

András Csaba

A testvériség montázsa. Az „én” és a „mi” egyenértékűségének filmnyelvi megteremtése Abel Gance *Napóleon* (1927) és Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjében

Absztrakt

A tanulmány Abel Gance *Napóleon* (1927) és Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjének egy-egy jelenetét hasonlítja össze. Központi állítása szerint a vizsgált részek egyaránt a testvériség koncepciójának filmes kifejezésére tett kísérletek. A dolgozat annak egy sajátos esetét tárja fel, hogy a film miképp járulhat hozzá a politikai szubjektum létrehozásához és megerősítéséhez; fő kérdése e folyamat formai vonatkozásaira irányul.

Szerző

András Csaba a PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa, az *új szem* portál filmrovatának szerkesztője. A ludológia, a kritikai kultúrakutatás és a politikai esztétika területén folytat kutatásokat. E-mail: andras.csaba@pte.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.2>

A testvériség montázsa. Az „én” és a „mi” egyenértékűségének filmnyelvi megteremtése Abel Gance *Napóleon* (1927) és Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjében

Az „őrületig felfokozott” montázs

Tanulmányomban az 1920-as évek két jelentős rendezője, Abel Gance és Dziga Vertov filmjeinek egy-egy részletét hasonlítom össze. Értelmezésemben a *Napóleon* (Napoléon. Abel Gance, 1927), illetve az *Ember a felvevőgéppel* (Дзига Вертов, 1929) vizsgált részei egyaránt a testvériség koncepciójának filmes kifejezésére tett kísérletek. A *Napóleon* közösen éneklő tömegének felvételei, valamint az *Ember a felvevőgéppel* zárójelenetei nem véletlenül jelennek meg több szempontból is hasonló montázsszekvenciákban: a két rendező azonos struktúrában ismeri fel a testvériség filmes kifejezésének lehetőségét.

Az elemzés olyan tágabb kutatásba illeszkedik, amelyben arra a kérdésre keresem a választ, hogy melyek az emancipatorikus filmkultúra fő paradigmái. A film politikumának számtalan alakváltozata közül jelenleg a *mozgalmi kultúrával* foglalkozom. Olyan filmeket sorolok ebbe a kategóriába, melyek célja – Bertolt Brecht megfogalmazását alapul véve – az, hogy a nézőket a politika tárgyaiból a politika *alanyaivá* változtassák; ^[1] ezt pedig úgy próbálják elérni, hogy a nézőt megpróbálják bevonni a vásznon (is) megkonstruált politikai közösségbe. Az ilyen filmek a politikai szubjektum létrehozásában vagy megerősítésében vállalnak szerepet. Tanulmányom szemléletét tekintve elkötelezetten formalista, legalábbis abban az értelemben, ahogyan Alain Badiou *A század* című kötetében a formalizmust meghatározza: számára e közelítésmód központi elve, hogy „a valósághoz a formákon keresztül lehet eljutni”, és „hogyminden mi-szubjektum a formák terméke”. ^[2] Vizsgálatom egy speciális esetét tárja fel annak, hogy miként állhat a film egy ilyen „mi-szubjektum” termelésének szolgálatába.

Az engem foglalkoztató formára tudtommal nem használnak egyetlen bevett filmtudományos terminust. A metrikus gyorsvágás egy speciális típusáról van szó, mely esetében a rendező a montázson belül egyre rövidebb felvételeket sorakoztat fel, egészen odáig, hogy az egymást váltó snettek végül már csak egy vagy legfeljebb néhány képkocka hosszúságúak. E stratégia kialakítását többen Abel Gance *Száguldó kerék* (La Roue. 1923) című filmjéhez kötik, melynek két részlete is a forma jellegzetes példája. Az egyik az az „őrületig felfokozott gyors mozdonymontázs”, mely

André Bazin elemzésében az elrendezés által „megalkotott tér- és időjárással jelezni akarja a sebességet, a gyorsulást”, de eközben „lélektanilag” is kifejezi, ahogy mindez „a fűtő tudatában tükröződik”. [3] Ez a Norma és Sisif utazását bemutató szekvencia végül már csak 5-6 képkocka terjedelmű felvételeket tartalmaz, a *Száguldó kerék* egy másik részletében azonban még ennél is rövidebbek lesznek az utolsó snittek. A szakadék fölött kapaszkodó és végül a mélybe zuhanó Elie mentális képeinek ábrázolásával végződő jelenet David Bordwell és Kristin Thompson filmtörténete szerint az „egyképkockás beállítások első ismert alkalmazása a filmezés történetében”. [4] Mindkét esetben hasonló formával van dolgunk: a montázs fokozatosan gyorsul, ezzel egyre nagyobb feszültséget keltve a nézőben, míg végül a képek a „kiolvashatatlanságig” összesűrűsödnek. Ahogy Bazin hangsúlyozta, a vonat ábrázolásakor a forma egyszerre szolgál a gyorsulásnak és e gyorsulás szubjektív tapasztalatának ábrázolására; ezzel szemben Elie halálakor nincs „valódi” gyorsulás, csupán a lélektani aspektus dominál: a halál pillanata előtt lepergő élet minimális hosszúságú flashbackjei zárják a szekvenciát.

A montázstípus születése óta meglehetősen népszerű, különböző előfordulásaikor pedig más-más funkcióval rendelkezik. Gaál István 1957-es *Pályamunkások* című vizsgafilmjében például egy ritmuskísérlet részeként jelenik meg, míg Lichter Péter és Máté Bori 2020-as *A horror filozófiája* című absztrakt filmjében a néző „kiolvasó”, a képeket fogalmilag értelmezni akaró szemléletmódjának ellehetetlenítésére, szétrobbantására szolgál. Az „örületig felfokozott” montázs tehát hasonló formában újra és újra előkerül, ám a társadalmi és mediális meghatározottságok alakulásával jelentése is folyamatosan változik. Talán csak a hatás intenzitása, a nézőre gyakorolt vizuális sokk követelménye az, ami állandó benne, bár ennek mértéke is eltérő az egyes esetekben.

A továbbiakban azt fogom bemutatni, pontosan miként működik, és mire szolgál ez a forma a 1920-as években, Gance és Vertov egy-egy filmjében. Tanulmányomban először a két részlet elemzem, majd a kortárs francia filozófus, Alain Badiou *testvériségfogalmát* mutatom be *A század* című kötetére alapozva, mely sajátos filozófiai eszmétörténetként pont ezt a fogalmat jelöli ki a 20. század megértésének egyik legfontosabb eszközéül. A konklúzióban e fogalom segítségével fűzök magyarázatot a bemutatott filmnyelvi megoldásokhoz.

A forradalom kórusa

Gance és Vertov, a francia impresszionizmus és a szovjet montázsfilm talán legnagyobb alakjainak összekapcsolása nem újdonság: számos írás említi őket egymás mellett; a legemlékezetesebben talán Gilles Deleuze *A mozgás-kép* „Montázs” című fejezetében. Deleuze értelmezésében Vertov a *materialista dialektikus*, Gance pedig a *kvantitatív-pszichikus* montázsfelfogás képviselője. [5] Szerinte Gance azért vonzódik a montázsok felgyorsításához, az egymásra fényképezéshez [*surimpression/superimposition*] és a hármas osztott képmező használatához [*polyvision*], mert „ezeknek az egymásra helyezéseknek a lélekre gyakorolt hatására épít, valamint arra, hogy a hozzáadott és elvett értékekből létrejön egy ritmus, amely a lélekben felkelti az egész képzetét a túlméretezettség és a hatalmasság érzése által”. [6] Gance filmnyelve tehát Deleuze szerint is pszichikai/lélektani

alapokon érthető meg, hasonlóan Bazin korábban idézett megállapításához.

Deleuze fontos belátása Abel Gance munkásságával kapcsolatban, hogy ő az, aki bevezeti a francia filmes hagyományba „a fenséges filmművészetét”.^[7] Ezt jól példázza a tanulmányom tárgyául választott részlet, ahol a francia forradalmárok megismerik, és közösen többször eléneklik a *Marseillaise*-t. Kevés vállalkozás mondhatna el többet a rendezőről, mint ez, ahol arra vállalkozik, hogy hosszú percekön keresztül ábrázolja a közös éneklést – egy némafilmben.

Részlet a *Napóleon*ból

A rész azzal kezdődik, hogy megérkezik Rouget de Lisle, a dal szerzője, és hatalmas sikert aratva elénekli az indulót a forradalmárok közösségének. Hogy az esemény óriási jelentőségű, arról nemcsak az inzertekből értesülünk, hanem abból is, hogy a kép színesbe vált: a helyszínül szolgáló katedrális ablakának képével egyenletes arany színezést kap a filmszalag, ami Gance forgatókönyve szerint azt fejezi ki, hogy „a nap is osztozik a hatalmas lelkesedésben”.^[8] A jelenetnek egyértelműen politikai teológiai felhangjai vannak: Gance az alapvetően szekuláris szemléletű forradalom szakrális jellegű eseményévé formálja a közös éneklést.^[9]

Miután kiosztják a *Marseillaise* kottáit, Danton iránymutatásai mellett a nép sorról sorra tanulni kezdi a dalt, miközben Marat és Robespierre a katedrális sekrestyéjében bosszankodik a hangzavaron. A dal másodszori eléneklésének szekvenciája után feltűnik Napóleon, aki gratulál a *Marseillaise* szerzőjének. A részlet végén Danton vezényletével már a teljes forradalmi tömeg énekel: először csak az éneklők portréfelvételeit látjuk, majd azt, amit Paul Cuff, Abel Gance monográfusa „villámgyors montázsnek” nevez, ahol az „arcok a sokaság pulzáló képévé” olvadnak össze.^[10] A részlet végül a szabadság allegorikus alakjának feltűnésével végződik, melyet Gance ráfényképez a szószéken éneklő Danton, illetve a forradalmi tömeg felvételére.

Gance formabontó rendezői módszerei közismertek: a gyakran felidézett anekdota szerint a *Napóleon* egyik jelenetéhez például arra próbálta rábírt technikusait, hogy szereljenek egy kis méretű kamerát egy labdába, hogy a hógolyó perspektívájából mutathasson meg egy hócsatát.^[11] A rendező úgy érte el, hogy a közös éneklés felvételei adekvát forradalmi hevületet tükrözzenek, hogy a statiszták mellé áthívta a szomszédos autógyárban sztrájkoló munkásokat, és már a kezdet kezdetén arra kérte a tömeget: egymás után tizenkétszer énekeljék el a *Marseillaise*-t. A forgatásról szóló beszámolók szerint annyira feltűzelte a film szereplőit, hogy azok akár a francia nemzetgyűlés épületét is készek lettek volna megrohamozni.^[12]

A részlet esetében kulcsfontosságú a zene szerepe.^[13] Az ősbemutatón a Dantont játszó operaénekes, valamint egy kórus énekelt a mozizenekar mellett, de a források szerint a kisebb francia városokban is gyakran énekesekkel egészült ki a zenei kíséret.^[14] Hevesy Iván a *Nyugatban* közölt korabeli kritikája szerint a magyar nézők is ismerték a dalt,^[15] Paul Cuff pedig még egy 2014-es amszterdami bemutatón is azt tapasztalta, hogy a közönség spontán módon elkezd együtt énekelni a filmmel.^[16] A francia impresszionista mozgalomhoz kötődő több alkotó és kritikus épp azt kifogásolta a rész kapcsán, hogy a kórus és az énekes szerepeltetésével a film elveszíti

filmszerűségét, és veszélyesen közel kerül a színházi hagyományokhoz. ^[17] Gance számára is különösen fontos volt a filmszerűség, illetve a médium autonómiája, mégis lehetőséget látott ebben a stratégiában. Mint írja, a *Napóleon* esetében többek között az volt a célja, hogy „a közönség szereplővé váljon”, hogy a néző „minden szinten bevonódjon a cselekmény kibontakozásába”, mielőtt „elsöpri a képfolyam”. ^[18] A közös éneklés a lehető leginkább részvételi teszt a filmélményt: a magát a forradalom örökösének tekintő éneklő moziközönség az éneklő forradalmi tömeget, így bizonyos értelemben önmagát látja a vásznon. Ez az élmény és ez az azonosság csúcsosodik ki a részlet elképesztően gyors zárómontázsában, mely annyira lerövidíti az egyes képek láthatóságának idejét, hogy nézőként képtelenné válunk az egyes felvételek elkülönítésére.

Ahogy azt már korábban is jeleztem, a montázs hasonló felgyorsítása más alkalmakkal is előfordul Gance munkásságában. A *Száguldó kerék*ben a katasztrófa felé robogó vonat keltette feldúlttságot és a halál előtt filmként lepergő életet, a *Napóleon* egy későbbi jelenetében pedig a forradalmi terror sokkját jeleníti meg. Ezekben az esetekben a forma jellemzően egy szereplő szubjektív percepciójához kapcsolódik, ^[19] erősítve a montázsstruktúra lélektani és pszichikai felhangjait. Értelmezésemben a *Marseillaise* éneklésekor másról van szó: a részlet nem Gance más filmjeivel, hanem inkább az *Ember a felvevőgéppel* utolsó részével mutat rokonságot.

A forradalom városa

Gance és Vertov egy korban alkottak, mindketten a médium határait feszegették, és mindkettejük munkásságát határozott utópikus elköteleződés jellemezte: előbbiét romantikus, utóbbiét szocialista. Emellett jócskán eltértek politikai meggyőződéseik; filmjeik a médium működésének és funkciójának egészen eltérő felfogásában gyökereznek. Az általam vizsgált két részlet esetében sokkal szorosabb kapcsolat van az életművek között, mint bármikor máskor, aminek két okot is tulajdoníthatunk. Egyfelől mindkét jelenet egy-egy forradalmi tömegről ^[20] szól: a *Napóleon* a francia forradalom, az *Ember a felvevőgéppel* az októberi szocialista forradalom sokaságáról. A másik kapcsolat, hogy mindkét film a lehető leginkább részvételi jellegűvé ^[21] kíván válni: a *Napóleon* a közös éneklés szituációjának megteremtésével, az *Ember a felvevőgéppel* a közönség filmbeli ábrázolásával. Gance és Vertov filmnyelve tehát azért kerül ilyen közel egymáshoz, mert mindkét esetben a forradalmi közösség a téma, és a közösséghez tartozás érzékeltetése a cél.

Részlet az *Ember a felvevőgéppel*-ből

Az *Ember a felvevőgéppel* belső keretét a vetítés szituációja jelenti: látjuk a vásznon, ahogy a közönség megérkezik a moziba, és elfoglalja helyét, a mozi zenekar felkészül a film kíséretére, a mozigépész felteszi a filmtekercset, és elindítja a vetítógépet. Ezt azok a részek követik, ahol a „montázsváros” életének egyre újabb szegmenseivel ismerkedhetünk meg, a film végén ugyanakkor visszatérünk a vetítés kezdetén ábrázolt helyszínre. Több csoportos felvételt is látunk a mozi közönségéről, ám Vertov többnyire portrék gyors sorjázásával ábrázolja a nézőket,

hasonlóan ahhoz, ahogy Abel Gance járt el a *Napóleon*ban. Idővel egy visszatérő ábrázolási séma is kibontakozik: a film először megmutat számunkra egy felvételt (például az eget átszelő repülőgépekről), majd megmutatja azt is, hogy a filmben ábrázolt vetítés nézői ugyanazt nézik a vásznon, amit mi, valós nézők láttunk korábban. [22]

E stratégiák értelmezésekor szem előtt kell tartanunk Dziga Vertov történeti materialista szemléletmódját, melynek alapgondolata, hogy minden kulturális alkotás politikai tendenciáját annak konkrét történeti idejében és társadalmi kontextusában kell megértenünk és megítélnünk. Az *Ember a felvevőgéppel* vetítéseinek hajdani moziközönsége nagyon hasonlíthatott ahhoz a fiktív közönséghez, amelyet a vásznon látott maga előtt: a film mintanézője a kor szovjet embere, az ábrázolt világ lakója. Azzal, hogy a vásznon megkettőződött a filmvetítés szituációja, és hogy a film számos gesztusa igyekszik elmosni a határt a valós és a fiktív közönség, valamint a film és a filmbeli film között, az *Ember a felvevőgéppel* a nézők és az ábrázolt közösség közötti távolság felszámolására tesz kísérletet. Vertov városszimfóniájának fináléja számos eszközt bevet, hogy nézője felismerje: önmagát nézi a vásznon. Lényegében ugyanez történik a *Napóleon* esetében is, amikor a néző az éneklő forradalmárokkal azonosul. Ezzel a film túl kíván lépni a testvériség pusztá *reprezentációján*, bevonva a nézőket az új világ megalkotásának folyamatos közös cselekvésébe.

Az *Ember a felvevőgéppel* számomra különösen releváns részlete az, amely az utolsó kép, a *filmszem* megjelenésével ér véget. E gyorsított montázs mintegy összegzi a filmet; számos korábbi felvétel újra feltűnik. Akárcsak Gance *Napóleonjának* részletében, itt is fokozatos gyorsulást érzékelünk, bár ennek üteme lassabb, egyenletesebb, és végül nem érzük el azt a képsűrűséget, amit a másik film esetében tapasztaltunk. Az utolsó kép előtt ugyanakkor itt is annyira felgyorsul a montázs, hogy képtelenné válunk értelmezni azt, amit látunk. [23]

Vertov filmje – hűen addigi stratégiájához, hogy minden megoldását elmagyarázza a nézőnek – a montázs gyorsulásához is fogódzókat kínál. Az egyik jelenetben azt látjuk, hogy egy épület képe önmagára hajlik, magába fordul: az *Ember a felvevőgéppel* ezzel megmutatja, hogy a film képes meghajlítani a teret. Közvetlenül ezután egy óra ingájának mozgását látjuk, mely a montázs során egyre gyorsabbá válik. Vertov itt azt mutatja meg (nem először), hogy a film az időt is képes meghajlítani: meg tudja változtatni irányát és sebességét. Az óra ingájának egyre gyorsuló mozgása nem pusztán a modernitással gyorsuló világot ünnepli. Arra mutat rá, hogy a filmnek hatalmában áll felgyorsítani az időt, ez a hatalom azonban nem pusztán az alkotóké, hanem mindenkié, akik a forradalom eszméjéhez hűen most részt vesznek a valóság átformálásában.

David Tomas találóan foglalja össze: az *Ember a felvevőgéppel* pedagógiai célja, hogy „perceptuálisan előidézze a tudat forradalmi átalakulását”.^[24] A film záróképén maga a *filmszem* jelenik meg, Vertov elméleti munkásságának talán legfontosabb fogalma, mely a látás új, objektív/mechanikus és kollektív minőségét képviseli.^[25] A filmszem hozza majd létre „minden nemzet és minden ország proletariátusa között” a „vizuális [...] osztálykapcsolatot”,^[26] a fogalom tehát nem pusztán az ábrázolás egy módját jelöli, hanem olyan esztétikai formát, mely közösséget formál nézőiből.^[27]

Vertov is azt akarja elérni, hogy a közönség szereplővé váljon, és hogy aztán „elsöpörje a képfolyam”, ahogy azt a *Napóleon* esetében is láthattuk. Paul Cuff szerint Gance filmjének korábban elemzett jelenete „lehetőséget ad a nézőnek, hogy rövidlátó individualizmusát panoptikus univerzalizmusra cserélje”.^[28] Ez a szándék az *Ember a felvevőgéppel* zárószekvenciájának esetében is felismerhető. A két részlet közötti szoros kapcsolat már ennyiből is egyértelmű lehet, de a montázsszekvenciák működése egy további fogalom bevezetésével érthető meg igazán. A részletek logikáját ugyanis nem pusztán a fenséges tapasztalata, a részvételiség viszonyrendszere és az egyetemesség horizontja, hanem a testvériség fogalma szervezi.

A testvériség montázsa

Alain Badiou *A század* című kötetében azt állítja, hogy olyan korban élünk, amikor a testvériség koncepciója szinte teljesen feledésbe merült. Mint írja, ma mindenütt azt halljuk, hogy a francia forradalom három nagy fogalma, a szabadság–egyenlőség–testvériség közül egyedül – a korlátozott értelemben felfogott – szabadság a fontos, miközben az egyenlőséget utópikus gondolatnak minősítik, a testvériségről pedig azt tartják, hogy zsarnoksághoz vezet.^[29]

Badiou szerint a század, mely végül „megfeneklett [...] a versengő individualizmusok zátonyán”,^[30] hajdanán mindennél jobban vágyott a testvériségre, melyet a valóság megélésének módjaként értelmezett. A testvériségben meghaladjuk az *én*t a közösen létrehozott *mi* érdekében, vagyis azt fogadjuk el, hogy „a végtelen »mi« uralkodik az individuum végessége felett”.^[31] A testvériség az *én* és a *mi* közötti különbség felszámolódása azáltal, hogy az *én* ezt az együtt konstruált *mit* a saját lényegeként éli meg.^[32] Mindez az *én* felszámolódását, feloldódását is magával vonja:^[33] utóbbit fejezi ki a *Napóleon* és az *Ember a felvevőgéppel* végén kibontakozó „a nézőt elsöpörő képfolyam”, mely a befogadót megtartja a közösségiség tapasztalatában, de megfosztja szilárd individuális perspektívájától.

Bagi Zsolt összefoglalásában Badiou kötete – különös tekintettel annak „Anabázis” fejezetére – „egy új egység, a sokaságban semmiféle eredeti módon meg nem lévő egység létrehozatalának politikafilozófiája”.^[34] *A század* épp ezért a testvériség létrehozásának kitettségét és bizonytalanságát is hangsúlyozza, és arra is kitér, hogy a testvériséget csak alkalmilag, egy-egy pillanat erejéig lehet megtapasztalni. Badiou szerint az alapvetően diszkontinuus testvériségtapasztalat folyamatos fenntartására irányuló törekvés félrevezető fikciók termeléséhez

és önámításhoz vezet. Ahogy írja, „[v]alójában csak »testvériség-pillanatok« léteznek”,^[35] a testvériség megélésének szinguláris, eseményyszerű tapasztalatai. Úgy gondolom, Abel Gance és Dziga Vertov egyaránt felismerte a testvériség megtapasztalhatóságának ezt a sajátos időbeliségét, és bele is építették ezt filmjeik poétikájába. Az általam vizsgált két részlet egyaránt egy-egy *testvériségpillanat* filmes megformálására tett kísérlet. Azokkal a korabeli filmekkel szemben, melyek a testvériség tapasztalatát kitartva (és épp ezért némiképp idealizálva) ábrázolják, mint például Eisenstein *Októbere* (1927), ezek a jelenetek mintha pont e tapasztalat pillanatszerűségére irányítanák a figyelmet.^[36]

Noha Abel Gance és Dziga Vertov számtalan tekintetben radikálisan különböző rendezők, a *Napóleon* és az *Ember a felvevőgéppel* vizsgált jelenetei esetében stratégiáik feltűnően hasonlóvá válnak egymáshoz. Egyszerre beszélhetünk tematikus és formanyelvi hasonlóságról; ezek együttállása pedig korántsem esetleges. A filmekben olyan tömegeket látunk, melyek két eseményhez kötődnek: a nagy francia és a szovjet szocialista forradalomhoz. Mindkét film a mozikközönség számára megélhető tapasztalattá kívánja formálni, hogy ők is az ábrázolt közösséghez tartoznak. A *Napóleon* és az *Ember a felvevőgéppel* elemzett részei a film médiumának részvételvé tételére irányuló korai törekvések sajátos filmtörténeti példái.

A szekvenciák végén a gyorsítás nem csak arra szolgál, hogy a végtelenül kicsi és a végtelenül nagy összekapcsolásával a fenséges esztétikai tapasztalatában részesítse a nézőt. Az is a funkciója, hogy színre vigye az *én* és a *mi* közötti különbség felszámolódását, az *én* beleolvadását a *mi*-be. A *Napóleon* ban ez a forradalmárok portréinak, az *Ember a felvevőgéppel*-ben pedig a nézők portréinak, az alkotókat ábrázoló felvételeknek, valamint a közösen formált valóság képeinek egyetlen pontba sűrítésével valósul meg. A két részlet a testvériségben való összekapcsolódás tapasztalatának pillanatszerű túláradását fejezi ki és teszi átélhetővé. Összességében az „őrületig felfokozott” vagy „villámgyors” montázs, mely számtalan különböző funkcióval épült be a filmnyelvbe, itt a testvériség performatív megteremtésének formájává válik.

Jegyzetek

1. Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht irodalomról és művészetéről*. Ford. Sós Endre, Szabó István. Budapest, Kossuth, 1970. 233.
2. Badiou, Alain: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, Typotex, 2010. 193.
3. Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris, 2002. 11.
4. Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus, 2007. 118.
5. Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2018. 64–65.
6. Uo. 74.
7. Uo. Hogy a sokak által romantikusnak titulált Gance miképp kapcsolódott a fenséges esztétikájához, azt szemléletesen fejezi ki Ronald H. Blumer, aki szerint a 20. századi rendező a 19. században létezett és a 21. század nyelvén beszélt. Blumer, Ronald H.: *The Camera as Snowball – France 1918-1927*. *Cinema Journal*, 1970. 9.2. 31–39., 36.

8. Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen – Abel Gance’s Napoleon*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. 85.
9. Ezzel korabeli elgondolásokhoz is kapcsolódik. Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen*, 84.
10. Cuff, Paul: *Abel Gance and the End of Silent Cinema – Sounding out Utopia*. London, Palgrave Macmillan, 2016. 19.
11. Brownlow, Kevin: *Napoleon – Abel Gance’s Classic Film*. London, Photoplay, 2004. 44–45.; Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen*, 63.
12. King, Norman: *The Sound of Silents*. In *Silent Film*. Szerk. Abel, Richard. London, Athlone, 1999. 31–44., 40–41. Mindez a tanulmány későbbi belátásainak fényében az alapján is értelmezhető, amit Alain Badiou a *demonstrációról*, a „látható testvériségről” ír. Vö. Badiou, Alain: *A század*, 187–189.
13. Utóbbi kapcsán fontos megemlíteni, hogy Gance munkássága esetében általában is különösen fontos a zeneiség aspektusa: sokat emlegetett meghatározása szerint a mozi „a fény zenéje”. (Gance, Abel: *Le Cinéma, c’est la musique de la lumière. Comœdia*, 1923.03.26. 3742. URL: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalgancefr.htm>, letöltés ideje: 2023.03.03.) Ronald H. Blumer szerint a gance-i montázs is a zeneisége alapján azonosítható. Blumer, Ronald H.: *The Camera as Snowball*, 37.
14. King, Norman: *The Sound of Silents*, 41.
15. Hevesy Iván: Abel Gance: Napoleon. *Nyugat*, 1928. 2. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00435/13615.htm> (Letöltés ideje: 2023.03.03.).
16. Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen*, 90.
17. Vö.: Vuillermoz, Émile: Napoléon. In *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*. Szerk. Abel, Richard. 1. kötet: 1907–1929. Princeton, Princeton University Press, 1988. 401–403.
18. Gance, Abel: My Napoleon. In *French Film Theory and Criticism*, 400–401., 400.
19. Sorrendben: Sisif, Elie és Napoléon.
20. A tömeg filmes megjelenítésének két korabeli koncepciójáról lásd: Füzi Izabella: Face or Ornament of the Masses? Balázs with Kracauer. In *Wissen – Vermittlung – Moderne*. Szerk. Lőrinc Csongor. Köln, Böhlau Verlag, 2015. 365–389.
21. Fontos megjegyezni, hogy a film kapcsán a részvételiség fogalmát manapság elsősorban a létrehozás körülményei felől közelítik meg. (Ehhez lásd: Müllner András: Bevezető a *Replika* Részvételi film című tematikus blokkjához. *Replika*, 2022. 124. 7–17.) Vertov esetében filmjei létrehozásának körülményei is érdekesek; sőt a rendező úgy véli, hogy a film pedagógiai szempontból nem pusztán a nézőkre, de az alkotókra is hat (vö.: Tomas, David: *Vertov, Snow, Farocki*, 16.). Ettől függetlenül ez esetben a részvételiségre inkább abban az értelemben utalok, ahogyan azt Jacques Rancière tárgyalja *A felszabadult néző* című kötetének első fejezetében. (Vö. Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok, 2011. 7–20.) A részvételiség itt érvényesülő minőségét tekintve kulcsfontosságú, hogy a mozgókép történetének ebben a korszakában a filmnézés kollektív élménye és a befogadás szituációjának „itt és mostja” mennyire meghatározó. Füzi Izabella: Néző és közönség – Moztörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
22. Az *Ember a felvevőgéppel* című filmet alaposabban is elemeztem a fenti szempontok szerint az alábbi írásomban: András Csaba: Az emancipáció öröme. *A szem*, 2019.02.13. URL: <https://aszem.info/2019/02/az-emancipacio-orome-ember-a-felvevogeppel/>.
23. A film snittjeinek hosszát bemutató ábrázolások nyomán azt mondhatjuk, hogy az *Ember a felvevőgéppel*-ben – a különböző jellegű részek hullámvázát is figyelembe véve – végig fokozatosan csökken a

- beállítások hossza, és ezzel mintha a teljes film ezt a finálét készítené elő. (Vö. Heftberg, Adelheid: *Digital Humanities and Film Studies – Visualising Dziga Vertov's Work*. München, Springer, 2016. 151.) Michael Nyman 2002-es filmzenéje remekül ráérez a zárlat fontosságára, és a ritmusával nagyban hozzájárul a szövegemben bemutatott értelmezési lehetőség azonosíthatóságához.
24. Tomas, David: *Vertov, Snow, Farocki – Machine Vision and the Posthuman*. New York/London/New Delhi/Sydney, Bloomsbury, 2013. 16.
 25. Ehhez lásd: Vertov, Dziga: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József és Misley Pál. Magyar Budapest, Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. 26–30., 54–55., 71–73.
 26. Uo. 73.
 27. Ehhez a kérdéshez lásd még: Steyerl, Hito: A silány kép védelmében. *Új szem*, 2023.02.17. URL: <https://ujszem.org/2023/02/17/silany-kep-vedelmeben/> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
 28. Cuff, Paul: *Abel Gance and the End of Silent Cinema*, 19.
 29. Badiou, Alain: *A század*, 178.
 30. Uo. 161.
 31. Uo. 178.
 32. Uo. 160. Badiou értelmezésében az erre épülő kapcsolatot fejezi ki az *elvtárs* szó is: mint írja, „az én elvtársam az az ember, aki hozzám hasonlóan csak annyiban szubjektum, amennyiben része annak az igazságfolyamatnak, amely feljogosítja rá, hogy »mi«-t mondjon.” Uo. 178.
 33. Vö.: „Az individuum, őszintén szólva, semmi. A szubjektum az az új ember, aki az ön-hiány pontján lép fel. Az individuum tehát, lényege szerint, az a semmi, amelynek fel kell oldódnia egy mi-szubjektumban.” Uo. 177.
 34. Bagi Zsolt: A tett testvérisége. *Jelenkor*, 2010. 53.12. 1361–1366., 1366.
 35. Badiou, Alain: *A század*, 191.
 36. A reprezentáció és a képvisolet logikájával erősen kritikus Alain Badiou szerint „a testvériség nem reprezentálható”. (Badiou, Alain: *A század*, 191.) Úgy látom, hogy a *Napóleon* és az *Ember a felvevőgéppel* éppen ezen a problémán szeretnének túllépni, mikor a testvériséget nem *reprezentálják*, hanem *prezentálják* a befogadók számára.

Irodalomjegyzék

- András Csaba: Az emancipáció öröme. *A szem*, 2019.02.13. URL: <https://aszem.info/2019/02/az-emancipacio-orome-ember-a-felvevogeppel/> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
- Badiou, Alain: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Typotex, Budapest, 2010.
- Bagi Zsolt: A tett testvérisége. *Jelenkor*, 2010. 53.12. 1361–1366.
- Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Osiris, Budapest, 2002.
- Blumer, Ronald H.: The Camera as Snowball – France 1918-1927. *Cinema Journal* (1970), 9.2. 31–39.
<https://doi.org/10.2307/1225201>
- Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Palatinus, Budapest, 2007.
- Brecht, Bertolt.: *Bertolt Brecht irodalomról és művészetről*. Ford. Sós Endre, Szabó István. Kossuth,

- Budapest, 1970.
- Brownlow, Kevin: *Napoleon – Abel Gance's Classic Film*. Photoplay, London, 2004.
 - Cuff, Paul: *Abel Gance and the End of Silent Cinema – Sounding out Utopia*. Palgrave Macmillan, London, 2016.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-38818-2>
 - Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen – Abel Gance's Napoleon*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015.
<https://doi.org/10.1515/9789048524877>
 - Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2018.
 - Füzi Izabella: Face or Ornament of the Masses? Balázs with Kracauer. In *Wissen – Vermittlung – Moderne*. Szerk. Lőrinc Csongor. Köln, Böhlau Verlag, 2015. 365–389.
<https://doi.org/10.7788/9783412218980-017>
 - Füzi Izabella: Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.6>
 - Gance, Abel: Le Cinéma, c'est la musique de la lumière. *Comœdia*, 1923.03.26., 3742. URL: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalgancefr.htm> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
 - Gance, Abel: My Napoleon. In *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*. Szerk. Abel, Richard. 1. kötet: 1907–1929. Princeton University Press, Princeton, 1988. 400–401.
<https://doi.org/10.1515/9781400835485>
 - Heftberg, Adelheid: *Digital Humanities and Film Studies – Visualising Dziga Vertov's Work*. Springer, München, 2016.
 - Hevesy Iván: Abel Gance: Napoleon. *Nyugat*, 1928. 2. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00435/13615.htm> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
 - King, Norman: *The Sound of Silents*. In *Silent Film*. Szerk. Abel, Richard. Athlone, London, 1999. 31–44.
 - Müllner András: Bevezető a Replika Részvételi film című tematikus blokkjához. *Replika*, 2022. 124. 7–17. URL: <https://www.replika.hu/replika/124> (Letöltés ideje: 2023.04.15.)
<https://doi.org/10.32564/124.1>
 - Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011.
 - Steyerl, Hito: A silány kép védelmében. Ford. András Csaba. *Új szem*, 2023.02.17. URL: <https://ujszem.org/2023/02/17/silany-kep-vedelmeben/> (Letöltés ideje: 2023.03.03.)
 - Tomas, David: *Vertov, Snow, Farocki – Machine Vision and the Posthuman*. Bloomsbury, New York/London/New Delhi/Sydney, 2013.
<https://doi.org/10.5040/9781628929157>
 - Vertov, Dziga: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József és Misley Pál. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1973.
 - Vuillermoz, Émile: Napoléon. In *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*. Szerk. Abel, Richard. 1. kötet: 1907–1929. Princeton University Press, Princeton, 1988. 401–403.

Filmográfia

- *A horror filozófiája* (Lichter Péter, Máté Bori, 2020)
- *Ember a felvevőgéppel* (Dziga Vertov, 1929)
- *Napóleon* (Abel Gance, 1927)
- *Október* (Szergej Mihajlovics Eisenstein, 1927)
- *Pályamunkások* (Gaál István, 1957)
- *Száguldó kerék* (Abel Gance, 1923)

© Apertúra, 2023. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tavasz/andras-a-testveriseg-montazsa-az-en-es-a-mi-egyenertekusegenek-filmnyelvi-megteremtese-abel-gance-napoleon-1927-es-dziga-vertov-ember-a-felvevogeppel-1929-cimu-filmje/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.2>

