

A FILMNYELV LEHETŐSÉGEI AZ 1930-AS, '40-ES ÉVEK SZOVJET FILMJEIBEN

Anna VARGA¹

ABSTRACT

THE POSSIBILITIES OF FILM LANGUAGE IN SOVIET FILMS OF THE 1930S AND '40S

The films of the period created a unified, new language, thus strengthening the national identity of the Russian cinema. And the new lyrical codes developed were, surprisingly, able to assert themselves in this very documentary art form. The poetics of the Soviet cinema is perhaps also difficult to approach today because of a kind of artistic 'under-view' that characterises the 'postmodern' basic stance of our times, which is based on the collapse of former hopes and the failure of the grand narratives of modernity. As a consequence of the resulting disillusionment, contemporary cinema sees the reign of the petty in the hopeless and unpromising everyday, and perceives the individual as a failure. The code of the Soviet films, on the other hand, is distinctly archaic, going back to the Russian chronicles of the 13th century, as if the 'spirit' had slept through a few hundred years and now awakened knowing only the previous codes, as the iconography of the films suggests. These codes simply eliminate the dominance of rationality, approaching the individual from a cosmic perspective, whose task, as a religious heritage, is to facilitate the unfolding of salvation.

KEYWORDS

film, mass-market movie, comedy, film language, 1930s, 1940s, Soviet films

A sztálinizmus alatt született művek – kevés kivételtől eltekintve – ma Magyarországon nem örvendenek nagy sikernek. Ennek oka nyilván nemcsak az alkotások minőségében, hanem a kor megítélésében is keresendő. Talán a még hiányzó történelmi távlat teszi, hogy a sommás ítéletek meglehetősen gyakoriak bármely művészeti ág esetében, és ez alól nem kivétel a film sem.

A korszak filmjeinek megítélésében törvényszerűen szerepel három elem. Az egyik megközelítés szerint e filmek kilencven százaléka nem ad alkalmat elemzésre, mivel tömegfilmek voltak. Egy másik megközelítés pedig úgy értelmezi a periódust, mint a „gúzsba kötve táncolás” eredményét, és ebből vezeti le az alkotó fantázia hiányát a filmek nem túl magas színvonalával együtt. A harmadik értelmezés a korszakról az, hogy egyszerűen hazug állítások tömkelegével van dolgunk, tehát kár szót vesztegetni az egészre: hiszen áruhiány idején eladásra váró termékektől roskadozó pultokat bemutatni nyilvánvaló szemfényvesztés. Mivel ezek a nézetek meglehetősen jól kifejtettek, a továbbiakban másfajta megközelítéssel próbálom leírni a korszakot. Arra keresem a választ, miért tudtak ezek a filmek milliókat mozgósítani vagy meghatni, bálványokat és szólásokat teremteni? Miért nézik őket Oroszországban a mai napig az emberek, éneklik a bennük lévő dalokat – beleértve a felnövekvő újabb generációkat, és miért játsszák rendszeresen a különböző kereskedelmi tévécsatornák ennek a korszaknak a filmjeit még most is?

¹ Dr. Varga Anna, PhD. METU-ART, Mozgóképek Tanszék (egyetemi docens), vargaanna111@gmail.com

A vizsgált periódustól nem választható el a kényszer fogalma – a borzalmak, a fenyegetettség, a nem kellőképpen vonalas művek, gondolatok megtorlása bebörtönzéssel, kényszermunkával vagy halállal (sok történeti mű született erről) –, de ez az embertelen feltételrendszer egy sokkal általánosabb szinten is felveti az alkotóerő korlátok közé szorításának kérdését. Milyen akadályokat kell legyőznie az alkotónak ahhoz, hogy olyan mű születhessen, amely mások számára is sokat jelent? A kényszerek száma végtelen... „Láncba verve táncolni. – Minden görög művésztől, költőtől és írótól a következőt kell kérdeznünk: milyen *új kényszert* talált föl önmagának, kortársai számára izgatóvá téve azt? (Talán azért, hogy utánzó is legyenek?) Mert amit 'találmánynak' nevezünk (például a metrikai újítás), az nem egyéb, mint önerőből kovácsolt béklyó. Azt akarják megmutatni nekünk, hogy az igazi művészet 'láncba verve táncolni', önmagunknak nehézségeket támasztani, majd olyan látszatot kelteni, mintha mindez roppant könnyű volna – erre a művészetre tanítottak minket. Már Homérosznál megfigyelhetünk egész sereg öröklött formulát, epikai elbeszélői törvényt, *amelyek körén belül* kellett táncolnia: és ő maga szintén alkotott új konvenciókat a következő nemzedékeknek. Ez volt a görög költők nevelőintézete: egyrészt roppant mértékben tisztelték, kényszerként fogva föl korábbi költők szabályait; másrészt ők maguk állítottak korlátokat önmaguknak, majd ledöntötték e korlátokat: így érték el, hogy az emberek észrevegyék és csodálják a kényszert és e kényszer leküzdését egyaránt” (Nietzsche, 2000, 228–229. old).

Lukács György egész tragédia-elméletét arra építi, hogy nagy forma csak nagy kényszerből születhet, de más műveiben szintén elemzi a kényszer hatását: „A proletárságban, a szocializmusban lehetne az egyetlen remény. Az a remény, hogy barbárok jönnek, és durva kezekkel tépnek szét minden túlfinomodottságot; hogy az üldözöttségnek talán kiválasztó hatása lesz, és – mint Ibsen hitte, hogy az orosz zsarnokság nevel legjobban szabadságszeretetre – egy művészetet gyűlölő, művészetellenes kultúrájú időben elmélyül mégis a művészet. A fontos persze nem ez lett volna; ezek csak mellékes, véletlen hatások lehetnének. De abban lehetett volna bízni, hogy a forradalmi szellemnek az az ereje, amely leleplezett minden 'ideológiát', és meglátta mindenütt az igazán mozgó erőt, itt is tisztán fog látni, és tisztán fog érezni, és elsöpörvén minden periferikusát, megint vissza fog vezetni a lényegeshez, ha művészetellenes élethangulatok hosszú átmenete után is. De amint eddig láttuk, nem sok jót ígér. A szocializmusnak, úgy látszik, nincsen meg az egész lelket betöltő, vallásos ereje, amely megvolt a primitív kereszténységben. A korai kereszténység művészetüldözése kellett, hogy Giotto és Dante, Meister Eckehart és Wolfram von Eschenbach művészete megszülessék: a korai kereszténység bibliát teremtett, és sok század művészete táplálkozott annak gyümölcseiből. És mert igazi vallás volt, bibliát teremtő erejű, nem kellett neki a művészet; nem kívánta meg, és nem tűrte meg maga mellett, egyedül akart uralkodni az ember lelkén, mert képes volt rajta uralkodni. Ez az erő hiányzik a szocializmusból, és ezért nem olyan igazi ellensége a polgáriságból nőtt esztéticizmusnak, mint akarná, mit tudja, hogy kellene” (Lukács, 1977a, 428. old).

Mit vált ki a kényszer, és milyen minőségű mű születik hatására, ezt megjósolni lehetetlen. Például Marius Petipa balett-mester 1889-ben készült Csipkerózsika kompozíciós tervében a következők álltak Pjotr Csajkovszkij számára: „Aurora észrevesz egy öregasszonyt orsóval... 2/4, – aztán 3/4-es vidám és nagyon dallamos zene. Amikor elkezdődik a 3/4, Aurora felkapja az orsót, amellyel mint jogarral játszik. Mindenki fellelkesedik... 24 taktus kerिंगő. Hirtelen szünet – fájdalom, folyik a vér... nyolc 4/4-es taktus széles tempóban. Mintha kígyó marta volna meg, forog, és kimerülten a földre rogy. Önkívületben való csapongása 24-32 taktusig tart. Néhány taktus tremolo a fájdalom kiáltásával: 'Apám!', 'Anyám!' Ekkor az öregasszony ledobja köpenyét. Ehhez a pillanathoz gyors kromatikus futam a zenekarban” (Vályi, 1980, 109–110). A Diótörőnek az 1891-ben készült színpadi terve sem nézett ki másképp: „Silberhaus polgármester háza ünnepe. Karácsonyészakán, egy nagy fenyőfát állítanak

fel a szalonban – lágy, lassú zene, 64 ütem. A fenyő kigyúl – pattogó zene, 8 ütem. Vendégek érkeznek, és gyermekek sietnek utánuk – tüzes, vidám zene, 24 ütem, ámultan csodálkoznak – *tremolo*. Kezdődik a játékok szétosztása – 64 ütemnyi induló...” (Vályi, 1980, 122). Bár kétségkívül jól felkészült, értő, szakmai utasítások voltak ezek, mégis könnyű lenne rájuk húzni, hogy nem engedték szárnyalni a zeneszerző fantáziáját. Pedig Csajkovszkij könnyen és gyorsan dolgozott az utasítások alapján – és nem ellenében, ráadásul művei minősége sem hagy kívánnivalót maga után.

Tehát pusztán a kényszer meglétéből nehéz az alkotás színvonalára következtetni. Másfelől rengeteg filmet gyártottak ebben az időszakban, és minőségük nyilván nem volt egyforma. Az 1931 és 1959 közötti filmek száma mintegy 1400-ra tehető, ebből 900 1953 előtti. (1931 – ebben az évben készült az első szovjet hangosfilm *Út az életbe* címmel, Nyikolaj Ekk rendezésében. 1953 Sztálin halálának éve, 1959 pedig egy új típusú filmgyártás kezdete világszerte.)

Természetesen kézenfekvő úgy értelmezni ezeket a filmeket, mint egy-egy sztálini utasítás képi megvalósítását. Ezt is ki lehet bennük mutatni, de ez csak az egyik réteg. Hiszen ha propagandafilemként értelmezzük is őket, akkor is látszik, hogy egyszerre több síkon próbálnak hatni. Ahogy egyféleképpen egy kottát se lehet lejátszani vagy egy verset elszavalni. (Az előzetesen jóváhagyott forgatókönyvekből a bizottság számára meglepő dolgok születhettek még akkor is, ha egyáltalán nem tértek el tőle.) Nem olyan egyszerű kizárólag egydimenziós filmet készíteni, aminek csakis egyetlen jelentése lehet. Ráadásul gyakran az apróságokon múlik minden, világítás, képkivágás stb. – ezer apró mozzanat áll össze egységes egésszé. A kor egyik jellemző elemzéstípusa volt, hogy megelégedtek a direktíva kiolvasásával, és a mögötte lévő szintekkel már nem törődtek. „A szocialista munka témája – a szovjet művészet központi témáinak egyike – a rendező alaptémájává vált. Pirjev egyike volt az elsőeknek a szovjet filmművészetben, akik fáradhatatlanul valósították és valósítják meg alkotásaikban a szocialista realizmus legfontosabb követelményét, amelyet Gorkij fogalmazott meg a Szovjet írók Első Össz-szövetségi Kongresszusán: »A szocialista realizmus tevékenységnek, alkotásnak tekinti a létet, melynek célja az ember legértékesebb képességeinek szüntelen fejlesztése – hogy legyőzhesse a természet erőit, hogy egészséges és hosszú életű legyen, hogy nagy boldogság legyen számára itt élni a földön, melyet igényei szüntelen növekedésének megfelelően teljesen be akar rendezni az egy családba egyesült emberiség nagyszerű otthonának« (Gorkij, 1950, 423. old)” (Iszajeva, 1951, 222–223).

A reális és a mindennapok tapasztalatával egybeeső képsorok, helyzetek igénye elvárásként nehezedik a korszak filmjeire. Amennyiben ennek az elvárásnak nem tesznek eleget, egyrészt a totális terrort kiszolgáló tudatos hazugság, szépítés vádjá fogalmazódik meg velük szemben, másrészt esztétikai kifogásként az, hogy a szocialista realizmus vagy általában a realizmus keretein túllépve hiteltelen és értelmetlen alkotások lehetnek csak. Ez tükröződik többek közt Hermann István gondolatmenetében is az adott korszak filmjeiről, pedig az ő gondolati teljesítménye messze kiemelkedő: „Így kísérlik meg a giccset, néha-néha sikerrel, az emberi ízlés számára viszonylag elfogadható formára hozni. A groteszkség ugyanis, a meseelemeken belül, helyenként azt a látszatot adja, hogy itt bizonyos részletekben művészet van jelen. A mese megengedi az indokolatlan tájképeket, mint amilyen a piros mező a manóországban az *Óz* című filmben, s ugyanakkor feloldja ezeket a groteszkben, mikor egyes típusokat mutat be (szalmaember, gyáva oroszán stb.) s végeredményben létrehoz egy sajátos művészi hatást. (...) Az olyan szovjet filmek, melyeket az előbb említettünk, végeredményben átváltoztatták az egész realitást mesévé, anélkül azonban, hogy bevallották volna, hogy itt meséről van szó. Végeredményben a szocialista társadalom úgy jelent meg, mint egy mesevilág, s ez még a színhatásokban is éreztette hatását. Gondoljunk a *Szibériai rapszodiá*-tól kezdve a *Berlin elesté*-ig és a *Donyeci bányászok*-ig a leg-

különbözőbb ilyen filmalkotások tartalmi tendenciáira és színtechnikájára. Azonban míg a mesevilágban az ilyenfajta szépségek feloldódnak, és harmonikusan simulnak a taltalomhoz, a valódi világ ábrázolásánál idegenekké és külsődlegessé válnak. Mindez azzal a következménnyel járt, hogy nem egyszerűen a valóság lakkozása, fényesítése történt meg ebben a periódusban, hanem a film minden műfaja végeredményben egy üres operettszerűségben jelent meg. Ez az operettes jelleg nemcsak arra vonatkozik, hogy a problémák eleve megoldottként, eleve átlátottként kerültek bemutatásra e korszak filmművészetében, hanem abban is, hogy minden ellentmondás álellentmondásként, vagy egy teljesen hamis alapra helyezett ellentmondásként tűnt fel. Másfelől viszont az élet normális folyamata idillként jelent meg. Vonatkozik ez a felfogásmód egészére, a színezés giccsességére, sőt, magára a muzsikára is” (Hermann, 1967, 232–233).

Bár a szocialista realizmus értelmezésében az is benne foglaltatott, hogy a dolgok lényegére kell koncentrálni és az alapigazságokat megragadni, a korszak filmjeinek lényegre törő, ugyanakkor sokszor meseszerű vagy lírai megfogalmazása mégis zavaróan hatott a film, illetve a mese kereteinek szűk értelmezése miatt. Pedig ezek a filmek éppen lírai alkotásokként nyílnak meg leginkább. Lényegükhöz tartozik az a költői látásmód, amely nem a földhözragadt mindennapiságban vájkál, hanem választott tárgyának égi mását teremti meg, és a benne lévő lehetőségek felől bontja ki a szálakat. Hasonló technikát alkalmaz, mint amit Kosztolányi Dezső vett észre Móricz Zsigmond műveiben: „Népiességét pedig új borzongással fogadjuk. Mert mégis stilizált ez a népiesség, az új művészet szelleme szerint való, hozánk közel eső, s ha látszatra realista vagy naturalista Móricz Zsigmond, ha az ő durva, göröngyös és nedvbő nyelve csupa egészség és erő, ő mégis elsősorban költő, stilizáló, továbbfejlesztő. Éppen abban látom az értékét, hogy sohase másol. Az ő parasztjai szellemesebbek, jobbak vagy rosszabbak, nyersebbek vagy pompásabbak, mint a valóságban élők. Láttunk már ilyen koncentrált parasztokat? Soha. De ha papíron vagy színpadon mozognak előttünk, az igaziakra gondolunk, akik élnek. Senki se foghatja rá, hogy analitikusan, etnográfiaival és tájshólással állítja elő az alakjait. Ereje és eredetisége abban van, hogy többet ad, mint az élet. (...) Móricz Zsigmond nem is a kunyhók lakóihoz, a falu kisbíróihoz, legényeihez és tanítóihoz hű, de ahhoz az álomhoz, amely benne él öröklük. Ez a hűtelen hűség a költő paradoxája” (Kosztolányi, 1978, 5–6).

A korszak filmjei egységes, új nyelvet alkottak, ezáltal tették erőssé az orosz film nemzeti arculatát. És a kidolgozott új lírai kódok – meglepő módon – érvényesülni tudtak ebben a nagyon is dokumentatív művészeti ágban. Lényegét tekintve hasonló folyamat volt ez, mint amiről Lukács György írt a „modern” francia költészet kialakulása kapcsán. „A lírában nem volt szükség a naturalisztikus dráma nagy apparátusára, nem is lehetett volna hasznát venni; elég volt mindent csak éppen jelezni. És mivel nem maguk a dolgok szerepeltek, mint a drámában, hanem csak a lelkekbe vetett reflexeik, nem látszott a költeményekben szereplő ember annyira elnyomva környezetétől, mint a drámáé. Szabadabb volt, ha csak formailag is, nem igazában; ha éppen annyira össze is függött a környezettel, és éppen annyira annak uralma alatt állott is. De már ezért is közelebb lehetett a pátoszhoz. Hozzájárul még ehhez, hogy a költemény csak lelki valószerűséget kíván meg, a külső teljesen mindegy neki. Az álom, a képzelődés, a művészet alkotta tárgyak ugyanazt a szerepet játsszák benne, mint maga a külvilág. És mivel itt – már a költemény terjedelme folytán – csak festőiség és nem pragmatikus, okozati viszony hozhatja létre az összefüggést ember és világ, ember és sors között, a fantázia és a művészet kiszorítja a tényleges, a hétköznapi életet, ha szerepel is, akkor is csak amennyiben új és érdekes festőiségeket nyújt. Noha éppen a vers libre megalapítóinak (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé stb.) nagyon is fontos volt a modern élet, a modern táj, nagyváros, utca stb. még fel nem fedezett szépségeinek kifejezése. De éppen csak ez volt tudatosan fontos belőle; csak anyag volt, mint sok más is. Anyag, amelyből szuverén biztonsággal válogatták

ki a nekik hasznosat és szükségeset. Már ennek a viszonynak természeténél fogva is sokkal nagyobb és biztosabb volt a distanciájuk tőle, mint a kizárólag belőle merítő, hozzá tapadó, hozzá kötött naturalizmusnak. Ilyen módon új költői nyelv született meg Franciaországban. Közvetlen, színes, dallamos, és telítve a modern lélek minden aggodásával és reményével, örömeivel és kétségbeesésével; anélkül azonban, hogy az élet nyelvét akarta volna utánozni. A költeményekben megvolt tehát a szükséges távolság az élettől, amit túlzásba vitt egyrészt a régi dráma nyelve, nagyon is eltávolodva tőle (így jött létre az epigonok vértelen nyelve), de túlzásba vitte a másik irányban a naturalizmus is, eredménytelenül törekedvén a hétköznapi életével egyenlővé tenni” (Lukács, 1978, 442–443. old).

Ezekről a folyamatokról ír Balázs Béla egy 1935-ös cikkében, amelyben értelmezi a szocialista realizmus fogalmát. A mai esztétika egy individualista pragmatizmus nevében kész fölfedezni és elismerni a populáris kultúrát, a Szovjetunióba érkező Balázs Béla viszont a kollektivistá pragmatizmus élményével találkozva hasonló módon próbálta megérteni és elfogadni azt, amit akkor forradalmi romantikának neveztek. „A viszonylagos stabilizáció és az ennek következtében támadt biztonság-illúzió korszakának burzsoája büszke ostobaságának hideg tárgyilagosságára. A szocialista realizmus számára viszont a líra és a pátosz fontos tényező. (...) A mi hőseink, minthogy felismerték a valóság jelentőségét, érzelmileg reagálnak rá: szeretettel és gyűlölettel, vággyal, bánattal vagy örömmel. A forradalmi szocialista realizmus nemcsak ábrázolja a létező valóságot, hanem elősegíti az új valóság létrejöttét” (Balázs, 1970, 198. old).

A szovjet filmek poétikája talán ma azért is nehezen közelíthető meg, mert korunkban egyfajta művészi „alulnézet” jellemzi a „posztmodern” alapállást, amely a hajdani remények összeomlásából és a modernség nagy narratíváinak kudarcából indul ki. Az ebből eredő dezilúziók eredményeként a mai filmművészet a kisszerűség uralmát látja a reménytelen és perspektívátlan mindennapiságban, az egyént pedig kudarcként fogja fel. (Így válik főszereplővé egy szörszál Gothár Péter *Idő van* [1985] című filmjének „Portásországában”). A szovjet filmek kódja viszont kifejezetten archaikus, egészen a 13. századi orosz krónikákig (Лихачов, 1970) megy vissza, mintha a „szellem” átaludt volna néhány száz évet, és most ébredve csak az előző kódokat ismerné, erre utal a filmek ikonográfiája. (Ami az irodalomban lebomlott, most mintha a filmekben születne újjá. – Ahogy a helyi krónikákból kialakult egy orosz nemzeti eposz, ehhez hasonlóan a különböző filmek egységes mitológiát hoznak létre. És a krónikák által közvetített hősmondák jelrendszerét is mintha átvennék. „Az epikus művek idealizálták azokat az eseményeket és hősokeket, amelyeket és akiket a nép is kedvelt” [Lihacsov, 1971, 115]). Ezek a kódok egyszerűen kiküszöbölik a racionalitás uralmát, kozmikus távlatokból közelítik meg az egyént, akinek feladata – vallási örökségként – az üdv kibontakozását elősegíteni. A világ megértése áll a középpontban (nem pedig használata), és az értékrend megvalósítási feltételei, vagyis a valóság, már nem érdekes, ahogyan a nehézségek sem, hiszen az eszközök magából a célból vannak levezetve. Ezek a filmek az ideál kidolgozását vállalták, miközben végiggondolták az illúziókat. Ezért egy megemelt, nem pedig a valóságos lét kódja működik bennük. („Ahogy kéne, hogy legyen.” Ahogy régen döntő helyzetekben, csata előtt vagy a termést féltve, megpróbálták kikényszeríteni a sorstól analógiás mágia segítségével a pozitív végkifejletet. Kockajátékkal, sakkkal próbálták befolyásolni a sorsot annak reményében, hogyha kicsiben sikerült, sikerülni fog nagyban is.) Tehát nem a tények, hanem a lehetőségek foglalnak el központi szerepet, és ez magyarázza, miért nem jelenik meg egyénítetten az ember ezekben a filmekben, hiszen egyrészt az a kiindulópont, hogy minden emberben minden megvan, legfeljebb nem bontakozott ki minden lehetősége, másrészt csak az ideáltípusok érvényesülnek, mivel az egyéntől elvonatkoztatható tulajdonságok érdekesek csak ebben a keretrendszerben, amelyben az a kihívás, mennyire képes betölteni helyét a világban az egyén, és pozitív vagy negatív megítélése attól függ, hogy ez milyen mértékben

sikerül neki. Ezt támasztja alá az az archaikus struktúra is, amelyben a világ és benne az ember egységként, teljes egészésként interpretálódik, és nem jelennek meg benne a bomlás jelei.

Ivan Pirjev visszaemlékezésében alkotómódszeréről a következőket írja: „Gyönyörű az a lény – mondta Csernisevszkij, – amelyben az életet olyannak látjuk, amilyennek a mi fogalmaink szerint lennie kell.” Tehát a mi ’fogalmaink’ szerint az életnek olyan örömtelinek és romantikusnak kell lennie, amilyenek V. M. Guszevvel mutattuk ’A pásztor csókjában’ és később N. F. Pogogyinnal a ’Vidám vásárban’. Eléggé ismerve az egyszerű emberek életét, munkájukat, örömeiket és bánataikat, én tudatosan igyekeztem poétizálni őket a filmjeimben. Igyekeztem bemutatni az új életünkben születő költészetet, lírát és pátoszt. A mai nap legjobb dolgát mindig megszínesíti a holnap felkelő nap sugara. Talán ez az élet romantizálása a művészetben. Igen, én szeretem az ünnepi, az izgalmas, az élet nedveivel telített, nem földön kúszó, hanem a magasba törő művészetet” (Пирьев, 1978, 113–114. old; Varga Anna ford.). Ez az okfejtés is mutatja, hogy átfogó, tudatos, végiggondolt koncepcióról volt szó, nem pedig egyszerű szolgai parancsteljesítésről. (Persze születtek ilyen művek is, de nem ezek váltak meghatározóvá.)

A korszak egyik meghatározó műfaja nem véletlenül volt a vígjáték², amely felrobbantja a hétköznapi világ valóságosságait és a fantasztikum felé mutat. Így mindenféle nehézség nélkül jól idomultak a műfaji hagyományok a kialakulóban lévő mesészerű világábrázoláshoz. Viszont a műfaj már csak történeti okokból is igen kevés presztízzsel bírt, és ez nemcsak a mozival, hanem a színházzal kapcsolatos kritikákban is éreztette hatását. Ezt jelzi a Leningrádi Komédia Színház egyik rendező és díszlettervezőjének, Akimovnak 1948-ban írt cikke is: „A vígjáték sajátossága az, hogy bármennyire szeretik is a nézők, mégsem fontos műfaj. (...) Hazánkban ragyogóan kidolgozták a vígjátékok ostromozásának eszközeit, de kevésbé fejlettek védelmének módszerei. Kritikusaink gyakran teljesen gyámoltalanokká válnak, ha egy jó vígjátéki előadást meg akarnak dicsérni. A vígjátékról szóló pozitív recenziókban ritkán találkozhatunk azzal a magabiztos hanggal, amely a nem vígjátéki műfajú darabnál használatos” (Akimov, 1967, 119–120). Akimov a továbbiakban azt a kritikai rutint elemzi, amelynek segítségével a mű minden erényéből hibát lehet csinálni. Ha a nézők nevetnek a darabon, akkor a kritikus a következő formulát veszi elő: „A nézők igénytelenebbik része nem látott át a szerzői gondolat sekélyességén, de a mi számunkra az effajta néző nem lehet irányadó” (Akimov, 1967, 121). Ha pedig jó a meseszöveg, akkor a következő kritikai gondolatmenet alkalmazandó: „A rutinos színdarab-gyáros ügyesen építette fel meséjét a vígjáték elkopott sablon helyzeteiből, de mily távol áll ez az elven léteztől” (Akimov, 1967, 121). Ennek a sematikus szemléletmódnak az idejétmúltságát próbálja Akimov hangsúlyozni: „A közönség szeretete széttöri a hagyományt, amelynek szellemében óvatoskodva és bizalmatlanul fogadták a vígjáték műfaját; a tréfa meg nem értését irodalmi és színházi közvéleményünk egyre inkább a rokkantsági nyugdíjra való igényjogosultság alapjául fogja fel” (Akimov, 1967, 123). Ez a jövőbe vetett bizalom nem igazolódott be egyhamar, hiszen még napjainkban is él a műfajok hierarchiájának rendje, ami a mozivászonra készült vígjátékok megítélésénél is szerepet kap.

A korszak filmjeivel szembeni ellenérvként összekapcsolódik a tömegfilm és a giccs fogalma. Már a kortársak előtt szégyenkezni volt kénytelen a rendezők többsége, mert a „magas művészet” szempontjai szerint műveik nem ütötték meg a mércét. (Megítélésükön természetesen az se segített, hogy fantasztikus sikert arattak alkotásaikkal a nézők körében, elképesztő nézőszámokat produkáltak, az emberek újra és újra jegyet váltottak a már általuk látott

² „A szovjet vígjáték átitatott hittel a szovjet rend hatalmas, győzhetetlen erejében, harcol a kapitalizmus csökkenvényei és az élet negatív jelenségei ellen, és szatirikusan kineveti őket. A vígjáték bátran kell, hogy bemutassa az élet ellentmondásait és konfliktusait, tudnia kell bánni a kritika fegyverével, mint a nevelés egyik eszközével” (Большая Советская Энциклопедия, 1953, 130. old; Varga Anna ford.).

filmekre is. A filmdalokat pedig pillanatok alatt az egész ország énekelte – Alekszandrov és Pirjev filmjeinek többsége volt ilyen. Csak néhány példa: Az *Este hatkor háború utánt* [Ivan Pirjev, 1944] több mint 26 millióan nézték meg a megjelenés évében, így a legnézettebb film lett abban az esztendőben. A *Szibériai rapszódia*t [Ivan Pirjev, 1948] több mint 33 millióan nézték meg a megjelenés évében, így a harmadik legnézettebb film lett abban az évben. A *Találkozás az Elbánt* [Grigorij Alekszandrov, 1949] több mint 24 millióan nézték meg a megjelenés évében, így a legnézettebb film lett abban az évben. A *Vidám vásárt* [Ivan Pirjev, 1949] több mint 40 millióan nézték meg 1950-ben, így a második legnézettebb film lett abban az évben. A következő évben, 1951-ben pedig több mint 10 millióan nézték meg.) Az ellentmondásos helyzetet jól mutatja Alekszandrov egyik felszólalása, amelyben felvázol egy vígjáték-elméletet is: „Vígjátékot nagyon nehéz készíteni. A vígjátékosokat a világon mindenért szidják, elkövetett és feltételezett hibáikért egyaránt... Amikor kijött a *Volga-Volga* – az első recenzió 'Nem sikerült kísérlet'-ként aposztrofálta, és a következő szavakkal végződött: 'Eltelik tíz nap, és a nézők elfelejtik ezt a filmet.' A *Cirkuszt* se szerették meg rögtön. Ezt írták róla a Szovjet művészetben 1936 július 11-én: 'A film nem felel meg műfajának, a komédiának. A benne lévő vígjátéki elemek műviek, minden művésziességet nélkülöző módon behelyezettek, és a fő motívummal semmiféle organikus kapcsolatuk nincs... A színészek játéka közepes. Egészében véve a film nem sikerült. A *Cirkusz* nem sokáig lesz a mozivásznakon, és sose szerzi meg a nézők szeretetét.' Ezt írta V. Belinszkaja. Az összes filmem nem kevés keserűséget okozott nekem, és mindegyik után elhatároztam, hogy nem folytatom tovább a vígjátékkészítést, hiszen nem vagyok olyan buta. Mindent meg tudok csinálni, amit a kollégáim a szovjet filmgyártásban, és bármilyen műfajra tudok vállalkozni, legyen az akár a *Rettegett Iván* vagy a *Nahimov tengerenagy*, nem lesz rosszabb a minősége. De aztán telt az idő. Ezrével kaptam a leveleket a nézőktől, akik vígjátékokat kértek, és a szívem megengyhült... Annak az embernek a helyzetét, aki vígjátékokkal foglalkozik, senki se tudja megérteni, csak azok, akiknek már volt dolguk vele. Amikor drámát, történeti művet, tragédiát, eposzt rendeznek – tanítják a nézőt, és fölébe kerekednek. Katedrára állnak, a néző hallgatja önöket és alárendeli magát önöknek. Amikor vígjátékot készítenek, a nézőnél butábbnak kell mutatkozni. Olyan helyzetbe kell hozni a nézőt, mintha ő lenne a maguk tanára, és állandóan azon kell igyekezni, hogy alárendelt szerepben önök legyenek, különben a néző nem fog nevetni. A nézőnek azt kell éreznie, hogy fölényben van értelmi és felfogóképességben, kultúrában, neveltetésben a komikussal szemben. És rossz érzés, amikor a kritikusok és a rendezőtársaim nem értik, hogy nem azért válok butává, mert buta vagyok, hanem azért, mert ezt követeli tőlem a hivatásom. Különben a komédia nem vált ki nevetést. Ezért határoztam el, hogy a *Glinka* című filmmel bebizonyítom, én se dolgozok rosszabbul, mint a többi rendezőink, és ezután visszamegyek a vígjátékokhoz. És akkor majd az összes lehetőséget be tudom mutatni ebben a műfajban...” (Фролов, 1976, 145–146. old; Varga Anna ford.).

Elgondolkodtató, hogy a *Volga-Volga* (1938) és a *Cirkusz* (1936) című filmekben ilyen könnyen „el lehetett verni a port”, hiszen ma már teljes bizonyossággal állítható, hogy a nézők nem tíz nap, hanem több évtized után sem felejtették el ezeket az alkotásokat. Úgy tűnik, hogy egy szűk, egydimenziós művészetszemléletnek esnek áldozatul ezek a filmek, ami kizárólag a tragédia esztétikája felől hajlandó megközelíteni bármilyen művet –, még akkor is, amikor nyilvánvaló, hogy egészen más törvényszerűségek működnek bennük. Ezt jelzi Hermann István gondolatmenete is: „A szovjet filmtörténetnek ebben a fázisában ugyanis egyfajta giccs jelentkezéséről kell beszélni. A giccs általában a pusztá kellemesség benyomását kelti az emberben, s érzés-, valamint gondolatvilágát egyetlen pillanatra sem emeli fel sem történeti, s különösen nem világtörténeti szintre, hanem mindig a véletlen történés színvonalán mozgatja. Megmarad a pusztán közvetlenül tet-

szetős formáknál, s következetesen viszi végig a közvetlen tetszetősséget” (Hermann, 1967, 231. old). Másutt pedig Kertész Mihály *Casablanca* (1943) című filmjét – amely ma már szinte kultikussá vált – intézi el Hermann ugyanolyan egyszerűen, mint a *Cirkuszt* Belinszkaja. A *Casablanca* ugyan amerikai film, de a probléma gyökere itt is ugyanaz, mint a szovjet filmek esetében, ahogy ezt maga Hermann István is jelzi. „Gondoljunk pl. ebben az összefüggésben két rendkívül gyenge amerikai filmre, melyeknek az a sajátosságuk, hogy eredetileg kétségtelenül jó szándékkal, az antifasiszta harc tendenciájától átitatva jöttek létre. A *Casablanca* és a *Martinique* című alkotásokról van szó. Eltekintve attól, hogy mindkét filmen, különösen az utóbbin, érződik a konkrét, valóságos antifasiszta harctól való távolság, mégis, viszonylag szerény keretek között, hasznos filmek lehetnek volna. Azonban itt lép közbe a tőkés irányítás. Mindkét antifasiszta tendenciájú filmbe beprézeltek néhány dzsessz-számot. Nyilván azért tették ezt, mert úgy gondolták, hogy ezek a számok színesíteni fogják a filmet. A dzsessz mint környezetrajz helyenként igen fontos és lényeges lehet. Lényeges lehet akkor, mikor a cselekmény pl. különböző bárokban játszódik le, mert a tartalom ezt a környezetet követeli. Ezekben a filmekben azonban a dzsessz-számok nem a környezetrajz szerepét játsszák, a bárak nem szükségszerűen kerülnek a felvevőgép lencséje elé, hanem pusztán azért, mert a filmproducer a meglévő kispolgári tömegizlésre épít. Így kapunk néhány önmagában jó dzsessz-számot, természetesen a filmek problematikájától idegenül. Persze a filmek sajátos érdekessége az, hogy ezek a számok igen jók, bemutatásuk is sikerült, mert a rendezők ezek beállításánál otthonosabban érezték magukat, mint az antifasiszta küzdelem megjelenítésénél. Mégis: a filmek egészében csupán betétként hatottak, és így az egyébként sem hitelesen ábrázolt antifasiszta harcot még inkább operett jellegűvé degradálták. Az irányítás kérdésével kapcsolatban nem állíthatjuk, hogy az ilyen betétek veszélye a szocialista realista filmgyártás produkciói esetében nem áll néha fenn” (Hermann, 1967, 135–136).

Ez a tragédia esztétikájára alapozott egydimenziós művészetszemlélet a mai napig tartja magát, és ebből az alapállásból közelítik meg a szovjet filmeket, miközben már a kiindulópont meghatározásából látszik, hogy így nem lehet kulcsot találni ezekhez a művekhez, mert nem nyílnak meg. Lukács György azért tudta értelmezni a némafilmeket, még az egyszerű bohózatokat is, mert kidolgozta a nem-tragikus dráma elméletét – a románc és a mese esztétikájával egyetemben: „Mégis létezik nem-tragikus színpadi költemény, csakhogy az a tragikumot nem meghaladja a saját szféráján belül, hanem kiegészíti. Az indiaiak egész drámairodalma ehhez a műfajhoz tartozott, a görög dráma végső fejleménye erősen megközelítette, és ritkán ugyan, de a spanyolok nagy korszaka is átlépte a határát; legérdekesebb formáját azonban a késői Shakespeare és Shakespeare kora nyújtotta. Arról a korszakról van szó, amelyben *A vihar* íródott, amelyben Beaumont-Fletcher és Ford működött – a ’románc’ korszakáról. Ma a legjobbak közül sokan megint vágyakozva fordulnak ezen ideál felé. A drámának és a mesének a közeledéséről van szó. A mesében minden jól végződik – egyelőre ebből a formából is csak a szükségszerű jó kimenetel van adva a számunkra –, a ’románc’-ban (a nem-tragikus drámát jelölöm itt ezzel a névvel) pedig a sors fölébe kerekednek. A mese az aranykor dekoratívává vált metafizikáját rejti magában: a legszentebb szférából – egy olyan szférából, mely magasan a művészet és a művészi kifejezési lehetőség fölött van – szállt alá a földre; megszentésgtelenült, világivá vált, hogy a szépséget elérje; az élet megformálásának legmélyebb (magasan a művészet fölött levő) rétegét hozta felszínre, és így – éppen mert forrásai a legmélyebbek – teljesen felszínre lett. A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. A dráma és a mese összekapcsolódása – inkább tudatosan és filozofikusan, semmint vallásosan – újra visszavezeti a mesét a metafizikaiba: az élet tényállásából itt új szükségszerűség születik, a mesebeli sorsokból sorsélmény lesz, a mesebeli hatalmakból életsorsok lesznek, a külső hatalmaknak akarattalanul kiszolgáltatott alakokból pedig megszületik a bölcs élet rezignáltan diadalmaskodó, legyőzhetetlen

gesztusa. A mesében minden felületté és felszínre válik: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra. A drámának formális szükségszerűsége, hogy lekerekített, már nem egysíkú embereket alkosson, s ezért – csaknem technikai következményként – létrejön az 'elmélyülés'; ám a térbeli mélység, a harmadik dimenzió megalkotása szellemi elmélyülést feltételez. (Gondoljunk csak az egymást követő fokozatokra: keleti mese – *Pericles* – *A vihar*). A mese szép felszín maradhatott, hiszen alakjai csupán szerepeltek az eseményekben, de nem éltek meg őket; a 'románccal' ezzel szemben embereket formál, tehát tartalmaznia kell pszichológiát és kozmológiát. A 'románccal'-beli világnak az a legfontosabb princípiuma, hogy az ént a többiektől és a világtól elválasztó határ elmosódó; a 'románccal' pszichológiája nem más, mint az én körvonalainak állandó áttörése" (Lukács, 1977b, 520–521).

Lukács György román- és mese-esztétikájából kiindulva lehetne rehabilitálni a szovjet filmnek ezt a korszakát, sőt, magukat a műfajokat is, hiszen nála egészen más összefüggérendszerben jelennek meg olyan kérdések, mint a jellemábrázolás vagy a „boldog befejezés”.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- [1] Akimov, N. (1967). Bánatos gondolatok vidám témákról. In Akimov, N., *Színház és látomás* (pp. 119–123). Színházstudományi Intézet, Budapest.
- [2] Balázs B. (1970). A szocialista realizmus. In Köpeczi B. (Ed.), *A szocialista realizmus*. II. kötet (pp. 195–200). Gondolat, Budapest.
- [3] Gorkij, M. (1950.). *Irodalmi tanulmányok*. Szikra, Budapest.
- [4] Hermann I. (1967). Szocialista realizmus a filmművészetben. In Hermann I., *Vászon és függöny* (pp. 123–308). Magvető, Budapest.
- [5] Iszajeva, K. (1951). A szocialista munka témája I. A. Pirjev alkotásában. In Jerjomin, D. I. (Ed.), *A filmművészet kérdései* (pp. 222–238). Művelt Nép, Budapest.
- [6] Kosztolányi D. (1978). Móricz Zsigmond – Mint a mezőnek virágai – Magyarosan – Kend a pap? In Kosztolányi D., *Színházi esték*. II. kötet (pp. 5–6). Szépirodalmi, Budapest.
- [7] Lihacsov, D. Sz. (1971). *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán*. Gondolat, Budapest.
- [8] Lukács Gy. (1977a). Esztétikai kultúra. In Lukács Gy. *Ifjúkori művek (1902–1918)* (pp. 422–437). Magvető, Budapest.
- [9] Lukács Gy. (1977b). A nem-tragikus dráma problémája. In Lukács, Gy. *Ifjúkori művek (1902–1918)* (pp. 520–521). Magvető, Budapest.
- [10] Lukács Gy. (1978). *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Budapest.
- [11] Nietzsche, F. (2000). *Emberi – túlságosan is emberi. Könyv szabad szellemű embereknek II.* Szukits, Szeged.
- [12] Vályi R. (1980). *Balettok könyve*. Gondolat, Budapest.
- [13] Большая Советская Энциклопедия (1953). *Государственное Научное Издательство*. 22. kötet.
- [14] Лихачов, Д. С. (1970). *Человек в литературе древней Руси*. Наука.
- [15] Пырьев, И. (1978). *О пройденном и пережитом*. In Пырьев, И. А. *Избранные произведения*. Искусство. I. kötet (pp. 113–114).
- [16] Фролов, И. (1976). *Григорий Александров*. Искусство.