

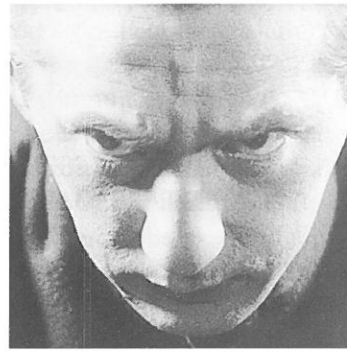
6. FEJEZET

A SZOVJET FILM
AZ 1920-AS ÉVEKBEN

Franciaországban és Németországban az első világháború után alakultak ki az avantgárd filmirányzatok, a Szovjetunióban pedig az 1920-as években jelent meg a montázsirányzat. Miképp Európában, itt is a kereskedelmi filmiparon belül tört utat az avantgárd.

Noha az 1917-es bolsevik forradalom után az új szovjet kormány átvette a filmipar irányítását, kezdetben nem volt képes a filmgyártást finanszírozni. Néhány oktatási és propagandaprogramot leszámítva nyereséget vártak a filmekről. Az 1925-ben formálódó szovjet montázsirányzat kezdetben azért volt részben nyereséges, mert egyes alkotásai bevételt hoztak külföldön, s ez a bevétel hozzájárult a szovjet filmipar kiépítéséhez.

A forradalom utáni szovjet filmgyártást három korszakra oszthatjuk. A hadikommunizmus idején (1918–1920) a Szovjetunió polgárháborút élt át, és nagy nehézségekkel birkózott, a filmipar pedig a fennmaradásért küzdött. A kormány az új gazdaságpolitikával (Novaja ekonomicseskaja polityika – NEP, 1921–1924) igyekezett felülkerekedni a válságon, s eközben a filmipar lassan magához tért. Az 1925-től 1933-ig tartó időszakban a kormány újra átvette az irányítást, megindult a növekedés, és megerősödött az export, új lendületet kapott a gyártás, a forgalmazás és a filmterjesztés. Ebben a korszakban kezdődtek a montázsiskola kísérletei. 1928-ban



azonban az első öt éves terv nyomán szigorodott az állami ellenőrzés, amely az irányzat hanyatlását eredményezte.

A HADIKOMMUNIZMUS
NEHÉZ IDŐSZAKA: 1918–1920

1917-ben két forradalom zajlott le Oroszországban. Az első, a februári elsöpörte a cári uralmat, majd reformpárti, ideiglenes kormány alakult. Ez a kompromisszum nem elégítette ki a radikális bolsevik pártot, amely a marxista gondolat alapján a munkásokat és a parasztokat kívánta hatalomra juttatni. Amikor az ideiglenes kormánynak nem sikerült véget vetnie az első világháborúban Németországgal vívott reménytelen és népszerűtlen harcoknak, a bolsevikok célkitűzése egyre nagyobb támogatást kapott, főképp a hadseregtől. Októberben Vlagyimir Iljics Lenin vezetésével lezajlott a második forradalom, amelynek nyomán később megalakult a Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetsége.

A februári forradalomnak viszonylag csekély hatása volt a háború idején megerősödött filmiparra. Vetítették a közvetlenül a forradalom előtt készült filmeket, és gyors ütemben gyártottak néhány politikai témájú mű-

vet is. A forradalom előtti rendező, Jevgenyij Bauer filmjét, *A forradalmárt* (Revoljucionyer) áprilisban mutatták be; a mű támogatta Oroszország részvételét az első világháborúban. Jakov Protazanov filmje, a *Szergij atya* a két forradalom között készült, s 1918-ban kezdték vetíteni. A lélektani melodrámat hangsúlyozó film az 1910-es évek orosz filmjének hagyományait folytatta (l. 83–84. o.).

Az októberi bolsevik forradalom sokkal nagyobb változást hozott az ország életében. Mivel a kommunisták minden vállalatot államosítani akartak, a már létező filmvállalatok nyugtalanul várták a fejleményeket. 1917 tavaszán meghalt Bauer, és mivel producere, Alekszandr Hanzsonkov betegeskedett, vállalatuk megszűnt. A forradalom előtti korszak másik jelentős gyártója, Alekszandr Drankov 1918 nyarán elhagyta a Szovjetuniót, de külföldön nem sikerült folytatnia tevékenységét. A Jermolajev-csoport egy ideig propagandafilmeket készített az új kormány megrendelésére, ám 1919-ben a Krímen át Párizsba szökött, ahol Films Albatros néven sikeres vállalatot hozott létre (l. 113. o.).

Az új marxista kormány első logikus lépése az lett volna, hogy megszerezze vagy államosítsa a filmipart. A bolsevikok azonban még nem voltak elég erősek e lépés megtételéhez. Ehelyett létrehoztak egy új irányítótestületet, az Oktatásügyi/Művelődésügyi Népbiztosságot (a Narkomproszt), s ennek feladatai közé tartozott a filmgyártás felügyelete. Anatolij Lunacsarszkij lett a népbiztos, azaz a Narkomproszt vezetője. Lunacsarszkijt érdekelték a filmek, olykor forgatókönyveket is írt. Később az ő segítségével alakultak ki a montázsirányzat rendezői számára a kedvező feltételek.

1918 első felében a Narkomproszt mindenáron át akarta venni az irányítást a filmgyártás, -forgalmazás és -vetítés felett. Néhány helyen a szovjetek, vagyis a helyi munkástanácsok megszervezték saját gyártórészlegüket, és az új társadalmi formát támogató propagandafilmeket készítettek. A petrográdi filmbizottság például elkészítette a *Társbérletet* (Uplotnyenyije, 1918), amelyet egy kollektíva rendezett Lunacsarszkij forgatókönyve alapján. A szovjet rendeleteknek megfelelően a gazdagok tulajdonában lévő házakat felosztották, és szegény családokat szállásoltak el bennük. A *Társbérlet*ben egy tehetős professzor és egy szegény gondnok ugyanabban az iskolában dolgozik, s amikor a gondnok és a lánya egy rendelet értelmében a professzor tágas otthonába költözik, a professzor felesége zokon veszi. A történet végére azonban elsimulnak az ellentétek, és valamennyien egyetértésben élnek (6.1).

1918-ban kezdett rendezéssel próbálkozni az a két fiatalember is, aki később, az 1920-as években jelentős rendezővé vált. Júniusban Dziga Vertov kapott megbí-



6.1 A *Társbérlet* a forradalom jókedvű katonáinak dokumentumjeleneivel ér véget, amitől ez a meglehetősen kezdetleges korai szovjet film történelmi aktualitást kap.

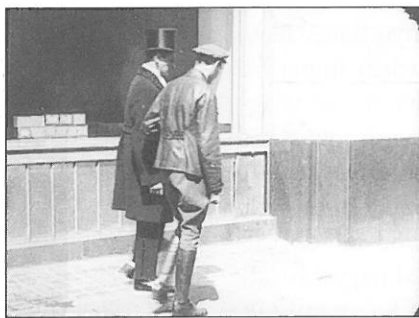
zást, hogy elkészítse a Narkomproszt első híradóját; ő később a montázsirányzat jelentős dokumentumfilmésévé vált. Lev Kulesov még az októberi forradalom előtt készítette el a *Prajt mérnök tervét* (Projekt inzsenyera Prajta, amelyet 1918-ban mutattak be) a Hanzsonkov vállalatnál, ahol korábban díszlettervezőként dolgozott. A filmből csak néhány jelenet maradt meg, ám ezekből is látható, hogy az akkori oroszországi filmesekkel ellentétben Kulesov a Hollywoodban kidolgozott folyamatosság elvét alkalmazta (6.2–6.6). Kulesov későbbi előadásai és írásai részletesen foglalkoznak a hollywoodi folyamatossági technikák jelentőségével.

Noha mutatkoztak a kibontakozás apró jelei, a szovjet filmgyártásnak két súlyos csapást kellett átvészelnie 1918-ban. Mivel a forradalom után elmenekült vállalatok magukkal vittek mindent, amit csak tudtak, a Szovjetunióknak égető szüksége volt gyártófelszerelésre és filmnyersanyagra. (Az országban egyiket sem gyártották.) Májusban a kormány egymillió dollár hitelt biztosított egy filmforgalmazó, Jacques Cibrario számára, aki a világháború idején Oroszországban tevékenykedett. A vásárlással megbízott Cibrario az Egyesült Államokba utazott, de csak silány anyagot szerzett be, majd a pénz nagy részével eltűnt. Mivel Oroszország nagyon kevés devizával rendelkezett, a veszteség komoly volt. Nem csoda, hogy a későbbiekben a kormány nem szívesen folyósított nagyobb összegeket a filmgyártásnak. 1918 júniusában újabb gondot okozott, hogy egy rendelet értelmében a magáncégeknek be kellett szolgáltatniuk minden birtokukban lévő filmnyersanyagot állami regisztrálásra. A gyártók és a kereskedők azon nyomban elrejtették a kevés maradék nyersfilmet is, aminek következtében súlyos hiány keletkezett.

1918 és 1920 között szervezetlenül működött a filmgyártás, a -forgalmazás és a -terjesztés. Kezdetben kevés film készült, 1918-ban csupán hat, azok is állami felügyelettel; 1919-ben már hatvanhárom, ám többségük híradófilm és *agitka* volt, vagyis a szovjeteket támo-



6.2 A *Prajt mérnök* tervének egyik jelenete analitikus vágással készült; az ablakban ülő nő leejt valamit, hogy felkelte az utcán elhaladó két férfi figyelmét.



6.3 Egy távoli kép azt mutatja, hogy észreveszik a tárgyat.



6.4 Egy bevágásban a főhős felveszi a tárgyat.



6.5 A következő beállításban jobbra, felfelé néz.



6.6 Az ellenbeállításban a nő visszanéz rá. A jelenet a továbbiakban a hagyományos folyamatossági eljárás szerint zajlik.

gató egyszerű, rövid propagandafilm. A *Világ proletárai, egyesüljétek!* (1919) például a munkások történelmi harcából mutatott be rövid jeleneteket, amelyeket Karl Marx *Kommunista kiáltványából* származó idézetek kötöttek össze (6.7). A feltételek azonban továbbra is szű-



6.7 A Karl Marxtól alakított színész Európa térképe előtt ül, és a *Kommunista kiáltványt* írja. A bekopírozott, összekapcsolódó munkáskezek szimbolizálják a híres felhívást (egyben a film címét): *Világ proletárai, egyesüljétek!*

kösek voltak, kiváltképp a kisszámú, még működő magánvállalat számára. Amikor 1919-ben a Rusz Stúdió nekilátott, hogy megfilmesítse Tolsztoj *Polikuskáját*, az élelem, a fűtés és a pozitív filmnyersanyag hiánya hihetetlen nehézségeket támasztott. A film csak 1922-ben került a mozikba.

Ekkor már polgárháború dúlt a Szovjetunióban; a vörösök, vagyis a bolsevik csapatok harcoltak a fehérekkel, a forradalmi kormánnyal szembeszálló oroszokkal, akiket Nagy-Britannia, az Egyesült Államok és más országok támogattak. 1920-ban, szörnyű áron, a bolsevikok győztek.

A polgárháború alatt a vezetés egyik legfontosabb törekvése volt, hogy filmeket juttasson el a csapatokhoz és a falvakba. Mivel a távoli vidékeken nem voltak mozik, a szovjet kormány bevezette az *agitáció járműveit*. Vonatok, teherautók, sőt gőzhajók járták a vidéket (6.8). A jelszavakkal és képekkel telefestett járművek röplapokat, nyomdagépeket, mi több, filmkészítésre alkalmas kisebb berendezéseket szállítottak. Rövid színpadi jeleneteket mutattak be, vagy a szabadban felállított vászonra filmeket vetítettek a helybélieknek.

A filmgyártás azonban továbbra is lassú ütemben haladt. 1919 augusztusában aztán Lenin államosította a filmipart. A lépés legfontosabb hozadéka az volt, hogy számos régi – orosz és külföldi – film került elő a raktá-



6.8 A „V. I. Lenin” névre keresztelt, kifestett agitvonal. A tetején olvasható „Szovjet Filmszínház” felirat jelzi, hogy a vonat vetítőbe-rendezéssel volt felszerelve.

rakból, jobbra azok a művek, amelyeket az ország lakosai 1922 előtt láthattak a filmszínházakban.

A két cég, a Jermolajev és a Drankov távozása, valamint a Hanzsonkov megszűnése azt jelentette, hogy lényegében az orosz filmesek egy egész nemzedéke eltűnt. Ki lép a helyükbe? A hadikommunizmus nehézségei ellenére 1919-ben a Narkomprosz létrehozta az Állami Filmakadémiát. Itt kezdett dolgozni a *Prajt mérnök tervének* fiatal rendezője, Lev Kulesov, akinek kis műhelyéből került ki a korszak számos jelentős rendezője és színésze.

A következő néhány évben Kulesov csoportja mostoha körülmények között, gyakran a kísérletekhez szükséges nyersanyag nélkül végezte kutatásait. A színészi játék gyakorlásakor úgy adtak elő színdarabokat és jeleneteket, mintha filmre vennék azokat. Egyes jelenetekhez függönnyel ellátott kereteket alkalmaztak a „közele felvételek” érzékeltetésére. Később filmjelenetekkel kísérleteztek – régi filmek újravágásával. 1921-ben Kulesovnak sikerült valamennyi – kinccsel felérő – filmnyersanyagot szereznie a kormánytól, és elkészítette a „Kulesov-kísérletek” felvételeit. Ezekben a csoport a ma *Kulesov-effektusként* ismert vágási elvet tanulmányozta.

A Kulesov-effektus arra épül, hogy kimarad a jelenet megalapozó beállítása, és a néző térbeli vagy időbeli folytonosságra következtet a különálló elemek felvételeiből. A kísérletek sokszor a nézésirány illesztésén alapultak. A műhely legismertebb kísérletében a színész, Ivan Mozzsuhin egyik régi felvételét vágta újra. Olyan részt választottak, amely Mozzsuhin kifejezéstelen arcát mutatja. Ehhez az archoz különféle felvételeket illesztettek, például egy tányér leves, egy holttest, egy kisgyermek és hasonló felvételeit. Az eljárásról mit sem tudó nézők általában áradoztak Mozzsuhin színészi képességeiről, azt hitték, hogy a mellé illesztett képeknek megfelelően hol éhség, hol bánat, hol öröm jelenik meg az arcán – holott

az mindvégig változatlan maradt. Ez a Mozzsuhin-kísérlet sajnos nem maradt meg, ám az 1990-es években előkerült két másik Kulesov-kísérlet. Az egyiket dulakodás zajlik egy erkélyen, amelyet a járdáról néz végig egy férfi. A szakszerű vágás, kiváltképp a nézésirány illesztése a folyamatosság szabályának ismeretéről árulkodik, amelyet Kulesov már a *Prajt mérnök tervében* is nagyszerűen alkalmazott (l. 6.2–6.6). A másik, költői elnevezéssel a *Teremtett földfelszín* (Tvorimaja zemnaja poverhnoszty, 1920) egymástól távoli helyszíneket kapcsol össze egy parkban találkozó férfi és nő nézésirányának illesztésével. A jelenet vége sajnos hiányzik, de annyi látszik, hogy a pár kinéz és kimutat a képből (6.9), azután az amerikai Capitoliumot látjuk (egy régi filmből), s végül a pár végigsétál az utcán, leereszkedik egy lépcsőn, amely a vágás sugallata szerint a Capitolium lépcsője, ám a felvétel a valóságban egy moszkvai székesegyház előtt készült. Kulesov minden kísérletében olyan teret hozott létre, amely a filmezés alatt nem létezett.

Kulesov kísérleteinek legfőbb tanulsága az volt, hogy a moziban ülő nézők reakciója nem az egyes



6.9 A moszkvai parkban álló pár kinéz és kimutat a képmezőből. A következő (hiányzó) beállítás az amerikai Capitoliumot mutatja, amelyet a férfi és a nő látszólag néz.

beállításoktól függ, hanem a vágástól és a beállításokból létrejövő montázstól. Ez a felfogás központi szerepet kapott a montázsirányzat filmeseinek elméletében és stílusában. Kulesov csoportja azonban csak sokára lépett át a kísérletezések tantermi színteréről a gyakorlati filmgyártásba, mivel a szovjet filmipar kiépítése évekig tartott.

FELLENDÜLÉS AZ ÚJ GAZDASÁGPOLITIKA HATÁSÁRA: 1921–1924

A polgárháború nehéz időszaka és az új kormány szervezetlensége miatt 1920-ra a Szovjetunió egyes területein éhínség tört ki. A válság láttán Lenin 1921-ben meghirdette az új gazdaságpolitikát (NEP), amely bizonyos korlátok között átmenetileg ismét lehetővé tette a magántulajdont és a kapitalista típusú ügymeneteket. Ennek következtében előkerültek az elrejtett filmnyersanyagok is, és fellendült a magánvállalatok és az állami csoportok filmgyártása.

1922 elején Lenin két kijelentést tett, amelyek meghatározták a szovjet filmgyártás menetét. Először is meghatározta az úgynevezett lenini arányt, vagyis hogy a filmgyártási terveknek egyensúlyt kell teremteniük a szórakoztatás és az oktatás között, noha az nem derült ki, hogy a két filmtípusból mennyit kell bemutatni. Azt is kijelentette (Lunacsarszkij állítása szerint), hogy „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”. Lenin ezt feltehetőleg úgy értette, hogy a jórészt írástudatlan népességben belül a propaganda és az oktatás leghatásosabb eszköze a film. Kijelentése mindenestre a figyelem középpontjába állította a filmezést, és számtalanszor hivatkoztak is rá, jelezvén, hogy a bolsevik kormány milyen fontosnak tartja a propaganda eme új eszközét.

1922 végén a kormány megkísérelte szervezettebbé tenni a gyenge filmipart a Goszkino nevű központi forgalmazási hivatal felállításával. Valamennyi magán- és állami tulajdonban lévő gyártó cég csak a Goszkino közreműködésével jelentethette volna meg a filmjeit, és ugyanez a szervezet intézte volna a filmek exportját és importját is. A próbálkozás kudarcot vallott, mivel több vállalat is volt annyira erős, hogy a Goszkinóval versenyre keljen. Megesett, hogy a magánimportőrök a Goszkino ellenében licitáltak ugyanarra a filmre, s így hajtották föl az árakat.

Nagy volt a tét. A NEP idején a szovjet filmipar a behozattalól függött. Az októberi forradalom utáni években a Szovjetunió a polgárháború miatt elszigetelődött a világ többi részétől, mivel a legtöbb ország nem volt haj-

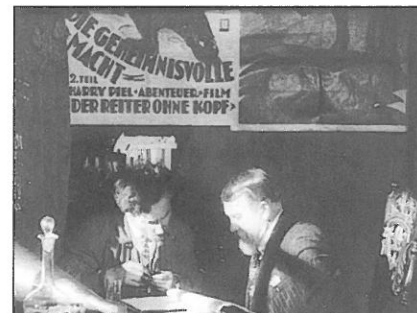


6.10 Az ehhez hasonló jelenetekkel, amikor a városukat védő gyerekek egy hídról egy vonatra ugranak, a *Vörös ördögfiókák* az 1910-es évek amerikai kalandfilmjeinek gyors tempóját veszi fel.

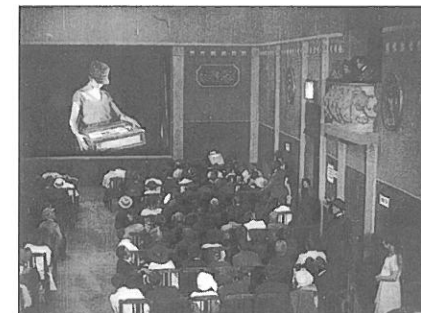
landó együttműködni egy kommunista kormánnyal. 1922-ben a rapallói egyezmény megnyitotta az utat az Oroszország és Németország között meginduló kereskedelem előtt. Az egyezmény áttörést jelentett a Szovjetunió és a Nyugat kapcsolataiban, s az 1920-as években Berlinen át vezetett a Szovjetunióba tartó s az onnan jövő filmek útja. A német filmvállalatok hitelre szállítottak, hogy a hatalmas szovjet piacon a versenytársakat megelőzzék, következésképpen áradtak a Szovjetunióba a filmnyersanyag, a világítóberendezések és az új filmek. Egy 1923-as kimutatás szerint a Szovjetunióban forgalmazott filmek 99 százaléka külföldön készült. Mivel a filmipar bevételének tekintélyes része a behozott filmek forgalmazásából származott, talpra állásában lényeges szerepet játszott a külkereskedelem.

A filmipar nehezen bár, de felfelé kapaszkodott, és a NEP időszakában megindult a lassú növekedés. A nem orosz köztársaságokban is gyártó központok létesültek, a különböző nemzetiségek tehát a saját kultúrájukat bemutató filmeket láthattak. Az immár rendelkezésre álló filmnyersanyaggal fellendült a játékfilmkészítés. 1923-ban bemutatták az első szovjet filmet, a *Vörös ördögfiókák* (Krasznije gyavoljata) című polgárháborús drámát, amely olyan népszerű lett, mint a külföldi művek; a Narkomprosz grúz részlegéhez tartozó Ivan Peresztiani rendezte. A film két kamaszról szól; a fiú James Fenimore Cooper kalandregényeinek rajongója, a lány egy anarchizmusról szóló könyv megszállottja. Amikor apjukat megölik a fehérek, a két kamasz egy fekete utcai akrobatához csatlakozik, és elindul, hogy beálljon a Vörös Hadseregbe. Eseménydús útjuk alatt átéli mindazokat a kalandokat, amelyekről korábban olvastak (6.10).

1924-ben tovább nőtt az elkészült filmek száma. A pályáját agitkákkal kezdő Jurij Zseljubuzsszkij megrendezte a *Papirosnyica ot Moszelproma* (A cigarettárus lány) című kortárs vígjátékot, amelyben egy utcai cigarettárus lányból a véletlen folytán filmszillag lesz. Több



6.11 A *Papirosnyica ot Moszelproma* egyik jelenetében egy filmrendező forgatókönyvet olvas, mögötte a stúdió falán egy német film plakátja látható.



6.12 A történet végén bemutatják a hősnő filmjét egy filmszínházban, amelynek látványából az akkori idők tipikus mozijára következtethetünk.



6.13 Mint a *Dvorec i kreposzty* főhősét és anyját mutató beállítás bizonyítja, a film régi stílusban készült; a kamera a hátsó fallal szemben áll, a felvételi távolság viszonylag nagy, s az egyöntetű fény előlről érkezik.



6.14, 6.15 A *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában* című film egyik beállításában egy szovjet tisztviselő beszédet tart, s a következőben a távcsőbe néző Mr. West látható, noha a felvételek nyilvánvalóan két különböző helyen és időpontban készültek.

jelenet a szovjet filmvilág akkori állapotát mutatja (6.11, 6.12). Ugyancsak népszerű volt már a forradalom előtt is rendezőként dolgozó Alekszandr Ivanovszkij filmje, a *Dvorec i kreposzty* (Palota és erdő), amely II. Sándor cár uralkodásának idején játszódik, a történet középpontjában egy forradalmár áll, aki börtönbe kerül, s végül megőrül (6.13). A film a következő néhány év során az új megközelítési módokat sürgető montázsrendezők egyik kedvenc céltáblájává vált.

Kulesov műhelyének tagjai az Állami Filmakadémiából szintén 1924-ben készítették el első művüket. A *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában* (Nyeobicsajnije prikljucsenyija misztera Westa v sztranye bolsevikov) remek vígjáték a Szovjetunióról a nyugatiakban kialakult tévképzetekről. Mr. West, a YMCA naiv amerikai képviselője vonakodva utazik Moszkvába, ahol előítéleteit kihasználó tolvajok veszik pártfogásukba, hogy „megvédjék” a bolsevik gonosztevőktől. Végül valódi (és barátságos) bolsevikok szabadítják meg a bandától. A film végén egy híradórészlet és egy megrendezett jelenet kombinációjában a Kulesov-effektus is megjelenik (6.14, 6.15). Az ötletes színészi játékkal és vágással készült *Mr. West* marginális montázsfilmnek tekinthető. A filmrendezők radikálisabb stílusmegoldások iránt érdeklődő új nemzedéke valóban az avantgárd irányzat felé mozdította a szovjet filmet.

MEGERŐSÖDŐ ÁLLAMI ELLENŐRZÉS ÉS A MONTÁZSIRÁNYZAT, 1925–1930

A filmipar növekedése és a filmexport

Miután a központosított forgalmazó vállalat, a Goszkino képtelen volt megszervezni a filmipart, 1925. január 1-jén a kormány létrehozott egy új vállalatot, a Szovkinót. Annak a néhány gyártó cégnek, amely folytathatta működését, komolyan érdekében állt, hogy életben tartsa a Szovkinót: pénzt kellett befektetniük a vállalat részvényeibe. Mérsékelt számban egy ideig még a Goszkinónál is készültek filmek, közöttük a *Patyomkin páncélos* (Bronyenoszec Potyomkin), a montázsirányzat leghíresebb alkotása, egyben az első, külföldön is nagy sikerrel vetített szovjet film. Nagyobb és hosszabb életű vállalat volt a Mezsrabpom-Rusz (amely a *Polikusát* készítő Rusz-kollektívára épült). Ez a magánvállalat egy német kommunista csoport birtokában volt, ez biztosította működéséhez a pénzt, és itt készült a legjelentősebb szovjet filmek meglepően nagy hányada – közöttük Vsevolod Pudovkin némafilmjei –, mielőtt 1936-ban a vállalat megszűnt. A Szovkino részvényeiből a különböző területekre szakosodott vállalatok is vásároltak, így az 1920-as évekig katonai propagandaanyagokat készítő Goszvojenfilm, valamint a Kultkino, ahol oktatófilmek készültek, egyebek között a jelentős montázs stílusú rendező, Dziga Vertov né-

hány műve. Leningrádban működött a Szevzapkino, amely később egész egyszerűen a Szovkino leningrádi stúdiójává vált. A Szevzapkinónál számos fiatal és tehetséges montázsrendező dolgozott, akik közül kiemelkedett Grigorij Kozincev és Leonid Trauberg alkotóiként.

A kormány egész sor követelményt támasztott a Szovkinóval szemben. Az egyik rendelkezés szerint a vállalatnak a Szovjetunió egész területén biztosítania kellett, hogy az emberek filmeket nézhessenek. 1917 óta jelentősen megfogyatkozott a mozik száma, hiszen nem voltak filmek, a vetítők elromlottak, a nézőtereket nem lehetett fűteni és így tovább. 1924-ben meghalt Lenin, de a politikát továbbra is az ő véleménye határozta meg, mely szerint a filmnek oktató szerepet kell betöltenie. A kormány ragaszkodott hozzá, hogy a legtávolabbi vidékek munkásaihoz és parasztjaihoz is eljussanak a filmek. A Szovkinónak azzal az óriási feladattal kellett megbirkóznia, hogy a városokban filmszínházakat nyisson, vidékre pedig ezernél több hordozható vetítőberendezést szállítson. A legtöbb munkás és paraszt ráadásul csak csekély belépődíjat tudott fizetni, a mozgó mozik tehát veszteséggel működtek.

Miből vásárolta a Szovkino ezeket a hordozható vetítőberendezéseket? Nem állami támogatásból, hanem más vállalkozásainak nyereségéből. E nyereség jó részét a Szovkino által importált és a Szovjetunió területén forgalmazott külföldi filmek biztosították. Az évtized második felében azonban a vállalat a behozott filmek számának csökkentésére kényszerült. Ezek a filmek ugyanis még a – sok esetben előforduló – újravágás után is ideológiailag károsnak minősültek. Még kívánatosabb bevételi forrás lett tehát a hazai filmgyártás. A Szovjetunióon belül nyereséget lehetett remélni a hazai filmekről. És ha még külföldön is sikerül őket eladni, akkor sokkal több pénzt hozhatnak. A Szovkinót érthetően nyomós indokok sarkallták a filmkivitelre. Részben a montázsirányzat fiatal rendezőinek felkarolásával sikerült is olyan filmeket készítenie, amelyek közönségre találtak Nyugaton, s az ebből származó bevételből új berendezéseket lehetett vásárolni, és az ipar fejlődését segíteni.

Az első külföldi diadalt Szergej Eizenstein *Patyomkin páncélosa* aratta, amely óriási népszerűsége tette szert Németországban 1926-ban, s azután más országokban is bemutatták. Hamarosan újabb szovjet filmek következtek, egyebek között Pudovkin *Anyá* (Maty) című alkotása, és arattak sikert külföldön. Az elsősorban a sajátos montázs technikával készült filmeknek köszönhető devizabevétel a filmgyártáshoz szükséges gyártóberendezések és vetítők vásárlását fedezte.

A Szovkino másik célkitűzése az volt, hogy a kommunista kormány új eszméit bemutató filmeket készítsen,

hogy ezek az eszmék az ország egész népességéhez eljussanak. A cári korok elnyomását és a történelem lázadásait dinamikus ábrázoló első montázsfilmek sok dicséretet kaptak témaválasztásukért. Mivel ezek a művek a bevételt és a kritikai fogadtatást tekintve is sikeresek voltak, az új filmes nemzedék néhány évig folytathatta kísérleteit az avantgárd montázs technika területén.

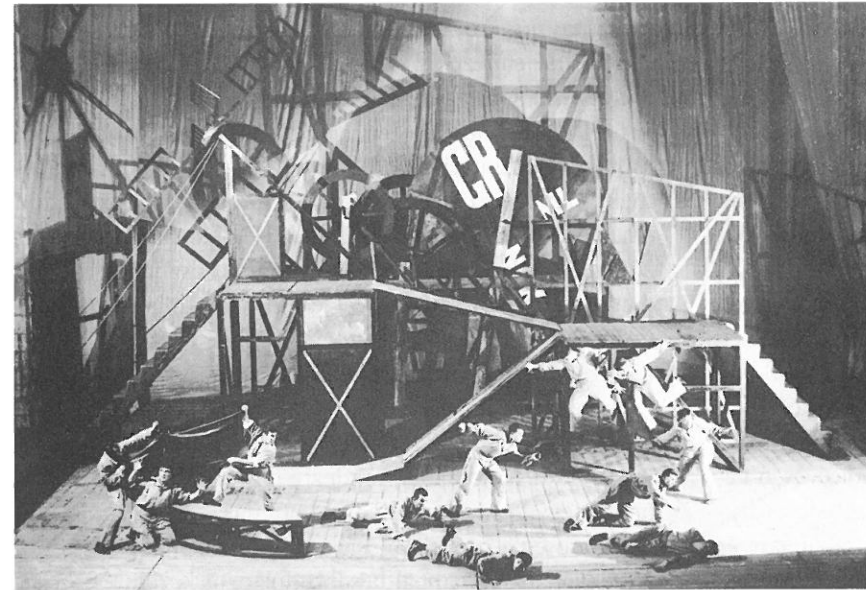
A KONSTRUKTIVIZMUS HATÁSA

A forradalom utáni években a művészet minden területén lázas kísérletezés indult el. A művészek a példátlanul új társadalomnak megfelelő alkotói módszerek felkutatásán dolgoztak. Ennek eredményeképpen jött létre a vizuális művészetek terén a konstruktivizmusnak nevezett irányzat, amelyhez szorosan kapcsolódott a filmesek montázsiskolája.

Radikális törekvései ellenére a konstruktivizmus forradalom előtti előzményeken alapult. A francia kubizmus és az olasz futurizmus Oroszországban a kubo-futurizmusnak nevezett irányzatban egyesült, amely hevesen támadott minden hagyományos művészi formát. A másik irányzathoz, a szuprematizmushoz kapcsolódó művészek elvontabb, szellemibb fordulatot hajtottak végre. Kompozícióikban egyszerű geometrikus formákat kapcsoltak össze. Kazimir Malevics *Fekete négyzete* (1913) fehér háttérre festett fekete négyzet volt; 1917-ben alkotta *Fehér négyzet fehér alapon* című művét, amelyben a háttér fehér színétől némiképp különböző árnyalatú, a középpontból kissé elmozdított fehér négyzet látható.

A forradalom előtti időkben kevés kubo-futurista művésznak voltak politikai kötődései. Szembefordultak a hagyományos művészi stílusokkal, de nem gondolták, hogy a művésznak politikai szerepe volna. A bolsevik forradalom után azonban a legtöbb művész támogatta az új kormányt, és sok vita folyt arról, hogy hogyan kapcsolható össze a művészet és a politika. Nem egy avantgárd művész tanári állást kapott, vagy olyan pozícióba került, ahonnan befolyásolhatta a hivatalos kultúrpolitikát, Lunacsarszkij pedig, noha nem volt odaadó híve az akkori modernista stílusirányzatoknak, viszonylag szabad kezét adott nekik.

A társadalom számára hasznos művészet kutatása során alakult ki 1920 körül a konstruktivizmus. Kialtványokban és újságcikkekben fogalmazódott meg, hogy az absztrakt stílussal kísérletező művészeknek nem kell felhagyniuk alkotói módszereikkel, csupán hasznos célokra kell azokat fordítaniuk. A konstruktivisták szemében a művészetnek óhatatlanul társadalmi szerepet kellett vállalnia. Nem elragadtatott szemlélődés tárgya, és nem



6.16 Biomechanikus színiábrázolás, munkaruházat és gépet mintázó díszlet *A nagyelkű felszarvazottban*.

egyfajta magasabb rendű igazság forrása, miként a XIX. századi művészetelmélet tartotta. A művész nem ihletett látók, hanem szakszerűen dolgozó kézműves, aki az adott közvetítőközeg anyagaiból hoz létre műalkotást. Szívesen hasonlították a művészt a szerszámokat és racionális, mi több tudományos téziseket alkalmazó mérnökhöz.

A konstruktivisták előszeretettel vontak párhuzamot a műalkotás és a gép között. A korábbi nézetekkel szemben, amelyek a szerves egységet és fejlődést mutató növény mintájára képzelték el a művet, a konstruktivisták azt hangsúlyozták, hogy a mű részekből tevődik össze. Az összeállításnak ezt a folyamatát gyakran nevezték *montage*-nak az alkatrészek gépezetté szerelését jelölő francia szóval. (Mint láttuk, a filmesek ugyanezt a szót alkalmazták egy film beállításainak összerendezésére.) A műalkotásnak és a gépnek ez az analógiája pozitív értelmet kapott. Mivel a szovjet társadalom a Szovjetunió ipari termelésének fellendítését állította a középpontba, és mivel a kommunizmus az emberi munka méltóságát hangsúlyozta, az új társadalom szimbólumává a gyár és a gép vált. A művészek műtermeit szívesen tekintették gyáraknak, ahol munkások dolgoznak hasznos termékek előállításán.

Mivel az emberi magatartás úgy mond tudományosan meghatározható folyamatokon alapul, a konstruktivisták úgy gondolták, hogy egy műalkotás bizonyos kiszámítható reakciókat vált ki. A művek tehát az új társadalom népszerűsítésének propagandisztikus és oktatási céljait szolgálhatják, csupán fel kell tártani létrehozásuk megfelelő módjait. Ennek alapján sok művész elvetette azt a nézetet, hogy a művészet elit formái (mint az opera és a

festészet) magasabbrendűek a populáris művészeti formáknál (a cirkusznál vagy a plakátoknál). A művészetnek mindenki számára érthetőnek kell lennie, különösen a bolsevikok számára legfontosabbak, a munkások és a parasztok számára.

A konstruktivizmus az absztrakt grafikai forma és a gyakorlati funkció rendkívüli ötvözését eredményezte. El Liszickij például egyenesen szuprematista geometriai kompozíciót készített 1920-ban egy propagandaplakáthoz a polgárháborúban részt vevő bolsevikok támogatására (6.1 színes kép). A konstruktivista művészek textilmintákat, könyvborítókat, munkásruhákat, utcai kioszkat, sőt még kerámiaacészéket és csészealjkat is terveztek modernista absztrakt formák felhasználásával.

Az 1920-as évek elején a konstruktivizmus a színházakat is elérte. A legnevesebb konstruktivista színházi rendező Vszevolod Mejerhold volt, aki a forradalom után azonnal felajánlotta szolgálatait a bolsevik kormánynak. Merész színpadi megoldásai a szovjet filmrendezőkre is hatottak. Legjelentősebb előadásainak díszlet- és kosztümtervei a konstruktivista formatervezés elvei szerint készültek. *A nagyelkű felszarvazott* 1922-es színpadra állításában például a díszlet egy gyár óriási gépezetéhez hasonlított, voltak benne lábakon álló csupasz emelvények, és az előadás alatt egy nagy propeller forgott körbe-körbe (6.16). Mejerhold leleménye volt a *biomechanikus színiábrázolás* is. Elgondolása szerint a színész teste olyan, mint egy gép, ennek megfelelően gondosan irányított mozdulatokat tesz, nem pedig érzelmeit juttatja kifejezésre általuk. Mejerhold színészei sokat gyakoroltak, hogy elsajátítsák a testük feletti uralmat, a színpadon úgyszólván akrobatikus mutatványokat hajtottak végre.

AZ ÚJ NEMZEDÉK: A MONTÁZSIRÁNYZAT RENDEZŐI

Az 1920-as évek első felében, amikor mindezek a nagy horderejű változások forradalmasították a művészeteket, új rendezőnemzedék tűnt fel a film világában. A forradalom az ő számukra alapvetően fontos, formáló esemény volt, nem utolsósorban azért, mert fiatalok voltak. Szergej Eizensteint „az öregnek” nevezték fiatalabb kollégái, hiszen már huszonhat éves volt, amikor első játékfilmjét elkészítette. A polgári családból származó Eizenstein 1898-ban született Rigában, Litvániában. Neveltetése következtében folyékonyan beszélt oroszul, angolul, franciául és németül. Visszaemlékezéseiben arról ír, hogy amikor nyolcévesen Párizsban járt, látott egy Méliès-filmet, és ez keltette fel érdeklődését a filmezés iránt. Két évvel később cirkuszban járt, és ugyanígy hatalmába kerítette a népszerű látványosság. Apja kívánságára 1915-ben mérnöki tanulmányokba kezdett. Részt vett a forradalomban, a polgárháború alatt pedig mérnöki szaktudását felhasználva hidak építésén dolgozott. Leginkább azonban a művészetek vonzották, ugyanebben az időszakban agitvonalokat is festett, és a Vörös Hadsereg katonáinak bemutatott színpadi jelenetek megtervezésében működött közre. A mérnöki és a művészi munka ötvözése korántsem tűnt ellentmondásosnak a konstruktivizmus korában, és Eizenstein egész életében hidak megépítéséhez hasonlította filmjeinek elkészítését.

1920-ban, a polgárháború befejeztével, Eizenstein Moszkvába ment, és csatlakozott a Proletkult Színházhoz (mely elnevezés a „proletár” és a „kultúra” szavak összevonása). Itt számos színdarab tervezésében és rendezésében vett részt. 1921-ben barátjával (Szergej Jutkevicsel, a később ugyancsak a montázsirányzatot képviselő rendezővel) Mejerhold egyik színházi műhelyének tagja lett; Eizenstein egyébként mindig is Mejerholdot tekintette mentorának. Első önálló színpadi rendezése a *Minden bölcs egyszerű* című Osztrovszkij-darab volt 1923-ban. A XIX.



6.17 A *Glumov naplójának* végén Eizenstein meghajol egy plakát előtt, amely a *Minden bölcs egyszerű* című színdarabot hirdeti. Állának vonalában ez olvasható: „Attrakciók montázsza” és „Eizenstein”.

századi bohózatot cirkuszként állította színpadra. A színészek bohócjelmezeket viseltek, és akrobatikus biomechanikus stílusban játszottak, a közönség fölött kifeszített kötélen sétáltak, vagy kézen álltak, miközben szövegüket mondták. Eizenstein elkészítette a *Glumov naplója* (Dnyevnyik Glumova) című rövidfilmet is, amelyet a színpadon elhelyezett vászonra vetítettek (6.17). Közben filmrendezőként is megszerezte első tapasztalatait; Eszfir Subbal (aki hamarosan a snittfilmek vagy kompilációs dokumentumfilmek neves rendezője lett) szovjetunióbeli vetítésre újravágták Fritz Lang *Dr. Mabuse, a játékos* című filmjét.

Eizenstein azt állítja, hogy akkor került át a színházból a film világába, amikor 1924-ben Sz. M. Tretyakov *Gázmaszk* című színdarabját rendezte meg, de nem színpadon, hanem egy igazi gázgyárban. Elmondása szerint óriási volt a különbség a díszlet valósága és a darab művi világa között. Néhány hónappal később dolgozni kezdett a *Sztrájkon* (Sztacska, a bemutató 1925-ben volt), amelyet egy gyárban forgatott. Ez volt a montázsirányzat első jelentős alkotása, s Eizenstein még három filmet forgatott ebben a stílusban: a *Patyomkin páncélost*, az *Októbert* (Oktyabr, amelynek rövidített változata a *Tíz nap, amely megrengette a világot*), s a *Régi és új – Fővonal* (Sztaroje is novoje – Genyeralnaja linyija) című filmet. A *Patyomkin* hatalmas sikert aratott külföldön, s ez tekintélyes mozgásteret biztosított Eizensteinnek és kollégáinak a következő években folytatott kísérleteikhez. Sok montázsfilm népszerűbbnek bizonyult külföldön, mint a Szovjetunióban, ahol azzal vádolták ezeket a műveket, hogy túl nehezek ahhoz, hogy a munkások és a parasztok megértsék őket.

A legidősebb és legtapasztaltabb montázsrendező Lev Kulesov volt, aki már a forradalom előtt is dolgozott díszlettervezőként és rendezőként, majd az Állami Filmakadémia tanára lett. Szovjet filmjei, stílusukat tekintve kevésbé voltak kísérleti jellegűek, műhelyéből azonban két jelentős montázsrendező került ki.

Vszevolod Pudovkin vegyésznek készült, amíg 1919-ben meg nem nézte D. W. Griffith *Tűrelmetlenség* című filmjét. A filmművészet fontosságáról mélyen meggyőződve csatlakozott Kulesov műhelyéhez, ahol színészi és rendezői munkára is készült. Első filmje a lélektani reakciók testi alapjai iránt megnyilvánuló konstruktivista érdeklődést példázza; *Mehanyika golovnovo mozga* (Az agy működése) című dokumentumfilmje Ivan Pavlovnak az inger-válasz fiziológiájáról folytatott híres kísérletein alapult. Pudovkin (született 1893-ban) *Anyja* (Maty) című első játékfilmjével járult hozzá a montázsirányzat elindulásához. A Szovjetunióban az *Anyja* lett a legnépszerűbb montázsfilm, minek következtében az irányzat rendezői közül is Pudovkin vívta ki a kormány legnagyobb elismerését, és a többieknél tovább – egészen

A szovjet montázsirányzat kronológiája

1917	Február: II. Miklós cár hatalmának megdöntése; ideiglenes kormány Október: bolsevik forradalom
1918	A Narkomprosz (Oktatásügyi Népbiztosság) veszi át a filmipar irányítását
1919	Augusztus: a filmipar államosítása Az Állami Filmakadémia létrehozása
1920	Lev Kulesov az Állami Filmakadémiához kerül, és megalakítja műhelyét
1921	Az új gazdaságpolitika (NEP) bevezetése
1922	Megalakul a Goszkino, a filmforgalmazás központi hivatala
1923	Megjelenik Szergej Eizenstein „Attrakciók montázsza” című tanulmánya
1924	<i>Kinoglaz</i> (Filmszem), Dziga Vertov <i>Nyeobicsajnije prikljucsenija misztera Westa v sztranye bolsevikov</i> (Mr. West kalandjai a bolsevikok országában), Lev Kulesov
1925	Január: megalakul a Szovkino, az új kormány központi forgalmazó hivatala és filmgyártó vállalata <i>Sztacska</i> (Sztrájk), Szergej Eizenstein <i>Bronyenoszecz Potyomkin</i> (Patyomkin páncélos), Szergej Eizenstein
1926	<i>Maty</i> (Anyja), Vszevolod Pudovkin <i>Csortovo koleszo</i> (Ördögsekér), Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg <i>Sinyel</i> (A köpeny), Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg
1927	<i>Zvenyigora</i> , Alekszandr Dovzszenko <i>Dom na Trubnoj</i> (Ház a Trubnáján), Borisz Barnet <i>Konyec Szankt-Petyerburga</i> (Szentpétervár végnapjai), Vszevolod Pudovkin <i>Moszkva v oktyabre</i> (Moszkva októberben), Borisz Barnet <i>Sz. V. D. (Szojuz Velikovo Gyela, Egy nemes ügy szövetsége)</i> , Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg
1928	Március: az első kommunista pártkonferencia a film kérdéseiről <i>Oktyabr</i> (Október), Szergej Eizenstein <i>Potomok Csingisz-hana</i> (Vihar Ázsia felett – Dzsingisz kán utóda), Vszevolod Pudovkin <i>Kruzseva</i> (Csipke), Szergej Jutkevics
1929	Szergej Eizenstein utazásra indul, melynek során 1932-ig külföldön tartózkodik <i>Novij Vavilon</i> (Új Babilon), Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg <i>Moja babuska</i> (Nagyanyám), Kote Mikaberidze <i>Goluboj ekspressz</i> (Kék expressz), Ilja Trauberg <i>Cselovek sz kinoapparatom</i> (Ember a felvevőgéppel), Dziga Vertov <i>Arszenal</i> (Arzenál), Alekszandr Dovzszenko <i>Sztaroje i novoje – Genyeralnaja linyia</i> (Régi és új – Fővonal), Szergej Eizenstein
1930	Megalakul a Szojuzkino, a filmgyártás, -forgalmazás és -vetítés központi hivatala <i>Zemlja</i> (Föld), Alekszandr Dovzszenko
1931	<i>Odna</i> (Egyedül), Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg <i>Zlatije gori</i> (Aranylegyek), Szergej Jutkevics
1932	<i>Prosztoj szlucsaj</i> (Egyszerű eset), Vszevolod Pudovkin
1933	<i>Gyeczertir</i> (A szökevény), Vszevolod Pudovkin

1933-ig – folytathatta montázskísérleteit. Kulesov műhelyének másik tagja, Borisz Barnet (született 1902-ben) festészetet és szobrászatot tanult, majd a forradalom után ökölvívőedzésekre járt. Szerepelt a *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában* című filmben és az 1920-as években készült más produkciókban is, és ő rendezte *A ház a Trubnajt* (Dom na Trubnoj) és más montázs stílusú filmeket is.

Ugyancsak jelentős rendező volt Dziga Vertov (született 1896-ban), aki Kulesovhoz hasonlóan a forradalom idején kezdte munkásságát. Az 1910-es évek közepén verseket és tudományos-fantasztikus műveket írt, ma *konkrét zenének* nevezett darabokat komponált, és hatott rá a kubo-futurizmus. 1916–17-ben orvostudományt tanult, majd 1917-ben a Narkomprosz híradórészlegének vezetője lett. 1924-ben már játékfilm hosszúságú dokumentumfilmeket rendezett, s némelyikben a montázstechnikát alkalmazta.

A legfiatalabb montázsrendező az 1920-as évek elején érkeztek a film világába a leningrádi színházi milióból. 1921-ben a tizenhat éves Grigorij Kozincev (született 1905-ben), a tizenkilenc éves Leonyid Trauberg (született 1902-ben) és a tizenhét éves Szergej Jutkevics (született 1904-ben) megalapította az Excentrikus Színészgyárat (FEKSZ: Fabrika Ekszcentricseszkogo Aktyora). Ez a színházi csoport lelkesedett a cirkuszért, a populáris amerikai filmekért, a kabaréért és más szórakoztató műfajokért. A kubo-futuristákhoz hasonlóan „Pofon ütjük a közízlést” jelszóval provokatív kiáltványokat jelentettek meg (1912). A FEKSZ-csoport 1922-ben határozta meg, hogy miben különbözik színjátszásról alkotott felfogásuk a hagyományos színházi nézetektől: „az érzelmeiktől a gép felé, a gyötördéstől a trükkök felé fordulni. A technika – cirkusz. A lélektan – szaltó.”¹ Színházi előadásaikban a populáris szórakozás technikáit alkalmazták, s 1924-ben elkészítették rövidfilmjüket, az amerikai sorozatokat parodizáló *Októberke kalandjait* (Pohozsgyenyija oktyabrinii, amelynek nem maradt fenn kópiája). Jutkevics a továbbiakban egyedül készített montázsfilmeket; Kozincev és Trauberg társrendezőként készítették el az irányzat néhány jelentős alkotását. Bizarra kísérleteik miatt a FEKSZ-csoport tagjait kezdetől fogva sok kritika érte kormánytisztviselők részéről.

Eizenstein, Kulesov, Pudovkin, Dziga Vertov és a FEKSZ-csoport tagjai voltak a szovjet montázsirányzat legfontosabb első képviselői. Hatásukra más rendezők is nekiláttak a stílus kidolgozásának. Különösen a nem orosz tagköztársaságokban működő rendezők gazdagították az irányzatot. Közülük a legjelentősebb Alekszandr Dovzsenko, a neves ukrán rendező volt. Dovzsenko a Vörös Hadseregben szolgált a polgárháború idején, majd az 1920-as évek elején diplomáciai tisztviselőként dolgozott

Berlinben. Itt művészetet tanult, festőként és karikaturistaként tért vissza Ukrajnába. 1926-ban egy vígjátékkal és egy kémfilmmel váratlanul felbukkant a filmszakmában, majd 1927-ben elkészítette első montázsfilmjét, a *Zvenyigorát*. A misztikus ukrán legendákra épülő alkotás meghökkentette a közönséget, ám eredeti stílusa az elbeszéléssel szemben a lírai képvilágot hangsúlyozta. Dovzsenko még két, ennél fontosabb montázsfilmet készített, az *Arzenált* (Arszenal) és a *Földet* (Zemlja), amelyek ugyancsak Ukrajnában játszódnak.

A szovjet montázsirányzat rendezőinek elméleti írásai

Az 1920-as évek közepén számtalan filmelméleti írás született a Szovjetunióban, mivel a kritikusok és a filmek tudományos úton próbálták megérteni a filmet. A francia impresszionistákhoz hasonlóan a montázsrendező is úgy gondolták, hogy az elmélet és a filmkészítés szorosan összetartozik, ezért írásba foglalták elgondolásaikat. A hagyományos filmeket valamennyien elutasították. A montázsban látták a forradalmi film alapját, amely a közönséget inspirálja. Írásaik azonban fontos vonásokban különböznek egymástól.

Sok szempontból Kulesov volt a csoport legkonzervatívabb teoretikusa. Csodálta az amerikai filmek tömör elbeszélő stílusát, írásaiban a montázst az egyértelműség és az érzelmi hatások szolgálatába állítandó vágási technikaként tárgyalja. Felfogása hatással volt Pudovkinra, akinek a filmrendezésről 1926-ban írt két tanulmányát hamarosan nyugati nyelvekre is lefordították (angolul: *Film Language*, 1929). Pudovkinnak köszönhetően a montázs általában a dinamikus, gyakran megszakításos narratív szerkesztést jelentette.

Dziga Vertov sokkal radikálisabb volt. Elkötelezett konstruktivista lévén a dokumentumfilm társadalmi hasznosságát emelte ki. „Kino-nikotinnak” nevezte kortársai fikciós filmjeit, drognak, amely úgy eltompítja a nézők tudatát, hogy nem látják a társadalmi és a politikai valóságot. Számára „az élet tettenérése” a tényfilm alapja. A montázst nemcsak önálló technikának tekintette, hanem egységes folyamatnak; a téma megválasztásához, a forgatáshoz, a film összeállításához hozzátartozik a „filmigazságok” kiválogatása és összekapcsolása. A vágást illetően Dziga Vertov azt hangsúlyozta, hogy a rendezőnek számításba kell vennie a beállítások közötti különbségeket – a fény és a sötétség, a lassú és a gyors mozgás, s hasonló ellentétpárok kezelését. Ezek a különbségek vagy „intervallumok” adják a filmnézőkre gyakorolt hatás alapját.

A montázs legösszetettebb gondolati rendszerét Eizenstein dolgozta ki. Kezdetben abban hitt, amit ő „attrakciós montázsnek” nevezett (miképp első színpadi ren-

dezésének plakátján ezt olyan merészen kinyilatkoztatta, l. 6.17). A rendezőnek, a cirkuszi produkcióhoz hasonlóan, izgalmas pillanatok sorozatát kell összeállítania, hogy a nézők érzelmeire hasson. Később részletesen kidolgozta alapelveit, amelyek alapján az egyes filmi elemeket a legteljesebb emocionális és intellektuális hatások érdekében lehet ötvözni. Kijelentette, hogy a montázs nem korlátozódik a vágásra vagy akár a konstruktivista művészetre általában. Egy 1920-as merész tanulmányban Kulesovon és Pudovkinon gúnyolódott, mondván, hogy tégláknak tekintik a beállításokat, azokból építik meg filmjeiket. Úgy érvelt, hogy a téglák között nincs olyan összhatás, mint a beállítások között. Azt fejtette, hogy a beállítások nem egyszerűen csak egymáshoz kapcsolódnak, hanem élesen összeütköznek egymással. Eizenstein még írásai stílusával, a rövid mondatokkal és bekezdésekkel is az összeütközés elvét próbálta közvetíteni:

A filmkocka egyáltalán nem *elemé* a montázsnak.

A filmkocka a montázs *sejtje*. A dialektikus ugrást leszámítva *egy* sorba tartozik a filmkocka és a montázs.

Mi jellemzi tehát a montázst és következésképpen embrióját, a filmkockát is?

Az összeütközés. Két egymás mellett álló szegmens konfliktusa. A konfliktus. Az összeütközés.²

Ebben a konfliktusban Eizenstein a marxista dialektikát látta, amelyben az ellentétes elemek összeütköznek, és mindkettejükön túlmutató szintézisben egyesülnek. A montázs arra ösztönözheti a nézőt, hogy érzékelje az elemeknek ezt az összeütközését, és gondolatban új fogalmat alkosson.

A „kollíziós montázsban” Eizenstein az „intellektuális” film lehetőségét látta előre, amely nem történetet mesél el, hanem tanulmány vagy politikai értekezés módjára elvont eszméket közvetít. Azt tervezte, hogy Karl Marx *A tőke* című művéből készít filmet, amelyben képek és vágások, nem verbális nyelv útján teremti meg a fogalmakat.

A filmművészek elméletei nem álltak mindig összhangban gyakorlati munkáikkal. Különösen Kulesov és Pudovkin bizonyult az írásaikban sejtethetőnél sokkal merészebb rendezőnek. A legjelentősebb montázsrendező mindazonáltal valamennyien úgy vélték, hogy a filmes technika nagyszerű eszköz arra, hogy a nézőközönség felrészével és nevelésével az új szovjet társadalmat formálják.

A szovjet montázs formája és stílusa

Műfaj. A nem montázstechnikával készült filmek többsége valamilyen aktuális témát feldolgozó vígjáték volt vagy hagyományos irodalmi adaptáció. Mivel a mon-

tázsrendező egyrészt a konfliktust hangsúlyozták, másrészt a bolsevik világnézetet akarták megjeleníteni, filmjeik témájával gyakran választottak felkeléseket, sztrájkokat vagy a forradalmi mozgalom egyéb történelmi jelenetét. A montázsstílust alkalmazta az 1905-ös sikertelen forradalom huszadik évfordulójára készült két film (a *Patyomkin páncélos* és az *Anyja*) és a bolsevik forradalom tizedik évfordulóját ünneplő három alkotás (az *Október*, a *Szentpétervár végnapjai* és a *Moszkva októberben*).

A többi történelmi témát feldolgozó montázsfilm korábbi forradalmi eseményeket mutatott be. Kozincev és Trauberg *Új Babilonja* az 1871-es párizsi kommun idején játszódott, szintén az ő alkotásuk az 1825-ös dekabrista összeesküvésről szóló *Sz. V. D.* Egyes filmek a cári időszak sztrájkjait mutatták be (pl. a *Sztrájk*), vagy a polgárháborút (pl. az *Arzenál*). Voltak azonban olyan montázs-filmek is, amelyek drámák vagy vígjátékok formájában dolgozták fel a korabeli társadalmi problémákat. Amikor például az új kormányzat ügyködése körülményeskedő bürokratizmust hívott életre, megnőtt azoknak a filmeknek a száma, amelyek az élet legegyszerűbb mozzanatait is megbénító aktatologatást figurálták ki; ilyen volt a Grúz Köztársaságban készült *Moja babuska*.

Elbeszélés. Milyen volt a montázs-filmek elbeszélő szerkezete? Láttuk, hogy a francia impresszionista filmek rendszerint egyéni tetteket és a lélektant helyezték a középpontba, a német expresszionizmus pedig természetfeletti vagy mesebeli elemekhez fordult, hogy a torzított stílust indokoltá tegye. A szovjet montázs-filmek narratív mintái számottevően különböznek mindkét irányzattól. Egyrészt szinte nincsenek természetfeletti események (az egyetlen kivételtől, Dovzsenko *Zvenyigorájától* eltekintve, amely az ukrán népmesék világából merít). Továbbá a montázs-filmek többsége nem tulajdonít jelentőséget az egyes szereplőknek az ok-okozatiság láncolatában. Az okok és okozatok forrását a marxista történelemszemléletnek megfelelően a társadalmi erőkben látatják. A szereplők persze cselekszenek és reagálnak, ám nem egyedi lélektani jellemzők alapján, hanem inkább valamelyik társadalmi osztály tagjaiként.

A főhős tehát egy általános típust vagy osztályt jelenít meg. Pudovkin szembeötlő módon alkalmazza ezt az eljárást az *Anyja* és a *Szentpétervár végnapjainak* fiatal hőseinel, akik a forradalmi ügy támogatóinak különféle típusait szimbolizálják. Egyes filmekben egyáltalán nincsenek is főbb alakok, a főszerepet a tömegek játsszák. Eizenstein valamennyi korai filmje – a *Sztrájk*, a *Patyomkin* és az *Október* – ezt a felfogást példázza; az *Októberben* még Lenin is csupán a sodró forradalmi események résztvevőinek egyike.

Dziga Vertov teljes mértékben lemondott az elbeszélésről. Némelyik filmje egész egyszerűen az új kommunista társadalom életét dokumentálja. A *Filmszembem* még ennél is tovább ment; a mindennapi eseményeket különféle kamera- és vágási trükkök alkalmazásával rögzítette, aminek eredményeképpen olyan film született, amely inkább a film hatalmáról, mint a választott téma bemutatásáról szól. Legradikálisabb modernista filmje, az *Ember a felvevőgéppel* nézőket mutat, akik az *Ember a felvevőgéppel* című film készítését bemutató dokumentumfilmet nézik. A rövid felvételek és a gondosan kidolgozott egymásra fényképezések szédítően pergő sorozata olyan provokatív volt, hogy kivívta a kormányhivatalok rosszallását, mire Dziga Vertov kénytelen volt szelídíteni stílusán.

A montázsirányzat rendezői úgy hitték, hogy egy téma akkor hat legerőteljesebben a nézőkre, ha a stílusesszók a dinamikus feszültség maximumát hozzák létre. Technikáik többsége szöges ellentétben állt a hollywoodi típusú filmek zökkenőmentes folyamatosságra törekvő stílusával. Különösen szembeötlő a beállítások eleven és határozott egymás mellé állítása, vagyis a montázsstílus egyedi sajátosságait a vágás területén lelhetjük fel.

Vágás. A vágással megteremtett dinamizmus lett a montázsfilmek egyik legjellegzetesebb vonása; általában véve sokkal több beállítás szerepel bennük, mint a korszak bármely filmjében. Míg a hollywoodi gyakorlatban egy felvételhez egy beállítást használtak, a montázsfilmesek gyakran két vagy még több beállításra tördelték az egyes felvételeket. Egy mozdulatlan szereplő vagy tárgy valóban bemutatható különböző szögekből egy beállításorozatban (6.18–6.20). Ez a szerkesztési eljárás azt a meggyőződést tükrözi, hogy maguk a vágások ösztönzőleg hatnak a nézőre. A beállítások nagyobb számán túl a térbeli, időbeli és grafikai feszültség megteremtésére irányuló jellegzetes vágói megoldásokat is megkülönböztethetünk.

A folyamatosságot szem előtt tartó vágómódszer célja, hogy egy jeleneten belül megmaradjon az idő folytonossága, a montázsvágás ezzel szemben gyakran átfedő vagy ki-

hagyásos időbeli viszonyokat teremtett. Az *átfedő vagy átlapoló vágásban* a második beállítás részben vagy teljesen megismétli az előző beállítás történéseit. Amikor több beállítás során fordulnak elő effajta ismétlések, a vásznon megjelenő történés ideje feltűnően meghosszabbodik. Az eljárás leghíresebb példái közül jó néhány látható Eisenstein filmjeiben. A *Patyomkin páncélos*ban a matrózok fellázadnak kegyetlen cári tisztjeik ellen; az egyik jelenetben egy edényeket mosogató matróz feldühödik, és összetör egy tányért. Ezt a mozdulatot, amely csak egy pillanatig tart, tíz beállítás mutatja be (6.21–6.30). Ez az átfedéses eljárás hozzájárul a zendülés első lázadó mozzanatának hangsúlyozásához. Az *Októberben* a hidak felemelése, vagy az, ahogyan az ideiglenes kormány feje, Kerenszkij lejön a Téli Palota lépcsőjén, a filmen tovább tart, mint a valóságban.

A *kihagyásos vágás* éppen ellenkező hatást ér el. A történés egy része kimarad, tehát rövidebb ideig tart, mint a valóságban. A montázsfilmekben a kihagyásos vágás egyik gyakori típusa az *ugróvágás*, amelyben ugyanaz a tér ugyanabból a kameraállásból látható két beállításban, ám közben a beállítás elemei átrendeződnek (6.31). Az átfedő és a kihagyásos vágással megteremtett ellentétes időbeli viszonyok arra készítetik a nézőt, hogy értelmezze, mi történik a jelenetben.

Noha a *Patyomkin páncélos*ban tíz beállítás mutatja a tányértörést, az akció nagyon gyorsan lezajlik, mivel a beállítások rövidek. A montázsfilmekre általában jellemző a gyors, ritmikus szerkesztés, akár van a beállításokban átfedés, akár nincs. A korai montázsfilmekben a vágás olykor addig gyorsul, amíg egy-egy beállítás csak pár kocka hosszúságú. Később, miután 1926-ban a Szovjetunióban is a mozikba került *A száguldó kerék* és több, gyors vágásokkal készült francia impresszionista film, a montázsszerkesztők alkalmazni kezdték a két és egy kocka hosszúságú beállításokat. Gyorsvágásaik azonban a legtöbb esetben nem a szereplők szubjektív észleleteit jelenítik meg, miképp a francia filmekben, hanem olykor hangritmust érzékeltetnek (6.32), máskor valamely heves vagy erőszakos cselekvés hatását erősítik fel (6.33).



6.18–6.20 A *Vihar Ázsia felett* című filmnek ebben a három egymást követő beállításában nincs mozgás.



6.21



6.22



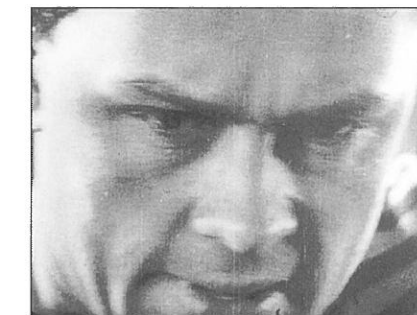
6.23



6.24



6.25



6.26



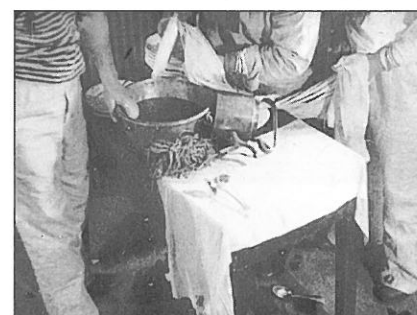
6.27



6.28



6.29



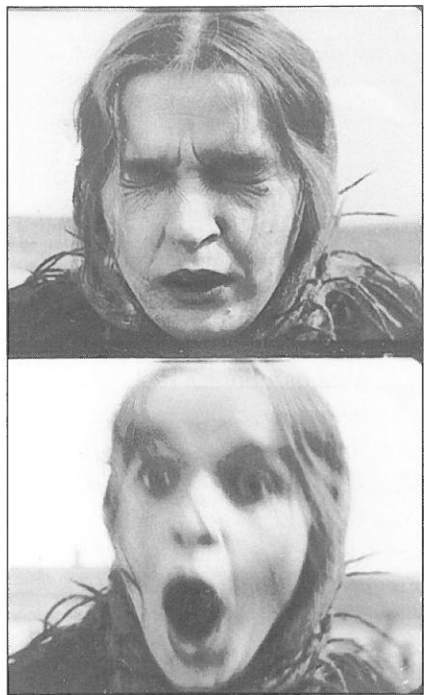
6.30

6.21–6.30 A *Patyomkin páncélos* tányértörő jelenetének tíz beállítása különböző irányokból mutatja a karját lendítő matrózt.

Miként a beállítások közötti időbeli viszonyokat bemutató példák jelzik, a montázsszerkesztés a térbeli viszonyok révén is teremthet összeütközést. A rendezők ebben az esetben sem egyértelmű téren át vezetnek a nézőt, mint egy hollywoodi filmben. A nézőnek tevékenyen részt kell vennie az események összeállításában. A *Patyomkin* tányértörő jelenetében például Eisenstein

ellentmondásos teret teremt azzal, hogy a matróz testhelyezeteit nem illeszti össze beállításról beállításra. A férfi a bal válla mögül lendíti a tányért lefelé (l. 6.24), majd a következő beállításban a keze a jobb válla fölé emelkedik (l. 6.25).

Rendhagyó térbeli viszonyok láttatására párhuzamos vágást is alkalmaztak a szovjet rendezők. Mint láttuk, a párhuzamos vágás az 1910-es évek kezdetétől fogva gyakori eljárás, többnyire különböző helyszíneken zajló események egyidejű megjelenítését szolgálja (ahogyan Griffith *Amerika hőskora* című filmjében, 97. o.). A szovjet filmesek emellett elvontabb célok érdekében is alkalmazták, amikor két történetet kapcsolnak össze valamilyen tematikusan fontos mozzanat érdekében. A *Sztrájk* vége felé például a sztrájkolóknak lemeszárolására parancsot adó tiszt dühösen lecsapó ökléről (6.34) Eisenstein egy vágással egy hentes kezére vált, amely kést markolva lesújt,



6.31 Ugróvágás a *Ház a Trubnaja*-ban: két egymást követő közeli felvétel egy nő rémült arcát mutatja, miközben villamos robog felé; az elsőt összeszorítja szemét, amely a vágás következtében hirtelen tágra nyílik.

6.32 középen Az *Október*-ben kétkockás beállítások gyors pergése érzékelteti a gépfegyver kattogását.

6.33 jobbra A *Vihar Ázsia felett* végén a mongol főhős fellázad a brit gyarmatosítók ellen, akik kihasználták őt; váltakozó egykockás beállítások mutatják kardot suhogtató alakját és a sötét háttér előtt villogó kardot.



hogyan megöljön egy bikát (6.35). A haláltusáját vívó állatról a jelenet átvált a munkások elleni támadásra, de nem azért, hogy a két esemény egyidejűségét érzékeltesse, hanem a munkások legvilkolása és a mézárálás közötti párhuzam láttatására. *Anya* című filmjében Pudovkin líraibb eszközként alkalmazza a párhuzamos vágást a börtönben lévő főhős és a folyó olvadó jégpáncélja között, amivel a főhős reménykedését fejezi ki, hiszen a férfi tudomására jutott egy megszőktetésére szőtt terv. Nincs jelzés, miként egy francia impresszionista filmben lenne, arra, hogy a hős a jégre gondol; Pudovkin végül társadalmi jelentéssel

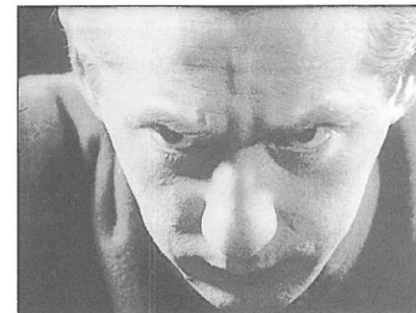
tölti meg a képet, amikor a politikai tüntetést és a hullámozó folyót mutatja párhuzamos vágással.

A *Sztrájk* mézárásjelenetében a montázs egy másik gyakori eszköze, a *nem diegetikus inzert* is látható. A *diegesis* szó a film történetén belüli térre és időre utal; minden diegetikus, ami a történet világához tartozik, nem diegetikusnak tehát azt nevezzük, ami a történet világán kívül létezik. A hangosfilmben például nem diegetikus hang annak a narrátornak a hangja, aki nem a történet szereplője. A nem diegetikus inzert egy vagy több olyan beállításból áll, amely a film történetének eseményeihez

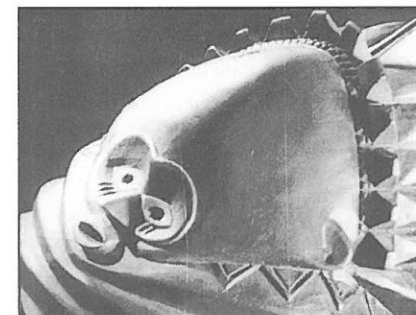


6.34 A *Sztrájk* párhuzamos vágása a rendőrtisztról...

6.35 ... egy hentesre vált.



6.36, 6.37 Az *Október* fogalmi társítást ösztönző képsorában Kerenszkij diegetikus beállítását Napóleon szobrának nem diegetikus beillesztése követi.



6.38, 6.39 Az *Október* nem diegetikus képsorában egymást követik a katonákat az életük kockáztatására biztató, egymással ütköző vallási hitek és hazafias eszmék végletesen leegyszerűsített szimbólumai.

nem kapcsolódó teret és időt mutat be. A *Sztrájk*-ban lemezárólt bika sem oksági, sem térbeli, sem időbeli kapcsolatban nem áll a munkásokkal. Nem diegetikus megjelenése képletes értelmű: a munkásokat úgy mézárólják le, mint az állatokat. Az ilyen nem diegetikus beállítások fogalmi jelentéshordozóvá tétele Eisenstein „intellektuális montázs”-elméletének legfontosabb eleme.

Az *Október* bővelkedik az intellektuális montázsokban. Egy ponton Kerenszkij Napóleonhoz válik hasonlóvá (6.36, 6.37). Az intellektuális montázs legösszetettebb alkalmazása akkor történik a filmben, amikor egy vezető arra buzdítja a katonákat, hogy „Istenért és a hazáért” harcoljanak. Ezt a legkülönbözőbb kultúrák istenszobrainak és templomainak (6.38), majd katonai kiállításoknak (6.39) hosszadalmas, nem diegetikus képsora követi. Az intellektuális montázs konfliktusokon át fejezi ki hatását; az egymással oksági kapcsolatban nem álló beállítások egymás mellé helyezésével a film készítője arra ösztönzi a közönséget, hogy megalkossa az ezeket összekapcsoló általános fogalmat.

A montázsrendezők még tovább léptek a konfliktusos szerkesztésben azzal, hogy beállításról beállításra *grafikai kontrasztot* hoztak létre. Egy vágás az irányok határozott megváltozását eredményezheti. A *Patyomkin páncélos* odesszai lépcsőn játszódó jelenete, a montázsfilmek talán leghíresebb képsora, a grafikai konfliktussal éri el a legnagyobb hatást (6.40, 6.41). A jelenet vágásainak halmozódó hatása növeli a feszültséget. A grafikai konfliktus más filmekben a komikus jelleget erősíti (6.42, 6.43).

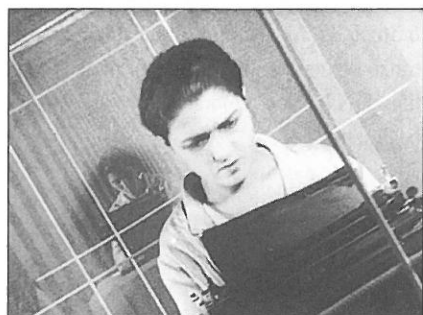
A grafikai konfliktus egyik leghatásosabb formájában a vágás után ugyanazt a képet látjuk, csak ez utóbbi jobbról balra pördül, vagy akár fejfelé fordul (6.44, 6.45). Pudovkin *Anya* című filmjének végén lovas katonák támadnak a tüntető munkásokra; a vágás ritmusa felgyorsul, s a tetőpontra a felvevőgép előtt előbb jobbra, azután balra vágatják (6.46), majd fejfelé megjelenő katonák rövid felvételei kavarnak (6.47). Az ilyen vágások rendkívül megrendítőek lehetnek, főleg, ha erőszakos tett hatásukat fokozzák.



6.40 A *Patyomkin páncélos* odesszai lépcsőt mutató egyik beállításában a lépcsők határozott átlós vonalban futnak a képmező bal alsó sarkából a jobb felső sarok felé, s a szereplők jobbra tartó irányban sietnek lefelé.

6.41 A következő beállításban megfordul az irány; a mozdulatlan fegyverek a bal felső sarokból irányulnak a jobb alsó sarok felé.

6.42, 6.43 A bürokráciát kipellengérező *Moja babuska* ferde képkivágatai két gépirónót helyeznek egymás mellé.



6.44, 6.45 Ilja Trauberg *Goluboj expresszében* a fegyverét jobbra irányító katona képe után ugyanaz a kép következik, csak balra fordított irányban.

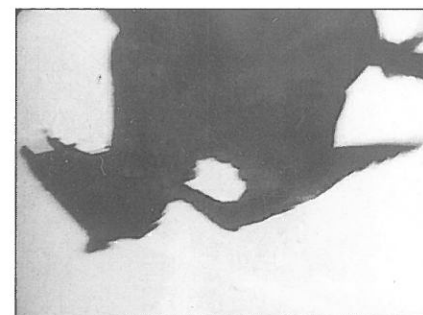


Kameramunka. Noha a szovjet rendezők felfogása szerint a film művészi értéke elsősorban a vágástól függ, azt is felismerték, hogy az egymás mellé helyezések hatását fokozza, ha az egyes beállítások a lehető legmeghökkenőbbek. Ezért aztán a felvevőgépet is igen sajátos módon kezelték. A montázsfilmek számos beállítása kerüli a hagyományos középső, mellkas magasságú beállításokat, s előszeretettel alkalmaz ennél dinamikusabb látószöveget. Az alsó beállításokban az épületek vagy az emberek üres ég előtt magasodnak, amiktől a szereplők fenyegetőnek (6.48) vagy hősiesnek (6.49) tűnnek fel. A ferde vagy a kimozdított középpontú képkivágatok dinamikussá teszik a képet (6.50, 6.51). A montázsrendezők másik kedvelt eljárása volt a látóhatár rendkívül alacsonyra helyezése a képkivágaton belül (6.52, 6.53).

Különleges effektusok. A montázsrendezők a különleges effektusokat megteremtő fényképezést is szívesen alkalmazták. Dziga Vertov szellemes dokumentumfilmje, az *Ember a felvevőgéppel* a film hatalmát kívánja érzékeltetni az osz-

tott képmező és az egymásra fényképezés gyakori alkalmazásával (6.54). Eizenstein kollektív földművelésről szóló filmjében, a *Régi és új*ban egy bikát montíroz a tehenekkel teli mező fölé, azt sugallván, hogy egy sikeres gazdaság megteremtéséhez milyen fontos ez az egyetlen állat (6.55). Míg az effajta kameratrükköket a francia impresszionisták jobbra szubjektív hatások elérésére alkalmazták, addig a szovjet rendezők inkább szimbolikus értelmet kívántak ezekkel közvetíteni. (Az épület, amelyet az *Ember a felvevőgéppel* „kettéhasít”, a moszkvai Bolsoj Színház, a forradalom előtti hagyományos opera és balett fellegrája.)

A beállítás elemeinek elrendezése. Mivel számos szovjet film történelmi és társadalmi helyzetekkel foglalkozott, beállításai elemeinek elrendezése többnyire realisztikus volt. Sok jelenetet forgattak külső helyszíneken, például gyárban, ahogyan a *Sztrájkot* vagy az *Anyát*. A jelmezek elsősorban az osztályhelyzetet voltak hivatottak jelezni. A montázsfilmspek ugyanakkor azt is felismerték, hogy az elemek közötti dinamikus feszült-



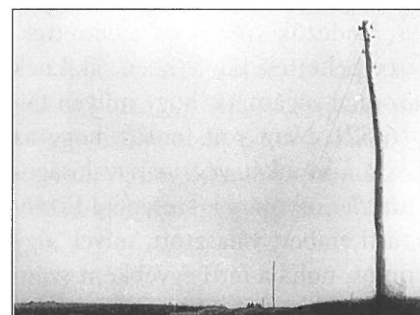
6.46, 6.47 Két rövid beállítás az *Anya* tüntetésjelenetéből.



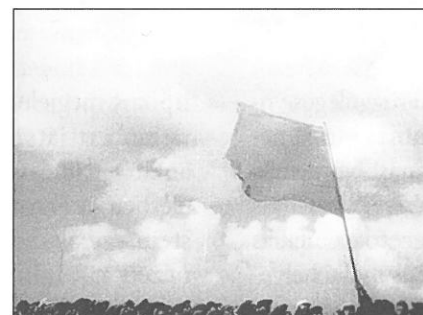
6.49 Az *Anya* hősnője a tüntetésjelenetben.



6.50 Az *Arzenál* ukrán katonákat szállító vonata mintha meredek szögben felfelé robotna, így hangsúlyozva a dinamikus előrenyomulást.



6.54 *Ember a felvevőgéppel* című filmjében Dziga Vertov olyan módon hasít ketté feltört tojáshoz hasonlóan egy hatalmas épületet, hogy a képkivágat mindkét oldalát külön exponálja, s a felvevőgépet mindkét esetben ellenkező irányban forgatja.



6.55 Különleges effektusok fogalmi alkalmazása a *Régi és új*ban.



6.48 Dinamikus látószög a *Goluboj expresszben*.



6.51 A *Szentpétervár végnapjaiban* Pudovkin úgy figurázza ki az Oroszország első világháborús részvételét pártoló nyereszkezőket, hogy csak a nyakuktól lefelé mutatja őket.

6.52 A *Földben* Dovzsenko a szinte csak az eget láttató képekkel hangsúlyozza Ukrajna szántóföldjeinek végtelenségét.

6.53 Pudovkin hasonló megoldáshoz folyamodott *A szőkevényben*, hogy a tüntető munkások kiszolgáltatottságát érzékeltesse, akikre hamarosan lecsap a rendőrség.



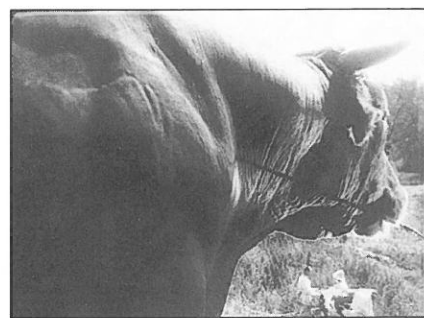
6.56 A *Patyomkin páncélosban* a tiszt gyanakvón méregeti a matrózokat. A kompozíció két részre, egy sötétre és egy világosra válik szét, s a szereplők arcának megvilágítása egyenruhájuk színét követi.



6.57 Az *Új Babilonban* a hősnő a párizsi kommunárok által emelt barikádon áll, egyszerű ruhája kontrasztot mutat a kirakati bábu csipkés fodraival.



6.58 A *Patyomkin páncélosban* a hajó oldaláról felső kameraállásban készített felvétel a fönti fedélzeten balról jobbra, az alsón jobbról balra mozgó matrózokat mutat.



6.59 Testtömegek kontrasztja a *Régi és újban*; az előtérben hatalmas bika tornyosul a háttérben látható tehén és parasztok apró alakjai fölé.

ség nem pusztán a beállítások összekapcsolásán múlik. Magukon az egyes beállításokon belül is előfordultak egymás mellé helyezések, amikor is a beállítás elemei fokozták a nézőre gyakorolt hatást. Egyetlen képkivágaton belül is megvalósulhatott a faktúrák, a formák, a tömegek, a színek és egyébek kontrasztja (6.56, 6.57).

Láttuk, hogyan lehet ellentétes irányú mozgásokat tartalmazó beállításokat összeilleszteni. Ám egyetlen beállítás is épülhet erre az elvre olyan módon, hogy az alakok több irányban mozognak (6.58). A különböző minták is állhatnak oppozícióban egy beállításban belül; a *Patyomkin páncélos* tányértőre jelenetében (l. 6.21–6.30) a matróz ingének vízszintes csíkjával ellentétes irányúak a fal függőleges vonalai. Noha az egymás mellé helyezések pontos hatását nehéz meghatározni, elképzelhetjük, hogy más benyomás alakulna ki bennünk, ha a fal egyszínű volna. A beállítás mélységében a különböző síkokon elrendezett elemek is megteremthetik az eltérő testtömegek egymás mellé helyezésének hatását (6.59, 6.60). Akkor válik igazán összetetté a konfliktusok viszonya, ha a vizuális egymás mellé állításokat tartalmazó beállítások a vágás során más beállítások mellé kerülnek.



6.60 Az *Egyszerű eset* lovas katonáinak mélységbeli elrendezésében a közeli alakok nagyra, a távoliak kicsinek látszanak.



6.61 Tipikus megvilágítatlan háttér az *Anyában*.



6.62 A *Régi és új* cseppet sem bájos hősnőjének szerepét Eisenstein egy valódi parasztasszonyra osztotta.

A montázsfilmek bevilágítása is sajátos módon történt. A derítőfénynek köszönhetően a szereplők gyakran jelennek meg sötét háttér előtt. A 6.61-es képen látható tiszt arcának közepe viszonylag sötét, a szélek viszont erősen meg vannak világítva; ez a megvilágítási mód jellemző a montázsfilmekre.

A színészi játék különféle típusai jelennek meg a montázsfilmekben a realiztikustól a rendkívül stilizáltig – gyakran egy filmen belül. Mivel a szovjet filmek szereplői általában bizonyos társadalmi osztályt vagy foglalkozást képviseltek, a rendezők típusokat teremtettek, amatőr színészeket szerepeltettek filmjeikben, akiknek tipikus megjelenése azonnal sugározta, hogy milyen fajta embert játszanak (6.62). Nem volt fontos, hogy az amatőr színész ugyanazt a munkát végzi-e a valóságos életben; a *Patyomkin páncélos* orvosának szerepére Eisenstein egy alacsony, rátarti embert választott, mivel „úgy nézett ki”, mint egy orvos, noha a férfi egyébként szelapátolással kereste a kenyerét.

A tipizálás gesztus volt a realizmus felé, de a montázsfilmek sok színésze a konstruktivista – a *biomechanikus* és *excentrikus* – színjátszásból vagy a cirkusból kölcsönözte sti-



6.63 A *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában* című filmben Hohlova az excentrikus színjátszás eszközeivel alakítja a Mr. Westet behálózó szélhámos nő szerepét.

6.64 Montázs stílusú képkivágat a *Belij orel* című nem montázsfilmből.

lizáló technikáit. A biomechanikus színjáték a színházhoz hasonlóan a filmen is a test feletti uralmat hangsúlyozta a finom érzelmek helyett. A montázsrendezők előszeretettel utasították színészeiket arra, hogy megütögessék egymást, vagy gyárban, gépek között bukdácsoljanak. Az excentricitás hangsúlyt helyezett a groteszkre; a színészek olykor úgy viselkedtek, mint a bohócok vagy a burleszkfilmek komikusai. Alekszandra Hohlova, Kulesov felesége és műhelyének növendéke remek példákat kínál az excentrikus színészi játékra. A magas, nyurga nő egyáltalán nem akart bájos filmszínésznőnek látszani, ehelyett sokat grimaszolt, és szögletesen mozgott (6.63). Eisenstein *Sztrájkjában*, valamint Kozincev és Trauberg összes némafilmjében látható excentrikus színészi játék.

A 4., az 5. és a 6. fejezetben tárgyalt avantgárd irányzatok közül egyedül a szovjet montázsstílus húzódozott át a hangosfilm kezdeti korszakába. A 9. fejezetben azt járjuk körül, hogy a montázsrendezők hogyan alkalmazták technikáikat a hangosfilmre.

MÁS SZOVJET FILMEK

A montázsirányzat idején harmincnál kevesebb film készült ebben a stílusban. Mindazonáltal Franciaországhoz és Németországhoz hasonlóan a Szovjetunióban is nagyra tartották az avantgárd filmeket, és erős volt a hatásuk. Számos hagyományos stílusban készült film alkalmaz

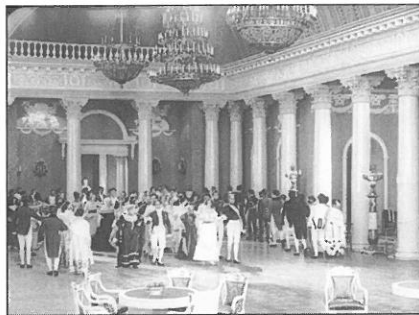
montázs technikát, csak többnyire szelídebb formában. Protazanov műve, a *Belij orel* (Fehér sas, 1928) ég felé magasodó szobrok dinamikus képeivel kezdődik (6.64); ez az eszköz végül klisévé vált. Noha a *Belij orel* története hasonló a montázsfilmek történetéhez – egy cárista vidéki kormányzó kegyetlenül elfojt egy sztrájkot –, a film többi részére az 1920-as évek európai filmgyártására jellemző folytonossági stílus nyomja rá a bélyegét.

Nem montázsfilmek a legkülönfélébb műfajokban születtek. Szovjet némafilmvígjátékokat ma már ugyan ritkán látni, de rengeteg készült belőlük. A korszak legnépszerűbb komikusa, egyfajta orosz Jim Carreyje Igor Iljinszkij volt. A *Zakrojszik iz Torzska* (A torzski szabó) című film (amelyet Protazanov rendezett 1925-ben az állami lottó népszerűsítésére) Iljinszkij egy szabót alakít, aki kétségbeesetten keresi elvesztett telitalálatos szelvényét (6.65, 6.66). A *Misz Mend* (Miss Mend) című bűnügyi filmsorozat is könnyed hangvétellű (1925-ben rendezte Fjodor Ozep és Kulesov egykori növendéke, Borisz Barnet). Ebben a fantáziadús filmben a „Rockefeller” vállalatnál dolgozó három amerikai munkás tudomást szerez egy összeesküvésről, amelynek kitervelői meg akarják mérgezni a Szovjetunió vízkészletét, s a három munkás, osztálya iránti szolidaritásból, meghiúsítja a gáztettet.

Noha a montázsrendezők nem tartották fontosnak ismert filmszínészek szerepeltetését, más filmek szívesen hagyatkoztak a befutott színpadi színészek hírnevére. A Konsztantyin Sztanyiszlavszkij által 1898-ban alapított (és sok fiatal, filmes szemében a konzervatív stílus bástyá-



6.65, 6.66 *Zakrojszik iz Torzska*; a színész sokat grimaszol, itt éppen a kamerába néz és bandzsít.



6.67 Az ünnepelt színpadi színész, Leonyid Leonyidov 1926-ban Rettegett Iván szerepét játszotta Jurij Tarics *A jobbágy szárnyai* (Krilja holopa) című filmjében; alakításának is köszönhetően a film nagy sikereket ért el külföldön.

6.68 Látványosságra törekvés egy konvencionális szovjet filmben, *A dekabristák*ban.

ját jelentő) Moszkvai Művész Színház legnevesebb színészei olykor filmszerepeket is vállaltak (6.67). A Moszkvai Művész Színház más színészei, így Ivan Moszkvin és Mihail Csehov is játszott filmekben, s a neves konstruktivista színházi rendező, Mejerhold színészi játéka ma már csak egyetlen filmben, a *Belij orelben* látható.

Megbecsülést igyekeztek kivívni történelmi filmepozsok és irodalmi adaptációk rendezői is. E típus két népszerű alkotása Vlagyimir Gargyin *Puskin – Költő és cár* (Poet i car, 1927) című, Alekszandr Puskin életét feldolgozó filmje és *A dekabristák* volt (Gyekabriszti, 1927, Alekszandr Ivanovszkij). A Szovkino problémáinak megbeszélésére 1927-ben összehívott ülésen a kubo-futurista költő, Vlagyimir Majakovszkij megvetően beszélt az előbbi filmről: „Vegyük például a *Költő és cárt*. Sokan szeretik, de ha az ember elgondolkodik rajta, rájön, hogy micsoda ostobaság, micsoda borzalom.”³ *A dekabristák* pedig a maga tágas báltermével (6.68) úgy hat, mint a forradalom előtti időszak orosz történelmi drámáinak fáradt változata. A montázsrendezők konzervatívnak, következőképpen saját törekvéseikkel szöges ellentétben állónak tekintették az effajta filmeket.

AZ ELSŐ ÖTÉVES TERV ÉS A MONTÁZSIRÁNYZAT VÉGE

Mint láttuk, a kezdetek nem egy montázsfilmje külföldön sikert aratott, otthon pedig elismerésben részesült politikai mondanivalója miatt. Ennek köszönhetően az irányzat tevékenysége 1927 és 1930 között felerősödött. Ezzel egy időben azonban egyre több kritika érte a montázsrendezőket mind a kormány, mind a filmipar tisztviselői részéről. A legfőbb vád a *formalizmus* volt, mely homályos terminus arra utalt, hogy a film túlságosan bonyolult a tömegek számára, és az alkotókat jobban érdeklé a stílus, mint a helyes eszmék.

Ironikus módon éppen a filmipar megerősödése, ami a montázsfilmek kivitelének volt köszönhető, vezetett az irányzat kritikájához. 1927-ben a szovjet filmipar el-

ső ízben tett szert nagyobb bevételre saját filmjeiből, mint a külföldről behozott produkciókból. A hivatalos politika arra ösztönözte a filmipart, hogy csökkentse más országokkal folytatott kereskedelmét. A Szovkinót és Lunacsarszkijt támadások érték, amiért olyan filmek készültek a Szovjetunióban – ideértve a montázsirányzat alkotásait is –, amelyek jobban megfeleltek az igényes külföldi közönségnek, mint az iskolázatlan hazai népeességnek. Mivel pedig a montázsfilmek egyre bonyolultabb technikákkal kísérleteztek, a formalizmus vádjá megerősödött.

A sajtó kritikái nyomán a jelentősebb rendezők egyre több nehézségbe ütköztek forgatókönyveik elfogadtatásában és terveik pénzügyi támogatásában. Elsőként Kulesov került keresztútúzba. Azután Dziga Vertovnak kellett elhagynia moszkvai bázisát, és *Ember a felvevőgéppel* című filmjét az ukrán állami vállalatnál, a VUFKU-nál készítette el. A kritikusok Kozincevet és Traubergert is bírálták, amiért excentrikus stilizálásuk felületes és zavaros. Eizensteint kezdetben megvédte a *Patyomkin páncélos* megbecsültsége, ám amikor az 1920-as években egyre mélyebbre hatolt az elvont eszmék kifejezését szolgáló intellektuális montázs lehetőségeinek kutatásában, őt sem kerültk el a kritikák. Pudovkint kezdetben nem érték támadások, így 1933-ig tovább készíthette montázsfilmjeit, akkor azonban *A szökevény* című filmjével véget ért az irányzat.

A szovjet filmipar fordulópontja 1928 márciusában következett be, amikor lezajlott egy össz-szövetségi pártkonferencia a filmgyártás kérdéseiről. Eddig az időpontig a filmügyek kezelését a kormányzat lényegében átengedte a Narkomprosznak és a tagköztársaságokban működő kisebb filmszervezeteknek. Most azonban életbe lépett a Szovjetunió első öt éves terve, amelynek célja az ipari termelés növelése volt. A terv magában foglalta a filmipar központosítását is. A tervek szerint növelni kellett a filmek számát, és a filmipar szükségleteit kielégítő gyárat kellett építeni. Ily módon, a remények szerint, be lehetett volna szüntetni a filmnyersanyag, a felvevőgépek, a világítóberendezések és egyéb eszközök importját. Az elgondolások szerint a filmexport is felesleges

volt, és a hazai gyártású filmek kizárólag a munkások és a parasztok igényeit szolgálhatták ki.

A filmiparban lassan zajlott az első öt éves terv bevezetése. A következő két év során a kormány továbbra is támogatta némi pénzzel az ipart. Ez a késlekedés valószínűleg meghosszabbította a montázsirányzat létezését. Hamarosan azonban megváltoztak a körülmények. Eizenstein 1929-ben elhagyta az országot, hogy külföldön tanulmányozza a filmkészítést. Rövid ideig előbb Hollywoodban, majd Mexikóban dolgozott, ahol terveit nem tudta megvalósítani, de a Szovjetunióba csak 1932-ben tért vissza. 1929-ben került sor arra is, hogy a filmgyártás ellenőrzése és irányítása a Narkomprosztól a Szovjetunió Filmbizottságához került. Lunacsarszkijnek ekkor már nem volt nagy beleszólása az ügyekbe, hiszen csupán egy volt az új testület számos tagja között. 1930-ban tovább zajlott a filmipar központosítása a Szozuzkino megalakításával, amely teljes mértékben ellenőrizte a tagköztársaságok filmgyártását, és kezében tartotta a forgalmazást és a vetítést. A Szozuzkino vezetője a filmes tapasztalattal egyáltalán nem rendelkező Borisz Sumjackij kommunista pártbürokrata lett, aki Lunacsarszkijjal ellentétben nem érzett rokonszenvet a montázsfilmek iránt.

Hamarosan felerősödtek az ezeket a rendezőket erő támadások. 1931-ben például, miközben Eizenstein még Észak-Amerikában tartózkodott, egy újságcikk állítólagos „kispolgári” tendenciák miatt bírálta filmjeit. Ha

Megjegyzések és útmutatók

FILMIPAR ÉS KORMÁNYPOLITIKA: KUSZA TÖRTÉNET

Egy nagy ország filmiparának természetesen bonyolult a története, ám a Szovjetunióban kiváltképp fordulatossá vált a forradalom utáni tizenöt év. Sok szervezet megalakulása után szinte azonnal eltűnt. A kormány rendeletekkel próbálta nyereséggé és ideológiailag elfogadhatóvá tenni a filmipart.

Minderről számos könyv kínál részletes áttekintést. Jay Leyda *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* című könyve (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983, 3. kiadás) anekdotákkal tarkított eleven beszámolót ad a korszak eseményeiről. *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929* című könyvében (Cambridge, Cambridge University Press, 1979) Richard Taylor a filmipar életét és a kormánypolitikát mutatja be. Denise Youngblood azt vizsgálja *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935* című könyvében (Ann Arbor, UMI Research Press,

Eizenstein szorosabban kötődne a proletariátushoz, fejezte be írását a szerző, akkor „forradalmi alkotásokat hozhatna létre. De ne becsüljük alá a nehézségeket, amelyekkel szembe kell néznie. Válságából csak akkor kerülhet ki, ha korai filmjeinek kíméletlen elemzésén és bírálatán át elszántan aláveti magát az átnevelődésnek.”⁴ Minden montázsfilmes, mi több, minden művészeti ág minden modernista művésze végül közérthetőbb stílusra tért át.

A szovjet montázsirányzat hatása azonban sokáig érződött. Más országok baloldali rendezői, kiváltképp a dokumentumfilmesek, mint például a skóciai születésű John Grierson és a holland Joris Ivens, propagandisztikus célok elérésére átvette a hősiességet hangsúlyozó, alsó gépállásból készített felvételek technikáját és a dinamikus vágást. Pudovkin és Eizenstein elméleti írásait azóta olvassák kritikusok és filmszakemberek, amióta fordításuk külföldön is megjelentek, az utóbbi időben pedig Kulesov tanulmányai is olvashatók angolul (l. Megjegyzések és útmutatók). Noha kevés filmes alkalmazza a radikális montázs-eszközök teljes skáláját, az irányzat hatása, szerény mértékben ugyan, de mindmáig érződik.

Az 1930-as évek elején a szovjet filmipar alkalmazkodott ahhoz a hivatalos politikához, amely minden filmtől megkövetelte az úgynevezett *szocialista realista* megközelítési módot. A 12. fejezetben megvizsgáljuk az 1933 és 1945 között felerősödő állami irányítást és a szocialista realizmust.

1985), hogy milyen kritikák érték a montázsfilmeket, és végigkíséri a szovjet film történetét a szocialista realizmus mint hivatalos stílus bevezetéséig. Régebbi, de ma is érdekes beszámoló Paul Babitsky és John Rimberg műve, *The Soviet Film Industry* (New York, Praeger, 1955). Korabeli rendeletek és tanulmányok olvashatók a szovjet filmipar minden aspektusát szemügyre vevő *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939* című antológiában, szerk. Richard Taylor és Ian Christie (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988).

A KULESOV-EFFEKTUS

Lev Kulesov tanári és rendezői munkássága mellett fontos teoretikus is volt. A modern filmtörténészek sokat foglalkoztak a Kulesov-kísérletekkel, és a „film nélküli filmekkel”, amelyeket Kulesov műhelycsoportja az 1920-as évek elején készített színpadon. Kulesov írásai angolul a *Kulesov on Film: Writings of Lev Kulesov* című kötetben (szerkesztette és fordította Ronald

Levaco, Berkeley, University of California Press, 1974); és *Lev Kulesov: Fifty Years in Films* című könyvben olvashatók (fordította Dmitri Agrachev és Nina Belenkaya, Moszkva, Raduga, 1987). Vance Kepley, Jr. "The Kulesov Workshop" című tanulmányában ír a műhelyről in: *Iris* 4, no. 1 (1986), mely kiadvány kizárólag Kulesovval foglalkozik (az írások többsége francia nyelven készült). Stephen P. Hill "Kuleshov – Prophet without Honour?" című terjedelmes tanulmánya megjelent in: *Film Culture* 44 (1967 tavasza). Kulesov „Teremtett földfelszín”-kísérletéről lásd Yuri Tsivian, Ekaterina Khokhlova és Kristin Thompson: "The Rediscovery of a Kulesov Experiment: A Dossier" in: *Film History* 8, no. 3 (1996), 357–364. o.

AZ OROSZ FORMALISTÁK ÉS A FILM

Az 1914-től körülbelül 1930-ig terjedő időszakban a kubo-futurista és a konstruktivista irányzathoz szorosan kapcsolódó irodalomkritikusok egy csoportja létrehozta az orosz formalizmusnak nevezett jelentős elméleti iskolát. Az orosz formalisták elgondolása szerint a műalkotásokra más elvek vonatkoznak, mint egyéb tárgyakra, s a teoretikus feladata annak tanulmányozása, hogy hogyan kell műalkotásokat konstruálni bizonyos hatások elérésére. Ezek a kritikusok Leningrádban és Moszkvában, az orosz filmgyártás két központjában dolgoztak, filmkritikákat, filmelméleti tanulmányokat, sőt a mon-

tázs- és nem montázsfilmekhez forgatókönyveket is írtak. (A *Vihar Ázsia felett – Dzsingisz kán utóda* forgatókönyve például Oszip Brik műve, Kulesov *A törvény nevében – Po zakonu* című 1926-os filmjének forgatókönyvét társszerzőként Viktor Sklovskij írta.) Sok szovjet filmrendező, így Eizensteint, a FEKSZ-csoportot, Kulesovot fűzte szoros kapcsolat az orosz formalizmushoz, amely hatott elméleti írásaikra is. A montázsrendezőkhöz hasonlóan az orosz formalistákat is támadások érték, és 1930 után ők is kénytelenek voltak konvencionálisabb alkotói módszerekhez folyamodni.

Az orosz formalisták filmelmélete 1927-ben jelent meg *Poetyika kino* címen (magyarul *A film poétikája*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978, fordította Berkes Ildikó; angolul *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1981, fordította Herbert Eagle, illetve Richard Taylor fordításában *The Poetics of Cinema* címen in: *Russian Poetics in Translation*, no. 9 [1982]). Montázsrendezők és orosz formalista kritikusok írásai olvashatók in: *Screen* 12, no. 4 (1971/1972. tél), és *Screen* 15, no. 3 (1974. ősz). A FEKSZ-csoportról, az orosz formalistákról és az excentrizmusról a *Futurism, Formalism, FEKS: "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918–36* című kötetben olvashatók írások (szerk. Ian Christie és John Gillett; London, British Film Institute, n. a.). Viktor Sklovskij számos esszéje jelent meg Taylor és Christie *Film Factory* című kötetében (adatokat l. 165. o.).

HIVATKOZÁSOK

- Grigorij Kozincev, Leonyid Trauberg, Szergej Jutkevics és Georgij Krizsickij: "Excentrism", in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, szerk. Taylor és Ian Christie (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988), 58. o.
- Szergej Eizenstein: „A filmkocka mögött”, in *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest, 1998. Fordította Berkes Ildikó.
- Idézi Jay Leyda *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* című könyvében. (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983), 3. kiadás, 229. o.
- Ivan Anisimov: "The Films of Eizenstein", *International Literature* 3 (1931), 114. o.

IRODALOM

- KEPLEY, VANCE. "Cinefication: Soviet Film Exhibition in the 1920s". *Film History* 6, no. 2 (1994. nyár), 262–277. o.
 "Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32". *Film History* 8, no. 3 (1996), 344–356. o.
Int he Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko. Madison, University of Wisconsin Press, 1986.
- MICHELSON, ANNETTE szerk.: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, University of California Press, 1984.
- NEBESIO, BHODAN Y., szerk.: "The Cinema of Alexander Dovzhenko", különszám, *Journal of Ukrainian Studies* 19, no. 1 (1994. nyár).
- TAYLOR, RICHARD és IAN CHRISTIE szerk.: *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge, 1991.
- TSIVIAN, YURI: "Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918–1924". *Griffithiana* 55/56 (1996. szeptember), 15–63. o.
- YOUNGBLOOD, DENISE J.: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge, Anglia, Cambridge University Press, 1992.

7. FEJEZET

A NÉMAFILMKORSZAK UTOLSÓ ÉVEI HOLLYWOODBAN: 1920–1928



Az első világháború során az Egyesült Államok vezető gazdasági világhatalommá vált. A világ pénzügyeinek központja Londonból New Yorkba helyeződött át, s az amerikai hajók a föld számos országába szállítottak árut. 1921-ben, elsősorban a békeidők gazdaságára való visszatérés következtében, erőteljes, de rövid recesszió következett, majd az 1920-as években a társadalom sok szektorát prosperitás jellemezte. Az országot republikánusok kormányozták az üzleti élet fellendülését segítő konzervatív szellemben. Az amerikai fogyasztási cikkek, egyebek között a filmek, továbbra is áradtak külföldre.

A pénzügyi konzervativizmus ellenére a viharos húszas években a társadalmon szemlátomást úrrá lett a féktelenség. Az alkohol minden formáját tiltó törvény (1919) mértéktelenséget eredményezett. A csempészett szeszes italhoz könnyű volt hozzájutni, s a tiltott italmérek látogatásával vagy a féktelen ivászatokba torkolló mulatságokkal még a felsőbb osztályok tagjai is rendszeresen megszegték a törvényt. A háború előtt a nők hosszúra növesztették a hajukat, földet söprő ruhákat hordtak, és illedelmesen táncoltak. Most viszont azzal keltettek botrányt, hogy rövidre vágatták a hajukat, kurtá szoknyákat öltöttek, charlestont táncoltak, és nyilvános helyeken cigarettáztak.

Az 1920-as évek általános prosperitásából és változásaiból azonban nem minden réteg vehette ki a részét. Dühöngött a rasszizmus, mivel 1915-ös újjáéledését követően megerősödött a Ku-Klux-Klan, és bizonyos csoportok Amerikába jutásának megakadályozására szigorodtak a bevándorlási kvóták. A mezőgazdaságban és a bányászatban dolgozó munkások szegények voltak. A filmipart azonban fellendítette az ekkoriban rendelkezésre álló tőke, és a filmek a dzsesszkorszak gyors ritmúsú életét tükrözték.

A MOZIHÁLÓZATOK ÉS A FILMIPAR SZERKEZETE

Az első világháború idején mérhetetlenül kiterjeszkedett amerikai filmipar a háborút követő évtizedben tovább erősödött. Az 1921-es rövid recesszió ellenére az általános felvirágzás és a nagyarányú üzleti befektetések kora köszöntött be. A Wall Street jelentős befektető cégei most először kezdtek érdeklődni a fiatal filmipar iránt, s ezzel elősegítették növekedését. 1922 és 1930 között 78 millióról 850 millió dollárra szökött a filmipari befektetések összege. 1922 és 1928 között megduplázódott az amerikai mozik heti átlagos látogatottsága (40 millióról