

A belső monológ a filmben

- Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel -

1.

Eisenstein 1929-30-as nyugat-európai körútja során az európai értelmiség sok kiemelkedő személyiségével találkozott, írókkal, festőkkel, színházi- és filmrendezőkkal, tudósokkal, Pirandelloval és Einsteinnel, Freuddal és Shaw-val stb. Csak Párizsban például Barbusse-szel, Marinettivel, Abel Gance-szal, Gordon Craiggel, Jean Cocteau-val, Aragonnal, Eluard-ral, Fernand Léger-vel. Számára a legfontosabb az volt, hogy megismerkedhetett James Joyce-szal. Joyce-ot régóta csodálta azért, mert az író lerombolta a gondolati és érzelmi világ ábrázolásának addig érvényes irodalmi hagyományát és a belső világ ábrázolásának új módját teremtette meg.

Szergej Mihajlovics Eisenstein párizsi otthonában látogatta meg Joyce-ot, aki csak a munkájának élő, szerény, derűs, sőt joviális ember benyomását keltette benne. Órákat töltöttek együtt. Kölcsönös érdeklődésükről és nagyrabecsülésükről biztosították egymást, majd a látogatás végén a házigazda kézzel tapogatózva keresni kezdte a vendég kabátját. A rendező így emlékszik vissza a látogatás végére később:

“És csak most döbbenek rá, hogy mennyire gyengén lát ez a majdnem vak ember. Valószínűleg külső vaksága fejlesztette ki azt a mélyreható belső látást, amellyel az ember belső világáról írt az *Ulysses*-ben (és az *Iffjúkori önarckép*-ben) a belső monológ varázsos eszközével.

Roppant kínosan érzem magam.

Hiszen épp most kért meg nagy hévvel, hogy okvetlenül mutassam meg neki a filmjeimet, mivel érdekli a filmnyelv területén folytatott kísérletezésem (mint ahogy engem vonzanak az ő, számomra oly rokon kísérletei az irodalom területén).

Hisz épp most dedikálta nekem az *Ulysses* egy példányát.”^[1]

A látogatás során az író felolvasta Leopold Bloom belső monológjának egyes részleteit, a rendező pedig lelkesedéssel beszélt arról az írói módszerről, amely érzékeltetni tudja az érzelmek és az asszociációk szimultán áramlását a tudatban. A maga részéről annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a hangosfilm a továbbiakban majd még hitelesebben és kifejezőbben tudja megjeleníteni a belső monológot, legalábbis a lehetősége megvan erre. Akkoriban ezen gondolkodott. 1929-30 ugyanis, túl az első amerikai kísérleteken és sikereken, a hangosfilmre való áttérés és az ezzel járó esztétikai válság időszaka Nyugat-Európa számára. A Szovjetunió késésben van, sőt, részben azért küldték hosszú tanulmányútra Eisensteint, és asszisztensét, Grigorij Alekszandrovot, valamint operatőrét, Eduard Tisszt, hogy tanulmányozzák a hangosfilm technikáját. Eisenstein még az útra kelés előtt, híres nyilatkozatában^[2] hangsúlyozta, hogy a hangosfilm rendezése közben arra kell törekedni, hogy a hang ne a látottak ismétlése, hanem zenei ellenpontja legyen. Ha ugyanazt a hangulatot sugallja, sőt sulykolja, mint amit a kép, akkor ezzel a film a könnyebb ellenállás, a kíváncsiság kielégítése és a naturalizmus, a “valóság-illúzió” irányába halad, azaz ez a megoldás tönkreteszi a montázs művészetét, megszünteti a montázs által a nézőben keltett termékeny feszültséget, és beszélőfilmmé kommercializálja, silányítja a filmet.

Joyce ugyan nem láthatta Eisenstein filmjeit, de ez a koncepció annyira mély benyomást gyakorolt rá, hogy később úgy nyilatkozott: ha valaha filmre vinnék az *Ulysses*t, csak két ember lenne képes erre. Walter Ruttmann vagy Eisenstein.

Eisenstein a nyugat-európai, amerikai és mexikói út után 1932-ben visszatér a Szovjetunióba. Azt a meglepő kijelentést teszi, hogy a hangosfilm anyaga a monológ, nem a dialógus.^[3] Ezzel elhatárolja magát a korai hangosfilmben gyakori, *semmitmondó beszélő*filmtől, másrészt azt jelzi, hogy őt a belső beszéd és a belső monológ érdekli, s a hangosfilmet ennek megjelenítésére is alkalmasnak tartja. Ismét az *Ulysses*re hivatkozik. Abban látja a könyv jelentőségét, hogy a regény bemutatja a gondolkodás folyamatát mint szavak és képek áradatát, vagyis abban, amiben ma is látjuk, hogy tudniillik tudatáram-regény. Az asszociációk, emlékképek, érzelmek az “alogikus gondolkodás” részét képezik.

Az irodalom általában “lassú”: nem tudja követni az alogikus gondolkodás sebességét, a kimondott szavak, a megformált mondatok lassabban peregnek, mint tudatunkban a gondolatok. Hogyan követik egymást tudatunkban a gondolatok? Eisenstein leírása szerint néha vizuális képek kísérik őket, szinkron, vagy aszinkron hanggal. Néha megformált szavak fordulnak elő a gondolatfolyamban, néha csak szótöredékek, nem teljes mondatok, esetleg csak indulatszavak, néha szenvedélyes, összefüggéstelen beszéd. Képek, hangok, beszédfoszlányok, néha külön-külön, néha együtt. Az így leírt *belső beszéd* izgatott lelkiállapotban, drámai helyzetekben még összefüggéstelenebbé, zaklatottabbá, ezáltal heterogénebbé válik. Ennek a belső beszédnek a visszaadásában az irodalom vagy a retorikára szorítkozik (a gondolatok terjedelmes visszaadására a regényben), vagy a drámákban szokásos “félre” monológok külsődlegességére (a szereplők gyakran külön monológban mondják el a közönségnek, amit gondolnak). Eisenstein úgy véli, hogy – mint Leopold Bloom belső monológja mutatja – a belső beszéd ábrázolását csak Joyce oldotta meg az irodalom szigorú keretei között, az irodalom műfaji törvényeinek megfelelően. A hangosfilm alkalmas arra, hogy rekonstruálja a tudatáramot és annak sebességét. Ilyen értelemben a hangosfilm egyik nagy művészi lehetősége a belső monológ, nem pedig a technikai adottságból következő konvencionális megoldás, a banális dialógus.

A harmincas években is szenvedélyesen foglalkoztatta Eisensteint az alogikus vagy prelogikus gondolkodás szerepe a művészetben, s ennek irodalmi példájaként többnyire Joyce-ot említi (elődjeként pedig Dussardint). Főiskolai óráin többször idézett Joyce-ból, forgatókönyvírói gyakorlatokon hallgatóival Joyce prózájának egyes passzusait íratta át scriptté. (Az 1934-es írókongresszuson Radek támadta Joyce-szot mint a polgári dekadencia képviselőjét, míg Eisenstein megvédte. 1937 az az év, amelytől fogva Joyce nem lehetett a nyilvános beszéd tárgya a Szovjetunióban.)

Joyce életművéből Eisenstein számára a legérdekesebb a *Finnegan's wake*, azaz a *Work in Progress*. Lenyűgözte, amikor az előbbieken említett személyes találkozásuk alkalmával Joyce feltett egy lemezt, melyen ő maga olvasta fel ennek egy részletét, az "Anna Livia Plurabell" címűt, s hangjával tisztán érzékelhetővé tette a szöveg titokzatosságát, kifürkészhetetlenségét.^[4] "Milyen szimbolikus megfelelője ez az ő kóborlásainak az emóciók belső mozgásának tekervényein és a belső beszéd belső szerkezetén! [...] Az *Ulysses* utáni műve nyelvi vonatkozásban azt tükrözi, hogy az általános káoszból hogy születnek az egyes nyelvek, és a nyelvi őserő differenciálatlan ötvözetével íródik majd".^[5] Nemcsak a *Work in Progress* spontán, asszociatív szóáradata, de Joyce előadás-módja is a harmincas évek vezető szovjet nyelvészének, Marrnak az előadásaira emlékeztette a művészt. Eisenstein feljegyzéseiből ugyanis arra következtethetünk, hogy Marr a nyelv eredetéről, illetve az ősi szótövekről szóló híres elméletét előadásai során utánozhatatlanul bonyolult és díszes intonációival is igyekezett illusztrálni. Egyszóval, Eisenstein úgy vélte, hogy Joyce művészileg ragadja meg azt, amit a nyelvész tudományosan tárt fel: "az egyik az egyetlen tudományos módon, a kutatás és az erudíció egységével, a másik pedig hatalmas erudícióval megerősített művészi úton ereszkedik le a szóképzés legmélyebb titkaiba".^[6]

A prelogikus gondolkodás azonban nemcsak Joyce-szal kapcsolatban merül fel Eisensteinnél. A művészetről való gondolkodását szinte végigkíséri ez a fogalom, a harmincas években pedig egyenesen dominánssá válik. Húszas évekbeli koncepciójának pszichológiai alapja a behtyerevi reflexológia volt (inkább, mint a pavlovi). Asszociációelmélete mögött talán sejthetjük Freud hatását is. Egész életében kacérkodott a pszichoanalízissel. A húszas évek második felében Lurija baráti köréhez tartozott. Vigotszkij művészetfelfogása is hatott rá.^[7] A harmincas évektől élete végéig foglalkoztatta a belső beszéd, az érzéki (szenzuális) gondolkodás és a képzet mibenléte. Kortársaihoz hasonlóan úgy gondolta, hogy a prehistorikus gondolkodást és az elmeműködés kezdetlegesebb fázisait kell tanulmányozni ahhoz, hogy megismerjék a kognitív folyamatot, mert e korai formák jelen vannak a mai tudati tevékenységben (például a mű alkotása és befogadása során a befogadóban felvillanó érzéki képek formájában). Vigotszkij és Lurija a gyermeki tudatot, az írásbeliséggel nem rendelkező népek kultúráját és szellemi fogyatékos betegeket vizsgáltak ebből a célból. Az akkoriban népszerű etnológiai munkák közül Lévy-Brühl-től *A primitív gondolkodás* és Fraser-től *Az aranyág* volt rá a legnagyobb hatással.

Miben különbözik Eisenstein koncepciója kortársaiétól? A Volosinov nevéen, 1929-ben megjelent *Marxizmus és nyelvfilozófia* (közismert, hogy e könyv igazi szerzője, vagy legalább társszerzője Bahtyin volt)^[8] a belső beszédet a társadalmi kontextusból származó, belsővé tett dialógusként fogja fel, míg Vigotszkij^[9] (1934-ben megjelent) *Gondolkodás és beszéd* című könyvében a belső beszédet a gyermek egocentrikus beszédéből származtatja. Eisenstein mindkettőjükkel szemben úgy véli, hogy a belső beszéd nem nyelvi aktivitásból ered, sem a dialógusból, sem a monológból. Fogalmak és tisztán érzéki minőségek keveréke, azaz “érzéki gondolkodás”. Másrészt Eisenstein vitatkozik Marral is. Marr a beszédet a munkafolyamatból eredeztette. Lévy-Brühl kutatási eredményeit bizonyítéknak tekintette arra, hogy a nyelv és a gondolkodás a termelési és társadalmi struktúra származéka. Eisenstein hivatkozik ugyan

Marra, de finom különbséget tesz: vannak lélektani működések, melyek nem változnak a munkafolyamat történelmi változásaival szinkronban. A mindennapi szokások és hiedelmek, s a művészi alkotás és befogadás során tudatunkban felvillanó képek a gondolkodás korai (prehistorikus) formáival rokonok.

Eisenstein a prehistorikus gondolkodás továbbélését tanulmányozta az akkoriban sokat idézett példákon kívül az általa jól ismert keleti (japán, kínai) kultúrákban is, mexikói útja során pedig az ottani rituálékban. “A japán is, a kínai is nyelvében megőrizte azt a bizonyos őslógikai, érzéki nyelvi törvényszerűséget, amelyet egyébként mi is használunk, amikor magunkban, belső beszéddel beszélünk.”^[10] Az emocionális-szenzuális gondolkodásban még nem differenciálódott a mindennapi gondolkodás, a tudomány és a művészet. Ha a művészetben nagy emocionális hatással szemléletessé teszünk egy tézist, akkor “ez hasonlít annak fordított folyamatára, ami a gondolkodás fejlődése során végbemegy, a primitív formáktól a tudatos gondolkodásformáig [...]. Tehát fokozatosan, progresszíven, fejlődése során, a tudat a sűrítés felé halad. Mindegy, hogy a népek tudati fejlődésének folyamatában vagy a gyermeki pszichikum alakulásának metszetében vizsgáljuk a kérdést. Tehát az én “intellektuális mozim” módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok. A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.”^[11]

Milyen közvetítést talált Eisenstein, ezen a pszichológiai alapon, az intellektuális film és a művészet mindig érzéki természete között? Intellektuális filmnek 1929-ben azt a fajta némafilmet nevezte, amely elvont fogalmak felidézésére is képes - pl. az *Október* -, és a nézőt rávezeti az összefüggések megértésére^[12]. A harmincas években az ábrázolás és a képzet (újabb fordításban: az ábrázolat és a sűrített művészi kép)^[13] kategóriáit vezeti be, s ezzel a kategória-párral jellemzi a művészetnek azt a sajátosságát, hogy a befogadót aktív

szellemi munkára inspirálja. Leírása szerint a mindennapi életben is gyakran lejátszódik tudatunkban az a dinamikus folyamat, melynek során sok ábrázolatból létrejön és bevésődik egy sűrített kép. Példaként azt a mnemotechnikai eljárást említi, amikor meg akarta jegyezni a név nélküli New-York-i utcákat, akkor ebből a célból asszociációk, vizuális és hangképek sorát kapcsolta egy számhoz. A bevésés során kiesett a közbülső láncszemek sora, közvetlen, egyenes és azonnali kapcsolat jött létre a kép és a fogalom között. Amikor már megteremtődött a 42. utca képe, akkor már nem kellett mindig felidézni az egész asszociációsort. Egy másik példa: az óra számlapjának ábrázolata és az idő általánosított képe is úgy kapcsolódik össze tudatunkban, hogy előzőleg számtalan asszociáció teremtette meg kapcsolatukat, de ezek az asszociációk idővel háttérbe szorultak. A kapcsolat automatikus, nem tudatosul. Zaklatott lelkiállapotban az ábrázolat és a kép közötti harmonikus kapcsolat felbomolhat: ránézünk az órákra, mégsem tudjuk, hány óra van.

A műalkotás ösztönzi az itt leírt lélektani folyamat kialakulását. Azáltal, hogy nem megadja a kívánt képet, hanem a kép létrejöttét idézi elő a nézőben. A szerzőnek van egy általánosított képe, amely emocionálisan megtestesíti számára a témát. Ezt a képet olyan ábrázolatokra bontja le, melyek egymásutánjából, összefüggéséből a nézőben hasonló kép jön létre. A színészi munkát is ez a dinamizmus jellemzi. A színész arra törekszik, hogy a szereplő jelleme a néző szeme láttára alakuljon ki, ne eleve adott legyen. Ezért nem elsősorban külsőségekkel jellemez, hanem hiteles cselekvések sorával, melyek egymás mellé állítva felidéznek bennünk a szereplő képzetét.

Míg Eisenstein a húszas években reflexként értelmezte az ábrázolatok sorától a sűrített művészi képig megtett utat, a harmincas években úgy írja le ugyanezt, mint a tapasztalat nem-tudatos szintjét. Mind az alkotást, mind a befogadást dinamikus folyamatként elemezte, melyben az érzéki gondolkodásnak, az érzelmi telítettségnek és az intellektusnak egyaránt

szerepe van. A művészetpszichológiában Eisenstein áttért a reflexológiáról a prehistorikus gondolkodással és a belső beszéddel rokon szenzuális-emocionális gondolkodás kategóriájának kidolgozására. Szemlélete differenciálódásának egyik oka az is lehet, hogy kicsit száraznak, szűkösnek érezte már a – Brecht "intellektuális színház"-elvével rokon – "intellektuális film"- elméletet.^[14] (Amely egyébként alig volt több, mint tézis, mint az 1929-es cikkekben meghirdetett program. Megvalósult gyakorlatként csak az *Október* című filmre hivatkozhatunk.) Közvetítést keresett a művészet érzéki-érzelmi és intellektuális hatása között. Korának nyelvészeti, pszichológiai, kultúrantropológiai koncepciói és olvasmányélményei egyaránt hatottak rá, inspirálták, segítették ebben.^[15]

2.

Eisenstein a huszas években első négy filmjével sikert aratott, elismert rendező lett. Hazájában is, külföldön is. (Igaz, a *Patyomkin-páncélos* berlini sikere /1925/ hívta fel rá igazán a figyelmet otthon, de ezelőtt bemutatták a *Sztrájkot* /1924/ utána az *Októbert* /1927/ és a *Régi és újat* /1928/ Mind a négy filmet játszották a Szovjetunióban.) Nyugat-európai körútja diadalút volt. Ha filmjeinek bemutatását nem is engedélyezték mindenhol, (például Párizsban sem), az Európa-szerte ismert rendező előadásokat tartott a Sorbonne-on, Zürich-ben, Berlinben, Hamburgban, Londonban, Cambridge-ben, Antwerpenben, Amsterdamban, Brüsszelben.

Párizsban Eisenstein egy hat hónapos szerződésre kapott ajánlatot a Paramount cég képviselőjétől.^[16] Az 1926 decemberi New-York-i bemutaton ugyanis a *Patyomkin-páncélos* akkora sikert aratott, hogy superlativusokban beszéltek róla, operatőri- és montázs eljárásait utánózni kezdték. Hollywoodban többen úgy gondolták, hogy Eisenstein friss levegőt, új lendületet hozhatna az amerikai filmgyártásba, hiszen akkor már évek óta szokásban volt az európai rendezők és színészek "importja". Ahogyan Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim,

Joseph von Sternberg, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Maurice Chevalier, Pola Negri, úgy Eisenstein jelenléte, munkája is kívánatos – vélték akkor Hollywoodban (a Metro-Goldwyn-Mayer és a United Artists is fontolóra vette meghívását, de végül a Paramount tett konkrét ajánlatot). Miután elintéződött, hogy a Szovjetunióban meghosszabbítsák tartózkodási engedélyét (eredetileg egyéves külföldi tartózkodásra kapott szabadságot), és az amerikaiak elfogadták azt a feltételét is, hogy továbbra is - mint az egész külföldi utazás során - együtt maradhat és dolgozhat Alekszandrovval és Tisszével, aláírta a szerződést.

Végre láthatja Amerikát, a felhőkarcolókat, a Harlemet és a chicago-i gengsztervilágot, vagyis azt a társadalmat, amelyet Theodore Dreiser az *Amerikai tragédiában* megörökített, és végre találkozhat Griffith-szel és Chaplinnel – álmodozott. New Yorkban valóban megismerkedett Griffith-szel. Előadást tartott a Columbia Egyetemen (Dewey elnökölt) és Bostonban a Harvardon. Itt bemutatták a *Régi és új* című filmjét is. Módja volt újra hangsúlyozni azt a régi elvét, hogy alkotóművészként nem egy bizonyos, meghatározott gondolatot akar szuggerálni a nézőknek, hanem a gondolkodási folyamatot kívánja ösztönözni (amit korábban a montázssal, később a képzzettel kapcsolatban emelt ki), mint ahogy azt is kifejtette, hogy a hangosfilm előtt álló feladat nem az egyre jobb hangeffektusok előállítása, hanem az, hogy elvont gondolatokat, új eszméket idézzon fel, új gondolkodásmódot teremtsen.

Végigutazta a kontinenst, megérkezett Hollywoodba. Megismerkedett Garbóval, Dietrich-hel, más sztárokkal, producerekkel. Csak Chaplin bűvölte el, vele kötött barátságot (sokat időztek együtt, kirándulásokat tettek Chaplin yachtján, teniszezték). Itt érték az első politikai támadások. Cikkek jelentek meg a “vörös kutyáról”, a “kommunistáról”, a “zsidó bolsevikról”, akit a kezdődő gazdasági világválság idején a Paramount “siker zsidó producerei” importáltak, hogy propagandafilmeket készítsen, s ezzel fenyegeti az amerikai

életformát, hogy mégiscsak hazafiatlan cselekedet volt Eisensteint Amerikába hozni. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság (“Fish Committee”, House Committee on Un-American Activities) sajtókampányba kezdett, s ezzel meg tudta akadályozni, hogy Eisenstein akár csak egy filmet is befejezzen Amerikában. Még meghívták Lubitsch partijára, ahol lefényképezték Marlene Dietrich-hel és Joseph von Sternberggel együtt, s ez a kép is megjelent a lapokban, ám a levegő már megfagyott körülötte. Bukott embernek számított.

Eisenstein először az *Üvegház* akarta filmre vinni (Zamjatyin *Mi* című regényéből a brit, de akkoriban Amerikában élő Ivor Montagu írta a forgatókönyvet.) A science fiction megfilmesítésében a vizuális megoldás – az emberek között húzódó üvegfalak léte, majd lebontása - lett volna a művészi kihívás a rendező számára. Ezt a javaslatát elvetették.

Ezután realiztikusabb történetet keresett “kis filozófiai felhanggal”. Ezt megtalálta Blaise Cendrars francia író *Arany* című regényében. A Montaguval közösen írt, *Sutter aranya* című forgatókönyv nagyon megnyerte a Paramount munkatársainak tetszését. Mégsem fogadták el. Destruktívnak tartották az 1848-ban a kaliforniai aranyláz idején játszódó történetet, amely bemutatja, hogy az aranyláz hogyan vezetett az ember és a természet pusztulásához.

Ekkoriban már folyt a sajtókampány, sőt már tüntetés is volt, névtelen fenyegetések érkeztek arra az esetre, ha nem tiltják ki Eisensteint Amerikából. Egyes források szerint a Paramountban immár nem is akarták, hogy a rendező bármelyik tervéből film legyen. Ezek után éppen ezért – vagy legalább részben ezért – ajánlották föl neki az *Amerikai tragédia* megfilmesítésének lehetőségét. A megfilmesítés joga ugyanis akkor már öt éve a Paramount birtokában volt, ám hiába ajánlották fel azt Griffithnek, Lubitschnak, másoknak, eddig senki sem vállalkozott rá.

Eisenstein azonban kapva kapott az ötleten. Személyes kapcsolata is volt a regény írójával. Dreiser meglátogatta őt korábban, 1927-ben, Moszkvában, s a rendező is töltött pár napot az író Hudson-parti villájában. Nagyon kedvelte a terjedelmes regényt, tipikusan amerikaiak tartotta, nemcsak a történetet, hanem a konfliktust is: a formális jog függetlenedését az embertől, az igazságtól. (Számára a *Sutter aranya* is erről szólt: Sutter farmer ellenezte az aranylázat, mégis az övé lett az arany, mert az ő földjén találták, s ott ez a konfliktus forrása.)

Nagyon kedvére való volt a feladat azért is, mert számos lehetőség nyílt a művészi kísérletezésre a hanggal, a belső monológ alkalmazására. S mint Ivor Montaguval közösen írt forgatókönyve^[17] bizonyítja, élt is vele.

Nemcsak a sajtókampány, hanem valószínűleg már Eisenstein értelmezése is lehetetlenné tette a filmstúdió számára, hogy a film elkészüljön. A regény aprólékosan bemutatja hősének, Clyde-nak a nevelődését, a bigottan vallásos anya szerepétől kezdve az első szexuális kalandokon át egészen addig, hogy a feltörni vágyás teljesen elhatalmasodik az alapjában véve gyenge jellemen. Mindezt a társadalmi és egyéni motívumok részletes rajza teszi teljessé. Clyde, mint munkavezető, viszonyt folytat egyik beosztottjával, egy munkáslánnyal. Roberta teherbe esik. Közben egy gazdag tőkés lánya, Sondra beleszeret Clyde-ba. Ez a házasság lehetővé tenné a fiú számára a karriert, a jólétet és felemás társadalmi helyzetének rendeződését. (Clyde ugyanis egy gazdag gyáros szegény, alulról jött rokona). A konfliktust Eisenstein később így foglalja össze:

“Clyde előtt a következő dilemma áll: vagy örökre lemond a karrierről és a társadalmi sikerről, vagy ... meg kell szabadulnia első szerelmétől.

Clyde-ot a döntés pillanatáig pszichikailag már annyira "megdolgozták" kalandos összeütközései az amerikai valósággal, hogy hosszú belső küzdelem után (melyet, igaz, nem erkölcsi elveivel, hanem saját laza jellemtelenségével folytat) végül az utóbbi mellett dönt. A bűntény részleteit "a tapasztalatlan bűnöző aggályos gondosságával gondolja végig."^[18]

Clyde csónakázni viszi Robertát:

"A csónakon tetőzik a konfliktus a leány iránti szánalom és gyűlölet, a jellemtelen határozatlanság és a csillogó anyagi jólét iránti mohó vágy között.

A csónak felborítása félig tudatosan, félig öntudatlanul, vad belső pánik kíséretében történik.

A lány elmerül.

Clyde otthagyja, menekül az előre eltervezett úton, de fennakad a menekülés önkezeivel font szálainak előre nem látott hurokjaiban.

Az eset a csónakon úgy történik, ahogy az ilyen esetek történni szoktak: anélkül, hogy az elkövető maradéktalanul tisztázta, végiggondolta volna tettét, differenciálatlanul, zavarosan."^[19]

Eisenstein és Montagu koncepciója – mint látjuk - nem hangsúlyozza túl a társadalmi determinánsokat, sőt, legalább akkora jelentőséget tulajdonít a jellemvonásoknak, az érzelmi motívumoknak. A dramaturgiai szabályoknak s a véletleneknek is megvan a maguk szerepe.

Visszatérve a regénybeli konfliktusról Eisenstein és a Paramount konfliktusára, éppen az amerikai cég az, amelynek képviselői szerint le kell egyszerűsíteni és el kell dönteni a dolgot.

Ismét Eisensteint idézem:

“Bűnös-e az ön értelmezése szerint Clyde Griffiths, vagy sem? – tette föl a kérdést a Paramount kaliforniai bírának ’bossa’, Ben. B. Schulberg.

- Nem bűnös – hangzott a válaszunk.

- De hisz ez esetben az önök forgatókönyve hallatlan kihívás az amerikai társadalommal szemben [...]. Nekünk inkább egy egyszerű erőteljes rendőrségi história kéne egy gyilkosságról és egy fiú meg egy lány szerelméről – felelték sóhajtva.”^[20]

Függetlenül az “Amerika-ellenes” politikai hisztériától, Eisenstein tényleg képtelen volt kommerszfilmet készíteni a ”boy meets girl” sémára.

A regény második fele azt mutatja be, hogy Clyde-ot hosszadalmas jogi procedúra után a morál és az igazság nevében elítélik és kivégzik, pedig a gyilkosságban *formálisan* ártatlan. (Korábban tervezte ugyan a gyilkosságot, de a csónakban már visszariadt tőle, sőt kísérletet is tett Roberta megmentésére.) De az ügyvédek nem azért védik, mert ártatlannak tartják, hanem azért, mert ez saját karrierjüket szolgálja, az ügyész pedig azért vádolja, mert a kemény, rettenthetetlen erkölcsvédő pozíciója javítja esélyeit a közeledő választásokon. Dreiser társadalomkritikája élesebb, mint Eisensteiné, és a társadalmi motívumok sokkal nagyobb mértékben determinánsak az író szemléletében, mint a forgatókönyvírókéban. Erőteljesebben, naturalista módon érvényesül nála az alapeszme, hogy az áldozatot (vagy a bűnöst) “ugyanaz a társadalom ülteti villamosszékre, amelyik gyilkosságba hajszolta.”

Ma, 2001-ben, elfogulatlanul elolvasva a regényt és a forgatókönyvet, úgy látom, a mondottak tekintetében nagy hangsúlykülönbség van a két mű között. A forgatókönyvírók a feldolgozás során jelentősen lerövidítették az igazságszolgáltatást ábrázoló második részt, amely a társadalom felelősségét, bűnösségét és képmutatását helyezi középpontba. Így inkább az anya felelősségét hangsúlyozzák, aki vallásossága miatt képtelen arra, hogy amikor

kegyelmet kér fia számára, határozottan és egyértelműen válaszoljon arra a kérdésre, vajon hisz-e fia ártatlanságában. (Persze ez a motívum is benne van a regényben.) Emellett a kivégzést sem mutatják be.

Az átalakítások ugyanakkor nem idegenek a regénytől. Az első részen a forgatókönyvírók csak olyan húzásokat hajtottak végre, amelyek teljesen elfogadottak és gyakoriak egy regény filmre történő adaptációja során. Ilyen húzások és összevonások a következők: Clyde-nak – a regénnyel ellentétben - csak egy testvére van (Esta, akinek a sorsa mintegy dramaturgiai ellenpontként vetíti előre az övét); lerövidül a Robertát megelőző szerelmi kalandok sora; s kevesebbszer ismétli meg a hős a döntési helyzetekben rá jellemző hosszas hezitálást. Ezek a mindenképpen szükségesnek látszó dramaturgiai átalakítások mindenekelőtt a cselekmény drámaiságát fokozzák, az értelmezést pedig csak annyiban módosítják, hogy kevésbé engedik érvényre jutni a társadalmi determináltságot. Más kérdés, hogy amikor Eisenstein 1932-ben, már Moszkvában egy cikkben^[21] visszatér erre a témára, akkor ő maga hangsúlyozza az amerikai társadalom felelősségét és saját koncepciójának társadalomkritikus voltát. De ha nem ezt az utóbbi cikket, hanem magát a forgatókönyvet vesszük alapul, akkor számomra a fenti értelmezés tűnik helyesnek.

A forgatókönyv többször alkalmaz belső monológot. Mialatt a képen történik valami, az egyik szereplő (többnyire Clyde, az ítélet után az anya) hangját halljuk. Ez a hang nem része a dialógusnak, hanem azt mondja el, amit a szereplő gondol. A belső monológnak, melynek az a funkciója, hogy érzékeltesse a motívumok harcát, a film kulcsjelenetében van a legnagyobb szerepe.

“Öld meg, öld meg” – és Roberta belévetett hitétől boldog, sugárzik belőle az élet öröme “Ne öld meg, ne öld meg” – a csónak szinte hangtalanul suhan a sötét fenyők mellett. Clyde arca feldúlt a benne zajló küzdelemtől, és a távolból egy vízimadár elnyújtott kiáltása hallatszik.

"Öld meg, öld meg" – végül ez győz, és akkor átsuhan az agyán az anyja emléke. "Kisfiam, kisfiam" – jön elő gyermekkorá mélyéről a hang, s ahogyan a "Meg ne öld, meg ne öld" kerekedik felül, úgy hallja Sondra olyannyira más hangján. "Fiacskám, fiacskám" és Sondra képének és mindannak, ami hozzá tartozik, a hatása alatt az "Öld meg, öld meg" egyre keményebbé és kitartóbbá válik és Roberta tovakodó képével együtt még sürgetőbb és követelőbb lesz, aztán Roberta arca, amely a férfi iránti hűségtől és a megkönnyebbüléstől..sugárzik, s a haja látványa, amelyet Clyde úgy szeretett simogatni, és felerősödik a "Meg ne öld, meg ne öld" és gyengéden kiszorítja a másikat, s most nyugodt, biztos és végleges lesz. Vége a konfliktusnak. Sondrát örökre elvesztette. Most már soha, de soha többé nem lesz elég ereje ahhoz, hogy megölje Robertát."

Majd a haláleset után:

"Gondolatai hangja szólani kezd:

- Nahát, Roberta elment – ezt kívántad – nem te ölted meg – baleset volt – szabadság - élet

S aztán nagyon halkán, gyengéden, mintha csak a fülébe suttogna valaki, a hang így szól:

Sondra.

A lány nevetése, kedves hangja."^[22]

Kép, külső hang (a madaré), belső hang (az emlékképeké: az anyáé, Sondráé) nagyon szoros egységbe olvad, felváltva villan fel hol az egyik, hol a másik, miként elméleti fejtegetéseiben a szerző is felhívja erre a figyelmet: "A külső cselekvések bemutatásával egy időben a felvevőgép bemászott Clyde belsejébe, tonálisan és vizuálisan a gondolatok lázas száguldását kezdte rögzíteni."^[23] A hangosfilm anyaga a belső monológ, nem a dialógus – idéztem feljebb Eisensteint. Az idézet azonban azt is megmutatja, hogy a belső monológ tulajdonképpen dialógus, az ében élő kettősség, a belső konfliktus kifejeződése. A rendező látásmódja inkább Bahtyin-Volosinovéval rokon, nem Vigotszkijével, ha a teoretikus Eisenstein vitatkozott is mindkét állásponttal.

Egyébként az a tény, hogy a forgatókönyv gyakran él a belső monológ eszközével, önmagában véve is igazolja azt, amit korábban már említettem: a társadalmi determinánsok rovására a hős belső világa lép előtérbe. A belső monológ alkalmazása már formailag is jelzi, hogy a történés megértése szempontjából lényegessé válik a hős szándékának elemző

megjelenítése. Ezzel az is együtt jár, hogy távolabb kerülünk az intellektuális film célkitűzésétől: a forgatókönyvnek az eredeti regényhez való viszonya annak a lépésnek az irányát mutatja, melyet a rendező *A Tőke* világától az *Ulysses világa* felé tett. “*A tőke* és az *Ulysses* az a két egymásra ható központi szöveg, melyek Eisenstein vállalkozásának határpontjait jelentik” – írja az a tanulmány, mely Eisenstein és Joyce viszonyát főleg Joyce szempontjából elemzi.^[24]

A film sorsa korábban eldőlt. Dreisernek nagyon tetszett a forgatókönyv, harcolt azért, hogy Eisenstein filmet készíthessen belőle, sőt, beperelte a Paramountot, amikor ez nem sikerült. “Maga Dreiser ősz oroszlánként küzdött műve általunk elkövetett ’eltorzításáért’.”^[25] Egy másik feldolgozás azonban zöld utat kapott, Sternberg elkészítette az *Amerikai tragédia* filmváltozatát. Később még egy adaptáció készült, ahogyan a *Sutter aranyát* is két rendező vitte filmre.^[26] Nemcsak Eisenstein személye, hanem látásmódjának eredetisége sem volt kívánatos Hollywoodban.

A Paramounttal kötött szerződés lejárt. Eisensteint és stábját kiutasították az Egyesült Államokból. Megvették a jegyüket hazafelé, a Nyugati partról, Japán irányába. Szergej Mihajlovics azonban más utat választott. Barátaihoz fordult. Chaplin azt tanácsolta, forduljon a szocialista Upton Sinclairhez, akinek feleségével közös ügynöksége van. Mary Craig Sinclair vállalta, hogy finanszírozza a régóta dédelgetett Mexikó-film forgatását. A stáb Mexikóba ment.

Itt azonban egy másik történet kezdődik. Amerikában Eisenstein politikai okokból és művészi meg nem alkuvása miatt nem tudta megvalósítani film-terveit, el sem kezdetett forgatni. Mexikóban ennél lesújtóbb élmények várták. Másfél éven át forgattak, ám az anyagot - több, mint hetvenezer méter - Eisenstein soha sem vághatta meg, és nem használhatta fel. Sőt, nem is láthatta többé, miután Sztálin hívásának és fenyegetésének

engedve 1932 januárjában haza kellett mennie. (Mások készítettek, forgalmaztak különböző variációkat belőle.) Szergej Mihajlovics majdnem mindent tudott a művészetéről, de semmit sem tudott az üzletről – írja róla amerikai monográfusa, Marie Seton. A Mary Craig Sinclairrel kötött szerződés nem biztosította számára a végleges vágás és az utómunkálatok, az editálás jogát. Erre nem hívták fel a figyelmét a szerződés megkötésekor. A formális jog érvényre jutott és legyőzte őt, miként hőseit is.

Azután, hazatérve a Szovjetunióba, sikerült befejeznie két filmet (*Alekszandr Nyevszkij*, magyarul *Jégmezők lovagja*, 1938, *Rettegett Iván* I. rész, 1944-45), ám sokkal többet nem sikerült, újra csak politikai okokból. Volt olyan film-terve, amely csak terv maradt (*MMM, A fekete konzul, A Fergana-csatorna, Az ismeretlen kedves* /Tinyanov regényéből/, *Rettegett Iván* III.rész), s volt olyan, melyet két változatban is leforgatott, de nem fejezhetett be, mert betiltották (a *Bezsin rétje*, mely egy rövid részleten kívül fenn sem maradt). Végül volt olyan, melyet befejezett, de nem mutatták be (*Rettegett Iván* II. rész 1945-46), s vetítésére csak halálának tizedik évfordulóján kerülhetett sor (1958-ban).

Mire Eisenstein újra filmkészítési lehetőséghez jutott, a hangosfilm már túl volt a kezdeti szakaszon. Már a művészt sem a belső monológ foglalkoztatta, hanem más művészi problémák (az audiovizuális és a kromofón montázs, a színes film). A belső monológ alkalmazása lassan általánossá vált, nem igényelt különösebb bátorságot. A művész nem valósíthatta meg filmen a belső monológgal kapcsolatos korai elgondolásait.

2001

¹¹ Szergej Eisenstein, *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Fordította Simándi Júlia. Európa Könyvkiadó, Budapest 1979. 338.o.

^[2] “A hangosfilm jövője” In: Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Fordította Berkes Ildikó. Áron Kiadó, Budapest 1998. 83-85.o.

^[3] Ejzenstejn: “Odolzsajtyesz!” (“Hát csak tessék!”) In: Ejzenstejn, *Izbrannije proizvegyenyija v sesztyi tomah (Válogatott művek hat kötetben)*. Iszkussztvo, Moszkva 1964. 2. k. 60-80. o.

^[4] Lásd Ivor Montagu memoárját: *With Eisenstein in Hollywood - A chapter of Autobiography including the scenarios of Sutter's Gold and An American Tragedy*. Seven Seas Publishers, Berlin 1968.

^[5] Eienstein, *Premier plánban*. 339-34. o.

^[6] Eisenstein jegyzete mikrofilmen, CGALI 1934. (NQF 1923. 1. 1119.), az én fordításom – B.J. Köszönöm Békés Verának, hogy ezt az információt rendelkezésemre bocsátotta.

^[7] Lásd erről bővebben David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

^[8] Mihail Bahtyin (Valentyin Volosinov), “Marxizmus és nyelvfilozófia”. In: Bahtyin, *A beszéd és a valóság*. Fordította Orosz István. Gondolat Kiadó, Budapest 1986.

^[9] Lev Vigotszkij, *Gondolkodás és beszéd*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

^[10] Eizenstein: *Premier plánban*, 336. o.

^[11] u.o.

^[12] Lásd Eisenstein, “A Tőke. Az 1927-28-as munkafüzetekből”. In: *Metropolis*, 1998 ősz. 78. és köv. o.

^[13] Eisenstein, “Montázs 1938.” In: Eisenstein, *Válogatott tanulmányok*.

^[14] Lásd bővebben Bárdos Judit, “Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig”. In: *Metropolis* 1998 ősz

^[15] A fenti néhány bekezdést, Eisensteinnek a korabeli pszichológiához fűződő kapcsolatáról és az érzéki-képi gondolkodásról, egy korábbi előadásomból veszem át, melyet “A belső beszéd az orosz filmelméletben” címen 2000 őszén, az ELTE Filozófia Intézetének “Nyelv, interpretáció, megértés” c. konferenciáján tartottam. Megjelenés alatt: Világosság, 2001 február-március.

^[16] Az életrajzi adatokat az alábbi művek alapján foglalom össze: Barna, Yon, *Eisenstein*, Little, Brown and Company, Boston –Toronto 1973. Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein*, The Bodley Head 1952. Sklovszkij, Viktor, Eisenstein, Fordította Soproni András, Progressz – Gondolat, Moszkva – Budapest 1977.

^[17] Montagu, Ivor, *With Eisenstein in Hollywood*.

^[18] A rendező a forgatókönyvre később “Odolzsajtyesz! című cikkében tér vissza. Angolul, in: *The Film Form – The Film Sense*, Ed. Jay Leyda, Meridian Books, New York 1957. Ez a cikkgyűjtemény megjelent magyarul: *Forma és tartalom*, 1-2. Fordította Óváry-Óss József, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, Budapest 1964. E cikk címe: “Gyakorlati tanfolyam”. Itt nem ezt a közvetítő nyelvből készült fordítást használom, hanem azokat a sorokat veszem át, melyeket Sklovszkij említett monográfiája közvetlenül Eisensteintől idéz. Sklovszkij, i. m. 244. o.

^[19] Uo.

^[20] I. m. 245. o.

^[21] Ejzenstejn: “Odolzsajtyesz!” I. m. lásd a 17. lábjegyzetet is.

^[22] Eisenstein, “Részlet az Amerikai tragédiából”. Fordította Schmal Alexandra. In: *Metropolis*, 1998 ősz, 112-113. Az idézet helye: 113. o. (A részlet Montagu idézett művéből való)

^[23] Eisenstein, “Odolzsajtyesz!” (lásd a 4. lábjegyzetet) 77. o.

^[24] R. Barton Palmer, “Az eisensteini montázs és Joyce *Ulyssese*. Az újragondolt analógia”. Fordította Winkler Nóra, in: *Metropolis*, 1998 ősz 102-112.o.

^[25] Idézi Sklovszlij i.m.

^[26] Sternberg: *Amerikai tragédia* 1931., George Stevens: *Amerikai tragédia* 1951., James Cruze 1936-ban és Luis Trenker szintén 1936-ban vitte filmre Cendrars *Arany* című regényét, az utóbbi *Kalifornia császára* címen.

In: *Dombormű*. Esszék, tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára. Szerkesztette Bárdos Judit. Liget Műhely Alapítvány 2001. 145-161.