

## **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 folyamataiban *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’ ideogrammját 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

montázsok az a hozadéka, az ember egyes testrészeit a maguk egyediségében láthatjuk, mintegy jobban „megértjük” őket – és a halált is, mint az élet fokozatos leépülését.

A *Rettegett Ivánban* (*Ivan Groznoj*, 1944, 1958) Eisenstein a szereplők szemét hozza kitüntetett helyzetbe. A szemek mintha leválnának az emberekről, és külön életre kelnének. Gyakori, hogy az alakok teste és arca váratlanul mozdulatlanságba dermed, szemeiket ellenben hatalmasra tágítják, tekintetüket kimerevítik, körbehordozzák. A figurák gesztusait, mondatait gyakran szemük kiemelése ellenpontozza, mintha itt a két kép egyfelől az ember maga, másfelől pedig a szeme lenne, mintha a szem itt a szereplőt és annak tetteit határozná meg. A szem ilyen jellegű különállása természetesen nem lehet mentes attól, hogy ne keltse fel a szem általános szimbolikájához kötődő asszociációkat. Ahogyan a filmből vett alábbi képekből is kitűnik, ezek leginkább az rontás, a szemmel verés képzeiteit keltik, amelyet a „gonosz tekintet” szimbolikája foglal össze: az egyén szeme irigységből, hatalomvágyból kifolyólag képes kárt tenni a másik emberben (Ulmer 1994, 4. o.)<sup>4</sup> Hiszen Eisenstein a *Rettegett Ivánban* egy shakespeare-i világot visz színre, olyan palotát, amelynek tere sötét zugokból áll, ahol az emberek eltörpülnek saját árnyékaik mellett, és amelyben összeesküvéseknek, politikai gyilkosságoknak és bosszúállásoknak vagyunk a tanúi. A történet szereplőinek szemei azok a gonosz szemek, amelyek „Mint a sír és a pokol meg nem elégednek, úgy az embernek szemei meg nem elégednek.” (Példabeszédek könyve 27:20.). Miután kitalálja Iván felesége megmérgezése tervét, Jefroszinja maga elé nézve forgatja szemeit. Kurbszkij herceg hatalmasra nyitott szemeiben azt látjuk, hogy képzeletben már megszerezte magának Iván feleségét és hatalmát. A földre esett, segítségért kiáltó Iván csak a bojárrok kemény, visszautasító tekintetével találkozik. De a félelmetes tekintet mindazonáltal leginkább Iván alakjához kapcsolódik. Az eszelős tekintetű, beteg Ivánt mintha az ördög szállta volna meg a halottaiból visszatérő cárt pedig Eisenstein már kimondottan a Sátán ikonográfiája mentén ábrázolja. Mély hangjához, sötét ruhájához, kecskeszakállához mindig hozzátartozik zord tekintete. De Iván emberei, az opricsnyikok is úgy hatnak, mint egy sátánimádó szekta tagjai, a híres táncjelenet pedig cinikus gesztus, ahol a kegyetlenséget és kínzást ünneplik. Kétségtelen azonban, hogy a szem, gonoszság és Iván kapcsolatát a film Maljuta

---

<sup>4</sup> „...a szem és a gonosz összekapcsolása a Biblia bizonyos helyein általában bűnös, botrányos, destruktív vagy antiszociális viselkedésre utal.”

alakjában testesíti meg. Iván titkosrendőréről a filmben többször is elhangzik, hogy ő a „cár szeme”. Maljuta alakja szinte mindig megjelenik a háttérben, amikor a bojárak Iván ellen szövetkeznek, és emblematicusnak tekinthető a jelenet, amikor kibukkan az árnyékból, és egyik szemét kezével fokozatosan tágra nyitja (1. kép). Itt is tetten érhetjük a montázst, amint Maljuta és Iván alakjai egymásra vetítődnek, s így hozva létre a terrorisztikus hatalom, az abszolút uralmat gyakorló rendszer ideogrammáját, a mindent látó szemet.



1. kép: Maljuta tekintete

és hieroglifáiban Iván az irracionális gonoszság és az önzés jelentését kapja, alátámasztva a fent említett allegorikus értelmezéseket, amelyeknek közös pontjuk a zsarnokság. De ha szorosan követjük a film montázsra épülő logikáját, akkor észre kell vennünk, hogy Eisenstein Ivánt egy másik perspektívában láttatja. Iván alakjához, e portrészzerű beállításokhoz ugyanis a film következetesen Krisztus-reprezentációkat, az orosz kultúrában közismert ikonok képeit társítja. Iván és Anasztázia esküvő-

jének jeleneteit meg-megszakítják Jefroszinja Iván elleni összeesküvését bemutató képek, de ugyanakkor olyan rövid ideig tartó beállítások is, amelyek az ajtó előtt álló őröket mutatják. Ezeken a kompozíciókon az őrök feletti, homályban maradó síkban egy Krisztus-ikon látható. E kombinációk révén azt a jelentést kapjuk, hogy a Krisztus-ikon akkor is jelen van, amikor a palotában az ellenség szövetkezik. Ez a zord tekintetű ikon már jól látható abban a jelenetben, amelyben a beteg Iván ajtaja előtt összegyűlt bojárak Iván halálát várják: az ikon itt annak a tanúja, hogy a bojárak nem Iván által kijelölt utódot akarják a trónra. (2. kép)



2. kép: Krisztus-ikon az összeesküvő bojárak mögöt

Végül a Krisztus-arc egy hatalmas háttérképpé, majd egyetlen szemmé válik, amikor Kurbszkij herceg megkísérli meggyőzni Iván feleségét, Anasztáziát, hogy Iván halála után menjen hozzá, az új cárhoz, feleségül (3. kép). Ehhez a sorhoz tartozik a film utolsó jelenete, amelyben a megdicsőült, trónon ülő Iván és az opricsnyikok csoportja felett egy áldást osztó Krisztus kap helyet.

Mint említettük, ami az ikonok kiválasztását illeti, Eisenstein az orosz kultúra vizuális „szókincséből” merít. Nem egyetlen ikonról van

szó, hanem egy stilizált, több ikon felhasználásával kialakított képről. Leginkább a XVII. századi novgorodi *Nem emberkéz által festett Megváltó* ikonját ismerhetjük fel benne, de emlékeztet a moszkvai



3. kép: Az ikon szeme látja Kurbszkij árulását

Kremlben található *Tüzes szemű Megváltóra* is. Az ikonokhoz való folyamadás ezért felidézi az ikon teológiáját. Az ortodox keresztény teológia szerint ugyanis az ikon mint jelenség párhuzamba állítható a hüposztatikus egység krisztológiai dogmájával.<sup>5</sup> Akárcsak Krisztus, akiben úgy egyesül az isteni és emberi természet, hogy a kettő egymással nem lesz azonos, az ikon is egyszerre foglalja magában az istenit (a hívő tiszteletének tárgyát) és az anyagit (magát festett táblát). Nem

---

<sup>5</sup> Schönborn Szent Cirill nyomán hozza kapcsolatba az ikon teológiáját és hüposztatikus egység dogmájával: „Az a tanítás, hogy Jézus emberi természete és Isten fia egy személyben egyesültek, lehetővé teszi Jézus valóságos és egyéni emberi természetének ábrázolhatóságát, és azt, hogy ezt az emberi természetet mint az örökkévaló Fiúisten emberi képmását mutassa be.” (Schönborn 1994, 93. o.)

egyszerűen kép, hanem maga Isten jelenléte a teremtett, anyagi világban, anélkül, hogy az ikon magával Istennel lenne egyenlő. Eizenstein számára azért is fontos ez a tétel, mert az Isten jelenlétét a bizánci ikonográfia gyakran az ábrázolt alakok *tekintetével* érzékelteti. Ha Isten megtapasztalható az ikonban, akkor ez elsősorban annak tekintete révén tapasztalható meg: az ikonból Isten tekintete sugárzik.

Csakhogya, amint ezt a vallásos hagyományból vett alábbi példák is igazolják, ez a tekintet az ember számára elviselhetetlen, pusztító hatású. A bizánci és korai orosz ikonokra jellemző egyféle zord, szigorú vagy titokzatos nézés és megfoghatatlan arckifejezés (Alpatov 1978). Ezek az ikonok azt a Krisztust ábrázolják, akinek „szemei olyanok mint tűzláng”, aki „a vesék és szívek vizsgálója”, s aki kijelenti: „Hogyha tehát nem vigyázol, elmegyek hozzád, mint a tolvaj, és nem tudod, mely órában megyek hozzád” (Jel. 3:3); és arról a Jahvéről, akinek a tekintete előtt lehetetlen megállni, ezért jogos a könyörgés a 39. zsoltárból: „Ne nézz reám, hadd enyhüljek meg, mielőtt elmegyek és nem leszek többé!”, s akiről a 11. Zsoltár mondja: „Az Úr az ő szent templomában, az Úr trónja az egekben; az ő szemei látják, szemöldökei megpróbálják az emberek fiait.” Noha meg kell jegyezni, hogy a bizánci kereszténység Istene kegyelmes Isten, és hogy ez a hagyomány nem Isten büntető aspektusait és a tőle való rettegést hangsúlyozza, (legalábbis nem olyan mértékben, ahogyan azt a zsidó vallásban vagy a középkori nyugati kereszténységben látjuk, s ami a lutheri tanban még világosabb formát nyer), úgy tűnik mégis, hogy Eizenstein leginkább az ítélkező Isten kegyetlenségének és az ember bűnösségének, Istennel szembeni adósságnak mozzanatát erősíti fel akkor, amikor az ikon hagyományához nyúl. A *Rettegett Iván*ban ugyanis a Krisztus-ikonok a mindent átható jelenvalóság képzetét keltik, egy mindenható tekintetét, amely előtt semmi sem marad rejtve.

Mi az az új fogalom tehát, amely Iván és az ikon montázsából születik, melyben egy konkrét történelmi személyiség hagyományban megőrzött narratívája és az ikon keresztény teológiája ütköznek? Világos, hogy *Rettegett Iván* alakja nem pusztán csak egy történelmi személyiség, nem maga IV. Iván cár, Sztálin vagy más konkrét személy, hiszen a montázs az Apokalipszis istenének tekintetével kapcsolja össze, s ezzel a Törvény általános szférájába emeli. Ez az általános azonban nem csak úgy kerül elénk, mint egy teológiai dogma megfilmesítése, mivel neki a történelmi alak egyedisége ad formát. Így áll össze „*Rettegett Iván*” hatalmas ideogram-mája: a *lelküismeret terrorisztikus instanciájának megtestesülése*. (4. kép.)





4. kép: Rettegett Iván

### 3.

Ha Iván alakját így értjük, akkor nyitva áll az út, hogy Eisenstein montázsgyakorlatát szoros kapcsolatba hozzuk a freudi felettes énnel, illetve azzal, amit Lacan a Nagy Másiknak nevezett. Freudnál a felettes én a szülők, nevelők hatalmának belsővé tételét jelenti, azt a jelenséget tehát, amikor a gyerek mások ideáljait fogadja el és teszi sajátjává. (Freud 1997, 34.) E Másik belsővé tétele azonban soha nem tekintethető elintézettnek vagy befejezettnek, mert mindig van egy maradék, amely ellenáll a teljes introjekciónak.

Lacan *L'Éthique de la psychanalyse* [A pszichoanalízis etikája] című szemináriumában ezt a Másikat Freud nyomán *Nebenmensch*nek (felebarátnak) nevezi (Lacan 1986, 64. o.). A *Nebenmensch* tapasztalata ambivalenciákat hordoz magában: a Másik egyrészt megfogható úgy is mint tulajdonságok halmaza, amelyeket az ember mint attribútumokat a Másikról alkotott képzetek (*Vorstellungen*, reprezentációk) segítségével ragad meg. Másrészt azonban marad valami a Másikban, amit a képzetek

nem fognak fel, s ami megőrzi idegenségét és dologszerűségét. Ezért a Dolog (amit Lacan a német filozófiai hagyomány nyomán *das Ding*-nek nevez) úgy lesz része a szubjektumnak, hogy paradox módon kívüliséget, zárványt képez benne. A szubjektum e sajátos paradox szerkezetét Lacan így fogalmazza meg:

„Elég, ha a *das Ding*-et úgy írjuk fel erre a táblára, hogy őt magát középre, a jelölési viszonyok által megszervezett tudattalan szubjektív világát pedig köréje helyezzük, máris láthatók a topográfiai reprezentáció nehézségei. Mert a *das Ding* pontosan abban az értelemben van középen, amennyiben ki van zárva. Azaz a valóságban a Dologt külsőnek kell feltételezni, mint a történelem előtti Másikat, akit lehetetlen elfelejteni, s akinek a pozícióját Freud szükségyszerűen elsődlegesnek ítéli meg, aki mint valami entfremdet, idegenként [létezik] számomra, noha lényem közepében van, valami, amit a tudattalan szintjén csak egy reprezentáció reprezentál.” (Lacan 1986, 87. o. saját fordítás)

A *pszichoanalízis etikájának* ez a központi kérdése: mi ez a Dolog a Másikban, ami egyúttal a szubjektum része is, és milyen következményei vannak e belső kívüliségnek? Először is, a Másik idegensége érvényteleníti a róla alkotott képzetek helyességét, másodszor pedig az, hogy a szubjektumnak feladata, hogy az idegenséget folyamatosan lefordítsa. A Másik talányáról van szó, arról az örök kérdésről, amit Másik felvet, s amire az embernek válaszolni kell, a feszültségről, amit a kérdés okoz, és a válaszról, ami levezeti ezt a feszültséget. A terror ebben az összefüggésben azt jelenti, hogy a Másik talánya elől nincs menekvés: a fájdalmat Lacan ezért a mozdulatlansággal, a menekülés megghiúsulásával, a kövé dermedéssel hozza összefüggésbe. A Másik megértését tehát az örömelevézérli, amennyiben a Dologt folyamatosan képzetekbe, „újra-bemutatásba” fordítja, hogy levezethesse ennek feszültségét, „terrorját.” De ez a fordítás túl van az örömeleven, amennyiben végtelen, vagyis az ismétlési kényszernek alávetett folyamat.

Ennek a folyamatnak a színtere a tudattalan, a „pokoli fordítógépezet” (Leader-Groves 2000, 50. o.): itt a képzetek és ezek összekapcsolása, a jelölőlánc, mintegy „kicsapódik” a belső idegenség körül. A tudattalan dinamikus folyamat, amely a Dolog merevségét, inerciáját, pusztá jelenlétét megkísérli átalakítani. Egyféle dialógus helye, amely szóra bírja a tudattalan mélyén – rajta kívül, de valójában benne – levő némaságot. Ezért lényeges a német *das Ding* és a *die Sache* megkülönböztetése. Noha mind a két szó ugyanazt jelenti, a nyelvhasználatban a *Ding* inkább

nehezen megérthető, felfoghatatlan dolgot jelöl<sup>6</sup>, míg a *Sache* az ember által készített, előállított dolgokra vonatkozik. A Dolog (*Ding*) tehát mindig a Másik talánya, a tudattalan kizárt helye, a *Sache* azonban ennek fordítása, elképzelése, a képzelettel való megalkotása, vagyis a tudattalan dinamikájának eleme: a *Sache*, a képzetek világa a szubjektum gesztusa a Másik talánya előtt. Csakis akkor beszélhetünk erről a dinamikáról, ha az egyes képzetek között kapcsolatok létesülnek, vagyis a tudattalan elszigetelt emlékképeiből, amelyek különállóságuk miatt Dolog-szerűvé váltak, hálózatok, utalásrendszerek alakulnak ki. Lacan Freud nyomán ezt nevezi *Bahmung*-nak, úttörésnek: a Dolog okozta feszültség a képzetek hálózatába vezetődik le.

A *tekintet* (le regard) a belső idegenség másik megközelítése a lacani életműben. A tekintet vizuális imperatívusz, a Dolog manifesztációja a látás mezejében, olyan vakfolt, amely noha része a látványnak, és hatása kimutatható, maga mégis láthatatlan, és a mindenkori látás kísérteties velejárója (Lacan 1977, 67. o.). A tudattalan képei, vagyis a különböző képzetek sajátos logika szerinti összekapcsolása mögött mindig ott áll a tekintet: a „Farkasember” álmát a fán ülő farkasok nézése teszi kísértetessé, akárcsak a *Jelenések könyvének* azt a kreatúráját, amelyiknek hat szárnya van, s amely „köröskörül és belül teljes vala szemekkel” (Jel. 4:8.). Láthattuk, hogy Eizenstein *Rettegett Ivánja* esetében is igaz, hogy a teljes filmet áthatja a tekintet. A szem jelenléte a filmben diffúz jelenlét, amelyből minden szereplő részesül, anélkül azonban, hogy kizárólag csak egyikre vagy másokra lenne érvényes. Lebegésként jelentkezik, miközben mégis konkrét reprezentációk sorozatához kapcsolódik: a bojárok tekintetében az irigységből fakadó halálos gyűlölet, a cár és Maljuta tekintetében a hatalom terrorja, az ikonok tekintetében az Apokalipszis végítélete ölt testet.

Azt mondhatnánk, hogy ezek a képek, reprezentációk önmagukban lebegnének, ha a film nem hozná viszonyba őket egy sajátos logika szerint. Amint azonban a sátáni Iván és a terrorisztikus opiracsnyina Maljutában megtestesülő tekintetere a film az ikonok rejtélyes tekintetét helyezi, (amely egyszerre ígér megváltást és fenyeget az Utolsó Ítélettel, miközben sikerül elhatárolódnia a hatalomvágy és önös érdekből fakadó irigységtől), akkor a tekintet és ennek feszültsége a képi elemek (reprezen-

---

<sup>6</sup> Lacan példái: Kant a nem fenomenális, nem érzékelhető valóságot (a tulajdonképpeni etikai dimenziót) *Ding an sich* -nek nevezi, Eckhardt mester Istene *Grossding*.

tációk) sorozatába kerül. Ez egy olyan hálózat, amely egy létrejövő jelölőlánc mentén foglalja magába a középkori orosz történelem hatalmi harcainak történetét, a bizánci ikonkultuszt, a krisztológiát, IV. Iván cárnak a hagyományban megőrzött epizódjait stb. Pontosan ez a montázs funkciója: azokat az elszigetelt képeket, amelyek a Másik idegenségétől áthatva vannak jelen, és a tekintet nyugtalanító mozzanatát tartalmazzák, a film az asszociációk révén sorozatba fűzi, s így a lelkiismeret ideogramáját hozza létre. *A montázs analóg a tudattalan folyamatokkal, mert mindkettő terméke azonos*: különböző képzetek (képek, hangok, szavak stb.) kombinációja révén kódolt *gondolatokat* jelenítenek meg, amelyek végül megfejtésre szorulnak. Itt azonban tisztázni kell egy felmerülő ellentmondást: Eisenstein gyakran kiköti, hogy a montázs új fogalmat alkot, míg Freud az *Álomfejtésben* leszögezi, hogy az álom mint tudattalan folyamat (munka) nem hoz létre új fogalmat, hanem a meglévő fogalmakat alakítja át (Freud 1985, 354. o.) A montázsbeli „új” és a tudattalan munka „eredménye” azonban közelíthető egymáshoz, ha elfogadjuk, hogy mindkettő valójában egy patthelyzet meghaladására vonatkozik, s ily módon az újdonság a továbblépés mozzanatában rejlik: Eisenstein dialektikus gondolkodásában a montázs a lét ellentmondásait számolja fel, Freud számára pedig a tudattalan folyamat „véget vet a *megrekedt* gondolkodás pszichológiai konfliktusának” (Freud 1985, 243. o. kiemelés M. P), azaz, noha nem új fogalmat eredményez, levezeti a „merek gondolat” (Freud uo.) többletenergiáját.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a *Rettegett Iván* nem csak abban az értelemben van kapcsolatban az etika kérdéseivel, hogy ő maga egy etikai instanciát visz színre, hanem úgy is, hogy ehhez az instanciához úgy viszonyul, ahogyan azt Lacan *A pszichoanalízis etikájában* a Dolog és képzet, a *Ding* és *Sache*, a tudattalan magja és tudattalan szimbolikus láncolata viszonyulnak egymáshoz: a lelkiismeret tekintetét az embernek szavakba kell öntenie, a Valóst a Szimbolikusba kell fordítani. Nem csak arról van szó tehát, hogy Iván a Törvény formájában visszatérő Ősapa megjelenítése a filmes eszközökkel, hanem arról is, hogy ez a megjelenítés önmagában tartalmazza a traumatikus tapasztalatra való reakciót, fordítást, a szubjektum állásfoglalását egy olyan törvénnyel szemben, amelyről nem mindig lehet tudni, hogy mi parancsai tartalma. Ez a fordítás azonban nem a jelölőláncba való *belehelyezést* jelent, nem a Másik teljes megértését, mert Lacan többször hangsúlyozza, hogy a jelentés nem a jelölőlánc része, nem valamelyik elemével azonos (consister), hanem benne *hat*

(*insister*) (Lacan 1966, 502. o.), és annak mozgását biztosítja. A Másik mint rejtély (mint valós entitás) és a Másik mint reprezentáció (szimbolikus rendszer) szintjének külön kell maradnia, miközben egy etikai „hüposztatikus egység” formájában mégis egyek. Vagyis, a kettő viszonya nem más, mint a kanti kategorikus imperatívusz és a konkrét cselekedetek közötti szakadék:

„Ha Kantot a pszichoanalízis fogalmai szerint olvassuk, a szubjektum által felfedezett szabályok és a mögöttük lévő Törvény közötti szakadék nem egyéb, mint az a (tudatos-tudatelőttés) távolság, ami az általunk követett szabályok és a Törvény *qua* tudattalan között húzódik: a pszichoanalízis alapvető tézise, hogy *a tudattalan legradikálisabb formájában nem a tiltott, »elfojtott« vágyak gazdagságát, hanem magát az elsődleges Törvényt jelenti*” (Žižek 1998, 49. o.).

Eisenstein filmjében az elsődleges Törvényt (a Dolog tekintetét), a tudattalan „legradikálisabb formájának” színrevitelét láthatjuk, illetve azt a gesztust, amellyel a szubjektum (szintén tudattalanul, saját tudattalan szimbolikus jelölőlánca révén) ezt a törvényt betölti. A kanti etikai cselekvést / a lacani jelölőlánc megalkotását az eizensteini montázs hozza létre. „Rettegett Iván” emblémájából maga a tudattalan mint Törvény tekint vissza a nézőre, de nem csak nem a maga nyers, traumatikus mivoltában, hanem szavak és fogalmak összekapcsolásában.

Tanulságos, hogy Eisenstein a montázst a mozi „nyelvének”, egyfajta szóalkotásnak tekintette, a mozit pedig inkább az irodalomhoz, mintsem a festészethez közelebb állónak tartotta. Úgy tűnik, ezzel részben osztotta Witold Gombrowicz nézeteit a képek és szavak viszonyáról. Richard Feldstein Gombrowicz *Naplóját* Lacan tekintet-fogalma felől elemezve jegyzi meg, hogy az író kimondottan irtózott a festészettől, mivel szerinte a kép megdermedés, a tekintet bénító hatásának megnyilvánulása, képzetek összekapcsolásának és dinamizálásának megállítása, míg a beszéd, a szavak egymás után való fűzése révén fenntartja a mozgás állandóságát (Feldstein 1995, 179. o.). Ezt a problémát Eisenstein a *Rettegett Ivánban* úgy viszi színre, hogy a jeleneteket a szereplők megszakított gesztusával ritmizálja: miközben cselekszenek, a figurák időnként festményekre emlékeztető kompozíciókba merevednek, majd újra megmozdulnak és egy másik, szintén kompozíciókra emlékeztető pózba váltanak. A film ezzel jelzi, hogy noha a mozi is képszerű, s ezért benne a lét ki van téve a megdermedésnek, mégis rendelkezésére áll a lehetőség, hogy a kompozíciókat egymás után (egészen pontosan: egymásra) helyezze. Ezért a mozdulatlanság csak ideiglenes, mert a beállítást mindig felváltja egy másik.

Eisenstein számára ugyanis a mozgó-kép nem azt médiumot jelenti, amely lehetővé tette a mozgás reprodukálását valós időben a vásznon, hanem azt, amelyik az örök mozgásban levő létezés héraikleitoszi elvét követi. A megszakítás és folytonosság e dialektikája hozza végül létre a képek összekuszált, álomszerű, ideogrammákban beszélő világát, a filmet.

## IRODALOM

- ALPATOV, M. V. (1978): *Early Russian Icon Painting*. Isskustvo, Moscow.
- CHRISTIE, IAN (2005): Introduction. In: Christie, Ian and Taylor, Richard (ed.) *Eisenstein Rediscovered*. Routledge, London – New York. 1-32. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1963): Filmszerűség elve és a képírási jel. In: Nemeskürty I. (szerk.): *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp. 179-195. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1949): A Dialectic Approach to Film Form. In: Leyda, Jay (ed.): *Film Form (Essays in Film Theory) and Film Sense*. Meridian Books, Cleveland and New York. 45-64. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1988): *Eisenstein on Disney*. Ed. Jay Leyda, Methuen, New York.
- FREUD, S. (1985): *Álomfejtés*. Helikon kiadó, Bp.
- FREUD, S. (1997): A nárcizmus bevezetése. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ösztönök és ösztönsorsok*. Filum Kiadó, Bp., 15-41. o.
- FELDSTEIN, R. (1995): The “Evil Eye” of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze. In: Feldstein – Fink – Jaanu (ed.): *Reading Seminar XI. Lacan’s Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. State University of New York Press. 175-183. o.
- LEADER, D. – GROVES, J. (2000): *Introducing Lacan*. Allen and Unwin Pty. Ltd, St. Leonards.
- LACAN, J. (1966): *Écrits*. Seuil, Paris.
- LACAN, J. (1986): *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Seuil, Paris
- LACAN, J. (1977): *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.
- NESBET, A. (2003): *Savage Junctions. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. I. B. Tauris, London – New York.
- ULMER, R. (1994): *The Evil Eye in the Bible and the Rabbinic Literature*. KTAV Publishing House, Hoboken NJ.
- SCHÖNBORN, CH. (1994): *God’s Human Face: the Christ-Icon*. Ignatius Press, hn.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1998): A nagy Másik nem létezik. *Thalassa*, 1998, 2-3. 34-51. o.