

Bárdos Judit

## Irónia és történelem Eisenstein Októberében

„Szinte mindenütt egyenletesen magas színvonalú, ám óhatatlanul darabokra töredeztetett 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 elmenekült Kerenszkij és a megbuktatott kormány csupán e legfőbb zsarnok szolgái.” (SZÖRÉNYI 1980)

A rendszerváltást követően, további évtizedek elteltével a film interpretációját illetően hangsúlyeltolódás figyelhető meg: a „rekonstruált híradó”-jelleg elhalványult. Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko, Vertov némafilmjeiben inkább a stilizációt, a gondolkodás, a montázsmódszer és a vizuális eszközök hasonlóságát érzékeljük, mint az őket meghihető történelmi események azonosságát. Ma jobban érvényesül Eisenstein történelemszemléletének iróniája, pátosza azonban kevésbé hat ránk.

Irónia és pátosz természetesen együttesen van jelen Eisenstein minden filmjében. Többnyire az új világ ábrázolását kíséri pátosz, például a *Patyomkin-páncélosban* (1925) a fedélzetre felvont zászló és a felágaskodó oroszlánok képsorát, a *Régi és újban* (1926–29) a tejszeparátor üzembe helyezését (bár ez utóbbiba keverednek komikus elemek is, gondoljunk a kolhoz bikájának megtermékenyítő hatását jelző képre). A régi világ ábrázolását inkább irónia szövi át, mint például a katonaoorvos cvikkerének pars pro toto-ja a *Patyomkin-páncélosban*. A felnagyítás, a szokatlanul alacsony gépállás és a ferde szemszög ironikussá teszi például 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, de az új szovjet rendszerben is tovább élő, viruló bürokráciát (a hatalmas írógép, 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 emocionális montázsnak nevezik. A *Sztrájkra* (1924) jellemzőt attrakciónak, másutt asszociációs montázsnak stb. (BÁRDOS 1998)

Az *Októberben* (1927) szintén a régi világ ábrázolásában dominál az irónia: utalások Napóleonra, a vallásra, a restaurációra, a mensevikek szólmainak ürességére (hárfával és balalajkával váltakozó képük), és ez többnyire intellektuális montázssal jár. Ezeknek az elemzésére tesztek kísérletet az alábbiakban.

Ebben a filmben is van pátosz. Nem lehet nem patetikusnak nevezni a felnyitott híd szuggesztív képét, melyen lassan, méltósággteljesen emelkedik a magasba két áldozat

holtteste: egy szőke, hosszú hajú nő és egy lóé. A bolsevik forradalom győzelmének pillanatát az óra-montázs teszi patetikussá: a különböző helyi időket mutató órák egyre gyorsuló ütemben forognak a petrográdi időt mutató óra körül, jelezvén: történelmi pillanat ez. Az itt is jelen lévő komikus mozzanat: a Dumában egy idős paraszt bácsi 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, hogy hogyan lehet a némafilmben egyre magasabb absztrakciós szintig eljutni, a látvánnyal fogalmakat felidézni a nézőben. Hogyan? Intellektuális montázzsal. (BÁRDOS 1998) Ezzel kísérletezett az *Októberben* (1927), elméleti megfogalmazásával pedig az *Októberről* írott analíziseiben (EISENSTEIN 1998). Az intellektuális montázs leghíresebb példája az istenek képsora az *Októberben*. A különböző vallások szimbólumainak (pravoszláv székesegyház, mohamedán mecset, távol-keleti szobor, pogány bálványok) montázsa 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. 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 felidézéséig, és az sem nyilvánvaló, 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, mindig hangsúlyozta, például amikor a képzetalkotás, a szenzuális gondolkodás, a belső beszéd, a színészi és a rendezői alkotómunka sajátosságait elemezte.<sup>1</sup>

Eisenstein művészi programként úgy határozta meg az Isten-képsort, hogy ezzel a vallás elvont fogalmának felidezésére törekszik. 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 körvonaláiban csaknem egybeesett az őt követő sok kezű 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 ősanyja). Őt már 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.” (EISENSTEIN 1979)

Ezen a ponton nem mulaszthatjuk el megjegyezni, hogy bár Eisenstein teoretikus elkötelezettségű, tudatos művész volt, s izgatva az elvont fogalmak kifejezésének és megjelenítésének lehetősége, elsősorban mégiscsak művész volt, aki a vizuális logika elvei szerint gondolkodott, és képi elemekből alkotta meg a maga formavilágát.

<sup>1</sup> Legfontosabb tanulmánya erről: Montázs 1938 (BÁRDOS 2001).

Az Isten-képsor az *Októberben* konkrét történelmi utalásokat is tartalmaz Kerenszkij vallásosságára, a kaukázusi Vad Hadosztályra, egy „mohamedán kereszties hadjárat” külsőségeire, egy sor olyan dologra, amelyek a kortársak számára még sokatmondóak voltak. 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.

Az *Októberben* 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, amely Northrop Frye könyve (FRYE 1997) alapján közismert? A teremtés-mítoszok, a Biblia (Jákob lajtorjája) és a vallások világképéhez hasonlóan: a Fent és a Lent, a Menny és a Pokol, a felszállás és az alámerülés, axis mundi? Úgy gondolom, Eisenstein ironikus történelemszemlélete inkább a hatalom természetét látatja az örökös felfelé, majd lefelé irányuló mozgásban.

Alulról mutatja a kamera III. Sándor cár szobrát; nagyon nagyok, szokatlanul ferde szemszögéből látatja. Hosszan elidőz a részleteken: mindkét lábon külön-külön, a feliraton, a szobor kezeiben lévő orszálgalmán és a jogaron, az alapzaton elhelyezkedő sas szobrokon, végül a hatalmas fejen. Létrát támasztanak a szoborhoz: a létrán függően felfelé igyekvő egy-egy ember nagyon kicsi a szoborhoz képest. Kötelet tekernek az egyik lábára, majd a másikra, majd egy ember fölülről, a fejről a nyakára. Az ő szemszögükből, felülről, a szoborról nézve a tömegből csak a felfelé szegezett fegyverek, a felemelt kaszák látszanak. Nehezen sikerül lerántani a szobrot a talapatáról. Lerepül az egyik lába, a másik lába, a feje, a teste – vége a cárizmusnak. 1917 februárja, az Ideiglenes Kormány megszerezte a hatalmat.

A következő képsorokon katonák láthatók a fronton, kenyérért álló sorok: ismét növekvő elégedetlenség, tüntetés, az áprilisi fordulat. Ezután következik a felnyitott híd jele. A katonák belelőnek a tömegbe. A hídon menekülő emberek, egy lovas kocsi megtorpan. A kamera körbepásztazza a híd lábát a parton, a tartószerkezetet, majd furcsa szögéből, 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 nő 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 felállított egyiptomi stílusú, szfinxszerű szobrot, illetve a szobor látószögéből a híd másik szárnyának fel-emelkedését. 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... Vízbe szórják 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, amelyek egy-egy tisztségét sorolják fel: „a hadügyminiszter”, amint megy fölfelé, „a tengerészeti erők főparancsnoka”, amint

ismét csak megy felfelé. A fölfelé megtett 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”). Nem csak a vallás elvont fogalmáról van szó, hiszen a szóban forgó részlet egy, a történeti kontextusra utaló montázsképsor része. Kísérlet történt a régi rend restaurációjára. A film elején nagyon lassan ledöntött, a cárt ábrázoló szobor most nagyon gyorsan visszakerül a helyére. Először az egyik lába, majd a másik, a teste, végül a feje repül vissza, alulról fölfelé. Visszakerül a talapzatra az országalma, a jogar, még a sas is. 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 látható ugyanabból a szögéből. 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.

A város védelmére kelő munkásokat, vöröskatonákat nem ilyen szokatlan szemszögből láttatja a kamera, hanem a gyakori, a szemmagasságnál csak kicsit alacsonyabb perspektívából. Ismét felnyitnak egy hidat, de ezt most nem részletezi a filmnarráció.

Október. Megkezdődik a Téli Palota ostroma. A párhuzamos montázs késleltetve, nagy feszültséget keltve mutatja a készülődést az ostromra. 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, csecsebecse. Az egyik teremben nagyon sok György-kereszt. Stukkók, csillárok, alulról fényképezve.

Lassan emberek népesítik be a palotát. Ebben a jelenetben újra több ironikus mozzanatot látunk. Gyülekeznek, tanácskoznak az eszerek és a mensevikek (balalajka, hárfa). A katonanők is készülődnek, öltözködnek, fésülködnek, szépítkeznek. Egyikük a cár biliárdasztalán 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. A képsorokat lefelé irányuló mozgások uralják. 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 föl pattan. Az órák montázsa. Felgyullad az utcai lámpák fénye.

Szörényi László Eisenstein filmjeit elemezve abból indult ki, hogy ha a mítosz, egy bizonyos szempontból vizsgálva a mű egészének szerveződési elvét jelenti, akkor „az *Október* ugyan mítikus szimbólumokban igen gazdag, de csak egy epizódja értelmezhető mítoszként is” (SZÖRÉNYI 1980). Én is úgy gondolom, hogy az *Október* „Isten” képsora – bár az Isten és a vallás képzetkörében Eisenstein életművének leghí-

resebb jelenetéről van szó – nem mitikus szerkezetű, s nem mítoszként értelmezendő. A föl-le irányuló mozgások a hatalom ingatagságát jelzik, s inkább arra szolgálnak, hogy az egyházat mint a hatalmi harc résztvevőjét, az egyik oldal támogatóját mutassák be, mintsem arra, hogy a vallás elvont fogalmát fejazzék ki. Az intellektuális montázs kevésbé hat a mai nézőre, mint az az ironikus történelemszemlélet, amely ebben a képsorban is kifejezésre jut.

Nyilvánvaló, hogy itt nagy szerepet játszik a befogadás körülményeinek a megváltozása. Eisenstein képeiben „eredetileg” egyaránt jelen van a pátosz, a mitikus szerkezet és az irónia, de egy olyan világban, amelynek önértelmezését és a történelemhez való viszonyát is egyre inkább az ironikus beállítódás jellemzi<sup>2</sup> (RORTY 1989) az utóbbi aspektus kerül előtérbe.

#### IRODALOM

- BÁRDOS Judit 1998. Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig. *Metropolis* II./3. 1998 ősz, 64–76.
- BÁRDOS Judit 1998. Eisenstein – Művészet és elmélet (előszó). Eisenstein, Szergej M. *Válogatott tanulmányok*. Szerk.: Bárdos Judit. Budapest: Áron Kiadó. 7–31.
- BÁRDOS Judit 2001. A belső monológ a filmben – Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel. *Dombormű*. Szerk.: Bárdos Judit. Budapest: Liget Műhely Alapítvány. 145–161.
- EISENSTEIN, Szergej M. 1979. *Premier plánban* Ford.: Simándi Júlia. Budapest: Európa. 325–326.
- EISENSTEIN, SZERGEJ M. 1998. *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest: Áron Kiadó.
- FRYE, Northrop 1997. *Az Ige hatalma*. Ford.: Pásztor Péter. Budapest: Európa.
- RORTY, Richard 1989/1994. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press. Magyarul 1994. *Esetlegesség, irónia és Szolidaritás*. Pécs: Jelenkor.
- SZÖRÉNYI László 1980. Mitikus szerkezetek ismétlődései Eisenstein filmjeiben. Horváth Iván–Veres András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Budapest: Akadémiai. 181–182.
- WHITE, Hayden 1973. *Metahistory*. Baltimír–London: The Johns Hopkins University Press.

<sup>2</sup> Egy másik síkon ezzel van összefüggésben, hogy ma már az a gondolat is megfogalmazódhatott, hogy az irónia trópusa minden történetírói munkának elengedhetetlen komponense. (WHITE 1973)