

Bárdos Judit

### **Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig<sup>•</sup>**

Szergej Mihajlovics Eisenstein mennyiségileg is hatalmas, jelentőségét tekintve is óriási teoretikus tevékenysége sokat változott az évtizedek során (1923-ban közölt első cikkétől<sup>[1]</sup> utolsó, befejezetlen írásáig, melyen 1948 februárjában, a halála előtti órákban is dolgozott<sup>[2]</sup>). Egyre nagyobb terjedelmű anyagra terjedt ki figyelme; egyre bővítette művészi példatárát, egyre több művészeti ágat és tudományos diszciplínát, a kultúra egyre nagyobb területeit vont be kutatásai körébe (az európai mellett a japán és a kínai tradíciónak is kiváló ismerője volt). De mindig ugyanaz a néhány alapkérdés foglalkoztatta: a montázs elmélete, a filmművészet sajátos eszköztára, "a művészetek szintézise", vagyis kölcsönös összefüggésük, leginkább pedig a művészi hatás problémája. Hogyan lehet a műalkotással szuggesztív hatást gyakorolni a befogadóra? - ez izgatta mindenekelőtt. Nem az, hogy bizonyos gondolatokat, például forradalmi eszméket juttasson el a nézőkhöz (egyres korszakaiban persze ez is fontos volt), hanem az, hogy azok a gondolatok, amelyeket az adott film ki akar fejezni, azok az érzések, melyeket a rendező éppen fel akar kelteni, hogyan, milyen eszközökkel, milyen hatásfokkal idézhetők fel a nézőben. Igazi esztétaként nem annyira a *mit*, mint inkább a *hogyan* iránt érdeklődött. Teoretikusként "formalista" volt, amivel annyit vádolták, s e vád a harmincas évek végétől már életveszélyes volt. (Gondoljunk mestere, Mejerhold, és - a *Bezsin rétje* forgatókönyvének írásában - munkatársa, Babel sorsára.) Az alábbiakban hatáselméletét és a tanulmányaiból kirajzolódó világképet szeretném elemezni. Végre anélkül, hogy méricskélnem kellene, beleillik-e egy kész sémába vagy nem. Ahhoz hasonlóan, ahogyan Szilágyi Ákos a *Rettegett Iván* rendezőjeként felmentette a történelem ítélőszéke előtt ("Szergej Mihajlovics, szabad vagy!"<sup>[3]</sup>), magam is úgy vélem, nem azt kell vizsgálni, vajon igazolta-e vagy sem az önkényuralmat, hanem azt, hogy más kontextusban milyen elemzések

lehetőségek. Ebben a tanulmányban tehát arra törekszem, hogy elfogulatlanul tárjam fel a teoretikus tevékenységének első felére jellemző összefüggéseket. Baloldali és forradalmár volt, főleg a művészet forradalmára. Marxista nem volt, szuverén világnézetét különböző gondolatkörök eszméiből alakította ki. És formalista volt, idézőjel nélkül.

### *Eisenstein szellemi környezete*

Mit jelent a "baloldaliság" a művészetben, a húszas évek első felében?

A forradalom oldalára álló, baloldali művészek különböző avantgárd csoportjai magának a művészetnek a tagadását is célul tűzték ki - legalábbis kiáltványaikban, provokatív megnyilvánulásaikban, művészi pályájuk kezdetén. Úgy érezték, hogy először is rombolni kell, kidobni a polgári művészet "kacatjait". Majakovszkij ki akarja dobni Puskit "a Jelenkor .. .Gőzhajójából", Dziga Vertov szerint "a filmgyártásnak nincs szüksége sem a lélektani, sem pedig a bűnügyi drámákra, | ... | sem a filmszalagra vett színházi előadásokra",<sup>[4]</sup> nincs helye a fiktív cselekménynek, csak az élet ellesésének. Vertov és Kulesov elvetették mind az európai, mind az 1917 előtti orosz film sablonjait. (Csak az amerikai filmet ismerték el, sőt mintának tekintették, magas technikai színvonala és hatásossága, sikere miatt.) De minek a nevében, minek az érdekében? A filmesek esetében - mivel egy új művészetről van szó - körvonalazódik egy pozitív cél. A film nem "irodalmi váz plusz filmillusztrációk" (Vertov<sup>[5]</sup>), hanem "a filmtények megszervezése" a montázs segítségével. A cél tehát egy új filmnyelv, egy új filmtípus megteremtése. Ezt a célt szolgálták Kulesov montázskísérletei is. A húszas évek közepére, mint ismeretes, kialakult az orosz montázsfilm prototípusa, melyet Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko filmjei képviselnek (hagyományos cselekmény helyett történelmi-forradalmi tematika, egyéni hős helyett a tömeg mint főszereplő, színész helyett típusfigura).

Visszatérve a húszas évek elejére, az irodalmi-képzőművészeti-színházi avantgárdokban nem fogalmazódik meg pozitív program. Sem az, hogy milyen tartalmúak, tematikájúak legyenek az új művészet alkotásai, sem pedig az, hogy milyen világnézet tükröződjék bennük. Ez a sokféle irányzat egymás mellett élésének korszaka, világnézeti hegemonia nélkül. A forradalmi ideológia legfeljebb deklaratíve, a jelszavak szintjén van jelen, de még ezen a szinten sem kötik össze a marxizmus filozófiájával, ahogyan az esztétikát sem a realizmus elméletével. A forradalom inspirálta és lelkesítette a fiatal művészeket, elkötelezték magukat mellette. Hangoztatták, hogy új korszakban élnek, melynek újfajta művészetre van szüksége. Milyen legyen az - ez meghatározatlan maradt.

Több irányzatban közös volt az addigi művészeti sémáknak, sőt magának a művészetnek a tagadása. Mejerhold például Sztanyiszlavszkij színházával, a beleérező színészi játékkal szemben fogalmazza meg a maga "biomechanikáját". "A poetizált gép képzete, nemcsak a színésznek, hanem általában véve az embernek a biomechanikai tökéletessége, a mechanikai elvek szerint megszervezett ember, a mechanizált élethez adaptált ember eszménye valójában a kor legnépszerűbb eszméjéhez kapcsolta a biomechanikát: a művészet elvetéséhez. Az embert gépnek tekintették, amelynek meg kell tanulnia tökéletesen kontrollálni önmagát: a színháznak pedig az a feladata, hogy élenjárva megteremtse és az egész társadalom számára demonstrálja a tökéletes emberi mechanizmust." - foglalja össze Fodor Géza.<sup>[6]</sup> Utópiaként pedig Mejerhold szeme előtt is, mint Kulesov, Vertov és a FEKSZ-csoport vagy Majakovszkij szeme előtt, az "amerikanizmus" lebegett, mely nem átfogó világnézet.<sup>[7]</sup> Csak annyit jelent, hogy az akkori Szovjetunió elmaradott viszonyai között élő művészek mintának, követendő példának tekintették a jól szervezett, technikailag magasan fejlett Amerikát. Tanuljuk meg tőlük a technikát, a művészi technikát is, lessük meg a titkot: mitől olyan sikeresek - ez volt az álláspontjuk, ideológia nélkül. Néhány évig arról álmodoztak, hogy nemsokára utolérik Amerikát, ahogyan arról is, hogy Moszkvában épülnek majd fel a

hipermodern képző- és iparművészet forgó, csupa üveg csodái (például Tatlin: A III. Internacionálé emlékművének modellje).

Mielőtt bemutatnám az Eisensteinhez szellemileg közelálló FEKSZ-csoportot, nem hagyhatom említés nélkül azt a tényt, hogy a szovjetunióbeli avantgárd irányzatok nem állnak egyedül a világban. Csaknem minden irányzatra jellemző minden addiginak, de különösen az akkor éppen virágzóan a radikális tagadása. (Az orosz századelőn a szimbolizmus - Blok, Balmont, Brjusov költészete, Belij prózája - volt az egyik kiemelkedő irányzat, ezért sokszor úgy fogalmazták meg a szembenállást, hogy a "képiség", az "obraznoszty" az, amit ki kell zárni az új művészetből.) E tagadás, a közönség meghökkentésének vágya, valamint a mozgásnak, a sebességnek és a modern technikának a csodálata, sőt kultusza jellemzi a futurizmust. Mindazok az orosz irányzatok, melyekre utaltam, közeli rokonságban állnak az olasz futurizmussal.

A petrográdi FEKSZ-csoport ismertebb tagjai Kozincev, Trauberg és Jutkevics.<sup>[8]</sup> Színházi előadásokat rendeztek (olyan Gogolt, mely éppoly kevésbé emlékeztetett Gogolra, mint Eisenstein 1923-as Osztrovszkij-rendezése Osztrovszkijra), majd ők is áttértek a filmrendezésre. Többféle kapcsolat fűzte őket az orosz formalista iskola irodalomtudósaihoz, gondolati rokonság is, és személyes kapcsolatok is (Tinjanov és Sklovszkij forgatókönyveket írt számukra).<sup>[9]</sup>

1922-ben kiadott *Excentriuzmus* című kiáltványuk<sup>[10]</sup> a futurista kiáltványokra emlékeztet. A felfokozott, extrém stílusú, vad ritmusú szövegben a szerzők tagadják a művészet addig érvényes fogalmát, a rendező és a színész együttes munkájára épülő színházat, a kép keretén belül maradó képzőművészetet (ez a valóságba közvetlenül beolvadóval áll szemben), a szentimentálisnak tartott lélek- és jellemábrázolást. A mindennapi élet részévé, alkalmazott technikává, hasznossá váló művészetet állítják ezzel szembe. Az excentrizmus célja az

erőteljes, sokkoló hatás, a "ritmikus dobolás az idegeken", eszközei az attrakciók, a trükkök és a szélsőségesség: mimika helyett grimasz, szó helyett kiáltás, mozdulat és gesztus helyett akrobatikus mozgás. Az addig alantasnak tartott műfajokat becsülik sokra és tartják elődjüknek: az akrobatikát, a ponyvaregényt, a plakátot, a cirkuszt, a bűvészmutatványokat, a jazzt, a music-hallt (ezek nem voltak mindennaposak a korabeli szovjet kultúrában, itt is az elvek és a gyakorlat közti szakadékról és az amerikai mintáról van szó), és az új, vonzó látványosságot, a mozit. A csoport 1924-ben megszűnt, mindegyikük a maga útját kezdte járni. Jutkevics Moszkvába költözött, a Proletkult színházában kezdett dolgozni.

### *Az attrakciók montázs*<sup>[III](#)</sup>

Eisenstein pályáját a húszas évek elején, színházi szakemberként kezdte. A LEF-csoportban ("A művészet baloldali frontja") megismerkedett Majakovszkijjal, Mejerholddal, Tatlinnal, a rendező Foreggerrel, az író Ivan Akszjonovval. Díszlettervezőként dolgozott a moszkvai Proletkult Színházban, Jutkevicsel együtt, majd 1923-ban rendezőként színrevitte Osztrovszkij *A lónak négy lába van (A legnagyobb bölcsesség az egyszerűség)* című drámáját, illetve - a kortársak emlékezése szerint - inkább színrevitt "valamit Osztrovszkij ürügyén", azaz létrehozott egy esztrád- és cirkuszi elemekkel teli előadást. Ebben voltak kuplék, bohócok, volt tánc, légtornász-mutatvány, kötél-tánc, a végén pedig a nézők széksora alatt sortűz dördült el. A darabból csak a szereplők neve maradt meg, és a cselekmény külső burka maradt meg abból is csak annyi, hogy egy esküvőről van szó, de a cselekmény kibontakozását többször megszakították a fenti mutatványok. Ehhez az előadáshoz készítette el - betétként - első filmjét, a *Glumov naplója* című rövidfilmet. Ekkori színházi célkitűzéseit *Az attrakciók montázs* című cikkben fogalmazta meg, mely 1923-ban, a LEF lapjában jelent meg. (Ennek főszerkesztője Majakovszkij volt.)

Ebben a cikkben magát és csoportját (a Proletkult balszárnyát) úgy határozza meg, hogy dinamikus és excentrikus, agitációs-atrakciós színházat akarnak, a statikus, hétköznapi, realista, hagyományos ábrázoló-elbeszélő színházzal szemben. Az excentrikus színház azt jelenti, hogy a mozi, a music-hall és a cirkusz elemeiből is építkező műsort építenek fel a darab alapjául vett tételekből kiindulva. A mutatványok és trükkök azonban még önmagukba zártak és abszolútak, akár a hagyományos színház elemei is lehetnek. Ezzel szemben Eisenstein "a forma síkján jelentkező" attrakciót tartja "az előadás önálló és elsődleges konstruktív elemének", a színház molekuláris egységének, ami relatív, mert a néző reakcióján alapul. Az attrakció a színház bármelyik agresszív momentuma, mely előre kiszámítható módon szenzuális és pszichológiai hatásnak teszi ki a nézőt. E megrázkódtatások összességükben megteremtik annak a lehetőségét, hogy a nézők befogadják a darab eszmei oldalát, a végső ideológiai mondanivalót. "A statikus tükrözés helyett új fogás kerül előtérbe - az önkényesen megválasztott, önálló |...| hatások (attrakciók) szabad montázs", mely egy meghatározott végső hatásra irányul.

Eddig a cikk gondolatmenetének összefoglalása. Már ebben az első írásban hangsúlyos a montázs, ami egy bizonyos cél érdekében szervezi, tehát a vége felől, teleologikusan komponálja meg az attrakciókat. Eisenstein számára leglényegesebb a hatás: a színház feladata az, hogy a nézőt az előadásra ráhangolja és a kívánt irányban formálja. "A színház alapanyaga a néző", az attrakció pedig a színház hatékonyságának összetevője. Fel kell hívnom a figyelmet azonban arra, hogy "az eszmei, ideológiai oldal" itt is üres, meghatározatlan hely. Arról nem esik szó, hogy milyen irányban kell formálni a nézők tudatát. Az a fontos, hogy minél erőteljesebb és minél egységesebben megkomponált eszközökkel kell hatni a nézőre.

Másrészt elemezni kell itt Eisenstein szemléletének és kategóriáinak rokonságát az orosz formalistákéival<sup>[12]</sup> (anélkül, hogy filológiai kapcsolatot akarnék bizonyítani). Funkcionális szempontból az attrakció egy autonóm eljárás, mellyel a rendező az adott szüzsé elemeiből ("a darab alapjául vett tételekből"), különös, új konstrukciót alkot, mellyel nem megfelel a néző várakozásainak, hanem átalakítja őket. Ez Sklovszkij<sup>[13]</sup> megfogalmazásában az "elidegenítés", vagy "különössé tevés", ("osztranyenyije"), az olvasó megszokott érzékelésmódjának "dezautomatizálása". Sklovszkij szerint az anyagból bizonyos, formalizálható eljárásokkal (vagy fogásokkal, "prijom") konstruálódik, készül az irodalmi mű (vagy például Eichenbaum is így teszi fel a kérdést programadó tanulmányának címében: *Hogyan készült Gogol Köpenyege?*)<sup>[14]</sup> Eisenstein szerint a színházi konstrukció az attrakcióra visszavezethető eljárások montázsa. A szüzsé, vagy esemény elemeit a színházi nyelv törvényei szerint kell átformálni. (Mejerhold "groteszkje" is a cselekmény utolsó narratív elemeitől való megszabadulást jelenti, színházi eljárásokkal.) Az "elidegenítés" és az " attrakció" megfelelnek egymásnak, mindkettő a formához tartozik, nem az anyaghoz. Mindkettő a forma specifikus funkciója. Mindkettő "dekanonizál" (Sklovszkij terminusa), azaz megingatja a kanonikus rendszereket, a megszokott asszociációs bázisokat, s a szokatlan kontextusba helyezéssel új fényt vet az ismert motívumokra is. Az analógiáknak itt vége. Eisenstein - a forradalmi baloldalhoz tartozva, ekkor még egy szélsőségesen baloldali politikai szervezet, a Proletkult színházában dolgozva - erőteljesebb, agresszívebb hatást akar elérni a színházi előadással, mint amelyet a formalista irodalomtudósok az irodalmi műnek valaha is tulajdonítottak, s ennek megfelelően fogalmazza meg elméleti téziseit is. Az attrakciók montázsa a polgári kultúra intézményeinek és a polgári kultúrában kialakult befogadói magatartásnak az állandó támadását, mintegy bombázását tüzi ki célul, miként a többi baloldali avantgárd irányzat is. S

ezáltal előzménye az intellektuális film elméletének, mely új befogadói magatartás kialakítására törekszik.

### *Az attrakciók montázsától a montázselméletig*

Eisenstein gondolkodása még egy rövid ideig "a művészet tagadásának" a keretei között maradt. Ironikus stílusban bírálta például a művészetről való gondolkodás hagyományos módját, stílusát is. Balázs Bélával vitatkozó cikkében így ír: "Befejezésül - Balázs Béla stílusáról. Kellemetlen terminológia. Nem olyan, mint a miénk. 'Művészet', 'alkotás', 'halhatatlanság', 'nagyság' stb. De néhány neves marxista is ugyanilyen tájszólásban ír és mindez dialektikának számít. Következésképpen ez a stílus láthatóan megengedhető."<sup>[15]</sup> De 1925-26-tól a művészet, egy új típusú művészet létrehozása foglalkoztatja, elméletileg is. (1924-ben készített első filmje, a *Sztrájk* készítésében munkatársa volt Pletnyev, a Proletkult tagja. Megrendezte a szintén proletkultos Szergej Tretyakov *Halló, Moszkva?!/1923/ és Gázmaszkok /1924/* című darabjait, az utóbbit a művészi stilizáció minél radikálisabb csökkentése érdekében egyenesen egy gázgyárban. Ez volt az utolsó együttműködése a Proletkult Színházzal, és a "Balfronttal".) Egyik önéletrajzi feljegyzésében is leírja azt a folyamatot, ahogyan a "művészet" ironikus bírálatától, ízekre szedésétől (ez volt a szándéka) eljutott a művészi alkotás vágyáig és gyakorlatáig.<sup>[16]</sup> Sőt, a művészet lett a legfontosabb a számára az életben: az térítette el a mérnöki pályától. Később, elismert rendezőként azt a kérdést teszi fel magának, hogy mit adott neki a forradalom. "A forradalom adta meg nekem azt, ami számomra a legdrágább: művésszé tett |...|. csak a forradalom vihara adta meg az alapvető dolgot: az önmeghatározás szabadságát."<sup>[17]</sup> Számára a forradalomban is az a legfontosabb, hogy művésszé tette.

A *Sztrájk* sikere után szakít a színházzal, mert felismeri, hogy a filmmel sokkal több emberre és intenzívebben lehet hatni. A következő, elmélettörténetileg is fontos cikkében (*A*



*forma materialista megközelítésének kérdéséhez*), 1925-ben már így ír. " |...| "a *Sztrájk* nem kíván túllépni a művészen és ebben rejlik az ereje." Ebben az írásban Dziga Vertov módszerével vitatkozik. A filmszem hívei Eisenstein interpretációja szerint elvileg "a művészet tagadásához" (ehhez az általa már meghaladott és itt már bírált állásponthoz ) jutnak el, gyakorlatilag pedig "a művészet |...| ideológiailag egyik legkevésbé értékes formájához, a primitív impresszionizmushoz". "A hatás szempontjából nem vizsgált montázsválogatásával Vertov a pointillista kép szötteését szövi meg." A Filmszem "megbukik formai hatékonyságának erőtlensége miatt |...|. Vertov azt veszi ki a környezetéből, ami rá gyakorol hatást, nem pedig azt, amivel a nézőre hatva felszánthatja annak pszichikumát." Eisensteint ettől kezdve a rendezés érdekli, "vagyis a néző megszervezése a megszervezett anyaggal".<sup>[18]</sup> Ez a forradalmi ideológia jegyében történik, melyet Eisenstein adottnak vesz, s nem elemez. Azt állítja a középpontba, hogyan történik a rendezés. Úgy, hogy a rendező "tudatos akarati előrelátással" kiválogatja a környező világból a hatásos felveendő jelenségeket, s már a felvétellel, a válogatással is értelmez; majd pedig a montázs segítségével átszabja a valóságot, hogy a kívánt irányban hasson a nézőre, s a megfelelő asszociációkat keltse benne. Itt nem a montázs abszolutizálásáról van szó, hiszen Eisenstein a felvétel és a montázs kettősségét hangsúlyozza, leszögezve, hogy tudatos művészi koncepciónak kell érvényesülnie mind a kettőben. Emellett kiemeli a hatékonyság fontosságát, ezúttal Vertov ürügyén. Nem elég lekötöni a néző figyelmét, hatni is kell rá, befolyásolni a gondolatait és az érzelmeit. (Egy későbbi tanulmányában<sup>[19]</sup> is megvetéssel szól arról, ha a rendezők csak szórakoztatni, lebilincselni kívánják a nézőt, ahelyett, hogy hatni akarnának rá. A húszas években, amíg a történelmi-forradalmi film nagy volt, nem vizsgálták, hogy szórakoztat-e, mert hatott - írja 1932-ben.)

A Vertov-cikk másik lényeges gondolata a forma meghatározása. A forma nem "valamely többé-kevésbé sikerült külső dolog". "A forradalmi forma a dolgok és jelenségek új

szemléletének és megközelítésének helyesen megoldott |...| fogásait jelenti, annak az új osztályideológiának a konkretizálását, mely valóban megújítja nemcsak a film társadalmi jelentőségét, hanem az úgynevezett tartalomban rejtőző anyagi-technikai lényegét is. Nem a batár formáinak forradalmasításával született meg a gőzös, hanem egy új, korábban nem létező energifajta - a gőz - gyakorlati felhasználásának helyes technikájával. Nem az új tartalomnak megfelelő formák keresése", hanem a filmi feldolgozás új szempontja, "az új energifajtának, az uralkodó ideológiának megfelelően, adhatja csak meg a forradalmi művészet |...| formáit."<sup>[20]</sup> A történelmi-forradalmi anyag és a tömegjelleg (az egyéni hős hiánya) mint " tudatos rendezői trükk" a *Sztrájk*-ban új formát teremtett és a közönségre való igen intenzív hatást tett lehetővé.

Ebben a gondolatmenetben megint felismerhető a rokonság az orosz formalisták művészetszemléletével. Tartalom és forma helyett Sklovszkij vezette be (már említett korai művében) az anyag és az eljárás kettősségét, ő elemezte a fabula és a szüzsé viszonyát (szüzsé-elem az adott esetben az, hogy individuális hős van-e, vagy a tömeg a film hőse, s ettől függően más-más típusú lesz a fabula). Eisenstein itt még közelebb áll Tinyanovhoz, aki a történetiség és a dinamizmus gondolatát vezette be ebbe a rendszerbe. (A történetiséggel itt a batár-gőzös gondolatra, Tinyanovnál pedig "az irodalmi tény" elemzésére célozok.<sup>[21]</sup>) Tinyanov hangsúlyozza: "Nemrég hagytunk fel a közismert analógiával: forma + tartalom = pohár + bor. De minden térbeli analógia , amit a forma fogalmára alkalmazunk, azért fontos, mert nem igazi analógia, csak annak tűnik: valójában a forma fogalmába ebben az esetben változatlanul becsempésszük a térbeliséghez szorosan kapcsolódó statikusság jegyét |...|. A műalkotás egysége nem zárt és szimmetrikus egész, hanem dinamikusan kibomló integritás, elemei nem kapcsolhatók össze az egyenlőség és az összeadás statikus jelével, hanem csak a korreláció és az integráció dinamikus jelével."<sup>[22]</sup>

A tartalom és a forma áthatja egymást, dinamikus kompozíciót alkot -- ez lesz Eisenstein vezérgondolata a későbbiekben is. Az a tartalom, az az eszme, az az ideológia, mely nem képes formává válni, nem hat. Az eszme megjelenítéséhez szükséges kifejezőeszközökön is gondolkodni, dolgozni kell - emeli ki már a formalizmus-vita idején, 1932-ben, "És erről |...| beszélek én |...| a forma érdekében. Mint öreg, tapasztalt és szenvedélyes |...| "formalista".<sup>[23]</sup>

### *Montázselmélet*<sup>[24]</sup>

Eisenstein a *Sztrájk* után 1925-ben elkészíti a *Patyomkin páncélos* című filmjét, mely egy csapásra meghozza számára mind a hazai elismerést, mind a világhírt. Hozzáfog a *Régi és új* forgatásához (akkor még *A fővonal* címet szánja neki), de félbeszakítja a munkát, mert megbízást kap (Pudovkinnal együtt), hogy az októberi forradalom 10. évfordulójára készítsen filmet. 1927-ben bemutatják az *Októbert* (és Pudovkin *Szent-Pétervár végnapjai* című filmjét), 1929-ben a *Régi és új*-at. 1929-ben egymás után írja nagy tanulmányait,<sup>[25]</sup> melyekben a filmesztétika problémáival és a montázzsal foglalkozik. Ezekben saját filmjeinek példáit elemzi részletesen, irodalmi, zenei, festészeti példák mellett. (És egy-két pudovkini montázsra utal még.) Ezek már nem programok, kiáltványok, célkitűzések (azok is születnek továbbra is), hanem elméleti tanulmányok, melyekben a teoretikus Eisenstein a filmrendező Eisenstein műveit elemzi. Az *Október* montírozása közben és elkészülte után közvetlenül foglalkozik az intellektuális film elméleti lehetőségével, *A tőke* filmrevitelének tervével.

Montázselméletének alapgondolata az, hogy két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem szorzatuk születik meg, azaz egy más fokozatú, más dimenziójú dolog, egy új minőség. Legyen a két elem akár a japán képirásjel két eleme, ekkor összevetésükből a fogalom születik meg, legyen akár a versben két szó, ekkor irodalmi kép lesz belőlük, s

legyen akár két filmkép, ekkor a film montázsképsora jön létre. A lényeg az, hogy a különbség nem mennyiségi, hanem minőségi. "A filmkocka |...| nem eleme a montázsnek. A filmkocka a montázs sejtje"<sup>[26]</sup> - azaz ugyanannak a dinamikus kompozíciónak a szerves része. A másik lényeges, Eisenstein gondolkodásmódjára nagyon jellemző mozzanat pedig a konfliktus hangsúlyozása. "Tehát a montázs konfliktus. Ahogy bármely művészet alapja mindig is a konfliktus" - például az absztrakt versmérték és az adott vers konkrét ritmusa közti konfliktus, vagy az épület lehetőségeit meghatározó statikai törvények és a gótikus katedrális magas, karcsú tornyai közötti konfliktus. Az összeütközésből származik a drámaiság, ami intenzív hatást gyakorol a nézőre.<sup>[27]</sup>

A montázs nem elsősorban gondolati tartalmú, sem ezekben az 1929-es esszékben, sem a harmincas-negyvenes évek nagy tanulmányaiban, a kései esztétikában. A montázs intellektuális értelmezése egy "aleset", a 1929-es esszékben elemzett montázsképsorok egy csoportjára vonatkozik. S így nem is egy konkrétan, előre meghatározott gondolat felkeltése, nem egy bizonyos asszociáció felidézése a célja. De a film montázsdinamikája mindig drámai feszültséget kelt a nézőben, csak "a belsőégésű motorok robbanássorozatához hasonlítható" feszültséget. A filmkockán belüli konfliktus pedig "rendkívül sokféle lehet: még |...| szüzséjellel is |...|. Filmszerűek azonban az alábbiak: a grafikus irányok (vonalak) konfliktusa, a plánok (egymás közti) konfliktusa, a térfogatok konfliktusa, a tömegek (a különböző fényerősséggel kitöltött térfogatok) konfliktusa, a terek konfliktusa, a tárgynak és a térbeliségnek a konfliktusa és az eseménynek és az időbeliségnek a konfliktusa".<sup>[28]</sup>

Eisenstein részletesen elemzi saját filmjeinek példáin ezeket a formai (grafikai, világítási, térbeli stb.) konfliktusokat, egy másik, tartalmi csoportosítás szerint a logikus, az illogikus, a metrikus, az asszociációs montázsokat. Utóbbiak elsősorban emocionálisak, nem intellektuálisak, mert céljuk a tartalom dinamizálása, s az, hogy e dinamizálás által érjenek el

érzelmi hatást. Itt sem a felkeltendő érzelem van konkrétan meghatározva, hanem a néző érzelmi mozgósítása a cél, pusztán a dinamizmus által. Például a *Patyomkin páncélos* híres kőoroszlán-képsora (az oroszok felemelkednek) csak annyit van hivatva sugallni, hogy "még a kövek is megmozdulnak", nem pedig egy konkrét gondolatot a forradalomról. (Ezért is igazságtalanok Bazin<sup>[29]</sup> és Mitry<sup>[30]</sup> ellenérvei. Bazin szerint Eisenstein túlságosan egyértelműen behatárolja a nézők asszociációit, csökkentve ezzel értelmezési szabadságukat. Pedig egy montázsképsort is lehet többféleképpen értelmezni, bizonyos határok között, egy bizonyos mozgástérben. Mindegyikük minden nézőben más-más képzeteket kelt, csak a sugallt lendület, a dinamizmus élménye hasonló. Mitry szerint a montázs kizökkenti a nézőt a film teréből és idejéből és megszakítja a cselekményt. Holott az oroszokat ábrázoló szobrok a valóságban is ott voltak az ogyesszai tengerparton, az Alupka-palota előtt, és az *Október*-ben ábrázolt szobrok nagy része is ott volt az ostromlott Téli Palotában. A kamera csak kiemelte és egy bizonyos ritmusban mutatta meg a nézőnek e tárgyak képét. A totálból premier plánra váltás is "megszakítja a cselekményt" és a vizuális folytonosságot, mégis, már a némafilmben elfogadott eszközzé, sőt köznyelvi elemmé vált.)

A montázs-elvű dinamikus kompozíció (két kép egymásutánja vagy ellentétje) a filmben már a mozgás ábrázolásában és a mozgás képzetének felkeltésében is jelen van, mert "minden mozgás a montázs töredéke".<sup>[31]</sup> Így egy mozgásfolyamat montázsszerű felépítéséről (szaladó ember, tüzelő fegyver, a tüzelés műveleteinek részekre bontása, a célpont stb. képeinek s a közeli, félközeli és totálplánoknak a váltakozása) tulajdonképpen "egy film-mondattan" segítségével adhatunk számot (ma köznyelvi elemről beszélünk). Eisenstein az egyszerű mozgás-ábrázolástól a bonyolultabb asszociációs-emocionális sorokig elemzi filmjeinek híres montázs-képsorait: a *Sztrájk*-ból a vágóhíd-vérfürdő párhuzamos montázst, a *Patyomkin páncélos*-ból az ogyesszai lépcső-jelenetet, az *Október*-

ből a balalajka és hárfa-párhuzamot , a *Régi és új*-ből a körmenet- és a tejszeparátor-jelenetet. Ezek részletes felidézésére nem térhetünk itt ki.

*A film negyedik dimenziója* című tanulmányban más csoportosítást vezet be. A zenéből vett terminusokkal metrikus, ritmikus, tonális és felhangmontázst különböztet meg. Ezzel még jobban kiemeli a montázs dinamikus jellegét. A domináns és a felhangok viszonya nem az egyszerű párhuzam vagy ütközés, hanem bonyolultabb érzelmi és érzéki összefüggéseket sugall, anélkül, hogy az összefüggés tudatosulna. Ilyen hatáselem például a ritmikai hasonlóság, a sebesség változásainak érzelmi hatása. Ilyen érzéki hatást kelt a vihar és az eső dúrja, az aratás tragikus (aktív) mollja (*Régi és új*) , a "köd az ogyesszai kikötőben" jelenet lírai (passzív) mollja (*Patyomkin páncélos*).<sup>[32]</sup> Az utóbbi kettő a fekete-fehér filmekben belül színtónus-változással is jár (elmozdulás a világosszürkétől a feketéig, illetve a világosszürkétől a ködszürkéig, tejfehérig). Eisenstein már itt jelzi, hogy majd a hangosfilmben a hang nem egyszerűen ismételni, vagy kiegészíteni fogja a látottakat, hanem ellenpontozni. Bonyolult kölcsönhatás lesz a vizuális és az auditív szféra között: audiovizuális montázs. Montázselmélete a későbbiekben egyre árnyaltabb lesz, bár - mint láttuk - soha nem volt leegyszerűsítő, egyetlen lehetséges értelmezést sugalló. A gondolati-érzelmi hatást egyre tudatosabban az érzékivel is növeli. A némafilm vége számára nem a montázs végét, hanem az audiovizuálissá bővítés, a szinesztézia és a polifónia lehetőségét jelenti.<sup>[33]</sup>

#### *Az intellektuális montázs*

Az intellektuális film elméletének programadó cikke a *Perspektívák* (1929). Ebben vitatkozik a Proletkult és utódja, a RAPP művészetfelfogásával (Bogdanov: a művészet - életépítés), és "az eleven ember" ábrázolásának direktívájával, és egy dialektikusabb koncepciót vázol fel. (Ennek elméleti alapjaként Plehanovra hivatkozik. Nem is lehet ez másként, hiszen a marxi esztétika - Lifsic és Lukács György nevéhez fűződő -

rekonstrukciója csak a harmincas évek elején kezdődik majd meg. 1929-ben még nem evidens, hogy a marxizmusnak van művészetelmélete is.) Nem lehet mereven szembeállítani a tartalmat a formával, az élet megismerését az élet építésével - írja. A "tartalmazott" nem passzívan pihen a formában, mint egy kosárban (említettem Tityanovot, aki szintén tagadta a pohár és a bor statikus kapcsolatának mint a tartalom és a forma viszonyának modelljét), hanem a tartalmazás aktív aktus, a szervezés elve, mely áthatja a formát, és meghatározza a kompozíciót. Itt Eisenstein hozzáteszi, hogy mindez az olvasó, vagy a néző tudatának "osztályjellegű befolyásolása" érdekében történik, elválaszthatatlan az ideológiától - de ez megint csak deklaráció marad. Az elemzés tárgya nem az ideológiai cél, hanem a tartalom és a forma dinamikus viszonya és a befogadóra gyakorolt hatás. A megismerés - részvétel, a művészet - szintetikus hatás a befogadóra, mivel a művészet elválaszthatatlan a konfliktustól, a konfliktus pedig a befogadó reagálásának egyre újabb és újabb területeit vonja be a hatás mechanizmusába. Mégpedig nem külön-külön az emocionális, az intellektuális és a szenzuális szférát, hanem mindezt együtt. Vége az érzés és az értelem dualizmusának, az elvont gondolkodás szenvedéllyel és gyakorlati hatékonysággal fog párosulni a jövőben, s erre az "érzéki gondolkodásra" csak az intellektuális film képes - írja Eisenstein.

Ez a cikk még csak megfogalmazza a célkitűzést. A hatásmechanizmus és az érzéki gondolkodás sokkal részletesebb elemzésére - a képzet fogalmának beiktatásával - majd a *Montázs 1938*<sup>[34]</sup> című tanulmányban kerül sor, sőt további közvetítések, a pátosz és a kompozíció analízisével kiegészülve ugyanez a tárgya az egész kései esztétikának, és a *Nem-közömbös természet*<sup>[35]</sup> című terjedelmes kéziratnak is. (A kései tanulmányokban a *Jégmezők lovagja* és a *Rettegett Iván* elemzése mellett többször visszatér a *Patyomkin páncélos* részletes analízisére is.) S e kései művekben már nem elhatárolja a filmet a többi művészettől, nem velük szemben emeli ki lehetőségeit, hanem ellenkezőleg: az irodalom, a festészet és a zene példáival támasztja alá, erősíti meg a filmről mondottakat.<sup>[36]</sup>

Másrészt a *Perspektívák* című cikk elvont és deklaratív - még csak programadó - marad az intellektuális film elmélete szempontjából is. Az itt írottakat később Eisenstein maga is korigálja<sup>[37]</sup> annyiban, hogy az ilyen széles értelemben vett "érzéki gondolkodás" (a hatás az érzéki, az értelmi és az érzelmi szférára egyszerre, szétválaszthatatlanul, a képzet felkeltése által) nemcsak az intellektuális film, sőt nemcsak a filmművészet sajátossága, hanem egyáltalában a művészeté. Ez a goethe-i értelemben vett szimbólum, a sűrített művészi kép .

Az intellektuális film elméletének van egy sokkal konkrétabb elemzése is. Eisensteint a némafilm virágkorában , amikor már kilátásban volt a hangosfilm, az foglalkoztatta, hogyan lehet a némafilmben egyre magasabb absztrakciós szintig eljutni, a látvánnyal fogalmakat felidézni a nézőben. Ennek a kérdésnek gyakorlati próbája az *Október* (a *Régi és új* montázsai inkább emocionálisak), elméleti vonatkozásaival pedig az *Október*ről írott analíziseiben kísérletezett. A némafilm gyakorlatában Eisenstein érte el a legmagasabb absztrakciós szintet. Olyannyira, hogy ezt a szintet már sokan idegennek érezték a némafilmtől. Gyakori az a fajta értékelés, hogy a csúcs, "az igazi", a modell-értékű és mintaszerű montázsfilm a *Patyomkin páncélos* volt, melyhez képest az *Október* már vitatható, mert eluralkodnak benne az intellektuális ötletek. Ezt az álláspontot képviseli Eisenstein francia monográfusa, Jean Mitry,<sup>[38]</sup> a kortársak közül pedig Sklovszkij ítéli az *Októbert* barokkosan túlsúfoltnak.<sup>[39]</sup>

Az intellektuális montázs legismertebb példája az istenek képsora az *Október*ben. A különböző vallások szimbólumainak (Krisztus, Buddha-szobor, mohamedán mecset, eszkimó - azaz pogány - bálvány stb.) montázsja a rendező utólagos értelmezése szerint a vallás elvont fogalmát képes felidézni a nézőben. Több analízise<sup>[40]</sup> ismert arról, hogy mi a vizuális összefüggés ebben a képsorban, és mi a konkrét történelmi motiváció (célzás Kornyilov vallásosságára és militarizmusára, a kaukázusi "Vad hadosztályra", egy "mohamedán



keresztes hadjárat" külsőségeire - ez az asszociáció a kortársak számára nyilván még érthető volt, de az ilyen típusú asszociációs bázis idővel kimerül). És azt is leírja, hogyan született az isten-képsor ötlete, hogyan függ össze mindez a valláshoz való viszonyával stb. - ám ennek ismerete nélkül is érvényesül a képsor szuggesztív, gondolatébresztő hatása. Pedig egyáltalán nem biztos, hogy minden néző eljut az általánosításnak erre a szintjére, a vallás mint fogalom felidézéséig, sőt az sem biztos, hogy a vizuális képekből összeálló képzetet egyáltalán lefordítja szavakra. (Visszatérve a bazini ellenérvre, az intellektuális montázs esetében is létrejön a befogadó értelmezésének szabadsága, egy bizonyos mozgástéren belül. )

Az igazán érdekes azonban az a kontextus, amelybe ez a képsor a filmbe beilleszkedik. (Erre Eisenstein, aki csak az egyes montázsképsorokat elemzi., nem tér ki külön.) "Isten és a Haza nevében" - írja az inzerter. A kép pedig György-keresztek (első világháborús kitüntetések) tömegét, majd az isten-képsort mutatja. Ezzel a látottak ironikus értelmezését adja, s a mai néző számára szerintem ez a domináns. Kerenszkij jellemzését is ironia hatja át. Többször napóleoni tartásban, az ismert napóleoni kéztartással megy felfelé a lépcsőn, de nem halad és soha nem ér fel, mert a kép azt mutatja, hogy újra és újra elindul alulról felfelé. Ez és a szobájában lévő Napóleon-szobor utal nagyratörő álmaira, másrészt mindez groteszk ellentmondásban van azzal, hogy félelmében gyermekként párnába fúrja a fejét, amikor Kornjilov tankjai közelednek Szent-Pétervár felé. Kerenszkij és Kornjilov két kis Napóleonként áll egymással szemben.

A Kornjilov-puccs kitörésekor visszapörgetik III. Sándor cár szobra ledöntésének a film elején látott képsorát. Ez adja a néző értésére, hogy ez az esemény a monarchia restaurációjára irányuló kísérlet volt. A valóságban természetesen nem állították vissza a szobrot. Ez a montázsképsor a rendező történelemértelmezését juttatja kifejezésre, éppúgy, mint a Napóleonra utalók, vagy az a sokat idézett montázs, hogy amikor a parlamentben a

mensevikek beszélnek, egy balalajka húrjainak pengetését látjuk, az üres, hangzatos frázisokat jelzendő. Én ezeket is intellektuális montázsoknak nevezem, nemcsak a fogalom felidézésére törekvő típust. Az utóbbi jobbjára csak célkitűzés maradt. Ma inkább ez az ironikus felhang érvényesül, a történelemnek a montázzsal történő értelmezése. Az intellektuális montázs ma is hat, nem pusztán játék, vagy modorosság. Az *Október*-ben irónia érvényesül mindaddig, amíg a film a polgári forradalom eseményeit mutatja, a bolsevik forradalom győzelmének pillanatát pedig az óra-montázs pátosza jelzi: a különböző helyi időket mutató órák egyre gyorsuló ütemben forognak a szent-pétervári időt mutató óra körül - történelmi pillanat ez. Ez a film záróképe. De a záróképig a filmet irónia hatja át, s ez ma is hatásos.

Természetesen az intellektuális és az emocionális montázs nem filmenként válik külön. Az *Október*-ben ugyan nagyobb szerepe van az intellektuálisnak, de van példa az emocionálisra is. Nem Eisenstein nevezi így - de mi másnak nevezhetnénk a szuggesztív képet a felnyitott hídról, melyen lassan, méltóságteljesen emelkedik a magasba két áldozat holtteste: egy szőke, hosszú hajú nő és egy lóé. A *Régi és új*-ban az emocionális dominál: a pátosz és a lelkesedés képei kísérik a kolhoz tejszeparátorának üzem behelyezését, de a körmenet-jelenet hangulata és montázs-megoldása közeláll az *Október* vallás-képsoráéhoz. A régi ábrázolása ironikus (például a kulák hájas nyaka a *Régi és új*-ban), és gyakran párosul intellektuális montázzsal (utalások Napóleonra, a vallásra, a restaurációra, a mensevikek szólamaira az *Október*-ben), míg az új ábrázolása patetikus, emocionális megközelítéssel (az órák, a tejszeparátor). A húszas évek második felének művei közül ezért evokatívabb ma a történelmi értelemben vett "rég" ironikus ábrázolása, s hatásosabb az intellektuális film (az a film, melyre az intellektuális montázs jellemző). E korszakhoz kötődik az intellektuális film koncepciója. (A korábbi *Patyomkin páncélos* persze él ma is, bár pátosz hatja át, ahogyan él a *Sztrájk* is - ám ott is felsejlenek az irónia jelei).

## *A tőke filmrevitelének terve*

1928-ban az *Október* montírozása közben a rendező tovább töprengett az intellektuális film lehetőségein. Ma általában szkeptikusak vagyunk az önéletrajzi írásokkal szemben, de Eisenstein ebből a szempontból is kivétel: rendkívül tudatos művész és rendkívül tudatos, korábbi önmagára állandóan reflektáló teoretikus. Önéletrajza elsősorban szellemi fejlődésének rajza, kevésbé fontosak benne a szubjektív, személyes mozzanatok. Ezért tőle magától idézzük e gondolat történetét. 1945-ben így foglalja össze:

"|..| a 'tézis', amelyet épp most sikerült a filmvászonon megjelenítenem, tisztán logikai, elvont, ha úgy tetszik - intellektuális.

Tehát lehetséges az absztrakt fogalmak, a logikai formulákban kifejezett tézisek, az intellektuális és nem csupán az emocionális jelenségek közvetlen filmre vitele.

És ez is szüzsé, fabula, szereplők, színészek stb. stb. közreműködése nélkül.

Pontosan úgy, ahogy lehetséges az emocionálisan ható 'attrakciók montázsa' (amely csak kivételes esetben alkalmazza még a 'szüzsé és bonyodalom attrakcióját'), szemlátomást lehetséges az intellektuális attrakció is |...|.

Bármely tézisé. A legelvontabban megfogalmazott tézisé |...|, hisz épp most sikerült ezt megvalósítanunk az egyik legelvontabb filozófiai kérdéssel. Mi több, a nézőre nagy érzelmi hatást gyakorolt: a néző nevetett". (A vallás fogalmáról, az *Október* isten-képsoráról van szó.)

"Tehát elképzelhető egy ilyenfajta filmművészet teljes rendszere, egy olyan filmművészeté, amely képes a tézis absztrakcióját közvetlenül, emocionálisan kivirágoztatni.

Vagyis lehetséges az 'intellektuális film' |...|.

Csak ez a film képes rá, hogy Marxnak *A tőké*-ben lefektetett fogalomrendszerét megjelenítse |...|.

Egem a metodika érdekelt.

És elemző bonckésem függén vájkált abban, ami az *Október*-nek ebben az istennel foglalkozó részében létrejött, s amelyet úgy értékelhetünk, mint a következő, 'intellektuális' stádiumot, a megelőző, 'képi'-hez viszonyítva, amelynek jó példái a *Patyomkin* ogyesszai lépcsőfináléjában felugró (metaforikusan elbődülő) oroszánok."<sup>[41]</sup>

Akkoriban, 1928-ban pedig úgy foglalta össze célkitűzéseit, hogy "az új filmbeszéd szférája nem a jelenség bemutatása |...|, hanem az elvont szociális értékelés lehetősége. Primitíven - ez a hárfa és a balalajka. Az istenek lejáratása. 'Amiért küzdöttünk' - a futószalagon gyártott György-keresztek. Kornyilov restaurációja |...|. Ez a fogás egyelőre csak a vigyorgás elemeihez kapcsolódik és az 'ellenfél' megrajzolásában játszik szerepet. A többi megmaradt a korábbi művek többé-kevésbé patetikus hagyományában."<sup>[42]</sup>

Az "ellenfél", a régi, a polgári társadalomhoz és a polgári forradalomhoz kötődő képek stílusát nevezte korábban ironikusnak, montázstípusát pedig intellektuálisnak, szemben az új ábrázolásának pátoszával és emocionális montázsával. Maga Eisenstein is ezt érzi újabb típusú filmbeszédnek. Olyan "tisza film" megteremtését tűzi ki célul, mely a "játék- és nem játékfilm túloldalán" áll, de az abszolút filmtől is elkülönül. A fogalom tiszta és közvetlen ábrázolásának lehetőségét keresi a film nyelvén. "Ez a mű K. Marx 'librettója' alapján készül és a címe 'A TŐKE' lesz."<sup>[43]</sup>

*A tőke* sohasem készült el, sőt a rendező - több tragikus sorsú töredékével ellentétben (*Que viva Mexikó!*, *Bezsín rétje*) - ennek forgatásához hozzá sem kezdett (erre a sorsra is sok terve jutott: Zamjatin: *Üvegház*, Cendrars: *Sutter aranya*, Dreiser: *Amerikai tragédia*, *A Fergana-csatorna*, *A költő szerelme* - film Puskinról Tinyinov koncepciója alapján stb.) 1929-30-ban előadókörúton volt Nyugat-Európában (Svájc, Hollandia, Belgium, Párizs - Sorbonne), majd 1932-ig az USA-ban és Mexikóban forgatott. Ezalatt még írt az intellektuális filmről,<sup>[44]</sup> de már inkább a hangosfilm művészi lehetőségei (audiovizuális egység a filmben, ellenpont) foglalkoztatták. Hazatérése után már nem tért vissza erre az - evidensen a némafilmhez kötődő - ötletre. Munkafüzetei viszont fennmaradtak<sup>[45]</sup>, s tanúskodnak arról, hogyan értelmezte az *Október* megoldásait, s mit tervezett *A tőké*-vel kapcsolatban. Ezek ismerete nélkül nem lehet hiteles képünk az intellektuális film elméletéről. Teljes szövegüket most először adjuk közre magyarul.

Miért pont *A tőke* volt az az elvont fogalmakkal operáló mű, melynek filmrevitelén Eisenstein gondolkodott? Erre nem ad választ a szakirodalom. Feltevésemet csak két kitérő után tudom megfogalmazni

Nagyon sok könyv filmrevitelén gondolkodott. Több kortársa<sup>[46]</sup> leírta lakását, ahol sok könyv hevert, tele széljegyzetekkel, már-már forgatókönyvként telejegyzetelve, "arra az esetre, ha filmrevinné őket". Ezek regények voltak (Babel, Dosztojevszkij, Zola, Dreiser, Joyce, Dujardin művei), nem tudományos művek. Főiskolai óráin<sup>[47]</sup> is regények filmrevitelének elképzelése során vezette rá hallgatóit a lehetséges dramaturgiai megoldásokra. Ám az intellektuális film modelljéül tudományos művet kellett választani.

Ekkor már, 1928-ban, sejteni lehetett, hogy a marxizmus egyre nagyobb szerephez fog jutni a filozófiában és az ideológiában. De a modern nyelvelméletek is "benne voltak a levegőben" (Bahtyin, Volosinov, Marr könyvei) és nagyon érdekelték Eisensteint. Csakúgy,

mint a modern pszichológia és a az úgynevezett "primitív népek" prelogikus gondolkodása, Lévy-Brühl elmélete, Fraser *Aranyág* című könyve. Külföldi útja során ismerkedik meg ezekkel a művekkel és ennek hatására a harmincas években írott tanulmányaiban majd a beszéd, a belső beszéd, a képzetalkotás, a szenzuális gondolkodás sajátosságait fogja elemezni. A hangosfilm nagy lehetőségének a belső monológot tartja, nagyra értékeli Joyce *Ulysses*-ének írói módszerét. Dreiser *Amerikai tragédiájá*-t úgy tervezi filmre vinni,<sup>[48]</sup> hogy abban Clyde belső monológja ellenpontosza a képen láthatót, a cselekmény kibontakozását. Ez is összefügg az intellektuális film elméletével: csak a film képes behatolni a főszereplő tudatába és vizuálisan rögzíteni gondolatainak lázas száguldását, a valósággal azonos sebességben (az irodalom ehhez "lassú"). Ezek nem a kifejtett gondolatok, hanem az érzelmek, gondolattörédek, belső képek, melyek tudatunkban állandóan felvillannak, majd eltűnnek - a szenzuális (érzéki) gondolkodás elemei, a prelogikus gondolkodáshoz hasonlóak. A tudat a primitív gondolkodásformáktól a tudatosakig a sűrítés felé halad, az intellektuális film az ellenkező irányba: a fejlettebb tudati formáktól a korábbiak felé, az elvont fogalmakat szemléletessé teszi, s ennek emocionális hatása is van. Még egy gondolat, mely a formalista irodalomtudósokkal is rokonítja Eisensteint: Eichenbaum hasonlóképpen írja le a befogadás folyamatát a néző oldaláról 1927-ben.<sup>[49]</sup> (Nem az intellektuális film, hanem egyáltalán a film befogadását.) A néző filmnézés közben "emocionális belső beszéddel" kiegészíti a látottakat, így építi fel a maga belső filmjét.

A frissen megjelent nyelvészeti, pszichológiai és kultúrantropológiai művek, valamint az esztétikaiak (a festészetről és a japán és a kínai művészetekről szólók, az irodalomelméletiek, a zeneelméletiek) azonnal magukra vonták Eisenstein figyelmét. Angolul, németül, franciául mindent elolvasott ezekről, és több történelmi-kultúrtörténeti témáról, amit csak meg tudott szerezni külföldi útjain, vagy az orosz antikváriumokban. A filozófia és a politikai gazdaságtan nem tartozott azok közé a témák közé, melyek ilyen elemi erővel érdekelték

volna, kivéve *A tőké*-t. Amikor már mindenkitől elvárták a marxizmusra való hivatkozást, akkor cikkeinek elején vagy végén volt célkitűzés, vagy "vörös farok", de nem ugyanaz a szenvedélyes érdeklődés és érzelmi töltés kísérte ezeket a sorokat, mint a művészetről szólókat. (Ahogyan láttuk, az első cikktől kezdve végig, lásd például később a műalkotás kompozíciójáról, vagy a színről írott fejtegetéseit.) Ritkán, s csak Plehanov vagy Razumovszkij közvetítésével idézte Marxot, vagy a dialektikáról szólva Engelst (hasonlóképpen Hegelt).

Miért pont *A tőke* filmrevitelét tervezte? Úgy gondolom, *A tőke* módszere tűnt számára alkalmasnak erre. *A pars pro toto* elvét a filmnyelvben nagyon fontosnak tartotta. Például a *Patyomkin páncélos*-ban a cvikker utal viselőjére, a tisztii orvosra. Szimbolikusan, egy bizonyos (negatív) érzelmi töltéssel. A film elején a néző látta azt a képet, amelyet az orvos látott a cvikkeren keresztül: a romlott húson mászkáló kukacokat, s erre az orvos azt mondta: a hús nem romlott. Ezáltal a cvikker a néző tudatában összekapcsolódik az orvossal. Később a hajón fennakadó cvikker jelzi az orvos halálát, s ez - a kihagyás által keltett feszültség révén - hatásosabb, mintha láttuk volna, ahogyan a tengerbe dobják. Ez a *pars pro toto* legtipikusabb példája (más szempontból a filmi metonímiáé, amit többnyire ma is hatásosabbnak, mert kevésbé direktnek érzünk, mint a metaforát).

A munkafüzetekben tovább módosult az intellektuális film koncepciója. Eisenstein *A tőke* filmre vitelével kapcsolatban már nem az elvont fogalmak, s nem a gazdasági vagy filozófiai kategóriák (pl. az. értéktöbblet) közvetlen képi megjelenítését tervezte, hanem azt, hogy meg fogja tanítani a nézőt dialektikusan gondolkodni, azaz rávezeti a nézőt az összefüggésekre. Erre ad lehetőséget a filmnyelv, a *pars pro toto* fogása, mert a részletek utalnak az egészre. Szemléletesek, ezáltal emocionális-szenzuális hatást keltenek, s ezáltal intellektuálisat is: felidéznek a nézőben az egész képzetét. Így lehet gazdasági összefüggéseket megvilágítani, a

mindennapi élet apróságainak látványa gondolati úton elvezeti a nézőt a nagyobb gazdasági-társadalmi összefüggések megértéséig, s *A tőke* ilyen példákkal (is) operál. Ezért *A tőke* alkalmas a filmrevitelre. Ha látjuk filmen, amint a német háziasszony levest főz, akkor megértjük, mit jelent számára a "legalább napi egy tányér meleg leves", amiről gondoskodnia kell (az anyagi gondot, a nyárspolgáriságot, amivel ragaszkodik ehhez), s ez tovább vezethet a gyarmatosítás folyamatának a megértéséig: fűszer (bors) kell a leveshez, a fűszerek megszerzéséért, majd piacáért harc folyik a tőkés nagyhatalmak között, pl. Franciaország is résztvevője ennek a harcnak, a francia nacionalizmus, a Dreyfus-ügy stb. Egy másik példa: a selyemharisnya divatja. Ez megfelel a kínai selyemipar és a selyemkereskedelem tőkései érdekeinek, ellentétes azonban a textilipar más ágazatainak érdekeivel (rövidebbek lesznek a szoknyák, kevesebb anyag kell hozzájuk), másrészt ütközik a korábbi morállal, a konzervatív valláserkölcssel, s így a klérus érdekeivel, tehát az egyház is támadásba fog lendülni, megértjük az érdekkonfliktusok szerkezetét és így tovább. A mindennapi élet tárgyainak és cselekvéseinek, banális apróságainak érzéki képei olyan asszociációkat keltenek, melyek közelebb viszik a nézőt az egyetemes összefüggések intellektuális megértéséhez..

Az intellektuális filmben és *A tőke*-tervben az emocionalitás természetesen nem játszik kiemelkedő szerepet, de nem is szorul teljesen háttérbe. A munkafüzetekben csak megemlített, ezzel kapcsolatos példák (bús öregember, könnyes szem) már jelzik a következő korszak kutatásainak fő irányát: a kompozíció elemzését. A kompozíció alapelve lehet az azonosság: amilyen érzelmi viszonyban van az alkotó az ábrázolt tárggyal, ahogyan értékeli azt, ugyanaz lesz a kompozíció alapelve, s ugyanazt az érzelmet idézi fel a mű a befogadóban is. Ez a "szomorú szomorúság" esete, vagy a *Patyomkin páncélos* pátoszáé. Gyakori azonban a művészetben az ellentét is mint alapelv: az "életigenlő halál" esete. Amikor például Tolsztoj a *Kreutzer-szonátá*-ban és az *Anna Kareninában* a szerelmet a bűn és a halál képeivel írja le, ez az ellentét Tolsztoj érzelmi viszonyát, negatív értékelését fejezi ki.



Tolsztoj bűnösnek tartja a házasságtörő szerelmet, a *Kreutzer-sonátában* pedig a házasságon belüli szerelmet is, magát az érzéki szenvedélyt, s ezzel az ábrázolásmóddal az olvasóban is ambivalens érzelmeket kelt. Az ellenpontos, konfliktusos ábrázolás jobban magával ragadta Eisensteint.

Az emocionális, a szenzuális és az intellektuális hatást ötvözni - ez volt Eisenstein célja, s a nézőre gyakorolt hatás analízise volt az egész életművén végigvonuló alaptémája.

1998

---

\* Megjelent a *Metropolis* Eisensteinnek szentelt különszámában, 1998 ősz (II. évfolyam, 3. szám). p 64-76. *Eisenstein: A Tőke. Az 1927-28-as munkafüzetekből című írása ugyanott olvasható* pp. 77-87. [www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)

[1] *Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Montázs attrakcionov. (1923) In: Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Izbrannije proizvegyenyija v sesztyi tomah. Moszkva: Izdatyelsztvo "Iszkussztvo", 1964-1969. (a továbbiakban: Izbrannije proizvegyenyija) II. pp. 269-273.*

*A Metropolis-beli tanulmányban az akkor, 1998-ban elérhető magyar kiadások filológiai adatai találhatóak. Itt, a honlapomon az újabb Eisenstein-kiadás adatait adom meg: Eisenstein, Válogatott tanulmányok (Szerk: Bárdos Judit): Áron Kiadó, Budapest 1998. pp. 57-62. Csak azoknak a tanulmányoknak az esetében adok meg régebbi magyar kiadást, amelyek nem szerepelnek ebben a kötetben.*

[2] *Cvetovoje kino (1948). In: Eisenstein: Izbrannije proizvegyenyija III. (1964) 579-588. Magyarul: A színes film. In: Eisenstein, Válogatott tanulmányok: Áron Kiadó 1998. pp. 281-290.*

[3] *Szilágyi Ákos: Iván árnyékában. Filmvilág 41 (1998) no.1. p. 13..*

[4] *Vertov, Dziga: Kinokok. Fordulat (1923). Első megjelenés: LEF (1923) no. 3. (ugyanabban a folyóirat számban, amelyben Eisenstein: Az attrakciók montázs című cikke megjelent), magyarul ld: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok . Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. p. 33.*

[5] *Uo. p. 19. Dziga Vertov a Filmszem és a Filmigazság című híradók készítése közben szerzett tapasztalatait általánosítja ebben az írásban és a Filmszem-csoport programját kezdi körvonalazni. ("Kinok" jelentése: filmszem.)*

[6] *Fodor Géza: Bevezető (Vszevolod. Mejerhold A jövő színésze és a biomechanika c. írásához). Színház 28 (1995). no.1. pp. 41-42.*

[7] *Az amerikanizmusról ld: Bárdos Judit: A kiáltvány sem ég el. Filmkultúra. 23. (1987) no.1. pp. 3-9.*

[8] *Néhány dokumentumot a csoportról (Sklovszkij, Tinyanov, Nyedobrovo és Bulgakova írásait) ld. Filmkultúra. 23 (1987) no. 1. pp. 16-39.*

<sup>[9]</sup> E kapcsolatokról ld. Bárdos Judit: Kamera és toll.. A húszas évek szovjet filmelméletéről. A **Filmtudományi szemle** különszáma. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979.

<sup>[10]</sup> Az Excentrizmus című kiáltvány két részlete megjelent: **Filmkultúra** 23 (1987) no. 1. pp. 10-15.

<sup>[11]</sup> ld. az 1. és 4. lábjegyzetet.

<sup>[12]</sup> Az orosz formalista iskola irodalomelméletéről ld. Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. In: Nyíró Lajos (szerk.): **Irodalomtudomány**. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Akadémiai Kiadó, 1970. pp. 143-202., valamint Jefferson, Ann: Az orosz formalizmus története és képviselői. In: Jefferson, Ann-Robey, David (szerk.): **Bevezetés a modern irodalomelméletbe**. Budapest: Osiris Kiadó, 1995. pp. 27-50.

Eisenstein és az orosz formalisták kapcsolatáról ld. Montani, Pietro: *L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni*. In: Montani, Pietro (ed.): **I formalisti, Eizenstejn inedito**. Roma: Studi monografici di Bianco e nero, 1971, pp. 6-19.

<sup>[13]</sup> Sklovszkij, Viktor: **O tyeorii prozi**. Moszkva: Krug, 1925.

<sup>[14]</sup> Eichenbaum, Borisz: Hogyan készült Gogol Köpönyege? In: **Az irodalmi elemzés**. Budapest: Gondolat, 1974. pp. 58–78.

<sup>[15]</sup> Béla megfelelnek az ollóról. In: Eisenstein: **Válogatott tanulmányok**. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 71-78.

<sup>[16]</sup> Hogyan lettem rendező? In: Eisenstein: **Válogatott tanulmányok**. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 47-55.

<sup>[17]</sup> Autobiográfiája. In: Eisenstein: **Izbrannije proizvegyenyija I**. pp. 81–83. Önéletrajz. In: Zalán Vince (szerk.): **Eizenstejn a művészet forradalmára**. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. pp. 14.

<sup>[18]</sup> A forma materialista megközelítésének kérdéséhez. In: Eisenstein: **Válogatott tanulmányok**. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 63-70.

<sup>[19]</sup> Odolzsajtyesz! (1932) In: Eisenstein: **Izbrannije proizvegyenyija II**. pp. 60–80.

<sup>[20]</sup> A forma materialista megközelítésének kérdéséhez. In: Eisenstein: **Válogatott tanulmányok**. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 63-70.

<sup>[21]</sup> Tinyanov, Jurij: **Az irodalmi tény**. Budapest: Gondolat, 1981. Ld. különösen Az irodalmi tény (pp. 5–25.) és Az irodalmi fejlődés (pp. 26–39.) tanulmányokat.

<sup>[22]</sup> Tinyanov, Jurij: A konstrukció fogalma. In: Hankiss Elemér (szerk.): **Strukturalizmus II**. Budapest: Európa Könyvkiadó, é.n. p. 10.

<sup>[23]</sup> V intyereszah formi. In: Eisenstein: **Izbrannije proizvegyenyija V**. (1986) pp. 42–47. A forma érdekében. In: **Eizenstejn a művészet forradalmára**. p. 124.

<sup>[24]</sup> Eisenstein montázselméletének és egyáltalán filmelméletének legjobb összefoglalása: Vajszfeld, I.: Hudozsnyik isszledujet zakoni iszkussztva (**Izbrannije proizvegyenyija II**. pp. 7–26, Frejljli, Sz.: Esztetyika Eisensteina (**Izbrannije proizvegyenyija III**. pp. 5–30.)).

<sup>[25]</sup> Perspektívák In: *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 87-98. A film negyedik dimenziója. In: *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 133-149. A filmforma dialektikus megközelítése. In: *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp.115-131.

<sup>[26]</sup> A filmkocka mögött. In: *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 99-114.

<sup>[27]</sup> A filmforma dialektikus megközelítése. *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 115-131.

<sup>[28]</sup> Uo. pp. 123-124.

<sup>[29]</sup> ”Flahertynél, amikor a főkát vadászó Nanukot fényképezi [...], ez az epizód csak egyetlenegy beállításra szorítkozik. De vajon ez a megoldás nem sokkal inkább magával ragadó-e, mint akármilyen »intellektuális montázs«?” *Bazin, André: A filmnyelv fejlődése*. In: *Bazin, André: Mi a film?* Budapest: Osiris Könyvkiadó, 1995. pp. 29.

<sup>[30]</sup> *Mitry, Jean: A film esztétikája és pszichológiája*, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1968. (A ritmus és a montázs című fejezet, pp. 217–367.)

<sup>[31]</sup> A filmforma dialektikus megközelítése. Uo. p. 129.

<sup>[32]</sup> A film negyedik dimenziója. Uo. p. 143.

<sup>[33]</sup> A vertikális montázs. In: *Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 185-269.

<sup>[34]</sup> Montázs 1938. In: *Eisenstein: In: Eisenstein: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 151-184.

<sup>[35]</sup> Nyeravnodusnaja priroda. In: *Eisenstein: Izbrannije proizvegyenyija III*. pp. 37–432. Egy részlet fordítását A műalkotás szerves egységéről címen lásd: *Eisenstein: A filmrendezés művészete* Budapest: Gondolat 1963. pp. 230-267.

<sup>[36]</sup> A Nem-közömbös természetről lásd *Marie-Claire Ropars: A montázs térhódítása és a kívülvaló gondolata. Eisenstein újraolvasása* In: *Metropolis* 1998 ősz. pp. 140–148.

<sup>[37]</sup> *Eisenstein, Szergej: Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979. p. 328.

<sup>[38]</sup> *Mitry, Jean: Eizenstein*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1960.

<sup>[39]</sup> *Sklovszkij, Viktor: Konyec barokko*. In: *uő: Za szorok let*. Moszkva: Iszkusstvo, 1965.

<sup>[40]</sup> *Ld. A filmforma dialektikus megközelítése c. tanulmányt (Válogatott tanulmányok pp. 115-131.) és A legfőbb lény iránti tiszteletlenség c. fejezetet Eisenstein Premier plánban c. kötetében (pp. 318–340.)*

<sup>[41]</sup> **Premier plánban**. P. 328.

<sup>[42]</sup> Nas oktyabr. In: *Eisenstein: Izbrannije proizvegyenyija. V. pp. 32–35. A mi októberünk. In: **Ejzenstejn a művészet forradalmára. pp. 96–97.***

<sup>[43]</sup> *ibid. p. 98.*

<sup>[44]</sup> *ld. az Odolzsajtesz! című idézett tanulmányt, illetve a Rogyitszja Pantagruel című cikket. In: Eisenstein: **Izbrannije proizvegyenyija II. pp. 300–303.***

<sup>[45]</sup> Iz rabocsih tyetragej 1927–28 godov. *Iszkussztvo kino. (1973) no. 1. pp. 57–67. Magyarul lásd: Részletek A tőke megfilmesítésének tervéből. Filmkultúra 14 (1978) no. 1. pp. 40–46. A teljes szöveg megjelent: A tőke. Az 1927-1928-as munkafüzetekből címen, Metropolis 1998 össze. pp. 77–88. (lásd a \*lábjegyzetet).*

<sup>[46]</sup> *Így pl. Eszfir Sub, Eisenstein otthonában című cikkében. In: **Ejzenstejn a művészet forradalmára. pp. 232–235.***

<sup>[47]</sup> *Nyizsnij, V.B.: **Eizenstein rendezési óráin.** Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1963.*

<sup>[48]</sup> *Erről az Odolzsajtesz! című tanulmányban ír.*

<sup>[49]</sup> *Eichenbaum, Borisz: Problema kinosztyilisztiki. In: Eichenbaum, Borisz: **Poetyika kino. Moszkva – Leningrad: Academia, 1927.** (A filmstiliztika problémái. In: Kelemen Tibor (szerk.): **A film poétikája.** Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978. pp. 15–66.)*

In: Metropolis, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat II. évf. 3. sz. (1998) 64-76.