

A politikai film mestere

Az Iszkussztvo Kino 1973 januári száma Eizenstein születésének 75. évfordulója alkalmából közli a rendező 1927—28. évi vázlatfüzetének azt a részét, amely a megvalósulatlan „Tőke”-filmre vonatkozik. Az alábbiakban ismertetjük Szemjon Freilih e témával foglalkozó cikkét.

„Még nem ismerjük Eizenstein alkotásának igazi értékét”. Kozincevnek ezek a szavai újra meg újra igazolódhatnak, akár arról az újról esik szó, amelyet korunkban a nagy művész már ismert alkotásaiban felfedeznek, akár örökségének eddig ismeretlen darabjairól. Eizenstein archívumában sok olyan anyag található, amelyet teljes joggal nevezhetünk szenzációnak. Közéjük tartozik Eizenstein két évtizeden át vezetett vázlatfüzete. 1927—28-ban, az „Október” c. film készítésével egyidőben feljegyzéseket készített a „Tőké”-hez. Ezt az elképzelését eddig csak általános vonásaiban ismertük, és számos kutató nem is tudta, hogyan értékeli. Úgy vélték, hogy a rendező talán közvetlenül a Tőke szövegét akarta vászonra vinni — valójában az alkotó munka a művészt egészen más irányba vitte. Nem arra törekedett, hogy Marx könyvének filozófiai és gazdasági kategóriáit közvetlenül megfilmesítse. Elgondolásában az volt a legfontosabb és a legvonzóbb, hogy képi úton akarta megtestesíteni azokat — a társadalmi valóságból fakadó — dialektikus összefüggéseket, amelyeket Marx a Tőkében felfedezett. Nyomon követhető, hogyan közeledett Eizenstein az új típusú szűzsehez, amelyben a közvetlenül megfigyelt szokványos realitás — a szigorúan kiválasztott láncszemek segítségével — bekapcsolódik a társadalmi-történelmi összefüggések rendszerébe, hogy ily módon láthatóvá váljék az osztályharc és a társadalmi fejlődés valóságos dialektikája. Hasonló problémákkal vívódott azokban az években Pudovkin is a *Szentpétervár pusztulásá*-ban és Dovzszenko az *Arzenál*-ban. Eizenstein elgondolásának publikálása ugyanakkor segítséget nyújthat azoknak a modern filmrendezőknél, akik

világunk grandiózus konfliktusainak ábrázolását tűzik ki céljukul.

Azt már régóta tudjuk, hogy Eizenstein filmre akarta vinni a Tőkét. Eddig azonban csak általában esett szó erről, sokan kétségbe is vonták, hogy valóban lett volna ilyen elképzelése. Ezen nem csodálkozhatunk, mivel már maga az elgondolás is teljesen utópisztikusnak tűnt.

Am most előtűntünk vannak a vázlatfüzetek. Egy pillanatra szinte belépünk Eizenstein laboratóriumába, amikor az *Október* tapasztalatait általánosítva, felvetette az „intellektuális film” elméletét, és meg akarta teremteni a Tőke ekvivalensét.

A publikált kézirat lényegesen kiegészíti az „intellektuális film”-mel kapcsolatos elméletét is. Valóban eljött az ideje, hogy szétválassuk ebben a teóriában a retorikus kijelentéseket és a racionális magot.

A Tőke vázlata mindenekelőtt arról tanúskodik, hogy az intellektuális szó Eizenstein számára nem volt az „elit” szinonimája. Jelszava: „milliók számára érthető kísérlet” — áthatotta egész gondolkodását. Eizenstein fő felfedezései azt célozták, hogy bemutassa a forradalmat és a tömegek viselkedésének dialektikáját. Az „attrakciók montázsára” törekedett, közel járt a brechti epikus színház elméletéhez. A *Patyomkin páncélos* az „attrakciók montázsának elméletét illusztrálja, az *Október* pedig az „intellektuális film”-ét. És ezt éppen a Tőke jegyzetanyaga bizonyítja a legjobban.

A *Patyomkin páncélos*-ban egy eseményt mutat be meghatározott térben és időben (az 1905. évi forradalomról készített hatalmas forgatókönyvet egyetlen epizódra szűkítette, a Patyomkin tengerészeinek felkelésére). A zárt tér lehetővé tette, hogy a pátosz a konkrét valóságból és lé-

lekrajzból táplálkozzék. A film a személyekbe, szünetekbe, tárgyakba, állapotokba való emocionális beleélés körvényein alapszik — és csupán a köoroszlánál kapcsolatos képsor az, amely nem érzelmi, hanem logikai gondolatsorra épül, a valóságon kívüli általánosító ábrázoláshoz folyamodik.

A *Patyomkin*-nak ez a részmegoldása az *Október*-ben már elvvé lett. A kutatók mindenekelőtt a különféle istenek, és bálványok montázsszerű összevetésére hivatkoznak, amely a vallás fogalmává nő.

Az „intellektuális film” elméletének bírálói éppen ilyesfajta példákra gondolnak. Én éppen ezekben látom az „intellektuális film” gyenge oldalát. Az elmélet erőssége ott jelentkezett a filmben, ahol az eljárás nem abszolutizálódik és a logika nem kerül szembe az érzellemmel. Ilyen például a hidak szétszedésének döbbenetes jelenete, vagy a női század és Rodin figuráinak összevetése. Az egyes részek érzelmi árnyalása drámaivá és élettélivé teszi a tartalmat, a film mozgását. A felizgatott ember-tömegek drámai érzelmei a cselekmény fő momentumaiiban érik el logikai kulminációjukat — előbb Lenin megjelenésekor a páncéloson, majd a Téli Palota ostrománál. Ezeket a részeket később játékfilmek felhasználták — dokumentációként. Eizenstein az új dramaturgia keresése során eljutott odáig, hogy rákényszerített bennünket az *eszme átélésére*.

És éppen ezért tartotta lehetségesnek a *Töke* megfilmesítését. Ezt a filmet a „filmtraktátus” műfajában képzelte el (ismét Brecht jut eszünkbe „referátum-darabjai”-val), amelynek az a célja, hogy a „munkázt megtanítsa dialektikusan gondolkodni”. A filmben hat vagy hét fejezet lett volna: az egyik a történelmi események dialektikus elemzése, egy másik a természettudományok dialektikájáról szólt volna, a befejező fejezet pedig az osztályharcok dialektikáját mutatta volna be. Ez az elgondolás egy tudományos mű egyszerű illusztrációjának tűnhet, amelynek ily módon nem lett volna önálló jelentősége. Itt azonban eszünkbe jut Eizensteinnek *A diktatúrához vezető úton* címmel

tervezett filmsorozata, amelyben a művész be akarta mutatni az osztályösszeecsapások dialektikáját, az illegális harc pszichológiáját, sőt technikáját is; ebből a sorozatból egy film készült el, a *Sztrájk*, amely új irányba vezette a szovjet filmet. Talán éppen akkor formálódott ki annak a politikai filmtípusnak az alapelvei, amelyről manapság oly gyakran beszélünk...

A *Töke*-t — és ez világosan kitűnik Eizenstein vázlatáiból — politikus filmként képzelte el, amelyben azonban erőteljesen meg kellett volna nyilvánulnia a játékfilm tendenciáinak.

„— Úgy vélem, — írja Eizenstein a vázlatokban, — hogy az intellektuális attrakció egyáltalán nem zárja ki az emóciót”.

Emocionálisnak kell lennie mindenekelőtt a film „csontvázának”: egy „banális történetből” (például „egy ember napjából”) ágaztak volna ki az „epizód-attrakciók”, amelyeket a művész a társadalom összes rétegeinek, különféle országoknak és koroknak politikai, gazdasági és szellemi életéből vett volna. Eizenstein emellett az anyag aktualizálására gondolt, a *Töke* eszméjét korabeli anyagon bemutatva.

Egy jellemző feljegyzés:

„A történelmi materializmus fogalomkörében, amelyet a *Töke*-ben napjaink nyelvére át kell fordítani, meg kell találni az aktuális ekvivalenseket a letűnt korok átgondolásához. Így például a takácszövőszékek és géprombolások témáját egy másik összeütközésen kell bemutatni: vilamos Sanghajban és az ily módon kenyerüktől megfosztott kulik ezrei, akik a sínekre fekszenek — meghalni.

Az istenről. Egy pótolhatatlan anyag: Aga-kán, aki eljutott a sámánizmus cinizmusáig. Egy isten — aki elvégezte az oxfordi egyetemet. Rugbyt és ping-pongot játszik, és elfogadja a hívők imáit. Hátul pedig katonának a számoló gépek az „isten” könyvelésben, amely rögzíti az áldozatokat és ajándékokat. A papság és a kultusz témájának legjobb lemez-telenítése.”

Mint látjuk, Eizenstein szinte kija-

vitja az *Október* intellektuális összetevéseinek egyoldalúságát. (Ez annál nyilvánvalóbb, mivel ismét a vallás hamisságának témájáról van szó.) Midőn az absztrakt-logikus elemet érzelmi, emberi anyagra kapcsolja át, ugyanakkor felhasználja az *Október* gyümölcsöző elvét, amely az új feladat megoldásakor jobbnak tűnt, mint a *Patyomkin* kompozíciós megoldása. A *Patyomkin*-ben — mint Eisenstein megjegyzi — a cselekményt több szempontból ábrázolta, az *Október*-ben viszont egy adott szemléletet montirozott számos eseményre.

Az események közötti kapcsolat (hol Kínában, hol Amerikában, hol Egyiptomban játszódott volna a film) korántsem valamilyen banális alpra épült volna. A „bonyolításnak” az lett volna a funkciója, hogy a „történelmi cselekményt” egyszerű emberek érzelmeivel táplálja, aszerint, ahogyan életükben minden nap megjelenik a politika; rávezetett volna azokra az asszociációkra, amelyeken keresztül a cselekmény áttört volna történelmi rétegekbe.

Az „alsó” szinten a cselekményt a „bonyodalom” határozta volna meg, a „felső” szinten különböző tények és események, amelyeknek egységét a szerző tudata teremtette volna meg, az ő gondolatvilága. A film ily módon feltárta azt, amit addig csak az irodalom ismert: a gondolatfolyam szűsévé válhat.

Eisenstein tehát, miközben az „intellektuális film” számára megoldhatatlan feladatokkal küzdött, el is rugaszkodott az intellektuális film-től, és eljutott a belső monológgal kapcsolatos gondolatokig.

Hét év múlva, amikor felszólalt a nevezetes össz-szövetségi filmkonferencián és visszatekintett a megtett útra, a belső monológot az „intellektuális film következményének” nevezte.

A belső monológ sem akkor, sem napjainkban nem vált a filmfelépítés univerzális eszközévé, csupán a némafilm egyik átvezető útja lett a hangosfilmhez.

A *Tőke* vázlateiban többször előfordul James Joyce és a belső monológra felépített regény, az Ulysses említése. Eisenstein, miközben Joyce

cselekményvezetésének elvét tanulmányozta, külön előadást tartott tanítványainak, amelyben óva intette őket attól a veszélytől, hogy túlságosan „kiszípolozzák” ezt az író. Eisenstein tisztázta önmaga számára Joyce gyengeségeit is, azt, hogy képtelen átlépni a társadalmi tudat határát.

Régi probléma ez, amely rendszert felmerül az irodalom és a művészet fejlődésének keresztútjain. Ahogy Goethe mondotta: „Amíg a költő önmaga csekély számú szubjektív érzéseit fejezi ki, addig még nem nevezhető költőnek, de amikor képes a világ birtokbavételére, és rátalál kifejezésének módjára — akkor költővé válik. És akkor kimeríthetetlen, és örökké új lehet. Ugyanakkor a szubjektív író gyorsan kimondja azt a keveset, ami benne foglaltatik, és elpusztul, maniróssá válna”.

Eisenstein értékelt Joyce-t, de a manirról és a szubjektivitásról, akárcsak Goethe, negatív véleménnyel volt.

Vázlatai lényegében néhány hónap naplóbejegyzései, a művészt akkor az *Október* megfilmesítése kötötte le. Számos bejegyzését éjszaka tette meg. Bár elfáradt a nehéz nap után, újra és újra kedves gondolatához fordult.

Eisenstein vázlatei között több mellékes bejegyzés is található. Egyik-másik gondolatáról később leírt, például arról, amely a reflexológia jelentőségét vizsgálta a művészetben (akkortájt divatos volt a pszichológia és a reflexológia szembeállítás). Ugyanakkor pontosan határozta meg a korabeli „balos művészet” tragédiáját: a művész az analitikus szétszedés híve akkor, amikor a történelem már a szintézist követeli!

Ezt a történelmi feladatot az új szocialista művészet oldotta meg. Ebben az irányban fejlődött az epikus téma a szovjet filmben.

Lehetséges, hogy a *Tőke* című film mérföldkö lett volna az új törekvések közben. Eisenstein nem gondolta végig. Ma már azonban ismerjük elképzelését, amely megvilágította a művész addig megtett útját, és a célt, amely felé törekedett.