

# A FILM LÁNGELMÉJE

Tizenöt éve, 1948. február 11-én, néhány nappal ötvenedik születésnapja után, halt meg Szergej Mihajlovics Ejzenstein szovjet filmrendező, filmtudós és pedagógus. Nincs olyan filmtörténeti mű és filmesztétikai munka — legyen az bárhol írott és bármilyen világnézetű — amely ne foglalkozna munkásságával, művészete jelentőségével. 1958-ban Brüsszelben megrendezett »Minden idők legjobb filmjei« versenyen, ahol 118 filmtörténész az 1895 és 1955 között készült összes film közül válogatta ki a legjobbakat, Ejzenstein: »Patyomkin cirkáló« című filmje lett az első. Így aligha van arra szükség, hogy halálának 15. évfordulója alkalmával mondjuk el — ki volt Ejzenstein, és mit alkotott. Sokoldalú munkásságából azonban érdemes kiemelni a film formanyelvének fejlődéséért vívott harcát, nagy jelentőségű eredményét annál is inkább, mert ezt nálunk is napjainkig meglehetősen vulgárisan értelmezik.

Az attrakciós montázsról, vagy ahogy általában külföldön nevezik, az orosz montázsról van szó, amely határköve lett annak a hatalmas és bonyolult fejlődési folyamatnak, amelynek során a modern filmművészet sok és végtelenül finom kifejező eszközévé kialakult. Mint mondtuk, nem egyetlen történelmi jelentőségű eredménye ez Ejzenstein művészi munkásságának, de kétségtelenül a legfontosabb. S talán éppen ez indokolja, hogy — e megemlékezés során — történeti összefüggésében vázoljuk fel ennek a munkásságnak és eredményének főbb vonásait.

\*

A filmet vagy mozgófényképet művészetnek, joggal, attól az időtől fogva nevezhetjük, amikor már képes a valóság esztétikai vonásait saját eszközeivel, speciális élményként tükrözni. Természetesen ez nem egyszerre történik meg, hanem egy hosszú folyamat során, amely — mint minden történeti folyamat — sajátos stafétafutás jelleget mutat: sok résztvevővel és igen sok futópályán. E stafétafutás egyik startpontján az angol brightoni filmiskola állt. James Williamson: »Támadás a kínai misszió ellen« című, 1901-ben készült filmjében a mozgás látott folyamát megszakította és, ugyanabban az időben, egy másik helyen végbemenő cselekvést mutatott a nézőnek. Az egyik képen a kínaiak által megtámadott misszió erkélyén egy kétségbeesetten integető asszonyt látunk, majd ez a történet megszakad, s egy tengerésztag tűnik fel, amelyik felfigyel — feltételezhetően — az asszony integetésére. Ezzel sikerült a nézőben izgalmat kelteni: odaérnek-e időben, meg tudják-e menteni őket? A film elemi eszközeinek a tér és idő megszerzésének kezdeti megnyilatkozása volt ez. (Megfelelője: az ugyancsak a brightoni iskolához tartozó George Smithnél az egy térben, de más-más időben játszódó, egymás mellé állított történet.) Perspektívájukban ezek a kísérletek arra mutattak, hogy a film át tudja változtatni a mozgást cselekvéssé, — éppen az egymásra vonatkoztatott mozgásfázisok kiemelésével és koncentrálásával, — majd a továbbiakban bonyolult cselekménnyé.

A korai amerikai film teszi meg

a következő lépést a brightoni iskola eredményeit felhasználva (Porter), majd David Griffith összegezi »Türelmetlenség« című, 1916-ban készült filmjében. Ebben pl. a kivégzés és a kegyelem meghozásának egymásra vonatkoztatott képsorai-ban nemcsak egy időben játszát több térben, hanem ezek bizonyos szabályos váltakoztatásával metrikus beosztást teremt, s ezzel nagymértékben viszi előre a filmi tér-időegység érzékeltetéséhez szükséges eszközök fejlődését. De ez a metrikus montázs még nem oldott meg két problémát. Az egyik az, hogy a montázs-szerkezet esetenként és szorosan kapcsolódott egy cselekvés-sorhoz, s nem volt alkalmas arra, hogy az összekapcsolt képsorok látvány voltán túllépve, a nézőben szabadon alkotott képzeteket keltsen. A másik, ezzel összefüggően az volt, hogy az egyes képek tartalmát még nem hozták kellően összhangba a képek változásával.

Az első probléma megoldásához váratlanul a burleszk járult hozzá: Mack Sennett, burleszkjeinek élenkítése végett, gyakran »megtűzdelte« azokat olyan jelenetekkel, melyek az adott történéssel semmi kapcsolatot nem mutattak. Ezeket a még durva »szabad asszociációkat« Chaplin a maga filmjeiben igen széles skálán mozgó gagjeivel ötvözte egységbe. A másik probléma megoldásában, nem függetlenül az előbbi megoldástól, a legtöbbet a francia impresszionizmus tette. Louis Delluc: »Csend« (1920), »Asszony sehonnan« (1922), Germaine Dulac: »Spanyol ünnep« (1919) stb. című műveik részben a szabad asszociációk lehetőségét növelik, részben a képi tartalmat és a képek viszonyát hozzák összhangba. (Például: »Az asszony sehonnan«-ban az emlékképek — labda, táj stb. összeilleszkedése, a »Spanyol ünnep«-ben a szerelmek tánccának és a vetélytársak párbajának párhuzama.) Ide számíthatjuk még a francia avantgarde-nak már má-

sodik szakaszához tartozó Fernand Leger művét 1924—25-ben, a »Gépi balett«-et, amelyet Eizenstein »páratlan alkotásnak« nevezett, s amely — sajátos ritmusgyakorlatként — éppen a képen belüli és képek közötti elemek összekötésére tett kísérletet.

De a francia film avantgardistái elsősorban a pszichológiai folyamatok megtagadására törekedtek, gyakran igyekezve elszakítani azokat a társadalmi vonatkozásoktól. A látott mozgáshoz a pszichológiai mozgást kapcsolták, illetve mindazt, ami ennek képzetét keltheti. A szovjet avantgarde mozgalom egyik elindítója — Dziga Vertov — más úton haladt. Ő az egyedi mozgásokban a társadalom mozgását törekedett megtagadni. »Filmszem« című művét 1924-ben éppen ennek tisztázására írta. Túl akart jutni az egyszerű megmutatáson, a valóságról adott információ; az emocionális hatást, az akarati mozgósítást akarta növelni. Módszereiben mind nagyobb szerephez jut a metrikus montázs ritmikus kidolgozása, egy-egy mozgásfázison belül a képsorok hosszának összhangja egy képi tartalommal. Lev Kulesov már ezt a ritmikus kidolgozást a szélsőségig viszi »Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában« (1924) című filmjében.

Ebben az időben — 1920—24-ben — Eizenstein a Proletkult Színházában díszlettervező és rendező volt. Részben a környezet természetes befolyására, részben a maga intenciói alapján, nagymértékben hozzájárult a nézeteknek további fejlesztéséhez. A LEV folyóirat 1923. 3. számában »Attrakció-montázs« címmel kifejtette, hogy a régi ábrázoló-elbeszélő színház elavult, s helyére a dinamikus és excentrikus, agitációs attrakció kell hogy kerüljön. Egyrészt a Proletkult hagyományokat tagadó elve nyilatkozik itt meg, másrészt viszont a polgársággal való szembeállítás túlzásai fejlődnek ki. Így

uralja Eizenstein nézeteit a Proletkultnak a kollektív hősről vallott esztétikai elve is. (A proletár művészet hőse nem individuum, hanem a kollektíva. Lásd a Proletkult főideológusának, A. Bogdánovnak: »Korunk kulturális feladatai« című művét.) Mindez kifejeződött akkor Eizenstein színházi tevékenységében, majd amikor az egész társulat át-megy a filmhez, első filmjében — a »Sztrájk«-ban (1924) is.

Azonban az attrakciós montázs, bár kezdeti túlzásokkal jelentkezett, rendkívül jelentőséggel bírt. Nem pótolhatja ugyan a mesét — mint Eizenstein kezdetben gondolta — azaz, hogy matematikailag kiszámítható és tapasztalatilag ellenőrizhető emocionális megrázkódások sorát idézi elő a nézőben. De éppen az attrakciós montázs hatásossága, aktív volta az, amely akkor előrelépést jelentett. Griffith ugyanis az emocionális hatást romantikus módján próbálta felkelteni. Monumentális, reprezentatív történelmi gyilkosság sorozatai azonban nem szabadították meg filmjeit a színpadiasságtól. A metrikus montázon nem tudott túllépni. Ezért hatást inkább a bemutatott tettek nagyságával és szélsőségeivel próbált elérni — ezt látjuk nemcsak történelmi jellegű filmjeiben, hanem melodrámaiban is. A húszas évek filmművészetében működő naturalistákra ugyanez jellemző. Stroheim filmjéből egy kelés kifakadását mutató jelenetet vágott ki a cenzúra, Feyder Zolát vitte filmre (Therése Raquin), a németek kammerspiel-filmirányzatából egész naturalista iskola nőtt ki. S mindezekben a filmekben a borzalom, a szörnyűség uralkodott, vagy a szá-nalom, mint a sok gyilkosság, szerencsétlenség következményeként létrejövő élmény. Ettől még a francia impresszionalizmus sem volt mentes.

Az élmény kiváltása érdekében felhasznált, fentebb említett cselekmények azt mutatták, hogy a film-

művészet még gyenge ahhoz, hogy saját eszközeivel teremtsen meg ezt az élményt köznapibb, tompítottabb, nem ennyire szélsőséges eseményekben is; hogy a valóság jelentős, nagy területén megmutassa az esztétikumot. Az attrakciós montázs a filmművészetnek éppen ezt a gyengeségét szüntette meg azzal, hogy valódi művészi eszközökkel a képek megdöbbentő frappáns, képzeteket keltő egymás mellé illesztésével hatott. (Persze ez nem jelentette azt, hogy Eizenstein filmjeiből egy csapásra eltűnt volna minden cselekvésbeli extrémítás.) Természetes, hogy mindez fokozatosan ment végbe. Ilyen attrakciós montázs-módszerrel épült fel Eizenstein filmjeinek számtalan képsora. Például — szándékosan nem a legnagyobbakat véve — a »Régi és új« (1929) című filmjében a parasztasszony megérkezése a kulák udvarára. Amint kinyitja az ajtót, közelképen mutatott állatokat látunk. Állatok fogadják tehát az asszonyt — meghökkentő módon az udvar természetes környezetéből közeli képekkel kiemelt állatok.

Az attrakciós montáznak kétféle kihatása volt: egyik, hogy Eizenstein rákényszerült a képek kapcsolatának és a képen belüli elemek összhangjának megteremtésére és felhasználására. (Ha — az adott példában — az állatokat nem közeliben mutatja meg, akkor minden hatás elvész.) Következésképpen a plánok, a beállítások és a megvilágítás lehetőségeit szélsőségekig menően kidolgozta. Ezzel túllépett a metrikus montázs korlátain, a ritmikus montázs felé, amelyben »az egyes felvételek hosszának meghatározásában egyenlő jogokhoz jut a filmkockán belüli tartalom is«. (Sz. Eizenstein: »A film formája és a film szelleme« című műve.) Itt még ezen is túlmegy a »hangsúlyos« és »felhang« montázs felé.

Az attrakciós montázs másik kihatása az volt, hogy lehetővé tette az extrémítások elkerülését, amelyek

a filmművészetben gátját jelentették a társadalmi mondanivaló közvetlen kiemelésének. Eizenstein a formai újításokat az új szociális témával egységben gondolta el és valóstította meg. Művészetének döntő tényezője, amely Vertovtól kezdve a szovjet avantgarde sajátja volt, hogy a valóságot meg kell változtatni. Innen mozgósító hatású, attrakciós ábrázolása a különböző jelenségeknek. S éppen e folyamatban — az emocionális összefüggések megteremtésének folyamatában — tudatosult Eizensteinben, hogy egy új formanyelv, új formanyelv keletkezett, amelynek lehetősége igen nagy. Ebből a felismerésből született az ún. intellektuális film, vagy intellektuális montázs.

Lényege a matematikailag is kifejezhető (Sz. Eizenstein: »Montázs 1938« című tanulmánya)  $1+1=3$ . Azaz, ha két képsort összekapcsolunk akkor — a két képsor külön-külön fogalmi jelentésének összekapcsolása révén — a nézőben egy harmadik fogalom is megszülethet. Eizenstein példáját véve: ha egy sírhalom képét látja a néző, utána egy fekete ruhás nőt, akkor az özvegyre fog gondolni, bár maga ez a fogalom nem volt meg egyik képsorban sem. Felismerve ezt az összefüggést, Eizenstein arra törekedett, hogy megszüntesse az értelem és érzelem dualizmusát, hogy az intellektuális folyamatot az általa keltett érzésekkel és szenvedélyekkel rögzítse. S így egyszerre logikailag és emocionálisan telítetten öhajtott olyan témákat feldolgozni, mint a dialektikus módszer vagy Marx: »Tőke« című műve.

A vallási türelmetlenség szörnyűségének átéreztetése érdekében Griffith »Türelmetlenség« című filmjében Jézustól Babilónián keresztül a Szent Bertalan éjig felvonultatja a vallási türelmetlenség grandiózus megnyilvánulásait, hogy kimutassa az amerikai puritánok hasonló vonását. Azonban ezek a történések

külső jegyek alapján, mechanikusan kerültek egymás mellé és nem ötvöződtek lényegük szerint. Ezt Eizenstein állapította meg. Amikor ő a szabad asszociációk oldaláról közelvede (pl. egy bika levágása a vághídon és a katonák rátámadása a munkásokra a »Sztrájk« című filmben) az attrakciós montázs segítségével eljut az intellektuális filmig, éppen a fogalmi lényeg kiemelése, tudatosítása, mérlegelése alapján igyekszik az egyes képsorokat összefűzni. Ennek következménye, hogy a szabad asszociációk kezdeti nyers formájukban eltűnnek Eizenstein filmjeiből és helyüket a jelenségek lényegének képzelet-gazdag, sokvonatkozású jegyei foglalják el. Eizenstein ezzel a filmművészet alaptörekvését segítette elő, hogy az a művészet is — amely nem elégedhetett meg egyszerűen a felszín megmutatásával, hanem a lényeg ábrázolására törekedett — saját művészi eszközeivel működhesse.

Említettük, hogy ebben a felfedezésben mennyire segítette az, hogy az adott társadalmi helyzetben következetesen a valóság megváltoztatására törekedett, illetve az erre irányuló hatalmas társadalmi mozgásba kapcsolódott. De nem szabad semmiképpen úgy képzelnünk, hogy az Eizenstein által felfedezett és kialakított formanyelv létrejöhetett volna Griffith, a francia avantgarde, Vertov és mások munkássága és eredményei nélkül. Eizenstein sokoldalú és sokféle filmművészeti munkássága — bár nem lehetett mentes az útkeresés tévedéseitől — olyan gazdag eredményekben, hogy áttekintésük több kötetre terjedő tanulmány feladata lenne. Az itt elmondottakat tehát csupán e sokoldalú tevékenység szerves részeként szabad felfogni. Rendkívüli jelentőségére azonban szükséges volt rámutatni, s ezt nemcsak halálának évfordulója, hanem a filmművészet és a filmelmélet mai állapota is időszerűvé teszi.

NEMES KÁROLY