

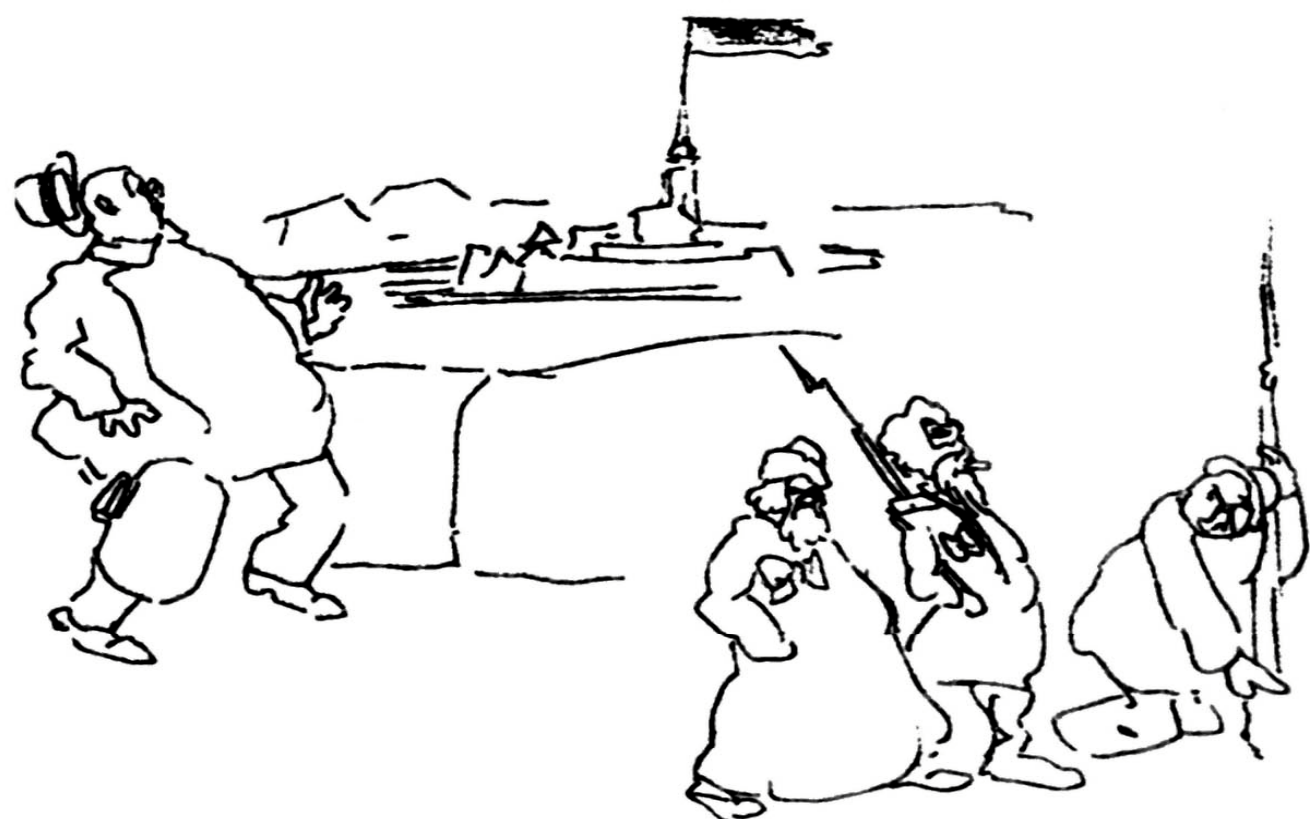
NOVÁK ZOLTÁN



A FILMTEORETIKUS EIZENSTEIN

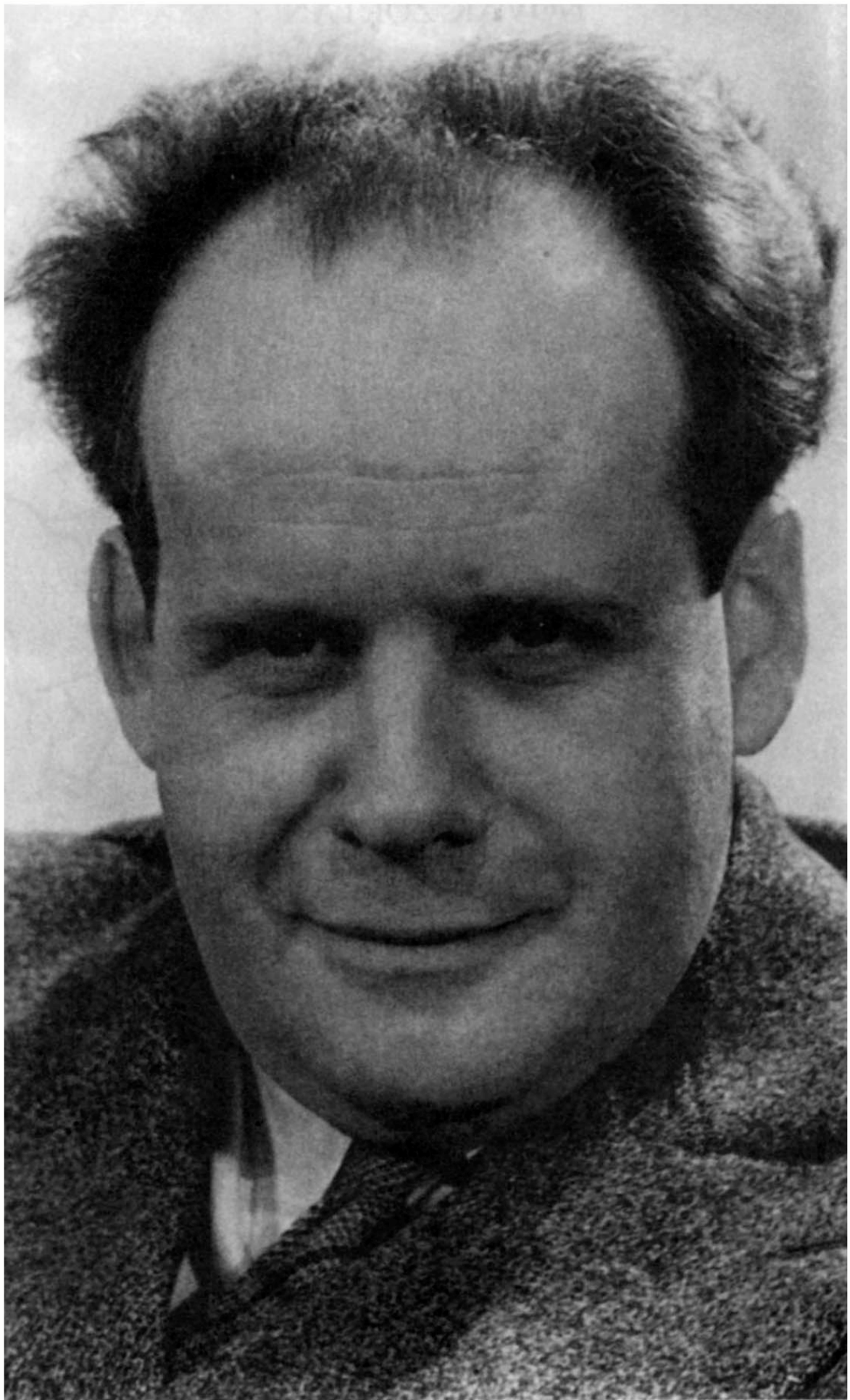


**MAGYAR
FILMINTÉZET**



NOVÁK ZOLTÁN

A FILMTEORETIKUS EIZENSTEIN



NOVÁK ZOLTÁN

A FILMTEORETIKUS EIZENSTEIN

**Tanulmányok
Krónika
Filmográfia**

Magyar Filmintézet, 1998

A kötet a Magyar Mozgókép Alapítvány támogatásával jelent meg.

A szöveg a Múzsák 1989-es kiadványterve alapján készült.

© Novák Zoltán, 1989, 1998

TARTALOM

ELŐSZÓ

BEVEZETÉS

EIZENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGA

EIZENSTEIN SZÍNHÁZI TEVÉKENYSÉGE

EIZENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK ELSŐ SZAKASZA

EIZENSTEIN MONTÁZSFELFOGÁSA A NÉMAFILMMŰVÉSZET IDŐSZAKÁBAN

1. AZ ATTRAKCIÓK MONTÁZSA A FILMBEN

2. A NÉMAFILM MONTÁZSFORMÁINAK KIALAKULÁSA

3. AZ INTELLEKTUÁLIS FILM KONCEPCIÓJA

EIZENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK MÁSODIK SZAKASZA

A NYUGATI ÚT

ÚJRA A SZOVJETUNIÓBAN

A FILMI BELSŐ MONOLÓG ÉS A SZENZUÁLIS GONDOLKODÁS ELMÉLETE

A FILMMŰVÉSZETI SZINTÉZIS EIZENSTEINI FELFOGÁSA

AZ AUDIOVIZUÁLIS FILMMŰVÉSZET MONTÁZSPROBLÉMÁI

1. A VERTIKÁLIS MONTÁZS

2. A SZERVES AUDIOVIZUÁLIS MONTÁZS

A RÉSZVEVŐ TERMÉSZET

EIZENSTEIN: BEZSIN RÉTJE

ELŐZMÉNYEK

A BEZSIN RÉTJE ELSŐ EIZENSTEINI VÁLTOZATA

A BEZSIN RÉTJE MÁSODIK EIZENSTEINI VÁLTOZATA

A BEZSIN RÉTJE HIBÁI

A BEZSIN RÉTJE UTÓÉLETE

EIZENSTEIN ÉLETÉNEK, MŰVÉSZI ÉS ELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK KRÓNIKÁJA

FILMOGRÁFIA

IRODALOM

ELŐSZÓ

Úgy látszik, igaz a latin szállóige, s a könyveknek valóban megvan a maguk sorsa. E kis kötet is elbeszélésbe illő módon született meg sok-sok év után.

A hatvanas évek elején aspiráns voltam Moszkvában. Sűrűn látogattam az Eizenstein-kabinetet, melynek mindenese, Naum Klejman betekintést engedett Eizenstein még ki nem adott műveibe, s a vele kapcsolatos szigorúan titkos párthatározatokba, filmfőigazgatósági anyagokba is.

Hazatérve az MSZMP KB Kulturális Osztályának filmügyi referense lettem, s az akkori Film-tudományi Intézet unszolására belekezdtem egy Eizensteinnel foglalkozó hosszabb tanulmányba. A pártközpontból hamarosan kitessékeltek, az Intézet is jelezte, hogy komolyan veszi a tanulmány leadásának határidejét. Ezt akkor csak egy gyenge, összezapott anyaggal tudtam teljesíteni, de elhatároztam, hogy tovább dolgozom a témán.

1966 tavaszán az ELTE BTK Esztétika Tanszékére kerültem, ahol újra indítottam az Egyetemi Filmtárlatot, megszerveztem a magyar szakos hallgatók számára kötelező filmesztétika oktatást. Eizensteincről speciál-kollégiumot tartottam. Ezeken az órákon kristályosodott ki évek hosszú során e könyv tartalma.

Az első tanulmány lényegében a kollégium tudományos „melléktermékeként” jött létre a hetvenes évek közepén. Az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya könyvkiadási terve keretében megbízott egy kétkötetes Eizenstein-válogatás összeállításával, s hozzá egy bevezető tanulmány megírásával. A kézirat el is készült, ám egy névtelen lektor nem javasolta a kiadását. Ugyanakkor a Filmtudományi Intézet azzal utasította el a bevezető írás publikálását, hogy az Akadémiai Kiadó kötetében úgyis meg fog jelenni.

A hetvenes évek közepén született meg a könyv másik tanulmánya is. A KB agit-prop. Bizottsága elméleti állásfoglalást készített a pártosság és a népiség témakörében. A Bezsín rétje kapcsán azt próbáltam megmutatni, hogy a dogmatikus pártirányítás hova vezetett a film-művészetben. Ez az írás 1979-ben megjelent a Magyar Filozófiai Szemlében, pedig biztos nehezebb volt vállalni, mint az előzőt.

A nyolcvanas évek első felében folytattam az Eizenstein kollégiumokat, s töretlen odaadással dolgoztam könyvecskémén, melyet végül 1985-ben fejeztem be. Elkezdtem házalni a kéz-irattal, s a Múzsák Kiadó 1987-ben vállalta is kiadását. Ám mielőtt ez két évvel később megvalósult volna, a kiadó tönkrement. Néhány kiszedett példányt azért megkaphattam. Ezek után eltelt újabb tíz év, eljött Eizenstein születésének centenáriuma, s a Magyar Filmintézet jóvoltából könyvem most végre mégis megjelenhet.

Hogy ma is nyugodtan vállalni tudom, annak alapvető oka munkám forrásaiban rejlik. Mint már említettem, 1960 és 1963 között a moszkvai Eizenstein-kabinetben dolgozhattam. Nem tudom eleget hangsúlyozni, mekkora szerepe van a tanulmányok megszületésében Naum Klejmannak, aki saját szakállára a kabinet zárolt anyagait is hozzáférhetővé tette számomra. Az ő védelmében kellett írnom a Bezsín rétjéről szóló írás két lábjegyzetében, hogy bizonyos információkat máshonnan, J. Leyda által említett dokumentumokból merítettem. Az igazság az, hogy Moszkvában feldolgozhattam Eizenstein kiadatlan műveit is, melyek közül többet azóta sem publikáltak, illetve a párt illetékes részlegeinek, valamint a szovjet filmfőigazgatóságoknak Eizensteinnel és filmjeivel kapcsolatos állásfoglalásait. Ezekre a forrásokra sajnos akkoriban nem utalhattam, jegyzeteim pedig a nyolcvanas évek közepe után lassan elkallódtak. (Eizensteinnel kapcsolatos összes könyvem és képanyagom átadtam a Magyar

Filmintézetnek.) Remélem, a szöveg igazolja majd, hogy gyakorlatilag egy teljes forrásanyag állt rendelkezésemre munkám során.

Az idők során nekem is rá kellett döbbernem, hogy a bolsevizmus politikai gyakorlata nem eredményezhet valódi szocialista átalakulást a XX. században. (Bizonyára ezért is lettem egyik alapítója az MSZMP Budapesti Reformkörének.) Továbbra is azonosulok azonban a könyvben írottakkal, hogy Eizensteint a forradalom tette művésszé, s alkotótevékenysége azért is jelentős, mert sikerült benne összhangot teremtenie őszinte forradalmi nézetei és a művészet között.

(1998. szeptember)

Novák Zoltán

BEVEZETÉS

Eizenstein a XX. század forradalmár, tudós és művész értelmiségének tipikus képviselője volt. Ez a jellemzés csak napjainkban, a történelmi távlat adta végeredmény felől magától értetődő megállapítás; Eizenstein ugyanis nagyon messziről jött, sok minden ellen fel kellett lázadnia, amíg eljutott a forradalomhoz, majd sok próbát kiállnia, sokat kellett bizonyítania, míg a forradalom igazi fiának fogadta el. Ez utóbbihoz a történelem igazságosztó távlatára is szükség volt.

Ő maga nemegyszer leírta, hogy nem büszkélkedhet munkás származással (apja: német származású, eloroszosodott zsidó, hosszú ideig Riga város főépítésze; anyja: újjgazdag orosz kereskedő leánya); a zaklatott gyermekévek konszolidált anyagi keretek között folytak, melyek a polgári műveltség minden eredményét biztosították számára: a tudomány és a művészetek megismerését, nyelvek elsajátítását stb. Ugyanakkor a kis Szerjózsa családjában, szülei házasságának repedésein keresztül kezdte látni a polgári világ képmutatóan álszent, pénzre alapított természetét; türte és szenvedte apja – fiának jót akaró – zsarnokságát. Ha nem is gyűlölte szüleit, később azt sem szégyellte bevallani, hogy apját sohasem szerette, ezért Eizenstein számára nem okozott emberi-politikai konfliktust, hogy a forradalom idején apja és ő a barikád ellenkező oldalán harcoltak.

Eizenstein többször visszaemlékezett arra, hogy mennyit köszönhet az Októberi Forradalomnak; nemcsak azt, hogy széttörte családi kötelékeinek abroncsait, s ezzel egy igazabb, őszintébb emberi élet lehetőségét nyitotta meg számára, hanem sokkal inkább azt, hogy a forradalom tette művésszé. Hogy e kijelentése nem pusztán hangzatos frázis volt, alkotásai és életének eseményei jelzik bizonyosságát.

A forradalom ugyanakkor az orosz filmet is fenekestül felforgatta; az ún. tradicionalisták mellett megszülette az újítók filmes seregét, akik a filmművészet eszközeivel kívánták szolgálni szülőanyjukat – a forradalmat. Eizenstein is az újítók közé állt, akiknek – mint később írta – céljuk volt: „... a pokoli vágy és szomjúság, hogy a burzsoáziát a film frontján is megverjék”.

Ezért Eizenstein őszintén és nyíltan vallhatta önmagáról mint filmrendezőről, és vállalhatta a következőket:

„A mi filmművészetünk azonban nemcsak a forma, a művészi fogások vagy a módszer terén eredeti. A forma, a fogás és a módszer nem több a filmművészetünk alapsajátosságából fakadó eredménynél. A mi filmművészetünk nem csillapítószer, hanem harci akció.

A mi filmművészetünk mindenekelőtt fegyver, amikor összeütközésre kerül sor az ellenséges ideológiával, és mindenekelőtt eszköz, amikor alapfeladatát kell teljesítenie – hatnia kell és átalakítania.

Itt a művészet felemelkedik annak tudatosításáig, hogy maga is az erőszak egyik eszköze, az erő félelmetes eszköze, amikor ‘rosszra’ használják, és pusztító fegyver, mely utat tör a győzedelmes eszmének.

Életünk évei a fáradhatatlan harc évei.”¹

A forradalom és a szocialista filmművészet kapcsolatának ilyen vállalása következtében a forradalom Eizensteint nemcsak művésszé tette, hanem még inkább a művészet forradal-

¹ Sz. M. Eizenstein: Szergej Eizenstein. In Sz. M. Eizenstein: Izbrannije proizvegyenija v 6-tyi tomah, 1. Moszkva, Iszkussztvo, 1964. 86. old. (ford. Berkes Ildikó)

máravá; ő tudta, hogy a polgári filmmel szembe kell állítani és meg kell teremteni az új, a szocialista filmművészetet, amely a tartalmi és formai problémák újabb és újabb forradalmi megoldásait igényli. Eizenstein egész életét, tudósi és művészi zsenijét e feladat megvalósításának szentelte. Eközben nem volt szobatudós, művészi kísérletei is a társadalmilag determinált valóságos filmművészeti folyamatából nyerték az ösztönzést; ellene volt minden sablonnak, megcsontosodottságnak, áltekinthetőségnek, még ha azok a szocializmus mezét öltötték is fel. Egyszóval Eizenstein a tudomány és a művészet igazi lángelméje volt, igazi forradalmár, akinek éppen ezért nagy sikerek és tragikus kudarckok jutottak osztályrészül.

Eizenstein sem légüres térben, elődök által felhalmozott tapasztalatok nélkül kezdte tudósi és művészi tevékenységét, rendkívül izgalmas volt az az út, amely a filmművészetéhez, saját későbbi eredményeihez vezette. A *Hogyan lettem rendező?* című önéletrajzi visszaemlékezésében erről – többek között – így írt:

„Ne feledjük, hogy a szerző huszonkét éves volt, és a fiatalság hajlamos a túlzásokra.

Megölni!

Megsemmisíteni!

Nem tudom, milyen lovagias motívumokból vagy milyen végig nem gondolt ötletekből fakadt, de ez a Raszkolnyikovhoz méltó rendkívül nemeslelkű gyilkolási vágy nemcsak az én fejemben fordult meg.

A művészet megsemmisítésének tárgyában körös-körül féktelen zúgás morajlott: el kell távolítani központi ismertetőjegyt, az általánosított művészi képet és anyaggal, dokumentummal kell helyettesíteni, mondanivalóját a tárgynélküliséggel, szervességét a konstrukcióval, magát a létét pedig az élet gyakorlati, reális átalakításával kell felváltanunk anélkül, hogy a fikciók és mesék segítségéhez folyamodnánk.

A LEF különböző beállítottságú, különböző poggyásszal érkezett és különböző motívumoktól hajtott emberek egyesített a 'művészet' gyakorlati gyűlöletének közös platformján.

De hát mit tehet az a fiúcska, aki maga még fel sem ugrott a művészi alkotó tevékenység expresszének a lépcsőjére, akármennyit is üvöltött meg-megbicsakló fejhangján az évszázadok során törvényesített társadalmi intézmény – a művészet – ellen?

És megszületik fejében a gondolat.

Először – elsajátítani.

Aztán – megsemmisíteni.

Megismerni a művészet titkait.

Lerántani róla a titok fátylát.

Elsajátítani.

Mesterévé válni.

Aztán pedig letépni róla az álarcot, leleplezni, összezúzni! És íme, elkezdődik a kölcsönkapcsolatok új szakasza: a gyilkos játszadoxni kezd az áldozattal, kezd a bizalmába férközni, feszült figyelemmel szemléli és tanulmányozza.

Így lesi meg a bűnöző áldozata napirendjét,

így tanulmányozza megszokott útjait,

így figyel meg a szokásait,

tartózkodási helyeit,

szokásos címeit.

Végül aztán beszédbe elegyedik a kiszemelt áldozattal, a közelébe férközik,

sőt, még bizonyos fokig bensőséges kapcsolatba is kerül vele. De titokban megsimítja

tőre acélját, hogy pengéje hidegétől kijózanodjon, és ő maga véletlenül se dőljön be ennek a barátságnak.

Tehát így kerülgetjük egymást a művészettel...

Ő – megbabonázó gazdagsággal ölel körül és hálóz be, én – suttyomban a tör élet simogatom.

*A tör a mi esetünkben az elemzés műtőkése.*²

(Kiemelés tőlem – N. Z.)

Eizensteinnek e rendkívüli alapossággal előkészített „ölési tervében”, filmteoretikusi és filmrendezői tevékenységében, egyik legzseniálisabb képessége az volt, hogy – bár alaposan ismerte mind az őt megelőző, mind a korabeli filmtörténetet – nem maradt meg szűken a film keretei között, hanem a megelőző kulturális-tudományos és művészeti fejlődés minden pozitív elemét fel tudta használni szándéka megvalósításához: a filmművészet titkainak feltárásához és újabb titkainak a megteremtéséhez.

E titkok feltárása során Eizenstein nem szégyellt tanulni Griffith-től Orson Wellesig, Dickens-től Joyce-ig, a több ezer éves kínai-japán festészettől Picassóig, az ókori színházépítészettől a rakétatechnikáig, Freudtól Pavlovig, az ókori kínai filozófiától Leninig, és még sorolhatnám, hogy mi mindenből és ki mindenkitől...

Ugyanakkor, mint tudós és filmrendező, egy új és rendkívül nehezen megfejthető titkot hozott létre – a saját filmjei titkát, a filmművészet lényegével, lehetőségeivel kapcsolatos véleménye titkát. Eizenstein, filmjei titkával kapcsolatban, a következőket írta:

„... Ha önmagamon kívül álló kutató lennék, azt mondanám magamról: ezt a szerzőt egyszer s mindenkorra egy eszme, egy téma, egy szűzsé kerítette hatalmába.

És mindaz, amit kigondolt és cselekedett – nemcsak az egyes filmekben belül, hanem azokon kívül is, minden ötletében és filmjében –, mindig és mindenhol egy és ugyanaz.

Ez a szerző különböző korokat (XIII., XVI. vagy XX. század), különböző országokat és népeket ábrázol (Oroszországot, Mexikót, Üzbegisztánt, Amerikát), különböző társadalmi mozgalmakat és folyamatokat mutat be az egyes társadalmi formák váltásán belül; de mindezt úgy, mint ahogy egy és ugyanazon ábrázaton cserélik a maszkokat.

Ez az ‘ábrázát’: a megtalált ‘egység’ végső eszméjének megtestesítése.

Az orosz forradalmi és szocialista anyagban ez a probléma a nemzeti-hazafias (*Jégmezők lovagja*), az államszervezői (*Rettegett Iván*), a közösségi-tömeg jellegű (*Patyomkin páncélos*), a szocialista szövetkezeti (a *Régi és új kolhoz*témája) és a kommunista (*A nagy fergánai csatorna*) egyesítésének problémája.

Idegen talajon vagy ugyanez a téma jelentkezik a nemzeti vonatkozásoknak megfelelően módosítva, vagy megint csak ennek a témának feltétlenül tragikus színezetű, fordított oldala, az életmű pozitív témáit éppúgy árnyaltabbá téve, mint ahogy például a *Jégmezők...* alapvetően ‘derűs’, hazafias témáját a németeknek Pszkovnál, Oroszhon egységének bástyájánál végrehajtott megtorlásának komor epizódjai teszik árnyalttá.

Ilyenek az individualizmus tragédiái, melyeket nyugati turnénk alatt szerettünk volna megfilmesíteni: az *Amerikai tragédia*, a *Sutter aranya* (az őszállapotú patriarkális Kalifornia paradicsoma, amelyet az arany átká tett tönkre teljesen, Sutter kapitánynak az arany ellenségének erkölcsi-etikai rendszerében vizsgálva), *A fekete fenség* (a felszabadító forradalmi harcok haiti hősről, a haiti rabszolgáknak a francia gyarmatosítók ellen vívott harcáról, Toussaint-

² Sz. M. Eizenstein: Hogyan lettem rendező? (U. o., 101-102. old. ford. Berkes Ildikó)

l'Ouverture egyik harcostársáról, a haiti császárrá koronázott Henri-Christophe-ról, aki abba pusztult bele, hogy individualista módon elszakadt népétől).

A nagy fergánai csatorna – megint csak himnusz a szocialista munkában való kollektív egyesülésről, az egyetlen olyan erőről, amely képes megfékezni a természet erőit – a vizet és a homokot (amelyeknek Tamerlán közép-ázsiai háborúi, emberek közti viszáljai szabad utat engedtek, minekutána az állam a sivatag birodalmává vált) –, és igájába hajtani a természetet, amelynek zsarnoksága alatt Ázsia népei sínylődtek, miközben a cári Oroszország igáját is húzták.

Végül a *Que viva Mexico!* a kultúrák felcserélődésének krónikája – nem vertikálisan, években és évszázadokban, hanem horizontálisan –, a legkülönbébb kulturális fokozatok földrajzi együttélésének rendjében. Ettől az egymásmellettségtől válik olyan csodálatossá Mexikó, melynek egyes vidékein még matriarchátus van, másutt meg (Tehuantepecben) a húszas években, a forradalom alatt csaknem elérték a kommunizmust (Yucatán, Zapata programja stb.). S ennek a krónikának központi magja a nemzeti egység eszméje: történetileg Mexikó fővárosának elfoglalása, amelyet az északi Villa és a déli Emiliano Zapata egyesített erői hajtottak végre; tartalmilag pedig a mexikói asszony, a katonafeleség figurája, aki a polgárháborúban egymás ellen acsarkodó mexikói seregek egyik csoportjától a másikhoz megy, hogy gondoskodjon a férfiakról. Ő az, akiben szinte fizikailag testet ölt az egyesített, egységes, nemzeti Mexikó, amelynek egymás ellen harcoló feleit a nemzetközi cselekvés állította szembe egymással, hogy megossza a népet, és egymás ellen uszítsa az elkülönült csoportokat...³

Mi ez az egyetlen eszme, mely Eizensteint érdekelte? Az ő válasza: „...a megtalált 'egység' végső eszméje” – túl általános, és értelmezésre szorul. Az itt közreadott anyagok ennek értelmezésére és megvilágítására vállalkoznak, e probléma megoldásához kívánnak hozzájárulni, a teoretikus Eizenstein törekvéseinek, elméleti munkássága fő jellemzőinek bemutatásával.

A filmrendező Eizensteint többé-kevésbé ismerjük, a tudóst, a filmteoretikust sokkal kevésbé, elméleti tevékenységét csak az elmúlt évtizedben kezdték alaposabban vizsgálni. Éppen ezért a teoretikus Eizenstein munkásságának bemutatása terén a filmtudománynak, különösen a marxista tudománynak jelentősek az adósságai.

A teoretikus Eizensteinről az a téves nézet vált közhellyé, hogy mivel a filmművészet által túlhaladott montázs-elmélet fő propagátora volt, elméleti nézetei – bár a filmelmélet történetében bizonyos történeti értékekkel bírnak – elavultak. Ez a vélekedés a montázs-elméletet illetően sem igaz, mert Eizenstein képes volt a montázssal kapcsolatos korábbi felfogását felülvizsgálni, s a szükséges korrekciók után a montázs-elmélet gazdag – a filmművészeti fejlődést figyelembe vevő – koncepcióját létrehozni. Még kevésbé igaz ez a filmművészettel kapcsolatos nézeteinek összefüggő és bonyolult rendszerét illetően. Eizenstein volt az első, aki – elméleti fejlődésének érett korszakában – tudatosította, hogy mivel a filmművészet fiatal, fejlődésének kezdetén álló művészet, ezért esztétikai sajátosságai in statu nascendi vannak. E belátás következtében elméleti tevékenységében is (rendezőként szintúgy) igyekezett lépést tartani az állandóan változó, fejlődő és gazdagodó filmművészettel; ezzel azt a módszertani igényt fogalmazta meg, hogy a filmelméleti kutatást (a filmművészet lényegét kifejező, ilyen vagy olyan „végső” és „abszolút” sajátságosság felfedezésével, a filmművészeti „bölcsek kövét” megtalálva) sohasem lehet lezárni.

³ Sz. M. Eizenstein: ... Ha önmagamon kívül álló kutató lennék... In Eizenstein: Premier plánban. Európa Kiadó, Bp. 1979. 397-398. old. (ford. Simándi Júlia)

Ezért Eizensteinnek a filmművészet állandóan gazdagodó lényegéről vallott belátása – ahogy már a fentiekben is utaltam rá – a filmművészet esztétikai sajátságait illetően is sokatmondó. Ez az elméleti belátás ugyanis azt sugallja, hogy a filmművészet sajátságait nemcsak hogy nem lehet egy (vagy néhány) esztétikai jellemzőben (ha azok a filmművészet adott fejlődési stádiumában mégannyira fontosak is) megragadni, hanem azt is, hogy ma még értelmetlen törekvés (vagy egyáltalán értelmetlen!?) a filmművészet sajátságait valamilyen abszolút igazságra törő megállapításokba fogalmazni, mert itt és most legfeljebb egy adott, konkrét filmalkotás sajátságait lehet esztétikailag elemezni, és sajátosságait rögzíteni.

Eizenstein a maga rendezői és elméleti tevékenységében előbb ösztönösen, majd mind tudatosabban igyekezett ennek a filmtörténeti folyamatnak a fő sodrában haladni, majd a fejlődés különböző szakaszait elméletileg tudatosítani. Ez magyarázza azt, hogy minden egyes filmje alkotói kihívást jelentett számára; ezért beszélhetünk filmelméleti nézeteinek állandó fejlődéséről, arról, hogy teoretikusi érdeklődésének középpontjában mindig más és más – a filmművészet fejlődése adta újabb – feladat állt, amelynek meghódított magaslatairól felülvizsgálta a megelőző szakaszok eredményeit, az ott kialakított álláspontját.

Eizenstein elméleti tevékenységének kutatásában – ahogy már utaltam rá – jelentős elmaradások vannak. Míg a filmrendező Eizensteinnel számos munka foglalkozik, addig filmelméleti tevékenységének átfogó bemutatásával, még inkább tudományos igényű értékelésével eddig nem dicsekedhetünk. Az Eizensteinről szóló, magyar nyelven megjelent szakirodalom szegényebb az átlagosnál, nem is szólva a magyar szerzők tollából megjelent írásokról. Ez a helyzet csak részben magyarázható az Eizenstein-kutatás objektív nehézségeivel (műveinek rendszeres publikálása csak a 60-as évek közepétől kezdődött meg), illetve azzal, hogy Eizenstein elméleti tevékenységének sokrétűsége miatt e kutatásban könnyű és gyors sikerekre nemigen lehet számítani, illetve vállalni kell a kutatás buktatóit, a vitatható (sőt vitatandó!) nézetek kifejtésének ódiumát. Ezzel együtt az is a baj, hogy az Eizensteinnel foglalkozó kutatók erőfeszítései nincsenek koordinálva, publikációs nehézségek vannak. Meggyőződésem ugyanis, hogy Eizenstein elméleti hagyatékát csak kollektív munkával lehet méltó módon feltárni és bemutatni, ezért ezek a gátak alapvető akadályai a továbbhaladásnak.

E sorok írója is több mint 20 éve foglalkozik Eizenstein filmelméleti munkásságával. Az itt közölt írások a két és fél évtizedes érdeklődés és munka összegzését jelentik.

Az Eizenstein filmelméleti munkássága című tanulmányban kísérletet tettem Eizenstein filmelméleti munkásságának átfogó vizsgálatára, nézeteinek összefüggő rendszerként való bemutatására. E tanulmány ily módon kiindulópontja lehet egy, a filmtéoretikus Eizensteinről szóló, monografikus feldolgozásnak. Az írás alapvető célja annak igazolása, hogy Eizenstein nemcsak minden idők egyik legjelentősebb filmrendezője, a szocialista filmművészet egyik megteremtője, hanem egyrészt a marxista filmtudomány eddig legjelentősebb képviselője, másrészt a marxista esztétika és művészettudomány, valamint filozófia kimagasló művelője is volt.

Az Eizenstein: Bezsin réjtje című írás döntően esztétörténeti jellegű; azt a szomorúan nehéz társadalmi-művészeti- és tudományos szituációt kívánja bemutatni, amelyben Eizenstein élt és alkotott a személyi kultusz, a dogmatizmus időszakában. A film betiltása kapcsán Eizensteinre kényszerített önkritika, amelyet elmondott és publikált *A Bezsin réjtje hibái* címen – s amely e tanulmány részeként olvasható először magyarul –, a szerző által karikaturisztikusan eltorzított foglalatok filmelméleti tevékenysége jellemzésének. Ez az önkritika nem is annyira a *Bezsin réjtje* című film szomorú sorsának megértéséhez fontos, mint inkább Eizenstein küzdelmes életének megvilágításához, ami gazdag – a marxista filmesztétika alapjait megteremtő – filmelméleti tevékenysége bemutatásának fényében nyeri el igazán tragikus – Eizenstein helyzetét minősítő – értelmét.

E film tragédiája – amit másokkal is kiegészíthetnénk, elég ha a *Que viva México!*-ra, vagy a *Rettegett Iván II.* részének sorsára utalok – ugyanakkor Eizenstein emberi-erkölcsi nagyságát és szilárdságát is mutatja, hogy nem tört meg, a súlyos torzulások ellenére is a forradalom művésze tudott és akart maradni. Ezzel együtt – s ez a kettő összefügg – volt bátorsága és tehetsége, hogy a személyi kultusz kusza és bonyolult szövevényein átlásson, saját ítéletein mérje meg a történeti, társadalmi folyamatokat, s ebben az emberi sorsokat. Ennek jelzésére két példára szeretnék utalni; a *Rettegett Iván I. és II.* részére, amelyekben Eizenstein történet-tudósokat meghazudtoló tudományos alapossggal, objektívan tudta Rettegett Iván korát ábrázolni, volt bátorsága a személyi kultusz analógiáját megalkotni. A másik példa Mejerholdhoz való viszonya. Eizenstein azután is mesterének vallotta és vállalta, miután Mejerholdot letartóztatták, majd a törvénysértések áldozata lett.⁴

A két tanulmányt két dokumentum jellegű anyaggal egészítettem ki. Az első: *Eizenstein életének, tudományos és művészi tevékenységének krónikája*. Eizenstein változatos, nagy sikerekkel és tragédiákkal teli életének, tevékenységének adatai önmagukban is sokatmondóak. E belátástól vezérelve az orosz és az angol nyelven elérhető források alapján a lehető legrészletesebb krónikát állítottam össze.

A második anyag: *Sz. M. Eizenstein filmográfiája*. Ebben egyrészt bemutatom a művész valamennyi elkészült filmjének (a betiltottaknak is) a legfontosabb adatait, közlöm főcím-listájukat és rövid tartalmukat; másrészt ismertetem mindazokat a terveket, alkotói elképzeléseket, amelyeket Eizenstein szeretett volna realizálni, de amelyek valamilyen oknál fogva végül is nem valósultak meg.

Eizenstein emberi jellemvonásai között a szerénységet hiába keresnénk. Tisztában volt önmaga képességeivel, értékével, azzal, hogy zseni; s ennek hangot is adott. Megengedhette magának a következők leírását is:

„Persze – a P.S.!

Ez év november 2-án szívrohamot és vérömlést kaptam. (Infarktust.) Érthetetlen, ostoba, haszontalan csoda folytán életben maradtam.

A tudomány minden adata szerint meg kellett volna halnom. Valamiért túléltem.

Ezért úgy számítom, hogy minden, ami történik, már postscriptum saját életrajzomhoz...

P.S.!

S valóban – kinek adatott meg, hogy negyvennyolc éves korában azt olvassa magáról: ‘... un de plus fameux metteurs en scène de son temps... temps...’⁵

Az alábbiakat az Institut des hautes études cinématographiques havi kiadványában a ‘Critique des critiques’ rovatban, a *Rettegett Ivánnal* kapcsolatban írják (vagy Revue du Cinéma, 1946. X. 1.): ‘... La présentation d’un nouveau film d’Eisenstein suscite le même étonnement que ferait naître la création d’une nouvelle pièce de Corneille. On est tout appliqué à donner au cinéma une histoire qu’à force de traiter les metteurs en scène de classiques il qu’ils soient d’un autre âge...

On pardonnerait volontiers à Eisenstein d’être encore en vie s’il était content derefaire Potemkine ou la Ligne Générale. Mais Ivan le Terrible vient bouleverser toutes les idées saines et simples que la critique avait facilement dégagées de l’étude des grands auteurs du muet.’⁶

⁴ Sz. M. Eizenstein: Zweig. Babel. Toller, Mejerhold. Freud. (U. o., 252-262. old.)

⁵ Korának egyik leghíresebb rendezője. (francia)

Feltételeztem, hogy legjobb esetben a hetvenes években fognak így írni rólam, és úgy számítottam, hogy azt úgysem érem meg!

És lám, negyvennyolc évesen... P.S., P.S., P.S. ⁷

Az alábbi tanulmányok a hetvenes-nyolcvanas években adalékul kívánnak szolgálni ehhez az eizensteini önértékeléshez.

(1985. május-június)

⁶ Eizenstein minden új filmjének megjelenése olyan megrendülést okoz, mintha Corneille-nek egy új színművét fedeznék fel. Annyira iparkodnak megteremteni a filmművészet történetét, annyit beszélnek „klasszikus” filmrendezőkről, hogy úgy tűnik, mintha a rendezők egy régi kor szülöttei volnának... Szívesen megbocsátanánk Eizensteinnek, hogy még él, ha beérné a *Patyomkin* meg a *Régi és új* megismétlésével. De a *Rettegett Iván* felforgatja mindazokat a józan és egyszerű igazságokat, amelyeket a kritika könnyedén kihámozott a némafilm nagy alkotóinak tanulmányozásából... (francia)

⁷ Sz. M. Eizenstein: P.-S., P.-S., P.-S. (U. o. 399-400 old.)

EISENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGA

Eisenstein sokirányú munkásságának átfogó elemzésével, értékelésével a filmtudomány mindmáig adós. Ennek elsősorban az az oka, hogy csak az elmúlt két évtizedben kezdtek megteremtődni azok az objektív feltételek, amelyek e gazdag – tragédiáktól sem mentes – életmű kutatásához elengedhetetlenül szükségesek.

Eisenstein több filmje torzó maradt, vagy elkészülte után nem mutatták be; néhányat csak a legutóbbi évtizedekben ismerhettünk meg. Elméleti tevékenységének legfontosabb eredményei is csak a hatvanas évek közepétől váltak hozzáférhetővé, ekkor olyan művek kerültek a nyilvánosság elé – köztük Eisenstein legjelentősebb teoretikus alkotása, *A részvevő természet* –, amelyeket a szerző életében nem publikált. A hagyaték teljes anyagának közreadása ma sem fejeződött be.

Ezek után érthető, ha a filmelmélet problémáinak kutatása során napjainkban is gyakran megfogalmazódik a kérdés: mi Eisenstein elméleti tevékenységének a jelentősége? E munkásságnak csak történeti értéke van-e, vagy ma is ható tényező?

Az erre a kérdésre adott válaszokban a marxista filmtudományban is különböző nézetekkel találkozhatunk. Azt, hogy mint filmrendező hatott és hat még ma is a világ filmművészetére – egyértelműen elismerik; minden idők egyik legjelentősebb filmrendezőjének tartják. Elméleti munkásságáról azonban többen másként vélekednek, sokan a filmesztétika történetének bár jelentős, de ma már túlhaladott szakaszát látják tevékenységében.

E tanulmány célja mindenekelőtt a teoretikus Eisenstein bemutatása, s ezzel a fenti vélekedés cáfolata; annak bizonyítása, hogy Eisenstein nemcsak filmrendezőként, hanem teoretikusként is jelentőset alkotott, hogy elméleti tevékenységének sok olyan vonatkozása, értéke van, amely a filmtudomány maradandó alapját képezi.

Eisenstein munkásságának filmrendezői és filmteoretikusi oldalát nem lehet mereven szétválasztani; ugyanakkor ezek az oldalak önmagukban is olyan teljesek, hogy a maguk viszonylagos önállóságában külön-külön is vizsgálhatóak. Elméleti tevékenységében kétirányú folyamatot figyelhetünk meg: állandóan változó, alakuló filmelméleti koncepcióját egyrészt a filmrendezés folyamatában szerzett tapasztalataiból, másrészt a filozófia, általános esztétika és művészettudományok kérdésfeltevéseinek, vizsgálati módjának és eredményeinek a figyelembevételével dolgozta ki. Ezzel azt bizonyította, hogy a filmelméleti kutatás ilyen megközelítése – a filmművészet konkrét problémáinak vizsgálata, s az ebből születő filmesztétikának mint ágazati esztétikának összekapcsolása és konfrontálása az általános esztétikával – mind a filmművészet és filmesztétika, mind az általános esztétika számára az egyedül termékeny elméleti magatartás.

Eisenstein filmelméleti munkásságának célja a filmművészet lényegének, a filmalkotás sajátosságának feltárása volt. Ezt a célt elsősorban nem egy vagy több rendszeres, összefoglaló műben igyekezett megvalósítani, hanem tanulmányok sorozatában, bár elméleti tevékenységének második szakaszában monografikus törekvéssel is találkozhatunk. Huszonöt éves elméleti munkásságának folyamatában, nézeteit állandóan korrigálva és gazdagítva kereste a választ a filmművészet lényegével kapcsolatos kérdésekre.

Eisenstein filmelméleti tevékenységében két nagy szakaszt különböztetünk meg. Az első szakasz a húszas évek végéig tart, és a nyugat-európai úttal zárul. Ennek az időszaknak a központi problémája a montázs. A második szakasz az amerikai úttal kezdődik: e periódusban Eisenstein kritikusan átértékeli az előző időszak montázs-felfogását; gondolkodásában a

montázs problémája mindinkább háttérbe szorul, előtérbe pedig egyre inkább olyan kérdések kerülnek, mint a filmi belső monológ, a szenzuális gondolkodás, a kép és a hang egymáshoz való viszonya, a szín- és a sztereóhatás jelentősége, a filmművészeti szintézis kérdése, a kompozíció problémái stb. Ennek a szakasznak az alapvető elméleti problematikája a filmalkotásban testet öltő szintézisnek s az ezt megvalósító eszközöknek, módszereknek a vizsgálata. Eisenstein elméleti főművében, *A részvevő természetben* összegzi e második szakasz elméleti hozamát.

Azok, akik arról beszélnek, hogy Eisenstein elméleti tevékenysége csak filmelmélet-történeti érdekesség, az első szakasz problematikája és eredményei alapján ítélik meg; nem ismerik, vagy nem kellően ismerik a második szakasz maradandó értékeit, amiért nem is annyira ők a hibások, sokkal inkább az a tudománytörténeti helyzet, amelyről a bevezetés elején szóltam.

E tanulmányban arra törekedtem, hogy fő vonásaiban megrajzoljam azt az utat, amelyet Eisenstein a filmművészet lényegének vizsgálata érdekében bejárt. Ennek az útnak rendkívül gazdag, bonyolult volta miatt is nehéz a feladat, amelyre vállalkoztam; ha sok mindenben nem tudtam eleget tenni az olvasói elvárásnak, mentségemre szolgáljon, hogy tanulmányom azok közé az írások közé tartozik, amelyek elsőként kísérlik meg összefüggéseiben áttekinteni Eisenstein filmelméleti munkásságát.

EISENSTEIN SZÍNHÁZI TEVÉKENYSÉGE

Eisenstein útja a filmhez a színházon keresztül vezetett.

1918 tavaszán önként belépett a Vörös Hadseregbe; művészi tevékenysége itt és ekkor kezdődött, mint az ebben az időben fontos szerepet betöltő propaganda-agitációs vonatok dekorációs karikaturistájáé, majd 1919-1920-ban mint a különböző frontszínházak díszlettervezőjéé és rendezőjéé.

Ez a kor világszerte a színházi vitáknak – a színház megújításának, a polgári színházzal való szembefordulásnak – az időszaka volt. Eisenstein a szocialista forradalomban, a forradalom által vált művésszé, ezért természetes volt, hogy bekapcsolódott a polgári színház lerombolását szándékozók tevékenységébe, a társadalmilag aktívabb, a közönség és a színház új típusú kapcsolatát megvalósítani akaró szocialista színházi törekvésekbe.

1920 őszén, 22 éves korában Moszkvába került, ahol hamarosan a Proletkult Színházban dolgozik, mint díszlettervező. Először Jack London *A mexikói* című kisregényéből készült darab színrevitelében működött közre. Bár ennek elsősorban csak a díszleteit tervezte, de a rendezőnek sugallt néhány ötlete a színház filmszerűsítése felé mutatott, s rányomta bélyegét az egész előadásra. Eisenstein törekvései első ízben a *Na vszejakovo mudreca dovolno prosztoti* (magyarul: A lónak négy lába van vagy Karrier) című Osztrovszkij-darab rendezésében valósultak meg. A hagyományos színházzal szembeni elutasítása nemcsak abban nyilvánult meg, hogy Osztrovszkij szövegét semmibe vette, aktualizálta, hanem abban is, hogy fő céljának megfelelően, s ennek érdekében nem törődött a jó ízlés határaival sem – mindent felhasznál a nézők mindenáron való megrökönyödtetésére. Az „átszabott” darabban szereplő egyházi férfiak az ősidők óta tartó világnézeti vitában hamarosan egyetértésre jutottak, vízzel fröcskölték egymást, cigánykerekét hányták, miközben, az előadás folyamán többször is, a nézőtéri székek alatt petárdák robbantak. Törekvései, amelyekkel a színházat új társadalmi hatóerővé akarta változtatni, mint későbbi visszaemlékezéseiben maga is elismerte, „némileg botrányos ízűek” voltak.

Sokan, mivel az előadás egy kisfilmbetétet (*Glumov naplója*) is tartalmazott, innen számítják Eisenstein filmes pályafutását. Erről Eisenstein később úgy nyilatkozott, hogy tulajdonképpen

nem is annyira a kisfilm beillesztése volt a fontos, mint inkább a rendezés egész koncepciója, amely sajátos, a filmre jellemző vonásokat mutatott. A *Karrier* rendezésének gyakorlati tapasztalatait általánosította Eisenstein *Az attrakciók montázs*a című első jelentős, 1923-ban írt munkájában. Itt attrakción a közvetlen, érzékletes, pszichofiziológiai (esetenként sokk-) hatás kiváltására alkalmas olyan rikító látványosságokat értett, amelyeket a közös tematikai feladat, a rendezői célkitűzés fűz egybe. Eisenstein e művében az attrakció fogalmát a következőképpen határozta meg:

„Az attrakció (a színház vonatkozásában) – a színház bármely agresszív momentuma, vagyis bármely olyan eleme, amely a maga szenzuális vagy pszichológiai hatásának rendeli alá a nézőt; tapasztalatilag hitelesítetten, matematikailag kiszámíthatóan hozza létre a befogadó érzelmi megrázkódtatásait, amelyek a maguk összességében egyértelműen megteremtik annak a lehetőségét, hogy a nézők átéljék a bemutatott darab eszmei oldalát, az ideológiai végkövetkeztetést... (A megismerés útja ‘a szenvedélyek eleven játékán át’ – a színház specifikuma.)”⁸

Eisenstein a színházi attrakciók montázsával, az akrobatikus, cirkuszi, táncos stb. elemek sajátosan attraktív szervezésével olyan fiziológiai hatás megteremtésén fáradozott, amelynek során az érzelmek, indulatok felkeltésével és tudatos irányításával a személyiség (a néző) érzékeit, érzelmi világát, habitusát a szocialista forradalom érdekében meghatározott politikai-világnézeti irányban lehet alakítani.

E korszakból még két színházi eseményről kell megemlékezni: Tretyjakov *Halló, Moszkva?*, valamint *Gázmaszk* című darabjainak megrendezéséről. A rendezés filmszerű jellege továbbfejlődött: az elsőben különböző szcenikai eszközökkel, maszkkal történő kinagyításokat („plánokat”) használt, a másodikat pedig egy moszkvai gépgyár munkatermében vitte színre Eisenstein. Ezzel a színházi produkció „realitása” tovább növekedett, a színész és a néző közötti határ elmosódott. Eisenstein eme törekvései következtében a színház filmesítése, a rendezésnek filmre jellemző sajátosságai már olyan ellentmondásba kerültek a színház tradicionális jellegével, hogy a produkció megszűnt színházi előadásként létezni. Ezzel Eisenstein a közönségre való hatás új, erőteljesebb formáját akarta megteremteni; ezért fejlesztette a színházat a filmi specifikumok felé, s amikor kiderült, hogy ez ellentmond a színház lényegének, szakított a színházzal, s átpártolt a filmhez. Úgy vélte, hogy a színház elavult, nem alkalmas a forradalom támasztotta új követelmények teljesítésére, hogy a színház modern, korszerű formája a film, ezért a tömegek nevelésének stafétabotját a filmnek kell átvennie.

Igaz, később sokszor elismerte, hogy véleménye (amellyel különben sem állt egyedül) elhamarkodott volt, s a korhoz kötődött. Tudjuk, hogy a 30-as évek közepén – revideálva a színház elvetésére irányuló véleményét – már igen nagy szerepet szánt a jelenetrész (ami eredetileg színházi kategória) rendezésének, a mise en scène-nek; ezt tekintette kiindulópontnak, amelyből a filmrendezés speciális eszközei kinőnek a filmművészeti szintézis során. Felfogása változásának újabb bizonyítéka volt, hogy 1940-ben Wagner *Walkürjét* vitte színre a Moszkvai Nagyszínházban. A harmincas évek közepétől elméletileg is mind többet foglalkozott a színház sajátosságaival; s a filmművészet lényegének vizsgálatánál a színházművészettel kapcsolatos páratlanul gazdag ismereteire is támaszkodott. Elég, ha *A sztereófilmről* című tanulmányára utalok, amelyben kimutatja, hogy a „... sztereófilm nemcsak a ‘rendes’ film technikai fejlődésének soron következő fázisa, nemcsak Lumière és Edison találmányának harmadfokú rokona, hanem még a ... színház dédunokája is, a színház szociális fejlődésének legfiatalabb és legújabb – mai – foka.”⁹

⁸ Sz. M. Eisenstein: *Az attrakciók montázs*a. In: Sz. M. Eisenstein: *Izbrannije proizvegyenija v 6-ti tomah*, 2. Moszkva, Iszkussztvo, 1964. 270. old.

⁹ Sz. M. Eisenstein: *A sztereófilmről*. In *Izbrannije...* 3. köt. 444. old. (ford. Berkes Ildikó)

EIZENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK ELSŐ SZAKASZA

Eizenstein elméleti tevékenységének első szakasza az 1923-1929-es éveket foglalja magába; *Az attrakciók montázs* (1923) és a külföldön publikált *A filmforma dialektikus megközelítése* (1929) című írások foglalják össze ezt az időszakot. Kétségtelen, hogy 1928 és 1929 első fele volt az, amikor Eizenstein elméleti tevékenysége a legintenzívebb volt, ekkor fogott hozzá a filmjeinek rendezési tapasztalataiból nyert ismeretek elméleti általánosításához.

Eizenstein Grigorij Alekszandrov és Eduárd Tissze társaságában 1929 augusztusában megkezdte nyugati utazását; ennek során Nyugat-Európában, majd az USA-ban több előadást tartott a szovjet film fejlődéséről, illetve a filmművészet elméleti problémáiról, mindenekelőtt az intellektuális film koncepciójáról. Ezért, bizonyos értelemben, ez a nyugati út átmenetet képez Eizenstein elméleti tevékenységének két szakasza között; egyrészt folytatása az első szakasznak, másrészt még inkább előkészítése a másodiknak.

EIZENSTEIN MONTÁZSFELFOGÁSA A NÉMAFILMMŰVÉSZET IDŐSZAKÁBAN

A forradalom utáni orosz filmművészet legdöntőbb elméleti és gyakorlati problémája a montázs volt. S ez nemcsak Eizenstein tevékenységére volt jellemző; közismert, hogy e téren Lev Kulesov és Dziga Vertov milyen jelentős sikereket értek el, eredményeiket Eizenstein is ismerte. (Ezért kérte fel Eizenstein Dziga Vertovot a *Karrier* rendezésének idején a *Glumov naplója* filmbetét elkészítésére; önmaga csak azután fogott hozzá, hogy Vertov a feladatot nem vállalta.) Ugyanerre az időre esik Griffith *Tűrelmetlenség* című filmjével való megismerkedése is, valamint egy japán tanítóhoz fűződő barátsága, aki segített neki a japán nyelv tanulásában. Ez utóbbi – a japán írás ideografikus ismerete, a japán kultúra, mindenekelőtt a kabuki-színházzal való találkozása – nagyban megkönnyítette számára a montázs lényegének megértését. Kétségtelen, hogy Eizenstein gyakorlati és elméleti tevékenységének középpontjában ekkor a montázs állt. Az volt a véleménye, hogy a montázs a filmművészet legdöntőbb sajátossága; a montázs lényegének megragadása azonos a filmművészet specifikumának feltárásával. Ebben a meggyőződésében nemcsak a fentebb jelzett filmtörténeti fejlődés játszott szerepet, legalább annyira fontos volt az a filozófiai belátása, hogy a dialektika törvényei (adott esetben az ellentétek egységének és harcának törvénye) a létezők minden területén érvényesülnek, így a filmalkotásban is jelen vannak. Ugyanakkor Eizenstein látta, hogy a dialektika törvényszerűségeit nem lehet minden közvetítés nélkül alkalmazni a filmművészetben, tudta, hogy azokat a filmművészet magyarázatára adaptálni kell, s ennek során meg kell mutatni a dialektika filmművészetre való alkalmazásának sajátosságait. Eizenstein szerint a dialektika a művészetben sajátos dinamizmusként valósul meg, amelynek két oldala van: a kifejezés és a ritmus. Ez a dinamizmus a filmművészetben konfliktusként fogalmazódik meg, két összetevője a beállítás (a filmszerkezet legkisebb – vágástól vágásig tartó – egysége) és a montázs, ahol is a beállítás a művészetbeni kifejezésnek, a montázs pedig a ritmusnak felel meg. A dialektika filmművészetre való alkalmazásának eredményeként e művészetet tehát a konfliktus elvén alapulónak kell felfognunk, amelyben a montázs nem más, mint ezen konfliktusok megszervezésének és kifejezésének módja. Ennek következtében a montázs megvalósulásának különböző formái nem mások, mint a dialektika törvényszerűségének (mindenekelőtt az ellentétek egységének és harcának) a filmművészetre való adaptálásából születő különböző konfliktusok tartalmait kifejező és e tartalmak egymáshoz való viszonyait szervező módszerek. Eizensteinnek ezt a filozófiai felfogását s ennek filmművészetre való adaptálásából születő általános elvét önmagában most ne minősítsük; vizsgáljuk meg, hogyan konkretizálta ezt Eizenstein a filmművészet speciális kérdéseiben.

1. AZ ATTRAKCIÓK MONTÁZSA A FILMBEN

Láttuk, hogy került Eizenstein – színházat reformáló kísérletei kapcsán (azok következtében) – a filmhez. Ennek az átmenetnek az ugrópontja az attrakciók montázs volt; ezt Eizenstein színházi kísérletei szülték, alkotójuk azonban átmentette a filmhez.

Szergej Jutkevics visszaemlékezésében leírja, hogyan született az attrakciók montázsának elképzelése.¹⁰ 1922 őszén közösen átdolgoztak egy darabot, amelynek a *Colombina harisnya-kötője. Színpadi attrakciók felfedezése Szergej Eizensteintől és Szergej Jutkevictől* címet adták. Láttuk, hogy később a *Karrier* rendezésében Eizenstein hogyan valósította meg elképzeléseit.

Úgy vélem, bármilyen érdemei is vannak Eizensteinnek az attrakciók montázs gyakorlati és (különösen) elméleti megalkotásában, ezek az eszmék, elvek benne voltak az orosz baloldali értelmiség ekkori közhangulatában. Jellemzően illusztrálja ezt Uja Ehrenburg *Julio Jurenito* című, 1921-ben írott könyve. A könyvben szereplő Mester benyújtott X. Pius pápának egy javaslatot a lelkek megfogására: „Néhány rendszabályt javasolt a pápának az ügyféltoborzás sikerének biztosítására... Hogy hol és milyen feltételek mellett lehet a legkönnyebben megfogni a lelket, azt éppen olyan alaposan kell tisztázni, mint ahogyan a kereskedő a reklám módjait tanulmányozza, ... a ‘vallásos érzés’, vagy pontosabban az az ujjongás, melyet a vallás felhasználhat a maga céljaira, a modern emberben a gyors mozgás érzékelése közben támad fel, és vonat, repülőgép, lovaglás, zene, cirkusz és hasonlóké idézik elő. E célból az expresszvonatokon és az autókban mozgó kápolnákat kell felszerelni, és minden szertartást átszervezni; lassúból és áhítatosból váljanak szenvedélyesebbé, át kell őket vinni az arénába, és elképesztő ugrásokat, száguldást, ostopattogást és repülőgép-felszállást kell beiktatni. Ezek voltak a jelentés fő elgondolásai. Válasz nem érkezett rá.”¹¹ Úgy vélem, vitathatatlan, hogy a könyvbeli Mester is az Eizenstein által megfogalmazott attrakciók montázs segítségével akarta a pápával a hívőket, a vallás „közönségét” a kívánt irányba fordítani, megdolgozni.

Ha most újra visszatérünk Eizensteinhez, el kell mondanunk, hogy a filmhez kerülésének idején az orosz filmművészetben ún. tradicionalisták és újítók tevékenykedtek. A tradicionalisták már a forradalom előtt is rendeztek, értették a filmszakma minden csínját-bínját, az újítók pedig csak a forradalom után (legtöbbjük annak következtében) kerültek a filmhez. Eizenstein is az utóbbiakhoz tartozott. Így írt erről: „Mint a beduinok vagy az aranyásók, úgy érkeztünk a kopár vidékre, amely mérhetetlen lehetőségeket rejtett magában... Az ellentmondások, a szakmai származás különbözőségének káoszában ücsörögtünk kunyhóinkban ... Volt a forradalom lendülete. Volt a forradalom új pátosza. Adott volt a burzsoázia intézményeinek gyűlölete, és a pokoli vágy és szomszomság, hogy a burzsoáziát a film frontján is megverjük.”¹²

Eizenstein nem forgatott sok filmet, s ezekből sem mindet fejezhette be; de az elkészült és a bemutatott filmek kis száma ellenére valamennyi mű befolyásolta a filmművészet fejlődésének menetét. Ez annak következtében volt így, mert munkásságában az elméleti és gyakorlati tevékenység szorosan összekapcsolódott.

Eizenstein a filmművészetben is azokat a célokat kívánta megvalósítani, amelyekre a színház vonatkozásában már utaltam. Első filmje, a *Sztrájk* (1924 második fele) a polgári színjátszás

¹⁰ Sz. Jutkevics: Szergej Eizenstein az 1921-1923-as években. In Eizenstein a forradalom művésze. Filmművészeti Könyvtár 19. Bp., 1964.

¹¹ I. Ehrenburg: Julio Jurenito, Bp. 1966. 38-39. old.

¹² Sz. M. Eizenstein: A három közül a középső. In Szovjetszkoje kino, 11-12. sz., 1934.

elveivel való teljes szakítás jegyében készült, ennek ellenére voltak benne bizonyos színházi elemek; itt Eisenstein folytatta az attrakciók montázsával kapcsolatos elképzeléseinek megvalósítását.

A filmben ezek az attraktív elemek (ilyen volt pl. hogy a rendőrspicli képe buldog, majd majom képébe tűnt át, vagy a vágóhídi jelenetek bevágása a sztrájk véres leverésének képsorába) excentrikus kiélezést, naturalista metaforákat jelentettek, és nem mindig segítették elő Eisenstein azon célját, hogy úgy váltsanak ki sokkhatást, hogy meghatározott politikai irány szerint dolgozzák meg a néző érzelmét, mivel széttördelték a film összefüggő cselekményét, akadályozták annak kibontakozását.

Az attrakciók montázsának túlkapásaiban tetten érhetjük a Proletkult nézeteinek hatását is, bár Eisenstein maga a nézeteket nem osztotta teljes egészében. (Enciklopédikus műveltsége következtében elsősorban azzal nem tudott megbékülni, hogy a Proletkult a múlt minden kulturális-szellemi értékét el akarta vetni. A Proletkulttal való nézeteltérése a *Sztrájk* rendezése során lett egyértelmű, útjaik el is váltak.)

A polgári művészet reakciós jellegével való leszámolás szükségességével azonban – amit a Proletkult hirdetett – Eisenstein teljesen egyetértett. Számára ennek egyik megvalósulási formája a polgári színház és film mesére épített dramaturgiájával való leszámolás volt, hiszen a polgári ideológia elsősorban a színházi és filmprodukciók sztorijában jelentkezett. Eisenstein úgy vélekedett, hogy prométheuszi feladatot kell megoldani: túl kell haladnia alkotó munkásságában az amerikai filmművészet olyan produkcióit, mint a *Robin Hood*, *A bagdadi tolvaj*, *A gyűlölet háza* stb. (Moszkvában ebben az időben ezeket a filmeket játszották a filmszínházakban.)

Eisenstein a *Sztrájk*kal kezdett hozzá e prométheuszi feladat teljesítéséhez. A film felépítése tagadta a polgári sztorit; ezt tematikailag kapcsolódó attrakciókkal helyettesítette. A film témája a proletár osztályharc egyik fontos területe, a sztrájk volt, s a film hőse, az osztálytudatos, harcra kész proletár tömeg, dramaturgiailag tagadta a polgári film individuális hősét, a sztárt. Az attrakciók feladata nemcsak a mese pótlása volt, a nézőkben ezeknek sokkhatást is ki kellett váltaniuk, hogy ezzel a befogadók érzelmeit a rendező által kívánt irányba formálják át.

Később többen (maga Eisenstein is) bírálták az attrakciók montázsának túlzásait; rámutattak arra, hogy a *Sztrájk*ban alkalmazott attrakciók montázsa sokszor nem biztosítja a megértés logikai folyamatosságát, az attrakciók szimbólumok helyett olyan metaforaként vannak jelen, amelyek nem teszik lehetővé a témában megfogalmazott eszme kibontását.

A *Sztrájk*ban azonban nem a montázs attraktivitása volt a fontos, hanem az, hogy Eisenstein a film közegében itt alkalmazta először azt a felfogását, hogy a montázs nem más, mint a konfliktus hordozója és kifejezője; a film témája által megfogalmazott osztályellentmondások olyan konfliktusokban öltöttek testet, amelyeknek eszköze a montázs.

A *Sztrájk* témájában rejlő konfliktusok nemcsak (talán nem is elsősorban) az attrakciók montázsában jelentek meg; Eisenstein már itt hozzákezdett azoknak a montázsformáknak a megteremtéséhez, amelyek klasszikus tökéletességükben a *Patyomkin páncélos*ban valósultak meg. Ezért később Eisenstein nem alaptalanul állította, hogy első filmje előgyakorlat volt a *Patyomkin páncélos*hoz.

A *Sztrájk* a montázs középpontba állításával alapvető eszmei-világnézeti értékek új kifejezési formáját adta. Eisenstein a proletariátus osztályharcának egyik fő formájában, a sztrájkban találta meg azt a témát, amelyben tartalmi és formai célkitűzéseit művészi módon megvalósíthatta; így ez a mű vált az első jelentős forradalmi filmmé a filmművészet történetében (Eisenstein szavaival: a *Sztrájk* volt a film októberi forradalma). A *Sztrájk* születésének világnézeti problémáit tárta fel, néhol fiatalos túlzással és leegyszerűsítéssel Eisenstein *A forma materialista megközelítésének kérdéséhez* (1925) című tanulmányában.

2. A NÉMAFILM MONTÁZSFORMÁINAK KIALAKULÁSA

Eizenstein némafilmes időszakában négy filmet rendezett; ezek a következők: *Sztrájk* (1924), *Patyomkin páncélos* (1925), *Október* (1927), *Régi és új* (1926-29). Eizenstein e filmek mindegyikében a némafilm montázsformáit alkalmazta, így e művek kapcsán jelezni kell az alkotói feladatban jelentkező különbségeket és elért eredményeket.

A *Sztrájk*ról az előzőekben már szoltam; láttuk az attrakciók montázsának filmi megvalósulását. Ha az itt alkalmazott formai-komponálási elvek utóéletét nézzük, akkor az *Októberben* és a *Régi és újban* azok bizonyos elemeivel újra találkozhatunk. Az *Október* szerkezeti-komponálási elvét tekintve a *Patyomkin* előtti korszakhoz sorolható, inkább a *Sztrájk* folytatásának hat: nincs összefüggő meséje, az epizódok lazán kapcsolódnak egymáshoz, s az *Októberben* lévő intellektuális montázs egy és másban rokon is az attrakciók montázsával.

Az attrakciók montázsának továbbélésével a *Régi és újban* is találkozunk. Ilyen a film középső részében az álomvízió montázsa, a kulák külső megjelenítésének képe, a bürokrácia (a hatalmassá nőtt írógép) szatirikus ábrázolása stb. Itt azonban az attrakciók montázsa szervesen beépül a cselekmény kifejtésének menetébe; ugyanakkor az attrakciók montázsa e filmben is összekapcsolódik az intellektuális montázzsal, megteremtődik tehát e két montázsforma szintézisének lehetősége.

Mindezek ellenére az *Október*, a *Régi és új* nem annyira a *Sztrájk* folytatásai, mint amennyire a *Patyomkin* utáni időszak új alkotói feladatának, az intellektuális filmnek az előkészítői. Az *Október* és a *Régi és új* – ikerfilmek; az utóbbi az *Október* fogásait népszerűbbé, közérthetőbbé kívánta tenni.

A némafilm montázsformái teljességükben a *Patyomkin páncélosban* valósultak meg; Eizenstein itt maximálisan kiaknázza e montázsformák által adott stílus lehetőségeit, ezért – az ismétlés veszélye nélkül – ezen az úton nem lehetett tovább haladni.

Ezért a némafilm montázsformáinak jellemzését a *Patyomkin páncélos* kapcsán kívánom bemutatni. Beszéltem már arról, hogy Eizenstein szerint a montázs nem más, mint a dialektika filmművészetbeni megvalósulása – azaz a konfliktus. Eizenstein a film minden sajátosságát a konfliktusra (illetve annak különböző megnyilvánulásaira) vezette vissza.

Melyek most már ezek a konfliktusok? Eizenstein *A filmforma dialektikus megközelítése* (1929) című tanulmányában adja e konfliktusok legátfogóbb leltárát. Ezek a következők: grafikus konfliktus, síkok konfliktusa, térfogatok konfliktusa, térbeli konfliktus, világítási konfliktus, a tempó konfliktusa, a tárgy és a nézőpont konfliktusa, az objektum és térbeli minősége közötti konfliktus, egy folyamat és időbeli minősége közötti konfliktus, az egész optikai komplexum és egy egészen más szféra közötti konfliktus, illetve ezeknek a konfliktusoknak valamilyen összekapcsolódásai. Összegezve: a némafilm konfliktusai a vizuális ellenpontban, a hangosfilm konfliktusai az audiovizuális ellenpontban öltenek testet.

Továbbá: a filmművészetben lévő konfliktusnak van térbeli formája – ez a beállítás; van feszültségi fázisa, ritmusa – ez a montázs. Ennek megfelelően a film alapelemei: a beállítás és a montázs. Itt van egy látszólagos ellentmondás: az ugyanis, hogy a konfliktus lehet beállítás is, ami viszont nem montázs. Ezt az ellentmondást a beállítás és a montázs eizensteini viszonyának a magyarázata oldja fel.

Eizenstein (vitatva Pudovkinnak azt az álláspontját, hogy a beállítás a téglához hasonló, amelyet a montázs köt-fugáz össze) kifejtette, hogy a beállítás az alkotásnak nem téglaszerű alapegysége, hanem a montázsnek a sejtje, maga is potenciális montázs. Eizenstein szerint ugyanis a fentebb felsorolt konfliktusok a beállításokon belül is megtalálhatók (ezért a

beállítások potenciális vagy mikromontázsok), míg az egyes beállítások közötti konfliktusok a kifejlődött montázskonfliktusok, a makromontázsok.

A mikro- és makromontázsok között Eisenstein szerint nem evolúciós, mennyiségi, hanem dialektikus-stadiális, minőségi kapcsolat van, amelynek következtében a pudovkini $1+1=2$ helyett az eizensteini képlet: $1+1=3$. Azaz a beállítások montázskonfliktusainak összeütközései – másként fogalmazva – nem egyszerű összegüket, hanem szorzatukat, tehát dialektikus ugrást, új minőséget (új jelentést, értelmet) eredményeznek. (Ugyanakkor Eisenstein elismerte, hogy a pudovkini montázs, amelyet sokan elbeszélő montázsnak neveztek el, egyik lehetséges részesete – de nem döntő és meghatározó formája – az ő montázsfelfogásának.)

Hogyan kell viszonyulnunk a montázs itt vázolt eizensteini koncepciójához? Véleményem szerint minden azon múlik, hogy valóságos tartalmuk, lényegük szerint mik ezek a konfliktusok! Eisenstein álláspontjának nagy negatívuma az, hogy ezeket a konfliktusokat ebben az időszakban – legalábbis elméletileg – formai, elvont tér- és időbeli, absztrakt vizuális vagy auditív konfliktusokként kezeli; nem tulajdonít jelentőséget e konfliktusok emberi, társadalmi-történeti, osztályszerű meghatározottságának.

Eisenstein munkásságának ebben az időszakában elméletileg elhanyagolta e konfliktusok tartalmának vizsgálatát, a hangsúlyt az egyáltalán nem analizált formális konfliktusok összeütközésére helyezte.

A feltett kérdésre – előlegezve bizonyos később tárgyalandó folyamatokat is – azt válaszolhatom: Eisensteinnek nincs igaza, amikor a filmművészet sajátosságát a montázssal azonosítja (akárhogyan is értelmezi ezt a montázst); ugyanakkor mindazokban az esetekben montázsfelfogása s ehhez kapcsolódó konkrét montázsformái helyesnek bizonyulnak, a filmművészet történeti fejlődésében is kimutatható vonulatot, filmművészeti értéket képviselnek, amikor a beállítás tartalmában lévő konfliktusok társadalmi-történeti mértékkel mérve valóságos, tényleges emberi konfliktusok.

Ugyanakkor azt is jelezni kell, hogy Eisenstein filmrendezői gyakorlatában helyreigazította a konfliktus fogalmának absztrakt felfogását: filmjei konfliktusainak ugyanis valóságos, társadalmilag-történelmileg determinált politikai, világnézeti, pszichológiai, érzelmi stb. tartalmak vannak, s az ezeket megfogalmazó montázsformák e konkrét tartalmakból nőnek ki.

Eisensteinnek az előzőekben vázolt azon álláspontját, hogy a filmalkotásban testet öltő konfliktus a montázsban jelenik meg, általa fejeződik ki, szerveződik meg – a későbbi problémák megvilágítása érdekében – talán úgy kellene differenciálni, hogy a konfliktus és a montázs kapcsolatát montázselvnek, s a konkrétan megjelenő speciális konfliktusformát montázsformának lehetne nevezni. Így a montázselv Eisensteinnek azt a belátását fejezi ki, hogy – a dialektika törvényszerűségeinek általános érvényesülése következtében – minden létezőben, így a beállításban és a beállítások összekapcsolásának jellegében is ellentmondás van; a montázsformák pedig azt mutatják meg, hogy ezek a mindenben létező ellentmondások a filmművészet területén (a konfliktus sajátos természetéből fakadóan, általa meghatározottan) hogyan, milyen konkrét formában öltenek testet.

Eisenstein *A film negyedik dimenziója* (1929) című tanulmányában adta meg a némafilm montázsformáinak legrészletesebb felsorolását, bemutatását. E montázsforma sajátosságainak meghatározásában jórészt elköveti azokat a hibákat, amelyekről a montázs általános jellemzésénél már beszéltem.

Eisenstein a némafilm következő montázsformáit sorolja fel: 1. metrikus montázs; 2. ritmikus montázs; 3. tonális montázs; 4. felhangmontázs; 5. intellektuális montázs. E montázsformák felosztási alapja kettős: a felosztás egyrészt a beállítások méterhosszán alapul (ilyen a metrikus montázs), másrészt a felvételek méterhossza és a bennük lévő formális tartalom,

illetve e tartalom különböző oldalainak egymáshoz való viszonya alapján: hogy domináns-e valamelyik oldal (ritmikus- és tonális montázs), vagy nem domináns (felhangmontázs).

Az első négy montázsforma, ha összekapcsolódik, akkor montázsszerkezetté vagy kisebb-nagyobb montázssegységgé áll össze. A metrikus, ritmikus és tonális montázs a dominánsok montázsa; ezek a montázsformák fejlődésének kezdeti stádiumát képviselik, ezért nevezi őket Eizenstein gyakran ortodox montázsnak. A felhangmontázs egy új fejlődési stádiumban jött létre, mert a virtuálisan háromdimenziós térhez még az időben való létezést (a negyedik dimenziót) is felhasználja a maga sajátosságának kialakításához.

Ezek a montázsformák sajátos konfliktusformák, mindenekelőtt a konfliktusok közötti feszültségi fázisokat jelentik; ezek jellege lehet motorikus, primitíven emocionális és dallamosan emocionális, tehát hatásában mindegyik megmarad a tiszta fiziologizmus szintjén (ahogy az attrakciók montázsa is megmaradt ezen a szinten).

Eizenstein zsenialitása, akkori törekvéseinek maximális megvalósulása második filmjében, a *Patyomkin páncélosban*(1925) teljessé vált ki.

Az 1905-ös orosz forradalom 20. évfordulójára filmet akartak készíteni Az 1905-ös év címmel. A Patyomkin felkelése a forgatókönyvnek eredetileg csupán egy kis epizódja volt, mindössze másfél oldal, 43 beállítás. Az évforduló gyorsan közeledett, ezért elhatározták, hogy a film cselekményét csupán a Patyomkin csatahajó felkelésére szűkítik, s benne mutatják meg az 1905-ös forradalom lényegét.

Eizenstein a másfél oldalas epizódot emocionális forgatókönyvnek tekintette; a forgatás folyamán a részletesebben papírra vetett technikai forgatókönyv többször megváltozott. Elsősorban a véletlenül felvett ködjelenet, továbbá az egyesszai lépcső jelenetének hangsúlyos kidolgozása volt jelentős változás; e változások ugyan a film lényegét nem érintették, művészi értékét azonban rendkívül gazdagították. (Éppen az egyesszai lépcső- és a ködjelenet vált később a film legtöbbet idézett, elemzett és dicsért részévé.)

A film szerkezete, kompozíciója és a benne lévő montázsformák szervesen nőttek ki a témából; a kompozíció kiegyensúlyozott zártsága a klasszikus görög tragédiára emlékeztet. (A film öt részre tagolódik, középen a híres ködjelenet.) A konfliktusokat kifejező montázsformák tökéletes megvalósulást nyertek (lásd az egyesszai lépcső montázmegoldását, amelyről alapos elemzéseket olvashatunk magától Eizensteintől); a némafilm valamennyi kifejezőeszköze a maga gazdag fegyverzetében csillog a pars pro toto-tól a film ritmusáig. Ez a némafilm megvalósította azt a paradoxont (s ebben Meisel zenéje csak segítő elem volt), ami a zene és a képi anyag „szerves” egységének megteremtésében például szolgált az audiovizuális filmművészetnek.

Mindez azt mutatja, hogy Eizenstein a *Patyomkin páncélosban* maximálisan kihasználta a némafilm montázsformái által adott stílus lehetőségeit, ami egyúttal azt is jelentette, hogy ezen az úton – az ismétlés veszélye nélkül – nem lehetett továbbhaladni.

3. AZ INTELLEKTUÁLIS FILM KONCEPCIÓJA

Az intellektuális filmhez a *Fővonal* (később: *Régi és új*) jelentette az első, majd az *Október* a második lépést. Eizenstein 1926 májusában kezdett hozzá a *Fővonal* munkálataihoz; filmjével az volt a célja, hogy a mezőgazdaság szocialista átszervezésének fő vonalát ábrázolja. 1927 januárjában abbahagyta e film forgatását, és hozzákezdett az októberi forradalom tizedik évfordulójának szentelt *Október* című filmjéhez, amelyet a díszünnepségen be is mutattak, majd csak bizonyos átdolgozás után, 1928 márciusában tűztek műsorra. Ezután újra elővette a

Fővonalat, amelyet 1928 novemberére be is fejezett, de azt is csak bizonyos változtatások után, 1929 októberében, megváltoztatott címen (*Régi és új*) mutattak be.

E filmekhez, illetve Marx művének, A tőkének tervezett megfilmesítéséhez kapcsolódott Eizenstein „intellektuális film” koncepciója. Ezt a koncepciót egyrészt a művész belső szellemi fejlődése, másrészt a polgári filmművészetben mind népszerűbbé váló „anti-intellektuális film” koncepciója elleni harc szülte.

Ebben az időszakban a polgári művészetelméletekben – alapvetően Freud hatására, akinek tanait Eizenstein is jól ismerte, s egy időben szimpatizált is velük – igen erős volt az érzelmi oldal, az ösztönök szerepének túlhangsúlyozása, aminek hatására a filmművészetben Jean Epstein francia filmrendező és teoretikus fogalmazta meg a húszas évektől kezdve az „anti-intellektuális film” koncepcióját.

Epstein a mozi társadalmi szerepét valamiféle szórakoztató, pszichoanalitikai leckében és gyógykezelésben látta; hatását az alkoholéhoz hasonlította: az alkohol is, a film is csak szublimálószer – az elfojtott vágyak, a kielégületlen szükségletek kiváltotta feszültség elfedésére, látszólagos leküzdésére szolgál.

Eizensteiné, mint tudjuk, a burzsoáziát a film frontján is meg akarták verni. Ehhez, többek között, le kellett számolniuk a művészetek érzelmi vonatkozásait eltúlzó irracionális nézettekkel is. Eizenstein „intellektuális film” koncepciója ebben a harcban született; az „anti-intellektuális film” elleni elméleti és gyakorlati megnyilatkozásnak is tekinthetjük.

Ugyanakkor Eizenstein belső fejlődése is elvezetett az „intellektuális film” koncepciójához. Színházi rendezéseiben és a *Sztrájkban* az attrakciók montázsával a fiziológiai sokkhatásnak a személyiséget formáló szerepével kísérletezett. A *Patyomkin páncélosban* az érzelmi és értelmi oldalak kiegyensúlyozott teljességét hozta létre. A Szovjetunióban a kiélezett osztályharc követelményei is azt igényelték, hogy a társadalmi-történeti folyamatokat következetesen tudományosan elemezzék, s ezeket a tudományos eredményeket közérthetően tegyék hozzáférhetővé a széles (többségükben analfabéta) tömegek számára.

Eizenstein úgy vélte, hogy erre a legalkalmasabb eszköz a film, csak meg kell teremteni azt a formáját, amely meg tud felelni ezeknek a feladatoknak. Ezt a folyamatot, s az itt létrejövő igényeket figyelembe véve érthetjük meg, hogy Eizenstein számára az intellektuális film miért jelenthette a tudomány, a művészet és az osztályharc szintézisét.

Eizenstein az *Októberben* és a *Fővonalban* (illetve ezeknek a filmeknek különböző változataiban) az intellektuális filmmel kapcsolatos elképzeléseit csak részben valósíthatta meg. A megvalósulást az *Októberben* több rész is jelzi: a mensevikek kétszínűségét (behízogó beszédét) a hárfa és a hárfaon játszó kezek játéka kívánja sugallni; Kerenszkij jelentéktelen figurájának, ugyanakkor nagyratörő, bonapartista terveinek szembeállítására és leleplezésére szolgáltak azok a képek, amelyek a Téli Palota lépcsőin felfelé lépegető (de mégsem haladó) Kerenszkijt mutatták; a híres „vallás”-montázs, mely a különböző vallások, kultuszok isteneit (a kereszténység Krisztusától az eszkimók halványáig) ábrázolta montázsszerkezetben azzal a céllal, hogy Kornilov vallásosságának (ezáltal általában a vallásnak) a lényegét leleplezze.

A *Régi és újban* az intellektuális montázsra épült az esőért imádkozó körmenet bemutatása, vagy a tejszeparátor megindulásának feszült várakozását ábrázoló híres montázs.

Az intellektuális film megteremtésének folyamatában ezek az eredmények Eizensteint nem elégtették ki, ezért is határozta el A tőke megfilmesítését, illetve kezdett elméletileg is intenzívebben foglalkozni az intellektuális film problémájával. Az 1927-28 között papírra vetett Munkafüzeteiből tudjuk, hogy A tőke adaptálása során Eizenstein azt a feladatot akarta

megoldani, hogy az intellektuális film (adott esetben A tőke adaptálása) tanítsa meg a munkást (a nézőt) dialektikusan gondolkodni.

Ezekből a Munkafüzetekből nyerhetünk először valóságos képet arról, hogy milyen volt A tőke adaptálásából születendő film eizensteini elképzelése. Azelőtt ugyanis sokan azt tételezték fel, hogy a rendező a marxi munka szövegének a megfilmesítésére gondolt. A „megtanítani a munkást dialektikusan gondolkodni” feladata nem igényelte Marx műve filozófiai és gazdasági kategóriarendszerének közvetlen filmi átültetését. Bár az is igaz, hogy Eizenstein másutt, az intellektuális filmmel kapcsolatos elvárásaiban továbbment ennél, azt a véleményét is előadta, hogy az intellektuális filmmel olyan fogalmakat is ki lehet fejezni, mint a „dialektikus materializmus”, a „jobboldali elhajlás” stb.

Az előzőekben beszéltem arról, hogy az *Október* és a *Régi és új* kapcsolódik a *Sztrájk*hoz is; az attrakciók montázsa és az intellektuális montázs között – alapvető különbségük ellenére – sok párhuzam, hasonlóság található. Közös sajátosságuk: mindkettő agresszíven, végletes módon akar valamit hangsúlyozni. Az attrakciók montázsa elsősorban az érzelmi szférára hat, esetenként fiziológiai sokkhatást is kiváltva; az intellektuális montázs viszont főként az értelmi szférára irányul, gondolati reakciók kiprovokálása érdekében. Alapvető problematikuságuk is azonos. Azon a személyiség-pszichológiai tényen túl, hogy az emberi személyiség változásában az érzelmi, akarati stb. vonatkozásokban együttesen van meghatározó szerepük, Eizenstein az intellektuális filmben úgy akart kiváltani gondolattársításokat, létrehozni fogalmakat, hogy az ezeket megvalósító montázsszerkezeteket nem tudta beépíteni a filmi cselekmény folyamatába. (Ahogy ezt a nehézséget már a *Sztrájk* esetében is láttuk, csak ott az attrakciók montázsával kapcsolatban.) Ez a nehézség újra felvetette az eizensteini filmdramaturgia ellentmondásait.

Ezt a kérdést külön is meg kell vizsgálnunk, mert az itt jelentkező problémák (a *Patyomkin páncélos* kivételével) végigkísérték Eizenstein némafilmes tevékenységét.

Az orosz filmesek új filmdramaturgiát teremtő tevékenységének megértése érdekében újra a polgári film elleni harcukból kell kiindulnunk; már jeleztem, hogy Eizenstein is le akart számolni a polgári film sztorira épített dramaturgiájával, a szerelmi háromszögre egyszerűsített szentimentális, hazug szórakoztatóiparával. (Dziga Vertov is ebből az indulatból fakadóan tagadta meg a játékfilmet, hozta létre a maga dokumentumfilm-koncepcióját, a „film-szem”-et, a „filmigazság”-ot.)

Ezt a polgári születésűnek tekintett filmsztori-dramaturgiát Eizenstein a vizuális filmforma-dramaturgiával akarta helyettesíteni, ami nem volt más, mint az eddigiekben tárgyalt montázsformák dramaturgiája.

Némafilmjeiben kísérletet is tett e filmforma-dramaturgia létrehozására. Annak megfelelően, hogy az alkotásban testet öltő téma kifejezését hogyan valósította meg, háromféle filmforma-dramaturgiáról beszélhetünk. Ezek a következők:

- a) A montázsszerkezetekben lévő beállítások kapcsolatban vannak az előadott cselekmény folyamatával (ez volt a *Patyomkin páncélos* dramaturgiai megoldása).
- b) A montázsszerkezetekben lévő beállítások nincsenek szoros és közvetlen kapcsolatban (vagy az esetek jelentős részében nincsenek kapcsolatban) a cselekmény menetével; jelentésüket a film témájából fakadó gondolatiságra (szimbólumok, metaforák) alapozzák. (Ilyen törekvésekkel találkozhatunk az *Október*, valamint a *Régi és új* dramaturgiai megoldásaiban, bár Eizenstein nem tudta bennük teljesen megvalósítani a filmforma-dramaturgia e formáját.)
- c) A montázsszerkezetekben lévő beállítások a témából fakadó vagy azokhoz kapcsolódó eseményekkel sincsenek közvetlen kapcsolatban. E beállítások – a téma adta asszociációs

lehetőségeket felhasználva – az intellektuális montázs segítségével, önmagukban hoznak létre új jelentést, esetleg új fogalmat. (Eizenstein A tőke adaptálása során akarta a filmforma-dramaturgia e típusát megteremteni.)

Eizenstein elméleti fejlődésének második szakaszában saját maga végezte el – nézeteinek más korrekciójával együtt – e túlzásainak bírálatát, kihámozta ezek egyikének-másikának továbbfejleszthető racionális magját.

Az intellektuális film születésének izgalmas folyamatát, majd történetét Eizenstein jóval később önéletrajzi feljegyzéseiben így írta le:

„A szerző töprengő természetét már említettük. És bár a harmincas években (pontosabban 1927-28-ban) már jártak a villamosok, és a szerzőnek egyáltalán sehova nem kellett közlekednie, mivelhogy éjjel és nappal az *Októbert* montírozta az akkori filmbizottságon, s ott is lakott, a töprengés rossz szokása itt sem hagyta el.

‘Mi hát az eredmény’ – gondolta a szerző, aki ugyan nem volt már ifjonc, de most sem volt kevésbé megszállott.

Hiszen a ‘tézis’, amelyet épp most sikerült a filmvásznon megjelenítenem, tisztán logikai, elvont, ha úgy tetszik – intellektuális.

Tehát lehetséges az absztrakt fogalmak, a logikai formulákban kifejezett tézisek, az intellektuális és nem csupán az emocionális jelenségek közvetlen filmre vitele.

És ez is szűzsé, fabula, szereplők, színészek stb. stb. közreműködése nélkül.

Pontosan úgy, ahogy lehetséges az emocionálisan ható ‘attrakciók montázsa’ (amely csak kivételes esetben alkalmazza még a ‘szűzsé és bonyodalom attrakcióját’), szemlátomást lehetséges az intellektuális attrakció is.

‘Intellektuális attrakció!’

Születési éve: 1928.

Egyezményes jelölése: ‘A 28’

Az ‘energiatakarékossági’ elméletek ujjonganak, amikor megjelenik a tézis összevont képi kifejezése. Bármely tézisé. A legelvontabban megfogalmazott tézisé.

Uram bocsá! – hisz épp most sikerült ezt megvalósítanunk az egyik legelvontabb filozófiai kérdéssel.

Mi több, a nézőre nagy érzelmi hatást gyakorolt: a néző nevetett!

Tehát elképzelhető egy ilyenfajta filmművészet teljes rendszere, olyan filmművészeté, amely képes a tézis absztrakcióját közvetlenül, emocionálisan kivirágoztatni.

Vagyis lehetséges az ‘intellektuális film’.

És elrugaszkodva (mint gyakorta!) az elégtelen premisszáktól a megalapozatlan általánosítás felé... ‘perspektivikusan’ már felsejlik, hogy a jövő filmművészete nem más (no persze, alább már nem is adjuk!), mint az ‘intellektuális mozi’!

A jövő mint az intellektuális film korszaka.

Lázasan hozzáfogok, hogy megírjam a megfelelő harci kiáltványt.

Természetesen *Perspektívák* címen. A Közoktatásügyi Népbiztosság folyóiratában lát napvilágot, az 1-2. számban, amely folyóirat mintha csak ennek a cikknek a közlésére teremtetett volna, mivelhogy valami oknál fogva Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij többé nem jelentette meg!

Az ilyen film lehetőségei persze felmérhetetlenek.

Csak ez a film képes rá, hogy Marxnak A tőkében lefektetett fogalomrendszerét megjelenítse.

Épp ez a téma – *A tőke* – kerül be a gyártási tervbe. De előbb még elindulok európai és amerikai körutamra, bőrröndömben magammal viszem az ‘intellektuális film’ elvének szenzációs felfedezését.

Az elméletnek viharos sikere és visszhangja van.

És miközben a hazai kritikusok és naturalisták ízekre szedik a *Perspektívákat*, a félhivatalos (rappista) irányzatok napi jelszavait (‘az élő ember teóriája’) ért támadás miatt, a másik tábor és a nyugati újságok lelkesen üdvözik azt az ‘irányzatot’, amely céljául tűzi ki, hogy a képletek spekulatív absztrakciója lendületes, érzelmileg világos, sokszínű és változatos formákban keljen életre.

A negatív kritikákról becsülettel meg kell mondanom, hogy nem nagyon mélyedtek bele a kérdés lényegébe. Ezért még utólagosan visszavágtam.

De az egyetértő kritikusok is figyelmen kívül hagyták azt a körülményt, hogy a program vitathatatlan része egyaránt sajátja minden értelmes és céltudatos művészetnek.

Az elméletet érzelmileg megragadó képekben kifejezni... Már az öreg Goethe is ezt akarta.

Az elméletnek plasztikus képekben való közvetlen ‘újraolvasztása’ – csak ez volt új és vitatható. Az ábrázolásnak ez a módja bizonyos (montázs-) összefüggésekben képes elérni a ‘mágikus’ hatást.

A polémia nem nagyon izgatott.

Engem a metodika érdekelt.

És elemző bonckésem fűgén vájkált abban, ami az *Októbernek* ebben az istenekkel foglalkozó részében létrejött, s amelyet úgy értékelhetünk, mint a következő, ‘intellektuális’ stádiumot, a megelőző, ‘képi’-hez viszonyítva, amelynek jó példái a *Patyomkin* egyesszai lépcsőfőjében felugró (metaforikusan elbődülő) oroszok.

Tehát a tézis: az isten tuskó.

Így építi fel a logika a maga állításait és következtetéseit.

És mi mit csináltunk?

Mi megalkottunk e között a két, egymástól távol eső tárgy között egy olyan folyamatos láncolatot, amelyben testet ölt alkotórészeinek egysége, s amelyhez (bizonyos tendenciózus szempontból) e két szélső láncszem is valóban hozzátartozik...

És ezzel nemcsak magát a gondolatot, a tézist tettük szemléletessé, hanem nagy emocionális hatással – tehát nyereséggel – értük el ezt.

De...

Mire hasonlít ez?

Ez hasonlít annak fordított folyamatára, ami a gondolkodás fejlődése során végbemegy, a primitív formáktól a tudatos gondolkodásformáig, a ‘mi körünk’ gondolkodásának szintjéig.

Valóban, ha a gondolkodás fejlődéstörténetével foglalkozó könyvek bármelyikét felnyitjuk, ennek a jelenségnek nagyon pontos meghatározását találhatjuk meg benne.

Tehát fokozatosan, progresszíven, a tudat fejlődése során a sűrítés felé halad.

Mindegy, hogy a népek tudati fejlődésének folyamatában vagy a gyermeki pszichikum alakulásának metszetében vizsgáljuk a kérdést. (Erről is számos könyvet olvashattunk!)

Tehát az én ‘intellektuális mozim’ módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok.

A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.”¹³

Ez a másik „beszéd” – a szenzuális gondolkodás problematikája – majd a következő részben kerül bemutatásra.

EIZENSTEIN FILMELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK MÁSODIK SZAKASZA

A NYUGATI ÚT

Eizenstein Alekszandrov és Tissze társaságában, 1929 augusztusában Nyugat-Európába, majd az USA-ba utazott. Útjuk célja az volt, hogy tanulmányozzák a nyugati filmtechnika fejlődését, és hogy a Szovjetunió kulturális eredményeit népszerűsítsék. Ennek érdekében Eizenstein több előadást tartott a szovjet filmművészet fejlődéséről, illetve a filmművészet elméleti problémáiról, mindenekelőtt az intellektuális film kérdéseiről. Ilyen értelemben a nyugati utazás évei az elméleti tevékenység első szakasza folytatásának is tűnhetnek. Ez azonban csak részben igaz; sokkal inkább arról van szó, hogy ez az utazás átmenetet jelentett Eizenstein filmelméleti munkásságának második szakaszához.

Más szempontból sincs azonban mindenben éles és merev határvonal a két szakasz között. Eizenstein elméleti fejlődése első szakaszának számos értékét átmentette a második szakaszba, emellett az első szakasz további olyan elemeket is tartalmazott (pl. a hangosfilmmel kapcsolatos Pudovkinnal és Alekszandrovval közös kiáltványuk), amelyek majd csak a második szakaszban bontakoznak ki.

A nyugati út a hangosfilm technikájával való megismerkedés mellett számos alkotói feladatot is hozott. Ezek közül kétségtelenül Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének adaptálási kísérlete és az 1931-32-ben Mexikóban forgatott *Que Viva Mexico!* című film a két legjelentősebb.

Ismerjük a nyugati út szomorú mérlegét: a Paramount filmgyártó cég több forgatókönyvüket (köztük az *Amerikai tragédiát* is) visszautasította; a *Que Viva Mexico!*-t nem tudták befejezni, sőt a leforgatott több mint 60 ezer méter anyagot sem kapták kézhez. Otthon is gyűltek a viharfellegek; Sztálin 1931 novemberében a következőket táviratozta U. Sinclairnek: „Eizenstein elvesztette elvtársai bizalmát a Szovjetunióban. Úgy gondolják, dezertőr, aki szakított saját hazájával.”

Eizenstein és stábja 1932. május 9-én – sok siker, ünneplés és még több csalódás után – visszaérkezett nyugati útjáról a Szovjetunióba.

Az amerikai út kapcsán a *Que Viva Mexico!* című filmről, keletkezésének körülményeiről és sorsának későbbi alakulásáról kell még röviden szólnunk.

¹³ Sz. M. Eizenstein: A legfőbb lény iránti tiszteletlenség. In Eizenstein: Premier plánban. Európa Kiadó, Bp. 1979. 326, 327, 328, 329. old. (ford. Simándi Júlia)

Miután Dreiser könyvének filmre vitele nem valósulhatott meg, Upton Sinclair – a illetékes szovjet szervek jóváhagyásával – szerződést kötött Eizensteinnel egy Mexikóról készítendő film tárgyában.

A film Mexikó gazdag történetéből és kultúrájából merítette témáját; Eizenstein elképzelése szerint egy prologusból és öt fő részből állt volna. Ezek a következők: 1. Sandunga, 2. Fiesta, 3. Agave, 4. Soldadera, 5. A halottak napja.

Eizenstein és stábja 1930. december elején érkezett Mexikóba, ahol hamarosan hozzákezdtek a film forgatásához. Több mint egy évig dolgoztak, ezalatt kb. 60 ezer méter anyagot forgattak, de a filmet nem tudták befejezni, mert U. Sinclair – azzal az indoklással, hogy a filmnek nincs közös megegyezésen alapuló forgatókönyve – abbahagyta a film finanszírozását.

U. Sinclair – azon ígérete ellenére, hogy az elkészült anyagot Eizenstein rendelkezésére bocsátja – a leforgatott anyagot kicsiben és nagyban kiárúsította, s abból Nyugaton különböző filmeket készítettek: Eizensteint grandiózus vállalkozásának ilyen brutális félbeszakítása rendkívül tragikusan érintette, sokáig reménykedett abban, hogy végül is befejezheti filmjét. Ez azonban nem valósulhatott meg.

A második világháború után többször folyt tárgyalás arról, hogy a leforgatott anyag egy kópiája jusson el a Szovjetunióba; ezek a tárgyalások 1974-ben vezettek eredményre. Ezután a még élő, nem éppen fiatal Alekszandrov Nyikita Orlov segítségével – a meglévő anyagot és Eizenstein eredeti elképzeléseit figyelembe véve – rekonstruálta a filmet, és elkészítette annak végleges változatát.

A forgatást követő majdnem ötven év után a végre Eizenstein elképzelésének szellemében rekonstruált film premierje 1979. augusztus 15-én volt, a XI. Moszkvai Filmfesztivál ünnepélyes megnyitásán.

ÚJRA A SZOVJETUNIÓBAN

Miután Eizenstein – a disszidálásáról szóló rágalmakat is megcáfolandó – 1932-ben visszatért a Szovjetunióba, közte és a filmművészet közvetlen irányítói között (mindenekelőtt Sumjatszkijról, a Filmművészeti Főigazgatóság akkori vezetőjéről van szó) tartózkodás, sőt ellen-szenv alakult ki. Ennek következtében Eizenstein bizonyos forgatókönyv-javaslatait nem fogadták el; a szovjet filmművészet 15. évfordulójának ünneplése alkalmából adott kitüntetések során érdemtelenül mellőzték.

Ezek után életében-munkásságában jelentős fordulat következett be; egy ideig nem a filmrendezés volt a fő feladata, hanem a filmművészet problémáinak tudományos megoldásán fáradozott. Ennek a tudományos munkának a moszkvai Össz-szövetségi Állami Filmfőiskola adott keretet, ahol Eizenstein ekkor tanított.

Azáltal, hogy előtérbe került az elméleti munka, megváltozott annak jellege is. Míg azelőtt egy-egy elméleti problémával foglalkozva mindenekelőtt vagy rendezési tapasztalatából indult ki, és azt akarta elméletileg általánosítani, vagy közvetlen politikai-művészi feladatot akart a filmművészetben megvalósítandó elméleti hipotézissel megoldani, addig az új szakaszban kezdődő elméleti tevékenysége sokkal szélesebb körű volt, érdeklődése kiterjedt a kultúra egészére is. A kultúra vizsgálata során figyelme a művészi formaalkotás általános módszereinek problémái felé fordult, alapvető céljává az vált, hogy behatoljon a dolgok – mindenekelőtt a filmalkotás – belső természetének sajátosságaiiba.

Az Eizensteinnel szembeni bizalmatlanság az évek során oldódott, s 1935 tavaszán hozzákezdhetett a *Bezsin réjtje* forgatásához. Eizenstein e filmjében összetett alkotói feladatot kívánt megoldani. E szándékáról előzőleg – összegezve amerikai útjának elméleti hozamát – a

Tessék! című tanulmányában, többek között Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének forgatókönyve kapcsán beszélt, elmondta, hogy a polgári társadalom által tragikus bukásra kényszerített amerikai fiatalember pandanjára filmet akar készíteni a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” témájára.

Erre készült Eisenstein a *Bezsin réjtjében*, amelynek valóságos történeti ihletése is volt.

A film tragikus véget ért; a rendező a szovjet Filmfőigazgatóság határozatai alapján 1935 és 1937 között két változatban is majdnem elkészítette a *Bezsin réjtjét*, de azokat nemcsak betiltották, hanem Eisensteint megalázó önkritikára is kényszerítették. Ez az önkritika jelent meg *A Bezsin réjtje hibái* címen a Szovjetszkoje Iszkusstvo 1937. április 17-i számában.

A *Bezsin réjtje* nem pusztult el teljesen; a hatvanas évek közepétől Szergej Jutkevics neves szovjet filmrendező irányításával egy kollektíva (Jurenjev filmtörténész, N. Klejman, a Moszkvai Eisenstein-Kabinet munkatársa, K. Alejeva vágó, B. Volszkij hangmérnök) elkészítette – szerencsésen megmaradt néhány száz kép felhasználásával – a *Bezsin réjtje* fotó-filmet, ennek néma és hangos változatát.

A fotó-film mindkét változatát először 1968 januárjában, Moszkvában, az Eisenstein halálának huszadik évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián mutatták be.

A filmmel kapcsolatos későbbi visszaemlékezések (mindenekelőtt J. Leydée) és a megmaradt képek tanulmányozása azt mutatják, hogy Eisenstein fontos elméleti problémákat akart a filmben megoldani; ilyenek voltak a fűgyszerű polifonikus montázs és a részvevő természet koncepciója. Ezeket az elképzeléseket csak évtizedek múltán, egyikét-másikát csak elméleti hipotézis formájában tudta megfogalmazni. Ezekre a kérdésekre a későbbiek során majd részletesen kitérek.

A FILMI BELSŐ MONOLÓG ÉS A SZENZUÁLIS GONDOLKODÁS ELMÉLETE

A filmi belső monológ elméleti kidolgozása Eisenstein amerikai útjához kapcsolódik. A már említett *Tessék!* című tanulmányában részletesen leírja, hogy a Paramounttal való szerződés alapján hogyan dolgozták át Dreiser *Amerikai tragédia* című regényét filmforgatókönyvvé.

Az átdolgozás alapja az volt, hogy tudatosan törekedtek annak megmutatására, hogy a polgári világban az emberi sorsok, tragédiák szorosan összefüggnek a társadalom kapitalista szerkezetével. (Maga Dreiser örömmel üdvözölte az átdolgozásnak ezt az irányát; az amerikai filmvállalkozók tetszését – érthető módon – viszont nem nyerte el, ezért Eisenstein számára nem tették lehetővé a film megrendezését.)

Erre a tudatos világnézetből fakadó átdolgozásra utalva írta Eisenstein említett tanulmányában: „Az ilyen megoldás a tisztán formai módszerekre is kihat. Kifejezetten ennek volt köszönhető, hogy megszületett a filmi ‘belső monológ’ fogalma; egy olyan elgondolás, melyen már hat év óta töprengtem. Tehát már jóval azelőtt, mielőtt a hangosfilm megjelenése lehetővé tette volna az ötlet gyakorlati megvalósítását.”¹⁴

Eisenstein érdekesen vall arról, hogy miközben az *Amerikai tragédia* forgatókönyvét írta, szembetalálta magát olyan problémákkal, amelyeket a hagyományos filmkifejezés eszközeivel nem tudott megoldani. Ilyen volt mindenekelőtt a regény híres „csónakbalesete”, s ebben Clyde viselkedésének, ennek motivációjának bemutatása. A Clyde lelkében végbemenő bonyolult, ellentmondásos folyamatokat ugyanis nem lehetett külsődleges eszközökkel bemutatni. Eisenstein a belső monológgal tudta megoldani azt, hogy Clyde külső cselekvéseinek

¹⁴ Sz. M. Eisenstein: Izbrannije... 1. köt. 76. old.

bemutatásával egy időben „...a felvevőgép bemászott Clyde ‘belsejébe’, tonálisan és vizuálisan a gondolatok lázas száguldását kezdte rögzíteni, ami a külső cselekménnyel, a csónakkal szemben ülő lánnyal és saját cselekvéseivel változik.”¹⁵

Eizenstein összehasonlította Dreiser leírását az ő megoldásával, kifejtette, hogy az adott esetben az irodalom tehetetlennek bizonyult; a film a maga sajátosságánál fogva (a konkrét vizuális kép összekapcsolódása a belső monológ adta verbális megfogalmazás lehetőségével) alkalmasabbnak mutatkozott a bonyolult élethelyzet bemutatására.

Eizenstein nem tájékozatlanságból tett ilyen kijelentéseket; a belső monológ kialakulását részletesen megvizsgálta, annak születésénél látta irodalmi atyját, Edouard Dujardint, a teljes elismerés hangján beszél James Joyce Ulysseséről, Bloom belső monológjáról stb.

A belső monológ sajátosságát és törvényszerűségeit vizsgálva Eizenstein úgy találta, hogy azok az emberi tudat fejlődésének kezdetibb stádiumához, a még kellően nem differenciált képzeleti-szenzuális látásmódhoz kapcsolódnak. Eizenstein ezzel kapcsolatban írta: „A belső beszéd pontosan az érzékleti-képzeleti szerkezet fokán áll, nem éri el a logikai megformálás fokát, amelybe a beszéd belezárja magát, mielőtt kilépne a külvilágba. Figyelemre méltó, hogy amint a logika is szerkezetében egy csomó törvényszerűségnek van alávetve, úgy a belső beszéd, a szenzuális gondolkodás is egy másfajta, de nem kevésbé világosan meghatározható törvényeknek és szerkezeti sajátosságoknak van alávetve.”¹⁶

E kérdés megvilágításával kapcsolatban többször kifejtette Eizenstein, hogy azért foglalkozik a keleti, különösen a kínai és a japán művészettel, mert ez a művészi fejlődés megállt a kezdeti szakasznál, ezért több olyan megfelelés, analógia állapítható meg e művészet és a gondolkodás kezdeti stádiumai között, amelyből termékeny következtetések vonhatók le a filmművészet sajátosságainak feltárására.

A művészet érzéki-képzeleti vonatkozásait, ezek kapcsolódását a gondolkodáshoz – a képi gondolkodás problematikáját – az esztétika története folyamán többen is vizsgálták. A képi gondolkodás lényege kifejtésének egyik legnagyobb szabású kísérlete Lukács Györgynek az 1^o. jelzőrendszerrel kapcsolatos álláspontja. Lukács sokoldalúan megvilágítja, hogy a művészetben ez a tudatosságnak egy sajátos formája, általa valósul meg a művészet Goethe szerinti azon sajátossága, hogy az fejeződik ki benne, ami „...még minden nyelvben kimondva is kimondhatatlan” marad.

Érdekes lenne részleteiben is összehasonlítani Lukács 1^o. jelzőrendszerrel kapcsolatos álláspontját Eizensteinnek a filmi szenzuális gondolkodással foglalkozó koncepciójával.

A filmi belső monológ kapcsán Eizenstein a 30-as évek kezdetétől sokat foglalkozott a művészetekben megnyilvánuló képi gondolkodásnak – az általa szenzuális gondolkodásnak nevezett – problémájával. A szenzuális gondolkodást részben elkülönítette a tudattevékenység beszédben megjelenő fogalmi-gondolati fokától, s azt viszonylag önálló szakasznak fogta fel. Szerinte a két szakasz között minőségi különbség van, amely az emberiség tudati fejlődésének folyamatában éppúgy megragadható, mint az egyén tudati fejlődésében. Hatásában az egyik tudattevékenységet „logikus-informatív”-nak, a másikat „emocionális-szenzuális”-nak tartja; azt is látja, hogy „a két gondolkodási típus közötti határvonal mozgékony és rugalmas”.

Az intellektuális film koncepciójánál már láttuk, hogy Eizenstein milyen nagy szerepet tulajdonított a filmművészetben a tudatosságnak. Az értelmi oldal túlhangsúlyozásának a

¹⁵ Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 2. köt. 77. old.

¹⁶ Sz. M. Eizenstein: A filmforma: új problémák. In Sz. M. Eizenstein: Forma és tartalom, I. Filmművészeti Könyvtár, 19. Bp. 1964. 183-184. old.

korrigálása szülte azután a filmi belső monológ, illetve a szenzuális gondolkodás elméletét. Ezek szerint a filmművészetben testet öltő tudatosság nem fogalmakban tükröződő tudatosság (ez csak az intellektuális film koncepciójának túlhajtása volt), hanem a világ tartalmainak sajátos filmi eszközökkel való, a szenzuális gondolkodásra jellemző feltárása. Ennek lényegét Eisenstein a következőképpen fogalmazta meg: „Egy művészi alkotás dialektikája egy igen különös, ‘kettős egységen’ alapul. A műalkotás hatásossága abban rejlik, hogy kettős folyamat valósul meg benne: heves progresszív felemelkedés a tudatosság legmagasabb fokára, ezzel egyidejűleg a forma szerkezeti eszközeivel történő behatolás a szenzuális gondolkodás legmélyebb rétegeibe. A folyamat e két vonalának poláris elkülönülése hozza létre a tartalom és a forma egységének az igazi remekművekre oly jellemző, jellegzetes feszültségét. Enélkül nincs igazi műalkotás.”¹⁷

Eisenstein a szenzuális gondolkodást a tudatosság alapján határolta el az érzéki-képzeleti szféra más területeitől (az 1'. jelzőrendszerrel); ugyanakkor szerinte is a tudatosság magas foka rokonítja a filmben megvalósuló szenzuális gondolkodást a logikai szakasszal (a 2. jelzőrendszerrel). Ezért mondta Eisenstein, hogy a filmművészet a művészet és a tudomány metszéspontján áll; nem tudomány, de a tudatosság sajátos minőségével rendelkezik. Valamint ezért állította (Dreiser *Amerikai tragédiájának* ún. csónakbalesete kapcsán), hogy a filmművészetben megvalósuló tudatosság a valóság lényegének a filmművészet eszközeivel való olyan feltárása, amelyre a megismerés más formái, illetve a művészet más ágai nem képesek.

Azt hiszem, ennyi is elégséges ahhoz, hogy kijelentsem: a szenzuális gondolkodás eizensteini felfogása, amelyhez a 30-as évek elejétől a maga művészi gyakorlata és a filmi belső monológ elméletének a kidolgozása során jutott el, nem más, mint a Lukács által – jóval később, az 50-es években – kidolgozott 1'. jelzőrendszer. A két koncepció között nincs lényegi különbség; míg Eisenstein nyilvánvalóan előbb dolgozta ki, addig Lukács ugyan később – Eizensteintől teljesen függetlenül –, de megfogalmazása szabatosabb, általánosításai a tapasztalatok szélesebb körén alapulnak, s szervesen illeszkednek be egy általános esztétikai koncepcióba.

Az eizensteini koncepció pszichológiai forrásait illetően tehetünk kritikai megjegyzéseket – így pl. Lévy-Bruhlnek a primitív népek „prelogikus gondolkodásáról” szóló elméletét a tudomány sok vonatkozásban ma már meghaladta, maga Eisenstein is sokban bírálta gondolatait, s inkább csak apropónak használta fel nézeteit –, de Eisenstein belső monológgal kapcsolatos felfogása, ehhez kapcsolódó koncepciója a művészetekben megvalósuló képi gondolkodásról – helytállónak bizonyult.

Míg a szenzuális gondolkodásban, illetve az 1'. jelzőrendszerben foglalt tartalmakban Eisenstein és Lukács nézetei lényegében megegyeznek, addig – s ez sajátos paradoxon, ami Lukács filmművészettel kapcsolatos nézeteinek következtetlenségéből fakad – a filmművészet lényegét illetően alapvető különbség van álláspontjukban. Míg Lukács a filmművészettől megtagadta a művészi tudatosság „csúcsait”, addig Eisenstein – éppen a filmművészetben is megvalósuló szenzuális gondolkodás, azaz az 1'. jelzőrendszer érvényesülésével – a filmművészetnek kitüntetett szerepet szán e „csúcsok” elérésében.

Nincs terünk itt annak bemutatására, hogy a filmművészet későbbi fejlődése (mindenekelőtt az olasz neorealizmus utáni, a hatvanas évektől kezdődő – Fellini, Alain Resnais, Bergman és mások nevéhez fűződő – filmművészeti vonulat) valóban igazolta Eisenstein belső monológgal kapcsolatos elképzeléseit, elvárásait; ez a fejlődés az emberi személyiség belső életének, pszichofizikai magatartásának kifejezését állította a középpontba, s ennek megvalósítására egyik legfontosabb eszközül éppen a belső monológot használta fel.

¹⁷ U. o. 199-200. old.

Eisenstein a filmi belső monológgal és a szenzuális gondolkodással kapcsolatos felfogásával összefüggően a montázsra vonatkozó megállapításait is tovább konkretizálta. Vizsgálta, hogy a montázselv és az emberi gondolkodás szerkezete között milyen összefüggések, megfelelések vannak; ennek során a filmi belső monológ és a montázsellenpontra épülő formák között olyan kapcsolatokat vél találni, hogy míg az első (a belső monológ) a gondolkodás fejlődése kezdeti stádiumának, addig az utóbbi (a montázsellenpont) a már differenciálódott gondolkodás utáni állapotnak felel meg.

Eisenstein montázzsal kapcsolatos felfogásának változását később vizsgáljuk meg részletebben.

A FILMMŰVÉSZETI SZINTÉZIS EISENSTEINI FELFOGÁSA

A filmi belső monológ problematikája jelentette – legalábbis elméletileg – Eisenstein számára a hang alkotó alkalmazásának első igazi próbáját. Itt igazolódott be, hogy az az álláspont, amelyet nyilatkozatukban fogalmaztak meg, helyesnek bizonyult. A hangosfilm megjelenése után ugyanis, 1928-ban Eisenstein Pudovkinnal és Alekszandrovval együtt közzétette az ún. *Kiáltványt*. Ebben kifejtették azt a véleményüket, hogy a hangosfilm kétélű felfedezés, magában rejt annak veszélyét is, hogy egyszerűen csak beszélő filmmé válik. A későbbi filmfejlődés egyrészt igazolta ebbéli aggodalmaikat, másrészt a filmi belső monológ felfedezése mutatta, hogy ha a hangot alkotóan alkalmazzák, akkor ez a filmművészet továbbfejlődésének útját jelenti, s hogy hibás az az álláspont, amely a filmet elsősorban vizuális művészetnek tekinti, s a hangot csak valami mellékes, kiegészítő, harmadrangú tényezőnek.

A hang alkotó alkalmazásának lehetősége ugyanakkor az eddigieknél sokkal határozottabban vetette fel a filmalkotás szintézis voltának tényét, az ebből fakadó gyakorlati és esztétikai problémákat. Eisenstein elméleti tevékenységének második szakaszában a filmművészeti szintézis kutatásának kérdése, ebben elért eredményei váltak munkásságának legfontosabb meghatározóivá.

A különböző művészetek összekapcsolódása, sőt szimbiózisa a művészetek történeti fejlődésének rég ismert törekvése; a különböző művészetekben – a differenciálódással párhuzamosan, ennek kiegészítéséül – mindig megtalálható volt az igyekezet a szintézisre. Ennek legáltalánosabb oka talán az volt, hogy – a társadalom és természet kapcsolatának, ezen belül az emberek egymás közötti viszonyának egyre összetettebbé, bonyolultabbá válása következtében – amit az egyes művészetek, a maguk lehetőségeinek korlátai miatt, az ábrázolás során nem valósíthattak meg, azt egymást segítve, a műzsák szorosabb testvériségében vélték elérhetőnek.

Ezek az összekapcsolódások azonban legtöbbször esetleges és külsődleges kapcsolatokat teremtettek; a termékeny szimbiózisok is legfeljebb sajátos, egyedi műalkotást hoztak létre, de nem önálló, autonóm művészetet. Illetve, ahol a szimbiózis ennél többet eredményezett, az is csak részleges, korlátozott szintézis volt, még ha önálló, autonóm művészet is született.

A termékeny szimbiózisnak egyik legismertebb és legjobb megvalósulása a reneszánsz építészetnek és képzőművészetnek gyakori összekapcsolódása: a firenzei Medici-kápolna az építőművészet és a szobrászat olyan együttese, amely egyedülálló módon reprezentálja a két művészeti ág együttes esztétikai értékének és hatásának lehetőségeit.

A részleges, korlátozott szintézisre talán a színházművészet és a zeneművészet (mindenekelőtt az opera) a legjellemzőbb. A színházművészetben vizuális és auditív közegben a realitás különböző szintjén álló tér- és időviszonyokban megvalósított különböző művészetekből származó elemek (irodalmi, képzőművészeti, zenei stb.) sajátos egységéről, szintéziséről van szó; ezek szerves és nem külsődleges kapcsolódása hozza létre a színházművészet sajátos esztétikai jellemzőit.

A színházművészetben belül ugyan ezt a szintézist különböző mélységben, intenzitásban lehet megvalósítani (ennek jellegzetes példája a német Brecht Weigel-színház), de ez a szintézis mégiscsak részleges, korlátozott marad, nem képes az ember és viszonyainak összetett egészét megragadni, az emberi érzékelés sokoldalú vonatkozásainak összességét mozgásba hozni. Még inkább ez mondható el az operáról, benne a művészi szintézisnek még korlátozottabb formájáról van szó.

A művészetek szintézisre törekvésének és e törekvés eredményének jellemzőit a művészettudomány régóta ismeri, jelentős kísérletek voltak e szintézis lényegének megvilágítására, csak utalásként említem meg Diderot, Wagner és Szkrjabin nevét, akiknek kutatásait Eisenstein is jól ismerte.

Eisenstein szerint a filmművészet egyrészt csak folytatója, másrészt (új elemekkel) kiegészítője és betetőzője a különböző művészetek szintézisre törekvésének, történeti fejlődése során folyamatosan és fokozatosan létrehozta, illetve létrehozta a teljes (a majdnem teljes) szintézist.

A filmművészeti szintézis lehetőségében és megvalósulásában különböző társadalmi, tudományos, technikai és művészeti folyamatok találkozása ölt testet. A művészetekkel szemben annak a társadalmi igénynek a teljesülése, hogy azok az embert és világot a maga összetettségében, extenzív és intenzív gazdagságában látható és hallható módon, mozgásában ábrázolják, először a filmművészetben válhatott valósággá, mert a XIX. század második felének tudományos és technikai eredményei olyan eszköz megalkotását tették lehetővé, amely képes mindenre.

A film – társadalmilag determinált – belső természetéből fakad az, hogy az újabb és újabb technikai lehetőségeket filmművészeti technikává – kifejezési formává változtassa át, s ezáltal a filmművészeti szintézist mind teljesebbé tegye. A filmművészet történeti fejlődését ezért a maga általánosságában úgy is felfoghatjuk, hogy az nem más, mint a filmművészetben rejlő szintézis lehetőségének – s ezáltal új és új esztétikai minőségének – fokozatos kibontakozása és megvalósulása.

A filmművészet a maga történeti fejlődésében a fentiek miatt söpörte félre mindazokat a törekvéseket (művészfilm, avantgárd-absztrakt film, csak a vizualitásra és a hang háttérbe szorítására irányuló törekvések), amelyek szembenálltak a film belső természetéből fakadó szintézissel.

Nincs módomban annak részletes megvizsgálására, hogy a filmművészet története különböző szakaszaiban ez a filmművészeti szintézis hogyan valósult meg, csak e szintézis lényegével kapcsolatos eizensteini álláspontot (és ezen álláspont kritikájának tarthatatlanságát) vázolhatom fel.

Mindenekelőtt azt kell megvilágítanom, hogyan kell azt érteni, hogy a film a „rég” művészetek szintézise. Eisenstein ezen nem azt értette, hogy a film egybegyűjti a különböző művészetek eszközeit, s azokat a maguk előző, sajátos minőségében kebelezi be, használja fel. Még kevésbé vélte azt, hogy a szintézis következtében a filmművészet „összművészetté” válik, amely magasabb rendű a többi művészeteknél, és feleslegessé teszi azokat. Úgy vélekedett – legalábbis elméleti fejlődésének ebben a szakaszában –, hogy a filmművészet „primus inter pares” a művészetek nagy családjában. Eizensteinnél a filmművészet szintetikus jellege nem jelentette, hogy a filmalkotásban egyszerűen összegződnek (akár megszüntetve megőrzött módon is) a különböző művészeti ágak esztétikai minőségei. Fontos hangsúlyozni, hogy a filmművészet olyan újdonságokat hozott (fényképszerűség, a térbeli konkrétság időben való kiteljesedése, tehát a mozgás), amelyek nélkül nem is válhatott volna művészetté. A filmművészet a maga belső lehetőségei és sajátosságai szerint viszonyul a többi művészethez, s csak ezek alapján, ezekhez idomítva, hasonlítva kölcsönöz tőlük úgy, hogy ezek az átvételek, vonatkozások, részek, nyelvi-kifejezésbeli eszközök stb. elvesztik eredeti minőségüket, kiegészülnek, integrálódnak az új filmi elemekkel, s ami még ennél is fontosabb, egy új

egységnek lesznek a részei, ezáltal új minőséget nyernek, egy teljesen új művészet, a filmművészet integráns részévé válnak.

A filmművészeti szintézisnek így módon két tartóoszlopa van: egyrészt az integrálódni képes sokféleség, másrészt e sokféleség sajátos művészi egysége.

Az, hogy ez a sokféleség konkrétan milyen tényezőkből tevődik össze, függ a filmművészet történeti fejlődését meghatározó társadalmi-világnézeti-tudományos-technikai feltételektől, valamint a film nyelvi eszközeinek viszonylag önálló belső mozgásától. Eisenstein az audio-vizuális filmművészet szakaszában e sokféleséget a mozgó vizualitásba és auditivitásba, valamint a sztereóhatásba megragadható és kifejeződő sokféleséggé fogta fel. Ami tovább gazdagodott azzal, hogy Eisenstein tevékenysége utolsó szakaszában különös és kitüntetett szerepet szánt a színérzékeny filmnek.

Ezzel kapcsolatban írta 1937-ben: „...a szín organikus egyesülése a hangosfilm rendszerével – nem még egy eszköz a kifejezőeszközök konfettiesőjében!, hanem mint a hangosfilmek eredendő-belső sajátossága – kényszerít minket arra, hogy teljes komolysággal beszéljünk a születő tónusfilmről (színekre érzékeny filmről), mint teljesen szintetikus művészetről.”¹⁸

Eisenstein e sokféleség egyes fő oldalait elméleti tevékenysége második szakaszának kutatásaiban (pl. a filmi belső monológ, a színekre érzékeny film, a sztereóhatás stb.), mindekelőtt a részleges montázsformák kérdéseinek kidolgozása során vázolta fel; ezekről később lesz szó. A sokféleség egyes elemeinek – ahogy ezt különösen a montázsszimfónia kapcsán Eisenstein hangsúlyozta – nincs helyértékétől, funkciójától függetlenül, önmagában vett értéke; minden oldal, vonatkozás, alkotórész, nyelvi kifejezőeszköz stb. általánosságban azonos értékkel bír a filmművészeti szintézis számára. Eisenstein azt tartotta fontosnak – s ebben mutatkozik meg a filmalkotás szintézisjellegéből fakadó kimeríthetetlen lehetőségek gazdagsága –, hogy a minden egyes alkotórészben lévő lehetőségeket az alkotás egységes eszméjének alárendelve, annak kifejezése érdekében maximálisan ki kell bontakoztatni.

Ezzel kapcsolatban írta a következőket:

„Ismétlem: a mesterségbeli tudás itt abból fog állni, hogy a kifejezési eszközök minden oldalát a maximumig bontakoztassuk ki, egyszersmind legyünk képesek az egészet úgy kiegyensúlyozni, hangszerelni, hogy a különböző területek egyetlen része se törjön ki ebből a közös együttesből, ebből a mindent átfogó kompozíciós egységből.”¹⁹

Az egyes alkotórészekben lévő lehetőségek kibontakoztatását s magát a szintézist is az alkotás művészi egysége biztosítja. Ez a művészi egység egyrészt az alkotóművész világnézetéből, világlátása egységből táplálkozik, másrészt abból, hogy a filmalkotást kitevő alkotórészek a különböző érzékszervek számára hozzáférhetőek, ezért – a szinesztézia következtében – összemérhetőek, s ezek következtében egységbe szervezhetőek.

Ily módon kerül művészi egységbe a filmalkotás részévé váló sokféleség, amely művészi egység az alkotást kitevő részekhez képest magasabb egység, szerves egység – organizmus. Eisenstein nemegyszer idézte kedvenc mondásaként Engelst: „...az organizmus, kétségtelenül, magasabb egység”.

Így jön létre a filmművészeti szintézis folyamatoként a filmalkotás, amely sajátosan szervezett organizmus; ugyanakkor ez a szintézis állandóan képes további gazdagodásra, teljesebbé válásra, ezért a filmművészeti szintézis sohasem lezár, hanem nyitott. (A mozgó, holo-

¹⁸ Sz. M. Eisenstein: 'A művészetek szintéziséről'. (Befejezetlen kézirat. Sz. M. Eisenstein Kabinet kéziratára, Moszkva.)

¹⁹ Sz. M. Eisenstein: Izbrannije... 3. köt. 581. old.

grafikus film, amelynek lényegét sztereófilmről szóló írásában Eisenstein megjósolta, a filmművészeti szintézisnek ilyen további gazdagodását jelenti.)

A filmművészet szintézisjellegének nyitottsága egyúttal azt is jelenti, hogy értelmetlen dolog a filmművészet sajátosságát egyetlen vagy néhány tényezőben keresni, hacsak a filmművészetben megvalósuló sajátos szintézist nem tartjuk azonosnak e sajátossággal. A szintézis azonban csak elméleti absztrakció. Belső természetéből fakad, hogy nem állandó, hogy csak a szintézis minden egyes, konkrét megvalósulása az esztétikai minőséget teremtő, meghatározó aktus, amely csak az egyes műalkotásokban ölt testet, mindig más és más módon. Ezért inkább azt kell hangsúlyozni, hogy a filmművészeti szintézis sajátos természete következtében a sokféleségből időlegesen dominánssá válhatnak egyes oldalak, amelyek alapját képezik az egységes filmművészet egyes, viszonylag önálló szakaszai fejlődésének, illetve a filmművészetben lévő különböző stílusirányzatoknak. A filmalkotás ugyanis különböző domináns esztétikai minőséggel rendelkező, művészileg szervezett organizmus, amelynek vannak ugyan az absztrakció szintjén megfogalmazható „közös” sajátosságai, ezek a közös sajátosságok azonban az absztrahálás folyamatában olyan általánosságokká válnak, amelyek megrekednek a közhelyek és a részizagságok szintjén. Ilyen közhelynek és részizagságnak tekinthető az, hogy a filmművészet sajátossága főként a mozgó vizualításban, a konkrét montázsformák valamelyikében, a fényképszerűségben, a hangulati egységben, a mozgás szemléletes, térben és időben adott absztrakciójában található. Mindezek a filmművészeti szintézis egy-egy valóságos elemét jelentik, de mint részizagságok nem magyarázhatják meg az adott filmalkotás sajátosságát, némelyikük legfeljebb egy-egy filmművészeti stílusirányzat domináns elemére mutathat rá.

Eisensteinben a sajátosan szervezett organizmus megteremtéséhez szükséges minden feltétel megvolt: mind a tudományos (filozófiai és esztétikai) világnézet, mind az egység megteremtésének a módszere, a montázs, mind pedig művészi tehetsége, zsenialitása, ami nélkül a fentebb említettek nem teremtenek esztétikai értéket. E feltételek első két csoportjának a részletes bemutatása a következő fejezetekben történik.

AZ AUDIOVIZUÁLIS FILMMŰVÉSZET MONTÁZSPROBLÉMÁI

Eisenstein elméleti fejlődésének második szakaszában alapvető változások következtek be montázsfelfogásában. Mindenekelőtt éles kritikával illette az előző szakasz elméleti túlzásait, köztük a montázssal kapcsolatos álláspontját. E kritikát a következőkben summázza:

„Világos és kétségen kívül áll, hogy e kornak ‘non plus ultrája’ az intellektuális film elmélete volt. Az elmélet célja, hogy az ‘érzelmi telítettséget visszavezesse az intellektuális folyamatra’..., hogy az absztrakt fogalmat, az eszmék és fogalmak áradását és megállapodását minden közvetítő nélkül közvetlenül tegye át filmre, anélkül, hogy igénybe vegye a sztorit, a kitalált mesét, pusztán tiszta filmeszközök, képileg megkomponált elemek segítségével. Ez az elmélet a montázs különböző válfajai és kombinációi révén rendelkezésünkre bocsátott kifejezési módok egy csoportjának széles – talán túlfut is széles – általánosításán alapult. Az intellektuális film elmélete a montázs fogalmának – amely a szovjet némafilm-korszak idején egész filmgyártásunkra, valamennyi filmesztétánk gondolkodásmódjára, de különösen saját műveimre rányomta bélyegét – a hipertrófiáig való kiterjesztését jelentette, ez volt a *reductio ad paradox* (a képtelenségig való leegyszerűsítés).”²⁰

²⁰ Sz. M. Eisenstein: A filmforma: új problémák. (Sz. M. Eisenstein: Forma és tartalom I. köt. 178. old.)

Ebben az új szakaszban talán a legdöntőbb változás az volt, hogy a montázs problémáit folyamatukban, mozgásban fogta fel, szoros összefüggésben a filmművészet történeti fejlődésével. Eisenstein ebben a fejlődésben három szakaszt különböztetett meg: a némafilm, a hangosfilm és az audiovizuális filmművészet szakaszait.

Ehhez kapcsolódva a montázs történeti fejlődésének négy szakaszát vázolta fel, ezek a következők:

a) Az első szakasz – a „történelem előtti” montázs. Ez a montázs fejlődésének kezdeti, az egy nézőpontból felvett filmek „amorf és differenciálatlan” stádiuma volt.

b) A második szakasz a kifejlett némafilm montázsformáit tartalmazza (beleértve az intellektuális montázst is). Részben ehhez a szakaszhoz kapcsolódik, de egyúttal az átmenetet is jelzi a következő szakaszhoz a vertikális montázs.

c) A harmadik szakasz – az audiovizuális filmművészet montázsa, a montázspolifónia és különböző formái.

d) A negyedik szakasz – a filmművészeti fejlődés Eisenstein tevékenysége utáni útja: a montázs harmonikus ellenpontként tételeződik; ezt az eljövendő szakaszt szerves audiovizuális montázsnak vagy montázsszimfóniának is nevezte Eisenstein.

Ez a történeti tagolás mindenekelőtt azt jelenti, hogy Eisenstein ekkor már nem abszolutizálta – ahogy ezt elméleti fejlődésének előző szakaszában tette – az egyes montázsformákat, sőt kifejezetten arról beszélt, hogy az egyes formák függnek egyrészt a társadalmi-történeti fejlődéstől (így pl. a némafilm nagy montázsformái és az általuk létrehozott montázsszerkezetek csak a kiélezett osztályösszeütközések, forradalmak idején voltak jelentősek), másrészt a filmművészet történeti fejlődésétől, amelynek sajátossága mindenekelőtt azt jelentette, hogy mind újabb és újabb elemek kerültek be az egynemű filmi audiovizuális közegbe (elég, ha a hang és különböző formái, a szín, a sztereóhatás kérdéseire utalok), amelyek mind határozottabban követelték a filmalkotásban testet öltő különböző oldalak szintézisének megszervezését.

Ennek következtében Eisenstein mindinkább a beállításon belüli különböző oldalak összekapcsolásának montázsproblémáival kezdett foglalkozni, mind kevesebb jelentőséget tulajdonított a beállítások közötti montázs kérdésének. Ez egyúttal azt is jelentette, hogy Eisenstein figyelme a montázs elv (és nem a különböző konkrét montázsformák) olyan értelmezésére tevődött át, ahol ez a montázs-elv nem más, mint a különböző oldalakat, minőségeket egyesítő, a legszélesebb értelemben felfogott filmművészeti kompozíció.

Nem állítható, hogy ez a változás Eisenstein elméleti fejlődésének második szakaszában azonnal bekövetkezett; inkább egy olyan gyorsan előrehaladó folyamat volt, amelynek következtében a montázs elv ekkor egyértelműen már nem volt más, mint egyrészt a dialektika filmművészetbeni és más művészetekbeni sajátos alkalmazása, másrészt a filmalkotásban megnyilvánuló „sokféleség egységének” sajátos, a filmművészet szintézis jellegét tételező és megvalósító kompozíciós eszköze. Eisenstein ezt a szintézist egyes, többször egymástól határozottan szét sem választható, és az esetek jelentős részében részleges (azaz az alkotás különböző elemeit külön-külön kifejező) montázsformákon keresztül vélte megvalósíthatónak.

Mindez nemcsak azt jelenti, hogy Eisenstein elméleti fejlődésének második szakaszában a montázs számára megszűnt a filmművészet lényegét, sajátosságát megteremtő filmeszközként funkcionálni, hanem azt is, hogy figyelme a konkrét montázsformák tanulmányozásáról mindinkább áttevődött a filmalkotást alkotó sokféleség szintézisének megoldására.

1. A VERTIKÁLIS MONTÁZS

A hangosfilmmel új eszköz, a hang kapcsolódott a némafilm vizuális közegéhez. Az azonos időpontban jelentkező képi és hang elemek egymáshoz való viszonyának, kapcsolatának megteremtését a vertikális montázs valósította meg. Ez a montázsforma azzal kapcsolódott a némafilm kifejlett montázsformáihoz, hogy ennek is az ellenpont – ahogy ezt *Kiáltványukban* Eisensteinék kifejtették – az alapvető elve; az audiovizuális montázs más formáihoz pedig azzal, hogy vele kezdődik az újabb elemnek, a hangnak (és különböző formáinak) a filmalkotás komplexumába való bekapcsolása.

A vertikális montázsban – ellentétben a némafilmmel, ahol csak a beállítások egymáshoz való viszonyát kellett a változó időfolyamatban horizontálisan megszervezni –, az audiovizuális filmművészetben a képi és hang elemek szimultán viszonyának (alapvetően) kontrapunktikus megszervezése volt a cél. Ez vertikális összefüggés, amely azután – most már a hang és kép szimultán egységében – a film időfolyamatában horizontálisan is kibontakozik.

A kép és a hang együttesen megsokszorozza az addig külön-külön érvényesített hatását a befogadóra; a kép és a hang ellenpontja (vagy időnként megvalósuló egyazon ritmusa) hatásukat felerősíti, a befogadás során nem kettejük összegét eredményezi, hanem minőségileg sokkal intenzívebb, a személyiséget jobban hatalmába kerítő tudati állapotot hoz létre. Eisenstein ezt az audiovizuális montázsban rejlő új energiát a „harmadik hatalom” rangjával jellemezte. Ez a „harmadik hatalom” a hangosfilm kialakulásával nem automatikusan jött létre, megvalósulása csak hosszú történeti folyamatban mutatható ki; ezért mondta Eisenstein 1945-ben, hogy a vertikális montázs megteremtésével a montázs fejlődése éppen csak elérkezett a harmadik szakaszához.

Eisenstein kereste azokat az elveket, amelyek lehetővé teszik a képi és hang elemek összekapcsolását, hogy azok „hang-kép képzetté” egyesüljenek; kidolgozta azt a tételt, hogy a látás és a hallás által kapott képzetek szinkronizálásának alapelve a mozgás, illetve a mozgásban testet öltő ritmus. A mozgás (mivel ez a közös mind a képi, mind a hang elemekben) válik a két szféra összemérhetőségének alapjává, ennek segítségével lehet a két elemet vagy ritmikus szinkronításba, vagy aszinkronításba szervezni.

Eisenstein a mozgást elsősorban mint a zenében megnyilvánuló mozgást vizsgálta; az itt használt terminusokat vette át és adaptálta a filmművészet komplex szféráját alkotó különböző területeken. A zenei mozgás jellemzésére szolgáló terminus technicusokat használta fel a filmalkotás komplex elemeinek jellemzésére is; így a zenei mozgás jellemzőit találta meg és mutatta ki a mozgó vizualításban.

Ahhoz, hogy a filmalkotás, mint a sokféleség egysége, létrejöjjön, meg kell teremteni a plasztikus kompozíció és a hangfolyamat szintézisét. Ez a szintézisigény szükségessé teszi az összemérés lehetőségét, s ennek során a köztük lévő viszonyok, arányok, összefüggések megállapítását.

Már mondtuk, hogy az összehasonlítás mérője a mozgás, amelyet valamilyen módon ki kell fejezni, rögzíteni kell. Eisenstein szerint a két közegben megnyilvánuló mozgást különféle módon lehet rögzíteni: nemcsak lineárisan, hanem fény vagy színábrázolással, térfogatok, távolságok változataival. Eisenstein a vonalat választotta a képi és hang elemek viszonyának rögzítőjeként; kifejtette, hogy a vertikális montázsban a kép és a hang „vonainak” összeegyeztetésére, ellenpontozására vagy harmóniájára kell törekedni, annak megfelelően, hogy az alkotás adott menete mit igényel.

Adorno és Eisler közös munkájukban, a *Filmzenében* bírálták Eisensteint azért, hogy a vonalat választotta a két oldal összemérésének ábrázolására. Fentebb jeleztem, hogy Eisenstein maga is tudta azt, hogy a képi és hang elemek viszonyát különféleképpen lehet rögzíteni;

ugyanakkor nem véletlenül választotta a vonalat, a grafikus ábrázolásnak ezt a módját. Eizenstein a plasztikus kompozíciók mozgását a képzőművészet területén is behatóan vizsgálta; ennek során kimutatta: itt a művészek arra törekedtek, hogy a befogadó tekintetét a művön, az általuk megkívánt és meghatározott módon vezessék, s a mű befogadása e „kikényszerített” sorrendben történjék. Eizenstein megmutatta, hogy Ghirlandaio *A pásztorok imádják Jézust* című képén például az az út, amelyet a nézőnek „be kell járnia”, olyan eseményeket kapcsol össze, amelyeket a bibliai monda szerint 13 nap választ el egymástól. Ez az út a néző tekintetének útvonalává alakul át; a képzőművészeti ábrázolás szférájából (az események bemutatása) a kompozíció szférájába nő át az események kikényszerített sorrendje.

Az ilyen célok elérésére a képzőművészek többféle módszert használtak, de valamennyinek volt egy közös jellegzetessége, mégpedig az, hogy a festményen valami a többi elemet megelőzve mindig elsőnek vonta magára a figyelmet. Ettől a ponttól kényszerül figyelmünk – a befogadás során – a művész által megkívánt sorrendben a többi elem felé haladni.

Eizenstein kifejtette, hogy a tekintet mozgása, azaz a befogadás folyamata mind a képzőművészeti alkotásoknál, mind a filmképnél balról jobbra halad, és ez az „út” megegyezik a zenének a jelenből a jövőbe tartó, időben kiteljesülő mozgásával, így a képzőművészeti kompozíció bal oldala pedig a zenei mozgás jövőbe irányuló jellegének felel meg.

A filmalkotás plasztikus kompozíciójának és a zenemű mozgásának a viszonyát, a vertikális montázs gyakorlatának problémáit *Jégmezők lovagja* (1938) című filmjének rendezése kapcsán kísérletezte ki Eizenstein; az ebből származó tapasztalatait több írásában, főként a *Vertikális montázs* című tanulmányában általánosította elméletileg. Ennek során a film zeneszerzőjével, Prokofjevvel való együttműködéséről sok érdekes, a kép és a zene kapcsolatát megvilágító megjegyzést tett. Több helyen elmondta, hogy milyen ideális partnert kapott Prokofjev személyében; kiemelte Prokofjev művészetének sajátos filmszerűségét: „Prokofjev filmszerű abban a sajátos értelemben, ahogyan a vetítövásznon nemcsak a jelenségek külső képét és lényegét fejezi ki, hanem ugyanakkor belső felépítésüket is, létezésük logikáját, kialakulásuk dinamikáját is.”²¹

Eizenstein leírta, hogy filmjükben a két komponens közötti viszonyt különböző módon teremtették meg. Volt, hogy Prokofjev az összeállított képi anyaghoz komponálta a zenét, volt hogy Eizenstein a már elkészült zenéhez vágta a képi anyagot. Eizenstein a film egyik jelenetét (csata a jégen) elemezve mutatott rá, hogy a zenei mozgás és a plasztikus kompozíció összhangban van, amit a két összetevő grafikusan rögzített mozgása is mutat. Eizenstein ezzel kapcsolatban a következőket írta:

„Most hasonlítsuk össze egymással a két ábrát! És mit látunk! A mozgás két ábrája teljesen egybeesik, vagyis az történik, hogy a zene mozgása és a plasztikus kompozíció vonalait követő tekintet mozgása egybeesik.

Más szóval ugyanaz a – mindkettőjükben közös – gesztus alkotja mind a zenei, mind pedig a plasztikus szerkesztés alapját.”²²

A vertikális montázs problémái ily módon a rendezés gyakorlati feladataiból nőttek ki, és az ott szerzett tapasztalatok elméleti általánosítását jelentették.

²¹ Sz. M. Eizenstein: *Izbrannije...* 3. köt. 340. old.

²² Sz. M. Eizenstein: *Izbrannije...* 2. köt. 246. old. (ford. Berkes Ildikó)

2. A SZERVES AUDIOVIZUÁLIS MONTÁZS

Az első szakasz montázsesztétikájával való határozott szakítás akkor kezdődött, amikor Eizenstein tudatosította magában a filmművészet történeti fejlődését, a montázsformák történeti mozgását, de még inkább akkor, amikor meggyőződésévé vált, hogy a filmművészet specifikuma is történetileg alakul, s az ő idejében legdöntőbb sajátossága komplex-szintetikus jellegében, a filmalkotás sajátos szintézis voltában keresendő.

Ezeket a megfontolásokat Eizenstein a következőképpen fejezte ki:

„Ez a művészet fiatal, a szemünk láttára született meg, de mélységesen kapcsolódik az összes többi művészet kulturális hagyományaihoz, amelyek szinte egybeolvadtak benne.

Ebbe a feladatba tartozott elsősorban e fiatal művészet specifikus, veleszületett lényegének a feltárása; arról a lényegről van szó, amely mentes a többi művészet mindazon fogásainak és vonásainak szolgálai átvételétől és utánzásától, amelyeket a filmművészet szintetikusán egyesít magában.

És ebben, természetesen, segítséget nyújt azoknak a kezdeti fázisoknak az ismerete, amelyeken minden és bármely más művészet is végighalad, hiszen *saját specifikuma kialakulásának története során* (kiemelés tőlem, N.Z.) a filmművészet feltétlenül ugyanazokat a szakaszokat járja végig, amelyeken a többi művészet fejlődése is végigment.”²³

Ebben az idézetben a legfontosabb annak kimondása, hogy a filmművészet sajátságos történetileg változik, s mivel a film még fiatal művészet, ezért – vonjuk le mi a végkövetkeztetést – értelmetlen elméleti jóslgatás a filmművészet lényegének végső, az abszolút igényével fellépő megfogalmazása. Eizenstein maga elméleti fejlődésének hosszú buktatói után jutott el ehhez a belátáshoz; tanulmányunkban ez az egyik legdöntőbb elv, amelyet nézeteinek fejlődésén keresztül igyekszünk megmutatni.

A montázs fogalma – ahogy az alábbiakban majd látjuk – teljesen megváltozott; a montázs az első szakasz montázsformáinak értelmében megszűnt létezni. Eizenstein figyelme a beállítások egymás közötti konfliktusainak a megszervezéséről áttolódott a beállításban belüli különböző oldalak, minőségek konfliktusára, majd mindinkább ezek szerves egységbe, szintézisbe való szervezésére. A beállításokban lévő különböző részek ugyanis több nézőpontból fotografálhatóak: a nagy filmszekvenciákon belül a különböző oldalak (plasztikus oldal: fény, szín, tér stb.; auditív oldal: a zene és a hangzás más formái, beszéd, zaj, zörejek; de e két oldalhoz tartozik a színészi játék, a környezet – mind a természeti, mind a mesterséges –, egyszóval mindaz, ami a filmalkotás szintézis voltát jelenti) részleges montázsformákban fogalmazhatók meg, amelyeket a szerves egység megvalósításaként kellett megszervezni.

Ezekről a képen belüli problémákról írta Eizenstein: „Lehet képen belüli hangsúly a megváltozott fényárnyalat és szereplők változása is, a színész érzelmi állapotában bekövetkezett változás vagy egy váratlan gesztus, amely megszakítja a filmdarab egyenletes áramlását stb. stb. – egyszóval tetszés szerint bármi, természetesen azzal a feltétellel, hogy újszerűen köti le a néző figyelmét és érzékeit azáltal, hogy új lendülettel, fordulattal vagy menettel törje meg a darab eddigi áramlásában kialakult tehetetlenséget.”²⁴

A némafilmben a valóság rögzítésének nézőszöge egy nézőpontú volt; a filmalkotás komplexitásának gazdagodása ezt is megváltoztatta, a képszekvencián belül ugyanis különböző nézőpontok lehetősége jött létre. Eizenstein rámutatott arra, hogy ez nemcsak az audiovizuális

²³ Sz. M. Eizenstein: Izbrannije... 3. köt. 289. old. (ford. Berkes Ildikó)

²⁴ U.o., 384. old. (ford. Berkes Ildikó)

film sajátossága, hanem az irodalmi cselekményszerkesztésnek (pl. a detektívregényeknek) a XX. századra kialakult jellemző vonása is.

Az új szakaszban a filmalkotás különböző elemeinek szintézise, ezek összehangolása is sokkal bonyolultabban vetődött fel, mint a vertikális montázs esetében.

A filmalkotás komplex jellegét megteremtő különböző oldalak, vonatkozások (és az ezeket megvalósító-kifejező részleges montázsformák) bonyolultabb összehangolása az ember pszichés tevékenységének egy jellemző sajátosságában, a szinesztéziában van.

Eisenstein különböző tanulmányaiban sokoldalúan megvilágította ezt a kérdést; egyik helyen a következőket írta: „...milyen pszichológiai elemen alapul az audiovizuális elemek – az audiovizuális polifónia elemei – egyenértékű összekapcsolásának a lehetősége?

Természetesen mindig a *szinesztézián* – azaz azon a képességünkön, hogy egybe tudjuk fogni a különböző területekről különböző érzékszerveinken át kapott összes különböző érzékelést.”²⁵

E bonyolultabb szinkronitás összefüggő rendszerét részletes alapossággal Eisenstein nem fejtette ki. A szinkronitás következő fokozatait említette meg: „hétköznapi”, metrikus, ritmikus, dallamos, tonális. E fokozatok megkülönböztetésének az alapja szintén a mozgás, mégpedig a részleges montázsformák sajátossága szerinti mozgás. E probléma kapcsán Eisenstein arról beszélt, hogy a kép és a hang összemérhetőségének a ritmus és a mozgás által való szinkronizációján kívül olyan lehetőségei is vannak, mint pl. hogy a hang magassága a fény játékanak, a tonalitása pedig a színnek felel meg. Ezeket a kérdéseket részleteiben tárgyalta az ún. kromofón (színauditív) részleges montázs lényegének megvilágításánál. Elmondta, hogy az audiovizuális montázs ritkán valósítja meg a szinkronitás fokozatainak teljes sorát, gyakoribb az az eset, amikor a szinkronizáció a sor valamelyik változatán alapul.

A) A RÉSZLEGES MONTÁZSFORMÁK

Már szó volt arról, hogy a montázselv Eisenstein szerint nem más, mint a dialektika törvényeinek (mindenekelőtt az ellentétek egysége és harca törvényének) a filmművészet területén konfliktusként történő adaptálása. A dialektika törvényei ugyanakkor nemcsak a filmművészetben, hanem minden művészetben, sőt a létezők birodalmának egészében érvényesülnek. Ezt, és csakis ezt jelenti Eisensteinnek az a sokat hangoztatott álláspontja, hogy a montázs minden területen megtalálható. Elméleti fejlődésének második szakaszában Eisenstein megvizsgálta ezt az álláspontját a legkülönbözőbb művészetek, az emberi tudat megnyilvánulásai, a természeti és társadalmi jelenségek kapcsán.

E vizsgálódások eredményeként született meg a részleges montázsformák koncepciója. E részleges montázsformák ezért a legáltalánosabb értelemben azt jelentik, hogy a filmalkotás komplexitását alkotó összetevők egy-egy területén ez a montázselv sajátosan ölt testet. Eisenstein ezeknek az összetevőknek szinte mindegyikét megvizsgálta, de a részleges montázsformák rendszerét részleteiben nem dolgozta ki. Egyik területről többet és általánosabbat, másikról kevesebbet, az általánosítás igénye nélkül szólt.

E részleges montázsformák felsorolása hosszúra nyúlna. Így pl. az irodalom területén meg kellene vizsgálni mindazt, amit Eisenstein Dickens, Zola, Puskin, Majakovszkij és mások műveiről elmondott, amit a képzőművészetben a kínai és japán festészet, Leonardo da Vinci (a *Vízözön* című festménytervének elemzése!), El Greco, Piranesi, Picasso művészetéről előadott, a színészi játék montázsproblémáinak eseteit, a zeneművészetben Bach, Sztravinszkij, Prokofjev által felvetett kérdések elemzéseit.

²⁵ U.o., 336. old. (ford. Berkes Ildikó)

A kromofón (színauditív) montázs

Eizenstein a részleges montázsformák közül a kromofón (színauditív) montázzsal alaposabban foglalkozott. *A vertikális montázs* című tanulmányában áttekintette mindazokat a kísérleteket, amelyek a szín és a hang megfeleléseinek kérdéseit érintették. Ennek kapcsán megvizsgálta a vizuális zene elméletét, Arthur Rimbaud híres „színszonettjét”, *A magánhangzók szonettjét*, Helmholtz-nak a hangok és hangszerek árnyalatai megfeleléséről végzett kísérleteinek adatait, Lafcadio Hearn kutatásai kapcsán a kínai filozófiában található hang- és színmegfeleléseket, a jazz zenei törvényeinek és a korabeli építészet, festészet törvényeinek a megfelelését, El Greco és a Cante Jondo művészetének viszonyát stb.

A másik probléma, amelyet Eizenstein a kromofón montázs lényegének megértéséhez tanulmányozott: bizonyos színek és érzelmek megfelelései. Itt mindenekelőtt a sárga színt (és a hozzá közelálló arany és zöld színeket) vizsgálta, de tett bizonyos megfigyeléseket más színekre (piros, kék stb.) vonatkozóan is.

Eizenstein a történetileg változó és különböző kultúrákban, művészetekben vizsgálta meg a sárga szín jelentését, meghatározott érzelmekhez való kapcsolódását. A kereszténység vallásos jelképrendszerétől, amely az arany és a sárga színnel jelölte a lélek összeolvadását Istennel (de az ezzel ellentétes lelki árulást is, s csak az összefüggésrendszerből következtethető ki, hogy miről is van szó), a különböző argó jelentésekig, ahol a sárga a megcsalt férjek színe („...a felesége tetőtől talpáig sárgába öltöztette”, értsd: megcsalta), a sárga szakszervezetek értelmezéséig.

Ennek során Eizenstein először az iránt érdeklődött, hogy létezik-e a hangnak és a színnek valamiféle „abszolút” megfelelése, ahogy ezt a vizsgált szerzők közül is sokan határozottan állították. Eizenstein sem tagadta, hogy a hangok és a színek között van bizonyos megfelelés – amelyek azonban pusztán fizikai megfelelések, a hang- és színrezgések közötti megfelelések –, de óva intett attól, hogy ebből bárki messzemenő következtetést vonjon le, akár a színnek pszichológiai értelmezésére, még kevésbé ezek társadalmi „asszociációi”-ra vonatkozóan.

A színnek és a hangnak ez a fizikai megfelelése (tehát az „abszolút” megfelelés) nem eredményezheti a különböző kultúrákban létrejött és az egyes művészeti alkotásokban is kimutatható megfeleléseket; ezeket meghatározott társadalmi, vallási, művészeti stb. okok következtében maguk az emberek hozták és hozzák létre. Ezzel kapcsolatban írja Eizenstein: *„Ez azt jelenti, hogy nem mi vetjük alá magunkat valamiféle ‘immanens törvényeknek’, amelyek a színek és hangok abszolút megfeleléseit irányítják, hanem azt jelenti, hogy mi magunk állítjuk a színeket és hangokat azoknak a céloknak és érzelmeknek a szolgálatába, amelyeket szükségesnek találunk”*²⁶

A kromofón (színauditív) részleges montáznak éppen az a feladata, hogy a szín és a hang tudatos (meghatározott célok szolgálatába állított) megfeleléseit valósítsa meg. E montázsforma kapcsán is fontosnak tartja Eizenstein hangsúlyozni, hogy mind a színt, mind a hangot csak akkor és ott kell használni, amikor azok feltétlenül szükségesek, amikor csak ezek az összetevők képesek kifejezni a téma adott mozzanatát, amikor ennek során maximális kifejezőerejük érvényesülni tud.

„A szín ott helyénvaló, ahol feltétlenül szükséges.

Ez azt jelenti, hogy mind a szín, mind a zene ott és akkor a helyénvaló, ahol és amikor ők és éppen ők fejezik ki a legteljesebben vagy mondják ki azt, amit a cselekmény kibontakozásának adott pillanatában el kell mondani, ki kell mondani vagy sejtetni kell.”²⁷

²⁶ U.o., 235. old. (ford. Berkes Ildikó)

²⁷ U.o., 581. old. (ford. Berkes Ildikó)

A filmalkotás ezen összetevőire is vonatkozik az, hogy nem egyoldalúan szín vagy szűzsé (ezt a szétválasztást mutatják a különböző képzőművészeti izmusok), mert pl. a szín helytelen, túlhangsúlyozott alkalmazása hozza létre a „színes katasztrófákat”, melyekről Eizenstein Disney Bambi című filmjének kritikájában oly meggyőzően beszélt:

„...különösen elkésérített – teljes melléfogásával, *a tájkép és a szín zeneiségének* abszolút hiányával.

Disney felülmúlhatatlan zseni, és megdöbbentő mestere annak, hogy a zenének *a vonalak önálló mozgásával* és a zene belső menete (sőt, inkább a dallam, mint a ritmus!) grafikus értelmezésének teremtsen audiovizuális ekvivalenst. Ebben a vonatkozásban Disney csodálatos, amikor a mulatságos állatok képében álcázott emberi jellemek komikusan eltúlzott mozgásának rendszerével dolgozik, de ugyanez a Disney megdöbbentően érzéketlen a tájkép – a tájkép zeneisége és *egyben a színbeli és tonális zeneiség* iránt.”²⁸

(A tájkép zeneiségének a problémáját Eizenstein a „részvevő természet” lényegének kifejtése során fogalmazta meg; ezzel majd később foglalkozom.)

Eizenstein a szín megfelelő, tudatos alkalmazását annak drámai funkciója betöltésében látta; ez először azt jelentette, hogy a színek is képesek különböző dramaturgiai rendszerek részeként – a többi elemmel sokszor egyenrangúan – meghatározott tartalmak kifejezésére, másodszor, a drámai színhasználat azt jelenti, hogy a rendező képes a természetes „színadottsággal” szemben *a szerző saját jelentésével* bíró színvilágát az alkotás szerves részévé, meghatározott érzelmek kifejezőjévé változtatni.

Eizenstein a szín alkotó felhasználásának elsajátítását nem választja el a filmalkotás más összetevőivel való kísérletezés munkájától, megoldását ugyanolyan fontosnak tartja, mint az audiovizuális kompozíció más területeinek kimunkálását. Látja, hogy ennek eredményei nemcsak a filmművészetben, hanem mind a televízióban, mind a sztereófilmekben (illetve ennek különböző formáiban) felhasználhatók lesznek.

Eizenstein élete utolsó éveiben különösen sokat foglalkozott a színérzékeny film kérdéskörével, több tanulmányt írt erről (*Első levél a színről*, *A színesfilm*), amelyekben többek között a *Rettegett Iván* második részébe épített színes rész színdramaturgiájának elemzését adta.

A sztereóhatás mint a részleges montázsforma egyik lehetséges területe

Eizenstein a filmtér alakulását is történetileg vizsgálta; ennek során a filmtér fejlődésének három szakaszáról beszélt:

- „1. Az első szakaszban a kép a ‘sík’ filmben ‘lapos dombormű’-ként hatott.
2. A második szakaszban a kép a ‘sík’ filmben a vászon mélységébe törekedett.
3. A harmadik szakaszban a „valóságosan háromdimenziójúnak érzékelt kép ‘kiárad’ a nézőtérre”.²⁹

Nyilvánvaló, hogy ez az utóbbi forma a sztereófilm (plasztikus film), sőt ha a „kiárad” idézőjelét elhagyjuk, akkor több is annál, ez már tulajdonképpen a holografikus mozgófilm, amelyet Eizenstein megjövendölt.

Számunkra a sztereóhatásnak nem is annyira a harmadik szakasszal kapcsolatos eizensteini megjegyzései a fontosak (itt néhány zseniális megsejtésén túl elsősorban a technika adta lehetőségek elemzése található), mint inkább a „sík” film termélységével kapcsolatos vizsgálá-

²⁸ U.o., 425. old. (ford. Berkes Ildikó)

²⁹ U.o., 437. old. (ford. Berkes Ildikó)

latai és rendezési tapasztalatai. Köztudott, hogy a filmelméletben sokan Orson Welles munkásságában látják a „térbe helyezett cselekmény” megvalósítását, s többen ezt a filmművészet olyan fordulatainak tartják, amely döntő változásokat hozott e művészet sajátosságainak alakulásában. Eisenstein ismerte Orson Wellest és mindazokat, akik a filmi termélység formáinak gazdagításában részt vettek. Többek közt a következőket írta róluk: „Wyler itt félúton áll Stroheim stílusa (aki mellett valamikor asszisztensként dolgozott) és Orson Welles lényegesen későbbi munkája között, aki az *Aranypolgárban* helyenként a trükkig és az abszurdig fokozza magát ezt a fogást.”³⁰

Az azonban széles körben egyáltalán nem ismert, hogy Eisenstein a maga rendezési gyakorlatában e téren milyen eredményeket ért el, s ezeket elméletileg hogyan általánosította. Eisenstein több helyütt leírta – s ez filmjei alapján ellenőrizhető –, hogy bár a némafilmben az ún. első képsík kompozíció típusa volt a kedvenc plasztikus kifejezőeszköze, már a *Régi és újban* is alkalmazta az „aktív” második képsík lehetőségeit, illetve a két sík egyesítéséből származó előnyöket. A *Régi és újban* e két sík kapcsolódását a kis fókusz távolságú objektívnek (a „28” milliméteres objektívről van szó) az alkalmazása is eredményezte. (Ugyanakkor azt is elmondta, hogy éppen az ilyen objektív – tehát a kellő mélységélesség – hiánya miatt nem tudta a *Sztrájkban* a termélységgel kapcsolatos törekvéseit megvalósítani.)

Eisenstein a termélység filmi alkalmazása terén igazán jelentős eredményeket – Orson Wellest is messze megelőzve – a Mexikóban forgatott *Que Viva Mexico!* című filmjében ért el, amellyel kapcsolatban a következőket írta:

„Rendkívül ‘szenzációsak’ voltak a filmképek analóg felépítései mexikói filmünkben, amelyet rögtön a *Régi és új után* forgattunk (Mexikó, 1931-1932).

Ott a ‘halottak napja’ jeleneteiben a kartonkoponyák premier plánjait a nevetés kerekének totáljával kombináltuk a mélyben, néha pedig átlósan helyeztük el a filmkockában egy mexikói nő profilját egy... egész piramis totáljával.

Azóta a filmkép kompozíciójának fenti stílusa majdhogynem kompozíciós stilisztikám elidegeníthetetlen jegyének számít.”³¹

Ezek a törekvések hatották át a *Bezsin réjtjében*, majd a *Rettegett Ivánban* a mélységélesség felhasználását.

Eisenstein hangsúlyozta, hogy a sztereóhatás által felvetett problémák, a filmi termélység kutatása, az első és második képsík egymáshoz való viszonyának vizsgálata azért is volt fontos, mert az itt nyert tapasztalatok elősegítették az audiovizuális film problémáinak megoldását. Ugyanis a két különböző dimenziójú sík (az első képsík és a virtuális, de „aktív” termélység mint második képsík) egységének tudatosításából azért is volt könnyebb átlépni az ezzel analóg olyan kétsíkú kompozícióba, ahol a dimenziók már különböző szférákhoz tartoztak (a kép és a hang területéhez), mert Eisenstein már a „sík” film területén összegyűjtötte azokat a tapasztalatokat, amelyek a különböző dimenziók, különböző méretek egységbe szervezéséhez elengedhetetlenül szükségesek voltak.

A filmalkotás különböző oldalainak egymáshoz való térbeli-mélységi kapcsolódása ily módon a filmművészeti szintézis része; a filmtér e sajátosságait az alkotás szerves egészének részévé tenni, az e sajátosságokból származó gazdag lehetőségeket kibontakoztatni szintén egy részleges montázsforma feladata.

³⁰ U.o., 443. old. (ford. Berkes Ildikó)

³¹ U.o., 441. old. (ford. Berkes Ildikó)

B) A MONTÁZSPOLIFÓNIA KÉRDÉSEI

Eizenstein *A részvevő természet* hasonló címet viselő utolsó fejezetében fejtette ki a szerves audiovizuális montázzsal kapcsolatos felfogását, egyrészt *Rettegett Iván* című filmjének rendezési tapasztalatai alapján, másrészt a filmművészet történeti fejlődésével kapcsolatos elképzelései s az ehhez szorosan kapcsolódó montázsesztétika további evolúciója belátásának figyelembevételével.

Jeleztük már, hogy Eizenstein a filmművészet esztétikai sajátosságainak jellemzésére a zeneművészet fogalmi rendszerét, terminus technicusait adaptálta. Tudjuk a zenéből, hogy a polifon stílus elvei nem jelentenek mást, mint a különböző szólamok egyenrangú, dallami értékű önállóságát, amelyeket azután valamilyen szerves egységbe kapcsolnak össze.

A filmművészetben ezek a különböző szólamok az eddigiekben már bemutatott részleges montázsformák. Itt új mozzanatként legfeljebb azt jegyezhetném meg, hogy Eizenstein véleménye szerint az eddigi montázsformák mindegyike (tehát az első szakasz montázsformái is!) a montázspolifónia esetén ilyen részleges montázsformának fogható fel. Az attrakciók montázsát említve arról beszélt, hogy az az új szakaszban részleges montázsformaként a montázspolifónia részévé válhat, s ilyen alkalmazása igen érdekes-értékes filmművészeti eredményeket hozhat.

E felfogását Eizenstein a maga kiélezett fogalmazásával a következőképpen fejtette ki:

„Az ‘attrakciók montázsának’ paradox kompozíciója, amely húsz-egynéhány évvel ezelőtt mindössze csak excentrikus ötletnek – ‘élcnék’ – tűnt a színházban, most nemcsak, hogy nem ‘megbotránkoztató’ fogás, hanem az audiovizuális polifónia korlátlan lehetőségei mellett egész egyszerűen kötelező alapja és feltétlenül szükséges előfeltétele bármely olyan audiovizuális jelenet megsterkesztésének, amelyet egy kicsit komolyan vettünk, és a kompozíció szempontjából végig is gondoltunk.”³²

Eizenstein a montázspolifónia fejlődésének több szakaszát tételezte fel, részletesebben azonban csak az első szakasról, a fugaszerű polifonikus montázsról beszélt. Ennek során kiindulásul a zenei fuga sajátosságait vette alapul. A fuga lényege a vezértéma, a dux és az erre felelő válasz (a comes), valamint a duxszal szemben álló ellenpont vagy ellenpontok. Fontos feltétel, hogy az adott fuga tematikus anyaga kizárólag a duxból és az ellenpontból áll. A fuga egyetlen szigorúan kötelező szabálya az, hogy a különböző, de egyenrangú szólamok szerves egésznek alkossanak.

A film esetében e különböző, de egyenrangú szólamok (a részleges montázsformák) szerves egysége megteremtésének a lehetőségét a már bemutatott szinesztézia teszi lehetővé; e lehetőséget felhasználva valósítható meg a montázselv által, hogy egy érzékelési képbe lehessen fogni a különböző területekről, különböző érzékszervekkel nyert benyomásokat.

A részleges montázsformák mint különböző szólamok alkotják az egységet; a magasabb egységbe szervezésnek a módja, a szerves egész létrehozásának az útja a montázselv egy sajátos esetében, montázspolifóniában testet öltő kompozíciós elv, és ennek gyakorlati megvalósítása. A szerves audiovizuális montázsnak a feladata a sokféleség ezen magasabb szerves egységének a megteremtése. Ezáltal emelkedik az audiovizuális film a „harmadik hatalom” rangjára.

Eizenstein e montázs sajátosságának megvilágításához nem elégedett meg a zenéből vett párhuzamokkal, azonosságokkal; szerinte e montázs lényegének megértéséhez fel kell idéznünk az emberi munka kezdeteinél lévő két tevékenységi formát: a vadászatot és a kosár-

³² U.o., 338. old. (ford. Berkes Ildikó)

fonást, illetve a bennük lévő ősi ösztönöket. A fúgaszerű polifonikus montázs sajátosságát is megvilágítandó (amelyet „harmonikus” ellenpontnak is nevezett), a következőket írta a vadászatban és a kosárfonásban is megtalálható ellenpontos szerkezet vonzerejéről:

„Az egyikük az egyes motívumok egységes egészzé történő összefonásának lenyűgöző báját határozza meg és táplálja, a másik pedig azt a vadászszenvedélyt, amellyel az egyes motívumokat üldözzük az egybefonódó hangok rengetegében.”³³

Ezek az ősi ösztönök természetesen nemcsak a montázsellenpontban találhatók meg. Eizenstein részletesen bemutatta, hogy ezek a szenvedélyek hatnak a csomók kötése és kioldása élvezetében (egy amerikai kiadvány szerint 3524 fajta csomót ismerünk); a keresztrejtvények feladása és megfejtése során; a nyomozás iránti vágyban és tevékenységben; de a művészetben is, amit a legkülönbözőbb művészek figyeltek meg. A regény cselekményének bonyolítása is táplálkozik ezekből a forrásokból; Hogarth ebből eredeztette a „szövevény” elvét, Dante az auctor szó etimológiáját a latinban ritkán használt *aveio* igéből származtatta (etimológiailag vitatható módon), azon az alapon, hogy a szó azt jelentette: „a szavakat egymás között összekötni”.

Eizenstein arra is utalt, hogy a fúga is ezeken az ősi ösztönökön alapul; maga a szó etimológiája is érzékelteti ezt a kapcsolatot, a latin *fugo*, *fugere* szóból származik, melynek jelentése: futás, elfutás, üldözés elől menekülni.

Ugyanakkor Eizenstein azt a véleményét is előadta, hogy a montázspolifóniában szerves egységre jutó ellenpont hasonlít az emberi gondolkodásnak arra az ősi stádiumára, amikor az emberi gondolkodás fejlődése a kezdeti szakaszon már túljutott, amikor az ember számára addig különálló egyes jelenségeket egységes egészként érzékelt és értelmezte.

Eizenstein nemcsak teoretikusan foglalkozott a montázspolifónia problémáival, gyakorlati tevékenységében *Rettegett Iván* című filmje rendezése során kísérletezett e montázs megteremtésével.

Eizenstein még 1940 őszén hozzákezdett a *Rettegett Iván* előkészítéséhez. 1941-1942-ben a film irodalmi, majd technikai forgatókönyvén dolgozott. 1943 tavaszán Alma-Atában kezdődött meg a film forgatása, s 1944 végén, már Moszkvában fejeződött be. Eizenstein közben már forgatta a film második részét is (1945 tavaszán rádióelőadásban ismertette a film második részével kapcsolatos elképzelését). E rész 1945 végére szintén elkészült, de azt a szovjet Filmfőigazgatóság 1946 elején betiltotta. A világ a *Rettegett Iván* második részét csak 1958 óta ismeri, a szovjet filmszínházak ekkor mutatták be. Eizenstein a harmadik rész forgatókönyvét is elkészítette; mindhárom rész irodalmi forgatókönyvét a hatvanas évek közepén adták ki a Szovjetunióban.

Eizenstein *A részvevő természet* utolsó fejezetében részletesen foglalkozik a *Rettegett Iván* rendezési tapasztalataival. Elmondja, hogy sokan e film kapcsán arról kezdtek beszélni, hogy ő e film rendezésében felhagyott a montázssal, mások pedig nem is tartották filmnek. E véleményekkel vitatkozva fejtette ki Eizenstein, hogy ezek a filmteoretikusok nem tartottak lépést sem a filmtörténet fejlődésével, sem a montázsesztétika általa is megvilágított evolúciójával.

Eizenstein ezt a filmjét határozott előrelépésnek tartotta a montázsesztétika fejlődésében, kimutatta, hogy e film a *Patyomkin páncélos* bizonyos kezdeti hagyományait (mindenekelőtt a „kód-szimfóniát”) folytatta; a némafilm nyílt ellenpontos rendszere helyett zárt ellenpontos rendszert valósított meg: a fúgaszerű polifonikus montázst. Elemezte, hogy figyelemre méltó

³³ U.o., 303. old. (ford. Berkes Ildikó)

hasonlóság van e film és Csehov színdarabjai között, mindenekelőtt a szereplő személyek arculatának pszichológiai megrajzolásában.

Mindezt bizonyítandó Eisenstein különösen a *Patyomkin páncélos* „Vakulincsuk gyászolása” és a *Rettegett Iván* „Eskü Anasztázia koporsója felett” részének részletes és alapos összehasonlító elemzését végezte el kiválóan és meggyőzően.

Eisenstein a *Rettegett Iván* elemzése során megmutatta, hogy a fűga valamennyi lényegi sajátossága (a téma, a dux stb.) megtalálható a filmben. E sajátosságok következtében lehet a *Rettegett Iván* montázmegoldását fűgaszerű polifonikus montáznak nevezni, amelyet Eisenstein a következőképpen jellemzett:

„...ahhoz, hogy egy szólamban legyen a zene (vagy a kórus) és a közeg, az szükséges, hogy a fény és az árnyékok összjátékának tonális képe annak a hangközegnek a hangszínét, dallamát és ritmusát ismételje meg, amely aztán az egész filmi teret át fogja hatni.

És főként az szükséges, hogy a színész játékától kezdve egészen a ruha redőinek játékáig minden egyformán elmerüljön annak az egységes és mindent meghatározó érzelmenek a hangáradatában, amely az egész sokrétű kompozíció polifóniájának alapját képezi.”³⁴

C) A MONTÁZSSZIMFÓNIA KÉRDÉSEI

Eisenstein alkotó tevékenysége a fűgaszerű polifonikus montázs elméletének és gyakorlatának megteremtésével maradt abba. Ugyanakkor több megjegyzésével találkozhatunk, amelyek arra utalnak, hogy a montázsesztétika evolúciójának nem ez az utolsó szakasza. Ezek a megjegyzések annyira fontosak és lényegre mutatóak, hogy általuk rekonstruálni tudjuk Eisenstein nézeteinek fejlődését.

A *részvevő természet* című írásának egyik lábjegyzetében a következőket írta a montázspolifónia fejlődésével kapcsolatban: „Talán itt ugyanolyan evolúciós változás megy végbe, mint a zene történetében, amikor a polifon stílus elveit a harmonikus stílus váltotta fel.”³⁵

Ha elgondolkodunk e fogalmazás terminológiai problémáin, összevetjük az eddig elemzettekkel, illetve Eisenstein e gondolkörbe tartozó más megjegyzéseivel, akkor a következőket mondhatjuk.

A fűgaszerű polifonikus montázs vagy a „harmonikus” ellenpont fejlődésének iránya minden bizonnyal az, hogy a harmonikus jelző idézőjelét feloldjuk, aminek következtében az egyes szólamok ellenpontjellege is megszűnik, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ezzel feladják önállóságukat; ez a folyamat pedig nem más – továbbra is a zene terminusait használva –, mint a szimfónia kialakulása. A montázspolifónia így tehát bizonyos evolúciós szakaszon (vagy szakaszokon) montázsszimfóniává alakul át.

Eisenstein számtalan kijelentését nem lehet másként értelmezni, csak a montázsszimfónia körülírásaként, illetve maga is nemegyszer kijelentette, hogy a montázs fejlődése a harmonikus, a szimfonikus stílus irányába tart.

A *színesfilm* című tanulmányában a minket érdeklő kérdésekről a következőket írta:

„Pontosan ugyanígy a filmalkotás kifejező egészének sem az egyes területek kölcsönös megsértésére kell épülnie, hogy mások javára ‘semlegesítsék’ őket, hanem arra, hogy értelmes módon, a kellő pillanatban éppen azok a kifejezőeszközök lépjenek előtérbe, amelyeken

³⁴ U.o., 341. old. (ford. Berkes Ildikó)

³⁵ U.o., 323. old. (ford. Berkes Ildikó)

keresztül az adott pillanatban a legteljesebben fejeződik ki az az elem, amely az adott körülmények között a mű tartalmának, mondanivalójának, témájának és eszméjének feltárásához vezet.”³⁶

Mi más lenne ez, mint a filmalkotás szimfónia-felfogása?

A fentiek fényében egyúttal azt is láthatjuk, hogy a filmalkotás szintézis voltában rejlő kimeríthetetlen lehetőségek a montázsszimfónia esetén teljesezhetnek ki.

A montázsszintézis evolúciójában ezzel nincs tovább előrehaladási lehetőség; ami nem azt jelenti, hogy a montázskombinációk ezzel egyszer és mindenkorra kimerültek. A montázsszintézis és az őket összekapcsoló elvek vertikális és horizontális evolúciójának mozgása áttevődik a részleges montázsszintézis egymáshoz való viszonyának végtelen és az őket egységbe kapcsoló elveknek szinte kimeríthetetlen kombinációs variációiba.

A montázsszintézis eizensteini evolúciójának ismertetését ezzel be is fejezhetném. Az alapvető problémára szeretnék még utalni; arra, hogy a montázsszintézis értelmében felfogott montázs nem szűnhet meg, nem adhatja át a helyét semminek, csak – ahogy a fentiekben láttuk – a megjelenési formáit (a részleges montázsszintéziseket) változtathatja.

Eisenstein ezt az intelmet a következőképpen fogalmazta meg:

„És az audiovizuális polifóniának kitartóan kerülnie kell az összeolvadásnak azt a fokát, ahol már végképp, teljesen és véglegesen eltűnik összetevő vonásainak minden körvonala.”³⁷

Ez a figyelmeztetés filozófiailag megfogalmazva úgy hangzik, hogy a dolgokban, jelenségekben (így a filmalkotásban is) mindig vannak különbségek, ellentétes oldalak, ellentmondások, amelyek egybeesése nem valósítható meg.

Másként megfogalmazva ez azt jelenti, hogy abszolút nyugalom, ahol ne lenne mozgás – nincs, illetve, ahol nincs mozgás, ahol az ellentétek egybeesnek, ott nincs létezés, ott nincs élet, így nincs filmalkotás sem.

A RÉSZVEVŐ TERMÉSZET

A fentiekben láttuk azt, hogy a filmalkotás különböző oldalainak összemérhetőségét a mindegyikben közös mozgás teszi lehetővé; egységes érzéki képzetté a színesztézia révén válnak.

A mozgásban és a színesztéziában is kifejeződő viszonyok mélyén a természeti, társadalmi, művészi folyamatok egységét kifejező, alapvetően közös törvényszerűségek húzódnak meg. Ezt a lényegi összefüggést, amely a létezők minden területén megtalálható, s ennek a művészetre, filmművészetre való sajátos adaptálását – azaz annak megmutatását, hogy a filmalkotás hogyan válik kifejezőjévé ennek a mindent átfogó törvényszerűségnek – nevezte Eisenstein részvevő természetnek. Ez egyúttal az Eisenstein által megtalált – a Bevezetőben idézett – „végső egység” lényege is.

Az emberi személyiség – aki munkájával átalakítja a természetet, teremtő tevékenységével létrehozza a különböző művészeti ágak alkotásait, s ebben a folyamatban saját lényegét tárgyiasítja el – maga is természeti és társadalmi produktum, benne is azok az általános törvények munkálnak, amelyek áthatják az egész világegyetemet, de egyúttal tevékenységével a törvényszerűségek új sorát hozza létre, a legszélesebb értelemben vett társadalmi törvényekét, melyekhez hozzátartoznak a művészeteket konstituáló törvények is. Ennek következtében belső egység van egyrészt az ember és a természet, másrészt az ember és a művészet

³⁶ U.o., 580. old. (ford. Berkes Ildikó)

³⁷ U.o., 423. old. (ford. Berkes Ildikó)

között; ez az egység a társadalomban, a társadalom fejlődésének következtében valósul meg, s az egység centrumában az alkotó, a tevékenykedő társadalmi ember áll, aki összefüggést, kapcsolatot teremt a természet-társadalom és a művészet között, megteremti ezzel azt, hogy a természet-társadalom törvényei részt vesznek nemcsak az ember formálásában, hanem – az ember természete által – a művészet lényegi természetének alakításában is.

Eizenstein az ember közvetítő szerepét, azt, hogy az embert is létrehozó és lényegét kitevő természeti és társadalmi törvények a művészet meghatározói is, nemegyszer hangsúlyozta, elméleti tevékenységének alapjává tette. *A részvevő természet* utolsó fejezetében a következőket írta ezzel kapcsolatban:

„És ismét meggyőződünk arról, hogy a művészetben azok a módszerek az igazán elevenek és életrevalóak, amelyek az ember gondolkodásának és viselkedésének menetét veszik mintául, és pedig nemcsak a szűzsé és az ábrázolás szempontjából, hanem – semmivel sem kisebb mértékben – a szerkezet, a kompozíció és általában a forma felépítésének törvényei terén is.”³⁸

Eizenstein *A részvevő természetben* megfogalmazott álláspontja Puskinnal is polemizált, aki egyik versében – amelyet Eizenstein e műve utolsó fejezetének mottójául választott – így írt:

„Síromnál ifjú élet árja csapongjon, és örökre friss varázssal ragyogjon reája a részvétlen természet is.”³⁹

Ugyanakkor van a természet és a művészetet létrehozó társadalmi ember kölcsönhatásának más (ellenkező) iránya is; az ember, amikor átalakítja a természetet (s ennek sajátos szférája a valóság esztétikai elsajátítása is), elemberekesíti azt, saját – emberi – lényegét objektivizálja benne. Csak ezáltal érthető meg a természet-ember-művészet viszonyának az a lehetősége, hogy minden jelentős műalkotásnak sajátossága: a művekben szereplő, személyeket körülvevő környezet, táj stb. az emberi viszonyok, az emberi érzelmek kifejezésének szférájává válik, az ember világgal való harmonikus (vagy e harmóniát zavaró, akadályozó) kapcsolatainak megfogalmazásává.

Eizenstein a természet és a filmművészet e viszonyát a következőképpen fogalmazta meg:

„Arról az esetről van szó, amikor a kép zenébe megy át.

Az a belső, ‘plasztikus zene’ ez, amelyet a némafilm szakaszában maga a film plasztikus kompozíciója hordozott. Ez a feladat leggyakrabban a tájképre hárult. És az ilyen emocionális tájképet, amely a filmben a zenei komponens szerepét játssza, nevezem én ‘részvevő természetnek’.”⁴⁰

Eizenstein csodálatraméltóan széles művészettörténeti, képzőművészeti tudással bizonyította (felhasználva a németalföldi táj- és csendéletfestésztől a kínai és japán festészetig minden fontos anyagot), hogy az ember és a természet kölcsönös meghatározottsága a művészetek szférájában, így a filmalkotásban is, napról napra megvalósul, hogy „...a valóban érzelmi tájkép csodájában teljes egységet láttunk abban, hogy a természet és az ember temperaméntuma teljes kicsorduló gazdagságában, kölcsönösen egymásba hatol.”⁴¹

Elméletileg megfogalmazva az itt jelzett problémákat: Eizenstein a természet-alkotó személyiség-művészet közösségén végső fokon azt értette, és a részvevő természet terminusával azt kívánta rögzíteni, hogy egyedül a művészeti alkotásban (általánosabban az esztétikumban) valósul meg, érvényes a szubjektum-objektum azonossága. Hegel óta ez az esztétika tudomá-

³⁸ U.o., 313. old. (ford. Berkes Ildikó)

³⁹ U.o., 251. old. (ford. Berkes Ildikó)

⁴⁰ U.o., 251. old. (ford. Berkes Ildikó)

⁴¹ U.o., 396. old. (ford. Berkes Ildikó)

nyának egyik alapvető tétele, a marxista esztétikának is ma már egyik kiindulópontja, amelyet Eizenstein széles művészeti anyag elemzésén keresztül sajátosan tárt fel, és a filmművészet területén alkotóan alkalmazott.

Eizenstein a részvevő természet koncepciójának létrehozásához – azaz a szubjektum-objektum művészetbeni azonosságának belátásához – azért jutott el, mert tudományos világnézettel s ebből fakadó egységes világlátással rendelkezett; gazdagon gyümölcsöztette nemcsak a legkülönbözőbb korok kultúráinak, művészeti fejlődésének értékeit, hanem – bátran kilépve a kultúra, a művészetek szférájából – a legkülönbözőbb tudományok legújabb eredményeit is fel tudta használni hipotézisének megfogalmazására és állításának igazolására.

Eizenstein a részvevő természet koncepciójában megfogalmazott belátását igyekezett a filmművészet sajátos problémáiban érvényesíteni.

A „szépség törvényei szerint” termelő ember, az alkotóművész a természet és a művészet közötti közvetítést a társadalomban gazdagon, sokoldalúan, változatosan – az anyagi termelőtevékenység területét a magasrendű szellemi, művészi alkotótevékenységgel összekapcsolva – végzi. Ez utóbbiban kitüntetett szerepe van a kompozíciónak. A legalapvetőbb kompozíciós törvények ugyanis biztosítják a természet – sok közvetítésen keresztül, az alkotóművész által megvalósított – részvételét a művek felépítésében.

Ezért foglalkozott Eizenstein olyan alaposan a filmművészet kompozíciós problémáival, a kompozíciós elveket konkrétan megvalósító montázsformák sajátosságaival, jövőbeni fejlődésükkel. Ennek során kidolgozta a montázskompozíció teljes és befejezett elméletét, felhasználva a zeneművészet terminus technicusait. Mindennek módszertani jelentőségét nem lehet a filmtudományban túlbecsülni.

Eizenstein általános filozófiai koncepciójának keretében válik világossá és megalapozottá – amelynek filmművészeti adaptálását jelenti a részvevő természet fogalma –, hogy a montázselv nem más, mint a – minden létezőben jelen lévő – dialektika törvényszerűségeinek sajátos megvalósulása, és hogy az egyes konkrét montázsformák, majd a részleges montázsformák nem mások, mint a kompozíció különböző formáinak testet öltései. A kompozíció ilyen értelmezése és gyakorlati megvalósítása biztosítja a részvevő természet hatalmát, hozza létre az Eizenstein felfogásában oly fontos szerepet játszó organikus műalkotásokat.

Eizenstein sokat foglalkozott az organikus jelleg mibenlétével; felvázolta ennek különböző formáit az alkotó világnézete, a művek felépítése és a valóság bonyolult összefüggése vonatkozásában. Ezeknek a problémáknak a kifejtése ugyanakkor a filmművészeti tükrözés legáltalánosabb sajátosságainak megvilágítását is jelentette. Eizenstein a filmművészeti tükrözést nem a valóság passzív visszatükrözéseként fogta fel, hanem olyan aktív folyamatként, amelyben a rendezői tudatosságnak, a művész világnézetének alapvető fontossága van. A montázselv és a konkrét montázsformák ily módon a kettős meghatározottság követelményét testesítették meg: a valóság tudományos igényű feltárását magasfokú rendezői tudatosság, a valóság mozgástendenciáiba való tudatos alkotói beavatkozás útján. Eizenstein egész rendezői alapállására meghatározó volt, hogy a pártosságot és a tudományos objektivitást – amelyek nem állnak szemben egymással, sőt kölcsönösen feltételezik egymást – az organikus műalkotás attribútumainak tekintette.

A filmművészeti tükrözés kapcsán kell megjegyeznem azt a tényt, hogy bár Eizenstein tisztában volt a filmkép alapját képező fénykép tulajdonságaival, nem foglalkozott elméletileg azzal a kérdéssel, hogy mi az esztétikai jelentősége a filmművészeti tükrözésben a filmkép fényképszerű sajátosságainak. Mentségére legyen mondván, hogy a filmművészet történeti fejlődése a második világháború végéig (az olasz neorealizmus megszületéséig) nem követelte a fényképszerűségnek mint sajátos filmesztétikai specifikumnak a hangsúlyozását. A

filmművészeti fejlődés következő fázisa igényelte a fényképszerűség esztétikai jelentőségének tudatosítását és hangsúlyozását; ezt a feladatot végezte el André Bazin a maga filmelméleti koncepciójának megteremtésével, egyúttal igazolta Eizensteinnek azt a belátását is, hogy a filmművészet sajátzerűsége a filmtörténeti folyamat előrehaladásában változik, gazdagodik.

Eizenstein a filmművészeti mimézis legáltalánosabb sajátosságaival együtt a filmművészet katartikus hatásának mibenlétét is vizsgálta. A katarzis értelmezése is mutatja a „részvevő természet” koncepciójának termékeny voltát; a műalkotás katartikus hatása ugyanis eszerint azon alapszik, hogy a befogadóban tudatosodik az objektum-szubjektum azonossága, az hogy: „egy ütemre lépünk a természettel és a történelemmel, ...maga ez az érzés alkotja az élmények pátoszának az alapját.”⁴² Eizenstein a katarzis értelmezése kapcsán megmutatta, hogy a társadalmi fejlődés hosszú szakaszán a harmónia elérésének az alapja a természettel való összeolvadás volt, majd ennek magasabb fokaként jött létre a közösséggel, az osztállyal, az ezt képviselő hőssel való összeolvadás, amely pátoszként válik alapjává a műalkotás katartikus hatásának.

A pátosz értelmezése és a filmművészetben való ábrázolása először a *Patyomkin páncélos* rendezése során vetődött fel Eizenstein számára. E film kapcsán azonban úgy vélte, hogy maga a téma természete adta a lehetőséget, illetve igényelte a patetikus kompozíciót. Ezért a *Régi és újban* (különösen a tejszeparátor képsorában, ahol a téma önmagában nem igényelt pátoszt) újra kísérletezett a patetikus kompozícióval.

Ilyen rendezési tapasztalatok után kezdte Eizenstein a pátoszt elméletileg vizsgálni. Elméleti fejlődésének már első szakaszában kezdett a patetikus (eksztatikus) átélés általános problémájával foglalkozni, alaposan tanulmányozta azokat az irodalmi műveket (különösen Zola és Whitman műveit), melyeknek nagy a patetikus hatása. Ekkor különösen nagy figyelmet szentelt annak az eksztázisnak, amelyet a fiziológiai hatás vált ki a nézőből.

Elméleti fejlődésének második szakaszában a pátosz problémáját általánosabban, a „részvevő természet” koncepciójának összetevőjeként kezdte vizsgálni. Ekkor fogalmazta meg alapgondolatát: ha a pszichológiai eksztázis „önmagunkból való kikelést” jelent, „átmenetet egy újabb állapotba”, akkor az ezt kifejező patetikus kompozíció nem más, mint a dialektika azon törvényszerűségeinek művészi megvalósítása, hogy a mennyiségi változások – „ugrás” által – minőségi változásokba csapnak át, s egy ideig – ebben az új minőségben – az ellentétek egy-egyben vannak. A patetikus kompozíció a műalkotás megteremtése során a maga specifikus kompozíciós fogásaival (a montázselselvvel, és a részleges montázsformákkal) ezt a dialektikus törvényt valósítja meg sajátosan, a művészet szférájába adaptálva, a műalkotásban ábrázolt világ folyamatait abban az állapotban ragadja meg és fejezi ki, amikor ezek a folyamatok a mennyiségi változásból minőségi változásba csapnak át. Attól függően, hogy milyen ennek az új minőségbe való ugrásnak a természete, az ezt kifejező és megvalósító patetikus kompozíció is különböző formákban ölt testet.

A katarzis-elmélet, az ennek alapját képező pátosz, s az ezt megvalósító patetikus kompozíció ily módon Eizensteinnél – a „részvevő természet” koncepciójának részeként – egy sajátos, filmművészetre adaptált, de mégis általános értelmezést nyert, amely teljesen összhangban van Eizenstein montázs-elméletével, a montázs esztétikai evolúciójával kapcsolatos álláspontjával. (Ez a katarzis-elmélet mintha felülemelkedne az arisztotelészi katarzis és a brechti elidegenítési effektus egymást kizáró antinómiáján. Tudomásom szerint Eizenstein katarzisz-felfogását részletesebben – különösen Arisztotelész és Brecht koncepcióinak fényében – senki nem vizsgálta meg.)

⁴² U.o., 249-250. old. (ford. Berkes Ildikó)

Az Eisenstein által értelmezett pátosznak nincs semmi köze a művész szubjektivista módon eltorzított világnézeti prekonceptiójához, a rossz értelemben vett irányzatossághoz, a forradalmi romantika, a pozitív hős dogmatikus felfogásához. Eisenstein pátosza abból a belátásból származott, hogy a világtörténeti folyamat mozgása az öntudatosodott tömegek harca következtében progresszív folyamat; s az e harcban elszenvetett vereségek, visszaesések is – ha a tömegek tanulnak, tapasztalatokat szereznek e vereségek során – a pátosz forrásai lehetnek. A művészet azáltal, hogy tudatosítja e világtörténeti folyamat mozgását (sikereit és veréseit egyaránt), hordozójává és egyik eszközévé válik az itt születő ellentmondások megoldásának.

Visszatérve a „részvevő természet” koncepciójához, első benyomásra úgy tűnhet, hogy Eisenstein a mindent átható, közös törvényszerűségek keresésében többször különös következtetésekre jutott. Így pl. kimutatta, hogy mivel az eksztatikus „robbanás” képezi a műalkotás patetikus hatását, az eksztatikus kompozíció és a lépcsőzetes rakéta elve azonos törvényszerűségeken nyugszik, nem abban az értelemben, hogy a rakétát a patetikus kompozíció sajátosságai alapján szerkesztik meg, hanem abban, hogy „...ezeken az egymástól annyira távol eső területeken – mindegyikben a maga módján – ugyanazok a törvényszerűségek hatnak.”⁴³

Ez a példa talán jó alkalom annak megvilágítására, hogy mit értett Eisenstein a következőkön: „Bizonyos törvényszerűségek keresése a látszólag összefüggéstelen jelenségek kapcsolatának megragadásával – ez a jelen tanulmány szerzőjének nagy szenvedélye,”⁴⁴

Eisenstein elméleti főművének *A részvevő természetnek*, az elején, ajánlás helyett, Puskin idézi:

„A hangokat megöltem s mint merev
Holttetemet boncoltam
a zenét.

Kiszámítottam algebrával a
Harmóniát...”

(Puskin: Mozart és Salieri
Ford.: Gáspár Endre)

Eisenstein Salierinek ajánlotta *A részvevő természetet*. Salieri, mint merev holttetemet boncolta a zenét. Eisenstein feltette a kérdést, hogy miért kellett Salierinek ezt tennie?

„És mindez azért, mert még nem volt... film, mert még nem létezett az az egyetlen művészet, amely lehetőséget adott arra, hogy anélkül, hogy kioltanánk életét, megölnénk hangzásait és a holttetem megmerevedett mozdulatlanságára kárhoztatnánk, a dinamika és a mozarti életöröm feltételei között lessük meg és tanulmányozzuk nemcsak algebráját és geometriáját, hanem integráljait és differenciáljait, amelyek nélkül a film szintjén már nem boldogulhat a művész.

Ez az első, amiért nem félek Salieri emlékének ajánlani ezt a könyvet.

A másik pedig az, hogy akármennyi maróan gúnyos mérget zúdítsanak is rám, amikor magam alkotok, messze hajítom a pokolba el 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, és az ifjúságot sem lehet nevelni.”⁴⁵

⁴³ U.o., 187. oldaltól.

⁴⁴ U.o., 381. old. (ford. Berkes Ildikó)

⁴⁵ U.o., 33-34. old. (ford. Berkes Ildikó)

Eisensteinnek ezt a szenvedélyét, rendezői és filmteoretikusi magatartását sokan nem értették meg, gondolatait félremagyarázták, rendezői törekvéseit nemegyszer lehetetlenné tették, sokszor gumitömlővel zúdítták reá a „gúnyos mérget”.

Ugyanakkor azt is meg kell említenem, hogy Eisensteinnek ezt a szenvedélyét a konkrét történeti szituáció csak tovább fokozta. Ezt a történeti szituációt két aspektusban is jelezni kell. Az egyik a filmművészet történeti helyzete. Eisenstein a filmművészet történeti fejlődésének viszonylag kezdeti szakaszán tevékenykedett, ezért nem volt elég filmtörténeti tapasztalata a filmalkotás esztétikai lényegének sokoldalúbb elméleti általánosításához, melynek következtében a filmművészet fejlődésének jövőbeni útját sok vonatkozásban csak elméleti hipotézisekben tudta felvázolni.

A másik aspektus a Szovjetunió második világháború utáni elszigeteltsége, a dogmatikus kultúrpolitika hibái. Egy békésebb világban Eisenstein ismerhette volna az olasz neorealizmus indulását (pl. Rossellini Róma nyílt városát, Visconti Megszállottságát stb.); a szocialista építés kultúrpolitikai torzulásai nélkül saját alkotói elképzeléséből a gyakorlatban többet valósíthatott volna meg, nem kényszerült volna arra, hogy tervei egy részét csak elméleti hipotézisek szintjén vázolja fel.

Ezek a tényezők az elmélet előtérbe kerülését külön is indokoltá tették.

Eisenstein elméleti tevékenységében különösen azt a belátást, hogy a természet legáltalánosabb törvényei egyúttal a művészet legáltalánosabb törvényei is, tehát éppen a „részvevő természet” koncepcióját fogadták sokan értetlenül. Eisenstein velük polemizálva mutatta meg, hogy ez a koncepció nem azt jelenti, hogy a természet és a művészet alkotásai azonosak lennének egymással, hogy a műalkotások kifejezőeszközei és stílussajátosságai egymástól nem különböznenek.

Eisenstein rámutatott arra, hogy a természet-ember-művészet közös sajátosságai a legáltalánosabb, a létezők alapját képező folyamatokban, a dolgok belső felépítésének, szerkezetének törvényszerűségeiben öltenek testet.

Itt kritikusan legfeljebb azt tehetjük szóvá, hogy elméletileg kellően nem világította meg a társadalom közvetítő voltát, a társadalomban is jelenlévő egységet s ezen közös törvényszerűségek specifikus megjelenését. Ugyanakkor azt is jelezni kell, hogy filmjeinek vizsgálata egyértelműen bizonyítja: az általa előadott „végső egység eszméje” egyértelműen a társadalmi-történeti folyamatokban lévő egységet, az ellentmondások összetartozását, a különböző oldalak (osztályok harca, nemzetek küzdelme stb.) csak ezen egységen (a világ társadalmi-történeti folyamatainak egységén) belül való értelmezhetőségét jelentette. Eisenstein egyetlen témája az ily módon „megtalált ‘egység’ végső eszméjének megtestesítése” volt.

Ezek a társadalomban is benne rejlő és általa közvetített közös sajátosságok az alkotóművész számára nemcsak lehetővé, hanem szükségessé is teszik, hogy ezt az egységet, ezeket a közös törvényszerűségeket a művészet szférájában csak a művészetre jellemző minőségként, sajátosan, a különböző stílusok, formai-kifejezésbeli eszközök gazdag arzenáljával keltse életre. Ennek az utóbbinak az igazolására Eisenstein – többek között – összehasonlította a *Patyomkin páncélost* és a *Csapajevet*; megmutatta, hogy bár mindkettő a patetikus kompozíció elve alapján építkezett, ezért szerkezeti törvényszerűségeik azonosak, de stílussajátosságaik különbözőek.

*

Eisenstein nemcsak filmrendezőként, hanem teoretikusként is bizonyosságot tett arról, hogy enciklopédikus tudással, a marxista filozófia és esztétika mély megértésével, alkotó alkalmazásával eredeti gondolkodóként volt képes vizsgálni a művészetek problémáit, a filmművészet

elméleti és gyakorlati kérdéseit; ennek során meggyőzően bizonyította filozófiai koncepciójának, esztétikai-filmesztétikai nézeteinek igazságát.

Ezzel nem azt akarom állítani, hogy elméleti munkásságával megoldotta a filmelmélet, a filmesztétika valamennyi megfejtésre és kidolgozására váró kérdését, csak azt, hogy elméleti eredményei, kutatásának módja és iránya eleddig – tévedéseivel, vitatható állításaival együtt is – a legjelentősebb hozzájárulás a marxista filmtudomány megteremtéséhez. Ezzel a filmtudománynak olyan szilárd elméleti alapját teremtette meg, amelyre az utána jövő nemzedékek is bátran építhettek, s ma is építhetnek.

Túlzás nélkül elmondhatjuk Eizensteinről azt – s ezzel tanulmányomat be is fejezhetem –, amit ő írt a teremő Emberről *A részvevő természet* utolsó soraiban:

„És az alkotó és teremő Ember nagyságát dicsőítő nagy művészetek halhatatlan lényegének az a megdönthetetlen záloga, hogy saját emberi természetünk, mely az emberiség legjobbjainak nagy történelmi tettében vesz részt, nem közömbös.”⁴⁶

Eizenstein egyike volt azoknak a tudós művészeknek, akik a legtöbbet tették azért, hogy mind több ember mondhasa el a fentieket saját természetéről!

(1965-1985)

⁴⁶ U.o., 432. old. (ford. Berkes Ildikó)

EIZENSTEIN: BEZSIN RÉTJE

Különös dolog olyan filmről írni, amely ugyan két változatban is (majdnem) elkészült, de ma már nem létezik; s csak a véletlennek köszönhető, hogy az utókor számára több száz kép mégis fennmaradt belőle.

Ez a szomorúan paradox helyzet határozza meg e tanulmány jellegét is: az itt felhasznált anyag döntő többsége írás (legyen az akár irodalmi, akár elméleti jellegű), s csak szavakkal tudósít, nem is elsősorban magáról a műről, hanem a rendező szándékáról, a film keletkezésének, sorsa alakulásának, pusztulásának körülményeiről. A film mindkét változatáról szóló visszaemlékezések is lényegében ilyenek, bár itt kétségtelenül – ugyan más közegen keresztül – maguk a művek szólnak hozzánk. S mindezt a néhány száz kép, s a későbbiekben ezekből készült fotófilm köteles hitelesíteni, vagy megcáfolni...

ELŐZMÉNYEK

1932. szeptember 3-án Észak-Ural Geraszimovka nevű falujában az apja megölte Pavlik Morozov pionírt, mert az a községi szovjet elnökének elmondta, hogy az apja a bujdosó kulákokkal kapcsolatot tart és segítségükre van. A tragikus esemény az egész Szovjetunióban nagy felháborodást keltett, a sajtó, a rádió részletesen beszámolt róla, majd irodalmi-művészi témává vált. (Így pl. Sztjepan Scsipacsov *Poéma Pavlikról* címmel verset írt róla.)

1934-ben a Komszomol Központi Bizottsága azt javasolta Alekszandr Rzsesevszkijnek (1903-1967), hogy filmforgatókönyvet írjon Pavlikról. Rzsesevszkij ekkor már ismert forgatókönyvíró volt, az „emocionális forgatókönyv” egyik prófétája; több filmet írt (Pudovkin: *Egyszerű eset*, 1929-1932; Sengelaja: *Huszonhat bakui komisszár*, 1932-1933), de ezek nem voltak sikeresek, s így már ekkor elterjedt róla az a hír, hogy szerencsétlenséget hoz a rendezőkre.

Rzsesevszkij a Pavlik Morozov történetéből merített konfliktust összekapcsolta a Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* című novellafüzérében levő *Bezsin rétje* eseményeivel, s a kettő egybeolvasztásával kívánta szándékát megvalósítani. Rzsesevszkijnek az volt a célja, hogy megmutassa, milyen nagy forradalmi változások mentek végbe a kollektivizálással az orosz faluban, hogy a falu régi magántulajdonosi rendjét és az ehhez kapcsolódó szegénységet, a szellemi sivárságot, a vallásosságot, a kegyetlen erkölcsi normákat szembeállítsa az új renddel, amely a kollektív minta, a fejlett mezőgazdasági technika, az iskolák, a bölcsődék-óvodák stb. jótéteményeinek következtében emberi életet biztosít a falusi emberek számára.

A film eseményei nem az Uralban, hanem Közép-Oroszországban, Turgenyev volt falujának Bezsin rétje nevezetű kolhozában játszódtak; Rzsesevszkij Turgenyev elbeszéléséből hosszú részeket adaptált a régi és az új élet kontrasztjának bemutatására.

Rzsesevszkij forgatókönyvében a mesét a következőképpen alakította: A kulákok arra készülnek, hogy felgyűjtsák a falusi szovjet épületét és a beérett gabonátáblákat. Sztjopka pionír – miután kihallgatja a náluk lefolytatott éjszakai beszélgetést, ahol a kulákok tervük végrehajtásáról tárgyalnak – mindezt elmondja a kolhoz elnökének, ezek után a kulákokat és Sztjopka apját letartóztatják, de azok a városi börtönbe kísérés közben az úton megszöknek, éjszaka visszajönnek a faluba, s a kis Sztjopkát, aki az őrtoronyban őrzi a gabonát, az apja lelövi. Sztjopka a kolhoz politikai osztálya vezetőjének a kezében, barátaitól, a kolhozban levő úttörőktől körülvéve hal meg.

Rzsesevskij ezt a főszálat a legkülönbözőbb epizódokkal egészítette ki: a letartóztatott kulákokat először a parasztok akarják megölni, s miután ezt a falusi szovjet elnöke megakadályozza, a parasztok elfoglalják a templomot, amit klubba alakítottak át. A szerző egy sor „termelési” eseménnyel (gyűlés az aratás előtt, a traktorok felvonulása, szénakaszálás stb.), valamint Turgenyev novellája alapján készítendő jelenetekkel igyekezett fokozni a régi és az új szembeállítását.

Bár Rzsesevskij nem törekedett a konfliktus alapos pszichológiai és erkölcsi motivációjára, az apát mégsem kulákként vagy a kolhoz ellenségeinek tudatos és közvetlen segítőjeként ábrázolta; az apa szellemi elmaradottságban, vallásosságban, az újjal szembeni teljes érzéketlenségben élő szegényparaszt, aki nem akart belépni a kolhozba, kegyetlenül bánt családjával (a feleségét úgy megverte, hogy az belehalt). A fiához való viszonyát a Bibliából vett erkölcsi intelmekkel külön is próbálta igazolni: „Amikor a Mi Urunk mindenekelőtt megteremtette az eget, a vizet, a földet és majd olyan embereket is, mint mi vagyunk teveled, kedves fiacskám, ő azt mondta: telepedjete le és szaporodjatok, de ha valamikor a tulajdon gyermek elárulja saját apját – öld meg őt, akár a kutyát.”

Sztyopka ábrázolásából is hiányzott minden konkrét vonás; Rzsesevskij számára a gyermek az újnak a szimbóluma volt, amit Sztyopka halálakor a kolhoz politikai osztályának vezetője fogalmazott meg: „Tarts ki, korunk kis hőse, mi győzünk, szétzúzzuk őket.”⁴⁷

A BEZSIN RÉTJE ELSŐ EIZENSTEINI VÁLTOZATA

Nem tudjuk, hogy Rzsesevskij kifejezetten Eizenstein számára írta-e a forgatókönyvet vagy sem. Az azonban egyáltalán nem véletlen, hogy Eizenstein vállalkozott annak megfilmesítésére. Amerikai útja végén, visszatérve a Szovjetunióba, 1932-ben publikálta Eizenstein *Tessék!* című tanulmányát. E tanulmányban összegezte amerikai útjának elméleti tanulságait, többek között Dreiser *Amerikai tragédia* című regényének megfilmesítésére készített forgatókönyvének a tapasztalatait elemezve. A forgatókönyv alapján – amelynek főszereplője a polgári társadalom által tragikus bukásra kényszerített fiatalember – beszélt arról Eizenstein, hogy az amerikai ifjú pandantjára filmet akar készíteni a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” témájára. Pavlik Morozov tragikus története jó alkalomnak kínálkozott e törekvése megvalósítására.

Ugyanakkor ez a konfliktus alkalmas volt a társadalom ellentmondásokban fejlődő történetének vizsgálatára is, ami Eizensteint rendkívül érdekelte. Választásában minden bizonnyal az a személyes mozzanat is szerepet játszott, hogy Eizenstein és az apja közötti viszony is hasonlóan alakult, a forradalomban a barikád ellenkező oldalán harcoltak (egyes polgári Eizenstein-kutatók, pl. Marie Seton, ezt a mozzanatot abszolutizálják, Eizenstein egész művészi tevékenységét ebből a freudi komplexusból igyekeznek levezetni).

Mielőtt Eizenstein *Bezsin rétével* kapcsolatos tevékenységét vázolnám, egy fontos tényezőről kell még szólni: hogyan ítélték meg Eizenstein személyét, tevékenységének politikai vonatkozásait a harmincas években, a Szovjetunióban.

Ezt kellően megvilágítja az a tény, hogy Eizensteinről amerikai útja alatt azt kezdték terjeszteni, hogy disszidált; e híreszteléseknek Sztálin is hitelt adott (ismeretes Sztálin és Upton Sinclair távirat-, illetve levélváltása, amelyből ez kiderül).

⁴⁷ A. Rzsesevskij: *Bezsin lug.* (Filmforgatókönyv.) Kinofotoizdat, 1936.

Miután Eizenstein – e rágalmakat is megcáfolandó – visszatért a Szovjetunióba, közte és a filmművészet közvetlen irányítói között ellenszenv alakult ki. Ennek következtében Eizenstein forgatókönyv-javaslatait hosszabb időn keresztül nem fogadták el; a szovjet filmművészet 15. évfordulójának ünneplése alkalmából a kitüntetések során érdemtelenül mellőzték, amiről Eizenstein a maga módján és a körülmények engedte keretek között nyilvánosan beszélt:

„Olyasmit szeretnék érinteni, amiről senki sem beszél nyíltan, és ami mégis mindenkit zavar... A kormány által bejelentett és kiosztott díjakkal kapcsolatos és rám vonatkozó ügyről szeretnék beszélni. Így értelmezem: a kutya ott van elásva – és ezt mindenki tudja –, hogy jó néhány éve nem vettem részt a filmgyártásban, és ezért a pártnak és a kormánynak ezt a döntését jeladásnak tekintem, hogy újra el kell kezdenem a rendezést...”⁴⁸

Tudják, hogy mennyit veszekedtünk és vitatkoztunk Sumjatszki elvtárrsal szóban és a sajtóban is, de tegnap azon a fogadáson, amelyet a kormány által kitüntettek számára rendeztek, összeöleleztünk, és Ermler is azt mondta, hogy ez a munkánk új fázisát jelenti...”⁴⁸

Eizenstein 1935 márciusában-áprilisában írta meg a *Bezsini rétje* első változatának irodalmi-technikai forgatókönyvét; felhasználva a Rzsesevszki által adott anyagot, de azt lényegesen megváltoztatta.

A film első változatának rövid tartalma a következő: Prológus: Turgenyevi vidék. Virágzó kert. Úttörők az iskolánál.

Erdőszél. Sztyopka sír az anyja holtteste felett. „Az apa halálra verte”. Az apa kunyhója. Az apa panaszkodik a kulákbérencnek fiára, aki elárulta őt a „szovjethatalomnak”. Sztyopka visszatérése. Az apa rátámad: „Ha a tulajdon gyermek elárulja saját apját, öld meg őt, akár a kutyát.” Praskovja és az úttörők megjelenése. Az apa bizonygatja ártatlanságát a gabona felgyűjtásának eltervezésében. Praskovja elviszi Sztyopka kishúgát. Sztyopka elhagyja apja házáat.

A templom ostroma. A gyűjtogatók lövöldöznek a templomból. A komszomolista behatol a templomba. A templom elfoglalása, a gyűjtogatók letartóztatása.

Országút. Traktorok vonulása. A nép megy szénát kaszálni. Megjelenik a letartóztatott gyűjtogatók menete. Füttykoncert. Az önbíráskodás kísérlete. Sztyopka tréfával elhárítja a bajt. A gyűjtogatók a nép nevetése közben elvonulnak. Szénakaszálás. A politikai osztály vezetőjének megérkezése a faluba.

A templom elpusztítása. A kolhoztagok összetörik az ikonosztázt. Öregasszonyok az oltárnál. *Felvonulás.* Ének: „Völgyön át és dombon át” – partizándal. A pap a harangtoronyban félreveri a harangokat. Az úttörők megmentik az ikonokat.

Szakadék. A bezsini rét. Tábornok a folyónál. Az úttörők énekelnek. Sztyopka a figyelőtoronyban őrségen. Az apa lövése. A megsebesült Sztyopka felismeri apját, és mielőtt az újra lőne, elveszi tőle a fegyvert. Az apa: „Ha a tulajdon gyermek elárulja saját apját...”

Nyírfaedő. A gyűjtogatók üldözése és letartóztatása. A fiatal gyűjtogató halála a traktor alatt.

Bezsini rétje. A politikai osztály vezetőjének és a doktornak az érkezése. Sztyopka sebeit bekötözik. A politikai osztály vezetője és Sztyopka. Felkel a nap. A gyerekek virágot szednek.

*Sztyopka halála.*⁴⁹

⁴⁸ Lásd a *Za bolsoje iszkusstvo* (Moszkva, 1935) című kötetet. Idézi Jay Leyda: Régi és új. Az orosz és a szovjet film története. Gondolat, Bp. 1967. 317-318. old.

Eizenstein a Rzsesevszkij által írt forgatókönyvbe új elemet nem épített be, de a szerkezetét átalakította, s ami a legdöntőbb, a témát gondolatilag teljesen másként értelmezte, nem fogadván el Rzsesevszkij „két korszakának” plakátszerű szembeállítását; ezenkívül egy csomó részt kihagyott belőle (pl. a Turgenyev Bezsinnétől származó fonalat, valamint sok mellékepizódot).⁵⁰ E gondolati átalakításnak az volt a lényege, hogy nem az apa és fiú személyes történetét vitte a vászonra, hanem a tragédiát a társadalom fejlődéséről, a társadalmi tudatfejlődés két szakaszának harcát, az ősi patriarchális, törzsi, vallásos és a kollektív, kommunista tudatét.

Eizenstein már más filmjében is (pl. a *Régi és újban*) termékenyen használta fel Leninnek azt a felfogását, hogy az orosz fejlődésben – e fejlődés elmaradottságának, későbbi érkezettségének következtében – öt társadalmi-gazdasági alakulat szimbiózisát találhatjuk meg. Eizenstein a *Bezsinnét* első változatában három társadalmi-gazdasági alakulat képviselőinek konfliktusát fogalmazta meg; a film felépítését (a triadikus szerkezetet is kifejezésre juttatva) ennek megfelelően alakította ki.

A film epizódjai három nagy egységre tagolódtak. Az első ciklus a Prológusból és az Erdőszélből állt; ezekben a részekben elsősorban az apa bemutatása történik meg: az apa a még fejletlen osztálytársadalom, a patriarchális-nemzetiségi ideálok ösztönös képviselője, egy szegény, egyszerű paraszt, aki nem látta át azokat a társadalmi ellentmondásokat, azokat az osztályösszeütközéseket, melyeket a gyűjtogató kulákok képviseltek. (Az apa külsőleg is kifejezte ezeket a törekvéseket, úgy nézett ki, mint egy Vrubel festette kép pánya, Sztjopka nagymamája pedig, aki fiát mindenben támogatta, mint egy fekete madár.)

A második ciklushoz tartozott A templom ostroma, az Országút, A templom elpusztítása. Ez az egység foglalkozik a vonatkozó időszak szovjet fejlődésének konkrét ellentmondásaival; a kulákok és a kolhozisták szembenállása jelentette a kifejlett osztálytársadalom ellentmondásait. Ebben a harcban a kulákok – a vallás által is megszentelt képmutatással – rávették a Sztjopka apjához hasonlókat, hogy ne fogadják el az új rendet; e harc ugyanakkor megszülte a jövő, az eljövendő társadalom reprezentánsait is.

A harmadik ciklushoz tartozott a Szakadék, az Éjszaka, a Nyírfáerdő és a Bezsinnét; ezekben a részekben Sztjopka bemutatása került előtérbe. Sztjopka – ellentétben Rzsesevszkij véleményével, aki őt a „mi korunk kis hősnéjé” tartotta – Eizenstein értelmezésében az eljövendő osztály nélküli társadalom, a „XX. század fiatalembere, a Szovjetunió fiatalembere” volt. E kérdés eldöntésében elvi jelentősége van annak, hogy Sztjopka milyen módon kapcsolódik az erőszakhoz: háromszor lép úgy közbe, hogy feltartóztassa az erőszakot; először, amikor megakadályozza a gabona felgyűjtását, másodszor, amikor ő (és nem a falusi szovjet elnöke, ahogy ez Rzsesevszkijnél volt) gátolja meg, hogy a parasztok a gyűjtogató kulákokkal önbíráskodva végezzenek, harmadszor, amikor apja kezéből is kiveszi a fegyvert, hogy az újra ne lőhessen rá.

⁴⁹ Az ismertetés az ‘Eizenstein: Színdarabok – filmek – rajzok – elképzelések – könyvek’ (Moszkva, Goszfilmofond, 1966.) című kiadvány alapján. E kiadvány J. Leydát nem említi asszisztensként.

⁵⁰ Ismertetésemben mindenképp Eizenstein válogatott műveinek 6 kötetes kiadványára támaszkodtam (Izbrannije proizvegyenija v 6-ti tomah, Moszkva, Iszkusstvo, 1964-1971.). E kiadvány 6. kötete tartalmazza az eizensteini forgatókönyveket; a Bezsinnét első változatának fentiekben ismertetett forgatókönyvét ugyanakkor nem tartalmazza, csak a második változatot. E (második) változathoz írott jegyzetanyag (539-545. old.) azonban ismerteti az első változat gondolati problémáit is, melyet én – más anyagokra is támaszkodva – tovább konkretizáltam.

Apa és fiú tehát két, sajátosan ellentétes korszakot képvisel; e két korszak fogja közre a kulákok és a kolhozisták harcát. Mind az apa, mind a fiú elpusztul a konfliktusban, aminek – a kulákok és a kolhozisták harcát is minősítő – szimbolikus jelentősége van.

A film egy másik fontos témája az egyház, a vallás lényegének bemutatása volt. Eizenstein úgy ábrázolta az egyházat, mint reakciós szervezetet. Ugyanakkor a vallás világi tartalmát is igyekezett feltárni, megmutatni, hogy a vallás illuzórikusan milyen valóságos szükségleteket elégít ki. Itt csak külső burok, hogy a templom klubba alakul át; Eizenstein ennél mélyebbre akart ásni, a keresztény mitológia különböző vonatkozásait – reális emberi tartalmaik feltárásával, transzcendens jellegük megszüntetésével – földivé akarta változtatni: a kolhozisták – mint Sámson – összedöntötték a templomot, a templom falain levő rációkban az ikonok helyett emberi arcok jelentek meg, pl. a szomorú Szűz Mária képe helyett mosolygó női arc; Szavaof festő ikonja, amely istent ábrázolja, leesik a falról egy szakállas paraszt kezébe, aki éppen olyan, mint az ikonon levő isten.

Az apa és Sztjopka viszonyában szintén vannak e mitológia szerint is értelmezhető mozzanatok: az apa kegyetlen, antikrisztusi normák szerint élő, még a kereszténység előtti stádiumot kifejező lény; Sztjopka pedig már a krisztusi elveket is integráló, de – az osztályharc eredményeként majd megszülető teljesen új, kommunista társadalom képviselője.

Eizenstein még 1935 májusában hozzáfogott a film forgatásához. Az alábbiakban Jay Leyda feljegyzéseiből közlünk részleteket, aki a film első változatának munkálataiban asszisztensként vett részt: a színészválogatásban kellett segédkeznie, a külső felvételeknél ő készítette a standfotókat, s vezette a produkciós naplót.⁵¹ Itt kell megjegyeznünk, hogy ez a visszaemlékezés szinte az egyetlen objektív forrás, ezért is vagyok kénytelen legfontosabb állításait részletesen idézni.

A színészválogatásról. „Hetente kétszer jó néhány órán át mutatják be neki ötösével azokat, akiket a hét folyamán az asszisztensek és a színészközvetítő irodák kiválasztottak; megjelölik, hogy másodszorra ki maradjon meg (ez Eizenstein első válogatása.) Őket lefényképezik és nyilvántartásba veszik. A tömegjelenetekhez is majdnem ugyanolyan gonddal történik a válogatás, mint a szöveges szereplők esetében. Több mint 2000 felnőttből, gyerekből az asszisztensek 600-at válogattak ki, ezt a kört Eizenstein 200-ra szűkíti, de még mindig nem találták meg a főhőst. Egyik sem hatott eléggé Eizensteinre úgy, hogy próbafelvétel készüljön róla. Atasevát, aki szintén asszisztensként működött közre, Leningrádba küldték, hátha ott talál megfelelő Sztjopeket. Válság. Bármelyik napon sor kerülhetett a külső felvételekre, és életbe vágóan fontos volt, hogy Sztjopeket a helyszínen fényképezzék. A négy főszereplő közül még csak egyet választottak ki – a fiú apját. A forgatókönyv első olvasásakor Borisz Zahavának, a Vahtangov színház rendezőjének adták a szerepet, aki eddig még nem játszott filmen, s így nem volt semmilyen filmes tapasztalata.

És ekkor, a gyerekszemle utolsó előtti napján látta meg Eizenstein Vitykát: – EZ AZ – ő lesz Sztjopek! Csendes, 11 éves fiú, akit a számtan érdekel, de a mozi nem – a hadsereg egyik sofőrjének, Kartasovnak a fia. Minden és mindenki (Rzsesevskijt is beleértve) ellene volt: a haja rosszul nőtt, a bőr elégtelen pigmentációja miatt fehér foltok voltak az arcán és a nyakán, a próbafelvételkor pedig színtelen és tompa lett a hangja, amíg fel nem szólítottuk, hogy adjon fel nekünk rejtvényeket. Akkor aztán tisztán és szépen szólalt meg. Csak Eizenstein fedezte

⁵¹ J. Leyda feljegyzéseinek egy része oroszul is megjelent a 'Kortársak visszaemlékezései Eizensteinről' című kötetben (Eizenstein v vozsopominanyijah szovremennyikov. Iszkussztvo, Moszkva, 1974.); én a magyarul is megjelent J. Leyda: Régi és új. Az orosz és a szovjet film története című kiadványból idézek, mert ez olyan vonatkozásokat is tartalmaz, amelyeket az orosz kiadás nem közöl.

fel azonnal azokat a tulajdonságokat, amelyek később mindenki előtt nyilvánvalóvá váltak. Az egyik maszkmester javított valamit a külsején. Fontosabb volt azonban, hogy Vityka úgy közelítette meg a szerepet, ahogy Eizenstein elképzelte: nem mint színész, hanem mint egy gyerek, egy úttörő, aki gyors felfogású és értelmes, igen kifejező arca van, és meglepően széles az érzelmi skálája”.

1935. május 5-én készültek el a *Bezsin rétje* első felvételei Kolomenszkoje almaskertjeiben. Azt határozták el, hogy két hetet töltenek Armavirban (az Azovi-tengernél), ahol a Sztálinról elnevezett állami gazdaságban forgatják az „országúti” részt, onnét Harkovba mennek egy hónapra, hogy e rész színészi jeleneteit vegyék fel a harkovi traktorgyár segítségével.

Állandóan három-négy géppel forgattak, mégis igen kevés volt a felvétel, amely úgy került a vászonra, ahogy elkészült. Eizenstein – Leyda szerint – erről a következőket mondta:

„A vágóasztalon majd úgy járunk el ezzel a jelenettel, mint ahogy egy zeneszerző dolgozik egy négyszólamú fűgán. Az itt felvett anyag még csak az egyik szólam. Legtöbbjét csak háttérként és második réteggként fogjuk használni, amikor a második szólamot dolgozzuk ki – az előtérben álló alakokkal és nagy közeli felvételekkel. Ezért nincsenek lekerekítve az armaviri képkompozíciók; helyet hagytunk az ábrázolás második motívuma számára. A harmadik és negyedik szólam (vagy motívum) a hangban jelenik meg – a zajban és beszédben...”

Az armaviri munka után Eizenstein nem tudott Harkovba menni, mert Moszkvában hullamérgezés tünetei jelentkeztek rajta, ez volt az első betegsége, ami akadályozta a film előrehaladását, végül július elején csatlakozhatott csak a harkovi forgatócsoporthoz. Ekkor Harkovhoz közel, az országút mellett levő Russzkaja Lozovaja faluban dolgozott a forgatócsoport.

Még tavasszal a Moszfilm Stúdiótól nem messze egy kis völgyet felszántottak és bevetettek az őszi forgatás előkészítésére. Erről az őszi forgatásról Leyda a következőket írta:

„Minden esti forgatás a fiúk tömegjelenetével kezdődött, amint otthagyják a tábortüzeket, és átvágnak a nyírfaerdőn, hogy elvágják a menekülők útját... düh izzott bennük, hiszen közel voltak, és mégsem tudták megakadályozni Sztyopek meggyilkolását; lovaikat korbácsolva és az elkeseredéstől szinte sírva vágtattak. A felvevőgép mögött legalább olyan érdekes jelenet alakult ki, mint előtte. Ott helyezkedtek el a forgatócsoport tagjai – és a vendégek: barátok, rokonok, más stúdiók vezetői és rendezők (Eizenstein barátai vagy tanítványai – Kulesov, Ermler, Szavcsenko, Barnet, Macseret, Trauberg, Sub, a Vasziljevek), francia írók, angol esztéták, német emigránsok, amerikai turisták. És minden alkalommal, amikor Tissze elindult a felvevőgéppel, Eizenstein pedig rózsaszínű pálcájával, hogy a fantasztikusan megvilágított erdőben új helyet foglaljon el, az egész gyülekezet velük vonult a „széksorokkal” együtt (két fonott szék, és húsz ócska láda), hogy elhelyezkedjenek az új gödrökben, tócsák között, és megbámulják, hogy készíti elő Eizenstein jövő évi bűvészmutatványát...”

1936 tavaszán a forgatást abba kellett hagyni; Eizenstein 1936. március 16-án himlőben megbetegedett. Ugyanis személyesen, saját kezűleg válogatott ki minden egyes kelléket, s valamelyik templomi jelenethez ikont, templomi zászlót válogatva, az azokon levő bacilus feketehimlővel fertőzte meg. A film ekkor már majdnem készen volt, csak egy rész, az aratás forgatása hiányzott. Míg Eizenstein kórházban volt, Sumjatszkij megtekintette a leforgatott anyagot, és letiltotta a film további forgatását.

Jay Leyda a film első változatának munkálataiban eddig vett részt, tevékenysége befejeződéséről a következőket írta:

„...amikor Eizenstein filme elé újabb akadály került, ő ajánlotta, hogy fogadjam el azt az állást, amelyet New Yorkban ajánlottak fel nekem, néhány dokumentumot is küldött velem, köztük az *Amerikai tragédia* és a *Sutter aranya* megvalósítatlan forgatókönyveit, hogy a

Museum of Modern Art-ban helyezzem el, és intézkedéseket tett, hogy az ottani filmkönyvtár megkaphassa a *Patyomkin* egy eredeti, pozitív kópiáját; a negatívot a szó szoros értelmében ‘szétmásolták’.

...A filmmel kapcsolatos egyik legutolsó feladatomban az volt, hogy küldöncként működtem Eizenstein és Iszaak Babel között, aki segített átírni a könyvet...”⁵²

Eizenstein felgyógyulása után ugyanis hosszú és nagy viták folytak a film további sorsát illetően, a leforgatott anyagot többször megnézték, és a munka további menetére vonatkozóan a Moszfilm igazgatósága két határozatot is hozott.

Az első határozat 1936. június 13-án, egy megbeszélést követően született, és a következőket tartalmazta:

„1. A tűzvész-jelenet forgatásáról

A tűzvész-jelenetet ének nélkül kell forgatni. A gyártás folyamatában Eizenstein elvtársnak, a rendezőnek meg kell engedni, hogy a tűzvész egy variánsát énekkel forgassa, a ritmikusan montírozott jelenet létrehozásának lehetősége miatt.

2. A film befejezéséről

Kiegészítő forgatást kell biztosítani a már elkészült befejezéshez, a gépek és a dolgozó emberek tömegjelenetét bármelyik szovhozban véve fel. Ennek érdekében felül kell vizsgálni a tervben levő forgatási napokat és a 200 fős tömegjelenetet, valamint az elégséges mennyiségű betakarítógépek bérlését.”

A határozatot Babickij, a Moszfilm igazgatója írta alá; szóban még más változtatásokban (pl. a dialógusok átírásában) is megállapodtak. Sumjatszkij ez a határozat nem elégítette ki, újabb vita következett, amelynek eredményeként megszületett a Moszfilm igazgatóságának újabb, 1936. július 19-i határozata, amely a következőket tartalmazta:

„A Moszfilm igazgatósága megállapítja, hogy a *Bezsinné* rendezői forgatókönyvének új variációja megszünteti azokat az alapvető hibákat és hiányosságokat, amelyek a megelőző irodalmi forgatókönyvből és annak rendezői értelmezéséből származtak.

Az új változat legnyilvánvalóbb előnyei:

1. Lemondás a történeti emelkedettségről és a szándékolt kaotikus cselekményről. Ennek felváltása gyorsan előrehaladó és szilárd szüzsével, amely igaz szituációk alapján fejlődik, és realista bemutatása a bolsevik betakarítás szervezett munkájának.
2. Az apa, Sztjopka és a politikai osztály vezetője ábrázolásának átértékelése új, sokkal helyesebb irányban (kivéve Sztjopka ábrázolásának azt a részét, ahol a gyermekre nem jellemző komolyság és tragikus sorsszerűség van).
3. Alapjában elfogadva a forgatókönyvet, a Moszfilm igazgatósága szükségesnek tartja, hogy azokon a megjegyzéseken kívül, amelyekben már a rendezővel megállapodtak (a dialógusok irodalmi befejezése stb.), a következő kiegészítéseket valósítsák meg:

a) Teljesen lemondani a „turgenyevi” kezdetekről.

b) Az elején 1-2 részt készíteni, amely konkrét motivációját adja az apa és a többiek közvetlen és nyílt ellenségévé válásának.

⁵² Ezek az idézetek J. Leyda munkanaplójából származnak; én a Régi és új. Az orosz és a szovjet film története című könyvének 326-329. oldalairól vettem át. Itt újra szeretném hangsúlyozni, hogy Leyda visszaemlékezései, a Bezsinné-jével kapcsolatos – Eizenstein által küldött – dokumentumok nélkül a film keletkezését, de még inkább pusztulását nem tudtam volna megvilágítani.

- c) Bemutatni az elején az apát és fiát, Sztjopkának még nem teljesen ellenséges viszonyulását apjához, mivel az még nem lépett már Sztjopka számára is nyíltan és világosan érzékelhetően a kolhozrend elleni bűncselekmények útjára.
- d) Részletesebben ki kell bontani a politikai osztály vezetőjének ábrázolását; különösen mint a kolhozisták, a traktorállomás munkásainak pártvezetőjeként, mint a betakarítás szervezőjeként kell őt bemutatni, ezért a politikai osztály vezetőjét ki kell vinni az országúton végbemenő eseményekhez. Ezt a változtatást fel kell használni (2-3 epizódban a politikai osztály vezetőjének részvételével) arra, hogy az országot – mint a terület gazdasági vérkeringését – sokkal részletesebben ábrázolják.
- e) Annak a veszélynek a lehetőségét figyelembe véve, hogy a befejezés nem lesz kellően optimista, át kell dolgozni a második változatot, és Sztjopkát életben kell tartani.
- f) Fel kell használni a szcenárium átdolgozását az emberek jellemének még nagyobb elmélyítésére, figyelembe véve azt a különös nehézséget, ami a film azon sajátosságaihoz kapcsolódik, hogy a személyek ábrázolása nem hosszú folyamatban valósul meg, hanem a személyek sokfélesége és gyors, megfeszített, aktív cselekvés útján, amelyek viszonylag kis időfaktorhoz kapcsolódnak.
- g) Kijavítani a dialógusokat.
- h) A rendezői forgatókönyv sematikusságát és elnagyoltságát azzal kell kompenzálni, hogy azt a forgatást megelőzően részletesen ki kell dolgozni, az egész szcenárium általános rendezői átdolgozásán felül (amelyet az elkövetkező napok folyamán kell megvalósítani).
- i) A forgatás rendkívül gyors folytatásának szükségessége (különösen a mezei munkákhoz kapcsolódó befejezés) miatt felkérni a Filmfőigazgatóságot (GUKF), hogy hozzon határozatot a film munkálatainak gyors határidőre való felújításáról.

Javasoljuk a második gyártási osztálynak és a forgatócsoportnak, hogy a GUKF-nek a munka felújításáról szóló határozatától számított öt napon belül fejezzék be a forgatókönyv átdolgozását, 10 napon belül (kb. augusztus 2-3-án) dolgozzák ki a montázs technikai kimutatásokat, a naptári tervet, a költségvetést, és tegyék meg a forgatáshoz szükséges előkészületeket úgy, hogy augusztus 3-án hozzá lehessen kezdeni a forgatáshoz, ha azt a mezei munkák lehetővé teszik.”

E határozat végrehajtása egy új, teljesen más film létrehozását jelentette; ezért álljunk meg néhány szóra a *Bezsín réjtje* első változatánál. Eizenstein válogatott műveinek 6. kötetében – mely forgatókönyveit tartalmazza –, a *Bezsín réjtjéhez* írott jegyzetknél olvashatjuk:

„A ‘turgenyevi’ természet, amelyre a forgatókönyvben közvetlen utalások vannak, nemcsak a film plasztikus kifejezését határozta meg (amely valószínűleg, a legjobb, amit Tiszte valaha is vásznon létrehozott!), de Eizenstein azt úgy értelmezte, mint a szűzsé teremtető erejét. Minden egyes ciklusnak megfelelt egy napszak: fényes, nyugodt reggel, amely forró napba ment át, amelyet felváltott a félelmetes szürkület után az éjszakai sötétség és az újabb pirkadat. Ez emlékeztetett a *Patyomkin* klasszikus időegységére (éjszaka – reggel – este – pirkadat – nappal – éjszaka – újabb pirkadat). Ugyanakkor Eizenstein a film plasztikus megoldásában még bátrabban alkalmazta a képi feltételeességet; a Prológusban a fák tavaszvirágzása; az önbíráskodás jelenetében a gyújtogatókkal szemben a kolhozistákkal együtt vonult hadba maga a mező is – a még éretlen búzakalászkodó rohamával; a befejező menetben, Sztjopka holtteste előtt már az érett gabonátábla tisztelgett. Ily módon a cselekmény leírásában a nap és az évszakok ritmusa érvényesült – a természet valóságos ritmusa, amely nemcsak emocionális eleme volt a műnek, hanem a szűzsé törvényszerűségeinek ‘megalapozója’ is.”

Az első változatnál – elméleti szempontból – két mozzanat fontos: az egyik Leyda visszaemlékezése, amely szerint Eizenstein arról beszélt, hogy úgy jár majd el a vágóasztalon, „mint ahogy egy zeneszerző dolgozik egy négyszólamú fűgán”; a másik az e változathoz készített jegyzetanyag, amely azt állítja, hogy „...a cselekmény leírásában a nap és az évszakok ritmusa érvényesült – a természet valóságos ritmusa, amely nemcsak emocionális eleme volt a műnek, hanem a szüzsé törvényszerűségeinek ‘megalapozója’ is.” (A kiemelés tőlem. N.Z.)

E két megjegyzés lényege az, hogy Eizenstein már 1935-ben kidolgozta mind a fűgaszerű polifonikus montázs, mind a „részvevő természet” tartalmában általánosított koncepcióját. Mivel filmjét nem fejezhette be, ezért a fűgaszerű polifonikus montázs csak tíz évvel később, a *Rettegett Ivánban* került megvalósításra; a „részvevő természet” koncepciója pedig főként teoretikus belátás maradt, amelyet mindenekelőtt elméleti főművében, *A részvevő természetben* fejtett ki részletesen, de publikálására a koncepció születése után csak harminc évvel, 1964-ben került sor.

A BEZSIN RÉTJE MÁSODIK EIZENSTEINI VÁLTOZATA

A határozatnak azt a követelményét, hogy Sztyopka maradjon életben, Eizenstein nem fogadta el (ennek elfogadása minden kapcsolatot megszüntetett volna Pavlik Morozov reális történetével, s a film „az ellenség leleplezésének” banális történetévé változott volna, teljesen felszámolta volna a konfliktus tragikus jellegét). Minden másban Eizenstein a legnagyobb komolysággal igyekezett eleget tenni a vele szemben támasztott követelményeknek, tehát hozzáfogott egy teljesen új film megalkotásához.

A munkába bekapcsolta Iszaak Babelt, az ő feladata volt a dialógusok megírása, s Eizenstein elkészítette az új változat rendezői forgatókönyvét. Ennek a változatnak a rövid tartalma a következő:⁵³

Nyírfaerdő. Este. Szamohin és Sztyopka farkascsapdát állítanak. Maszlov közli, hogy új politikai osztályvezető érkezik.

Gépállomás. A traktorok és a kombájnok aratáshoz való előkészítése. A politikai osztály vezetője hazaengedi a brigádokat. Az alvó gépállomás.

Szamohin parasztháza. Szamohin és a kulákbérencek készülődnek a gépállomás felgyűjtásához. A nagymama a napraforgófejekbe gyufaszálak fejét dugdossa. A felébredő Sztyopek meghallja a beszélgetést a gyűjtogatásról.

Gépállomás. Éjszaka. A politikai osztály vezetője beszélget Szidorovics örrel. Szidorovics átveszi az ügyeletet. A gyűjtogatók bedobálják a napraforgófejeket. Sztyopka figyelmezteti a politikai osztály vezetőjét a gyűjtogatásra. A gyűjtogatók elmenekülnek.

Szamohin parasztháza. Kora reggel. Az apa letartóztatása.

Templom. Fegyveres harc a gyűjtogatókkal. A templom elfoglalása. A gyűjtogatók letartóztatása.

Országút. A gépek vonulása. A gyűjtogatók börtönbe kísérése. Az önbíráskodás kísérlete.

A gazdasági udvar. A tankocsi felrobbantása az előkészített napraforgófejekkel. A tűzvész eloltásának kísérlete. A tűzoltók érkezése.

⁵³ Az ismertetés a 3. jegyzetben megnevezett kiadvány alapján történt; ott a 17. oldalon található.

Nyírfaerdő. Gyerekek mennek az erdőbe. Sztjopka elcseréli Jegorkával a toronyban levő ügyelet jogát.

A szakadék széle. A gyújtogatók megölik kísérőiket, és az erdőben bujkálnak. Maszlov erőszakoskodik egy nővel.

Éjszaka. Tábornok. Sztjopka legendát mesél egy forradalmárról.

Nyírfaerdő. Traktoroszlop. A gyújtogatók az erdőben. Éjszakai mező. Sztjopka a toronyban. *Lövés.* Apa és fia. „Nem adtalak oda, saját véretem...” Sztjopka lezuhan a gabonába. Az apa második lövése. A gyerekek megtalálják Sztjopkát.

Nyírfaerdő. Hajtóvadászat a gyújtogatók után. Szamohin elfogása a farkas veremben.

Mező. Egy komszomolista bekötözi Sztjopkát. Sztjopka halála. A politikai osztály vezetője viszi Sztjopkát. A gyerekek lovakat vezetnek. Ünneplés búcsúztatás. Úttörő-sorfal Sztjopkának. Szénakaszálás.

E film középpontjába a „tulajdonos” és az új rend konfliktusa került. Az apa középparaszt, nem akar a kolhozba belépni; a fiához is mint tulajdonához viszonyul. Mikor először rálő a fiára, és az megismeri őt, a következőket mondja: „Ne menj sehova. Elvettek téged a papától, de én nem adtalak. Nem adtam saját véretem.” A film a reális osztályharc problémáit ábrázolta, néhol plakátszerű elemekkel (pl. a politikai osztály vezetőjének bemutatásában). Ily módon a második változat eszmei-tematikai tartalma a konfliktus új értelmezésén alapult. Sztjopka a tulajdonosi ösztönök embertelenségének áldozatává vált; a különböző társadalmi tudatok összeütközésének tragédiája a magántulajdonos pszichológiai drámájává alakult át. Ez a változás az új színészkiválasztásban is jelentkezett; az apa szerepére meghívott N. P. Hmeljov pszichológiailag összetett típus volt. Az apa és a fiú viszonyát is összetett pszichológiai motivációval akarta megoldani Eizenstein, (mindketten szerették egymást, Sztjopka apja rossz tetteit csak az ivásnak tulajdonította).

A film plasztikus megoldása is teljesen különbözött az előző változattól. Míg az poétikus-szimbolikus volt, ez határozottan dokumentarista, a mindennapi élet konkrétságával; a Babel által írt dialógusok pontosan és határozottan fejezték ki a cselekvő személyek jellemét.

Eizenstein 1936. augusztus elejétől 1937. március 17-ig dolgozott a filmen; s az majdnem teljesen készen volt, 2-3 kisebb jelenetrész hiányzott még, az ütemterv alapján még 17 nap volt hátra a forgatásból – a filmet 1937 májusáig kellett volna befejezni.

Közben a külföldi sajtóban olyan hírek jelentek meg, hogy Eizensteint is letartóztatták; ezért az *Izvesztija* 1937. február 8-i száma közölte Eizenstein *Levél a szerkesztőséghez* című írását, amelyben visszautasította ezeket a híreszteléseket; ezzel együtt a lap egy fotót is közölt, amelyen Eizenstein Tiszével volt látható, forgatás közben.

1937. március 17-én a Filmfőigazgatóság határozatában betiltotta a további forgatást, a film befejezését; Sumjatszki 1937 áprilisában cikket írt a Pravdában a film hibáiról: míg az első változatot az ideológiai hibák mellett formalistának bélyegezte, a második változattal szembeni kifogása az volt – s ez vált a betiltás alapjává –, hogy túlzottan pszichologikus a konfliktus kifejtése és a szereplő személyek bemutatása, és hogy Eizenstein nem tett eleget az előző határozatnak: Sztjopkát nem hagyta életben.

1937 márciusában és áprilisában több aktíván vitatták meg a filmet; a film mindkét változatából elkészült részeket (egyes vélemények szerint szándékosan vagy hozzá nem értő véletlenségből összekeverve) Sztálin is megnézte. Ezek az aktívák, a személyi kultusz és a már folyamatban levő törvénytelenések árnyékában, elítélték a filmet, súlyos politikai, világnézeti és művészi hibákat olvastak Eizenstein fejére. Bizonyos visszaemlékezésekből tudjuk,

hogy Eizensteint ez a tragédia rendkívül megrázta, s amíg és ahogy lehetett, harcolt a film megmentése érdekében. Tenni azonban nem tehetett semmit.

Sinkó Ervin, aki ebben az időben Moszkvában élt, és egy házban lakott Babellel, 1937. május 28-i dátummal a következőkről tudósít:

„Tudtam, Eizenstein két és fél éve dolgozik egy új filmen. Ő azok közül a nagy művészek közül való, akik mindent, amivel elkészülnek, utólag már csak előkészületnek tekintenek ahhoz, ami még nincs meg, s amit épp nekik kell megalkotniuk. Ezt a mostani filmjét, melynek témája az orosz falu a kollektivizálás idején, ő maga úgy fogta fel, mint végső megvalósítását mindannak, amit eddig csak akart: első némafilmjétől az annyi szerencsétlenséggel járó, csodálatosan szép mexikói filmjéig. Afféle summája mindannak, amit monumentális szimbólumként ható képvízióval eddig csak keresett: ennek szánta új filmjét. (...)

A film elkészült. Egy, a legmagasabb méltóságokból álló bizottság – Molotov és Mikojan is köztük volt – megnézte, s nemcsak betiltotta a filmet, hanem elrendelte, hogy meg kell semmisíteni. Formalizmus, naturalizmus, miszticizmus és még egy ok miatt: a film túl sötét színben tünteti fel – mint Buharin abban a bizonyos cikkében – az orosz nemzeti múltat, a film az orosz parasztot rágalmazza, kultúrátlanak, vadnak, mitikus lénynek tünteti fel.

Eizenstein úgy rontott be Babelhez, mint aki megőrült. Átkozódott, fogát csikorgatta, ököllel verte a homlokát, s egy-egy dühroham közepette egyszerre nevetni kezdett, majd zokogni. Babel már előzőleg értesült a katasztrófáról. Eizenstein voltaképp azért jött, hogy Babel segítsen neki. A film még megvan, tegyen valamit, hogy megmentésék.

Vae victis. Hihetetlen, hogy olyan kitűnő embert is, amilyen Babel, befolyásol a balsiker. Ő maga észre se veszi, de én nagyon is észrevettem: most egyszerre másképp beszél a filmről, mint eddig mindig. Eizenstein zseniális – mondja –, de épp zseniális embernél nagy a veszedelem a nagy tévedésnek, s nekem – mondja – már voltaképpen sokszor megfordult a fejemben, hogy Eizenstein hamis irányba tévedt, figyelmen kívül hagyott fontos szempontokat, melyekkel igenis lehetett, sőt kellett volna számolnia...

A film eddig majdnem hárommillió rubelbe került, s most ezt is Eizenstein rovására írják. S ami fertelmes: Eizenstein ellen, ha nem paríroz, ezt már értésére adták, fegyverként fogják felhasználni azt is, hogy állítólag különleges szexuális hajlamai vannak.”⁵⁴

Ezután Eizenstein a Moszfilm Stúdióban rendezett aktíván elmondta, illetve a *Szovjetszkoje iszkussztvo* 1937. április 17-i számában közzétette A *Bezsín rétje* hibái című önkritikáját.

A BEZSIN RÉTJE HIBÁI

„Hogyan történhetett, hogy több mint tíz évvel a *Patyomkin páncélos* diadalmenete után, Október huszadik, jubileumi évfordulóján, a *Bezsín rétje* bukásához jutottam el? Hol van annak a katasztrófának az alapja, amely azt a filmet érte, amin én két évet dolgoztam? Hol van az az alapvető világnézeti hiba, amely, az őszinte érzések és az ügy szolgálata ellenére, elvezetett az alkotás hibájához, amely politikailag nyilvánvalóan erőtlennek és – ettől elszakíthatatlanul – művészetellenesnek is bizonyult?

És ahogy újra felteszed magadnak a kérdést, újra és újra vizsgálod önmagad, elkezded látni, elkezded érteni.

⁵⁴ Sinkó Ervin: Egy regény regénye, 1-41. (Moszkvai naplójegyzetek 1935-1937). Fórum Kiadó, Novi Sad, 1961. II köt. 162-166. old.

A hiba egy mélyen értelmiségi individualista illúzióban gyökerezik. Egy illúzióban, amely apránként nagy és tragikus hibákhoz, következményekhez vezethet. Abban az illúzióban, mintha lehetséges lenne egy igazán forradalmi ügyet egyedül, a saját szakállunkra csinálni, nem pedig a kollektíva sűrűjében, a vele való lépéstartás acélos egységében.

Hát itt a hiba gyökere. Ez az első, amit tudatosítani kell, feltéve magadnak teljes komolyságában a kérdést a hibák forrásáról, és nemcsak a mostani munka kapcsán, hanem a megelőző munkák tévedéseinek kapcsán is.

Ebben az értelmiségi illúzióban rejlik a legfőbb oka azoknak a téves Don Quijote-i kitérőknek, helytelen kilengéseknek, amelyeket a kérdések helyes feltevésétől és megválaszolásától ellentétes irányban teszünk. Ezek a individuális ugrándozások összegződnek a bemutatott események politikailag torz ábrázolásában, a téma politikailag hibás értelmezésében.

Ösztönös forradalmiság ott, ahol már régen bolsevik öntudatnak kéne meghonosodnia, még hozzá fegyelmezett formában – íme ez a hibáknak az a forrása, amelyből minden jó szándék és törekvés ellenére mind gyakrabban és gyakrabban törnek elő és kerülnek felszínre nemcsak a szubjektív hibák, hanem objektív károk is.

Innen ered az is, ami velem, az én realizmus-értelmezésemmel történt.

Stilisztikai törekvéseim és alkatom következtében bennem rettenetes vonzódás van az általánosozóhoz, az általánosítottéhoz, az általánosításhoz. De vajon ez-e az az általánosítás, az az általános, amelynek megértésére a realizmusról szóló marxista tanítás készítet minket? Nem. Azért nem, mert az általánosítás az én munkámban felfalja a részleget. Az általánosítás ahelyett, hogy áthatolna a konkrét részlegesen, a világtól elszakadt absztrahálás irányába fut. Nem így volt a Patyomkinban. Ennek ereje éppen abban volt, hogy a részlegesen, az egyes eseményen keresztül sikerült általánosított képet adni az 1905-ös évről, Október 'főpróbájáról'. Ez a részleges epizód képes volt magába szívni a forradalmi harc adott történeti fázisának tipikusságát. Ez az epizód tipikus volt már kiválasztásában is, és az értelmezése jellemző általánosításnak mutatkozott. Ezt sokban elősegítette az a tény, hogy a Patyomkint kezdetben úgy képzeltük el, mint az 1905-ös évről szóló nagy eposz egy epizódját, s csak a későbbiekben vált önálló művé, de magába szívtá mindazokat az érzéseket s hangsúlyokat, amelyeket eredetileg egy nagyobb filmre terveztünk.

Nem így történt a *Bezsín réjtjével*. Már maga a film dramaturgiai alapját alkotó epizód sem jellemző. A saját pionírfiát megölő kulákapa lehetséges epizód, amellyel találkozhatunk, de nem tipikus. Ellenkezőleg – ez kivételes, egyedi, nem jellegzetes epizód. Mégis, mivel a forgatókönyv középpontjában van, önálló, mindent legyűrő általánosító jelentőséget nyer. Ez az összezavarás teljesen torz képet ad a faluban levő osztályharc igazi, valóságos állásáról, egy fiát kivégző apa patológiusan felfújta képét tolja elé, amely inkább Izsáknak Ábrahám általi 'feláldozását' idézi fel, s nem azokat a nézőinket bizonyára izgató témákat, amelyek a győzelmes kolhozrendszer végső megszilárdításáért vívott utolsó harcokkal kapcsolatosak. Ebben a vonatkozásban a forgatókönyv első változata teljesen hibás volt, mert ezt az epizódot tekintette meghatározónak és középpontinak. A forgatókönyv második változata és ennek értelmezése már arra törekedett, hogy az apa és a fiú közötti drámát ne 'önmagában levő dologként' ábrázolja, hanem mint a falusi osztályharc általános menetének epizódját. Ezt azonban nem vittük végig, nem szakítottunk határozottan és teljesen sem a forgatókönyv, sem a rendezői munka kezdeti elképzelésével.

A társadalmilag hamisan hangsúlyozott szituáció hamis pszichológiai interpretáláshoz kellett, hogy vezessen. A figyelem felkeltésének mezejévé a fiúgyilkosság pszichológiai problémája vált. És ez az általánosított probléma háttérbe szorította az alapvető feladatot – a kulákság

kolhozrendszer elleni harcának bemutatását. A szituáció pszichológiai absztrakcióvá oldódik, elszakadva a valóság igazi tanulmányozásától.

Az első változat az apából mindenféle emberi elemet kiirtott: a vadállat-apa hiteltelenül dagályos. A második változat egy másik szélsőség felé tolódott el: a gyermekgyilkos ‘emberi’ drámája mögött elrejtőzik, eltűnik a kulák iránti osztálygyűlölet, akit vad dühöngése a szocializmus elleni harcban nem állít meg saját fia meggyilkolása előtt sem.

A valóságtól való elvonatkoztatás pszichológiai koncepciója elvezet a politikai erőtlenséghez: eltűnik az ellenséggel szembeni gyűlölet, a pszichológiai elágazások a témát a fiúnak az apa általi ‘általában vett’ meggyilkolására szűkítik.

Az általánosítás témában jelentkező hibái – az egyedi eset realitásától való elszakadás – ugyanilyen élesen mutatkoznak meg a megvalósítás módszereiben is.

Itt az első dolog: az eszme elszakadása konkrét hordozójától.

Ez vezet az ember alulértékeléséhez, a filmben levő emberábrázolás létrehozója, a színész iránti figyelmetlenséghez.

Ezért van az is, hogy az emberek nem szerepük eszmei jelentősége, hanem személyük érdekessége alapján kapnak figyelmet.

Aránytalanul élesen tolakszik az előtérbe a kulák vadállati figurája. A politikai osztály vezetője – sápadt, szomorú és retorikus.

Ugyanakkor a film hőse, a falusi pionír társadalmi jelentőségével túlnő minden reális kereten. Az a benyomás keletkezik, hogy a falusi osztályharc egyedül az úttörők dolga, a mi filmünkben pedig kifejezetten egy úttörő (különösen az első változatban).

Ugyanez a helyzet a film művészi megformálásában is. Ha a figyelem nem az emberre, annak jellemére, cselekedeteire irányul, akkor mértéktelenül megnő a tartozékok és a kisegítő eszközök szerepe. Innen a környezet kifejezőerejének eltűlése: kunyhó helyett viskó; torzító távlati rövidülések; fénydeformáció. A dekoráció, a kép, a fény a színész helyett játszik. Ugyanez lép fel a szereplő személyek arculatának megmutatásában. Az arculat már nem élő ember, hanem maszk: az élő arctól való elszakadásban az általánosító ‘tipikusság’ határa. A viselkedésben a statikusság felé történik elhajlás, ahol a statikusan megmerevedett arculat a ‘gesztus maszkjához’ hasonló: ez a maszk a halott arc általánosításának határa.

A megvalósításnak ezek az elemei, amelyek teljesen igazságosan vettettek alá éles kritikának, különösen a film első változatában, mind a cikk elején felsorolt előfeltevésekből származnak.

Végső kiélezettséggel írok erről, hisz a két éven keresztül folyó munka során bensőleg én magam is a filmirányítás lankadatlan kritikájának segítségével haladtam ezen vonások leküzdésének irányában. De teljes leküzdésüket nem értem el. Akik látták a film leforgatott anyagát az első jelenetektől az utolsóig, megjegyezték, hogy a realista íráshoz való közeledés vitathatatlan, és az ‘Éjszakában’ rész komplexuma már arról tanúskodik, hogy a szerző távolodik saját hibás álláspontjától, amelyet az első változat készítése közben képviselt.

Az általánosítás eltűlése, a reális valóságtól és az egyedi esettől való elszakadás következtében, a mű teljes kifejezőrendszerét elkerülhetetlenül oda sodorta, ahová sodródnia kellett – az asszociációk és a figurák mitologikus túlstilizálásába (Pán, Sámson – a templom elpusztítója, az első változat ‘kamasza’). Ha ‘a templom elpusztításában’ ezt tudatos ironiával csináltuk is – a bibliai asszociációk rájuk nem jellemző cselekvésekkel ütköztek (távolodva a reális ábrázoló feladattól, spekulatív játékot kellett folytatnunk) –, a komoly részben ez már a szerző ellenére szívta ki az erőt a szereplőkből és az ábrázolásból. A tragikus kollízió erőteljes sokoldalúsága beletekeredett a melodráma ‘fekete-fehér’ kétszínűségébe; az osztályjellegű

küzdelem realitása a 'jó és rossz' általánosított-kozmikus harcává alakult. Feltételezni, hogy a szerző tudatosan kereste a 'mítoszt', egyszerűen ostobaság. Újra láthatjuk, hogy a valóság reális ábrázolásának nem kellően tudatos, a gyakorlatban még el nem sajátított módszere a szerző hibáit messze az esztétika és a művészet határain túlra viszi, és téves politikai hangzást ad az alkotásnak.

De kié az elsődleges hiba? És lehet-e arról beszélni, hogy a politikai tévedés – a téves alkotói módszerből következő 'szerencsétlenség'? Természetesen nem. Az alkotói módszer hibája a világnézeti jellegű hibákban gyökerezik.

A világnézeti hibák hibás módszerhez vezetnek. A módszer hibái objektív politikai tévedésekhez és erőtlenséghez vezetnek.

Ugyan ez logikailag világos a mi országunk minden valamelyest is öntudatos művészeti dolgozója számára, köztük számomra is, ahhoz, hogy ezt ne csak értsük, hanem teljes mélységében át is érezzük, nekem szükségem volt arra az acélos, kegyetlen kritikára, amely a *Bezsin réjje* katasztrófájának megvitatásakor fogalmazódott meg a sajtóban, illetve a Filmfőigazgatóság és a Moszfilm aktívaülésein.

A film valamennyi részének elemző megtekintése a Moszfilmben teljesen feltárta előttem is azt a hibás alapállást, amellyel a témát kezeltük. Az elvtársak kritikája segített abban, hogy világosan felfogjam a mű helytelen célzatát.

Mi vezetett ehhez? A falusi osztályharc valódi jellegének, alapvető mozgatórugóinak feltáratlansága. A filmben levő szituációk nem erre épülnek. Ellenkezőleg, a film eseményei 'önmagukért' valók. Mindez összességében nemcsak azt eredményezte, hogy nem jött létre a szerző érzelmeit és elképzeléseit átható pozitív forradalmi hatás. Ellenkezőleg. A terv hibái objektív módon ellentétes hatást tudnak kelteni a nézőben. Ezt segítik elő a módszer hibái is: az anyag döntő többségének nem realista előadásmódja (részleges kivétel ez alól az új változat utolsó harmadának az anyaga, amelyben már van előrehaladás a módszerben). Még ha nem is láttuk az egész anyagot – a forgatókönyv és a film részeiről való elbeszélés alapján már hasonló következtetéseket lehet levonni az anyagról.

Vakságot, hanyagságot, az éberség hiányát vették észre mindazoknál, akik részt vettek a munka irányításában és végrehajtásában. A munkát le kellett állítani. A pótforgatások és a változtatások nem menthették meg. Számomra világossá vált nemcsak a részletek, hanem az egész koncepció elhibázottsága is. Ez a forgatókönyvből táplálkozik, de a rendezői értelmezés nem lépett fel ezekkel az elemekkel szemben, sőt a második változat adta lehetőségeken keresztül megismételte a kezdeti hibákat.

A *Bezsin réjje* megvitatásának menete rákényszerített az alapvető kérdések további megvilágítására: hogyan történhetett, hogy a koncepció egyértelmű helytelensége a rendezésben továbbfejlődhetett?

Világosan és egyenesen megmagyarázom. Az utóbbi években magamba zárkoztam, elefántcsonttoronyba vonultam. Az ország megvalósította az ötéves tervet. Gigantikus léptekkel folyt az iparosítás. Én ültem a saját tornyomban. Az élettől való elszakadás, igaz, nem volt teljes. Mivel ezekben az években megfeszítve foglalkoztam az ifjúsággal, minden erőmet a Film-művészeti Főiskolán levő munkára összpontosítva. De már ez is egy oktatási intézmény falai mögé bújás volt, a tömegekkel, a valósággal való széles alkotói kapcsolat nélkül.

A szovjet film huszadik évfordulója nagy megrázkódtatással szolgált számomra. 1935-ben keményen munkához láttam. De az önmagamba zártság és az élettől való elszakadás szokása már gyökereket eresztett. Elzárkózva dolgoztam saját forgatócsoportomon belül. Nem a mi

hús-vér szocialista valóságunkból hoztam létre a filmet, hanem inkább e valóságról való elméleti elképzelések és asszociációk szövetéből. Az eredmény jól látható.

És íme – az igazi kemény kritika fordulata, az igazi bolsevik kritikáé, amely elvtársi, a segítségre, a javításra irányul, és nem a megsemmisítésre. A mi Moszfilm-kollektívánk dolgozóinak fellépései megmentettek a legszörnyűbbtől – megmentettek a sebezhetőségtől, amely a *Bezsin réjtjével* kapcsolatos saját hibáim miatt bekövetkezett. A kollektíva mindenkéltől abban segített, hogy felnyitotta szememet saját hibáim, módszerem, társadalmi-politikai magatartásom hibáinak meglátására. Mindez elfojtja még azt a természetes fájdalmat is, amelyet két éves munkám pusztulása miatt érzek. E munkának oly sok erőt és szeretetet szenteltem. Hogy miért vagyok mégis szilárd és nyugodt? Megértem saját hibáimat. Megértem a kritika, az önkritika, a kontroll és az önkontroll jelentőségét, amely átfogja az egész országot az SZK(b)P KB plenumának határozatai nyomán.

A legmélyebben érzem annak szükségességét, hogy saját világnézeti hibáimat teljesen fel kell számolnom, érzem a gyökeres átalakulásnak és a bolsevizmus elsajátításának szükségességét.

És ennek fényében merül fel előttem a kérdés: hogyan lehet a legteljesebben, a legmélyebben, a legfelelősebben mindezt megtenni?

A konkrét gyakorlati feladatoktól és a perspektíváktól elszakadva ez nem lehetséges. Mit kell tennem?

Komolyan dolgoznom saját világnézetemen, mélyen, marxista módon behatolni az új témákba. Konkrétan tanulmányozni a valóságot és az új embert. Konkrétan kiválasztott erős forgatókönyvre és témára kell támaszkodni.

Az új munka témája csak egy lehet: szelleme szerint hősiesség, pártos, tartalma szerint katonai-védelmi, stílusa szerint népi – függetlenül attól, hogy az anyag 1917-ről vagy 1937-ről szól –, és a szocializmus győzelmes haladását fogja szolgálni.

Egy ilyen film létrehozásának előkészületében látom az utat, amelyen felszámolhatom magamban az alkotómódszeremben és világnézetemben levő utolsó ösztönös-anarchikus vonásokat.

A párt, a filmgyártás vezetése és a filmesek alkotó kollektívája segíteni fog abban, hogy új, őszinte és szükséges filmeket alkossak.”⁵⁵

Így írta meg és mondta el Eizenstein az önkritikáját! Mivel magyarázható az emberi megaláztatásnak, a megalázkodásnak az a foka, ami ebben az „önkritikában” jelentkezik? Nem a mi feladatunk ezt minősíteni; megtették néhányan az arra legilletékesebb helyen, a Szovjetunióban is. Eizenstein válogatott műveinek hatkötetes kiadásához írt előszavában R. Jurenjev a következőket írta ezzel kapcsolatban:

„Azoknak az embereknek, akik közel álltak Eizensteinhez – és időnként neki magának is –, úgy tűnt, hogy ez katasztrófa.

Sok kritikus kétértelműen célozgatott, majd egyenesen megmondták a művésznek, hogy elmaradt a szovjet művészettől, amely magabiztosan halad a szocialista realizmus útján, hogy a formalizmus mérge annyira tönkretette művészetét, hogy a gyógyulás aligha lehetséges. A vádolók kiabálásával egyesült a formalisták és sznobok suttogása a zseni tragédiájáról, akit a kortársak nem értettek meg. Külföldön provokációs zajongások folytak a *Patyomkin páncélos* szerzőjével kapcsolatos hajszaról.

⁵⁵ Ez az írás magyarul még nem jelent meg, saját fordításom. (Sz. M. Eizenstein: Izbrannije sztyatyji. Moszkva, Iszkussztvo, 1956. 383-388. old.)

A *Bezsin rétje* tragikus sorsában azok a durva adminisztratív módszerek tükröződtek, amelyek a művésszel szembeni bizalmatlanságban, önkényben öltöttek testet. Eizenstein nemcsak arra kényszerült, hogy a munkát abbahagyja, de elméletileg meg kellett alapoznia ezt az erőszakot, meg kellett kritizálnia saját valóságos és vélt hibáit. Cikke – *A Bezsin rétje hibái* – a művész valóságos tragédiájának dokumentuma volt, de még így is távol állt a kritika által megsebzett, önmagába zárkózó alkotó sértődöttségétől, telve volt a szovjet film sorsa iránt érzett aggodalommal; azzal az érzéssel, ami a kollektívához, a szovjet kultúrához és a néphez organikusan kapcsolta⁵⁶

A személyi kultuszból fakadó általános torzulások itt jelentkező különös motívumait J. Leyda a film betiltásával kapcsolatban a következőképpen látja:

„Sumjatszkijnak a film betiltására irányuló döntésében más motívum is közrejátszott, mint hogy egy makacskodó művészt megfegyelmezzén. A színház területén éppen ekkor folyt egy formalizmusellenes kampány, amelyben Mejerhold játszotta a bűnbak szerepét; művészi bűneit politikai vádaskodással is tetézték.⁵⁷ Sumjatszkijnak is égető szüksége volt egy bűnbakra a szovjet filmpar nagy előrelépésével kapcsolatos tervéhez.

‘Miközben megalapozták a szovjet filmművészet stílusát, rendezőink és forgatókönyvíróink egyidejűleg harcot folytatnak a szovjet művészettől idegen irányzatok mindenfajta jelentkezése ellen, különösen az úgynevezett formalizmus ellen, amelyet ezek az irányzatok álcaként használnak, hogy továbbra is a játék kedvéért játsszanak, hogy megőrizték pusztán »technicizmusukat«, a külsőséges szépséget.’⁵⁸

‘A formalizmusellenesség’ tökéletesen fedte Sumjatszkij ipari programját, és Eizenstein volt a legalkalmasabb áldozat...

A *Bezsin rétje* gazdaságossági terveit a *Lenin októbere* valósította meg – a Sumjatszkij-féle vezetés pedig súlyos csapást kapott. Miért nem készítették más filmeket is ilyen gyorsan, ilyen gazdaságosan, és ilyen jól? Igen, voltak nagy tervek, de nézze csak meg a feljegyzéseit Sumjatszkij elvtárs – az 1935-re bejelentett 120 filmből csak 43 készült el, az 1936-ra tervezett 165-ből csak 46-ot mutattak be, és még az 1937-re kitűzött szerény 62 is csak 25 bemutatót eredményezett. A filmterület vezetését majdnem teljes egészében elbocsátották, Sumjatszkijt a Pravdában (1938. jan. 9.) úgy jellemezték, mint aki politikai vakságban szenved, és ellenséges elemek eszköze.⁵⁹ Egy kis vidéki gyár élére helyezték, és ettől kezdve egyetlen munkatársáról sem lehetett többé hallani, de szovjet Hollywoodjáról sem. Barátaimtól hallom, hogy minden év január 9-én este a moszkvai filmművészek örömnappal ünnepelnek.’⁶⁰

⁵⁶ Eizenstein: Izbrannije... 1. köt. 51. old.

⁵⁷ Az 1936-37-es évek vitái után – mivel Mejerhold nem volt hajlandó Eizensteinhez hasonló önkritikára – 1938-ban színházát bezárták; 1939. jún. 20-án törvénytelenül letartóztatták, majd 1940. febr. 3-án meghalt. 1955. nov. 26-án rehabilitálta Mejerholdot a Szovjetunió Legfelső Bíróságának Katonai Kollégiuma. Lásd: V. E. Mejerhold: Sztatyji, pizma, recsi, beszedi, 2. (1919-1939). Moszkva, Iszkussztvo, 1968. 592. old. (N. Z.)

⁵⁸ Sumjatszkij cikke a Sovjet Cinema című kötetben. Moszkva, 1935.

⁵⁹ A ‘Gorkij és a szovjet film’ (Moszkva, 1938) című kötetben Oleg Leonyidov közli, hogy Gorkij már 1935-ben kifogásolta Sumjatszkij működését: „Mennyi bajt kerülhettünk volna el, ha akkor Gorkij-ra hallgatunk”.

⁶⁰ J. Leyda: Régi és új... 340. old.

A BEZSIN RÉTJE UTÓÉLETE

A Moszfilm Stúdióban a film mindkét változatának leforgatott anyagából volt negatív és pozitív kópia. 1937-ben Eizenstein kérésére E. Tobak, a film vágóasszisztense a pozitív kópiának minden egyes beállításáról levágott egy-egy képet, és azokat kicsempészte a stúdióból.

A film negatívja 1941-ben még a Moszfilm Stúdióban volt; 1941 októberében evakuálták a stúdiót Alma-Atába, a negatív kópiákat egy bunkerba helyezték, és bebetonozták. Moszkva bombázása során ez a bunker is megsérült, feltöltődött vízzel; 1944-ben, amikor a stúdió visszatért Moszkvába, a bunkerba helyezett negatív kópiákat szétázva találták.

A megmaradt képeket P. Ataseva – Eizenstein élettársa őrizte. Ezekkel a képekkel először Naum Klejman – a moszkvai Eizenstein Archívum tehetséges munkatársa – kezdett foglalkozni; 1964 januárjától 1965 májusáig egyedül dolgozott az anyagon. 1965 májusában az első összeállított, néma variánst Moszkvában filmkritikusok, elméleti szakemberek megnézték és megvitatták, majd megállapodtak a munka folytatásában, a megoldandó feladatokban.

A második, hangos variánson 1966 szeptemberében kezdtek el dolgozni, a munkába közvetlenül bekapcsolódott Jutkevics, neves szovjet filmrendező és Jurenjev filmtörténész, aki bevezetőt mondott a film hangos változatában.

Ezt a második, hangos variánst először 1967 februárjában mutatták be a szovjet filmelméleti folyóirat, az *Iszkussztvo kino* fennállásának harmincadik évfordulója alkalmából. A hangos variánson a munka tovább folyt, 1967 júliusáig Prokofjev-zenét illesztettek a képi anyaghoz, Borisz Volszkij hangmérnök – a *Rettegett Ivánnak* is ő volt a hangmérnöke – és Klavgyija Alejeva vágó bevonásával. 1967 júliusában ezt a hangos változatot – amely főként a *Bezsin rétje* első eizensteini változatának képeiből áll – mutatták be a moszkvai filmfesztivál közönségének. 1967 novemberében Naum Klejman és Klavgyija Alejeva – az első variánst továbbfejlesztve – elkészítették a néma, archív változatot.

Az ily módon elkészült két változatot először 1968 januárjában Moszkvában, az Eizenstein halálának huszadik évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián mutatták be. A *Bezsin rétjéből* készített fotófilmek rendkívül bonyolult tudományos és művészi feladatok megoldása segítségével születtek, s azért sikerültek és váltottak ki a közvéleményt is mozgató hatást, mert a szovjet filmvilág és tudományosság a feladat megoldásának fontos jelentőséget tulajdonított, s megvalósítása érdekében összefogott, hogy ezzel is hozzájáruljon Eizenstein alkotásának rehabilitálásához.

Sklovszkij Eizensteinről írott könyvében e fotófilmről – többek között – a következőket írta:

„A pozitív tekercs levágott képeiből most film készült. Most már mindenki ismeri a filmet. A képekből kiállításokat rendeznek.

A fotófilm nem emlékeztet az illusztrált könyvre. Sokkal inkább a freskókkal díszített falnál tett sétára hasonlít.

Ez a film ugrásokban halad előre. Én nemegyszer láttam. Ez most már elfogadható számunkra.

Mi nem haragszunk, mi nem rémüldözünk. Mi túléljük a háborút, átélünk sok tévedést, sok bűn önbeismerését. Mi megértjük a gyermekek szépségét, amit a film mutat, az apa büntetett és kétségbeesését, a templom elpusztítását és a szívek lerombolását.

A filmet nem okvetlenül kell rögtön bemutatni. Még furcsa dolog a tévedés jogáról beszélni; a tévedések sokba kerülnek, de a keresés gyakran még többbe. Kevesen voltak, akik ezt akkor megértették.”⁶¹

⁶¹ V. Sklovszkij: Eizenstein. Moszkva, Iszkussztvo, 1973. 239. old.

Eisenstein *Bezsin rétje* című filmjének keletkezése, sorsának alakulása, majd szomorú vége mutatja, hogy a tévedések valóban sokba kerülnek, különösen az olyan kultúrpolitikai tévedések, amelyek nemcsak egy zseniális művészt juttatnak el a tragédia szélére, hanem olyan alkotásoktól fosztanak meg minket, amelyek a szocialista művészetet a legmagasabb szinten reprezentálhatnák. Ezért Eisenstein filmjének „kezelése” egyúttal legyen intő példa arra, hogyan nem szabad – még nemesnek mondott célok érdekében sem, esetleg jó szándékkal – a kultúrpolitikai irányítást értelmezni és megvalósítani. Ilyen értelemben is tanulnunk kell Eisenstein sorsából, s ha képesek vagyunk a tanulságok levonására, még inkább ezeket figyelembe véve cselekedni, akkor...talán a *Bezsin rétje* sorsa nem annyira tragikus, értelmetlen, mert pusztulásán keresztül is az új, forradalmi szocialista művészet számára készítette, készíti elő a talajt, az alkotás olyan feltételeit, ami kizárja, hogy értékes, szocialista alkotások a *Bezsin rétje* sorsára jussanak.

A film sorsának tudatosítása a filmelmélet problémáinak tanulmányozása szempontjából is tanulságos.

Eisenstein önkritikája, „elméleti önmegalázkodása” – különösen filmteoretikusi munkássága ismeretének fényében – sok fontos elméleti problémára hívta fel a figyelmet. Ez a tragikusan paradox helyzet alkalmul szolgált arra, hogy Eisenstein megmutassa: hogyan kell egy mű kritikája apropóján – még egy ilyen apokaliptikusan torz helyzetben is – filmelméleti kérdésekről beszélni; példát mutatott arra, hogy a filmrendezés alkotó folyamata milyen problémákat vethet fel, s ezekről hogyan lehet (és kell) mély elméleti igénnyel szólni.

(1976)

EIZENSTEIN ÉLETÉNEK, MŰVÉSZI ÉS ELMÉLETI MUNKÁSSÁGÁNAK KRÓNIKÁJA

A Krónika összeállításánál forrásként elsősorban az „Sz. M. Eizenstein alkotótevékenységének és életének krónikája” (in Szergej Eizenstein: *Izbrannije proizvegyenija*, t. 1., Iszkussztvo, Moszkva, 1964), valamint Harry M. Geduld and Roland Gottesman (editors): „*Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making und Unmaking of Que Viva Mexico!*” (Thames and Hudson ltd. London, 1970.) közleményeire támaszkodtam (N. Z.).

1898. január 10.	- E napon születik Szergej Mihajlovics Eizenstein Rigában; apja Mihail Oszipovics (ősei Németországból származtak), eloroszosodott zsidó, Riga város főépítésze, anyja Julija Ivanovna Konyeckaja, pétervári újjgazdag kereskedő leánya.
1906.	- A nyolcéves Szerjózsa Párizsban először vesz részt filmelőadáson.
1908. ősz	- Eizenstein a rigai városi reálgimnáziumban megkezdí tanulmányait.
1909.	- Eizenstein szülei elválnak; anyja Pétervárra költözik, Szergej Rigában, az apjával marad.
1912.	- Eizenstein K. N. Nyezlohin színházában megtekinti a Turandot előadását; ezt később pályaválasztásában meghatározó jelentőségűnek tartja.
1915. május 2.	- Eizenstein megkapja a rigai városi reálgimnázium végbizonyítványát.
május 30.	- Pétervárra utazik, hogy előkészítse felsőfokú tanulmányainak megkezdését.
szeptember	- Pétervárott felvételt nyer a Mérnöki Főiskola első évfolyamára.
1917. február-március	- A pétervári városi milíciában polgárőr; a kultúrmérnöki kar második évének anyagából leteszi vizsgáit.
tavaszi	- Behívják katonának; a mérnök-katonák zászlós-iskolájába kerül, amelyet augusztusban a frontra irányítanak.
nyár, ősz	- Eizenstein a Pétervári Újságban publikálja A milícia rendet teremti című karikatúráját; az Ogonyoknak felajánlja Kerenszkijről készített karikatúráit, egy olasz komédiához megrajzolja első díszlet-, jelmez- és maszkterveit.
1918. január	- A zászlós-iskola átszervezése után Eizenstein visszatér a Főiskolára.
március 18.	- Eizenstein önként belép a Vörös Hadseregbe, a pétervári terület 2. katonai építőegységéhez kerül technikusként.
szeptember 20.	- Katonai egységével Pétervárról az Északkeleti Frontra utazik.
szeptember 24.	- Csapategységével a vologdai kormányzóság Vozsega nevű helységébe kerül.
a pontos időpont ismeretlen	- Az év során Eizenstein elkészíti Majakovszkij Buffó-misztériumához a dekorációs terveket.
1919. január-február	- Eizenstein Vozsegában a Kommunisták Klubja színházi előadásainak művészi vezetője, rendezője, dekorátora; színészként is részt vesz az előadásokban.

március 6.	- Vozsegából Dvinszkbe költözik.
június 22.	- Technikus minőségben átvezénylik a 18. katonai építőegység első részlegéhez.
június	- Színházi irodalmat olvas, a színrevitel elveivel foglalkozik, Shakespeare drámáihoz, középkori misztériumokhoz dekorációs és kosztümterveket készít.
július 1.	- A pszkovi kormányzóság Holm nevű városába kerül.
augusztus 1.	- A 18. katonai építőegység első részlegének munkavezető-helyettesévé nevezik ki.
november első fele	- Velikije Lukiba vezénylik át a 2. katonai építőegység parancsnokának kiségitőjévé.
november-december	- Velikije Lukiban Eizenstein aktívan részt vesz a Kultúrismeret-terjesztő Klub színházi tevékenységében; megismerkedik K. Sz. Jeliszejevvel, a neves színházi szakemberrel.
1920. január	- Eizenstein A.T. Avercsenko Hasonmás, F.M Szlucsajnij Tükör és A. Amnuel Marat c. előadásainak kosztüm- és dekorációs tervein dolgozik.
február 9.	- A 18. katonai építőegység velikoluki klubjában a Hasonmás, a Tükör és Gogol Per című darabjainak bemutatói, amelyeket Eizenstein rendezett. A Hasonmásban színészként is fellép.
február második fele	- A velikoluki katonai klubban Eizenstein dramaturgiai stúdiót szervez, ami állandó színházi csoporttá válik.
március-május	- Eizenstein vázlatokat készít R. Rolland A Bastille bevétele, Molière Dandin György, G. Hejermansz A reménység pusztulása és más színdarabok kosztüm- és dekorációs terveihez.
május 25.	- Veliki Lukiból átvezénylik Polockba.
június 27.	- Polockban átkerül a Nyugati Front politikai osztályának színházi részlegébe.
július 1.	- Polockból Mogiljovba utazik, hogy frontszínházat szervezzon.
július 11.	- Szmolenszkba érkezik, ahol a Nyugati Front politikai osztálya színházi részlegének művészeti és dekorációs tanácsadójává nevezik ki.
augusztus 4.	- Minszkbe költözik át, ahol a frontszínház művésze, dekorátora; e feladata ellátásán kívül K. Sz. Jeliszejevvel együtt agitációs vonatoknak készít propaganda-dekorációs anyagokat.
szeptember 27.	- A frontról Moszkvába vezénylik: a japán nyelv tanulmányozására a Vezérkari Akadémiára.
október 8.	- Eizenstein a Vezérkari Akadémia keleti fakultásának hallgatója.
október 20.	- A Proletkult Első Munkásszínháza dekorációs részlegének vezetőjévé nevezik ki.
október 23.	- Hozzákezd J. London A mexikói című darabjának maszk-, kosztüm- és dekorációs kellékeinek elkészítéséhez.
november 8.	- Eizensteint a Proletkult Első Munkásszínházainak művészeti vezetőjévé nevezik ki.
november vége	- Megválnak a Vezérkari Akadémia keleti fakultásától.

november-december	- A munkásszínházban való tevékenysége mellett a Proletkult Központi Játéksarnoka művészeti-dekorációs osztályának vezetője. Először tanít, majd vezetőjévé válik a Proletkult rendezői műhelyének (itt Eizenstein tanítványai között van M.M. Strauh, G.V. Alekszandrov).
1921. április 13.	- A Proletkult Központi Játéksarnoka színházi kollégiumának tagjává nevezik ki.
április 29.	- Eizenstein (V. V. Tyihonovics irányításával) megkezdí L.N. Andrejev Az éhség-cár című darabjának rendezői átdolgozását, elkészíti a darab maszk-, kosztüm- és dekorációs vázlatait.
május 3., 18.	- A Proletkult Első Munkásszínházában J. London A mexikói című darabjának premierje; a darabot Eizenstein V. Sz. Szmislajevvel együtt rendezí.
augusztus	- Megkezdí a művészeti foglalkozásokat a kremli katonaszínház tagjaival.
szeptember 15.	- Eizenstein az Állami Rendezői Főiskola (GVIRM) hallgatójává válik; az iskola vezetője V.E. Mejerhold.
november 15.	- Hozzákezd A.N. Osztrovszkij Karrier (A bölcs...) című darabjának átdolgozásához.
november-december	- Eizenstein Sz.J. Jutkevicsel együtt írja Shakespeare Macbethjének és V.Z. Massz Az emberekhez való jó viszony című darabjának színpadi változatát.
1922. január 5.	- Az emberekhez való jó viszony premierje N.M. Foregger színházában.
január	- Eizenstein megkezdí munkáját G.B. Shaw Megtört szívek háza című darabjának kosztüm- és dekorációs tervén az Állami Színházi Alkotóműhelyben (GVITM).
április 25.	- A Macbeth premierje a Központi Ismeretterjesztő Színházban (TEO); rendező: V. V. Tyihonovics.
június első fele	- Eizensteint kinevezik a Proletkult Központ Ismeretterjesztő Színházának vezetőjévé.
ősz	- Megválnak az Állami Színházi Alkotóműhelytől; kinevezik a Proletkult Moszkvai Mozdószínházának rendezőjévé.
november 24.	- A V.E. Mejerhold rendezte Tarelkin halála című darab premierje a GITSZ színházban; a segédrendező Eizenstein.
1923. március	- Eizenstein első filmrendezői munkáját, a Glumov naplóját forgatja, amely film attrakcióként részévé válik a Karrier színielőadásnak.
április 2.	- A moszkvai Nagyszínházban ünneplik V.E. Mejerhold 25 éves színházi tevékenységét, itt Eizenstein először mutat be részeket az általa rendezett Karrierből.
április 22., 26.	- A Karrier első előadásai a Proletkult Első Munkásszínházában.
május 20.	- Eizenstein megírja Az attrakciók montázs című cikkét.
szeptember-október	- Sz. M. Tretjakov Halló, Moszkva? című darabját rendezí a Proletkult Első Munkásszínházban.
november 7.	- A Halló, Moszkva? premierje.

december	- Eizenstein hozzákezd Sz.M. Tretjakov Gázmaszk című darabjának rendezéséhez.
1924. március 4., 6.	- A Gázmaszk első előadásai egy moszkvai gázgyárban.
március 29-31.	- Eizenstein részt vesz F. Lang Dr. Mabuse, a játékos című filmjének újravágásában.
június	- Eizenstein G.V. Alekszandrovval hozzáfog a Sztrájk című film forgatókönyvének megírásához.
július-október	- A Sztrájk külső felvételeinek forgatása Moszkvában és környékén.
november	- A Sztrájk vágása.
december 4.	- Eizenstein szakít a Proletkulttal (1925 februárjában publikálja nyílt levelét a szakítás okairól).
december	- Befejezi a Sztrájkot; hozzákezd a Babel Lovashadsereg című regényéből készült forgatókönyv átdolgozásához; átmegy dolgozni a Szevzapkino moszkvai részlegéhez.
1925. január 21.	- A Sztrájk első nyilvános vetítése és vitája.
március 31.	- A Kinogazetában tájékoztatás jelenik meg arról, hogy Eizenstein nem készít filmet a Lovashadseregből, hanem az 1905-ös évről szóló film rendezéséhez kezd.
április 28.	- A Sztrájk bemutatása.
április	- Eizenstein megírja A forma materialista megközelítésének kérdéséhez című cikkét, amely a Sztrájk rendezési tapasztalatait összegzi.
június 4.	- Szovjet állami szervek döntése: az 1905-ös forradalom 20. évfordulójának megünneplésére Eizenstein filmet készít Az 1905-ös év címmel, N.F. Agadzsanova-Sutko forgatókönyvéből.
július eleje	- Eizenstein Moszkva környékén hozzákezd Az 1905-ös év forgatásához.
július vége-augusztus eleje	- Az 1905-ös év forgatása Leningrádban.
augusztus 11.	- Eizenstein megírja A munkásfilm rendezésének módszere című cikkét.
augusztus 24.	- Ogyesszába érkezik Az 1905-ös év forgatására; pontosítják a film témáját, a filmet Patyomkin páncélosnak nevezik el.
október 26.	- Párizsban, a nemzetközi iparművészeti kiállításon a Sztrájk a legnagyobb kitüntetést, az aranyérmet kapja.
november eleje	- A Patyomkin páncélos forgatása Szevasztopolban.
november 23.	- Eizenstein visszatér Moszkvába, és hozzákezd a Patyomkin páncélos vágásához.
december 21.	- A Patyomkin páncélos első, ünnepélyes bemutatása a moszkvai Nagyszínházban, az 1905-ös forradalom 20. Évfordulójának tiszteletére rendezett ünnepségen.
december 25.	- Szovjet állami bizottság a Patyomkin páncélost elfogadja az 1905-ös forradalom emlékét megörökítő filmként.
december vége	- Eizenstein hozzákezd Sz.M. Tretyjakov szövegkönyve alapján a Jungó című film forgatókönyvének átdolgozásához.

1926. január 18.	- A Szovjetunióban a filmszínházak műsorukra tűzik a Patyomkin páncélost.
március 18.	- Eizenstein E.K. Tisszével Berlinbe utazik, hogy megismerkedjék a filmtechnika legújabb eredményeivel.
április 18. és 26. között	- Eizenstein Tisszével Németországból visszatér Moszkvába.
május 10.	- Eizenstein és Tiszse előadást tartanak az ARKban németországi tapasztalataikról.
május	- Eizenstein G.V. Alekszandrovval hozzáfog a Fővonal című film irodalmi forgatókönyvének kidolgozásához.
június 5-20.	- Eizenstein Alekszandrovval a Fővonal technikai forgatókönyvét írja.
június 22.	- Eizenstein megírja a Béla megfélemez az ollóról című cikkét.
június vége	- A Fővonal rendezői koncepciójának értelmezéséhez Eizenstein megírja az Öt korszak című cikkét.
július 7.	- A Filmfőigazgatóság jóváhagyja a Fővonal irodalmi forgatókönyvét.
július 21.	- Eizenstein találkozik a Szovjetunióba érkezett M. Pickforddal és D. Fairbanksszel, akik a United Artists nevében meghívják őt Hollywoodba.
szeptember 1.	- A Szovkino felkéri Eizensteint, hogy készítsen filmet az Októberi Forradalom 10. évfordulójának megünneplésére.
szeptember 27.	- Megállapodás a Szovkinóval a Fővonal forgatókönyvének átdolgozásáról és a forgatás 1926. október 1. és 1927. február 1. közötti elvégzéséről.
november 7.	- Eizenstein és Alekszandrov hozzákezd az Október című film irodalmi forgatókönyv-tervének összeállításához.
november 18-19.	- Eizenstein Bakuba utazik a Fővonal forgatására.
december	- A Fővonal forgatása Észak-Kaukázusban, a Muganszki sztyeppéken.
1927. január 16.	- Eizenstein visszatér Moszkvába, abbahagyja a Fővonal forgatását; Alekszandrovval hozzákezd az Október irodalmi és technikai forgatókönyvének kidolgozásához.
február 5.	- A Szovkino igazgatósága megvitatja és elfogadja az Október forgatókönyvét.
március 11.	- Eizenstein és forgatócsoportja Leningrádba érkezik az Október forgatásának előkészítésére.
április 13.	- Az Október első forgatási napja Leningrádban.
június 14.	- Leningrádban hozzákezdenek „A Téli Palota ostroma” epizód forgatásához.
szeptember 4.	- Eizenstein visszatér Moszkvába.
szeptember 7.	- Megkezd az Október vágását; Alekszandrov és Tiszse Leningrádban folytatják a forgatást.
november 7.	- Az Október első változatát ünnepség keretében a Moszkvai Nagyszínházban mutatják be.
1928. március 14.	- Az Októbert műsorra tűzik a filmszínházak.

március 15-21.	- Eizenstein részt vesz a filmművészettel kapcsolatos összoroszországi párttanácskozás munkájában, a filmművészek által a tanácskozáshoz intézett felhívás megszövegezésében.
május 12.	- Kinevezik az Állami Filmtechnikum (GTK) rendezői szakának tanárává.
június 20.	- Felújítják a Fővonal forgatását, amit az Október munkálatai miatt hagytak abba.
július 19-20.	- Eizenstein, G.V. Alekszandrov és V.I. Pudovkin megírják A hangosfilm jövője. Kiáltvány c. nyilatkozatukat.
augusztus 10.	- Eizenstein egy japán kabuki színház előadása kapcsán megírja A meglepetés című cikkét.
szeptember 14.	- A Szovjetunióban tartózkodó Stefan Zweig meglátogatja Eizensteint.
október 23.	- Eizenstein vezetésével megnyílik a GTK tudományos laboratóriuma.
október	- Eizenstein megírja az 1-A-28 (Az 1928-as év intellektuális attrakciója) című cikkét.
november	- A Fővonal forgatása befejeződik.
1929. január 12.	- Eizenstein Alekszandrovval – a Fővonalról és a körülötte kialakuló vitáról – megírja a Milliók számára érthető kísérlet című cikkét.
február 14.	- A Szovkino kibővített igazgatósági ülése bizonyos változtatások előírásával elfogadja a Fővonalat.
március 4.	- Eizenstein megírja Perspektívák című cikkét, amelyben megfogalmazza az „intellektuális film” koncepcióját.
április 18.	- Észak-Kaukázusban, a Gigant nevezetű állami gazdaságban a Fővonalhoz kiegészítő forgatást végeznek, átdolgozzák, és a film címét Régi és újra változtatják.
augusztus 19.	- Eizenstein, Alekszandrov és Tissze megkezdí nyugati utazását, hogy tanulmányozzák a nyugati filmtechnika fejlődését, és a Szovjetunió kulturális eredményeit népszerűsítsék.
augusztus 25.	- Eizenstein Berlinben tartózkodik.
szeptember 3-7.	- Eizenstein és csoportja La Sarrazban (Svájc) a független filmrendezők kongresszusának vendége; Eizenstein a kongresszuson előadást tart.
szeptember 10., 16., 17.	- Eizenstein a Zürich munkáskerületében lévő Fórum filmszínházban előadásokat tart Az orosz film és alkotóművészetem címmel; más városokban nem engedélyezték előadások tartását.
szeptember 18.	- A svájci rendőrség Svájc elhagyását tanácsolja Eizensteinnek és csoportjának. A stáb Németországba utazik.
szeptember 19.	- Berlinben Eizenstein rádióelőadást tart a szovjet filmművészetről.
szeptember-október 1.	- A stáb Berlinben találkozik G. Grosz festővel és Pirandello íróval.
október 7.	- A Szovjetunióban a filmszínházak műsorra tűzik a Régi és újat.
október 13.	- Hamburgban, a Népi Film Társaságban Eizenstein előadást tart Az orosz film és alkotóművészetem címmel.

október 20.	- Hamburg legnagyobb filmszínházában Eizenstein megtartja újabb előadását a szovjet filmművészetről.
október	- Eizenstein a berlini Pszichoanalitikai Intézetben előadást tart az ember érzéki-kifejező sajátosságairól.
november eleje	- Eizenstein Belgiumban.
november 18-19.	- Eizenstein Londonban előadást tart a filmművészetről; találkozik Bernard Shaw-val.
november 29.	- Londonból Párizsba utazik.
december 3.	- Visszatér Londonba.
december 7-9.	- Eizenstein Cambridge-ben tartózkodik. 8-án előadást tart a filmelmélet általános kérdéseiről a cambridge-i egyetemen.
december 13.	- Londonban, az Angol-Szovjet Kulturális Kapcsolatokat Ápoló Társaságban Eizenstein előadást tart Szovjet-Oroszország filmgyártásáról.
december 20.	- Az alkotók részvételével a Régi és új díszbemutatója Párizsban.
december 30.	- Antwerpenben, az Oroszországgal Való Kulturális Kapcsolatok Társaságában Eizenstein előadást tart A filmművészet értelmezése címmel.
1930. január 19.	- Amszterdamban, a Hollandia-Új Oroszország Társaságban Eizenstein kora filmművészetéről tart előadást.
január 26.	- Eizenstein A. Einsteinnel találkozik Berlinben.
január 29.	- Eizenstein Berlinből Brüsszelbe utazik.
január 30.	- A brüsszeli egyetemen az intellektuális filmről tart előadást.
február 3.	- Brüsszelből Párizsba utazik.
február 17.	- A Sorbonne-on Az új orosz film elveiről tart előadást.
február-április	- Párizsban találkozik Aragonnal, Gance-szal, Joyce-szal, Eluard-ral, Cocteau-val.
március 14.	- Párizs rendőrprefektusa közli, hogy nem engedélyezik Eizenstein és stábja további franciaországi tartózkodását; útlevelük érvényességét április 26-ig meghosszabbítják.
április 21-30.	- Tárgyalások a Paramount céggel Eizenstein és stábjának Hollywoodba való meghívásáról.
április 30.	- Eizenstein hollywoodi munkájáról aláírja szerződését a Paramounttal.
április 1.	- Moussinackal körutazást tesz Franciaországban.
május 6.	- A párizsi amerikai konzul megadja Eizensteinnek a beutazási engedélyt az Amerikai Egyesült Államokba.
május 8.	- Eizenstein Tisszével az Európa óceánjáró fedélzetén Franciaországból az USA-ba hajózik.
május 12.	- Eizenstein és Tiszze New Yorkba érkeznek.
május-június	- Eizenstein nagy sikerű előadásokat tart a film elméletéről, a szovjet filmművészetről a legnagyobb amerikai egyetemeken (Columbia, Harvard, Princeton, Chicago stb.).
június 16.	- Eizenstein Hollywoodba érkezik.
június 18-24.	- Találkozik Chaplinnel, U. Sinclairrel, Dreiserrel, Disney-vel.

június 27.	- Hollywood reakciós körei Eizenstein kiutasítását követelik az USA-ból.
augusztus 4.	- Eizenstein előadást tart a Kaliforniai Egyetemen A film Szovjet-Oroszországban címmel.
augusztus 21.	- Felszólal Hollywood Művészeti és Filmtudományi Akadémiájának az ő tiszteletére rendezett bankettjén, amelyet abból az alkalomból szerveztek, hogy Eizensteint az Akadémia tagjává választotta.
szeptember 17.	- Hollywoodban Eizenstein felszólal a szélesvásznú filmek problémáinak szentelt vitán.
szeptember	- A Paramounttal történt szerződés alapján Eizenstein Alekszandrovval hozzákezd a Dreiser Amerikai tragédia című regényéből készült irodalmi forgatókönyv rendezői átdolgozásához. Ugyanakkor dolgoznak a Sutter aranya és A fekete konzul című forgatókönyveken.
október 22-ig	- New Yorkban Eizenstein részt vesz a hangmérnökök kongresszusának munkájában.
október 22.	- Hollywoodban felszólal a műszaki filmes szakemberek társaságának bankettjén.
október 23.	- A Paramount Pictures felbontja az Eizensteinnel kötött szerződést.
november eleje	- Eizenstein és stábja körutazást tesz az USA-ban.
november 18.	- Eizensteintől és csoportjától megvonják az USA-ban való tartózkodási engedélyt, és felszólítják őket, hogy hagyják el az országot.
november	- A Szovjutzkino és a Orosz-Amerikai Együttműködési Társaság-Amkino megegyeznek abban, hogy Eizenstein és stábja filmet forgat Mexikóról; a filmet U. Sinclair finanszírozza. Eizenstein hozzákezd a Mexikóról szóló film forgatókönyvi munkálataihoz.
december 4.	- Eizenstein és forgatócsoportja elhagyja az USA-t, és Mexikóba utazik.
december 9.	- Eizenstein Mexikóvárosba érkezik.
december 11.	- A mexikói kormány engedélyezi a Que Viva Mexico! című film forgatását.
december 13.	- Az első forgatás Mexikóban („a bikák harca”).
december 21.	- Eizensteint és stábját őrizetbe veszik.
december 22.	- Szabadon engedik őket.
december 28.	- Eizenstein Pueblában bikaviadalt forgat.
1931. január	- Eizenstein és stábja Mexikóvárosban, a Hotel Imperialban.
január 2-10.	- A stáb Acapulcóban forgat.
január 16.	- A stáb Oaxacában forgat.
január 17.	- Visszatérnek Mexikóvárosba.
január 30.	- Tehuantepecben forgatnak.
február eleje	- Eizenstein megfázik, megbetegszik.
február 5.	- Eizenstein és stábja Jauchitanban forgat.
február 6.	- A tehuantepeci ünnep filmezése.

február 17.	- San Blasban forgatnak.
március 2.	- A stáb elhagyja Tehuantepect.
március 4.	- Visszatérnek Mexikóvárosba.
március 7.	- A stáb Yucatánba repül.
március 22.	- Meridában (Yucatán) forgatnak.
március 31.	- Liceagában (Yucatán) bikaviadalt filmeznek.
április 4-10.	- Celestunban (Yucatán) tartózkodnak, de a kedvezőtlen fényviszonyok miatt nem forgatnak.
április 12-17.	- A stáb Chichen Itzában (Yucatán) forgat.
április 21-28.	- Izamalban (Yucatán) forgatnak.
május 4.	- A stáb Hacienda Tetlapayacba (Hidalgo állam) érkezik.
május	- Az esős időszak miatt Eisenstein nem forgat, könyvén dolgozik.
július	- Eisenstein elkészíti a Que Viva Mexico! első részletes forgatókönyvét.
augusztus 31.	- A stáb visszatér Mexikóvárosba.
szeptember 11-12.	- A stáb újra Hacienda Tetlapayacban.
szeptember 30.	- Eisenstein és munkatársainak első találkozása Mexikó elnökével.
október 1.	- A Pacific Coasthoz utaznak.
október 20.	- A Pacific Coasttól visszatérnek Mexikóvárosba.
november 15.	- Eisenstein és stábja a mexikói elnökről készít felvételeket.
november 21.	- Sztálin távirata U. Sinclairnek: „Eisenstein elvesztette elvtársai bizalmát a Szovjetunióban. Úgy gondolják, dezertőr, aki szakított saját hazájával!”
november 25.	- A stáb a mexikói kormány felkérésére rövidfilmet készít.
1932. január 14.	- Eisenstein összevész U. Sinclair megbízottjával, Kimbrough-val; súlyos krízis kapcsolatukban.
január 28.	- Eisenstein Amecamecában dolgozik.
február 15.	- Eisenstein és stábja Mexikóból Laredón keresztül New Yorkba indul kocsival; tervezett útvonal: Laredo-New Orleans-Washington-New York).
február 17.	- Laredóban megszakítják útjukat; újabb tárgyalások Kimbrough-val.
február 24.	- Kimbrough és Eisenstein befejezik tárgyalásaikat.
február	- Az amerikai közvélemény és 22 szenátor tiltakozása az Eisenstein-ellenes kampány miatt.
március 14.	- Eisenstein és stábja rövid tartózkodási engedélyt kap az USA-ban.
március második fele	- Eisenstein New Orleansban, a néger egyetemen előadást tart a film elméletéről, majd a néger baptista templomban a szovjet filmművészetről.
március 31-április 1.	- Megérkeznek New Yorkba.
április 19.	- Eisenstein az Európa óceánjárón Európába hajózik.

május 9.	- Eizenstein és stábja visszaérkezik a Szovjetunióba.
május 10.	- A Sol Lesser összeállította Vihar Mexikó felett című film sajtóbemutatója.
augusztus-december	- Eizenstein az M.M.M. (Makszim Makszimovics Makszimov) című filmkomédia forgatókönyvén dolgozik.
szeptember 29.	- Moszkva színházklubjában Eizenstein előadást tart Színház és film Európában, Amerikában és Mexikóban címmel.
október 1.	- Kinevezik a moszkvai Filmművészeti Főiskola (VGIK) filmrendezői tanszékének vezetőjévé.
október 26.	- Örményországba és Grúziába utazik, hogy előadásokat tartson nyugati útiról, hogy forgatókönyvekkel kapcsolatban konzultáljon.
december	- Visszatér Moszkvába.
december vége	- Eizenstein megírja A forradalmon keresztül a művészethez – a művészen keresztül a forradalomhoz című cikkét.
1933. március	- Eizenstein hozzáfog a VGIK „A rendezés gyakorlata és elmélete” programjának kidolgozásához.
május	- A Szojuzfilm elfogadja az M.M.M. forgatókönyvét. Eizenstein befejezi „A rendezés gyakorlata és elmélete” programjának kidolgozását, hozzákezd a Rendezés I. könyvének írásához, amelyet a Filmművészeti Főiskolán tartott előadásai alapján állít össze.
június	- Hozzákezd a Moszkva című film forgatókönyvi munkálataihoz.
július 3.	- Eizenstein – a Moszkváról készítendő film kapcsán – megírja Moszkva az időben című cikkét.
július 29.	- A Szojuzfilmnél rendezői besorolást kap.
1934. március 9.	- Eizenstein megírja A fasizmusról a német filmművészetben és az életben. Nyílt levél doktor Goebbelsnek, a német propagandaminiszternek című cikkét.
április-július	- A Forradalom Színházban rendezi N.A. Zarhi színdarabját, a Moszkva másodikat. (A munka, Zarhi halála miatt, abbamaradt.)
május 24.	- Megírja az Eh! A filmnyelv tisztaságáról című cikkét.
június	- Eizenstein, néhány más rendezővel együtt, Gorkijjal találkozik, aki felolvassa nekik egyik filmforgatókönyvét.
augusztus 4.	- A moszkvai írók tanácskozásán Eizensteint küldöttnek választják a Szovjet írók I. Kongresszusára.
augusztus 17 - szeptember 1.	- Eizenstein részt vesz a Szovjet Írók I. Összoroszági Kongresszusának Tanácskozásán.
szeptember	- Eizenstein a szovjet film 15. évfordulójának a tiszteletére megírja a Három közül a középső (1924-1929) című cikkét.
szeptember vége	- Jaltában, Ogyesszában tartózkodik, a filmgyárak munkájával ismerkedik.
december 23-26.	- Találkozik a Szovjetunióba érkezett Paul Robesonnal és a Kultúra Házában bevezetőt mond Robeson koncertestjén.
1935. január 8.	- Eizenstein előadást tart a Filmművészek Első Össz-szövetségi Tanácskozásán.

január 11.	- Eizenstein „a Szovjetország Föderáció érdemes művésze” címet kapja.
március-május	- A. Rzsesevszkij Bezsinné című irodalmi forgatókönyvéből technikai forgatókönyvet ír.
május 5.	- Hozzákezd a Bezsinné forgatásához.
július eleje	- Harkovba érkezik a Bezsinné forgatni.
július-december	- Különböző helyszíneken a Bezsinné forgatja.
1936. március 16.	- Eizenstein megbetegszik feketehimlőben: abba kell hagyniuk a Bezsinné forgatását.
március vége	- Sumjatszkij, a Filmfőigazgatóság vezetője leállítja a Bezsinné forgatását.
május 22.	- Eizenstein részt vesz az ifjúsági film kérdéseinek szentelt Komszomol tanácskozáson.
július 13-19.	- A Moszfilm Igazgatósága határozatokat hoz a Bezsinné át dolgozásával kapcsolatban.
augusztus eleje	- Eizenstein I. Babel bevonásával elkezd írni a Bezsinné második változatának irodalmi forgatókönyvét.
augusztus 22-október	- Ogyesszában és Jaltában forgatja a Bezsinné második változatát.
november 11.	- Visszatér Moszkvába.
november-december	- A Bezsinné második változatán dolgozik.
1937. január 17.	- Eizensteint professzorrá nevezik ki a Filmművészeti Főiskola (VGIK) rendezői tanszékén.
február 8.	- Az Izvesztija közli Eizenstein levelét, amelyben visszautasítja azokat a Nyugaton terjesztett híreszteléseket, hogy őt letartóztatták.
március 17.	- A Filmfőigazgatóság újra leállítja a Bezsinné további forgatását; a leállított film – a Bezsinné második verziója is – majdnem teljesen kész volt.
március-április	- Különböző aktívákon vitatják meg és ítélik el a Bezsinné című filmet.
április 17.	- A Szovjetszkoje iszussztvo közli Eizenstein önkritikáját A Bezsinné hibái címmel.
augusztus-szeptember	- Eizenstein P.A. Pavlenkóval együtt dolgozik az Oroszország (Alekszandr Nyevszkij, magyar címe: Jégmezők lovagja) forgatókönyvén és képi kompozícióján.
szeptember 26.	- Eizenstein levelet intéz a Szovjet Filmművészek Szövetségének I. Kongresszusához Felszólalás helyett címmel.
december 31.	- A Filmfőigazgatóság elfogadja az Alekszandr Nyevszkij (Jégmezők lovagja) forgatókönyvét.
pontos időpont ismeretlen	- Eizenstein megírja A hazafiság az én témám című cikkét, és dolgozik a Montázs című tanulmányán.
1938. február 18.	- Eizenstein Novgorodba utazik anyagot gyűjteni a Jégmezők lovagjához.
március-május	- A Montázs 1936 című tanulmányán dolgozik.

április 29-május 18.	- Pereszlavl-Zalesszkijben tartózkodik a Jégmezők lovagja forgatásának előkészítése érdekében.
június	- A Moszfilm területén, valamint Pereszlavl-Zalesszkijben hozzákezd a Jégmezők lovagja forgatásához.
november 9.	- A Filmfőigazgatóságon megtekintik és elfogadják a Jégmezők lovagját.
november 25.	- A Jégmezők lovagja díszbemutatója.
november-december	- Eizenstein új film készítéséhez fog: A.A. Fagyejev és L.V. Nyikulin forgatókönyve alapján (Kereszt-árok).
december 1.	- A Jégmezők lovagját vetíteni kezdik a filmszínházakban.
1939. január-március	- Eizenstein a Frunze (előzőleg Keresztárok) című film technikai forgatókönyvén és A művek felépítéséről című tanulmányán dolgozik.
február 1.	- Eizensteint a Szovjetunió Legfelsőbb Tanácsa Lenin-renddel tünteti ki.
február 17.	- A moszkvai Kremlben a Lenin-rend átnyújtásakor a kitüntetettek nevében Eizenstein szólal fel.
március 23.	- Eizenstein – disszertáció védeke nélkül – filmelméleti munkássága elismeréseként megkapja a művészettudományok doktora fokozatot.
június 8.	- Küldöttnek választják meg a Filmoperatőrök I. Össz-szövetségi Kongresszusára.
június közepe	- Tiszszével hozzákezd új filmjük, A nagy fergánai csatorna (forgatókönyv: P.A. Pavlenko) anyagának gyűjtéséhez.
június 23.	- Eizenstein Tiszszével Taskentbe utazik, majd Szamarkandba és Buharába.
július közepe	- Eizenstein Közép-Ázsiából visszatér Moszkvába.
július	- Eizenstein A nagy fergánai csatorna technikai forgatókönyvén dolgozik.
október vége	- Eizenstein a moszkvai Nagyszínházban Wagner operáját, A walkürt rendezi.
1940. január	- Eizenstein megírja A Mester születése című (Dovzszenkóról szóló) cikkét.
február	- A történelmi film problémáinak szentelt tudományos ülés-szakon előadást tart A szovjet történelmi film rendezésének és dramaturgiájának problémái címen.
március 12.	- Hozzákezd A mítosz testetöltése című cikke megírásához.
március	- Kidolgozza egy Puskinról szóló film tervét.
május 15.	- Megírja első önéletrajzi feljegyzését A kimeríthetetlen tárgy címen.
május 28-június 3.	- L.R. Sejnyn drámája alapján megírja A Bejlisz-ügy film-tervének nyersfogalmazványát.
június	- Elkészül a Még egyszer a művek felépítéséről című tanulmány.
július-augusztus	- Eizenstein A vertikális montázs című tanulmányán dolgozik. (Ez az írás a montázs törvényszerűségeiről szóló alapvető munka második része.)

szeptember	- Hozzákezd a Rettegett Iván irodalmi forgatókönyvének kidolgozásához.
október 13.	- Kitüntetik a „20 éves a szovjet filmművészet” jubileumi jelvénnel.
október	- Kinevezik a Moszfilm Stúdió művészeti vezetőjévé.
november 21.	- Wagner Walkürjének premierje a moszkvai Nagyszínházban.
1941. február 1.	- Moszkvában, a Filmművészet Házában ünnepélyes megemlékezést tartanak a Patyomkin páncélos bemutatásának 15. évfordulója alkalmából.
március 15.	- Eisenstein a Jégmezők lovagja című filmjéért az Állami Díj első fokozatát kapja.
július 3.	- Rádión keresztül fordul az USA polgáraihoz, hogy beszéljen a szovjet nép Nagy Honvédő Háborújáról.
augusztus 7.	- Illetékes szovjet állami szervek Eisensteinnek mint a Moszfilm Stúdió művészeti vezetőjének kifejezik elismerésüket a háború körülményei közötti sikeres tevékenységéért.
október 6.	- Felmentik a Moszfilm Stúdió művészeti vezetése alól, arra az időre, amíg a Rettegett Ivánt forgatja.
október 14.	- A Moszfilm Stúdióval együtt Alma-Atába evakuál.
november-december	- Befejezi a Rettegett Iván irodalmi forgatókönyvének írását.
időpont nélkül	- Hozzákezd a Dickens, Griffith és mi című tanulmányának írásához.
1942. január-július	- Eisenstein a Rettegett Iván technikai forgatókönyvén dolgozik.
szeptember 5.	- A Filmfőigazgatóság jóváhagyja a Rettegett Iván forgatókönyvét.
november	- Eisenstein megírja az előszót filmelméleti írásainak és cikkeinek amerikai kiadása elé. (S.M. Eisenstein: The Film Sense. New York, Harcourt, Brade and Co. 1942. Második kiadás: 1948. London, Faber and Faber.)
1943. április 22.	- Megkezdődik a Rettegett Iván forgatása.
szeptember 25.	- Eisensteint ideiglenesen felmentik a VGIK-ben végzett pedagógiai feladatai alól (ami a Főiskola Moszkvába való visszatérésével kapcsolatos).
december 26.	- A Filmfőigazgatóság jóváhagyja a Rettegett Ivánhoz addig elkészült filmanyagot.
időpont nélkül	- Eisenstein a Charlie the kid című (Chaplinről szóló) cikkén dolgozik.
1944. január-június	- Folytatódik a Rettegett Iván forgatása.
július 26.	- Eisenstein Alma-Atából visszaérkezik Moszkvába.
szeptember 5.	- A Filmfőigazgatóság mellett működő Művészeti Tanács tagjává nevezik ki.
szeptember 10.	- Elkészíti a Magamról című önéletrajzi írást.
október 28.	- A Rettegett Iván első része elkészül. A Filmfőigazgatóság illetékesei megtekintik a filmet.
december	- A Filmfőigazgatóság elfogadja a Rettegett Iván első részét.

1945. január 20.	- A moszkvai Udarnyik Filmszínházban a Rettegett Iván első részének díszbemutatója és ugyanott a filmhez kapcsolódó jelmez-kiállítás.
február-március	- Eizenstein több cikket ír a Rettegett Iván első részéről.
április 6.	- Eizenstein rádióelőadásban ismerteti a Rettegett Iván második részével kapcsolatos elképzelését.
április	- Megírja a Tizenkét apostol című cikkét.
június 19.	- Az Iszkussztvo kino című filmelméleti folyóirat Szerkesztő Bizottságának tagjává választják.
szeptember - december	- A Rettegett Iván második részén dolgozik.
október 1.	- Újra kinevezik a VGIK filmrendezői tanszékének professzorává.
időpont nélkül	- A részvevő természet című művén dolgozik.
1946. január 26.	- Eizensteint az Állami Díj első fokozatával tüntetik ki a Rettegett Iván első részéért.
január vége-február	- A Rettegett Iván második részét különböző aktívákon éles kritikával illetik, majd a Filmfőigazgatóság e részt határozatával betiltja.
február 2.	- Eizenstein infarktussal a kreml-i kórházba kerül.
május-július	- A kórházban, majd a szanatóriumban emlékiratain dolgozik.
november 23.	- Kítüntetik a „Szovjet nép Nagy Honvédő Háborújában végzett hősi munkáért” emlékéremmel. P.S. címen – önéletrajzi írás.
1947. június 19.	- Eizensteint kinevezik a Szovjet Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete filmművészeti osztályának vezetőjévé.
október	- Megírja A szovjet filmművészet 30 éve és az orosz kultúra tradíciói című cikkét.
időpont nélkül	- A pátosz, A sztereófilmről, A színesfilm kérdései és más elméleti írásokon dolgozik; kiadásra készíti elő a Rettegett Iván irodalmi forgatókönyvét.
1948. február 10.	- Eizenstein – Kulesovhoz intézett levél formájában – megírja utolsó cikkét, A színesfilmet.
február 11.	- Eizenstein meghal.
február 13.	- A moszkvai Novogyevicsi temetőben eltemetik Eizensteint.

FILMOGRÁFIA

Glumov naplója

(Dnyevnyik Glumova)

Eizenstein Glumov naplója címmel filmbetétet készített az első munkásszínház, a Proletkult Osztrovszkij-előadásához. A Karrier című darab részeként vetített filmet Dziga Vertov később A Proletkult tavaszi mosolya címmel beépítette Tavaszi filmigazság című dokumentumfilmjébe (1923, 1. rész, 120 m). A befejezés töredékei maradtak ránk.

Rendező: Sz. Eizenstein

Operatőr: B. Francisszon

Szereplők: G. Alekszandrov, M. Strauh, A. Antonov, M. Gomorov, I. Pirjev, V. Janukova és mások

Sztrájk

(Sztacska)

A Goszkino filmgyár és a Proletkult közös produkciójában készült film. Hossza 1969 m. Első vetítés: 1925. április 28. A forgatókönyvet V. Pletnyev irányításával a Proletkult munkaközössége készítette.

Rendező: Sz. Eizenstein

Operatőr: E. Tissze.

A rendező asszisztensei: G. Alekszandrov-Mormonyenko, I. Kravcsunovszkij és A. Levsin

Segédoperatőrök: V. Popov és V. Hvatov

Tervező: V. Rahalsz

Szereplők: A. Antonov (munkás, a sztrájkbizottság tagja), I. Kljukvin (aktivista), M. Gomorov (munkás), G. Alekszandrov (mester), M. Strauh (Buldog besúgó), I. Ivanov (titkosrendőrség előljárója), B. Jurcev (börtöntöltelékek királya), továbbá: Ju. Glizer, V. Janukova, A. Kuznyecov, Misa Mamin, V. Uralszkij, V. Poltorackij, P. Beljajev, V. Zsuravljov

A forgatókönyv rövid vázlata:

I. rész: Az üzemben minden csendes... – Az üzemben agitátorok „izgatnak”. Ezt jelentik az igazgatóságnak. A titkosrendőrség „külső megfigyelést” szervez. Besúgók. Konspirációs ülés. Körtánc – harmónikaszóra. Felhívás sztrájkra.

II. rész: Ürügy a sztrájkra. A lopással vádolt munkás öngyilkossága. „Hagyd abba a munkát!” Harc a szirénáért. Tömeggyűlés. Leszámolás az igazgatósággal.

III. rész: Kihalt üzem – első napok. A sztrájkolók gyermekei. Összejövetel az erdőben. A „részvényesek” megvitatják a munkások követelését. „Zsaruk”.

IV. rész: A sztrájk elhúzódik. Éhség. „A vörös vad üldözése”. Az igazgatóság elutasítja a sztrájkolók követeléseit. A rendőrségen. Egy munkás önfeláldozása. A sztrájk folytatódik.

V. rész: Egységbontó provokáció. „A kaduskonói temető”. A rendőrség mozgósítja a csőcseléket. A sztrájkolók demonstrációja. A borkimérés felgyújtása. Tűzoltófecskendőkkel a munkások ellen. A „főkolomposok” letartóztatása.

VI. rész: Leszámlálás. A kozákok állati dühöngése. Sikertelen kísérlet a „főkolompos” megvesztegetésére. Mészárlás. Véres kivégzések. „Emlékezz, proletár!”

Patyomkin páncélos

(Bronyenoszec »Potyomkin«)

A film a Goszkino 1. sz. gyárában készült. Hossza 1740 m. A bemutatás időpontja: 1926. január 18.

A téma és az irodalmi forgatókönyv írója: N. Agadzsanova-Sutko.

Montázs-forgatókönyv és átdolgozás: Sz. Eizenstein.

Operatőr: E. Tissze

A rendező munkatársa: G. Alekszandrov

A rendező asszisztensei: A. Antonov, M. Gomorov, M. Strauh, S. Levsin

Segédoperatőr: V. Popov

Tervező: V. Rahalsz

Gyártásvezető: Ja. Blioh

Zeneszerző (a német kópián): Edmund Meisel

A filmben a Fekete-tengeri flotta matrózai, Ogyessza lakói és színészek szerepelnek.

Színész-szereplők: A. Antonov (Vakulincuk), V. Barszkij (Golikov parancsnok), G. Alekszandrov (Giljarovszkij), Maruszov (tiszt), Repnyikova (nő a lépcsőn), N. Poltavceva (cvikkeres nő), Vitoldi (anya gyermekkocsival), I. Bobrov (újonc), M. Gomorov (matróz), A. Levsin, A. Fajt, Szuvorina és mások

A forgatókönyv tartalmi vázlata:

I. rész: „Emberek és férgek”. Matyusenko és Vakulincuk. Éjszaka a csatahajón. Alsó-fedélzet. Vakulincuk agitál. Férges hús. Erjedés a matrózok között. A férges borscs evésének megtagadása.

II. rész: „Dráma az árbocon”. „Mindenki a fedélzetre”! Golikov parancsnok. Jelenet a vitorlával. „Testvérek!” A sortűz megtagadása. Felkelés. Leszámlálás a tisztekkel. Vakulincuk pusztulása.

III. rész: „A halott felhívása”. Köd. Vakulincuk holtteste az ogyesszai kikötőben. A holttest siratása. Felháborodott tömeggyűlés. A vörös zászló felhúzása a páncéloson.

IV. rész: „Az ogyesszai lépcső”. A csatahajó legénysége a parton lévőkkal barátkozik. Élelmet szállító csónak. Sortűz az ogyesszai lépcsőn. „A törzskart” lövi a páncélos.

V. rész: „Találkozás a flottillával”. A várakozás éjszakája. Találkozás a flottilla ágyúaszádjaival. Hajógépek. „Testvérek!” Az ágyúaszádok megtagadják a lövést. A páncélos győztesen halad át a flottilla hajói között.

Október

(Oktyabr)

A Szovkino filmgyár (Moszkva-Leningrád) készítette. 2800 (2220) m, bemutatója 1928. március 14-én volt.

Forgatókönyvíró-rendező: Sz. Eizenstein és G. Alekszandrov

Vezető operatőr: E. Tissze

A rendező munkatársai: M. Strauh, M. Gomorov, I. Trauberg

Segédoperatőr: V. Popov

Tervezőművész: V. Kovrigin

Szereplők: V.N. Nyikandrov (V.I. Lenin), V. Popov (Kerenszkij), B. Livanov (Tyerescsenko miniszter), E. Tissze (német)

A forgatókönyv rövid tartalmi vázlata:

I. rész: Február. Az önkényuralom csődjé. Lövészárok-barátkozás. Rövid istentisztelet. Ideiglenes kormány. Éhség, sorban állás. A háború folytatódik. A Finn Pályaúdvárnál. Lenin.

II. rész: Júliusi napok. Tömeggyűlés a Keszinszkaja-palotánál. Sortűz a tüntetőkre. A hidak szétnyitása. Az Első Lövészezred bebörtönzése. Kerenszkij. A Jordán-lépcsőn. Cári lakájok. Halászkunyhó az áradatban.

III. rész: Kerenszkij a Téli Palotában. Kornyilov megérkezése. Istenek. A két Bonaparte. A Szmolnij védelmi vezérkara. Fegyverkezik a proletariátus. A vad hadosztály. Bolsevik röplap. Lezg tánc. Kornyilov bebörtönzése.

IV. rész: A Pétervári Tanács összpontosítja erőit. A bolsevik KB ülése. Október 25. reggele. A hidak összezárása. Ideiglenes kormány. Kerenszkij menekülése. Junkerek és női zászlóalj. A Szmolnij.

V. rész: A Szovjetek második ülésének küldöttei. Lenin a Szmolnijban. Az Ideiglenes Kormány felhívást intéz a néphez. Az ülés megnyitása. Vita a hatalomról. Választások az új Központi Végrehajtó Bizottságba. Vörösgárdisták a Téli Palotánál. Ultimátum. Parlamenterek és rohamosztagos erők.

VI. rész: A Szmolnij agitátorai a Téli Palotában. A kozáküteg megadja magát. A katonaság a bolsevikok oldalán. Mensevikek és eszerek. „Elmúlt a szavak ideje!” Jeladás.

VII. rész: A Bank-hidacska. „A haza és a forradalom megmentésének bizottsága”. A Téli Palota ostroma. Átállások. Az Ideiglenes Kormány letartóztatása. Lenin a szónoki emelvényen. „Győzött a munkás-paraszt forradalom!”

Régi és új

(Fővonal)

(Sztaroje i novoje [Genyeralnaja linyija])

Készült a Szovkino filmgyárban. 2469 m, bemutatója 1929. október 7-én volt.

Forgatókönyvíró-rendező: Sz. Eizenstein és G. Alekszandrov

Vezető operatőr: E. Tissze

Segédoperatőr: V. Popov

A rendező munkatársai: M. Strauh, M. Gomorov, A. Antonov, A. Goncsarov

Tervezőművészek: E. Kovrigin, V. Rahalsz

Belsőépítész: A. Burov

Szereplők: Marfa Lapkina (Marfa Lapkina), M. Ivanyin (a fia), V. Buznyenkov (a tejüzem titkára, komszomolista), Nyezsnyikov (Miroskin tanító), Csumarev (kulák), J. Jugyin (komszomolista), Je. Szuharjeva (jvasasszony), K. Vasziljev (traktorista), G. Matvej (pap), M. Palej, M. Gomorov, Jefimkin, Hurtyin, Nuzsgyin (parasztok).

A forgatókönyv rövid tartalmi vázlata:

I. rész: Kegyetlenség, nyomor, nadrágszíjparcellák. Marfa Lapkina szegényparaszti udvara. Falusi tavasz. Kulákporta. Szántás – emberfogattal. „Nem lehet így élni!”. Tömeggyűlés. Az „Októberi út” kolhoz tejüzemének megszervezése.

II. rész: Szárazság. Menetelő parasztok. A pap csalódása. A tejszeparátor.

III. rész: A tejüzem első bevétele. Marfa nem adja a pénzt a muzsikoknak. A szovhoz. Tenyészbika-vásárlás. Fomka.

IV. rész: (Az üzemvezetők tehénistállót építenek.) A bika menyegzője. Szénagyűjtés. A komszomolista és Zsarovij vitája. Kaszálógép. „Adj gépet!”

V. rész: Ősszel. A bürokraták visszatartják a traktort. Marfa a városba utazik küldöttként. Üzem. A kulákok megmérgezik Fomkát. Mezőgazdasági Gépellátó Állomás. A munkásparaszt felügyelet biztosítja a traktormegrendelést. Jvasasszony. Fomka pusztulása.

VI. rész: Tömeggyűlés üdvözli a traktort. A traktorista félénksége. Marfa segít neki. A szekerrek üldözése. Traktorok vonulása.

A Fővonal zárójelenete: Találkozás az úton. A traktorista a szekéren, Marfa mint traktorvezető.

A Régi és új befejezése: A traktorok ünnepi felvonulása.

A független és a kommersz kinematográfia párharca

(A film montírozatlan anyaga elpusztult)

A cselekmény színhelye: Svájc, a La Sarraz-kastély. A cselekmény időpontja: 1929. A körülmények: a független filmművészet kongresszusa a La Sarraz-kastélyban. A kastély úrnője, Madame Hélène de Mandraux bocsájtotta a kongresszus rendelkezésére.

„... Velem együtt érkezett a kongresszusra E. Tissze és G. Alekszandrov is. És velünk az elmaradhatatlan felvevőgép.

Hogyan is történhetne meg, hogy nem vesszük filmre a filmművészet kongresszusát?

Már kész is a téma. A ‘függetlenek’ harca a ‘vállalatokkal’.

... S íme, máris előttünk áll mademoiselle Bousounnouse (...) fehér öltözetben, a kastély pincéiben talált rozsdás láncokkal, a ‘független mozi’, papír vállszalaggal, amint az ősi kastély tetőzetéről levezető hatalmas méretű csatornához van bilincselve.

Kövér, pirosposzgás, cvikkeres férfi. Isex úr Londonból, amolyan ‘kékszakáll’ küllemmel, akiről, miközben a filmipar ‘főnökét’ jelképezi, patakokban folyik az izzadság.

Az általam d'Artagnanná változtatott Moussinac a tetőre igyekszik, hogy véget vessen szegény mademoiselle Bousounnouse szenvedésének. Jean-George Oriol, az általa szerkesztett 'Revue de Cinema' lapjaiból készített zászlók alatt géppuska-sortüzet ad le a kongresszus e célra átalakított írógépeiből.

A 'semmirekellők' támadását igyekszik feltartani, pikásokkal, alabárdosokkal és páncélos vitézekkel... A támadók élén Balázs Béla áll, aki Moussinac gáláns lovagias tettét igyekszik megzavarni.

Az epopeia záró filmkockája szerint (...) mintha Moitiro Tzutija úr hozzájárulna ahhoz, hogy a 'kommerszfilm' maszkjában végigcsinálja a hagyományos 'harakiri' teljes szertartását (a kongresszus hön óhajtott végcélját!)."

(Részlet Sz.M. Eisenstein *Önéletrajzi feljegyzések* c. művének León elvtárs fejezetéből)

Földrengés Mexikóban

(Zemletrjaszenyije v Oahake)

Rövid dokumentumfilm, amelyet Sz. M. Eisenstein és E. Tissze 1930-ban készített az Oaxaca-földrengés idején. Mexikóban vetítették is. A film holléte ismeretlen.

Que Viva Mexico!

(befejezetlen film)

Forgatókönyv és díszletek: Sz. M. Eisenstein, G. Alekszandrov közreműködésével.

Operatőr: E. Tissze.

A filmben mexikói peonok, munkások, értelmiségiek és színészek szerepelnek.

A forgatókönyv tartalmi vázlata:

Prologus. Yucatán: kövek, istenek, emberek... Temetési menet – az ősi maja civilizáció elmúlása.

Sandunga, Tehuantepec – a feudalizmus előtti Mexikó képét őrző terület. Trópusi reggel. Fürdőző lányok; a „Sandunga”-dal. Concepcion kelengyét készít – arany nyakéket. Bazar. Bál. Abundio leánykérése. Esküvői szertartások. „Sandunga”.

Fiesta. A spanyolok által meghódított Mexikó. Az ősi piramisok felett katolikus templomok. A Guadalupei Madonna ünnepe. Zarándokok vonulása. Misztériumjáték a spanyolok és szaracének harcáról – az indiánok és konkvisztádorok harcának mása. Az Isteni Szenvetés misztériuma – a meghódított Mexikó szenvedései. Bikaviadal. A bika halála.

Maguey (Agavé). Az agavé-kaktusz ültetése. A peonok agavé-nedvet gyűjtenek. Sebastian találkozik Mariával és szüleivel. Hacienda. Sebastian és Maria engedélyt kér a földesúrtól, hogy összeházasodjanak. Senor Balderas megerőszakolja Mariát. Sebastian és a peonok felázadnak. Üldözés. Lövöldözés. A peon és a földesúr lányának halála. A peonok büntetése. Maria elsiratja Sebastiant.

Soldadera (le nem forgatott epizód). Az 1910. évi forradalom. A harcoló sereget katonanők, a soldaderák kísérik. Pancha, miután eltemette férjét, Jüanhoz csatlakozik. „Adelita” – a forradalom dala. Pancha fiút szül. Jüan halála. Pancha Emiliano Zapata seregében. Győztes bevonulás Mexikóba.

Halottak Napja. November 2. Halottak siratása a temetőben. Díszünnepség a tereken

Karnevál. Letépett maszkok. A nép kineveti a halált. A jövő Mexikó mosolya.

A *Que Viva Mexico!* képanyagából az USA-ban a következő – Sz. M. Eizenstein elgondolását nem tükröző – filmek készültek:

Vihar Mexikó felett (Thunder over Mexico), 7 részben, 1933-ban. Rendezője Sol Lesser volt, montázs technikusa Donn Hayes (főként az Agavé novella anyagát használták fel).

Halottak Napja (Death Day) – a film ötödik novellája alapján készített kisfilm, rendezője Sol Lesser.

Idő a Nap alatt (Time in the Sun), 1939-ben készült, 7 részből áll. Rendezője Marié Seton (a különböző epizódokból származó filmkockák önkényes montázsai).

Ezenkívül néhány „néprajzi és tájképi” rövidfilm, amelyet a Bell és Howell cég tulajdonában lévő töredékekből készítettek 1941-ben.

Bezsín rétje

(Bezsín lug, első változat)

Forgatókönyv: A. Rzsesevszkij

Rendező: Sz. Eizenstein

Vezető operatőr: E. Tiszse

Zeneszerző: G. Popov

A rendező asszisztensei: P. Ataseva, M. Gomorov, F. Filippov, J. Leyda

Vágóasszisztens: E. Tobak

Operatőrasszisztens: N. Bolsakov

A színészmunka konzultánsa: Je. Tyeleseva

Szereplők: Vitya Kartasov (Sztjepok), B. Zahava (apa), Je. Tyeleseva (Praszkovja Oszipova, a kolhoz elnöknője), V. Orlov (Vászja bácsi, a politikai osztály vezetője), L. Judov (komszomolista), N. Maszlov, Ja. Zajcev, P. Zsuravljov (gyűjtogatók), Goreljov (fállábú kulákbérenc), Jeremejeva (asszony a templomból), F. Filippov (orvos), Szavickij (szakállas paraszt), Berezovszkaja (nő az erdőben).

A forgatókönyv rövid vázlata a szövegben.

Bezsín rétje

(Bezsín lug, második változat)

Forgatókönyv: A. Rzsesevszkij

Átdolgozták: Sz. Eizenstein és I. Babel

Dialógusok: I. Babel

Szereplők: Vitya Kartasov (Sztjepok), N. Hmeljev (Szamohin, Sztjopka apja), P. Arzsanov (politikai osztályvezető), L. Judov (Ribocskin komszomolista), N. Maszlov, Ja. Zajcev, P. Zsuravljov (gyűjtogatók).

A forgatókönyv rövid vázlata a szövegben.

Jégmezők lovagja

(Alekszandr Nyevszkij)

A Moszfilm stúdióban készült, 3044 m. Bemutatója: 1938. december 1.

Forgatókönyv: P. Pavlenko és Sz. Eizenstein

Rendező: Sz. Eizenstein és D. Vasziljev

Vezető operatőr: E. Tissze

Zeneszerző: Sz. Prokofjev

Hangeffektus: B. Volszkij

Hangmérnök: V. Bogdankevics

Dalszöveg: V. Lugovszkij

Művészeti vezető: I. Spinyel

Kosztümök: K. Jeliszejev

A színészmunka konzultánsa: Je. Tyeleseva.

Vágóasszisztens: E. Tobak

Képigazgató: I. Vakar

Szereplők: Ny. Cserkasov (Alekszandr Nyevszkij herceg), N. Ohlopkov (Vaszilij Buszlaj), A. Abrikosov (Gavrilo Olekszi), D. Orlov (Ignat, páncélkészítő mester), V. Masszalitynova (Amelfa Tyimofejevna), V. Ivaseva (Olga, novgorodi leány), A. Danyilova (Vaszilisa, pszkovi nő), V. Novikov (Pavsa vajda, Vaszilisa apja), N. Arszkij (Domas Tbergyszlavovics, novgorodi bojár), Sz. Blinnyikov (Tvergyikov, pszkovi vajda, áruló), I. Lagutyin (Ananyij szerzetes, a vajda jobbkeze), V. Jersov (a von Balk teuton rend mágisztere), L. Fenyin (püspök), N. Rogozsin (fekete szerzetes), Ljany Kuny (Hubilaj), I. Kljukvin (pszkovi harcos), L. Judov (Szavka)

A film vázlata:

I. rész – Plescsjevo tó. Hubilaj felkéri Alekszandrt a hadvezéri tisztre. Alekszandr visszatartja.

II. rész – Méltóságos Novgorod Ur. Buszlaj és Gavrilo találkoznak Olgával. A páncélkészítő Ignat. Hír, hogy a németek bevették Pszkovot. A vecse Alekszandrt hívja.

III. rész – Pszkov. Lovagok a meghódított Pszkovban. Von Balk az orosz földeket osztogatja. A vajda halálbüntetése és gyermekek égetése.

IV. rész – Pereszavlje. A novgorodiak hercegül kérik Alekszandrt. Jobbáglázadás. A „Keljetek fel, orosz emberek” dal.

V. rész – Novgorod. Alekszandr beszéde a novgorodiakhoz. A nép között fegyvert osztanak. Vaszilisa a felkelőkhöz megy.

VI. rész – A Csud-tó. Istentisztelet a püspök sátránál. Alekszandr serege a csata előestéjén. Ignat meséje a nyúlról és a rókáról. Alekszandr terve.

VII., VIII. és IX. rész – 1242. április 5. Varjú-kő. A Csud-tó jegén vívott csata. A németek szétverése. Ignat halála. Győzelem.

X. rész – Halott mező. Sebesültek. Olga megtalálja Gavrilt és Buszlajt.

XI. és XII. rész – Pszkov. Alekszandr druzsinájának bevonulása. Elesetteket szállító szánok. Ítélezés a lovagok fölött. Az árulók halálbüntetése. Buszlaj átengedi Olgát Gavrilának, és Vasziliszát veszi feleségül. Alekszandr beszéde.

Rettegett Iván

(Ivan Groznij, első rész)

Az Egyesített Központi Filmstúdióban (COKSZ, Alma-Ata) készült. 2745 m. 1945. január 20-án mutatták be.

Forgatókönyv és rendezés: Sz. Eizenstein

Operatőrök: A Moszkvin (műterem) és E. Tissze (külsők)

Zeneszerző: Sz. Prokofjev

Dalszövegek: V. Lugovszkij

A rendező munkatársai: B. Szvesznyikov és L. Indenbom

A rendező asszisztensei: V. Kuznyecova, I. Bir, B. Bunyejev Vágóasszisztens: E. Tobak

Segédoperatőr: V. Dombrovskij

Hangmérnökök: V. Bogdankevics, B. Volszkij

Művészeti vezető: I. Spinyel

Jelmeztervező: L. Naumova

Maszkmester: V. Gorjunov

Szereplők: Ny. Cserkaszov (Rettegett Iván), L. Celikovszkaja (Anasztaszija Romanovna, cárnő), Sz. Birman (Jevfroszinya Sztarickaja, a cár nagynénje), P. Kadocsnyikov (Vlagyimir Andrejevics, a fia), M. Nazvanov (Andrej Kurbszkij herceg), A. Abrikoszov (Fjodor Kolicsev bojár, később Filipp, Moszkva és egész Oroszország metropolitája), M. Zsarov (Maljuta Szkuratov), A. Bucsmá (Alekszej Baszmanov), M. Kuznyecov (Fjodor, a fia), A. Mgebrov (Pimen, Novgorod főérseke), M. Mihajlov (protodiakónus), V. Pudovkin (Nyikola Bolsoj Kolpak, törvényszolga), Sz. Tyimosenko (a Livon-rend követe), A. Rumnyev (külföldi)

A film rövid vázlata:

I. rész. Az Uszpenszkij székesegyház. Iván cárrá koronázása.

II. rész. Esküvői lakoma. Iván és Anasztaszija ünneplése.

III. rész. Lázadás. A nép betör az Aranypalotába. Iván lecsillapítja a lázadókat, és fogadja a tatár követ kihívását. „Kazany ellen!”

IV. rész. Kazany ostroma. Cselszövés. Iván és Kurbszkij összeütközése.

V. rész. Roham Kazany ellen.

VI-VII. rész- Iván betegsége. Felveszi az utolsó kenetet.

VIII. rész. Iván könyörgése, hogy esküdjenek fel Dmitrij cárevicsre. A bojárok ezt megtagadják. Kurbszkij esküje. Iván „gyógyulása”.

IX. rész. Pimen felhívja a bojárokat, hogy szálljanak szembe a livóniai háborúval. Jefroszinya arra készül, hogy elveszi Anasztasziját Ivántól.

X. rész. Anasztaszija betegsége. Hírek Kurbszkij vereségéről. Jefroszinya hozza a méregpoharat.

XI. rész. Iván Anasztaszija koporsójánál. Maijuta a bojárok menekülésének hírére hozza. Kurbszkij árulása. Iván tombolása. Iván terve az opricsnyina létrehozására. Alekszej Baszmannov felajánlja a cárnak a fiát.

XII. rész. Veszthely. Határozat arról, hogy a cár távozik Moszkvából. Alekszandrovka szabadfalu. Iván össznépi felhívásra vár. Parasztok menete. Iván korlátlan hatalmat nyer.

Rettegett Iván

(második rész: A bojárok összeesküvése)

(Ivan Groznij: Bojarszkij zagovor)

A Moszfilm Stúdióban készült. Hossza 2373,7 m. Bemutatója 1958. augusztus 22-én volt.

Az új szerepekben: Erik Pirjev (a gyermek Iván), A. Vojcik (Jelena Glinszkaja, Iván anyja), P. Masszalszkij (Zsigmond lengyel király), V. Balasov (Pjotr Volinyec)

A forgatókönyv vázlata:

I. rész. Kurbszkij tájékoztatja Zsigmond lengyel királyt a bojárok összeesküvéséről. Iván visszatérése Moszkvába. A cár haragja a bojárok ellen fordul. Az opricsnyina intézménye.

II. rész. Iván visszaemlékszik gyermekkorára, anyja halálára.

III. rész. Filipp elfordul a cártól. Iván Filipp barátságára törekszik. Maijuta azt javasolja, hogy szedjék rá a metropolitát. A kivégzések kezdete. Fegyka feltárja Iván előtt a méregpohár gyanúját.

IV. rész. Kolicsevék kivégzése. Sírás a metropolita cellájában. „Búboskemencés gyermekkor”.

V. rész. Iván egyházi áldást kér. Filipp átka. Iván megbizonyosodik Jevroszinya bűnössége felől. „Rettegett leszek!” Pjotr Volinyec kézrátétellel szavaz a cár meggyilkolására. Pimen vértanúhalálra ítéli Filippet.

VI. rész. Jevfroszinya és Vlagyimir. Ének a harcról. Maijuta lakomára hívja Vlagyimir Andrejevicsét.

VII. rész. Lakoma az alekszandrovi elővárosban. Az opricsnyikok tánca. Iván és Vlagyimir. Fegyka dala. Vlagyimir Andrejevics felfedi az összeesküvést.

VIII. rész. Vlagyimir próbatétele. A „bojár-cár” a koronázási váll- és fejdíszben. „Akarja!” Vége a tréfának. Vonulás a reggeli istentiszteletre.

IX. rész. Vlagyimir Andrejevics meggyilkolása. Volinyec elfogatása. Jevroszinya diadala és bukása. Iván szabaddá teszi Volinyecet. Az opricsnyikok körtánca és esküje. Iván imája.

Rettegett Iván

(Ivan Groznij, harmadik, befejezetlen rész)

Az új szerepekben: P. Klodocsnyikov (Jevsztrafij, a cár papja, a fiatalabbik Kolicsev), O. Zsakov (Heinrich Staden opricsnyik, Lengyelország és Livónia kéme)

A forgatókönyv vázlata:

A Vohnar-vár. Kurbszkij Ivánnak szóló levelet diktál. Hír Pszkov és Novgorod cárellenes összeesküvéséről. Kurbszkij Ivánhoz küldi Heinrich Staden kémet.

Staden a cári udvarban. Staden kihallgatása. A németek kigúnyolása. Kínpad a pincében. Stadent opricsnyikká fogadják.

Rettegett könyvtára. Iván a Kurbszkijnek szóló választ diktálja. Pjotr Volinyec feltárja az összeesküvők terveit. Jevsztrafij megáldja a Novgorod elleni hadjáratot.

Havas síkság. Néma hadjárat. Az opricsnyikok sítalpakon. A novgorodi őrség pusztulása. Iván Filipphez küldi Maijutát.

A tveri szerzeteskolostor. Filipp metropolita cellája. Maijuta Filipp áldását követeli Iván ügye számára. A metropolita visszautasítása. Maijuta megfojtja a metropolitát.

Havas síkság. Jevsztrafij futárt küld Pimenhez a hadjárat hírével. Az íjászok üldözése. A hírnök halála.

Novgorod, Pimen palotája. Hajnal. Összeesküvők. Megjelenik Iván az opricsnyikokkal.

Székesegyház. Iván bűnbánata. Az utolsó ítélet freskója előtt. A meggyilkoltak halotti jegyzéke. Iván a pásztorbotot emeli Istenre. Baszmanovék és Staden az oszlopok mögött. Az apa Baszmanov és a szolga Gyemjan: „A novgorodi szekerek harmada Baszmanovék Moszkva alatti birtokára.” Iván gyónása Jevsztrafijnak. Az ifjabb Kolicsev leleplezése. Jevsztrafij elárulja Ivánt.

Zsigmond vára. Kurbszkij hadjáratot sürget Oroszország ellen. Zsigmond követet küld Angliai Erzsébethez.

A windsori palota sarokszobája. Titkos kihallgatás Erzsébetnél. A német – Zsigmond követe. Nyepeja bojár – Iván követe. Dal a Vörös Bessről.

Cári palota Alekszandrovka szabadfaluban. Lakoma. Fegyka dala: „Szentekkel a halottakért”. Iván rábizonyítja Alekszej Baszmanovra, hogy kapzsi. Staden félelme. Baszmanovot a fia által végrehajtott halálbüntetésre ítéli. Apa és fia. Alekszej álma a Baszmanovok gazdagságáról és nemzetségük kiválóságáról. Fjodor hajlik apja ügyének folytatására. Alekszej Baszmanov halála. Iván gyanúja. Fegyka a cárra veti magát. Staden késével leszúrja Fjodor Baszmanovot. Hírek a livon támadásról.

A livóniai hadjárat. Rettegett serege. Kurbszkij menekülése. Maijuta az áruló herceg sátrában. Volmar és Veissenstein vára. Zűrzavar a lovagok között. Lakoma ágyúdörgés közepette. Veissenstein elleni roham. A pincék robbanása. Maijuta megsebesülése. Volinyec kitűzi a várra Iván lobogóját. Kurbszkij halála a mocsárban. Maijuta halála. „A tengerkéék óceán” dal. Iván a tengerhez megy.

Megvalósulatlan elképzelések

Lovashadsereg (1924)

LE. Babel elbeszéléseinek megfilmesítésére közvetlenül a Sztrájk elkészítése után gondolt Eisenstein. Az ötletet végül félretette, amikor Az 1905-ös év forgatókönyvén kezdett dolgozni.

Benya Krik karrierje (1925)

Eisenstein együtt dolgozott LE. Babellal az Ogyesszai elbeszélések c. kötet megfilmesítésén, miközben Az 1905-ös év forgatókönyvét írta. Felvetődött, hogy egyidejűleg forgassák a filmet Ogyesszában a Patyomkin-lázadás epizódjával – amelyekből utóbb a Patyomkin páncélos jött létre. Egy év elteltével a filmet a VUFKU Ogyesszai Filmstúdióban V. Vilner rendező készítette el.

A tőke (1928)

A film alapeszméjét Marx könyve szolgáltatta, pontosabban ez film lett volna a dialektikus gondolkodás módszeréről. Eisenstein „az intellektuális film” koncepciójával kapcsolatban foglalkozott a témával.

Ember a ködből (1929)

A film témája Anglia „olajkirálya”, Sir Basil Zaharov, a hadiszállításokon meggazdagodó nemzetközi kalandor élete lett volna. Az ötletet Eisensteinnek francia producerek adták.

Üvegház (1930)

Jevgenyij Zamjatyin Mi című regénye alapján Eisenstein filmszatírárt akart készíteni az embernek a kapitalista társadalomban történő izolálódásáról. Vázlatot készített a film forgatókönyvéhez, rendezői és művészeti problémáiról. A forgatókönyvet a Paramount cég elutasította.

Sutter aranya (1930)

(Blaise Cendrars Arany című regénye alapján.) A forgatókönyv, amelyet Eisenstein Grigorij Alekszandrovval és Ivor Montague-val írt, a kaliforniai aranymezők első felfedezője, a nagy szegénységben meghalt Sutter kapitány sorsáról szólt. A Paramount nem fogadta el a forgatókönyvet.

Amerikai tragédia (1930)

(Theodore Dreiser azonos című regénye alapján.) A filmet „az Egyesült Államok freskójaként” képzelte el. A forgatókönyv – amelyet Eisenstein G. Alekszandrovval és Ivor Montague-val közösen írt – a világon első ízben alkalmazza a hős „filmi belső monológját”. Az elképzelés leleplező ereje megijesztette a házigazda Paramountot.

A fekete fenség (1930)

Az alapötletet Vinogradov A fekete konzul című regénye adta. A legfontosabb irodalmi forrás John Vandercook A fekete fenség (Black Majesty) című regénye volt, felhasználta továbbá Percy Waxman The Black Napóleon című színdarabját.

A forgatókönyv főhőse Henri-Christophe tábornok (a valóságban Tousaint-l'Ouverture), később császár, a 18. századi haiti forradalom egyik vezetője volt. Benne fogalmazta meg Eizenstein a forradalmi néptömegektől elszakadt „vezér és despota születésének tragédiáját”. A főszerepet Paul Robesonnak szánták. A Paramount elutasította a forgatókönyvet.

Istenek alkonya (1931)

A filmszatíra középpontjában egy olyan különös figura állt volna, akiben a kapitalista világ „főkolomposainak” – Basil Zaharovnak, a svéd „gyufakirálynak”, Ivar Kragernek és a repülőjéből titokzatos módon eltűnt milliomosnak, Löwensteinnek – a sorsát általánosította Eizenstein.

M.M.M. (1932)

Excentrikus verses komédia forgatókönyveként készült a Szojuzfilm Stúdió megszervezése alkalmából. A főszerepet M.M. Strauhnak szánták, aki Makszim Makszimovics Makszimov figurájában egy fürdő-mosoda tröszt igazgatóját játszotta volna el, aki egyszersmind az Inturiszt egy vidéki hivatalának vezetője is volt. A szerződés felbontása előtt Eizensteinnek még sikerült próbafelvételeket készítenie a színészekkel.

Moszkva (1933)

A filmnek minden idők Moszkváját kellett volna bemutatnia, az Orosz Állam történelmi hátterében. Eizenstein azt javasolta, hogy a forgatókönyvet tagolják négy részre, négy elemet véve alapul: a vizet a város történetének legrégebbi korszakával kapcsolatban, a földet Rettegett Iván és Péter korához, a tüzet a parasztfelkelések fellángolásától az 1812-es tűzvészen át az osztályharc kezdeteinek ábrázolásához, és a levegőt az új Moszkva építésének bemutatásához.

A fekete konzul (1935)

Eizenstein vissza akart térni a haiti forradalom korához, ez alkalommal A. Vinogradov azonos című regénye alapján. A főhős Toussaint-l'Ouverture, a forradalom vezetője lett volna.

Hispánia (1937)

Eizenstein felkérte V. Visnyevszkijt, hogy írjon forgatókönyvet számára a spanyol polgárháborúról, amelynek eseményei rendkívül érdekelték.

Hamis Néró (1937)

Eizenstein Lion Feuchtwanger azonos című regényét szeretne volna megfilmesíteni M.M. Strauhhal a főszerepben.

Keresztárok-(Franze, 1938-1939)

A. Fagyeejev és L. Nyikulina forgatókönyve alapján Eizenstein elkészítette a rendezői forgatókönyvet is.

A nagy fergánai csatorna (1939)

P. Pavlenko forgatókönyve alapján készült volna. A film alapképlete az ember és természet örök harca volt. A főhős Tohtaszin népi énekes lett volna, aki három kort fogott volna át: Tamerlán pusztító háborúitól az újkori építkezések koráig. Eizenstein, miután a technikai forgatókönyvet is elkészítette, elállt tervétől, amikor a Tamerlánnal kapcsolatos részek kihasználását követelték tőle.

A költő szerelme (Puskin, 1940)

Színes életrajzi filmnek szánták. Az alapötlet Ju. Tinyanovtól származott: A.Sz. Puskin és Je.N. Karamzina feltételezett szerelmének története. A forgatókönyv cselekményének középpontjában a költő és az önkényuralom konfliktusa állt. Az elképzeléstől el kellett állni a színes nyersanyag gyenge minősége miatt. Eizenstein azt remélte, hogy visszatérhet a témához a Rettegett Iván befejezése után.

A Bejlisz-ügy (1940)

(L. Sejnyin színdarabja nyomán.) A forgatókönyv vázlata szerint a cári Oroszország antiszemitizmusával foglalkozott volna.

A Karamazov testvérek (1943)

Amikor a Rettegett Ivánon dolgozva Eizenstein újraolvasta Dosztojevszkij regényét, elhatározta, hogy megfilmesíti. Erről árulkodnak naplójegyzetei.

Moszkva 800 (1947)

Színes film terve. A „kor montázs” elv alapján építették volna fel, ahhoz hasonlóan, ahogy a Que Viva Mexico!-t, a Moszkvát és A nagy fergánai csatornát. Hét novella (az ősi, a fából épült, a fehérvölgő, a kartonpapír-, a vas-, acél-, és szivárványszínű Moszkva) foglalta volna egységbe a „virágzó és legyőzhetetlen Moszkva” témáját.

IRODALOM

Az alábbi felsorolás nem a felhasznált irodalomjegyzéke, annál bővebb, meg szűkebb is. A műben felhasznált irodalom (illetve annak többsége) a lábjegyzetekben található, de figyelembe kell venni az Előszóban írottakat is, ami jelzi, hogy bizonyos források nincsenek feltüntetve.

Ez az irodalomjegyzék – amely a művek kiadásának időrendi sorrendjében közöl válogatást előbb Eisenstein, majd a róla szóló művek jegyzékéből – a művész iránt alaposabban érdeklődők számára kíván segítséget nyújtani.

1. Eisenstein, Sz. M.: Riszunki. Moszkva, 1961.
2. Eisenstein, Sz. M.: A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok. Bp. Gondolat, 1963.
3. Eisenstein, Sz. M.: Drawings Eisenstein. Catalogue an exhibition at the Victoria and Albert Museum. London, 1963.
4. Eisenstein, Sz. M.: Izbrannije proizvegyenija v 6-tyi tomah. Moszkva, Iszkussztvo, 1964-1971.
5. Eisenstein, Sz. M.: Forma és tartalom 1-2. kötet. Bp., 1964 (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum).
6. Eisenstein, Sz. M.: Riszunki k filmu „Iván Groznij”. Moszkva, 1967.
7. Les dessins mexicains d'Eisenstein. Izd. Sov. Hudoznik, Moszkva, 1968.
8. Eisenstein, Sz. M. – Sinclair, Upton: The making and unmaking of Que viva Mexico! London, 1970.
9. Eisenstein, Sz. M.: Que viva Mexico. New York, 1972.
10. Eisenstein, Sz. M.: Tous ses films. (Fotóalbum) Paris, 1972.
11. Eisenstein, Sz. M.: A művészet forradalmára. Bp. 1973. (Filmművészeti könyvtár 47.)
12. Eisenstein, Sz. M.: Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések. Bp. Európa, 1979.
13. Iz tvorceskogo naszlegijja Sz. M. Ejzenstejna: Matyeriali i szoobscsenijja. Moszkva, Goszkino, 1985.
14. Eisenstein, Sz. M.: The film sense (trans. and ed. by Jay Leyda). London, 1986.
15. Eisenstein, Sz. M.: Yo: Ich selbst Memorien /Sergej Eisenstein. Berlin, 1987.
16. Mitry, Jean: Sz. M. Eisenstein. (Filmművészeti könyvtár 1.) Bp. 1960.
17. Amengual, Barthélemy: S. M. Eisenstein. Lyon, 1962.
18. Nizsnij, V. B.: Eisenstein rendezési óráin. Bp. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) 1963.
19. Eisenstein a forradalom művésze. A berlini Eisenstein konferencia anyaga. Bp. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) 1964.
20. Dreyer-Svard, Regina: Montaz w twórczosci Eisensteina. Warszawa, 1964.
21. Moussinac, Léon: Sergei Michailovitch Eisenstein. Paris, 1964.

22. Barna, Ion: Serghei Eisenstein. Bucuresti, 1966.
23. Zorkaja, N: Arcképek. Bp. Gondolat, 1967.
24. Leyda, Jay: Film essays with a lecture by Sergei Eisenstein. London, 1968.
25. Montagu, Ivor: With Eisenstein in Hollywood, including the scenarios of Sutter's Gold and An American Tragedy. Berlin, 1968.
26. Barna, Yon: Eisenstein. Boston – Toronto, 1973.
27. Eizenstein, Sz. M. V vozpominanyijah szovremennikov. Moszkva, 1974.
28. Swallow, Norman: Eisenstein: a documentary portrait. London, 1976.
29. Sklovskij, Viktor: Eizenstein. Bp. Gondolat, 1977.
30. Aumont, Jacques: Montage Eisenstein. Paris, 1979.
31. Frejlih, Sz. J.: Tyeorija kino: Ot Ejzenstejna do Tarkovszkogo. Moszkva, Iskusstvo, 1992.

"King John"
Frederic Austin



42

Зоротъ и мо притицкы
Ду на аскоро. (ср. Плукатъ)

700 Ft (árával)

Szergej Eizenstein életművének egyik érdekessége, hogy elméletileg is aktívan foglalkozott a filmben rejlő művészi lehetőségekkel. Alkotásaiban is tükröződő merész elképzeléseivel környezete nem mindig tudott, olykor nem is akart lépést tartani.

Novák Zoltán könyve az utókor számára kíván kedvet teremteni és segítséget nyújtani a felzárkózáshoz.

ISBN 963-7147-35-7



9 789637 147357