

BÁRDOS JUDIT

A Hruscsov-korszak az orosz-szovjet filmben

A Hruscsov-korszak nyitást hozott a kulturális életben. Új művek jelentek meg, melyeket nagy érdeklődés kísért. Ki ne emlékezne a költők új nemzedékére (Jevtusenko, Vinokurov, Voznyeszenszkij, Rozsgyesztvenszkij, Ahmadulina), Szolzsenyicin kisregényére (*Ivan Gyenyiszovics egy napja*, 1962). Bár ez a korszak, ez a nyitás sem volt mentes a vitáktól, a botrányoktól (Paszternak nem vehette át a Nobel-díjat 1958-ban; Jevtusenko megírta *Babij Jar* című poémáját 1962-ben, ezt Sosztakovics megzenésítette, s *13. szimfóniáját* szintén 1962-ben betiltották).

A filmművészetben nem pontosan 1953-ban, Hruscsov hatalomra kerülésével kezdődött el egy új korszak, hanem 1956–1957-ben, a nyugati új hullám kialakulásával is párhuzamosan. Az „olvadás” korának nevezzük, Ilja Ehrenburg regényének címével¹ élve, ezt a korszakot, mely az ideológiai-művészeti-irodalmi élet széles körének változásaival, megújulásával járt. Természetesen ez az új hullám a XX. kongresszus által elindított szellemi folyamatok következménye is. Közismert, hogy a húszas évek közepétől a film jelentősége egyrészt igen megnőtt (már Lenin is azt mondta, hogy „számunkra minden művészet közül legfontosabb a film”). Másrészt itt igen drága és központosított művészi kifejezésformáról volt szó, amely szigorú és többlépcsős állami ellenőrzésnek volt kitéve, mind a gyártás, mind

¹ Ilja EHRENBURG: *Ottepel*. Znamja, 1954/5. Magyarul: *Olvadás*. Fordította: WESSELY László. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.

a forgalmazás szintjén. (Ez utóbbi, másodlagos kontrollról annyit, hogy ha a forgatókönyvet jóváhagyják, és a filmet leforgatják, akkor még mindig lehetséges, hogy nem mutatják be; vagy bemutatják, de csak szűk körben forgalmazzák; vagy csak jóval később mutatják be. Szélsőséges példa erre Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár* című filmje, amely 1967-ben készült, de csak 1988-ban játszhatták először, akkor is jobbra csak a moszkvai filmfesztiválon, a külföldi színészeknek és újságíróknak a nyomására.) Ám ez a gyakorlat kedvező hatással is lehet a filmgyártásra: az alkotókban kifejlődik az a felelősségérzet, az a hivatástudat, az a társadalmi elkötelezettség, amely annyira jellemző a kelet-európai szocialista országok filmjeire, különösen a szovjetre, a lengyelre, a magyarra és a cseh rendezők egy részére is, talán a jugoszlávokra kevésbé.² Filmrendezőnek lenni morális kihívás. Szembe kell nézni a történelemmel, a nemzeti sorskérdésekkel, a forradalom dilemmáival, az értelmiség felelősségével és a mindennapi élet erkölcsi kérdéseivel is. Ez a felfogás rokon az irodalomban is ismert kelet-európai felfogással: a költő, az író elkötelezett, vátesz (van, aki ezt „romantikus” felfogásnak nevezi). Ámde a filmművészetben még nagyobb a felelősség súlya amiatt, hogy a filmgyártás államosított, nagy létszámú stábot foglalkoztat, sokba kerül (a vershez csak papír, ceruza kell, és a vers maradhat az íróasztalfiókban.) Ezért a film megújítása egyúttal azt is jelentette, hogy a sematikus korszak után vissza lehet adni a film méltóságát. Így is történt, alkotások egész sora aratott világsikert: *A negyvenegyedik* (Grigorij Csuhráj 1956, cannes-i különdíj 1957-ben), a *Szállnak a darvak* (Mihail Kalatozov 1957, cannes-i nagydíj), a *Ballada a katonáról* (Csuhráj 1959), az *Emberi sors* (Szergej Bondarcsuk 1959), a *Tiszta égbolt* (Csuhráj 1961, moszkvai fődíj). Mindez azt jelentette, hogy a szovjet-országi film ismét szinkronba került a világ vezető filmművészeti törekvéseivel, ahogyan ott volt a húszas években, a némafilm korszakában is. (Szergej Eisenstein, Dziga Vertov, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr

² Mira LIEHM–Antonín J. LIEHM: *The most important art. East-European film after 1945*. University of Kalifornia Press Berkeley – Los Angeles – London, 1977. Az orosz filmről: 199–219., 306–336.

Dovzsenko művei az európai filmművészet reprezentatív fővonalába tartoztak.) Valami hasonló történt Lengyelországban: az 1957-es *Csatorna*, majd 1958-ban és a *Hamu és gyémánt* (Andrzej Wajda művei) révén a lengyel film azonnal az európai filmszakma figyelmének előterébe került, akkor először.³ A magyar és a cseh filmben mindez egy kicsivel később következett be, bár ez alól is van kivétel: Fábri Zoltán: *Körhinta* című műve 1955-ben készült. Abban az értelemben is volt súlya a filmművészetnek, hogy figyelt rá a közönség is, hogy az értelmiség érdeklődött iránta, megnézte a filmeket, beszélt és írt róluk, nagy közönségviták folytak. És mindez egy időben zajlott a francia új hullám megszületésével. Ilyen filmek készültek éppen akkor: François Truffaut: *Négyszáz csapás* 1959, Jean-Luc Godard: *Kifulladásig* 1959, Olaszországban Federico Fellini: *Országúton* 1954, Michelangelo Antonioni: *A kiáltás* 1957, *A kaland* 1960, a brit Free Cinema alkotásai közül például Tony Richardson: *Dühöngő ifjúság* 1959, Karel Reisz: *Szombat este, vasárnap reggel* 1960. Meg kell említeni azt a tényt is, hogy ha valamit szem előtt tartottak, ha valamit mintának tekintettek az orosz rendezők, akkor az nem az amerikai film volt, hanem az európai művészfilm. Egy időben alakult ki Nyugat- és Kelet-Európában az emberi belső világ megmutatására is alkalmas hajlékony filmnyelv, a „töltőtollam a kamera” elvnek megfelelően, az újfajta narráció, egy új dramaturgia, az eddigtől eltérő cselekményvezetés és jellemábrázolás. A filmművészet nyelve megújult. Megszületett az úgynevezett „szerzői film”. Ezt a korszakot a mai filmtudomány „modernizmusnak” nevezi.

A keleti és a nyugati film közvetlen egymásra hatásáról nemigen beszélhetünk, hiszen a megújulási folyamat egy időben zajlott. Közvetett hatásokról igen: például a klasszikus orosz némafilm tömegábrázolása hatott az olasz neorealizmusra, az olasz neorealizmus hatása pedig felismerhető pl. a *Ballada a katonáról* és az *Emberi sors*, a *Tiszta égbolt* gyermek- és tömeg-

³ Ugyanott a lengyel filmről: 174–198.; Bikácsy Gergely: *Andrzej Wajda*. Gondolat, Budapest, 1975; Kovács István: *Robogás a nyárba*. Rejtjel Kiadó, Budapest, 1998.

ábrázolásában, vagy Kulidzsanov-Szegel: *Múló évek* 1957 című filmjében.

Az orosz-szovjet modernizmus jellemzői. A polgárháborús filmek

Többféle vonulat tovább él az adott időszakban: készülnek prózai, mindennapi témájú filmek, irodalmi adaptációk és vígjátékok is. Itt csak a kiemelkedő, eredeti, modern filmekkel foglalkozom, ezen belül is a polgárháborús, a háborús és a prózai filmek csoportjával. A filmtörténetírás a hruscsovi időszakot nem egy, hanem két korszaknak tekinti. Az első, az olvadás 1956–1957-től 1962-ig tart, a második pedig, a további enyhülésé, egy új felívelésé 1962-től 1967–1968-ig. A második fázisban olyan remekművek készülnek el, mint az *Andrej Rubljov* 1965-ben, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanítója* még 1961-ben, majd 1966-ban ugyancsak tőle az *Aszja Kljacsina, aki szeretett, de sohasem ment férjhez*, Larissza Sepityko *Forrósága* 1962, *Szárnyakja* 1966, majd *Kálváriája* (1968), Kira Muratova *Rövid találkozásokja* 1968 és Rezo Csheidzétől *A katona apja* 1964-ben.

1967–1968 azért korszakhatár, mert utána a pangás időszaka jött, a „Brezsnyev-barokk”.⁴ 1967 és 1970 között betiltották a következő filmeket: Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár*, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij: *Aszja Kljacsina, aki szeretett, de sohasem ment férjhez*, Kira Muratova: *Rövid találkozások*, Alekszej German: *Ellenőrzés az utakon*. A hruscsovi korszakban még elkészülhettek ezek a filmek, de a brezsnyevi „ellenreformáció” korában már nem mutatták be őket. Csak a véletlen mentette meg ettől a sorstól Andrej Tarkovszkij *Andrej Rubljovját* (1966). Itt nemcsak az az érdekes, hogy az egyes filmekkel mi lehetett a baj, hanem az is, hogy a hétköznapiság poézise, e filmek új hangja, felszabadító jellege egészében kihívás volt a totalitári-

⁴ Erről a korszakról lásd Daniel J. GOULDING (szerk.): *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana University Press, 1989. Az orosz filmről: 1–26.

us kultúra 1967-es restaurálói számára, nevezetesen egy újra megcsontosodó államművészet ideálja szempontjából.⁵

Ezután a rendezők egy csoportja visszafordult a forradalom előtti orosz, keresztény kultúrához mint ősforráshoz, nemcsak Tarkovszkij, hanem Vaszilij Suksin, Elem Klimov, Larisza Sepityko is. Mások (Aszkoldov, Muratova, German) más utat választottak: egyfajta hétköznapiságot jelenítettek meg, „koz-mopolita” módon. Azaz: a polgárháború és a háború mellett előtérbe kerültek a mindennapi élet és az etika kérdései. Hogyan éljünk? Milyen erkölcsi normák szerint? E filmek többsége laza, oldott hangulatú, könnyedén beszél az új hullám nyelvét.

Melyek a hruscsovi korszak orosz-szovjet filmjének lényeges jellemzői? Amivel szembe fordul, amit tagad, amihez képest meghatározza magát mint ellentétet, az a „szocialista realizmus”, a sematizmus, a konfliktusnélküliség, az illusztrativitás, a didaxis és a szóközpontúság, a verbalizmus, a „vasforgatókönyv” túl nagy szerepe. A film „méltóságának visszaadása” ezt is jelenti: a húszas évek orosz filmjének magával ragadó, szuggesztív képi világát, a kép és a zene méltó helyre kerülését a filmművészetben. A polgárháborút az 1934-ben készült *Csapajev* (Georgij és Szergej Vasziljev) úgy ábrázolja, mint a vörös szuperhős mítoszát, egységes háttér előtt, míg a szovjet új hullám első nagy műve, *A negyvenegyedik* éles konfliktust mutat fel a vörösök és a fehérek között. Grigorij Csuhray mestere, Mihail Romm ezt így védte meg egy vitában: „Miért ne szerethetnénk bele az ellenségbe? Csak aztán lőjük le, amikor kell.”⁶ Lehetséges-e nagyobb konfliktus annál, mint az, hogy a film végén a vörös katonanő lelövi szerelmét, a fehér tisztet? Hatalmas fordulat ez a konfliktusmentességhez képest. Konfliktust ábrázol a polgárháborúban, annak már a győzelme után Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanító* című filmje is: a voluntarista forradalmár néptanító és a forradalmian új

⁵ Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*. Helikon Kiadó, 1997. A monográfiának a 17–40. oldalig terjedő bevezető fejezete általános összképet ad az orosz film itt jellemzett korszakáról, így arról is, miért 1967/1968 a korszakhatár.

⁶ Idézi Veress József: *Grigorij Csuhray* című könyvében. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, é. n.

iskolát sehogyan sem akaró konzervatív kirgiz falusi lakosság konfliktusát. (Ajtmatov kisregényének adaptációja, 1965.)

A *negyvenegyedik* a polgárháborúban játszódik. 1956-ban még nem jellemző ez a téma, csak majd az 1967–1968 utáni korszakban lesz, amikor a baloldali remények meghiúsulása után sok rendező úgy nyúlik vissza ehhez a hagyományhoz, mint tiszta forráshoz.⁷ A polgárháború idején még nem lehetett tudni, hogy a forradalomból zsarnokság, önkény, személyi kultusz lesz. (Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár*⁸ 1967, Gleb Panfilov: *A tűzön nincs átkelés* 1968, Alekszandr Mitta: *Ragyogj, ragyogj, csillagom* 1969.) A polgárháború – autentikus szovjet tradíció. A *negyvenegyedik* példája jól megvilágítja a szovjet-orosz film még egy sajátosságát: a nemzedékek szoros együttműködését.⁹ Irodalmi mű adaptációjáról van szó (Borisz Lavrenyev novellájáról), amelyet egyszer 1926-ban már (néma)filmre vittek (Jakov Protazanov). Az 1956-ban készült Csuhráj-film a húszas évekre utaló filmnyelven szól (expresszív montázsok, szuggesztív vizualitás, fényjátékok, villózások a vízen). Egy másik példa a nemzedékek közötti kapcsolatra maga az *olvadás* képi metaforája, amely a *Tiszta égbolton*ban hangsúlyos: ezzel nemcsak Ehrenburg kifejezésére utal a film, hanem Pudovkin *Anyja* (Gorkij regényéből) című filmjének jégzajlás-képsorára is, ahol Pavel börtönből való menekülésének helyszíne a zajló jég.

Mihail Romm mindannyiuk mestere, tanára a moszkvai főiskolán: Grigorij Csuhrájé is, Andrej Tarkovszkijé, Elem Klimové, Alekszandr Mittáé, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkijé is. Mind az ő köpenyéből bújtak ki, ahogyan Dosztojevszkij nemzedéke Gogoléból. Romm készített filmet már a némafilm-korszakban is (*Sivatagi tizenhármak* 1937).¹⁰ Mit tekintettek folytatható, vállalható hagyománynak? A húszas évek nagy orosz filmjét, Szergej Eisenstein, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzsenko, Dziga Vertov, Mihail Romm akkori filmjeinek hatását fontos ki-

⁷ Kovács András Bálint – SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere.*

⁸ SZILÁGYI Ákos: Az áldozat tekintete (A komisszárról). *Filmvilág*, 1989/02.

⁹ MARGÓCSY István: A negyvenegyedik és a többiek. Az *Olvadás* filmjei. *Filmvilág*, 1987/6.

¹⁰ VERESS József: *Mihail Romm*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, é. n.

emelni. Az avantgárdot, a kísérletező kedvű, újító filmművészetet mutatták fel a száraz, didaktikus, túlságosan verbális „szocialista realistával” szemben. Ez az expresszív montázs és az erőteljes vizuális hatások (pl. a fekete és a fehér, a fény és az árnyék) markáns kontrasztjának a kedvelésében nyilvánul meg. Ez az expresszív stílus nagyon jellemző az orosz új hullámra, sőt a tárgyalt korszak elején, Csuhráj és Kalatozov filmjeiben ez a legjellemzőbb, miként Andrzej Wajda ekkor készült lengyel filmjeiben is. Az európai új hullámban ez az egyik stílus, de épp ilyen gyakori a minimalista, redukált stílus is, amit egyébként az „idős mester”, Mihail Romm képvisel az *Egy év kilenc napjában* (1962, Karlovy Vary, fődíj), a lengyeleknél pedig Jerzy Kawalerowicz (*Éjszakai vonat* 1959). Az expresszív stílus mellett egyfajta ornamentális stílus jellemzi viszont Szergej Paradzsanov *Elfelejtett ősök árnyai* (1964) című filmjét,¹¹ a grúz-örmény származású rendezőnek az ukrainai stúdióban készült művét, amely ezért ukrán filmnek számít. Hasonlóképpen az ukrán Jurij Iljenko filmjét (*Fekete tollú fehér madár* 1971) is. Más, „csehes” stílussal tűnik fel a grúz Ioszeliანი: *Volt egyszer egy énekes rigó* című filmje 1970-ben. A szovjet film tehát nem csak az orosz filmet jelenti. A modernizmus nem egységes stílus, több irányzat létezik benne. A kelet-európaiban (különösen a korszak elején, az orosz és a lengyel filmekben) erősebben jelen van az expresszív stílus, mint a nyugat-európai új hullámban.¹²

Szerintem a vállalható, sőt inspiráló hagyományok közé tartozott a húszas évek avantgárd irodalma (Lavrenyev kisregénye például, *A negyvenegyedik*) és orosz filmje mellett a klasszikus, a „szent” orosz irodalom is. Eleinte inkább a tolsztoji, dosztojevskiji tradíció: maga az elkötelezettség, a művésznek a történelem, a társadalom és az erkölcs lényeges dolgaihoz kell kapcsolódnia, később, a „próza” irányzat inkább a csehovi vonalat követi. Lehet-e nem gondolni a tolsztoji inspirációra Mihail Kalatozov *Szállnak a darvakját* nézve (1957)? A nőalak ábrázolásában például, akit – bár hűtlen lesz, mint Natasa Rosztova,

¹¹ Paradzsanovról lásd GERÉB Anna: A filmkollázs elátkozott zsenije. In: ZALÁN Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Osiris, Budapest, 2003.

¹² KOVÁCS András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, 2005.

s ennek következtében nem lehet boldog – a rendező mégsem ítél el, hanem katarzison megy keresztül, és a tömegben, a népben feloldódva, egy gyereket örökbe fogadva végül megnyugvást talál. Vagy ha a főhős, Borisz halálának jelenetét nézzük, aki sebesülten esik, a sárba zuhan, fölötte összehajolnak a fák ágai – lehet nem gondolni arra, ahogyan az austerlitz-i égborult Andrej Bolkonszkij fölé megsebesülésekor? Nagyon erősnek érzem az orosz irodalom nyújtotta inspirációt. Nyilván ez is hozzájárult ahhoz, hogy a modernista filmek sikert arattak hazájukban.

A háborús filmek

A második világháború, szovjet szempontból a Nagy Honvédő Háború ábrázolása igen fontos politikai, morális és esztétikai kérdés. Minden családnak hatalmasak a veszteségei, az ötvenes években a háború még nagyon közel van időben is. Ábrázolása megkerülhetetlen. Elem Klimov, aki sokkal később készíti el monumentális háborús filmjét, a *Jöjj és lásd!*-ot, a forgatás körüli időben így nyilatkozik: „Meggyőződésem, hogy az én hazámban minden filmrendezőnek kötelessége megcsinálnia saját háborús filmjét.”¹³ Belső, morális, nem külső parancs volt ez. Ezért a filmeknek erre a csoportjára külön is ki kell térnünk. Ebben a csoportban látjuk a legnagyobb különbséget a hagyományos és az új típusú filmek között. (Készülnek hagyományos, monumentális, a nagy csatákat és a győzelmet ábrázoló filmek is, pl. Ozerov: *Felszabadítás* 1975.)

A háború gyökeresen megváltoztatta a helyzetet, véget vetett a személyi kultusz, a nagy perek és a terror korának. Nem az osztályharc és az ideológia, hanem az állam létének, a nemzet túlélésének a lehetősége forgott kockán. Sztálin megszólította a társadalmat és a segítségét kérte, amikor „1941. július 3-án,

¹³ Idézi Szilágyi Ákos az orosz háborús filmről szóló írásában: Félistenek alkonya. A szovjet háborús film régen és ma. *Filmvilág*, 1986/8. 10–15.; Az orosz háborús filmről ezen a tanulmányon kívül lásd még BENKE Attila: A hősök olvadása. A második világháború reprezentációja a szovjet és orosz háborús filmben. In: *FILMSZEM* – filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat. Az orosz film útjai, 2014. IV. évfolyam. 4. szám. TÉL, 6–31.

a náci invázió után két héttel megjelent a nép előtt, és nem az ideológiailag átítatott 'elvtársak', hanem a vérköteléket feltételező 'fivéreim és nővéreim' megszólítást használta alattvalóival szemben" – írja David Gillespie.¹⁴ A Nagy Honvédő Háború az a hagyomány, amely egyértelműen vállalható. Ez volt (még a közelmúltban) a „morálisan jó idő”, amikor a társadalom és az állam ugyanazt követelte az embertől: az erkölcsi helyzetét nehéz körülmények között, amikor egyértelműen jó ügyért, a haza, a Szovjetunió védelméért kellett harcolni, a rátámadó közös ellenség, a németek ellen. Ez felszabadító érzés volt a sok hazugság, az önkény, a terror, a félelem kora után, amelyben az állam uralkodott a társadalom felett. Borisz Paszternak szerint „a háború csapásait és áldozatait jobban el lehetett viselni, mint az embertelen hazugságot”.¹⁵ Most mindenki a társadalom tagjaként, a nép részeként harcolhatott. A háború az állam és a társadalom közötti „társadalmi szerződés újrakötésének időszak”, és erkölcsi megújulást hoz.

Az addigi háborús filmek a harcoló csapatokat, a győzelmet mutatták be – Vlagyimir Petrov: *Sztálingrádi csata*. 1–2. rész 1949–1950 – és a hadvezéreket dicsőítették. Mihail Csiaureli *Berlin eleste* (1–2. rész 1949.) című filmjében a szocialista-realista idillt, Sztálin patriarchális gondoskodását népéről megzavarja az arctalan vadállatként ábrázolt ellenség betörése. A Vörös Hadsereg szégyenteljes vereséget mér a nácikra, Sztálin istenként leszáll egy repülőgépről, az égből Berlinben, és kitér a szovjet zászlót a Reichstagra.

Az új típusú filmek nem Sztálint, nem az egyes hadseregek vezetőit ábrázolták, és nem a győzelmet. A deheroizáló háborús filmek azt mutatták meg, hogy mindenáron győzni kell, de a győzelem nem igazolja az áldozatokat, az emberek szenvedését és halálát, a családok széthullását. Nem a nagy csatákat, nem a frontot részletezték, hanem a hátországot, a kisember küzdelmét a fizikai és főleg a morális túlélésért. Inkább etikai problémát, mintsem gyakorlatit: szenvedéstörténetet, jellemfejlődést, azt a folyamatot, melynek során a hős hőssé válik, nem pedig

¹⁴ David GILLESPIE: *Russian Cinema*. New York–London, 2002. 128.

¹⁵ SZILÁGYI Ákos: Félistenek alkonya.

eleve az. A *Ballada a katonáról*ban (Csuhraj, 1959) a főszereplő félelmében, mintegy véletlenül lö ki két tankot. Nem támad, hanem menekül, fél, egyedül van. A film jó része azonban nem erről szól, mindössze ennyit látunk a csatából, és ez csak a prólógusa a filmnek. Ez a szituáció dramaturgiai szempontból is nagyon új: az anya tekintetéből és szavaiból az első percben megtudjuk, hogy a fia később meghalt, nem élte túl a háborút. Nem azért izgul a néző, hogy túléli-e, hanem a szellemi-érzelmi élményekre és Aljosa jellemfejlődésére lesz kíváncsi. A film arról szól, hogy kamasz hőstét milyen élmények érik a hátországba, szabadságra hazafelé menet és egy izolált helyzetben: a vonaton megélt szerelmi idill során, és ismerőseit, hozzátartozóit meglátogatva a hátországba.

A főszereplő közkatona ugyanúgy, fáradságosan vonszolódik a sárban, és húz maga után egy tankot a győzelem után, mint előtte évekig, nem lépett előre, nem lett diadalittas, győztes parancsnok (German: *Ellenőrzés az utakon* 1970). És ugyanígy állnak helyt Tarkovszkij egy későbbi filmjében a közkatonák, a mocsárban vonszolódva (*Tükör* 1974). Tarkovszkij híres filmjében, az *Iván gyermekkorában* (1962) annak vagyunk tanúi, hogy egy gyermek átéli a világ kegyetlenségét, azonosul vele, ám teremt magának egy ezzel szemben álló másik világot, a belsőt, az álmokét, emlékekét. Gyakori, hogy egy gyerek vagy egy kamasz látószögéből figyeljük az eseményeket, s ezáltal más perspektívába kerülnek. A gyermek áldozattá vagy szörnyeteggé válik a háború során (*Iván gyermekkorában, Jöjj és lásd!*).

Szergej Bondarcsuk *Emberi sorsa* a gyermeket örökbe fogadó férfi, Szokolov szempontjából ábrázolja a történetet, de a gyerek léte, jövője mégis nagyon fontos. Szokolov nem hős, legfeljebb passzív ellenállást folytathat egy bizonyos szituációban, egy náci tiszttel szembekerülve. Végigsodródik a háborún, hadifogságba esik, lágerbe kerül, szenved, túlél. Hazakerülve hiába keresi a családját, felesége és egyik fia elpusztult. Ez a veszteség fontosabb számára és széttartó csoportot képező társai számára, mint a közben kivívott győzelem. Örökbe fogad egy árva gyereket, ezzel a maga számára is újra családot teremt.

A *Tiszta égbolt* főhőse megalázott hadifogoly, nem egy győztes csatából hazatérő katona. A *Szállnak a darvakban* a férfiak csak elszáguľdanak elöűtűnk, egységes tömegként, a vonaton; az igazi hősök, az élet fenntartói az asszonyok, akik dolgoznak, önkéntes munkát végeznek, szenvednek, és várják haza férjűket, fiukat, apjukat a frontról. A pályaudvaron hiába várják a találkozást, a vonat nem áll meg. Tovább kell küzdeni, dolgozni, beteget ápolni.

A kisemberről van mondanivalója ezeknek a filmeknek. A háborút meg kell nyerni, de az integritást, az emberi méltóságot is meg kell őrizni, és ez utóbbi már-már jobban foglalkoztatja a későbbi filmek hőseit, mint a csatában való helytállás kényszere. A kamaszoknak fel kell nőniűk, fontos téma ez a jellemfejlődés a tapasztalatok hatására. Ellensematizmusnak is nevezhetnénk ezt a tendenciát.

A másik, ezzel párhuzamos tendencia az, hogy a fekete-fehér sematikus ábrázolás helyét bonyolultabb látásmód veszi át. A szovjet ember sem rettenthetetlen hős, inkább csak ember, aki úgy áll helyt, hogy néha fél közben. Az ellenség sem vérszomjas fenevad, arctalan agresszor, hanem ember. És ahogyan előfordul a későbbiekben, hogy a szovjet emberek között is lesznek kollaboránsok vagy árulók, úgy a németek között is előfordulnak ellentmondásos figurák. A későbbi korszak háborús filmjei már így árnyalják a képet, például Larisza Sepityko *Káľváriája* (1974), German: *Ellenőrzés az utakon* (1970) és *Hűsz nap háború nélkül* (1976) című filmjei így ábrázolják hőseiket. Az egyén belső világa, morális krízise a téma, nem a háború valamelyik eseménye, fordulata. Szikár képi világ, modern filmnyelv jellemzi ezeket a filmeket. Közben készülnek még hagyományos, monumentális, a nagy csatákat és a győzelmet ábrázoló filmek is (pl. Ozerov: *Felszabadítás*. 1–2. rész 1969–1972). A háborús film azután további változásokon megy át. A *Jöjj és lásd!* (Klimov filmje, 1985) már az ez után következő korszakba, a még modernebb, amerikai típusú monumentális háborús film műfajába tartozik.

A prózai filmek

Az orosz filmről beszélve ugyanabban az értelemben használják a „prózai” kifejezést, mint az irodalomban a „büt” „bitovojé” szavakat: „mindennapi erkölcs és szokások” értelemben. Előtérbe kerülnek a mindennapi élet és az etika kérdései. Hogyan éljünk? Milyen erkölcsi normák szerint? Milyen értékeket választunk?

A korszak két legjellemzőbb filmje a *Mi, húszévesek* és a *Hurrá, nyaralunk!* Utóbbinak a rendezője, Elem Klimov minden műfajban igen jelentős alkotó.¹⁶ (A későbbiekben elkészítette az *Agónia* című történelmi filmet és a legmonumentálisabb orosz háborús filmet, a *Jöjj és lásd!*-ot is). A *Hurrá, nyaralunk!* filmszatíra. Egy úttörőtábor mindennapjait mutatja be, megmerevedett, megújulásra képtelen rendszerként, és merev, kényszeresen alkalmazkodni, beilleszkedni vágyó jellemekkel. Ugyanakkor nem úgy allegória, ahogyan azt megszoktuk a magyar film egy bizonyos korszakában, Jancsó életművének ebben a szakaszában, és nem úgy derús vagy ironikus vígjáték, mint az ismert cseh filmek egy része. Szatíra a javából! A vége Vittorio De Sica *Csoda Milánóban*jának (1951) a befejezésére emlékeztet: a főszereplő gyerek és nagyanyja, s nyomukban a többi gyerek, egyszerűen átrepül a folyó túlsó partjára. A nyomasztó valóságon csak a szürreália által lehet fölülelmedni.

Hucijev nagyon nagy vitákat váltott ki a *Mi húszévesek* című filmjével. E film 1962 és 1965 között készült el, és még a Hruscsov-időszakban is betiltás lett az osztályrésze, majd meg kellett vágni. A Geraszimov által megvágott kópiát 1962-ben mutatták be. (A teljeset csak 1965-ben, Hruscsov bukása után. Ekkor lett a címe *Mnye dvadcaty let, Mi húszévesek*. Velencében különdíjat kapott.) Mai szemmel nézve ez a film mutatja be legjobban a Hruscsov-korszak mindennapjait. Eredeti címe: *Zasztava Iljicsa* – *Iljics-negyed*. Egy új lakótelep építésének vagyunk tanúi, 1961 tavaszán, tehát az „olvadás”-t látjuk. A film témája az, hogy „három fiatalember erkölcsi normát keres” –

¹⁶TÓTH Klára: *Elem Klimov*. Múzsák, é. n.

azaz éli az életét, zajlanak a szerelmi egymásra találások és szakítások. Valami boldogtalanság, üresség hatja át az egészet. Amikor a három barát találkozik, és laza kézi kamerázással kísérve csatangol Moszkva utcáin, könnyedén társalog a fociról és a nőkről – ugyanazt a filmstílust látjuk, ugyanolyan narrációval elbeszélve, amit Truffaut és Godard korai filmjeiben tapasztalhattunk. Nem nagy eszmékről vitatkoznak, nem a Szovjetunió sikereiről beszélnek (például az úrkutatásról), holt az 1961. május 1-jei felvonulást a *cinema vérité* eszközeivel bemutató jelenet tele van Gagarin-képekkel. Zajlik a mindennapi élet, elmennek például megnézni egy modern képzőművészeti kiállítást, ahol egy pillanatra megjelenik egy kopasz fej, akinek ez nagyon nem tetszik... (Hruscsov állítólag azt mondta a modern festészetről: „az efféle mázolymányokat a számár farkával is meg lehetne festeni”).¹⁷

Mi váltott ki akkora ellenállást ezzel a filmmel szemben? Egyrészt a költői estek bemutatása. A Szovjetunióban a húszas évek óta rendkívül népszerű műfaj volt a költői est: a költők járták az országot, és gitárjukat pengetve előadták verseiket. Ebben a filmben Jevtusenko, Voznyeszenszkij, Okudzsa estjeinek felvétele látható és hallható, ahogyan a költők verseiket mondják. Másrészt: a találkozás az apa szellemével egy ilyen, csaknem realista, prózai stílusú filmben botrányosnak tűnt (és maga az „új hullámosság”, a „cselekménytelenség” is). „Komolyan veszem a forradalmat, az Internacionálé himnuszát, a 37-es esztendőt, a háborút és a katonáit, és azt, hogy szinte mindannyian apa nélkül nőttünk fel, és komolyan veszem a krumplit, amely az éhínséges időkben az életet jelentette.” És amikor ez a mondat elhangzik, és valaki gúnyolódni mer rajta („és a répa?”), akkor azt a társaság egyik tagja, egy nő megpofozza. Ez a háborúra emlékező epizód teljesen a háborúviselt nemzedék iránti, eddig megszokott tisztelet szellemében fogant. Igen, de a film túllép ezen, s megmutatja, amint az apja szelleme meglátogatja a főhóst, és már nem tud tanácsot adni neki. Ő 21 éves korában halt meg, a fia most 23 éves.

¹⁷ BIKÁCSY Gergely: Pasztellfilm – számár farkával festve. *Filmvilág*, 1998/05.

Látszik, hogy az új nemzedék nemcsak apátlan, hanem erkölcsi iránytű nélküli nemzedék is. Az apák szelleme hajnalban eltűnik a szellemvilágban, a fiúk itt maradnak, tanácstalanul, a realitás világában. Mihez kezdenek majd? Az apátlanság, az elhagyatottság alapélménye volt a kornak, a filmrendezőknek (Tarkovszkij *Tüköréne*k egyik vezérmotívuma is ez), életrajzilag, és ebből következően világnézetileg, szellemileg, érzelmileg is. Ennek kimondását, megmutatását nem tudta elviselni az aktuális kultúrpolitika. Szerintem Szabó István 1964-es *Apa* című filmjén erősen érezhető ennek a filmnek a hatása.

Kitekintés

Vitathatatlan, hogy a kelet-európai szocialista országok filmművészetében, különösen eleinte, hasonló tendenciák érvényesültek, mint a szovjet filmgyártásban, és gyakran közvetlen hatásról is beszélhetünk. A politikai, kultúrpolitikai tényezők befolyásolták a filmművészet lehetőségeit, de ugyanakkor a filmben más tényezők is szerepet játszottak, például a saját irodalmi hagyomány. Az első fordulópontról mindenütt a desztalinizáció kezdete, 1956, a következő pedig minden kelet-európai országban 1968. Az 1954–1955–1956-os nyitás és 1968 (1967–1968–1969) mindenhol korszakhatár, s ezen belül vannak alkorszakok és eltérések az egyes országok között. A lengyel filmben ugyanazok a korszakok figyelhetők meg, mint a szovjet filmben. Andrzej Wajda *A mi nemzedékünkkel* (1956) tűnik fel, majd sikert arat a *Csatornával* (1957, cannes-i különdíj) és a *Hamu és gyémánttal* (1958, velencei nagydíj). Wajdát a lengyel történelem, a múlttal való szembenézés foglalkoztatja. Eleinte a patetikus és a deheroizáló mozzanatok keverednek szemléletében, a lengyel „felesleges hősiesség” ábrázolásában (*Lotna* 1959), később egyre inkább a deheroizáló tendencia kerül előtérbe. Vele egy időben kezdi pályáját Andrzej Munk, aki *Eroica* (1957) című filmjében sokkal kritikusabban, illúziók nélkül ábrázolja a lengyel tiszték magatartásának anakronizmusát, fölösleges hősiességét. Ugyanakkor az 1954–1955-ben kezdődő lengyel filmiskolában van lélektani-egzisztencialis-

ta, modernista irányzat is (Jerzy Kawalerowicz: *Éjszakai vonat* 1958, Roman Polański: *Kés a vízben* 1962). A hatvanas években tovább alkot Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Jerzy Skolimowski, elkezdí pályáját Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland. Újabb fellendülés a hetvenes évek végén következik be, a „morális nyugtalanság” irányzatának jelentkezésével.¹⁸

A cseh filmben egy kicsit később, 1963-ban született meg az új hullám: Miloš Forman groteszk realizmusa, Jiří Menzel lírája, Zbyněk Brynych, Karel Kachyňa, Věra Chytilová, Evald Schorm filmjei, a modellalkotó filmek (Pavel Juráček, Jan Němec, Masa), valamint a szlovák Jaromil Jireš és Juraj Jakubisko művei.¹⁹ És létrejött a magyar és a jugoszláv új hullám is, az adott keretek között, kis időbeli eltérésekkel, különböző stílusú, hangvétellő filmek születtek. Később, már részben a nyugati modernizmus, a különféle új hullámok hatására is kegyetlen őszinteséggel, pátosztól mentesen néz szembe a közelmúlttal, a háborúval a szerb Mladomir Puriša Djordjević *Reggel* 1967 és, *Dél* 1968 című filmje.²⁰

Melyek a kelet-európai új hullámok közös vonásai? Jellemző a filmművészet nagy tekintélye: önálló művészetnek tartják, melynek elhivatottan kell ábrázolnia a nemzeti sorskérdéseket, és kötelessége a történelmi hagyományok és a nemzeti kultúra ápolása (Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Fábri Zoltán, Jancsó Miklós, Mészáros Márta).

Jellemző továbbá a rendkívül nagy érdeklődés a – katasztrófákat is hozó – nemzeti történelem iránt (magyar, lengyel, cseh), másoknál ironikus távolságtartás, irónia, fekete humor ugyanabban a témakörben (Andrzej Munk, Jiří Menzel). Készülnek

¹⁸ A kelet-európai filmről az 2. lábjegyzetben említett monográfia nyújt áttekintést. A lengyel filmről lásd a 3. jegyzetet.

¹⁹ A cseh és a szlovák filmről lásd: A csehszlovák „új film”. *Filmkultúra*, 1967/3. (összeállítás) és ZALÁN Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990.; GELENCSEK Gábor: *Más világok*. Palatinus, Budapest, 2005.

²⁰ A jugoszláv film történetéről összefoglalás olvasható: FORGÁCS Iván: Dušan Makavejev hullámlovaglása. *Filmkultúra*, 1990/2. 9–17. és SZIJÁRTÓ Imre: D. M. A düh misztériuma. Portré Dušan Makavejevről. *Filmkultúra*, 2005. <http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/makavejev.hu.html>

„látszólag ártatlan” filmek, melyekben a békés élet, a társadalom egy szelete az egész modelljeként van ábrázolva, például egy úttörőtábor Elem Klimov: *Hurrá, nyaralunk!* Wojciech Marczewski *Hidegtelek*, Krzysztof Zanussi: *Közjáték* című filmjeiben, más helyszínek pedig például Miloš Forman, Evald Schorm, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović filmjeiben. A metafora, a szimbólum, az utalás, a mögöttes jelentés, a kódolt beszéd kiemelkedő szerepe általánosabban is jellemző (Jancsó Miklós, Gaál István, Makk Károly, Krzysztof Kieślowski). Gyakori a dokumentarizmus mint a valósághoz ragaszkodás eszköze (Jancsó, Munk, Kieślowski, Forman). A nemzeti irodalom magas szintű adaptációja is fontos szerepet tölt be. (Wajda, Konwicki, Makk).

A kelet-európai filmekben akkor is a történelmi sorsfordulók, különösen a második világháború áll a filmművészet középpontjában, amikor néhol már eltávolodás, fekete humor, groteszk hangsúlyok is előfordulnak az ábrázolásában (a nyugati filmekben ez a téma nem ennyire hangsúlyos az egész modern filmen belül, a háborús film inkább önálló műfaj). A hruscsovi korszakban még akkor is központi téma ez, ha már a háború utáni korszak erkölcsi kérdései, a nemzetek közötti viszony, a „hogyan éljünk”, képezik a film tárgyát, nem maguk a háborús évek, mint a *Mi, húszévesek* esetében láttuk.