

Bárdos Judit:

A Hruscsov-korszak az orosz-szovjet filmben

A Hruscsov-korszak nyitást jelentett a kulturális életben. Nagy érdeklődés kísérte az új műveket. Ki ne emlékeznék 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 át nem vett Nobel-díja, 1958; Jevtusenko: *Babij Jar* című poémája, 1962, ennek Sosztakovics általi megzenésítése, *13. szimfóniája*, szintén 1962-ben, melyet betiltottak).

A filmművészetben nem pontosan 1953-ban, Hruscsov hatalomra kerülésével kezdődött el egy új korszak, hanem 1956-57-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 film a húszas évek közepe óta a figyelem előterében állt (Lenin: „számunkra minden művészet közül legfontosabb a film”). Másrészt a film mint igen drága és központosított művészi kifejezésforma szigorú és több lépcsős állami ellenőrzésnek van kitéve, mind a gyártás, mind 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, ami 1967-ben készült, de csak 1988-ban mutatták be, akkor is jobbára csak a moszkvai filmfesztiválon történteknek, a külföldi színészeknek és újságíróknak a nyomására). Ám ez a gyakorlat kedvező hatással is lehet a filmgyártásra: létrejön az a felelősségérzet az alkotókban, 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 kevésbé². Filmrendezőnek lenni - morális

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

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.o.

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), de a filmben 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. 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) világsikere azt jelentette, hogy a szovjet-orosz 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 Dovzsenko művei az európai filmművészet reprezentatív fővonalába tartoztak. Valami hasonló történt Lengyelországban: a *Csatorna*, 1957 és a *Hamu és gyémánt* 1958 (Andrzej Wajda művei) révén a lengyel film azonnal az európai filmszakma figyelmének előterébe került, akkor először³. A magyar és a cseh filmben mindez egy kicsivel később következett be, bár ez alól is van kivétel: Fábri Zoltán: *Körhinta* 1955). És abban az értelemben is volt súlya a filmművészetnek, hogy volt közönsége is, hogy saját országának az értelmisége érdeklődött iránta, megnézte a filmeket, beszélt és írt róluk, nagy közönségviták zajlottak. Filmet készíteni politikai felelősséggel járt, azaz volt súlya, tétje. És mindez egy időben zajlott a francia új hullám megszületésével. Ezek a filmek készültek éppen akkor: François Truffaut: *Négyszáz csapás* 1959, Jean-Luc Godard: *Kifulladásig* 1959, az olasz filmben 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 említenem 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-

³ Mira Liehm - Antonín J. Liehm: *The most important art. East-European film after 1945*. University of Kalifornia Press Berkeley – Los Angeles – London 1977.

A lengyel filmről: 174-198.

Bikácsy Gergely: *Andrzej Wajda*. Gondolat, Bp.1975.

Kovács István: *Robogás a nyárba*. Rejtjel Kiadó, Budapest 1998

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 közötti közvetlen hatásról nem 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 tömegábrázolásában, vagy Kulidzsanov-Szegel: *Múló évek* 1957 című filmjében (a szereplők közötti dramaturgia összekötő kapocs csak az, hogy egy házban laknak).

Az orosz-szovjet modernizmus jellemzői. A polgárháborús filmek.

Többféle vonulat továbbél az adott időszakban: készülnek prózai, mindennapi témájú filmek, irodalmi adaptációk és vígjátékok is. Itt csak a kiemelkedő, eredeti, modern filmekre térünk ki, azon belül a polgárháborús, a háborús és a prózai filmek csoportjára. A filmtörténetírás a hrucsovi időszakot nem egy, hanem két korszaknak tekinti. Az első, az olvadás 1956-57-től 1962-ig tart, a második korszak pedig, a további enyhülésé, egy új felívelésé 1962-től 1967-68-ig. A második fázisban olyan remekművek készülnek el, mint pl. *Andrej Rubljov* (1965), és Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanítója* (1961), *Aszja Kljacsina, aki szeretett, de sohasem ment férjhez* című filmje (1966), Larissza Sepityko *Forrósága* (1962), *Szárnyak-ja* (1966) majd *Kálváriája* (1968), Kira Muratova *Rövid találkozások-ja* (1968), Rezo Csheidze *A katona apja* (1964.) című filmje.

1967-68 pedig azért korszakhatár, mert utána a pangás időszaka jön, az úgynevezett „Brezsnyev-barokk”⁴. 1967 és 1970 között betiltják 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 hrucsovi 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). Nemcsak az az érdekes ebben, hogy az

3. Erről a korszakról: Daniel J. Goulding edited: *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana University Press 1989.

Az orosz filmről: 1-26.

egyres filmekkel mi lehetett a baj, hanem az is, hogy a hétköznapiság poézise, e filmek új hangja, felszabadító jellege egészében kihívás volt a totalitárius kultúra 1967-es restaurálói számára, egy újra megcsontosodó államművészet ideáljának szempontjából.⁵

Ezután a rendezők egy csoportja visszafordul a forradalom előtti, az orosz, keresztény kultúrához mint ősforráshoz, nemcsak Tarkovszkij, hanem Vaszilij Suksin, Elem Klimov, Larisza Sepityko is. Mások (Aszkoldov, Muratova, German) más utat választanak: egyfajta hétköznapiságot jelenítenek meg, „kozmpolita” módon. Azaz: a polgárháború és a háború mellett előtérbe kerülnek 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 szembefordul, 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 „visszaadni a film méltóságát” 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* (Giorgij és Szergej Vasziljev) úgy ábrázolja, mint a vörös superhős mítoszt, egységes háttér előtt, míg a szovjet új hullám első nagy műve, a *Negyvenegyedik* éles konfliktust mutat fel a vörösök és a fehérek között. Grigorij Cuhraj mestere, Mihail Romm 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 iskolát sehogyan sem akaró konzervatív kirgiz falusi lakosság konfliktusát (Ajtmatov kisregényének adaptációja, 1965.)

A negyvenegyedik a polgárháborúban játszódik, ami jellemző téma nem ebben a korszakban lesz, hanem az 1967-68 utániban, amikor a baloldali remények meghiúsulása után sok

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 Cuhraj* című könyvében. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum é. n.

rendező úgy nyúlik vissza ehhez a hagyományhoz, mint tiszta forráshoz⁷. Amikor 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-országi film még egy sajátosságát: a nemzedékek szoros együttműködését⁹. Irodalmi mű adaptációjáról van szó (Borisz Lavrenyev novellájáról), amelyet egyszer 1926-ban már (néma)filmre vittek (Jakov Protazanov), az 1956-ban készült film a húszas évekre utaló filmnyelven szól (expresszív montázsok, szuggesztív vizualitás, fényjátékok, villódzások a vízen). S az a Csuhráj készítette, aki Romm közvetlen tanítványa. Egy másik példa a nemzedékek közötti kapcsolatra maga az olvadás képi metaforája, ahogyan én látom. A *Tiszta égboltban* hangsúlyos: ezzel nemcsak Ehrenburg kifejezésére utal a film, hanem Pudovkin *Anyá* (Gorkij regényéből) című filmjének jégzajlás-képsorára, 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 kiemelni. Az avantgárd, kísérletező kedvű, újító filmművészetet – ezt 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 Andrej Wajda ekkor készült lengyel filmjeiben is. Az európai új hullám egészében ez az egyik stílus, de éppoly gyakori a minimalista, redukált stílus is, amit egyébként például 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, egyfajta ornamentális stílus jellemzi viszont Szergej Paradzsanov *Elfelejtett*

⁷ Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: Tarkovszkij. *Az orosz film Sztalkere*, i. m.

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.

Ősök árnyai (1964) című filmjét¹¹, a grúz-örmény származású rendezőnek az ukrain stúdióban készült művét, ami ezért ukrán filmnek számít, és az ukrán Jurij Iljenko filmjét (*Fekete tollú fehér madár* 1971) is – (más, „csehes” stílussal tűnik fel a grúz Ioszeliani: *Volt egyszer egy énekes rigó* 1970) - a szovjet film nemcsak az orosz filmet jelenti. A modernizmus nem egységes stílus, több irányzat létezik ezen belül. A kelet-európaiban (különösen a korszak elején, az orosz és a lengyel filmekben) erősebben jelen van az expresszív stílus, mint a nyugat-európai új hullámban¹².

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, dosztojevszkiji tradíció: maga az elkötelezettség, a művésznak 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 darvak*-ját nézve (1957)? A nőalak ábrázolásában például, aki – bár hűtlen lesz, mint Natasa Rosztova, ennek következtében boldog nem lehet, de a rendező mégsem ítéli el, hanem katarzison megy keresztül, és a tömegben, a népben feloldódva, egy gyereket örökbe fogadva végül megnyugvást talál. Vagy a főhős, Borisz halálának jelenetét nézve, aki sebesülten elesik, a sárba zuhan, fölötte összehajolnak a fák ágai - lehet nem gondolni arra, ahogyan az austerlitz-i ég borult Andrej Bolkonszkij fölé, sebesülésekor? Nagyon erősnek érzem az orosz irodalom nyújtotta inspirációt. Nyilván ez is hozzájárult a modernista filmek hazájukban aratott sikeréhez.

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, az ennek forgatása körüli időben így nyilatkozik: „Meggyőződésem, hogy az én hazámban

¹¹ Paradzsanovról: Geréb Anna: A filmkollázs elátkozott zsenije. in: Zalán Vince szerk. *Filmrendezőportrék*, Osiris kiadó, Budapest, 2003.

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

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. E csoportban a legnagyobb a különbség 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 más helyzetet teremtett, mint az addigi időszak, a személyi kultusz, a nagy perek és a terror kora. Nem az osztályharc és ideológiai kérdések, hanem az állam létének, a nemzet túlélésének a lehetősége forgott kockán. Sztálin megszólította a társadalmat és a segítségét kérte, amikor „1941. július 3-án, 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, ami egyértelműen vállalható. Ez volt (és még a közelmúltban történt), a „morálisan jó idő”, amikor a társadalom és az állam ugyanazt követelte az embertől: az erkölcsi helytállást 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 hazugság, az önkény, a terror, a félelem kora után, amelyben az állam uralkodott a társadalom felett. Borisz Paszternák 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 időszaka”, és erkölcsi megújulást hoz.

Az addigi háborús filmek a harcoló csapatokat, a győzelmet mutatták (Vlagyimir Petrov: *Sztálingrádi csata* 1-2. 1949-1950?), és a hadvezérek cselekedeteit. 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 kitérzi a szovjet zászlót a Reichstagra.

¹³ Idézi Szilágyi Ákos az orosz háborús filmről szóló írásában: *Félistenek alkonya (A szovjet háborús film régen és ma)*, Filmvilág 1986/8. 10-15. o.

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*, IV. évfolyam 4. szám – TÉL, 6-31. o.

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

¹⁵ Szilágyi Ákos: *Félistenek alkonya* i. m.

Az új típusú filmek nem Sztálint, és nem az egyes hadseregek vezetőit ábrázolták, és nem a győzelmet. A deheroizáló háborús filmek azt mutatták meg, hogy nem lehet nem győzni, de a győzelem nem igazolja az áldozatokat, az emberek szenvedését és halálát, a családok széthullását. Nem a nagy csatákat, nem a frontot mutatták meg, hanem a hátszínre, 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 eleve az. A *Ballada a katonáról*-ban (Csuhráj, 1959) a főszereplő félelmében, mintegy véletlenül lő 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 prologusa 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. Arról szól a film, hogy kamasz hőst milyen élmények érik a hátszínre, szabadságra hazafelé menet és egy izolált helyzetben: a vonaton megélt szerelmi idill során, és ismerősei hozzátartozóit meglátogatva a hátszínre.

A főszereplő közkatona ugyanúgy, fáradtságosan vonzódik 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 közkatona, a mocsárban vonzódva (*Tükör* 1974). Tarkovszkij háborús filmjében pedig (*Iván gyermekkorá*, 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, emlékeket. Gyakori, hogy egy gyerek, vagy egy kamasz látószögéből figyeljük az eseményeket, ezáltal is más perspektívába kerülnek. A gyermek áldozattá, vagy szörnyeteggé válik a háború során (*Iván gyermekkorá*, *Jöjj és lásd!*).

Bondarcsuk *Emberi sors*-a a gyermeket örökbefogadó férfi, Szokolov szempontjából ábrázolja a történetet, de a gyerek léte, ennek perspektívája 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 szétartó csoportot képező társai számára, mint a közben kivívott győzelem. Örökbe fogad egy árva gyermeket, ezzel a maga számára is újra családot teremt.

A *Tiszta égbolt* főhőse egy megalázott hadifogoly, nem egy győztes csatában részt vett katona. A *Szállnak a darvakban* a férfiak csak elszárguldanak előttünk, egységes tömegként, a vonaton; az igazi hősök, az élet fenntartói az asszonyok, akik dolgoznak, önkéntes munkát végeznek, szenvednek, és várják haza férjüket, fiukat, apjukat a frontról. A pályaudvaron hiába várják a találkozást, a vonat nem áll meg. Küzdeni, dolgozni, beteget ápolni kell tovább.

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. És a kamaszoknak fel kell nőniük, 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 egy 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 *Kálváriája* (1974), German: *Ellenőrzés az utakon* (1970), és *Húsz 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, mialatt készülnek még hagyományos, monumentális, a nagy csatákat és a győzelmet ábrázoló filmek is, (pl. Ozerov. *Felszabadítás 1-2.* 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” „bitovoje” szavakat: „mindennapi erkölcs és szokások” értelemben. Előtérbe kerülnek a mindennapi élet és az etika kérdései. Hogyan éljünk? Milyen erkölcsi normák szerint? Milyen értékeket válasszunk?

A korszak két legjellemzőbb filmje a *Mi, húszévesek* és a *Hurrá, nyaralunk!* 1964. Rendezője, Elem Klimov minden műfajban igen jelentős alkotó¹⁶. (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 a merev, kényszeresen alkalmazkodni, beilleszkedni vágyó jellemeket. Ugyanakkor nem úgy allegória, ahogyan azt megszoktuk a magyar film egy bizonyos korszakában, Jancsó életművének ebben a szakaszában, és nem úgy derűs, vagy ironikus vígjáték, mint az ismert cseh filmek egy része. Szatíra a javából! A vége engem Vittorio De Sica *Csoda Milánóban*-jának (1951) a végére emlékeztet: a főszereplő gyerek és nagyanyja, nyomukban a többi gyerek egyszerűen átrepül a folyó túlsó partjára. A nyomasztó valóságon csak a szürreália által lehet fölülelemelkedni.

Hucijev nagyon nagy vitákat váltott ki a *Mi húszévesek* című filmjével. E film 1962 és 65 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*. Velencei különdíj.) 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” – azaz éli az életét, zajlanak a szerelmi egymásra találások és szakítások. Valami boldogtalanság, üresség érzése az uralkodó hangulat a filmben. 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. És ilyesmiről társalognak, nem nagy eszmékről, a Szovjetunió (például az űrkutatásban elért) nagy sikereiről, holott az 1961. május 1-i felvonulást a cinema verité eszközével 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 mázolványokat a számár farkával is meg lehetne festeni”).¹⁷

Mi váltott ki akkora ellenállást? Egyrészt a költői estek bemutatása. Rendkívül népszerű műfaj volt (a húszas évek óta) a Szovjetunióban a költői est: a költők járták az országot és

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

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

gitárjukat pengetve előadták verseiket. Ebben a filmben Jevtusenko, Voznyeszenszkij, Okudzsava 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, 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, az által, hogy megmutatja, amint az apja szelleme meglátogatja az eddigi főhőst, aki már nem tud tanácsot adni. Ő 21 éves korában halt meg, a fia most 23 éves. Látszik, hogy az új nemzedék nemcsak apátlan, hanem erkölcsi irányítói 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 *Tükör*-ének egyik vezérmotívuma is ez), életrajzilag, és ebből következően világnézetileg, szellemileg, érzelmileg is. Ennek kimondását, megmutatását nem tudta elviselni az aktuális kultúrpolitika. Szerintem Szabó István *Apa* 1964 című filmjén erősen érezhető ennek a filmnek a hatása.

Kitekintés

Vitathatatlan, hogy a kelet-európai szocialista országok filmművészetében, különösen eleinte, hasonló tendenciák érvényesülnek, mint a szovjet filmgyártásban, és gyakran közvetlen hatásról is beszélhetünk. A politikai, kultúrpolitikai tényezők befolyásolják a filmművészet lehetőségeit, de ugyanakkor a filmben más tényezők is szerepet játszanak, például a saját irodalmi hagyomány. Az első fordulópont mindenütt a desztalinizáció kezdete, 1956, a következő, minden kelet-európai országban, 1968. Az 1954-55-56-os nyitás és 1968 (67-68-69) mindenhol korszakhatár, 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 nemzedékünk*-kel (1956) tűnik fel, majd sikert arat a *Csatornával* (1957, Cannes-i különdíj), és a *Hamu és gyémánt*-tal (1958, velencei nagydíj). 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 1954-55-ben kezdődő lengyel filmiskolában van lélektani-egzisztencialista, modernista irányzat is (Jerzy Kawalerowicz: *Éjszakai vonat* 1958, Roman Polanski: *Kés a vízben* 1962). A hatvanas években tovább alkot Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Jerzy Skolimowski, elkezdte pályáját Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland. Újabb fellendülés a hetvenes évek végén következik be, a "morális nyugtalanság" irányzatának jelentkezésével¹⁸.

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, hangvételi 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 Mladimir Purisa Djordjevic *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 ugyanez iránt (Andrzej Munk, Jiří Menzel). Készülnek „látszólag ártatlan” filmek, melyekben a békés

¹⁸ A kelet-európai filmről az 1. lábjegyzetben említett monográfia nyújt áttekintést. A lengyel filmről lásd a 2. lábjegyzetet.

¹⁹ A cseh és a szlovák filmről lásd:

A csehszlovák „új film”. *Filmkultúra*, 1967/3. [összeállítás]

Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990.

Gelencsér Gábor: *Más világok*. Palatinus, Budapest, 2005.

²⁰ A jugoszláv film történetéről összefoglalás itt olvasható:

Forgács Iván: *Dušan Makavejev hullámlovaglása*. *Filmkultúra*, 1990/2. 9–17.

Szijártó Imre: *D. M. - A düh misztériuma. Portré Dušan Makavejevről*. *Filmkultúra* 2005.

<http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/makavejev.hu.html>

élet, a társadalom egy szelete az egész modelljeként van ábrázolva, például egy úttörőtábor Elem Klimov: *Hurrá, nyaralunk!* Wojciech Marczewski. *Hidegletés*, 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 Kieslowski). Gyakori a dokumentarizmus mint a valósághoz ragaszkodás eszköze (Jancsó, Munk, Kieslowski, Forman). A nemzeti irodalom magas szintű adaptációja is fontos szerepet tölt be. (Wajda, Konwicki, Makk).

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

