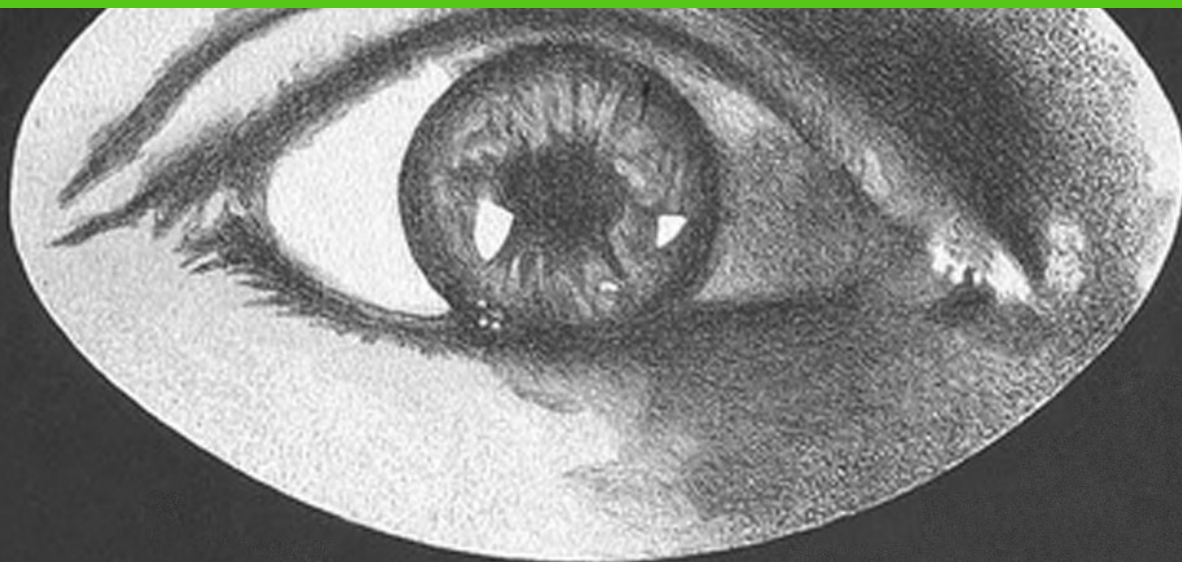


# FILMSZEM 2020

Filmtudományi online folyóirat



X. évfolyam 2. szám

HOMMAGE Á

РОДЧЕНК



# FILMSZEM X./2.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

X. évfolyam 2. szám - (2020) NYÁR

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

## Tartalomjegyzék

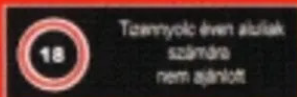
|   |       |
|---|-------|
| Dr. Kovács István: K1 és K2 filmek a magyarországi prostitúcióról | 4-13  |
| Deák-Sárosi László: <i>Foglyok</i> - viszonylag                   | 14-19 |
| Bárdos Judit: Belső monológ a filmben                             | 20-33 |

RENDEZŐI VÁLTOZAT

# K1

Film a prostituáltakról

Dobray György  
filmje



BLACK  
MIRROR



**Dr. Kovács István<sup>1</sup>**

## ***K1 és K2 filmek a magyarországi prostitúcióról: fókuszban a prostituáltak és futtatók***

### ***Bevezetés***

Immár harminc éve annak, hogy a '80-as évek egyik legnagyobb vihart kavart, Dobray György nevével fémjelzett dokumentumfilmje a mozikba került. A *K1* és *K2* címet viselő dokumentumfilmek a magyarországi prostitúció helyzetét mutatják be a szocializmus időszakában, amely az akkoriban igencsak tabunak számító témákról, mint szex, homo-, és transzszexualitás rántják le a leplet. Ennek egyik leghírhedtebb helyszíne a budapesti VIII. kerületben található Rákóczi tér volt, valamint azok a környékbeli éjszakai bárók és hotelek, ahol virágzott a prostitúció. Dobray György rendező egy vele készített interjú során hangot adott annak, hogy nem egy szociográfiai filmet akart készíteni, ezért a dokumentumfilmben életkorra, nemre, származásra való tekintet nélkül minden szexmunkás, kuncsaft és futtató is megszólal, akik hajlandók voltak a riporter és a stáb kamerái elé állni. A szereplők a való életben is prostituáltaként dolgoztak vagy azok kliensei és futtatói voltak, de mindegyikük színészként került szerződötetésre, hogy a hatóságok az akkori törvényeknek megfelelően eljárást ne indíthassanak ellenük.<sup>2</sup>

Jó példa erre a „Párduc” művésznéven megismert Andrea, aki - csakúgy, mint a filmben megszólaltatott többi lány és fiú - alkalmi riportalanyból lép elő egyszer csak a fim főszereplőjévé és épül fel köré a cselekménysorozat. De ugyan ez igaz a „Tarzanként” megismert kártyajáték szenvedélybeteg T. Ferencre is, aki először tagadja, hogy lányokat futtatna, de a néző már az első pillanatoktól kezdve gyaníthatja, hogy a környék egyik legismertebb futtatójáról van szó; akárcsak a „Cinóber” nevet viselő D. Ferencről is, akitől a néző ellesheti, hogy hogyan is történt a kilencvenes években a prostituáltak „castingja”, hogyan édesgette a futtató maga köré a lányokat, ami végül kizsákmányolásba torkollott. De megismerhetjük azt az urat is, aki hatodik osztályos kora óta lányokkal barátkozik, édesanyja ruháit ölti magára, a film készítésének időpontjában pedig Melinda néven transzvesztita prostituáltaként keresi a kenyerét.

A filmben a „real time” jelenetek mellett olyan beállított jeleneteket

<sup>1</sup> Ph.D., r. örgy., egyetemi tanársegéd, Nemzeti Közszolgálati Egyetem, Rendészettudományi Kar, Rendészeti Vezetéstudományi Tanszék

<sup>2</sup> A prostitúció szabályozásáról a későbbi fejezetben kap az olvasó tájékoztatást.

is megtalálhatunk, amelyek rekonstruálják a korábban megtörténtekeket, ám mindkettőre igaz, hogy a legintimebb témákról is reális képet mutatnak, a rendező és riporter helyenként kritikai szemmel állítja szembe a prostituáltakat, a klienseket és futtatóikat a döntéseik morális helyességével és/vagy helytelenségével. Ugyan a prostitúció látens világát a dokumentumfilm nem tudta, és a rendező elmondása szerint nem is akarta feltérképezni, de a nézők nagyon sok olyan részletet megismerhettek, amely az akkori prostitúciót jellemezte: a prostituált és futtató kapcsolatán át egészen a kliensi örömszerzésig, és a prostituáltak szocializációs környezetéig. A történelmi témák mellett a jelen problémáit feldolgozó szociográfiák is, mint például az 1989-ben bemutatott *K1* is jelentős kritikai és nézői sikereket értek el, annak jelenkori vetítéseire is több ezren kíváncsiak.<sup>3</sup>

### **Prostitúció (tagadása) a szocializmusban: a filmpolitikák**

A hidegháború időszakában szovjet befolyás alatt (NDK, Bulgária, Románia, Csehszlovákia, Lengyelország, és Magyarország) szovjet pártvezetés, és szovjet kormány alakult. A Kommunkista, és Munkáspártok Tájékoztató Irodájának segítségével Sztálin politikai elképzeléseit a kommunisták által dominált országokban közvetett módon irányítani tudták.<sup>4</sup> Bár ezen országokban az alapvető elképzelés, (mint a Szovjetunióban) a kommunizmus kiépítése volt, azt inkább egy gyenge szocializmus jellemezte. Az ideológia fő csapásiránya a magánérdek elsődlegességének elvetése, a társadalmi egyenlőség megteremtése, és az anyagi javak igazságos elosztása volt. Államosítás, földreform, tervgazdálkodás. Pár elképzelés azok közül, amelyek nemes szándékkal próbálták megteremteni azt a víziót, hogy a beadott közösből mindenki szükséglete szerint ugyan annyi elvételére jogosult.<sup>5</sup>

Minden kormányzó erő, amely hatalma fenntartására törekszik, befolyása alatt kell, hogy tartsa a kommunikáció főbb csatornáit. A kommunikáció és az információ feletti teljes vagy részleges kontroll teszi lehetővé, hogy a vezető réteg ideológiája, a társadalom és a külvilág felé vetített kép megfeleljen az azt kialakító személyek elvárásainak, és még azelőtt kiküszöböljék a lehetséges anomáliákat, mielőtt a nemkívánatos információknak egyáltalán esélyük lenne eljutni a célszemélyekhez. Ahhoz, hogy egy hatalmon lévő csoport

<sup>3</sup> MURAI András (2015): Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. *Apertúra*.

<http://uj.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/>

<sup>4</sup> EGOROVA Nataliya.: *Stalin's Foreign Policy and the Cominform*. In: GORI Fock (szerk): *The Soviet Union and Europe in the Cold War, 1943-53*. Palgrave Macmillan UK, 1996.

<sup>5</sup> Kovács István (2018): Prostitúció, és prohibíció a mai Magyarországon avagy miért nem sikerül a rendőrségnek a szocializmust levetkőzni a XXI. században. *Létünk*, 2. szám, 7-29.

eredményesen tudja befolyásolni az uralma alatt álló népet, szükséges a saját nézőpont kizárólagossá, egyeduralkodóvá tétele, valamint az ellentétes vélemények elhallgattatása.<sup>6</sup> Gondoljunk csak bele, hogy miért is volt és van jelentősége annak, hogy a nyolcvanas években egy ilyen volumenű film megjelent, és a tabunak számító témákat a nagyközönség elé tárt.

A szocializmusban a prohibíció, azaz a tiltó modell volt érvényben. A modell képviselői a prostitúció jelenségét (erkölcstelenségére tekintettel) minden eszközzel kipusztítani igyekeznek.<sup>7</sup> Minden olyan személy, aki a prostitúcióban bárminemű formában részt vesz, felelősségre vonható, amely igazgatási-, és büntetőjogi szankciót von maga után. A prostituáltakra a társadalom úgy tekint, mint a betegségek hordozóira, a köz szegényére, ez büntethetőségük alapja is egyben. A kliens büntetendőségének indoka, hogy keresletet gerjeszt, amely azzal a veszéllyel jár, hogy a prostitúciós üzletágba a gyermekeket, és a fiatalokat is bevonja. A futtatók magatartásaikkal a prostituáltakat kizsákmányolják, ezáltal embertelen körülmények közé kényszerítik. A tiltás elmélete szerint, amennyiben a futtató szankcionálása megtörténik, úgy a kereskedelmi szexipar is megszűnik.<sup>8</sup>

A korra jellemző kriminálpolitikai helyzetet a kétpólusú világ nagyban befolyásolta. A világot a szocializmus, és a kapitalizmus (országblokkoktól függően) egy-egy póluson felosztotta. Szaharov a köztörvényes-, és politikai bűncselekmények létezésének objektív okát a kapitalista világ ellenséges tevékenységében jelölte meg. Az eszmeietlenség, a könnyelmű életmód, az immoralitás, a parazitizmus, az anarchisztikus szemlélet mind-mind ennek az ideológiának a mellékterméke.<sup>9</sup> Hazánkra is ez volt jellemző, amikor az 1950-es években az államhatalom a „teljes foglalkoztatottságot” megteremtette, így nem volt szükség arra, hogy bárki a betevőjét testének áruba bocsátásával keresse, ezért a prostitúció teljes tiltásával azt megszüntnek tekintette. 1973-ban az Elnöki Tanács 14/1973. számú határozata kimondta, hogy a bűnözés visszaszorítása nemcsak a bűnüldöző szervek, hanem az egész társadalom feladata: a munkakerülőket, az alkoholistákat, a harácsolókat, azokat, akik életvitelükkel társadalomellenes magatartást tanúsítanak, vagy a törvényekkel konokul szembehelyezkednek szigorúan meg kell büntetni. A társadalmi kontroll – a kor szocialista szellemével megegyezően – a prostitúció anomáliáit megoldottnak könyvelte el: „A prostitúció gyökerei a szocialista társadalomtól mélységesen idegenek. Hazánkban is a szocialista

<sup>6</sup> LÉNÁRT T. András (2014): Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus film-politikák történetébe. *Aetas – Történelemtudományi folyóirat*, 2. szám, 87-104.

<sup>7</sup> MOLNÁR Lajos (2010).: Az erkölcsök, a közegészség és a prostitúció. *Budapesti Negyed*, 3. szám, 67.

<sup>8</sup> Benoit Cecile (2001).: Benefits and Constraints of intimate Partnerships for HIV positive Sex Workers in Kibera. *International Journal for Equity in Health*, 3. szám, 1-12.

<sup>9</sup> SZAHAROV Andrej (1962): A kommunizmus felépítése és a társadalmi jogrend megerősítése. *Voproszű Filozofi*, 9. szám, 39. o.

társadalmi-gazdasági fejlődés során – a prostitúciót kiváltó és fenntartó objektív okokat – már csaknem teljesen kiküszöböltük.”<sup>10</sup> A szocialista szemlélet szerint a kapitalista országok gazdasági versenyben való elmaradottsága teszi azt lehetővé, hogy a férfiak a prostituálnak állt nőket kizsákmányolhassák.<sup>11</sup> Ilyen indok többek között a mélyszegénység, és munkanélküliség is. A kapitalista rendszerek fogaskerekeit az alacsony jövedelem, annak hiánya, a nők alárendelt helyzete, és társadalmi munkamegosztás helyzete mozgatja. A stigmatizációt a devianciaelméletek is erősítették. Azt, hogy az adott államban mely magatartások elfogadhatók, és melyik ellen kell jogilag fellépni, a jogalkotók – az adott kriminálpolitikai, és kriminológiai uralkodó irányzatainak függvényében – alakítják. Attól függően tehát, hogy az adott személy magatartása normaellenes, és egyben a büntetőjog, a szabálysértési jog, és/vagy más jogág által büntetendő-e, a jogalkotó határozza meg. Ha az adott magatartás az adott időszakban nem tilalmazott, akkor az jogkövetőnek, amennyiben viszont attól eltér, akkor jogellenesnek tekintendő. A deviancia ezekre a jogellenes magatartásokra utal. Tekintettel arra a tényre, hogy az adott időszakban a prostituáltak cselekménye – a nemzetközi egyezményekkel ellentétesen – jogilag tilalmazott magatartásnak minősült, sorsukat megpecsételte. A jogalkotó akarát, a rendőrség, mint jogalkalmazó közvetítette. A karhatalom prostituáltakkal szemben alkalmazott intézkedései, attitűdje, szervezeti kultúrája nem felelt meg a nemzetközi elvárásoknak, és a jogharmonizációból adódó kötelezettségeket nem teljesítette. Helyébe – a korábbiak szerint ismertettek alapján – előítélet, hátrányos megkülönböztetés, és marginalizáció lépett. A tiltó modell bevezetésével a prostituáltak stigmatizációjához az állam nagymértékben hozzájárult. Az állami perspektíva, a tizenkilencedik század emberbaráti reformjában a „bukott nő” koncepcióját teremtette meg. Mivel a prostituáltakat az állam nem kívánatos tulajdonságokkal maga ruházza fel, ezért a rendellenes, kisebbségi és marginalizáló identitás megalakulásához csakugyan maga járul hozzá.<sup>13</sup>

A szocialista blokkok vezetői számára nyilvánvaló volt, hogy a néphez közvetlenül elérő film a leghatásosabb eszköz, amely tudatformáló, gondolkodást befolyásoló erővel rendelkezik. Az irányítók a gazdasági szempontokat háttérbe szorították, így elsősorban a mondanivalóra, a „helyes” értékek propagálására koncentráltak, ami a szocialista országok esetében egyenesen következett az állam hivatalos kultúrpolitikájából.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> HELLER Farkas (1965).: A prostitúció időszerű kérdései. *Belügyi Szemle*, 7. szám, 48. o.

<sup>11</sup> SANDERS Thomas (2005): It's just acting Sex Workers. *Gender Work and Organization*, 12. szám, 319-342.

<sup>12</sup> Kovács István (2019): Egy empirikus kutatás részletei: a prostitúció jelensége és társadalmi kontrollja napjainkban. *Dialóg Campus*, 1-278.

<sup>13</sup> GOFFMAN Earl (2007): *The moral Career of the mental Patient. Deviance: the interactionist Perspective*. Routhledge, 1-710.

<sup>14</sup> Kovács András (1978): *Adalékok a magyar film drámájához*. In: GOMBÁR József et. al (szerk.): *A magyar film három évtizede*. Budapest, 25.

Jól látható tehát, hogy a társadalmi emlékezet és a történelmi dokumentumfilmek interakciójának kivételesen intenzív időszaka ez. A '80-as évek első felétől kezdődően fokozatosan, majd a rendszerváltozás éveiben a csúcstra érve a dokumentumfilmek vitathatatlanul meghatározó szerepet töltöttek be a magyar társadalom emlékezetének alakításában. A filmkészítők a történeszeket, a politikai elemzőket, az újságírókat megelőzve törték fel a múlt tabutémáit, hozzájárulva a Kádár-rendszer szellemi erjesztéséhez. Mindennek eredményeként a közelmúlttal foglalkozó munkák a közéletben addig soha nem tapasztalt presztízssre tettek szert, amit a körülöttük kibontakozó párbeszéd, és az is mutat, hogy a korábbiakhoz képest szokatlanul magas nézőszámot elérve nagyobb közönséghez jutottak el. Arra, hogy a történelmi dokumentumfilmek ebben a pár évben a közéletben kitüntetett figyelmet vívtak ki maguknak, magyarázatul szolgálhat, hogy egyidejűleg három funkciónak tettek eleget: a társadalmi emlékezet fehér foltjainak feltárása lehetővé tette a közelmúlt kollektív birtokbavételét; feltárultak az addig elhallgatott személyes sorstörténetek, és a közönség beavatódott a kiszolgáltatottak, meghurcoltak világába; valamint a filmek dokumentálták a kortárs társadalom múlthoz való viszonyát is.<sup>15</sup>

### ***A „színészekről” és a cselekménysorozatról***

A filmben bemutatott szereplők teljes mértékben hozzák azokat a szociális reprezentációkat, amelyeket a korra jellemzően a prostitúció jelensége tükrözött.

A film főszereplője „Párduc”, valamint a többi a filmben megszólaltatott prostituált helyzetüket nagyrészt a kiszolgáltatottság jellemzi, a külső körülmények – így a munkakörnyezet, a futtatói, valamint a hatósági agresszió – rányomják a bélyegüket a munkavégzésre. Hogy mindezen fájdalokat és traumákat el tudják viselni, majd önállóan feldolgozni, élvezeti cikkeket, de leginkább kábítószer fogyasztanak. A filmben nincs olyan jelenet, ahol a prostituált ne cigarettázna, vagy ne fogyasztana alkoholt, vagy ne esne szó a kábítószerhasználatról. A kliensekkel történő kapcsolatfelvétel kizárólag személyesen valósul meg. A rendező jól illusztrálja a Rákóczi teret és környékét, ahol a lányok az utcákon, azok sarkain, valamint a megálló autók között ingáznak, hogy a klienseket összeszedhessék. Ugyan ez igaz a környező bárokra is, amelyekben a forgatás zajlik. A film különlegessége, hogy egy aktus leforgatására is sor kerül, bár, mint, ahogy a bevezetésben is ismertetésre került, vannak a filmben a múltban ugyan megtörtént, de a forgatás

<sup>15</sup> MURAI András (2015): Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. *Apertúra*.

<http://uj.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/>

során újravett és eljátszott jelenetek; a felvett aktus is ilyennek tekinthető. Tény, hogy a szocializmus időszakában már ez az újraforgatott és „színlelt” aktus is igencsak provokatív és a néző szemszögéből rendkívül újszerű volt. A kliensekkel folytatott nemi érintkezés erőszakmentes, nincs kliensi erőszak és bántalmazás sem. A felvett aktusban egy kuncsaft is megszólal, aki míg a lányok munkáját valóságos munkának, addig az aktust pedig szórakozásnak tartja. Egyetlen negatívumot tudott felhozni, hogy a magyar lányok siettetik az együttléteket. A filmben „Párducot”, azaz Andreát is hallhatjuk, hogy kérdőre vonta a kuncsaftot, hogy miért nem végzett már, és megemeli ezer forinttal a díjazását a késedelemért. A prostituáltak között baráti kapcsolatok éppen úgy kialakulnak, mint az egymás közötti rivalizálás. Ennek jó példája, mikor a transzvesztita prostituáltakkal folytatja a rendező riporter az interjút és egymás kapcsolatairól beszélnek, és mesélik el az intézetes éveket, hogyan támogatták egymást és hogyan kerültek a futtatók markaiba. Az okok és célok tekintetében azt mondhatjuk, hogy a prostituáltak vonatkozásában a prostitúció oka egyrészt az anyagi haszonszerzés, amely a munkalehetőségek hiányára, a gyermek-, illetve jelenkori szegénységre, valamint a család megsegítésére vezethető vissza. Másrészt viszont a gyermekkorban elszenvedett visszaélések, így a nevelésből adódó rossz bánásmód, vagy a nevelés hiánya is a prostitúció motívumaiként értelmezhető. Mint, ahogy azt láthattuk, a prostituáltak célja a családalapítás, amely parallel lehet a kliensekkel történő kapcsolat kialakításával is. A film főszereplőjét „Párducot” például egy gazdag osztrák üzletember vette el, jelenleg családanyaként él külföldön, és sikeresen kikeveredett a prostitúcióból, sikerült a társadalomba reintegrálódnia.

A futtatók vonatkozásában a film két szereplőre koncentrál: „Tarzanra”, és „Cinóberre”. A futtatók felügyelik a lányok munkavégzését; ellenőrző tevékenységgel biztosítják, hogy a lányok napi keresetének egészéről tudomással bírjanak, és azt tőlük elvegyék, teljes mértékben kizsákmányolva őket. Azért, hogy akarataikat megtörjék, ellenállásukat leküzdjék, illetőleg személyiségüket semmibe vegyék, szabad, befolyástól mentes véleménynyilvánításukban korlátozzák őket különböző eszközöket és módszereket alkalmaznak.<sup>16</sup> A hatalomgyakorlás eszközei között éppúgy megtaláljuk a fizikai agressziót, mint a hamis, színlelt érzelmeken alapuló zsarolást is. Míg az előbbit „Tarzan”, addig az utóbbit „Cinóber” testesíti meg. „Cinóber” a K2 című filmben külön prostituált rekrutációt is bemutat a nézőközönségnek, hogy hogyan bírja rá a lányt, hogy nála dolgozzon. De a néző szem-, és fültanúja lehet annak, hogy hogyan győzi meg, hogyan zsarolja érzelmileg „Tarzan” „Párducot” hogy folytassa a munkát, mert „szereti”, és miatta meg kell tennie. A futtatók által alkalmazott erőszak olyan mértékű, amely alkalmas arra, hogy az ő utasításaikat

<sup>16</sup> Kovács István (2016): A magyar prostituált munkavállalók jogai és kötelezettségei Németországban, a jelenséggel kapcsolatos illegális migráció, valamint a poszt-traumatikus stressz szindróma kezelésének lehetőségei. *Határrendészeti Tanulmányok*, 1. különszám, 1-83.

kövessék, illetőleg a bevételt leadják. Egy erőszak-végrehajtás függőségi viszony következtében a futtatók, mint uralkodók a prostituáltakat kizsákmányolják és kiszolgáltatott helyzetbe hozzák. Az erőszakkal, mint módszerrel a prostituáltakat rabszolgasorsba hajtják, akik ennek következtében mindent megtesznek. Nincs önálló akaratuk. Önállóan nem dönthetnek, és nem alkothatnak véleményt. Amennyiben a vizsgált személyek valamelyike ellenszegül úgy az erőszak egyes elemei megvalósulnak. Ugyancsak példa erre „Tarzan” kártyafüggősége is, amikor „Párducot” megpofozza, mert elbukott egy nagyobb összeget a játékon és a lány csak 1000-1500 forintot tud számára adni, és kiküldi az utcára dolgozni. A munkavégzés mindezek ellenére önmagában pozitív attitűdöt hordoz magában. A filmben nincs olyan prostituált, aki a negatív életszemléletnek adna hangot.

## Összegzés

Ugyan a szocializmusnak fontos eszköze volt a cenzúra, így az ideológia elleni fellépéseket a művészet területén is igyekeztek ellehetetleníteni, betiltani vagy megsemmisíteni, mégis fennmaradtak olyan alkotások, mint a *K1* vagy *K2* dokumentumfilmek.

A filmek forgathatóságáról minden szocialista országban egy-egy állami cenzúraszerv döntött: a magyar Filmátvételi Bizottság, testvérintézményeihez hasonlóan, minden szóba jöhető filmet (még azokat is, amelyeket szocialista országokban gyártottak) megtekintett, azokról véleményt fogalmazott meg, annak függvényében pedig döntött arról, bemutathatók-e a magyar mozikban. A tanulmány során tárgyalt film – talán azért is, mert közeledtünk a rendszerváltáshoz –, átment a rostán, ugyan nagy port kavart maga mögött. Ennek további magyarázata, hogy az ellenpólus is megtalálta azt a fajta lehetőséget és kiskaput, hogy hogyan tudná a szereplőket úgy bemutatni, hogy őket a hatóság oldaláról ne érhesse retorzió.

Általánosságban is igaz, hogy, ha egy jelenséget megpróbálunk korlátok közé szorítani és megsemmisíteni, akkor az, akárcsak az élet új utat tör majd magának és új irányzatokban, vagy deformálódott, mutálódott jelenségekben érhető majd tetten.

A *K1* és *K2* dokumentumfilmek olyan hiánypótló alkotásai voltak a nyolcvanas évek prostitúciójának, ami hozzásegítette a nézőt és a laikusokat is, hogy erről a látenciába burkolódzó világról az akkori kornak megfelelően képet kapjanak. A filmre a jelenkor is nagy érdeklődésre tart számot, amit jól illusztrálnak a vetítő mozikban kígyózó sorok és jegyeladási indexek.

## Felhasznált irodalom

BENOIT Cecile (2001).: Benefits and Constrants of intimate Partnerships for HIV positive Sex Workers in Kibera. *International Journal for Equity in Health*, 3. szám, 1-12.

EGOROVA Nataliya: *Stalin's Foreign Policy and the Cominform*. In: GORI Fock (szerk): *The Soviet Union and Europe in the Cold War, 1943-53*. Palgrave Macmillan UK, 1996.

GOFFMAN Earl (2007): *The moral Career of the mental Patient. Deviance: the interactionist Perspective*. Routhledge, 1-710.

HELLER Farkas (1965).: A prostitúció időszerű kérdései. *Belügyi Szemle*, 7. szám, 48.

Kovács András (1978): *Adalékok a magyar film drámájához*. In: GOMBÁR József et. al (szerk.): *A magyar film három évtizede*. Budapest, 25.

Kovács István (2019): Egy empirikus kutatás részletei: a prostitúció jelensége és társadalmi kontrollja napjainkban. *Dialóg Campus*, 1-278.

- (2016): A magyar prostituált munkavállalók jogai és kötelezettségei Németországban, a jelenséggel kapcsolatos illegális migráció, valamint a poszt-traumatikus stressz szindróma kezelésének lehetőségei. *Határrendészeti Tanulmányok*, 1. különszám, 1-83.

- (2018): Prostitúció, és prohibíció a mai Magyarországon avagy miért nem sikerül a rendőrségnek a szocializmust levetkőzni a XXI. században. *Létünk*, 2. szám, 7-29.

LÉNÁRT T. András (2014): Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus film-politikák történetébe. *Aetas – Történelemtudományi folyóirat*, 2. szám, 87-104.

MOLNÁR Lajos (2010).: Az erkölcsök, a közegészség és a prostitúció. *Budapesti Negyed*, 3. szám, 67.

MURAI András (2015): Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. *Apertúra*.

<http://uj.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/>

SANDERS Thomas (2005): It's just acting Sex Workers. *Gender Work and Organization*, 12. szám, 319-342.

SZAHAROV Andrej (1962): A kommunizmus felépítése és a társadalmi jogrend megerősítése. *Voproszű Filozofi*, 9. szám, 39.





## Deák-Sárosi László

### Foglyok - viszonylag

Amikor megláttam a Duna Televízióban a *Foglyok* előzetesét, egy jó és egy rossz érzés kezdett munkálkodni bennem. Egyrészt örültem annak, hogy történelmi film készült a Rákosi-korszakról, még hozzá megtörtént eset alapján; másrészt megfogalmazódott bennem a gyanakvás a rendező e újabb munkája iránt a *Mindenki* (2016) demagóg rövidfilm Oscar-díja után. Mindkét benyomást visszaigazolta a 2019. december 28-án sugárzott tévéfilm.

Egyrészt egy friss, jó értelemben vett könnyed, filmszerű filmet láttam világos, követhető, figyelmet fenntartó történettel; jól eltalált, szerethető és utálható karakterekkel, és azokat ügyesen megformáló színészekkel. A látvány is rendben volt, a díszletek és a jelmezek, a valódi helyszínek érzéketesen megidéztek az ötvenes éveket. A gyanúm is igazolódott, hiszen a jól adagolt feszültségkeltés ellenére folyton az volt az érzésem, hogy a film nem veszi komolyan önmagát, és egy maszatoló vígjáték vagy inkább bohózat lapang a filmdrámaként beharangozott alkotásban.

A műfaji besorolást nem szabad lebecsülni, mert azt minden műsorújság közli, és egyfajta előzetes várakozást teremt. Ha ez a várakozás nem igazolódik vissza, a néző joggal érezheti magát becsapva. A műfaji besorolást egyértelműen a filmről szóló egyik kritika se értelmezi, nem is bírálja, de humoros hangvételt és a vígjátéki jelleget mindenki kiemeli. Sőt, az egyik ilyen kritika címe is a következőképp hangzik: „Talán most már lehet nevetni a Rákosi-korszakon” (Index, 2019. szept. 22.). Még jó, hogy ott van a talán, mert a felvetés nem egyértelmű. Több ismerősöm van, aki *A tanún* (1969) se tud nevetni, és én megértem az ő indokaikat is. Megítélésem szerint *A tanún* lehet nevetni és ez és felszabadító hatású, mert rendkívül jól megírt film, ami vitriolos gúnnyal leplezi le a Rákosi-rendszert. Bacsó Péter filmjének a műfaját a „filmszatíra” szóösszetétellel jelezték, ami érvényes is.

A *Foglyok* esetén azonban a humor nem mély és nem tragikus, nem a diktatórikus viszonyok vitriolos kifigurázása, hanem kimerül néhány helyzet- vagy jellemkomikumban, minthogy a családhoz látogató tucatnyi személyt ott tartanak az ávósok egymás hegyén-hátán; vagy hogy a családfő minden több mint kellemetlen tény flegmatikus nyugalommal vesz tudomásul; vagy hogyan nem bírja a fogvatartottja tekintetét az egyik karhatalmis. A helyzet az elején valóban komolynak tűnik, mert az ávósok megszállnak egy lakást, és onnan napokig ne engednek ki senkit, aki oda tévedt. Aki kicsit is tájékozott az ötvenes évek történelmével kapcsolatban, feszülten, megkövesedett

gyomorral figyeli, mi fog történni. A történet valóban fokozza is a feszültséget, jelezvén több kisebb mozzanattal, hogy nem babra megy dolog. Ilyenek a főszereplő lány munkáltatójának a fenyegetőzései, a bérház udvarán a lakók rosszat sejtő összesűgásai, de a legerősebben az, amikor gyomorba rúgásokkal, durva ütlegetésekkel próbálják vallomásra bírni az egyik gyanúba keveredett, de valójában ártatlan fiatalembert.

A gyomorba rúgós jelenet nem képletes és semmiképpen sem vígjátéki. Nagyon rossz véget ígérnek a történetnek a fogvatartók durva beköpései, és a családnál albérlőként lakó vénlány is, aki profi kártyajós, a lapokban tragikus véget lát. A néző így fel van készítve a legrosszabbakra. Arra, hogy a végén mindenkit lelőnek, vagy legalább kiviszik őket pár évre Recskre. Hogy nem így történt –, ami jó, hogy nem így történt, főleg a valóságban –, az egy félmegoldást és álmelegnyebbülést ad, Nincs katarzisz, nincs megtisztulás, csak áldrámaiság. Az ávósok elmennek, és utólag kiderül az ottfelejtett körözesi parancsból, hogy téves címre jöttek, és a lakást a nem kicserélt névtábla alapján szállták meg.

A tragikum és a komikum nem találkozik, nem szervesül, nem lesz belőle tragikomikum. Úgy mint például amikor Virág elvtárs a tárgyalás előtt nem a(z) egyébként betanított, hamis) tanúvallomást veszi elő, hanem már az ítéletet. Ez utóbbiban van tragikomikum, de a téves címen megszállt lakók tanácstalan félelmében nincs. Nem csupán a meglepetésszerűen ható csattanóval van dramaturgiai probléma, hanem a teljes cselekményen végig vitt céltalansággal, vagy inkább relativizálással. Egyrészt súlyos a helyzet, mert a család tagjai és a látogatóik nem hagyhatják el a lakást, nem mehetnek munkába, iskolába; lassan elfogy az ennivalójuk, és az összes avas, egyébként utált ennivalót elfogyasztják. Másrészt minden, akár kisebb, belső, a lakók közötti konfliktusban is van valami komolytalan, műanyagszerű. Példaként említem az albérlő kártyajós hölgy összekülönbözését az ávósokkal és a főbérrelőkkel, amikor az ő szobájában is elszállásolnak néhány embert. Ebből lehetett volna durvább konfliktus is, jelezvén a vétlen emberek jogos félelmét és indokolatlan kifogását. Ennek ellenére az összeecsapás azzal ér véget, hogy a kártyajós nő sértődötten kiköltözik a szobájából, és megágyaz magának a negyed négyzetméternél is kisebb kamrában.

A simán drámai cselekményvezetéstől sem idegen a humor, egy véresen komoly történetben is lehet oldani, hullámoztatni feszültséget, csak nem egy szervetlenül rárakott rétegben. Példaként említeném azt a jelenetet, amikor az ávósok egyszer, kivételesen feloldják a vesztegzárat, és lekísérik a ház asszonyát a boltba, hogy némi ennivalót beszerezzen, mert már tényleg teljesen kiüresedett a kamra. Itt van egy pozitív mozzanat, miszerint az asszony, amit kap egyáltalán a boltban, azt csak jegyre tudja megvásárolni. Kis történelmi ismeretterjesztés. Azonban az egész helyzet úgy van megoldva, hogy nem humorossá, csak nevetségessé van téve ez a vásárlási akció. Nincs meg

benne az a feszültség, hogy a nő itt valóban megszökhet, az ávósok pedig a házban, az utcában, a boltban lelepleződhetnek, és megghiúsíthatják a saját akciójukat is, minthogy egy Recskről megszökött rabot kerestek. Inkább egy bohózati képsort látunk, és a félrepillantásokból is sejthető, hogy á, vicc az egész.

Ezt jelenetet a bohózati, kabarés, nemzetközi tévéfilmes műszóval élve sitcomos (helyzetkomikus) színészvezetési, fényképezési vágási stílus jellemzi. Olyan érzést kelt mindez, mintha egy halálraítélt kikacsintana a nézőnek a színpadról. Ezt a részt, ahogy több másikat is, vígjátékokból, bohózatokból ismerős stílusú zene kíséri. Ha a dramaturgia és a filmnyelvi stílus teljesen komoly és drámai lenne, azt mind idézőjelbe teszi a kísérőzene. Nem túl erősen, hanem diszkréten, a stílushatáron táncolva, így a hatás így még becsapósabb. A néző lát egy feltehetően konfliktusos helyzetet, a zene azonban diszkréten azt érezteti vele, hogy nyugi, csak viccelődünk.

Hová vezet ez a végig vezetett, kétértelmű, az érzetet eldöntetlen megragadhatóságban hagyó dramaturgia és stílus? A relativizáláshoz. Amikor már nem lehet visszatartani az információkat az ötvenes évekről, és az is mesél a Rákosi-korszakról, aki esetleg sajnálja, hogy véget ért, akkor jönnek valakik a kulturális véleményhatalom képviselői vagy kiszolgálói közül, és bemutatják a gaz kommunista diktatúrát drámának álcázott tévéfilmben, miközben enyhe, szinte észrevétlen dramaturgiai és stíluseszközökkel megcsiklandozzák kissé a néző esztétikai érzékét, azt sugallván, hogy vicc az egész, de maga a magidézett ötvenes évek is.

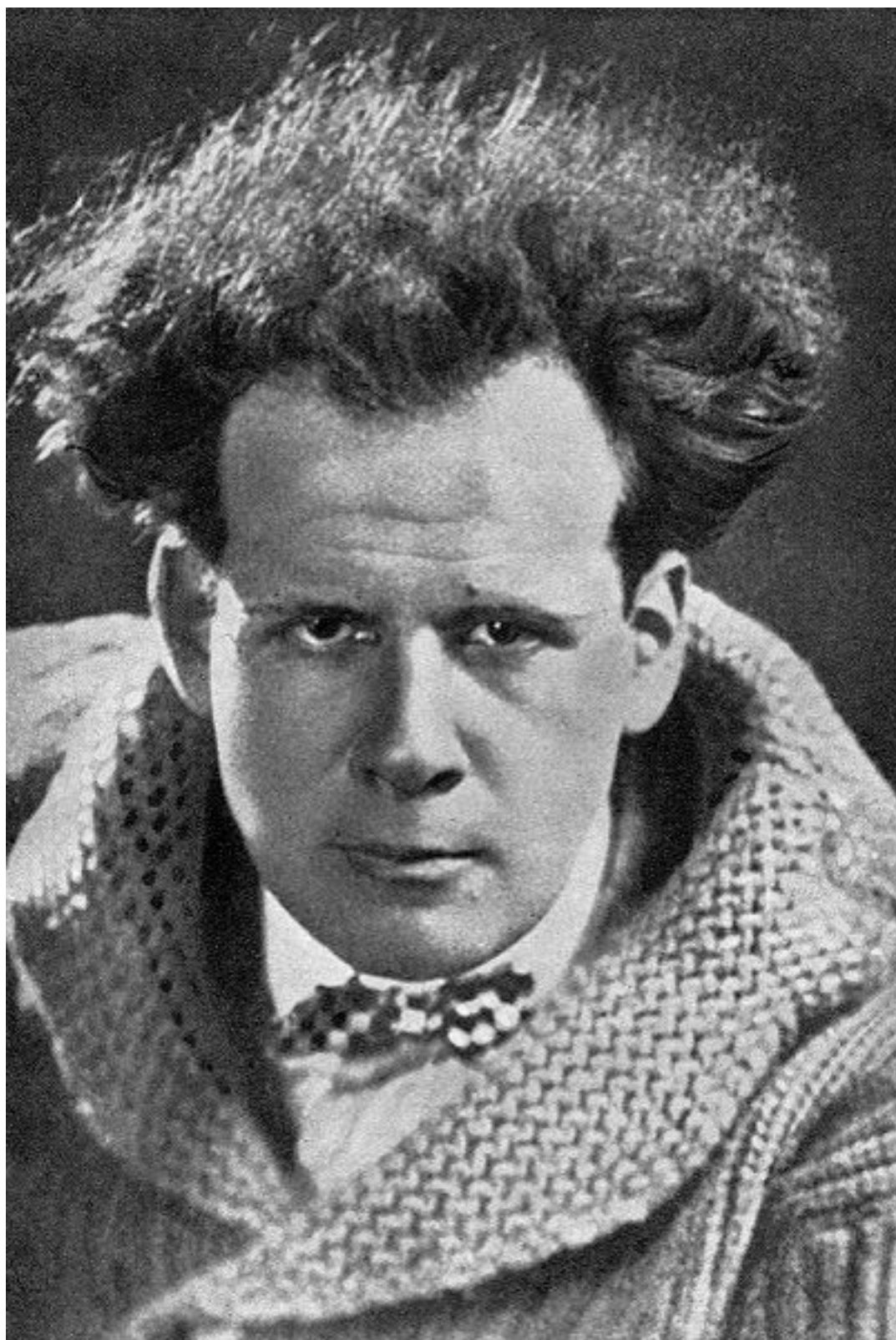
Nem csupán a slusszpoénról van szó, hogy téves címen szálltak meg egy családot az ávósok, hanem az egész film a feszültség és a nevetségesség kétértelmű lebegtetésére épít. Pedig még egy vállaltan vígjáték se a legmegfelelőbb műfaja lenne a Rákosi-korszak megidézésének. Vígjátékot az készít egy súlyos témáról, aki relativizálni akarja azt. Van, amit nem illő, és ezt a szó eredeti, súlyos értelmében mondom, bizonyos kérdésekről vígjátéki, még inkább rejtett bohózati stílusban mesélni. A megtörtént eset nem feltétlenül mutatja meg a valódi összefüggéseket. Ám ha már valóban megtörtént esetet akartak volna feldolgozni, akkor emlékeztetném az alkotókat, hogy számos komoly, drámai, tanulságos eset maradt fenn ebből az időszakból. Hogy csak egyet említsek, Pődör Lászlót, a neves műfordítót, korábban tanárt és kultúrdiplomatát nem tévedésből, de ártatlanul akarták bevonni a tábornokok perébe tanúként és lehetőleg vádlottként is. Per és ítélet nélkül tartották fogva három évig, először az Andrássy út 60-ban, majd a kistarcsai munkatáborban, de úgy, hogy a családja közben semmit sem tudott róla. Felhasználható vallomásra nem tudták rávenni, de ennek az volt az ára, hogy szabadulása után több vese- és szemműtéttel kellett megpróbálnia az egészségét helyreállítani. A családban a félelem és az elfojtás generációkon keresztül megmaradt. Az esetet röviden Fekete Sándor írta meg a Kritika 1991/6. számában,

az írás címe *Chesterfield*.

Ha valaki a vígjátékot vagy bohózatot mint műfajt a közönség kegyeinek kereséséért, a nagyobb nézőszámért választja, az is téved. A szórakoztatás nem etikai érték, és esztétikainak sem a legjobb. Sokkal inkább a drámaiság, amiben van katarzis, vagyis a megtisztulás. Ha pedig valaki fordítottan és fordított értékrend szerint akar mesélni a múltról, a világról, az gondoljon arra, hogy a népi bölcsesség hogyan kezeli ezt. Farsangi időben rövid ideig lehet feszültséget levezetni esküvőparódiával áltemetéssel és mindenféle kifordítással. A nép azonban az év többi részében, az idő mintegy kilencven százalékában komolyan veszi a saját értékeit és azokkal együtt a hagyományos színjátszását is mind a témaválasztásban, mind a stílusát illetően. A kifordítás egy rövid időszakra vonatkozik, hogy az élet később mehessen a rendes kerékvágásában. A mi felkent művészeink döntő többsége azonban mintha egész évben farsangon élne, és visszafelé beszél. Talán lehet készíteni egy jó, és hangsúlyozom, jó vígjátékot vagy inkább szatírárt a kegyetlen ötvenes évekről, de előbb lássunk kilenc drámait, igazat. Akkor tudjuk a vígjátékot is komolyan venni. Egy kicsit.







## Bárdos Judit

### *A belső monológ a filmben*

#### *Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel*

#### *I.*

Eisenstein 1929-30-as nyugat-európai körútja során az európai értelmiség sok kiemelkedő személyiségével találkozott, írókkal, festőkkel, színházi- és filmrendezőkkal, tudósokkal, Pirandellóval és Einsteinnel, Freuddal és Shaw-val stb. Csak Párizsban például Barbusse-szel, Marinettivel, Abel Gance-szal, Gordon Craiggel, Jean Cocteau-val, Aragonnal, Eluard-ral, Fernand Léger-vel. Számára a legfontosabb az volt, hogy megismerkedhetett James Joyce-szal. Joyce-ot régóta csodálta azért, mert az író lerombolta a gondolati és érzelmi világ ábrázolásának addig érvényes irodalmi hagyományát és a belső világ ábrázolásának új módját teremtette meg.

Szergej Mihajlovics Eisenstein párizsi otthonában látogatta meg Joyce-ot, aki csak a munkájának élő, szerény, derűs, sőt joviális ember benyomását keltette benne. Órákat töltöttek együtt. Kölcsönös érdeklődésükről és nagy-rabecsülésükről biztosították egymást, majd a látogatás végén a házigazda kézzel tapogatózva keresni kezdte a vendég kabátját. A rendező így emlékszik vissza a látogatás végére később:

*„És csak most döbbenek rá, hogy mennyire gyengén lát ez a majdnem vak ember. Valószínűleg külső vaksága fejlesztette ki azt a mélyreható belső látást, amellyel az ember belső világáról írt az Ulysses-ben (és az Ifjúkori önarckép-ben) a belső monológ varázsos eszközével.*

*Roppant kínosan érzem magam.*

*Hiszen épp most kért meg nagy hévvel, hogy okvetlenül mutassam meg neki a filmjeimet, mivel érdekli a filmnyelv területén folytatott kísérletezésem (mint ahogy engem vonzanak az ő, számomra oly rokon kísérletei az irodalom területén).*

*Hisz épp most dedikálta nekem az Ulysses egy példányát.”<sup>1</sup>*

A látogatás során az író felolvasta Leopold Bloom belső monológjának egyes részleteit, a rendező pedig lelkesedéssel beszélt arról az írói módszerről, amely érzékeltetni tudja az érzelmek és az asszociációk szimultán áramlását

<sup>1</sup> Szergej EISENSTEIN, *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Fordította Simándi Júlia. Európa Könyvkiadó, Budapest 1979, 338.

a tudatban. A maga részéről annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a hangosfilm a továbbiakban majd még hitelesebben és kifejezőbben tudja megjeleníteni a belső monológot, legalábbis a lehetősége megvan erre. Akkoriban ezen gondolkodott. 1929-30 ugyanis, túl az első amerikai kísérleteken és sikereken, a hangosfilmre való áttérés és az ezzel járó esztétikai válság időszaka Nyugat-Európa számára. A Szovjetunió késésben van, sőt, részben azért küldték hosszú tanulmányútra Eisensteint, és asszisztensét, Grigorij Alekszandrovot, valamint operatőrét, Eduard Tisszét, hogy tanulmányozzák a hangosfilm technikáját. Eisenstein még az útra kelés előtt, híres nyilatkozatában<sup>2</sup> hangsúlyozta, hogy a hangosfilm rendezése közben arra kell törekedni, hogy a hang ne a látottak ismétlése, hanem zenei ellenpontja legyen. Ha ugyanazt a hangulatot sugallja, sőt sulykolja, mint amit a kép, akkor ezzel a film a könnyebb ellenállás, a kíváncsiság kielégítése és a naturalizmus, a "valóság-illúzió" irányába halad, azaz ez a megoldás tönkreteszi a montázs művészetét, megszünteti a montázs által a nézőben keltett termékeny feszültséget, és beszélőfilmmé kommercializálja, silányítja a filmet.

Joyce ugyan nem láthatta Eisenstein filmjeit, de ez a koncepció annyira mély benyomást gyakorolt rá, hogy később úgy nyilatkozott: ha valaha filmre vinnék az *Ulysses*t, csak két ember lenne képes erre. Walter Ruttmann vagy Eisenstein.

Eisenstein a nyugat-európai, amerikai és mexikói út után 1932-ben visszatér a Szovjetunióba. Azt a meglepő kijelentést teszi, hogy a hangosfilm anyaga a monológ, nem a dialógus.<sup>3</sup> Ezzel elhatárolja magát a korai hangosfilmekben gyakori, semmitmondó beszélőfilmtől, másrészt azt jelzi, hogy őt a belső beszéd és a belső monológ érdekli, s a hangosfilmet ennek megjelenítésére is alkalmasnak tartja. Ismét az *Ulysses*re hivatkozik. Abban látja a könyv jelentőségét, hogy a regény bemutatja a gondolkodás folyamatát mint szavak és képek áradatát, vagyis abban, amiben ma is látjuk, hogy tudniillik tudatáram-regény. Az asszociációk, emlékképek, érzelmek az "alogikus gondolkodás" részét képezik.

Az irodalom általában "lassú": nem tudja követni az alogikus gondolkodás sebességét, a kimondott szavak, a megformált mondatok lassabban peregnek, mint tudatunkban a gondolatok. Hogyan követik egymást tudatunkban a gondolatok? Eisenstein leírása szerint néha vizuális képek kísérik őket, szinkron, vagy aszinkron hanggal. Néha megformált szavak fordulnak elő a gondolatfolyamban, néha csak szótöredékek, nem teljes mondatok, esetleg csak indulatszavak, néha szenvedélyes, összefüggéstelen beszéd. Képek, hangok, beszédfoszlányok, néha külön-külön, néha együtt. Az így leírt *belső beszéd* izgatott lelkiállapotban, drámai helyzetekben még összefüggéstelenebbé,

<sup>2</sup> *A hangosfilm jövője* In: Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Fordította Berkes Ildikó. Áron Kiadó, Budapest 1998. 83-85.

<sup>3</sup> EJZENSTEJN: "Odolzsajtyesz!" ("Hát csak tessék!") In: *Ejzenstejn, Izbrannije proizvegyenyija v sesztyi tomah* (Válogatott művek hat kötetben). Iszkussztvo, Moszkva 1964. 2. k. 60-80.

zaklatottabbá, ezáltal heterogénebbé válik. Ennek a belső beszédnek a visszaadásában az irodalom vagy a retorikára szorítkozik (a gondolatok terjedelmes visszaadására a regényben), vagy a drámákban szokásos "félre" monológok külsődlegességére (a szereplők gyakran külön monológban mondják el a közönségnek, amit gondolnak). Eisenstein úgy véli, hogy – mint Leopold Bloom belső monológja mutatja – a belső beszéd ábrázolását csak Joyce oldotta meg az irodalom szigorú keretei között, az irodalom műfaji törvényeinek megfelelően. A hangosfilm alkalmas arra, hogy rekonstruálja a tudatáramot és annak sebességét. Ilyen értelemben a hangosfilm egyik nagy művészi lehetősége a belső monológ, nem pedig a technikai adottságból következő konvencionális megoldás, a banális dialógus.

A harmincas években is szenvedélyesen foglalkoztatta Eisensteint az alogikus vagy prelogikus gondolkodás szerepe a művészetben, s ennek irodalmi példajaként többnyire Joyce-ot említi (elődjeként pedig Dussardint). Főiskolai óráin többször idézett Joyce-ból, forgatókönyvírói gyakorlatokon hallgatóival Joyce prózájának egyes passzusait íratta át scriptté. (Az 1934-es írókongresszuson Radek támadta Joyce-szot mint a polgári dekadencia képviselőjét, míg Eisenstein megvédte. 1937 az az év, amelytől fogva Joyce nem lehetett a nyilvános beszéd tárgya a Szovjetunióban.)

Joyce életművéből Eisenstein számára a legérdekesebb a *Finnegan's wake*, azaz a *Work in Progress*. Lenyűgözte, amikor az előbbieken említett személyes találkozásuk alkalmával Joyce feltett egy lemezt, melyen ő maga olvasta fel ennek egy részletét, az "Anna Livia Plurabell" címűt, s hangjával tisztán érzékelhetővé tette a szöveg titokzatosságát, kifürkészhetetlenségét.<sup>4</sup> "Milyen szimbolikus megfelelője ez az ő kóborlásainak az emóciók belső mozgásának tekervényein és a belső beszéd belső szerkezetén! [...] Az *Ulysses* utáni műve nyelvi vonatkozásban azt tükrözi, hogy az általános káoszról hogy születnek az egyes nyelvek, és a nyelvi őserő differenciálatlan ötvözetével íródik majd".<sup>5</sup> Nemcsak a *Work in Progress* spontán, asszociatív szóáradata, de Joyce előadás-módja is a harmincas évek vezető szovjet nyelvészének, Marrnak az előadásaira emlékeztette a művészt. Eisenstein feljegyzéseiből ugyanis arra következtethetünk, hogy Marr a nyelv eredetéről, illetve az ősi szótövekről szóló híres elméletét előadásai során utánozhatatlanul bonyolult és díszes intonációival is igyekezett illusztrálni. Egyszóval, Eisenstein úgy vélte, hogy Joyce művészileg ragadja meg azt, amit a nyelvész tudományosan tárt fel: "az egyik az egyetlen tudományos módon, a kutatás és az erudíció egységével, a másik pedig hatalmas erudícióval megerősített művészi úton ereszkedik le a szóképzés legmélyebb titkaiba".<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Lásd Ivor MONTAGU memoárját: *With Eisenstein in Hollywood - A chapter of Autobiography including the scenarios of Sutter's Gold and An American Tragedy*. Seven Seas Publishers, Berlin 1968.

<sup>5</sup> EISENSTEIN, *Premier plánban*, 339-340.

<sup>6</sup> Eisenstein jegyzete mikrofilmen, CGALI 1934. (NQF 1923. 1. 1119.), saját fordítás. Köszönöm Békés Verának, hogy ezt az információt rendelkezésemre bocsátotta!

A prelogikus gondolkodás azonban nemcsak Joyce-szal kapcsolatban merül fel Eisensteinnél. A művészetéről való gondolkodását szinte végigkíséri ez a fogalom, a harmincas években pedig egyenesen dominánssá válik. Húszas évekbeli koncepciójának pszichológiai alapja a behtyerevi reflexológia volt (inkább, mint a pavlovi). Asszociációelmélete mögött talán sejthetjük Freud hatását is. Egész életében kacérkodott a pszichoanalízissel. A húszas évek második felében Lurija baráti köréhez tartozott. Vigotszkij művészetfelfogása is hatott rá.<sup>7</sup> A harmincas évektől élete végéig foglalkoztatta a belső beszéd, az érzéki (szenzuális) gondolkodás és a képzet mibenléte. Kortársaihoz hasonlóan úgy gondolta, hogy a prehistorikus gondolkodást és az elmeműködés kezdetlegesebb fázisait kell tanulmányozni ahhoz, hogy megismerjék a kognitív folyamatot, mert e korai formák jelen vannak a mai tudati tevékenységben (például a mű alkotása és befogadása során a befogadóban felvillanó érzéki képek formájában). Vigotszkij és Lurija a gyermeki tudatot, az írásbeliséggel nem rendelkező népek kultúráját és szellemi fogyatékos betegeket vizsgáltak ebből a célból. Az akkoriban népszerű etnológiai munkák közül Lévy-Brühl-től *A primitív gondolkodás* és Fraser-től *Az aranyág* volt rá a legnagyobb hatással.

Miben különbözik Eisenstein koncepciója kortársaiétól? A Volosinov nevén, 1929-ben megjelent *Marxizmus és nyelvfilozófia* (közismert, hogy e könyv igazi szerzője, vagy legalább társszerzője Bahtyin volt)<sup>8</sup> a belső beszédet a társadalmi kontextusból származó, belsővé tett dialógusként fogja fel, míg Vigotszkij<sup>9</sup> (1934-ben megjelent) *Gondolkodás és beszéd* című könyvében a belső beszédet a gyermek egocentrikus beszédéből származtatja. Eisenstein mindkettőjünkkel szemben úgy véli, hogy a belső beszéd nem nyelvi aktivitásból ered, sem a dialógusból, sem a monológból. Fogalmak és tisztán érzéki minőségek keveréke, azaz "érzéki gondolkodás". Másrészt Eisenstein vitatkozik Marral is. Marr a beszédet a munkafolyamatból eredeztette. Lévy-Brühl kutatási eredményeit bizonyítéknak tekintette arra, hogy a nyelv és a gondolkodás a termelési és társadalmi struktúra származéka. Eisenstein hivatkozik ugyan Marra, de finom különbséget tesz: vannak lélektani működések, melyek nem változnak a munkafolyamat történelmi változásaival szinkronban. A mindennapi szokások és hiedelmek, s a művészi alkotás és befogadás során tudatunkban felvillanó képek a gondolkodás korai (prehistorikus) formáival rokonok.

Eisenstein a prehistorikus gondolkodás továbbélését tanulmányozta az akkoriban sokat idézett példákon kívül az általa jól ismert keleti (japán, kínai) kultúrákban is, mexikói útja során pedig az ottani rituálékban. "A japán is, a kínai is nyelvében megőrizte azt a bizonyos őszlogikai, érzéki nyelvi törvényszerűséget,

<sup>7</sup> Lásd erről bővebben David BORDWELL, *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

<sup>8</sup> Mihail БАХТИН (Valentyin Volosinov), "Marxizmus és nyelvfilozófia". In: БАХТИН, *A beszéd és a valóság*. Fordította Orosz István. Gondolat Kiadó, Budapest 1986.

<sup>9</sup> Lev VIGOTSKIJ, *Gondolkodás és beszéd*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

amelyet egyébként mi is használunk, amikor magunkban, belső beszéddel beszélünk.”<sup>10</sup>. Az emocionális-szenzuális gondolkodásban még nem differenciálódott a mindennapi gondolkodás, a tudomány és a művészet. Ha a művészetben nagy emocionális hatással szemléletessé teszünk egy tézist, akkor “ez hasonlít annak fordított folyamatára, ami a gondolkodás fejlődése során végbemegy, a primitív formáktól a tudatos gondolkodásformáig [...]. Tehát fokozatosan, progresszíven, fejlődése során, a tudat a sűrítés felé halad. Mindegy, hogy a népek tudati fejlődésének folyamatában vagy a gyermeki pszichikum alakulásának metszetében vizsgáljuk a kérdést. Tehát az én “intellektuális mozim” módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok. A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.”<sup>11</sup>

Milyen közvetítést talált Eisenstein, ezen a pszichológiai alapon, az intellektuális film és a művészet mindig érzéki természete között? Intellektuális filmnek 1929-ben azt a fajta némafilmet nevezte, amely elvont fogalmak felidézésére is képes - pl. az *Október* -, és a nézőt rávezeti az összefüggések megértésére.<sup>12</sup> A harmincas években az ábrázolás és a képzet (újabb fordításban: az ábrázolat és a sűrített művészi kép)<sup>13</sup> kategóriáit vezeti be, s ezzel a kategória-párral jellemzi a művészetnek azt a sajátosságát, hogy a befogadót aktív szellemi munkára inspirálja. Leírása szerint a mindennapi életben is gyakran lejátszódik tudatunkban az a dinamikus folyamat, melynek során sok ábrázolatból létrejön és bevéssődik egy sűrített kép. Példaként azt a mnemotechnikai eljárást említi, amikor meg akarta jegyezni a név nélküli New-York-i utcákat, akkor ebből a célból asszociációk, vizuális és hangképek sorát kapcsolta egy számhoz. A bevéssés során kiesett a közbülső láncszemek sora, közvetlen, egyenes és azonnali kapcsolat jött létre a kép és a fogalom között. Amikor már megteremtődött a 42. utca képe, akkor már nem kellett mindig felidézni az egész asszociációs sort. Egy másik példa: az óra számlapjának ábrázolata és az idő általánosított képe is úgy kapcsolódik össze tudatunkban, hogy előzőleg számtalan asszociáció teremtette meg kapcsolatukat, de ezek az asszociációk idővel háttérbe szorultak. A kapcsolat automatikus, nem tudatosul. Zaklatott lelkiállapotban az ábrázolat és a kép közötti harmonikus kapcsolat felbomolhat: ránézünk az óránkra, mégsem tudjuk, hány óra van.

A műalkotás ösztönzi az itt leírt lélektani folyamat kialakulását. Azáltal, hogy nem megadja a kívánt képet, hanem a kép létrejöttét idézi elő a nézőben. A szerzőnek van egy általánosított képe, amely emocionálisan megteste-síti számára a témát. Ezt a képet olyan ábrázolatokra bontja le, melyek egymásutánjából, összefüggéséből a nézőben hasonló kép jön létre. A színészi

<sup>10</sup> EISENSTEIN: *Premier plánban*, 336.

<sup>11</sup> *u.o.*

<sup>12</sup> Lásd EISENSTEIN, “A Tőke. Az 1927-28-as munkafüzetekből”. In: *Metropolis*, 1998 ősz. 78. és következő oldalak

<sup>13</sup> EISENSTEIN, “*Montázs 1938.*” In: EISENSTEIN, *Válogatott tanulmányok*.

munkát is ez a dinamizmus jellemzi. A színész arra törekszik, hogy a szereplő jelleme a néző szeme láttára alakuljon ki, ne eleve adott legyen. Ezért nem elsősorban külsőségekkel jellemez, hanem hiteles cselekvések sorával, melyek egymás mellé állítva felidéznek bennünk a szereplő képzetét.

Míg Eisenstein a húszas években reflexként értelmezte az ábrázolatok sorától a sűrített művészi képig megtett utat, a harmincas években úgy írja le ugyanezt, mint a tapasztalat nem-tudatos szintjét. Mind az alkotást, mind a befogadást dinamikus folyamatként elemezte, melyben az érzéki gondolkodásnak, az érzelmi telítettségnek és az intellektusnak egyaránt szerepe van. A művészetpszichológiában Eisenstein áttért a reflexológiáról a prehistorikus gondolkodással és a belső beszéddel rokon szenzuális-emocionális gondolkodás kategóriájának kidolgozására. Szemlélete differenciálódásának egyik oka az is lehet, hogy kicsit száraznak, szűkösnek érezte már a – Brecht "intellektuális színház"-elvével rokon – "intellektuális film"-elméletet.<sup>14</sup> (Amely egyébként alig volt több, mint tézis, mint az 1929-es cikkekben meghirdetett program. Megvalósult gyakorlatként csak az *Október* című filmre hivatkozhatunk.) Közvetítést keresett a művészet érzéki-érzelmi és intellektuális hatása között. Korának nyelvészeti, pszichológiai, kultúrantropológiai koncepciói és olvasmányélményei egyaránt hatottak rá, inspirálták, segítették ebben.

## II.

Eisenstein a húszas években első négy filmjével sikert aratott, elismert rendező lett. Hazájában is, külföldön is. (Igaz, a *Patyomkin-páncélos* berlini sikere /1925/ hívta fel rá igazán a figyelmet otthon, de ezelőtt bemutatták a *Sztrájkot* /1924/ utána az *Októbert* /1927/ és a *Régi és újat* /1928/ Mind a négy filmet játszották a Szovjetunióban.) Nyugat-európai körútja diadalút volt. Ha filmjeinek bemutatását nem is engedélyezték mindenhol, (például Párizsban sem), az Európa-szerte ismert rendező előadásokat tartott a Sorbonne-on, Zürich-ben, Berlinben, Hamburgban, Londonban, Cambridge-ben, Antwerpenben, Amsterdamban, Brüsszelben.

Párizsban Eisenstein egy hat hónapos szerződésre kapott ajánlatot a Paramount cég képviselőjétől.<sup>15</sup> Az 1926 decemberi New-York-i bemutatón ugyanis a *Patyomkin-páncélos* akkora sikert aratott, hogy superlativusokban beszéltek róla, operatőri- és montázs eljárásait utánózni kezdték. Hollywoodban többen úgy gondolták, hogy Eisenstein friss levegőt, új lendületet hozhatna

<sup>14</sup> Lásd bővebben BÁRDOS Judit, "Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig". In: *Metropolis* 1998 ősz.

<sup>15</sup> Az életrajzi adatokat az alábbi művek alapján foglalom össze: Yon BARNÁ, *Eisenstein*, Little Brown and Company, Boston –Toronto 1973. Marie SETON, *Sergei M. Eisenstein*, The Bodley Head 1952. Viktor SKLOVSKIJ, *Eisenstein*, Fordította Soproni András, Progressz – Gondolat, Moszkva – Budapest 1977.

az amerikai filmgyártásba, hiszen akkor már évek óta szokásban volt az európai rendezők és színészek "importja". Ahogyan Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim, Joseph von Sternberg, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Maurice Chevalier, Pola Negri, úgy Eisenstein jelenléte, munkája is kívánatos – vélték akkor Hollywoodban (a Metro-Goldwyn-Mayer és a United Artists is fontolóra vette meghívását, de végül a Paramount tett konkrét ajánlatot). Miután elintéződött, hogy a Szovjetunióban meghosszabbítsák tartózkodási engedélyét (eredetileg egyéves külföldi tartózkodásra kapott szabadságot), és az amerikaiak elfogadták azt a feltételét is, hogy továbbra is - mint az egész külföldi utazás során - együtt maradhat és dolgozhat Alekszandrovval és Tisszével, aláírta a szerződést.

Végre láthatja Amerikát, a felhőkarcolókat, a Harlemet és a chicagói gengsztervilágot, vagyis azt a társadalmat, amelyet Theodore Dreiser az *Amerikai tragédiában* megörökített, és végre találkozhat Griffith-szel és Chaplinnel – álmodozott. New Yorkban valóban megismerkedett Griffith-szel. Előadást tartott a Columbia Egyetemen (Dewey elnökölt) és Bostonban a Harvardon. Itt bemutatták a *Régi és új* című filmjét is. Módja volt újra hangsúlyozni azt a régi elvét, hogy alkotóművészként nem egy bizonyos, meghatározott gondolatot akar szuggerálni a nézőknek, hanem a gondolkodási folyamatot kívánja ösztönözni (amit korábban a montázssal, később a képzettel kapcsolatban emelt ki), mint ahogy azt is kifejthette, hogy a hangosfilm előtt álló feladat nem az egyre jobb hangeffektusok előállítására, hanem az, hogy elvont gondolatokat, új eszméket idézzen fel, új gondolkodásmódot teremtsen.

Végigutazta a kontinenst, megérkezett Hollywoodba. Megismerkedett Garbóval, Dietrich-hel, más sztárokkal, producerekkel. Csak Chaplin bővölte el, vele kötött barátságot (sokat időztek együtt, kirándulásokat tettek Chaplin yachtján, teniszeztek). Itt érték az első politikai támadások. Cikkek jelentek meg a "vörös kutyáról", a "kommunistáról", a "zsidó bolsevikről", akit a kezdődő gazdasági világválság idején a Paramount "sikeres zsidó producerei" importáltak, hogy propagandafilmeket készítsen, s ezzel fenyegeti az amerikai életformát, hogy mégiscsak hazafiatalan cselekedet volt Eisensteint Amerikába hozni. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság ("Fish Commmittee", House Committee on Un-American Activities) sajtókampányba kezdett, s ezzel meg tudta akadályozni, hogy Eisenstein akár csak egy filmet is befejezzen Amerikában. Még meghívták Lubitsch partijára, ahol lefényképezték Marlene Dietrich-hel és Joseph von Sternberggel együtt, s ez a kép is megjelent a lapokban, ám a levegő már megfagyott körülötte. Bukott embernek számított.

Eisenstein először az *Üvegház* akarta filmre vinni (Zamjatyin *Mi* című regényéből a brit, de akkoriban Amerikában élő Ivor Montagu írta a forgatókönyvet.) A science fiction megfilmesítésében a vizuális megoldás – az emberek között húzódó üvegfalak léte, majd lebontása - lett volna a művészi

kihívás a rendező számára. Ezt a javaslatát elvetették.

Ezután realiztikusabb történetet keresett "kis filozófiai felhanggal". Ezt megtalálta Blaise Cendrars francia író *Arany* című regényében. A Montaguval közösen írt, *Sutter aranya* című forgatókönyv nagyon megnyerte a Paramount munkatársainak tetszését. Mégsem fogadták el. Destruktívnak tartották az 1848-ban a kaliforniai aranyláz idején játszódó történetet, amely bemutatja, hogy az aranyláz hogyan vezetett az ember és a természet pusztulásához.

Ekkoriban már folyt a sajtókampány, sőt már tüntetés is volt, névtelen fenyegetések érkeztek arra az esetre, ha nem tiltják ki Eisensteint Amerikából. Egyes források szerint a Paramountban immár nem is akarták, hogy a rendező bármelyik tervéből film legyen. Ezek után éppen ezért – vagy legalább részben ezért – ajánlották föl neki az *Amerikai tragédia* megfilmesítésének lehetőségét. A megfilmesítés joga ugyanis akkor már öt éve a Paramount birtokában volt, ám hiába ajánlották fel azt Griffithnek, Lubitschnak, másoknak, eddig senki sem vállalkozott rá.

Eisenstein azonban kapva kapott az ötleten. Személyes kapcsolata is volt a regény írójával. Dreiser meglátogatta őt korábban, 1927-ben, Moszkvában, s a rendező is töltött pár napot az író Hudson-parti villájában. Nagyon kedvelte a terjedelmes regényt, tipikusan amerikainak tartotta, nemcsak a történetet, hanem a konfliktust is: a formális jog függetlenedését az embertől, az igazságtól. (Számára a *Sutter aranya* is erről szólt: Sutter farmer ellenezte az aranylázat, mégis az övé lett az arany, mert az ő földjén találták, ott ez a konfliktus forrása.)

Nagyon kedvére való volt a feladat azért is, mert számos lehetőség nyílt a művészi kísérletezésre a hanggal, a belső monológ alkalmazására. S mint Ivor Montaguval közösen írt forgatókönyve<sup>16</sup> bizonyítja, élt is vele.

Nemcsak a sajtókampány, hanem valószínűleg már Eisenstein értelmezése is lehetetlenné tette a filmstúdió számára, hogy a film elkészüljön. A regény aprólékosan bemutatja hősének, Clyde-nak a nevelődését, a bigottan vallásos anya szerepétől kezdve az első szexuális kalandokon át egészen addig, hogy a feltörni vágyás teljesen elhatalmasodik az alapjában véve gyenge jellemén. Mindezt a társadalmi és egyéni motívumok részletes rajza teszi teljessé. Clyde, mint munkavezető, viszonyt folytat egyik beosztottjával, egy munkáslánnyal. Roberta teherbe esik. Közben egy gazdag tőkés lánya, Sondra beleszeret Clyde-ba. Ez a házasság lehetővé tenné a fiú számára a karriert, a jólétet és felemás társadalmi helyzetének rendeződését. (Clyde ugyanis egy gazdag gyáros szegény, alulról jött rokona). A konfliktust Eisenstein később így foglalja össze:

"Clyde előtt a következő dilemma áll: vagy örökre lemond a karrierről és a társadalmi sikerről, vagy ... meg kell szabadulnia első szerelmétől.

<sup>16</sup> IVOR MONTAGU, *With Eisenstein in Hollywood*.

Clyde-ot a döntés pillanatáig pszichikailag már annyira "megdolgozták" kalandos összeütközései az amerikai valósággal, hogy hosszú belső küzdelem után (melyet, igaz, nem erkölcsi elveivel, hanem saját laza jellemtelenségével folytat) végül az utóbbi mellett dönt. A bűntény részleteit "a tapasztalatlan bűnöző aggályos gondosságával gondolja végig."<sup>17</sup>

Clyde csónakázni viszi Robertát:

A csónakon tetőzik a konfliktus a leány iránti szájalom és gyűlölet, a jellemtelen határozatlanság és a csillogó anyagi jólét iránti mohó vágy között.

A csónak felborítása félig tudatosan, félig öntudatlanul, vad belső pánik kíséretében történik.

A lány elmerül.

Clyde otthagyja, menekül az előre eltervezett úton, de fennakad a menekülés önkezelésével font szálainak előre nem látott hurokjaiban.

Az eset a csónakon úgy történik, ahogy az ilyen esetek történni szoktak: anélkül, hogy az elkövető maradéktalanul tisztázta, végiggondolta volna tettét, differenciálatlanul, zavarosan."<sup>18</sup>

Eisenstein és Montagu koncepciója – mint látjuk – nem hangsúlyozza túl a társadalmi determinánsokat, sőt, legalább akkora jelentőséget tulajdonít a jellemvonásoknak, az érzelmi motívumoknak. A dramaturgiai szabályoknak s a véletleneknek is megvan a maguk szerepe.

Visszatérve a regénybeli konfliktusról Eisenstein és a Paramount konfliktusára, éppen az amerikai cég az, amelynek képviselői szerint le kell egyszerűsíteni és el kell dönteni a dolgot. Ismét Eisensteint idézem:

"Bűnös-e az ön értelmezése szerint Clyde Griffiths, vagy sem? – tette föl a kérdést a Paramount kaliforniai bírójának 'bossa', Ben. B. Schulberg.

- Nem bűnös – hangzott a válaszuk.

- De hisz ez esetben az önök forgatókönyve hallatlan kihívás az amerikai társadalommal szemben [...]. Nekünk inkább egy egyszerű erőteljes rendőrségi história kéne egy gyilkosságról és egy fiú meg egy lány szerelméről – felelték sóhajtva."<sup>19</sup>

Függetlenül az "Amerika-ellenes" politikai hisztériától, Eisenstein tényleg képtelen volt kammerszfilm készíteni a "boy meets girl" sémára.

A regény második fele azt mutatja be, hogy Clyde-ot hosszadalmas jogi procedúra után a morál és az igazság nevében elítélik és kivégzik, pedig a gyilkosságban *formálisan* ártatlan. (Korábban tervezte ugyan a gyilkosságot,

<sup>17</sup> A rendező a forgatókönyvre később "Odolzsajtyesz! című cikkében tér vissza. Angolul, in: *The Film Form – The Film Sense*, Ed. Jay LEYDA, Meridian Books, New York 1957. Ez a cikkgyűjtemény megjelent magyarul: *Forma és tartalom*, 1-2. Fordította Óváry-Óss József, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, Budapest 1964. E cikk címe: "Gyakorlati tanfolyam". Itt nem ezt a közvetítő nyelvből készült fordítást használom, hanem azokat a sorokat veszem át, melyeket Sklovszkij említett monográfiája közvetlenül Eisensteintől idéz. SKLOVSKIJ, *i.m.* 244.

<sup>18</sup> *Uo.*

<sup>19</sup> *I.m.* 245.

de a csónakban már visszariadt tőle, sőt kísérletet is tett Roberta megmentésére.) De az ügyvédek nem azért védik, mert ártatlannak tartják, hanem azért, mert ez saját karrierjüket szolgálja, az ügyész pedig azért vádolja, mert a kemény, rettenthetetlen erkölcsvédő pozíciója javítja esélyeit a közeledő választásokon. Dreiser társadalomkritikája élesebb, mint Eisensteiné, és a társadalmi motívumok sokkal nagyobb mértékben determinánsak az író szemléletében, mint a forgatókönyvírókéban. Erőteljesebben, naturalista módon érvényesül nála az alapeszme, hogy az áldozatot (vagy a bűnöst) „ugyanaz a társadalom ülteti villamosszékbe, amelyik gyilkosságba hajszolta.”

Ma, a XXI. században, elfogulatlanul elolvasva a regényt és a forgatókönyvet, úgy látom, a mondottak tekintetében nagy hangsúlykülönbség van a két mű között. A forgatókönyvírók a feldolgozás során jelentősen lerövidítették az igazságszolgáltatást ábrázoló második részt, amely a társadalom felelősségét, bűnösségét és képmutatását helyezi középpontba. Így inkább az anya felelősségét hangsúlyozzák, aki vallásossága miatt képtelen arra, hogy amikor kegyelmet kér fia számára, határozottan és egyértelműen válaszoljon arra a kérdésre, vajon hisz-e fia ártatlanságában. (Persze ez a motívum is benne van a regényben.) Emellett a kivégzést sem mutatják be.

Az átalakítások ugyanakkor nem idegenek a regénytől. Az első részen a forgatókönyvírók csak olyan húzásokat hajtottak végre, amelyek teljesen elfogadottak és gyakoriak egy regény filmre történő adaptációja során. Ilyen húzások és összevonások a következők: Clyde-nak – a regénnyel ellentétben – csak egy testvére van (Esta, akinek a sorsa mintegy dramaturgiai ellenpontként vetíti előre az övét); lerövidül a Robertát megelőző szerelmi kalandok sora; s kevesebbszer ismétli meg a hős a döntési helyzetekben rá jellemző hosszas hezitálást. Ezek a mindenképpen szükségesnek látszó dramaturgiai átalakítások mindenekelőtt a cselekmény drámaiságát fokozzák, az értelmezést pedig csak annyiban módosítják, hogy kevésbé engedik érvényre jutni a társadalmi determináltságot. Más kérdés, hogy amikor Eisenstein 1932-ben, már Moszkvában egy cikkben<sup>20</sup> visszatér erre a témára, akkor ő maga hangsúlyozza az amerikai társadalom felelősségét és saját koncepciójának társadalomkritikus voltát. De ha nem ezt az utóbbi cikket, hanem magát a forgatókönyvet vesszük alapul, akkor számomra a fenti értelmezés tűnik helyesnek.

A forgatókönyv többször alkalmaz belső monológot. Mialatt a képen történik valami, az egyik szereplő (többnyire Clyde, az ítélet után az anya) hangját halljuk. Ez a hang nem része a dialógusnak, hanem azt mondja el, amit a szereplő gondol. A belső monológnak, melynek az a funkciója, hogy érzékeltesse a motívumok harcát, a film kulcsjelenetében van a legnagyobb szerepe.

“Öld meg, öld meg” – és Roberta belévetett hitétől boldog, sugárzik belőle az élet öröme “Ne öld meg, ne öld meg” – a csónak szinte hangtalanul suhan

<sup>20</sup> EISENSTEIN: “*Odolzsajtyesz!*” *I.m.* lásd a 17. lábjegyzetet is.

a sötét fenyők mellett. Clyde arca feldúlt a benne zajló küzdelemtől, és a távolból egy vízimadár elnyújtott kiáltása hallatszik.

„Öld meg, öld meg” – végül ez győz, és akkor átsuhan az agyán az anyja emléke. „Kisfiam, kisfiam” – jön elő gyermekkorra mélyéről a hang, s ahogyan a „Meg ne öld, meg ne öld” kerekedik felül, úgy hallja Sondra olyannyira más hangján. „Fiacskám, fiacskám” és Sondra képének és mindannak, ami hozzá tartozik, a hatása alatt az „Öld meg, öld meg” egyre keményebbé és kitaróbbá válik és Roberta tolaodó képével együtt még sürgetőbb és követelőbb lesz, aztán Roberta arca, amely a férfi iránti hűségtől és a megkönnyebbüléstől..sugárzik, s a haja látványa, amelyet Clyde úgy szeretett simogatni, és felerősödik a „Meg ne öld, meg ne öld” és gyengéden kiszorítja a másikat, s most nyugodt, biztos és végleges lesz. Vége a konfliktusnak. Sondrát örökre elvesztette. Most már soha, de soha többé nem lesz elég ereje ahhoz, hogy megölje Robertát.”.

Majd a haláleset után:

“Gondolatai hangja szólni kezd:

- Nahát, Roberta elment – ezt kívántad – nem te ölted meg – baleset volt – szabadság - élet

S aztán nagyon halkán, gyengéden, mintha csak a fülébe suttogna valaki, a hang így szól:

Sondra.

A lány nevetése, kedves hangja.”<sup>21</sup>

Kép, külső hang (a madaré), belső hang (az emlékképeké: az anyáé, Sondráé) nagyon szoros egységbe olvad, felváltva villan fel hol az egyik, hol a másik, miként elméleti fejtegetéseiben a szerző is felhívja erre a figyelmet: “A külső cselekvések bemutatásával egy időben a felvevőgép bemászott Clyde belsejébe, tonálisan és vizuálisan a gondolatok lázas száguldását kezdte rögzíteni.”<sup>22</sup> A hangosfilm anyaga a belső monológ, nem a dialógus – idéztem feljebb Eisensteint. Az idézet azonban azt is megmutatja, hogy a belső monológ tulajdonképpen dialógus, az énben élő kettősség, a belső konfliktus kifejeződése. A rendező látásmódja inkább Bahtyin-Volosinovével rokon, nem Vigotszkijével, ha a teoretikus Eisenstein vitatkozott is mindkét állásponttal.

Egyébként az a tény, hogy a forgatókönyv gyakran él a belső monológ eszközeivel, önmagában véve is igazolja azt, amit korábban már említettem: a társadalmi determinánsok rovására a hős belső világa lép előtérbe. A belső monológ alkalmazása már formailag is jelzi, hogy a történés megértése szempontjából

<sup>21</sup> EISENSTEIN, “Részlet az Amerikai tragédiából”. Fordította Schmal Alexandra. In: *Metro-polis*, 1998 ősz, 112-113. Az idézet helye: 113. (A részlet Montagu idézett művéből való)

<sup>22</sup> EISENSTEIN, “*Odolzsajtyesz!*” (lásd a 4. lábjegyzetet) 77.

lényegessé válik a hős szándékának elemző megjelenítése. Ezzel az is együtt jár, hogy távolabb kerülünk az intellektuális film célkitűzésétől: a forgatókönyvnek az eredeti regényhez való viszonya annak a lépésnek az irányát mutatja, melyet a rendező *A Tőke* világától az *Ulysses* világa felé tett. „*A Tőke* és az *Ulysses* az a két egymásra ható központi szöveg, melyek Eisenstein vállalkozásának határpontjait jelentik” – írja az a tanulmány, mely Eisenstein és Joyce viszonyát főleg Joyce szempontjából elemzi.<sup>23</sup>

A film sorsa korábban eldőlt. Dreisernek nagyon tetszett a forgatókönyv, harcolt azért, hogy Eisenstein filmet készíthessen belőle, sőt, beperelte a Paramountot, amikor ez nem sikerült. „Maga Dreiser ősz oroszlánként küzdött műve általunk elkövetett ‘eltorzításáért’.”<sup>24</sup> Egy másik feldolgozás azonban zöld utat kapott, Sternberg elkészítette az *Amerikai tragédia* filmváltozatát. Később még egy adaptáció készült, ahogyan a *Sutter aranyát* is két rendező vitte filmre.<sup>25</sup> Nemcsak Eisenstein személye, hanem látásmódjának eredetisége sem volt kívánatos Hollywoodban.

A Paramounttal kötött szerződés lejárt. Eisensteint és stábját kiutasították az Egyesült Államokból. Megvették a jegyüket hazafelé, a Nyugati partról, Japán irányába. Szergej Mihajlovics azonban más utat választott. Barátaihoz fordult. Chaplin azt tanácsolta, forduljon a szocialista Upton Sinclairhez, akinek feleségével közös ügynöksége van. Mary Craig Sinclair vállalta, hogy finanszírozza a régóta dédelgetett Mexikó-film forgatását. A stáb Mexikóba ment.

Itt azonban egy másik történet kezdődik. Amerikában Eisenstein politikai okokból és művészi meg nem alkuvása miatt nem tudta megvalósítani film-terveit, el sem kezdhetett forgatni. Mexikóban ennél lesújtóbb élmények várták. Másfél éven át forgattak, ám az anyagot – több, mint hetvenezer métert – Eisenstein soha sem vághatta meg, és nem használhatta fel. Sőt, nem is láthatta többé, miután Sztálin hívásának és fenyegetésének engedve 1932 januárjában haza kellett mennie. (Mások készítettek, forgalmaztak különböző variációkat belőle.) Szergej Mihajlovics majdnem mindent tudott a művészetéről, de semmit sem tudott az üzletről – írja róla amerikai monográfusa, Marie Seton. A Mary Craig Sinclairrel kötött szerződés nem biztosította számára a végleges vágás és az utómunkálatok, az editálás jogát. Erre nem hívták fel a figyelmét a szerződés megkötésekor. A formális jog érvényre jutott és legyőzte őt, miként hőseit is.

Azután, hazatérve a Szovjetunióba, sikerült befejeznie két filmet (*Alekszandr Nyevszkij*, magyarul *Jégmezők lovagja*, 1938, *Rettegett Iván* I. rész,

<sup>23</sup> R. Barton PALMER, „Az eisensteini montázs és Joyce Ulyssese. Az újragondolt analógia”. Fordította Winkler Nóra, in: *Metropolis*, 1998 ősz 102-112.o.

<sup>24</sup> Idézi SKLOVSZLIJ *i.m.*

<sup>25</sup> STERNBERG: *Amerikai tragédia* 1931., George STEVENS: *Amerikai tragédia* 1951., James Cruze 1936-ban és Luis Trenker szintén 1936-ban vitte filmre Cendrars *Arany* című regényét, az utóbbi *Kalifornia császára* címen.

1944-45), ám sokkal többet nem sikerült, újra csak politikai okokból. Volt olyan film-terve, amely csak terv maradt (*MMM, A fekete konzul, A Fergana-csatorna, Az ismeretlen kedves /Tinyanov regényéből/, Rettegett Iván III. rész*), s volt olyan, melyet két változatban is leforgatott, de nem fejezhetett be, mert betiltották (a *Bezsini rét*, mely egy rövid részleten kívül fenn sem maradt). Végül volt olyan, melyet befejezett, de nem mutatták be (*Rettegett Iván II. rész 1945-46*), s vetítésére csak halálának tizedik évfordulóján kerülhetett sor (1958-ban).

Mire Eisenstein újra filmkészítési lehetőséghez jutott, a hangosfilm már túl volt a kezdeti szakaszon. Már a művészt sem a belső monológ foglalkoztatta, hanem más művészi problémák (az audiovizuális és a kromofón montázs, a színes film). A belső monológ alkalmazása lassan általánossá vált, nem igényelt különösebb bátorságot. A művész nem valószínűsíthatta meg filmen a belső monológgal kapcsolatos korai elgondolásait.



# АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ

БОЛЬШОЙ ЗВУКОВОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ФИЛЬМ



КАЛИМАШИН 38

Авторы сценария: П. А. ПЯВЛЕНКО и С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН  
Постановка — заслуженного деятеля искусства С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА  
и Д. И. ВАСИЛЬЕВА  
Главный оператор — заслуженный деятель искусства ЭДУАРД ТИССЭ  
Композитор — С. ПРОКОФЬЕВ  
Производство киностудии МОСФИЛЬМ. Выпуск СОЮЗКИНОПРОКЛТ