

SZEMLE

Kisebbségek kultúrája

**Szocialista érzékelés: A szovjet szubjektivitás megteremtése
a filmművészetben**

Widdis, Emma: *Socialist Senses: Film and the Creation of Soviet Subjectivity = Slavic Review*, 71.vol., 2012, 3. No. 590-618. p.

A cikk az emberek és a tárgyi világ kapcsolatának fejlődését kíséri végig a szovjet filmművészetben 1928-1933 között, és párhuzamba állítja azt az egyéni pszichológiai modellek változásával. A szovjet kultúrtörténetben ez az időszak egyfajta átmenetnek számít, amelyet több esemény fémjeléz: az avantgárd és az Új Gazdaságpolitika vége, az első ötéves terv megvalósítása, és fokozatos elmozdulás az 1934-ben megfogalmazott szocialista realizmus irányába. Az átmenetiséget jól mutatja az „érzés/érzelem” (csuvsztvo) és az „érzet/érzékelés” (osusenyije) összefüggéseinek boncolgatása. Ekkoriban kezdett körvonalazódni az új szovjet ember. 1928-1933 között a szovjet pszichológiai eszmecserek előterébe az érzékelés került; az intenzívebb érzéki (különösen a tapintással történő) megtapasztalás új létformaként merült fel, amely egybevágott a forradalmi program eszmeiségével is. A még gyerekcipőben járó filmművészet kiemelt jelentőségre tett szert az érzékelési módok új modelljeivel való kísérletezésben: olyan közeg volt ez, ahol a test, a szellem és a világ közötti problematikus kapcsolatot ki lehetett munkálni, és ez utóbbi a korai Szovjet-Oroszországban hatalmas ideológiai potenciállal bírt.

A cikk háromféle bizonyítékot sorakoztat fel. Elsőként a szovjet filmes sajtó heves csatározásait tárgyalja a szovjet szubjektivitás prototípusának létrehozásával és az érzékelési és érzelmi megtapasztalás új modelljeivel kapcsolatban. Másodsorban bemutatja, hogy milyen elgondolások merültek fel ezekben a vitákban a szovjet marxista pszichológusok próbálkozásai nyomán, akik egy kifejezetten materialista pszichológiai modellt kívántak megfogalmazni, hogy az új ideológiai keretnek megfelelően alkothassák meg az *érzet* és az *érzés* közötti elméleti kapcsolatot. Az egyediség új modellje kialakításának ideológiai/politikai feladatához egyfajta

technikai érdeklődés is társult azzal kapcsolatban, hogy mennyire képes a film új érzékelési módokat aktiválni a nézőben. Ez utóbbi a cikk szerzője szerint sajátos színezetet adott a korábbi konstruktivista kísérletezésnek a szovjet ember érzéki „újrateremtésében”. Az eredmény egy ambiciózus, de eleve kudarcra ítélt program volt a szovjet filmgyártásban: a szovjet nő és férfi olyan alternatív pszichológiai modelljének megalkotása, amelyben az egyéni érzelmeket közvetlenül a világgal való érzéki találkozás formálja, és amelyben a tapintás játssza a legnagyobb szerepet. A gondolatmenet harmadik szintjeként a szerző három film elemzésén keresztül vázolja fel e program körvonalait: Szergej Jutkevics *Csipkék* (Kruzseva) című filmje, Abram Room elveszett *Kátyúk* (Uhabi) című filmje és Gregorij Kozincev és Leonyid Trauberg *Egyedül* (Odna) című filmje alapján.

Az 1927-1928-ban, Moszkvában tartott első össz-szakszervezeti filmes pártkonferencia után új stilisztikai és tematikai keretet hirdetett meg a Szovkino Filmstúdió. Egyrészt hiányolták a szovjet ember hétköznapi életéről szóló filmeket, másrészt pedig az ideológiai üzeneteket hús-vér emberként megformáló egyéni hősöket. Ez bonyolult feladat volt, hiszen az egyén és a társadalmi kollektíva kapcsolatát kellett ábrázolni úgy, hogy kirajzolódjon az új szovjet ember belső érzelmi világa. Kimondták, hogy a társadalmi identitásnak kell a filmbeli karakterek struktúráját alkotni, és hogy a filmeknek olyan karaktereket kell prezentálniuk, akiknek mozgatórugója az eszmék és a nagy építőprogram iránti lángolás. Az új szovjet embert a hétköznapi életben kellett bemutatni oly módon, hogy kitűnjék: a hétköznapi élet tárgyi feltételei alkotják meg magát az egyént. Előterbe kellett helyezni az anyagot; a film feladata az volt, hogy megújítsa az ember tárgyi világhoz való viszonyulását. Ebben az időszakban új pszichológiai fókuszpont felé mozdult el a filmgyártás: a fogalmak és absztrakciók bemutatásától a szocialista érzés- és érzelmvilág ábrázolása felé. Azt kutatták, hogy hogyan lehet a filmvásznon visszaadni a szovjet ember mibenlétét és sajátos lelki működését.

A szerző állítása szerint az 1928–33 között készült filmekben az érzéki megtapasztalás és az anyag bemutatásának változásain keresztül jól nyomon követhető ez az elmozdulás. Marx szerint az érzéki világ nem állandó és öröktől fogva való, hanem az ipar és a társadalom állapotának produkuma. Így tehát egy új politikai és társadalmi rend új érzéki világot képes teremteni, és kell is, hogy megteremtse azt. A korabeli tudományos diskurzusból kiderül, mekkora hangsúlyt kapott a szovjet kultúra új emberének megteremtése és az emberi személyiség kutatása. Meg kell különböztetni az „érzés/érzelem” (csuvsztvo) és az „érzet/érzékelés” (osusenyije) fogalmát: e felfogás szerint az első szubjektív, a második pedig objektív. Ennek a különbségtételnek fontos ideológiai szerepe volt a korai Szovjet-Orosz-

országban. Az érzélem összetett fogalom volt. Az egyéni érzelmet mint burzsoá konstruktumot meg kellett regulálni a szocialista kollektíva megalkotásakor. Ugyanakkor az érzékelés a lenini definíció alapján nem más, mint közvetlen kapcsolat a tudat és a külső világ között, a külső izgalom energiájának tudatállapottá való átalakítása. Ez az állítás mutatja a korai szovjet fiziológia és pszichológia pozitivista-materialista kiindulópontját. Ebben a materialista „monizmusban” a szellem és a test egy valóságnak számított, és a pszichológia az ember és az őt körülvevő és alakító objektív, tárgyi világ kapcsolatának tudománya lett.

A test előtérbe helyezése alapvető volt, hiszen ha a pszichét a test és a tárgyi világ érzéki találkozása alakítja, akkor az érzékelésben létrehozott változások a pszichológiai tartalomra is hatással kellett hogy legyenek. Az avantgárd filmesek megkülönböztetett figyelemmel kísérték a pszichológia és a fiziológia fejlődését az 1920-as években. A mozit azonban csak mint vizuális eszközt értékelték, és kevesebb figyelem irányult a tapintáshoz köthető érzékelésre, pedig ez is jelentős szerepet játszott a szocialista realista filmekre való áttérésben. A szovjet filmipar első, utópisztikus, érzéki nevelési programja az 1920-as évek végére érte el a csúcspontját, és két, látszólag egymásnak ellentmondó törekvést próbált megvalósítani: egyrészt az avantgárd érdeklődését az anyag (faktúra) és a fizikai megtapasztalás újraértelmezése iránt, másodsorban pedig az egyre mélyülő kíváncsiságot az egyéni pszichológia és érzélem iránt, valamint a növekvő politikai nyomást, hogy „valódi” egyéneket mutassanak be a vásznon. Eszerint a belső életet a külső élet alakítja, az egyéni érzelmeket pedig a tapintással megtapasztalt dolgok formálják.

Ez utóbbi példái a *Csipkék* és a *Kátyúk* című film. Mindkét film egy gyárban játszódik, és szerepelnek benne a gyártósort bemutató felvételek. Érdekes, hogy mindkét gyár állt már a forradalom előtt is, és mindkettő luxuscikket állított elő; sem a csipke, sem a kristály nem töltött be ideológiailag fontos szerepet a bolsevik iparosítási tervben, sőt inkább a burzsoá szépségideált testesítette meg. A témaválasztás az anyag előtérbe helyezésével magyarázható. E két anyag textúrája alkalmas volt arra, hogy rajta keresztül a film magát a forradalmi átalakulást mutassa be. A *Kátyúk* című erkölcsi tanmesében az üveg összekapcsolódik a cselekménnyel és az ideológiai üzenettel. Azonban nem csupán metaforaként funkcionál, hanem mint anyag is fontos. A szerző meglátása szerint a film kísérletet tesz arra, hogy az új szovjet embert az anyaggal való változó kapcsolatán keresztül mutassa be. A termelés folyamata megváltó erővel bír: a főhős tapintáson alapuló kapcsolata az üveggel, azaz fizikai munkavégzése hozza el végül érzelmi újjászületését. Az érzelme az egyén és a tárgyi kontextus közötti párbeszéd eredményeként jönnek létre.

A *Csipkék* című film témája ugyancsak egy erkölcsi példázat: arról szól, hogy fegyelmetlenül fiatalok hogyan válnak fokozatosan példás szovjet dolgozókká a csipkegyárban. A rendező arctalan tömegek helyett konkrét hősöket akart megjeleníteni, és elszakadni a prototipikus (nyugati) szerelmi cselekménytől. Célja a burzsoá és romantikus elemektől mentes egyediség bemutatása és a jellegzetesen „szocialista érzélemvilág” felé történő elmozdulás volt. Az anyag, a csipke itt is központi helyet kap; a gyártósorok gépei szinte emberközelié válnak azáltal, hogy a mechanikus gyártás közelebb kerül a kézímunkához. A csipkét bemutató képsorok különleges érzéki kapcsolatba vonják be a nézőt – mintha ő maga is kezével érintené az anyagot, érezné a textúráját. A szem a tapintás érzékszervé válik. A filmben a kézímunka és a technológia találkozik, ami azért érdekes, mert a szovjet kontextusban a kézzel végzett munka státusa összetett volt. Egyrészt a gépek és a technológia kultusza látszólag a múlt árnyai közé szorította a kézzel végzett munkát. Másrészt viszont a közönséges munkásember fizikai ereje és kezűgyessége nagyon is beleillett az új korszak ideológiai diskurzusába. Itt az emberi kéz a világgal való érzéki, új tartalommal megtöltött találkozásnak a szimbóluma, ami nincs ellentétben az iparosítás eszményképével. A kamera képes a világ rejtett aspektusainak feltárására, amelyek mellett egyébként elmennénk, képes az elveszett tárgyi világ megváltására. A film feladata kettős: fel kell tárnia az élet részleteit, és formálnia kell a tárgyi feltételekhez fűződő viszonyunkat. Azáltal, hogy feltárja a fizikai világot, megváltja azt annak teljességében – ebből fakad a film forradalmi potenciálja a szovjet kontextusban. A formai és tematikus hatás és üzenet közti lehetséges kapcsolat feltételezése új dimenzióba helyezi a szovjet filmgyártás materiális fókuszát. Ideológiai keretet biztosít a textúra iránti élénk érdeklődésnek, amely megkülönbözteti a szovjet filmművészet ezen időszakát az amerikai és az európai filmekétől.

Az 1930-as évek elején a szovjet filmgyártás még mindig az egyének megjelenítését sürgette, sőt a szocialista realista mozival kapcsolatos viták központi témája lett. Egyén alatt a szocializmus egyéni építőjét értették, az egyének sokaságát, akik a szocializmus építőinek kollektíváját alkotják. A szocialista érzések filmművészete, a szovjet szentimentalizmus, amely élesen elkülönült a korábbi, XVIII. századi szentimentalizmustól, egyesítette magában az értelmet és az érzelmet. Időközben megjelentek a hangosfilmek, de az 1930-as évek elején készült szovjet filmekben még mindig tetten érhető az a törekvés, hogy az érzelme változását a világhoz fűződő érzéki kapcsolat módosulásával érzékeltessék. Az *Egyedül* című film az első szovjet hangosfilmek egyike, amely konkrétan az egyénre fókuszál, és bemutatja annak belső küzdelmét. A nagyvárosból egy eldugott vidékre kerülő tanárnő megpróbáltatások során jut el oda, hogy a szovjet kollektí-

va igazán elkötelezett tagja legyen. Mint ilyen, a film a szocialista realista cselekmény prototípusát vonultatja fel. A film másik üzenete, hogy a szovjet embernek fel kell adnia a materiális jólléttel kapcsolatos vágyálmait. A film vizsgálja az egyén és a tárgyi világ érzéki kapcsolatát, és hogy az új társadalmi rend hogyan változtathatja meg azt. A történet első részében egy olyan világ szerepel, amelyet nem lehet megérinteni, a másodikban viszont egy olyan, amelyet muszáj megérinteni. A főszereplőt a városban körülvevő tárgyak felszíne sima, míg vidéken a napi élet részeként jelennek meg a különböző textúrák, és közvetlen, érintésen alapuló kapcsolat van az emberi test és az elemek között. A tapintás megváltó erejű a filmben: a tanárnő egyre inkább hús-vér találkozása a környezetével őt magát is átalakítja.

Az *Egyedül* című film lezár egy korszakot – a tapintással történő megtapasztalás megváltó erejét hangsúlyozó filmeket –, ugyanakkor meg is nyitja a szovjet szocialista realista hangosfilmek sorát. Az 1930-as évek közepétől a szovjet filmrendezők olyan hősokeket és hősnőket igyekeztek megalkotni, akik egyszerre voltak egyediek és archetipikusak, akiknek érzéseit a kollektívában való részvételük formálta. A hangosfilmek már jobban tudtak az egyéni pszichológiára koncentrálni, és ezáltal óhatatlanul elfordultak a tárgyi világ és az érzelmi megtapasztalás összefüggéseinek vizsgálatától.

Pethő-Szirmai Judit

A női nevek és a nők azonosítása a késő középkori Lengyelországban (a nagy-lengyelországi nemesség példáján)

Brzeziński, Witold: Uwagi o nazewnictwie i identyfikacji kobiet w późnośredniowiecznej Polsce (na przykładzie szlachty wielkopolskiej) = Kwartalnik Historyczny 119. évf. 2012. 1. sz. 5–30. p.

A név és az azonosítás szorosan összefügg egymással. Legegyszerűbben szólva, ahhoz, hogy meghatározzuk, ki az adott személy, meg kell nevezni, neve pedig azonosításának alapja. A személy azonosítása kulcsszerepet játszik a genealógiai kutatásokban. Ezért a személynevekkel kapcsolatos kérdések rendkívül fontosak a genealógus számára, és a történeti antropológia eredményei nagy segítséget jelentenek a forrásokban előforduló személyek azonosításában. Különösen nagy a szerepük a ma közönségesen családnévnek nevezett második név esetében.

Kétségtől nagy mennyiségű nyelvészeti szakirodalom áll a történész rendelkezésére, de a személynevek problematikájával a történészeknek maguknak, a genealógusoknak pedig kiemelten is foglalkozniuk kell. A történeti kutatásnak a személynév társadalmi háttérére is ki kell terjednie. A személynévnek a név viselőjéről a nyelvtudomány eszközeivel megismerhető információtartalmát össze kell vetni az ugyanerre a személyre vonatkozó, de más forrásokból merített ismeretekkel. Ily módon betekintést nyerünk a nők megnevezésének társadalmi és kulturális tényezőibe, amelyet a tisztán nyelvészeti kutatások nem tudnak feltárni. Márpedig éppen ezeknek az ismerete segíti elő annak az üzenetnek az elmélyültebb interpretálását, amelyet a személynevek hordoztak a múltban.

Az ismertett dolgozat tárgya a nagy-lengyelországi nemesi női nevek és viselőik azonosítása. Forrásul a bírósági jegyzőkönyvek szolgálnak megjelenésüktől, vagyis a 14XIV. század utolsó negyedétől kezdve a következő évszázad végéig. A vizsgálódás kizárólag a keresztnévet követő második névre szorítkozik, amely a mai családnév funkcióját töltötte be, mivel a személyek azonosításában ennek van kulcsszerepe. Nem szabad elfeledkezni az azonosító formulák olyan jelzői elemeiről sem, amelyek a nemesi rendbe tartozó nők esetében fontos információt hordoznak, pl. *magnifica*, *generosa* vagy *nobilis*.

Igen ritka eset az, amikor a jegyző kizárólag a keresztnévet használja azonosításra. Éppen ellenkezőleg, inkább az szokott előfordulni, hogy a keresztnévet mellőzve a név második tagját használja csak az azonosításra: „a jastrowói Mikołaj úr felesége” (*domina conthoralis domini Nicolai de Jastrowo*, 1387), „a gądkai Jasiek úr özvegye” (*domina relicta Jaszconis de Gandky*, 1386), „Sędziwój Głębocki kisasszony lánya” (*domicella virgo filia Sandzivogii Glambozsky*, 1387), „a ksiązei úrnő” (*domina Xanska*, 1389), „a łowęcini úrnő” (*domina de Lovanczino*, 1394) vagy „a kępai vajdáné” (*domina palatinissa de Campa*, 1397). Ezek a példák a 14XIV. század végi bírósági jegyzőkönyvekből származnak, de ezek az azonosítási formulák az egész rákövetkező 15XV. századra is jellemzőek. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ugyanazt a személyt többféleképpen is azonosíthatták, pl. „Ochna asszony, a ksiązei Wincenty úr özvegye” (*domina Ochna relicta Vincencii de Xanze*, 1391), ugyanaz a személy, mint „a ksiązei úrnő” (*domina Xanska*, 1389), „a ksiązei Ochna úrnő” (*domina Ochna de Xanze*, 1391) vagy „a ksiązei Ochna” (*domina ochna*, 1398); „Wisława asszony, a sierakowói vajda egykori felesége” (*domina Wisława olim uxor palatini de Syracovo*, 1400) ugyanaz a személy, mint a „Wichna asszony, a sierakowói vajdáné” (*domina Wichna palatinissa de Siracowo*, 1392) vagy „a sierajowói vajdáné” (*palatinissa Sirakofska*, 1392).