

Bárdos Judit

### Irónia és történelem Eisenstein *Októberében*

Kierkegard szerint vannak korok, melyek pátoszt követelnek: elmélkedés helyett eredményt, igazság helyett meggyőződést, érzelmek helyett ömlengést. És vannak olyan korok is, amikor láthatóvá válik a múlt minden fogyatékosága, s megjelenik az ironikus szubjektum, akinek a számára teljesen érvényét veszítette az adott valóság. „Az iróniában – mondja Kierkegard – a szubjektum negatívan szabad”, s „minél magasabban áll az ironikus szubjektum a lerombolni akart valóság fölött, egyúttal annál szabadabb is.”<sup>[1]</sup>

A forradalmak patetikusak. Gyakran magukkal ragadják a művészeket, akik az események közvetlen hatása alatt a történelem közvetlen alakításának élményét akarják kifejezni. Idő multával azonban változik a perspektíva: a szubjektum, a művész magasabbról, más szemszögből látja és ábrázolja korát, ami az ironikus ábrázolásnak is helyt ad. Későbbi olvasója vagy nézője pedig, aki a kérdéses kortól való eltávolodása folytán egyre szabadabbá válik, még több iróniát vetít a műbe, ironikusabbnak értelmezi azt, mint az alkotó vagy kortársai.

1927-ben megbízták Eisensteint és Pudovkint, hogy készítsenek filmet az 1917-es orosz forradalom tizedik évfordulójára. Eisenstein az *Októbert*, Pudovkin a *Szentpétervár végnapjai* című filmet készítette el.

Eisenstein filmjének egyik kiváló elemzője a következőket írja: „Az *Október* 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 elmenekült Kerenszkij és a megbuktatott kormány csupán e legfőbb zsarnok szolgái.<sup>21</sup>

Nyilvánvaló, hogy az évtizedek során elhalványult a film híradó-jellege, s a szovjet rendszer bukása után végképp lehetetlenné vált, hogy a korabeli elvárásoknak megfelelően „rekonstruált híradóként” nézzük. Eisenstein, Pudovkin, Dovzszenko, Vertov némafilmjeiben ma sokkal inkább a stilizációt, a gondolkodás, a montázs módszer és a vizuális eszközök hasonlóságát érzékeljük, mint az őket megihlető történelmi események azonosságát. Eisenstein történelemszemléletéből is inkább az ironia érvényesül, s kevésbé hat ránk a szerző 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 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 régiét pedig ironia. Mint például a katonaeorvos cvikkerének pars pro toto-ja a *Patyomkin-páncélosban*. A felnagyítás, a szokatlanul alacsony gépállás és 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, ám 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 szokták emocionálisnak nevezni. A *Sztrájkra* (1924) jellemzőt attrakciónak, másutt asszociációs montáznak stb.<sup>[3]</sup>

Az *Októberben* (1927) is a régi világ ábrázolásában dominál az irónia: utalások Napóleonra, a vallásra, a restaurációra, a mensevikek szólamainak ürességére (hárfával és balalajkával váltakozó képük), és ez többnyire intellektuális montázzsal jár. Ezeknek az elemzésére teszek 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 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 - történelmi pillanat ez. Ám itt is van komikus mozzanat: a Dumában 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.<sup>[4]</sup> Ezzel kísérletezett az *Októberben* (1927), elméleti szinten pedig az *Októberről* írott analíziseiben<sup>[5]</sup>. 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 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.<sup>[6]</sup>

Eisenstein művészi programként úgy határozta meg az Isten-képsort, hogy ezzel a vallás elvont fogalmának felidézésére 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 aranysugarak meredtek ki a barokk Krisztusból, ezért körvonaláiban 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.”<sup>[7]</sup>

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 mégiscsak 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 „mohamedán 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<sup>[8]</sup> könyve alapján közismert? A teremtésmítoszok, 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 láttatja az örökös fel-lemozgásban.

Alulról mutatja a kamera III. Sándor cár szobrát. Nagyon nagynak, szokatlanul ferde szemszögéből mutatja. Hosszan elidőz a részleteken: mindkét lábon 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 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 tömegeből 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 beelőnek a tömegbe. A hídon menekülő emberek, egy lovas kocsi megtorpan. A kamera körbepásztazza a híd lábát a parton, a tartószerkezetet, majd furcsa szögben, alsó gépállásból mutatja a híd másik szárnyának lassú emelkedését. Sok rövid schnitt: 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 felemelkedését 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... 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, 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 Kornjilov-

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. 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 lovasszobra 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.

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, csecsebecse. 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, akkor „az *Október* ugyan mitikus szimbólumokban igen gazdag, de csak egy epizódja értelmezhető mítoszként is”.<sup>[9]</sup> Én is úgy gondolom, hogy az *Október* „Isten” képsora – bár az Isten és a vallás képzetkörében Eisenstein életművének leghíresebb 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 fejezzék ki. Az intellektuális montázs kevésbé hat a mai nézőre, mint az az ironikus történelemszemlélet, mely 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. E három komponens aránya a befogadói oldalon jelentősen megváltozott. A mai néző olyan világban él, melynek önértelmezését és a történelemhez való viszonyát az ironikus beállítódás jellemzi,<sup>[10]</sup> s mely azt sugallja, hogy minden történeti szöveg meghatározó eleme az irónia trópusa.<sup>[11]</sup> Nem csodálkozhatunk azon, hogy a mai néző nem az eisensteini pátoszra, hanem az eisensteini iróniára rezonál.

---

<sup>[1]</sup> Søren Kierkegaard, „Az irónia fogalmáról”. In: *Søren Kierkegaard Művei*. Jelenkor, Pécs 2004. 264. és 266. o.

<sup>[2]</sup> Szörényi László, „Mitikus szerkezetek ismétlődései Eisenstein filmjeiben”, in: Horváth Iván és Veres András (Szerk.), *Ismétlődés a művészetben*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1980. 181-182.

<sup>[3]</sup> Lásd erről: Bárdos Judit, „Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig”, in: *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat*. II. évfolyam 3. szám, 1998 ősz, 64-76.

<sup>[4]</sup> Lásd erről: Bárdos Judit, „Eisenstein – Művészet és elmélet”, in: Sz. M. Eisenstein, *Válogatott tanulmányok* (Válogatta, szerkesztette, az előszót írta Bárdos Judit). Áron Kiadó Budapest 1998. 7-31.

<sup>[5]</sup> Különösen „A mi Októberünk”, a „Perspektívák” és „A filmforma dialektikus megközelítése” című írásokban, in: Sz. M. Eisenstein, i. m.

<sup>[6]</sup> Legfontosabb tanulmánya erről: „Montázs 1938”, in: i. m. A belső beszédről lásd: Bárdos Judit, „A belső monológ a filmben – Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel”, in: Bárdos Judit (szerk.), *Dombormű*. Liget Műhely Alapítvány, 2001. 145-161.

<sup>[7]</sup> Sz. M. Eisenstein, *Premier plánban* (Ford. Simándi Júlia). Európa Könyvkiadó, Budapest 1979. 325-326.

<sup>[8]</sup> Northrop Frye, *Az Ige hatalma* (Ford. Pásztor Péter). Európa Könyvkiadó, Budapest 1997.

<sup>[9]</sup> Szörényi László, i.m. 178.

<sup>[10]</sup> Ld. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. (Magyarul: *Esetlegesség, irónia és Szolidaritás*. Jelenkor, Pécs 1994.) Hayden White, *Metahistory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimor – London 1973. 375.

<sup>[11]</sup> Hayden White, *Metahistory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimor – London 1973. 375.

In: Filmkultura 2005.

<http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/eisenstein.hu.html>