

Gyimesi Zsuzsanna

FILMTÖRTÉNET ÁLTAL – HOMÁLYOSAN?

Forgács Iván: Filmtörténetek olvadása. Az 1950-es évek második felének szovjet–orosz filmművészete (Ruszisztikai Könyvek XXIX., Russica Pannonicana, 2011. 224 o.)

Már a köszönetnyilvánításban megragad valami egyszerű, de mély őszinteség, ami konjunktúra-mentes, sőt, „szemben az árral” típusú, de mégsem melldöngető. Tömören, mégis gazdagon summázza Forgács Iván, miért szereti a szovjet filmet:

„...a szovjet film világszemlélete alapvetően humanus. Igaz, sokszor ad védőszárnyat vele kegyetlenségüket rejtegető politikai kurzusoknak, gyakran hamisan értelmezett népnevelés taszítja propagandába, didaxisba, de mikor tiszta fényében ragyog fel, az élet értelmének keresésére, egy igazságosabb társadalmi rend vágyára, a bennünk élő természetes jószág felszabadítására ösztönöz.” (7. o.)

Forgács Iván kötete a szovjet történelem különös szakaszában, a Nyikita Hruscsov nevéhez kötődő Olvadás korszakában keletkezett szovjet filmekre fókuszál, illetve nem közvetlenül a filmekre, hanem azokra a képekre, amelyek az 1961 után keletkezett filmtörténeti munkákban a korszak filmművészetéről kirajzolódnak. A kötet első, leg hosszabb fejezetében (*Szovjet filmtörténetek*, 9–150. o.) a szovjet szakirodalomból három nagy lélegzetvételű, szerzői közösségben megvalósuló munka, valamint három egyszerűs mű kap elemző ismertetést, a nyugati szakirodalomból pedig nyolc mű kerül szóba. Mindez kilenc alfejezetre van bontva. Kiemelt figyelem irányul a magyarországi filmtörténetírás eredményére, Nemes Károly *A mai szovjet filmművészetéről* című monográfiájára – nem csak azért, mert 'ez a miénk', hanem azért is, mert sajátos látószögből engedni láttatni a szovjet filmet.

A filmtörténeti írások kritikai áttekintése nagyon erős része a kötetnek, jóval többet ad, mint a hagyományos értelemben vett szakirodalmi ismertetések. Noha érzésem szerint maga a szerző a kötet végén vázolt új módszer, az adatbázisokra épülő filmtörténetírás lehetőségeit tekinti a legizgalmasabb továbblépési útnak, számomra a szakirodalom értő, elemző és értelmező megvilágítása, átfogó kontextusba helyezése jelentette a legnagyobb intellektuális élményt az olvasás során. Nem csak precíz képet kapunk a filmtörténetekben olvasható koncepciókról, hanem ezek társadalomtörténeti kontextusba kerülnek és önmagukon túlmutató jelentésrétegeket is látni engednek. Forgács Iván

szakirodalmi ismertetéséből fokozatosan és tapintatosan bontakozik ki, hogy függetlenül attól, hogy a szóban forgó munka a világ mely tájékán és melyik évtizedben született, gyakorlatilag egyik sem lépett túl az ismeretterjesztő jellegen, ideértve a XXI. század elején keletkezett írásokat is.

Forgács Iván összegzi, hogy az angol nyelvű szakirodalom krónika jellegű – ami nem meglepő, hiszen csupa olyan szerzőről van szó, akiknek személyes kötődése volt a Szovjetunióhoz, vagy emigránsként, vagy hosszabb ott töltött időszak okán –, de rengeteg ellenőrizhető adatra épül, különböző típusú forrásokat használ és szépirodalmi vagy publicisztikai hangnemet üt meg. Ismeretterjesztő szándékának alapját az adja, hogy fel akarja tárni a szovjet politikai–társadalmi közeget, vagyis a filmtörténeti vizsgálódásokat a politikai háttér iránti érdeklődésnek veti alá.

A szovjet–orosz szakirodalom viszont éppen azért nem lép túl az ismeretterjesztésen, mert teljességgel hiányzik belőle a fenti megközelítés. Pedig a filmtudomány a Szovjetunióban nagyon korán (az 1920-as évek végétől) intézményes kereteket kapott – mind a kutatás, mind az oktatás szintjén. Ugyan sok jelentős munka született, de valamennyi műközpontú és tartózkodik az ideológiai-politikai összefüggések vizsgálatától. Ezek alapján fogalmazza meg Forgács Iván azt a tételét, miszerint tudományos szovjet filmtörténeti mű mind a mai napig nem született (97. o.). Ez részben az évtizedek óta egyeduralgkodónak számító megközelítésmódból fakad: a szovjet filmkritika jellemzően a tartalomra, a sztorira fókuszált, a tartalmi ismertetésen keresztül igyekezve „ideológiailag bebiztosítani” magát. Ebből a megközelítésből következik az ismertetett munkák azon közös jellemzője is, hogy a művészeti folyamatokat csak tematikus-műfaji bontásban tárgyalják, ráadásul keverik a tematikus és a műfaji megközelítéseket és nélkülözik az elméleti megalapozottságot, így jobban hasonlítanak egy recenzióhalmazra, semmint egy fejlődési/alakulási folyamatokat felvázoló átfogó koncepcióra. (46. o.)

Sajátos nézőpont érvényesül azokban a munkákban, amelyek a szovjet filmtörténetet a kelet-európai régió egésze felől közelítik meg. Ennek emigr-

rás változatát olvashatjuk a cseh származású Nira és Antoním Liehm 1977-es, Californiában megjelent, *The Most Important Art. Eastern European Film after 1945* című munkájában. Jól tükrözi a szóban forgó kötet, hogy Nyugat-Európát és Amerikát lényegében csak az érdekelte az egész kelet-európai régióból, hogy 1945 után mennyiben és miként érvényesült itt vagy ott a szovjet modell. Éppen ezért az a kép rajzolódik ki a Liehm-páros írásaiból, hogy a kelet-európai országok filmművészete gyakorlatilag a szovjet filmművészet „kihelyezett tagozatainak” tekinthető. (122–123. o.)

Forgács Iván azért tartja külön kiemelendőnek Nemes Károly már említett munkáját, mert Nemes valamelyest túllép a tiszta ismeretterjesztésen és a szovjet filmet a világ filmművészete szempontjából, esztétikai értékek mentén vizsgálja. (134. o.) Természetesen ehhez elengedhetetlen volt az a (minimális) rálátási távolság, amit Magyarország ’biztosított’. Forgács Iván rámutat arra, hogy Nemesnek sikerült az elemzések során összehangolni „a külső kényszerek és a filmes ábrázolás belső logikáját” (136. o.), ezzel komoly lépést téve afelé, hogy áttekinthetőbbé tegye „a sematizmus leküzdésének filmművészeti folyamatát” (138. o.), ami az 1950-es évek egyik jelentős fejleménye volt.

Összegzésképpen megállapítható, hogy Forgács Iván a historiográfiai áttekintés segítségével egyrészt azt akarta több oldalról megvizsgálni, hogy az 1950-es évek második felében milyen fejlődés indult el/ment végbe a szovjet filmművészetben. Másrészt viszont magának a filmtörténetírásnak mint műfajnak a jellemzőit kutatja, kérdéseit feszegeti, eredményességét vizsgálja. Erről szól a kötet második nagy fejezete (*A filmtörténeti folyamat tanulmányozásának lehetőségei*, 151–191. o.). Mielőtt rátérnék arra, hogy milyen új irányt javasol a szerző, röviden visszakanyarodok néhány, a szovjet filmtörténeti írások kapcsán megfogalmazott fontos észrevételéhez.

Forgács Iván megállapítja, hogy a szovjet filmek ’szembeállása’, és ezzel együtt fejlődése először a filmes eszköztárban jelenik meg, ami a tartalmi megfelelés leple alatt, mintegy titokban, de – nyilván – láthatóan jelenik meg. A sorok között olvasás gyakorlata az 1950-es években természetesen elsősorban az irodalomban csiszolódik ki. A kortárs moziközönségnek még nem volt elegendő vizuális tapasztalata ahhoz, hogy azonnal értelmezni is tudja a látványban megjelenő újszerűséget, ’másképp gondolkodást’. De a filmtörténész számára ez jelenti az igazi kihívást, ráadásul egyszerre két szinten

is, hiszen a művészi gyakorlat változásával párhuzamosan a filmtörténeti írásokban is megjelenik valami újszerű a sorok közé rejtve. Nem arról van szó, hogy a sorok között tudatosan, egy kidolgozott kódrendszert alkalmazva üzenetek lennének elrejtve, hanem arról, hogy a politikai–ideológiai elnyomáshoz alkalmazkodva, azt létfeltételként elfogadva („elfogadja az esztétikai értékeremtés lehetséges terének”, 77. o.) is ki tudott alakulni bizonyos szakmaiság, illetve művészi produktum. A mából visszatekintve már csak azért is érdemes ezeket a folyamatokat kitapogatni és tanulságként szem előtt tartani, hogy ne essünk abba a napjainkat jellemző hibába, hogy mindent ab ovo elutasítunk, ami nem volt nyíltan és egyértelműen rendszerellenes az elmúlt mintegy 60 évben. A peresztrojka után íródott (nem csak) filmtörténeti és -kritikai írások általános jellemzője, hogy éppen ebbe a politikai csapdába esnek bele, amikor mereven szembeállítják a nevezett korszakban a hatalom és a művészet képviselőit, és nem teszik érdemi művészi elemzés tárgyává azokat a műveket, amelyeknek alkotói nem voltak nyíltan ellenzékiek.

Mondok egy példát. *A szovjet film rövid története* (Moszkva, 1969.) ismertetésében Forgács Iván kitér a korszakban elvárt vonalas tudományosság jellegzetességeinek kimutatására, a „dialektikus kényszer” (41. o.) hatásaira, de rámutat, hogy a hangsúlyozott dialektikusság mögött egyrészt mély és érdemi felismerések is meghúzódnak, másrészt viszont éppen szakmai tanácstalanságot takarhatnak, nem pedig pusztán kötelező politikai köröket jelentenek. („... dialektikába bújtatja a válasz hiányát.” 42. o.) Forgács Iván kiemeli, hogy ebben a műben a legérdekesebb filmtörténeti felismerések és filmesztétikai összegzések éppen a forradalmi tematikájú filmek kapcsán fogalmazódnak meg. Szigorúan szem előtt tartva az ideológiai elvárásokat a filmek értékelésénél, az olvasó számos érdemi megállapítással is találkozhat, ami jelzi, hogy a művészetek belső fejlődési törvényszerűségeitől idegen, külső kényszerítő tényezők mellett is kirajzolódik egy fejlődési irány. Kiderül, hogy az alkotói szabadság teljes hiánya végső soron megvalósíthatatlan folyamat, de nem csak azért, mert felvirágozik a nem hivatalos művészet a Szovjetunióban, hanem azért is, mert az igazi tehetség a hivatalos keretek között is képes felbukkanási lehetőségeket találni magának. Talán a filmművészet esetében a legfontosabb ezeknek az útvonalaknak a jelentősége, hiszen amíg szépirodalmi, zenei vagy képzőművészeti alkotások készülhettek a fióknak, terjedhettek informálisan, addig filmek

eleve titkos életre nem nagyon készültek a technikai kötöttségek miatt. (Hol voltak akkor még a digitális kamerák?)

Forgács Iván az ismertetett szakirodalom közül a legjelentősebbnek A szovjet film története Moszkvában 1978-ban megjelent 4. kötetét tartja, ugyanis a játékfilmekről szóló fejezetben kijelölésre kerülnek a korszak legmeghatározóbb szovjet filmjei és ez a kijelölés a később születő filmtörténeti munkák számára is irányadóvá válik, sőt, azóta is érvényben van.

Forgács Iván monográfiájának előnyére válik, hogy a szerző a részletes és értelmező bibliográfiai ismertetés után tér csak ki a fogalomhasználat jelentőségére, így elkerüli az elvárható, ám sematikus felépítés unalmasságát, de arányos hangsúlyt helyez arra, amire szükséges.

Most pedig térjünk rá az adatbázisokra épülő filmtörténetírás lehetőségének kérdésére. Forgács Iván a szakirodalmi áttekintés segítségével azt a kérdést is feszegeti, hogy miért nem tud megszületni 'az igazi tudományos filmtörténet'. Mi akadályozza a filmtörténetírást abban, hogy a szó klasszikus értelmében vett tudományosság jellegét öltse magára? Miért van az, hogy „a filmtudomány ma nagyjából annyit tud a filmművészetről, mint bármelyik filmbarát”? (186. o.) Az egyik lehetséges okot a módszerben látja a szerző és felveti, hogy olyan módszert kellene alkalmazni, ami az egzakt természettudományok háttérkutatásainak mintájára működik. „Ha egy film adatolható jellemzők mentén a mindenkor maximális alaposággal leírható, az elméletileg olyan szerkezeti modellek, történeti összefüggések feltárására ad lehetőséget, amelyre a filmtudomány hagyományos eszközökkel nem volt képes.” (187. o.) Forgács Iván a számítástechnikai lehetőségeket kiaknázó filmes adatbázisok kreatív használatát tarja egy lehetséges kiútnak. Nem beszél a levegőbe a szerző, hiszen 1999-ben maga is részt vett egy ilyen jellegű kísérleti kutatásban. (189. o.)

A természettudományos módszerek rávetítése a művészetekre és a bölcsélet szférájára egyébként nem új keletű igény. Oroszországban a XIX–XX. század fordulóján számos jeles szószólója és művelője volt ennek a szemléletnek. Nemcsak a tudomány és technika vívmányait akarták alkalmazni a korszak művészei és gondolkodói, hanem magukat a módszereket is át akarták venni, hogy a humán területeken közvetlenül hozhassanak létre korszakalkotó műveket, hogy a műalkotásokat közvetlenül világmegismerő és világepítő eszközzé tehesék. Az 1910-es években Moszkvában és Szentpétervárott

kémiai és fizikai laboratóriumok mintájára rendeztek be művészeti alkotóműhelyeket, úgy kísérleteztek a színekkel, formákkal, hangokkal, fényekkel, mint a vegyészek és a fizikusok stb. Rendkívül termékeny és izgalmas korszak volt ez a képző- és iparművészet, a szépirodalom, a színház történetében.

A XX. század derekán a közgazdaságtudományban terjedt el Forgács Iván adatbázis alapú filmtörténeti kutatási elképzeléséhez hasonló módszer, ami azt célozza, hogy összekapcsolja az elemzés explicit elméletét a formális statisztika eredményeivel és módszereivel, alapos adatkezelési elvek mentén. Ez a kliometria. Célja a közgazdasági folyamatok abszolút és objektív leírhatóságának megvalósítása. A kliometria két híve és alkalmazója, Richard W. Fogel és Douglas North 1993-ban megosztott közgazdasági Nobel-díjat kapott. Tehát bátran állíthatjuk, hogy a szemlélet perspektivikus. És mégis motoszkál bennem egy kérdés. Természettudományos értelemben kell-e tudományossá tenni a gazdaságtörténetet és a történetírást? Még inkább élesen merül fel bennem a kérdés a művészetek, vagy éppen a filmtörténet esetében. Érdemes-e kizárni a szubjektív elemet a filmtörténeti kutatásokból? Mi van akkor, amikor már „Nem jut szerep a megérzéseknek, az impresszionista intuíciónak” (186. o.)? Azt gyanítom, hogy a művészettörténetben, azon belül a filmtörténetben is a statisztikai adatokká alakító módszerrel nem jutunk el új dimenziókba, bár kétségtelen, hogy bizonyos jelenségek, tendenciák adatolhatóvá válnak, így sokkal könnyebben lehet majd referenciaként támaszkodni rájuk. Ez valószínűleg segítséget fog nyújtani a Forgács Iván által hiányolt valódi szintetizáló filmtörténet megírásához. De remélem, a szubjektív elem nem fog kiküszöbölődni a végső folyamatból, hiszen, míg a természet jelenségeinek az ember passzív megfigyelője, addig a filmművészeti alkotásoknak – aktív befogadója. És, mint tudjuk, a befogadás legalábbis kétszereplős. Éppen ezért bátran megengedem magamnak a zárszóban, hogy szubjektív legyek: nekem nagyon tetszett Forgács Iván könyve. Jó szívvel ajánlom mind a szakembereknek, mind pedig a laikus érdeklődőknek.