

Bárdos Judit

Irónia és pátosz Eisenstein Októberében

„Szinte mindenütt egyenletesen magas színvonalú, ám óhatatlanul darabokra töredezett mű, hiszen egyszerre kellett a rekonstruált híradó és a jelképes győzelmi ditirambus műfajának is megfelelnie. Mozzanatai közül kiváltképp mitologikus szerkesztésű a *Téli Palota ostroma: a bóbiskoló vének Ideiglenes Kormányának székhelye*, a perverz nőkatonák által védett erőd *Kerenszkij imájában* és a rákövetkező istenkép-sorozatban a *Pokol Erődjévé, Dis palotájává* változik, melynek ura és lakója nem egyéb, mint a forradalom és az emberiség fő ellensége, a bálványok sorozatában megjelenített isten. Az elemekült *Kerenszkij* és a megbuktatott kormány csupán e legfőbb zsarnok szolgálói.”¹

Ma, a rendszerváltás után, további évtizedek elteltével a „rekonstruált híradó”-jelleg elhalványult. Eisenstein, Pudovkin, Dovzszenko, Vertov némafilmjeiben inkább a stilizációt, a gondolkodás, a montázs módszer és a vizuális eszközök hasonlóságát érzékeljük, mint az őket megihlető történelmi események azonosságát. Ma jobban érvényesül Eisenstein történelemszemléletének iróniája, viszont kevésbé hat ránk pátosza.

Természetesen mindkettő jelen van minden filmjében. Többnyire az új világ ábrázolását kíséri pátosz, például a *Patyomkin páncélosban* (1925) a fedélzetre felvont zászlót és a felágaskodó oroszok képsorát, a *Régi és újban* (eredeti címe: *Fővonal* 1926–29) a tejszeparátor üzembe helyezését (bár ez utóbbiba keverednek komikus elemek is, gondoljunk a kolhoz bikájának megtermékenyítő hatását jelző képre), a régiét pedig irónia. Mint például a katonarvos cvikkerének pars pro toto-ja a *Patyomkin páncélosban*. A felnagyítás, a szokatlanul alacsony gépállás és a ferde szemszög ironikus-sá teszi például a *Régi és újban* a hűsölő kulák hájas nyakának, a mellette lévő hatalmas söröskorsónak és felesége rengő tokájának ábrázolását, házuk ajtajának agyondíszítettségét, egy másik jelenetben pedig hasonló vizuális eszközök teszik nevetségessé és egyben félelmetessé a régi világban kialakult, ám az új szovjet rendszerben is tovább élő, viruló bürokráciát (a hatalmas írógép és a mögötte tornyosuló titkárnő). Ezeket a képsorokat a segítséget, illetve engedélyt, aláírást kérő parasztok szubjektív szemszögéből is látjuk, mégsem csak félelmetes, hanem egyúttal komikus hatást is keltenek. Az ebben a filmben gyakori montázst szokták emocionálisnak nevezni.

¹ SZÖRÉNYI László, *Mitikus szerkezetek ismétlődései Eisenstein filmjeiben = Ismétlődés a művészetben*, szerk. Horváth Iván, Veres András, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 181–182.

A *Sztrájkra* (1924) jellemzőt attrakciónak, másutt asszociációs montázsnek.²

Az *Októberben* (1927) is a régi világ ábrázolásában dominál az ironia: utalások Napóleonra, a vallásra, a restaurációra, a mensevikek szólamainak ürességére (hárfával és balalajkával váltakozó képük), és ez többnyire intellektuális montázzsal jár. Ezeknek az elemzésére tesztek kísérletet az alábbiakban. Ám ebben a filmben is van pátosz. Nem lehet nem patetikusnak nevezni a felnyitott híd szuggesztív képét, melyen lassan, méltóságteljesen emelkedik a magasba két áldozat holtteste: egy szőke, hosszú hajú nőé és egy lóé. A bolsevik forradalom győzelmének pillanatát az óra-montázs teszi patetikus-sá: a különböző helyi időket mutató órák egyre gyorsuló ütemben forognak a petrográdi időt mutató óra körül – történelmi pillanat ez. Ám itt is van komikus mozzanat: a Dumában (azaz a parlamentben) egy idős parasztbácsi szunyókál. A győzelem hírére, a tapsra felébred, ő is tapsolni kezd. Ma evokatívabb erejűek az ironikus részletek, mint a patetikusak.

Eisensteint a húszas évek második felében az foglalkoztatta, hogyan lehet a némafilmben egyre magasabb absztrakciós szintig eljutni, a látvánnyal fogalmakat felidézni a nézőben. Hogyan? Intellektuális montázzsal.³ Ezzel kísérletezett az *Októberben* (1927), elméleti szinten pedig a róla írt analíziseiben.⁴ Az intellektuális montázs leghíresebb példája az istenek képsora az *Októberben*. A különböző vallások szimbólumainak (pravoszláv székesegyház, muszlim mecset, távol-keleti szobor, pogány bálványok montázs) a teoretikus–rendező utólagos értelmezése szerint a vallás elvont fogalmát képes felidézni a nézőben. Egy rendező saját elemzését műveiről nem szokás kritika nélkül elfogadni, de Eisenstein esetében figyelmen kívül hagyni sem lehet őket. Rendkívül tudatos művész volt, és teoretikusként is a legjelentősebbek egyike. Hozzá kell tennem: nem biztos, hogy a néző eljut az általánosításnak, az absztrakciónak erre a szintjére, a vallás fogalmának felidezéséig, és az sem, hogy a vizuális elemekből összetevődő képzetet összekapcsolja szavakkal. Ezek az egyéni különbségek teremtenek értelmezési szabadságot a befogadó számára – egy bizonyos mozgástéren belül. E szabadság fontosságát Eisenstein, tevékenységének első két-három évét kivéve, később mindig hangsúlyozta, például amikor a képzetalkotás, a szenzuális gondolkodás, a belső beszéd, a színészi és a rendezői alkotómunka sajátosságait elemezte.⁵

² Lásd erről: BÁRDOS Judit, *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig*, Metropolis, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 1998/3, ősz, 64–76.

³ Lásd erről: BÁRDOS Judit, *Eisenstein – Művészet és elmélet*, = Sz. M. EISENSTEIN, *Válogatott tanulmányok*, vál., szerk., előszó BÁRDOS Judit, ford. BERKES Ildikó, Bp., Áron Kiadó, 1998, 7–31.

⁴ Különösen „A mi Októberünk”, a „Perspektívák” és „A filmforma dialektikus megközelítése” című írásokban, Sz. M. EISENSTEIN, *i. m.*

⁵ Legfontosabb tanulmánya erről: „Montázs 1938”. A belső beszédről lásd: BÁRDOS Judit, *A belső monológ a filmben – Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel* = *Dombormű*, szerk. BÁRDOS Judit, Bp. Liget Műhely Alapítvány, 2001, 145-161.

Eisenstein művészi programként úgy határozta meg az Isten-képsort, hogy ezzel a vallás elvont fogalmának felidézésére törekedett. Ugyanakkor önéletrajzi feljegyzéseiben megemlíti, hogy a képsort alapvetően vizuális élmény inspirálta.

„Akárhogy is, hasonló láncolatot alkotok szorosan összefüggő láncszemekből, közvetlenül vizuális eszközökkel. A giljak bálvány durva faragású farönkjét az istenség legpazarabb ábrázolása követi, amelyre számos példát találhattam a szentpétervári barokk szobrok között. Az utóbbi kép az előbbivel szinte plasztikusan összetapadt. Körben aranyugarak meredtek ki a barokk Krisztusból, ezért körvonalában csaknem egybeesett az őt követő sokkezű indiai istenszoborral. Az istenség szörnyű ábrázata áttűnéssel egy másik indiai arccá változott, amely körvonalában a Kamenoosztrovszkij sugárúti mecset kupolájára emlékeztetett. A kupola formája egybeesett Amateraszu japán istennő maszkjának alakjával (a legenda szerint ő a keleti színház ősanja). Őt a nipponi Olümposz egyik kisebb istenségének gonosz csőre váltotta föl. Ez már színében és formájában az Afrikából származó néger (joruba) istenmaszkkal vágott egybe. Innen pedig az utolsó giljak tuskóig már csak két ugrás maradt, közte valami eszkimó sámánistenség tehetetlenül himbálódzó famancsokkal.”⁶

Ezen a ponton nem mulaszthatjuk el megjegyezni, hogy bár Eisenstein teoretikus elkötelezettségű, tudatos művész volt s rendkívül izgatta az elvont fogalmak kifejezésének és megjelenítésének lehetősége, elsősorban mégis csak művész volt, aki a vizuális logika elvei szerint gondolkodott, és képi elemekből alkotta meg a maga formavilágát. Az Isten-képsor az Októberben konkrét történelmi utalásokat is tartalmaz Kerenszkij vallásosságára, a kaukázusi Vad Hadosztályra, egy „muzulmán keresztes hadjárat” külsőségeire – egy sor olyan dologra, ami a kortársak számára még sokatmondó volt. Az ilyen asszociációs bázis idővel kimerül. Nyilván másképpen hatott ez a film az akkori szovjetunióbeli nézőre, aki felismerte a szereplőket, s akinek a számára mindezek ismert események voltak, és persze másképpen hatott a korabeli nyugati nézőre, és megint másképpen a maira, aki ezeket az utalásokat nem érti. Függetlenül a történelmi és az egyéni különbségektől, attól, hogy a korabeli és a mai néző mit, mennyit ért meg mindebből, hogyan értelmezi a látottakat, az elemzés során azt kell figyelembe vennünk, hogy ez a képsor hogyan illeszkedik „grammatikailag” a filmbe.

A filmben feltűnően sok a felfelé és a lefelé irányuló mozgás. Az Isten-képsor a meghatározó a filmben? Vajon abban az összefüggésben kell-e (lehet-e?) ezt értelmeznünk, amelyik Northrop Frye könyve⁷ alapján közismert? A teremtmítoszok, a Biblia (Jákob lajtorjája) és a vallások világképéhez hasonlóan:

⁶Sz. M. EISENSTEIN, *Premier plánban*, ford. SIMÁNDI Júlia, Bp., Európa Könyvkiadó, 1979, 325–326.

⁷Northrop FRYE, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa Könyvkiadó, 1997.

a Fent és a Lent, a Menny és a Pokol, a felszállás és az alámerülés, axis mundi? Úgy gondolom, Eisenstein ironikus történelem-szemlélete inkább a hatalom természetét láttatja az örökös fel-le mozgásban.

Alulról mutatja a kamera III. Sándor cár szobrát. Nagyon nagy, szokatlanul ferde szemszögből mutatja. Hosszan elidőz a részleteken: mindkét lábön külön-külön, a feliraton, a szobor kezeiben lévő országalmán és jogaron, az alapzaton lévő sas-szobrokon és végül a hatalmas fejen. Létrát támasztanak a szoborhoz: a létrán függő felfelé igyekvő egy-egy ember nagyon kicsi a szoborhoz képest. Kötelet tekernek az egyik lábára, majd a másikra, majd egy ember fölülről, a fejéről a nyakára. Az ő szemszögükből, felülről, a szoborról nézve a tömegből csak a felfelé szegezett fegyverek, a felemelt kaszák látszanak. Lassan sikerül lerántani a szobrot talapzatáról. Lerepül az egyik lába, a másik lába, a feje, a teste – azaz vége a cárizmusnak. 1917 februárja, az Ideiglenes Kormány megszerezte a hatalmat.

Katonák a fronton, kenyérért álló sorok, újra növekvő elégedetlenség, tüntetés, az áprilisi fordulat. Ezután következik a felnyitott híd jelenete. A katonák beelönek a tömegbe. A hídon menekülő emberek, egy lovas kocsi megtorpan. A kamera körbepásztázza a híd lábát a parton, a tartószerkezetet, majd furcsa szögből, alsó gépállásból mutatja a híd másik szárnyának lassú emelkedését. Sok rövid snitt: a híd lába felől a másik szárny emelkedése, az emelkedő szárnyról a part lesüllyedése, a vízszintes sík megdől, ferde lesz. A kamera hátulról követ egy nőt, majd a lovat. A hídszárny lassan emelkedik felfelé. Sok élettelen test között a nőé is a hídon hever, hosszú, szőke haja lelóg a hídról. A kocsi fent marad a hídon, a ló csúszik lefelé. A következő képen alulról, a víz felől látjuk, amint a fehér ló élettelen teste lóg lefelé (nagyon festői beállítás). Majd alulról látunk egy, a parton lévő, egyiptomi stílusú, szfinxszerű szobrot, majd a szobor látószögéből a híd másik szárnyának fel-emelkedését is. Az időtlenség perspektívája kicsit „megemeli”, stilizálja a látványt. Csak ezután látjuk nagytotálban a felnyíló híd egészét. Napfény csillan meg a híd lábán. Egy férfi holtteste lóg lefelé. A partról, fölülről lefelé, a vízbe szórják az újságokat (a Pravdákat).

A következő jelenetben Kerenszkij megy felfelé a palota lépcsőin. Az ismert napóleoni tartásban, az ismert napóleoni kézmozdulattal megy felfelé a lépcsőn. Ezt újra meg újra látjuk, alulról fényképezve. Újra meg újra elindul fölfelé. De soha nem ér fel. Az iróniát fokozza az ismétlés és a feliratok, melyek egy-egy tisztségét sorolják fel: „a hadügyminiszter”, amint megy fölfelé, „a tengerészeti erők főparancsnoka”, amint újra csak megy felfelé. A fölfelé tett út nem istenhez vezet, hanem a hatalomhoz, pontosabban a hatalom birtoklásának élvezetéhez. Ezt támasztja alá a Napóleon-szobros jelenet is: látunk egy Napóleon-szobrot, majd Kerenszkijt, amint napóleoni testtartásban feszít. Júliusban bekövetkezik a Kornyilov-puccs. Ekkor már ketten állnak egymással szemben, Kerenszkij és Kornyilov, két kicsi Napóleon, majd két

kicsi, fából készült szobor, „tehetetlenül himbálózó famancsokkal”.

Kornyilov támad: „Isten és a Haza nevében”. Ekkor látjuk a különböző vallások jelképeit, templomokat, szobrokat, bálványokat, („Isten”), majd rengeteg György-keresztet, első világháborús kitüntetést („Haza”). Nemcsak a vallás elvont fogalmáról van szó, hiszen a szóban forgó részlet egy, a történeti kontextusra utaló montázs-képsor része. A régi rend restaurációjára tett kísérlet történt. A film elején nagyon lassan ledöntött, a cárt ábrázoló szobor most nagyon gyorsan visszakerül a helyére. Először az egyik lába, majd a másik, majd a teste, majd feje repül vissza, alulról fölfelé, majd az országalma és a jogar, majd még a sas is a talapzatra. Ugyanazok a képek, fordított sorrendben. Ami a történelemben másodszor fordul elő, az gyakran komikus... Ez a visszarepülés is montírozva van az Isten-képsor részleteivel. A pápa megint felemeli a keresztet, megint megáldja a hatalom képviselőjét. Kornyilov alulról jön be a képbe, lovon. Napóleon lovas szobra ugyanabból a szögből. Azt is oldalról, alsó gépállásból látjuk, amint tank közelít. A Petrográd felé közeledő tankok fenyegetik Kerenszkij hatalmát. Kerenszkij félelmében felülről az ágyra dobja magát, fejét gyerekként a párnába fúrja (ezt felső gépállásból látjuk).

Amikor munkások, vöröskatonák kelnek a város védelmére, akkor őket nem ennyire szokatlan szemszögből láttatja a kamera, hanem a gyakori, a szemmagasságnál csak kicsit alacsonyabb perspektívából. Megint felnyitnak egy hidat, de ezt most nem részletezi a filmnarráció.

Október. Megkezdődik a Téli Palota ostroma. Párhuzamos montázs, késleltetve, nagy feszültséget keltve mutatja az ostromra készülést. Először emberek nélkül látjuk kívülről a palotára szegezett fegyvereket, és a palota különböző szintjeit: a borospincét, az istállót, a cári család tagjainak lakosztályait. Mindenütt sok-sok tárgy. Sok szobor, műtárgy, csecse-becse. Az egyik teremben nagyon sok György-kereszt. Stukkók, csillárok, alulról fényképezve. Lassan emberek népesítik be a palotát. Ebben a jelenetben újra sok ironikus mozzanatot látunk. Gyülekeznek, tanácskoznak az eszerek és a mensevikek (balalajka, hárfa). A katonanők is készülődnek, öltözködnek, fésülködnek, szépítkeznek. Egyikük a cár billiárdasztalán üldögélve kapcáját igazgatja. Csodálkozva nézegetik a cárné hálószobájának bútorait, a bidét. Egyikük elnyílt szájjal, vágyakozva csodálja Rodin *A csók* című szobrát. A vörösök elfoglalják a Téli Palotát. Eldördülnek az eddig alulról mutatott fegyverek, a katonák bejutnak a palotába, fölmennek a lépcsőn. Minden szinten folyik az ostrom.

Ettől kezdve lefelé irányuló mozgások vannak. A pincében, a hordókból ömlik a bor a padlóra, a lépcsőkön lefelé özönlik a tömeg. Majd a parlamentben bejelentik a hatalomátvételt, a bolsevik forradalom győzelmét. Lenin felmegy az emelvényre. A küldöttek felállnak, felnéznek rá, tapsolnak. A szunyókáló bácsi felriad, ő is fölpattan. Az órák montázsa. Felgyullad az utcai lámpák fénye.

Szörényi László Eisenstein filmjeit elemezve abból indul ki, hogy ha a mítosz egy bizonyos szempontból vizsgálva, a mű egészének szerveződési elvét jelenti,

