

Bárdos Judit:

A kiáltvány sem ég el

A Walpurgis-éj után a Woland, a Sátán, elővarázsolja Margarita kívánságára szerelmét, a Mestert. Woland látni szeretné a Mester regényét.

„Sajnos, nem tudom megmutatni – válaszolta a mester. – Elégettem a kéziratot.

– Már engedje meg, ezt nem hiszem el – mondta Woland. – Ilyesmi nem létezik: kézirat sosem ég el.”[1]... A kandúr leugrott a székről, s ekkor mindenki meglátta, hogy vaskos kéziratkötegen ült. A legfelső példányt mély meghajlással nyújtotta Wolandnak.”

Erre hivatkozik Kozincev, amikor azokra a filmekre emlékezik, amelyek a húszas években nem arattak ugyan osztatlan sikert, de később új életre keltek, és immár évtizedek óta újra nézik és vitatják őket.

„A kézirat nem ég el – írja Bulgakov. A filmszalag sem ég el, ha átszellemíti a művészet.”[2]

Kozincev és Trauberg[3] filmjeinek többsége ilyen értelemben „nem ég el”. Jelentős némafilmek után [Ördögkerék 1926, A köpeny 1926, Sz. V. D. (Szojuz Velikovo Gyela, Nagy Ügy Szövetsége) 1927, Új Babilon 1929.][4], majd a korai hangosfilmek egyik legjelentősebbjeként számon tartott *Egyedül* (1931) után ők készítették a híres Maxim-trilógiát[5], mely a két Vasziljev *Csapajev* című filmje mellett a harmincas évek legprezentatívabb filmje. Emberek millióira hatott. Maximot élő alagnak képelték, sorsát a kollektív fantázia továbbszötte, a háború éveiben a film folytatását követelték,[6] Maxim dalát ma is népdalként éneklék. Vitathatatlanul nem avuló esztétikai érték Kozincev három, már Trauberg nélkül készített kései filmje: *Don Quijote* 1957, *Hamlet* 1964, *Lear király* 1970.

„Nem ég el” avantgárd korszakuk kiáltványa, az avantgárdok történetének fontos dokumentuma, az *Excentrizmus* (1922) sem. Ez csoportjuk, a FEKSZ (Fabrika Ekszcentricseszkovo Aktyora: az Excentrikus Színész Gyára) hitvallása. Erről ők maguk idősebb korukban mindig „understatementtel” beszéltek, ahogyan az egész húszas évek eleji tevékenységüket is mint fiatalkori szertelenséget emlegették. Kozincev *A filmszalag nem ég el* című memoárjában nosztalgiával vegyes mentegetőzéssel emlékezik erre. A később vele készült interjúban[7] pedig nem győz csodálkozni azon, hogy ma komoly tudósok elemzik akadémikus módszerekkel azt, ami annak idején maga volt a lázadás az akadémizmus és a hagyományok ellen. Furcsállja például, hogy az olasz L’Europeo című lap (Sokáig Olaszországban volt a legélénkebb az érdeklődés az excentrizmus iránt, valószínűleg a futurizmussal való rokonság miatt) a szovjet film „enfant terrible”-jének nevezte őt, hiszen szerinte akkoriban természetes volt, hogy az ember 17–18 éves korában önálló műhelyt nyitott, kísérletezett, meg akarta váltani a világot és a művészetet.

Megszámlálhatatlanul sok, gyakran tiszavirág életű avantgárd műhely működött a húszas évek elején a Szovjetunióban, az irodalom, a színház és a képzőművészet területén. Ezekben tanult a később filmrendezővé vagy filmszínésszé váló fiatalok többsége. Másik részük az ismert filmes csoportokban, Kulesovében, Vertovében. A színház és a film egy töről fakadt. Volt Káro Bubi csoport, KEM, azaz Filmkísérleti Műhely (Ermler[8] szervezete), és megalakult 1921-ben a FEKSZ is. Tagjai között volt (a Kozincev említette bohócok, kupléénekesek, táncosok, színésznők, akrobaták mellett) az ismertebb művészek közül Szergej Jutkevics, akivel együtt készítették az *Oktyabrina kalandjait*, és aki ezután kivált a csoportból, és 1926-ban a Kézzubonyosok Színházának vezetője lett[9], Szergej Geraszimov rendező, forgatókönyvíró[10], aki a FEKSZ-ben még színészként dolgozott. Dízlettervezőjük Tatlin, a kor egyik legsokoldalúbb avantgárd művésze volt. A FEKSZ, a Kísérleti Színész Gyára, „Az Excentrikusok Fűtőháza” színházi műhelyként működött 1924-ig. „(...)

társulatunk ekkorra már feloszlott. Serge elment a cirkusszal. Kapler visszatért Ukrajnába. Jutkevics Moszkvában vállalt díszletfestői állást Foregger színházában. Egyetlen felnőtt társunk – Krizsickij – már korábban elment... (). Trauberg és én pedig lezüllöttünk a mozihoz. A darab, amelyet írtunk, körülbelül hetven jelenetből állt. Nyilvánvaló lett, hogy művészi törekvéseink a filmhez közelítenek.”^[11]

Kozincev és Trauberg 1924-ben belép a Lenfilmbe. 1924-ben, amikor az új, a korábitól gyökeresen különböző orosz filmművészet még csak születőben van. A későbbi nagyok közül csak Vertov forogtat (híradó- és dokumentumfilmeket, a *Filmszemét*) és Kulesov (a *Mr. Westet*), Eisenstein ekkor mutatkozik be első filmjével, a *Sztrájk*kal, eddig színházban dolgozott. Pudovkin színészként tevékenykedik (Kulesov említett filmjében), Dovzszenko karikaturistaként, festőként.

A mai források^[12] is a húszas évek orosz filmművészetének egyik legjelentősebb műhelyeként tartják számon az excentrikus, bizarr stílusú FEKSZ-csoportot, Kulesov, Vertov, Eisenstein, Pudovkin és Dovzszenko mellett.

A csoport magját Grigorij Kozincev, Georgij Krizsickij, Leonyid Trauberg, és Szergej Jutkevics alkotta. Ők négyen írták az *Excentrizmus* című kiáltványt.

A FEKSZ szellemi arcát meghatározó Kozincev és Trauberg filmrendezőként évtizedeken át együtt dolgozott. Egy darabig még FEKSZ-ként emlegették őket. Filmes stábjuk magja változatlan. Állandó munkatársuk Sosztakovics, a zeneszerző, a magyar Jenei Jenő, a díszlettervező, és Moszkvin, az operatőr. Kozincev mindig meleg szavakkal emlékezik meg róluk.^[13] Intenzív munkakapcsolat alakul ki a FEKSZ és a Leningrádban dolgozó irodalomtudósok, Adrian Piotrovskij és az „orosz formalista iskola” tagjai,

Sklovszkij és Tinyanov között. Az irodalmárok forgatókönyveket írnak *nekik* (Piotrovskij az *Ördögkerékét*, Tinyanov a *Köpenyét*, és az Sz. V. D-ét), és kritikákat, cikkeket róluk.[14]

Kozincev memoárja, *A filmszalag nem ég el* rendkívül érzékletesen, szemléletesen idézi fel a kor hangulatát, a termékeny kísérletezésnek, az avantgárdok virágzásának éveit *és a kor művészetének legfeszítőbb ellentmondását*. Annak, amire a kor művészei vágnak: a gyökeresen új, korszerű, forradalmi művészet, az utca és a fejlett technika művészete, a hatás a tömegekre – hiányoznak a feltételei. Nem csak a műértő közönség, hanem az elemi technikai és társadalmi feltételek is. A művészek éhezve, fázva, rongyokban toporogva csodálják Tatlin forgó, többszintes, hipermodern modelljét (a III. Internacionálé emlékművének tervét), s lelki szemeikkel a közeljövőben látják valóra válni azt. A terv nem valósult meg. Az avantgárd csoportok Moszkva és Pétervár értelmiségi közönségére hatottak csupán, nem a hatalmas ország milliós tömegeire. A művészeti ágazatok sajátosságai mást-mást tesznek lehetővé. A színházi produkciók el sem jutottak a tömegekig. Az alkalmazott képző- és iparművészetnek, Rodcsenko grafikáinak, plakátainak, könyvborítóinak, a ROSZTA-ablakokba írt Majakovszkij-verseknek és rajzoknak, valamint a filmnek volt a legnagyobb esélye a tömegek meghódítására. (Eisenstein részben ezért váltott át a színházról a filmre.) Ezekben az ágazatokban létre is jöttek jelentős alkotások. Nem minden bizonyult később illúziónak.

Az *Excentrizmus* című kiáltvány[15] a futurista manifesztumokra emlékeztet. Tartalma is: a mozgás, a technika, a gép kultusza, minden eddigi tagadása, a polgárpukkasztás szándéka; stílusa is: vad ritmusa, meghökkentő képzettársításai, szokatlan kifejezései. 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

régi kultúrának a könyvtárakból, múzeumokból álló hagyományos világát. A mindennapi élet részévé, alkalmazott technikává, hasznossá válni tudó művészetet állítják ezzel szembe. Az erőteljes, sokkoló hatást tűzik ki célul. Az excentrizmus célja „ritmikus dobolás az idegeken”, eszközei az attrakciók, a trükkök és szélsőségesség: mimika helyett grimasz, szó helyett kiáltás, mozdulat és gesztus helyett akrobatikus mozgás. Az addig alantasnak tartott műfajokat becsülik sokra és tekintik elődjüknek: az akrobatikát, a ponyvaregényt, a plakátot, a cirkuszt, a bűvészműtávjakat, a jazz-t, a music-hallt és az új, vonzó látványosságot: a mozit. Mindez hasonlít az európai „izmusok” programjára. Az *Amerikai-kultusz* azonban csak a kor *szovjet* művészeti hitvallásaira jellemző ilyen mértékben. Amerika elsősorban a fejlettebb gazdaság, ipar és technikai civilizáció jelképe a húszas években a Szovjetunióban élő ember számára, s *mint ilyen*: minta, példakép. Ennek gyors utolérését tűzik ki célul. Az „amerikanizálás” jelszava ekkoriban ezt jelenti. A kor illúziói közé tartozik az is, hogy a hatalom megszerzésével, a politikai forradalom győzelmével, az államosítással ennek a feltételei létrejöttek, tehát elegendő néhány év, pár gyors és határozott lépés e cél eléréséhez.

Amerika a fejlettebb, a csodált, az utolérendő és utolérhető technikai kultúra, a modern nagyváros szimbóluma Majakovszkij költészetében éppúgy (lásd 1926-os verseskötetét, az *Amerika felfedezését*), mint a konstruktivisták, a képző-, ipar- és építőművészek terveiben (gondoljunk Rodcsenko, Tatlin és tanítványaik gyönyörű, modern, funkcionális használati tárgyaira). A filmesek világában pedig különösen nagy a szerepe az Amerika-képnek. Az *amerikai film* maga is minta volt. Chaplint nagyon szerették az orosz rendezők, sokat és lelkesen írtak róla a kritikusok. A húszas évek elején az amerikai filmnek volt a legnagyobb sikere és a leglátványosabb hatása a közönségre – ezért Kulesov megfigyelte, milyen az amerikai filmek montázstechnikája, és ezt fejlesztette tovább montázskísérleteiben. Az amerikai film tanulmányozása volt a szovjet film montázselméletének és gyakorlatának *kiindulópontja*, amiből azután új gondolati és filmnyelvi lehetőségek születtek. Mind Kulesov,

mind Eisenstein hangsúlyozza[16], hogy az amerikai film milyen jelentős szerepet játszott ennek a folyamatnak az elindításában.

Kulesov a montázselv mellett néhány műfaji sablont is egyszerűen átvehetőnek vél, megpróbál átültetni szovjet talajra (a kalandfilmét: *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában*), és rajong az amerikai irodalmért. *A törvény nevében*: Jack London novellájának megfilmesítése, Sklovszkij forgatókönyve alapján.

Dziga Vertov is úgy látja, hogy míg az addigi európai (köztük a forradalom előtti orosz) film sablonjai, intenciói, megoldásai egyértelműen csak el- és megvetendők, addig az amerikai filmesektől van mit tanulni (sebességet, vágástechnikát).[17] Természetes, hogy az excentrikusok is Mark Twaintól választanak jelszót, meghirdetik, hogy: „Tegnap – Európa kultúrája. Ma – Amerika technikája”, és az egész kiáltványban hangsúlyos Amerika mint minta. A német expresszionizmus éppúgy a meghaladni való európai kacatok lomtárába kerül, mint a klasszikus művészetek. Kozincev negyvenöt évvel később[18] is úgy ítéli meg, hogy csak az amerikai film hatott rájuk, az európai nem. „Egyről biztosíthatom: a filmi expresszionizmus határozottan semmiféle hatást nem gyakorolt ránk. Egész nemzedékünk nem szerette a *Dr. Caligarit* és a kor többi német filmjét teatralitásuk és feltételes díszleteik miatt. A film terén teljesen másokért rajongtunk: Griffithért, Chaplinért, Stroheimért, Mack Sennettért.”[19]

1926–27-re Vertov, Eisenstein, Pudovkin filmjeiben kialakult egy sajátos filmnyelv és filmtípus, mely a fiatal némafilm-művészetben belül csak az orosz filmre jellemző. Ennek egyik jellegzetessége – a tömeg mint főszereplő és a történelem mint téma mellett - a *montázs*: a tárgyak és a filmképek összekapcsolásának az a módja, mely gondolati és érzelmi többlettel ruházza fel az ábrázoltakat. Mi a FEKSZ-csoport sajátossága az orosz

montázsfilmen belül? Az orosz formalista irodalomtudósokhoz fűződő kapcsolat és az excentrikus stílus.

Kozincev és Trauberg *eredeti*, a többiekétől különböző filmstílust teremt. Nehéz lenne eldönteni, hogy az orosz formalista iskola irodalomtudományi elvei, módszerei közvetlenül hatottak-e a filmrendezőkre, vagy „csak” közvetve, a munkakapcsolat és szellemi közösség által, de a kapcsolat ténye kétségtelen.

Nyedobrovo szerint, aki 1928-ban könyvet ír a FEKSZ-ről[20], filmstílusuk sajátossága összefügg a formalista iskola egyik alapelvével. Sklovszkij fogalmazta meg először az „osztranyenyije” (különössé tevés, elidegenítés) elvét mint az irodalom egyik eljárását. Ha az ábrázolt tárgyat kiszakítják megszokott környezetéből, kontextusából, új összefüggésbe helyezik, akkor ezzel jelentése megváltozik vagy gazdagodik, mivel megszűnik az olvasó addig automatikus érzékelése. A tárgy új megvilágításba kerül, különössé válik, újra felhívja magára a figyelmet. Nyedobrovo kimutatja, hogyan alkalmazza Kozincev és Trauberg ezt az eljárást *a filmben*. A megszokottól eltérő kapcsolat lehet például *a helyszín* kiválasztása (az *Ördögkerék* szerelmi története hullámvasúton játszódik, a *Nagy Ügy Szövetségében* a felkelés háttérét egy mulató világa idézi fel). Máskor *embereket és tárgyakat* új módon kapcsolnak össze, például az *Ördögkerék* szereplőit egy óriási szimbolikus óra mutatója forgatja a számlapon, a *Köpenyben* a kicsi ember szinte elvész a hatalmas íróasztal és a mindent elborító akták tömegében. Másutt a szereplő érzelmeit tárgyakkal vagy színészek a megszokottól eltérő mozdulataival érzékeltetik.

Nyedobrovo elemzi, mi a sajátos Kozincev és Trauberg rendezői módszerében. Nem magukat a tárgyakat, a formákat torzítják el a szereplő érzelmeinek vagy a rendező fantáziájának megfelelően (mint például a német expresszionista film), hanem az emberek és a tárgyak *valóságos formáit* mutatják, de új összefüggésbe helyezik őket. A környezethez való

viszonyban, a méretekben, az arányokban, a szokatlan összekapcsolásokban van a „torzítás”, s ezzel a művészi formálás, ebben fejeződik ki az alkotók szemlélete. A módszer emlékeztet ugyan Eisensteinre, főleg a *Régi és új* című filmre, a hatalmas írógépnek és a kicsi embernek, a kulák felnagyított, hájas nyakának és a kérő paraszt apró figurájának montázsára, de míg Eisensteinnél a mérettorzítás csak egy eszköz a többi között, addig Kozincevre és Traubergre az jellemző, hogy ez a látásmód válik a film stílusát meghatározóvá. A különössé tevés e fajtája felel meg a filmben annak az eljárásnak, amit Sklovszkij az irodalomban mutatott ki.

Megítélésem szerint az excentrikus filmekre jellemző színészi játék is egyfajta „elidegenítő eljárás”.

Az orosz montázsfilmben különböző színészi játéktípusok fordultak elő: a realiztikustól az erősen stilizáltig. Gyakori volt (például Eisensteinnél, Pudovkinnál) a „tyipazs”, a típusfigura: az a – többnyire amatőr – színész, akinek megjelenése, testalkata, arcberendezése, mozgása sugallt egy bizonyos osztályhovatartozást és jellemet. Így lehetett egyszerre a tömeg része és mégis szuggesztív arc. (A filmeknek e típusában, a *Patyomkin-páncélosban*, az *Anyában*, a *Szent-Pétervár végnapjaiban* főszereplőnek a tömeget tekintették.) Kozincev és Trauberg filmjeire (másképpen Eisenstein *Sztrájkjára*, valamint Kulesov filmjeire) a stilizált, excentrikus színészi játék jellemző, mely Mejerhold biomechanikus színházi módszerével rokon és a test feletti uralmat hangsúlyozza a finom érzelmek helyett. Dominálnak benne a groteszk elemek: a színészek gyakran úgy viselkednek, mozognak, bukdácsolnak, mint a burleszkek szereplői, vagy mint a bohócok a cirkuszi porondon. Sokat grimaszolnak, szögletesen mozognak. A színésznők sem arra törekednek, hogy bájosak, szépek, vonzóak legyenek, hanem az eltúlzott mimika és az akrobatikus mozgás jellemzi őket.

Különösen inspiráló volt a FEKSZ filmrendezőinek kapcsolata az irodalomtudósokkal, ha irodalmi művek megfilmesítésére került sor, így 1927-ben Gogol *Köpenyére*. Ekkoriban túl

vannak már a klasszikusok megtagadásának az avantgárdokra jellemző szélsőségén. Nincs már szükség annak bizonygatására sem, hogy a megfilmesítés egyáltalán lehetséges, sem pedig annak hangsúlyozására, hogy nem elég a sztori elbeszélése, hanem saját világot kell teremteni a filmvászonon, meg kell találni a sajátos filmes eszközöket. Tinyanov nem csak irodalomtörténész volt, hanem író is. Történelmi regényeiben (a *Nyesett szárnyak* című, Küchelbakerről szóló és *A követ halála* című, Gribojedovról szóló könyveiben) kitűnően idézte fel a XIX. század elejének hangulatát, a történelemnek a dekabrista felkeléshez vezető mozgatóerőit, kisregényeiben, novelláiban pedig a cári önkényuralom, a bürokrácia fojtogató, abszurd világát (*A viaszfigura*, *Tetik hadnagy*). Tinyanov, a forgatókönyvíró számára természetes, hogy a miklósi korszak *légkörét* kell felidézni, s gogoli *hangulatot* kell teremteni. S ha ehhez szükséges, akkor szabadon fel lehet használni más Gogol-novellák motívumait is. Tinyanov látásmódja érezhetően hatott Kozincevre és Traubergre, akik így az irodalmi művek megfilmesítésében is eredetiek lettek, rátaláltak a nekik megfelelő módszerre, a csak rájuk jellemző hangulatra, képi világra. Eisenstein főiskolai óráin gyakran eljátszott a gondolattal, hogyan elevenítené meg filmen egy-egy regény valamelyik jelenetét,^[21] például a *Köpenyt* is.^[22] Érdeemes összevetni: teljesen mást emelne ki, másképp nyúlna hozzá. Az ő kezében egészen más film lenne belőle.

A formalista irodalomtudósok és a FEKSZ-csoport közötti intenzív szellemi kapcsolatnak a témaválasztásban is szerepe volt. Eisenstein és Pudovkin némafilmjeinek szűzsége a közelmúltból, az orosz forradalmak történetéből merít (*Sztrájk*, *Patyomkin-páncélos*, *Október* illetve *Szent-Pétervár végnapjai*). A Kozincev – Trauberg szerzőpáros a régebbi történelemből merít: az *Sz.V.D (Nagy Ügyek Szövetsége*, 1927) a dekabrista felkelés idején játszódik, az *Új Babilon* (1929) a párizsi Kommün idején. 1927 körül zajlott a forgatókönyv-vita. Voltak, akik fölöslegesnek ítélték és elvetették a forgatókönyv használatát, mások ragaszkodtak hozzá, sőt „vasforgatókönyvről” beszéltek (persze még nem abban az

értelemben, mint később, a sztálini időkben). Másféle elképzelésen alapul a FEKSZ álláspontja. Szerintük szükség van forgatókönyvre, de igényesen kidolgozott, a film sajátos lehetőségeit figyelembevevő forgatókönyvre. Ekkor fűződik szorosabbra kapcsolatuk a formalistákkal, aminek egyik jele, hogy Tinyanov forgatókönyveket ír a számukra. A némafilm (Sklovszkij megfogalmazásában) „második irodalmi korszakába” lépett. Nem egyszerűen abban az értelemben, hogy irodalmi adaptációk készülnek, hanem abban, hogy a hősök gondolatvilágának ábrázolásában árnyaltabb lehetőségeket alakítanak ki, magasabb absztrakciós szintet érnek el. (Ebben az időben Eisenstein is az intellektuális film elméletén^[23] és gyakorlatán – *Október, 1927.* – dolgozik.). Az irodalomtudósokkal folytatott együttműködés hozzájárult ahhoz, hogy a FEKSZ-csoport továbbra is a saját útját járja az orosz filmen belül.

[1] Bulgakov: *A Mester és Margarita* Európa, 1971. Fordította Szöllősy Klára 348. old.

[2] Kozincev: *A filmszalag nem ég el* Gondolat, 1976. Eredeti címe: Glubokij ekran – A mély filmvászon. Fordította: Bárány György 282. old.

[3] Grigorij Kozincev 1905–1973, Leonyid Trauberg 1902–1990.

[4] Megemlítendő még az *Oktyabrina kalandjai* (1924-ben készült, nem maradt fenn), valamint a *Miska Jugyenyics ellen* (1925) és a *Bratyiska* (Testvérke vagy Öcsike, 1926) című film is.

[5] *És felkél a nap* (más fordításban: Maxim ifjúsága) 1934., *Maxim visszatérése* 1937., *Viborgi városrész* 1938.

[6] El is készült egy „agitka”, rövidfilm: *Találkozás Maximmal* 1941. Filmográfiánk nem teljes: csak a filmtörténetileg jelentős filmeket emeljük ki. Nem térünk ki a negyvenes-ötvenes évek életrajzi filmjeire.

[7] *Rasszkaz o tvorcseszkom putyi* (Elbeszélés alkotói útjáról). Zorkajának adott interjú. Bjuro Propagandi szovjetszkovo kinoiszkusstva Moszkva, 1967.

[8] Fridrih Ermler híresebb filmjei: a hétköznapi témájú „prózaí” irányzatot megalapozó *Katyka-papírranet* 1926, *A párizsi cipész* 1928, a későbbiek közül: *Egy birodalom romjai* 1929, *Ellenterv* (más fordításban: *Találkozó*) 1932, Jutkeviccsel közösen.

[9] Jutkevics szintén a „prózaí” irányzatot megalapozók közé tartozik, (Ermlerhez hasonlóan, Kozincevvel és Trauberggel ellentétben) *Csipke* (1928) és *Aranyhegyek* (1931) című filmjeivel. Későbbi jelentős művei: *Történetek Leninről* 1957, *Lenin Lengyelországban* 1965.

[10] Geraszimov a húszas-harmincas években főleg színészként dolgozott. Filmrendezőként a harmincas években debütált: *Erdő* 1932, *Szerettek-e* 1934. *Heten a hó ellen* 1936. stb. Ismert filmjei: *Az ifjú gárda* 1948, *Csendes Don* 1957–58.

[11] Kozincev: *A filmszalag nem ég el* 61–62. old.

[12] Például Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története* Palatinus 2007.

[13] *A filmszalag nem ég el* című könyvében, mely rendkívül élvezetes olvasmány, és a 7. jegyzetben említett interjújában.

[14] 1928-ban pedig már monográfia jelent meg róluk (Nyedobrovo: *FEKSZ-i*. Moszkva - Leningrád, 1928). A FEKSZ-ről legtöbbet a hozzájuk szellemileg közelálló leningrádi irodalomtudósok írtak. Ezek az írások már a hatvanas és hetvenes években hozzáférhetőkké váltak az akkori szovjet gyűjteményes kiadásokban. Sklovszkij: *Za szorok let* Iszkussztvo, Moszkva 1965. Tinyanov: *Poetyika. Isztorija lizyeraturi*. Kino Nauka, Moszkva 1977. Piotrovskij: *Tyeatr, kino, szizny* Iszkussztvo Leningrád, 1969. És készült monográfia mai szemmel a FEKSZ-ről: Dobin: *Kozincev i Trauberg* Iszkussztvo, Moszkva–Leningrád, 1972. Másrészt a kor egyik legjelentősebb filmesztétikai könyve *Poetyika kino* (Moszkva - Leningrád 1927. Magyarul: *A film poétikája*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1978.), mely Eichenbaum, Kazanszkij, Piotrovskij, Sklovszkij és Tinyanov filmről szóló írásait tartalmazza. Lásd erről magyarul: Bárdos Judit: *Kamera és toll (A húszas évek szovjet filmelméletéről)* A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kiadása. Budapest, 1979. 5-189. (Filmtudományi Szemle 25. Különszám.)

[15] „Excentrizmus” Két fejezete megjelent magyarul a Filmkultúra 1987/1. számában, 10-18.o.

[16] Kulesov: *A film művészete* (Tapasztalataim) című könyve és *Amerikanizálás* című cikke in: *Filmművészet és filmrendezés* Gondolat 1958. Eisenstein: *Dickens, Griffith és mi* in: *A filmrendezés művészete* Gondolat 1963., vagy in: *Forma és tartalom* Magyar Filmtudományi Intézet, 1964.

[17] *MI Kiáltvány-változat* és *A kinokok történetéből* in: Vertov: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok* Magyar Filmtudományi Intézet, 1973.

[18] A 7. jegyzetben említett interjújában.

[19] U.o. 14.o.

[20] lásd a 14. lábjegyzetet.

[21] Lásd: Nyizsnij: *Eisenstein rendezési óráin* és Eisenstein: *Gyakorlati tanfolyam* in: *Forma és tartalom* id. kiad.

[22] A Voproszi lityeraturi 1986/3-as száma közli Eisenstein ezzel kapcsolatos elképzelésének dokumentumát.

[23] Eisenstein: *A filmforma dialektikus megközelítése* in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*, Szerkesztette Bárdos Judit, Áron Kiadó, Budapest 1998.

In: Filmkultúra 2007.

<http://www.filmkultura.hu/2007/articles/essays/feksz.hu.html>