EMLÉKEZÉS A „PATYOMKIN CIRKÁLÓ"-RA

A Filmvilág — a nagy érdeklődésre való tekintettel — rövidített formában rendszeresen közölni szándékszik a Filmtudományi Intézet és a Filmvilág közös rendezésében megvalósult filmakadémia bevezető előadásait. Mint már közöltük, az előadássorozaton a brüsszeli világkiállítás alkalmából a világ legnevesebb filmtudósai által a filmtörténet legjelentősebb tizenkét filmjének minősített alkotása kerül bemutatásra. Elsőnek Hevesy Iván filmtörténész előadását közöljük Ejzenstein nagy művéről, a »Patyomkin cirkáló«-ról.

Az ember életútjának végefelé olykor számbaveszi elmúlt életének nagy, elevenen maradt élményeit, csendes erdei sétákon, vagy álmatlan éjszakákon és közben gyakran esik abba a tévedésbe, hogy egy pillanatra mint a valóságos élet nagy élményeire emlékezik vissza olyanokra is, amiket a művészet nyújtott. Éles, tiszta rajzzal jelennek meg képzeletében, szinte a testi valóság közelségével, emberi alakok és csak a következő pillanatok eszméltetik arra, hogy egy nagy regény intenzíven átélt figurái keltek életre, vagy ugyanígy sorsfordulókat visszaidéző jelenetek. Még gyakoribb ez a csalóka illúzió nagy filmek alakjairól, jelenteteiről, hiszen ezeket nemcsak a képzelet tette látszatos valósággá: szemmel érzékelhetően, vizuális közvetlenségükben törölhetetlenül vésték magukat az emlékezés mozivásznára, gyakran élénkebben, mélyebbre ható erővel, mint az élet közvetlen látomásai.

Az ilyen életélménnyel összetévesztett művészi élmények között tértek vissza újra és újra Ejzenstein nagy forradalmi filmjének, a Patyomkin filmnek legmegrázóbb jelenetei. Nem véletlenül. Egyrészt, mivel a néma film korában könyörtelen realizmusban nem volt fogható ehez a filmhez még egy, a hatalmasan áradó és robbanó valóság művészi elhitetésében. Másrészt, mivel az élmény messze túlment esztétikai jelentőségén: az embert, a cselekvő, a társadalmi élet megújhodását akaró embert mozgatta meg nagy erővel.

Ejzenstein filmje valóban mint a valóság művészi rekonstrukciója született meg, nem kigondolt filmmeséből. Egy olyan forradalmi robbanás képét idézte fel, a Knyáz Patyomkin, a Patyomkin páncélos matrózainak 1905. évi lázadását, amely 12 évvel előzte meg a nagy októberi forradalmat. Ezt hasonlóképpen Ejzenstein rekonstruálta filmre a Patyomkin filmet követően, két évvel később, 1927-ben, a nagy októberi forradalom tízéves évfordulójára. Ennek címe egyszerűen csak »Október« volt, vagy ahogyan a nyugati mozik műsora hírdette: »Tíz nap, amely megrázta a világot«. Ebben a jelenetek elhitető erejét még tovább növelte, annyira, hogy a nyugati filmkritikusok azt hitték: a film nagy részét olyan riportfilmekből állította össze Ejzenstein, amik a forradalom alatt készültek.

Ezekkel a nagy forradalmi filmekkel a húszas évek Magyarországának közönsége nemigen tudott találkozni. Az orosz forradalom után újjáéledő, új utakra lendült filmgyártás alkotásai közül a magyar cenzura csak azokat engedte a mozikba, amikben nem látott veszélyes forradalmi propagandát.

Amikor az első szovjet film megjelent a magyar mozik vásznán, egy magyarázkodó felírás előzte meg, amely szerint az orosz rendezők, operatőrök és színészek hideggel és éhséggel küszködve teremtették meg. Erre, úgylátszik, azért volt szükség, mivel az ország urai érezték, hogy ez a friss erővel újjáéledt filmgyártás megcáfolja az orosz forradalmi társadalomról terjesztett híreszteléseiket, állandósult éhinségről, anarchiáról.

Jöttek sorban szép, de ártatlan mesefilmek és keleti tárgyú filmmesék, amikben mégcsak a szovjet filmgyártás új szellemét üdvözöltük, az üzletességet félrehárító tiszta és becsületes szándékot, de hamarosan néhány olyat is, mint a Puskin no-

vellából írt »Postamester« és Tolsztoj remekművének megfilmesítése, a »Polikuska«. Ezekben már megmutatkozott, hogy a szovjet film realizmusának mélységében méltó örököse a 19. századi nagy regényirodalomnak. De ugyanúgy az is, hogy a Polikuska filmváltozatában, hasonlóan mint eredeti irodalmi alakjában, azt a realizmust juttatta érvényre, amely az évszázados cári elnyomatásban megkövesedett pesszimizmust fejezte ki, az élet vigasztalanságát és reménytelenségét. A Polikuskát három év múlva, 1925-ben követő Patyomkin filmben azonban hirtelen a másik pólus művészi eszköze lett ez a mélységes realizmus: a forradalmi optimizmus megtestesítője, hatalmas szavú hirdetője.

Mondani sem kell, hogy a szovjet forradalmi filmművészetnek ez az első nagy remeke már nem juthatott el a magyar mozikba. Aki látni akarta, annak legalábbis Bécsbe kellett utaznia.

Ez a bécsi utazás életemnek feledhetetlen emléke marad. Érkezés után az első út egy másodhetes moziba jegyet váltani, ahol a filmet még játszották. Az első előadás után nyomban még egyszer megnézni, azután haza, az éjjeli személyvonattal, alvás helyett újraélni a megrázó benyomás képzeletben visszaidézett izgalmas képeit. Végül engedni, hogy a film elragadtatott nézőjén felülkerekedjék az elemző filmkritikus, filmesztétikus, aki számot akar adni magának az eszközökről, amik benne a döbbenetes hatást kiváltották.

Néhány pillanatra felrémlettek a nyugati filmművészet addig látott legnagyobb remekművei és úgy tűntek, még a legrealisztikusabbak is, hogy megálmodott tündérmesék Ejzenstein mindent felkavaró, lázadásra, cselekvésre mozgató realizmusához képest. A második kézenfekvő felismerés, ami az éjszakában zakatoló vonat egyhangú ritmusában a tudatba jutott: a Patyomkin filmben nincsenek egyéni szereplők, még kevésbé ünneplést váró sztárok. Egyetlen szereplője a nép, a tömeg, viharzó, elsodró indulataiban. Ejzenstein a forradalmi embertömeg feszítő erejét, az indulatok gigászi energiáját festette hatalmas, mozgalmas filmfreskókká, az áradó, orkánosan kitörő néplélek hatalmát, robajos küzdelmét, majd a győzelem mámorában ujjongását. A feszültségek fokozásának, a tempó fel és alá hullámzásának, a hatásos tempóváltásoknak, belső ritmusoknak is kitűnő mestere volt, a film összhatásának biztoskezű irányítója. Nem volt még egy rendezője a szovjet némafilmnek, mégkevésbé a nyugateurópai és amerikai filmművészetnek, aki úgy tudta szerepeltetni, mozgatni a tömeget, mint ő. Nemcsak mozgatni, játszatni, hanem valóban a dráma hősévé tenni. Nem összeverődő, majd szerte-szertefoszló statisztéria sereggel dolgozott. A tömeg nem kellék és nem háttér volt számára, nem ezerfejű és egyben ezerlelkű massza: öntudattal, cselekvő akarattal jelent meg a színen, de lépten-nyomon kiszakadtak belőle figurák, fejek, kifejező gesztusokkal, mimikával, a tömeg beszédes típusai, csak egy-egy pillanatra, hogy azután eltűnjenek az egymásratorkoló emberhullámokban, visszasodródjanak a közös indulatba, akaratba.

A figuráknak ezt a kiszakítását filmszerűen, a kiszakítás képszerű értelmében hajtotta végre: kis totálokban, szekond plánokban, beszédes közeli felvételekben, hogy az ősrégi, de mindig érvényes esztétikai elv szerint a résszel fejezze ki az egészet, hatásosabban, meggyőzőbben.

Amikor a fellázadt csatahajó legénysége megtorolni készül a forradalmárok ellen indított vad rohamot, az odesszai híres márványlépcsőkön végrehajtott vérfürdőt, csak egyetlen ágyúcső fenyegető torka fordul a mozi nézője felé, de a cső mozgása végtelenül eltökélt akaratot fejez ki, eltökéltebbet, mint az ágyú mellett álló matrózok arca. A lecsapó lövedékek hatását is ilyen kiragadott részképek érzékeltetik. A cél a zsarnokság főhadiszállása, az épület azonban egészében nem kerül a képmezőbe, hanem előbb csak egy márványcsoportozat a főhadiszállásul szolgáló színház oromfalán, majd egy Cupido szobor a színház kapuja felett. Utána gyorsan villanó képeken egy rob-

banás és kapu megingása, ismét robbanás és a kapu összedőlése. A teraszokkal megszakított hatalmas, széles lépcsőzeten lefolyó vérengzést sem a totálok fejezik ki igazában: a sortűz, a kozák szuronyroham, a rohanó tömeg, a holtakkal és sebesültekkel borított lépcsőfokok, hanem néhány képszakítás. Különösen kettő. Egy anya, arcán vad kétségbeeséssel, tehetetlen fájdalommal tartja karján bezúzott fejű, vértől csorgó gyermekét. Egyenesen a nézők felé fordul, mintha tőlük várna, könyörögne segítséget. A másik talán még szívtépőbb, noha emberi kifejezés, gesztus vagy mimika nincs benne: egy gyerekkocsi rohan, bukdácsol lefelé, a nézők felé, a lépcsőfokokon, ahogy kiszabadult egy golyótól talált, lezuhant anya kezéből.

A megragadó hatás szuggesztívitását megsokszorozza az is, hogy az eltökélt lendületű ágyúcső és a kétségbeesett anya alakja is felénk fordul, az anyai kézből kiszakadt gyerekkocsi is felénk bukdácsol a lépcsők meredekjén és így, mindezekkel mi, a film nézői is részeseivé válunk a kirobbant, szenvedélyes összecsapásnak, élet-halálharcnak. A jelenetek valósággal belerángatnak bennünket is az események zajló áradásába, kényszerítő erővel.

A résznek fényképezése az egész helyett gyakran szimbolikus hatású a Patyomkin-filmben. Ahogyan a felénk forduló ágyúcső jelképezi a zsarnoksággal szembeszögezett forradalmi indulatot, ugyanígy jellemzi a régi világot a márvány Cupidó a főhadiszállás kapuja fölött. Még inkább jelképes szándékú három, egy-egy villanásnyira közbeiktatott felvétel: az egyiken egy lustán heverő, csukott szemű kőoroszlán, a másikon egy szintén fekvő, de már nyitott szemű, a harmadikon egy talpraugró. Nyilvánvalóan az öntudatlan, a tudatra ébredő, majd támadásra, harcra szökkenő proletariátus szimbólumaként.

Még egy jellemző részlet a film első feléből. A csatahajó legénysége panaszt emel a rossz bánásmód és rossz élelmezés miatt. Bemutatnak a hajóorvosnak egy darab húst, amely szerintük romlott, ehetetlen. Az orvos apró termetű férfiú, összehajtott cvikkerén, mint nagyítóüvegen keresztül vizsgálja a húsdarabot. Egy közeli felvétel bemutatja a rajta nyüzsgő pondrókat. Az orvos mégis kijelenti, hogy a hús élvezhető. Amikor a lázadás kitör, a kis emberkét belehajítják a tengerbe. Zuhanás közben leesik orráról a cvikker és fennakad egy kifeszített kötélen, ott fityeg, remeg néhány pillanatig. Ezt is egy közeli felvétel közli, mintha azt mondaná: ez az, amiért bűnhődik, gonosz szemlélete miatt.

Az ilyen részkiszakítások azonban egy pillanatra sem állítják meg a film dinamikus robogását, nem keresztezik a montázs művészetét, amelyben Ejzenstein a legnagyobb filmrendezők közé emelkedett. Hogy a montázs döntő tényezője a filmhatásnak, ezt az elvet Ejzenstein mint Kulesov tanítványa, kezdettől magáévá tette és az »Október« filmben továbbfejlesztette. Lev Kulesov egy másik tanítását is valóra váltotta filmjeiben: a montázs nemcsak a film dinamikáját valósíthatja meg, a jelenetek eleven pergését és a cselekmény ritmikus előregördülését, hanem mindennél többet is: az egymást követő filmképek értelmezik egymást, elmélyítik egymás tartalmát és pszichológiai összefüggéseket teremtenek. De ugyanígy megvalósította Ejzenstein egy másik jelentős szerepű kortársának, Dziga Vertovnak esztétikai irányelveit is. Egyrészt a színészellenességben, másrészt ami erősen összefügg ezzel: a dokumentáló felvételezés jeleneteit és a tárgyi elemek képeit tenni a film gerincévé. Ez viszont ismét a montázsra helyezi a súlyt, tehát nem az egyes képek művészies megformálására, hanem ezek egymásutánjára, ezzel pedig a filmszerkesztés művészetére. De beleolvadtak a Patyomkin-filmbe Meyerhold Proletkult színházának, Ejzenstein előbbi munkaterületének hagyományai is, hogy végül kitűnjék: a Patyomkin ilyen értelemben is kollektív film volt, Ejzenstein pedig zseniális összegezője Meyerhold, Kulesov, Vertov és a saját művészetforradalmi újításainak.

HEVESY IVÁN