

Op de trappen van Odessa

Ander werk van Guzel Jachina in Nederlandse vertaling

Zulajka opent haar ogen (roman, 2017)

Wolgakinderen (roman, 2020)

De trein naar Samarkand (roman, 2022)

Guzel Jachina

Op de trappen van Odessa

Roman buffo

Vertaald door Arthur Langeveld



Amsterdam · Antwerpen
Em. Querido's Uitgeverij BV
2026

Oorspronkelijke titel *Eisen*
© 2026 Guzel Yakhina, all rights reserved
Oorspronkelijke uitgever Knizjnik
Published by arrangement with ELKOST International
Literary Agency
Copyright vertaling © 2026 Arthur Langeveld/
Em. Querido's Uitgeverij BV

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt, in enige vorm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van Em. Querido's Uitgeverij BV,
Weteringschans 259, 1017 XJ Amsterdam. Ook tekst- en
datamining van deze uitgave is niet toegestaan
zonder schriftelijke toestemming van de uitgeverij.
Voor de productie van de boeken van Querido wordt alleen gebruik-
gemaakt van duurzaam en verantwoord geproduceerd papier.

Omslag Roald Triebels
Foto auteur Georgui Kardava
Binnenwerk Perfect Service, Reeuwijk

ISBN 978 90 253 1969 4 / NUR 302
www.querido.nl

Opgedragen aan Kazachstan,
het meest gastvrije land ter wereld

Inhoud

Circus	9
Moeder	75
Persona	139
Offerande	206
Het leven is mooi	242
Vader en zoon	313
Enthousiasme:	
Symfonie van de angst	387
Berouw	429
Beste lezer!	531
Aantekeningen	533

Circus

Wereld, miserabele wereld, op ten strijde

Dziga Vertov

Zijn hart begaf het net op het moment dat zijn in een gele Amerikaanse schoen gestoken voet opvloog voor een volgende *pas*. De pijn spatte uit zijn opengebarsten borstkas en overstroomde de ruimte: vuurrode tapijten, kristallen kroonluchters, een orkest van blazers en strijkers. Hij greep zich vast aan de taille van zijn partner – een bekende actrice met een standaard Sovjetgezicht – en gleed omlaag: langs het gladde fluweel van haar japon naar het gladde parket, en daarna steeds verder weg – sneller, pijnlijker.

‘Sergej Michajlovitsj!’ riep de actrice van heel ver weg – ergens vanonder het plafond met het wapen van tarwearen.*
‘Serjozja!’

De wals viel uiteen in onsamenvloeiende klanken en brak af. De wereld vertroebelde en werd wazig, als een film met brandschade. Wat hij zag was een draaikolk van gezichten, allemaal even bekend en even standaard, maar die nu hun vorm kwijt waren en samenvloeiden tot één moes.

‘Een dokter!’ gorgelde het om hem heen. ‘Achteruit! Frisse lucht!’

Een moes van Stalinprijswinnaars, te bizar voor woorden. Hij wilde een grap maken, dat ging hem altijd goed af, zo vleien en ad rem kon niemand het. Maar nu was hij het verleerd. Zoals hij ook verleerd leek te zijn om adem te halen. Als een vis sperde hij zijn mond open, hapte naar lucht,

* De asterisken in de tekst verwijzen naar de aantekeningen op p. 533.

tevergeefs! Zo zat dat dus: wat een komedie.

In de moes tekenden zich twee felblauwe kringen af. Stralenkransen? Nee, alleen maar mutsen van zeehondenbont. Militaire mutsen.

‘Een brancard!’

Me reet kunnen jullie op! Mij krijgen jullie niet. Spartelend over het naar was ruikende parket – met voeten, ellebogen, knieën – wist hij met moeite overeind te komen en op zijn watten benen te gaan staan. De vloer ging op en neer als een scheepsdek in de storm.

‘Niet doen!’ klotste het om hem heen. ‘Onmiddellijk liggen!’

Met van inspanning half dichtgeknepen ogen wist hij de middelvingers van zijn beide ijskoude en om de een of andere reden kletsnatte handen omhoog te steken en zo naar de blauwe mutsen te schieten. Mis. Met de revolverlopen in de aanslag wankelde hij op zijn half gebogen benen over het goudgerande scharlaken tapijt naar de uitgang.

*

Het Kremlinziekenhuis aan de Vozdvizjenkastraat wist hij nog zelf te bereiken, het was maar een minuut of tien rijden van het Filmhuis vandaan. Hij had al zijn krachten nodig om het stuur te draaien, daarom keek hij bijna niet naar de weg of opzij. Als de zwarte wagen van de geheime politie, de NKVD, die langzaam voor hem uit reed en toeterend de tegemoetkomende auto’s verjoeg, er niet was geweest, zou hij zeker ergens op zijn geknald of vastgeraakt in een sneeuwhoop.

Hij kon nog zelf uit de auto komen. Over de binnenplaats renden hem al verpleegsters en artsen tegemoet die vanuit de hoogste regionen waren gealarmeerd – enkel in hun witte jassen, omdat ze geen tijd hadden gehad hun winterjas aan te trekken, witte wolken stoom uitblazend. Hij wilde ze tegemoetlopen (weg van die NKVD-auto die naast hem rammelde) maar kon maar één enkele stap zetten, toen viel hij, niet in de

sneeuw zoals het eerst leek, maar in een paar warme armen die naar jodium en kamfer roken.

Hij kwam bij in een ruime eenpersoonskamer. Met zijn blik tastte hij het interieur af – tegels in een schaakbordpatroon op de vloer, een raam verdeeld in kleine ruitjes, in de hoek een zwarte rolstoel – tot hij stuitte op een witgeschilderde tafel en stoelen met gebogen poten, zo te zien voor de bezoekers. In een gevangenhospitaal zouden ze vast geen Weense meubeltjes hebben, dus hij was nog steeds in het Kremlinziekenhuis, en de stillen waren zonder buit vertrokken.

Maar niets zou ze verhinderen om op willekeurig welk uur van de dag of nacht terug te keren en hem mee te nemen – naar de gevangenis? rechtstreeks naar het vuurpeloton? – en hem voor het gemak in diezelfde zwartleren rolstoel te zetten.

In zijn verbeelding zag hij hoe hij naar een door talloze kogelgaten gehavende rood bakstenen muur werd gereden. Een salvo, en hij zou als een zak op de grond vallen. Nog een salvo, en de lege rolstoel zou nog wat stuiptrekken en met zijn wielen heen en weer zwaaien onder de kogelregen.

Zwart is slecht in een filmshot te vangen.

‘Is er geen andere rolstoel, wat lichter?’ viel hij met de deur in huis tegen de zuster die in haar gesteven jurk binnenkwam.

Die moest zich diep over hem heen buigen om zijn gemompel te verstaan.

‘Voor u in een stoel kunt zitten, dat zal nog een hele tijd duren,’ antwoordde ze streng.

*

Bij het ochtendgloren verscheen die idiote vrouw met de afhangende bulldogwangen. Kennelijk had ze de hele nacht in de wachtkamer doorgebracht en geëist om tot de zieke toegelaten te worden. Maar de Kremlinartsen zijn cerberussen, die kennen hun vak: de slaap van een patiënt is heilig. Pas tegen de ochtend kreeg ze haar zin: het purperen februariochtendlicht vlamde nog maar net in het raam op of de vrouw was

in de ziekenkamer al in de weer of ze thuis was: ze schoof de tafel en de stoelen naar het hoofdeinde van het bed, legde haar spullen erop en installeerde zich alsof ze van plan was hier voorlopig niet meer weg te gaan.

‘Julia Ivanovna, laat u me alstublieft alleen,’ zei hij op gebiedende toon, met maximale stemverheffing.

Maar door al het gekraak van meubels en gestamp van dameshakken was zijn stem niet hoorbaar.

‘Ik wil u niet zien, ik word alleen maar zieker van u,’ zei hij toen het even stil was.

Zelfs in de stilte was zijn stem niet hoorbaar.

Hij begreep dat hij zijn mond geluidloos opende.

De vrouw ontdekte dat de zieke bij kennis was en dus in voor een praatje.

‘Je komt er wel weer bovenop, Rorik,’ zei ze met nadruk, haar vuurrood gestifte lippen expressief bewegend.

Hij wilde een boos gezicht trekken – van die onverdraaglijk rode lippen, die tikkende hakken en dat al halfvergeten ‘Rorik’ – maar zijn gezichtsspieren gehoorzaamden hem slecht. Het enige wat hem restte was zijn ogen weer sluiten en doen alsof hij sliep.

De vrouw sprong op, trok zijn deken recht en stopte hem van alle kanten in. Ze vond zeker dat een zorgzame moeder zich zo en niet anders diende te gedragen.

Hij probeerde haar eau de cologne niet te ruiken – waar was dat nou voor nodig als je je zoon in het ziekenhuis ging bezoeken? – en wachtte af tot de vrouw weer op haar stoel zat.

Het was me de moeder wel! Dat feit riep nog steeds niets anders dan eindeloze verbazing op. Trouwens, het was nu te laat om daarover te zeuren: hier, in de ziekenkamer, was hij geheel en al aan haar overgeleverd.

‘Ik maak je weer beter, Rorik. Ik zal je weer voorlezen, net als vroeger, net als altijd.’

Hij is achtenveertig jaar, maar absoluut weerloos tegen haar uitbarsting van moederliefde.

‘Ik heb alles meegenomen. Ik weet dat dat beter helpt dan die medicijnen.’

Wat gebruikt ze toch vaak het woordje ‘ik’. Hij was het al lang afgewend om zich daaraan te ergeren, en nu, gekluisterd aan een ziekenhuisbed, vond hij een dergelijke egocentriciteit zelfs een beetje ontroerend.

IJverig hield hij zijn ogen dicht en bleef onbeweeglijk liggen, maar de vrouw bleef gewoon doorpraten.

‘Ik zal je voorlezen, zelfs wanneer je slaapt. Die psychiaters van wie jij zoveel houdt, beweren dat je ook in je slaap blijft horen, ook al is het onbewust.’

Dus doen of je slaapt en althans voor even dat gevaarlijke initiatief onderbreken, dat gaat niet lukken.

‘Wanneer heb ik je voor het laatst voorgelezen, Rorik?’ – hij hoorde al papiergeritsel. ‘Twintig jaar geleden? Ik weet het niet meer.’

Onaangename dingen vergeet zijn moeder altijd, totaal. Momenten die haar niet aanstaan knipt ze uit haar geheugen, als waren het mislukte shots bij het monteren van een film. Maar hij herinnert zich alles, voor twee. De laatste maal dat ze hem voorlas was in november 1927. Hij was toen juist met de afwerking van *Oktober* bezig en had er enige weken in de montagekamer op zitten met de bedoeling om de vijftigduizend meter die hij had geschoten terug te brengen tot vierduizend. Maar voor hij klaar was, werd hij blind van de inspanning. Van de artsen moest hij het leven van een mol gaan leiden: dagenlang in het donker, liefst met de ogen dicht. Zijn moeder kwam ’s nachts met de nachttrein uit Leningrad (ze woonden toen nog in verschillende steden), las hem drie dagen voor, tot hij weer kon zien en de montage kon voltooien. En zij vertrok weer naar huis, met ogen rood van de tranen: in die korte tijd samen hadden ze slaande ruzie gekregen. Dat was achttien jaar geleden. Sindsdien had ze hem niet meer voorgelezen. De artsen meenden dat de rust hem had genezen, maar zelf wist hij dat het door het voorlezen kwam.

Daarvoor had zijn moeder hem in 1926 voorgelezen, toen de première van de *Pantserkruiser* in Duitsland in afwezigheid van de auteurs had plaatsgevonden en hij dagenlang in

bed had liggen huilen. En daarvoor, al heel lang geleden, in 1924, toen zijn laatste theatervoorstelling flopte en hij had besloten om de toneelregie eraan te geven.

Er waren tijden geweest dat moeders voorlezen had geholpen. Maar dat waren tijden in een ander leven, nog voor hij zichzelf werd. Proberen hem op de oude wijze te genezen was op dit ogenblik even belachelijk als hem bij zijn voorrevolutionaire koosnaam Rorik noemen. Nu is hij: een kale sater met overgewicht en een half afgestorven hartspeer. De beroemdste Sovjetregisseur in het Westen, met films voor de export, maar die zelf het land niet uit mag. Tweevoudig winnaar van de Stalinprijs, wiens oude films zijn vernietigd en die geen nieuwe mag maken. Een vuilbekker, pornograaf en flikker, die desgewenst morgen kan worden gearresteerd vanwege homoseksuele handelingen. Of vandaag nog, ze vinden altijd wel iets.

Als ze hem komen arresteren, zal zij het dan zien?

‘Rorik, ik begin.’

Hij lag als tevoren met de ogen dicht, maar kon zich het grote album dat nu opengeslagen voor zijn moeder lag duidelijk voorstellen. De kartonnen bladzijden waren van boven tot onder volgeplakt met knipsels uit kranten en tijdschriften, eigenhandig door hem ingeplakt: vanaf 1921 toen er een toneelstuk met zijn decors was opgevoerd tot en met de triomf van *Aleksandr Nevski* vlak voor de oorlog. Er waren zo veel knipsels dat het album onwaarschijnlijk was opgezwollen en leek op een gigantisch kasboek. Het kon enkel gesloten worden door er een leren riem omheen te binden die speciaal voor dit doel op de afdeling herengalanterieën was aangeschaft. Zodra de riem los was, dijde het album vanzelf uit, alsof het een levend wezen was, en onthulde het de lezer zijn inwendige: notities, reportages met foto's, interviews, kritische beschouwingen – alles over het oeuvre van Sergej Eisenstein was zorgvuldig uit de pers gevist (zelfs uit de meest obscure streekblaadjes als *Rode Toendra* of *Kinderen van de Kolchoz*) en op wit karton voor de eeuwigheid bewaard.

Overigens lang niet alles, maar alleen het positieve. Voor Ilf en Petrovs* venijnige columns over de beroemde regisseur bijvoorbeeld of de lawine aan vernietigende recensies over *Bezjinweide* was in het album geen plek. Alleen maar goede, heel goede en juichende recensies, daarmee zat het archief vol. Het waren niet zomaar loftuitingen maar bewijzen, getuigschriften: Eisenstein bestaat als kunstenaar en heeft het recht kunst te scheppen. En hij liet ze niet aan anderen zien, maar alleen aan zichzelf. Vroeger bladerde hij het album dikwijls door, soms wel dagelijks, vlak voor het slapengaan als slaapmiddel, of hij vroeg zijn vrouw hem voor te lezen. Toen de oorlog begon was hij daarmee opgehouden. De laatste bladzijden – de evacuatie van Mosfilm naar Kazachstan en de terugkeer naar Moskou, foto's van de opnames van *Ivan de Verschrikkelijke* – waren al door Pera gevuld. Die artikelen kende hij nog niet uit zijn hoofd. En dat zou ook niet meer gebeuren, de lust om over zichzelf te lezen had zijn vroegere macht verloren.

Moeder begon voor te lezen, niet vanaf de eerste bladzijde, ze was zo verstandig om enkele bladzijden over te slaan: zijn vroege theaterperiode was verlopen onder het teken van de Leraar, de dreigende Oude, de grote Meyer, die al voor de oorlog tot vijand van het volk was verklaard en in de Loebjanka was gecrepeerd. Heden ten dage aan Meyerhold refereren zou volkomen misplaatst zijn. Zodat het voorlezen meteen in maart 1924 startte, toen Eisen voor de eerste keer de montageschaar ter hand had genomen en van het kamp van de toneelspelers en -regisseurs naar dat van de filmkunstenaars was verhuisd.

*

Het gebeurde in de montagekamer van Kino-Moskou, op de hoek van de Tverskajastraat en de Voznesenskiboulevard.

Hij was zesentwintig jaar. Hij was bezeten van kunst maar die had hem tot nu geen succes gebracht. Noch zijn studie bij

Meyerhold aan de Hogere Theaterschool, noch zijn werk als decorontwerper en regisseur in het Theater van Proletarische Cultuur had hem echte roem gebracht: veel scheldrecensies, maar weinig toeschouwers. Hij troostte zich ermee dat al zijn flops zo spraakmakend waren dat ze van een afstandje gezien als een triomf konden gelden.

Datzelfde kon ook gezegd worden van zijn omgang met vrouwen. Zij hielden van hem en hij hield van hen – althans zo kon het lijken: naar elke vrouw keek hij alsof hij er stante pede verliefd op kon worden. Er waren zelfs al enige amoureuze affaires opgevlamd, maar helaas waren die in een onduidelijke finale geëindigd, zodanig dat noch hijzelf, noch de voorwerpen van zijn gevoelens eigenlijk goed wisten of er überhaupt wel een finale was geweest.

Ook zijn uiterlijk was bedrieglijk. Zijn figuur – hij was al jong tamelijk dik – en zijn zeer hoge stem deden een zacht karakter vermoeden, maar al bij de eerste seconden van de kennismaking werd de ander overdonderd door Eisensteins charisma: ongeremd in zijn vreugde, vloekend en tierend in zijn woede, gewaagde grappen makend en ongegeneerd de clown uithangend. Zijn welige haardos werd 's morgens omhoog gekamd en afzonderlijke lokken werden zelfs met water besprenkeld om ze beter overeind te laten staan; maar ook zo al zweefde de bos duivels krullende haren als een kroon boven zijn schedel en maakte de bescheiden gestalte van de eigenaar wat langer.

In de montagekamer van Kino-Moskou was hij uit nieuwsgierigheid terechtgekomen (zo overtuigde hij zichzelf): hij wilde eens zien hoe een moderne film gemaakt werd, die onlangs was verklaard tot 'belangrijkste der kunsten'. In feite kwam hij uit wanhoop. Drie jaar in het theater hadden geen vruchten gebracht, of in elk geval zulke karige dat hij hongerig en boos bleef. Hij wilde iets anders beginnen. Cartoontekenaar, spotprenten tekenen voor de kranten? Hij kon goed tekenen en er was vraag naar bijtende karikaturisten. Of naar de film?

Films werden er in Rusland maar mondjesmaat gedraaid,

hoogstens een stuk of twintig in een jaar. Er was aan alles tekort, vooral aan scenario's, regisseurs en in de eerste plaats aan celluloid. Daar stond tegenover dat er veel werd ingekocht: kant-en-klare films uit het buitenland waren vele malen goedkoper en brachten in de bioscopen binnen één of twee maanden hun geld op. Kampioenleveranciers van 'celluloiddromen' waren Duitsland en de vs: de Duitse films blonken uit door hun technische perfectie, de Amerikaanse door hun achtervolgingen en stunts.

In hun oorspronkelijke vorm konden deze films echter moeilijk in roulatie worden gebracht, ze waren zelfs ronduit schadelijk: wat voor nuttigs kon een film over vampiers of miljonairs een kijker in pakweg Kazan te zeggen hebben – misschien goed verzonnen, maar ideologisch volkomen leeg! Buitenlandse films dienden 'gesovjetiseerd' te worden: een grondige revisie en verbouwing, en soms ook een nieuwe 'doop'. Een virtuoos in deze veeleisende kunst van 'filmverbouwing' was Esfir Sjoeb.

Een dichte haardos, zwarte wenkbrauwen, mooi als haar Bijbelse naamgenote en dagen achtereen bezig celluloid uit de trommels te trekken en meedogenloos te verknippen, om de armzalige fantasieën van de kapitalistische scenarioschrijvers aan te passen aan de eisen van het marxisme. De Moira van de cinema, de Ariadne van de Sovjetethiek. Ogen die ogenschijnlijk met koolstof waren geaccentueerd, maar omlijst door echte wimpers. Tussen haar tanden, als een sigaar, een inktpotlood voor de annotaties.

Wordt iedere eerste of tweede man niet smoorverliefd op je, was de vraag die Eisen vaak op de lippen lag, bij wijze van begroeting.

Hij kende haar al heel lang, sinds de tijd dat ze secretaresse was bij de theaterafdeling. Ze raakten bevriend. Als man van de spontane uitbarsting, van lijden en hartstochten, had hij zich altijd aangetrokken gevoeld door zulke uit gietijzer gegoten vrouwen als Esfir. Ze werkte hard, als een proletariër: ze zat vijftien uur of zelfs meer in de montagekamer. Op

de montagetafel slapen was niet comfortabel, daarom overnachtte ze altijd thuis. Maar ook daar, Eisen had het met eigen ogen gezien toen hij bij haar op bezoek was, werd de helft van de ruimte in beslag genomen door een montagetafel en een projector: soms zat ze thuis te monteren in plaats van te slapen. Esfir beschouwde de cinema als haar lot, waaraan ze zich slechts had te onderwerpen.

Maar nu had ook Eisen zijn tanden in de film gezet: hij kwam haar helpen om een zojuist aangekochte Duitse film een wedergeboorte te geven, in een Sovjethypostase. En als de vonk overslaat, wie weet, misschien zit er dan ook voor hem een romance met die beruchte cinema in?

Dus een Duitse film: twaalf blikken trommels op tafel voor de almachtige Esfir, elk met bovenop een etiket met een netjes in inkt geschreven naam. De auteurs hadden de film de naam gegeven van de hoofdpersoon, de demonische misdadiger dokter Mabuse.

‘Weg met “dokter Mabuse”,’ zegt Esfir vastbesloten. ‘De titel moet voor zich spreken. En niet zomaar spreken, maar iets inboezemen. Angst, afkeer, haat, voor *hen*. Enthousiasme en sympathie voor *ons*.’

En inderdaad, alle actie van de hoofdpersoon speelt zich af in de hoogste kringen, en dat kun je alleen op het scherm brengen met de nodige suggestie: de toeschouwer moet van meet af aan ingeprent krijgen hoe hij zich moet verhouden tot al die naakte danseressen in de circustent of tot de vol beladen tafels in de foyer.

‘Laten we hem “Stedelijk bederf” noemen,’ stelt hij voor. “Levende lijken”? “Rijke stinkerds”?’

‘Niet slecht,’ zegt Esfir instemmend. ‘Maar kunst moet niet alleen afkeer inboezemen maar ook verleiden. Je moet niet alleen haat oproepen, maar ook brandende belangstelling. De titel moet de mensen bij de kieuwen pakken en hen naar de bioscoop voeren. En pas in de zaal, wanneer ze voor hun kaartje hebben betaald, pas dan mogen ze naar hartenlust verontwaardigd en bang zijn.’

““Gouden verderf”?” probeert hij enige meer verlokken-
dende varianten uit. ““Vergulde zonden”?”

““Verguld verderf”,” concludeert ze.

En zo werd besloten.

Het werk aan de inhoud van de film bleek verre van een-
voudig. Vierenhalf uur actie moest worden teruggebracht tot
twee of drie uur. En de plot over het vangen van een gevaar-
lijke misdadiger moest worden veranderd in het ontmaskeren
van de imperialistische maatschappij.

Het voornaamste probleem: de regisseur, ene Fritz Lang,
had zich zo laten meeslepen door scènes op glitterplekken –
variété, casino en restaurants – dat hij het leven van het stede-
lijk proletariaat volkomen uit het oog had verloren. Duizen-
den meters celluloid toonden luxueuze interieurs en hotels,
beurzen, speelholen, en hoogstens een enkele episode speelde
zich af in volkswijken. Hoe moet je met dat materiaal de on-
vermijdelijkheid van de wereldrevolutie bewijzen?!

Esfir glimlacht: ze heeft wel voor hetere vuren gestaan. On-
derzoekend kijkt ze Eisen aan: wat stelt u voor, collega?

‘Kaders uit een andere film toevoegen?’ zegt hij, van zijn
stuk gebracht. ‘Vermengen met beelden uit een kroniek over
het hongerende Wolgagebied?’

‘Weer niet slecht,’ knikt Esfir. ‘Maar de toeschouwer koopt
een kaartje voor een film die ten eerste Duits is en ten twee-
de een speelfilm. Hij mag niet bedrogen worden, hij verwacht
een gespeeld leven en niet het echte. Tot andere gedachten
brengen, overtuigen, angst aanjagen, dat mag. Hem bij de
strot pakken, aan een haakje hangen, dat mag. Maar hem be-
driegen, dat mag niet.’

‘Dan met woorden vertellen van het leven der onderdruk-
te klassen? Na iedere smakelijke episode een kader invoe-
gen “En in diezelfde tijd...” en vertellen hoeveel boeren er in
Duitsland honger lijden, hoeveel arbeiders in armoede leven?’

‘Voor de derde maal niet slecht. Maar dit is iets wat we
slechts in het uiterste geval doen. In de film werkt alleen het
beeld. Of je ze nu een vlucht naar de maan laat zien of een

hond met drie koppen, ze geloven je. Maar vertel het met tussentitels en je wordt uitgelachen. Woorden zijn in de film niet meer dan de dienaar van het beeld.'

Terwijl ze het wezen van haar geliefde werk uiteenzette, was ze nu zo mooi dat Eisen voor de zoveelste maal twijfelde: moest hij verliefd op haar worden? Esfir is getrouwd, niet met iemand van de film, zoals je zou verwachten, maar met een alcoholische constructivist, uiterst radicaal in beide kwaliteiten. Dat huwelijk zou nauwelijks een belemmering zijn, maar zo'n affaire zou waarschijnlijk een einde maken aan de vriendschap die tussen hen was ontstaan. En Eisen wendde zijn ogen van haar lippen af.

'Dus wat doen we dan?'

'Monteren.'

De schaar knispert gulzig: de schepping van een regisseur, een zekere Fritz Lang, valt in duizenden stukjes celluloid op de vloer uiteen, naast de mannenschoenen van Esfir...

Het kostte ze bijna een week: zij knipte en sneed, hij schetste met potlood een scenario, waarbij hij zich afwisselend toestond en verbood om haar icoonachtige gezicht en golvende haar te bewonderen.

Hij amuseerde zijn collega zo goed als hij kon (en dat was beter dan de meeste anderen!). Hij trakteerde haar op vruchten op sap, op bosbessen, bij een zwarthandelaar op de Soecharevkamarkt gekocht, waarna ze allebei felpaarse lippen kregen alsof ze lippenstift ophadden. Op de vensterbank kraakte hij op zijn hoofd staand noten, waarvan hij de doppen in de montagelamp spuwde. Hij tekende dokter Mabuse zo schunnig, met zulke intieme details, dat de deugdzame Esfir ervan moest giechelen en hem de snippers celluloid met de eindeloze beelden van diezelfde dokter naar zijn hoofd smeedde.

Dankzij of ondanks de strapatsen van Eisen schoot het werk goed op. Het kronkelige verhaal werd rechtgetrokken door er niet alleen afzonderlijke scènes en episodes uit te knippen, maar ook een aantal personages: het valt niet mee om een film met de helft in te korten! Daarentegen werd de verhaallijn

van een van de secundaire personages, een liefhebber van cocaïne, naar de voorgrond gehaald, met grote nadruk op deze verderfelijke gewoonte. Ook de casino-variété-restaurantlijn werd gebrandmerkt, hoofdzakelijk verbaal, door tussenteksten als 'Overdag drinkt de imperialistische uitzuiger het bloed van het proletariaat, en 's avonds champagne', 'In ditzelfde paleis kun je niet horen hoe in de arbeiderswijken de kinderen huilen van de honger'... Een bedelares, in het origineel een handlangster van de misdadigers die een geheime bergplaats met valse dollars bewaakte, werd omgetoverd in een arme moeder wier zonen in de oorlog waren gesneuveld.

Esfir verknipte de film met vaardige hand, maar echt briljant werd ze bij de montage van de laatste minuten. Niet de ontmaskering van de misdadiger Mabuse was de culminatie van de film (wat een banaal idee van de regisseur, die Fritz Lang), maar de menigte woedende stedelingen die de straten optrok: brandende ogen, wijdopen monden, ten hemel geheven vuisten, begeleid door het schreeuwen van (tussentitels) 'Ten strijde!', 'Op de barricaden!', 'Onder het vaandel van de revolutie!' De kapitalisten met hun zwarte hoge hoeden kijken verschrikt naar het protesterende volk, sommigen huilen zelfs van angst... Terwijl die razende menigte en die hoge hoeden oorspronkelijk allemaal aan het begin waren: de kapitalisten (helemaal aan het begin van de film) waren geschokt door de beurskrach, en het volk (meer naar het einde toe) wilde de arrestant tijdens de rechtszitting lynchen. Door de vaste hand van Esfir tot één episode aaneengeplakt en op smaak gebracht met tussentitels, werd uit twee verschillende verhaallijnen een derde gevormd: die van de revolutie.

Toen de herschepping van de film haar voltooiing naderde, reikte Esfir hem de schaar aan: 'Probeer maar.'

En dat deed hij.

Celluloid verknippen en uit de brokken van andermans werk je eigen werk maken was verleidelijk: wat een macht berustte er opeens in zijn vingertoppen. Acteurs wier figuurtjes in vierkantjes kaders uiteenvielen en als vuilnis onder de tafel

werden verstrooid; toeschouwers die de film nog moesten gaan zien; de regisseur, de verre Fritz Lang, allemaal waren ze onderworpen aan de beweging van zijn hand.

Knip! Hij is net een chirurg met een scalpel.

Knip! Mijn wil geschiede.

Knip! De film is af.

Het eindresultaat was niet bepaald samenhangend, maar uitstekend verteerbaar. Montage bleek geen onfeilbaar middel: enkele personages verschenen om onmiddellijk weer te verdwijnen in het haasje-over van verknipte scènes, sommige momenten bleven rebussen zonder antwoord. Maar toch was het een leuke film geworden die de welwillende kijker ter verstrooiing kon worden opgediend.

En dat gebeurde ook: *Verguld verderf* werd in de lente en zomer van 1924 in de Sovjet-Unie uitgebracht, de affiche bij de film werd door Kazimir Malevitsj ontworpen. In de eerste kaders werden onmiddellijk na de naam van de regisseur die van de medeauteurs vermeld: Esfir Sjoeb – montage, Sergej Eisenstein – tussentitels.

Hijzelf bekeek de film achttienmaal, en niet alleen de film, maar de toeschouwers gedurende de voorstelling. In de bioscoop verborg hij zich achter een pilaar of in de loge bij het toneel en observeerde de gezichten: wanneer ze lachten, wanneer ze hun minachting lieten blijken of geeuwden. Hij luisterde wanneer ze hardop de tussentitels lazen: de gewoonte was om dit luidkeels te doen, vaak in koor, en aan de intonatie kon je horen of de film hen boeide of verveelde. Hij luisterde naar wat de jongetjes in de pauze tussen de delen door riepen, die waren meedogenloos in hun oordeel.

Hij begreep welke shots hij anders zou hebben gemonteerd en welke teksten hij zou hebben herschreven. Hij begreep ook dat de romance met de moderne cinema nu was begonnen, althans van zijn kant.

*