

ZSIGMOND ADÉL

AZ OROSZ MELODRÁMA EGY ÉVTIZEDE

Varga Anna: *Az 1910-es évek*

orosz némafilm-kultúrája. A forradalom előtti

Oroszország túlságosan is emberi tragikomédiája

■ A filmtörténet némafilm korszaka nem sűrűn kerül tanulmányok középpontjába, különösen nem az orosz némafilm. Varga Anna kötete – amely az 1908–1918 között készült, a forradalom előtti Oroszország filmjeinek vizsgálatára vállalkozik – ezt a hiányt pótolja. Hogy miért épp ezt a korszakot, és miért pont az orosz némafilmeket választja Varga, arra a választ az *Előszó* egy, itt még kifejtetlenül hagyott mondata adja meg: „az orosz polgárság már 1910 körül átélhetett olyan szorongásokat, melyek a nyugati polgárságot is utoléri: pontosan száz évvel később, 2010-ben váratlan helyeken bukkannak fel az akkor, ott megjelenő »kísértetek.«” (9.) Ennél fogva a szerző nem pusztán esztétikai kérdések felvetését gondolja lényegesnek az orosz némafilmmel kapcsolatban, hanem azoknak az adott korszak társadalmi, politikai környezetébe való visszahelyezését, illetve e kontextus előhívását. A hangsúly a kötetben azonban mégis elsősorban az esztétikai problémafelvetésen van, hiszen a szerző szerint ennek pontos megragadása radikalizálhatja a társadalmi kérdések megközelítését is. (uo.)

Számszerűleg viszonylag kevés filmet dolgoz fel a kötet, de ezt semmiképpen nem hiányként, hanem pozitívumként sikerül elkönyvelnie, hiszen ha több filmet szeretne felmarkolni, nem jutna tere azokat ennyire minuciózusan, mozzanatról mozzanatra elemezni, s valószínűleg kénytelen volna ismétlésekbe bocsátkozni. Csardinyin vagy Viszkovszkij mellett a kötet sztárja egyértelműen Jevgenyij Bauer, akinek előremutató filmjeit gyakran állítja párhuzamba az európai modern filmmel – joggal. Az itt szóba kerülő fil-

mek leginkább a némafilm-ínyenceknek lehetnek ismerősek, vagy azoknak, akik otthonosan mozognak az orosz filmek világában (már csak azért is, mert nem túl egyszerű ezekhez a filmekhez hozzáférni). Varga Anna mindkettőben otthon van, az elemzett filmek kapcsán arra keresi a választ, hogy mit árulnak el azok a korabeli (és mindenkori) orosz lélekről, milyen hasonlóságokat mutatnak az európai filmmésszel, illetve hogy mi menthető át (örökérvényűként) belőlük a mába.

Némafilmet elemezni egyébként nem könnyű a mából, a hangosfilmekben szocializálódott befogadói attitűdből visszaneézve. Hogy ne a hiányt (a hangok, a beszéd hiányát) érzékeljük elsőként. Hogy – bármilyen sután is hangzik – teljes értékű filmmekként tekintünk rájuk (merthogy azok). Varga Anna nem tematizálja ezt a nehézséget (hiszen ez a hangosfilmekhez képest léphet fel nehézségként), természetesként és magától értetődőként kezeli a filmtörténet és technika hajnalán készült némafilmek eszköztárát, nem úgy tekint rájuk, mintha azok valaminek a hiányát mutatnák. Némaságuk miatt ezek a filmek sokkal inkább megkövetelik az aktív nézést, hiszen az elhangzott mondatok nem segítenek hozzá az értelmezéshez, a feliratok pedig ritkásak és inkább informatív (kiket látunk, ki kinek a kije, hol vagyunk stb.), mint értelmező jellegűek, tehát a látványra, a szereplők mozgására, mimikájára, gesztusaira kell inkább figyelni. A hangosfilmben egy elszalasztott mondat nem jelenthet túl nagy veszteséget, itt egy elszalasztott apró gesztus azonban igen.

Varga Anna nem szalaszt el egyetlen gesztust sem, amely közelebb vihetne a

filmek értéséhez, az összes itt elemzésre kerülő filmet szinte kockáról kockára vizsgálja. Az esszé (ahogyan ő maga aposztrófálja a kötetet) az első orosz játékfilmmel, az 1908-ban bemutatott, Vlagyimir Romaskov rendezte *Sztyenyka Razinnal* indít. Az orosz folklórhóstit középpontba állító film kapcsán a kollektív hős – individuális hős problematikáját véli kirajzolódní, hiszen a film alapmotívuma szerelem és halál, házasság és háború konfliktusa. A cselekmény mozgatója a férfiak (a tömeg) félelme a nőtől (Sztyenyka Razin újdonsült feleségétől), amely a későbbi Bauer-filmekben is központi problémaként tűnik fel, persze különböző variációkban. Nem véletlen tehát, hogy a kötet szerzője külön fejezetet is szentel a nő-témának *Nőikonok és szerepszimbólumok* címen, amelynek keretén belül néhány Bauer-filmet elemez.

Előljáróban ezt írja róluk: „A tipikus Bauer-filmek első fele édesélet-film, de a perverz karnevál egyszerre haláltáncá alakul” (49.), majd ezt: „Bauer korai filmjeiben tematikailag, későbbi filmjeiben stilsztikailag is lepereg az egész későbbi filmtörténet.” (58.). *A női lélek alkonya* egy nő érésének története, amelybe két férfi hal bele, *A nagyváros gyermekében* a proletárnő felemelkedésének és a polgárnő elbálványosodásának témája fonódik össze, mindkét filmben a férfi omlik össze és a nő boldogul. A későbbi fejezetekben tárgyalt filmek tovább árnyalják a férfi-nő viszony problémakörét, megmutatják, hogyan alakulnak át kapcsolatok, ha a történetbe belép a vagyon, a pénz, illetve a rang, a presztízs.

A kötetben az elemzéseken keresztül fokozatosan körvonalazódik az orosz melodráma műfaja, amelyet Varga a *film noir* előfutáraként értelmez. Az amerikai melodrámaival szemben, amely az elvadulás történetébe avat be, az orosz melodráma az elfásuláséba (104.). Fontos szerepet játszik benne a korrumpáló csábítások problematikája. Főszereplői, különösen a nők, a felemelkedésről álmodoznak, a férfiak pedig gyakran gyengék. A klasszikus tragédia műfajának bűnét, a hübriszt felváltja bennük a tragikus gyengeség.

„A férfi az analízis, a nő a szintézis, de a világ nem bírja el a szintézist, amelynek lélekpróbaló erejébe a férfi pusztul bele” (292.) – írja a szerző *A női lélek alkonya* című Bauer-filmmel kapcsolatban.

Az orosz melodráma szereti a kudarc pátoszát. Szeretet és erotika összebékíthetlenségére épít, sokkal inkább erotikus, mint szerelmes filmek ezek. Alapélményük a modernizáció kisiklása. Lényeges ugyanakkor a szerző szerint az is, hogy alapvetően nem a szereplők melankolikusak ezekben a filmekben, hanem az ábrázolás maga – a színészek *melankolikus humorral* (Varga kifejezése) jelenítik meg a történetet.

A szerző külön fejezetet szentel a Bauer–Hitchcock párhuzam kibontásának, különösen a *Vertigót* érzi az orosz rendező látásmódjával rokoníthatónak. Nemcsak a nőszmény hasonló interpretációja miatt mutatnak Bauer filmjei Hitchcock munkái felé, de Varga a Hitchcock-féle thriller nyomait is felfedezni véli az orosz rendezőnél. „Bauer: a thriller sejtelve a melodrámaiban. Hitchcock: a melodráma emléke a thrillerben.” (267.)

A kötet egyébként tele van hasonló frappáns megfogalmazással, lényegi sűrítéssel, nyelve néhol az esszét már-már költői magasságokba emeli: „Főbe lövi magát, élet és halál között perdül és fordul, lehull puhán.” (123.) Ne tévesszen azért meg senkit ez utóbbi mondat, pátosznak, túlfogalmazásnak nyoma sincs a kötetben, leszámítva talán egy rövidke ontológiai bekezdést a könyv elején.

Varga Anna könyve magába sűríti mindazt, amit az 1910-es, 1920-as évek orosz melodrámaíról érdemes tudnunk, s teszi mindezt hozzáférhető, esszéisztikus nyelven. A vonatkozó szakirodalom mintegy a háttérben marad, leginkább a könyv szemléletében jelentkezik, mintsem hosszas idézetek, állandó utalások formájában. A szerző a kötetet egy tervezett kutatássorozat bevezető részeként képzei el, az előszó körvonalazza is a jövőbeni kutatás fázisait, amely, ha megvalósul, az orosz film történetét rajzolja majd ki. A mostani tanulmány/esszékötet alapján bizalmat szavazhatunk a szerzőnek. Annál is inkább, mivel Varga olyan örökérvényű gondolatokat fogalmaz meg az orosz némafilmek elemzésekor, amelyek bizonyítékai annak, hogy a száz évvel ezelőtt született filmeknek van némi közük a ma élő ember problémáihoz. Az orosz filmek mintegy megelőlegezik a nyugati lélek belső konfliktusait. Bizonyíték erre a könyvhöz csatolt bónusz Bauer-film is.