

A Vezekléstől a Napszúrásig

Orosz nemzeti klasszikusok megfilmesítve

1984. Abuladze *Vezeklése* az orosz rendszerváltás Nyika-díjas és Lenin-díjas filmalkotása nem remélt áttörést hozott,¹ ám egyúttal kijelölte az orosz mozi további útját: a Tarkovszkij által felfedezett vélt vagy áhított autentikus orosz múlt vagy múlt-olvasat után az orosz film választás elé került. A II. világháborút ábrázoló filmek és hidegháborús kémfilmek aránya megcsappant. Elengedhetetlenül



Vezeklés,
rendező:
Tengiz Abuladze
1984
© YouTube

megindult a szovjet korszak véres történetének mindmáig folyó tisztázása, a múlt hiteles megragadása és a jelen ábrázolása közötti dilemmák korszaka. Az öntudatos, tájékozott és érzékeny közönség igényeinek megfelelni sem volt könnyű. Alekszandr Trosin filmkritikus 1995-ben némileg régimódias aggodalommal hiányolja a késő szocreál kortárs társadalomrajzot nyújtó műfajának továbbélését, mondván: a kortárs orosz filmek „nem merészkednek a valóság közelébe”, ez az oka a klasszikus szerzők

megfilmesítésének, mert a filmek „Leszkov, Csehov prózájába kapaszkodnak”.² A peresztrojka előestéjén, azt követően is hosszú időn át emellett Gulag- és Arbat-filmek sorát (köztük a kritika által a „szégyen kibeszélése”-nek minősített,³ M. Goldovszkaja által készített *A szolovkiak hatalmát*) láthatja a néző, aki cseppet sem meglepő módon hüledezik. Sajátos ággá nőtte ki magát az „új dokumentarizmus”, a „tévéhíradók látszat-objektivitásával” szembeálló irányzat.⁴ A rendszerváltás után nem sokkal a nemesi származású, sokat kritizált Nyikita Mihalkov a Goncsarov nagyregényéből készült *Néhány nap Oblomov életéből* című filmje kapcsán világított rá, hogy „levegőt, oxigént”, szabadabb érzést lelteni a klasszikus kultúrában lehetséges, az elsüllyedt világ életformájának szemlélése megújulást jelent, „Oroszország sosem lesz képes a Stolzok törvényei szerint élni”.⁵ (Későbbi filmjével, *A szibériai borbély* a magyar mozirajongó először a *Newsweek* rosszálló ismertetésében találkozhatott, amely aktuálpolitikai direkt parafrázisként tálalta, Szilágyi Ákos a Jelcin-rendszer „hatytyúdalként” értelmezte.⁶) A klasszikusok adaptációját jelentő sorozatok, amelyek közül csak néhány elemzésére szorítkozhatunk, méltán népszerűségnek örvendenek, egyúttal az irodalmi kánon megőrzését szolgálják.

Az orosz iskolai oktatás gyakorlata, mint máshol is, a filmkultúrára is figyel. Ebben az oktatáspolitikai hagyományos orosz szellemi és erkölcsi értékek megőrzését tűzi ki célul. Az internetes hírportálok beszámolnak róla, hogy nemrégiben honlapján az iskolai tantervekre vonatkozó ajánlást tett közzé az Orosz Föderáció Oktatási Minisztériuma, amely a tizenkét osztályra elosztva mintegy hatvan filmalkotást javasol megtekintésre, némileg ugyan konzervatív válogatással. A kisiskolás nevelésbe iktattak sok szovjet korszakban készült rajzfilmet, Tolsztoj vagy Puskin meséit. A friss lista szerint egyebek mellett – hiszen sok történelmi témájú, elsősorban a XX. századot érintő film is belekerült, közöttük a *Patyomkin páncélos* – az 5–7. osztályban a Puskin művéből készült *A postames-*

¹ A filmről lásd JÓZSA György Zoltán: *Abuladze Vezeklés = Egyetemi lapok*, 1987, 10. sz., 2.

² TROSIN, Alekszandr: *Ki hülyült meg? Ford. SZÉKELY Gabriella = Filmvilág*, 1995, 2. sz., 26–28.

³ REMÉNYI József Tamás: *A megszokott rabság. A szolovkiak hatalma = Filmvilág*, 1990, 4. sz., 16–17.

⁴ Lásd BORI Erzsébet: *Merülési mélység = Filmvilág*, 1998, 3. sz., 16–19.

⁵ VAJL, Pjotr: *Volt egyszer egy Oblomov. Beszélgetés Nyikita Mihalkovval. Ford. SZILÁGYI Ákos = Filmvilág*, 1996, 6. sz., 12–15.

⁶ SZILÁGYI Ákos: *Hajrá, oroszok! Történelmi filmek – A történelem vége után = Filmvilág*, 2002, 6. sz., 12–14.

tert, Gogol *A revizorának* (1952) megfilmesítését, a megkopott *Csapajevet* (1934) és Tarkovszkij *Andrej Rubljov*-ját, valamint szintén tőle az *Iván gyermekkorát* (1962) ajánlják, a 8–9. osztályosoknak az *Anyegint*. Felsőbb osztályokban *A korunk hőst* (1967, 2006), a *Háború és békét* (1967), továbbá a *Csendes Dont* (1957). A régebbi rendezések filmtörténeti bepillantásra is lehetőséget kínálnak. A filmek megosztócsatornákon is díjmentesen és regisztrációs kényszer nélkül hozzáférhetők, s hozzátesszük, hogy ez javarészt elmondható az itt fel nem sorolt szám-talan adaptációról is. Egy másik, ugyancsak felsőbb osztályok számára készült filmes ajánlólista tartalmazza a Puskin egy kevésbé ismert elbeszéléséből készült filmet, az *Anna Kareninát* (1967), *A Mester és Margaritát* (2005), *A félkegyelműt* (2003), a *Bűn és bűnhődést* (2007), továbbá Turgenyev *Apák és fiúk* című regényének adaptációját (2008). Az Osztrovszkij *A hozomány nélküli menyasszonya* alapján *Kegyetlen románc* címmel készült film (1987) mellett a *Zsivago doktort* (2005), az Ilf és Petrov szerzőpáros szovjet korszakban filmre vitt *Tizenkét székét* (1976), Bulgakov *Kutyaszív* (1988) című kisregényének adaptációját ajánlják.

A klasszikusok megfilmesítése, amely korántsem korlátozódik a XIX. századi, illetve a XX. századi irodalomra, eljut napjainkig. A jelenség egyfelől az orosz kultúra irodalomközpontú természetéből fakad, s itt az ikon–vizualitás–verbalitás mélyen gyökerező összefüggésének tárgyalásába nem is bocsátkozhatunk. Még a VI. Hotyinyenko rendezte *Makarov* című thriller is nyilvánvalóan az előbbi tendenciát erősíti, amelynek címszereplője azonos nevet visel az ezen a márkanéven rendszeresített pisztollyal, és ennek révén következetesen végigvitt szálát képvisel a filmben a Puskin párbajára történő utalás. Tarkovszkijnál és Mihalkov-Koncsalovszkijnál konceptualizálódik az irodalomnak mint a film ihlető forrásának a régóta köz-tudomású szerepe.⁷

A film helyét a XX. századi orosz kultúrában erősen a hatalomhoz való viszonya határozza meg. Gorkij már a Lumiére fivérek első oroszországi bemutatóján sietett jelen lenni, Lenin az új rendszerben a tömegekhez szólás eszközeként kitüntetett szerepet szánt neki, Sztálin pedig – túltéve I. Miklóson, aki olvasta, s feljegyzéseiben némileg megróttá Lermontov regényét – Dovzszenko *Ukrajna lángokban* című, 1945-ben befejezett forgatókönyvének áttanulmányozása után, részletes áttekintésben „antileninista hibái és nacionalista torzításai” okán veti el.⁸ Már a rend-

szerváltás előtt a Dosztojevszkij lakásából kialakított múzeumban apró vetítőterem működött, ahol műveinek adaptációit tekinthette meg a látogató minden hétfőjén.

Alkotók, filmrajongók és állam konszenzusában tudatosult, hogy az esztétikum és a saját törvényei szerint működő piacgazdaság nem feltétlen fér meg, a nagy múltú orosz film megőrzése viszont nemzetstratégiai érdek. Ez a filmtörvény kidolgozásának szabott irányt, nem könnyű küzdelem árán megállapodás jött létre, ezzel az 1996-os „állami támogatásról” alkotott jogszabállyal „az állam elismerte felelősségét a filmgyártás fenntartásában és fejlesztésében”.⁹ A fesztiváltámogatás prioritásként kezelt kérdésről számolt be Geréb Anna filmtörténész a Velencei után a szakma legrégebbinek számító seregszemléje, a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál 2000-ben megrendezett gálája kapcsán a nyilvánosság elé tárt jogi szabályozásról: „Az elnök ugyanis már alá is írta a legújabb rendeletet: »A költségvetés ezentúl minden évben elegendő pénzeszközt juttat a moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál megrendezéséhez.«”¹⁰ (A szemle nemzetközi akkreditálását azóta a szakma politikai döntés alapján 2022-ben felfüggesztette.)

A televíziózás már a szovjet korszakban is nagyobb helyet foglalt el az állampolgár életében, s noha az orosz internet a mienknél nagyságrendekkel kiterjedtebb, érezhetően még mindig a televízió a hétköznapi tájékozódásának alapja. A televíziós sorozatok közül kiemelkedő, Vlagyimir Bortko rendezésében forgatott tízrészes, 2005-ös *A Mester és Margarita*, amelynek számos feldolgozása kapcsán Trosin kijelenti, hogy mindenki számára tetsző változat aligha készülhet, páratlan nézettségét azonban egyenesen „az államelnök újévi köszöntőjé”-hez hasonlítja.¹¹ A korábbi, 1994-es változat Jurij Kara rendezésének köszönhető, Bortko műve óta pedig keletkezett 2023-ban Mihail Loxsin rendezésében egy újabb változata is. Az utóbbi évtizedek terméséből kiemelkedik a Kuprin regényeiből a *Párbajból*, a *Junkerekből* és a *Kadétokból* összeálló, *Junkerek* címmel készült alkotás, az Igor Csernyickij rendezésében forgatott tizenkét részes sorozat, amely 2007-ben az Eurázsia Televíziós Fórum különdíját nyerte el. Dosztojevszkij regényeit, akiről Nabokov úgy nyilatkozott, hogy „drámaíró veszett el benne”, sok filmkészítő választja: a nemzetközi szinten számontartott filmváltozatok közül *A félkegyelmű* a 2003-as V. Bortko, az 1958-as I. Pirjev és az 1981-es V. Tumajev regényadaptációin túl, több színpadi változatban is filmre került, az *Ördögök* csak

⁷ Lásd MIHALKOV-KONCSALOVSKIJ, Andrej: *Egyre csak Andrej-jel álmodom...* Ford. SZILÁGYI Ákos = *Filmvilág*, 1992, 12. sz., 11–16.

⁸ Eredetileg az *Искусствовед* közölte: 1990, 4. sz., 89–95.

⁹ TROSIN, Alekszandr: *Galivúd* Ford. FODOR Zsuzsa = *Filmvilág*, 2001, 4. sz., 36–38.

¹⁰ GERÉB Anna: *Kultuszharc = Filmvilág*, 2000, 12. sz., 50–51.

¹¹ TROSIN, Alekszandr: *A mi Bulgakovunk. A Mester és Margarita*. Ford. PÁLL Erna = *Filmvilág*, 2006, 3, 45–48.

a rendszerváltás óta öt újabb oroszországi feldolgozásban érhető el.

Az Andrej Bogatirjov által 2013-ban rendezett *Júdás* azt a Leonyid Andrejevet teszi láthatóvá, akit a szovjet-hatalom inkább a feledés sötétjének kívánt átadni, a vallás és filozófia kérdései iránt érzékeny író, aki az egykori Vammelsuu üdülőtelepen finn modern stílusban épült, tágas villájába sátánfejekkel ékített, faragott bútorokat terveztetett. Andrejev íróként sehogy sem fért bele a szovjet kánonba. Bár *A hét akasztott ember történetének* megfilmesítése (1924) az új proletár mártírológiát volt hivatott szolgálni, mégis ideológiailag és művészileg káros alkotásként az utolsó kópiáig megsemmisítették. Később egy amerikai és szlovák rendező feldolgozásában 1960-ban, illetve 1968-ban két változata is készült. Jóval Bulgakov előtt Andrejev tradicionalista modernistaként már az orosz irodalom evangéliumorientált szellemében alkot, akár Dosztojevszkij (újszövetségi travesztiaíval) vagy Lev Tolsztoj (az evangélium átírására tett kísérletével). *Júdás* című irodalmi apokrifje ennek megfelelően az *Evangéliumot* Júdás apostol szempontjából értelmezi. Bogatirjov filmje a prózai műhöz képest halvány kontúrokat visszaidázás ér el csupán: nem jelenik meg Júdás folytonos pa-

naszkodása, sopánkodása, kimondottan rút arca, a lény köré szőtt kettősség, a kettes szám misztikája, a Krisztussal való fényképszerű pozitív–negatív ellentét, a számtalan vizuális elem, amelyet az expresszionisztikus szöveget komponáló Andrejev önmaga hangsúlyoz. Csupán elárlástörténet a film. Az pedig, hogy az ok–okozat logikájában épp ennek az árulásnak köszönhetően következik be az önfeláldozás és az emberiség megváltása, elsikkad. Kevésbé plasztikusak a filmben a tanítványok közti ellentétek is.

Mellesleg Andrejev – akárcsak a századforduló orosz kisprózájának egyéb mesterei, Bunyin, Kuprin, Gorkij vagy Korolenko – mintegy kívánczik a filmvászonra, az elsoroltakon túl hat művét filmesítették meg. Prózáján nyomott hagyott a vizuális művészetek iránti fogékonysága. Rajongott a festészetért, bebarangolta Európa képtárait, színes fényképezéssel foglalkozott, szépen festett.

A film első jelenetében a ténfergő Júdás a prédikáló Jézussal kerül szembe. A kisregény kronológiáját megbontva épp lopáson kapják, mire pedig Jézus a felháborodott tanítványoknak elrendeli, hogy engedjék szabadon. A film pontos dramaturgiája és Alekszej Sevcsenkov kitűnő alakítása kellőképp hangsúlyozza jellemében a megté-

Bűn és
bűnhődés,
tévésorozat,
rendező:
Dmitrij
Szvetozarov,
2007
© YouTube



vesztés, az alakoskodás és a színészkedés vonásait. Egyik legexpresszívabb és leglíraibb jelenet az árulás után a két-értelmű lilomra rálelő és azt az alvó Krisztus feje mellé helyező gyengéd Júdás képe, aki nyilvánvalóan nincs tisztában azzal, mit cselekszik. A más kardját elvevő Júdás – erre Jézus a „Minek ide kard?” kérdést teszi fel – saját maga készíti elő végzetét. Eszmélését csupán a Krisztus kezébe bevert keresztszög hozza el. A fekvő Jézus arca ekkor nem látható, a „szembenézés” elmarad, a megfeszítést Júdás pozíciójából követheti a néző. Júdás megjósolja a feltámadást.

Míg a prózai műben Jézus minden pillanatban érzékelhetően tisztában van azzal, mi megy végbe Júdásban, a film ezt nyitva hagyja. A helyszínek, kosztümök minimalisták, a tárgyi világ mindemellett helyenként imponálóan eredetinek tűnik. A rendező, aki kosárfonó szerepében maga is játszik a filmben, a kor emberének lélektanát, viselkedését igyekezett hitelesen rekonstruálni.

A néző nem misztérium tanúja. A kérdésfelvetés Renan és az őt megismétlő Bulgakov receptje szerint történik: a történelmi Jézusról vagy Isten Fiáról van-e szó? Mégis, amitől a történet az emberi világba kerül, a rendezőt ez érdekli. Júdás öngyilkosságát mellőzi, pusztán sejteti, Andrejev könyörtelen naturalista képeit nem illeszti be, mindössze a kopár fát látni: a „horgas fát” méregető Júdás képével ér véget a film. Hiányzik legfőképpen az a bekezdésnyi szakasz, egyfajta utóhang, amely szimbolikus, mély üzenetet fogalmaz meg az emlékezet és a Jézus-történet összefüggéséről, miszerint ez a történet az idők végezetéig fenn fog maradni.

Az orosz klasszikusok sorában a közel négyszáz hazai és külföldi megfilmesítést illető Dosztojevszkij-szövegek között elmaradhatatlanok, és a legnagyobb érdeklődésre tarthatnak számot a *Bűn és bűnhődés* feldolgozásai. Azé a műé, amely az orosz kultúrában egyúttal annak is a példája, miképpen kénytelen magára venni az irodalom a filozófia szerepét, minthogy az utóbbi jó darabig nem honosodik meg. Bár éppen Szófia-Szonja, Marmeladov leánya, az isteni bölcsesség degradált, ám tiszta földi mása, a Raszkolnyikot az új élet felé vezető prostituált a regény eszmei síkján a filozófia szférájában honos rációval szemben a vallási értelemben vett szakrális bölcsességet testesíti meg. (Dosztojevszkij műve polémiát folytat nemcsak a felvilágosodás szociális tanításaival, de a kanti agnoszticizmussal is.) A Dmitrij Szvetojarov rendezésében készült nyolcrészes *Bűn és bűnhődés* televíziós sorozat

premierje 2007 decemberében volt (emellett született egy V. Mirzojev által készített 2024-es változat). Raszkolnyikov útja itt a Nietzsche *Zarathustrájában* bemutatott „halovány gonosztevőről” szóló történet figurájával rokonítható, aki azért lop, hogy gyilkolhasson. Dosztojevszkij a szociális indíték cáfolataképp írta regényét. Az *Argumenti i fakti* című tekintélyes lapnak adott interjújában a rendező nemhiába „a gyilkosság számtanaként”, egyféle „posztmodern variációként” határozza meg filmjét. Mindközben elhatárolódik a rendezői önkényeskedések banális gyakorlatától, és a tőle megszokott meglepetésként olyan színészeket szerepeltet, akiket debütánsként a „fel-fedezett” dicsfénye övez, ez esetben cseppet sem véletlenül „tösgyökeres” péterváriakat, ha egyikük csupán tanulmányai miatt kötődik is a városhoz.¹² A formai tökéletesség viszont a tartalom rovására megy – summázza szigorú véleményét a filmről a közismert Dosztojevszkij-kutató, L. Szaraszkina az *Iszkussztvo Kino* 2008. januári számában. Bevallja, hogy még *A félkegyelmű* tízrészes televíziós sorozatának láttán érzett elragadtatásában hitte, hogy „új időszámítás” lépett érvénybe. Csalatkozottságában leszögezi, hogy míg a *Bűn és bűnhődés* alkotói idejekorán azt nyilatkozták, hogy a regény „betű szerinti” adaptációját tartják majd szem előtt, mind helyszínt, kellékeket, mind a légkört hitelesen újjáteremtve, a film hibája az, hogy végeredményben nem vonja be eléggé a nézőt, nem ragadja magával. Ennek elsődleges okát Szvetojarovnak saját maga által a sajtóban hangoztatott koncepciójában jelöli meg: eszerint „Raszkolnyikov nem orosz, hanem kölcsönzött figura. [...] az orosz Julien Sorel”. Ez ellen tiltakozva Szaraszkina epésen jelzi, hogy a filmkészítők a regény *Epilógusának* olvasásáról jó előre lemondtak. Ennek betudhatóan nemcsak „az igazság, de a valóságghúság” is odalett. Mindez belátható Dosztojevszkijnek még a regény írása lendületében keletkezett, Katkovhoz intézett leveléből kiviláglo koncepciójára: „A bűnös maga dönt a szenvedés felvállalásáról, hogy tette terhétől megváltást nyerjen.”¹³ A mű ebben az értelemben a vezeklésre összpontosít, a vizsgálóbíróval folytatott életre-halálra folyó verbális küzdelem tétje az, hogy Raszkolnyikov egyértelműen bebizonyíthassa: semmilyen elme alkotta gondolati konstrukció nem helyettesítheti a tett empirikus ismeretét. Az „Isten a tanúm” ténye kerül szembe mások értelmezésével.

Főszerepben Vlagyimir Kosevoj, Polina Filonyenko játssza a cseppet sem elmegengének bemutatott, nagyon

¹² A rendező Szvetojarovval készült interjú szövegét lásd az *Argumenti i fakti* című lapban, 2007. november 22.: Дмитрий Светозаров: для «Преступления и наказания» я нашел изумительных актеров <https://aif.ru/culture/person/1245>

¹³ САРАСКИНА, Людмила: Вдали от сигнальных огней. «Преступление и наказание», режиссер Дмитрий Светозаров, «Бесы», режиссер Феликс Шультесс. = *Искусство кино*, 2008, 1. <http://old.kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article6> (Saját fordításom – J. Gy. Z.)



Bűn és
bűnhődés,
tévé sorozat,
rendező:
Dmitrij
Szvetozarov,
2007
© YouTube

is értő-megértő, a megfellebbezhetetlen igazságokat kimondó Szonját, a film igazi, létteli Razumihinja (vagyis a név etimológiájába bújtatva Raszkolnyikov „megértő” barátja) pedig Szergej Peregudov, a Nap-ember, akiről a vele készített interjúban a kritikus Nanna Alijeva azt írja, hogy a belőle sugárzó erőt hívták „delejességné” a XIX. században, „sárminak” a XX. században, s hívják „karizmának” manapság. A legszembetűnőbb technikai fogás a filmben a fekete-fehér műfajhoz való visszatérés. Nincsen kétség, ez a legapróbb zubbonygombig korhű, gondos kimunkáltság mellett a lemondás gesztusát mutatja fel: az alkotók roppant fáradozásuk gyümölcsét a clair-obscur teológiai szférájába utalják. További „trükk” a hős folytonos belső monológja, amely az eseményekkel folytat párbeszédet áradó „kommentekben”. A film természetesen újraértelmezés, Szvetozarov egy interjúban közli is, hogy a terjedelmes regény valamennyi oldalát a hat és félórányi filmsorozatba beleerőszakolni képtelenség. A gyilkosság mint indítópont ebben a dramaturgiában minden rossz forrása lesz, a nézőnek az az érzése, hogy lavinaként események sorozatát váltja ki. Raszkolnyikov tettét követően szándékosan igyekszik elszigetelődni a külvilágtól, miközben ráébred, hogy létezése megkerülhetetlen hatással van mások életére. A legkevesebb negyven megfilmesítést (köztük francia, finn, amerikai vagy koprodukciós alkotások, amelyeknek hagyománya az 1910-es, majd 1913-as némafilmváltozatokig megy vissza) megért regény Szvetozarov által választott kísérőzenéiben a vallásos, világi és folklórdallamok elegyednek, időnként egymásba lépnek át. A film a Bellini *Normája*ért rajongó Dosztojevszkij világlátását kívánja megcsillantani az elhibázott dallammal, a „kintornás” szerepét idéző, megtévelyt és végét járó, hektikus tüdővérzés előtt álló, koldusbotra jutott,

komikus vásári komédiásnak kihívóan kifestett Jekatyerina Ivanovnának, Marmeladov özvegyének szomorú utcai énekével. (Itt helyénvaló rámutatni a fellinis áthaladásokra.) A film másik érdeme, hogy megpróbál rávilágítani a Szaraszkina által is érintett megvilágosodás útjának egyes állomásaira. Miközben Szerb Antal csábító szellemességgel Raszkolnyikov fixa ideáját úgy értelmezi, hogy az „atheistáknak végzete a szabadság”,¹⁴ ezzel paradox módon a keresztény teológiát fosztva meg a szabad akarat dogmájától, a filmben a hős ennek – az általa csak a kivételesek számára vindikált – szabadságnak kétélűségére kénytelen ráébredni: még hozzátartozóival szemben is köteles tapintat jár. A megszokott egzaltált hős helyett Kosevoj angyalarcú Raszkolnyikovot alakít (bár zseniális, a színjátszás nagy klasszikusait idéző mimikája láthatóvá teszi a rettentő másik ént, a pszichopata gyilkost), némiképp „korunk hőst”, akinek mindenki lépre megy, ha helyenként borostás is, úri nevelésű, finom modorú, önmagát választékosan fejezi ki, jóllehet Marmeladov torán az illendőséget megszegve ingujjra vetkőzik. A film vizuális effektusai közül elsődleges a szobákat gyér világba öltöztető gyertyafény, ezzel a rendező minden bizonnyal az irodalomtörténet leírásaiban sokat hangoztatott Pétervárszöveg tézisének ismétli, a démonikus cár által alapított, rossz ómeneket hordozó város különös fényviszonyai közepette a mesterséges világítás kitüntetett szerepére célozva. A temérdek irodalomtudományi értelmezés érezhetően fogódzkodat kínál a film készítőinek: így a párbeszéd a nézőben inkább keltik a „gyónó és gyóntató” közt zajló „kommunikációs aktus” képzetét, és ez nemcsak a hóhér-kivégzendő szadisztikus játékába merült Porfirij Petrovics és Raszkolnyikov beszélgetéseiben nyilvánul meg, így válik Raszkolnyikov Marmeladov, sőt Szvidrigajlov gyóntatójává. A párbeszéd fogalma a filmben elméleti kérdéssé avanszál. A gyónó–gyóntató viszony a filmnek köszönhetően válik láthatóvá, időnként a vádlott–vádló viszonyba csap át. Már a prózai mű is dominánsan a belső terekbe szorul, az utcai jelenetekben mindig sebezhető az egyén, a Rousseau által prófétált természet paradox módon a kényszermunkára vitt Raszkolnyikovot és Szonját ábrázoló zárójelenet reményében és reménytelen elszigeteltségében jön elő. Egyet kell értenünk Szaraszkina kritikai megjegyzésével, mindazonáltal a rendezésből az sejthető, hogy Raszkolnyikov már nem képes a természetbe simulni, rég elszakadt tőle. A szabadság–város, rabság–természet szemantikai páros tragikus belátása kockáztatható meg.

A „modern klasszikus”, az eredetiben *Moszkvai saga* címen futó regény (magyarul Sopronyi András fordításában és jegyzeteivel: Akszonov: *Moszkvai történet*) és film

¹⁴ SZERB Antal: *A világirodalom története I–III.* Bp., Révai, 1942, III., 80.

(2004) valós tényeken alapul. A Nagy Péter cár koráig visszamenő, zsidó származású orvosdinasztia, a tekintélyes Gradov akadémikus, gyermekei és unokái 1925-ben, az antitrockista kampány kezdetén induló családtörténetét meséli el egy huszonkét részes monumentális tévésoroztatban. Míg a regény Sztálin halálával ér véget, a film átível napjainkig. A filmet egészében bonyolult szimbólumrendszerek szövevénye határozza meg, miközben a konkrét történelmi valóság tanúi vagyunk. A család épp népes vendégsereggel a Moszkva környéki Szerebrjannij Borban házuk negyedszázados évfordulóját ünnepli, az idősebb fiú itt jelenti be nősülési szándékát, már Nyina, a lány is elhozza az úri társaságban elveszetten feszengő, fogát csikorgató, majd megbotránkoztató jelenetet rendező kedvesét, az őt utóbb cserben hagyó agitpropot. A forradalom előtti értelmiségi jó módhoz szabott tágas ebédlőben alighogy asztalhoz szólítják a vendégeket, a sebészprofesszor családfőt, Borisz Gradovot máris a Kreml kórházába, egy Sztálin jelenlétében folyó konzíliumba hívják Frunze hirtelen rosszulléte miatt. Véleményt csakis a beteg megvizsgálása után hajlandó mondani, aki könnyörög, operációra semmiképp ne kerülhessen sor. A professzort megfenyegetik, álláspontja feladására kényszerül, Frunze végzetét pedig az altatáshoz alkalmazott éter és

kloroform aránya vagy túladagolása okozhatja. Büntudatában Gradov, a vezér személyi orvosa ettől fogva a megváltást, feloldozást keresi élete végéig. Mély értelmű az is, ahogyan kisvártatva az „új élet” ifjú komisszárjától megfogant gyermekétől Nyina magzatelhajtással kénytelen szabadulni: ez is a terméketlen, gyilkos jövő baljós árnyát vetíti családra és korra egyaránt (a hűtlenné vált komisszárt két évtized múltán látjuk viszont, Nyina katonatiszt bátyjára ráállított besúgóként). Bár Borisz Gradov professzor családja életéért és jövőjéért cselekedett, a „gazda”, Sztálin őket sem kíméli: sorsuk a Gulag. Onnan csakis a háború vasmarkának szorítása okán térhetnek vissza. Egyikükre, a tehetséges stratégára ugyanis Sztálinnak sürgős szüksége támad, a jég birodalmából repülőn hozatja haza, már a fedélzeten kis híján megöli a hirtelen túlevés, felépülése egy ápolónőhöz köti, akitől később fia születik. A Moszkva védelmét célzó taktikai szakvéleményét elfogadják, egy jelentős hadtest parancsnokává teszik meg. Magasba szökő karrierjének egy fiatal német által elsütött aknavető vet véget Königsberg közelében. Özvegye, Veronyika egy amerikai tiszt oldalán szökik ki Sztálin birodalmából. Fiuk, az ifjú Borisz még a háború idején önkéntes hírszerzőként átdobhatja magát Németországba, hazatérve motokrosszbajnok lesz, öccse neveléséről

Napszúrás,
rendező:
Nyikita Mihalkov,
2014
© YouTube





Napszúrás,
rendező:
Nyikita Mihalkov,
2014
© YouTube

gondoskodik. Azt a generalisszimusz fiával ápolt jó viszonyunk köszönheti, hogy zongoraművésznői karrier előtt álló unokahúgát Berija kínos „pártfogásából” az utolsó pillanatban sikerül kiszabadítania. A film gyilkosságok, rabságok és megszabadulások története. Vigaszt csak a múlt édes pillanataiban lelteni. A már ősz Borisz időnként feltűnik a narrátor szerepében, ahogyan személyesen a regényíró is, avagy hasonmása; kevésbé Sztálin halála előtt még elkísérhette a professzor nagyapát a klinikára, ahol hősiesen áll ki kollégái mellett a Berija által indított anticionista, a „fehéreköpenyes gyilkosok” elleni hajszával szembeszegülve. Minekutána az öreg Gradov professzor rövidesen övétől és cipőfűzőjétől (de méltóságától nem!) megfosztva Berija színe előtt találja magát. A film cseppet sem menti fel az Ehrenburg „átiratában” megkreált olvadás korát, hű képet fest, az eufória legcsekélyebb jelét sem látja indokoltnak tolmácsolni. Sztálint kötelező gyászolni, ez már beivódott a társadalomba. Így aztán a sztálinista nyárspolgár gyilkos feddével üldözi a részvétleneket. A megfáradt család feje nem sokkal ezután, szelíd harmóniában, kedves kutyája társaságában szenderül el fonott kerti székekben, zsebórája kiesik a kezéből. Dráma, vér, diktatúra, mellette az orosz film elmaradhatatlan kelléke, a lámpaernyő, változatos szín pompájában és megannyi formában. A technikai bravúrokat a rendező mellőzi. Noha kritikusa, „a sagánál is hosszabb ez a film” fordulattal (célzasképp Ajtmatov regényének címére) ironizál a huszonkét óránál is tovább tartó tévésorozaton, a szüzsé épp a nagyregények epikus totalitásával, a hagyományos, sok szálon futó cselekményfűzése révén látszik igazolni, hogy az apokalipszis rettentő fenevadjával azonosított generalisszimusz birodalmában senki sem volt biztonságban, a titkosszolgálat főnökei sem. Még a szerencselovag rokon, Nugzar is saját kezével vet véget életének, amikor rádöbben, hogy Berija stiklijei miatt neki kell komoly következményekkel számolnia. Minimalista eszköz csupán

a korabeli filmhíradók fekete-fehér kockáinak bevágása, ez a mise en abyme, ezúttal a „mozi a moziban”, abban a jelenetben jön elő, amikor a rendező a hazug propagandafilm, a *Patyomkin páncélos* filmszínházi bemutatójához igazítja Gradov professzornak a Frunze-ügy utáni első nyilvános felbukkanását. Díszletben-kellékben a polgári, nemesi múlt kísért, cári időkből örökölt telefonok, ruhák és bútorok. A vezető körökhöz tartozók a NEP-korszak bőségében dúskálnak, a Nagy Terror sem sokban változtat ezen, míg nem irgalmatlanul bekapogtat az „éhezés és hideg” kora. Számukra ártalmatlanul. A valós alternatíva emigráció vagy kitoloncoltatás, a szereplők szava szerint „romantikus patrióta” felfogásuk bírta őket maradásra hazájukban. Az erdő közepén álló, egyesítő fészkek (afféle kacsalábon forgó palota) már-már az orosz nemesi udvarház hajdani erejével vetekszik. Ennél is hatalmasabb összetartó erő a Gradovok egymásra következő nemzedékeinek sora, a nemzetség, a klán, amely dacol történelemmel, erőszakkal és végzettel.

Reális, történelmi szereplőként Sztálin, Trockij, Bulgakov, Berija vezéri vagy hősi minőségükben is bizonyos mértékben háttérszereplőkké silányulnak, gyakran komikusan vagy gyengeségükben kerülnek ábrázolásra. A fiak nemzedékéből Kirill, az egykori marxista filozófus ohotszki száműzetése során a Szűzanyánál talál irgalmat, a katona fiú Nyikita Gradov lelkét és házasságát a deportálás szétzúzza: „A láger mindent megtör.” Dmitrij Barscsevszkij rendezésében a magyar *Égető Eszter*ből is ismert Inna Csurikova alakítja Gradov professzor grúziai származású feleségét, a főszerepben Jurij Szolomin. Akszonov regénytrilógiája 1991–1992-ben keletkezett, és halála előtt, 2002 és 2004 között folyt a forgatás.

Némely újságíró ugyan „brazil szappanoperának” minősítette, hitelessé nemcsak Akszonov tehetsége avatja, hozzáadódna saját életének megtapasztalásai is. (Lágerbe zárt anyjával csak egy évtized múltán találkozhatott újra Magadánban, majd dacára az 1960-as évektől kibontakozó írói tehetségének – ekkortól magyarra is fordítják – a Sztálin rehabilitálása miatti tiltakozásban való érintettsége okán műveit már csak az USA-ban adják ki, a Metropol-ügy folytán kilép az írószövetségből, majd emigrál, végül csak a peresztrojka után kapja vissza állampolgárságát). A film tényfeltáró, az orosz népet ismerteti meg történelme ismeretlen lapjaival. Cseppet sem közszájon forgó tényeket közöl, ahogyan például Zsukov a vezérkar tanácskozásán leszögezi Sztálinnak, hogy a hazai tankok tehetetlenek a Tigrisekkel szemben (efféle tényekről a szovjet történetírás jellemzően hallgatott), éppúgy világossá válik a katonai doktrína távol-keleti orientációja, mint az ukrainai német megszállási övezetbe tartozók kiszolgáltatottsága is, akiket zsidók legyilkolására kényszerítenek. Van, aki úgy reagált, hogy Sztálint, az embert

megmutatni akaró film émelyítő, mások „mesterséges gyöngynek” nevezik, az erotikus jelenetek nemegyszer üres-csalódott vagy épp nyers hangulatát kárhoztatják. A regényíró Akszonov vélemezett történetfilozófiái vitája Lev Tolsztojjal a hatalom kegyetlenkedésének folytonos áldozatokat odavető jámborságra mond nemet. A történetben az orosz zsidó értelmiség Zsivago doktorhoz, köréhez, Paszternakhoz és sorstársaihoz képest más utat jár be: közelebb a hatalomhoz, ám nem kevésbé megaláztatott és megszomorítottan. A peresztrojka utáni deszovjetizációt ellenző egykori frontharcos, V. Busin kritikájában regényt, filmet egyként alapos fejmosásban részesít, szemrehányásai a túltengő szexuális jeleneteket, a Sztálint bíráló hangot, a hazafiatlan tónust illetik.¹⁵

„Az orosz »Titanic«” – így hivatkozott a *Napszúrás* című filmre (2014) kritikájában A. Dolin.¹⁶ „Távolbalátás, mágia, a megfoghatatlan, a tetten nem érhető, az, amit csak ketten érthetnek meg” – nyilatkozta a film alapmotívumát és címét adó, Nobel-díjas Bunyin-novellájáról maga a rendező, Nyikita Mihalkov,¹⁷ aki mesteri filmalkotásban szötte egybe a novella motívumait és az író *Elátkozott napok* című dokumentarista művét, az orosz századforduló világát és a lenini puccs és polgárháború hátborzongató krónikáját a régi Oroszország életének és pusztulásának történetébe ágyazva. Beismerten a „másik Bunyin” bemutatásának szándéka vezette. Választása befutott sztárok helyett kezdő színészekre esett: egy fiatal lett színész, Märtinš Kalita nyerte el a névtelen hadnagy szerepét, az ismeretlen nőt pedig Viktorija Szolovjova alakítja. A novella eredetileg Kuprin *Tengeri betegség* című elbeszélésére replikaként keletkezett. A nagy vitát kavarázó film, amely egyesek szerint „az orosz Biblia” státuszára törne,¹⁸ egy forradalom előtti festői hajóutat mutat be a felséges Volgán, a férfi és nő között felszikkázó vágyat, révbe érésüket a folyóparti városka apró szállodájának választékosan bútorozott szobájában. Reggelre az eltűnt nő nyomába eredő férfi az *Etűdök gépzongorára* gáláns jelenetét idéző módon a magas partról veti magát a vízbe, hogy az imádottját vivő gőzösre felkapaszkodjon. Ebbe az idillbe a későbbi tragédia óráiban utazik képzeletben vissza a hős. A mű másik helyszínét ugyanis Odessza adja – egyben az író Bunyin másfél éves veszteglésének helyszíne, innen emigrált egy francia gőzösnő Konstantinápolyon át Franciaországba – a hajdan feltalált Édenkert ellenpontja. A kikötőváros

Eisenstein által is megörökített legendás lépcsőjén várakoznak – köztük a hős, immár százados – a déli fronton a vörösöknek magukat önként megadó Wrangel-hadtest tisztjei, hogy a Frunzétól kapott ígéret értelmében szabadon elvonulhassanak egy Ocsakovba tartó uszályon. Az Eisensteintől ismert híres babakocsi itt más járművé alakul át: a halál ladikjává. Az uszályt apró vontatógőzös kiveviszi a nyílt tengerre, majd a vörösök elsüllyeszti. Csak a rájuk záródó vasajtók tompa döngése után ocsúdnak, igyekezve elhessegetni balsejtelmüket. Behajózásuk előtt ott áll a krími vörösterrore szervezőjéről, a kegyetlenkedéseiről hírhedt Rozalia Zemljacskáról mintázott, kozákos egyenruhába és kerek prémfefjedőbe bújtatott, rideg bolsevik komisszárnő mellett a rettegett Kun Béla is.¹⁹

Az idősíks- és helyszínváltások éden és pokol sarokpontjai közt oszcillálnak, a felejthetetlen idillre a halálraítéltek vízbe fojtása következik, a süllyedő uszály tatja az ég felé áll. A volgai luxusgőzös – egyféle „ellen-Patyomkin” – még lapátjai egyenletes, meghitt surrogásával, a harmónia diadalával haladva szántja a vizet, a dohogó gépház gigantikus dugattyúinak mozgásában mintha csak Bunyin *A San Franciscó-i úr* című elbeszélésének végzetes hajóútja elevenedne meg. Mihalkov „önisméltései” egyéni hangját és stílusát végső soron pontosítják. A világot bebarangoló és számkivetésben élő Bunyin alakja asszociálódik a filmbéli két hajó motívumához – a boldogságot hozóhoz és a hullámsírba vivőhöz – a hős életének két pontja, mellette a nőt idéző leitmotivikusan visszatérő, a zsidók legyőzetéséről szóló történet megidézésére választott szimbolikus tartalmú, megbűvölő dallam, a *Csók-ária* a *Sámson és Delila* című nagyoperából, valamint a hajó belsejében és a fedélzet felett a levegőben hol kígyózó, hol tovaröppenő világoskék hosszú fátyol csábító fétise, s végül az otthelyezett zsebóra. Szellemes epizódot jelentenek a hajószalonban az utasokat szórakoztató varázsló szemfényvesztő mutatványai. Jegorka, a hős szövetségeseül szegődő kisvárosi legényke alakjával, amint „Hadnagy úr, hadnagy úúr, az óórája!” kiáltozással szalad a hős nyomában, a rendező Tarkovszkij Boriszkáját juttatja eszünkbe az *Andrej Rubljov*-ból. A pompázatos elő-előbukkanó hagymakupolák a távolba tűnt „imádságos Oroszhon” utáni sóvárgás lehetőségét jelenítik meg. E dokumentarista parafrázisként készült művészmozzi a nemzeti lelkiismeret jegyében fogant.

¹⁵ БУШИН, Владимир: *Ваделунская нация*
<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bushin-vladimir-sergeevich/iudi-i-prostaki/12>

¹⁶ Anton Dolin bejegyzése
<https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576>

¹⁷ Никита Михалков рассказал о фильме „Солнечный удар” = *Правда* 24, 2014. október 31.
<https://www.m24.ru/shows1/27/65913> (Saját fordításom – J. Gy. Z.)

¹⁸ Lásd СТАНОВОЙ, Тимофей: *Сами сусами* = GQ, 2014. október 14.
https://web.archive.org/web/20141014194656/http://www.gq.ru/blogs/revizor/92159_sami_s_usami.php

¹⁹ Lásd ПАНОВ, Валерий: *Как это все случилось? «Солнечный удар: фильм-предупреждение»* = *Столетие*, 2025. május 5.
https://www.stoletie.ru/vzglyad/kak_eto_vse_sluchilos_559.htm