

A FORRADALMI MONTÁZS

VLAOVICS JÓZSEF

„Gyakran elfelejtjük, hogy a film valóban élenjáró, haladó művészet. Azzá kellett lennie mindenekelőtt kései származása és fejlődésének kolosszális gyorsasága miatt. A film megjelenése és fejlődése szoros kapcsolatban van az ember filozófiai gondolkodásának legújabb vívmányaival és a technikai találékonyság legfrissebb eredményeivel.”

(V. Pudovkin)

Mintha valóban felednénk, hogy a film „élenjáró, haladó művészet”, vagy legalábbis ma már nem divatos így nyilatkozni. Így nyilatkozni — művészetről . . .

Sőt, ami a legvalószínűbb: ma már nem tulajdonítunk ekkora jelentőséget annak az új művészetnek, amely mindmáig a legtömegesebb és amely ennél fogva arra lenne hivatott, hogy a széles tömegek gondolkodásának és ízlésének megformálásában vállalja a makacs idealizmussal áhított forradalmi szerepet.

Ellenkezőleg, a film művészete iparrá hígult: ebben lelte „tömegművelő” szerepét.

Mi a pionírok látnokiségében szeretnénk hitünkkel meggyökerezni.

A film nem csupán századunk gyermeke — a vásári mutatvány művészetévé érésének, öntudatra ébredésének csíholója, az emberi történelemnek új korszaka, égtája, bölcsője. Az ember társadalmi, szellemi megújulásának, a legigazibb egzisztenciális felszabadulásának és egy művészet születésének közös — ritka teremtmény pillanata ez, amelyet bizonyítani nem kell . . .

*

A filmnek, ennek az „ördögi találmánynak”, szülőhazája Franciaország. — Mielőtt még igazából a tömegcsodálat és -ízlés bálványává hatalmasodott volna a kinematográfia, isteneknek kijáró „fellegvár” alapjait rakták le már a tengerentúl. Talpra szökkent Hollywood, s az első filmmetropolis első szakavatott megcsodálói csakhamar egy sokkal lényegesebb, jelentősebb folyamatra is felfigyeltek: *magáról a filmről van szó . . .*

A világháború éveig vásárok és lebujsok, mulatók tarka közönsége csodálta, éltette a filmet. Az új jelenség meghatározhatatlan volt, mindenestre legfőbb jellemzői közé tartozott: színházat és irodalmat igyekezett imitálni. 1916: a hollywoodi *David W. Griffith* eredeti elképzelés

alapján készítette el az akkori fogalmakhoz képest monumentális, *Türelmetlenség* című filmjét, amely négy különböző történelmi kor drámai pillanataival példázza az emberi türelmetlenséget, a Rossznak és Jónak örökös harcát. A módszer, amellyel párhuzamosan, egymással váltakozva filmjébe építette a négy történelmi kort, egy új eljárásnak, a tudatos filmvágásnak — a montázsnek merész alkalmazása...

A MOZGALMAK ÉS DZIGA VERTOV

Már most szólnunk kell a szovjetunióbeli kezdetekről. A cári Oroszország filmeseményei nem méltók említésre. Az októberi szocialista forradalom vörös katonáinak lövészárkaiban bukkannak fel az első filmoperatőrök, akiknek kamerája a vajúdó valóságára irányul: a harcoló katonákra, munkásokra, az ember vállalkozására, amelyben egy új társadalom létjogának nagyszerű harcát vívják meg. *Dziga Vertov, Lev Kulesov, Eduard Tiszse* veszik híradó filmre az októberi eseményeket.

Különösen *Dziga Vertov*nak okoz gondot a sebtében rögtönzött, film-szalagra vett anyag megszervezése, formába öntése, tolmácsolása. A valóság-elemek ugyan önmagukban is sokat mondanak, szétfeszítón telítettek, mert megrázóan dokumentálnak, mert ott és akkor érték tette a valóságot, ahol és amikor a történelem is „telített”. A valóság azonban így még elképzelhetetlen filmen — nem is létezik. Vertov megbízást kap, hogy a *Pravda* mellékleteként szerkessze a *Kino-Pravdát*, amelynek érthetően ugyanaz a feladata, ugyanazokért a célokért kell küzdenie, ugyanazokkal az eszközökkel, mint a sajtónak, csak a filmközlésmód fegyverével. Mint a neves francia filmtörténész, Georges Sadoul is megállapítja: „Vertov számára ez a cím, vagyis a *Filmigazság*, egyben programot is jelentett...” Mindenesetre, a feladataival megküzdeni próbálkozó operatőr, az első szovjet filmpionírok egyik legjelentősebb egyénisége, máris nem magános azok között a fiatal szovjet avantgardista filmesek között, akik egy-egy program elméletteremtő gyakorlatát képviselik az új társadalom, illetve az új filmgyártás első éveiben. Lenin azt mondta (mert hiszen az új társadalomban a művészetekre háruló új feladatvállalást tolmácsolta): „Minden művészet között a film legjelentősebb.” Ma már tudjuk, a jelszó zseniális felismerés volt, de legalább oly mértékben egy csírában meglévő művészet spontán, gátszakító, lavinaindulású tudatfolyamat is. Az egymás után alakuló filmscsoportoknak már a nevei is sokat elárulnak törekvéseikből: a *Kísérleti laboratórium* felfogásait *Kulesov* képviseli, a FEKS (Különleges Színész Gyára) csoportjában egy egész sereg fiatal, köztük *Kozincev, Trauberg, Jutkevics* és *Geraszimov* dolgozik, a *Kinó*knak (A film bolondjai-nak), majd később a *Kino-Pravda*-nak, illetve a *Kino Glaznak* (Filmszem) elsősorban Vertov a hangadója.

A vertovi célkitűzésekről már az imént szóltunk, miszerint a valóság-elem, egy-egy részlet, mozzanat az életből, megcsapolatlan vérbőséggel buzog az előhívott filmképen. Ez a — nem téves, de ma már hiányos felismerésként túlhaladott — szemlélet bátorította fel a faktografikus valóság e buzgó megszállottját arra, hogy a közvetlen valóság-

szuggesztió és a rendező alkotói közbelépése relációján túl ne ismerjen el semmilyen más teremtő tényezőt. Se színészt, se díszletet, még forgatókönyvet sem. Kétségtelen, a vertovi program, esztétika, kamera-rendező alkotói felfogásban is teljes volt. Hiszen a híradó anyagát „maga a közvetlen élet” szolgáltatta, az anyag rendezése, értelmi, gondolati egységbe építése pedig kizárólag a rendező elhivatottsága, és pedig egyedül a montázs elemi elveinek, a részek kapcsolásának érvényesítésével. El nem hallgathatjuk, hogy a teljes joggal szovjet forradalmi montázsnak nevezhető alapvető filmeljárásnak ez az egyik első tudatos alkalmazója, a filmművészet egyik elméleti-gyakorlati le-téteményese is. Nem elméleti munkáival tudnánk ezt igazolni, annál meggyőzőbben azonban a makacs hitvallás teremtőerejével és hatásá-val, egy olyan gyakorlat letagadhatatlan eredményeivel, amely csak az immanens teremtőelmélet biztos pillérein teljedhet ki. Ma már nem vitás, hogy nem film a film színész, szöveggönyv, díszlet, megvilágítás stb. nélkül. Mégis, a modern film egyik jelentős irányzata, a *cinéma verité* szinte félelmetes kanyarral tért vissza Vertov „öselveikhez”. Már a szovjet rendező is tudott a rejtett kamera csodás képességeiről, s mi más lenne a korszerű híradófilm, a sport- és más események film-közvetítésének legfőbb alkotói elve a mai napig, ha nem éppen a film-kép hitelességét, aktualitását és a vágó-rendezői alkotómunkát tisztelő vertovi montázs-eljárás. A modern rövidfilmnek, illetve dokumentum-filmnek még mindig a montázs az alapeleme, a szóhasználat klasszikus értelmében.

De minek is soroljuk az érveket Vertov forradalmi felismeréseinek igazolására, amikor éppen a húszas évek avantgardista szovjet filmje fejlesztette tovább a montázst, a filmművészet általános, legfőbb alkotói elvévé.

KULESOV KÍSÉRLETE

Vertovval ellentétben, *Kulesov Kísérleti laboratóriumából* nem parancsolja ki a színészt és a szöveggönyvíró, a díszlettervezőket és a fénymestereket. A montázsnak ő is döntő jelentőséget tulajdonít, ellenben a filmet egészében — másmilyennek ítéli, mint Vertov.

Dziga Vertov azt a valóságot veszi filmszalagra, amely a maga közvetlenségével tulajdonképpen kezdetben a kemény, szívós, fegyveres küzdelem, a puskaporos harc tér valósága, később ugyancsak a harc, de most már az országépítés és szocialista tudatformálás harca, ahol kalapács, gépek, kasza a fegyverek, és a szerszámaikkal új életet kovácsoló munkások, parasztok a harcosok. A rendezőre nagy feladat hárul (ha mindjárt sokszor a regisztrátor, a riporter feladata is ez csupán): műve az országépítés, a munka és az ember felszabadulásának, öntudatformálásának, jövőbe néző, polifonikus szózata, agitatív éneke kell, hogy legyen! A vertovi film: példálózás a történelmi tanulság és a mindennapi dolgok, lázas, változó, kavargó események bizonyítóerejével. A valóság Vertov óta sem volt nagyobb rangon a film alapsejtjében, a *képen*. A szovjet rendező hitt a film fotografikus elemében, és a történelem, a forrongó, az alakuló, épülő új társadalom lendülete, dinamikája, telítettsége szavatolta a filmkép valósághitelét.

Ezzel szemben Kulesovék már bátorkodtak „beleszólni” is ebbe a valóságba. A tiltott reláción, a valóságkép és az egyedül elhivatott rendező közé Kulesov helyet adott a színésznek, az ún. „élő modellnek”. A szovjet rendező kísérlete megdöbbentően egyszerű, de a maga jelentőségében forradalmi volt. *Mosjoukine* színész arcának közelképét három egyforma részre vágta szét Kulesov, és az egyébként egy és ugyanazt a lelkiállapotot tükröző művész arca után három különböző jelenetet vágott: egy tányér levest, egy koporsót és egy kisgyereket. Aki megnézte a most már hol a tányér levesre, hol a koporsóra, hol pedig a kisgyerekekre „bámuló” színész hármass jelenetét, megcsodálta *Mosjoukine* kiváló alakítókéességét, milyen árnyaltan fejezi ki a színész arca az éhséget, a fájdalmat és a gyerek iránt érzett szeretetet.

Mondanunk sem kell, hogy mennyire tudatos eljárás — mert hiszen kísérlet volt! Mi több, tudományos kísérlet. Elméleti, esztétikai hipotézist kellett hogy igazoljon a húszas évek legeslegelején, amikor a technikai kísérleteket leszámítva, a filmművészetben inkább csak ösztönös felfedezések, újítások vannak, majdnem kizárólag ezek jelentik a film „művésziesedését” is. Ma már nem lehet vitás, hogy a kinematografikus közlésmód, gondolkodás, mind a valóságtisztelő, mind a fiktív filmi beszéd — egyik alapvető kérdésére adott választ a szovjet rendező kísérlete. Ezzel végérvényesen a képek merev magábanvalóságának zsilipjeit nyitotta meg, a valóságrészek közé helyezte a hangsúlyt. Mit mondhat két vagy több kép egymáshoz való viszonyulásában — vagy inkább az egymás után következő képek egymásról —, újrateremtheti-e a valóságot, az igazságot, illetve kifejezheti-e a kívánt eszmét, mondanivalót, a részek, részletek logikus (sőt a rendező, a „montírozó” szuverén keze által irányított) kapcsolás, illesztés, építés? Talán hiába keresnénk a nagyszerű felfedezéshez hasonló példát az irodalomban, hiszen például az irodalmi metaforát, szimbólumot már kétezer évvel ezelőtt is ismerték. Talán maga Kulesov sem volt tudatában, hogy kísérlete felért a nagy tudósok felfedezéseivel, amelyekkel nemcsak hozzájárulnak egy eljárás tökéletesítéséhez, de felismerésük — forradalmi változást is eredményez.

Ha beszélhetünk a filmesztétika és filmelmélet kialakulásának mélyen tudományos pillanatairól, a szovjet rendező kísérlete az volt. Minden eddigi spontán kísérletnek volt tudományos elméleti igazolása az alapkérdésben: hogyan jöhet létre filmalkotás a műalkotás nemes értelmében, amikor csak kép és kép és ismét csak kép van, amikor a film még csupán a valóságrészek többé-kevésbé logikus összeállása, amikor még csak láttat, még nem szólhat.

Vertovék igazsága most már az összkép igazságának igényeit támasztja. A kép valóságával — a műalkotás valóságának, lehetőségének követelése szegül szembe. A forradalmi mindennapokat, a lendületes változást nem elég csupán regisztrálva tolmácsolni, hirdetni. A filmművészet rügyei bomlanak a szovjet társadalom első éveiben a lombosodás szertelenségébe, hogy az új időket ne csupán rögzítse, megörökítse a kinematográfia, hanem az alkotó, munkálkodó történelem elválaszthatatlan részeként, kifejezőjeként — a film is, mint minden művészet — állásfoglaló, lendítő, alkotó médium legyen.

„Az attrakció (a mi színházfelfogásunkban) minden olyan agresszív mozzanat, amely érzelmi és pszichológiai hatáseltetés újtján teszi próbára a nézők tapasztalatát — matematikailag számba vehető és ellenőrizhető —, időzíthető elemek összessége ez, támadó érzelmi hatáseltetés, a csak ilyenformán bekövetkezendő eszmei végkövetkeztetések céljából. Különösképpen a színház esetében (a benyomásszerzés mikéntje szemszögéből) nyilvánvaló a „szenvedélyek eleven játékán” át vezető út a megismerésig... Egy bizonyos történés statikus bemutatása helyett, amely történés logikus határain belül egyébként az akció minden lehetősége megvan, egy új szintérre lépünk — a tetszés szerinti, az egymástól független (független az adott kompozíció és a történés tárgyi egymásrataltságának egységében) vonzásoknak, az attrakció szabad montázsának alkalmazására —, és mindezt a témán belüli bizonyos végső effektusok megvalósításáért. Ez a vonzások montázsa.”

Egy fiatal színházi rendező, a mérnöki tanulmányokat végzett *Szergej Mihajlovics Eizenstein* cikkéből idéztünk, amely Majakovszkijnak, a költőnek *Ljev* című avantgardista folyóiratában jelent meg 1923-ban.

Eizenstein még a színház embere (kezdetben plakáttervező, díszlettervező), amikor a vonzások montázsának rendkívüli hatásáról akar meggyőzni. Véletlenül adódik alkalom, hogy a *Proletkult* díszlettervezője *Osztrovszkij* egy darabjának színpadi előadását rendezheti meg. — Kétségtelen, hogy a fiatal szovjet színházi munkás elgondolásába a music-hallok tapasztalata, hagyománya is bejátszott, amikor a klasszikus darab „méltóságteljes” figurái helyett akrobaták és kötél-táncosok vonultak fel a színpadon. A bohócoknak a programadó elméletet kellett igazolniuk, a nagy műveltségű fiatalember ismeretkőre azonban nem csupán a music-hallokig és Chaplin eredményeinek ismeretéig terjedt. Eizenstein érdeklődését már ekkortájt fölkellette a japán kabuki színház játékművésze is.

Másrészt akár csak egy pillanatra sem szabad elfelejteni, hogy ezeket a fiatal entuziasztákat az eleven, nem kevésbé merész megoldásokra szólító valóság is kötelességükre sarkallta.

A színházi Eizenstein darabjaiban a lendületes idő harmonikus és diszsonáns koordinátáin lobbant tűzre a kísérletező alkotói imperativus. Míg egyik darabjában a színész akrobata magát kötélen egyensúlyozva mondja szövegét, a másik előadásban még ennél is merészebb megoldást választ a rendező: a színen párhuzamosan bontakozik ki két különálló jelenet, ahol a színés szükség szerint sétál át az egyik jelenetből a másikba. Lehetetlen rá nem ismerni a „montázsra”: a két jelenet valóban párhuzamos, de attól függően, hogy pillanatnyilag melyik a történés fő színhelye, a két szintér nem csupán cselekménypárhuzam, hanem mindenekelőtt egymással felelő, egymást előző vagy egymást magyarázó, kiegészítő stb. egymásutániség, ha úgy tetszik, egy gondolatmenet két materiális célbavívője, egészében pedig mindenképpen színi-drámai egység.

S most ismét a valóság imperativusa: a cselekmény háttérben kibontakozó színpadi folyamatba valóságos, eleven életet vinni, akárcsak a... még ne mondjuk ki: a filmen, hiszen Eizenstein erre még nem gondol. Jack London *A mexikói* című művének színpadi változatából,

Eizenstein felfogásában, ki nem maradhat az ökölvívómérkőzés, mint valóságos előtércelekmény és nem mint kulissza mögötti motívum, ahogyan az a hagyományos színpadon történik. Bíráói szerint Eizensteinnek ez a megoldása melléfogás, később maga a rendező is naiv kísérletei között emlegeti. Így nyilatkozik az érett filmrendező arról a kísérletéről is, amikor egy színdarad gázkamrai jelenetét — valóságos gyárban, igazi gázkamrában kellett eljátszania színészeinek (Eizenstein visszaemlékezése a valóságnak és a filmnek azt az elkerülhetetlen találkozását idézi, amelyet nem hazudtolhat meg, amelynek jelentőségét, ünnepélyességét nem kicsinyíthetik az akkori amerikai film és az európai kinematográfia viszonylag jelentős előzményes eredményei): „A színpad nyomorúságos deszkái egyszerre megsemmisülten roppantak össze a vérbő, dolgos valóság-légtér súlya, tekintélye alatt. Röviden: az előadás megbukott. Mi pedig a filmnél kötöttünk ki.”

Ez idő tájt már a fiatal szovjet filmtől esik a legtávolabb a véletlen találékonyság, a tetszetősség vagy a hatáskeltés „fejlődési vonalán” továbbfejlesztteni az „élethű láttatásnak” ezt a lenyűgöző boszorkánymesterségét. Vertovék dokumentarizmusában, híradó stílusában (amelyben Sadoul szerint még „a mechanizmus érzéketlensége volt... az igazság legfőbb biztosítóteka”) válik először a filmnek tudatos elvévé az életjelenségek különböző területeit, vonatkozásait, egy új egységes gondolatot, jelentést, igazságot teremtő részépítkezés — a montázs. A montázsasztalon felhalmozott valóság-gócok, valóság-sejtek, színészi és minden más beavatkozástól mentes faktografikus szuverenitásából egyedül a rendező hivatott a maga tényközlő, buzdító, agitatív vagy éppen történelemrögzítő, nyilván „tárgyilagos” megjelenítése ellenére is bizonyos értelemben egysíkú igazságát megformálni. Kulesov rehabilitálja a színészt, aki az amerikai és az európai kinematográfiában már régóta a filmspekulációnak éppen olyan eszköze, mint a szenzációs celekmény, a trükkök stb. Kulesov kiszélesíti a film léttérét, gondolati, érzelmi dimenzióit: a képből alakítón fellépő színésznek nem csupán a képhez való viszonyulása alkotó, de ez a viszony átsugárzik a következő képre is, abban új értelmet, jelentést hoz létre, sőt két különböző kép sugallja most már az *éhség* (Mosjoukine — a tányér leves), a *részvét*, a *fájdalom* (M. — a koporsó), vagy az *apai szeretet* (M. — a gyermek) fogalmát. Képletesen úgy is mondhatnánk: a film emulziója ismét feloldódik, a filmkép rideg faktográfiája metafizikai oldódással szabadul merev materiális kötöttségéből, a film szelleme szabadul fel, árad túl a képen. A színész önmaga alanya és állítmánya, de holt grammatika csupán a képkörnyezet ezer és ezer valóság-alanyától, — állítmányától elválasztva, s ez a gazdag képegység is magábanvaló, magáértvaló igazság a soron következő képek valóság-teljessége nélkül. Az építkezés, a filmközlésmód itt már tehát nem a szükségszerű kihagyásos vizuális beszéd, töredékek illesztése, mozaiképítés. Ellenkezőleg, a montázs itt már egy új vizuális szintézis alkotó folyamat. Igaz ugyan, hogy az őswesternben is meglévő *üldözött-üldöző* képváltakozás az *üldözés* elvont fogalmát sugallja — de ezen túlmenően semmi egyebet...

Az is igaz, hogy a montázs, helyesebben a párhuzamos celekményvezetés David Griffith *Türelmetlenség* című monumentális történelmi filmjének alapeljárása már — 1916-ban, de mint Eizenstein kielemezti, az amerikai rendező osztályrésze — noha Griffith „találmányáról” van

szó — a zseniális eljárásból elsősorban a színpadi cselekmény, hely és idő hármasságának túlhaladása, illetve egy új filmidő és filmtér megteremtése a párhuzamos vágás révén. A *Türelmetlenség* négy párhuzamosan kibontakozó témája, nevezetesen *Babilon pusztulása*, *Krisztus szenvedése*, a *Szent Bertalan-éj* és egy modern drámai történet nem lett új minőség, filozofikus szintézis az emberi türelmetlenségről, a Gonosz és a Jóság, az Igazság harcáról. A szovjet rendező — aki egy percig sem tagadja Griffith korszaknyitó, forradalmi filmnyelvi újítását, és akit éppen ez az amerikai példa bátorított fel arra, hogy a maga „vonzások montázsával” a filmnél kössön ki — egy helyen egybeveti első filmjének, a *Sztrájk*-nak és a *Türelmetlenség*-nek záró jelenetét. Az élet, a születés, az újrakezdés örök erejét Griffith egy visszavisszatérő szimbólummal, a bölcsőt ringató *Lillian Gish* jelenetével példázza; a *Sztrájk* (1924) említett jelenetsorában a sztrájkoló munkások lelövetésének képe vágóhídi jelenettel váltakozik, ahol marhákat taglónak.

A két jelenet összevetése magánál Eizensteinnél — a rendező elméleti esztétikai fejtegetéseiben — is arra szolgál, hogy a két látszólag azonos — akkor új, meglepő — montázs, filmnyelvi eljárás közötti lényeges különbségre mutasson rá. Eizenstein szerint Griffithnek minden eredetisége, zsenialitása ellenére sem sikerült bölcsőjelenetével az örökös újrakezdés hiteles, gondolaterejű élményét kelteni... Említsük meg, hogy a másik jelentős francia filmtörténész, esztéta, *Jean Mitry* a „vonzások montázs” abszurd nyelvi akrobációjának minősíti a *Sztrájk* említett jelenetét. Kétségtelenül igaza van. — Még a némafilm korszakában sem volt megengedhető az „olyan, mint”, „úgy, mint” vizuális hasonlat. A *Sztrájk* jelenete ugyanis új verbalizmusban, tükörfordításban azt jelenti: „úgy mészárolják az embereket, mint az állatokat”.

Eizenstein elméletének jelentősége persze nem a szélsőségekben, túlkapásokban keresendő. Szerencsére maga a gyakorlati filmember sem volt, nem lehetett mindenben következetes saját elméletéhez. A „vonzások montázs” — letisztuló folyamatában a filmművészetnek mai napig legnagyobb jelentőségű elméleti-esztétikai koncepciója. Eizenstein montázselmélete az addigi film eredetietlenségén átívelő visszatérés, dialektikus visszatérés a több ezer éves művészetek, a festészet, az irodalom, a színház, sőt a mitológia fenomenológiájához. Eizenstein Griffithtől tanulta a filmmontázst, de korántsem elégedett meg ennyivel. Ő azt mondja, hogy az üldözőbe vett vadat azért pingálta soklábúnak a barlangrajzoló ősember, mert nemcsak térben, hanem időben — futásban, dinamikusban is ábrázolni akarta áldozatát. A félig ember, félig állat Kentaur Eizenstein szerint mi más lehetne — mint vizuális, képzőművészeti montázs. Ez a fej nem ennek a testnek a tartozéka, fantáziaszülte, megdöbbenő, attrakciós kombináció ez: a képen szükség-szerű egyidejűség. Az irodalomban már másként lehet mindezt megodani. Ott a gondolatfolyamat szálán egymásutániség jön létre, noha a két (mondjuk a leírt Kentaur) végső megjelenésében mégiscsak egy egységes jelenség.

Nos hát valóban, a fenti példák nem emlékeztetnek-e a *Sztrájk* kivégző-taglózó jelenetére? Nem egy-egy példája-e a sok irányú művészeti analógia — éppen a montázsoknak, amelyet most új műszóval, a szerelés szakkifejezésével jelölünk, és ma már a művészetek közül első-

sorban a filmre értelmezünk, de amelynek az elve általában — mint általános alkotóelv — megvan a művészetekben. Egyébként nem valószínű, hogy a japán kabuki színház is túl merész és főleg szokatlan, amikor is az átváltozás (például a szerepváltozás) ilyenformán — a nézők szeme láttára — megy végbe: az esernyő mögé búvó szereplő a következő pillanatban egészen más maszkkal az arcán — tehát pszichológiailag mindenképpen más szerepben — lép elő. S mégis, a jelenetnek elvitathatatlanul mély értelme lehet, poézise lenyűgöző.

Eizenstein éppen a dolgok, a jelentések mély, sőt rejtett viszonyát fürkészte most már — filmszemmel, az első nagy filmteoretikusok, esztéták szenvedélyével, messze látó felismerésével. Egyszeriben a filmgép elkülönítette és szétdarabolta, megritkított világképből, továbbá éppen a vágóollóval szétnyirbált valóságreszekből kell — most már új elkülönítéssel, válogatással, kiemeléssel — szintézissel új világképet teremteni. Viszont ugyanakkor számolni kell azzal, hogy a világ nem egysíkú, a jelenségek, a viszonyulások sok rétegével állunk szemben, s a legkisebb részek sem statikus, passzív elemek. Továbbá a mozgások nem csupán a természetben, az állat- és növényvilágban jelentik a létezés bonyolult összefüggését, egymásrahatását, feszültségét, ha úgy tetszik, egyensúlyát, harmóniáját, s az ellenpontok nem csupán itt vonzzák egymást. Ez a létezési és mozgásforma jellemző az emberi gondolkodásra, az emberi történelemre is. — Ezt a létformát tükrözik a művészetek . . .

Következésképp a mikroelemek egyszerű (mégis bonyolult) mozgásától a történelemnek, a társadalomnak nagy horderejű mozgásáig, változásáig — ezt a valóságteljességet kell meghódítania a filmnek is, ha a többi művészetek sorába akar emelkedni.

Eizenstein tehát jól tudta, hogy mindennek az ellentét az egyensúlya, harmóniája, hogy az ellentéteknek kölcsönös mozgása magának a természeti és embervalóságnak a létformája. A rendező felismerése kardéllal vágott az elemek közé. Elemek, elemek, és ismét csak elemek, amelyek ütköznek, kisülnek, amelyek egymásrautaltságukban adják az egésznek értelmét, magyarázatát . . . Az elemek működéséhez nagyon hasonlít a montázs eljárás a művészetekben, hiszen csak emlékeztessünk: így születtek az első barlangrajzok, ez a lelke, fensége a görög tragédiának és az ősi ihletésű kabuki színháznak. Az elemek harcának nagyszerű kényszerével gondolkodtak Dickens, Puskin és más írók műveikben.

De ha szűkre fogva is, halljuk most már a *Sztrájk* (1924), a *Patyomkin páncélos* (1925), az *Október* (1928) és a *Régi és új* (1926—1928) rendezőjének vallomását a montázsról, amely, egészen leegyszerűsítve és mégis általános elvként kimondva, „a film lényege” (1929-ből):

„Előttem egy összegyűrt sárga papírlap fekszik. Rajta a következő rejtélyes feljegyzés:

P: *Kapcsolás* és E: *Összeütközés.*

Ez egy P (Pudovkin) és E (közöttem) a montázs kérdéséről folytatott parázs vita fontos nyoma . . .

Pudovkin a Kulesov-iskola tanítványaként hevesen védelmezi a montázs darabok összekapcsolásaként való értelmezését, lánccá történő összeillesztését . . .

En a montázsnek összeütközésként való felfogása mellett szálltam síkra. E felfogás szerint két adott tényező összeütközéséből jön létre a fogalom...

Nemrégén újra beszélgettünk erről a kérdésről. Pudovkin ma már egyetért velem...

A montázs tehát konfliktus.

Hiszen minden művészet alapja a konfliktus (a dialektikus elv „kép-szerű” lefordítása)...

Ha a montázst össze karjuk hasonlítani valamivel, úgy egy belső égésű motor robbanás-sorozatához kell hasonlítanunk, amely előre-hajtja a gépkocsit vagy a traktort. A montázs dinamikája is a film előrevitelét szolgálja...

Ez a szemlélet inkább a szélsőségeket tekintve távolodott el a „vonzások montázsától” — tulajdonképpen a lényeg tisztult le: a montázs összeütközés, konfliktus — most már egy új művészet dinamizmusa — a némafilm lelke, életének ritmikája is! Mert hiszen mi vinné előre a némafilmet, ha nem éppen a valóságban, az alapanyagban — a mindenkor, de a forradalmi időkben, lendületesebben változó korban, társadalomban, az emberek tudatában végbemenő változások. A film életető fluiduma a mikro- és makrodinamizmus, amelyben az ember él és munkálkodik, amelyet az ember idéz elő, és ami visszahat erre az aktivitásra. Hogy a szélsőségek milyen hamar kimaradtak a nagy teoretikus korszaknyitó gyakorlati munkásságából is, ékesen bizonyítja az 1925-ben elkészülő *Patyomkin páncélos*, a rendező legnagyobb alkotása, a forradalom örökszép filmje, a hetvenéves filmművészet ritka remekműve. Ebben az alkotásban nyoma sincs a *Sztrájk*, de a későbbi *Október* és a *Régi és új* csak azért is kockázatot vállaló „intellektualizálódásának” a montázs terén. A *Régi és új* sokak által emlegetett „konfúz”, „értelmetlen” szimbolikája, mint amilyen a bikák hágtásához metaforaként vágott szökőkútjelenet — csak még nyilvánvalóbbá teszi a *Patyomkin páncélos* páratlan alkotói letisztultságát. Az ogyesszai tengerészek lázadását szinte dokumentumszerűen rekonstruálja a rendező, a fiatal szovjet film első, forradalmi erényeinek áldozta; a vonzások, az ellentétek montázsának szemléiben megrendezett történet azonban az antik görög tragédia fenségével, ünnepélyességével, ugyanakkor szenvedélyes forradalmisággal hat. A legfőbb ellentétek: a terror és forradalom, a cári katonák és a lázadó tengerészek, továbbá a város és a tenger, a katonacsizmák és a tömeg szembeállítása, amely a műfaji dinamizmus, feszülő harmónia feszültségében, erejében a forradalmi idők lendületét, mély ellentétességét és nem utolsósorban az alkotó szenvedélyes hozzáállását példázza mindahhoz, ami előremutató, forradalmi, emberi és történelmi konklúzió. És hadt emlékeztessünk, hogy már a *Sztrájk* is kollektív dráma, de a *Patyomkin*ig egyetlen film sem elevenített meg ilyen egységes szemlélettel, töretlen stílussal kollektív drámát, mint ez az alkotás. Amelynek a hőse tulajdonképpen: „kollektív hős”.

A film hatása egyszerűen átütő volt, és nagyságát még a nyugat-európai reakciós körök is kénytelenek voltak elismerni. Ellenállhatatlan szuggesztivitása a kollektív dráma sorsszerűségében kifejezésre jutó forradalmi lendület, amelyet a közönség tömege egyénekenként is átélt. Nem fenyegetett tehát a veszély, hogy az egyén, a szubjektum héttérbe

szorul a kollektív sorsábrázolásban, hiszen ezért maga a kor is jótállt, amelyben a mű létrejött. Elképzелhetetlen, hogy az egyén nem hordja, egyesíti magában embertársainak, osztálytársainak sorsát is. Elképzелhetetlen ez olyan időkben, amelyről a *Patyomkin* szól. A film minden képkockája ezt példázza. De csak egyet említsünk: a karjában holt fiát tartó anya felfelé halad a lépcsőfokon, a vele szembe jövő tömeget tipró csizmáknak. Sadoul az ogyesszai lépcsőjelenetben Eizensteinnek szinte teljes ars poeticáját látja: „Ez a felejtethetlen jelenet legtökéletesebb illusztrálása Eizenstein stílusának, amely a maga sajátos módján egyesíti egyrészt az avantgardista irodalmi és színházi elméletet, másrészt Dziga Vertov és Kulesov felfogását... A *Filmszem* megtanította Eizensteint, hogy „a maga közvetlenségében (rögtönzöttségében) ragadja meg” a valóságot; az „élő modellek” kifejező holt tárgyakkal váltakoztak; hol egy pár csizmát látunk, hol egy lépcsőfokot, egy rácsot, egy kardot, vagy akár egy kóroorszánt. S a jelenet drámaiságát szívettepő „vonzások” fokozzák: egy anya karjában viszi holt fiát, egy gyermekkocsi magánosan bukdácsol le a lépcsőn, a drótkeretes szemüveg mögött üresen tátong két sebhely...”

A húszas évek legjelentősebb, leghaladóbb filmművészetének, a szovjet némafilmnek másik két nagy óriása *Vszevolod Pudovkin* és *Alekszandr Dovzszenko*. Az előbbi Eizenstein után a legjelentősebb rendezőteoretikus. E korszakra eső filmjeiben, *Az anyában* (1926), a *Szentpétervár végnapjaiban* (1927) és *Dzsingisz kán utódában* (1928) ugyancsak a szovjet iskolák, illetve saját tapasztalatai, színész- és montázs-elmélete valósulnak meg magas művészi szinten. A fent idézett szembeállításból is kitűnik, hogy a legfontosabb kérdésben, a montázs alkalmazásában Pudovkin mérsékletesebb irányzatot képvisel, mint Eizenstein. De szem elől nem téveszthető, hogy a szovjet némafilm másik rendezőóriása is abban látja a montázs értelmét, hogy „a vásznon szakadatlanul fejlődő, érthető, gondolatot hordozó cselekvést adjon”. Pudovkin művészetének értékelői mondják, hogy filmnyelvének éppen mérsékeltebb tisztaságával sokszor Eizensteint is fölülmúlta. A *Szentpétervár végnapjaiban* a tőzse esésének informatív képei a fronton megtizedelt katonák jelenetével váltakoznak. Ha a némafilm montázs-esztétikája alaptételeiben élő hagyomány, akkor ez a jelenet felismerhető a modern vizuális-auditív film hangkép-ellenpontjaiban is. Pudovkin alkotta meg a filmművészet egyik legszebb szimbólumát, a jégzajlást *Az anya* című filmjében. Vertov, Eizenstein némafilmjeivel ellentétben Pudovkin alkotásait, csakúgy, mint Dovzszenko műveit, el sem képzelhetjük a fontos szerepet játszó színés nélkül. Azt mondják, Eizenstein egy-egy műve (némafilmjeire gondolunk elsősorban) síkoly — Dovzszenkőé lírai költemény. *Föld* (1930) című műve a meleg hangú lírai film remekműve, amelyben egy nagy társadalom átalakulásának lendületes ábrázolása során az embert a Szerelem és a Természet szeretlen szépsége is besugározza...

ÉLŐ HAGYOMÁNY

Írásunk végére érve egy önkéntelen, elkerülhetetlen kérdésfeltevésre Jean Mitry érvelését hozzuk fel. *Az élő hagyomány kérdése — elsősorban ízlés kérdése*. A némafilm, különösen a szovjet némafilm, gazdag

nyelvkincse, kultúrája még mindig elevenen ható hagyomány — mi több — azoknál az alkotóknál is, akik ezt tagadják. *Alain Resnais Hiroshima, szerelmem* című filmjét eizensteini modern pszichológiai montázsfilmmek tekinthetjük... Eizensteinék a húszas évek forradalmi montázselméletének haladó hagyományait mentették át a hangosfilm korszakába, amely a háború előtti szovjet film új virágkorát jelentette.