

18.7, 18.8 Ozu-féle snitt/ellensnitt az *Akibiyoriban* (Késő őszi, 1960).18.9 A városi tájban Ozu a csendélet titokzatos szépségét fedezi fel (*Kora nyár*).

Ozu és Noda különböző nézőpontokból veszi szemügyre a drámai helyzeteket. Filmjeiket eltölti a szemlélődő beletörődés az élet fájdalmas változáiba, s ezt a hozzáállást jeleníti meg Ozu akkoriban állandó színészének, Rju Csisúnak finom mosolya és sóhajtása.

Hasonló nyugalom árad a rendező stílusából is. Ragaszkodik az 1930-as években önmaga számára felállított „szabályokhoz”, amelyek: az alsó kameraállás, a 360°-os forgatási tér, a grafikus hatásokra figyelő vágás, az átmeneteket biztosító képsorok, amelyek inkább a hasonlóság és a különbözőség logikáját követik, mintsem a szigorú térbeli folytonosságot. Az 1930-as években folytatott kísérletezéseinek viszonylagos túlzásait kerülve, késői filmjei azokra a visszafogott megoldásokra épülnek, amelyeket a háború idején készített filmjeiben, a *Toda-ke no kjodai*-ban (1941) és a *Csicsi arikiben* (1942) alakított ki (278. o.). Ozu most már teljesen lemondott az elhomályosuló képekről (*dissolves*) és az áttűnésekről (*fades*). A beszélgetéseket úgy állítja be, hogy a szereplők szemben állnak a kamerával, és az objektívbe néznek (18.7, 18.8). Színvilága absztrakt mintázatokká változtatja a mindennapi környezetet (18.1 színes kép). Kameráját, mint mindig, egyszerű tárgyak vonzzák egy szoba sarkába, egy folyosó végébe vagy az utcai forgalomra (18.9). A békés szemlélődés a dráma mélységéhez illő stílussal párosul, amely időt enged számunkra, hogy tüzetesen szemügyre vegyük a szereplőket és világukat. Ez a nyugalom, amelyet olykor játékos humor szakít meg, drámaiságtól mentesnek láttatja Ozu filmjeit. Ő mégis a mindennapi élet egyik legérzékenyebb filmes felfedezőjeként vívott ki magának elismerést.

#### A háborús nemzedék

A háború utáni évtized legjelentősebb rendezői közül sokan Japánban is a háború alatt kezdték pályájukat. Kinoshita Keiszuke akkori munkái, főleg a *Hanaszaku minato* (Virágba borult tengerpart, 1943) és a *Rikugun* (Hadserg, 1944) a hazai fronton játszódó drámák, amelyek-

ből hiányzik a műfajt akkoriban jellemző heves nacionalizmus. A *Rikugun* befejezése voltaképpen elég kétértelmű ahhoz, hogy a militarista ideológia kritikáját sejttesse. A megszállás idején Kinoshita készítette a SCAP által jóváhagyott első filmek egyikét, az *Oszone-ke no asza* címűt (Reggel az Oszone családnál, 1946). Ebben a 1930-as évek militarizmusa megpróbáltatások sorával sújt egy családot, de a háború befejeztével ragyogónak ígérkezik a jövő. A következő négy évtizedben Kinoshita számos gindai-gekit rendezett. A nyugati közönség főként a *Tizenkét szempárt* (Nidzsusi no hitomi, 1954) ismeri, a megrendítő történet egy odaadó vidéki tanítóról szól, a háború idejéből.

Icsikava Kon a háború vége felé készítette első filmjét, egy kabuki darab bábos adaptációját, ezt azonban a SCAP betiltotta. A rajzfilmesnek tanult Icsikava ügyes kezű mesterként szerzte hírnevét, és minden nagyobb vállalatnál készített filmeket. Egyetlen műfajra sem szakosodott, de a háború után szatirikus és groteszk vígjátékok, például a *Kagi* (Kulcs, 1959) és számos mély dráma tette ismertté. A *burmai hárfában* (Biruma no tategoto, 1956) egy katona kénytelen szerzetesnek álcáznia magát, és végül a humanista pacifizmus hívévé válik. A *Tüzek a síkságon* (Nobi, 1958) a Fülöp-szigeteken játszódik a háború utolsó napjaiban, amikor az éhező katonák kannibalizmusra kényszerülnek. A rendkívül termékeny és kereskedelmileg is sikeres Icsikava leleményesen tette változatossá stílusát. Sok filmje bővelkedik látványos technikai fortélyokban (a *Kagiban* megszólítja a közönséget, a *Gyűjtogatásban* [Endzso, 1958] és a *színész bosszújában* [Jukinodzso henge, 1963] kimozdított középpontú, szélesvásznú képeket komponál), más művei, például a *burmai hárfá*, sokkal visszafogottabbak.

A háború utáni korszak legismertebb alkotója Kuroszava Akira volt. Több játékfilmet készített a háború idején (279. o.), az egyiket, a háború végén született *Tora no fumu otokotaci* (Akik a tigris ösvényére léptek, 1945) című szatirikus dzsidai-gekit a SCAP betiltotta.

Ritkán érte Kuroszavát ilyen kellemetlenség hosszú élete során, pedig sok évtizeden át ontotta a műveket. A *vihar kapujában* nemzetközi sikere a legismertebb japán rendezővé tette őt az egész világon. Pályájáról a 19. fejezetben szólunk részletesebben.

#### A HÁBORÚ UTÁNI FILMMŰVÉSZET A SZOVJET BEFOLYÁSI ÖVEZETBEN

A szövetségesek európai győzelme után az Egyesült Államok és a Szovjetunió elkezdte kiépíteni a befolyása alá tartozó övezeteket. A Szovjetunió az 1939-ben Hitlerrel kötött paktumban megszerezte a balti köztársaságokat. 1945-ben Jaltában Joszif Sztálin megkapta az ellenőrzés jogát a szovjet csapatok által megszállt területek felett, amelyekhez Kelet-Németország, Kelet-Európa nagy része és Mongólia tartozott. Az 1949-es kínai forradalom a kommunistákat juttatta hatalomra, és az ország kezdetben a Szovjetunió szövetségese volt. 1950-re számos ország szovjet csatlós állammá vált.

Az országok többsége rosszabb gazdasági helyzetben volt, és súlyosabb társadalmi problémákkal is küszködött, mint Nyugat-Európa. A háború alatt több mint 25 millió szovjet állampolgár vesztette életét, és csaknem ugyanennyien váltak hajléktalanná. Hitler németek és kelet-európaiak millióit telepítette új lakóhelyre vagy gyilkoltatta meg. Városok, hidak, vízi és vasúti útvonalak semmisültek meg. Az 1947-es éhínség egyedül Oroszországban csaknem egymillió életet követelt. Mivel Sztálin nem bízott az amerikai segítségben, semmiféle Marshall-terv nem segíthette Kelet-Európa újjáépítését. A nehézipar fejlesztésével és a kollektív gazdaságok kialakításával a keleti blokk vezetői Moszkva példáját követték.

A kultúra működési szerkezete is sajátosan alakult a keleti blokk országokban. Az első időszakban szigorú politikai irányítás érvényesült. Az írók és a művészek a doktriner kommunista művészet szigorú előírásaival szembesültek. Ez a nyomás a liberalizálás rövid idejére enyhült. Ám mivel a szabadabb légkör fenyegetőnek látszott a stabilitásra nézve, a kormány újra megszorításokhoz folyamodott. A „fagyás” és az „olvadás” eme ciklusa érvényesült a háború utáni korszakban, s elsőként a Szovjetunióban jelent meg.

#### Szovjetunió: a sztálinizmus tetőpontjától az enyhülésig

A szovjet lakosság még az 1950-es években is háborús viszonyok között élt. A vezetők áldozatokra buzdították az embereket, mondván, hogy az új ellenség a nyugati szövetség. Teljes erővel visszatért a politikai elnyomás.

Tömegesen érkeztek a fogolytáborokba a háborúban foglyul ejtett katonák, a menekültek, a különböző vallások hívei és a politikai foglyok.

A háború utáni évek akadályai. A kommunista párt újra kézbe vette a művészetek irányítását. Alekszandrovics Zsdanov kulturális miniszter, az 1930-as évek végén lezajlott kulturális tisztogatások vezetője új hadjáratot indított. A szocialista realizmus politikája enyhén szólva is nagyobb megszorításokat alkalmazott, mint az 1930-as években. Az íróknak a kommunista hősiességet és hazafiságot kellett megerősíteniük; a szereplők motívumait vagy céljait illetően nem volt helye kétértelműségnek. A párt zaklatta a művészeket, hűtlenséggel és kötelességeik elhanyagolásával vádolta őket. Ha valaki bármiféle nyugati hatást elismert, ahogyan Grigorij Alekszandrov tette, amikor hálával említette az amerikai vígjátékokat, annak azt olvasták a fejére, hogy „hajbókol a burzsoá kultúra előtt”. Ahogyan a szocialista realizmus elfojtotta a szovjet modernizmust az 1930-as évek elején, Zsdanov új politikája most arra irányult, hogy a nyugat-európai áramlatok, főleg a neorealizmus, ne gyakoroljon hatást a háború utáni szovjet filmekre.

A filmgyártást már addig is kimerítő bürokratikus eljárások nehezítették, Zsdanov kampánya azonban egyszerűen megállította az életet a stúdiókban; egy forgatókönyv akár két évig is járhatta útját a bürokrácia útvesztőjében, míg végre megkapta a jóváhagyást. Alekszandr Dovszenko *Micsurin, a kertek varázslója* című filmje (Micsurin, 1948) és Szergej Geraszimov *Iffjú gárdája* (Molodaja Gvargyija, 1948) a forgatókönyv írása alatt és a forgatás után is „javításokon” esett át. Voltak filmek, például Szergej Eizenstein *Rettegett Ivánjának* második része (1946), amelyeket egyszerűen betiltottak. A „szovjet filmgyárak” együttvéve tizenhét játékfilmet bocsátottak ki 1948-ban, tizenötöt 1949-ben, harmincat 1950-ben, és mindössze kilencet 1951-ben.

A sajátos rendszert túlélő filmek igen szűk műfaji keretek között mozogtak. Mesés történetek mutatták be a tagköztársaságok különleges kultúráját, és politikai drámák támadták az amerikai külpolitikát. A művészek és tudósok életrajzai az 1930-as évek orosz nacionalizmusát folytatták, s a középpontban mindig Sztálin képe állt (18.10). A háborúról szóló „művészi dokumentumfilmekben” híradórészletek keveredtek újra eljátszott jelenetekkel, s bennük az életnagyságúnál nagyobb Sztálin döntött a civilizáció sorsáról. A hangsúly minden műfajban a kivételes főszereplőkön volt. Noha ezek a karakterek állítólag a népből merítették erejüket, az egyszerű emberek rendszerint csupán inspirálták vagy segítették a főhőst.





18.10 A tudós a vezetők jóságos pillantása alatt kapja meg kitüntetését (*Az élet nevében* [Vo imja zszinyi], 1947, Alekszandr Zarhi, Joszif Hejfic).

Az 1920-as években úttörő szerepet játszó filmalkotók nem forgattak. Lev Kulesov tovább tanított ugyan, de nem rendezett. Szergej Eizenstein a betegsége miatt nem tudta átdolgozni a *Rettegett Ivánt*, és 1948-ban bekövetkezett haláláig már nem készített több filmet. Vszevolod Pudovkin két filmet rendezett a háború után, Dovzsenko pedig csak egyet. Csak Alekszandrov, Szergej Jutkevics, Fridrih Ermler és Grigorij Kozincev dolgozott tovább állhatatosan. A háború utáni filmgyártás központi alakjaivá egy fiatalabb nemzedék tagjai, Geraszimov, Mark Donszkoj, Mihail Romm és Joszif Hejfic váltak. Valamennyien az 1930-as évek elején kezdték pályájukat, és fontos szocialista realista műveket hoztak létre. A politikához való alkalmazkodásban különösen élen járt a grúz Mihail Csiaureli, akinek két filmje, *Az eskü* (Kljatva, 1946) és a *Nyeczabivajemij 1919-j god* (Feledhetetlen 1919, 1951) szédítő magasságokig vitte a Sztálin-imádatot.

Ám mivel a hivatal leckéztetései még a legnevesebb rendezőket sem kímélték, a stílus egyformaságába húzódtak vissza. A háború idején született filmek (294. o.) túlzásai most a végletekig fokozódtak. A „művészi dokumentumfilmekben” a nép vezetői hatalmas irodákban elmélkedtek, vagy kolosszális méretű lépcsőkön lépkedtek lefelé. Csiaureli *Berlin eleste* című filmjében (Pogyenyije Berlina, 1949) hatalmas tömeg előtt talál újra egymásra a szerelmes pár, és mindenki fölül magasodik Sztálin alakja (18.2 színes kép). Még a bensőségesebb *Ifjú gárdában* is arra szolgálnak a hosszú beállítások és a nagy mélységesség, hogy a fiatalok csoportja fenségesnek hasson (18.11). A háború utáni szocialista realista filmek még merevebbek és akadémiikusabbak voltak, mint az 1930-as években készültek.

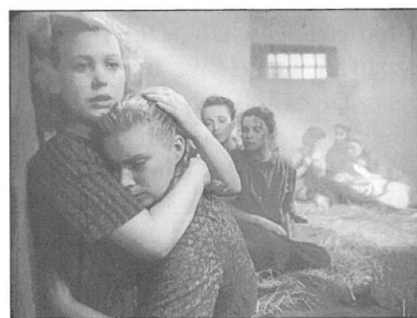
E szemlélet nehézkessége hamar nyilvánvalóvá vált. 1952-ben a párt egyik szóvivője azt kifogásolta, hogy a filmekben nincsenek konfliktusok; a cenzúrától való félelem ugyanis jámbor nyugalmat eredményezett. Az ugyanabban az évben tartott pártkongresszuson a vezetőség a filmek számának növelését követelte. A gyártás folyamata kiegyensúlyozottabbá vált. Már elfogadták a hétköznapi emberekről szóló forgatókönyveket is, amennyiben a kommunista párt pozitív szerepet kapott bennük. Kialakult a *háromszereplős film* rövid életű műfaja, amelyben a férj-feleség-szerető konfliktusát végül egy szimpatikus párttag közbeavatkozása oldja meg. Erre a trendre példa Pudovkin utolsó filmje, a *Visszatért szerelem* (Vozvraseniyje Vaszilija Bortnyikova, 1952).

**Sztálin halála és az új humanizmus.** Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála öt évig tartó hatalmi harcot indított el, amelynek végén Nyikita Hruscsov került a párt és az ország élére. 1953–1958-ig, az úgynevezett „olvasás” idején a párt végrehajtott jó néhány reformot. Csökkentek az adók, több ezer politikai foglyot bocsátottak szabadon a táborokból, és a kormány az oktatásra és a kutatásra helyezte a hangsúlyt. A legtöbb könnyítő intézkedés célja a nép támogatásának megszerzése volt, de Sztálin uralmához képest az olvasás kifejezetten liberálisnak bizonyult.

A reformok a filmiparban is éreztették hatásukat. Új forgatókönyvírókat alkalmaztak, a cenzúra megszűnt. Az életrajzi és művészi dokumentumfilmek csillaga leáldozott. Hivatalos politikává vált a „békés egymás mellett élés”, ezért a hidegháborús témák háttérbe szorultak. Újból kedveltek lettek a vígjátékok és a zenés filmek. A tagköztársaságok stúdiói új életre keltek. 1957-ben már kilencvenkét film született.

Az idősebb generációhoz tartozó rendezők továbbra is didaktikus, doktriner filmeket készítettek (18.12). Ám a VGİK filmiskola végzős diákjai éppen akkor kezdték pályájukat, amikor jelszóvá vált a „Helyet az ifjúságnak!”. Lev Kulidzsanov és Jakov Szegej visszafogott *Múló évek* (Dom v katorom ja zszivu, 1957) című munkája például egy lakótelep családjainak egymásba fonódó sorsát követi nyomon a háború előtt és alatt (18.13).

Kulesov 1956-ban merészen támadta a diktatórikus sztálini politikát. A filmet a „személyi kultusz” elsőrendű közvetítőjének nevezte, és elítélte a Sztálin katonai zsenialitását dicsőítő műveket. Ennek eredményeképpen az olvasás némelyik revizionistább darabja új megvilágítást adott a háborús film műfajának. Grigorij Csuhray első játékfilmje, *A negyvenegyedik* (Szorok pervij, 1956) egy katonalány és egy hadifogoly kibontakozó szerelmét meséli el. A színész, Szergej Bondarczuk rendezőként az *Emberi sorssal* debütált (Szugyba cseloveka, 1959), amely



18.11 Egy börtönjelenet hosszú beállításának tetőpontja a fiatalos bátorság dacos póza.



18.12 Jutkevics *Történetek Leninről* című filmjében (Raszrazi o Leninyne, 1957) régmimódi technika eszményíti a vezetőt.



18.13 Egy katona hazatérésének visszafogott megjelenítése: míg a tömeg tűzijátékkal ünnepel, a szék támlájára hajtott katonakabátot látjuk, az ölelkező párt nem (*Múló évek*).

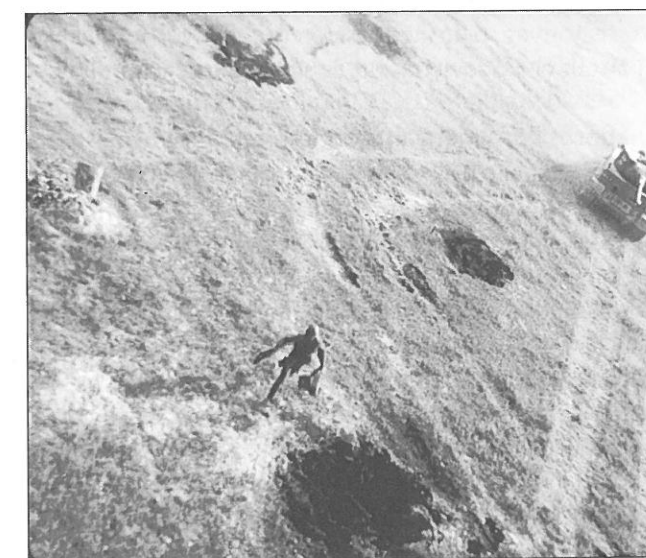
megkérdőjelezi egy orosz katona viselkedését egy náci koncentrációs táborban.

Az évtized végén két másik háborús film képviselte az „új humanizmus” felé mutató trendet. A Mihail Kalatozov rendezte *Szállnak a darvak* (Letyat zsuravli, 1957) nem hősiés képet fest a hazai frontról. A főszereplő korántsem a szocialista realizmus pozitív hősnője. Míg vőlegénye a fronton harcol, ő viszonyt kezd annak fivérével, egy gyenge jellemű feketepiaci üzérrel, majd büntudat gyöttri hűtlensége miatt. Az 1940-es évek végén a lélektani konfliktusokat rendszerint polgári jellegzetességnek tartották, de a *Szállnak a darvak* bizonyította, hogy megkapták a hivatalos jóváhagyást. Kalatozov a nagy mélységesség hagyományos stílusát alkalmazza (l. 18.1), ugyanakkor kísérletezik a kézikamerával és a lassított felvétellel, mely technikák az 1960-as években váltak általánossá. A látószög szubjektivitása és a képzelt történeteket megjelenítő képsorok az európai művészfilmek trendjeihez kapcsolják a művet. Modernsége is hozzájárult, hogy a *Szállnak a darvak* az 1958-as Cannes-i Filmfesztiválon elnyerte a nagydíjat.

A megújulás érzetét erősítette Csuhray második világháborús drámája, a *Ballada a katonáról* (Ballada o szolodate, 1958). A tizenéves közkatona, Alekszej rövid eltávozást kap, hogy meglátogassa anyját. A hazafelé tartó úton a háború okozta szenvedésekkel találkozik, és beleszeret egy menekülő lányba. Olyan későn ér haza, hogy azonnal vissza kell indulnia. Mivel Csuhray már a film elején tudatja velünk, hogy Alekszej meghal a fronton, különösen megrendítő a jelenet, amikor búcsúzóul megöleli anyját (18.14). A hatást felerősíti a film elején látható félelmetes tanktámadás vizuális párhuzama (18.15). A háborútól való félelme, félszeg kedvessége, és szexuális vágyai folytán Alekszej igencsak különbözik a bősztálinista művek merev bolszevikjától.



18.14 A *Ballada a katonáról* befejezése.



18.15 A *Ballada a katonáról* nyitójelenete.



A *Szállnak a darvak* és a *Ballada a katonáról* hagyományos hazafiságot, az atyai vezetők iránti bizalmat sugároz, és grandiózus csatajeleneteket tartalmaz. Más filmekkel együtt azonban ezek is túlléptek az „emberarcú szocialista realizmust” kínáló korábbi pártdogma szigorú puritanizmusán. A háború utáni nemzedék lelkesen fogadta a fiatalok vásznon megjelenő érzékenységét és szenvedélyeit, még ha a hivatalos doktrína és az előírt műfajok keretein belül jelentek is meg. Ezek a filmek megfelelnek az ugyanebben az időben készített hollywoodi tinifilmeknek (I. 15. fejezet).

Az évtized végére az egész világon visszazerezték rangjukat a Szovjetunióból származó művek. 1958-ban nagy lelkesedés fogadta Eisenstein *Rettegett Ivánjának* második részét, a kritikusok körében végzett nemzetközi közvélemény-kutatás pedig a *Patyomkin páncélost* kiállította ki minden idők legjobb filmjének. Felújították Dziga Vertov és Alekszandr Dovzszenko műveit. Számos új film elismerést szerzett. Az olvadás ugyan hamarosan véget ért, a szovjet filmművészetet azonban rehabilitálta a nemzetközi filmközösség.

#### Kelet-európai filmek a háború után

A háború végén a szovjet hadsereg megszállta Csehszlovákiát, Lengyelországot, Magyarországot, Albániát, Bulgáriát, Romániát, Jugoszláviát és Németország keleti részét (amely később a Német Demokratikus Köztársaság nevet kapta). 1945 és 1948 között ezekben az országokban kommunista kormány került hatalomra – mégpedig úgy, hogy kezdetben koalíciót alkottak más pártokkal, majd ezt a koalíciót megtisztították a nem kommunistáktól és a másképp gondolkodóktól. 1950-re gyakorlatilag teljes Kelet-Európa szovjet befolyási övezetté vált. Ezeket az országokat Sztálin „ütözőállamoknak” tekintette egy nyugati invázió esetére. Ezenkívül termékeikkel látták el a Szovjetuniót, és szovjet árut vásároltak.

**A háborús körülmények felszámolása.** Ezekben a „népi demokráciákban”, a Szovjetunióhoz hasonlóan, egyetlen párt irányította az életet. Az állam kollektivizálta a mezőgazdaságot, fejlesztette a nehézipart, szabályozta a béreket és az árakat. 1945 és 1948 között mindegyik ország filmiparát államosították, gyakran a hadsereg, az ellenállási erők és a partizáncsoportok filmes egységeinek alapján. Az új struktúrában sok olyan filmkészítő kapott vezető szerepet, aki a háború előtt a baloldali ügyet támogatta.

Egyes gyártó létesítményeket szinte nem is kellett új-jáépíteni. A csehszlovákiai stúdiók a náci filmgyártás bázisát jelentették, és hamar folytathatták működésüket. Kelet-Németországban 1946-ban a szovjetek létrehoz-

ták a Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) állami monopóliumát, kihasználva azt az előnyt, hogy a háború előtt a gyártási létesítmények többsége a keleti zónában helyezkedett el. Bulgáriában, Romániában és Jugoszláviában viszont gyakorlatilag nem létezett háború előtti filmhagyomány. Az ottani kormányoknak szovjet segítséggel a semmiből kellett kiépíteniük a filmgyártást.

A kelet-európai országok filmipara kezdetben a szovjet struktúrát másolta le. A gyártást központosították, a forgatókönyveket a párt irányítása alatt álló, hierarchikus felépítésű hivatal hagyta jóvá. A filmtervek megvalósítására hivatalnokok jelölték ki a személyeket. A hivatalok a gyártás egyes fázisaiban átdolgozást követeltek. Mivel a forgalmazás és a vetítés is központi irányítással működött, a párt akár egy kész film betiltását is elrendelhetette.

Ettől a gyakorlattól egyetlen ország tért el, amikor szakított a Szovjetunióval. Jugoszlávia kommunista vezetője, Tito marsall 1948-ban a szocializmus decentralizáltabb, piacra orientált változatát alakította ki. A jugoszláv gyártás művészeti és műszaki dolgozókból álló független vállalkozások köré szerveződött. A filmkészítés állami támogatását a belépődíjakban foglalt adó fedezte. A párt ugyan cenzúrázta az elkészült filmeket, ám az alkalmazottak szabadon kezdeményezhettek filmterveket, és mozoghattak a vállalkozások között. Jugoszlávia filmipara vált a leginkább „kereskedelmivé” Kelet-Európában, nyugati vállalatokkal készített koprodukciókat, és teret adott más országok forgatócsoportjainak.

Ugyancsak a szovjet példát követve a kelet-európai országokban nagy hangsúlyt kapott a filmoktatás. Felső szintű oktatási intézmények nyíltak Varsóban (1945-ben; mely iskola 1948-ban Łódźba költözött), Budapesten (1945), Belgrádban (1946), Bukarestben (1950) és Potsdamban (1954). A műszaki szakemberek a szovjet filmiskolában, a VGIK-ben is tanulhattak. A várakozások szerint ennek a szabványosított oktatási rendszernek kellett biztosítania a szakmai rátermettséget és az ideológiai megbízhatóságot.

A kommunista pártok teljhatalma előtt a baloldali rendezők többféle felfogást képviseltek. Alekszandr Ford *Égő városa* (Ulica Graniczna, 1948) például azt mutatja be, hogyan váltak egyszerű emberek náci szimpatizánssokká. Kelet-Németországban Wolfgang Staudte *A gyilkosok köztünk vannak* (Die Mörder sind unter uns, 1946) című jelentős *Trümmerfilmje* („romfilm”) szinte neorealista módon használja a romos Berlint (18.16) történetéhez, amelyben egy náci szimpatizáns befolyásos üzletemberként folytatja életét. Staudte emellett a hazai expresszionista hagyományhoz is hű maradt (18.17).

Az effajta baloldali humanizmus hamarosan rosszalást váltott ki. A kelet-európai országokban is a szovjet



18.16 *A gyilkosok köztünk vannak* című „romfilm”.



18.17 *A gyilkosok köztünk vannak*: az expresszionizmus visszatérése.

szocialista realizmus Zsdanov-féle leszűkített változatát részesítették előnyben. Elkészültek a Szovjetunió orosz sovinizmusának kelet-európai megfelelői is hazafias történelmi eposzok formájában, amelyek a politikailag helyes irányhoz igazodtak. Minden ország megteremtette a maga változatát a háborúról, a kollektivizált gazdaságról, a gyári szabotázsokról és a nemzet nagy művészeinek életéről szóló filmek műfajában. Hogy az új gyakorlat követésében csatlósait segítse, a Szovjetunió vezetőrendezőket küldött, akik a helyi filmeket forgatták, vagy készítésüket felügyelték, és javaslatokat tettek a hazai gyártású művek javítására.

Ennek ellenére csaknem minden ország felmutathat olyan alkotásokat, amelyek vagy kitágították, vagy megkerülték a szocialista realizmus kereteit. Lengyelországban Ford *Öten a Barska utcából* című filmje (Piatke z ulicy

Barskiej, 1954) és Jerzy Kawalerowicz korai munkái azal hívták magukra a figyelmet, hogy humanista témákat vittek az előírt keretek közé. Magyarországon Fábri Zoltán *Életjel* című filmje (1954) neorealista vonásokat mutat a föld mélyén rekedt bányászok történetének elbeszélésben. Egyes alkotók a rajzfilmekbe menekültek a zsdanovizmus elől; Csehszlovákiában és Jugoszláviában kiváló animációs stúdiók jöttek létre (I. 21. fejezet). A nemzeti sajátosságok kiemelése a korszak sok kelet-európai filmje számára kínált lehetőséget a távolságtartásra a szovjet politikától: bármely hazafias filmet lehetett úgy értelmezni, hogy a nemzeti büszkeséget erősíti a szovjet dominanciával szemben.

**Küzdelem az olvadás idején.** Sztálin halála és Hruscsov „desztalinizációs” politikája több kelet-európai ország számára hozott enyhülést. Ezen országok polgárai azonban a függetlenség és a megújulás erősebb szelleméről tettek tanúbizonyságot, mint ami a Szovjetunióban volt tapasztalható. Egyes értelmiségiek meggyőzően kritizálták a szovjet rendszert. A legdrámaibb következmény az emberek lázadása volt. Sztrájkok és megmozdulások kezdődtek Kelet-Németországban és Lengyelországban; 1956-ban Magyarország a forradalom küszöbén állt. A megmozdulásokat szovjet tankok némították el, ezek az események azonban a kommunista rendszer elleni indulatokat juttatták kifejezésre.

Az olvadás sok kelet-európai országban kulturális újjáéledést hozott. A hivatalos politikát provokáló folyóiratok, művészeti csoportok és kísérleti stílusok jelentek meg. A liberálisabb légkört a maguk javára fordíthatták a filmiskolák friss végzősei is. Az értelmiségiek a filmekről várták az új impulzusokat. Noha a kelet-európai filmek 1960-ig nem követték a nyugati stílusú modernizmust, az olvadás idején készült művek a szovjetunióbeliennél tovább mentek a hagyományos elbeszélői szerkezet lazításában, s a lélektani és szimbolikus hatások alkalmazásában. Ebben az időszakban a legtöbb újítás és nagy hatású mű Csehszlovákiában, Magyarországon és Lengyelországban jelent meg.

Csehszlovákiában viszonylag rövid ideig tartott az olvadás, mivel számos liberális szellemű gondolkodó, aki reformokat sürgethetett volna, az 1948-as sztálinista puccs áldozatává vált. 1956 és 1958 között új áramlatok jelentek meg két idősebb alkotó műveiben. Az elkötelezett, ám kritikus kommunista, Ladislav Helge megrendezte *Apák iskolája* című filmjét (Skola otcú, 1957), Ján Kadár műve pedig, az *Ott a végállomásnál* (Tam na konečnĕ, 1957) a kommunizmus alatt tapasztalható társadalmi apátiát mutatja be. Egy fiatalabb filmiskolás rendező, Vojtech Jasný költőiséggel jeleníti meg az évszakok váltakozását *Vágyak*



szárnyán című filmjében (Touha, 1958), míg Václav Krška munkája, az *Itt oroszlánok vannak* (Zde jsou lvi, 1958) modernista flashback-szerkezettel mondja el történetét egy műtőasztalon fekvő férfi szemszögéből.

Magyarország radikálisabb választ adott a desztalinizációra, de ott is csak kicsivel tartott tovább az olvasás időszak, mint Csehszlovákiában. 1954 és 1957 között három jelentős rendező hívta fel magára a nemzetközi figyelmet. Makk Károly első filmje, a *Liliomfi* című kosztümös vígjáték nem csupán nagy sikernek bizonyult, de technikailag kidolgozott színvilággal állt elő (18.3 színes kép). Makk a későbbiekben Magyarország egyik kiemelkedő rendezőjévé vált. Máriássy Félix *Buda-pesti tavasz* és *Egy pikoló világos* című filmje (mindkettő 1955) erőteljes neorealista vonásokat mutat.

Különösen fontos két művet készített Fábri Zoltán, aki előbb színházi rendező volt, s a háború után lépett át a film világába. Lendületesen lírai *Körhintája* (1955) azt meséli el, hogy a termelőszövetkezetbe vonakodva belépő parasztemberek hogyan ismerik meg a kollektív gazdálkodás örömeit. Zoomfelvételeivel, rövid (vizuális és szóbeli) visszaemlékezéseivel, a gyorsvágásokkal, az örvénylő kameramozgásokkal és a lassított záróképekkel a mű közelebb áll a nyugati modernizmushoz, mint a szocialista realizmushoz. A *Hannibál tanár úrban* (1956) Fábri szatirikus társadalmi képet festett az 1921 után jobboldali uralom alatt élő Magyarországról.

**A lengyel iskola.** A szovjet befolyási övezetbe tartozó országok közül Lengyelország bizonyult a legelleneségebbnek a kommunizmussal szemben. A lengyelek nem felejtették el, hogy a háború idején Sztálin nem volt hajlandó támogatni az emigráns lengyel kormányt, inkább bábrezsímet hozott létre, s hozzájárult, hogy a szovjet csapatok közreműködésével a náci felszámolják az illegális Honi Hadsereget. A lengyelek ellenálltak a mezőgazdaság kollektivizálásának, és a városi élet megszokott eseményeivé váltak az alkalmanként szerveződő demonstrációk és sztrájkok. A mérsékelt vezető, Władysław Gomułka reformok sorozatára tett javaslatot. A desztalinizációt arra használták a lengyel filmek, hogy újjászervezzék a filmgyártást, és újból megvizsgálják a nemzeti történelmet.

A lengyel ipar 1955-ben létrehozta a kreatív filmcsoportok rendszerét, ami elmozdulást jelentett a szovjet típusú központosított bürokráciától. Ahogyan Jugoszláviában, a filmek itt is regionális gyártási csoportokhoz csatlakozhattak, amelyek az államtól bérelték a stúdiólétesítményeket. Minden csoportban volt egy művészeti igazgató (rendszerint filmrendező), egy irodalmi vezető a forgatókönyvek elbírálására, és egy gyártásvezető, aki

a munkálatok egészét felügyelte. A kreatív filmcsoportok, amelyek olyan neveket kaptak, mint Kadr („keret”), Start, Kamera és Studio, hatékonyan bizonyultak; a végzett filmiskolások számára is lehetővé tették, hogy az iparon belül erős pozíciót szerezzenek.

Az 1950-es években a „lengyel iskola” vált Kelet-Európa kiemelkedő filmes műhelyévé. Aleksandr Ford *Öten a Barska utcából* című műve fontos díjat nyert Cannesban. Egy „fekete sorozatnak” nevezett dokumentumfilm-sorozat addig példátlan társadalomkritikát fogalmazott meg. Jerzy Kawalerowicz, aki a szocialista realizmus teljében kezdte pályáját, elkészítette az összetett szerkezetű *Árnyékot* (Cien, 1955), amely felveti egy ember halálának kérdését, azután homályos visszaemlékezésekkel csupán részleges magyarázatot ad rá. Lengyelország határain túl ismertebb volt Kawalerowicz *Az éjszakai vonat* című filmje (Pociąg, 1959); a kétértelmű elbeszélésnek ez a másik példája némi rokonságot mutat Ingmar Bergman 1960-as évekbeli munkáival. A lengyel iskola csoportosulásába számos, jobbára fiatal rendező tartozott, ám közülük ketten bizonyultak különösen nagy hatásúnak.

A Łódzi Filmakadémián végzett Andrzej Munk számára az *Ember a vágányon* (Człowiek na torze, 1956) hozta meg a hírnevet. Egy idősödő szerelőt elüti a vonat, a közeli jelzőlámpa törött, a férfi vajon szabotőr volt? A kivizsgálást visszaemlékezések sora szövi át, minek következtében az események kizökkennek időbeli sorrendjükből, és egyes történések többször is láthatók. Noha ez a cselekményszerkezet az *Aranypolgár* után igen elterjedt volt Hollywoodban és Nyugat-Európában, itt a szocialista realista esztétika semmibevételét jelentette. Témáját tekintve, a szerelő jó szándékainak feltárása teszi az *Ember a vágányon* a mindegyik „rombolókat” kereső sztálinizmus kritikájává.

Munk *Eroicája* (Eroica, 1957), ez a „Hősi szimfónia két részben”, a háborút szemléli hasonló demisztifikáló nézőpontból. Az első rész a varsói felkelés idején játszódik. A piti kis szélhámosról szóló keserű vígjáték éles ellentétben áll a tragikusabb történettel, amelyben lengyel hadifoglyok a hősiességről alkotott illúziókba menekülnek (18.18). Munk később a náci koncentrációs táborokról szóló nagyszabású filmbe fogott. A munkálatok kezdeti periódusában autóbalesetben meghalt, ám amennyi az *Egy nő a hajónból* (Pasazerka, 1961, bemutatva 1963) megmaradt, azt sejteti, hogy Alain Resnais *Szerelmem, Hirosima* (Hiroshima mon amour, 1959) című filmjéhez hasonlított volna. A kész filmben feltehetőleg kiszámíthatatlan módon váltakoztak volna egy Auschwitzban tisztként szolgáló nő visszaemlékezései, és arra tett kísérletei, hogy életéről számot adjon férjének.

A leghíresebb lengyel rendező, Andrzej Wajda is a Łódzi Filmakadémián tanult. Miután Ford segédrende-



18.18 *Eroica*: az előtérben komikus jelenet zajlik, miközben a távolban lelőnek egy szőkevenyt.

18.19 Jacek, a Honi Hadsereg partizánja *A mi nemzedékünkben*.



18.20 A sűrű sötétség és a beáradó fény váltakozása a *Csatornában*.

18.21 A stúdióban megépített járatokban Wajda szoroson egymás mellé vagy a kamera lencséjéhez közel helyezi el szereplőit (*Csatorna*).

zője volt az *Öten a Barska utcából* forgatásán, Ford művészeti vezetőként vett részt Wajda *A mi nemzedékünk* (Pokolenie, 1954) című első filmjének készítésében. A filmben kisebb szerepet játszó Roman Polanski szerint „az egész lengyel filmművészet ebből nőtt ki”.<sup>2</sup> Wajda következő filmje, a *Csatorna* (Kanał, 1957) sokkal több vitát kavart, s a Cannes-i Filmfesztiválon különdíjat kapott. A *Hamu és gyémánt* (Popioł i diament, 1958) Velenében nagydíjat nyert, és a Kelet-Európában készült legfontosabb filmként vált ismertté.

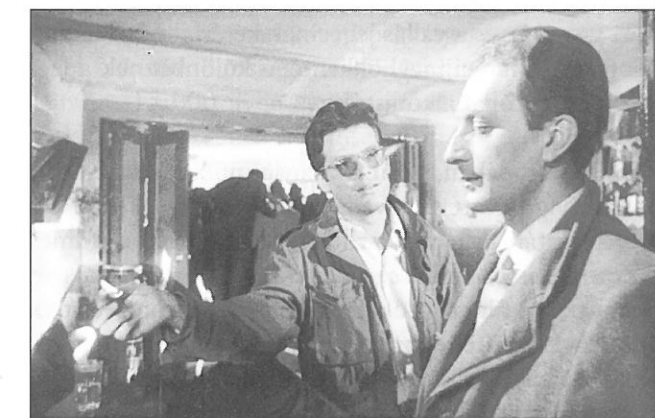
Tizenévesként Wajda a nem kommunista, illegális Honi Hadseregben szolgált. Trilógiájában a földalatti mozgalom a hadsereg ideológiailag korrekt kritikájával indul (*A mi nemzedékünk*), majd komor tónusban állít emléket makacs hősiességének (*Csatorna*), végül a nem kommunista ellenállás kétértelmű hitelesítését adja (*Hamu és gyémánt*).

Az első film elutasítja Jacek viselkedését, aki egy lépcsőkorláton, bátorsága esztelen fitogtatása közben hal meg (18.19), vakmerő romantizmusa ugyanakkor megőrzi vonzerejét. A posztstálinista enyhülés tetőpontján készült *Csatorna* sokkal együttérzőbb a fiatal partizánokkal. A varsói felkelés leverése után a partizánok a csatornába menekülnek. A film második része párhuzamos vágásokkal mutatja három csoport kitörési kísérletét a szennyes labirintuson át. Mindegyik csapat hősiességgel hal meg. A *Hamu és gyémánt* nyíltan antikommunista partizánja pozitív, mi több, megnyerő figurává alakul. Maciek, az ellenállásban hidegvérűvé váló fiatalember megöli a városba érkező kommunista tisztviselőt, és egy szemétdombon hal meg úgy, hogy véletlenül lelő-

vi egy rendőr. Noha politikai ellenségnek számított, a gépfegyveres, szűk dzsekis, sötét szemüveges Maciek karizmatikus alakká vált a fiatal nézők számára. E szerepe



18.22 *Hamu és gyémánt*: kereszténység a háború idején.



18.23 Az ellenállás harcosai halottaikra emlékeznek.





18.24 A *Hamu és gyémánt* tetőpontján a tűzijáték az égés okozta sebet és a lángoló alkoholt idézi fel.

miatt kapta a színész, Zbigniew Cybulski a „lengyel James Dean” nevet.

A két utóbbi filmben Wajda főszereplői virtuositásaihoz illő dinamikus stílusra talált rá. A *Csatornát* a feszültségkeltés, az agresszivitás és a virtuóz stílus tette híressé (18.20, 18.21). A *Hamu és gyémánt*ban szimbolikus motívumokká válnak a meghökkentő vizuális effektusok. Maciek első áldozatának háta a robbanástól tüzet fog, és miközben a férfi a templomajtónak zuhan, láthatóvá válik az oltár (18.22). A szálloda bárjában Maciek és barátja azzal tiszteleg elesett bajtársaik emléke előtt, hogy az áldozati gyertyák világi megfelelőiként poharakba töltött vodkát gyűjtanak meg (18.23). A film végén gyilkos és áldozat hátborzongató táncot jár, miközben a tűzijáték ironikus módon a háború végét jelzi (18.24).

Balsorsú hőseit Wajda romantikus dicsfényvel övezi. A kritikusok szerint ez épp az ellentéte Munk ironikusabb, demisztifikáló szemléletének. Mindkét rendező háborús filmekben kérdőjelezi meg a történelem hivatalos változatát, és mutat be vitatott témákat – az ellenállás mibenlétét, a hősiesség helytállás lengyel hagyományát. Ám Wajda barokkos vizuális effektusai, feszültségkeltés iránti szeretete és a vallás jegyeinek kétértelmű alkalmazása folytán filmjei meghökkentően különböznek a legtöbb kelet-európai alkotástól.

Kelet-Európában, mint a Szovjetunióban is, csupán néhány évig tartott az olvasás. Az eltiport 1956-os forradalom után Magyarországon feloszlatták a filmes szakszervezetet, amivel elszálltak az új gyártási rendszer reményei. A filmalkotók 1957-ben, Prágában tartott konferenciájára elítélte az új lengyel filmeket, és egységes ideológiai irányzat követésére szólított fel. A lengyel rendezők filmjeit később alaposan átvizsgálták, olykor félreállították. A cseh filmek 1959-es konferenciája át-

szervezte a gyártási politikát, és fontos filmek betiltását követelte. A legtöbb kormány megszigorította országa filmiparának ellenőrzését. Hamarosan azonban még határozottabban nonkonformista rendezők léptek színre.

## A KÍNAI NÉPKÖZTÁRSASÁG

A második világháború alatt mérséklődött a kínai polgárháború, mivel mind a kormányzati erők, mind a kommunista forradalmárok a megszálló japán hadsereggel vették fel a harcot. Ám miután Japán 1945-ben megadta magát, újra fellángolt a polgárháború. Csang Kai-sek csapatai 1949-ben Tajvanra menekültek. A kommunisták Mao Ce-tung vezetésével kikiáltották a Kínai Népköztársaságot. Míg Amerika Csang Kai-sek Kuomintangját tekintette törvényes kormánynak, a Szovjetunió 1949-ben elismerte a Kínai Népköztársaságot, és segítyekben, valamint katonai támogatásban részesítette.

### Polgárháború és forradalom

A polgárháború idején a filmgyártás központja Sanghaj volt. Sok forgatókönyvíró és rendező szimpatizált a forradalommal, és gyakran támadtak nehézségeik a szigorú cenzúrával. Néhány film mégis modellként szolgált a forradalom utáni filmkészítés számára. Ezek közül a legfontosabb mű a *Yi jiang chun shui xiang dong liu* volt (Tavasszal keletre folynak a folyók, 1947–1948, Cai Chu-sheng és Zheng Junli rendezése). Rendkívüli népszerűségét főleg annak köszönhetette, hogy megjelenítette, amit számtalan kínai polgár átélt a japán elnyomás idején.

A háromórás film az 1931-től 1945-ig terjedő időszakot fogja át, miközben végigköveti egy férj és feleség sorsát, akiket elszakított egymástól a háború. Miként sok kínai film, ez is a hollywoodi filmekre hasonlít, zenéje gazdag, vágása mesteri, és forgatókönyvének szerkezete alaposan kidolgozott. Gondosan időzítettek a férj és a feleség helyzetét ábrázoló jelenetek, mint például az, amikor a férfi új lakásán rendezett ünneppel párhuzamosan megjelenik az, ahogyan családját kilakoltatják kunyhójukból.

A sanghaji filmgyártás másik jelentős filmje a polgárháború idejéből Fei Mu *Tavasz egy kisvárosban* című műve (Xiao cheng zhi chun, 1948). Fei több fontos filmet készített a Lianhua vállalatnál az 1930-as években, néhányat Ruan Lingyi főszereplésével (285. o.). *Backstage/Frontstage* című műve (1937), amely egy operatársulat körében játszódik, tabló stílusban jeleníti meg az előadásokat, de merész vágásokkal és figyelmet érdemlő természetességgel a színpadon kívül játszódó egyéni drámákat is bemutat. A *Tavasz egy kisvárosban* ennél is merészebb. A feleség és bete-



18.25 A *Tavasz egy kisvárosban* a volt szerelmek találkoznak (stúdiófotó).



18.26 A *Wuya ju maque* pozitív figurái, egy baloldali hivatalnok és egy lány együtt énekel a gyerekekkel.



18.27 Divatos ruhák, alkohol és cigaretta jelzi a *Wuya ju maque* jobboldali házaspárjának romlottságát.

geskedő férje a férfi nővérel él egy háborúban lerombolt házban. A férfi régi barátja, a feleség korábbi szeretője, meglátogatja őket. A barát és a feleség egymás iránti vonzalma újra feltámad, és egyre hevesebb szenvedélyüket Fei távoli, gyakran chiaroscuro világítást alkalmazó kompozíciókban látatja. Apró gesztusokkal közelítenek egymáshoz és húzódnak vissza, ami csak megerősíti bennünk az érzést, hogy ellenállhatatlanul vonzódnak egymáshoz (18.25). Annak ellenére, hogy a film baloldali stúdióban készült, elkerüli a propagandisztikus kritikát. Fei visszafogottan kezeli a szerelmi háromszöget, és szabadon alkalmazza a feleség gondolatait közvetítő narrátorhangot, sok kritikus ezért tartja a *Tavasz egy kisvárosban* minden idők legjobb kínai filmjének.

A polgárháború és a forradalom utáni korszak közötti időben két másik fontos film is született. Zheng Junli munkája, a *Wuya ju maque* (Hollók és verebek, 1949) a forradalom előtti kínai társadalom keresztmetszetét adja egy ház lakóinak bemutatásával. A történet a becsületes munkásemberekkel, a „verebekkel” (18.26) állítja kontrasztba a jobboldali dekadens főnököt és feleségét, akik kizsákmányolják őket (18.27). Miként ez a film, a *San Mao liulang ji* (San Mao, a kis csavargó, 1949, Zhao Ming és Yang Gong rendezése) is a cenzúrába ütközött a Kuomintang idején, és csak a forradalom után készült el. A képregényen alapuló történet egy utcagyerek nehéz sorsát meséli el, akinek életébe csak a forradalom hozza el a változás reményét. A *San Mao* az olasz neorealizmusra emlékeztető külsős forgatással készült, az pedig, hogy a fiú részt vesz a forradalom győzelmének ünnepelésében, dokumentarista erőt kölcsönöz a filmnek.

A kommunista párt gyorsan államosította a kínai filmipart. Sok rendező örült a kommunisták 1949-es győzelmének, és tovább dolgozott a filmgyártásban. A Pekingi Filmstúdió 1949-ben alakult meg, s vezetője Yung Muzhi lett, aki 1937-ben a fontos baloldali filmet,

a *Malu tianshit* készítette (283. o.), és hat évig tanult filmrendezést Moszkvában. A Kulturális Minisztérium létrehozta a Filmhivatalt is. 1949 és 1950 között megszülettek a tervek a gyártás, a cenzúra, a forgalmazás és a terjesztés központosítására. Noha a nyugati filmek népszerűek voltak, a mozik fokozatosan levették műsorukról. Mivel a kínai gyártás nem tudta kielégíteni az igényeket, a Szovjetunióból és más kommunista országokból hoztak be filmeket.

Az ipart irányítók tisztában voltak ugyan a film propagandaértékével, egy problémával azonban szembe kellett nézniük. Kína elsősorban mezőgazdasági ország volt, népességének 80%-a vidéken élt. 1949-ben az egész országban 650 filmszínház volt, amelyek elsősorban nagy kikötővárosokban működtek, s középosztálybeli, iskolázott közönség látogatta őket. A kínaiak milliói viszont korábban sosem láttak filmeket, és nem tudták befogadni a szovjet művekben megjelenő gondolatokat.

Miképp a bolsevikok az 1917-es orosz forradalom után, a kínai kormány is azon igyekezett, hogy kiszélesítse a vetítési hálózatot, és olyan filmek megszületését segítse elő, amelyeket a parasztok, a munkások és a katonák is élvezhetnek. A kínai forradalom után a kormány azonnal mozgó vetítőegységeket hozott létre, amelyek a távoli országrészekbe is eljuttatták a filmeket. 1960-ra 15 000 ilyen egység alakult. Ahogy nőtt a filmek elérhetőségének lehetősége, óriási mértékben megnőtt a mozilátogatók száma, az 1949-es 47 millióról 1959-re 4,15 milliárdra nőtt.

Kínát lényegében érintetlenül hagyta a nyugati stílusú modernizmus. A kommunista Kína filmművészete a népszerű műfajokat alakította át politikai üzeneteket tartalmazó művekké. A kormánypolitikában lezajlott változások következtében egymást váltották az irányítás szigorúbb és enyhébb periódusai a Szovjetunióban tapasztalt dermedés-olvadás ritmusához hasonlóan.