

## **MONTÁZSELMÉLET ÉS JELÖLŐLÁNC. A TÖRVÉNY TEKINTETE A RETTEGETT IVÁNBAN**

*Molnár Péter*

Nem csupán hieroglifa már önmagában is,  
hanem egészében is hieroglifákból áll,  
nagyokból és kicsikből meg még kisebbekből.  
(Andrej Tarkovszkij a *Rettegett Iván*ról)

Eisenstein utolsó filmje hatalmas történelmi tabló, középpontjában IV. Iván cárral. Mivel az alapítás mítoszának, a régmúltnak mindig csak a jelenben van értelme, sokszor felmerül az allegorikus értelmezés lehetősége, akár abban a formában, hogy a kegyetlen cár alakja Sztálinnal azonosítható<sup>1</sup>, akár úgy, hogy Iván – amint ezt a rendező feljegyzései alátámasztják – magának Eisenstein alteregójának felel meg.<sup>2</sup> De amint az alábbiakból kitűnik, a film logikája nem támasztja alá ezeket az értelmezéseket, és inkább arra utal, hogy Iván „jelentése” nem vezethető vissza filmen kívüli valóságok tényeire, hanem magában a film folyamatában *jön létre*. Mivel tudjuk, hogy Eisenstein a létesülés hegeli fogalmára építi montázselméletét (Eisenstein 1988, 45-47. o.) ezért megkíséreljük, hogy a *Rettegett Iván*ban tetten érjük a montázs Eisenstein elméleti írásaiban megfogalmazott logikáját, hogy végül Lacan etikai gondolkodásával és jelölőlánc-fogalmával állítsuk párhuzamba.

---

<sup>1</sup> A *Rettegett Iván* ilyen típusú értelmezéseiről lásd Ian Christie összefoglalóját (Christie 2005.)

<sup>2</sup> Anne Nesbet idézi Eisenstein memoárjait, melyekből kiderül, hogy a rendező Iván és Kurbszkij viszonyának színre vitelénél régi kollegájával, Gr. Alekszandrovval való konfliktusát vette alapul. Eszerint Alekszandrov az áruló Kurbszkijjal, Eisenstein meg a szenvedő Ivánnal azonos (Nesbet 2003, 198.).

## I.

A montázs két kép, két beállítás viszonya. Eisenstein azonban nagy hangsúlyt fektet arra, hogy pontosan meghatározza ezt a viszonyt, és elhatárolja más montázsfelfogásoktól. Először is a két kép viszonya nem egyszerű egymásmellettség. Ha csak erről lenne szó, akkor a két kép semleges viszonyát tartanánk szem előtt, de Eisenstein szerint szükségszerű, hogy a képek találkozásakor konfliktus jöjjön létre. A montázsban tehát ellentétes tartalmú, formájú, szerkezetű stb. képek *ütköznek*, az eredmény pedig nem pusztán egy történet (epikus elv), hanem ellentétek találkozása nyomán létrejövő energia-felszabadulás (drámai elv) (Eisenstein 1949, 55). A film akkor mozgósítja a tömegeket, ha a drámaiság elvét követi, mert az epikus elv követése nem készítet cselekvésre, hanem pusztán elbűvöli és ennek következtében passzivitásban hagyja a nézőt. Fontos továbbá, hogy a beállítások egymásra, egymás *fölébe* kerülnek. Ez azt jelenti, hogy a képek lefedik egymást, hogy mindkettő tartalma látszik, s így olyan új kép jön létre, amelynek kontúrjait a kettő együttesen adja. A képek lefedik egymást, de ez nem azt eredményezi, hogy az egyik elfedi, elnyomja a másikat, hanem hogy mindkettő tartalma látszik, s így olyan új kép jön létre, amelynek kontúrjait a kettő együttesen adja. A képek tehát nem pusztán követik, hanem egyben *meghatározzák* egymást. Eisenstein gyakori példája a távol-keleti ideogramma. Az alábbi meghatározásban a hieroglifa azt az írásjelet jelenti, amely nem a szó hangalakját írja le, hanem csak lerajzolja a tárgyat. A film mint művészet szempontjából azonban a párhuzam az olyan ideogramma esetében válik érdekessé, amely eredetét tekintve két „hieroglifa” kapcsolata:

„A legegyszerűbb sorozatok két hieroglifájának összekapcsolását (talán helyesebb lenne ebben az esetben »összetevésről« beszélni) nem e két hieroglifa összegének: hanem termékének, azaz egy más dimenzió, egy más fokozat mértékének kell tekinteni. Külön-külön mindegyik egy-egy tárgynak, összetevésük azonban már fogalomnak felel meg. Önálló hieroglifákból összeolvasztás révén létrejött a képirásjel.<sup>3</sup> Két »lerajzolható« összetevéséből olyasvalaminek az ábrázolása született meg, ami grafikailag leírhatatlan.” (Eisenstein 1963, 180. o.).

Így például a szem és a víz hieroglifája a ‘sírás’, a szív és kés képei a ‘bánat’ ideogramáját és fogalmát teremtik meg. Az önmaguk és más létezők számára közömbös tények összeillesztése (ütközése) történik, amelyek

<sup>3</sup> A képirásjel helyett a dolgozatban az *ideogramma* kifejezést használom, mivel utóbbi használata sokkal bevettebb.

hatnak egymásra, és új szintre, a tapasztalati tények és tárgyak dimenziójából a gondolkodás szintjére emelkednek. Ez az a Hegel által emlegetett pillanat, amelyben a lét fogalommal válik. Az ütközés és kölcsönös determináció miatt ezért a montázs hatása a hegeli *Aufhebung* (megszüntetve megőrzés) hatásával állítható párhuzamba: olyan elméleti művelet, amelynek *tett-értéke* van, mert benne az ellentétek felfüggesztődnek, miközben új ismeretekhez jutunk. Nem véletlen, hogy ugyanebben az írásában Eisenstein a montázst robbanómotorhoz hasonlítja. A montázs a „robbanás” révén keletkező mozgást eredményez, a dialektikus folyamat beindulását, amelyet az újabb és újabb montázsok lendítenek tovább. Így jut el végül Eisenstein a ritmushoz, a montázshoz mint „vizuális ellenponthoz” (Eisenstein 1949, 59). Az *Október* (*Oktjabr*, 1928) egyik jelenetében például Eisenstein a japán Uzuménak, az öröm istennőjének maszkját ábrázoló kép után egy barokk Krisztus-feszület felvételét vágja. Két különböző vallás istenei kerülnek egy helyre, de fontos, hogy a két szobor alakja is ellentétes, hiszen a maszk kerek, tojásdad, magába záródó formája ellentétben van a feszület csillag alakú, a tér minden irányába kiáradó fényudvarának vonalaival. A két alakzat egymásra helyezése, többszöri gyors egymásután vágása azonban azt a hatást eredményezi, mintha a zárt forma váratlanul szétrobbanna, akár egy bomba. Az új értelem Eisenstein magyarázata szerint a leleplezés, hogy az e világi vagy túlvilági örömet prédikáló vallás valójában pusztító gépezet. Ezután Eisenstein különböző katonai rangok felvételeit helyezi, ezzel is megerősítve a háború képzetét a képsorban. A film kontextusában a két istenség képét felhasználó ideogramma tehát azt mutatja meg, hogy az ellenforradalmárok vallásra hivatkozása semmi egyéb, csak újabb értelmetlen háborúra való toborzás.

## 2.

Eisenstein szintén az ideogrammról írt tanulmányában említi az „átmenetek nélküli alakítás” fogalmát (Eisenstein 1963, 192. o.). Példájában a kabuki színész úgy játssza el a haldoklást, hogy egyszerre csak egy testrészét mozgatja: előbb a jobb kezét, aztán az egyik lábát, majd a nyakát, végül a fejét. Ez is montázs, mert színész úgy viszonyítja egymáshoz testének különböző tagjait, mintha azoknak nem lenne közük egymáshoz, hiszen azt látjuk, hogy egymástól függetlenül mozognak. A színészi játék elemeire bontja a mozgást, ezért csak akkor értjük meg, hogy a test egy „történéseről” (a „meghalásról”) van szó, ha a különálló elemeket (kar, láb, fej stb.) összerakjuk, és egymásra vonatkoztatjuk. A