek voltak, a költőiség érvényesült bennük – a valóságos anyag erőteljes megkonstruálásának értelmében. Dinamov viszont a valóság szépségének a feltárására próbált orientálni, a harmincas évek filmjeinek epikusabb jellegének megfelelően. A túlkonstruáltsággal, a fokozott filmszerűséggel tehát a valószerűséget, a valóság felfedezését állította szembe, amelyben a drámaiságot a benne levő ellentmondások adják. Per-

sze csak akkor — hangsúlyozta harmadik mozzanatként —, ha az alkotó ezt a valóságot megfelelő szenvedélyességgel szemléli. Ezt a szenvedélyességet az intellektuális film bizonyos hidegségével állította szembe, amely ugyan törekedett a racionális és az amocionális összekapcsolására, de a szélsőségesen intellektuális jelzéseknél ezt nem tudta megvalósítani. Dinamov ezt a szenvedélyességet nem elvontan értelmezte. Azt követelte — Umberto Barbaro későbbi fellépésével szinte egyezően —, hogy az alkotó személyes témákat válasszon. Olyanokat, amelyek érzéseket keltenek benne. Persze ez nem mentesíti a művészt attól, hogy ne érintse a *kor alapvető ellentmondásait*. Ez az, amit Dinamov a realizmus legfőbb vonásának tartott. Ebből következett, hogy a filmekhez a realizmusnak megfelelően olyan hősöket kellett választani, akik koruk emberei, akik összeforrtak a korukkal.

Bizonyos értelemben mindehhez csatlakozott Szergej Eizenstein, amikor elismerte, hogy a filmművészeti változások — elsősorban az individuális hősök megjelenése — az országban végbemenő változásokat tükrözik. Ennek az átalakulásnak szükségszerűségéből kiindulva bírálta Eizenstein a múltat.

A dokumentaristák nem számoltak azzal, hogy a megjelenített tény egyben ábrázolás is. Eizensteinék viszont azt hitték, hogy az ember, az emberi cselekvés helyettesíthető a gondolat megjelenítésével. (Ismertetes, hogy Eizenstein kifejezetten primitívnek tartotta, ha valamit úgy ábrázoltak, hogy egyszerűen megmutatták, s helyette az eszme széles asszociációs sorral való megjelenítését tartotta kívánatosnak a fogal-

mak tárgyiasítását lehetővétevő intellektuális film alapján.) A valóságot természetes formájában és mozgásában visszaadó ábrázolásban azonban az ember, az emberi magatartás semmi mással nem helyettesíthető. Nemcsak azért, mert az ember a valóság elidegeníthetetlen része, hanem azért is, mert az ún. Metaforamontázs-módszerű filmek költőisége mellett érvényesülnie kellett az epikus ábrázolásnak, a versjellegű művek tükrözési korlátai miatt.

Eisenstein akkor kifejtett nézeteitől függetlenül itt az rajzolódik ki, hogy a rendezőt, mint a film hőseit felváltják a szereplők, mint a film hősei. Az első mozzanat kikapcsolása lehetetlen lett volna. Így jutottak a film művészeti sajátosságaihoz. De a belső ábrázolás gyengesége miatt is szükséges volt ez a lépés. S éppen a belső ábrázolás terén tett előrelépés hozta magával az epikus hősök lehetőségét, amelyet más oldalról a valóság változása is megkövetelt. Ez már Eisenstein műveiben is így volt, hiszen a *Régi és új* (1929) című filmjében már megjelent az egyéni hős. Még inkább vonatkozik ez az amerikai próbálkozásokra.

Eisenstein fontos kapcsolatot talált a korábbi és harmincas évekbeli ábrázolása között. A korábbi ábrázolás velejárója volt a belső beszéd, az a gondolkodási folyamat, amelyet az erősen strukturált ábrázolás kivált. Ez az érzelmileg erősen színezett egységes gondolati folyamat már nem a rendező mint központi hős gondolatainak egyszerű közvetítése volt, hanem a sajátosan ábrázoló film felfogásának a velejárója. A későbbi belső monológhoz hasonló jelenség jött tehát létre, de nem a hős közvetlen megnyilatkozásának eredményeként, hanem a filmművészeti ábrázolás sajátosságainak

alapján. Ez a *filmi és az irodalmi (nyelvi) ábrázolás kapcsolata*ra utalt, s ezen keresztül a mese, illetve a szüzse általi kidolgozottsághoz közelített. Még ma is kutatásra váró probléma mindez, hiszen a néző még a központi hős esetén sem mindig ezzel a hőssel azonosítva nézi a filmet, nagyon gyakran kívül helyeződik rajta – kénytelen kívül helyeződni –, és részben kívülről nézi, részben bizonyos fokig más szereplőkkel azonosulva. Mindez azt mutatja, hogy nem lehet egyszerűen ezt a fajta – a megértést szolgáló – belső beszédet a belső monológgal azonosítani, mert sajátos szerepe a harmincas években és általában is megmaradt. Ez a belső beszéd a maga ilyen vagy olyan szükségességével viszont felveti a konstrukció, a tagolás, a strukturálás problémáját. Így érthető, hogy ezen a reprezentatív összejövetelen sokan nyilatkoztak a harmincas évek műveivel kapcsolatban a formálás elégtelen voltáról. Nem egyszer visszaéltek a harmincas évekbeli alkotások azzal, hogy az ember és az emberi cselekedetek önmagukban is jelentős hatáshordozók. Olyasmi jött itt létre, amit Christian Metz később úgy jelölt, mint a film állandó átváltódását nem-művészetből művészetbe, annak megfelelően, hogy hol a denotátummal (a felidézett valósággal), hol a konnotátummal (a formálással) hat. Nyilvánvaló, hogy a változás az ábrázolásban egyszerre hozott eredményeket, és jelentett veszteségeket is. Mindez azután kihatott a későbbi fejlődésre. Ezért mondta felszólalásában Alekszandr Dovzszenko, hogy a film új témái elválaszthatatlanok a nyelvi kérdésektől.

Talán furcsa, hogy a filmművészeti forma ügyében ilyen erőfeszítéseket kellett tenni, hogy ennek jelentőségét hangsúlyozni kellett. Később az egész úgy né-

zett ki, mintha – a szocialista realizmushoz hasonlóan és legalább olyan alaptalanul – valamiféle felső fórum rendelte volna el az irodalmiasságot, a filmművészeti forma lebecsülését. Pedig ez a *Lityerturnaja Gazeta*-ban jelent meg már 1933-ban. Ez az irodalmi lap volt az, amely feleslegesnek tartotta a filmi formakeresést, mondván, hogy már létezik irodalmi formája a műveknek (beleértve a forgatókönyveket is), sőt ugyanezen az alapon a műfajokról folytatott vita jogosságát is megkérdőjelezte, azzal, hogy a kérdés az irodalmi műfajokkal már tisztázódott.

A *Lityerturnaja Gazeta* 1929 elejétől jelent meg, s a harmincas évek elején Sz. I. Kanatcsikov szerkesztette. Őt váltotta fel Sz. Sz. Dinamov. Ez a váltás nyilvánvalóan nem volt véletlen. A *Lityerturnaja Gazeta* állásfoglalásai más művészetek – így a filmművészet – kérdéseiben legalábbis vitathatók voltak. Igazán Alekszej Szelivanovszkij érzékenysége kellett ahhoz, hogy főszerkesztőként ezeket a sommás állásfoglalásokat megszüntesse. Ekkor azonban már meglehetősen erőteljesen hatottak az általános gyanakvássá fokozott éberség következményei, s a szocializmus ellentmondásainak antagonisztikus osztályellentmondásokká változtatása a filmművészetben is. (Elegendő Borisz Sumjackij és mások letartóztatására gondolni, s azokra a filmekre, amelyek a konfliktust szinte kizárólag a kártevők jelenlétére építették.)

Ekkor azonban már az esztétika és a filmelmélet olyan mértékben a politika közvetlen befolyása alá került, hogy a szó szoros értelmében vett tudományos eredményeket nem lehetett várni tőlük. Az évtized elején azonban a szovjet filmtudománynak – Nyikolaj Lebegyev művében – volt még egy tette, amelyhez később Szergej Eizenstein is hozzáadta a saját kutatási eredményét.

NÉHÁNY TUDOMÁNYOS PRÓBÁLKOZÁS

Nyikolaj Lebegyev

A harmincas években — különösen az első felében — azok a filmteoretikusok kerültek az élvonalba, akik a film és a társadalom kapcsolatával foglalkoztak, a film társadalmi feladatvállalására ösztönöztek. Mellettük legfeljebb az orosz származású Roman Jakobson és a cseh Jan Mukarovsky munkássága érdemel figyelmet

Jakobson tulajdonképpen szembeszállt azzal a harmincas években terjedő gyakorlattal, amely — a legkorábbi szakasz gyakorlatához hasonlóan — a valóság megidézésére, a dolgok megmutatására alapozott. Mintegy folytatva az orosz formalista iskola irányvonalát, a film specifikus anyagának a jellé változtatott dolgot tartotta. S nem látott ellentmondást a között, hogy a film dolgokat mutat és a között, hogy ezeket jelfunkció betöltésére használja. Hangsúlyozta a némafilm avantgarde alkotásainak költeményszerűségét. Ugyanakkor azonban hangot adott annak, hogy megszületett a vágy a filmművészet prózaivá tételére, a vágy a szüzsé iránt.

Mukarovskyt azért kell itt megemlíteni, mert műve ugyanabban a kötetben jelent meg, mint Jakobsoné. Ő már a cselekményes téma jelentéshordozó voltára utalt, s nem a képek jel voltát hangsúlyozta. A filmcselekmény jelentését természetesen nemcsak a körülmények határozzák meg, hanem a sorrend is. S persze

nemcsak a cselekmény hoz létre jelentést, hanem a film tere is, bár az első adja az alapvető jelentéssort. Így kapcsolódik azután Mukarovsky a prózai ábrázoláshoz: hangsúlyozza, hogy az epikának a filmmel szinte azonos térábrázolási eszközei vannak. A filmé a közelkép és a panoráma, az epikáé a kiemelés és a leírás. Az átmenetet az epika felé pedig az jelenti, hogy a film térjelentése eleve a költői térhez áll közelebb, nem pedig a színpadi térhez, hiszen a film szakaszosan ábrázol egyes tereket, térjelentést ad, nem a tér teljességét.

Azok sem tudták tehát elkerülni, hogy ne tegyenek valamiféle utalást a film változásának szükségességére, akik az alapokat vizsgálták és főleg a némafilmből kiindulva igyekeztek úrafogalmazni a film sajátosságait. Jakobson és Mukarovsky műveivel egy évben íródott (bár később jelent meg) Nyikolaj Lebegyev könyve, amely már kiterjesztettebben érzékeltette a változást.

Nyikolaj Lebegyev eredetileg irodalmár volt, s ebben a minőségében 1917-től az *Izvesztyija* munkatársaként dolgozott. Részt vett a polgárháborúban. Utána kezdett különböző lapokban és folyóiratokban filmről írni, majd különböző filmfolyóiratok szerkesztője-munkatársa lett. Első önálló könyve 1924-ben jelent meg. Forgatókönyvíróként és rendezőként kultúrfilmek készítésében is részt vett. 1931-től – némi szünettel – a Filmművészeti Főiskola tanára. Közreműködött az akadémiai Művészettörténeti Intézet munkájában is. És természetesen nem egy művet publikált. Lebegyevnek, aki 1918-tól párttag volt, 1930-tól részt vett a kommunista tanárok számára rende-

zett továbbbbképzésen stb. nemcsak tudományos tevékenysége, de a véleménye sem volt mellékes (bár persze később ő sem kerülhette el a formalizmus és a kozmopolitizmus vádját). 1933-ban íródott és 1935-ben megjelent műve éppen a kommunista továbbképzés alatt készült, mint disszertáció, amelyet nemcsak marxista esztétikai, hanem szociológiai érdemeiért is becsültek.

Lebogyev ebben a *K voproszu o szpecifike kino* című művében talán elsőként a Szovjetunióban – elméletileg áttekintette a film egész eddigi fejlődési menetét, különös tekintettel oroszországi útjára. A dokumentálástól a tömeglátványosságon át a technika érvényesüléséig, majd a forma kiszabadulásáig a technika szorítása alól. Ennek különös jelentőséget tulajdonított, hiszen például Dziga Vertov fetiszizálta a filmtechnikát, szinte embertől független tevékenységgel (világszemlélettel) ruházta fel. Lebogyev hangsúlyozta, hogy a kamera bármennyire is más képet mutat a valóságról, mint az emberi szem, csupán eszköz az ember kezében. A forma érvényesülésével egyrészt lehetségessé vált a filmművészeti kép tudatban való előzetes kialakítása és a fényképezendő valóság ehhez képest történő rendezése. Másrészt a film maga kifejezési formává alakult, így kifejezhetővé vált segítségével a jelenségekhez való alkotói viszony is, ami nélkül nincs esztétikai minősítés.

Lebogyev csatlakozott ahhoz az aristotelesi (nálunk később lukácsiként ismert) nézethez, amely szerint *a kifejezési formák* (az utánzás) *különbségét a kifejezési eszközök tára határozza meg*. Ezek gazdagsága tehát döntő jelentőséggel bír, mert a kifejezési eszközök

korlátozottsága korlátokat jelent a társadalmi jelenségek ábrázolásában — bár nem mindenhez szükséges a teljes eszköztár aktivizálása. Éppen ezért a kifejezési formák igénybe veszik más művészetek segítségét is. Lehetőségeik bővítésére törekvésük azért fontos, mert rájuk az jellemző, hogy érzelmi és értelmi tekintetben mennyire tudják megközelíteni a társadalmi tudat tartalmát. A film — *a hangosfilm* — azzal tűnik ki, hogy *lehetőségei igen gazdagok: vele láthatóan és hallhatóan kifejezhető az objektív valóság teljes gazdagsága, a valóság érzékeléséhez igen közelálló módon, logikai és érzelmi alapon való általánosítással.* A film „beismerte”, hogy eszközei nem elégségesek, ezért felhasználta a szót. S ez nagyon fontos változás. Lebegyev hangsúlyozta, hogy Balázs Béla tévedett, amikor (*Der sichtbare Mensch*, Wien, 1924 című művében) a vizuális kultúrát szembeállította a fogalmi kultúrával. A szóbeliség az emberi tudattal születik, a tudat elképzelhetetlen a nyelv nélkül. Sőt a nyelv alapján általában ítéletet lehet mondani az adott kultúra fejlettségi fokáról is. Egyébként már maga az intellektuális film is ilyen igény ösztönzése által keletkezett, de végül a keresésnek csak egy irányába abszolutizálódott: elvont filmszavak lettek a kimeríthetetlen gazdagságú filmképek, s a mozgás már csak a vágásban érvényesült. S amikor például Lev Kulesov a filmnyelv megtalálásáról beszélt, és ezt azzal illusztrálta, hogy ugyanazzal a képsorral különböző tartalmakat állíthat elő, akkor valójában a vágás szerepének eltúlzásához jutott a képpel szemben.

Az avantgardisták némelyike eltekintett attól, hogy a mindenkor egyedi formában jelentkező, konkrét ér-

zéseket keltő kép nagy mértékben különbözik az érzelmi jelleget nélkülöző szótól, amely a mondatból kiemelve mindig elvont és általános. Sőt attól is eltekintett, hogy bár lehetséges az intellektuális film alapján a fogalmak tárgyiasítása, érzékletessé tétele, de a legközhazsnúbb fogalmaké — például az emberé — nem lehetséges. A történelmileg szükséges kísérlet az irodalom és a film különbségének elmosásával így jutott el egy változást követelő stádiumba. Nem véletlen, hogy az elérhetetlen fogalom-tárgyiasítás példája éppen az ember, hiszen az szorult leginkább háttérbe az intellektuális filmben, holott a kifejezés alapvető — kiiktathatatlan — lehetőségét nyújtja.

Lebegyev itt azt a bírálatot gyakorolta, amelyet később Eizenstein is átvett: *nem lehet a film sajátosságait csak a montázssal magyarázni, mert a montázs más művészetekre is jellemző, nem lehet a képet elhanyagolni, mert a kép és vágás egységet képez.* Ha pedig az emberábrázolás kerül a középpontba, akkor különös erővel vetődnek fel az ideológiai problémák. Egyszerűen azért, mert a valóság helyes — és mély — megismeréséhez megfelelő módszertani-elméleti alapállás szükséges. S ez a marxizmus mint ideológia felé mutat.

Lebegyev tehát nem esett a szélsőséges nihilizmus hibájába, nem tagadta meg a szovjet avantgarde eredményeit, de túlzásaival szembefordulva mutatott rá a változás szükségességére. S közben olyan módon tárta fel az összefüggéseket, amellyel kifejezte a kor filmművészeti átalakulását, és visszahatott rá.

Mindez összhangban volt azzal, amivel az avantgarde művészei foglalkozni kényszerültek. A har-

mincas évek a szocialista építésben részt vevők megváltozását, elsősorban öntudatosodását követelték meg. Ez viszont nem volt lehetséges a gondolkodás folyamatának bemutatása nélkül. S Eizenstein is elismerte (a *Proletarszkoje Kino* 1932. 12. számában): „Csak a hangosfilm képes teljességében bemutatni a gondolkodás folyamatát . . .” Az új filmművészeti helyzet átgondolásakor lényegében Eizenstein is azt az utat járta, amelyet Lebegyev.

Szergej Eizenstein továbblépése

Eizenstein meglehetősen sok közvetlen és közvetett támadásnak volt kitéve a harmincas évek folyamán. Ezek nélkül is felismerte azonban elmélete bizonyos túlzásait, amelyeket a gyakorlati megvalósítás tett érzékelhetővé (leginkább talán az 1927-es *Október* című filmjének szélsőségesen elvont jelzéseivel). Így a harmincas évek végén néhány írásában egyrészt védekezett, másrészt azonban igazolandó korábbi – elsősorban a vágással kapcsolatos – nézeteit, újra átgondolta azokat. Így a *Montázs 1938* című művében már a montázsról mint a filmkészítés többi alkotóelemével egyenlőről beszélt, azzal kapcsolatban, hogy helytelen a szembeállítás anyagának elhanyagolása és csak a vágásos szembeállítás hangsúlyozása. Ez már a témát hangsúlyozó, egységesítő montázs szerepére utalt. A *Dickens, Griffith-i mű* című írásában – ezen is túllépve – már azt hangsúlyozta, hogy a montázs nem a film sajátja (sajátossága), hiszen általános érvényű

jelenség. S a montázsban való gondolkodást annak alapjával, az általános gondolkozással vetette össze.

Eizenstein életének utolsó éveiben írta a *Nyerav-nodusnaja priroda* című művét, amely már nem annyira védekezés volt, mint a felülvizsgálat eredményének rögzítése — elsősorban a kép komolyan vételével.

A filmben is mindig az esztétikai minősítés kulcskérdése volt az ábrázolthoz való viszony kifejezése. Már a vágás túlzásai is ennek nevében jöttek létre. Ebben a műben új aspektusba helyeződik a probléma.

Olyan aspektusba, amely tökéletesen megfelelt a kor filmművészeti változásainak (ha nem is annyira, mint annak idején a montázs az avantgarde mozgalomnak, de maga az elméleti munka sem tűnt ki a húszas évekbeliekhez hasonló erővel).

Eizenstein az *ábrázoláshoz való viszony leghatékonyabb eszközének ebben a művében a kompozíciót tartotta.* A viszony a jelenség bemutatásának hogyanjában testesül meg. A szűken értelmezett kompozíció pedig az *ábrázolás felépítésének törvénye.* Az ábrázolás tárgyának és felépítésének törvénye egybe is eshet. Például a szomorú szomorúság esetében. A hős szomorkodik és körülötte minden szomorú — a környezet, a világítás stb. Ezek az elemek az ember valamely jelenség átélésével kapcsolatos emocionális viselkedésének struktúrájából származnak. Így egy elemi kompozíció jön létre. Az ábrázolás tárgyának és felépítésének törvénye azonban nem feltétlenül esik egybe. A mű felépítésének törvénye nem mindig fakad a hős érzelmeiből. Ekkor az ábrázolthoz fűződő alkotói viszony dominál. Az irodalom sok pél-

dáját adta ennek. Lev Tolsztoj például *Karenina Anna* szerelméről mint bűnös viszonyról beszélt. Tehát nem a hősnő érzelmeiből indult ki, hanem a saját viszonyából annak magatartásához.

A harmincas évek uralkodó típusa az előző kompozíciós változat. Az ember központba kerülése a harmincas évek forradalmi-történelmi filmjeiben a kompozícióra még külön terhet rótt. Neki kellett átlenyítenie a mese, a szüzsé hősiességét a mindennapi prózába. A Vasziljev testvérek *Csapajevje* (1934) például olyan dolgokat érint, amelyekről emelkedetten szókasz szólni. A kompozíció viszont a nagyon emberileg és közvetlenül megrajzolt Csapajev belső világát vetíti ki a környezetre. (Persze három mozzanatában ez a film is patetikus maradt: a különítményesek ún. pszichológiai támadásakor, Csapajev géppuskás védekezésekor a bekerítő fehérek ellen és a filmvégi robbanás alkalmával.)

De milyen is ez a kisugárzás? Ha a teljes leírására nincs is mód, egy rész-esete jellemezhető.

A némafilm plasztikus szerkezete belső zenét hordozott. Ezt a feladatot leggyakrabban a tájkép vette magára. Ilyen emocionális tájkép – amely a zenei komponens szerepét játszotta – volt a *nem közömbös természet*. A tájkép a film legszabadabb eleme, a legrugalmasabb a hangulatok, érzések stb. visszaadásában, mert nem terhelik elbeszélő feladatok. Szükség van emocionális kifejezésre is, s ezt más eszköz nem tudja megtenni. Ez általános filmi jellemzővé vált, túlélte a némafilmet. Mivel nem egyszerűen érzelmi hatásról van szó, hanem sajátosan zenei-érzelmi hatásról, sokféleségre van szüksége, amelyet nem ma-

guk a tárgyak – folyó, szikla stb. – biztosítanak, hanem a kompozíciós megoldásuk választékosságában megmutatkozó sokféleség. Így kerül előtérbe a képen belüli tartalom, kap hangsúlyt maga a kép. A nem közömbös természet tehát az emberi természet, amely kisugárzik a környezetre, elsősorban a természeti környezetre. A mű felépítési törvényszerűségeinek a természeti jelenségek rendszerében uralkodó törvényekhez való illeszkedése viszont a szervesség érzetét adja. S ez az egység nélkülözhetetlen az ábrázolás sokféleségében.

KORLÁTOZÁS ÉS KORLÁTOZOTTSÁG

A hanyatlás

A harmincas évek korszaka nem volt tehát tudományos törekvések és eredmények nélkül. Olyan eredmények nélkül, amelyek egyrészt a filmművészet változásából fakadtak, másrészt a társadalmi átalakulás nyomán ösztönözték, segítették a filmművészeti módosulást. A tudományos tevékenységnek alapjában két vonulata volt. Az egyik a kritikákban, a cikkekben, a vitákban érvényesült. Ebben tükröződtek és ebben fejeződtek ki a realizmussal jellemezhető változások, kapott helyet a film és a társadalmi valóság kapcsolatának hangsúlyozása, a filmművészet részvétele a társadalmi feladat végrehajtásában. A másik a kifejezetten tudományos művekben megnyilvánuló vonulat volt. A múlt kritikai értékelése, a hangosfilm igazolása, a film társadalmi lehetőségei, illetve a kép (később André Bazin kutatásai által igazolt) jelentőség-növekedése stb. jelentkeztek ezekben a művekben mint eredmények. Mindez azonban nem érte utol a húszas évek rendkívüli filmtudományos eredményeit. Ennek sok oka közül érdemes néhányat felsorakoztatni.

A húszas években a filmművészet születéséről volt szó, amely igen jelentős filmek sorában és nagy tudományos kísérő tevékenység közepette ment végbe világszerte. (Elegendő arra gondolni, hogy a harmin-

cas években milyen sovány eredményekkel tűnt ki az egyetemes filmtudomány a húszas évekhez képest, ha a húszas évekhez számoljuk azokat a műveket is, amelyek alapján a némafilm eredményeit összegezték.) A harmincas évek a szovjet film – és filmtudomány – számára egyaránt nehéz szakaszt hoztak, hiszen a szocialista társadalom teljesen új környezetet és körülményeket teremtett, amelyek kiismerése, illetve a kiigazodás bennük nem kis nehézséggel járt, és nem is volt feltétlenül sikeres. Jól jellemzi ezt a helyzetet – különösen a harmincas évek második felében – a röviden sematizmusnak nevezett módszer terjedése a filmművészetben.

Sokak által felismert tény, hogy a film, mint drámai jellegű művészet, nem lehet meg konfliktus nélkül, tehát nem kerülheti meg a valóság ellentmondásait. Ezek azonban a Szovjetunióban – egy pozitív társadalmi környezet kialakulásával – teljesen más típusúak voltak, mint a korábbiak. Változásukkal olyan helyzetet teremtettek, hogy a filmnek feladata szerint tudatosítania kellett az ellentmondásokat, de ez nem vezethetett a társadalom akár csak részleges tagadásához sem. Sőt ellenkezőleg, az új, pozitívvá váló társadalom éppen támogatást követelt. A sematizmus egyik objektív okaként jelent meg az új ellentmondások fel nem ismerése (művészeti alkalmazásuk szintjén), míg a másik a művészeti kísérletezés hiánya volt, ami miatt ez a felismerés nem is mehetett végbe. Pedig ellentmondások bőven voltak. Elegendő csak az iparosítás felfokozott ütemére gondolni, az infrastruktúra elmaradottságára, az elzárkózásra a világ többi részétől, az életforma-változásra és a kulturális

felemelkedésre – párhuzamosan az egyéniség háttérbe szorulásával, az önálló gondolkodás beszűkítésével, a diktatőrükussággal stb. Az objektív tényezők mellé sorakoztak a szubjektívek: a propagandisztikus cél elfogadásával annak a módszernek az elkerülhetetlensége, amely a lényegi haladást rávetítette a jelenségekre. A szocializmus társadalmi lényege szerint jelentős előrelépést jelentett, de ez nem mutatkozott meg a jelenségszint teljességében is, és nem jelentette az ellentmondásoknak – most már a szocializmus ellentmondásainak – a hiányát. A sematizmus szubjektív oka volt annak a nézetnek az elfogadása is, hogy a szocializmus építésével az osztályharc élesedik. Ez a nézet csapódott le abban, hogy a kártevők számtalan filmi ábrázolásában jelen voltak. Ez azzal is összefüggött, hogy mindazt, ami nem volt a legegységelműben pozitív a politikai nézetekben, a munkához való viszonyban, a moralitásban stb., osztályidegen, sőt osztályellenséges magatartásnak ítélték, és antagonisztikus ellentmondásként kezelték.

A következmény? A valóságos konfliktusok felcserélése antagonisztikus ellentmondásokkal vagy álkonfliktusokkal. A teljes emberi ábrázolás átváltása ún. papirosfigura-hősökre. Mindehhez egy-egy tétel illusztrálása járult, ismétlődő sémákkal. Egyre inkább eluralkodott a verbalitás, amely a propagandisztikus céloknak megfelelően mindent egyértelművé tett.

Abban a társadalmi-politikai feszültséggel terhes – a harmincas évek második felére eső – időszakban, amelyben a művészet egyre inkább ennek az átalakulásnak a jegyeit mutatta, a filmtudomány – és más társadalomtudományok – lendülete is megtört, hi-

szen a politikai-ideológiai állásfoglalások mintegy pótolták azokat.

Sajátos módon a háború a maga biztos és valószínű konfliktus-alapjaival kedvezett a filmművészetnek, de semmit nem jelentett a filmtudomány számára. Utána pedig két tényező is nagyobb ideológiai szigorúságot eredményezett. Az egyik a szövetségekkel való kapcsolat és az elzárkózás kényszerű feloldása folytán fellépő bizonyos ideológiai lazulás. A másik az, hogy a háború után a szovjet politikai-ideológiai hatás szférája a felszabadított országokkal kitágult. S elsősorban a filmművészetre várt az a feladat, hogy ezekben az országokban demonstrálja a szocializmus eredményeit, hogy híveket toborozzon neki. Történt ez akkor, amikor a Szovjetunió egyáltalán nem heverte még ki a háborús pusztítás következményeit, s ezek mellett hatottak még nemcsak a gazdasági munka hibái, de olyan elmaradottságok is, amelyeket a szocialista építés még nem tudott eltüntetni, s amelyek léte a felszabadított országokhoz képest is nyilvánvaló volt. Így hát, ha a harmincas évektől nem is lehet megtagadni a filmtudományos eredményeket, a negyvenes éveket legfeljebb egy-két egyéni próbálkozás (Eizenstein stb.) jellemezte. Ez volt az az időszak, amikor inkább a párthatározatok, mintsem a tudományos kutatás jelentették a filmművészetet befolyásoló erőt, és sokszor nem is csak elméleti síkon.

A párt 1946. IX. 4-i határozatával tette az első háború utáni filmmel kapcsolatos megnyilatkozást. Ez a határozat elmarasztalta és betiltotta Leonyid Lukov *Nagy élet* (1946) című filmjének második részét. Kü-

lönösen fontosak azonban a kifogások. Elsősorban az vált a kritika tárgyává, hogy a film a Donyec-medencében még a háború alatt megkezdődő újjáépítést úgy mutatta be, mint a nehéz körülmények között elsősorban a munkások fizikai erejével és nem a sok nagyszerű géppel végzett munkát. De kifogásolta a határozat azt is, hogy a film egyéni élményekkel, szerelmi jelenetekkel és a mindennapi életből vett tényekkel foglalkozik. Hogy műveletlen, sőt részeges munkásokat is ábrázol. Ez mutatja, hogy a *Nagy élet* – ha nem is valami nagy művészeti jelentőséggel, de – a valósághoz ragaszkodva ábrázolta az életet. Éppen ez vált az elmarasztalás tárgyává. S ez a határozat nem maradt meg a film betiltásánál, hanem a szó szoros értelmében megfenyegette a Filmügyi Minisztériumot, mint felelőtlenül dolgozót, mint olyat, amelynek munkatársai baráti viszonyban vannak az alkotókkal stb. Végül a határozat: „A Szovjetunió Filmügyi Minisztériumának és a mellette működő Művészeti Tanácsnak ajánlja, hogy vonja le a szükséges tanulságokat és következtetéseket.” Ez az Andrej Zsdanov, a párt Központi Bizottsága kulturális területtel foglalkozó titkára által sugallt határozat olyan fordulatot jelentett, amelynek következményei a későbbi szemlélő számára szinte hihetetlenek voltak. 1951-ben összesen kilenc játékfilm készült abban a Szovjetunióban, amely korábban több mint száz játékfilmet gyártott évente. (A kilencből is kettő egy-egy színdarab passzív filmrevétele volt.) Ezek a filmek természetesen tipikus illusztratív-sematikus propagandaművek voltak. Ha lehet, még súlyosabban hatott a kialakult helyzet a filmtudományra, amely – például

N. Szokolova *Ob isztoriji kino* című művében – formalistának és kozmopolitának minősített mindenkit, aki a filmművészet egyetemes nyelvéről beszélt, tehát felolvasztotta magát a formanyelvet a tartalomforma csak szólamokban hangoztatott egységében.

Ebben a helyzetben változást csak Sztálin halála, illetve a párt XX. kongresszusa hozott. A szovjet filmtudomány eredményei az ötvenes évektől kezdődően mennyiségileg is rendkívül nagyok. Nyilvánvaló, hogy nem ezek teljes ismertetése a feladat, hanem az alapvető tendenciák felrajzolása.

III. rész

A MAI SZOVJET
FILMTUDOMÁNY



A FILMTUDOMÁNY TÁRSADALMI SZEREPE

Filmtudomány nélkül

Néhány egyéni próbálkozást (például Szergej Eizensteinét) kivéve *a negyvenes években szinte teljesen eltűnt a szovjet filmelmélet*. Monografikus és történeti jellegű művek születtek ugyan, de azok nem feleltek meg a tudományosság követelményeinek.

Ismert tény, hogy a tudat alakításában a művészek – főleg a filmművészet – nagyobb szerepet játszanak, mint a tudományok. A szórakozás igényének kielégítésével, az üzletszerű forgalmazással a filmek természetesen messze felülmúlják az ismeretterjesztő előadások és művek hatássféráját, még ha azok jelentős szerepétől az iskolai oktatásban nem is lehet eltekinteni. Ezek a sokszor csak mennyiségi viszonylatok megengedték (és máig megengedik) azt a következtetést, hogy a filmművészet pártolása – tudatformáló hatásának kihasználása érdekében – lehetséges a filmtudomány elhanyagolásával vagy éppen kibontakozásának megakadályozásával. A negyvenes években kialakult helyzet a Szovjetunióban – természetesen nem tisztán, hanem tendenciaszerűen – élesen megcáfolta ezt a felfogást. Nem kizárólagos okként, de *a filmtudomány elszegényedését követte a filmművészet elsekélyesedése*, tulajdonképpen művészeti jellegének megsemmisülése. Ez nyilvánvaló (bár csak részleges) összefüggés, mivel a filmművészet nem ön-

magában létezik, hanem a filmkultúra viszonylatában. S a filmkulturáltság — a szó köznapi értelmében — nemcsak a befogadói oldalra vonatkozik, amely ennek birtokában követelményeket támaszt, elfogad vagy elutasít, hanem még inkább az alkotókra. A primitív (gyakran ízléstelen, illusztráló, sematikus) propagandafilmek honorálása anyagi javakkal, társadalmi megbecsüléssel, művészeti díjakkal stb. kiemelte a film művészeit a filmkulturális közvélemény és az ettől el nem vonatkoztatható filmtudomány ellenőrzése alól, megfosztotta támogatásuktól. Ahogy a művészet helyét a propaganda foglalta el, úgy a tudomány helyére az ideológiai vezetés nézeteinek igazolása (igazolási kísérlete) került. Nemcsak N. Szokolova tagadta 1950-ben a film egyetemes nyelvét, bélyegezte formalistának azt, aki sajátosságait hangsúlyozta. Még 1953-ban (*Szovjetszkoje Iszkussztvo*, 1953. VI. 20.) is akadt, aki a művészetet a tudomány lejáratásával próbálta specifikusságából kitagadni. K. Pjotrovcsik ezt írta *Mi hát az a „filmelmélet”?* című cikkében: „A művészeti ágak társadalmi jelentőséget nem az ábrázolás specifikus eszközeitől kapnak, hanem mindenekelőtt attól, hogy a művészet az életet tükrözi, hogy engedelmeskedik az alkotás rá jellemző belső törvényeinek. Semmiféle más művészeti specifikum nem létezik, a művészeti ágaknak nincsenek saját specifikus belső törvényszerűségei.” Látni fogjuk, hogy ez a nézet mennyire egy korábbi — nem is csak a szovjet helyzetre jellemző — állapotnak volt a következménye.

A harmincas években minden jelentős filmművészettel rendelkező országban erőteljesen szorgalmaz-

ták a film és a társadalom kapcsolatát, kihasználták a film — a többi művészetekhez képest — nagy képességét arra, hogy tömegeket kapcsoljon be szellemileg a társadalmi életbe, tömegek számára tegye nyilvánvalóvá az aktuális társadalmi feladatot. Az angol dokumentumfilm-iskola ennek megfelelően rehabilitálta emberileg a munkásokat, és hozta előtérbe a gazdasági feladatokat. A francia baloldali mozgalom és népfront szintén megkapta a maga közvetlen támogatását, elsősorban Jean Renoir műveiben (a *Miénk az élet* című filmje 1936-ban például közvetlenül a kommunista párt rendelkezésére készült). Még Hollywood sem zárkózhatott el ez elől a tendencia elől. Jellegzetes példa a film és társadalom kapcsolatának akkori felfogására John Ford *Hatosfogat* (1939) című westernfilmje. Benne a bankár a negatív hős, aki tiltakozik a kormány ellenőrzése ellen (ismeretes, hogy Franklin Rooseveltt bevezette a bankok ellenőrzését, de ezt később a Legfelsőbb Bíróság alkotmányellenesnek ítélte).

Mindez megfelelt azoknak a társadalmi feszültségeknek, amelyek a harmincas években a különböző országokban megjelentek — a világgazdasági válságtól a francia Népfronton át Németország fasizálódásáig. Paul Rotha — az angol dokumentumfilm-iskola teoretikusa — *Documentary Film* (London, 1936) című műve csakúgy a film nevelő hatását hangsúlyozta, mint az olasz teoretikus, Umberto Barbaro *Film: sogetto e sceneggiatura* (Róma, 1939) című könyve, amely kifejezetten szembefordult a formanyelvi alapokon nyugvó vizsgálódással. Az elmélet és a gyakorlat egyaránt kitűnt tehát a film és a társadalom né-

mileg leegyszerűsített propagandisztikus kapcsolatával. S ezt a háború a maga propagandakövetelményeivel csak fokozta.

A szovjet filmművészet és filmelmélet útja tehát nem holt térben vezetett, s túlzásainak politikai-ideológiai okai is nyilvánvalók. Ezekhez a túlzásokhoz azonban hozzásegített a filmtudomány lebecsülése, jellegének fel nem ismerése, szerepének az oktatásra való korlátozása is. Szükséges ezért *elvileg jellemezni a filmtudományt*, s az ő követelményrendszerének függvényeként megvizsgálni Szovjetunióbeli fejlődését a háború után.

A filmtudomány mint művészettudomány és társadalomtudomány

Nem kizárólag, de leginkább a modern kor eredménye, hogy a valóság minden területével külön tudomány foglalkozik, minden tevékenységet tudományos reflexió illet. Magától értetődő tehát, hogy a filmművészet, a filmkultúra tanulmányozására megszületett a filmtudomány. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a filmtudomány valami másodlagos, kiegészítő vagy segéd tevékenység a filmművészethez képest. *A filmtudománynak* — ugyanúgy mint minden tudománynak — *meghatározott önállósága van.* A tudomány és a művészet egyaránt társadalmi tudatforma, ideológiai forma, és ezek viszonyát Marx pontosan meghatározta: „A gazdasági alapzat megváltozásával lassabban vagy gyorsabban forradalmasodik az egész óriási felépítmény. Az ilyen forradalmasodások vizs-

gálatánál mindig különbséget kell tenni a gazdasági termelésifeltételekben bekövetkezett anyagi, természettudományos szabatossággal megállapítható forradalmasodás és a jogi, politikai, vallási, művészi vagy filozófiai, egyszóval ideológiai formák között, amelyekben az emberek ennek a konfliktusnak a tudatára jutnak és azt végigharcolják.”²³

Aligha lehetne egy olyan tudományt filmtudománynak nevezni, amely nem veszi figyelembe a film és a valóság, a film és a társadalom (közönség) kapcsolatát, tehát szűken csak a filmmel foglalkozik. S ez megfelel annak, hogy a fejlődésnek csak az egyik oldala a tudományok differenciálódása. Amint az egyes tudományok rátalálnak a saját vizsgálódási területükre, a vizsgálat megfelelő eszközeire és módszereire, éppen sajátosságaik megőrzésével lehetővé válik – egy magasabb szinten – az összekapcsolódás. Ez kétféleképpen megy végbe.

Egyrészt: nem a különböző társadalomtudományágak integrálódnak, hanem szemléletükben játszódik le ez a folyamat. Közismert, hogy éppen a legutóbbi évtizedekben milyen hatást gyakorolt a filmtudományra a szociológiai szemlélet vagy a strukturalista nyelvészet, vagy a szemiotika, mint szemlélet sugallók. Jelentős átalakulás várható éppen napjainkban a kultúrtörténeti szemlélet érvényesülésétől. Az ilyen egyesülések nyomán visszahatásaként maga a filmtudomány – amely éppen, mert még csak a keletkezés folyamatában van, és a behatásokra különösen érzékeny – alapvetően változott és változik.

Másrészt azonban talán még ennél is fontosabb az összekapcsolódásnak az a módja, amelyet nem is lehet összekapcsolódásnak nevezni, hanem inkább össz-

működésnek kell tekinteni. A *filmtudomány* (bizonyos technikai és működéstani területeitől eltekintve) *társadalomtudomány*.

Nemcsak az emberi (köznap) megismerésben kapcsolódnak, lépnek kölcsönviszonyba a gazdasági, jogi, esztétikai stb. eszmék – annak megfelelően, hogy az emberek nem jogászként, közgazdászként, esztétiként stb. viszonyulnak a valósághoz –, ez vonatkozik a gyakorlatra is. „A gyakorlatban kell az embernek gondolkodása igazságát, vagyis valóságát és hatalmát, evilágiságát bebizonyítania” – mondta Marx.²⁴ Nemcsak a természettudományok számíthatók termelőerőknek és nemcsak egyik vagy másik társadalomtudománynak (például a közgazdaságtannak) tulajdonítható ilyen jelentőség. Ez a társadalomtudományok összességére vonatkozik. A marxizmus–leninizmus nélkül aligha képzelhető el a szocialista forradalom, s nem véletlen, hogy a marxizmus–leninizmusban olyan sok vonatkozás összegződött – köztük nem utolsósorban esztétikai is. Csak a társadalomtudományok összessége képes feltárni a társadalom lényegi összefüggéseit, kimutatni mozgástendenciáit és összekapcsolni ezeket az általános törvényszerűségeket – a szükségszerűség és a szabadság egységének megfelelően – az emberi cselekvéssel, a valóságot alakító ember választásával. Tehát felrajzolni egy olyan társadalmi-történelmi mozgást, amely egyszerre meghatározott és ugyanakkor a szabad emberi cselekvésen keresztül valósul meg. Megint csak Marxhoz kell folyamodni a pontos meghatározásért (az imént idézett műben): „. . . a körülményeket az emberek változtatják meg, és a nevelőt magát is nevelni kell.”

De ha a filmtudomány része a társadalomtudományok rendszerének, amely rendszer a világ gyakorlati alakításában játszik lényeges szerepet, ha nem szűken csak a filmjelenségekről tudósít, akkor azonnal felvetődik a kérdés: hogyan, milyen hatással, milyen kapcsolat megvalósulása révén teheti ezt? S a válaszból rögtön kiderül, hogy a filmtudomány nemcsak a filmművészethez, nemcsak a filmkultúrához kapcsolódó tudományos tevékenység, hanem egy átfogó tudományos rendszer része.

„A kritika fegyvere persze nem pótolhatja a fegyverek kritikáját, az anyagi hatalmat anyagi hatalommal kell megdönteni, ám az elmélet is anyagi hatalommá válik, mihelyt a tömegeket megragadja.”²⁵

A gazdasági változások (s nemcsak a szélsőségesek) a tudományokban, filozófiában, művészetekben stb. tudatosulnak. Az eszmék ezekben a tudatformákban csapnak össze, kristályosodnak ki – annak megfelelően, hogy nincs gazdasági változás emberi tevékenység nélkül, s tevékenység milyensége mélyen befolyásolja magát az átalakulást. Ezért teremtenek a modern világban intézményeket, és ezért nevelnek specialistákat. A bonyolult jelenségek lényegének feltárása nem lehetséges nélkülük. Ma már kevés a megérzés, a vélemény, sőt a tudás is, tudományra, tudományos eszmékre van szükség. S rögtön nyilvánvaló, hogy *a filmtudományos eszmék nem hathatnak önmagukban, hanem csak egy eszmekör részeként – a társadalomtudományok rendszerében.* Ez nemcsak gyakorlatilag, hanem szemléletileg is érvényes. Előbb azonban érdemes kitekinteni a hatás mechanizmusára, a szó szűk értelmében.

A tudományos felismerések, felfedezések, folyamatok és elsajátításuk – anyagi erővé, termelőerővé válásuk – is folyamat. Komplex folyamat. Komplex abban az értelemben, hogy nem szakadhat el a gazdasági alaptól, de abban az értelemben is, hogy a társadalomtudományos eszmék nem szakadhatnak el egymástól, sőt az egyén gyakorlatától sem. Lenin nagy hangsúllyal mutatott rá, hogy forradalmi szituáció nélkül nincs forradalom, hiába van a legnagyobb tudományos szintű propaganda és agitáció. Ezek nélkül viszont a forradalmi szituációk terméketlenek, vagy tévútra visznek. Ennek ellenére nem ritka az a naiv nézet, hogy a társadalomtudományi felfedezéseknek a gyakorlatban azonnali eredményekkel kell megmutatkozniuk. *Éppen a forradalmi szituáció elmélete mutat rá arra, hogy az elmélet mikor válhat anyagi erővé, milyen szerepet játszhat a változásokban.*

A köznapi életben a „forradalmi szituációt” a változás szükségességének érzéklése jelenti, az adott állapot ellentmondásosságának nyilvánvalóvá válása, a negatívumok jelentkezése (erre utalt egyébként Marx is a kiemelt idézetben). Ez összefüggésben van azzal, hogy a történelmet emberek csinálják. Semmiféle tudományos felfedezés – legyen az akár Marx *A tőke* című művének szintjén – nem készíthet önmagában változásra, nem indít cselekvésre, s ez egyáltalán nemcsak a teljes társadalmi átalakulások méretében igaz. Lenin – kénytelenségből is – nagyon sokat foglalkozott a tudatosság bevitelének problémájával a spontán mozgalomba. S legfőbb érve emellett az volt, hogy bár a mozgalmak spontánul is eljutnának céljukhoz, de nagyon sok kitérővel, tévedéssel és a szükségesnél

több áldozattal. Aki az ilyenfajta alapokat a tudománnyal akarja pótolni, az pillanatokon belül a voluntarizmushoz jut el (mint ahogy erre nem egy példa volt, de köztük talán a legtanulságosabbak azok, amelyek a mezőgazdaság kollektivizálása nyújtott).

A tudatosság képviselőit azonban ki kell képezni, és Lenin az ilyen káderek felkészítésének nagy figyelmet szentelt. Ebben az értelemben is nyilvánvaló a filmtudomány szükségessége, de ennél az aspektusnál fontosabb egy másik – az, amelyik a filmtudomány társadalomtudomány-voltát általánosabban hangsúlyozza.

A szovjet filmművészet (mint szocialista művészet) a szocialista ember, a szocialista társadalom alakítója, és a tudományos tevékenység elsősorban mint ilyenhez kapcsolódik hozzá ugyanennek a feladatnak a megoldásán fáradozva. Ennyiben persze hozzákapcsolódik a filmművészethez a társadalomtudományok olyan sora is, amelyekről első pillanatra ez fel sem tételezhető. Így a filozófia, az esztétika, a szociológia, az információ- és kommunikációelmélet, a szemiotika, sőt a közgazdaságtan, a történelem stb. is. Kétségtelen, hogy a filmtudomány ezeknek a sorában – a filmművészet vonatkozásában – kitüntetett tudomány. A filmtudomány a filmművészeti állapotot és fejlődési folyamatot a maga (természetesen változó) esztétikai mivoltában társadalmat alakító viszonylatnak tekinti. És ez már magába foglalja a filmkultúra egészét is, mert a társadalom alakítása csak a filmélmény befogadón keresztül lehetséges, s az ő milyenségük fontos befolyásolója az élmény minőségének.

Tehát a filmtudomány szervező középpontja – a filmművészet és a filmbefogadás valóságváltoztató

síkjának megfelelően — alapvetően esztétikai. Ez már magába foglalja azt is, hogy *a filmtudomány a valóság esztétikumairól* (szépségéről, rútságáról, tragikumáról, komikumáról stb.) *önálló képet alakít ki*, s ennek nemcsak lehetséges filmművészeti megvalósításával, hanem befogadói sajátosságaival is foglalkozik. Teszi ezt hangsúlyozottan társadalomtudományként, hiszen az esztétikai esemény és a művészet alakulásának befolyásolói között — az adott művészet hagyományai és a művész alkata-sorsa mellett — igen jelentős szerepet játszanak a társadalom anyagi élete, a társadalmi tudatformák, a társadalomban uralkodó hangulatok, rokon- és ellenszenvek. Csak ilyen kitekintésekkel lehet tehát megítélni a lehetségest és hozzámérni a filmművészeti alkotói és befogadói valóságot.

Elegendő mindezzel kapcsolatban arra a fontos problémára gondolni, hogy a filmművészet mint társadalmi tudatforma nem alkalmas akármilyen társadalmi ellentmondás tudatosítására, bár valamilyen vetületében, esetleg közvetetten-utalásosan megragadhatja azokat. Aligha tártható fel a filmművészet eszközeivel csak úgy egyszerűen a jól dolgozó, társadalmilag aktív munkás szépsége, mint ahogy a termelékenység fokozása, a termékszerkezet-váltás, a gazdasági egyensúly megvalósítása stb., stb. — amelyek valamennyien legfőbb és nem akadálytalanul megvalósuló célkitűzéseket jelentenek — sem válhatnak közvetlenül filmművészeti témává. S itt már az esztétikai jellegű filmtudomány történetisége kerül előtérbe.

A filmtudomány az egyes filmtörténeti szituációk összehasonlító elemzésével tulajdonképpen kísérletek végrehajtására képes. A hasonló és különböző voná-

sok elemzésével nemcsak a történelmi tapasztalatok által kirajzolt határok és határbővülések megrajzolása lehetséges, hanem a társadalomtudományi elemzéssel a különböző modellek megteremtése is.

A filmtudomány természetesen nem képes „előre kiszámítani egy még ismeretlen csillag helyét”, nem képes egzaktságban a természettudományokkal konkurálni. De képes feltárni a lényeges összefüggéseket és a mozgástendenciákat a társadalmi feladathoz viszonyítva, a filmművészet és filmkultúra egységében. A társadalmi fejlődés útját kijelölő programok előírják a filmművészet feladatait is, igaz, nem a távlati tervek szigorúságával, de nem is szubjektív elképzelések alapján. Ezek a feladatkijelölések már számolnak a filmtudományi tevékenységgel. Számítanak arra a tudati hatásra, amelyet a filmtudomány a filmművészekre és a (talán csak potenciális) közönségre gyakorol. Ez a filmkultúrát alakító hatás jelenti a legfőbb kapcsolatot filmtudomány és filmművészet között, s ez határozza meg a filmtudomány részterületeinek feladatait is.

A filmtudomány ösztönzése

A szovjet filmtudomány korlátozása Sztálin halálával, főleg pedig a párt XX. kongresszusával megszűnt. A csak a szakoktatás területére visszaszorított tudománynak azonban ösztönzésre volt szüksége, hogy újra társadalmi hatású tevékenységgé váljon. Az oktatási intézményekhez kapcsolódó tudományos tevékenység mellett szükség volt az önálló kutatások kibontakoz-

tatására. Ezt célozták a kiadók, kutatóintézetek és folyóiratszerkesztőségek, amelyeket vagy létrehoztak, vagy a film vonatkozásában nagyobb lehetőséget biztosítottak tevékenységüknek.

Különösen sokat jelentett ezen a téren az *Iszkuszsztvo Kino* folyóirat, az *Iszkuszsztvo* kiadó mellett a filmtudományi intézetek átalakulása. Kezdetben a moszkvai Művészettörténeti Intézet egy szektora volt a film. Ma már Moszkvában jelentős kutatóhely a Filmelmélet és Filmtörténet Tudományos Kutatóintézete, amelynek leningrádi megfelelője a Színház, Zene és Film Állami Intézete. De ezek mellett a Filmművészek Szövetsége minden köztársasági fővárosban gondoskodik a filmkritikai és tudományos tevékenységről.

Az intézményes ösztönzés – összekapcsolódva az a szellemi mozgással, amely az ötvenes évek második felében kibontakozott – nem maradhatott hatás nélkül. Filmtudományos művek tömege látott napvilágot a Szovjetunióban. Ezeknek a megnyilatkozásoknak számbavétele és akárcsak vázlatos ismertetése lehetetlen, de nem is szükséges, *fontosabb azoknak a kutatási irányoknak a kiemelése, amelyek egyrészt valóban újat, eredetit hoztak, másrészt leginkább valószínűsítették meg a filmtudomány mint művészet- és társadalomtudomány előtt álló feladatokat*, segítették a filmművészetet, a filmkultúrát és a társadalmat (a közönséget). Az ilyen tendenciát a leginkább és a legmagasabb szinten képviselő művek természetesen csak feltételesen választhatók el a bázisukat képező sok kisebb jelentőségű tanulmánytól. Ezeken keresztül tehát – közvetve – azokra is utalás történik.

A FILMTUDOMÁNY REHABILITÁCIÓJA

Ismét a formanyelv

A szovjet film az ötvenes évek második felére lett képes valamennyire szembeszállni a korábbi korszak illusztratív, sematikus propagandafilmjeivel. Mivel azokat az alkotásokat az álkonfliktusok vagy a minden ellentmondást antagonisztikussá (osztályellentété) változtató filmek jellemezték az ezzel járó spekulatív, papirosfigura-hősökkel és állandó jelentésű sémákkal, valamint (az egyértelműség követelményének megfelelően) a verbalizmus, a formanyelv elszegényítése, így elsősorban ezeket a torzulásokat kellett kiküszöbölni. Mihail Kalatozov *Szállnak a darvak* (1957), Grigorij Csuhráj *Ballada a katonáról* (1959), Szergej Bondarcsuk *Emberi sors* (1959) stb. művei tűntek ki elsősorban a valóságos konfliktusok vállalásával, a teljesebb emberi rajzzal és a formanyelv rehabilitálásával. Ezek és a hozzájuk hasonló művek tehát feltámasztották a klasszikus formanyelvet, visszaadták a filmművészet esztétikai jellegét.

Bár ennek a filmesztétikai-filmművészeti rehabilitációnak voltak – kísérletezésnek számító – filmalkotás-előzményei is, mégsem lehet figyelmen kívül hagyni a tudományos előkészítés ösztönzését. Ez az ösztönzés kezdetben még nem a könyvformában megjelenő súlyos kutatási eredményekben nyilvánult meg, hanem publicisztikai szinten, a vitacikkek elevenességé-

vel. Az ISZKUSZSZTVO KINO 1956-ban cikksorozatot szentelt a film művészeti sajátosságai kérdésének. A cikksorozat szerzői által választott címek mutatják, hogy milyen probléma került terítékre. Anatolij (Anri) Vartanov *K voproszu szpecifiki kino* (6. szám), Nemes Károly *O zakonah i szredsztvah kinoiszkuszsztva* (7. szám), Konsztantyin Pjotrovszkij *O szpecifike pridmeta kinoiszkuszsztva* (8. szám), Leonyid Kozlov *O szintetyicseszkom haraktere kino* (11. szám), és L. Kandelaki *O probleme prirodi iszkuszsztva* (11. szám). Ezek a cikkek valamennyien szembenállást jelentettek a korábbi formalizmust és kozmopolitizmust hangoztató demagóg nézetekkel, és a filmművészet specifikus egyetemes formanyelvének alkalmazására biztattak. Elvontan talán kifogásolható ennek a hagyományos kutatási iránynak a megjelenése az ötvenes években. Hiszen ekkor már megjelent Gilbert Cohen-Séat filmológiai műve, amely új vizsgálati aspektust honosított meg a filmtudományban. Sőt léteztek André Bazin tanulmányai, amelyek a hagyományos formanyelvvel szemben a harmincas–negyvenes évek filmművészetének új lehetőségeit hangsúlyozták. A klasszikus formanyelvből való kiindulás azonban nem volt időszerűtlen, mert a legjobban ez szolgálta a művészeti sajátosság kérdésének a figyelem középpontjába állítását, az ellene hangoztatott nézetek leküzdését. Persze tovább kellett lépni, s ezt művek sora tette meg. Közülük a legjelentősebbeket, a leginkább újat hozókat kell kiemelni. Nem feltétlenül kronológiai sorrendben, hanem a felvetett kérdések logikája szerint.

A propagandafilmelek egyik alapvető jellemzője volt a verbalizmus. A szó segítségével küzdötték le a kép sok jelentését, s tették egyértelművé – mindenkit egy irányba befolyásolóvá – a művet. Ez a forgatókönyvi alap eltúlzott jelentőségét eredményezte, az író primátusát jelentette a rendező felett. Nem véletlen tehát, hogy Anri Vartanov *Obrazü lityeraturi v grafike i kino* című művében éppen az irodalom szerepét vizsgálta meg a képiségben. S nem szokványosan a film szintetikus jellegének keretein belül maradva, hanem valamelyest új aspektusban.

A szovjet film az illusztratív-sematikus ábrázolással szembefordulva a klasszikus szovjet filmművészet legjobb hagyományaihoz nyúlt vissza. A szovjet filmtudomány megújulására hasonló folyamat volt jellemző. Vartanov a *különböző művészetek ábrázoló és kifejező lehetőségeinek vizsgálatánál a művek struktúrájának különbségéből indult ki*. Benne volt ebben a kiindulópontban forrásként az orosz formalisták kutatási eredménye csakúgy, mint Szergej Eizensteiné. Persze csak forrásként, mert a konkrét vartanovi kutatás némileg más irányt vett.

A film és az irodalom ábrázoló lehetőségeit vizsgálva nem maradhat figyelmen kívül különbségük, majd nem hogy szembenállásuk. Az irodalom a szó kifejező lehetőségeihez kapcsolódik. A szóbeli ábrázolás pedig elvont, a második jelzőrendszeren alapul. A film a képi ábrázoló művészetekhez áll közel, amelyek műveinek hatása a konkrét érzékiségen alapszik. Persze sokan az irodalmi ábrázolást képi leírásnak te-

kintik. Ebben az esetben azonban a filmrevitel mechanikus folyamat lenne, nem hozna létre új művészetet. De persze nem lehet teljesen megfosztani az irodalmat a képiségtől. Éppen ennek jellegét kell a vizsgálat tárgyává tenni.

A szó olyan jel, amely közvetlenül semmit sem ábrázol, olyan képisége tehát, mint a képzőművészeteknek, nem lehet. A szó absztrakció, amely nem kapcsolódik az egyedi tárgy tulajdonságaihoz. Még a leg részletesebb irodalmi leírás is elmarad képiségében a képzőművészetek mögött. (A szó hatóereje nagy mértékben éppen elvonatkoztatott, általános jellegéből adódik.) Ugyanakkor azonban az irodalom, mint művészet, nem létezhet érzékletes ábrázolás nélkül. Így az általa felhasznált szó sem csak absztrakció, amely az elvont lényegét fejezi ki. Az olvasó tudatában a fogalom, amelyet a szó megjelöl, egy sor olyan jeggyel gazdagodik, melyek a fogalom által jelölt faj csoportjához tartozó jelenségeket jellemeznek. Ezeket a jegyeket az olvasó az általános emberi tapasztalatból (annak egyénivé vált részéből) veszi. Az irodalom tehát nem képzelhető el a felfogás nélkül. Bizonyos értelemben egyenlő a percepcióval, amennyiben minden szó a tapasztalathoz való folyamodásra készteti az olvasót.

Érdeemes itt megállni és emlékeztetni arra, hogy Vartanov műve 1961-ben, öt évvel azután jelent meg, hogy kiadták Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* című művét. Ebben a szerző különös nyomatékkal hangsúlyozta, hogy nem lehet a film hatását a technikai-formai tényezőkhöz visszavinni és csak azokból megmagyarázni. Figyelembe kell venni a fel-

fogót, sokrétű meghatározottságát. Így tiltakozott Morin a filmművészet korlátozott vizsgálata ellen, és orientált a teljesebb kutatásra, amely a szociológiailag meghatározott befogadói oldalt is magába foglalja. Vartanov – igaz, sokkal inkább esztétikai síkon maradva – végeredményben ugyanezt az aspektust érvényesítette vizsgálatánál.

Persze a tapasztalat egyáltalán nemcsak a látható tényezőkből tevődik össze, más érzékszervek közvetítette forrásai is vannak. S nem minden szó jelöl konkrét jelenséget, kapcsolható össze a láthatósággal. Nem beszélve arról, hogy ugyanaz a látható komponens – például szín – a képzőművészetben más szerepet játszhat, mint az irodalomban. *Az irodalom gondolati síkon az elképzeléssel (képzelettel) kapcsolódik össze, s nem egyszerűen a képiséggel.* A gondolatilag ösztönzött elképzelés nem kötődik egyetlen érzékszervhez. Ennyiben az irodalom konkrét érzéketes hatása nagyon sajátos. *Az emberi természet egész érzéki gazdagsága részt vesz az elképzelésben. Az irodalmi képiség tehát egészen más, mint a képzőművészeti.*

Hozzá kell tenni mindehhez, hogy az irodalmi képiség fontos összetevője a mozgás. A szavak (amelyeknek hangzásából adódó plasztikusságát is figyelembe kell venni) motorikus indíttatásúak, felfogásukat belső gesztusok kísérik. Az irodalom tehát lehet az élet képe, de ez soha nem azonosítható a képzőművészetek képiségével. Az irodalom soha nem adhat kimeríthető anyagot az ábrázoló (képző-) művészeteknek. Adaptálásának sikere nem függ a külsőséges irodalmi leírás átvételének teljességi fokától, mert a képzelet nemcsak a képiségre vonatkozik.

Ezzel van összhangban Vartanovnak az a figyelmeztetése, hogy a film szintetikus jellege nem az irodalmi, színházi stb. ábrázolás összességét jelenti. A film például az irodalomban is meglevő montázs-elvvel mutat kapcsolatot (ahogy ezt Szergej Eizenstein kiderítette), tehát az egész művészeti kultúrával fonódik össze. A színész mozgásának plasztikussága (a színész testének konkrétságától kezdve) nem a színházból került a filmbe, hanem közös jellemző. Ezek az összefüggések fontos tényezők a szintetikusság vizsgálatában.

Vartanov felfigyelt arra is (ami később Christian Metz műveiben teljesebb kibontást kapott, igaz kicsit más irányt véve), hogy a filmben nemcsak a közvetlen ábrázolási szféra a sajátosságok, specifikumok megnyilvánulási területe. Ez összefügg a teljes művészeti kultúrában egyaránt elfoglalt helyével. Rokonság van például az irodalom és a film között: a hősök gondolatai mindkettőben a közvetlen ábrázolás tárgyai lehetnek, a dialógusok azonos módon jelennek meg, a belső monológra lehetőség van a filmben is stb. Figyelembe kell azonban venni, hogy a szó kifejezési lehetőségei és az irodalom művészeti sajátosságai nem azonosak, tehát nem annyira a film és az irodalom rokonságát kell hangsúlyozni, mint a kultúrában elfoglalt helyüket. (Sőt, jelentős az író filmbe átvihetetlen egyéni stílusának érvényesülése is minden mozzanattal – dialóg, monológ stb. – kapcsolatban.) Mindez azonban azt támasztja alá, hogy az irodalmi mű nem egyszerűen szavakból, hanem mondatokból, illetve gondolatokból áll. A gondolatok hordozzák a potenciális képiséget, amely éppen potenciális voltánál fogva nagyon különböző adaptációkat enged meg.

A közös forrás tehát a valóság, nem pedig a képiség. Ténylegesen esztétikai ekvivalens megtalálásáról van szó egy másik művészeti szférában, a mű szellemisége alapján. De az adaptáló önállót alkot. Saját élettapasztalatainak aktivizálásával a saját korát és más aktuálisan meghatározó tényezők hatását sűríti az alkotásába.

Vartanov megközelítette azt a gondolatot, amely később az egyetemes filmtudományban (főleg Christian Metz műveiben) bomlott ki: *a film specifikuma felülvizsgálatra szorul*, nem intézhető el a közvetlen, hagyományos értelemben vett speciális eszközökkel (fény–árnyék, plánozás, szemszögek-kompozíció, montázs stb.), hiszen *a film anyaga nem meríthető ki a mozgófényképpel*, mert a szintetizálódás nem egyszerű összegződés. Ezért keresi Vartanov a specifikumot a tartalomban (is), ami már a felé a metzi állítás felé mutat, hogy a filmtudományos vizsgálódás a szövegi rendszerekben kívánatos, mert ott érhető tetten az anyagi hordozók és jelzőrendszerek sokfélesége.

Ez a tartalmi specifikusság ugyanakkor kizár mindenfajta illusztratív-sematikus ábrázolást. S a filmtudományi kutatás Vartanov-féle irányának éppen a propagandafilmek ilyen jellegzetességeivel való szembefordulás volt az ösztönzője. Ez az ösztönzés természetesen nemcsak Vartanov műveiben érvényesült. Szergej Drobasenکو vizsgálódásai hasonló célt szolgáltak.

*Dokumentáris hitelesség –
művészeti igazság*

A film eszközei lehetőséget biztosítanak a propagandafilmhez, s propagandafilmekek szinte kezdettől készültek. Önmagában tehát nem lehet elvetni ezt a filmfajtát, bár természetesen nem sorolható a filmművészethez. Ugyanakkor – mint a szovjet avantgarde tárgyalásánál kiderült – a propagandának, az agitációnak igen nagy szerepe volt a film művészeté válásában. A harmincas és negyvenes években azonban nem az agitkák uralkodtak, hanem a játékfilmek változtak át propagandafilmekké. De még ez sem lett volna feltétlenül kifogásolható, ha hű képet adtak volna a valóságról, mint ahogy ez a háború alatt számtalanszor megtörtént. Nem önmagában a propagandacél volt elutasítható, hanem a hitelesség és ezzel a hatásosság hiánya. A propagált tétel (nemigen lehet művészeti tartalomról, a valóság esztétikai minősítéséről beszélni) elszakadt a bizonyító anyagtól, annak mozzanatait önkényesen erőszakolták hozzá az igazolandóhoz. Nem is lehetett másképpen, hiszen – különösen a propagandaszféra kiterjeszkedése idején, a háborút követően, amikor a gazdasági hibák összekapcsolódtak a háborús pusztításokkal – szinte lehetetlen volt a szocializmus haladóbb voltát, következőképpen kívánatosságát a közvetlen életanyaggal, a jelenségszféra tényeivel bizonyítani. (Mindehhez még hozzájárult, hogy a Szovjetunió nem tudta kiküszöbölni mindazt, ami Oroszország elmaradottságának továbbélő következménye volt.) Olyan ábrázolási nehézséget jelentett ez, amelyet csak hosszas művészeti

kísérletezéssel lehetett volna leküzdeni. Ehelyett azonban egy lakkozott valóság sematizált mozzanataival próbálták illusztrálni a bizonyítandó tételt. Az aktualitás tényeivel ez csakúgy szembekerült, mint a történelemmel, amit nem egyszer meghamisítottak. A hitelenség visszaállítása érdekében ezért vetődött fel nagyon élesen a művészet és a valóság kapcsolatának kérdése. Szergej Drobasenko *Ekran i zszizny* című művében ezt a kérdést elsősorban a dokumentumfilmmel kapcsolatban vizsgálta ugyan, de ezt a játékfilmre is érvényes módon tette. A dokumentumfilmben ez a hitelvesztés még szembetűnőbb volt. (Elegendő arra gondolni, hogy milyen tények bizonyították például a szocializmus nagyszerűségét: házak, gyárak, hidak, óvodák stb. De mindezek a kapitalizmusban is megtalálhatók, így tehát a bizonyítandó tétellel való önkéntes és erőszakolt kapcsolatuk nem is igazolhatták azt.)

Drobasenko éppen a fentiekben jellemzett helyzettel szemben hangsúlyozta, hogy *filmről mint művészetről csak akkor lehet beszélni, ha az ábrázolás minden részlete megtartja élő dokumentáris tartalmát*, ha a szerkezet – amely új tartalmat hoz létre – nem semmisíti meg ezt, nem ennek ellenére jön létre, hanem a konkrét történetiség megőrzésével. Ez eltérés a Dziga Vertov által teremtetett módszertől. Vertov (s nyomában Szergej Eizenstein) annak idején arra törekedett, hogy a tényeket kiemelve valóságos összefüggésükből, és szabad komponálásukkal tegyen érzékletessé és hatásossá velük valamiféle többé-kevésbé elvont tartalmat. De egyrészt Vertov a maga filmjeivel nem egy-egy tételt közvetített, hanem történelmi fo-

lyamatok szükségszerűségét (és ebben a mivoltukban nagyszerűségüket) bizonyította, másrészt módszerét eltúlozták, illusztrálássá változtatták. Így tehát Drobasenکو kritikája nem Vertov ellen irányult, hanem a közelmúlt (amely azért nem tűnt el egyszerre) sematikus művei ellen. Maga is hangsúlyozta, hogy a művészetben átdolgozott, elsajátított világ képe van. De a maga érzékiségében, s az ezt alapvetően biztosító képességhez a valóság ad alapot.

Az élet igazsága a műalkotásban mindig művészeti igazság – mondta Szergej Drobasenکو. S ennek hangsúlyozása 1962-ben a Szovjetunióban nagyon fontos művészettudományi programot jelentett. Különösen, mert ez a felismerés kiegészült egy másikkal. Azzal, hogy a hitelesség a legfontosabb, mert esztétikai minőségbe csap át. A következtetés: a világ esztétikai elsajátításában a művészeti fikció és az élet dokumentárisan pontos képe – egy dolog két oldala. Az összekötő kapcsot – s így válik érthetővé, hogy miért csap át a hitelesség esztétikai minőségbe – *a jelenségek saját (valóságbeli) drámaisága. Ez ad alapot a jelenség művészeti transzformációjához.* Ebben a művészeti átalakításban azonban a mondandó és az anyag nem szakadhat el. Drobasenکو odáig megy ennek az egységnek a hangsúlyozásában (aminek fontosságát a leküzdendő illusztrálás emelte ki), hogy hangsúlyozza: nem jó, ha nyilvánvalóan nem lehetséges lefényképezni azt, amit a film elő kíván adni. Nem lehet figyelmen kívül hagyni ezeknek a felismeréseknek összecsengését Siegfried Kracauer két évvel korábban megjelent *Theory of Film* (New York, 1960) című művének tételeivel. Ez természetesen nem egyszerűen a

kracaueri tézisek megismétlése, hanem egy probléma megoldásának azonos síkon való megoldási kísérlete.

Ha a jelenség valóságos drámaiságáról van szó, akkor ez már utalás az ellentmondások, a konfliktusok létrejöttére magában az életben. Drobasenکو így is fogalmaz: az élet konfliktusokkal van tele. Kiáll tehát ezek vállalása mellett, anélkül hogy csak az antagónisztikus, végtelen ellentmondásokat ismerné el. Sőt, nemcsak a társadalmi erők harcáról beszél a konfliktusok kapcsán, hanem a közösségi és egyéni érdekek összeütközéséről is. (Egyik típusa szerinte a konfliktusoknak, amelyekkel a filmek élhetnek, azoknak az embereknek a bemutatása, akik valamilyen cél érdekében tevékenykedve akadályokba, nehézségekbe ütköznek.) Ha az életanyag nyújtja a drámaiságot — mondja —, akkor nem lehet kitérni a konfliktusok elől, s feltárásánál a vizuális jelleget figyelembe kell venni. Azaz: az eszmét az anyagnak kell szülnie. Ő is hangsúlyozza (mint André Bazin) az analízis jelentőségét. Bazin ezt a montázsfilmek szimbolikusságával állította szembe, Drobasenکو a montázs által teremtetett szintézis kiegészítőjének tartotta. Drobasenکو tehát nem fordul szembe a montázssal olyan mértékben, mint Bazin. S nemcsak a lényeg feltárásáról beszél vele kapcsolatban, hanem a jelenségeket összeolvasztó erejéről is. (Például kis tényeket belekapcsol a nagy történelembe.) A törekvés azonban közös Bazinnal: a jelenség és lényeg egységének megőrzése. A művészi igazság és a dokumentáris hűség sajátos viszonyának hangsúlyozása tehát a hitelesség visszaállítását (megteremtését) szolgálta Drobasenکو eszmefuttatásában — úgy, hogy mindkét mozzanat jelentőséget ka-

pott, „az élet igazsága a műalkotásban művészeti igazság” tételének megfelelően.

A film művészeti jellegére oly károsan ható illusztrálás úgy is megjelent, mint irodalmi alkotások illusztrálása. Ez vele járt az egyértelműséget követelő propagandisztikusság verbalizáló hatásával. Így aztán a film művészeti rehabilitálásában szerepet kapott a film művészeti határainak, illetve a szintézis problémájának a vizsgálata is.

A film szintézise

A művészeti határ, illetve a szintézis problémakörét legjelentősebben talán Gleb Pondopulo vizsgálta *O hudozsesztvennih granyicah kinematografa* című tanulmányában.

Pondopulo a szintézis útját az emberi megismerés fejlődésében kísérte figyelemmel. Ez az eszmefuttatás nem tartozik ide. A művészetet illető végkövetkeztése azonban igen. Különösen azért, mert közvetlenül érinti az illusztrálás problémáját. Ez ellen hangsúlyozta ugyanis a szerző nagy nyomatékkal azt, hogy a művészetnek a világ egészével van dolga, nem pedig csak a műalkotás szűken vett tárgyával. A világ ábrázolásának emberiesítése (antropomorfizálása) a művészetben éppen azért történik, mert egyedül az emberben jelenik meg a világ a maga teljességében. Ebből adódik az ábrázolás feltételeessége: a mű világa az érzékiség és konkrétság ellenére sem azonos a valóságos világgal.

A formai konkrétság ellenére tartalmi absztrakcióról lehet beszélni. Éppen ebben van a művészeti ál-

talánosítás lényege. Ugyanakkor az ábrázolásbeli és fogalmi nem állítható szembe egymással, hiába visz az absztrahálás a fogalmilag körvonalazható felé.

A tartalomnak a fogalmihoz való közeledése a filmművészetnek a szovjet avantgarde által képviselt szakaszában jelent meg (elsősorban Szergej Eizenstein-nél). Ez a filmművészeti szintézis sajátos jellege folytán volt lehetséges.

A szintetikus művészetek klasszikus esete a színház volt. De a színházban a kifejezés eszközei szintetizálódtak, nem pedig az ábrázolás eredménye volt szintetikus. A film viszont – s ez éppen Eizenstein felismerése volt – más módon szintetikus, mint a többi művészetek. (Elegendő itt közbevetően az építőművészet szintetikuságáról beszélni a képzőművészettel, a díszítőművészettel, de az irodalommal is, amennyiben bizonyos feliratok egységet alkotnak az épülettel, sőt előfordul a zenével való szintetizálódás is, nemcsak a templomoknál a harangok hangjával, hanem – igaz, extrém példaként – lehet arról a kínai épületről is beszélni, amelynek kis csengői a párolgás és áramlás hatására állandóan szólnak. Mindezek ellenére kétségtelen az épület – mint ábrázolási eredmény – homogeneitása.) *A filmnél az ábrázolási eredmény szintetikusága a döntő. A film határai – a többi művészet-től eltérően – nem határozhatók meg csupán a specifikum alapján.* A művészetek határát formálisan az általuk felhasznált anyag jelzi. A filmet a sajátos eszközei használata által megszorított anyagra (a valóság legalább bizonyos fotogenikusságot mutató jelenségeire) korlátozni csak a lehetőségeinek kihasználásáról való lemondással lehetne, olyan leszűkítéssel,

amely éppen művészetté válása történelmi folyamatának mondana ellent. El kell tehát fogadni azt, ami amúgy is tény, hogy a film specifikumával meghatározható anyagon kívül más — így elsősorban más művészetek anyagait — is felhasználja. Ez pedig már nem függetleníthető a filmművészeti ábrázolás eredményétől.

Mindez — a mai szovjet filmelméletekben nem először és nem utoljára — összecseng Christian Metz és Emilio Garroni kutatásainak eredményeivel. Azokban jutott ugyanis a leginkább kifejezésre, hogy a film különböző hordozóanyagokat és jelrendszereket használ, tehát hogy ennek a heterogeneitásnak szerepet kell játszania specifikumának meghatározásában, pontosabban a hagyományos specifikum-meghatározások felülvizsgálatában.

E szintézis nélkül a film nem lenne képes annak a teljességnek a visszaadására, amely a világ ábrázolásának antropomorfizálásával megy végbe (éppen ezért vált a film a szintézis folyamatában művészetté).

Fontos észrevétele Pondopulónak az, hogy azok a művészeti ágak hajlamosabbak a szintézisre, amelyek nem természetes anyagokkal dolgoznak. Az emberalkotta anyag alakíthatóbb, rugalmasabb annak az emberi tartalomnak a következtében, amely már a művészeti felhasználás előtt került bele. (Elegendő a nyelvre gondolni az irodalom, vagy a hangszerek hangjára a zene vonatkozásában, de tulajdonképpen ez érvényes a színházat illetően az emberi magatartásra is, hiszen az ember nemcsak természeti termék, hanem társadalmi is.) Ebben az értelemben a filmnek nincs saját anyaga (ez ugyanis a lefényképezendő va-

lóság lenne, s a valóság maga ebben az értelemben nem tekinthető művészeti anyagnak). Ebből adódik a legnagyobb szintézis lehetősége, s vele nagyfokú függetlenség is.

Pondopulo tehát kitágította a szűk filmszerűség határait (a húszas évekbeli, hagyományossá vált értelmezéséhez képest), de nagyon pontosan meghatározta, hogy *az ábrázolás határait a fogalom képezi*, amely nem válhat külön, egységet kell hogy alkosson az ábrázolással.

A szovjet filmelmélet így lépéseket tett a harmincas évek elején vitát képező hagyományos filmművészeti sajátosságokat illető elképzelések felülvizsgálására. De tette ezt egy új – korszerű – szempont figyelembevételével, ugyanakkor az illusztrálás mozzanata ellen felépve.

Nem véletlenül emlegetjük itt a harmincas évek elejének vitáit. Akkor is a valóság megkövetelte változásról volt szó, az ötvenes-hatvanas években is. Sőt, még inkább. Ekkor már nem is a szocializmus létrejöttét előkészítő változások követelése volt aktuális, hanem a szocializmus megvalósulásának megfelelően éppen a szocialista társadalom ellentmondásainak megragadása. S ez nyilvánvalóan még árnyaltabb, még finomabb ábrázolást követelt. Más konfliktusokat, hősöket stb. Így hát az alapvető esztétikai vizsgálódási irányból következett a dramaturgia felé való kitekin-

Az illusztratív, sematikus propagandafilmekek általában erősen lakkozók voltak, ez indokolta a konfliktust, hőst stb. vizsgáló tudományos művek nagy számát az ötvenes, illetve inkább a hatvanas években. Ezek azonban nemigen tettek mást, mint megkísérelték leküzdeni segíteni a korábbi művészeti állapotot. Vlagyimir Sabrov „*Novije cserti dramaticseszkovo konflikta v szovremennom kino*” című művében, ha nem lépett is túl ezen, de a szembefordulást a propagandafilmekek lakkozásával a legmarkánsabban tette meg.

Mindenekelőtt a jellem és a konfliktus elválasztásával fordult szembe. A propagandafilmekek kiindulópontja ugyanis a példamutató jellem megformálása, a pozitív hős megrajzolása volt. Ehhez kerestek olyan konfliktust, amely a példamutatást nem csorbította. Ezért terjedtek úgy el az álkonfliktusok. Sabrov az ilyen jellemeket sémáknak minősítette, mert szerinte *a hős – minden hős – konfliktust hordoz magában, és létre is hoz konfliktusokat*. Maga az ember a konfliktusok forrása. A konfliktust nemcsak objektív társadalmi okok szülik, az a jellem velejárója is. S persze a jellem fejlesztésének és feltárásának eszköze is a drámai művészetekben.

Mindebből következik a propagandafilmekek egy másik vonásának kritikája. Ha ezekben a művekben nem álkonfliktus volt, akkor többnyire eltúlzott osztályellentétte dagasztott konfliktussal tűntek ki. Így jöttek létre a tisztán negatív és pozitív hősök (mint sajátos papirosfigurák). Sabrov tagadja az olyan konfliktust, amely az egymással szembenálló osztályokat és

szociális erőket megszemélyesítő ellenfelek összeütközéséből áll, a hősök belső világának elhanyagolásával. A drámaiság mindig belső kollízióból is ered. A társadalmi ellentét nyíltsága, az ellenfelek végletes szembenállása a konfliktusnak csak az egyik változata. S ez a variáció a legkevésbé jellemző az aktuális társadalmi helyzetre.

Ki kell élezni, fel kell tárni a konfliktust – Sabrov szerint –, hiszen a dráma egyenlő ugyan a feltárt konfliktussal, de nem hanyagolható el ennek motivációja.

Nem is arról van itt már szó, hogy a valóság – a szocialista valóság – sem képzelhető el konfliktus nélkül, hanem a szocialista társadalom és ember konfliktusainak jellegére történik utalás. Erre hozott Sabrov olyan filmpéldát, mint Larisza Sepityko *Szárnyak* (1966) című műve. A film hősnője – alkalmi összeütközéseket nem számítva – belső konfliktust él meg annak következtében, hogy elszakadt a valóságtól, mert egy idejétmúlt eszme által vezéreltetve próbált ahhoz alkalmazkodni. Ez nem alkalmas arra, hogy tényleg hozzákapcsolódjon a társadalomhoz, annak változásaiban megtalálja a maga helyét. Sepityko filmje semmiképpen nem volt egyedi jelenség a hatvanas évek szovjet filmművészetében. A „Hogyan, minek a nevében élni?”, „Milyen eszmei alappal kapcsolódni hozzá a társadalomhoz?” problémája egész sor film alapvető kérdése volt. A művészeti gyakorlat és a tudományos elmélet együtt keresték a szocialista világ saját ellentmondásait. Ehhez a tevékenységhez csatlakozott bizonyos jelentőséggel Jurij Martinyenko

is *Voegyenyije v tyeoriju dokumentalnogo kino* című művében.

Drobasenko tanulmányához hasonlóan Martinyenko írásában sem a speciálisan a dokumentumfilmre vonatkozó részeket emeljük ki, hanem az általánosabb érvényű részeket méltatjuk figyelemre.

Martinyenko mintegy kiegészítette Sabrov vizsgálódásait. Sabrov a dráma és a konfliktus egységéről beszélt, hangsúlyozva, hogy konfliktus nélkül nem lehet dráma. Martinyenko ezen túllépve megvilágította, hogy *a dráma nem egyszerűen a dramatizálással, a konfliktus feltárásával egyenlő. A dráma egyben a mű szervezésének műfaji formája is*, ezért olyan vonásokkal is rendelkezik, amelyeket a műfaj szab meg. Martinyenko a konfliktust közvetlenül a szűzsével kötötte össze, a szűzsét pedig a mű elsődleges szervezőjének tartotta. A szervezés, a struktúra pedig egyesít is. Egyesítő tényezőknek sokáig elsősorban a jellemet tartották. Így zárulna a kör: a szűzsé a konfliktus megnyilvánítója, a mű megszervezője-egységesítője a jellem által. Martinyenko azonban kitágította a szűzsé fogalmát, és jobban összekapcsolta a műfaji meghatározottsággal. A műfaj természete nála a belső szervezettség bonyolultságának függvénye. A műfajt persze végső fokon a valóságos jelenség határozza meg. A műfaj martinyenkói értelemben a fajtát jelenti, nem a nemet. (Az irodalomban a nemhez tartozik a regény, a novella, az elbeszélés stb.; fajtához a líra, dráma, epika.) Más a strukturáltsága a lírai jellegű alkotásoknak a filmben, amelyek erősen strukturáltak, bennük az alkotó világa közvetlenül alakul ki. Az epikus-drámai művekben a jellemek kerülnek előtérbe, de

míg a tragikus alkotásokban a nézői együttélés igényével tárulnak fel, a komikusban a néző némileg kívülállóként viszonyul a jellemekhez. Mindez szűzsét befolyásoló elem, hatásával a szűzsében lecsapodó tényező.

Igaz tehát, hogy a jellem és a konfliktus elválaszthatatlan, de ez a valóságot illeti. A filmalkotásban kapcsolatuk már nem ilyen egyszerű. S Martinyenko érdeme éppen az, hogy az összefüggés bonyolultságára rámutatott a műfaji feltételezettségre való utalással. A dramatizálásban elsődleges szerepet játszó szűzsének tehát műfaji meghatározottsága is van, hiszen a valóságos jelenség éppen esztétikai vonatkozásban válik tárgyává a művészetnek. A komikum, a tragikum stb. esztétikai minőségeinek pedig már műfaji vonzata van.

A konfliktus hatása azonban nem áll meg a szűzsénél mint elsődleges feltárójánál. A szűzsé szervezést, strukturálást végez, tehát időbeliségben bontja ki a konfliktust. S a film egyik alapvető specifikuma (amelyet nem érint a szintézis ténye sem) az időbeli kiterjedésben formált tér és a térhez kötött idő – állapította meg Mirszaid Szaparov *Evoljucija „dvizsusejszja fotográfii”* című tanulmányában.

A tér dinamikája és az idő térhez kötöttsége olyan sajátosság, amely megfosztja önállóságától a forgatókönyvet, és különleges helyet biztosít a színésznek. A szűzsé nem képzelhető el az adott színésztől függetlenül, a játék konkrét terén kívül. Ebből adódik, hogy a film – sokkal jobban mint a színház – inkább a színészre (például James Deanre, Marilyn Monroe stb.) emlékeztet, mint a megszemélyesített hősre (például

az *Édentől keletre* Caljára, illetve a *Kallódó emberek* Elijére).

Eppen a fentiek alapján szinte magától értetődő, hogy amikor a konfliktusok jellege megváltozott (egyre inkább teret kaptak a belső konfliktusok a külső nagy összeütközések helyett), akkor megváltoztak a színészek is. Míg a harmincas-negyvenes évek szovjet filmjeinek jellegzetes színésze Borisz Andrejev volt, addig például Alekszej Batalov első főszerepét 1954-ben játszotta, bár korábban is szerepelt filmekben.

Szaparov azonban még az ilyen összefüggések megállapításánál is tovább ment, amikor rámutatott, hogy a film sokkal inkább megcélozza a közönséget mint más művészeti ágak, s kisebb mértékben elégíti ki az alkotó belső szükségletét. A hatásosság illetve a hitelesség kérdése tehát ebben a vonatkozásban is felvetődik. Ezzel a dramaturgiai kitekintés visszavezet az esztétikai elemzéshez. Ezen a téren *Szemjon Ginzburg* összefoglaló művet jelentetett meg 1974-ben *Ocserki tyeorii kino* címmel. Ebből azonban nem szükséges tételesen mindenre kitérni, elegendő a film és néző viszonyának – Edgar Morin kutatási aspektusára emlékeztető – elemzését szemügyre venni, kitekintéssel a film fejlődésével járó problémákra.

Film és néző

A szüzsé által megszervezett anyag nem egyenlő a valósággal. A néző felfogását tehát nem a realitás befolyásolja, hanem a valóság fotografikus illúziója. A fotografikus illúziónál nem kevésbé fontos az ún. ottlét-

effektus. A plánok váltakozása, a felvevőgép helyválttatása következtében a néző úgy érzi, hogy bekerült a képbe. Az, hogy itt mennyire a kameramozgás a döntő, mutatja, hogy ez az érzés a rajzfilm esetén is létrejön. Az ottlét, a jelenlét effektusa azután erősíti a realitás-érzetet. Persze mindez csak akkor van így, ha a kamera helye megfelelően átemberiesedett, hiszen van, amikor az alkotó szándékosan kíván elidegeníteni. S természetesen más tényezők is hatással vannak erre az effektusra. A szovjet avantgarde nagyszámú vágását az akkori néző megszokta, a ma nézője számára már zavarja az ottlét érzését. Szergej Eizenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című műve ugyanúgy 81 perces, mint a Vasziljev-testvérek *Csapajev* (1934) című alkotása. De az elsőben 1456 vágás (schnitt) van, a másodikban csak 462. A harmincas években elterjedt folyamatos kameramozgás is fokozta a jelenlét-hatást. Viszont sok vágás esetén a néző jobban érzékelte az alkotó jelenlétét, világfelfogását.

Ha a realitásérzet ilyen több oldalúan érvényesül a filmben, akkor ebből következne, hogy a néző felfogásában csak a látás és hallás kap helyet, az elképzelés, a képzet nem. Ez azonban nem így van, mert a szem a térről és a mozgásról képet ad, de például a dolgok nagyságát el kell képzelni, s nem egyszer így van ez a mélységbe nyúló távolságokkal is. Ugyanez vonatkozik arra a belső beszédre, amely megteremti a folyamatos-ságot a film nézése közben. Képzeteket kelthet a szó is a filmben. Ezzel lényegében eljutottunk a képzetlet – különösen a korai filmművészetben – legfontosabb filmbeli megnyilvánuláshoz, a metaforához. Mindez arra utal, hogy a filmben is ábrázolás van, nem pe-

dig egyszerűen másolás, de ez nem semmisíti meg azt, hogy a filmalkotás megismételhetetlen konkrétságot ad. De nem teljességet, e tekintetben is szükség van a képzeletre. Enélkül a néző nem tudna a hősök belső világába sem behatolni. Ez a behatolás kapcsolatban van a különböző szociális szerepek eljátszására való képességgel.

A nézői képzeletet ebben a vonatkozásban a néző személyiségének szocializáltsági foka határozza meg. Ez az alapja ugyanis a szociális szerepek eljátszásának – családban, munkahelyen, társadalmi közösségekben stb. A néző különböző szociális szerepekre képes az életben, így lehetséges számára a hőssel való azonosulás (az átélés, együttélés értelmében). Empirikusan megfigyelt tény, hogy a hétköznapi hősök nemigen váltanak ki azonosulást. *A néző élettapasztalatának gazdagodását várja, ehhez új szituációba kell bekapcsolódnia, új szociális szerepet kell – a hőssel – végigélnie.* Mindez az olyan hétköznapi hősökkel, akiknél a néző élettapasztalata gazdagabb, nem lehet végbe. De végbemehet még negatív hősöknél is, bár a velük való azonosulás nem teljes. Következésképpen az azonosulás, amelyet a képzelet segít, az emelt hősöknél teljesül be.

A fentiekből kiderül, hogy a mű sikere nagymértékben nézői-társadalmi tényezőktől is függ, nemcsak az alkotás művészeti erényei határozzák meg. Mindezzel Ginzburg bebizonyította, hogy milyen naiv-korlátolt volt a dogmatikus kulturális irányítás felfogása a művészet értékteremtő, nézőt orientáló hatásáról, amikor azt az egyszerű példamutatásra

szűkítette, amelynek didaktikussága együtt járt az illusztrálással.

Bár az idézett teoretikusok művei elsősorban az illusztratív-sematikus propagandafilmek ellen léptek fel a film művészeti rehabilitálása érdekében, a háború utáni szovjet filmelmélet nem maradt meg csupán ennél a tevékenységnél, amelyben maga a filmtudomány is rehabilitálódott. Sor került olyan – a nyugati tudományos törekvésekkel ugyancsak harmonizáló – kutatásokra is, amelyek már továbbléptek a művészeti rehabilitáláson, egy jelentősebb művészeti változás előkészítése és támogatása érdekében. Ilyenek voltak a metafora változására irányuló vizsgálódások, majd a strukturalista nyelvészet és a szemiotika felhasználása a filmművészet elemzéséhez.

A METAFORA VÁLTOZÁSA

A szimbólum ellen

Ismételni kell, hogy a háború után, illetve az ötvenes évek közepétől nagyon sok filmtudományos munka született a Szovjetunióban. Méltatásra azonban itt csak azok érdekesek, amelyek képesek voltak teljesen újat hozni – nem a részletekben, hanem a vizsgálódásra kiválasztott problémában, a kérdésfelvetésben, a nagy egésszet illetően.

André Bazintól Christian Metzig mindenkinél szóba került a film metaforikus montázs-jellege, illetve ennek a jellegnek változása. A metafora tehát mintegy központi kategóriává vált. Ezt nemcsak a film nyelv-voltával való összefüggése magyarázza, hanem az az átalakulás is indokolja, amelynek során a film valószerűsége növekedett a filmszerűséggel szemben, s amely végső soron értelmezte a specifikumot is. Nem véletlen tehát, hogy a szovjet kutatók munkáikban szintén foglalkoztak ezzel a kategóriával. Elsőnek Vlagyimir Ognyev „*Ekran – poezija fakta*” című művét érdemes idézni.

A szerző kiindulópontja a költőiség. Ezt nem különbözteti meg a líraiságtól, bár hangsúlyozza, hogy a költőiség viszonylatában döntő a szervesség (ennyiben megfelel az általános értelmezésnek, amely a költőiség esetében a konstruálást hangsúlyozza az anyaggal szemben.) A továbbiakban nyilvánvalóvá válik a két

fogalom sajátos egybeolvasztásának értelme. Ognyev hangsúlyozza, hogy a tényekkel szemben nem érvényesül a költészet, a költészet nem hamisíthat. S itt nem a lakkozásról, a filmek ábrázolásbeli hamisításáról van szó (bár természetesen ezt a vonatkozást sem lehet kizárni), hanem a poetikus és prózai filmek szembeállításáról.

Ognyev szerint a húszas évek művei szükségszerűen voltak költőiek, metaforikus montázs-módszerűk egyáltalán nem volt véletlen. Némafilm lévén premier plánokkal kellett megadni a mimika értelmezését, s a hangsúlyozásnak éppen a nyelvvé válás miatt volt nagy szerepe, a metaforák az eszmék megjelenései, elvont gondolatokat hordozó fogalmi jelek voltak. S persze a húszas évek filmjei hangsúlyozottan alkotó-központú művek voltak. Nem volt lehetséges a hősök belső világának feltárása, így a rendező lett a film főhőse. Ez éppen az erős konstrukción keresztül érvényesült. Ezzel szemben a harmincas évek elbeszélő – prózai – filmje az ember felé fordult, hősök bonyolult pszichikumát és kölcsönkapcsolatait próbálta feltárni, megőrizve őket reális környezetükben. De később ez a *prózai film illusztratívva és sematikussá vált. Ennek leküzdésében szerepet játszott egy újfajta költőiség is.* De olyan, amely már nem vonatkoztatható el a prózai filmtől. *A metaforák újra megjelentek, de beépültek a filmek elbeszélő szövegébe.* Grigorij Csuhráj *Tiszta égbolt* (1960) című filmjében nem áll meg a katonavonat azon az állomáson, ahol a hozzátartozók tömege várja. Szimbolikus ez a képsor – amennyiben túlhangsúlyozva fejezi ki az embertelenséget –, de a vonat teljesen valóságos. Jerzy Kawalerowicz *Mater*

Johanna (1961) című filmjében a pap, hogy magára vállalja a zárda főnöknő bűnét, megöl két kocsist. A lovak a vértől ijedeznek, de a kitartott jelenet átfordítja ijedtségüket: az ördögtől riadnak meg. Mihail Szejcer a *Feltámadásban* (1961) szinte őrülnék mutatja be a rabokat. Ennek kifejeződése azonban reális környezetben történik: a látogatóktól két messze levő rács választja el őket, így egymást túlkiabálva igyekeznek érintkezni, egy valóban őrült jelenetben. A valóságos élet formája tehát – amelyet Ognyev a film természetéhez tartozónak vall – minden esetben megőrződik, a metafora beépül az elbeszélésbe. Sőt, a metaforák a reális elbeszélésből nőnek ki általában sajátos ritmusváltással és a szövegbeli hely meghatározott kiválasztásával. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a metafora itt csak a gondolkör szélesedése lenne. (Persze nem tűnik el a nyílt metafora sem. Különösen olyankor jelenik meg, amikor az alkotó közvetlenül szól a nézőhöz. Ebből adódik didaktikussága is.)

Felvetődhet a gondolat, hogy a metaforának a szövegbe való beépülésével a tények kaptak újra nagyobb szerepet. A filmművészet a húszas években – a művészetek Baloldali Frontja (LEF) hatására orientálódott a tényekkel való ábrázolás felé (például Dziga Vertov), amely fordulat akkor megfelelt a sajátos filmlehetőségek felismerésének. A későbbiekben a realiztikus, a valószerű ábrázolás nem hangsúlyozta aényt, hanem az életfolyamatba olvasztotta. A tény szerepe, neme a későbbiekben még tovább változott. A hitelét veszített propagandafilmekekkel való leszámolás után a tény újra nagy szerepet kapott, de ekkor már nem önmagában a tény, hanem elemzése volt fontos. Ilyen szerep-

pel a tény már inkább a belső világ feltárását szolgálta: mire figyel fel az alkotó vagy a hős, és ez milyen jelentőséggel jelenik meg. (Emlékeztet ez német és francia avantgarde húszas évekbeli alkotásaira, amelyek a figuratív absztrakt ábrázolást – a viszonylatok és nem a figuráció felbontását – átemelték a szürrealizmusba, a belső világot közvetlenül érzékeltető megjelenítésbe.) Az alkotás ilyen lehetőségétől (a tények költőiséghez vivő, a hős belső világát kivetítő ábrázolásával) már csak azért sem lehet eltekinteni, mert nem lehet a konfliktusokat kizárólag a gyakorlati-logikus cselekvések síkján megoldani. A hős sokkal bonyolultabb kapcsolatban van a valósággal, semhogy annak akcióira egyszerű reakciókkal válaszoljon. Ez visszavinne a propagandafilmekhez, amelyekben a hősök a túlhangsúlyozott eszmeiség alapján mindenre rögtön megtalálták a megfelelő magatartás-választ, hiszen eszmeiségük cselekvési fonalul szolgált számukra. Ilyen eszmeiség – és ilyen hős, a világgal való ilyen kapcsolat stb. – azonban nincs. Ognyev nem mondja ki, pedig tanulmánya impliciten tartalmazza: szükség van a filmalkotás költőiségére, a filmeknek költői világa van.

Ognyev annak is tudatában van, hogy a film költőisége szintetikus jellegű. A kép például a képzőművészet felé utal, a mozgás a zene és a mozgató test (tánc) dinamikája felé. De – a festménytől eltérően – a plán egy irányba tereli a figyelmet, a vágásban megjelenik az alkotó gondolkodásának logikája. A tény tiszteletben tartása érdekében sok minden változott, s ez befolyásolta a kiemelést és a montázst is. A premier plánokat most gyakran a képmélység kihasználása pótol-

ja. A feltételes és a valóságos idő közeledett egymáshoz a filmben, a metaforához egyszerűen a jelenet időbeli kitartottsága vezet stb. *Mindez a költőiséget jobban köti a tényhez, a megkonstruáltságot nem állítja szembe az anyaggal* (abban az értelemben, hogy a húszas években – a film teremtő erejét bizonyítandó – sok mindent rákényszerítettek a kívánt esztétikum hordozására).

Ognyev természetesen nem állt egyedül a metafora változásának kutatásával, az új – a prózaiságot nem tagadó – költőiség követelésével. Némileg más oldalról ezt a kérdést vetette fel *Andrej Tarkovszkij is Zapecsatljonnoje vremja* című tanulmányában.

Mirszaid Szaparov is beszélt az idő térhez kötöttségéről a filmben. Tarkovszkij ugyancsak nagy figyelmet szentelt annak, hogy a film tényszerű formában rögzíti az időt. Ez az idő rögzítésének közvetlen lehetősége – először az ember életében. S persze a valóságos idő felidézésének lehetősége is létrejön ezzel. Mindez megfelel a film azon tulajdonságának, hogy a tényszerű tapasztalatot gazdagítja. A költői film (a húszas években) eltávolodott attól a tényszerű konkrétságtól, amelyet a való élet nyújt és igazol. Szimbólumokat, metaforikus alakzatokat teremtett, amelyek a film lényegéből fakadó szemléletességgel nem egyeztek. A film formaalkotó elve a megfigyelés – hangsúlyozta Tarkovszkij –, *a tényeknek a közvetlen megfigyelés formájában kell megjelenniük*. Pontosan megfelel mindez annak, amit André Bazin a harmincas és negyvenes évek filmművészete kapcsán mondott annak a nézetének igazolására, hogy a filmalkotók valóságban és vágásban hívókra oszthatók; éppen a való-

ságban hívőket jellemzi az analízis, a vágásban hívők szimbolizmusával szemben. Tarkovszkij is, mint Ognjev (egységbe foglalva ugyancsak a költőiséget és líraiságot) a valóságban, a tényekben látja a költőiség forrását, illetve a megfigyelést tartja módszerének, nem pedig a konstruálás felfokozását.

Tarkovszkij nagy figyelmet szentelt a szimbólumok sablonná válásának, különösen az olyan szimbólumoknál, amelyeket készen vesz át a film (például a rácsok gyakori használata). A közvetett ábrázolás (tehát a szimbólum helyett a szimbolizálás) szerint nem szakíthatja meg a film cselekményének összefüggő következetességgel való fejlődését. *Maga az esemény az elsődleges, nem pedig a hozzáfűződő viszony, amelyet az egész filmnek kell meghatározni, az egész filmből kell kiderülnie.*

Az objektív ábrázolás olyan követelménye (az oktozálás olyan elutasítása) kapott ezzel hangot, amely a művészetiileg a francia új hullám és ezzel más modern művészeti irányzatok előkészítőinek is egyik követelménye volt. S nem alkalmi követelménye, hiszen ők is, mint Andrej Tarkovszkij, a film természetének vizsgálatával kötötték össze az ilyen változás követelését.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy a metafora, a metaforikus montázs-módszer felülvizsgálata milyen mélyen érinti a filmművészeti ábrázolás egész lényegét. Ezért visszhangzott ez a téma a szovjet filmtudomány más képviselőinek tanulmányaiban is.

Ismert okok miatt (az avantgarde eredményei megőrzésének követelménye, az ún. pszichológiai-elbeszélő filmhez való visszatéréstől való félelem) a metaforikus montázs-ábrázolás megfelelő értékelése a harmincas évek elején nem jöhetett létre. A hatvanas-hetvenes években pedig maga a kérdésfelvetés módosult. Ezt a módosulást elsősorban az elbeszélő, a prózai film illusztratív-sematikus elfajulása okozta. Egyszerre kellett a filmművészet egészét illető kérdéseket felvetni, mert e nélkül lehetetlen volt a megfelelő változás előkészítése, és ugyanakkor a propagandafilmek torzulásával is szembeszállnia. Ez utóbbi kívánta meg a költőiség problémájának vizsgálatát, a költőiség (líraiság) átértelmezését a húszas évek avantgarde költőinek műveihez képest. Ehhez a húszas és a harmincas évek filmművészeti tapasztalata együttesen adott alapot. Ilyen tapasztalat-összegezést végzett Jefim Dobin *Szutyba matafori v iskuszsztve kino* és Mira Mejlah *Rol izobrazityelnih csasztyej v kino* című írásában.

Dobin tanulmányában a legfontosabbat hangsúlyozta a metaforákkal kapcsolatban. Azt, hogy segítségükkel az *ábrázolás közvetlen* (elbeszélő) és *közvetett* (metaforikus) lett. *Az utóbbi viszont a képi gondolkodás közvetlen megjelenésével vált egyenlővé* – megtartva ábrázolásbeli közvetettségét. A metafora tehát éppen azt a helyet foglalta el, amely a közvetlen ábrázolás előtt el volt zárva. Olyan követelménynek tett eleget az ábrázolásban, amely nélkül csak nagyon primitív filmi beszéd lett volna lehetséges. A

metafora nem volt idegen a filmtől, mert teljesen megfelel a képi gondolkodás természetének. Szélsőséges megnyilvánulásai ugyanakkor hieroglifákká és ideogramákká váltak. De egyébként is lelassították a film ritmusát, sőt elfedték a dolgok menetét. Végül az emberi arcok csak pillanatokra jelentek meg, s ez az ember nélkülség programatikussá vált.

A film – Dobin szerint – az irodalom epikai műveivel vethető össze. S nem egy epikai műben hosszú részekben nincs egyetlen metafora sem. De nemigen van olyan költői mű sem, amely csak hasonlatokat, metaforákat használna a leírás, az elbeszélés közege nélkül. A kettő együttlétezése, majd az elbeszélés súlyának növekedése a filmben is törvényszerű, de nem járhatott a költőiség elvesztésével.

Ezzel a problémával kapcsolatban Dobin eljutott a költőiség és a líraiság megkülönböztetéséhez – az első a konstruáláshoz (a metaforákhoz), a másodikat a valóság szépségének felfedezéséhez kapcsolva. A kettő kapcsolatát természetesen nem lehet tagadni. De éppen ez a kapcsolat szorult háttérbe a húszas évek filmjeiben. Akkor azonban ez indokolt volt. A társadalmi szituáció és a nyelvteremtő feladat egyaránt az elválasztást követelte meg. *A költőiség újjászületése később viszont ugyancsak okkal öltötte a lirizmus formáját.* A metafora rejtetté vált, beépült az elbeszélésbe, nem kérdőjelezte meg az ábrázolás valóságosságát. Sőt, éppen ellenkezőleg: a hétköznapi hős világának kibontásából, a mindennapi közeg szépségeinek felfedezéséből állt.

Mira Mejlah – nem függetlenül Jefim Dobin kutatásaitól, ezt az új költőiséget, a lirizmust tanulmá-

nyozta, megteremtésének módját kutatta. S ha nem is teljességében fogta át a témát, de legalább egy aspektusban alapos vizsgálódást végzett.

A metafora egyik esete a rész–egész viszonylat, a szinekdoché. Mejlah nem mondta ki, amit Vjacseszlav Ivanov megtett (lásd később), hogy az esztétikai céllal használt nyelvi jeleket általában metaforaként és metonimiaként szokták jelölni. *A szinekdoché éppen a metonimiához áll közel.* A jelszimbólumokkal dolgozó költői metaforikus stílustól különbözik a metonimikus stílus, amely az elbeszélés tárgyainak és szereplőinek érvényesülését jelenti. A döntő különbség a két terület között: *a metafora tartalmi hasonlóságra utal* (tehát fogalmi), *a metonimia térbeli, időbeli, anyagbeli stb. kapcsolat.*

Mejlah ezeken az összefüggéseken belül a rész és részlet megkülönböztetésével foglalkozott. A részlet csak az őt értelmező teljességben hat, az ábrázoló rész (*détail*) vonzódik az egyedihez, és részletek egész sorát helyettesítheti. *A részlet, mint az egész részlete, csak informál, a rész az egész helyett áll.* Persze a rész forrása a részlet. A rész kettős természetű – realizált metafora, de ugyanakkor rendelkezik a részlet sajátosságaival, konkrétságával is. Például Grigorij Kozincev *Hamlet* (1964) című filmjében részletek sora mutatja Helsingör várát, tájékoztatva arról, hogy Dánia börtön ebben az időben. Az a rész azonban, ahol Ophéliát fűzőbe szorítják, már nem ilyen közvetlen kifejezés. A korlátozás szövegbe épült szimbóluma.

A továbblépés előtt utalni kell *Roman Jakobson* már idézett művére, amely már 1933-ban *Upadek filmu?* címmel ezeket a problémákat érintette.

Nem volt véletlen, hogy a harmincas évek elején Jakobson azon tűnődött, hogy a film anyagát dolgok alkotják (köztük az ember), a művészet anyaga viszont a jel. Így jutott el annak a megállapításához, hogy vannak dolgok, amelyek alkalmasak a jel szerepének betöltésére, hogy *a filmművészet anyaga a jellé vált dolog*. S a jellé válásban nagy jelentőséget tulajdonított a rész—egész viszonylatnak.

A filmművészeti változások (és a változások szükségessége) által életrehívott vizsgálódásoknak — amelyek a metaforikus és metonimikus jelleget tárgyalták — el kellett vinniük a jelek vizsgálatához, a szemiotikához. Akár a strukturalista nyelvészet vizsgálati aspektusul használásával, akár közvetlenül. Ezt az is szükségessé tette, hogy a modern filmművészeti ábrázolás mélyülése és bővülése megkövetelte a filmművészeti specifikum felülvizsgálatát. Nem véletlen, hogy ilyen irányú kutatások nyugaton és a szocialista országokban egyaránt kibontakoztak. Nem a filmesztétika helyett, hanem annak továbblépését segítő.

SZEMIOTIKAI KUTATÁSOK

Túl az esztétikán

A modern filmtudománnyal kapcsolatban keleten és nyugaton is sok szó esett arról, hogy a filmesztétika válságba került, kimerült. Ez így nem igaz. Valójában arról volt szó, hogy a filmesztétika túlságosan összekapcsolódott egyfajta – formanyelvi – vizsgálódással. Az avantgarde mozgalmak ihlették ezt a vizsgálati aspektust azzal, hogy a sajátosan filmi nyelvet keresték, és ennek a nyelvnek a forrását a speciális eszközökben (elsősorban a montázsban, de a fény-árnyékban, plánozásban, szemszögekben stb. is) vélték megtalálni. Ez akkor, amikor a film művészeti önállóságát kellett bizonyítani, megfelelően mutatkozott. Az ilyen felfogás nem sokat változott a harmincas-negyvenes években sem, bár az elbeszélő struktúra átalakult. A hagyományos filmművészet hitelvesztése, majd a modern filmművészet megjelenése azonban megkövetelte az új megközelítési módokat. A szociológiai, a strukturalista nyelvészetit stb., de leginkább, legelterjedtebben a szemiotikait. *Ugyanis a modern filmművészet ábrázolási lehetőségeit illetően megközelítette az irodalmat. S az ilyen eredményt elért alkotásait többé nem lehetett egyszerűen egyedi anyaghoz és vele egységes jelzőrendszerhez kapcsolni. Szembe kellett nézni a filmbeli hordozók és jelrend-*

szerek egész komplexumával, és ennek megfelelően a specifikum határait másképpen kellett megvonni.

A fentiekben rámutattunk, hogy mindennek megvoltak az előzményei. S az sem véletlen, hogy a metafora-metonymia kategóriapárjába sűrűsödtek a változás jelei, hiszen az ezek területén bekövetkezett változás fejezte ki a leginkább a nyelvi átalakulást is.

Az esztétikai kutatás a háttérbe szorult, de a filmesztétika nem vesztette el jelentőségét, sőt, még központi szerepe is legfeljebb időlegesen korlátozódott. A filmművészet alapvető esztétikai funkcióját senki nem tagadta. A más szempontú vizsgálódások inkább megalapozták és segítették ennek feltárását. A strukturalizmust, a szemiotikát stb. a vizsgálathoz segítségül hívó szovjet kutatók műveiben ez a mozzanat állandóan tettenérhető.

A nyelv átértelmezése

Sajátos összekötő szerepet játszott a két alapvető kutatási irányzat között Vjacseszlav Ivanov „*Funkcii i kategorii jazüka kino*” című tanulmánya.

Az összekötő szerep Ivanovnál abban nyilvánul meg, hogy elismeri a hagyományos filmesztétika legfontosabb tárgyát, a film nyelvi mivoltát, de hangsúlyozza sajátos természetét. *Nyelvről kell beszélni szerrinte, mert a film a valóság ábrázolását olyan jelene-
tek standard formáiban nyújtja, amelyek mindegyike
kialakult normák szerint épül fel.* Ő azonban nem a filmnyelv és a verbális nyelv között keres kapcsolatot, hanem a különböző filmműfajok nyelvei és az irodal-

mi műfajok kifejező eszközeinek komplexumai között. *A műfajok (western, bűnügyi stb. film) formai típust teremtő követelményei ismétlődnek, és egy meghatározott struktúra standard sémáinak kialakulásához visznek.* Olyan folyamatosan kialakuló standard tömbök ezek, amelyekből az adott műfaj bármely művének struktúrája felépíthető. Ez kiegészül azzal, hogy ugyanazon cselekvések által jellemzett standard típusokban a szűzsé variációs lehetősége korlátozott, mert különben a mű túllépné a műfaj kereteit (például a bűnügyi filmben, amelyben a mese – a cselekmény – viszonylag szegényes a szűzsébeli kidolgozás gazdagságához képest).

A film nyelvként való felfogásának alapja tehát itt megváltozott. Nem a speciális eszközök erősen jelentésadó-konstruáló hatására támaszkodva ismer el Ivanov nyelvet a film vonatkozásában, hanem a kialakult, műfajilag meghatározott jelentéstömbök alapján. André Bazin is célzott rá, amikor a filmet nyelvként minősítette, hogy e mögött a valóság áll, meghatározott jelentésekkel. Roman Jakobson is érintette ezt a problémát, amikor bizonyos dolgokat jelhordozónak minősített. Ivanov hasonló felülvizsgálatot végzett el, de ennek kereteit a filmtípusok feltételelességi rendszerével behatárolta. Nézeteinek átmeneti jellegét mutatja, hogy gondolatai átvezetnek Christian Metz azon felismeréséhez, amely szerint a film különböző társadalmi, kulturális, művészeti kódokat olvaszt magába, tehát jelölő funkciója nem szűkíthető le a speciális eszközök jelölő képességére.

Ezekről a felismerésekről lép át Ivanov az esztétikai céllal használt nyelvekben az alapvető jelek meta-

forikus és metonimikus megkülönböztetéséhez (lásd fent). A metafora két külön tárgyterületet egyesít, párhuzamos síkot nyit, ami megköveteli a montázs fokozott alkalmazását. A metonimiában (és szinekdochében) a jelentésváltozás a jelenségek ugyanazon területén megy végbe. A metonimia tehát nem bontja meg az elbeszélés menetét. Ugyanakkor a film nyelvén – a természetes nyelvhez hasonlóan – a metafora úgy is értelmezhető, mint jelentésük szerint különböző, de azonos szintaktikai környezetben használt jelek cseréje. Hiányzik tehát a másik kontextus, amelyet általában közismert normának kell tekinteni. (Charles Chaplin az *Aranyláz* (1925) című művében úgy eszi a cipőfűzőt, mint a spagettit, de – természetesen – nem jelenik meg külön a spagettievés.) Azoknál, akik nem óhajtják gyakori vágással megszakítani a jeleneteket, a metafora második tagja (környezete, kontextusa) nem jelenik meg. (Például a hulló levelek bizonyos kitartással szövegi cserélődés nélkül is lehetnek metaforikusak.) Ebből kinőhetnek kifejezetten (egészükben) metaforikus filmek is. Például Stanley Kramer *Áldd meg az állatokat és a gyerekeket!* (1971) című filmjét ilyenné teszi a bölények és kamaszok összevetése, illetve a bölények ölése. Hasonló például szolgálhat Sydney Pollack *A lovakat lelövik, ugye?* (1969) című alkotása. Sőt, a metafora a filmben szavakkal is kifejezhető. Emilio Fernández *Maclovía* (1948) című filmjében a vitorlások és a pillangók hasonlóságát a beszédben fejezi ki. Az absztrakcióhoz vivő hagyományos metafora tehát egyre inkább visszaszorul. A metaforák beépülnek a szövegbe, ennek megfelelően a struktúra változik. Illetve fordítva: a struktúra kény-

szerű változása hozta magával a metaforák megváltozását.

A film nyelvként való értelmezésének új alapokra helyezése tehát megmagyarázza a korábban leginkább szavakra emlékeztető metaforák átalakulását, és viszont.

A filmnyelv értelmezésváltozását mutatja Vitalij Zsdan *Vvegyenyije v esztyetyiku filma* című tanulmánya is, amelyből egyetlen mozzanatot érdemes kiemelni.

Zsdan szerint feltételesen elképzelhető a speciális eszközök összességének nyelvként való felfogása, de szerinte ezek *a speciális eszközök önmagukban nem magyarázzák meg a film sajátosságait*. A sajátosság sokkal inkább a film polifóniájában van, hiszen a filmi ábrázolásban különböző síkok érvényesülnek. A film nem rombolja le a benne szintetizálódott eszközök eredeti specifikumát, sőt inkább számít rá. Persze nyilvánvaló a szintézis változtató ereje. Például a színészi játék ugyanaz, és mégis más a filmben, mint a színházban. (Kiemelések, a szereplő részekre bontása, a környezet bekapcsolása stb.)

A Zsdan által hangsúlyozott mozzanat: a jelentésadó eszközök körének kibővítése, ezzel közelítése a gazdagsághoz és távolítása a specifikus eszközök szűk körétől. A film nyelvvé minősítésének ez felülvizsgálását jelenti. A forma struktúrája az, amit Zsdan kiemel, hangsúlyozva, hogy *a forma nem vezethető vissza egyszerűen a speciális eszközökre*.

A struktúra tehát az érdeklődés középpontjába került.

A struktúra

Jákov Joszkevics — ha nem is időben — *Sztruktura kino — sztruktura obszsesztva* című cikkében ott folytatta, ahol Zsdan abbahagyta. Hangsúlyozta, hogy *a művészet jelenségei nem képeznek zárt struktúrát, ezért szükség van a film külső kapcsolatainak tanulmányozására.* A filmnek mint egy kulturális-pszichológiai terület részének a vizsgálatára, Joszkevics Karl Jaspers német filozófus pszichológiai kutatásaira utalva az ő művészeti befogadásra irányuló vizsgálódásait választotta kiindulópontul (persze nem kritikátlanul). *A művészeti befogadásban különös jelentőséggel bír a művészeti információ és a valóság közvetlen információja közötti különbség érzékelése a befogadó által. Ebben a folyamatban az azonosulás és az eltávolodás kettőssége érvényesül. Az azonosulást az emocionális jelleg ösztönzi, az eltávolodást a logikai, értelmi szint határozza meg. A kettősségben a közvetlenség és a rendezettség játszik szerepet. A művészeti információ a valóság elemeinek kiragadásával és egy művészeti struktúrával való tárgyiasítás során jön létre. A film esetében a valóságosság biztosítja a kommunikációt, s a művész részvétele nem a valóságosság felerősítését szolgálja, hanem a kiválasztást és a strukturálást, amely szubjektív információt hordozó rendszerhez visz. S ha a valószerűség az azonosuláshoz ad alapot, úgy a szubjektív információ eltávolodást eredményez. Ez megfelel annak, hogy csak akkor jön létre művészeti struktúra, ha benne megjelenik az alkotás alanya. Ez egyenlő a valóságos világ struktúrájától való távolítással. (A távolításnak tehát itt ilyen értelme van.)*

A filmet – amelynek struktúrája majdnem azonos a valóság struktúrájával – főleg az azonosulás jellemzi a befogadásban. Ezt kihasználva az alkotók (különösen a kommersz filmekben) gyakran azzal alapozzák meg művük sikerét, hogy kollektív formulákat használnak – olyan személyek, tárgyak, szituációk felhasználásával ábrázolnak, amelyek a kommunikációs sztereotípiák rendszerébe tartoznak.

A befogadói oldal vizsgálata igazolta a film szociológiai megközelítésének jogosultságát. A szociológia a társadalmi-kulturális területet olyan struktúraként tanulmányozza, amely magába foglalja az autonóm művészeti struktúrákat is. A művészetet társadalmi kapcsolatait új síkra helyezve kell vizsgálni, olyanra, amelyre korábban nem terjedt ki sem a filmtudomány, sem a kritika figyelme. A politikai szervezetek, a kulturális intézmények, a technikai eszközök stb. nemcsak a művészeti jelenségeket határozzák meg, hanem a lakosság művészeti és általános kulturáltságának szintjét is. A műalkotás tartalma és formája nagyszámú külső tényező hatásának van alávetve, köztük a véletlenekének is. A művészetszociológiának fel kell tárnia ezt a területét. (Sőt, a szociológia úgy is tekintheti a műalkotást, mint társadalmi csoportok viselkedését, pszichológiáját mérő tényezőt.)

A művészet paradoxona, hogy a művészeti alkotások nem csupán saját belső törvényeik szerint léteznek (lásd fent Piotrovskij ezt tagadó állítását), hanem nagy számú külső tényező által meghatározottan. Ezt jelenti a művészeti struktúra nyitottsága, (amelyről Umberto Eco is beszélt). S ez követeli meg a filmtudományi vizsgálódás körének bővítését.

Mindez összecseng Edgar Morin szociológiai kutatásainak irányával és természetesen azokkal a próbálkozásokkal, amelyek a filmi strukturálás alapjait vizsgálták. Szovjet vonatkozásban legnagyobb jelentőséggel ezt Kirill Rezlogov tette *K probleme sztrukturirovanyija v kino* című művében. Ő történeti áttekintés formájában foglalkozott a problémával.

Rezlogov fejtegetései előtt érdemes néhány mondatban utalni a film fejlődésére. Kezdetben a másolás keretein belül maradt, tehát benne a valóság úgy jelent meg amilyen. Ez kizárta a strukturális jelleget. A húszas években különösen a szovjet avantgarde (David Griffith nyomán) igen sokat tesz a filmstruktúra megteremtéséért, a filmnyelv kialakításáért – éppen a másolástól való elszakadás, az alkotó jelleg érvényesítése érdekében.

A harmincas-negyvenes években a filmművészet igyekezett megszabadulni attól a szélsőségtől, amelyet az avantgarde nyelvteremtő tevékenységében a metaforikusmontázs-módszerrel ért el. Így ha a film nem lépett is vissza az egyszerű másoláshoz, nagy mértékben azt a jelzőrendszert használta, amely a mindennapi valóságban érvényesült. Az ötvenes-hatvanas években azonban ez már nem volt elégséges, olyan jelentőséget kapott a belső világ feltárására. Ezért a strukturálás problémája ismét felvetődött. A filmtudomány újra erőteljesen foglalkozott a film nyelvi mivoltával, segítve a filmművészetet az ábrázolási feladatok megoldásában. Razlogov összefoglaló jellegű tanulmánya ezeket a kutatásokat vette számba. Az alapvető probléma az új szintű ábrázolás jellegének

tisztázása volt, illetve a film mint jelrendszer átértelmezése, a valóság strukturálása a filmi ábrázolásban.

Elsőnek talán Pier Paolo Pasolini nyúlt vissza Roman Jakobson felfogásához, hangoztatva, hogy a valóságban is vannak képjelek (im-segni) – a tárgyak, a gesztusok, a hangulat külső megnyilvánulásai stb. Ez vezet át nála a valóság strukturálásához a filmben. S a film és a valóság különbsége – Pasolini szerint – abban áll, hogy a filmben a cselekvés, amelynek jelentése azonos a hasonló valóságos cselekvés jelentésével, azonnal a maga teljességében és megfejtettségében áll a néző előtt.

Ki kell azonban ezt egészíteni Aleksander Jackie-wicz felismerésével, miszerint a jelbeliség nem fogja át a film egész struktúráját, a film részben semlegesen rögzíti a nem jelszerű valóságot. Ezt egyébként már Christian Metz is hangsúlyozta, amikor a denotátum és a konnotátum egymásba váltódásáról beszélt a film-ben, amely eszerint hol művészet, hol nem az.

Más oldalról közelített a problémához Umberto Eco, aki a hasonlat-viszonyt (a valósághoz való filmi hasonlóságot) jelviszonynak fogta fel (az ikonikus jeleknek megfelelően), de hangoztatta, hogy a jelszerűség nem merül ki a hasonlóságban. Szerinte ugyanis nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a másik szintet, amelyet az ábrázoló részletek, az indexek és a szimbólumok jellemeznek. Ez megfelel annak, hogy a film nemcsak kiválasztja a valóságból az ott már jelentést hordozó elemeket, hanem olyan elemeket is kiemel, amelyek ott nem jelentéshordozók, de a filmben azzá válnak. Például a rágyújtás gesztusa különbözik mondjuk az eleve meghatározott jelentést hordozó kézfo-

gás gesztusától, de a filmben kifejezhet izgalmat, szünetet (ezzel hangsúlyt), hangulatot stb.

Peter Wollen is azt húzza alá, hogy a denotátum a hasonlóságnak, az ikonikus jeleknek felel meg, de nem hanyagolható el a konnotátum sem, amely az összes többi jelet (index, szimbólum) magába foglalja.

Kétségtelen, hogy a denotátum szintjén a film még nem művészet, tehát a konnotátumot különösen ki kell emelni. S az is kétségtelen, hogy például Szergej Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című filmjében az orvos cvikkere egyszerre jelenti a tárgyat és az orvost magát. Tehát jelölő funkciót kap valami, ami a valóságban ilyennel nem rendelkezett anélkül, hogy irodalmias metaforára ne kellene gondolni. Ezt ugyanakkor nem lehet az ikonikus jel határain belül elhelyezni.

Christian Metz és Emilio Garroni még újabb megközelítési módot választottak. Szerintük a film nyelve különböző kódok bonyolult összeolvadása. Ezek a kódok két típusra oszthatók: vannak olyanok, amelyek csak a film területén fordulnak elő, és olyanok, amelyek az élet más tevékenységi területein is megtalálhatók (társadalom, kultúra, természetes nyelv, művészetek stb.).

A hatvanas években (még Metz is, aki felülvizsgálta korábbi nézeteit) bizonyos fenntartásokkal elfogadták a filmnyelv létét. A legpontosabb talán Jean Mitry meghatározása, aki szerint a filmnyelv nem genetikus nyelv, s csak annyiban válik nyelvvé, amennyiben a film művészetté. Metz szerint a film széles értelemben véve nyelv, egy a másodlagos modelláló rendszerek közül, amennyiben megfelel a kommunikációs rendszer

követelményeinek (külön egységek egyesülnek a szövegben meghatározott szabályok szerint). Pasolini szerint a film a cselekvés (mint elsődleges természetes nyelv) írott nyelve. De olyan nyelv, amely mindig a szót is megalkotja, hiszen egy végtelen tartományba tartozó jelet emel ki, és alakítja ki belőle a maga közlését. Eco elveti a természetes nyelvre való hivatkozást a film vizsgálatánál, úgy véli, hogy jelrendszernek kell tekinteni, amelyben kódot és közlést kell megkülönböztetni nyelv és beszéd helyett. Következésképpen a film sajátos nyelv volta hangsúlyozódik így, amennyiben a film kihasználja a valóság jeleit (a kulturális kódokat, a tárgyak szimbolizmusát, érzéseket, kifejező gesztusokat stb.), de a strukturálással el is szakad a valóságtól (a konnotátum szintjén bekapcsolja az indexeket és szimbólumokat).

A filmi strukturálás tehát kettős: jelentéshordozó elemek kiválasztása a valóságból és jelentéshordozók megteremtése (újjáteremtése). Ezzel kapcsolatban Sol Worth és Pasolini különösen nagy jelentőséget tulajdonítottak a tagolásnak, amely a nagyobb egységektől a kisebbek felé tart (a film dramaturgiájától a montázon át a képen belüli tartalomig).

Razlogov mindezek alapján levonja a következtetést, hogy minden film és filmelem három szemszögből, három tengely mentén vizsgálható: (1) az elbeszélés rendszere (dramaturgia), amely az elbeszélés általános szemiotikáját követeli meg; (2) a cselekvések sora (minden, ami a kamera előtt történik), amely a kulturális és filmen belüli kódok vizsgálatát igényli; (3) a film sajátosságaival (optika, plánozás, montázs

stb.) kapcsolatos tényezők, amelyek a filmi kódok szemszögéből való elemzést igényelnek.

Változatlanul problematikus a film folyamatossága, illetve tagoltsága, azaz a legkisebb filmi egység kérdése. Metz éppen abban látja a film és a nyelv különbségét, hogy a film nagy szintagmatikus blokkokkal tűnik ki. Louis Prieto és Eco viszont különböző szintű egységeket javasolnak: (1) széma (szeméma), amely a kijelentésnek felel meg a nyelvben; (2) jel, mint minimális jelentő egység (morféma); (3) figura – jelentés nélküli (de jelentést befolyásoló) minimális egység (fonéma). A kezdeti (húszas évekbeli) felfogás tehát, amely a képet a szóval azonosította és oszthatatlannak tartotta, megváltozott. A többrétegű kép a kijelentéssel vált egyenlővé, és Metz éppen ennek bizonyításán fáradozott. Például Alfred Hitchcock *Kötél* (1948) című filmjével kapcsolatban, amely a folyamatos gépmozgások segítségével alig használt vágást, értelmetlen lett volna a képnek a szóval való azonosítása. Ezért a kép tagolásától nem lehetett eltekinteni. Igazi lineáris tagolást azonban – a képmélység miatt – nem lehetett produkálni. Jean Mitry, Sol Worth, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco stb. valamennyien megpróbálkoztak a tagolás meghatározásával, de nem sok sikerrel. *A filmbeszéd minimális egységeként – a sok támadható osztás-próbálkozástól eltekintve – talán a gesztust lehet megnevezni, hiszen a film úgy fogódik fel, mint mozgások egymásutánja. A gesztus lehet mimika, testmozgás, új tárgy megjelenése, a szemszög megváltozása, a kamera mozgása stb. Ez a meghatározás figyelembe veszi a néző felfogását, azt, hogy a néző a filmről beszél-*

ve a gesztusokat sorolja fel. Ez persze nem formalizált meghatározás, de általános érvénnyel alkalmazható. Végül Metz is kénytelen volt módosítani a legkisebb filmi egységet illető nézeteit, amikor elismerte, hogy az a filmben levő ilyen vagy olyan kódoktól függ.

Nincs értelme kitérni a szemiotikusok által felvetett összes problémára, így is látszik, hogy a tanulmány milyen mértékben igyekszik *tudatosítani a filmi jelzésrendszerek összetettségét szemben a másoláson* (egyszerűen a valóságra épülő jelzésekkel való jelölésen) *alapuló felfogással vagy a szó és a kép azonosításával*. Azt a kiterjesztett szemiotikai vizsgálatot érdemes a szovjet filmtudományból kiemelni, amelyet Jurij Lotman vitt végbe és amelynek eredményeit *Szemiotyika kino i problemi kinoesztyetyiki* címmel publikálta.

Jurij Lotman

A struktúrateremtés és a jelentéslétrehozás elválaszthatatlan Nyilvánvalóan nem volt elégséges a metaforikus montázsmódszerrel való tudományos leszámolás (illetve csak a harmincas-negyvenes évek hagyományos filmművészete számára volt elegendő), szükség volt a továbblépésre, a filmnyelv fogalmának teljes felülvizsgálatára. Hiszen ha a metafora beolvad az elbeszélésbe, ha szövegi metonimiává válik, akkor újra megjelenik – igaz, más szinten – a folytonosság, illetve a diszkrétség problémája, azaz a tagolás, illetve a legkisebb egység kérdése. Razlogov ennek a továbblépésnek szükségességét mutatta, a filmnyelv (és ennyi-

ben a filmesztétika) alapvető problémájának megoldása felé.

Közhelyszerű banalitás annak megállapítása, hogy a hatvanas évek filmművészete jelentősen különbözik a húszas évekéétől, de még a harmincas-negyvenes évekéétől is. Olyasmire, amit a hatvanas években – az irodalom lehetőségeit megközelítő – filmművészeti ábrázolás produkált, korábban a film képtelen lett volna. Az ábrázolás ilyen bővülése és mélyülése számára a filmtudománynak kellett utat nyitnia, a sajátosságot és filmművészeti határt összekötő nézet felszámolásával, a jelentésadó tényezőket egysíkúnak ítéelő felfogás megcáfolásával stb. Természetesen a tudományos tevékenység folyamatos (folyamatos közelítés a viszonylagos igazságokon keresztül a soha el nem érhető abszolút igazság felé). Az új kutatások nemcsak megoldanak problémákat, hanem újakat is felfedeznek, új feladatokat is kitűznek. A szovjet filmtudomány sem zárható le valamilyen ponton. Legfeljebb korszakolása lehetséges. Jurij Lotman műve lehet ugyan határkő egy szakasz végén, de Misa Jampolszkij (lásd fent) kutatásai mutatják, hogy az új kutatási irány kijelölése nem várat magára.

Lotman műve mutatja, hogy milyen nagy szüksége volt a filmesztétikának a filmszemiotikára, és mennyire nem állhatott meg a szemiotika a filmtudományon belül önmagában.

Lotman – nem egyedül a filmtudománnyal foglalkozók között – olyan időben és tárgykörben írta művét, amikor és amelyben *nemcsak kutatás, hanem vita is folyt*. Ezért aztán különösen törekedett a kategóriák, a fogalmak precíz meghatározására, hiszen na-

gyon sokszor a vita éppen a meghatározások, az értelmezések pontatlanságából adódott. Így Lotman kiindulópontja rögtön a nyelv meghatározása. A nyelv rendezett, információcserére szolgáló, kommunikatív jelrendszer. A jel anyagi formában helyettesíti a tárgyakat, eseményeket, fogalmakat az információk cseréjének folyamatában. A nyelv nem különálló jelek mechanikus összessége, hanem azok strukturális rendszere. A nyelvben tehát nemcsak szemantikai, hanem szintaktikai rendező elvek is érvényesülnek. A jelek nemcsak tárgyukhoz viszonyulnak, hanem egymáshoz is.

A nyelv ilyen tág meghatározása felöleli az emberi társadalomban működő összes kommunikatív rendszert. Ezért ilyen értelemben vetődhet fel egyáltalán a kérdés, hogy van-e a filmnek saját nyelve, illetve hogy kommunikatív rendszer-e a film.

A film nyelv voltára enged következtetni az, hogy a természetes nyelvtől különböző, másfajta jelek is léteznek. A természetes nyelv jelei egyezményes viszonyban vannak tárgyukkal. Kapcsolatuk nincs belsőleg motiválva, sajátos kódolással érvényesül.

Vannak azonban *ikonikus vagy ábrázoló jelek is*, amelyek azon alapulnak, hogy a jelentésnek csak egyetlen, saját természetének megfelelő kifejezése van. Ilyen például a rajz. A kultúra fejlődéséhez mindkét jelrendszerre szükség volt. Kölcsönkapcsolatban vannak. Az egyezményes jelek inkább hajlamosak arra, hogy belőlük elbeszélő szövegeket alkossanak. Az ikonikus jelek inkább megneveznek. *A film a két jelfajta emberi kommunikációt meghatározó kapcsolatát (és ellentmondását) használja fel.*

A film mozgófényképként létezett, mielőtt művészet lett volna. A művészet azonban nem marad meg a világ mechanikus, tükörszerű megmutatásánál, hanem a valóság formáit jelekké változtatja. A jelek létének feltétele viszont a jelentés. A filmnek tehát túl kellett lépnie a mozgófénykép mechanikus másolásán. S ez lehetséges volt, hiszen a valósághoz való minden hasonlósága ellenére a film mindig csak egy darabot mutat a világból. *A folyamatos valóságot a film diszkrét formában ábrázolja, az összefüggő világot részekre tagolja, így azok bizonyos önállóságot nyernek és köztük kombinációs lehetőség alakul ki.* Művészeti világ jön tehát létre a valóságos helyett.

A filmképnek mint diszkrét egységnek kettős értelme van: (1) Megszakítja, tagolja a filmteret és a filmidőt. A térbeli kiterjedése a filmben időbelivé válik. Időbeli mondatként írható le a térbeli kiterjedés (például egy ember alakja). Így szintaxis jön létre; (2) A filmkép határt is jelöl, amelynél fogva a cselekmény még montázs alkalmazása nélkül is összesűrűsödik a valósághoz képest. De a filmalkotásban ábrázolt élet a valóságos élettől ritmikus tagoltságában is különbözik (bár ez a tagolás a montázssal való tagolással szemben rejtve marad). A tér filmképpé válik, az ábrázolás pedig jellé. S a jelek jelenthetnek mást is, nemcsak tárgyakat; szimbólumokká (metaforákká, metonimiákká) is válhatnak.

A kép tehát három tényező következtében is önálló szerkezeti egység: a keret, a síkszerűség és az időbeli megszakítottság miatt. S bár a kép bekapcsolódik az egészbe, megőriz bizonyos önállóságot (saját

jelentést). Mindez már az elbeszélés, a szöveg felé mutat.

A film természeténél fogva elbeszélés, s minden elbeszélés alapja a kommunikációs aktus. Eltér azonban a természetes nyelvtől, amelyben – az egyértelműen diszkrét egységekre való tagolás lehetősége miatt – a jel az elsődleges, a kép esetében – a diszkrét egységek hiányában – a szöveg foglalja el ezt a helyet. Olyan jelrendszernek tűnik tehát, amely szövegekkel – és nem jelekkel – kapcsolódik össze, mintha jelnélküli jelrendszer volna. A filmben a két típus összefonódása tapasztalható. Ez kihat a film által hordozott jelentés jellegére.

Nem minden információ filminformáció, amely filmből származik. A filmkép mindenekelőtt tárgyakról ad információt, de ez nem filminformáció. A tárgy ugyanakkor egy korszak tárgya, meghatározott kort jelölve akár egy történelmi szituációra utalhat. Így utal például a Maxim-géppuska – ha megjelenik a filmben – a polgárháborúra. S ezzel már a szituáció jellegére is: változó frontok, a hátország és front egybeolvadása stb. A filminformáció, a filmjelentés azonban több ennél. *A filmjelentés csak a filmben létező szemiotikai elemek összekapcsolódásából születhet.* Valamely tárgy vizuális képpé alakulása egyet jelent egy meghatározott anyag és a hozzá csatlakozó eszközök általi rögzítés folyamatával, amelynek eredménye a jel. A felfogás ezt a jelet összeveti a tárggyal, más képekkel és (változásában) önmagával is. De ez még nem nyelv. Hiszen a természetes nyelvben a jelek jelenthetnek konkrét tárgyat, tárgyak osztályát és még nagyobb fokú elvonatkoztatást. *A művé-*

szetben – általában – az alkotó azzal hoz létre magas szintű absztrakciót, hogy a tárgyakat nem mutatja be a maguk teljességében (elvonatkoztat a mindenoldalú bemutatástól, a mechanikus másolástól). Ilyen – a közvetlen konkrét megmutatáson túllépő – nyelv a film számára nehezen elérhető. Elérésére szolgált – szélsőséggént – a kiemelés eltúlzása, a metafora, amely a montázs segítségével a tárgyakat absztrakt fogalmakká változtatta. Ezt azonban korlátozta az emberábrázolás eluralkodása. Az emberábrázolás viszont bonyolult társadalmi és kulturális jelek egész világát hozta be a filmbe.

Érzékelhető itt az ellentmondás: a jelalkotás metaforikus montázs-módszere (filmi jelek) és a társadalmi-kulturális kódok eluralkodása (filmbeli jelek) között. Lotman ennek feloldását a művészeti sorok (szerkezeti elemek kapcsolata) jellemzésével adja meg. A nem művészeti kommunikációban a kód mindvégig azonos, csak a közlés új. *A művészeti sorban nemcsak az információ új, hanem maga a kód, a nyelv is.* A műalkotás nyelve nem észrevétlen, nem automatizált, mint a köznapi közlésé, hanem megőrzi a váratlanság mozzanatát. A váratlan azonban egyben szabálytalan is, s ebben az esetben a közlés átadhatatlan. Tehát a művészeti sorban a szabálytalan egyesül a szabályossal. Például Charles Chaplin kosztümje (mint kód) szabályos, de viselkedése az adott filmben nem felel meg ennek a kosztümnek: szabálytalan, váratlan elemet hozó. A váratlanság legáltalánosabb megnyilatkozása az elemek sajátos egymásmelletti-sége. Ez kétféle lehet: Azonos denotátum megjelenése különböző módon (különböző szemszög, plán, megvi-

lágítás, környezet stb.). Különböző denotátum azonos módon (például Szergej Eizenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című filmjében az alvó, ébredő és ordító oroszlánszobor megjelenésének csak akkor van értelme, ha bemutatásuk módja teljesen azonos). Az elbeszélés maga – a két fenti módon készült – felvételek láncolata. Az első eset a képek váltása, a második a képen belüli ábrázolás változása. *Filmre jellemző hatás csak akkor jön létre, ha az elbeszélés a filmen alakul ki.*

A film szövege egyszerre diszkrét (jelekből áll) és folytonos (a jelentést a szöveg hordozza). Ez azt jelenti, hogy benne nyelvi és beszédbeli változatok is jelen vannak. (Nyelvészeti értelemben általában: a szöveg mint időn kívüli struktúra a nyelv [langue] szintjén épül, időtől való függésében pedig a beszéd [parole] szintjén.) Ez lényegében az elbeszélés két típusa. A montázst érvényesítő filmek a szavakból álló elbeszélést utánozzák (nyelv). A folyamatosan elbeszélő filmek ugyanannak a filmképnek a transzformációit adják. Ebben az esetben inkább a képen belüli elemek mozgása segít az elbeszélő szöveg megteremtésében (beszéd). Ez megfelel az emberi kultúra fejlődése folyamán keletkezett kétféle művészeti és nem művészeti sornak. Az egyik a szüzsét (mesét) tartalmazó, amely valamilyen eseményről ad számot – olyanról, amely nem létezett, hanem éppen létrejött. A másik a szüzsé nélküli sor, amely valamely tényt közöl, rendet ismertet (menetrend stb.). A kettő mint dinamikus, illetve mint statikus elemeket előtérbe juttató sor áll egymással szemben. A szüzsét tartalmazó szöveg az elbeszélés, amelynek alap-

ja az elemek közötti kapcsolat és a szöveget formáló szerkezet. Az elbeszélésben tehát a szintagmatikus kapcsolatok uralkodnak, míg a rendet (rendszert) ismertetőben a paradigmaticusak. A filmelbeszélés — filmi eszközökkel megvalósított elbeszélés, ezért specifikus vonásai is vannak.

Az elemek egyesítése — az elbeszélés létrehozása érdekében — csak különállásuk esetén lehetséges, ezért fontos a tagolás. A film e tekintetben különleges helyet foglal el: egyesíti a két sor sajátosságait. Ábrázol egyszerűen a képek montázsával is (amelyek éppen így kapnak jelentést), de mondatokra emlékeztető szintagmatikus egységekkel is (amelyeknek határai belső szervezettségükből fakadnak). A kettő együttesen továbbfejleszthető, kifejezve a sajátosan filmi narrativitást és emlékeztetve az irodalmias elbeszélésre.

A művészeti szöveg részben a szöveg elemei által keltett típuselvárásokra épít, részben pedig az életben jelentkező ugyanilyen várakozásokra (a csehovi dráma hőséne cselekedetei megfelelnek az életnek, a tündérmese hőséne cselekedetei megfelelnek a műfajnak — ez két szélsőség). A filmelbeszélés alapja viszont a valódiságról alkotott elképzelés (de ez nem teszi semmissé azt, hogy a szűzsé eseményalapja szembenáll a renddel, a stabilitással). A filmszűzsé nemcsak képi jelekkel beszél, hanem ugyanakkor olyan elbeszélés, amelyben az elemek kapcsolatát a néző igen hitelesnek érzi. Elhiszi, hogy mindent maga az élet határoz meg.

Jurij Lotman tehát a film nyelv voltát annak a változásnak a szemszögéből vizsgálta, amely a filmmű-

vészet fejlődése folyamán végbement. Utalásait a filmszemiotika vizsgálati területei felé éppen ennek a szemszögnek az érvényesülése fogta össze. Lotman nem állította mereven szembe a metaforikus montázs-módszert és az elbeszélő film mutatta sajátosságokat. Ő is a metaforák metonimiákká való változására célzott, amikor egymásmellettségében vizsgálta meg a két módszer funkcionálását. Levonta azonban ennek a jelentésre vonatkozó konzekvenciáit. Elsősorban azzal, ahogy meghatározta a társadalmi és kulturális kódok helyét.

Mindez a film művészeti jellegének tisztázását is jelentette – elsősorban a kommunikáció szférájában. André Bazin és Siegfried Kracauer nem véletlenül ingatták meg a film művészet voltába vetett sommás hitet, s a filmológusoktól a filmszemiotikusokig nem véletlenül igyekeztek elválasztani a filmet és a filmművészetet. Ez a probléma valóságos alapon keletkezett, és a jelek, jelentések vizsgálatával nyerhetett csak megoldást. Ha megbomlott az a rendszer, amely alapot adott a nyelvi tételezéshez, akkor nyilvánvaló, hogy a helyére lépő nagyobb bonyolultság a korábbi állapot eltűnésével kétségessé tette az adott állapotból fakadó, a művészeti státust illető következtetéseket is. Lotman kimutatta, hogy a film művészetként érvényesít jelölő funkciót, de egyetértett azokkal, akik a film nyelvét nagyon sajátosnak minősítették, ami nincs művészeti konzekvenciák nélkül.

A filmszemiotika feltűnésével kezdődő vizsgálatok nem jutottak el (vagy még ezután jutnak el) a részletkérdések további tisztázásáig, mert a filmszemiotika – a nyugati kutatók körében – egyre inkább

átadta a helyét a pszichoanalitikus strukturalizmusnak. Ezzel a némileg váratlan váltással főleg Jean Louis Baudry és Christian Metz tűntek ki. A témával kapcsolatos szovjet kutatás tulajdonképpen kritikai elemzés, amely ennek a kutatási iránynak a perspektívájával foglalkozik. Nyilvánvalóan *nemcsak az a tudományos tevékenység kívánatos, amely közvetlenül és közvetve a gyakorlati problémák megoldására irányul, hanem a vitában való tisztázás is jelentőséggel bír.* Misa Jampolszkij *Tupiki pszihoanaliticheszkogo sztrukturalizma* című tanulmánya ennek példája.

A pszichoanalitikus strukturalizmus

A filmszemiotika fellépése sok ellenzőre talált. Azok elleneztek, akik a filmesztétika helyére állóként könyvelték el. S igazuk is lett volna a filmszemiotika elutasításában, ha az erre a helyre aspirált volna. Valójában azonban nem ez történt. A filmszemiotika akkor jött segítségére a filmesztétikának, amikor az az új szituációban nem volt képes megbirkózni a filmművészet fejlődése előtti újabb távlatnyitás feladatával. A filmszemiotika segítette a filmesztétikának leszámolni a filmet mint ún. nagy művészetet illető nézetekkel (igaz, ebben kezdeményező szerepet játszott André Bazin és Siegfried Kracauer is, de ők gyökeres fordulatra még nem voltak képesek). Az avantgarde a filmet művészetté emelő törekvésében olyan szélsőségekig is eljutott, hogy a filmet minden más művészet fölé (nem egyszer helyébe) kívánta emelni. Az

ilyen szélsőségek elkerülhetetlenek a keresés, a kísérletezés stádiumában. S bár később visszaszorultak ezek a nézetek, megmaradt a film rendkívüli tömegkommunikációs lehetőségeinek összemossága művészet voltával. Ez az egész filmterületet művészetként kezelő nézet azután akadályává vált a fejlődéssel meglehetősen bonyolulttá vált filmművészeti lényeg feltárásának. A film művészetkénti és nem művészetkénti differenciálására (részben a filmológia nyomán) kétféle módon is sor kerül a szemiotika segítségével. Egyrészt a film és a filmművészeti terület elválasztásával, akár egy alkotáson belül is (elegendő arra gondolni, amit Metz a denotátum és a konnotátum egymásbaváltódásáról mondott), másrészt teret kapott a film többfajta hordozóanyagának és jelrendszerének vizsgálata, anélkül hogy eredményeit össze kellett volna egyeztetnie a tradicionális esztétikai törvényszerűségekkel (például azzal, amelyik a homogén médiumot a művészet kritériumának tartja). A filmszemiotika azonban nem oldott meg minden problémát. Sok mindent utalt a szociológia, a pszichológia, az információ és a kommunikációelmélet stb. körébe. Ezekről – köztük főleg a pszichológiától – várta ugyanis, hogy újra egésszé integrálja azt, amit a szemiotika részekre bontva analizált, hogy összekötő kapocsul szolgáljon a szemiotika és az esztétika között. Misa Jampolszkij úgy találta, hogy az ezt szolgáló, de a pszichoanalízishez kapcsolódó – Jean Louis Baudry és Christian Metz által képviselt – irány nem elég termékeny, félresiklással fenyeget. Tanulmányát éppen ezért szentelte a kritikai vizsgálódásnak.

Esett már szó arról, hogy mennyiségileg természetesen nemcsak a fenti művekből állt a háború utáni (a „mai”) szovjet filmtudomány. A kutatások tömegéből a valóban újat hozókat és a filmművészet-filmkultúra fejlődésének támogatását legjobban szolgálókat kellett kiemelni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a többi tanulmány felesleges volt. *A tudományos kutatásban a tévutak felderítése, a háttérvizsgálódás ugyanolyan jelentős, mint a valóban újat hozó tevékenység.* Az előzők nélkül ugyanis nem lenne lehetséges az utóbbi sem. Nemcsak a részletek tisztázása, a nem megfelelő irányok kiderítése miatt, hanem mert a tudományos mozgás alapfeltétele a nézetek konfrontálása a továbblépés érdekében. Jampolszkij tanulmánya így viszonyul Baudry és Metz tanulmányához.

Jean Louis Baudry a filmi látványt az álommal vetette össze. A film éppen úgy teszi lehetővé a nézője számára, hogy kiélje hajlamait, ahogy az álomban a szubjektív vágyak látvánnyá válnak. Szerinte *valamennyi filmet alkotó ábrázoló jel a tudatalatti struktúra kifejeződése, amely a rejtett vágyakra vezethető vissza.* Az, hogy az álmot nem különböztetjük meg a valóságtól, egyfajta motorikus bénasággá változik; ilyen állapotban van a néző is, mivel nem tudja a valóság révén a filmi világ cselekményét ellenőrizni. Ezért válik tudata védtelenné a filmi ábrázolással szemben. A néző a filmet realitásként fogja fel, sőt metarealitásként, amennyiben keresett, kívánt valóságnak tekintti. Így válik — Baudry szerint — a filmvászon mintegy alkotó elemévé a néző világának, amely szemben áll az agresszív valósággal. A filmművészet iránti ér-

deklódést tehát a menekülésvágy igazolja, a rejtett vonzalmak realizálódásaként.

Ez a vizsgálódás a nézőnek a filmi világhoz fűződő viszonyát célozza a nézői tudaton belül. Ez megfelel annak a felfogásnak, amely szerint a film olyan egész, amelybe a szubjektum mint a struktúrát alkotó egyenrangú elemek egyike kerül bele.

Két mozzanatot is figyelmen kívül hagy azonban Baudry. Az egyik, hogy a néző tudatában van a realitásként felfogott film feltételelességének. A másik, hogy az alkotásban a szociális szimbólumok lényege a pszichikumból kiindulva nem magyarázható meg. Az alkotás és a néző viszonya nem nyújt lehetőséget arra, hogy a nézőt egyszerűen az alkotás rendszerének elemeként lehessen felfogni. Éppen ezért nagyobb figyelmet érdemelnek Christian Metz hasonló irányú kutatásai.

Metz szintén párhuzamot vont a filmi látvány és a pszichikum struktúrája között. A kinematografikus és a pszichikus struktúrák megfelelése lehetővé teszi a filmek jobb felfogását, a film és néző kapcsolatát. A film lényege a nézői vágyak kielégítése. *A film a maga struktúrájával közvetve a tudatalatti vágyak struktúráját tükrözi.* Ennek megfelelően a tudatalatti struktúráról éppen a sikerfilmek nézői befogadásának alapján lehet ítéletet mondani. *A film a képzeletbeli szférájában elégíti ki a tudattalan vágyakat,* ezért megfelel a képzeletbeli technikájának.

A képzeletbelit közbülsőként fogja fel a szimbolikus (rendezett, kultúrához és nyelvhez tartozó) és a reális (a nyelven és a szimbolizáción kívüli) között. Mivel a fikciós film a történetet úgy tárja a néző elé,

mint valami korábban létező illusztrációját, a néző a filmet valóságnak fogja fel. De eközben a film világa mintegy a képzeletbelinek is kivetítődése. A képzeletbeli magába olvasztja a reálisat és a szimbolikust. Tehát a néző a vásznon mintegy saját tudatának vizsztatükröződését látja, önmagát érzékeli. Így a realitás távolodik a filmi világtól, de ezt a hiányt Metz máshol megpróbálja, de csak megpróbálja pótolni.

Metz rendszerében a képzeletbeli olyan szorosan függ össze a nézői tudattal, hogy nem marad hely a kommunikáció követelte szöveg számára. A képzeletbeli szférája – amely a jelmezővel lenne egyenlő – a nézői tudattal ilyen egységbe foglalva egyet jelent a szemiotikai módszer értelmének elvesztésével. A szemiotika megoldotta az egyes jeleknek a rendszerbe való integrációját, a rendszer ugyan létrejött, de elveszett a jel. Elvesztette realitását. Magyarázatul Metz hangsúlyozza, hogy a nézőnek a filmhez való viszonya sokban a látás igényén, egyfajta vizuális vonzalmon alapul (hasznos volt Siegfried Kracauer megközelítése is). Ez Metz szerint a voyeur-komplexusban, a voyeurizmusban mutatkozik meg. A voyeur (a szó legáltalánosabb értelmében, mint lesekedő, megleső) annak észlelésében talál kielégülést, ami fizikailag elérhetetlen számára. A nézőnek a filmhez való voyeur viszonyából következik a mozihoz való alapvetően fetisizta viszonya. A néző a tárgy hiányát a filmben a filmi kellékek fetisizálásával pótolja. Azokkal, amelyek elfedik a filmi világ képzeletbeli voltát (szükséges esete a mozirajongó).

Csak fő vonalaiban érdemes követni a fejtegetést,

főleg a befogadás anatómiájának kibontásában (ha már a befogadás került előtérbe).

A befogadás mikro-szintű vizsgálatának eredményeként rajzolja meg Metz annak hallucináció-jellegét. A film — különösen a közönség primitív részénél — viharos motorikus reakciókat vált ki. Ezek az expanzív mozgásos reakciók mintegy kiesnek az emberi tevékenység általános struktúrájából, amelyeket a realitás elvei irányítanak, és bizonyos szempontból a szomnambulizmusra emlékeztetnek, amennyiben nem a valóság, hanem a filmi látvány váltja ki őket (az álomhoz hasonlóan). De a holdkórosoktól eltérően a néző itt a hiperaktivitás állapotába kerül. Ezért — Metz szerint — létezik egy energia-kvantum, amely a filmbefogadás során funkcionál. Ez az energia-kvantum az egyik esetben aktív motorikus reakciókat táplál, más esetben átbillenti a befogadást a paradox hallucinációk mezsgyéjére. Éppen ezekben a hallucinációkban keverednek a valóság különböző és megkülönböztethető szintjei. Az energetikai kvantum mintegy elmosza az ént és hallucinálja a befogadást (az „ént” itt természetesen freudista értelemben kell érteni). Ugyanakkor az én funkciója (a vezérlő realitás) nyomok formájában megőrződik a tudatban, ami a befogadás során a reális és az álomszerű keveredéséhez vezet.

Metz ezzel vélte áthidalhatónak a mozi és a freudi álomfejtés közötti szakadékot. Megmagyarázhatatlan marad azonban az, hogy az energia-kvantumnak miért hallucinációszerűvé kell tennie a befogadást, miért nem — mondjuk — élesebbé tenni.

A filmi állapotban tehát — Metz szerint — a filmi látvány alkalmazkodik a néző azon kívánságához,

hogy tudat alatt ki akarja elégíteni a maga vonzalmait, s ezért – éppúgy mint álmában – annyira rátelepszik a film, hogy realitásnak fogja fel, de ezzel együtt annyira ébren van, hogy a filmet filmként érzékelje. A realitás elnyomásának következő szintje már nem a részleges álom, hanem az álomlátás következménye, amikor a realitásnak csak az illúziója van jelen.

Milyen következtetés vonható le a realitás benyomásának (filmi helyzet) és a realitás illúziójának (álomlátás) különbségéből, a film és az álom különbségéből? Metz elszakítja az én-t a realitástól. Ezzel az én filmbefogadásába nem a valóság hatol be, hanem csak a verbalizációra képes tudat. Az én funkciója ily módon a filmre való tudatos reakcióhoz visz. De a reakció kiindulópontjául nem a néző személyes tapasztalata szolgál, hanem a tudatalatti racionalizálása, úgy tűnik tehát, hogy Metz a személyiség egész struktúráját a tudatalattiból vezeti le. Ebből fakad a nézői reakció korlátozottsága. A film – Metz szerint – az álomlátáshoz hasonlóan teljes egészében ki elégítheti a tudatalatti kívánságait, az álomlátáshoz, de a személyiség struktúrájától függően konfliktusba kerülhet a felettes énnel. Éppen ezért vonhatja le Metz a következtetéseit: a sikerfilmnek mind a tudatos, mind a tudattalan elképzeléseket (látomásos értelemben, mint fantazmákat) ki kell elégítenie.

Látnivaló, hogy mennyire szegényes Metz szerint a nézőnek a filmhez fűződő viszonya, mennyire szűk a tudat szerepe a befogadás folyamatában. Bár – Metz szerint – a film az álomnál nagyobb mértékben orientál a valóságra, a valóságot ténylegesen a tudattalanba építi be, mint olyat, amelyet az én vezérel.

A tudat tehát a tudattalan vágyak kielégítésének összetevőjeként szerepel. Metz véleménye szerint a pszeudorealitás a befogadás interiorizálása révén (itt kifejezetten a belsővé válás értelmében) behatol a vonzalmak rendszerébe, a vágyakat mintegy kívülről elégítve ki (nem pedig belülről, mint az álomban). Ez a különbség azonban formális, és nem hat az egész rendszerre. Mindegy, honnan erednek a vonzalmak – belülről vagy a filmvászonról –; a különbség csak a bekerülés módjában van. Ez a mód külön figyelmet érdemel.

A film – az álomtól eltérően – csak logikailag felépített formában képes a vágyakat kielégíteni. A logika teszi a filmet befogadhatóvá, a realitással összevethetővé. Ennek révén valósul meg a filmben a tudatalatti és az én összekapcsolódása. A film logikussá tételének legelterjedtebb módja a film történeté alakítása. Azonban a – másodlagos – logikai szövetben az elsődleges folyamat (a vágyak kielégítésének elve) állandóan felszínre tör, olyan szimptomák formájában, amelyek leginkább a kondenzációban (sűrítés) és az összekeverésben érhetők tetten. A sűrítés az eltérő eszmék egy formába való egyesítését jelenti (úgy, mint a metaforában). Az összekeverés a hangsúlynak az egyik elemről a másikra való áttevését (a metonimiának megfelelően). A logikussá tétel folyamatában valójában a néző belső világa logicizálódik, a valóságos minta szerint: a tudattalan fantazma logicizálódik. Az álomlátástól idegen (csak utólagos) a logicizáció. Tehát a film és az álom közötti hasonlóság mellett a különbség is nyilvánvaló. *A film hibrid jellegű. Inkább az ún. nappali álmokhoz (Tag-*

traum), a tudatos fantazmákhoz áll közel. A filmi állapot lényege a realitás, az álom, amely így rendszert alkot.

Metz a pszichoanalitikus objektum sajátosságait kereste a filmben, és mindent ennek a feladatnak rendelt alá. Szerinte ha a film nézői vágyakat elégít ki, akkor nem építkezhet másképpen, mint egy pszichoanalitikus objektum, ebben az esetben: mint az álom. De még ha a filmet tisztán vágykielégítőnek tekintjük is, akkor sincs elegendő alap annak feltételezésére, hogy úgy elégíti ki a vágyat, ahogy az álom. Metz pedig jelentéktelen különbségeket állapít meg közöttük. Pedig az, hogy elfogadja: a filmben a tudat uralodik az álom fölött, a köztük levő minőségi különbségre utal. Ezt a megkülönböztetést azonban ő nem tette meg. A tudatost úgy vezette be a filmbe, mint a tudattalan álcázásának speciális formáját, a vágyak ki-elégítésének sajátos filmi módját. Pedig ezzel nem méríthető ki a filmmel kapcsolatos tudatosság, hiszen tudatunk nem elsősorban arra irányul, hogy tudatalattinknak megfelelően átdolgozzuk a világ képét, hanem a világ aktív megismerésére. Ez nem az álomra vonatkozik, hanem az emberi gyakorlattal van összefüggésben. A film (többek között) a világról való tudás érdekében jött létre, szociális tartalmát tehát nem lehet figyelmen kívül hagyni. Metznél a realitás (Jacques Lacan kutatásai nyomán) tisztán pszichoanalitikus értelemben jelenik meg, mint a vágyak elszigetelt objektumainak összessége. Ezzel együtt eltűnik a film művészeti megismerési funkciója. A tudattalan racionalizálásáról tűnődve Metz a filmet tulajdonképpen a neurotikus beszédével vetette össze,

amelyben a pszichoanalitikus számára a kommunikáció során a tudattalan tárul fel, és éppen az orvos feladata az, hogy ezt a tudattalant a racionalitás számára megvilágítsa.

Érdemes még figyelembe venni Baudry és Metz kutatásain kívül Julie Kristeva – Roland Barthes munkásságától nem független – vizsgálódásait is.

Kristeva tulajdonképpen a metzi logocentrizmus ellen lépett fel. Ennek érdekében lemondott a művészet reprezentativizmusáról (a mimézis fogalmának Aristoteléstől származó tradíciójáról), szimbolizmusáról (a szövegek mélyebb jelentésének vizsgálatáról) és a projektivitas koncepciójáról (a szövegnek mint a szerző vagy az olvasó önkifejezésének a felfogásáról). E három tradicionális megközelítés elvetésével elvetette a velük járó racionális magot is. Kristeva a művészeti terméket heterogén struktúrának tekintette, amely nyelvi szinten funkcionál, de a jelölő és jelölt közötti szorosabb összefüggés nélkül. A jel két legfontosabb összetevőjének szétválasztásával próbálta meg leküzdeni a szemiotika korlátoltságát. Ha a jelölő nincs szigorú összefüggésben a jelölttel, akkor nem kell többé a jel bonyolult társadalmi értelmét vizsgálni. A feltárandó pszichoanalitikus lényeket Kristeva (és Barthes is) a film preszimbolikus alapjában kereste. Kristeva megmagyarázta kifogásait.

A reprezentativitásra való törekvés Kristeva szerint a neurotikusokra jellemző, akik állandóan valamiféle tükröt keresnek, amelyben, mint belső ellentmondásaiktól mentes szimbolikus egészre, magukra találhatnak.

A szimbolizációhoz, a világ rendszerezéséhez való

vonzódás alapvetően jellemzi az embert. Az ember a társadalmi rendszerbe való integrációra törekszik, ez a tudat szintjén a szociális szimbólumon és annak interiorizálásán, a szimbolizmusnak a személyessé válásán keresztül valósul meg. De Kristeva nem jutott túl a szociális szimbólumok szintjén, a jel keretein kívülre. Szerinte a reális objektum és a hallucináció befogadása közötti űrbe a film bevezeti azt, ami sehogyan sem adja meg magát az identifikációnak: a nem szimbolizált vonzalmat, az objektummá, jellé, nyelvvé nem vált vonzalmat; durván kifejezve: az agresszivitást. Ennek eredményeként a film, mint megnyugtató identifikációs rendszer, tartalmaz valamit a tudatalattinak megfelelő vonzalmakból, valami nem szimbolizált, nem verbalizált, nem reprezentált vonzalmat. Ez a vonzalom nem a tárgyi kifejezés szférájában jelenik meg, hanem magának az ábrázolónak fizikai létezésében. Ezek a nem szimbolizált elemek a lektonikus nyomok (*traces lectoniques* – abban az értelemben, ahogy például az absztrakt festészet privilegizálja ezeket). A néző tudatalatti agresszivitása vagy ez iránti vonzalma a film legarchaikusabb elemeivel függ össze – a ritmussal, a színek pulzációjával (lüktetésével, ingadozásával) stb. De a lektonikus nyomokban elrejtett agresszivitás átkerülhet a reprezentációs szférába is (például a rémfilmek esetében).

Kristeva tehát a szimbolikus és a nem szimbolikus kapcsolatát a kölcsönös agresszió viszonyaként építette fel, mint e két szint belső annihilációját (mássá alakuláshoz vivő kölcsönkapcsolatát). Ezt azonban semmivel nem bizonyította. A verbalizált és a nem verbalizált ugyanis nagyon is harmonikusan létezhet

együtt, ahogy a gondolkodásban együtt létezik a fogalmi és fogalomelöttes, vagy ahogy együtt létezik a szó és a megfoghatatlan felhangokat is tartalmazó kép. Kristeva számára a szimbolizáción kívül valamiféle leplezettet, a logika világával ellenségesen szembenállót fejez ki. (De a különböző szintek ezen belső oppozíciójának állítása is bizonyítás nélkül marad.) Ez az elgondolás vezette Kristevát a filmbefogadás folyamán — a részben belülről kialakuló — kettős identifikáció gondolatához. A néző másokkal és önmagával keletkező identifikációjáról van szó. (Önmagával — azaz a saját vonzalmával.) *Más vonzalmának objektuma egyesül a nézőével, s az agresszív vonzalmak a filmi ábrázolásba mennek át.* A szimbolikus tehát a nézővel kapcsolódik össze, pontosabban a szimbolikus átváltozik az agresszió objektumává. *Ezzel a filmvászon világa a vágyak tiszta objektumává válik. A filmi ábrázolás neutralizálja a néző agresszivitását,* amennyiben olyan társadalmi csatornává válik, amely a néző szociális agresszivitását a képi világba vezeti át.

Kristeva tehát a tudatalattit az ismeretlen elemek közé sorolja. A tudatalattihoz utalja az előadás ritmusát, atmoszféráját, színeit stb., miközben átértékeli ezen elemek szerepét. A tudatalattit azokkal a filmkomponensekkel hozza összefüggésbe, amelyek sehogy sem sorolhatók a tudatos szférába. Ebben a megközelítésben eltűnnek a szociális elemek, a tiszta intuíció elemzésre alkalmatlan mezeje marad meg.

Látnivaló tehát — és Jampolszkij kritikája éppen ezen a nyomon halad —, hogy a *film strukturalista-pszichioanalitikus elmélete* (a filmszemiotika korlátai

miatt próbálkozva a továbblépéssel) *szakít a szociális tényezővel, és az elemzést a jel síkjáról az irracionizált autonóm tudat szférájába viszi át.* Ez felveti a tudattalan kérdését, a pszichoanalitikus elvek filmre való alkalmazásának problémáját.

A tudattalan kétségtelen tényezője a filmi befogadásnak, de nem az egyetlen, nem a leglényegesebb, nem a legfontosabb eleme. A fent kifejtett elméletek azonban a tudattalant a filmi befogadás alapjává tették, más komponenseket másodlagos szerepre ítélve. Ez az álláspont a pszichoanalitikus szituáció és a filmelőadás közötti – tudományosan egyáltalán nem bizonyított – analógia következménye. Bár kétségtelen a különbség a mozi és a pszichoanalitikus rendelője, a film és a neurotikus beszéde között.

A pszichoanalitikus strukturalizmus a tudatalattit a pszichikum valamilyen autonóm szintjévé avatta, mesterségesen leválasztva az emberi tevékenység és megismerés sokrétűségéről. Sigmund Freud a tudattalant, a tudatelőtti és a tudatost szintekként határozta meg, s a tudattalant sokáig a pszichikai apparátus valamilyen mezőjeként képzelte el. Később azonban módosította nézetét. Ennek megfelelően a tudattalan a pszichikus folyamatok sajátosságának értelmezését kapta, mint szublimáció fogódott fel. Freud nézeteinek filmre való alkalmazásánál a kétféle felfogás összekeveredett. A tudattalan különböző folyamatokban vesz részt, de különböző pszichikai szinteken. A fenti elméletek nem különböztették meg ezeket a szinteket. Sőt, azt sem vették figyelembe, hogy a tudattalan egyetlen freudi értelmezése sem érinti a funkcionális kérdését. A tudattalannak más-más szí-

tuációban különböző funkciói vannak, amelyek megértése nélkül ő maga nem jellemezhető. Funkcionálásának vizsgálata a különböző szinteken elkerülhetetlen lépés a filmi befogadás pszichológiai problémájának megértéséhez. Az ilyen megközelítés produktív volta könnyen bizonyítható akár a filmi befogadás különböző, de egymással szorosan összefüggő három szintjének példakénti kiválasztásával.

Az első szinten a tudattalan nem jut el a verbálisághoz, a tudatos befogadásig, nem szimbolizált formában jelenik meg. A perceptuális tapasztalat aktivizálódásáról, a pszichikum alapvető sajátosságainak megjelenéséről van itt szó, a befogadás fenomenális mezejéről, a tér-idő formákról. *A filmvászon világának és a valódi életnek egyesítési illúziója jön létre ezen a szinten.* Realitás-effektus keletkezik, valószínűleg éppen a tér-idő formák közössége alapján. Ezen a szinten tudattalanul valósul meg a filmi világnak mint realitásnak a befogadása. A mozi hipnotikus hatásának (sötét terem, mozdulatlanság stb.) csak kisegítő szerepe van.

A második szint – a tárgyi befogadás szintje. Ez csak a befogadás első szintjének alapján lehetséges. A tudattalannak ezen a második szinten már új funkciója van – a következtetés funkciója. *A mozivászonon megjelenő tárgyak nem egyszerűen érzékelési tényezők összességként kerülnek a nézői tudatba, hanem mint teljességben megismertek.* A rész befogadása ugyanis lehetetlen az egész ismerete nélkül. A tárgyról kialakított fogalom megelőzi a perceptuális tapasztalatot, s tudattalanul bekapcsolódik a befogadásba. Ebben a folyamatban tehát részt vesz a tu-

dattalan automatizmusa, melynek alapja a nézőben meggyökeresedett tapasztalat, azaz végső soron a nyelv. A tudattalan ezen a fokon tehát szorosan összefügg a tevékenységgel, a nyelvvel, a szociálissal. A befogadáshoz ezen a szinten járulékos szimbolikus elemek csatlakoznak. Azok a tárgyi-gondolati formák, amelyekben tapasztalatunk létezik, s amelyek könnyen verbalizálódnak absztrakt gondolati kategóriákban is. A világ rendeződni kezd a tudatban, kialakul a szubjektum–objektum viszony. A tudattalan tehát itt szoros kapcsolatban van a tudattal, s a filmi tartalom további felfogásának szolgál alapjául.

A harmadik szint épül a legközvetlenebbül a másodikra, a szociális tudat előtérbe jutásával. Ezen a szinten a *film világ tudatosult tárgyi viszonyait a néző összekapcsolja a világról kialakított általános elképzelésével*. (Bár ez a kapcsolat a tudattalan automatizmusa folytán is kialakulhat.) Ezen a szinten valósul meg a film valódi megértése.

A filmbefogadás azonban nem alulról felfelé tartó folyamat. A három szint egyidejűleg és egymással szoros kapcsolatban valósul meg. Az érzelmi befogadás szintje például nem egyszerűen a film megértéséhez vezető út első állomása, hanem a befogadás egyik sajátos összetevője is. S a továbbiakban mind nagyobb mértékben termelődik újjá a rész és az egész viszonya.

A filmbefogadásnak ez a felfogása ellentmond a pszichoanalitikus irányzatnak, amelyben az érzelmi kép el van szakítva a tudattól, archaikus, és csak a tudatalattival függ össze. A kép és fogalom ilyen megkülönböztetése az emberi megismerés alapvető félre-

értéséhez⁹ visz. A valóság képe nemcsak a fogalom genetikai forrása, hanem végső szintje is. A befogadás visszavezet az emocionális-esztétikai átéléstől gazdagabbá vált megértéshez. S ez egyáltalán nemcsak tiszta tudatalatti identifikációt jelent. *A néző filmmel kapcsolatos emocionális élménye a tudatára támaszkodva valósul meg, a film megértésére épül. Nélküle lehetetlen. A realitás-effektus pedig a néző érzelmi és szociális tapasztalatai és a filmi világ asszimilációjával jön létre.* Ez az asszimiláció a nézői identifikációt mint sajátos esztétikai tevékenységet teszi lehetővé – a néző által megértett, újrateremtett világ képén belül.

A pszichoanalitikus filmelmélet nem igazolt kiindulópontja az az elképzelés volt, hogy létezik a tudattalannak valamilyen egységes és elsődleges szintje azzal egyidejűleg, hogy maga a tudattalan a filmi befogadás komponenseként különböző szinteken és formákban jelenik meg. Ebből adódott a második alaptalan feltételezés, amely szerint a tudatos a filmben a tudattalantól elszakított szint, amely annak racionalizálásakor realizálódik. Mindebből levonhatjuk a tanulságot: szükség van a filmi befogadás pszichológiai vizsgálatára, de ez csak a pszichikum szintjeinek a maguk egységében való tanulmányozása alapján képzelhető el. A tudattalan bevonása a kutatási szférába ezenbelül annak megmutatásához is elvezet, *hogy a tudattalan a művészetben szociálissá válik.*

A gyakorlat követelménye

A modern filmművészet ábrázolási lehetőségeivel megközelítette az irodalmat, s ez szükségessé tette a nyelvi (szemiotikai) vizsgáldást. A modern filmművészet – az avantgarde mozgalmakat nem számítva – *elsőnek vetette fel a filmnyelv megértésének problémáját*. Bár a sajátos formanyelvről és megismerésének szükségességéről a húszas évektől kezdve beszéltek, ez a megismerési szükséglet igazán az ötvenes-hatvanas években jelent csak meg. A széles tömegek természetesen korábban sem értették meg a filmalkotás minden szintjét. Ehhez nemcsak speciális filmnyelvi ismeretek, hanem a társadalmi-kulturális kódok ismerete is szükséges lett volna, nem beszélve a kulturáltság eredményeként létrejövő érzékenységről. Valamit azonban kétségtelenül mindenki megértett, hiszen a film – különösen a harmincas-negyvenes években – jelentős mértékben élt a mindennapi élet jelrendszerével. Akkor, amikor a valóság esztétikai minősítése már csak a belső világ fokozott, sőt domináns feltárásával volt lehetséges (lásd a modern filmművészetet taglaló monográfiákat), ezt a jelzésrendszert „egy az egyben” nem lehetett használni. S a modern film éppen attól vált modern filmmé, mert képes volt túllépni ezen a korlátozott ábrázoláson és megoldani az előtte álló társadalmi-esztétikai feladatot.

A modern film megjelenésével azonban problematikussá vált a film művészeti önállósága, művészeti határainak vonala. Ez a legpregnánsabban a filmművészeti ábrázolás elirodalmiasodásával függött össze. Nem egy esetben a film csak úgy tudott megfelelni az

ábrázolási feladatoknak, hogy szinte megsemmisítette önmaga sajátosságait, szintézisnek már nem is nevezhető módon használva fel az irodalmat. Ez a filmtörténeti vizsgálódásra tartozó probléma volt az egyik kiváltó oka a filmszemiotika kialakulásának.

A modern filmművészet azonban más változást is hozott. A film a nagy közönség számára elsődlegesen soha nem mint művészet létezett, hanem mint valamilyen művészetpótló tömegkommunikációs eszköz. Ezenbelül művészeti és nem művészeti vonulata között korábban (mint elsősorban a mai értelemben vett mozi kialakulásának idejéről, a harmincas, majd negyvenes évekről van szó) nem volt akkora távolság, mint a modern film idején, mert a filmművészet nem állt olyan különleges ábrázolási feladat előtt, mint az ötvenes-hatvanas években. Ennek következménye lett az a *szakadás film és közönség között*, amely – nyilvánvalóan más tényezők hatása folytán is – bekövetkezett. Ezt az a hatalmas ipari és kereskedelmi szervezet sem nézte tétlenül, amely a film gyártója és fogyasztóhoz való eljuttatója volt, de nem hagyta reakció nélkül a filmtudomány sem. Sommásan megfogalmazva: így terelődött a figyelem a befogadóra, a befogadásra, és kaptak lendületet azok a kutatások, amelyek főleg a sikerfilmekből vontak le következtetéseket.

A pszichoanalitikus irányzat által kialakított vizsgálati irány tulajdonképpen nem volt új. Nem egy filmteoretikus már korábban is összevetette a filmet az álommal kikapcsolódást eredményező, pihentető, sőt feloldó funkcióját illetően. Ugyancsak gyakran esett szó a filmbefogadás projekciós jellegéről, ami-

kor a néző mintegy saját magát foglalja bele a filmbe. Felesleges tovább sorolni mindazt, amit a filmtudomány a befogadással kapcsolatban már korábban érintőlegesen felvetett. *Feltétlen figyelmet érdemel azonban a filmművészet igen jelentős változása, különösen a hetvenes évektől.* Az erőszak, a szexualitás stb. szintje korlátlan ábrázolása —a korábbi jelzések helyett — jelentősen megváltoztatta a film befogadását. Nem túlzás azt mondani, hogy a film nem egy esetben az álom korlátlanságához hasonló kiélési formává vált. S ez egyáltalán nemcsak a kommersz filmekre vonatkozik. Az ún. művészfilmek talán még messzebbre mentek az ábrázolás határait illetően. Elegendő ezzel kapcsolatban Pier Paolo Pasolini *Saló* (1975) című alkotására gondolni. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy a filmtudomány összevetette a filmelőadást a pszichoanalízissel, s hogy a pszichikum különböző szintjeinek filmmel kapcsolatos szerepe az érdeklődés középpontjába került. Misa Jampolszkij kritikai áttekintése nem is a kiindulópontokat vitatja.

Jampolszkij közvetve és közvetlenül arra mutatott rá, hogy a *filmtudománynak ez az irányzata egyszerűen elfogadta azt a művészeti degradálódást, amely a filmekben a hatvanas évek második felétől lassan végbe ment*, sőt ezt a degradálódást egy újfajta funkcióértelmezéssel akarva-akaratlanul igazolta is. Míg a filmszemiotika segítségére sietett a filmesztétikának a film lényegének feltárásában, addig a pszichoanalitikus irányzat alkalmat nyújtott a filmesztétikának arra, hogy elfogadja a film művészetén kívüli (időnként másodlagosan művészi, de időnként művészetellenes) mozgását. A dolog természetesen nem intézhető el ilyen

egyszerűen. Erre mutat Jampolszkij vázlata a befogadás különböző szintjeiről és biztatása a befogadás pszichológiai vizsgálatát illetően. Itt is érvényes tehát a törvényszerűség: a zsákutcák (különösen a csak részleges zsákutcák) felderítése is értékes tudományos tett.

A FOLYAMATOSSÁG

Egyetemesség és gyakorlatiság

A szovjet filmtudomány fejlődési vonala természetesen nem zárult le. A jelen mű éppen a megírása idején tapasztalható nyitottságát hangsúlyozza. Bizonyos tanulságok azonban ennek a nyitottságnak ellenére is levonhatók.

Elsősorban azt kell hangsúlyozni – éppen a nyitottság miatt –, hogy *a filmtudomány is (akárcsak a filmművészet) a keresések, a kísérletezések folyamataiban haladhat előre*. Szüksége van a tévedésekre csakúgy, mint a kutatás közegét jelentő kevésbé jelentős művek nagy mennyiségére. Önmagában azonban ez nem biztosítéka az előrelépésnek. A filmtudomány jellegéről már esett szó. A filmet a valósággal összekötő alapvető szerepe ismert – úgyis mint a filmművészeti eredmények igazolása, úgyis mint filmművészeti tévutak elutasítása. Ennél azonban jóval többről van szó: *a filmművészet segítségével – a társadalmi-esztétikai feladat megoldásában – a filmkultúra egészének befolyásolásáról, közvéleményt teremtő feladatáról*. S e tekintetben *a filmtudománynak ugyanúgy nincsenek földrajzi határai, ahogy a filmművészetnek sem*. A szovjet filmtudomány kutatási iránya és eredményei – nem véletlenül – összevetethők az egyetemes filmtudomány kutatási irányával és eredményeivel. A filmművészet fejlődésének nemzet-

közi tényezői erőteljesebben hatnak minden más művészetnél (talán még a zenéénél is). A kísérletezés, a gyakorlatiság mellett a filmtudomány fejlődéséhez szükség van erre az egyetemességhez való viszonyításra is. Egy-egy ország filmjei is akkor válnak igazán filmművészetté, amikor az adott ország adott konfliktusait az egyetemes filmművészet mindenkori szintjén képesek esztétikailag tudatosítani. Ez nem valami külsődleges mérce, hanem a világ – és benne a kulturális, tudományos, művészeti területek – alakulásának következménye. A szovjet filmtudománynak lehetnek – és vannak – speciális feladatai, de egészét tekintve, mint az egyetemes filmtudomány része, a magyar filmet, a magyar filmtudományt, a magyar filmkultúrát is érinti. A jelen művel ezt az érintkezést kívántuk szorosabbá válásában segíteni.

Budapest, 1982. június

JEGYZETEK

Felhasznált művek

1. Lenin: *Művészetről, irodalomról* (Kossuth, Bp. 1966).
2. Szabó György: *A futurizmus* (Gondolat, Bp. 1962).
3. F. T. Marinetti: *Teoria e intenzione futurista* (Roma, 1968).
4. Balilla Pratella: *La musica futurista* (Milano, 1911).
5. Vlagyimir Majakovszkij: *Kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva–Leningrád, 1937).
6. V. V. Gorbunov: *Lenin és a Proletkult* (Kossuth, Bp. 1976).
7. *Cahiers de Cinema* különszám, 1970. V–VI.
8. Tamara Szeljeznyeva: *Kinomiszl 1920-h godov* (Iszkuszsztvo, Leningrád, 1972).
9. A. M. Ivanov: *Iszkuszsztvo. Opit szocialno-reflekszologicseszkiego analiza* (Proletkult, Moszkva, 1927).
10. L. Sz. Vigotszkij: *Művészetpszichológia* (Kossuth, 1968).
11. Borisz Arvatov: *Szociologicseszkaia poetyika* (Federacija, Moszkva, 1928).
12. Nyíró Lajos (szerk.): *Irodalomtudomány* (Akadémiai, Bp. 1970).

13. V. P. Mihajlov (szerk.): *Iz isztorii kino* (Isz-
kuszsztvo, Moszkva, 1965).
14. Lev Kulesov: „O zadacsah hudozsnyika ki-
nyematografii” (*Vesztnyik Kinematografii*,
1917. 126.).
15. Lev Kulesov: „Zadacsi hudozsnyiki v kinema-
tografe” (*Vesztnyik Kinyematografii*, 1917.
127.).
16. Lev Kulesov: „O szcenarijah” (*Vesztnyik Ki-
nyematografii*, 1917. a szám ismeretlen).
17. Lev Kulesov: „Iszkuszsztvo szvetotvorcseszt-
va” (*Kino-gazeta*, 1918. 12.).
18. Lev Kulesov: „Kinyematograficeszkij naturs-
csik” (*Zrelisca*, 1922. 1.).
19. Lev Kulesov: „Iszkuszsztvo, szovremennaja
zsizny i kinyematografija” (*Kino-fot*, 1922.
1.).
20. Lev Kulesov: *Iszkuszsztvo kino* (Tyea-kinope-
csaty, Moszkva, 1929).
21. Lev Kulesov: *Praktyika kinorezsisszuri* (Gosz-
lityizdat, Moszkva, 1935).
22. Szemjon Tyimosenko: *Iszkuszsztvo kino i
montazs filma* (Academia, Leningrad, 1926).
23. Alekszandr Gak (ed.): *Szamoje vazsnoje iz
vszeh iszkuszsztv (Lenin o kino)* (Iszkuszsztvo,
Moszkva, 1973).
24. A. M. Gak.—M. A. Glagoljeva: *Lunacsarszkij o
kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1965).
25. N. B. Volkovája—Sz. V. Drobasenko—E. N. Ju-
renyev—V. Sz. Lisztov (szerk.): *Szovjetszkoje
kino 1917–1978. Resenyije partyii i pravi-
tyelsztva o kino. I.* (Goszkino, Moszkva, 1979).

26. Urban Nagy Rozália (ed.): *Lenin és Lunacsarszkij* (Kossuth, Bp. 1979).
27. Szergej Drobasenکو (ed.): *Dziga Vertov, Szta-tyi, dnyevnyiki, zamszli* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1966).
28. Kenedi János (ed.): *A film és a többi művészet* (Gondolat, Bp. 1977).
29. Borisz Eichenbaum (ed.): *A film poetikája* (Filmtudományi Intézet, 1978).
30. Viktor Sklovszkij: *Za szorok let* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1965).
31. Jurij Tinjanov: *Poetyika, isztorija lityeraturi, kino* (Nauka, Moszkva, 1977).
32. Borisz Eichenbaum: „Lityeraturaikino” (Szo- jetszkij Ekran, 1926. 42.).
33. Szergej Jutkevics (ed.): *Szergej Eizenstein. Izbranniije proizvegyenyija v sesztyi tomah* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1964–1971).
34. Szergej Eizenstein: „Montazs attrakcionov” (*LEF*, Moszkva, 1923. 3.).
35. Szergej Eizenstein: „K voproszu o materialis- ticseszkom podhogye k forme” (*Kinozurnál* ARK, 1925. 4–5.).
36. Szergej Eizenstein: „Metod pasztanovki rabo- csej filmi” (*Kino*, Moszkva, 1925. VIII. 11.).
37. Szergej Eizenstein: „Béla zabivajet nozsnyici” (*Kino*, Moszkva, 1926. VII. 20., VII. 10.).
38. Szergej Eizenstein: „Nas Oktyabr” (*Kino*, Moszkva, 1928. III. 13.).
39. Szergej Eizenstein: „Kino csetirjoh izmere- nyij” (*Kino*, 1929. VIII. 27.).

40. Szergej Eizenstein: „Perszpektyivi” (*Iszkuszsztvo*, 1929. 1–2.).
41. Szergej Eizenstein: „O forme szcenárii” (*Bül-leten kinokontori torgpredsztva SzSzSzR v Germanyii*, Berlin, 1929. 1–2.).
42. Szergej Eizenstein: „Za kadrom”. In: Nyikoláj Kaufman (ed.): *Japonszkoje kino* (Moszkva, 1929).
43. Szergej Eizenstein: „Dramaturgi a kinofilma” (*Clown Apt*, 1931. IX.).
44. Tatjana Zapasnyik–Adi Petrovics (ed.): *Vszevolod Pudovkin*, I–III. (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1974).
45. Valentyin Turkin: *Kino-aktyor* (Tyea-kinopecsaty, Moszkva, 1929).
46. Grigorij Kozincev–Georgij Krizsickij–Leonyid Trauberg–Szergej Jutkevics: *Ekszcentrizm* (Ekszcenropolisz, Petrograd, 1922).
47. Leonyid Trauberg: „Kino kak kino” (*Kino-nyegyelja*, 1924. 8.).
48. Adrian Pjetrovskij: *Tyeatr, kino, zsizny* (Iszkuszsztvo, Leningrád, 1969).
49. Edgar Arnoldi: „Iz voszpominanyij o pervih sagah nasego kinovegyenyija”. In: Nyina Gornyickaja (ed.): *Iz isztorii Lenfilma*. I. (Iszkuszsztvo, Leningrád, 1969).
50. Andrew Tudor: *Theories of Film* (Secker and Warburg – British Film Institute, London, 1974).
51. Andrew J. Dudley: *The major film theories: an introduction* (Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976).

52. Mario Verdone: *Sommario di dottrine del film* (Maccari, Parma, 1971).
53. Grigorij Kozincev: *Glubokij ekran* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1971).
54. Vlagyimir Nyedobrovo: „FEKSz.” Grigorij Kozincev, Leonyid Trauberg (1928) Ed.: *Givsi Rapisarda: Cinema e avanguardia in Unione Sovietica* (Offizina Edizioni, Roma, 1975).
55. Mihail Levidov: *Cselovek i kino* (Kinopecsaty, Moszkva, 1927).
56. Edgar Arnoldi: *Avantyurnij zsanr v kino* (Tyea-kinopecsaty, Leningrád, Moszkva, 1929).
57. Lev Kulesov: Sztatyi. *Matyeriali*. (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1979).
58. Nyina Gornyickaja (ed.): *Iz isztorii Lenfilma* I., III. (Iszkuszsztvo, Leningrád, 1968, 1973).
59. Bárdos Judit: „Kamera és toll” (*Filmtudományi Szemle*, 1979. 25.).
60. Ivan Trifonov: *A szovjet társadalom forradalmi átalakulása 1917–1936* (Kossuth, Bp. 1979).
61. Szergej Eizenstein: *Premier plánban* (Európa, Bp. 1979).
62. Hriszanf Herszonszkij: *Sztranyici junosztyi kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1965).
63. Lev Kulesov–Alekszandra Hohlova: *50 let v kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1975).
64. Guido Aristarco: *A filmelméletek története* I–II. (Filmtudományi Intézet, Bp. 1962).
65. Makszim Gorkij: *Valóság és irodalom* (Kossuth, Bp. 1964).
66. Viktor Vanszlov–L. F. Gyenyiszova (ed.): *Iz*

isztorii szovjetszkogo iszkuszsztvovegyenyija i esztyetyicseszkoj miszli 1930-h godov (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1977).

67. A. Rubajlo: „Obzor moszkovszkih i leningradszkih arhivnih fondov o gyejatyelnosztyi kommunyisztyicseszkoj partyii v oblasztyi kino (1928–1936).” In: V. P. Mihajlov (ed.): *Iz isztorii kino* 10. (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1977).
68. Szemjon Ginzburg: „Nyekotorije problemi razvityija szovjetszkogo kinoiszkuszsztva 30-h godov.” In: Szemjon Frejlh (ed.): *Voproszö kinoiszkuszsztva* 6. (Nauka, Moszkva, 1966).
69. Alekszandr Macseret: *Hudozsesztvennüle tecsényija v szovjetszkom kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1963).
70. *Korennije voproszi szovjetszkoj kinematografii. Vseszajuznoje szovescsenyije po tematyicseszkomu planyirovanyiju hudozsesztvennih filmov* (GUKG, Moszkva, 1933).
71. Forsyth Hardy (ed.): *Grieson on Documentary* (London, 1946).
72. Paul Rotha: *Documentary film* (Faber And Faber, London, 1936).
73. E. Zilber (ed.): *Za bolsoje kinoiszkuszsztvo. Vseszozjuznoje tvorcseszkoje szovescsanyije rabotnyikov szovjetszkoj kinyematografii.* (Kinofotoizdat, Moszkva, 1935).
74. Roman Jakobson: „Upadek filmu?” és Jan Mukarovszky: „K estetice filmu.” In: *Listy pro umění a kritiku* (Praha, 1933).
75. Nyikolaj Lebegyev: *K voproszu o szpecifike kino* (Kinofotoizdat, Moszkva, 1935).

76. Szergej Eizenstein: „Montázs 1938” (*Iszkuszsztvo Kino* 1938. 1.).
77. Szergej Eizenstein: „Dickens, Griffith i mű”. In: *Griffith* (Moszkva, 1944).
78. Szergej Eizenstein: „Nyeravnodusnaja priroda”. In: Szergej Jutkevics (ed.): *Szergej Eizenstein Izbrannüje proizvegyenyija v sesztyi tomah*, III. (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1946). Részletek jelentek meg belőle a Szergej Eizenstein: *Izbrannije sztatyi* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1956) kötetben és az *Iszkuszsztvo Kino* folyóirat 1962. 11. számában.
79. Ippolit Szokolov (ed.): *Isztorija szovjetszkogo kinoiszkuszsztvo zvukovovo perioda I–II.* (Goszkinoizdat, Moszkva, 1946).
80. Nyikolaj Lebegyev: *Ocsek isztorii kino SzSzSzR. Nyemoje kino I–II.* (Goszkinoizdat, Moszkva, 1947).
81. N. Szokolova: „Ob isztorii kino”. In: D. J. Jerjomin (ed.): *Voproszi kinoiszkuszsztva* (Moszkva, 1949).
82. Jefim Dobin: *Poetyika kinoiszkuszsztva* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1961).
83. Szemen Frejlih: *Dramaturgia ekrana* (Iszkuszsztvo Moszkva, 1961).
84. Ilja Vajszfild: *Masztyersztvo kinodramaturga* (Szovjetszkij Piszatyel, Moszkva, 1961).
85. Anri Vartanov: *Obrazü literaturü v grafike i kino* (Akagyemija Nauk, Moszkva, 1961).
86. Szergej Drobasenکو: *Ekran i zszny* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1962).

87. Szergej Jutkevics: *O kinoiszkuszsztve* (Akademije Nauk, Moszkva, 1962).
88. Nyikolaj Parszadanov: *Esztjetyika i kino* (Goszudarsztvennij Insztjytut Kinyematografii, Moszkva, 1966).
89. Gleb Pondopulo: *O hudozszesztvennih granyicah kinematografa* (Gosz. Insztj. Kinematogr., 1967).
90. Vlagyimir Sabrov: „Novije cserti dramatyicseszko konfliktu v szovremennom kino”. In: *Problema licsnosztji i obszesztva v szovremennoj lityerature i iszkuszsztve* (Miszl, Moszkva, 1967).
91. Alekszandr Karaganov: *V szporah o kinyematografe* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1971).
92. Leonid Nyehorosev: *Tecszenyje filma o kinematograficseszkom szjuzsetje* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1971).
93. Vlagyimir Ognev: *Ekran – poezija fakta* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1971).
94. Szergej Drobasenko: *Fenomen dosztovernosztji* (Nauka, Moszkva, 1972).
95. Vitalij Zsdan: *Vvegyenyije v esztjetyiku filma* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1972).
96. Jurij Martjinyenko: *Vvegyenyije v tyeoriju dokumentalnogo kino* (Gosz. Insztj. Kinematogr., Moszkva, 1973).
97. Jurij Lotman: *Szemiotyika kino i problemi kinosztjetyiki* (Eesztj raamat, Tallinn, 1973).
98. Kirill Razlogov: „K probleme sztrukturirovanyija v kino.” In: *Voproszi kinoiszkuszsztva* (Nauka, Moszkva, 1974. 15).

99. Mirszaid Szaparov: „Evolucija dvizsucsejszja fotografiji.” Nem publikált munka egy fejezete. A munka alapján két írás jelent meg: „Zsivopisz-fotografija-kinematograf” (*Kinoiszkuszsztvo*, 1970. 10.), „Szlovesznüj obraz i vigyimoje izobrazsenyje”. In: *Lityeratura i zsivopisz* (Nauka, Leningrád, 1982).
100. Vlagyimir Baszkakov: *Ekran i vremja* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1974).
101. Szemjon Ginzburg: *Ocserki tyeorii kino* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1974).
102. Alekszandr Karaganov: *Kinoiszkuszsztvo v borbe igyej* (Goszpoltizdat, Moszkva, 1974).
103. Alekszandr Macseret: *Hudozslesztvennoszty filma* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1975).
104. Abner Zisz: *Iszkuszsztvo i esztyetyika* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1975).
105. Vjacseszlav Ivanov: „Funkcii i kategorii jazüka kino.” In: *Trudü po znakovüm szisztyemam VII.* (Tartu, 1975).
106. Grigorij Csahirjan: *Izobrazityelnij mir ekrana* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1977).
107. Ljudmila Belova: *Szkoz vremja* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1978).
108. Vagyim Szokolov: „Szocialiszticyicseszkiy realizm – metod hudozslesztvennoj gyejatyelnosztyi.” In: V. Murian (ed.): *Szocialiszticyicseszkiy realizm i szovremennüj kinoprocessz* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1978).
109. Misa Jampolszkij: „Tupiki pszihoanaliticyicseszkiego sztrukturalizma” (Iszkuszsztvo Kino, 1979. 5).

110. Vincze Lajos (ed.): *A megragadott idő* (Magvető, Bp. 1973). A kötetből felhasznált – külön nem jelölt – tanulmányok eredeti adatai: Jákov Joszkevics: *Borba ideologij v mirovom iszkuszsztve* (Znanyije, Leningrád, 1971). Andrej Tarkovszkij: „Zapecsatlojonneje vremja.” In: *Voproszi kinoiszkuszsztva*, 1966. 10. (Nauka, Moszkva, 1967). Jefim Dobin: *Poetyika kinoiszkuszsztva. Povesztvovanyije i metafora* (Iszkuszsztvo, Moszkva, 1961). Mira Mejlah: *Izobrazityelnaja sztyilisztika pozdnüh filmov Eizensteina*, (Iszkuszsztvo, Leningrád, 1971).
111. Kovács Mária (ed.): *Szovjet filmesztétikai tanulmányok* (Filmtudományi Intézet, Bp. 1971).
112. Umberto Barbaro: *Film: sogetto e sceneggiatura* (Bianco e Nero, Roma, 1939).
113. André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* I–IV. (Les Éditions du Cerf, Paris, 1958–1962).
114. Siegfried Kracauer: *Theory of Film* (Oxford University Press, New York, 1960).
115. Gilbert Cohen-Seat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Presses Universitaires de France, Paris, 1946).
116. Egar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1956).
117. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma* (Klincksieck, Paris, 1972).
118. Christian Metz: *Language et cinema* (Larousse, Paris, 1974).

119. Emilio Garroni: *Semiotica ad estetica* (Laterza, Bari, 1968).
120. Pier Paolo Pasolini: „Il cinema poesia” (*Film-critica*, 1965. 156–157).
121. Pier Paolo Pasolini: „La lingua scritte dell’arione” (*Nuovi Argomenti*, 1966. 2).
122. Pier Paolo Pasolini: „Discours sur le plan-séquence” (*Cahiers de Cinema*, 1967. 192).
123. Aleksander Jackiewicz: „La théorie de cinéma metaphorique et metonymique á la lumiere de la sémiologie”. In: A. J. Greimas (ed.): *Sign, Language, Culture* (Den Haag, Mouton, 1970).
124. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie de cinéma* I–II. (Universitaires, Paris, 1963).
125. Umberto Eco: *La struttura assente* (Bompiani, Milano, 1968).
126. Peter Wollen: *Signs and Meanings in the Cinema* (Bloomington, London, 1969).
127. Sol Worth: *The Development of a Semiotic of Film* (Semiotica, The Hauge, 1969. 3.).
128. Louis Prieto: *Messages et signaux* (Univ. de France, Paris, 1966).
129. Christian Metz: „Le signifiant imaginaire” (*Communications*, 1975. 23.).
130. Jean-Louis Baudry: „Le dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de réalité” (*Communications*, 1975. 23.).
131. Julie Kristeva: „Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire” (*Communications*, 1975. 23.).
132. Nemes Károly: *A filmelméletek változásai* (*Akadémiai*, Bp., 1981).

1. Lenin: *A proletárkultúráról szóló határozat vázlat*. 1/461. old.
2. Lenin: *A harcok materializmus jelentőségéről*. 1/500. old.
3. Balilla Pratella: *La musica futurista*. 7.
4. F. T. Marinetti: *A futurista irodalom technikai kiáltványa*. 2.
5. Vlagyimir Majakovszkij: *Kino i kino*. 5.
6. Bernard Eisenschitz: *Proletcult, Eizenstein* című cikke nyomán. 7.
7. Szergej Eizenstein és a reflexiológia kapcsolatát Tamara Szeljeznyeva mutatta ki. 8.
8. Mihail Blejman: „Cselovek v szovjetszkom filme” (*Szovjetszkoje Kino*, 1933. 5–6., 8. 9.).
9. Vlagyimir Boncs-Brujevics és Anatolij Lunacsarszkij visszaemlékezései. 23.
10. Lunacsarszkij többször megnyilatkozott a film fokozott hatáslehetőségéről. 24.
11. A Filmszem-elmélet összegzése Dziga Vertov összegyűjtött művei alapján készült. 27.
12. Viktor Sklovszij filmtárgyú írásai - *A film poetikája* kötetben megjelentén kívül – gyűjteményes kötetében találhatók. 30.
13. Jurij Tinjanov filmre vonatkozó nézeteit alapjában *A film poetikája* című kötetben fejtette ki, de filmről szóló tanulmányok találhatók gyűjteményes kötetében is. 31.
14. Borisz Eichenbaum filmtárgyú írásait összefoglaló külön mű hiányában *A film poetikája*

- köteten kívül megjelent írásainak eredeti publikációs helyére kell utalni. 32.
15. Szergej Eizenstein jelentősebb írásainak eredeti megjelenési adatait soroljuk fel. 34.-től kezdve, külön jelölve a nem teljes válogatott műveket.
 16. Karl Marx: *A hegeli jogfilozófia kritikájához*. Marx és Engels Válogatott művei I. kötet (Kossuth, Bp. 1975). 13. old.
 17. Vszevolod Pudovkin valamennyi jelentős művét tartalmazza a háromkötetes válogatás írsaiból. 44.
 18. Bár Valentyin Turkin számos cikkel vett részt a filmvitákban, a filmszínész vonatkozásában nézeteit egy összegező műbe foglalta. 45.
 19. Adrian Pjotrovszkij jelentősebb írásait gyűjteményes kötete tartalmazza. 48.
 20. Edgar Arnoldi írása 1968-ban jelent meg egy antológiában. 49.
 21. A Párt 1928. márciusi összszövetségi értekezletének határozata. 25.
 22. Grierson írásainak gyűjteményes kötete mutatja, hogy az idézetekben kifejezett tétel szinte minden megnyilatkozására jellemző. 71.
 23. Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*. In: Marx és Engels Válogatott művei II. (Kossuth, Bp. 1975). 6–7. oldal.
 24. Karl Marx: *Tézisek Feuerbachról*. In: Marx és Engels Válogatott művei I. (Kossuth, Bp. 1975). 70. oldal.
 25. Karl Marx: *A hegeli jogfilozófia kritikájához*. (Lásd a 16. jegyzetet.) 13. oldal.

A MAGYAR NYELVŰ SZAKIRODALOM

Lev Kulesov: *A film művészete és a filmrendezés alapjai* (Filmtudományi Intézet, Bp., 1979).

Dziga Vertov: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok* (FTI, Bp., 1973).

Borisz Eichenbaum (ed.): *A film poetikája* (FTI, Bp., 1978).

Szergej Eisenstein: *A filmrendezés művészete* (Gondolat, Bp., 1963).

Szergej Eisenstein: *Forma és tartalom I–II.* (FTI, Bp., 1964).

Zalán Vince (ed.): *Eisenstein, a művészet forradalmára* (FTI, Bp., 1973).

Vszevolod Pudovkin: *A film technikája* (Bolyai Akadémia, Bp., 1944).

Vszevolod Pudovkin: *A filmrendező és a filmszínész művészete* (Gondolat, Bp., 1965).

Nemes Károly: *A filmművészeti avantgarde története* (FTI, Bp., 1973).

Bárdos Judit: „Kamera és toll” (*Filmtudományi Szemle*, 1979. 25.).

Nyikolaj Lebegyev: *A filmesztétika alapjai* (FTI, Bp., 1961).

Kenedi János (ed.): *A film és a többi művészet* (Gondolat, Bp., 1977).

Szekeres Zsuzsa (ed.): *A filmművészet sajátossága* (Színház és Filmtudományi Intézet, Bp., 1957).

- Alekszandr Macseret: *Film és valóság* (Gondolat, Bp., 1973).
- Kovács Mária (ed.): *Szovjet filmesztétikai tanulmányok* (FTI, Bp., 1971).
- Vincze Lajos (ed.): *A megragadott idő* (Magvető, Bp., 1973).
- Jurij Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika* (Gondolat, Bp., 1977).
- Hoppál Mihály—Szekfű András (ed.): *A mozgóképszemiotikája* (MRT, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1962).
- Guido Aristarco: *A filmelméletek története I–II.* (FTI, Bp., 1962).
- Nemes Károly: *A filmelméletek változásai* (Akadémiai, Bp., 1981).

TARTALOMJEGYZÉK

I. rész

A SZOVJET AVANTGARDE

<i>A filmelmélet kezdetei</i>	13
A gyakorlat nyomában	13
A korai filmelméletek tendenciája	15
Filmelmélet a forradalom előtti Oroszországban	20
<i>Források és körülmények</i>	22
Film és forradalom	22
Az intézmények	24
A futurizmus	27
A Proletkult	32
A tudományok ösztönzése	33
Az orosz formalista iskoláról	38
<i>Lev Kulesov</i>	43
A kezdet kezdete	43
Kettősség és nézetek	44
<i>Szemjon Tyimosenko</i>	57
Az újítások közege	57
<i>Dziga Vertov</i>	62
Lenin a filmről	62
Indíttatás	64

A Filmszem-elmélet	68
Játék- és nem játékfilm	73
<i>Az orosz formalista iskola</i>	77
Előtérben: a forma	77
Viktor Sklovszkij	79
Jurij Tinyanov	80
Borisz Eichenbaum	86
<i>Szergej Eizenstein</i>	90
Krónika és agitka	90
Az eizensteini montázs	102
A konfliktus-elv	108
Szergej Eizenstein helye a szovjet avantgarde film elméletében	111
<i>Vszevolod Pudovkin</i>	114
Más út?	114
Forgatókönyv és színészi játék	121
<i>A hős és a színész</i>	129
Valentyin Turkin	129
A FEKSZ	131
Párthatározat	134
A változás szükségessége	135
<i>Egy művészet keletkezése</i>	138
Általános és sajátos törvényszerűségek	138
A filmművészet határai	143

II. rész

A HARMINCAS ÉS NEGYVENES ÉVEK

<i>A körülmények változása</i>	149
<i>A szocializmus megvalósítása</i>	149
<i>A szocialista realizmus középpontba kerülése</i> ...	152
 <i>A filmművészet átalakulása</i>	158
<i>Okok és következmények</i>	158
 <i>Útkereső viták</i>	164
<i>1933-tól 1935-ig</i>	164
 <i>Néhány tudományos próbálkozás</i>	175
<i>Nyikolaj Lebegyev</i>	175
<i>Szergej Eizenstein továbblépése</i>	180
 <i>Korlátozás és korlátozottság</i>	184
<i>A hanyatlás</i>	184

III. rész

A MAI SZOVJET FILMTUDOMÁNY

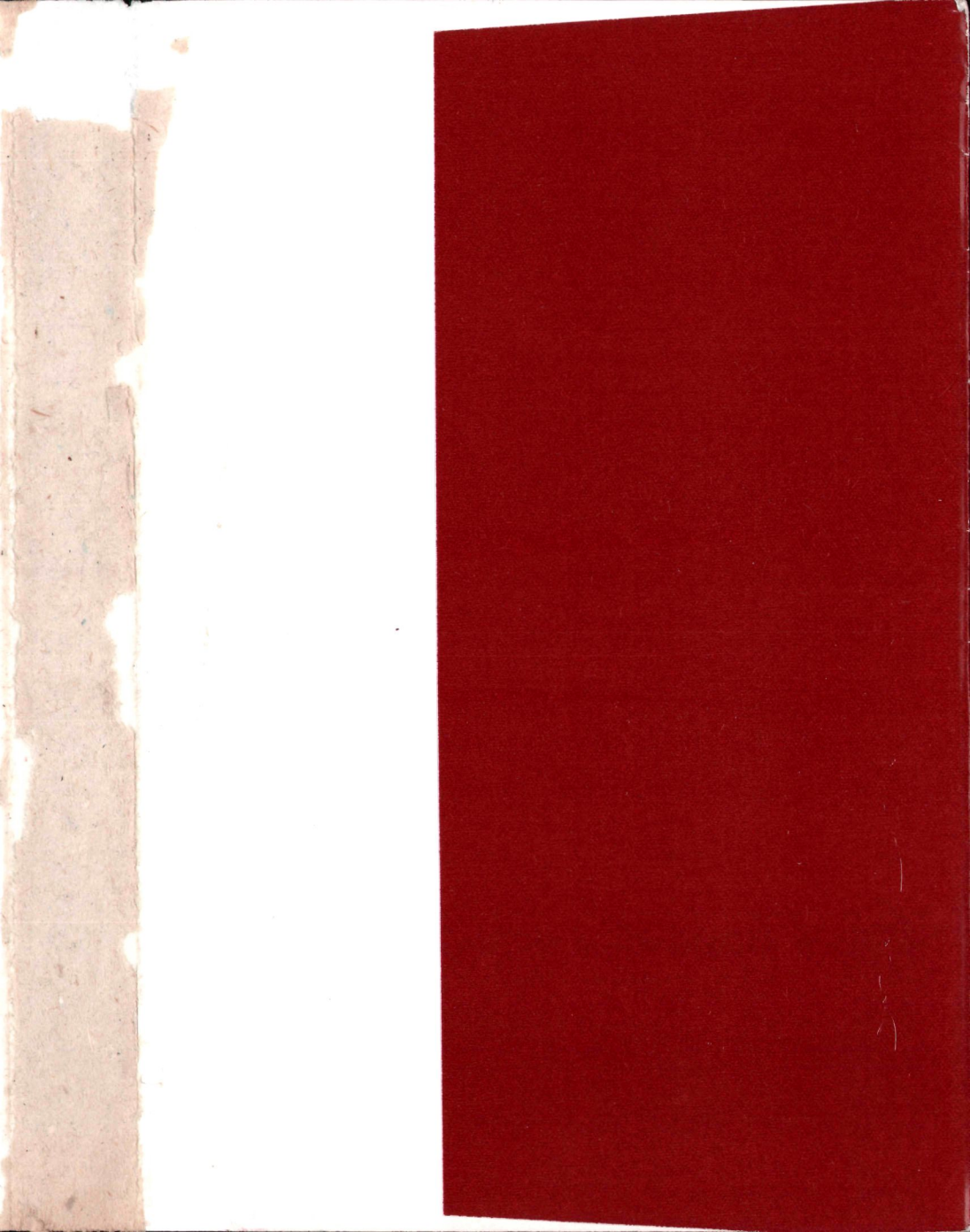
<i>A filmtudomány társadalmi szerepe</i>	193
<i>Filmtudomány nélkül</i>	193
<i>A filmtudomány mint művészettudomány</i> <i>és társadalomtudomány</i>	196
<i>A filmtudomány ösztönzése</i>	203

<i>A filmtudomány rehabilitációja</i>	205
Ismét a formanyelv	205
Film és irodalom	207
Dokumentáris hitelesség – művészeti igazság ...	212
A film szintézise	216
Dramaturgiai kitekintés	220
Film és néző	224
 <i>A metafora változása</i>	 228
A szimbólum ellen	228
Metafora és költőiség	234
 <i>Szemiotikai kutatások</i>	 238
Túl az esztétikán	238
A nyelv átértelmezése	239
A struktúra	243
Jurij Lotman	250
A pszichoanalitikus strukturalizmus	259
A gyakorlat követelménye	275
 <i>A folyamatosság</i>	 279
Egyetemesség és gyakorlatiság	279

JEGYZETEK

<i>Felhasznált művek</i>	281
<i>Idézetek</i>	292
<i>A magyar nyelvű szakirodalom</i>	294

83-42 Pécsi Szikra Nyomda
Felelős vezető: Szendrői György igazgató



50.- Ft

A szovjet filmelmélet
története