

Bárdos Judit *

Eisenstein - művészet és elmélet^[1]

“Amikor magam alkotok, messze elhajítom a pokolba a törvényszerűségek ‘mankóit’, ahogy Lessing nevezte őket, és Goethe szavaira emlékezem - ‘grau ist die Theorie’ - és fejest ugrom az alkotás közvetlenségébe. Eközben azonban egyetlen pillanatra sem feledkezem meg annak óriási jelentőségéről, hogy az alkotás mámorának percein túl mindannyiunknak, és nekem elsősorban, egyre szabatosabban meghatározott, egzakt adatokra van szükségünk arra vonatkozóan, amit csinálunk. Enélkül nem fejlődhet a művészetünk.”^[2] - írja Szergej Mihajlovics Eisenstein, a filmrendező és teoretikus, akinek életművében a művészi alkotómunka és az elméleti tevékenység szorosan összefüggött, áthatotta egymást. Tanulmányaiban nemcsak a filmelmélet aktuális kérdéseit vizsgálta, hanem saját filmjeit is olyan részletesen, olyan alaposan és tudatosan elemezte, hogy az egyedülálló a filmművészet történetében. Filmkészítés közben is papírra vetett gondolattöredékeket. Két film forgatása közti kényszerszünetekben elméleti írásokon éppúgy dolgozott, mint filmterveken, forgatókönyveken. (Lakásán sok-sok könyv hevert, tele széljegyzetekkel, már-már forgatókönyvvé feldolgozva, “arra az esetre, ha filmrevinné őket” - emlékeznek a pályatársak^[3]).

Eisenstein egyrészt a világ filmművészetének egyik legnagyobb rendezője - pedig mindössze hét befejezett filmje van, másrészt a filmelméletnek is az egyik igen jelentős képviselője. Írásainak ismerete nélkül a filmelmélet tanulmányozása lehetetlen, vagy legalábbis hiányos lenne. Az újabb és újabb filmek készülése illetve szakkönyvek megjelenése ezen a történeti értéken nem változtat. Filmjei közül legalább a *Patyomkin páncélos* minden olyan listán rajta van, mely “a világ legjobb filmjeit” tartalmazza: ugyanúgy szerepel az 1958-as “brüsszeli tizenkettő” között, mint az 1992-es, harminc filmet tartalmazó madridi UNESCO-listán^[4]. A

Régi és új pedig a “mannheimi tizenkettő” , a “világ legjobb dokumentumfilmjeinek” egyike.

Elméleti tevékenysége sem egy lezárt korszak történetéhez tartozik, nem csupán elmélettörténeti kuriózum. Eisensteint jobbra a némafilm, azon belül is a montázs teoretikusaként tartják számon, holott azok az új elméleti problémák is foglalkoztatták, melyeket a film technikai lehetőségeinek bővülése (szín, hang, mélységélesség) hozott magával, s ezeket egyre szélesebb összefüggésrendszerben elemezte, egyre több művészeti ágat és tudományos diszciplínát vont be kutatásai körébe.

Filmjeit sokszor játszották Magyarországon, de elméleti művei alig ismertek, hiszen az eddig megjelent különféle, kis példányszámú kötetek alig hozzáférhetők. Ráadásul - mint látni fogjuk - a korábbi válogatásokban szereplő tanulmányok nem az autentikus orosz kiadás alapján készültek, illetve nem is oroszról fordították őket. Ezért elengedhetetlen, hogy születésének századik (halálának ötvenedik) évfordulóján az Eisenstein teoretikus munkásságát méltó módon reprezentáló válogatott kötetet kapjon kézhez a magyar olvasó.

Baloldali avantgarde. Az attrakciók montázsa

Eisenstein 1898-ban Lettország fővárosában, Rigában született, polgári-értelmiségi családból. Apja zsidó származású orosz építészmérnök, Riga főépítésze, anyja gazdag orosz kereskedőcsalád sarja. A rigai reálgimnáziumi évek után Pétervárot a Polgári Mérnöki Főiskolára járt, így hatalmas humán műveltsége mellé (jól tudott németül, franciául és angolul) magasabb matematikai képzettséget is szerzett. 1918-ban belépett a Vörös Hadseregbe, s agitációs vonatokon és frontszínházakban dolgozott, díszlet- és jelmeztervezőként. Képzőművészi tehetsége is hatalmas volt, egész életén át ontotta a rajzokat, a beállítási- és kosztümterveket. 1920-ban, kilépve a hadseregből, Moszkvába ment,

hogy a Keleti Nyelvek Főiskoláján folytassa tanulmányait. Ezért is ismerte olyan behatóan a keleti kultúrát, mint kevés európai, s esszéiben ezért olvashatunk a japán képről, líráról és színházról éppúgy, mint a kínai festészetről. A polgári karrier lehetősége adott volt számára származása révén. Ezt cserélte fel, tudatos választás eredményeképpen, a művészi pályával. A forradalom - mint a *Hogyan lettem rendező?* című írásában megvallja - éppen a művészé válás lehetőségét nyújtotta számára, miközben *Eisenstein* című emlékezésében arról is beszámol, hogyan jutott el a művészet kezdeti tagadásától a művészet csodálatáig, illetve a művészi alkotómunkáig. Élete és jelleme meghatározó sajátosságait ebben a két rövid írásban ő foglalja össze legtömörebben, ezért közöljük őket kötetünkben.^[5] Egyébként színes, élvezetes önéletrajzi könyve olvasható magyarul.^[6]

1920-tól a moszkvai Proletkult Színházban dolgozik, többek között a Jutkeviccsel együtt, aki a pétervári FEKSZ-csoport tagja volt, szintén most költözött Pétervárról Moszkvába, s szintén nemsokára felhagy a színházzal, és filmrendező lesz. 1921-től Eisenstein azon az Állami Rendezői Főiskolán tanul, melynek vezetője Mejerhold. Segédrendezőként is dolgozik Mejerhold mellett. A Proletkult Színház több produkciójában vesz részt maszk-, kosztüm- és díszlettervezőként, társrendezőként (például Jack London *A mexikói* című művének színrevitelében). 1923-ban megrendezi - immár egyedül - híres Osztrovszkij-produkcióját, (*A bölcs*), majd Szergej Tretyakov (a LEF-csoport tagja) két darabját (*Hallod, Moszkva?*, *Gázmaszkok*).^[7]

A Proletkult és a LEF ("A művészet baloldali frontja") között szoros kapcsolat volt.. A LEF-ben dolgoztak és a LEF lapjában publikáltak (főszerkesztő: Majakovszkij) mindazok az írók, költők (Majakovszkij, Brik, Paszternak, Sklovskij), képzőművészek (Tatlin), színházi rendezők (Foregger), filmesek (Dziga Vertov), akik tagadták az addigi, a "polgári" művészetet, sőt egy időben magát a művészetet is ("alkotás" helyett "munkáról", "a tények

megszervezéséről” beszéltek), és az olvasók, nézők meghökkentése, sokkolása volt a céljuk, s valami radikálisan újat akartak teremteni. A “baloldaliság” a művészetben ezt jelentette, s nem valamiféle kiforrott világnézetet. A forradalmi ideológia produkcióikban, elméleti megnyilatkozásaikban, kiáltványaikban inkább deklaratíve, jelszó-szerűen volt jelen, ami persze nincs ellentmondásban azzal, hogy valóban elkötelezték magukat a forradalom mellett, mely inspirálta és lelkesítette őket. A világról és a művészetéről vallott elképzeléseik meglehetősen cseppfolyósak és változók voltak. Amint majd szilárdabb formát öltenek, útjaik szétválnak.

A sok, gyakran tiszavirág-életű csoport közül Eisensteinhez a futurizmus (a LEF), Mejerhold és az excentrizmus álltak közel. A mozgásnak, a sebességnek és a modern technikának a csodálata, sőt kultusza jellemzi a futurizmust (az olaszt is, nemcsak az oroszot). Mejerhold a “régivel”, Sztanyiszlavszkij színházával, a beleérező színészi játékkal szemben fogalmazza meg a maga “biomechanikáját”. A pétervári FEKSZ-csoport (Kozincev, Trauberg, Jutkevics) megfogalmazza az “excentrizmus” kiáltványát, mely szerint a színházi előadás sokkoló attrakciók sora, “ritmikus dobolás az idegeken”^[8]. Utópiaként (mind Majakovszkijra, mind Mejerholdra, mind a FEKSZ-re vonatkozik ez) az “amerikanizmus”^[9] lebegett szemük előtt. Az akkori Szovjetunió elmaradott viszonyai között élő művészek mintának, követendő példának tekintették a jól szervezett, technikailag magasan fejlett Amerikát. Célul tűzték ki - s ennek a film terén különösen nagy jelentősége volt -, hogy eltanulják az amerikaiaktól a technikát (ideértve a művészi technikát is), s ellessék sikerük titkát. Ennek jegyében születtek Kulesov híres montázs-kísérletei, s így jutottak el a vágásig és a vágás ritmusáig.

Eisenstein Osztrovszkij-rendezése (*A legnagyobb bölcsesség az egyszerűség...*, röviden: *A bölcs*) a színházi hagyományok teljes tagadását valósította meg. A darab színrevitele helyett létrehozott egy esztrád- és cirkuszi elemekkel teli előadást. Voltak benne kuplék, bohócok,

légtornász-mutatvány, kötél tánc, a végén pedig a nézők széksorai alatt petárdák robbantak. Ehhez az előadáshoz készítette el betétként első filmjét, a *Glumov naplója* című rövidfilmet.

Ekkori színházi célkitűzéseit első publikációjában, *Az attrakciók montázsa* című cikkében fogalmazta meg. Eszerint a statikus, hétköznapi, realista, hagyományos ábrázoló-elbeszélő színházzal szemben a dinamikus és excentrikus, a mozi, a music-hall és a cirkusz elemeiből is építkező agitációs-attrakciós színház a cél. Az "attrakció" a színház bármelyik agresszív momentuma, mely előre kiszámítható módon szenzuális és emocionális hatásnak teszi ki a nézőt. E megrázkódtatások teszik lehetővé, hogy a nézők befogadják a darab eszmei oldalát. De ez az "eszmei, ideológiai oldal" itt is üres, meghatározatlan marad. Nem az a lényeges, hogy milyen irányban kell formálni a nézők tudatát, hanem az, hogy a hatás erőteljes legyen. Továbbá az, hogy ez a hatás minél egységesebben megkomponált eszközökkel történjen. A szerző számára már ebben az első írásban is fontos a montázs. Úgy látja, hogy a vége felől, finálisan kell megtervezni és megvalósítani az attrakciókat és összezeződésüket, montázsukat.

A színháztól a filmig. Montázselmélet

1924-ben Eisenstein kilép a Proletkult-ból. Nem tartozik többé semmilyen művészeti csoporthoz. Áttér a filmkészítésre: felismeri, hogy a filmmel több emberre és intenzívebben lehet hatni, mint a színházzal. 1924-ben elkészíti *Sztrájk* című filmjét, 1925-ben a *Patyomkin páncélost*. (M megbízzák, hogy az 1905-ös forradalom huszadik évfordulójára filmet készítsen. Nyina Agadzsanova-Sutko "Az 1905-ös év" című forgatókönyvéből kezd dolgozni, majd munka közben, az ogyesszai forgatás során szűkíti le a film témáját egyetlen epizódra, a Patyomkin páncélos lázadására. Nagy szerep jut a véletlennek és a művészi bátorságnak is: az operatőr, Eduard Tiszse tanácsára kimennek a tengerre forgatni, a köd ellenére, ami az akkori technikai lehetőségek mellett képtelenségnek tűnt. A felvételek olyan jól sikerülnek, hogy a

köd-jelenet lesz - az ogyesszai lépcsőjelenet mellett - a film legszebb és legtöbbet emlegetett része.) 1926-ban hozzákezd a *Fővonal* (később *Régi és új* címen befejezett és ismert) film forgatásához. 1927-ben megbízást kap (Pudovkinnal együtt), hogy forgasson filmet az októberi forradalom tizedik évfordulójára. Elkészíti az *Októbert* (Pudovkin pedig a *Szent-Pétervár végnapjait*). 1929-ben befejezi a *Régi és újat*.

Ez a korszak, a huszas évek második fele, 1924-től 1929-ig, a legsikeresebb és a legharmonikusabb Eisenstein életében. Hat (ha a *Rettegett Iván* két részét két külön filmnek számítjuk, akkor hét) befejezett filmje közül négy ekkor készül. Mind a négyet a szovjet némafilm remekműveként ismerik el, otthon és külföldön egyaránt. Egybeesik a hazai hivatalos elismerés (a filmek bemutatását új megbízások követik), a külföldi siker (a *Sztrájk* párizsi, a *Patyomkin páncélos* berlini, majd hollandiai stb. sikere), s a közönség szeretete, a népszerűség. S ha néhány ötlet ekkor is megvalósulatlan marad, ez csak a bőség zavarának tulajdonítható. A rendező tervezte például Iszaak Babel *Ogyesszai elbeszéléseinek* megfilmesítését is, ám erre csak azért nem került sor, mert a *Patyomkin páncélosra* kapott megbízást.

Ez a korszak ugyanakkor az elméletben is termékeny. Kisebb cikkek és nagyobb tanulmányok sora születik.

A forma materialista megközelítéséhez című cikkében (1925) Dziga Vertovval vitázik. Vertov “a művészet tagadását”, ezt az Eisenstein által akkor már meghaladott és bírált álláspontot képviseli: “a művészet tagadását”. (Az eltávolodás ettől az állásponttól nem egycsapásra történik: a *Béla megfelekedzik az ollóról* című cikk végén a szerző ironikus hangon szól Balázs Béla stílusáról: “Művészet..., alkotás..., halhatatlanság... Kellemetlen terminológia”). Eisenstein interpretációja szerint Vertov csak a felvett anyaggal, s annak a hatás szempontjából nem vizsgálta montázsválogatásával akar hatni, s ezért “megbukik formai

hatékonyának erőtlensége miatt”. Eisenstein szerint az a helyes módszer, ha a rendező “tudatos akarati előrelátással” kiválogatja a környező világból a hatáskeltésre alkalmas felveendő jelenségeket, s így már a felvétellel is értelmez, majd pedig a montázssal átszabja a valóságot. Eisenstein nem abszolutizálja a montázst. Ellenkezőleg: a felvétel és a montázs kettősségét hangsúlyozza, és azt, hogy tudatos művészi koncepciónak kell érvényesülnie mind a kettőben.

A vita heve, hangneme, a szerző kicsit agresszív szóhasználata talán meglepő a mai olvasó számára. Ám az éles hangú polémikák - szóban is, a folyóiratok hasábjain is - a huszas évek első felében teljesen természetesen voltak, nemcsak az orosz avantgarde-ban. (Lapozzuk csak fel az olasz futurizmus, vagy a francia szürrealizmus, vagy a dadaizmus kiáltványait!) Az avantgarde irányzatok mindegyike a leghatározottabban bírálta az addigi és a másmilyen műveket, és a maga módszerét tekintette egyedül üdvözítőnek. Az orosz művészeti életben is így volt ez. Ekkor még nem volt tétje, egzisztenciális vagy politikai következménye ezeknek a vitáknak. Felhívom a figyelmet arra is, hogy a két rendező között nagy világnézeti különbség nem volt. (Ugyanabban a LEF-ben publikáltak.^[10]) Eisenstein is, Vertov is új művészetet akartak, másfajta filmet. Ennek a kategóriának a konkrét gondolati tartalma kidolgozatlan a cikkekben, nyilatkozatokban, kiáltványokban. Adottnak veszik, nem elemzik. A vita a hogyan-ról folyik, és a nézőre gyakorolt hatás lehetőségéről. (Eisenstein itt Vertov és csoportja, a Filmszem filmjének módszerét vitatja, nem az írásaival polemizál. Vertovnál elég nagy a különbség az elmélet és a művészi gyakorlat között.)

A Vertov-cikkben felvetett másik lényeges problémával, a forma kérdésével kapcsolatban kifejti, hogy a forma “nem valamely többé-kevésbé sikerült külső dolog”, hiszen a forma és a tartalom áthatja egymást, dinamikus kompozíciót alkot. Egyebek közt ennek alapján is feltételezhetjük (bár a szakirodalom eddig nemigen hangsúlyozta), hogy belső, világnézeti

rokonság valójában az orosz formalista iskola irodalomtudósaihoz (Tinjanov, Eichenbaum, Sklovszkij) fűzi Eisensteint, még akkor is, ha ezt külön nem deklarálták.^[11] Tinjanov fogalmaz így: “Nemrég hagyunk fel a közismert analógiával: forma + tartalom = pohár + bor |...|. 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.”^[12] A forma és a tartalom nem külsőséges összefüggését Eisenstein ezzel a példával illusztrálja: “Nem a batár formáinak forradalmasításával született meg a gőzös, hanem egy új, korábban nem létező energiafajta - a gőz - gyakorlati felhasználásának helyes technikájával. Nem az új tartalomnak megfelelő formák keresése”, hanem a filmi feldolgozás új szempontja, “az új energiafajta” teremtheti csak meg az új művészet formáit. A történelmi-forradalmi anyag és a tömegjelleg “fogása” (az egyéni hős hiánya) hozta létre a *Sztrájk* formáját. Ebben a Sklovszkij által bevezetett anyag-eljárás kategóriapárt ismerhetjük fel.

A forma és a tartalom belső összefüggése, szerves egysége később is Eisenstein vezérgondolata marad. 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.”^[13] Kései esztétikájában is a széles értelemben vett forma problémái foglalkoztatják, s ennek egyre szélesebb körű analízisét végzi el.

A polémiák még olyankor is éles hangúak voltak, amikor a vitapartnereket igazából csak hangsúlyeltérések választották el egymástól. Erről tanúskodik a *Béla megfélemezik az ollóról* című cikk is (1926). Balázs Bélát, aki ekkor még nem a Szovjetunióban élt, hanem Bécsben, majd Berlinben, s németül író filmszakemberként volt Európa-szerte ismert, előadás tartására

hívták meg a Szovjetunióba. A közte és Eisenstein közti vitára ekkor került sor, s az adott rá okot, hogy a német film világában otthonos Balázs Béla nem tulajdonított akkora jelentőséget a montázsoknak, mint Eisenstein.

A montázs valóban csak az orosz filmben vált meghatározó jelentőségűvé. A Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko nevével fémjelzett filmtípusban nem szerelmi vagy más melodramatikus történetek, hanem a közelmúlt történelmi eseményei szolgálnak a szüzsé alapjául, így a film hőse a tömeg és a gyakran amatőrök által játszott "típusfigura", nem pedig néhány, sztárok alakította egyénített szereplő, ahogyan például a német filmben látjuk. Ezért az orosz filmben, következésképpen az orosz filmelméletben is, a montázs lett a központi kérdés, ahogyan Kulesov montázskísérletei, illetve ezekről szóló beszámolóí, vagy Vertov és Pudovkin elképzelései is mutatják. A montázs problémáját 1929-ben írott nagy tanulmányaiban Eisenstein helyezte szélesebb elméleti kontextusba.

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 képírásjel két eleme, ekkor összevetésükből a fogalom születik meg, legyen akár a versben két szó, ekkor irodalmi kép lesz belőlük, 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 montázsoknak. A filmkocka a montázs sejtje" - azaz ugyanannak a dinamikus koncepciónak a szerves része. A másik lényeges, Eisenstein gondolkodásmódjára nagyon jellemző mozzanat 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 ezekből a konfliktusokból fakadó drámaiság

intenzív hatást gyakorol a befogadóra. A film intenzív montázsdinamikája “csak a belsőégésű motorok robbanássorozatához hasonlítható feszültséget” kelt a nézőben.

Eisenstein részletesen elemzi saját filmjeinek példáin a formai (grafikai, világítási, térbeli) konfliktusokat, vagy egy másik, tartalmi csoportosítás szerint, a logikus, az illogikus, a metrikus, az asszociációs montázsokat. Másutt 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 érzéki hatást kelt például a vihar és az eső dűrja, az aratás tragikus (aktív) mollja (*Régi és új*), a “köd az ogyesszai kikötőben” jelenet lírai (passzív) mollja (*Patyomkin páncélos*). Az utóbbi kettő a fekete-fehér filmekben belül színtónus-változással is jár (elmozdulás a világosszürkétől a feketéig, illetve a világosszürkétől a ködszürkéig, tejfehérig). A montázs selv a színben, illetve a fekete-fehér filmen a tónusban is jelen van. Sőt, már magában a mozgásnak az ábrázolásában is, a mozgás képzetének a felkeltésében is, mert “minden mozgás a montázs töredéke”. A rendező egy mozgásfolyamat montázsszerű felépítésének egyszerűbb esetétől (egy tüzelés: szaladó ember, tüzelő fegyver, a célpont stb. képei közeli, félközeli és totálplánokban váltják egymást) 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 hárfá-metaforát, a *Régi és új*-ból a körmenet- és a tejszeparátor-jelenetet.

Eisenstein általában a montázs drámaiságát, feszültségét hangsúlyozza. Az asszociációs montázsok többnyire emocionálisak: céljuk a tartalom dinamizálása, s az, hogy e dinamizálás által érjenek el érzelmi hatást. Nem a felkeltendő érzelem vagy a felidézendő asszociáció van

tehát konkrétan meghatározva. Például a *Patyomkin páncélos* híres kőoroszlán-képsora (az oroszlánok felemelkednek) csak annyit sugall, hogy “még a kövek is megmozdulnak”, nem pedig egy konkrét gondolatot. (Ezért nem meggyőző a következő korszak, a negyvenes évek teoretikusának, André Bazin-nek az az ellenérve^[14], mely szerint Eisenstein túlságosan egyértelműen behatárolja a nézők asszociációit, csökkentve ezzel értelmezési szabadságukat. Holott egy montázsképsort is lehet különféleképpen értelmezni, természetesen bizonyos határok között, egy bizonyos mozgástérben. Mindegyikük minden nézőben más-más képzeteket kelt, csak a sugallt lendület, a dinamizmus élménye hasonló.)

Az intellektuális film elmélete

Az asszociációs montázs - az emocionális mellett - intellektuális is lehet. Az egész montázselméleten belül Eisensteint ez a lehetőség 1927-től, az *Október*-től kezdve külön is foglalkoztatta. A némafilm virágkorában azon töprengett, hogyan lehet egyre magasabb absztrakciós szintig eljutni, a látvánnyal fogalmakat felidézni a nézőben. Az intellektuális montázs legismertebb példája az istenek képsora az *Október*-ben. A különböző vallások szimbólumainak (Krisztus-szobor, Buddha-szobor, mohamedán mecset, pogány bálvány) montázsa a rendező intenciója és utólagos értelmezése szerint a vallás elvont fogalmát képes felidézni a nézőben. Valójában erre - és az ilyen típusú montázsképsorokra - is vonatkozik az, amit a bazin-i ellenérvvel szembeállítottunk: 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. Ám e képsoroknak a film kontextusán belül akkor is megvan a maguk jelentése, asszociációs holdudvara és funkciója (utalás Kerenszkij vallásosságára). Részben ebből származik a filmnek a régi világgal szembeni iróniája és az új világ kifejezésére szolgáló pátosza.

A rendező az *Október* montírozása közben tovább töprengett az intellektuális film problémáján. A fogalom tiszta és közvetlen ábrázolásának lehetőségét kereste a film nyelvén. Többnyire regények megfilmesítését tervezte, de ezúttal tudományos munkát kellett választania. Marx *A tőke* című művének filmrevitelén kezdett gondolkodni. Munkafüzetei 1927-28-ból^[15] azt dokumentálják, hogyan fejlesztette tovább az intellektuális film elméletét, részben még az *Október*en, részben már *A tőkén* gondolkodva. Ezúttal már nem az elvont fogalmak közvetlen képi megjelenítését tervezte, hanem azt, hogy “megtanítja a nézőt dialektikusan gondolkodni”, azaz rávezeti a nézőt az összefüggések megértésére. Erre ad lehetőséget a filmnyelvben gyakori “pars pro toto” fogása, mert a részletek utalnak az egészre, szemléletesek, ezáltal érzelmi-érzéki hatást keltenek, s ezen keresztül intellektuálisat is: felidéznek a nézőben az egész képzetét. A mindennapi élet legbanálisabb apróságainak látványa gondolati úton, a felkeltett asszociációk által elvezetheti a nézőt a nagyobb gazdasági-társadalmi összefüggések megértéséig - anélkül, hogy megfogalmaznák ezeket. (Például: a selyemharisnya divatja. Látjuk a nők lábán a harisnyát és az egyre rövidülő szoknyát. Ez a divat megfelel a selyemipar érdekeinek, ellentétes azonban a gyapjúipar érdekeivel, a rövidülő szoknyák miatt. Másrészt ütközik a konzervatív valláserkölcscsel, így a klérus érdekeivel, tehát az egyház is támadásba fog lendülni. Így, e képek által megértjük a tőkés társadalom érdekkonfliktusainak szerkezetét.)

A némafilm gyakorlatában is, elméletében is Eisenstein jutott el a legmagasabb absztrakciós szintig. Ez a terv szélsőségeként érdekes: meddig lehet elmenni az intellektuális film elméletében. A hangosfilm azután megszüntette az így felfogott intellektualitás lehetőségét. Ha van beszéd a filmben, akkor nem képekkel kell felidézni a fogalmakat.

De 1929-ben, a *Perspektívák* című cikkben Eisenstein még meghirdette az intellektuális film programját. Ebben vitatkozik a Proletkult utódja, a RAPP művészetfelfogásával

(Bogdanov: a művészet - életépítés), és “az eleven ember” ábrázolásának direktívájával, és egy dialektikusabb koncepciót vázol fel. (Ennek elméleti alapjaként nem Marxra, hanem Plehanovra hivatkozik. Nem is lehet ez másként, hiszen Marx esztétikájának - Lifsic és Lukács György nevéhez fűződő - rekonstrukciója a harmincas évek elején kezdődik meg, s egy későbbi korszak törekvéseit fejezi ki.) 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 (a fentebb említett példában Tinyanov is 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 ugyan a szerző hozzáteszi, hogy mindez az olvasó, vagy a néző tudatának “osztályjellegű befolyásolása” érdekében történik, elválaszthatatlan az ideológiától - de ez csak deklaráció marad. Az elemzés tárgya nem az ideológiai cél, hanem a tartalom és a forma dinamikus viszonya és a befogadóra gyakorolt szintetikus hatás.

Nyugat-Európai és amerikai út

Eisenstein és legközelebbi barátai-munkatársai: operatőre, Eduard Tiszze és forgatókönyvírója, asszisztense, Grigorij Alekszandrov 1929-től 1932-ig külföldön voltak. Az utazás diadalútnak indult, de kudarcokkal végződött. Részben azért mentek, hogy a hangosfilm technikáját tanulmányozzák, részben azért, hogy saját filmjeiket és a szovjet filmet népszerűsítsék, meghívásoknak tegyenek eleget.

1929-ben résztvesznek a svájci La Sarraz-ban a független filmesek konferenciáján, többek között Leon Moussinac és Ivor Montague társaságában, akik a későbbiekben Eisenstein barátai és szövetségesei lesznek. Még mindig a sikeres 1929-es év! Eisenstein előadásokat tart saját műveiről, az intellektuális filmről, a filmművészet és a filmelmélet általános kérdéseiről Zürich-ben, Berlinben, Hamburgban, Londonban, Cambridge-ben, Amsterdamban,

Antwerpenben, Brüsszelben, Párizsban a Sorbonne-on, később amerikai egyetemeken is. (A legbravúrosabb az, ami a Sorbonne-on történik. A rendőrprefektus az utolsó percben betiltja a *Régi és új* vetítését. A rendező a rövid bevezető helyett, amelyre készült, rögtönzött előadást tart, kérdésekre válaszol: érvényesül francia nyelv- és argó-ismerete, humora.) Találkozik Pirandelloval, Shaw-val, Einsteinnel, Joyce-val, Gance-szal, Aragonnal, Eluard-ral, Cocteau-val.

A rendező 1930-ban a Paramount meghívására Hollywoodba utazik, ahol később megismerkedik Chaplin-nel, Sinclair-rel, Dreiserrel, Walt Disney-vel. Amerikában azonban egy forgatókönyvét sem fogadják el. Az *Amerikai tragédia* megfilmesítésének koncepciója és az Alekszandrovval és Montague-val együtt írott forgatókönyv az írónak, Theodore Dreisernek tetszett, a producernek azonban nem, így felbontották szerződésüket. (A regényből Sternberg készített filmváltozatot, 1931-ben).

1931-32-ben Mexikóban forgatnak. A *Que viva, Mexico!* a művész legdédélgettebb filmlterve (nagyon vonzották az Európán kívüli kultúrák) és legfájóbb kudarca. A forgatást nem tudják befejezni, mert Upton Sinclair, a producer abbahagyja a munka finanszírozását. Úgy kell elhagyniuk Mexikót, hogy a rengeteg leforgatott anyagot nem vihetik magukkal és Eisenstein életében nem kapják vissza. Az anyagból számos filmváltozat készül, például rövidfilmek és etnográfiai filmek is, és a Marie Seton-féle zanzásított változat. Közelebb állhat a rendező elképzeléséhez a Jay Leyda-féle változat (Leyda később, a moszkvai filmfőiskolán Eisenstein tanítványa volt). Még jobban ismerhette a mester koncepcióját Alekszandrov, de ő nagyon későn jutott hozzá a munkához. A Szovjetunióknak csak 1974-ben sikerült egy kópiát visszakapnia, ennek rekonstruált változatát a rendező halála után harminc évvel, 1978-ban mutatták be Moszkvában. Egy-egy beállítás, néhány szuggesztív kép magán

viseli a mester kezenyomát, de lehet egy film montázs nélkül - anélkül, hogy Eisenstein montírozta volna - Eisenstein-film?

A forgatócsoport 1932-ben visszatér a Szovjetunióba. A rendezőt bizalmatlanul fogadják, többek között a hosszú külföldi tartózkodás miatt is. (1929 óta a Szovjetunióban a kultúrpolitika is drasztikusan megváltozott. Már nem él együtt és vitatkozik tét nélkül sokféle művészeti csoport.) Filmkészítési lehetőséghez egyelőre nem jut, de filmrendezést tanít a moszkvai Filmművészeti Főiskolán.^[16] Elméleti tanulmányokon és a rendezésről szóló könyvön dolgozik, publikál.

Amikor 1935-ben ismét forgathat, újabb csapások érik. Rzsesevszkij forgatókönyve alapján - Turgenyev-motívumokat is felhasználva - a *Bezsin rétje* című filmet kezdi forgatni. A forgatást leállítják. A rendező Iszaak Babel bevonásával átdolgozza az irodalmi forgatókönyvet (Babel írja a dialógusokat), és újra munkához lát. A Filmfőigazgatóság 1937-ben másodszor is leállítja a forgatást. A Mexikó-filmmel ellentétben ebben az esetben a leforgatott anyagból is igen kevés maradt fenn. A második világháború alatt, a filmgyár evakuációja során a kópia nagy része elveszett (legendák keringenek arról, hogy a tekercseket elásták a filmgyár udvarán, s ott bombatalálat érte őket). A fennmaradt töredéket Jutkevics (a Proletkult Színház óta munkatárs) és filmtörténészek rekonstruálták. Klejman a néma, Jurenjev a hangos változatot. Az utóbbit 1967-ben mutatták be.

1937-et írunk. Zajlik a formalizmus-vita. Eisensteint többek között formalizmussal is vádolták. Mestere, Mejerhold és munkatársa, Babel eltűnik a GULAG-on...

A hangosfilm

A harmincas-negyvenes évek igen terjedelmes elméleti munkásságának részletesebb időrendi bemutatására ehelyütt nincs lehetőség. Az a néhány esztétikai probléma emelendő ki, amely közvetlenül kapcsolatos a kötetben közölt tanulmányokkal.

Eisensteint a film technikai lehetőségeinek bővülése (a hangos- és a színesfilm, a mélységélesség kihasználása) mindig arra inspirálta, hogy felhívja a figyelmet egy differenciáltabb szerkesztés lehetőségére. És minden ilyen fordulat újabb impulzust jelentett számára montázselmélete további árnyalására.

Amikor a hangosfilm technikailag lehetségessé vált, ám a Szovjetunióban anyagi okokból még nem volt elérhető, Eisenstein, Pudovkin és Alekszandrov közös kiáltványukban (1928) hangsúlyozták, hogy az időbeli lemaradást a művészi lehetőségek kutatására kell felhasználni. Ha a hang csak ismétli a látottakat, azzal megsemmisíti a művészi hatást. E kiáltvány azért nagyon fontos dokumentum, mert több nagy némafilm-rendező (René Clair, Chaplin) érezte úgy, hogy a némafilm vége - a filmművészet vége. Az eisensteini értelemben vett intellektuális filmnek mindenképpen vége, de a rendező a rá jellemző módon új, árnyaltabb megoldáson kezdett el gondolkodni. A hang ellenpontoszhatja a látottakat. A hős szomorúságát tükröző tájkép alá nem feltétlenül borongós hangulatú zenét, a lendületes, dinamikus jelenetek alá nem feltétlenül indulót kell vágni. De nem is mindig egyszerűen az ellentétes hangulatú zenét. Más megoldások is lehetségesek: a zene előlegezheti például a következő jelenet hangulatát.

A hangosfilm mint technikai vívmány megjelenése lehetővé teszi a teoretikus számára azt is, hogy egy másik (őt régen, az intellektuális film óta foglalkoztató) problémát vizsgáljon: a belső monológ szerepét a filmben.^[17] Dreiser *Amerikai tragédiájának* filmrevitelén, ennek dramaturgiai problémáin gondolkodva arra az álláspontra jut, hogy a főszereplőben, Clyde-ban a csúcsgelenet során, a csónakban lejátszódó lelki folyamatokat, a motívumok harcát, az ellentétes érzelmek váltakozását, a gondolatok és az emlékképek áramlását egyedül egy belső

monológ tudná rögzíteni. Ebben az esetben Clyde monológja kísérné, s egyben ellenpontozná a képen látható eseményeket (a gyilkossági szándék - megtorpanás - baleset képsorát). Eisenstein szerint csak a hangosfilm képes behatolni a főszereplő tudatába és vizuálisan rögzíteni gondolatainak lázas száguldását, a valósággal azonos sebességben. Az irodalom ehhez "lassú", több oldalas leírásokat igényel. (A belső monológ irodalmi szerepe is érdekelte a rendezőt. Nagyra becsülte Joyce-ot, különösen az *Ulysses*-t.) A tudatunkban gyakran felvillanó belső képek - az emlék- és álmképek, gondolatföredékek, szavak együttese - 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 érzelmi hatása is van. A modern nyelvelméletek (Volosinov, Bahtyin, Marr), a modern pszichológia (Behtyerev reflexiológiája, Vigotszkij, Lurija), és a kultúrantropológia (Lévy-Brühl, az úgynevezett "primitív népek" prelogikus gondolkodásáról szóló könyvek, mint Frasertől *Az aranyág*) egész életében rendkívüli módon érdekelték Eisensteint. A harmincas években sokat írt az emocionális-szenzuális és az intellektuális gondolkodás összefüggéséről.

A *Montázs 1938* című esszé ebből a szempontból is tanulmányírói munkásságának egyik csúcsa. Ebben mind az alkotó - külön a rendező és külön a színész - szempontjából, mind a befogadó szempontjából elemzi a képzetet, a tudatnak azt a szintjét, melyen a műalkotás él: a nem fogalmi-tudatos, hanem az érzelmi-érzéki szférát, mely ugyanakkor nem nélkülözi teljesen a fogalmakat, a szavakat. A mű egészének, másrészt jeleneteinek (külön-külön) képzeté él a rendezőben, ezt fordítja le művészi-technikai eszközökre, melyekkel a nézőben képzeteket tud kelteni. S ugyanígy dolgozik a színész: nem gesztusokból, arcjátékából, mozdulatokból építi fel a szerepet, hanem létrehozza magában a szerep képzetét, s ez játék közben, a megfelelő lelkiállapotban, a mesterségbeli tudás birtokában automatikusan hozza

magával a kellő mozdulatokat, gesztusokat. Ez utóbbiakból a nézőben összeáll a szerep képzete.

Ez a gondolatmenet is mutatja, hogy Eisenstein a szélsőségesen avantgarde korszakból kinőve már nem egyszerűen befolyásolni, sokkolni akarta a nézőt, nem egy bizonyos gondolatot, egy meghatározott értelmezést akart erőteljesen sugallni, hanem számított a nézői aktivitásra, sőt, ösztönözni akarta azt. A néző majd megteremti a maga képzetét a szereplőkről, a jelenetekről és a film egészéről. Ez a tanulmány behatóan elemzi a képzetalkotás folyamatát az életben (többek közt az idő képzetével kapcsolatban: izgatott lelkiállapotban szétválhat az időérzékelés és az óra számlapjának látása) és a művészetben (Tolsztojtól, Maupassant-tól, Puskindól vagy Leonardo da Vincitől kölcsönzött példákkal). Ebben az időszakban és később is a művészi ábrázolás közös sajátosságait kereste az irodalomban, a festészetben, a zenében és a filmben.

Az utolsó évek. A vertikális montázs

1938-ban Eisenstein az *Alekszandr Nyevszkij* (magyar címe: *A jégmezők lovagja*) filmen dolgozik. Ezt elfogadják, bemutatják. 1939-ben *A Fergana-csatorna* című film forgatókönyve és próbafelvételei elkészülnek, de a forgatást ismét leállítják. Közben folyamatosan írja és publikálja tanulmányait, 1942-ben válogatott esszéi angolul is megjelennek^[18]. 1941 őszén a filmgyárat Alma-Atába evakuálják. Eisenstein a *Rettegett Iván* forgatókönyvén dolgozik. 1944-ben tér vissza Moszkvába. 1943-44-ben forgatja a *Rettegett Iván* első részét, ezt 1945 januárjában bemutatják, elismeréssel fogadják. Készül a második rész. Ezt 1946 januárjában élesen bírálják, majd betiltják. (Csak 1958-ban mutatják be.) A rendező februárban szívinfarktust kap. Tovább dolgozik a harmadik rész forgatókönyvén, tanulmányain, memoárjain. 1948. február 10-én *A színesfilm* című írásán dolgozik. Eközben éri a második infarktus. Aznap éjjel meghal.

A hang után a következő nagy technikai forradalom a színesfilm feltalálása volt (erre még visszatérek), majd a filmszalag fokozott fényérzékenysége lehetővé tette a képmélység jobb kihasználását, s ezzel a jelenetek térben való tagolását. Már nemcsak az előtérben, az első képsíkban zajló események voltak jól láthatóak, hanem a háttérben zajlók is, sőt, a kettő közötti térben, esetleg a kettő közötti feszültségben is rejlenek újabb, kihasználható művészi lehetőségek. Ezzel virtuálisan a mélységdimenzió is létrejön a filmben. A filmkockának ugyan továbbra is csak két dimenziója van, de a harmadik, a mélység illúzióját is meg tudja teremteni. Eisenstein művészi gyakorlatában a *Que viva Mexico!* felvételei során (Halottak napja - epizód), majd utolsó filmjeiben élt ezzel az eszközzel. Különösen emlékezetes részint éppen ebből a szempontból, részint a színek alkalmazásának szempontjából a *Rettegett Iván* második részének a vége, a lakoma-jelenet. Elméletileg és történetileg *A sztereofilmről* szóló írásában^[19] elemezte, hogy melyek a tér tagolásának a lehetőségei a filmben (ezúttal a szóban forgó művészi eszköz történetét a rokon művészet, a színház szempontjából vizsgálva)

Mindazok a hiányok, amelyeket a húszas években a film konstitutív eszközének tartottak, a negyvenes évekre megszűntek. A film néma, fekete-fehér és kétdimenziós, hiányzik belőle a hang, a szín, a harmadik dimenzió, s e hiányok miatt válhatott művészetté - ezen alapul mind Rudolf Arnheim, mind Balázs Béla, mind az orosz formalisták (Tinjanov, Eichenbaum, Sklovszkij) filmelmélete. Ezen belül vannak azok a különbségek, hogy a nyugati teoretikusok - különösen a német film alapján - a képen belüli eszközöket emelik ki: a fény-árnyék hatást, a díszletet, a megvilágítást, míg az orosz filmben és az orosz teóriában inkább a képek összekapcsolása, azaz a montázs a meghatározó jelentőségű.

A negyvenes évekre a film hangos, színes és nem hiányzik belőle a harmadik dimenzió sem. Erre reagál Eisenstein a montázselmélet kiterjesztésével: az audiovizuális vagy vertikális montázs elméletével. A montázs ekkor már nem a részletek összekapcsolása, vagy

konfliktusa, hanem a kép és a hang, majd a szín bonyolult kompozícióba rendezése, egy montázkompozíció felépítése. A teoretikus már nem a beállítások közötti, hanem a beállításokon belüli montázst vizsgálja.

A vertikális montázs a kép és a hang viszonyának az ellenpontja, melyhez horizontális sík (idődimenzió) is csatlakozik. A hang-kép képzet összhangba hozásának alapelve a mozgás. A szerző *A vertikális montázs* című cikksorozatban elemezte azt a folyamatot, ahogyan a festő irányítja a néző tekintetét a plasztikus kompozíció által (mozgás a festészetben), és a ritmust (mozgás a zenében), valamint azt, ahogyan a vizuális és az auditív elemek mozgásának összhangja megteremthető a hangosfilmben. Leírja, hogyan dolgozott együtt a *Jégmezők lovagjában* Prokofjevvel, hogyan alakították ki a kép és a zene szinkronját: azt, hogy a zene mozgása és a plasztikus kompozíció vonalait követő tekintet mozgása egybeessék. Ez a tanulmány Eisenstein elméleti tevékenységének egyik csúcsa. A szerző ebben rávilágít a filmmontázs komplex polifonikus voltára, de a filmnél sokkal szélesebb területet ölel fel. Elemzi az emberi érzékelés egyik sajátosságát, a szinesztéziát, azaz egyes hangok és színek megfelelését az életben és a művészetben, s a színekhez kapcsolódó jelentések társadalmi-kultúrtörténeti hátterét. (A cikksorozatnak ez - a középső - része Sárga rapszódiaaként ismert. Ezért lett kötetünk borítója sárga.)

A színesfilm

Eisenstein a színnel kapcsolatban is azt hangsúlyozta - akárcsak a hanggal kapcsolatban -, hogy ott érdemes használni, ahol dramaturgiai funkciója van, ahol növeli a hatást. Erre az egyik lehetőség a *Rettegett Iván* második részében alkalmazott megoldás, ahol a szín a drámai feszültség egy bizonyos pontján lép be a film világába: a lakoma-jelenet elején. Addig a film fekete-fehér.

A fekete-fehér filmben is van dramaturgiai funkciója - ha nem is a színnek, de a tónusnak, a fekete, a fehér és a szürke árnyalatainak. Külön jelentést adhat az a gesztus, hogy a rendező felcseréli a megszokott jelentést egy eredeti, csak a film saját kontextusában létrejövő jelentéssel. Így jár el Eisenstein a *Jégmezők lovagja* "jégcsata"-jelenetében. Általában félelmetesnek, vagy gyászosnak érezzük a feketét, otthonosabbnak, derűsebbnek a fehéret. A rendező azonban ebben az esetben szürke és fekete tónusokkal jellemzi a hazájukat védő oroszokat, és fehérrel - a befagyott tó jege fehérségének ridegségét, félelmetességét fokozva - a támadó teuton lovagokat.

A végig színes - sőt, Eisenstein szavával "színérzékeny" - filmben sem egyszerűen naturális színekre van szükség, a valóság színeinek pusztá utánzására, hanem funkcionális színekre: a szín bizonyos érzelmek kifejezője, a színnek jelentése van. Másrészt a film színvilága az audiovizuális montázskonceptió része, tehát tudatosan meg kell komponálni, s a többi vizuális és zenei elemmel összhangba kell hozni.

A teoretikus arra is felhívja a figyelmet, hogy tekintettel kell lenni a színek mozgására is, hiszen a színvilág is a film idősíkjában bomlik ki. Három narancsszínű gömb kékeszöld háttér előtt lehet három narancs (vagy labda) zöld fűvön, de éppúgy lehet három bója is egy tavon. A rendezőnek előre meg kell terveznie ezt a dinamikát, a színek egymásba való átmenetét. Ez a gondolat nemcsak élete utolsó írásában foglalkoztatta (*A színesfilmről*). Egy amerikai film^[20] apropójából írja: az "az alaptétel, hogy vörös bársony nem mehet át kék bársonyba, sem a zöld bársony ibolyaszínű bársonyba, skarlátszínű bársonyba vagy narancsszínű bársonyba, mert ezt csak a szín teheti meg, ami könnyedén folyik át vörösből kékbe, zöldből ibolyaszínűbe, skarlátpirosba, narancsszínűbe. A szín, de nem a bársony. Az egyik színből a másikba való átváltás után minden szín szabadon 'visszaanyagiasulhat' a bársony felületévé,

anyagává, redőivé |...|, de a zenei átmenetek csak a színárnyalatokban vagy az anyagok valórjeiben lehetségesek."^[21]

A nem közömbös természet

Eisenstein kései írásaiban nem egyszerűen kiterjeszti montázselméletét más művészeti ágakra, hanem a korábinál szélesebb összefüggésben vizsgálja a műalkotások általános törvényszerűségeit, más művészetből vett példák felidézésével. Az elemzés központjában továbbra is a film áll. De ha a teoretikus összehasonlítja például a némafilm nyílt ellenpontos rendszerét a hangosfilm differenciáltabb eljárásával, a fúgaszerű polifonikus montázzsal, akkor kitér a fuga-szerkezet analízisére. Alapgondolata az, hogy a természeti, a társadalmi és a művészi folyamatoknak vannak egyetemes törvényszerűségei, például a növekedés, a szerves egység, a mennyiség és a minőség összefüggése. Ezeket és a természet-ember-művészet viszonyt elemzi *A nem közömbös természet* című, igen terjedelmes kézirat. Maga is vastag könyv lenne, ezért kötetünkben nem szerepelhet.^[22] A szerző a mű néhány fejezetét többször átdolgozta, egyes variációit külön publikálta, más fejezetek befejezetlenek maradtak. Az egész oroszul is csak a szerző halála után jelent meg. A szorosán vett *A nem közömbös természet* című fejezet (az egész, ugyanezt a címet viselő kéziraton belül) a természetnek a művészetben játszott szerepét, az "emocionális tájképet" elemzi: a csendéletet és a tájképet a festészetben, a németalfölditől a kínaiig, és El Greco, Piranesi, Picasso műveinek példáján, valamint "a tájkép zenéjét és a montázsellenpontot" a hangosfilmben, a plasztikus oldal és a zene összefüggését.

A művek felépítéséről, *A pátosz*, és a *Még egyszer a művek felépítéséről* című fejezeteken végigvonul a *Patyomkin páncélos* elemzése. Ennek a filmelemzésnek egy erősen rövidített változata (németből fordítva) olvasható magyarul^[23], s ez a változat tartalmazza az e filmre

vonatkozó leglényegesebb gondolatokat: a film ötfelvonásos dráma, minden felvonás közepén cezúra van, szerkezetében érvényesül az aranymetszés.

E fejezetekből lényeges kiemelni egyrészt azokat a megállapításokat, melyek értelmében a kompozíció minden szintjét és elemét ugyanaz a törvényszerűség hatja át (ami lényegében a műalkotás szerves egységére vonatkozó elv megfogalmazása), másrészt azt a tételt, hogy a műalkotás és az általa keltett hatás is ugyanannak a törvényszerűségnek engedelmeskedik. A patetikus kompozícióban ez a törvényszerűség az azonosság, vagy az ellentét.

A kompozíció alapelve lehet az azonosság: amilyen érzelmi viszonyban van az alkotó az ábrázolt tárggyal, ahogyan értékeli azt, ugyanaz lesz a kompozíció alapelve, s ugyanezt az érzelmet idézi fel a mű a befogadóban is. Nagy emocionális hatással, azaz "extázist", "magából kikelést" okozva a nézőben. ("Az álló - felugrott. A mozdulatlan - megmozdult. A szótlan - felkiáltott.") Ez a "szomorú szomorúság" esete, például a *Patyomkin páncélos* pátoszáé. A részletek halmozása egy idő után minőségi változást, ugrást okoz: Lear király őrjöngése a természet "őrjöngésébe", viharba megy át, vagy a káoszt ritmikusság váltja fel, a prózát költői beszéd. Ez a szerkezet gyakran új művészi eszköz belépését kívánja meg egy bizonyos ponton. A zene ott lép be, ahol a szó már nem elég. Zola regényeiben a jegyzőkönyvszerű, prózai leírás egy másik dimenzióba, a metaforákat, metonímiákat is alkalmazó stílusba, sokszor ritmikus prózába vált át. Zola kiválasztja a patetizálásra alkalmas tárgyakat és egy fokozást, tombolást, őrjöngést, extázist felidéző leírás-sort épít fel belőlük (a fölösleget ontó üzlet, kiömlő áru, kidőlő pénz a *Hölgyek öröme*ben, a vasárnap este "Brueghelt, Rubenst, vagy Rabelais-t idéző" extatikus érzékisége, a bőven ömlő sör, anyatej és izzadság, testi kipárolgás Madame Desirée kocsmájában a *Germinál*ban). A teoretikus ezenkívül Shakespeare, Maupassant, Balzac, Puskin, Gogol, Whitman műveiből vett példákkal illusztrálja az azonosság-elvről mondottakat.

Gyakori azonban az ellentét is mint alapelv: az "életigenlő halál" esete. Amikor például Tolsztoj az *Anna Kareninában* és a *Kreutzer-szonátában* a szerelmet a bűn és a halál képeivel írja le, akkor ez az ellentét Tolsztoj érzelmi viszonyát, negatív értékelését fejezi ki az ábrázolt tárggyal szemben: az író bűnösnek tartja az érzéki szerelmet. Ezzel a kompozíciós megoldással az író az olvasóban is ambivalens érzéseket kelt. Az ellentétes elv másképpen is érvényesülhet. Ha Lear örülete tomboló viharban is nagy hatású, akkor még erőteljebb hatást kelt az egykedvű, részvétlen természet teljes nyugalma közepette. A szerző erre is hoz színházi, filmes, zenei (ezúttal jazz) példákat.

A kötetről

A kötet válogatásakor az volt a célom, hogy a filmelméleti szempontból legfontosabb tanulmányok legyenek benne, Eisenstein esztétikájának fejlődését, differenciálódását is dokumentáljam, és bemutassak néhány példát arra is, milyen rendkívüli érzékenységgel és tudatossággal elemzi saját filmjeit. Ezek voltak a szempontok: a legfontosabb írásokat egy kötetben a magyar olvasó kezébe adni, és nem az, hogy magyarul még meg nem jelent szövegeket közöljek (ez utóbbi szempontot csak részben vehettem figyelembe).

A korábban megjelent magyar kötetek közül ma egyedül *A filmrendezés művészete*^[24] szerezhető meg. Ez egy válogatott orosz cikkgyűjtemény^[25] alapján készült, és németből, angolból fordított cikkeket is tartalmaz, így a már említett *A műalkotás szerves egységéről*, valamint a *Dickens, Griffith és mi* című tanulmányokat, melyek közül az utóbbi filmtörténeti szempontból foglalja össze az amerikai és az orosz montázs kapcsolatát és különbségét. Ezek újraközlése ezért nem volt elengedhetetlen. Csak ez után jelent meg a hatkötetes orosz *Összegyűjtött művek*^[26], melyből a jelen kötet fordításai készültek. Már ebből a kiadásból válogatta Zalán Vince *Eizenstein, a forradalom művésze*^[27] című kötetet. Kiváló koncepció alapján: Eisenstein és a történelem viszonyát dokumentáló cikkeket gyűjtött egybe. Mivel ez

a Filmintézet kis példányszámú kiadványa ("kézirat gyanánt"), semmiképpen sem fölösleges, hogy néhány, már e kiadványban megtalálható, ám jelen kötetünk szempontjából is fontos szöveget újraközöljünk. Eisenstein írásainak legbővebb magyar nyelvű válogatását eddig a *Filmesztétikai szöveggyűjtemény*^[28] tartalmazta, de ez egyetemi jegyzetként könyvesboltba, könyvtári forgalomba nem (vagy alig) került. Az ebben szereplő Eisenstein-tanulmányokat javított, korszerűsített fordításban mindenképpen célszerű volt kötetünkbe felvenni: ezeknek könyv-formában való közlése feltétlenül novum. Köszönöm Páll Erna áldozatos munkáját, aki a fordításokat az eredetivel egybevetette.

Jay Leyda kétkötetes válogatása megjelent korábban magyarul^[29]. Az itt közölt tanulmányok mindegyike megtalálható oroszul is, csak *A filmforma dialektikus megközelítése* nem. (Ez oroszul nem jelent meg.) Ebben az írásban a szerző olyan tömören foglalja össze 1929-es montázselméletét, sok filmpéldával illusztrálva, hogy kötetünkéből nem maradhatott ki. A *The Film Sense* megjelent azóta újra angolul^[30], *a Film Form* azonban nem. Az angol eredetit - újr fordítás céljából - az Internet segítségével Hollandiából tudtuk megszerezni. (Köszönet érte Szilágyi Zsuzsának.)

A Béla megfeledkezik az ollóról című cikk csak folyóiratban jelent meg korábban magyarul, Balázs Béla vitatott cikkével együtt, az én bevezetőmmel^[31]. Könyvbeni megjelenése itt szintén újdonságnak tekinthető. Az elméleti szempontból legfontosabb esszét közlöm itt, ezért eltekintettem a *Munkafüzetek 1927-28-ból*-t közlésétől (ahol *A tőke* megfimesítésének terve fogalmazódik meg). Nagyon jól dokumentálja az intellektuális film elméletének alakulását, de töredékes, vázlat-szerű, nem kész szöveg. Magyarul teljes terjedelmében olvasható a *Metropolis* 1998 őszi számában, az én bevezetőmmel.

A válogatást a terjedelmi szempont erősen korlátozta. Másrészt csak egész tanulmányt közlünk. Az egyetlen kivétel a *Rettegett Iván lakoma-jelenetének szinkidolgozása*. Ennek

megjelenése magyarul teljes egészében novum. Egy lazán összefüggő, terjedelmes cikksorozat része (*Befejezetlen tanulmány a színről*^[32]). Mivel befejezetlen maradt, ennek a gondolatilag önálló résznek a közlésével nem csonkítunk meg egy összefüggő esszét.

Végül köszönetet mondok a Magyar Mozgóképek Alapítványnak és a Tankönyvpályázatnak. Támogatásuk nélkül e könyv nem jöhetett volna létre. Bízom abban, hogy tankönyvként használható lesz mindazokon az egyetemeken és főiskolákon, ahol filmesztétikát, filmelméletet, filmtörténetet, XX. századi esztétikát tanítanak. E bevezető tanulmány írásakor azt a hallgatót tartottam szem előtt, aki most kezd ismerkedni ezekkel a diszciplínákkal, ezért az elméleti kontextust is jelezni kellett számára. De abban is bízom, hogy Eisenstein tanulmányai magyarul végre egy szélesebb közönséghez is el fognak jutni, s így méltóképpen ünnepeljük meg születésének centenáriumát.

1998

* Ez a tanulmány az Eisenstein: Válogatott tanulmányok (Áron Kiadó Budapest 1998.) című kötet előszava.

[1] "Eisenstein" nevének átírásakor még mindig bizonytalanság uralkodik. Korábban az "Ejzenstejn" fonetikus átírás volt szokásban, az angolból fordított szövegek esetében pedig a németes forma: "Eisenstein". (Megjegyezzük: az olasz szakirodalom az "Ejzenstejn", a német és az angol pedig az "Eisenstein" formát részesíti előnyben.). Az utóbbi két évtized magyar nyelvű film-szakirodalmában egy, a fonetikus és a németes elvet keverő megoldás terjedt el (*Filmlexikon*, Eisenstein önéletrajza, Sklovszkij Eisenstein-monográfiája). Én azt javaslom, térjünk át egy egyértelműbbre: a latinbetűs írásnak jobban megfelelő német változatra. A Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztősége is ezt fogadta el az Eisenstein születésének centenáriuma alkalmából kiadott Eisenstein- különszám szerkesztésekor (Metropolis 1998 ősz).

[2] "Неравнодушная природа". In: Szergej Mihajlovics Eisenstein, *Izbrannije proizvegyenyija v sesztyi tomah..* Izdatyelsztvo "Isszkusztvo", Moszkva 1964-1969. (A továbbiakban: *Izbrannije proizvegyenyija.*) Tom 3. (1964.) 33-34.

[3] Ld. pl. Eszfir Sub, "Eisenstein otthonában" című cikkében. In: Zalán Vince (Szerk.), *Ejzenstejn a művészet forradalmára*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp. 1987. 124. 232-235.

[4] Sz. I. Frejlj, *Tyeorija kino. Ot Eisensteina do Tarkovszkogo*. Moszkva, Iszkusztvo, 1992. 347.

[5] A jelen kötetben közölt írások bibliográfiai adatait az egyes tanulmányoknál adjuk meg.

^[6] Szergej Mihajlovics Eisenstein, *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1979. Életéről átfogó képet fest még Sklovcszkij: Viktor Sklovcszkij, *Eisenstein*. Progressz-Gondolat, Moszkva-Budapest, 1977.

^[7] Színházi tevékenységéről ld. *Eisenstein, a forradalom művésze*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp. 1964.

^[8] Néhány dokumentumot a csoportról (Sklovcszkij, Tinyanov, Nyedobrovo éa Bulgakova írásait) ld. *Filmkultúra*. 1987. Január. 16-39. Az "Excentrizmus" c. kiáltvány két részlete megjelent: *Filmkultúra*. Uo. 10-15. o.

^[9] Az amerikanizmusról ld: Bárdos Judit, "A kiáltvány sem ég el". *Filmkultúra*. 1987. január. 3-9. o.

^[10] Dziga Vertov, "Kinokok. Fordulat" (1923). Első megjelenés: *LEF* 1923/3 (ugyanabban a folyóiratszámában, amelyben Eisenstein "Az attrakciók montázsra" c. cikke megjelent), magyarul in: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum: Budapest, 1973. 33. o.

^[11] Az orosz formalista iskola irodalomtudósainak filmelméleti cikkeit magyarul ld. Kelemen Tibor (Szerk.) *A film poétikája*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1978. Filmelméleti tevékenységükről ld. Bárdos Judit, *Kamera és toll. A húszas évek szovjet filmelméletéről*. Filmtudományi szemle különszáma. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp. 1979.

Eisenstein és a formalisták kapcsolatáról ld. Uő. "Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig" *Metropolis*. 2. évf. 1998. Ősz.)

^[12] J. Tinyanov, "A konstrukció fogalma". In: Hankiss Elemér (Szerk.), *Strukturalizmus I-II*. Európa Könyvkiadó, Bp. II. köt. 10. o.

^[13] "A forma érdekében". In: Zalán Vince (Szerk.), *Ejzenstejn a művészet forradalmára..* 124.

^[14] "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'?" A. Bazin, "A filmmelv fejlődése". In: A. Bazin, *Mi a film?* Osiris Könyvkiadó, Bp. 1995. 29.

^[15] "Iz rabocsih tyetragyej 1927-28 godov". In: *Iszkussztvo kino*. 1973/1. 57-67. Magyarul: A Tőke. Az 1927-1928-as munkafüzetekből *Metropolis*, 2. évf., 1998. ősz. 77-87.

^[16] Ld. erről: V. B. Nyizsnij, *Eisenstein rendezési óráin*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1963.

^[17] "Odolzsajtyesz!" (1932.) In: *Izbrannije proizvegyenija*. Tom 2. 60-80.

^[18] S. M. Eisenstein, *The Film Sense*. Harcourt, Brade and Co., New York, 1942.

^[19] "O sztereofilme". In: *Izbrannije proizvegyenija*. Tom

^[20] Charles Vidor (1900-1959) amerikai rendező "Az emlékezés dala - Chopin" ("A Song to Remember" c. 1944-es filmjéről van szó.)

^[21] "Nyeravnodusnaja priroda". In: *Izbrannije proizvegyenija*. Tom 3. 338.

^[22] Részletes ismertetését ld. Novák Zoltán, *A filmteoretikus Eisenstein*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp. 1988. 68-77.

^[23] "A műalkotás szerves egységéről" c. fejezet fordítását ld. Szergej Mihajlovics Eisenstein, *A filmrendezés művészete* (Szerk. Nemeskürty István). Gondolat, Bp. 1963. 230-267. o.

^[24] Ld. 19. lábjegyzet.

^[25] Sz. M. Eisenstein, *Izbrannije sztatyji*. Moszkva, Iszkusstvo 1956.

^[26] Ld. 2. lábjegyzet.

^[27] Ld. 3. lábjegyzet.

^[28] Novák Zoltán (Vál.), *Filmesztétikai szöveggyűjtemény. I.-II.* Tankönyvkiadó, Bp. 1977.

^[29] Jay Leyda (Ed.), *Film Form – The Film Sense, Two Complete Unabridged Works by Sergei Eisenstein.* Meridian Books, New York 1957. Magyarul egy rotaprintes, dokumentációs fordításban jelent meg: Sz. M. Eisenstein, *Forma és tartalom I.-II.* Közlekedési Dokumentációs Vállalat, Bp. 1964.

^[30] Sergei Eisenstein: *The Film Sense.* Translated and edited by Jay Leyda. Faber Faber, London-Boston, 1986.

^[31] “Béla megfelelkezik az ollóról”. *Filmkultúra.* 1986. január. 54. o.

^[32] A színről szóló befejezetlen tanulmányból. A Rettegett Iván című film „Lakoma Alekszandrov szabadfaluban” című jelenetének szinkidolgozása (Utóelemzés)

Előszó

In: Eisenstein, *Válogatott tanulmányok.* Áron Kiadó, Bp. 1998. 7-31.
Válogatta, szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta Bárdos Judit