17th International Scientific Conference 2025

Sessions of the Faculty of Education

https://doi.org/10.36007/5390.2026.160

"A SZNOBOK ÉS AZ ESZTÉTÁK PRÜSZKÖLHETNEK"[36]

"SNOBS AND AESTHETES CAN SNORT"

Anna VARGA[37]

ABSTRACT

Soviet comedies remain popular in their homeland to this day, retaining their appeal since their inception and throughout the decades since. This makes it interesting to examine the elements that composed them.

KEYWORDS

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

BEVEZETŐ

A vígjáték, a happy end megítélése, főleg a szovjet filmekben elég visszás manapság nálunk, illetve Európában, ennek az attitűdnek mondhatni "hagyománya" van. Ez leginkább érzelmekre, azon belül is negatív érzelmekre, nem pedig elemzésre alapul, jellemzően megmarad az első benyomás szintjén. Ezzel együtt mindig is volt egy másik, elméleti megalapozottságú vonulat, amely arra volt kíváncsi, milyen okai lehetnek, hogy ezek a filmek hatottak, márpedig ez tény: hatottak.

A HAPPY END

Lukács György a happy end-del, mint dramaturgiai problémával külön is foglalkozott. Szerinte ugyanaz a jó vég, ami a burzsoá filmben illúzió, a szovjet filmben nem az. Ebből a megállapításból természetesen az is következhetne, hogy kritikátlan sztálinizmussal felhatalmazza a kultúripar alkalmazottjait, sőt szinte kötelezővé teszi számukra az illúziótermelést a szocialista oldalon. Ugyanakkor ez nem feltétlenül ez az eset, mert Lukács György társadalomontológusként arra is felhívhatja a figyelmet, hogy ameddig a tömegek valóban a kollektív mozgósítottság állapotában vannak, addig megváltozik a lehetőségérzékük. Tehát a közös történelemcsináló akciók lehetőségének az érzetében szinte egy freudi "óceáni érzés", egyféle mámor fogja el őket, és úgy érzik, hogy minden vagy majdnem minden lehetséges. Másrészt éppen ennek a lehetőségérzetnek a következtében az emberek olyan dolgokra is vállalkoznak, amelyekre tétlenségben, izolációban vagy reménytelenségbe süllyedve nem vállalkoznának. Tehát a remény ilyen módon valóságteremtő erőként jelenik meg: amikor az emberek azt gondolják, hogy nagyobbak a lehetőségek, akkor több aktivitásra képesek és hajlamosak, és így aztán valóban több lehetőség lesz. (Ez egy olyan mechanizmus, amit később a neoliberális közgazdaságtan rengeteget hangoztatott a válságokkal kapcsolatban: akkor van válság, amikor azt hiszik, hogy válság van, és

[36] A cím idézet, Szergej Ejzenstejntől való, Ivan Pirjev filmjei kapcsán írta. (Эйзенштейн, 1968, 5. kötet, 456 old.)

[37] Dr. Varga Anna, PhD, METU ART Mozgókép Tanszék, vargaanna111@gmail.com

kivonják a tőkét, és akkor nincs válság, amikor azt hiszik, hogy felfelé megy a gazdaság, és befektetnek. Ugyanerre a mechanizmusra gondol a társadalomontológus is, hogy objektív módon megváltozik a társadalom lehetőségkészlete, és nemcsak a lehetőségérzék illuzórikus megváltozásáról van szó.) Ernst Bloch erre építi egész gondolkodását, a lehetőségek képeinek az objektív lehetőségeket megtermelő erejére. Tehát Bloch sokkal inkább írhatta volna mindezt, mivel nála központi szerepet foglal el ez a probléma, és a remény-filozófiájával foglalkozó főművében egy külön fejezetet szentel a happy end védelmezésének. (Blochnak ez a műve sokkal későbbi, mint Lukács cikke, tehát nem hathatott Lukácsra. Azonban Lukács és Bloch személyesen ismerték egymást, és műveikben kölcsönösen hivatkoztak egymásra. Mindketten főművükben – *Az esztétikum sajátossága, A remény princípiuma* – idézik a másikat. Ezenkívül Lukács ismerte az 1930-as években készült tömegkultúrával kapcsolatos írásait Blochnak –, amelyek a *Korunk öröksége* című műve első részében vannak összefoglalva.)

Ez egy sokkal általánosabb érvényű gondolat annál, semhogy a sztálinista illuzionizmus igazolásának tekinthessük. Ugyanakkor kétségtelen, hogy úgy is felhasználható, és lehet, hogy a napi sajtóban, ahol megjelent, lényegében ilyen hatása volt. Egy jó gondolatot bárminek az igazolására fel lehet használni, de attól az még jó gondolat marad, és ki kell hámozni belőle, ami továbbra is használható. És ez a "boldog vég" elképzelés lehetőséget ad a korszak filmjeinek pontosabb elemzésére. Tehát meg lehet nézni, melyik film kapcsolódik a kollektív reményekhez és a társadalmi élet lendületéhez, vagy pedig a hivatalos ideológiához. Mert minél inkább beleszövődik a filmekbe a karnevalisztikus reménykultúra vagy a forradalom eredeti, meg nem fékezett formáit jelentő gondolkodásmód, annál inkább védettebbek a sztálinizmussal szemben. Ha viszont az utókor figyelmetlenül nézi ezeket az alkotásokat, akkor nem biztos, hogy el tudja választani a népforradalmári optimizmust – ami az igazi forradalom leszármazottja a filmekben – , a sztálinista kincstári optimizmustól, ami éppen a népforradalmat megfékező ellenforradalom követelménye a művekben.

"A szovjet műveknek ez ellen az ’optimista’ jellege ellen tiltakoznak olyan nagyhangúan a nyugati világ dekadens irodalmárai és a dekadencia befolyása alatt álló olvasói. Azt mondják: a szovjet műveknek mindig (vagy csaknem mindig) ’happy end’-jük van. Vajjon mi rejlik e vád mögött? Elsősorban, a ’happy end’ erkölcsileg és esztétikailag értéktelen voltára vonatkozó – önmagában véve – helyes érzés. Hiszen, mint irodalmi problémák megoldási módja, a hanyatlás korszakában keletkezett csak. Voltak régebben olyanfajta nagy mesterművek, mint például a ’Moll Flanders’, a ’Tom Jones’ vagy a ’Wilhelm Meisters Lehrjahre’, melyeknek befejezése optimista jellegű, de senkinek sem jut eszébe, hogy Defoe-nak, Fieldingnek vagy Goethének ’happy end’-et vessen a szemére. Csak amióta a polgári fejlődés a társadalmi valóság terén olyan irányba fordult, hogy az írónak, ha a legparányibb tisztesség és tehetség van benne, vissza kell riadnia attól, hogy megoldhatatlan ellentmondásokat megoldottnak, kiküszöbölhetetlen ellentéteket kiküszöböltnek ábrázoljon, azóta létezik a ’happy end’, mint probléma, mint a rossz, hazug és hamisító irodalom problémája. A ’happy end’ akkor keletkezik, ha, mondjuk, ’tipikus’ esetnek tüntetik fel azt, hogy az ifjú gróf nem elcsábítja, hanem feleségül veszi a varrólányt és bevezeti családjába, vagy ha el akarják hitetni velünk: ’tipikus’ eset, hogy a tehetséges munkásból üzemvezető lesz és ezzel megszűnik az osztályellentét a gyárban, és így tovább, és így tovább. A ’tipikus’ szót itt nem a tipikus jellemek és helyzetek valóságos alkotásának az értelmében használtuk, hanem csupán mint a naiv olvasó hiszékenységére való spekulálást, aki hajlamos arra, hogy mindazt, ami valamely izgalmas, legalább is felületesen valószerű részletekkel kidolgozott cselekmény középpontjában van, tipikusnak fogadja el. Hogy a hatásnak ez a módja azonban mennyire általános, az kiviláglik abból, hogy Thomas Mann-nak a meseszerű valószínűtlenségeit, az iróniát és az öniróniát milyen

mértékben kellett igénybevennie, hogy a ’Királyi fenség’ cselekményéből kiküszöböljön minden ’happy end’ értelmében vett efféle tipikusságot. A ’happy end’-nek ez a ’tipikussága’ az írói erkölcs kérdése. Az elmaradt tömegek félrevezetésére, a burzsoázia számára rendkívül kellemetlen valóságot – tökéletesen tudatosan – homlokegyenest ellenkezőjévé hamisítják, és azok az állítólagos írók, akik erre a hamisító munkára kaphatók, ezzel automatikusan kiközösítik magukat a valódi irodalomból. (Hogy a burzsoázia, felbomlásának utolsó szakaszában pesszimista giccset is talált ki: olyan irodalmi termékeket, amelyek holmi ’mélypszichológiai’ módszerrel hamisítják meg a társadalmi valóságot, az embert pedig mint bestiális vagy idióta ösztönök örököt fogva akaratlan és tehetetlen prédáját ábrázolják, az mit sem változtat ezeken a megállapításainkon. Mindebből csak az derül ki: hová süllyedt az egykor bátor és őszinte társadalomkritikai realizmus a ’nyugati kultúra védelme’ mai hazug jelszavának a hatása alatt.) A ’happy end’ tehát, a polgári irodalomban, a valóság meghamisításának tartalmi problémája. A művészi selejt csupán elkerülhetetlen következménye az efféle ’eszmei tartalomnak’. Mit jelent tehát a ’happy end’ vádja szovjet művekkel szemben? Ha a szavaknak értelmük van: semmit. A szocialista művek optimista befejezése egy nagy világtörténelmi folyamat helyes visszatükrözéséből ered; éppúgy, mint ahogy – gyökeresen más körülmények között – a feltörő polgárság nagy irodalmi képviselői számára is lehetséges volt, hogy ezt a folyamatot, perspektíváit és az azok mellett történő pozitív állásfoglalását optimisztikusan ábrázolják. Ennek a vádnak a lényege ennélfogva abból ered, hogy a polgári kritikusok és olvasók nem tudják helyesen megérteni az új fejlődést (sőt még saját nagy hagyományaikat sem). A szovjet irodalomban tehát, ebben az értelemben, nem lehet ’happy end’. Ami az efféle vádakban olykor a jogosság halvány látszatát kelti, az – egyes gyönge művekben – a társadalmi folyamatokról való felfogás sematikussága, és ennélfogva irodalmi ábrázolásuk sematizmusa is. Az ilyen esetekben azonban nem a társadalmi jelenségek tudatos meghamisításáról, ellenkezőjükbe való kiforgatásáról van szó, hanem csupán okaiknak és lefolyásuknak megengedhetetlen leegyszerűsítéséről" (Lukács, 1952, 234-235. old.).

A POPULÁRIS ÉS ELITKULTÚRA

A populáris és elitkultúra esztétikáját értelmezi Szergej Ejzenstejn egyik írásában, ahol Griffith kapcsán kitér Dickens jellemzésére, és annak a korszaknak a moziját próbálja elemezni, amikor a tömegfilm és a művészfilm még nem vált el egymástól. Ez ma azért különösen érdekes, mert korunk sajátossága éppen az, hogy a szétválás évtizedei után a tömeg- és a művészfilm erősen kezd egymásra hatni – egészen az összeolvadásig. Tehát a mai embert a posztmodern teszi érzékennyé olyan gondolatmenet felfogására, amit a szétválás idejében nem méltattak vagy nem vettek észre. Dickens és Griffith kapcsán Ejzenstejn felfedezi a film tömegmédium mivoltát, és azokat a lehetőségeket, amelyeket egyrészt a film ad a populáris kultúrának, másrészt azokat, amelyeket a populáris kultúra ad a filmnek. Érdekes, hogy ezeket a lehetőségeket saját alkotómunkájában nem tudta teljesen kihasználni. Bár ebből a gondolatmenetből jobban megérthető, miért készítette el a *Jégmezők lovagját* (1938). Szemben azzal, amit néha a *Jégmezők lovagjáról* mondanak, hogy egy sztálinista kompromisszum eredménye, mert nem csinálhatott igazi művészfilmet, és ennek következtében fanyalodott rá egy ilyen mese- és operettszerű kosztümös film forgatására, ez másként lehetett. Ejzenstejn gondolatilag is kereste, és a film feladatának tekintette a tömegek megszólítását, mivel ebben óriási lehetőségeket látott. Csakhogy ő elsősorban a film formanyelvének egyik megalapozója volt, márpedig a formanyelvtől a tömegeket elérő retorikáig nagyon hosszú az út. Ennek ellenére Ejzenstejn ezt megpróbálta

"megugrani" a *Jégmezők lovagjában*, méghozzá nem is sikertelenül, hiszen iskolát teremtett, és kidolgozta azt a kódot, amit aztán a tömegfilm műfajai fel tudtak használni.

Ejzenstejn ebben az elemzésében tulajdonképpen egy fél oldalon leírja az egész populáris filmesztétika lényegét, ami az idealizáción, a rendkívülin, a hétköznapitól való idegenkedésen alapul. A művészet eszközeként pedig a feltételes és a köznapitól nagyon messze eső világképteremtő funkciót jelöli meg. Természetesen a feltételes és a köznapitól messzi világkép ugyanúgy lehet az avantgarde-é, mint a meséé. A lényeg a prózával való kontraszt. Ezért a saját avantgarde esztétikája mellet a populáris kultúra esztétikáját is megalapozza. Csak amíg az avantgarde-ban a szokatlan, a rendkívüli követelménye a stilisztikai és jelkapcsolatokban valósul meg, addig a populáris kultúrában a téma, a tárgy, a mese teljesíti ezt a rendkívülire, szokatlanra irányuló igényt. "Griffith a párhuzamos cselekmény alkalmazásával jutott el a montázshoz, és lényegében itt meg is állt, a földgolyó másik felén élő, más korban és más osztályszemlélettel dolgozó filmművészekre bízva végső tökéletesítését. De erről majd később. Vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogyan jutott el a montázs Griffithhez, illetve Griffith a montázshoz. A párhuzamos cselekmény alkalmazásával. A párhuzamos cselekmény gondolatát viszont ugyancsak Dickens ébresztette fel benne! Ezt maga Griffith is tanúsítja. De elég csak felületesen is megismerkednünk a nagy angol regényíró munkásságával, s máris meggyőződhetünk arról, hogy Dickens sokkal többet adhatott és adott a filmművészetnek, mint csupán a párhuzamos cselekmény montázsát. Valóban csodálatos, milyen közel áll Dickens a filmművészet vonásaihoz – módszerében, stílusában, látásmódjában és az elbeszélés sajátosságaiban egyaránt. S talán éppen e vonások természetében, Dickens és a filmművészet közös vonásaiban találjuk meg annak a tömegsikernek a titkát, amelyet a témaválasztás mellett ez az előadás- és írásmód szerzett mindkettőjüknek. Mit jelentettek Dickens regényei az akkori kor számára? Mit jelentettek Dickens regényei az ő korában? Mit jelentettek az olvasó számára? A válasz csak egy lehet: – Ugyanazt, amit manapság ugyanezeknek a rétegeknek a filmművészet jelent. Ugyanolyan szenvedélyek átélésére késztették az olvasót, ugyanúgy jóra buzdították, mint a film, ugyanúgy ostorozták a bűnt, ugyanúgy a rendkívülibe, a szokatlanba, a fantasztikumba vezérelték az olvasót az unalmasból, prózaiból és hétköznapiból. S ugyanakkor látszatra ez is hétköznapi és prózai volt. A regények lapjain fordított visszfényt nyert hétköznapiság kezdett romantikusnak tűnni, s az unalmas, mindennapi emberek hálásak voltak a szerzőnek, amiért bebocsátotta őket a valóban romantikus alakok közé. Ezért nyűgözték le Dickens regényei az olvasót, ezért nyűgözi le a film ma az embereket. Ezért van regényeinek olyan elsöprő sikere" (Eizenstein, 1963, 276-277. old.).

A hermeneutika és a pragmatista esztétika jelenlegi gondolati forradalma után felvetődhet az a kérdés is, hogy a populáris kultúrával kapcsolatos hagyományos álláspontok mennyiben a szelektív észlelés termékei. Többek közt Richard Shusterman írásaiban érzékelhető egy éles szembefordulás a korábbi gondolatrendszerrel. "A magas művészet hagyománya egyrészt azzal szolgálja a fennálló és elnyomó társadalmi rendet, hogy szinte vallásos tiszteletet kelt a múlt iránt, szolgalelkű nosztalgiát, melyet a régebbi korok művészi alkotásainak szépségét misztifikálva ébreszt. E művek lenyűgöző zsenialitása alázatos csodálatot vált ki az alkotó személye, valamint a kor és a rend iránt, amelyben keletkeztek, ami azt sugallja (Eliot szavaival élve), hogy korunkban, a múlt alkotásaival szembesülve ’egyetlen bölcsesség van, amit még remélhetünk, az alázat bölcsessége’. (Lásd T. S. Eliot, ’East Coker’, ford.: Vas István, 97-98. sor, in *Versek, Drámák, Macskák könyve* [Budapest. Európa. 1986], 168.). Az efféle alázatosság azonban egyrészt hatékonyan elnyomja az új ötleteket, másrészt olyan kritikát jelent, amely elejét veszi mindenfajta új gondolatnak, amely jobbnak tekinti magát a múltból örökölt ideológiáknál" (Shusterman, 2003, 270. old.). A múlt és a klasszikusok, valamint a hagyományos, kanonizált műfajok túlértékelése

az alulról jövő új műfajoknak a messzemenő leértékelésével párosul, és a régi műfajok iránti tisztelet az újabb műfajok, és mindenek előtt a populáris kultúra minden vizsgálatot megelőző elutasításával párosul a hagyományos kritikai gyakorlatban. "A populáris művészet egyáltalán nem népszerű az esztéták és a kultúrával foglalkozó teoretikusok körében, legalábbis professzionális pillanataikban nem. Ha nem is vetik el teljesen, mint figyelmet sem érdemelő dolgot, általában akkor is értelmetlen, ízléstelen szemétnek tartják. A populáris művészet vagy tömegkultúra (fontos és tanulságos a megfelelő terminus körül kialakult vita) becsmérlése különösen vonzónak tűnik, hiszen a merőben különböző társadalmi és politikai nézeteket és irányzatokat képviselő értelmiségiek ebben messzemenően egyetértenek. Mindez ritka példája annak, amikor a jobboldali reakciósok és a marxista radikálisok kéz a kézben ugyanazt az ügyet képviselik" (Shusterman, 2003, 312-313. old.).

A népszerű filmműfajokban dolgozó szerzők kettős kötés (double bind) szituációban voltak: mást követelt tőlük a műveltségi és politikai elit. A korszak jellemzői közé tartozik, hogy a művészfilmeket háttérbe szorították, hiszen a mozi elsődleges feladatának a szórakoztatást tekintették Sztálin utasításának megfelelően. (Aki szinte filmstúdió-vezetőként vett részt a filmgyártásban, ötleteket adott, elemzett, átalakíttatott. Éjszakánként "mozizott", és akár többször is megnézett egy-egy filmet. A *Csapajevet* [Georgij Vasziljev és Szergej Vasziljev, 1934] például legalább 38-szor látta, ahogy ezt Borisz Sumjackij filmfőigazgató feljegyzéseiből tudjuk, aki a vetítéseket szervezte. "A vetítés a 'Csapajevvel' kezdődött. Sztálin magyarázta meg az egyes helyeket és válaszolt a replikákra. Rámutatott az egyes részletek rendkívüli átgondoltságára, és úgyszintén arra, hogy a film fő tulajdonsága az egyszerűség, bensőségesség, ami erőszakoltság nélkül hat a nézőre. […] Sztálin megjegyezte, hogy az érdekes játékban jól eltalálták a harci bajtársiasság általános atmoszféráját. Petyka és Csapajev jeleneteiben érződik, hogy milyen erős ezeknek az egyszerű és nagyszerű embereknek az összeforrottsága. Ez a jellemző vonás átszövi az egész filmet. Kiemelte Nazarenko színművész [bőrkereskedő] nagyszerű játékát. Sztálin Vorosilovval együtt rámutatott, hogy rövidíteni kell Csapajev és Petyka parancsnoklásról szóló éjszakai jelenetének befejezését, ki kell tenni a pontot a frontparancsnoklás után, hogy a 'Még egy keveset tanulni kellene' a frontra vonatkozzon és ne a 'világviszonylatban'-ra. Sztálin megjegyezte, hogy különben csorbát szenvedne az igazság vonulata, a nagy ember egyszerűsége, jellemvonásaiba beékelődne a hencegés. Állhatatosan ajánlotta ezt kijavítani." /Киноведческие записки, 2002, 329. és 334. old., Varga Anna ford./) A célként kitűzött szórakoztatás pedig leginkább olyan filmeket jelentett, amelyek vidámságot, jókedvet keltenek. Mivel széles közönséghez jut el, a film kiemelten fontos művészeti ágnak számított. Szinte a hadiiparhoz hasonlóan igyekeztek minden feltételt megteremteni hozzá: korszerű, saját filmgyártást, forgalmazást, mozihálózatot. Például a húszas évek végén többek közt azért küldték nyugatra Szergej Ejzenstejnt, Grigorij Alekszandrovot és Eduard Tisszét, hogy tanulmányozzák a hangosfilm technológiáját. A harmincas években pedig szintén nyugati, elsősorban amerikai előtanulmányok után meg akarták teremteni a szovjet Hollywoodot. És nem is képletesen: az ország déli részén megfelelő helyet kerestek egy filmváros felépítéséhez.

Tehát nagy erőkkel kísérleteztek, és ez a kísérletező kedv jellemezte a tömegfilmek készítését is. Egyrészt megpróbálták a nyugati mintákat honosítani, másrészt kidolgozni a sajátosan orosz műfajokat. Ennek a két törekvésnek kiemelkedő, emblematikus alakjai Grigorij Alekszandrov és Ivan Pirjev.

GRIGORIJ ALEKSZANDROV ÉS IVAN PIRJEV

Grigorij Alekszandrov, aki Ejzenstejn "köpönyege alól bújt ki", miután kipróbálta a művészfilmet és megjárta Hollywoodot, végül a tudatos filmipart választotta.[38] A kidolgozott és bevált formákat egyrészt továbbgondolta, másrészt átültette a hazai kódoknak megfelelően. Például a "kétarcú nő" típusú filmek sikerét felismerve, 1947-ben elkészítette ennek orosz variánsát a *Hurrá tavasz!*-t. (Nála az ideálkeresés az alaptéma. A film elején két "fél" nőt látunk: egyik szép, a másik okos. Látjuk a csúnya nőt, akiben rejtve vannak tulajdonságai, és a szép nőt, aki tudja, hogyan kell eladni magát. A film elején egyenlő eséllyel indulnak, a megérdemelt karrier előtt álló színésznő, és a tudósnő, aki küzd az elemekkel és megszelídíti a Napot. De a film végére a csúnya nő válik főszereplővé, mert benne megvannak a másik tulajdonságai is, míg ez fordítva nem igaz. A tudósnő színésznőként is megállja a helyét, míg a színésznő tudósnőként nem. Tehát, aki teljesebb, az győz, és végül, mivel egy színésznő játssza mindkét szerepet, a két nő képileg is egy lesz.) Az Alekszandrov által választott műfaj egy tudatosan végiggondolt koncepció végeredménye, amelyet tulajdonképpen a korszak diktált, és úgy foglalta el helyét, mintha a periódusos rendszer még üresen álló részét töltené be. "Úgy tűnik, hogy a komédia műfaja érdekesen fejlődhet tovább a szovjet filmművészetben. Ez azon az úton érhető el, hogy a dolgok excentrikus játékába bevonjuk a szociális és osztály-jellegű ismertetőjegyet és állandó komikus szociális típusokat hozunk létre. Így születhet meg a politikai excentrikus komédia ragyogó műfaja, amely erőteljesen az amerikai filmkomédia technikai eredményeire támaszkodik" (Piotrovszkij, 1978, 196-197. old.).

Ivan Pirjev az ország területén élő népek folklórjából próbált egységes nyelvet létrehozni. Ő lett a "nagy mesemondó", akinél a karnevalisztikus kultúra úgy elevenedett meg, mint egy középkori kocsmai énekesnél. Tudatosan vitte bele filmjeibe a kor aktuális problémáit, hogy megkeresse a lehetséges válaszokat, és azt a formát, amiben mindez megjeleníthető. Így készültek "zenés költői film"-jei. (Az *Este hatkor háború után* [1944] című film főcímében adja meg ezt a meghatározást.) A forma, amit kidolgoz, tulajdonképpen az operett által leváltott 19. századi népszínmű modern változata. "Bennünket [Viktor Guszev költőről, forgatókönyvíróról van szó] a közös romantikus hajlam, a költészet szeretete, sőt azt is mondhatnám, bizonyos meseszerűség is egyesített. Éppen ebben a stílusban és ebben a műfajban szerettük volna további filmjeinket csinálni országunk új életéről. Mi Viktorral gyakran találkoztunk, ábrándoztunk, gondolkodtunk. Érdekes terveink voltak, de idő előtti halála (35 évesen halt meg) véget vetett együttműködésünknek. Megállt a zenés-költői népi vígjáték műfaj fejlődése. (…) Azért is szeretem ezt a filmet [A pásztor csókja], mert kivitelezését és szellemét tekintve ez az én első orosz nemzeti filmem. Azt hiszem, hogy éppen ez a film határozta meg alkotó utamat, ami már más minőségben nyilvánult meg a továbbiakban a 'Szibériai rapszódiában' és a 'Vidám vásár'-ban." (Пырьев, 1978, 1. kötet, 110. és 112. old., Varga Anna ford.) (Eizenstein, aki egészen más utat járt be, és Alekszandrovhoz is közelebb állt, már csak a közös munkák miatt is, értékelte Pirjev teljesítményét: "A sznobok és az esztéták prüszkölhetnek Pirjevnek nem mindig a legkifinomultabb munkái láttán. De tagadni a bennük lévő pontosan célba találó minőséget, vitatni a tematikai átütőerőt, temperamentumosságot és őszinte ihletettséget – nehéz." /Эйзенштейн, 1968, 5. kötet, 456. old., Varga Anna ford./).

[38] "Alekszandrov e filmben [Vidám fickók] tanúbizonyságot tett groteszk helyzetek és különc típusok iránti szeretetéről, amihez későbbi műveiben sem vált hűtlenné. Stílusát illetően valamennyi filmje közül főképpen a *Vidám fickók* az, amely az amerikai némafilm bohózatok és a 'musicalek' befolyásáról árulkodik (Chaplin, Lloyd és Keaton arcképe jelent meg a vásznon a film vetítése előtt)" (Gregor-Patalas, 1966, 210 old.).

Bár pályájuk teljesen különböző, de együtt indultak. Alekszandrov és Pirjev még húsz évesek sem voltak, amikor egy vidéki színész-stúdióban összebarátkoztak, együtt tanultak és vittek színre darabokat. Aztán együtt mentek felvételizni egy moszkvai színházba, ahol többek közt az akkor 23 éves Ejzenstejn "keze alá" kerültek. (Később filmjeiket mindketten feleségükre építették: Alekszandrov Ljubov Orlovára, aki 1934-1960 között 11 alkotásában játszott főszerepet, Pirjev pedig Marina Ladinyinára, aki 1937-1954 között 9 filmjében játszott főszerepet.) Megjelenésüket később így írta le Ejzenstejn: "Huszonöt évvel ezelőtt dolgoztam a Karetnij soron levő színház óriási hagyományokkal rendelkező színpadán, ami akkor a 'Proletkult Központi Arénája' nevet viselte. Odajött vizsgázni két – frontokat megjárt – fiatalember. Két kenyeres pajtás. Két barát. Mindketten Szverdlovszkból. Az egyik borzas, homlokára lógó sörénnyel. A másik szikárabb, barnára sült, rövidre nyírt. Mindketten a frontról. Mindketten köpenyben. Mindketten zsákkal a hátukon. Mindketten elszavaltak nekem és a megboldogult V. Szmisljajevnek valamiféle verseket. Valamit improvizáltak. Lelkesen fogadtuk be őket a gárdába. Az egyik kékszemű, illedelmes és gyengéd. A továbbiakban hibátlanul egyensúlyozott a kötélen. A másik durva és engesztelhetetlen. Hajlik Majakovszkij sorainak menydörgésszerű szavalására, az ökölpárbajhoz inkább vonzódik, mint a bokszhoz, és szánalmasak számára a szigorúan meghatározott fogások és etikai szabályok… Most mindketten rendjeles és kitüntetett rendezők. Az egyik: Grigorij Alekszandrov. A másik: Ivan Pirjev" (Эйзенштейн, 1968, 5. kötet, 54. old., Varga Anna ford.). (Színészként mindketten megtanultak kötélen járni – nem átvitt értelemben. Az egyik előadáson pedig egymással bokszoltak, és a darab boldog vagy szomorú vége attól függött, melyikük győz. De mivel egyikük sem akart veszíteni, ezért nem feltétlenül a megírtak szerint végződött az előadás, hanem annak megfelelően, melyikük volt éppen jobb formában. Ők ugyanis valóban a végsőkig küzdöttek.)

VSZEVOLOD PUDOVKIN ÉS ALEKSZANDR DOVZSENKO

Alekszandrov és Pirjev oppozíciója a szovjet filmkultúra rendszerszerűségére mutat rá, ugyanarra a struktúrára, amit Gilles Deleuze ír le Vszevolod Pudovkin és Alekszandr Dovzsenko kapcsán. Deleuze először általánosságban elemzi a szovjet film formanyelvét, és annak dialektikus jellegéből vezeti le különállását – ezzel bevezeti a dialektikus és a nem dialektikus oppozíciót. "Láttuk, miként jellemzi a szovjet filmeseket a dialektikus montázsfelfogásuk; mindazonáltal ez csak névleges különbség volt, amely jó arra, hogy megkülönböztesse őket a filmművészet más nagy irányzataitól, de nem tette lehetővé a közöttük is meglévő óriási különbségek, sőt ellentétek feltárását, lévén, hogy mindegyikük a dialektikának csupán egyetlen oldala, egyetlen 'törvénye' iránt érdeklődött. A dialektika számukra nem ürügy volt, de nem is valamiféle utólagos teoretikus reflexió: először is a képekre és montázsukra vonatkozó koncepció volt" (Deleuze, 2001, 237. old.). Ezek után Deleuze két nagy dialektikus filmtípust különböztet meg: Pudovkint állítja szembe Dovzsenkoval. Ami a művészfilm világában Pudovkin és Dovzsenko különbségeként jelenik meg, ugyanez mondható el a tömegfilmek esetében Alekszandrovról és Pirjevről. Ugyanarról az oppozícióról van szó, mint ami a két dialektikus film alapformájaként jelentkezik. "Pudovkint a mennyiség és a minőség törvénye, a mennyiségi folyamat és a minőségi ugrás érdekelte; minden filmje az öntudatra ébredés diszkontinuus pillanatait és ugrásait ábrázolja, amennyiben ezek olyan folyamatos, lineáris fejlődést és időbeli haladást feltételeznek, amelyekre reagálnak is" (Deleuze, 2001, 237. old.). Ez a pudovkini világ a tömegfilmben Alekszandrovot jellemzi. Nála vannak kezdetben bamba félemberek, akik aztán hosszú és nehéz utat téve meg öntudatra ébrednek: Hamupipőkéi szinte női monstrumok. Többek közt ilyen a *Világos út* (1940) cselédlánya, akiből később szövőnő lesz, méghozzá olyan, aki 10, 20, 100 és egyre több gépen akar dolgozni

egyidejűleg. Végül már szinte a világ összes szövőgépén csak ő dolgozik, és ettől egyrészt átkerül egy varázslatos világba, másrészt elkezd egyszerre minden nyelven beszélni. (Belép a tükörbe, meseautón száll, válaszol a különféle nyelven feltett kérdésekre.) Mindez naiv populáris szimbóluma annak, amikor a "mennyiség átcsap minőségbe". Ugyanez a helyzet a *Cirkusz* (1936) című filmben, ahol a főhősnő menekül az egész világ elől, majd keményen dolgozik, és nem tudja, hogy mi mindent ért el ennek a hosszú útnak a segítségével. Amikor már réges-régen mindent elért, csak akkor jön el az öntudatosodás nagy pillanata: más lett a világ, más lett az erkölcs – ő már nem gyűlölt, hanem szeretett, és nem bűnös, hanem hős. (Fehér nőként Amerikában néger gyereket szül, majd a Szovjetunióban talál új hazára és férjre.)

Alekszandrovra tehát tökéletesen illik az az okfejtés, ahogy Deleuze Pudovkint írja le. A másik irány nála Dovzsenko. "Nyilvánvaló, hogy Dovzsenko a dialektikának egy másik oldalát, az egész és részeinek törvényét vizsgálja: hogyan van jelen az egész a részekben, hogyan kell eljutnia a magánvalótól a magáért valóig, a virtuálisból az aktuálisba, a régiből az újba, a legendából a történelembe, az álomból a valóságba, a Természettől az emberhez. A föld dala zeng az ember minden énekében, még a legszomorúbbakban is, és az születik újjá a nagy forradalmi dalban is" (Deleuze, 2001, 237-238. old.). Ez Pirjev világának pontos és tökéletes leírása, és tulajdonképpen jobban illik rá, mint Dovzsenkora. Pirjevnél megvan a nagy egész és a részek is, minden alapvetően jóindulatú és illeszkedőképes, csak annyi hiányzik, hogy az egymást kereső részek az őket váró és az útjukat meg a feladatukat kijelölő egészben egymásra találjanak. Ennek apró példái, hogy nem tudnak elolvasni egy levelet, tehát kommunikációs zavarok vannak, amelyeket le kell győzni. Vagy jön messziről egy idegen, visszatér a háborúból az elvadult férfi, a gépfegyvert tangóharmonikára kell cserélni, a tankról át kell szállni a traktorra – tehát valaki jön valamilyen információval valahonnan, és ennek az információnak a segítségével aztán "összenő" a Szovjetunió, az észak meg a dél, a hegyek meg a völgyek, a kelet és a nyugat. Deleuze azt írja: "A föld dala zeng az ember minden énekében, még a legszomorúbbakban is, és az születik újjá a nagy forradalmi dalban is" (Deleuze, 2001, 238. old.). Az egésznek ez a zenei mivolta Dovzsenkonál csak a képek zenéjében nyilvánul meg, Pirjevnél pedig a kifejezett zenében is. Tehát Pirjevnél még egy metafilmi vonatkozása is van, ahogy ezek a dalok születnek, interpretálják a filmet, amely magában véve is zenei természetű, és a részek összeéréséből a szférák zenéje komponálódik meg a filmen belül. A zene értelmez és magyaráz, erősíti, amit a képek is tükröznek. Ennek a fajta mozinak a lényegét fejezi ki ilyen módon Dovzsenko és Pirjev.

ÖSSZEGZÉS

Tehát ugyanaz az oppozíció, ami igaz Alekszandrovra és Pirjevre a tömegfilmben, a művészfilmben igaz Pudovkinra és Dovzsenkora. A két alapstruktúra egyformán megtestesíthető két alakban.

A Dovzsenko – Pirjev párhuzam meglétére utal az is, ahogy reagáltak egymás alkotásaira. "Sajnos a mi kritikánk bizonyára a háború miatt nem közölt ’A pásztor csókjáról’ egyetlen se rossz, se jó szót. Az Alma-Atai stúdióban (ahova a Moszfilmet kiköltöztették) neves rendezők és filmteoretikusok elmondták a véleményüket: ’A pásztor csókját’ ponyvának, falusi vásári mutatványnak, olcsó mulatságnak, szóval alantas művészetnek tartották, ami igen távol áll a ’fennkölt’ filmművészet igazi útjaitól. Az összes filmes közül csak egyedül A. P. Dovzsenko, aki akkor Moszkvában tartózkodott, küldött nekem Alma-Atába ilyen tartalmú táviratot: »Maga elbűvölő filmet csinált. Köszönöm és gratulálok. Dovzsenko.«" (Пырьев, 1978, 1 kötet, 112. old., Varga Anna ford.).

Felhasznált irodalom

Bloch, E. (1989). *Korunk öröksége*. Budapest: Gondolat.
Deleuze, G. (2001). *A mozgás-kép*. Budapest: Osiris.
Eizenstein, Sz. (1963). *A filmrendezés művészete*. Budapest: Gondolat.
Gregor-Patalas (1966). *A film világtörténete*. Budapest: Gondolat.
Lukács, Gy. (1952). M. Solohov: "*Új barázdát szánt az eke*". In *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus*. Budapest: Szikra.
Piotrovszkij, A. (1978). *A filmműfajok elméletéhez*. In Kelemen, T. (szerk.) (eredeti kötetet szerkesztette Borisz Eichenbaum) *A film poétikája* - A Leningrádi Művészettörténeti Intézet kutatói a filmről. Moszkva-Leningrád 1927. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
Shusterman, R. (2003). *Pragmatista esztétika – A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Budapest: Kalligram.
Пырьев (1978). *О пройденном и пережитом*. In *Избранные произведения*. Москва: Искусство.
Эйзенштейн, С. (1968). *Избранные произведения в шести томах*. Москва: Искусство.
"*А дряни подобно 'Гармонь' больше не ставите?...*" Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1934 г. Киноведческие записки 61. (2002) Москва.