

Bárdos Judit

A befogadás pszichológiája és a belső beszéd az orosz filmelméletben

Több irányzatban – az analitikus nyelvfilozófiában, a szemiotikában, a strukturalizmusban is – továbbél az a hagyomány, melyet -- részben -- az orosz irodalomelmélet alapozott meg. A formalista irodalomtudományi iskola (Eichenbaum, Tynyanov, Jakobson, Sklovszkij), Propp, Vigotszkij és mások közvetlenül is, és közvetve is, a másokra gyakorolt hatásuk (a Prágai Nyelvész Körre, Jakobson későbbi tevékenységére, Eisensteinre, Bahtyinra, Lotmanra, Ivanovra) által máig is ható, erős tradíció. Itt ebből csak néhány gondolatot tudok bemutatni, középpontba helyezve a belső beszéd és a műalkotás befogadása folyamatának vizsgálatát a XX. század húszas, harmincas éveinek írásaiban.

A leningrádi irodalomtudósokat a húszas évek elején a film is foglalkoztatta. Művészetszemléletük következtében, néhány gondolatuk, szempontjuk és kategóriájuk filmre alkalmazásával éppen ők tudtak válaszolni olyan kérdésekre, melyekre a korábbi, a film specifikumát kereső írások nem. Néhány tanulmányuk összegyűjtve *A film poétikája* című kötetben jelent meg 1927-ben^[1]. Mi szemléletükben az újszerű? Jurij Tynyanov^[2] az itt közölt írásában abban vitatkozik Balázs Bélával, hogy a látható ember és a látható tárgy megmutatása a film nívója. A formalista művészetfelfogás szerint a látható világ tárgyai stilisztikai átformáláson mennek keresztül a filmben is, miként az irodalomban is („lityeratureszty”, „irodalmisság”). E stilisztika elemei a képkocka kompozíciója, a beállítás, a megvilágítás, a perspektíva stb. Az átformálás során alakulnak ki az elemek kölcsönkapcsolatai, a műalkotás mint rendszer. Tehát a látható ember, a látható tárgy csak akkor eleme a filmművészetnek, ha *gondolati jelként adott*, ha létrejönnek a művészileg átformált emberek és tárgyak, a film embere és tárgya. Például a pars pro toto esetében a tárgyat egy részletével helyettesítik, vagyis azon tárgy helyett, amelyre rá akarják irányítani a

figyelmet, egy vele asszociatív kapcsolatban álló másik tárgyat mutatnak. Ezzel feldarabolják, átértelmezik, egyetlen gondolati jelhez tartozóvá teszik a tárgyat. Ez az a szemlélet, amely a modern strukturalista poétika és a filmszemiotika előfutáraivá teszi az orosz formalistákat.^[3]

Itt közölt tanulmányában Borisz Eichenbaum a színházzal való összehasonlításból indul ki a filmművészet sajátosságának meghatározásakor. Arra keres választ, hogy a filmnek milyen adottságai, tulajdonságai teremtenek lehetőséget az irodalmi művek adaptációjára, mégpedig a színházéinál jobb lehetőséget. A nézők képzeletében különbözőképpen élő alakokat a színészek egy meghatározott módon keltik életre, az alakok materializálódnak. Eichenbaum szerint a film azért alkalmasabb közeg az adaptációra, mert „a film nem csupán mozgó fénykép, hanem a fotogén különleges nyelve. Ezen a nyelven, minden naturalizmus ellenére az irodalom nem materializálódik, mint a színházban”. Miért? Eichenbaum *a befogadás pszichológiáját* elemezve adja meg a választ erre a kérdésre.

A film befogadásának folyamata az olvasásával ellentétes irányú: a konkrétól, a látható tárgytól és mozgástól, a külsőtől az értelmezés, az elemzés, a dolgok összekapcsolása, értelmezése, kiegészítése, a *belső beszéd* felépítése felé halad. Azaz a filmnézés szellemi munkát követel a nézőtől. A film nem közvetlenül az értelemhez, hanem az „álomszerű érzékelésnek és a hangok és zenei emóciók félig valós atmoszférájának a közvetítésével a transzmentális szférához szól.”^[4] A transzmentális szférának más művészetekben is, különösen a zenében, a lírában és a festészetben nagy jelentősége van, a mindennapi életben jóval kisebb. A film tartalma nem azonos a szóba foglalható tartalommal, sem a filmen látható eseményekkel, sem a történettel, hanem a fotogén közeg nyelvén kifejezhető sajátos tartalom, a zene és a líra tartalmához hasonló. A fotogén közeget -- az arcjáték, a gesztusok, a perspektivikus rövidítések, a beállítások -- a vágás teszi a film nyelvévé. A filmművészet sajátossága a fotogén közeg és a vágás mellett az, hogy meghatározott módon a személyiség

meghatározott szférájához szól. Ez a *transzmentális szféra* sem az intellektuális, sem az emocionális világgal nem azonos. Ez a gesztusok, az arcjáték, a vizuális hatások nyelvén való atmoszférateremtés és a nézőre gyakorolt ezáltal hatás lehetősége. Ez a filmművészet mozgástere.

A film tartalma nem merül ki a láthatóban, hanem a néző a látottakat képzeletében kiegészíti, a beállításokat összekapcsolja, azaz a mű összefüggéseit helyreállítja, jelentését felépíti magában. A befogadás folyamatának ezt a részét, ezt az aktivitást, ezt a szellemi munkát, a felépítést, az értelmezést nevezi Eichenbaum belső beszédnek. A beszéd jelenlétének felfedezése a némafilmben, 1927-ben nagyon előremutató gondolat, kevesen tartották fontosnak a korai filmteoretikusok közül. (Balázs Béla említi például, hogy az artikulációs mimika formájában jelen van a beszéd a némafilmben.) Eichenbaum észreveszi, hogy a némafilm nem a nyelvtől független művészet. Csak a *hallható* szó hiányzik belőle. A nyelv azonban jelen van benne: a feliratokban (melyeknek emocionális, nemcsak információközlő szerepük is lehet) és a belső beszédben, ami nélkül a képek összekapcsolása, a cselekmény követése, azaz a film megértése elképzelhetetlen. A belső beszéd kialakulását, az ehhez szükséges hangulat megteremtését segíti elő a zene. Ezért játszik olyan fontos szerepet a zene a némafilmben, annak ellenére, hogy nem figyelünk rá oda külön.

A zenei–emocionális–hangulati elem, mely a transzmentális szférához szól, a nézőket elválasztja egymástól. Külön világba vezet, melyben a néző felépíti saját filmjét, aktív szellemi munkát végez. Ez a film lényeges tulajdonságából következik: minden néző egyénileg azonosul a kamera látószögével és a tárgytól való távolságával: közeledik, vagy távolodik, alulról vagy fölülről, homályosan vagy élesen látja a tárgyat a kamera „szemével”, azaz ahogyan a kamera mutatja neki, ezért azonosul érzelmileg is a szereplőkkel. A hős álmát is meglesheti, mert a kamera a hős szemével is mutathatja a világot, a hős gondolatait,

emlékképeit is lefényképezheti – veszi észre a „szubjektív kamera” lehetőségét Eichenbaum. „A filmelőadás feltételei arra ösztönöznek, hogy a néző mintegy teljesen egyedül érezze magát, és ez az érzés alkotja a filmbefogadás egyik sajátos pszichológiai szépségét...a néző állapota a magányos intim szemlélődéshez áll közel, mintha valakinek az álmát figyelné... minden tömegjellege ellenére a film tud leginkább kamaraművészet lenni” – így elemzi nagyon találóan a filmbefogadás folyamatát.

Azt is észreveszi, hogy maga a filmnézés nem követeli meg a tömeg jelenlétét, az csak technikai, gyakorlati szükségszerűség. Ha a technika fejlődése és az anyagi feltételek lehetővé teszik majd, hogy az embereknek legyen otthon vetítógépük, akkor otthon, egyedül is nézhetnek majd filmet (ez a video megsejtése). A moziban véletlenszerűen, alkalmilag összegyűlt embertömeg, a közönség nem alkot közösséget, még átmenetileg sem. A néző a moziban nem érzi magát egy közösség tagjának. Egyedül azonosul a szereplőkkel. Nem is reagál kollektíven: nem fejezi ki tetszését tapssal, mint a színházban.

Roman Jakobson, az orosz formalisták gondolatvilágát közvetítve a Prágai Nyelvész Kör számára, 1933-ban írott cikkében felteszi a kérdést, vajon: *A film jel – vagy dolog?* ^[5] Sem nem jel, sem nem dolog (tárgy) – mondja Jakobson a szent ágostoni *res-signum* megkülönböztetésre hivatkozva –, hiszen a film anyaga a *jellé vált*, mégpedig az *optikai, vagy akusztikai jellé vált dolog*. Ugyanarról az emberről mondhatom, hogy hosszú orrú, és hogy púpos, és azt is, hogy hosszú orrú, púpos. A tárgy mindhárom esetben azonos, a jel különböző. Ugyanígy, a filmben fényképezhetem ugyanazt előlről, hátulról, ferde beállításban, alsó vagy felső vagy középső gépállásból: a tárgy azonos, a jel különböző. (A filmnyelvi eszközök közé tartozik még a plánokon kívül a kameraállás, a megvilágítás, a különböző szűrők, lencsék alkalmazása stb.) „Ha most le akarjuk leplezni a nyelv szóképi jellegét, akkor rút emberünkről azt mondjuk, hogy ő egyszerűen egy púp, vagy egy orr. A

filmnek is van hasonló eszköze: amikor a kamera csak a púpot, vagy az orrot mutatja. Pars pro toto: ez a film alapszere a dolgok jelekké változtatásakor. A film a tárgyak különböző nagyságú töredékeivel dolgozik”, vagyis „premier plánnal kiemel, totállal beolvaszt a környezetbe.” Megváltoztatja a köztük lévő arányokat, töredékeiket „sorrendjük, hasonlóságuk vagy ellentétük szerint állítja szembe egymással: azaz a metonímia vagy a metafora útján halad. „A vásznon a külvilág minden jelensége jellé változik.”^[6] Ahogyan a festészetben a perspektíva (a tárgy és elrendezése, az arányok változása), úgy a filmben a montázs az, ami speciális jelrendszerré teszi a filmet, ami jelrendszerré szervezi a mozgóképet. Ami az *előtte-utána, ezért, ennek következtében, olyan mint* viszonyokat, tehát az időbeli, kauzális és összehasonlító viszonyokat megteremti.

E korai Jakobson-cikk másik fontos gondolata az optikai és az akusztikai világ megkülönböztetése. A cikk 1933-ban, a hangosfilm-korszak elején íródott! Jakobson elemzése szerint a pars pro toto a film módszere a dolgok jellé változtatásakor. A film a tér és az idő feldarabolásával, a tárgyak különböző nagyságú töredékeivel dolgozik: megváltoztatja arányaikat, sorrendjüket, hasonlóságuk, vagy ellentétük alapján szembeállítja a töredékeket, s így metaforát vagy metonímiát hoz létre. A némafilm anyaga az optikai, a hangosfilmé az optikai és akusztikai tárgy. A némafilm akusztikailag tárgy nélküli, ezért igényel tartós zenei kíséretet.

A hangosfilmben a beszéd csak az akusztikai tárgy egyik speciális esete. Jakobson felhívja a figyelmet arra, hogy a film akusztikai szférájának része a beszéd mellett a belső beszéd, a zene, a zöreje (légyzümögés, patakcsobogás, gépzúgás), valamint a csönd is. Másrészt arra, hogy a filmben a látványt és a hangzó világot bemutatathatják együtt is, de külön is, egymástól elválasztva (lehetnek szinkronban, vagy aszinkronban). Az optikai tárgy, a kép megjelenhet a hozzátartozó hang nélkül is. Láthatjuk az emberek szájmozgását, de nem azt halljuk, amit

mondanak, hanem más szöveget, vagy zenét, vagy csöndet, és ezzel gyarapodnak a beállítások összekapcsolásának lehetőségei. Teljesen, vagy részlegesen van-e elválasztva a kép és a hang egymástól, a kép, vagy a hang lesz-e átúsztatva a következő jelenetbe, vagy mindkettő – ezek további, rendelkezésre álló művészi eszközök.

Szergej Mihajlovics Eisensteint, aki nemcsak filmrendező, hanem a korszak egyik legnagyobb teoretikusa is volt, elsősorban a befogadói oldal, a filmnek a nézőre gyakorolt hatása érdekelte. Abba a paradoxonba ütközött, hogy az avantgárd film elemi (sokszor sokkoló) érzéki hatást gyakorol a nézőre, de nélkülözi a gondolatiságot, a mélységet, a szellemi hatást. A klasszikus művészet szellemi hatást tesz a befogadóra, viszont sokszor nélkülözi a szuggesztivitást és beéri a passzív befogadói magatartással. Az egyik oldalon a tartalom nélküli puszta forma, a másikon a kiüresedett, konvencionálissá vált formában megjelenő tartalom. A filmnek Eisenstein szerint nem szabad a néző sokkolásával beélnie, hatnia kell a néző intellektusára is. Egyszerre kell érzéki, értelmi és/vagy érzelmi hatást kiváltania. A szenzuális és az intellektuális-emocionális hatás összeegyeztetése volt teoretikus munkásságának egyik fő problémája.

A húszas években úgy gondolta, hogy két, önmagában pusztán érzéki hatást kiváltó képkocka egymás mellé vágva olyan jelentést vesz fel, amely egyik képben sem volt jelen külön-külön, s csak az értelem számára hozzáférhető. A *montázs* az az eljárás, amely képes a két szférát összekötni, a két hatást kombinálni. Eisenstein azonban érezte, hogy az érzéki és a szellemi szféra között túl nagy a szakadék, hogy hiányzik valamilyen – pszichológiai – közvetítés. Újabb és újabb kísérleteket tett a montázs értelmezésére. A montázsfogalmat más művészeti ágakra is kiterjesztette, majd kései kéziratában, a *Nem közömbös természetben*, kimutatta, hogy a montázs az emberi gondolkodás és tevékenység legkülönbözőbb területein jelen van. Eközben áttevődött a hangsúly a művészet organikus felfogására. A húszas években

a montázst mint kollíziót, konfliktust, mint egymás után következő s egymással szembenálló dolgok, fogalmak, képek ütközését határozza meg. Az alapegység ekkor még a kép, mely eleve adott. Eisenstein ebből vezeti le a képek kapcsolatát, interakcióját, míg az organikus felfogásban a képek kapcsolata konstituálja magát a képet. Az organikus látásmód következtében már nem a némafilm – hangosfilm fogalmi keretében gondolkodik (bár ez is foglalkoztatja). Amikor technikailag lehetségessé válik a hangosfilm, akkor számára ez azt jelenti, hogy audiovizuális montázs jöhet létre, ami nem egyszerűen a kép kiegészítése hanggal, mint a legtöbb filmrendező esetében, de nem is a kép és a hang éles szembeállítása, mint a korábbi montázskonceptió meghosszabbításaként várnánk. Az audiovizuális montázs organikus egység, melyen belül a kép és a hang ellenpontoszthatja is egymást, de más, sokrétűbb kapcsolat is lehet köztük.

Ugyanígy, a filmet szerves egységként vizsgálva elemzi a rendező a negyvenes években a kép mélységben való tagolásának lehetőségeit, majd a színérzékeny és a színes filmet. A montázs ekkor már nem a részletek összekapcsolása, konfliktusa, hanem a kép, a hang és a szín bonyolult kompozícióba rendezése, egy polifonikus, kromofón montázskompozíció felépítése (nem a képek közti, hanem a képen belüli montázs kidolgozása).

A húszas évek avantgárd filmjeiben és montázselméletében a szenzuális hatás dominál. A 27-29-es évek filmjei és filmtervei gondolkodásra készítetnek, intellektuális hatásúak. A negyvenes években pedig a teoretikus intenciója szerint a filmek pátoszt, együttérzést, extázist váltanak ki, szenzuális-intellektuális-emocionális hatást keltenek. Itt az átmenetet szeretném bemutatni, a harmincas éveket, amikor Eisenstein azon dolgozik, hogy a szenzuális és az intellektuális szférát egymáshoz közelítse. Ez egyúttal a hangosfilmre való áttérés időszaka.

1932-ben Eisenstein azt az első pillanatra talán meglepő kijelentést teszi, hogy a hangosfilm anyaga a monológ, nem a dialógus. Ezzel elhatárolja magát a korai hangosfilmben

gyakori, semmitmondó beszélőfilmtől, másrészt azt jelzi, hogy a rendezőt a belső beszéd és a belső monológ érdekli, s a hangosfilmet ennek megjelenítésére is alkalmasnak tartja.

Eisensteinre nagy hatással volt James Joyce *Ulyssese*. Az *Ulysses* jelentőségét abban látta,^[7] hogy a regény bemutatja a gondolkodás folyamatát mint szavak és képek áradatáét, vagyis abban, hogy tudatáram-regény. Az asszociációk, emlékképek, benyomások 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 elmondják a közönségnek, amit mondanak, majd külön monológban azt, 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 belső monológ azonban lehet tulajdonképpen dialógus, az énből élő kettősség, a belső konfliktus kifejeződése, mint Eisenstein forgatókönyv-terve mutatja. Hollywoodban többek között Dreiser *Amerikai*

tragédiáját akarta megfilmesíteni. E forgatókönyv-tervben dolgozta ki legrészletesebben a belső monológnak a hangosfilmben lehetséges megoldását. A kép, egy külső hang és egy belső hang szoros egységbe olvadhat, de konfliktusba is kerülhet és ellenpontoszthatja is egymást, felváltva villanhat fel, hol az egyik, hol a másik.^[8])

Joyce életművéből Eisenstein számára a legérdekesebb a *Finnegan's wake*, azaz a *Work in Progress* volt. Lenyűgözte, amikor személyes találkozásuk alkalmával Joyce feltett egy lemezt, melyen ő maga olvasta fel ennek egy részletét, s hangjával tisztán érzékelhetővé tette a szöveg titokzatosságát, kifürkészhetetlenségét.^[9] “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 káoszról hogy születnek az egyes nyelvek, és a nyelvi őserő differenciálatlan ötvözetével íródik majd”.^[10] 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. 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”.^[11]

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.^[12] 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 nevén, 1929-ben megjelent *Marxizmus és nyelvfilozófia* (közismert, hogy e könyv igazi szerzője, vagy legalább társszerzője Bahtyin volt)^[13] a belső beszédet a társadalmi kontextusból származó, belsővé tett dialógusként fogja fel, míg Vigotszkij^[14] (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 Marr-ral 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 Marr-ra, 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.”^[15] 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.”^[16]

Milyen közvetítést talált Eisenstein, e pszichológiai megközelítésben, 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.^[17] A harmincas években az ábrázolás és a képzet, *izobroszenyije* és *obraz* (újabb fordításban: az ábrázolat és a sűrített művészi kép)^[18] 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, hogy 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 asszociációs sort. 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 óránkra, 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 dinamika 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.

A rendezőben és a színészben, másfelől a nézőben lezajló pszichikai folyamatok elemzéséből az is következik, hogy Eisenstein a nézőt is aktív résztvevőnek tartja. Minden néző másképpen értelmezi ugyanazokat a részleteket, ugyanazokból a részletekből, képzetekből, ábrázolatokból minden nézőben más általánosított kép, sűrített kép keletkezik, minden néző az általánosítás és az absztrakció más-más szintjéig jut el. Eisenstein – a közhiedelemmel ellentétben – a filmen látottaknak nem kizárólag egyetlen értelmezését tartotta lehetségesnek. Ez az álláspont csak a korai, 1923-25-ben írott cikkeire volt jellemző. 1923-ban^[19] azt hangsúlyozta, hogy minden lehetséges eszközzel sokkolni kell a nézőt, 1925-

ben^[20] pedig azt, hogy megfelelő asszociációkkal egy bizonyos gondolatot kell sugallni, a montázssal meg kell szervezni az anyagot az és ezzel, az értelmezett és átszervezett anyaggal kell hatni a nézőre, egy bizonyos eszmei irányultság érdekében. Ez a Vertov-vita hevében született polemikus túlzás, a korai avantgárdra, nem ez egész teoretikus életműre jellemző szélsőség.

Későbbi tanulmányaiban, a harmincas évektől kezdve élete végéig azonban Eisenstein éppen az értelmezés lehetőségeinek sokféleségét — természetesen egy gondolatkörön, egy bizonyos mozgástéren belül --, a néző aktivizálásának lehetőségét és fontosságát hangsúlyozta. Míg a húszas években azt, hogy „1+1=3”, azaz A szegmens és B szegmens montírozásából új minőség születik, nem összegződés, hanem szorzat, addig 1938-ban azt, hogy „Az A ábrázolatot é a B ábrázolatot úgy kell kiválasztani ... hogy *egymás mellé állításuk* a néző észleletében és érzéseiben a *téma* legkimerítőbben teljes *képét* idézze fel... Itt a montázsról elmélkedve két terminust vezettünk be – az ábrázolatot és az (általánosított művészi) képet.”^[21] Az általánosított művészi kép komplex jelenség: a néző érzékeire is hat, de intellektusára és érzelmeire is. Komplexebb, mint az attrakciók montázsa sokkhatása, vagy a nézőt egy adott irányban befolyásoló montázs. A montázselméletben a fordulópontot az 1929-es tanulmányok jelentik: akkor úgy látja, hogy „még ha egész sor montázsszegmensünk van is: ősz öregasszony, ősz öregember, hófödte tető... akkor sem lehet tudni távolról sem, vajon az 'öregségre', vagy a 'fehérségre' fut-e ki a sor... e megfontolások teljesen kizárják.. a filmkocka egyértelműségét.. A filmkocka soha nem válik betűvé, hanem mindig többjelentésű ideogramma marad.”^[22]

Visszatérve a pszichológiai háttérre, 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 elemzi, melyben az érzéki gondolkodásnak, az érzelmi telítettségnek és az intellektusnak egyaránt szerepe van. A montázs koncepcióról az organikus művészetfelfogásra való áttérés annak a vetülete, hogy a művészetpszichológiában Eisenstein áttért a reflexológiáról a prehistorikus gondolkodással és a belső beszéddel rokon szenzuális- emocionális gondolkodás kategóriájának kidolgozására. Közvetítést keresett a művészet érzéki-érzelmi és intellektuális hatása között. Korának nyelvészeti, pszichológiai és kultúrantropológiai (többnyire orosz) elméletei segítették ebben. Éppúgy inspirálták, mint korának művészete, mint Joyce regényei.

^[1] Magyarul: Kelemen Tibor (Szerk.), *A film poétikája*. Berkes Ildikó fordítása. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1978.

^[2] Tinyanov, "A film alapjairól". In: *A film poétikája*

^[3] Lásd erről bővebben: Bárdos Judit, *Kamera és toll. A húszas évek szovjet filmelméletéről*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1979.

^[4] Eichenbaum: „A filmstiliztika problémái” in: *A film poétikája*

^[5] Jacobson, "A film – jel vagy dolog?" Berkes Ildikó fordítása. In: Hoppál Mihály – Szekfü András (Szerk.), *A mozgókép szemiotikája*. MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest 1974.

^[6] Jacobson i.m. 36.o.

^[7] Eisenstein, "Odolzsajtyesz!" ("Tessék!") In: Eizenstejn, *Izbrannije proizvegyenyija v sesztyi tomah (Válogatott művek hat kötetben)*. Iszkussztvo, Moszkva 1964. 2. K. 60-80.

^[8] Lásd erről bővebben: Bárdos Judit, *A belső monológ a filmben* in: Bárdos Judit szerk. Dombormű. Liget Műhely Alapítvány 2001.

^[9] 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.

^[10] Eisenstein, *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Simándi Júlia fordítása, Európa Könyvkiadó, Budapest 1979. 339. o.

^[11] Eisenstein jegyzete mikrofilmen, CGALI 1934. (NQF 1923. 1. 1119.), az én fordításom – B.J.

^[12] Lásd erről bővebben David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

^[13] Mihail Bahtyin (Valentyin Volosinov), "Marxizmus és nyelvfilozófia". In: Bahtyin, *A beszéd és a valóság*. Orosz István fordítása. Gondolat Kiadó, Budapest 1986.

^[14] Lev Vigotszkij, *Gondolkodás és beszéd*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

^[15] Eisenstein, *Premier plánban*. 336. o.

^[16] u.o.

^[17] Lásd erről Eisenstein, "A Tőke. Az 1927-28-as munkafüzetekből". In: *Metropolis*, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat II.évf. 3. szám 1998 ősz. és az ehhez írott bevezetést: Bárdos Judit, "Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig" u.o.

^[18] Eisenstein, "Montázs 1938." In: Eisenstein, *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Áron Kiadó, Budapest 1998.

^[19] Eisenstein, "Az attrakciók montázs" in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*

^[20] Eisenstein, „A forma materialista megközelítésének kérdéséhez” in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*

^[21] Eisenstein, „Montázs 1938” in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* 155.o.

^[22] Eisenstein, „A film negyedik dimenziója” In: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* 134.o.

In: Antonio Sciacovelli (szerk.), *Con dottrina e con volere insieme*. (Saggi, studi e scritti vari dedicati a Béla Hoffmann. Esszék, tanulmányok és egyéb írások Hoffmann Béla tiszteletére). Savaria University Press, Szombathely 2006. 309-318.