

A szovjet film útja

EGY MŰVESZI ALKOTÁS, akár képzőművészeti, akár irodalmi mű, csak akkor lesz igazán nagygyá, ha tartalmi és formai szempontból egyaránt a kor kifejezője, tükröje. A vulgarizáló, persze, azt állíthatná most, hogy akkor végeredményben minden művészi munka ilyen, mert hisz alkotója nem képes kilépni saját lényé és kora adottságainak és szellemének határaitól. Így hát még a legindividualisztikusabb önmarcangolás és önleírás is kora levegőjét árasztja magából, az emberi társadalom létformáinak és időszéri problémáinak bármiféle szemszögből történő megvilágítása is kordokumentum...

A maga látszólagos ésszerűségében ez az állítás csakugyan igaznak tűnhet. Ezek a tények azonban még nem emelnek minden művet a nagy alkotások közé. Mert a nagyság egyik legalapvetőbb attribútuma a haladás előmozdítása is. Ha abban a műalkotásban nincs olyasmi, ami felemel, ami meggyújtja az emberben a szépség szeretetének és az alkotó buzgalomnak nyugtalanságát, ami nemesebbé és egyetemesen emberibbé teszi értelmét és érzelmeit, — az ilyen mű lehet ugyan kordokumentum, tükröz is, de — semmire sem nagy mű. Nem

beriséget, amely megihletli a jövőendő nemzedékeket.

ENNEK A MEGFOGALMAZÁSNAK talán túlságosan szabály-izevan, s némileg a doktrinák merev korlátaira emlékeztethetné az olvasót. Mégis, szükségesnek tartottam előre bocsátani, mert a szovjet filmművészetről kívánok szólni, amely olyan történelemformáló nagy esemény ihletadó nedveiből táplálkozott, amilyen az Októberi Forradalom volt, még sem tudott azzá lenni, amit e művészet kedvelői elvártak volna tőle. A kezdeti nagy fellángolások, lázas újat kereső és teremtő esztendőik időszaka után, a Forradalom kimeríthetetlenül gazdag poétikus hősiességének és új, magáratalált embert formáló, tüzes lendületet árasztó nagyszerűségének megörökítése helyett, a szovjet filmművészet beleeragadt a napi politika pragmatizmusának kátyujába, s e korszak lélekcsűfító torzításainak következményeit még sokáig nem fogja tudni levetkezni magáról. Ezért állítottam cikkem elé ezt a talán túlságosan is mereven hangzó megfogalmazást. Mert a csaknem negyvenéves szovjet film művei között csak azok lettek igazán nagygyá, amelyek híven tükrözik a korszakot alkotó nagy napok embereinek és eseményeinek képét, amelyekben ott lobog a szocialista

ember széles humanizmusának melege, s amelyek mind e tulajdonságok folytán ihletőivé lehetnek a szovjet hazá és más országok új távlatok felé vágyó és metelőlő nemzedékeinek.

Kár, hogy ez ünnepi napokban a szovjet filmművészetről szólva, nem írhatunk csupa dicsérő jelzőből álló méltatást, kár, hogy e művészet nem lett azzá, amivé lennie kellett volna: — a nagy Forradalom csodálatos szépségeinek és félelmetesen megrázó nagy viharának tükré...

A CÁRI OROSZ FILMGYÁRTÁS rövidéletű hagyományain épült fel a szovjet filmművészet alapja. 1896 tavaszán egy orosz újságíró beszámolt lapjának arról, hogyan hatott rá első találkozása a filmmel, a párizsi Aumont-kabarában. — »Ennek a találmánynak forradalmi jelentősége lehet« — írja cikkében — »de félt, hogy a helyett, hogy a tudomány és az emberi társadalom előrehaladásának ügyét szolgálja, a vásári tömegek szórakoztatását tűzi majd ki céljául«...

E cikk írója később a szovjet filmművészet egyik patrónusa lett. Úgy hívták: Maxim Gorkij.

Tíz évvel e cikk megjelenése után Alexej Drankov már megalapította az első orosz filmgyárat Szentpétervárott. 1907-ben el is készült az első, 285 méter hosszú orosz művészfilm: Borisz Godunov. A következő évben Drankov megfilmesíti a Sztenyka Rázinról szóló legendát. E filmek nagy sikere más vállalkozókat is e műfaj ápolására serkentett. Még egy vállalat létesül Peterszburghban, Vladimir Goncsarové, akinek első filmjét a Pokoritelj Sibiri-t (Sibéria meghódítója) 1909-ben mutatták be. Egy évvel később elkészül a Szevasztopolszkaja abaróna (Szevasztopol ostroma), amelynek nagy hatása volt a Forradalom el-

ső filmjeire. Ez a film, amelynek külső felvételeit a cselekmény színhelyén készítették, s amelyben közel négyszáz statiszta vett részt, már 2000 méter hosszú. Ugyanilyen nagyra méretezték filmjüket Jurij Protazonov és Vladimir Gardin Tolsztoj Háború és béke c. regénye alapján 1915-ben.

Az orosz filmgyártás igen nagy fejlődésnek indult az I. világháború idején. Ennek legvilágosabb bizonyítéka az, hogy évente nem kevesebb mint 500 művészfilm készült a pétervári és moszkvai műtermekben. E korszak utolsó alkotása a Tolsztoj-műből készült Szergej atya c. film volt (1917), amelyet Ivan Moszjukin főszereplésével Volkov rendezett. A film egyik teljesen megőrzött példánya a Jugoszláv Filmtárban is megvan.

LENIN GYAKRAN HANGSÚLYOZTA a film roppant fontos szerepét a népnevelés és a szocializmus eszméinek propagálása terén. Az ő kezdeményezésére a szovjethatalom már egy évvel a forradalom kitörése után, amikor még országszerte véres harcok folytak és más, fontosabb szükségleteknek is híján volt a fiatal köztársaság, nagy pénzeszközöket utalt ki a filmgyártás felújítására. Ugyancsak ő volt az, aki éber szemmel ügyelt arra, hogy a megújuló filmgyártás új szellemben is induljon meg.

Ez, persze, nehéz volt. A szovjet filmnek hosszú évekig a régi káderekre kellett támaszkodnia, akik parazita-módra költöttek a nagy dotációkat és csak immel-ámmal voltak hajlandók az új rendszernek dolgozni. Ezért az 1919 nyarán nacionalizált vállalatoknak újra megengedték az üzleti hasznot is hozó munkát, lehetővé tették a magánkezdeményezést is, de mikor ez az új szellem már annyira elhatalmasodott és olyan visszataszító formákat kezdett öl-

teni, hogy a közvéleményt is megbolygatta, 1924-ben megalakult az egész filmgyártást felölelő állami, egységes »Szovkino« vállalat. Időközben kialakult a fiatal, marxista gondolkodású káder is.

A SZOVJET FILM ELSŐ ÚT-TÖRŐJE ugyan nem volt már fiatal. Lev Kulesov már a cári időkben is rendezett. A »rendezett« fogalmát nem kell tévesen értelmeznünk. Abban az időben — és még sokáig azután — ezek a filmek inkább csak megfilmesített színi előadások voltak, mint a szó igazi értelmében vett filmek. Kulesov volt az első, aki némileg filmszerűbb műveket kezdett alkotni és eszméit (amelyek abban az időben, Oroszország számára valóban újszerűek voltak) néhány elméleti brosúrában is kifejtette. Ő vezette be a híradókat, amelyek leginkább az újjáépítés eseményeit mutatták be és művészfilmtéoriájában is erőteljesen követeli a dokumentáris életvalóságot. Amennyire merev és káros volt a filmszerűség szempontjából az a Kulesovi-elv, annyira hasznos is volt, mert valójában nem volt más, mint homályos menekülési vágy a festett kulisszák közt poshadó színpadi ábránd-világból az egészséges realizmus felé!

De e teóriák még igen kezdetlegesek voltak és Kulesov első jelentősebb művészfilmje, a Polikuska (1922), amelyben a moszkvai Művész-Színház előadását örökítette meg, még mindig csak filmszalagra vett színi előadás volt. Második filmjében már jobban érződnek az új felfogások. Ez az 1924-ben készült Neobicsajnije prikljucsenija Misztera Veszta v sztranje baljsevikov (Mr. West különös kalandjai a Szovjetunióban). Lelkes követőre találták Kulesov »életigazság-kereső« kísérletei Dziga Vertov személyében, aki 1929-ben elkészíti Ember a felvevőgép mögött (Cselavjek sz kino-

aparaturom) c. montázs-kísérletekkel telt, szürrealista asszociációkra épített dokumentum-filmjét, melynek tárgya ugyancsak az újjáépítés lendülete volt. A Kulesov és Vertov köré csoportosult művészek legfőbb célja az volt, hogy kiszorítsák a színpadiasságot a szovjet filmekből, s műveiket témájuk és formájuk tekintetében egyaránt közelebb hozzák a való élethez és filmszerűbbé tegyék.

AZ ÚJ IRÁNYZAT IGAZI NAGYMESTERÉT azonban mégis a színház adta a szovjet filmnek: Szergej Eisensteint, aki a Vertov által megjelölt csapáson indult ugyan el, de a maga zsenialitásából eljutott azokig a csúcspokig, ahonnan példát mutathatott a későbbi film-művészek egész sorának, — tanítójukká és eszményükké válva. Mint a híres Meyerhold tanítványa, eleinte a moszkvai Proletkult-színházban rendező. Ez a színház a kísérletező avangárdisták menedékhelye volt. Klasszikus tragédiákat játszottak itt kubista díszletekben és a kollektívizmus erejét kifejező szavalókórusok léptek fel a legkihívatóbb jelmezben és világításban. Minden begyepesedett formának hatat üzenve, a nagyon is szó szerint vett művészi forradalmat ápolta ez a színház. A mayerholdi absztrakciók és Vertov verista »életiz«-teóriái sehogyan se voltak közös nevezőre hozhatók. És mégis: — Eisenstein megvalósítja ezt a szintézist. Mégpedig már első filmjében, a Potyomkin-cirkálóban (1925), amelyben a cári hadihajón 1905-ben kitört lázadást dolgozta fel mindmáig utolérhetetlen kifejező erővel. Ez a mű szerzett tekintélyt világszerte a szovjet filmnek és a szovjet rendszernek általában. Berlinben egyszerre 90 mozi játszotta, a cenzura megnyirbálta, megnyomorította, de még így sem tudta belőle kigyomlálni a forradalomra szító ellenáll-

hatatlan erőt. Chaplin azt mondta rá, hogy »a világ legjobb filmje«. Hires »Odesszai lépcsők« néven ismert jelenetében a világ minden rendezője tanulta a montázs ördögösségeit. A népeket pedig, osztálykülönbség nélkül mély, figyelő gondolkodásra készítette. Ez volt az a film, amelyről Lenin álmodott, de amelyet már nem láthatott.

EISENSTEIN VALAMENNYI FILMJE magán viselte az erőteljes alkotó-zseni egyéni bélyegét. Ott volt a Harc a földért (Generalnaja linija 1929) a forradalom 10. évfordulójára készült Október, Alekszandr Nyevszki (1938) és a Rettenetes Iván cárról készült befejezetlen film-trilógia. A lángeszű filmalkotó lelkes szíve dobog a Mexicóban és Mexicóról készült ugyancsak trilógiának tervezett Que viva Mexicó anyagában is (1931).

De Eisenstein sehogyan sem tudott belenyugodni a szovjet művészekre a sztalini idők folyamán rákényszerített konformizmusba, nyugtalan szelleme nem tudott beleilleszkedni a napi politika szűkségeitől által megszabott merev keretekbe. Ő a szocializmus és a Forradalom propagálását másként fogta fel. Nem tudta mi az a »szocialista realizmus«, képtelen volt ennek az irányzatnak a szellemében dolgozni. Ezért hosszú éveken át háttérbe volt szorítva. Sztalin nem szenvedhette. A világtekintélyt élvező és otthon is istenített művész és Sztalin néma birkózása egészen Eisenstein haláláig tartott. Sztalin betiltotta a Rettenetes Iván trilógia második részét, a Potyomkin pedig, mint »elavult« műalkotás a filmtárak porában enyészett. Eisenstein pedig csaknem kilenc évig nem dolgozott.

Sztalin meghalt, de a Potemkin-cirkáló még ma is az Októberi forradalom szimbóluma...

A SZTALINI KOR a szovjet filmművészet csaknem teljes visszaesésének szomorú időszakja volt. Megszületett a »szocialista-realizmus« fogalma, amelyet a zsdanovi propaganda túlbuzgó prófétái úgy magyaráztak, hogy a szovjet ember nem lehet se rossz, se ingadozó, hibái és jellembeli fogyatékozságai csak a hatalmuktól megfosztott osztályok képviselőinek lehetnek. A szovjet élet rózsaszín, a kulákok feketék. Minden legálább tiszser úgy van, ahogyan nincs.

A szocialista realizmusnak erről a vulgarizált fogalmáról a sztalini időkben közzsájon forgott (persze titokban) az alábbi anekdóta: Volt egyszer egy önkényúr, púpos és bandzsál, egyik keze sorvadástól rövid és tehetetlen, egyik lábára pedig béna. Nos, ez az uralkodó kihirdette, hogy le akarja festetni magát. De feltételei elfogadhatatlanok voltak, mert azt követelte, hogy a kép élethű is legyen, de szép is. Mikor már vagy tíz festő életével és száműzetéssel fizetett kísérletezéseiért, jelentkezett egy, akit nem rettentett el elődei sorsa. Kivezette a diktátort az erdőbe, és lefestette mint vadász. Egy fa mögé állította, hogy ne látsszék a púpjá, puskát adott a kezébe, hogy ne látszék a kéz betegsége, célzás céljából egyik szemével hunyorítania kellett, s így nem látszott, hogy bandzsít, le is kellett térdelnie, tehát sántaságát is sikerült álcázni. A portré sikerült, és még ma is azt mesélik e nagyérdemű művészről, hogy ő volt az első »szocialista realista« festő!...

Ahogyan ezek a vulgarizálók a »szovjet valóságot« bemutatták, nem volt más, mint e valóság meghamisítása. Nem volt sem Dziga Vertov életvalósága, se Kulesov ábránd-világa. Hanem mindkettőből csak annyi, hogy meg ne árt-

son a propagandának... Az a kevés poézis, az az elenyészően kevés igaz humanizmus, ami belopózhatótt e filmekbe, kevés volt ahhoz, hogy a kilógó lólábát eltakarja. És a világ, amely eleinte remélte, hogy ez csak átmeneti betegség, kezdte unni, majd lassan bojkottálni is az egy kaptafára készült filmeket. Ami tekintélyt valaha Eisenstein, Pudovkin és Dovzsenko szereztek a szovjet filmeknek, azt a pragmatizmus korának sikerült lerombolnia. E szomorú korszaknak voltak ugyan nagy rendezői és nagy filmjei, de valamennyire letörölhetetlenül ráütötte bélyegét a »legbölcsebb vezető« szeszélye.

MEG KELL MÉGIS EMLÍTENÜNK néhányat a nagy művek közül. Itt van Vsevolod Pudovkin-nak a Gorkij-regényből készült Anya c. filmje (1926), a Vihar Ázsia felett c. műve (1929) és Dovzsenko Föld c. filmje (1930). A legátütőbb világsiker Nikoláj Ekk Út az életbe c. pompás műve aratta (1931), amely a fiatalokú bűnözők átnevelésével foglalkozik. Itt van továbbá a Vasziljev testvérek Csapajev c. filmje (1934), továbbá Dzigan A kronstadtiak c. remekműve (1936) és végül Mark Donzskoj Gorkij-trilógiája (Gyermekkorom 1936, Emeberek között 1939 és Egyetemeim 1940).

Voltak említésreméltó filmek a Nagy Honvédó háború idején is, a szovjet emberek önfeláldozásáról és hősi harcáról, készült néhány történelmi tárgyú és az Októberi forradalmat bemutató félig dokumentum, félig művész-film is, de a nagy filmek kora lezárul 1936-tal, amikor a sztalin diktatúra teljesen uralomra jutott. Majd húsz esztendőtt vesztett ezzel a szovjet filmművészet. És ami még rosszabb, elvesztette azt a tekintélyt is, amit úttörő, első nagy meseterei szereztek neki.

A XX. PÁRTKONGRESSZUS és a szovjet szellemi életben megindult általános megújulás természetesen a filmművészet terén is érezteti hatását. A még mindig igen nagy számban jelentkező régi szellemű szovjet film mellett, itt-ott felbukkan néhány olyan mű amelyből arra lehet következtetni, hogy a szovjet film újra megtalálja magát, sőt tartalmi és formai szempontból is minőségi előrehaladást mutat majd fel nem sokára. Ez a folyamat, persze, nem lehet s nem is lesz túl gyors. A régi és az új birkózása a szovjet közéletben és a művészetben is igen hosszú és bonyolult folyamat. De már eddig is kétségtelesen megmutatkozott, hogy a szovjet emberek kezdenek ébredezni e szomorú emlékmű két évtized lidérces ködületéből, hogy új erők serkennek bennük, hogy szélesebb lendülettel ölelik magukhoz az életet, hogy csak most fedezik azt fel igazán. A szocializmus csodálatos erőket bonthat ki az emberekben, a Forradalom nagy napjainak felelevenítése új tüzeket gyújthat bennük, jözanit és ugyan akkor a lendület mámorával részegíti az új távlatok felé szárnyaló emberi lelket. Talán rájönnek majd a szovjet művészek is arra, hogy az élet hősi patétikáját nem kell mindig külsőleg is patetikus nagy események véráztatta barikádjain, lengő zászlók alatt keresni, hanem ott, ahol a forradalom születik, s ahol legmélyebbre hatol tüze: — a kisemberek mindennapi, benső életében. A Negyvennegyedik c. film hírnöke ennek az új felfogásnak, amely az emberi lélekre akar leszállni, s a hőst nem jelszó-puffogatásban keresi, hanem énje legbensőbb tüzeiben.

HA ÁLTALÁNOS ÉRTEKELÉST is akarnánk e nagy vonalakban felvázolt tanulmány-féléhez fűzni, akkor leszögezhetnénk a

szovjet filmek néhány alapvető pozitív és negatív szakmai tulajdonságát is. Első megjegyzésünk az volna, hogy a szovjet filmek zöme nem eléggé modern. Még ma, csaknem negyven év után, a cinemascope-technika bevezetése után sem. Alig van film, amelyben ne jelentkeznék a cselekményen kívül álló, magyarázó, mesélő szpiker, a némafilm-időkből tartozó magyarázó feliratok; a szovjet filmek képzőművészeti naívak, (mintha Eisenstein soha sem élt volna!) a smink rossz, színpadiasan feltűnő és a színek is geraszimovian plakát-szerűek.

Ezzel szemben talán a világ egyetlen filmművészete sem teremtette meg a népből származó hús-vér emberalakok olyan sokszínű plasztikus arcképcsarnokát,

mint éppen a szovjet film. Ezek az emberek hamisítatlanul talajos típusok, sajátos értékei a szovjet filmeknek. Ha majd a szovjet művészek mélyebben is elmerülnek e kiapadhatatlanul gazdag emberanyagba, akkor lesz e művészet csak igazán naggyá. Mert minden művészet alfája és omegája: az ember. Az, aki az eseményeket formálja, s aki maga is formálódik ez események üllőjén. Épp e gazdag emberábrázoló készség a legbiztosabb alapja a szovjet film megújulásának. Van ott sok új eisensteini erejű művész, jó és őszinte marxista, aki fölé nem kell leckéztető tútor, csak fel kell szabadítani a bennünk szunnyadó alkotó-erőket. S akkor megszűnik az a fölfelé ívelő vonal, amely a Potyomkin-cirkálóval indult.

