

szeretők, hanem érzelmileg visszamaradott jellemeik népesítik be őket (mint Saura *Peppermint frappé* című filmjében), akiknek szexualitása fogyasztói környezetben patológiássá válik. Filmjei azt sugallják, hogy a szuperliberális Spanyolország Franco-utáni imázsai éppen annyira hamisak lehetnek, mint a francóista *españoladák*.

Fernando Trueba *Belle époque*-ja éppen ellenkezőleg azt mutatja meg, hogy ez az úgynevezett „új felszabadított mentalitás” történelmileg Spanyolország polgárháború előtti korszakában gyökerezik, és ezt a kort utópikus fantázia eleveníti fel ugyanannak a globális közönségnek a számára, amely Almodóvar sztárrá tette. A filmet két öngyilkosság foglalja keretbe, ezeket olyan személyek követik el, akiknek kulturális specifikumait valószínűleg csak spanyol nézők érthetik meg (egy anarchikus beállítottságú polgárőr és egy katolikus pap, aki Unamuno filozófiájának híve), mégis a középpontjában álló eltúlzott komédia révén le tudta körözni az *Isten vedel, ágyasom* (Farewell my Concubine) című kínai filmet a legjobb külföldi film 1994-es Oscar-díjáért folyó versenyben. A film azonban mégsem annyira túlzó, mint amilyennek tűnik, ugyanis legorgiasztikusabb jelenetében (mikor a gyönyörű leszbikus nővér katonai uniformisban elcsábítja a hitelesen szobalánynak öltözött hőst) a ruhacsere visszakerül a heteroszexuális korlátok közé. Az Oscar-díj átvételekor Trueba humoros beszéde ezt

a radikális pozíciót erősítette meg. Miután elnézést kért azért, hogy ateista lévén nem tud köszönetet mondani Istennek, Billy Wildernak mondott köszönetet, annak a filmesnek, akit Almodóvar mindig is az őt ért legfontosabb hatásként ismert el. Almodóvarhoz hasonlóan Wilder is az az európai, aki nemileg elhajló vígjátékaival (például *Van, aki forrón szereti*) és klasszikus reflexív film noirjaival, mint a *Gyilkos vagyok* és az *Alkony sugárút*, futott be Hollywoodban. Pontosán ezt a területet fedezi fel most a felszabadult spanyol film, mely általában a vágy titokzatos tárgyát keresi nagy buzgón.

#### Irodalom

- D'Lugo, Marvin: *Carlos Saura: The Practice of Seeing*, 1991.  
Hopewell, John: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, 1986.  
Kinder, Marsha: *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*, 1987.  
id.: *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, 1993.  
Kovács, Katherine S.: *Berlanga Life Size: An Interview with Luis García Berlanga*, 1983.  
Maxwell, Richard: *The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism and Political Transition*, 1994.  
Payne, Stanley: *Spanish Fascism*, 1987–88.  
Smith, Paul Julian: *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960–1990*, 1992.

## Brit film: az identitás keresése

DUNCAN PETRIE

A brit film története mindig, még a legjobb esetben is egyenetlen volt, s a bizakodás és a terjeszkedés ciklusai jellemezték, amit aztán hanyatlás, illetve stagnálás követett. Az 1960 óta tartó korszak hasonló fluktuációt mutat, de egy alapvető különbséggel: a kilencvenes évek elejére megkockáztatható állítás lett, hogy már nem is létezik a brit film mint olyan konkrét ipari infrastruktúrában gyökerező entitás, amely meghatározott mennyiségű audiovizuális fikciót készít filmszínházakban történő bemutatásra. Továbbra is készültek filmek, de elsődlegesen a televíziós közönség számára, talán egyfajta kirakatként működő rövid moziforgalmazással; a legöntudatosabban „angol” filmek legtöbbször túlnyomórészt amerikai pénzen az amerikai piac számára gyártották. Ez az időszak tehát az alapvető átmenet, illetve a végső hanyatlás folyamatát jelzi, attól függően, hogy nézetünk szerint mi a film, illetve minek kellene lennie. A korszak egy fellendülés kellős közepén kezdődött, ami azonban már jelezte, hogy bizonyos brit producerek afelé mozdulnak, hogy valamilyen mértékben függetlenedjenek

az iparág domináns struktúráitól. Ez a fajta „függetlenség” még nagyobb jelentőségre tehetett volna szert a nyolcvanas években, de addigra már maga az iparág is visszavonhatatlanul megváltozott.

#### A FREE CINEMÁTÓL AZ ÚJ HULLÁMIG

A hatvanas évek kezdete egybeesett a brit film megélénkülésének időszakával azután, amit többen a korábbi évtized tétlen önelégültségének tekintettek. A kortárs munkásosztály élményeire koncentráló brit *új hullám* a free cinemából nőtt ki, mely olyan ellenzéki filmesek és kritikusok mozgalma volt, mint Lindsay Anderson, Karel Reisz és Tony Richardson, akik elszánták magukat a halódó brit filmkultúra felrázására. Ezek a filmek az ötvenes évek végén olyan nagy hatású dokumentumfilmeket készítettek, mint a *Mamma Don't Allow* ('A mama nem engedí', Richardson, 1956), az *Every Day Except Christmas* ('Mindennap, kivéve karácsonykor', Anderson, 1957) és *We are the Lambeth Boys* ('Mi vagyunk a lambethi fiúk', Reisz, 1959), mégpedig olyan témákról, mint

nőknek, sőt, producereknek a száma, akik Hollywoodban találtak új lakóhelyet maguknak, miközben Németország továbbra is otthont ad alternatív filmrendezőknél, köztük amerikaiaknak.

A nyolcvanas évek közepére a német filmművészet ismét „kisebb nemzeti filmművészetté” vált, s minden addiginál inkább a hollywoodi dominancia ellenében kellett meghatározni magát: utóbbi német piaci részesedése 1993-ban elérte a 82,9 százalékot. Ugyanabban az évben a német filmtermelés 10 százalékra csökkent (Franciaországhoz képest, ahol a hazai termelés még mindig 35 százalék volt). Továbbra is sok nagyszerű film foglalkozik „német témákkal”, illetve tudatosan provokálja a hagyományos filmkészítési kódokat, ám erős hazai filmipar, illetve filmkultúra híján hatásukat gyakran csak késő esti tévéadásokban vagy művészfilmes hálózatban tudják kifejteni. Az 1989-es német újraegyesítésnek, úgy tűnik, vajmi kevés befolyása volt a filmgyártásra; a DEFA-stúdiókat egy francia vállalat vette meg. Jó néhány könnyed vígjáték és nehéz melodráma készült a fal lebontása után, de igazán jelentős film nem született az „új Németország” megalakulásának sokjelentésű eseménye nyomán.

Míg a hatvanas-hetvenes évek Németországról szóló filmjei a nemzeti identitást keresték, a nyolcvanas évtizedben készült alkotások a Németország belüli multikulturális élményeket kezdték hangsúlyozni. E tradíciót Fassbindernek a vendégmunkásokról szóló úttörő filmjei indították el: *A digó* (1969) és *A félelem megeshi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1973), az utóbbi időben pedig számos film tett témájává olyan felszínes ellentétpárokat mint belső és külső, hazai és külföldi, domináns és marginális. Jeanine Meerapfel *Die Kümmeltürkin geht* (szójáték a Kümmeltürke szóra: bumfordi, faszent, de itt igazi török nőről van szó, 1984), Hark Bohm *Yasemin* (1987) és Doris Dörrie *Boldog születésnapot, török!* (Happy Birthday, Türke!, 1991) című játékfilmje különböző, ám minden esetben kellemetlen perspektívából szembeállítja önmagukkal a németeket saját hazájuk kapcsán. Különösen a külföldi származású rendezők (Sohrab Shahid Saless *Idegenben – In der Fremde*, 1975 és Tefvik Baser *Abschied vom falschen*

*Paradies – 'Búcsú a hamis Paradicsomtól'*, 1988) ábrázolják Németországot olyan multikulturális társadalomnak, amelyben az etnikai kisebbségeknek megvannak a maguk konfliktusai, például a nőkkel való patriarchális bánásmód egy Berlinben élő török családon belül, amelyet Baser kritikus szemmel vizsgál filmjében (*40 Quadratmeter Deutschland – '40 m<sup>2</sup> Németország'*, 1986).

A kilencvenes évek kortársi német filmművészete nem haldoklik. Aminek híján van, az egy központ, melynek olyan mágneses vonzereje és hatása lenne, mint amilyen Fassbindernek volt; a szolidaritás érzése szintén hiányzik belőle, a közös cél, és az azonosságtudat, mely a *Deutschland im Herbst*-ben még magától értetődő volt. Amivel viszont a német filmművészet büszkélkedhet, az a politikai nézetek, stílusok és esztétikai felfogások meglepő sokfélesége, kezdve a revizionista *Hazán* és a háborús filmekben egészen a harmincéves Christoph Schlingensief erőszakos és agresszív németellenes satíráiig az újraegyesítést illetően a *Das deutsche Kettensägenmassaker* ('A német láncfűrészkeszélés', 1990) és a *Terror 2000: Intensivstation Deutschland* ('Terror 2000: Németország intenzív osztály', 1992) című filmjeiben; az erősen intellektuális politikai esszéfilmtől (Harun Farocki *Videogramme einer Revolution – 'Egy forradalom videogramma'*, 1993) a szerény igényű komédiáig (*Tudunk mink ám másképpen is – Wir können auch anders*, 1993); Berlin élénk underground filmkultúrájától az etnografikus filmművészetig, mely a másság ígézetében él (Schroeter, Ottinger, Herzog). Ahogy fakul a náci időszak emléke, mely az 1960 és 1980 között keletkezett filmek nagy részét meghatározta még, egy új filmművészet van születőben, és ez többre értékeli a különbözőséget az azonosságnál.

#### Irodalom

- Corrigan, Timothy: *New German Film: The Displaced Image*, 1983.  
 Elsaesser, Thomas: *New German Cinema: A History*, 1989.  
 Kaes, Anton: *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, 1989.  
 Knight, Julia: *Women and the New German Cinema*, 1992.  
 Rentschler, Eric (ed.): *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, 1988.

## NDK: a DEFA története

HANS-MICHAEL BOCK

Németország háború utáni megosztása azzal kezdődött, hogy 1945-ben négy megszállási övezetet hoztak létre – az amerikai, brit és francia volt nyugaton, a szovjet pedig keleten, majd azzal öltött hivatalos formát 1949-ben, hogy a három nyugati ellenőrzés alatti övezetet a Né-

met Szövetségi Köztársaságba (NSZK) tömörítették, a szovjetet pedig a Német Demokratikus Köztársasággá (NDK) alakították át.

A DEFA (Deutsche Film AG), amely úgy hangzik, mint egy kapitalista gyártócég neve és Németország

mára visszazerezni azt az állandó stílust, mely korai munkájára volt jellemző.

A POSZTKOMMUNISTA RENDSZER

1989 politikai változásait követően Lengyelország, Magyarország, a Cseh és a Szlovák Köztársaság, valamint a gyorsan széthulló Jugoszlávia országai új fázisba érkeztek. A politikai cenzúra megszűnt, de a piacgazdaságra való áttérés a filmkészítés állami támogatottságának lényeges csökkentéséhez vezetett, különösen a Cseh Köztársaságban és Magyarországon, és erős esést jelentett a hazai filmgyártásban. Jugoszlávia volt államaiban (Szlovénia kivételével) a filmgyártás a polgárháborúnak köszönhetően sebesen elindult lefelé a lejtőn.

Viszonylag a legjobb állapotban a lengyel mozi van, melyet még mindig részben támogat az állam. 1992-ben több mint harminc játékfilm készült, és ezt a szintet 1993-ban is tartották. Magyarországon, valamint a Cseh és a Szlovák Köztársaságban azonban az állami támogatás csökkentése rengeteg létesítményt hagyott kihasználatlanul maga után, és az összeomlástól csak az mentette meg őket, hogy a stúdiókat és szolgáltatásaikat nyugati televíziós vállalatoknak adták bérbe. Minden posztkommunista ország mozija egyre inkább a koprodukciós munkától függ, hogy életben maradjon. A nyugati és a keleti országokkal folytatott együttműködés nem volt szokatlan jelenség a múltban, azonban mellette mindig maradt hely egy mag számára, mely valójában nemzeti maradt. A koprodukció szükségletté vált, és ebben az értelemben előnyös és hátrányos is egyben. A filmgyártás nemzetközivé válása megváltoztatja a filmek jellegét, és fenyegeti kulturális identitásukat egy olyan világban, ahol a mozi kommersz szórakoztatási műfajai uralkodnak.

Azonban Közép- és Kelet-Európa vezető rendezői továbbra is készítenek kiemelkedő művészi tartalmú filmeket nemzeti alapon vagy nemzetközi együttműködés eredményeként. Itt megemlíthetjük a Krzysztof Kieslowski rendezésében készült *Veronika kettős élete* (Pudwójne życie Weroniki, 1991), Karanović *Virginia* (1991), Agnieszka Holland *Európa, Európa* (Hitlerjunge Salomon, 1991), Szabó István *Találkozás Vénusszal* (Meeting Venus, 1991), Zanussi *Csendes érintés* (Dotknięcie ręki, 1992) című, valamint Emir Kusturica *Arizonai álmodozók* (Arizona Dream, 1991) című, francia támogatással készült filmjét. Paradox módon a Boszniából emigrált Kusturica pont abban az időben készítette külföldön filmjét, amikor Thierry Ravalet és Alain Ferrari Boszniában forgatták *Un jour dans la mort de Sarajevo* ('Egy nap Sarajevó halálából') című megrázó dokumentumfilmjüket. Meg fogja óvni a jövő a közép- és kelet-európai mozit az effajta paradoxontól? Ismervén a tehetség széles skáláját, mellyel ezen országok rendelkeznek, és a fejlődő erős hagyományokat, valamiféle felvirágzás jósolható. De amint azt Nyugat-Európa kisebb országai már megtanulták, a védelem és támogatás nélküli filmgyártást nehéz fenntartani, ha csak egy kis hazai piac igényeit szolgálják ki, és ki vannak téve a külföldi verseny viharának.

Irodalom

- Goulding, Daniel J. (ed.): *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, 1989.  
 Liehm, Mira-Liehm, Antonin J.: *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*, 1977.  
 Michaek, Bolesaw-Turaj, Frank: *The Modern Cinema of Poland*, 1988.

## Oroszország az enyhülés után

VIDA JOHNSON

SZTÁLIN ÖRÖKSÉGE

Bár a kommunista párt és személyesen Sztálin ellenőrzése felettébb kedvezőtlenül hatott a filmgyártásra az 1930-as évektől az 1950-es évek közepéig, a harmincas esztendőkből a szovjet filmgyártás nagyiparrá fejlődött, hála annak a komoly figyelemnek, amelyet a kormányzat szentelt neki, valamint a nagy stúdiókba pumpált rengeteg pénznek. A film nemcsak a tömegek nevelését szolgáló politikai és ideológia eszköz volt, hanem a tömegszórakoztatás hollywoodi típusú médiuma is. A Szovjetunióban készült legnépszerűbb filmek között olyan, a harmincas években készített klasszikusokat találunk, mint a Vasziljev fivérektől a *Csapajev* (1934) és

Grigorij Alekszandrovtól a *Volga, Volga* (1938). A sztálinizmus utolsó éveiben bekövetkezett „filméhség” idején – a Nyugatról zsákmányolt filmek mellett – ezek szórakoztatták a nézőket, mert az akkoriban készült néhány monumentális, bombasztikus és hihetetlenül unalmas filmpozs erre képtelen volt. Meglepő talán, de a nagy mozirajongó Sztálinnak köszönhető, hogy az oroszok lelkes mozinézők lettek a harmincas években, különösen a nagyvárosokban. A mozi népszerűsége a tömegek körében, az új filmek iránti igény, a hatalmas gyártási kapacitás, a VGİK (Össz-szövetségi Filmművészeti Főiskola) falai között államköltségen képzett sok tehetséges rendező, forgatókönyvíró és operatőr, akik alig vár-



Az olvadás: Grigorij Cshuraj második játékfilmje, a *Ballada a katonáról* (1959) bemutatta, milyen szenvedést és veszteségeket okozott a második világháború az egyszerű oroszoknak

ták, hogy újra dolgozhassanak vagy elkészíthessék első filmjüket – magyarázatul szolgálnak arra, hogy miért született újjá olyan gyorsan a filmművészet Sztálin halála után.

1956-tól a hatvanas évek elejéig a szovjet filmek minden évben tekintélyes nemzetközi díjakat nyertek, ugyanakkor sokszor hatalmas közönségsikert is arattak. Ezzel ellentétben az állami filmgyártásnak, kivált a nagy stúdióknak, így a Moszfilmnek a közelmúltban történt leépítése és a filmgyártásnak a kapitalista fejlődés jegyében megvalósított privatizációja katasztrofális következményekkel járt a hajdani szovjet filmiparra nézve, és sok szempontból többet ártott, mint a sztálini ellenőrzés a „filméhség” korában.

Egyes alkotók és kritikusok (még a liberális gondolkodásúak is) ma újraértékelik a Goszkinónak, a teljes szovjet filmgyártást egykor irányító állami szervezetnek a szerepét. Az egyik oldalt jól ismerjük: az alkotói folya-

matokat fentről irányító, fontoskodó hivatalnokokat, a művészek erőszakos elnyomását, az anyagiak irracionális elosztását, a helyi cenzúrát és az eredeti gondolkodás megbüntetését, a paternalizmust és a bürokráciát. Ám a dolognak egy másik oldala is volt: létrehoztak egy többnemzetiségű filmes nagyipart, amely a világ első öt ilyen vállalkozása közé tartozott, a művek és az alkotók bőkezű támogatása lehetővé tette, hogy a művészek kísérletezzenek és értékes filmeket készítsenek, segítették a szovjet köztársaságok (például Grúzia, Lettország) és a szocialista országok (Lengyelország, Magyarország, Csehszlovákia) fiatal filmeseinek képzését, kreatív szakembereket neveltek, megkímélték a művészeket az anyagi gondoktól, összehangolták az iparág különböző ágazatait. A sztálinizmus idején a Goszkinónak főként az előbbi arcát ismerhették meg a szovjet filmek, ám a Sztálin halálát követő olvadás idején inkább a másik, a pozitív oldalát tapasztalhatták meg.

AZ ENYHÜLÉS

Az olvadás elnevezés Ilja Ehrenburg egyik 1954-es művéből származik, de egyformán igaz az összes művészeti ágra. Az írók az „igazságot” és az „őszinteséget” kezdték követelni a művésztől, valamint nagyobb figyelmet az egyes ember iránt. Nem vetették el a szocialista realizmust, csak szelidebb, egyénitettebb, emberszabásúbb arcot adtak neki. A művészeknek és a nézőknek egyaránt elégük volt az olyan filmművészetből és irodalomból, amely tipizált hősöket helyezett leegyszerűsített, monumentális eposzok középpontjába, miközben átírta a történelmet. Miután Hruscsov a kommunista párt 1956-ban tartott XX. kongresszusán elítélte a sztálini személyi kultuszt, a politikai és a kulturális élet minden területén teljes erővel beindult az olvadás. Az olvadás első két filmjét 1956-ban mutatták be, és az ezt követő évtizedben (1957–1967) a filmkritikusok megítélése szerint a „hatvanas évek liberális nemzedéke” (*sesztyjgyeszjatnyiki*) játszotta a vezető szerepet a filmművészetben.

A „hatvanasok” jelölés új filmstílust és tematikát jelentett, nem az alkotók életkorára vonatkozott. A csoportnak egyaránt tagjai voltak befutott rendezők, akik a húszas–harmincas években kezdték a filmezést, mint Mihail Kalatozov és Mihail Romm, háborús veteránok, akiknek bemutatkozását késleltette a háború meg a „filméhség” időszaka, mint Grigorij Csuhráj, továbbá számos tehetséges fiatal, akik az ötvenes évek végén vagy a hatvanas évek elején végeztek a VGIK-en, és akiknek bemutatkozása rögtön nagy feltűnést keltett, mint Andrej Tarkovszkijé vagy Andrej Mihalkov-Koncsalovszkijé. Minthogy ezeknek a rendezőknek a terveit a sztálinista rendszeren változtatni kívánó hatóságok gyorsan jóváhagyták, az elkészült művek száma szédítő iramban növekedett: amíg az ötvenes évek elején évente tíz sem készült, 1954-ben már negyven, az évtized végén már száz játékfilm került a mozikba évente.

A szovjet filmipar 1971–1980 között már évi 140–150 játékfilmet forgatott, elsősorban az Orosz Köztársaságban, főként a moszkvai és leningrádi stúdiókban. A hatvanas években aztán ismét megnyíltak a regionális stúdiók, újjáéledtek a Sztálin idején elfojtott nemzeti filmes hagyományok. Különösen érezhető volt ez Litvániában, a nagy tehetségű Vitautasz Zsalakjavicsusz (Vitautas Zalakiavicius) munkásságában, valamint Ukrajnában, ahol a dovszenkói hagyományokat Szergej Paradzsanov és az operatőrből rendezővé előlépett Jurij Iljenko, a gyönyörűséges *Fekete tollú fehér madár* (Belaja ptyica sz esornoj otmetynoj, 1971) alkotója folytatták.

Az olvadásról szóló nyugati írásokban többnyire a „komoly” filmekről esik szó, mert ezek váltották ki a nagyobb nemzetközi figyelmet, 1956 egyik nagy sikere mégis a *Karneváli éjszaka* (Karnavalnaja nocs) című vígjáték volt, az utóbbi negyven év legtermékenyebb és legsikeresebb vígjátékrendezőjének, Eldar Rjazanovnak

a bemutatkozása. A háború után eltűntek a vígjátékok, és az ötvenes évek közepén már akkora volt rájuk az igény, hogy pártvezetők is követelték a műfaj megújítását. A *Karneváli éjszakában* lelkes komszomolista fiatalok vidám szilveszteri mulatságot szeretnének rendezni a kultúrházban, ám szembetalálják magukat egy középkorú, pocakos, öntelt bürokratával, aki feletteseinek megrovásától tartva úgy akarja az eseményt komollyá, nevelő hatásúvá és felemelővé tenni, hogy rettenetesen oda nem illő pártjelszavakkal tűzdeli meg az estet. A némafilmkorszak híres komikusa, Igor Iljinszkij megismételte az Alekszandrov 1938-as, ám örökre népszerű *Volga, Volga* című zenés komédiájában nyújtott „utálatos bürokrata” alakítását. A *Karneváli éjszaka* évtizedeken át sikeres maradt.

A vígjátékok a rendezők és a közönség számára egyaránt lehetővé tették, hogy gúnyt űzzenek a rendkívül bürokratikus kommunista rendszerből, még ha a *glasznoszty* beköszöntéig annak alapjait nem vonták is kétségbe. Ezek a komédiák nemcsak rendkívül szórakoztatóak és gyógyító hatásúak voltak, hanem tükrözték a szovjet élet abszurditásait, a változó társadalmi és politikai hangsúlyokat is. A *Karneváli éjszaka* után Rjazanov sorra rendezte a sikerfilmeket, amelyeket a kritika, a közönség és a művelt elit egyaránt ünnepe, s amelyek az utóbbi negyven évben a legtöbb nézőt vonzották: *Autót loptam* (Beregisz avtomobila, 1965), *Munkahelyi románc* (Szluzsebnij romansz, 1977), *Kétszemélyes pályaudvar* (Vokzal dlja dvojih, 1983), *Elfelejtett dallam fuvalára* (Zabitaja melogyija dlja flejtü, 1987), *Nyebesza obetovannije* (Ígéretes mennyországok, 1992).

Rjazanov nem a korszak egyetlen sikeres vígjátékrendezője. Leonyid Gajdaj (aki a nyugati mozinézők körében teljesen ismeretlen) számos könnyed, néha meglehetősen olcsó vígjátékot készített, amelyeken a közönség igen jól szórakozott a hatvanas és hetvenes években. A *Briliáns kéz* (Brilliantovaja ruka, 1968) főszerepét például Lev Nyikulin, a híres bohóc játszotta. Túlhajszolt közgazdászt alakított, akit felesége nyugalmasnak ígérkező utazásra küld, ám hősünk gyémántrablásba keveredik, amikor összetévesztik valakivel, és a briliánsokat a törött kezén lévő gipszben rejtik el. A rendőrség aztán csaléteknek használja, és kacagtatóan mulatságos hajszá kezdődik, amely gúnyt űz az egyszerű oroszokból és a bürokratákból is.

Azok az alkotások hozták vissza a szovjet filmet a rivaldafénybe (mindenekelőtt a cannes-i filmfesztivál színpadára), amelyek újraértékelték a szovjet történelmet, méghozzá úgy, hogy az emberi lényekre összpontosítottak, és megkérdőjelezték a monolitikus kommunista rendszer erényeit. A hidegháború évtizede után a Szovjetunióból érkező filmek őszinte és érzelmes líraisága megdöbbentette a Nyugatot. Az első olyan film, amelyet otthon és külföldön egyaránt elismertek,

Grigorij Csuhráj bemutatkozása, *A negyvenegyedik* (Szorok pervij), egy némafilm – J. Protazanov 1927-es művének – 1956-os újrafeldolgozása volt. A polgárháború idején játszódó történet két hajótörött hősnének, a vörös komisszárnőnek és fehér foglyának szerelme tragikusan végződik: a komisszárnő teljesíti kötelességét, és megöli negyvenegyedik ellenségét. A film a jellemek összetettségére összpontosít, nem a szerelem kontra kötelesség elkerülhetetlen konfliktusára. A neves film- és kultúrtörténész, Lev Annyinszkij (1991), aki nagy terjedelemben írt az enyhülésről, úgy jellemzi ezt a filmet, mint „az emberi test ünneplése... a szerelem himnusza”, amelyben a „lelkiség” témája párhuzamosan fut a forradalmi témával.

1956-ban még két olyan film készült, amely utat nyitott az új irányzatoknak a szovjet filmművészetben: Alekszandr Alov és Vlagyimir Naumov *Pavel Korcsaginja*, Nyikolaj Osztrovszkij kanonizált kommunista regényének, *Az acélt megedziknek* (Kak zakaljalasz sztal) romantikus feldolgozása, valamint Marlen Hucijev és Feliks Mironer bemutatkozása, a *Tavasza a kisvárosban* (Veszna na Zarecsnoj ulice), az első Hucijev számos, a fiatal felnőttek életével és a szerelemmel foglalkozó alkotása közül. Ez a történet egy fiatal, naiv tanárnőről és felnőtt tanítványáról szól, aki ellenáll minden megszelídítési és megnevelési kísérletnek. A film egyik újítása a nyitva hagyott befejezés, amely csak halványan utal arra, hogy ebből a kapcsolatból szerelem is lehet. A film az érzelmek valóságos világát viszi a vászonra, ugyanakkor nagyon is a földhöz köti hőseit a különleges, főként szovjet kisvárosi környezet fizikai részleteinek aprólékos bemutatásával. Ez a film két irányzatot indított el: egyrészt a szentimentális ifjúsági filmeket, de ami lényegesebb, azokat a filmeket is, amelyek lélektani állapotok és a lélek költészetének bemutatására törekedtek.

Hucijev legjobb és legtöbb vitát kiváltott filmje az *Iljics negyede* (Zasztava Iljicsa), amelyet meg- és átvágva, átkelesztelve *Mi, húszévesek* (Mnye dvadcaty let, 1962–1965) címmel mutattak be végül, lényegesen bonyolultabb történet három fiatal barátról, akik az újjáéledt fővárosban, Moszkvában próbálják kiismerni magukat. Ebben a filmben a város legalább annyira sztár és legalább olyan ígéretes, mint a fiatalok. Talán éppen az volt az enyhülés időszakának rövidségére utaló első jel, hogy ezt a filmet támadták, a stúdió cenzúrázta és megcsonkította.

Az olvadás időszakában két alaptéma uralkodott és fedte át egymást: a fiatalok felnőtté válása és a háború átértékelése, amikor is nem a dicsőség, hanem az emberi veszteségek kerültek a figyelem középpontjába. A *Mi, húszévesek* érzékenyen dolgozza fel ezeket a témákat, amelyeket az ötvenes évek vége felé vetett fel három, nemzetközi sikereket aratott remekmű: Kalatozovtól a *Szállnak a darvak* (1957), Csuhráj második játékfilmje, a *Ballada a katonáról* (1959) és Szergej Bondarcuk rendezői

bemutatkozása, a Mihail Solohov kisregényéből készült *Emberi sors* (Szugyba cseloveka, 1959).

Ezek a filmek ama katartikus élményben részesítették nézőiket, hogy osztozhattak abban a fájdalomban, veszteségben és szenvedésben, amely minden egyes családot érintett a Szovjetunióban. Miközben elutasítják a Sztálin uralmának utolsó éveiben készített háborús eposzok mesterkelt hősiességét, az olyan, nagy érzelmi töltésű háborús filmekhez nyúlnak vissza, amilyen például a *Szívárvány* (Raduga, 1944). De amíg az akkori, fehér álcázó öltözéket viselő szovjet katonák a németek ellen jelképesen őseredeti, hófehér tájban harcoltak és győztek, az enyhülés korszakának háborús filmjeiben a katonák a szó szoros értelmében nyakig a sárban vonszolják magukat a csata színhelyére. Az ezekben a filmekben domináló kopár, kiégett, saras táj a háború újfajta, deheroizált megközelítését hirdeti. A „népet” egyesítő közös harc és győzelem helyett az egyes emberek és az emberi kapcsolatok által elviselt háborús áldozatok kerülnek a fókuszba.

Az 1957-ben Cannes-ban Arany Pálmát nyert *Szállnak a darvak* hőseit, Boriszt eltalálja egy láthatatlan golyó, amikor éppen egy mocsaras vidéken gázol át. A vásznon megelevenedő utolsó gondolataiban maga elé képzeli immár soha meg nem valósuló esküvőjét otthon hagyott szerelmesével. A „háborús” film innen kezdve átváltozik Vera szenvedéseinek történetévé. Látjuk, hogyan válik okos, életvidám, ártatlan lányból érzelmileg halott „bukott” nővé, akit végül az vált meg, hogy háborús sebesülteken segít, osztozik fájdalmukban és gyászukban, s megment egy szintén Borisz nevű kisfiút a biztos haláltól.

Bár a cselekmény szintiszta melodráma, a szereplők szokatlan megválasztása, Alekszej Batalov és Tatjana Szamojlova kiváló játéka (Borisz és Vera szerepében), valamint a friss látásmódú fényképezés ezt a filmet az ötvenes évek legelismertebb szovjet filmjévé tette. Nemzetközi hírnév tekintetében csupán Andrej Tarkovszkij *Iván gyermekkorára* (Ivanovo gyetsztvo, 1962) című első játékfilmje múlta felül, amely folytatta a fiatalok a háborúban témát, de drámaian új módon.

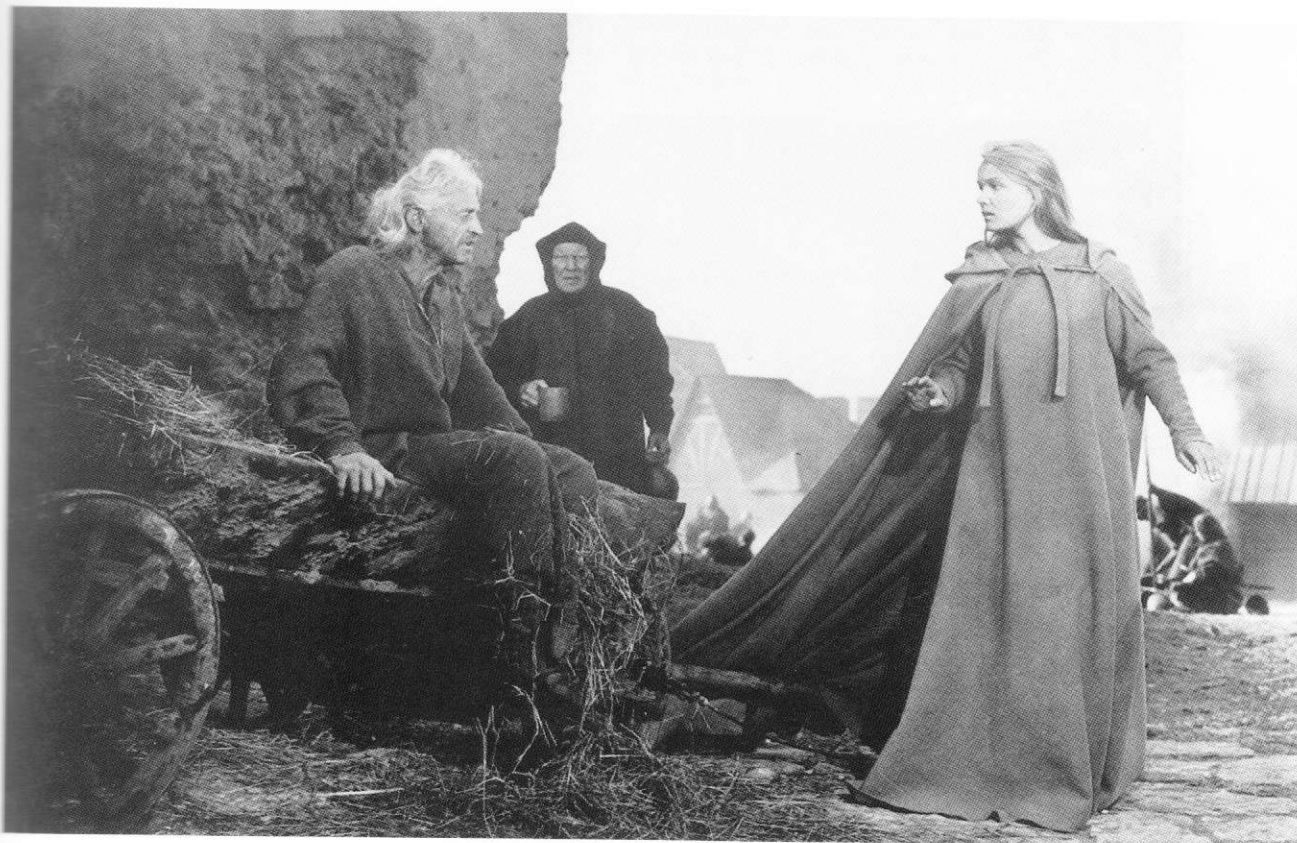
Tarkovszkij szikár, objektív, realista háborús történetet mond el egy ifjú felderítő kalandjairól és haláláról, és ezt átszővi a fiú álmaival a boldog, de oly távolinak tűnő gyermekkoráról meg az anyjáról és a húgáról, akiket elveszített a háborúban. Ahogyan a korszak többi, revizionista háborús filmjeiben, itt is figyelemre méltóan kevés az akció, a harcokra csak távoli zajok utalnak meg a látomásos, kiégett táj, amely inkább a lelki, mint a fizikai valóságot sugallja. Ami az *Iván gyermekkorát* mégis különlegessé teszi, az Tarkovszkij vizuális és hangvilága, a stilizált, gyakran expresszionista kameramunka és hangmelyek egyetlen célja, hogy megmutassa az éles ellenét Iván két világa között: az árnyéktalan álomvilág nap-

nyes, tiszta, tele van a természet élő szépségének képeivel és hangjaival, míg Iván valódi világa mocskos, sötét, csupa árnyék, maga a meggyötört táj is néma és torz. Iván gyermekember, akinek normális gyermekkorát elpusztította a háború, lelkét megrontotta a vágy, hogy bosszút álljon meggyilkolt családjáért. Tarkovszkij eredeti stílusban és előadásmóddal ábrázolja ifjú hősét, de általánosságban elmondható, hogy különösen diplomavagy első filmként igen népszerűek voltak a gyermekek elményeiről szóló alkotások. (Annyinszkij a „pedománia” szóval érzékelteti a korszakot.) Részben Albert Lamorisse *A piros léggömb* (Le ballon rouge, 1956) című filmjének hatására a rendezők az élettapasztalattal, politikával, ideológiával nem terhelt gyermek friss látószögét kezelték. Így született Marlen Hucijev *Dva Fjodora* ('A két Fjodor', 1959) és Georgij Danyelija és Igor Talankin *Meszszí utca – Szerjozsa* (Szerjozsa, 1962) című filmje, valamint a műfaj talán legjobb alkotása, a Mihail Kalik rendezte *Elementem a Nap után* (Cselovek igyot za szolncem, 1962): egy fiú lírai, meszerű utazása a városon át, ahol mindenféle jó és rossz dolgokkal találkozik.

Az 1962 márciusában a filmművészek szövetségében, igen sok résztvevő jelenlétében tartott „A film nyelve” témában rendezett konferencián Tarkovszkij tanára, Mihail Romm rendező az új, igazán modern filmnyelv példájának nevezte az *Iván gyermekkorát*. Amikor augusztusban a film elnyerte Velencében az Arany Oroszlánt, a hirtelen jött nemzetközi elismerés Nyugaton a szovjet filmművészet vezető személyiségévé tette Tarkovszkijt (Szergej Paradzsanovval együtt), de már sejthető volt, hogy a jövőben otthon emiatt meggyűlik a baja a filmes bürokráciával és a cenzorokkal.

Miközben Kalatozov, Kalik és Tarkovszkij – többek között – stilisztikai szempontból talán megkérdőjelezték a realizmus szocialista realista formáját, más rendezők, fiatalabbak és idősebbek egyaránt újfajta realizmusra törekedtek egy visszafogottabb, leegyszerűsítőbb stílus segítségével. Az enyhülés idején ismét többféle filmstílus létezhetett egyszerre, az *Iván gyermekkorának* költői líraisága megfert például Julij Rajzman *Háttha mégis szerelem* (A jeszli eto ljubov, 1962) című filmjének elbeszélő prózaiságával.

Grigorij Kozincev *Lear királyához* (1971) Borisz Paszternak Shakespeare-fordítása szolgált alapul



## Andrej Tarkovszkij

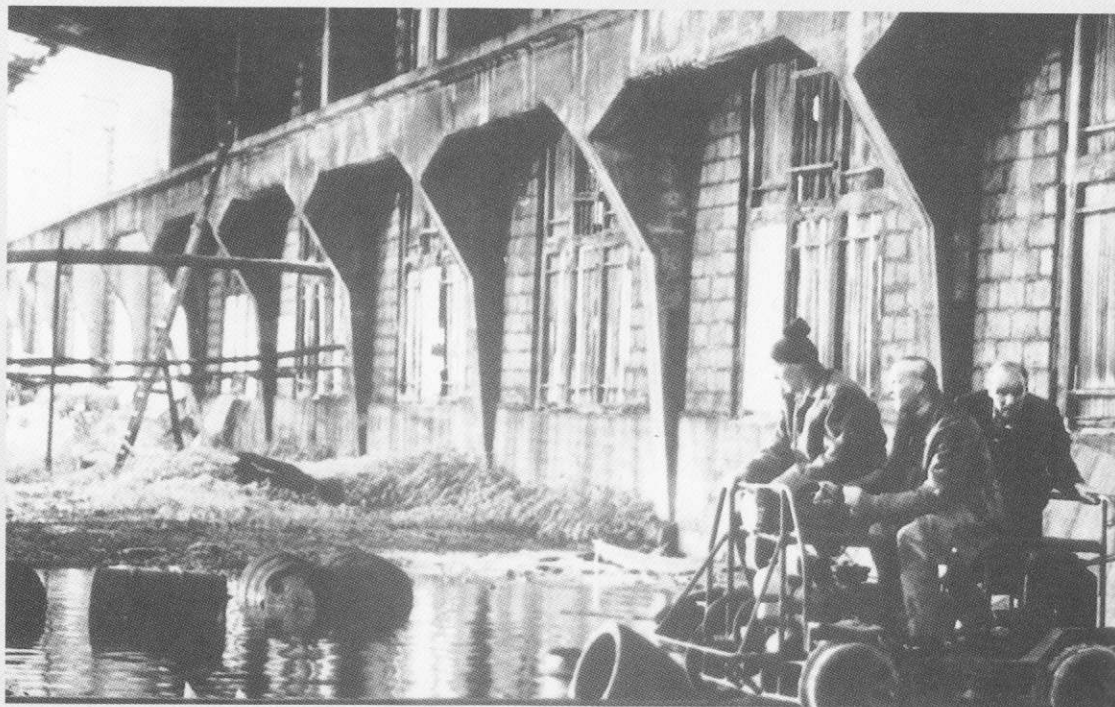
(1932–1986)

Oroszországban, egy Zavrazse nevű kis faluban született. Filmjeiben gyakran hangzanak el idézetek édesapjának, a költő Arszenyij Tarkovszkijnek a verseiből, aki elhagyta Andrej anyját, amikor a kisfiú négyéves volt. Az erősen életrajzi ihletésű *Tükör* (1975) felidézti ezt a gyerekkori traumát: s a távol lévő apa, valamint a szoros kapcsolat a szeretett anyával, akire a fiú neheztel is, Tarkovszkij korai filmjeinek központi témái.

Már első játékfilmjével nemzetközi elismerést vívott ki. Az *Iván gyermekkor* (1962), egy ifjú háborús felderítő története, elnyerte az Arany Oroszlánt a velencei filmfesztiválon. Bár az *Andrej Rubljovot*, amelynek vázlatos alapját a híres középkori ikonfestő élete szolgáltatta, 1966-ban forgatta, a Szovjetunióban csak 1971-ben mutatták be, mert a film a művész és a politikai hatalmi rendszer konfliktusát ábrázolja. Annak ellenére, hogy a Tarkovszkij és a kulturális bürokrácia közti feszültség egyre fokozódott, a rendezőt hagyták dolgozni. Így Stanisław Lem science-fiction regényéből elkészült a *Solaris* (1972), aztán a *Tükör*, majd Borisz és Arkagyij Sztrugackij kisregénye alapján a határozottan antiutópista *Stalker* (1979). Ebben az időszakban a hatóságokkal való összeütközéseit nem annyira Tarkovszkij politikai mérészsége okozta – sosem volt hajlandó magára venni a „másként gondolkodó” címkét –, inkább a filmek erőteljesen személyes természete, intellektuális „nehézségük” és az, hogy a legkisebb mértékben sem vettek tudomást

a szocialista realizmus még mindig létező tematikai és stilisztikai kánonjáról. A rendező visszaautasított minden olyan kompromisszumot, amely szerinte ártott volna munkája művészi integritásának. Ez egyszerre ártott és ellenállást váltott ki, ugyanakkor elnyerte még ellenségeinek neheztelő tiszteletét is (amelyet egyre növekvő nemzetközi hírneve is alátámasztott).

Miután engedélyezték, hogy szovjet–olasz koprodukcióban elkészítse Olaszországban a *Nosztalgiát* (1983), 1984 júliusában Tarkovszkij bejelentette, hogy külföldön kíván élni. Elhatározását a szovjet hatóságok zaklatásával és legdédelgetettebb filmterveinek megghiúsításával indokolta. Nem sokkal azután, hogy Svédországban leforgatta *Áldozathozatal* (1986) című filmjét, megállapították, hogy tüdőrákja van. 1986 decemberében halt meg Párizsban. Filmjeire olyan erkölcsi tartás jellemző, amelyhez hasonlót csak a rendező két kedvenc filmalkotójának, Robert Bressonnak és Ingmar Bergmannak a műveiben tapasztalhatunk. Amint *'Faraova az időben'* című könyvéből kiderül, arra törekedett, hogy a film ne a szórakoztatás, hanem az erkölcsi és spirituális vizsgálódás művészete legyen, és kész volt szélsőséges követelményeket támasztani ennek elérése érdekében mind önmagával, mind közönségével szemben. Hiába költözött Oroszországból Nyugatra, filmjei összetartoznak, témájuk és stílusuk fejlődése túllép a különböző politikai rendszereken. Olyan, Tarkovszkij szemében örök témákkal foglalkoznak, mint a hit, a szeretet, a felelősség, a hűség és a személyes meg a művészi integritás. Kivált az utolsó három filmjében ezeken túl egyre élesebben tá-





madja mind a „Kelet”, mind a „Nyugat” lelketlen materializmusát, hogy minden emberi problémát a technika segítségével próbálnak megoldani, és ennek a természeti környezet elembertelenedése és elpusztítása a következménye. Ezeket a témákat komplex képi világ és igényes elbeszélő szerkezet közvetíti, amely lényegében változatlan maradt, mégis állandóan fejlődött Tarkovszkij pályafutása során. Mindig azt hangoztatta, hogy a nézőknek „át kell élniük” a filmjeit, mielőtt megpróbálnák „megérteni” őket, és elutasította az olyan kritikát, amely valamiféle szimbólumrendszer keretében próbálta magyarázni a műveit. A már az *Iván gyermekkorában* szerényebb keretek között alkalmazott sajátos közlésmód lehetetlenné teszi az elemzés hagyományos módszereit, mélyről jövő személyes reakciót vált ki, s a „megértés” sem más, mint bizonyos fajta reagálás hangokra és képekre, a ritmusra, a mozgásra, a tér és az idő kezelésére. Nem a párbeszéd és a jellemelemzés meg a jellemek konfliktusának hagyományos értelmezése közvetíti tehát a mondandót. Amikor az utolsó három filmjében egyre többször használt hosszú – néha hat percnél is hosszabb – snitteket, arra törekedett, hogy a szereplő és a néző élményvilágát mintegy egybeolvassa, és a nézőt „megszabadítsa” attól az előre meghatározott és manipulált hatásmechanizmustól, amelyet az Eisensteint követő rendezők montázstechnikája gyakorolt a közönségre.

Tarkovszkij filmjeinek legjellemzőbb eleme mégis egy olyan filmbeli világ megteremtése, amely az álom erejével, titokzatosságával, ellentmondásosságával és lényegi valóságával hat. Az *Iván gyermekkorában* – a nagyon eleven és megindító – álmok világosan elválnak a hétköznapi élettől. A *Solarisban* és a *Tükörben* egyes jeleneteknek már olyan hallucináció jellege van, amely közvetlenül a néző tudatalattijához szól, és a *Stalker*, a *Nosztalgia*, de különösen az *Áldozathozatal* esetében ez az aspektus annyira áthatja az egész film szerkezetét, hogy az egyféle értelmezés lehetetlenné válik, még azt sem tudjuk egészen pontosan meghatározni, hogy mi „történik”. Így sikerül Tarkovszkijnek túllépnie a józan, tudományos elemzésen, amelyben annyira nem bízott, így képes szólni a fogékony nézőhöz közvetlenül, olyan képek segítségével, amelyek szépségét és sugalmazó erejét nemigen múlta felül egyetlen más filmalkotó sem.

GRAHAM PETRIE

#### FONTOSABB FILMEK

Az én nagy barátom (Katok i szkriпка, 1960); Iván gyermekora (Ivanovo gyetsztvo, 1962); Andrej Rubljov (1966, bemutatták 1971-ben); Solaris (Szolarisz, 1972); Tükör (Zerkalo, 1975); Stalker (Stalker, 1979); Nosztalgia (Nostalghia, 1983); Áldozathozatal (Offret, 1986).

#### ISODALOM

Johnson, Vida T.-Petrie, Graham: *Tarkovsky: A Visual Eogue*, 1994.  
Le Fanu, Mark: *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, 1987.  
Tarkovsky, Andrei: *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, 1986.  
id.: *Time within Time: The Dairies 1970–1986*, 1991.  
Turovskaya, Maya: *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, 1989.

Balra: Antiutópia és politikai allegória: Tarkovszkij *Stalker* című filmje (1979)

Rajzman mai Rómeó és Júlia-története egy iskolai szerelemről szól, amelyet tönkretesz a pletyka meg a szülők és tanárok gyanakvó közbeavatkozása, akik képtelenek hinn az ártatlan szerelem létezésében. Rajzman a változó társadalmi erkölcsök éles szemű megfigyelőjeként filmjét a mindennapok fizikai realitásába ágyazta, és rámutatott, hogy az új időkben ideje lenne másként bánni a fiatalokkal. Rajzman a húszas évektől a nyolcvanas évek végéig, nyolcvanegynéhány évesen is készített filmeket – végigdolgozta szinte a szovjet film egész történetét –, ám külföldön nemigen ismerték el, talán azért, mert sértetlenül vészelt át minden politikai fordulatot, és a nyugati kritikusok arra gyanakodhattak, hogy akiknek Sztálin idejében is engedték, hogy filmeket készítsen, az minden bizonnyal kompromittálta magát. Rajzman filmjei sok olyasmit mutatnak fel, ami általános az emberi természetben, mindig emlékezetes és valódi embereket ábrázolnak, talán ez magyarázza, hogy képes volt mindig talpon maradni.

Az enyhülés időszakát az egyedi stílusok változatosága és a különböző nemzedékekhez tartozó, de egytől egyig alkotó rendezők sokasága jellemezte. A filmalkotóknak jól ment, sokan ekkor készítették pályafutásuk legjobb műveit. Az idősebb nemzedékből – Rajzman és Kalatozov mellett – a legmeglepőbb újrakezdés Mihail Romm volt, akít a *Lenin októbere* (Lenyin v oktyabre, 1937) és hasonló munkái miatt – kivált külföldön – meg lehetőségen konzervatív rendezőnek tartottak. Ez a rendkívül művelt ember, az új nemzedék (Andrej Tarkovszkij, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij, Vaszilij Suksin és mások) nagy tiszteletben álló tanára akkora változáson ment át, hogy 1962 legmegdöbbentőbb filmjét ő készítette. Az *Egy év kilenc napja* (Gyevity dnejei od novo goda) című rendezésében aktuális kérdéseket és problémákat vet fel, a hatvanas évek hangulatát két főhőse – két, ugyanazon asszonyért vetélkedő tudós, akiknek egyike halálra van ítélve, mert az emberiség javáért halálos sugárzásnak tette ki magát – filozofikus beszélgetései és tettei segítségével ragadja meg.

Romm következő filmje egy dokumentarista műre-mek, *A hétköznapi fasizmus* (Obiknovennij fasizm) volt, ebben narrátor hangja kommentálta a német archívumokból előkerült filmrészleteket, amelyek a német katonák hétköznapijait mutatták be a fasizmus idején. Miközben megkísérel választ adni a kérdésre, hogy mi vezetett a fasizmushoz, a film – ki nem mondva ugyan, de – világos párhuzamot von a fasizmus és a sztálinizmus között.

Az enyhülés gyermeke volt az 1959-ben alapított moszkvai nemzetközi fesztivál is, amelyet azért hoztak létre, hogy bemutatassák a világnak a szovjet filmeket, és újjáteremtsék a sztálinizmus idején elsorvadt kapcsolatokat a nyugati filmművészettel. A filmalkotók, filmfőiskolások és különösen az értelmiség számára az enyhülés a Nyugattal való kulturális csere érdekes időszaka volt

az összes művészeti ágban. A rendezők a húszas évek filmalkotói mellett az olasz neorealistákat, a francia új hullámosokat, Bergmant és Kurosawát tekintették példaképüknek az új, igazabb realizmus kutatásában.

Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij két első játékfilmje mérföldkövet jelentett a költői, ugyanakkor merész neorealizmus felé vezető úton. Az *első tanítót* (Pervij ucsityel, 1965) Kirgízia kopár hegyei között forgatta a fiatal és naiv kommunista tanítóról, aki megpróbál felvilágosítani és megmenteni egy helybeli lányt, aki áldozatul esik a könyörtelen patriarchális hagyományoknak. Az *Aszja Kljacsina története, aki szeretett, mégsem ment férjhez* (Isztorija Aszji Kljacsinoj, 1966) a tipikus szovjet közös gazdaság kemény életét dokumentálja (a főszerepen kívül az összes szerepet kolhozparasztok játszották), miközben elmondja egy hátrányos helyzetű fiatal nő, egy leányanya történetét, aki a szerelemért és a függetlenségért felrúgja a hagyományokat. 1967-ben a filmet betiltották, mivel nyíltan beszélt a kommunizmus gazdasági kudarcairól. Az *Aszja...*, valamint Tarkovszkij második filmje, az *Andrej Rubljov* és Alekszandr Aszkoldov klasszikusa, *A komisszár* (Komisszar, 1967) betiltásával 1967-ben véget ért az enyhülés időszaka.

Aszkoldov filmjét annyira károsnak találták, hogy vetítését betiltották, a rendezőt pedig eltiltották hivatásától, és soha többé nem hagyták filmezni – pedig szabaddulása után még a bebörtönzött Paradzsanovot (homoszexualitás és nacionalizmus felújít vádjával ítélték el) sem gátolták a filmezésben. *A komisszárt* nemcsak azért tiltották be, mert kínosan gátlástalan képet festett egy komisszárnőről, aki a forradalom alatt újszülöttjét egy zsidó családnál hagyja, hogy visszamehessen harcolni, hanem azért is, mert a filmben a zsidó család szimpátiikusabb a kommunista hősnőnél. A zsidóság egészen a *glasznosztyig* tabu téma volt a filmművészetben.

Nemcsak a közönséget fosztották meg a betiltásokkal jelentős, új filmekről, de ezek a szakmán belül is kedvetlenül hatottak az új mozgalmakra és kísérletekre. A párt és a szakmai bürokrácia visszaállította hatalmát a művészek felett, a cenzúra egyre szigorodott, és a pangás időszakában – a hatvanas évek vége és a nyolcvanas évek eleje között – több mint száz játékfilmet helyeztek tiltólistára. Az enyhülés idején kialakított, kritikai élő neorealizmus nem maradt fenn, a hetvenes évek-re inkább az úgynevezett „pedagógiai realizmus” volt a jellemző.

#### A PANGÁS ÉVEI

Bár az enyhülés korának filmjei utat törtek mind a stílusbeli, mind a tematikus újításoknak, sok jeles rendező inkább a politikamentes, múltbeli témák biztonságát választotta, ezért elismert klasszikus műveket vittek filmre ekkor és a pangás éveiben. Ezek legjobbjai, mint például Grigorij Kozincev *Don Quijótja* (Don Kihot, 1957),

*Hamletje* (Gamlet, 1964) és *Lear királya* (Korol Lir, 1971) nem pusztán az irodalmi klasszikusok eredeti tolmácsolásával szolgáltak, hanem kritikai tükröt is tartottak a szovjet valóság elé. Az erősödő cenzúra miatt a filmalkotók valósággal kódolt nyelvet használtak, az allegória és a parabola eszközével fejezték ki mindazt, amit nyíltan nem lehetett elmondani. Az orosz nézők remekül megértették ezeket a rejtjeles üzeneteket.

A Csehov-adaptációk különösen termékeny összehasonlításokkal szolgáltak a Brezsnyev-éra unatkozó, hanyatló társadalmára és a századfordulón élt elődeik között. A legjobb adaptációk Mihalkov-Koncsalovszkij *Ványa bácsija* (Gyagya Vanya, 1970) és öccse, Nyikita Mihalkov *Etüdök gépzongorára* (Nyezakoncsennaja pjesza dlja mehanicseskovo pianino, 1977) című munkája voltak. Mindkét rendezőre jellemző a gyönyörű, pompázatos fényképezés, valamint a kitűnő szereplőgárda remek irányítása. Mihalkovnak, aki maga is nagyszerű színész, már volt egy nagy sikert aratott filmje 1976-ban: *A szerelem rabja* (Raba ljubvi) múltba tekintő, néhol igen mulatságos melodráma egy némafilmsztárról, aki a polgárháború alatt politikai öntudatra ébred. Mihalkov-Koncsalovszkij és Mihalkov filmjei technikai szempontból is kiemelkedők egy olyan korszakban, amelyet általában véve a szakmai professzionalizmus fokozódása jellemezett. A hetvenes években a szovjet filmipar a gazdasági sikerekre kacsingatott, és ismét Hollywood legjobbjait tekintette példaképeinek.

A pangás éveiben a rendezők körében egyre népszerűbbek lettek az irodalmi adaptációk. Szergej Bondarcsuk, a nagyszerű színész és sikeres rendező Tolsztoj *Háború és békejének* (Vojna i mir) meglehetősen dagályos változatát vitte filmre (négy részben mutatták be 1965–1967-ben), és a Goszkinó ezt a veszélytelen alkotást nevezte a cannes-i fesztiválra Tarkovszkij *Andrej Rubljovja* helyett. Tévedés lenne azonban az irodalomhoz és a múlthoz való visszatérésben kizárólag politikai kényelmisséget látni. A rendezők azért fordultak el a kortárs városi témáktól, az egyéni idilltől és tragédiától, hogy közös gyökereket keressenek a történelemben, a nemzeti hagyományban és a közös emlékezetben. Ez köti össze a hatvanas évek nagy, egymástól mégis elütő filmpozsajait, az *Andrej Rubljovot* és a *Háború és békét*, melyek közül az előbbit betiltották, az utóbbit hivatalosan elismerték.

Vaszilij Suksin színész, próza- és filmíró fenomenális sikerét az orosz földhöz való visszatérés (amelyet az *Andrej Rubljov* és a korszak úgynevezett falusi prózája harangozott be) magyarázza. Suksin egyszerűen nem vett tudomást a kommunista ideológiáról, elfordult a modern városi élet romlottságától a vidék vitalitása és erkölcsi tisztasága felé, anélkül hogy elkendőzte volna a vidéki lét anyagi és sokszor szellemi szegénységét. Bár dolatlan falusi hősei önhibájukon kívül mulatságosak, elevenek, tisztességesek, rendkívül hitelesek és szeretet-

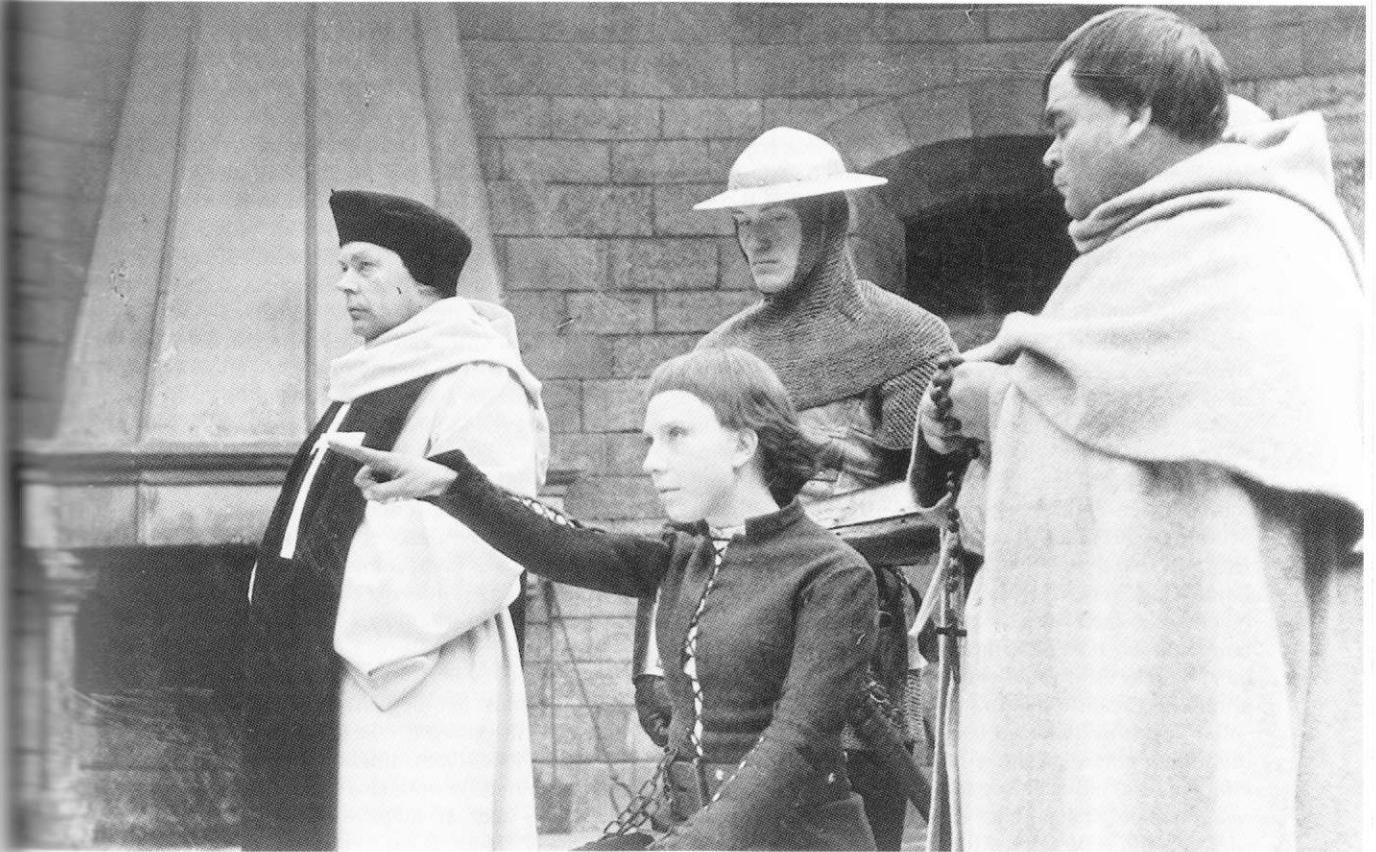
re méltók. A *Vörös kányafa* (Kalina krasznaja, 1974) című remekművében egy szabadult fegyenc életét meséli el (saját magára osztotta a főszerepet), aki visszatér a falujába, hogy új életet kezdjen, ám egykori bandája végez vele. Ezt a kemény hangvételű filmet minden bizonnyal rendkívüli népszerűsége védte meg a betiltástól.

A hetvenes években a Goszkinó egyre jobban odafigyelt a filmek nézettségére és a bevételre, így került túlsúlyba a realista, elbeszélő film meg a könnyebb műfaj, amely szórakoztatva terjesztette az ideológiát. A televízió kemény versenyt jelentett, és néhány nagy siker ellenére a nézőszám az 1960-as évi majdnem ötmilliárdról 1977-ben 4,2 milliárdra csökkent, bár az egy főre jutó mozilátogatások száma még mindig meglehetősen magas volt: 16,4. Ahogyan Hollywoodban, itt is néhány filmre – az éves termés mintegy 15 százalékára – vett jegyet a nézők 80 százaléka. Ami a külföldi alkotásokat illeti, az orosz közönséget még mindig harmadrangú indiai és alig ismert, harmadik világbeli filmekkel szórakoztatták.

Újra divatba jöttek a zsánerfilmek: vígjáték, melodráma, science-fiction, detektívhistoria, musical. A korszak egyik legnagyobb közönségsikere Vlagyimir Motil *Hárem a sivatagban* (Beloje szolnce pusztyni, 1970) című, az olasz spaghettiwesterneket utánzó „westernje” volt. A forradalom egy magányos hőse, aki úgy fest és úgy viselkedik, mint a múlt életnagyságnál nagyobb mesehősei, hazafelé tart Közép-Ázsia sivatagán át, és öröklé egy reneget muszlim vezér háremét. Nemcsak oltalmazni, hanem átnevelni is próbálja őket, hogy a forradalom által felszabadított modern nők életét éljék. Az eredmény megjósolhatóan mulatságos. Minden valószínűség ellenére, sok izgalmas akció közepette a hős elpusztítja a gonosz vezért, majd elindul hazafelé.

A hetvenes években további két hollywoodi stílusú bombasiker született: a Vlagyimir Menysov rendezte *Moszkva nem hisz a könnyeknek* (Moszkva szlezam nye verit, 1979), amely elnyerte a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjat és Andrej Mihalkov-Koncalovszkij *Szibériádija* (Szibiriada, 1979). Mindkettőt 70-80 millióan lát-

Jelenet Gleb Panfilov *Kezdet* (Nacsalo, 1970) című filmjéből. Inna Csurokova a munkásnő szerepében, akinek életét alapvetően megváltoztatja Jeanne d'Arc eljátszása



ták. Bár az értelmiség lenézte a *Moszkva...* szovjet Hamupipőke-meséjét és a forradalom istenítését a *Szibériáda*-ban, mindkét film vonzotta a közönséget a jó színészi teljesítményekkel és az érdekes cselekménnyel. A *Szibériáda* egy gazdag és egy szegény család történetét meséli el a század elejétől, a forradalmon és a polgárháborún át a hatvanas évek új iparosításáig – mindehhez a háttérrel a fenséges, mitikus szibériai táj szolgálhatja. A tűzjelenetek különleges hatásai egyenértékűek Hollywood legjobb teljesítményeivel.

A *Moszkva...* három kisvárosi munkáslány története, akik az ötvenes évek vége felé érkeznek Moszkvába. Az egyszerű és kedves Tonya feleségül megy egy munkáshoz, és gyorsan családot alapít. Ljuda, a „rossz” lány elutasítja a munkát, Moszkvát amolyan lutrinak tekinti, ahol gazdag férjet foghat, de elváltan és magányosan végzi. Ugyanakkor megnyerő a képessége a túlélésre, a barátnői iránti odaadása és rendíthetetlen hite az életben. A fővonal Katya története, aki szép, de komoly is, keményen dolgozik, és sikerre törekszik. Még ifjúkori „tévedése” – egy házasságon kívül született gyerek – sem téríti el attól, hogy a szocialista hősök kítaposott útját kövesse: egyszerű gyári munkásnőből húsz évvel később gyárigazgató lesz. Bár a film jó szocialista realista propagandaként fogható fel, igaz, hogy felveti a szovjet társadalom néhány valós problémáját is, a szereplők szeretetre méltók és hitelesek, kivált Katya, akit Valentyina Aljontova alakít nagyszerűen. Ellentétben a sztálinista filmekkel, ahol a termelési mutatók teljesítése fontosabb a hős magánéleténél, itt a sikeres, de magányos Katya végül megtalálja az igaz szerelmet is a különönc munkásban, akit Alekszej Batalov, a korszak érzékeny vezető férfiszínésze alakít.

Ilyen „életből merített” (*bitovijje*), az aktuális társadalmi kérdéseket feldolgozó filmek – a vígjátéktól a melodramáig – uralták a filmvásznot a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején. A *Moszkva...* mint sok hasonló film, elsősorban a női nézőknek készült, tekintettel a sokféle szerepre, amelyet a szovjet társadalomban a nőknek játszaniuk kell, és a közéleti szerepük meg a magánéletük közti feszültségre. A legjobb rendezőnők, mint Larisza Sepityko (*Szárnyak* – Krilja, 1966), Kira Muratova (*Rövid találkozások* – Korotkije vsztrecci, 1968, *Hosszú búcsúzások* – Dolgije provodi, 1971) és a grúz Lana Gogoberidze (*Néhány interjú magánügyben* – Nyeszkolko intervju po licsnim voproszam, 1979) jóval bonyolultabb hősnőket mutattak be, akiknek az életben a karrier és a család vagy a kötelesség és a szerelem konfliktusa realista módon megoldatlan marad.

Bár kevés nő rendezett játékfilmet, teljesítményük felülmúlta a számukat, mert jobbra becsületes, kemény, vitára ingerlő filmeket forgattak. Muratova *Rövid találkozásait* hamar elfelejtették, a *Hosszú búcsúzások*at pedig rögtön betiltották. Mindkét film bonyolult, általában vé-

ve boldogtalan családi kapcsolatokat mutat be a szovjet társadalomban, ahol a nők hordozzák a nagyobb terhet. Finoman, mégis nyugtalanítóan kérdőjelezzik meg a kommunisták által oly büszkén hirdetett női emancipáció értékeit és eredményeit.

Nemcsak rendezőként járultak hozzá nők a korszak filmművészetéhez. Inna Csurikova, a kortárs orosz film vitathatatlanul legnagyobb színésznője óriási hatást gyakorolt a nők ábrázolására a filmvásznon. Csurikova, akit 1968 óta szinte kizárólag férje, Gleb Panfilov rendezett, számtalan emlékezetes hősnőt alakított az egyszerű munkásnőtől kezdve, aki eljártssa Jeanne d'Arc szerepét és az életben hasonló bátorságról tesz tanúbizonyságot (*Kezdet* – Nacsalo, 1970), az eltökélt kisvárosi tanácselnökönőg (*Szót kérek* – Prosu szlova, 1977) vagy a parasztasszonyból lett forradalmárig Vsevolod Pudovkin híres némafilmjének, az *Anyjának* (Maty, 1926) 1990-ben készült új változatában. Csurikovában a testi esendőség belső erővel párosul, a szépsége szokatlan és sugárzó, arcán megejtő hitelességgel olvad össze a szomorúság és a komikum.

A cenzúra, a bürokrácia és a rendezőkre nehezedő nyomás ellenére a betiltott filmek száma azt bizonyítja, hogy a művészek szakadatlanul feszegették a határokat, de talán még a stúdiókban is mutatkozott némi hajlandóság problémás filmek támogatására. Nyikolaj Szizov, a hetvenes években a Moszfilm, a legnagyobb szovjet stúdió igazgatója, nagyon ügyesen egyensúlyozott a felületesi szerv, a Goszokino követelményei és rendezőinek kreatív vállalkozásai között. Tarkovszkij a Moszfilmnél forgatta az összes filmjét, és mindet be is mutatták, még a szélsőségesen kísérletező kedvű *Tükör* (Zerkalo) címűt is, viszonylag kis kurtításokkal, igaz, a kópiák kis száma meglehetősen szerényre szabta a nézők számát is. Abból, ahogy Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij elpanaszolta, hogyan hallgatta agyon a Columbia a Sztálinról szóló, *The Inner Circle* ('A legbelsőbb körök', 1992) című filmjét a szegényes reklámozás és forgalmazás segítségével, kiderül, hogy a nagy hollywoodi stúdiók gazdasági zsarnoksága gyakran ugyanazt eredményezi, amit a kommunista rendszer politika kontrollja. Azok a kompromisszumok, amelyekre anyagi okokból kéri a rendezőket Nyugaton, joggal hasonlíthatók azokhoz a kompromisszumokhoz és kurtításokhoz, amelyekre a rendezőket a Szovjetunióban ideológiai okokból kényszerítették.

#### A NYOLCVANAS ÉVEK: GLASZNOSZTY ÉS PERESZTROJKA

Három, egymást némileg átfedő időszakra oszthatjuk a filmgyártást a *glasznoszty* kezdete óta: az első az igazi *glasznoszty* (1986–1988), amelyet a nyíltság és a betiltott filmek izgalmas bemutatása jellemezett; a *peresztrojka* (1988–1991), azaz az átépítés ideje; végül a poszt-peresztrojka (1991–1994).

Az aktuális társadalmi kérdésekkel foglalkozó filmek legjava ugyan már a *glasznoszty* beköszönte előtt is bagatellizálta a szocialista mondandót, és a szocialista realizmusból a realizmusra összpontosított. A nyolcvanas évek kezdetén ugyanakkor olyan kísérleteknek is tanúi lehettünk, amikor egy-egy film alapjaiban bírálta a szovjet társadalom erkölcsi romlását és a kommunista ideálok elvesztését a pangás időszakában. Rolan Bikov *Bocsáss meg, madárijesztő!* (Csucselo, 1984) című filmje óriási felháborodást váltott ki azzal, hogy vidéki iskolás gyerekek brutalitását és szadizmusát ábrázolta, akik megkínóznak egy újonnan jött gyereket, miután igaztalanul azzal vádolják, hogy árulkodott a tanárnak. Vagyim Abdrasitov és a forgatókönyvíró Alekszander Mindadze kettőse több olyan filmet készített, amely bonyolult elbeszélés és fantasztikus, gyakran allegorikus és szürrealista események hálóján át leplezi le a szovjet társadalom abszurditását. A *Megállt a vonat* (Osztanovilszja pojezd, 1982) című filmben például amikor a rendőrség kivizsgál egy vasúti balesetet, a magukat hazugságokkal védő emberek mind másként mesélik el az eseményeket – a történet sokat elárul arról a társadalomról, amely képmutatásban élt. A filmalkotók készen álltak a *glasznosztyra*, amelyre a filmipar az első között reagált. A *Vezeklés* (Pokajanyije, 1984–1986), Tengiz Abuladze grúz rendező a sztálinizmust leplező, szürrealista, tragikomikus alkotása volt a *glasznoszty* első jelentős filmje, amelyet viszonylag rövid visszatartás után, 1986-ban mutattak be. Végre be lehetett mutatni a filmvászonon nemcsak a szovjet társadalom hanyatlását, hanem politikai csődjét és sztálinista örökségét is.

A filmiparban a pangás időszaka hivatalosan 1986 májusában ért véget a filmművészek szövetségének V. kongresszusával, ekkor kezdődött el a *glasznoszty* korszaka is, hiszen új, liberális vezetőséget választottak, élén a hatvanas évek rendezőjével, Elem Klimovval, és konfliktuskezelő bizottságot hoztak létre, hogy vizsgálja felül a betiltott filmeket. 1987-re ezek legtöbbjét bemutatták. Köztük volt Aszkoldov sokat vitatott *A komisszárija*, Kira Muratova *Rövid találkozások* és *Hosszú búcsúzások* című alkotásai, Gleb Panfilov *Téma* (Tyema) című filmje (amelyet azért tiltottak be, mert a zsidó emigránsokról szólt), Elem Klimov *Agóniája* (Agonyija, 1976; a betiltás oka: szimpatikusnak mutatta az utolsó cárt) és Alekszej German két kitűnő rendezése, az *Ellenőrzés az utakon* (Proverka na dorogah, 1971 – nem mutatták be, mert rokonszenvesnek ábrázolt egy második világháborús hadifoglyot) és a *Barátom, Ivan Lapsin* (Moj drug, Ivan Lapsin, 1983 – merész, realista történet egy rendőrnymozóról a sztálinista harmincas években). A *glasznoszty* az elvesztett filmművészeti kincsek újrafelfedezésének kora volt, amelyek azt bizonyították, hogy a pangás éveiben sem szűkölködött a szovjet film művészi tehetségekben. Andrej Tarkovszkijt – aki a *Nosztalgia* (Nostal-

ghia) elkészítése után 1984-ben Nyugaton maradt, s ezért hazájában nem létezővé nyilvánították, nem sokkal később a filmszakma nem egyszerűen visszakövetelte magának, hanem halála után, 1986 végén valósággal szentté avatta.

A Tarkovszkij nyomdokain haladó akkori filmalkotó, a „nehéz”, nem közönségsikerre számító, szerzői filmek első számú rendezője Alekszandr Szokurov volt, akinek egyre némább munkái a néző figyelmét ismét a film alapvetően vizuális jellegére irányították – ez a vizualitás a szocialista realista filmmel szinte eltűnt (a legtöbb szocreál filmet rádiójátékként meg lehetett volna hallgatni), ám Tarkovszkij nagyon is életben tartotta munkásságában. A cenzúrától megszabadulva Szokurov csodával határos módon képes volt filmjeit finanszírozni, és gyönyörű vizuális elégiákat hozott létre, köztük úgyszólván néma dokumentumfilmeket Tarkovszkijról, Jelcinről és Landsbergisről.

1988-ra a szovjet filmgyártás belépett az átépítés, azaz a *peresztrojka* szakaszába, és a változások szédítő sebességgel követték egymást. 1990-re a Goszkino szinte minden hatalmát elveszítette, részben magán-, részben államilag támogatott produkciós rendszer alakult ki, és a legtöbb rendezőnek magánszponzorokat kellett keresnie, hogy filmet készíthessen. Az újonnan – gyakran a szürke gazdaságból vagy illegálisan – szerzett pénzeket filmekkel mosták tisztára. 1991-ben meghökkenítő mennyiségű (400) játékfilm készült, de szinte egyet sem mutattak be, mert az állami filmforgalmazás összeomlott. Ahogyan eltűnt a Szovjetunió, úgy tűntek el az országos filmes szervezetek is, és 1992-ben a fiatal rendezők – kivált a korábbi nem-orosz köztársaságokból – már az állami támogatások újbóli bevezetését követelték.

A moszkvai nemzetközi filmfesztivált szélesebben kitérte egy magánfesztivál, a Cinetaur (Kinotavr), amelyet Szocsiban rendeznek a művészetek egyik új mecénásának, Mark Rudinstein üzletembernek a szponzorálásával. Az 1994-es Cinetaur fesztiválon kritikusok és filmalkotók egyaránt a filmszínházakat siratták: minthogy az átlagos nézőszám hét-tíz fő, sok mozi bezár, és a még működőkben szinte kizárólag amerikai filmek mennek, mert azokat olcsóbban meg lehet venni, mint amennyiből orosz filmet lehetne forgatni. A mozijegyek drágák, nagy konkurenciát jelent a videó fellendülése (rengeteg a kalózkazetta), a kábeltévé, a televízióban bemutatott újdonságok. Nincsenek a szerzői jogokat, a gyártást és a forgalmazást szabályozó új törvények, és mindenki úgy látja, hogy a szabályozatlan vadkapitalizmus leteríti az egykor nagy filmipart. De azért 1993-ban is készült 137 játékfilm, és változatlan az igény a hazai termésre, amelyet napjainkban *otyecsesztvennij filmnek* (hazafias filmnek) neveznek.

A *peresztrojka* filmjei a sztálini örökséget kutatták, feltárták a szovjet társadalom hanyatlásának mélységeit,

felrúgták a szocialista realizmus összes tabuját (különösen a meztelenség és a szex tilalmát: egy kritikus ironikusan megjegyezte, hogy minden filmben benne kellett lennie Sztálinnak meg egy meztelen nőnek). A filmek végződése általában zavaróan és nyomasztóan hatott a nézőkre, és valósággal kikérgette őket a mozikból. Egyes alkotók közvetlenül próbálták vizsgálni a sztálini örökséget, így a dokumentumfilm ismét fontos lett. A sztálinizmusról szóló, realista játékfilmeknél felmerült az igény, hogy dokumentumdrámának hassanak, komor fekete-fehérben forgatták őket, hogy felidézzék a kor légkörét. Ezek közül a legjobb Nijole Adomenaite *Koma* ('Kóma', 1989) című alkotása, amely először ábrázolt női fogolytábor, valamint a *Zascitnyik Szedov* ('Szedov védőügyvéd', 1989), egy védőügyvéd története, akinek sikerül felmentenie az 1949-es hisztéria idején alaptalanul megvádolt embereket, de rá kell döbennie, hogy beidézett tanúit sorra letartóztatják. Amikor új stilisztikai eszközöket kerestek a sztálinizmus tébolyának és abszurditásának ábrázolására, egyes alkotók lemondtak a realista elbeszélésről, helyette a groteszk szürrealizmushoz folyamodtak. Ilyen például Valerij Ogorodnyikov *Bumazsnije glaza Prisvina* ('Prisvin papírszeméi', 1989) és Szergej Szolovjov *Csornaja roza emblema peccali, krasznoj roza emblema ljubvi* ('A fekete rózsza a bánat jelképe, a vörös rózsza a szerelem jelképe', 1989) című alkotása, amelynek az elején az örületig ismételtetik az orosz jelentést Sztálin haláláról, majd a legkülönbözőbb filmrészletek követik egymást az *Auróra* csatahajótól (az orosz forradalom jelképétől) kezdve a mai ifjúsági szekciókat bemutató felvételekig.

Ebben az időszakban a film a társadalmi és politikai változások barométereként szinte nem is mutatott mást, mint sötét, klauszrofóbiát keltő társbérleteket, csonka családokat, családon belüli vagy alkalmi, értelmetlen tettegességet, nemis erőszakot, kábítószerereztést, prostitúciót, bűnözést, a fiatalok teljes elidegenedését és a szülők apatikus tehetetlenségét. Ahogyan az enyhülés idején, most is előtérbe kerültek a fiatalság problémáit feldolgozó filmek, néha jókora adag rock and rollal fűszerezve, mint például Valerij Ogorodnyikov *A betörő* (Vzlomszik, 1987) című filmjében. 1988 talán legtöbb nézőt vonzó és valószínűleg az „új ifjúságot” bemutató filmek legjobbjai, Vaszilij Picsul *A kis Vera* (Malenykaja Vera) című műve volt, ez a célra törő, realista tanulmány a munkásosztály életéről a Szovjetunióban meg a kommunizmus hamis ígéreteiről az ifjúságnak. Maga Vera, ez a keményfából faragott, szellemes, ugyanakkor meghatóan esendő tinédzser – a debütáns Natalja Nyegoda játszotta kiválóan – a kortárs film legemlékezetesebb és legerősebb női alakja. (A forgatókönyvet Picsul felesége, Marja Hmelik írta.) A filmre ötvenmillió szovjet néző váltott jegyet, a legtöbbben azért, hogy lássák a szovjet film első szexjelenetét.

Sok kortárs melodráma azonban nem szakított a szocialista realizmussal, csak a feje tetejére állította. Ezek még mindig formalista „mondanivalóval” bíró filmek, amelyek most is azt akarják megmondani az embereknek, hogy hogyan éljenek vagy ne éljenek, és még mindig tele vannak klisékkel: piszkos társbérleti lakásokkal a napfényes, tiszta otthonok helyett, a társadalom kitaszítottjaival a munka hősei helyett, a kötelező boldogtalan befejezéssel a hepiend helyett.

1991-től kezdődött a *peresztrojka* utáni korszak. A sok önmarcangolás, stilisztikai és tematikai kísérletezés után piacképesebb filmeket próbálnak rendezni. Újra divatba jöttek a vígjátékok és a szerény, de kellemes légkörű filmek a nyomasztóan sötét művek áradata után, amelyeket a nézők is pejoratív címkékkel láttak el: *csornuha* (fekete), *bitovuha* (szutykos, a hétköznapokról szóló) és *pornuha* (pornó). Vjacseszlav Kristofovics *Rebro Adama* ('Ádám bordája', 1991) című műve az újfajta film tipikus képviselője. Egyszerre humoros és megható történet arról, hogyan próbál asszonyok három nemzedéke talpon maradni a mai nehéz időkben. A rendező a kitűnő színészekre támaszkodik (a főszerepet a páratlan Inna Csurikova játssza), hogy olyan hiteles jellemeket teremtsen, akikkel a néző azonosulni tud. Jurij Mamin *Ablak Párizsra* (Okno v Parizs, 1993) című bohózata egyszerű oroszok valószínűtlen kalandjait meséli el, akik felfedezik, hogy lerobbant szentpétervári házuk egyik ablaka Párizsra nyílik.

A főként fiatal „új hullámosok” elutasítják a szocialista realizmus minden maradványát meg a nevelő vagy ideológiai üzenetet hordozó, társadalmi küldetésű filmet. A társaság változatos: egyesek a nyugati filmművészetet, a hollywoodi és európai klasszikusokat, a francia új hullámot vagy Peter Greenaway és David Lynch legújabb posztmodern munkáit tekintik példaképüknek. A csoport vezéregyénisége a jeles rendező és tanár, Szergej Szolovjov, saját stúdiójának vezetője (előbb a Moszfilmnél, most független). Ő a mentora a tehetséges Rasid Nugmanovnak, akinek 1988-ban készült, *A hű* (Igla) című filmjével kezdődött a kazah „új hullám”, és amely – Szolovjov *Asszija*-val (Assza) együtt – minden bizonnyal posztmodern kultuszfilmnek számít. Más rendezők úgynevezett „retro” filmeket készítenek, az olvadás vagy a még korábbi, sztálini korszakok filmjeinek saját, ironikus és sokszor nosztalgikus új változatait. Megint mások arra törekednek, hogy teljesen elhagyják a hangot, mert ismét felfedezték maguknak a fekete-fehér némafilmet.

Röviden lehetetlenség leírni a filmművészet változosságát és vitalitását a *glasznosztj* beköszönte óta, hiába panaszolja számos kritikus, hogy egyetlen jó film sem születik. A cenzúra eltörlése határozottan jótékony hatással járt, bár kezdetben megzavarta az idősebb rendezőket, akik megszokták, hogy eszméikért meg kell küz-

deniük. Bár a kapitalizmusba való átmenetnek ebben az időszakában a finanszírozás és a gyártás bizonytalan lábakon áll, készülnek filmek, és az alkotók lassan kezdik éppen olyan tudatosan felmérni a gyártási költségeket, mint a nyugati filmek. A legfőbb gond a forgalmazás: hogyan jussanak el legalább a legjobb alkotások a mozikba. És közben a filmek nem kis nosztalgiával emlegetik a Goszkinó és az államilag támogatott, államilag irányított filmipar napjait.

#### Irodalom

- Annyinszkij, Lev: *Sesztijgyeszjatyiki i mi*, 1991.  
 Horton, Andrew–Brashinsky, Michael: *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, 1992.  
 Lawton, Anna: *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*, 1992.  
 Liehm, Mira–Liehm, Antonin J.: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, 1977.  
 Shlapentokh, Dmitry–Shlapentokh, Vladimir: *Soviet Cinematography 1918–1991*, 1993.  
 Zorkaya, Neya: *The Illustrated History of Soviet Cinema*, 1991.  
 id.: *Könyvec sztoletyjija: predvarityelnije itogi*, 1993.

## A szovjet köztársaságok filmművészete

JEAN RADVANYI

A déli köztársaságok stúdiói számára – ahogyan az egész Szovjetunió számára – a Sztálin halálát követő enyhülés kétszeres újjászületést jelentett. Először is jócskán megnőtt az alkotások száma a „filméhség” időkához képest, amikor kizárólag sztálinista mesterművek születhettek. Ez az időszak különösen sötét volt a kis stúdiók számára: a Szovjetunióban 1945 és 1955 között készült, nem egészen 290 nagyjátékfilm közül az öt középszerű köztársaság tizenkilencet forgatott, és a három kaukázusi köztársaság is csak huszonkettőt, ebből tizenkettőt a viszonylag kivételezett helyzetű Grúziában készült. A filmgyártás megújításának ügyét különösen két köztársaságban tekintették fontosnak. Türkmenisztánban 1953-ban határozatot hoztak az 1948-as földrendezésben teljesen elpusztult ashabadi stúdió újjáépítéséről, ahol 1954-ben forgatták az első filmet. Kirgíziában 1955-ben készült az első film: Vaszilij Pronyin *Szaltanatját* Moszkvában gyártották, de Kirgíziában forgatták, holott a háború alatt épített stúdióban addig csak dokumentumfilmek készültek. Az ötvenes évek vége mindenképpen a beruházások kora: sok szövetségi köztársaság fővárosában épültek új stúdiók, amelyeket a legmodernebb szovjet berendezésekkel szereltek fel.

Másrészt, ami az alkotói oldalt illeti, a filmgyártás újrarendülését olyan új rendezői nemzedék fellépése kísérte, akiknek szakítása a múlttal csak ahhoz a viharhoz volt hasonlítható, amelyet Csuhray első filmjei váltottak ki Oroszországban. Grúziában ekkor mutatkozott be Tengiz Abuladze és Rezo Csheidze (*Magdana szamara* – Magdanasz Iurdzsa/Lurdzsa Magdani, 1955), Örményországban Grigorij Melik-Avakjan (*Szerdce pojot* – 'A szív énekel' 1956), Azerbajdzsánban Tofik Tagi-Zade ('Találkozás', 1956). Közép-Ázsiában az újjászületés valamivel később következett be, s Üzbegisztánban Suhrat Abbaszov első munkáihoz (*Ob etom govorit vszja Mahallja* – 'Egész Mahallia erről beszél', 1960 és *Nem vagy árva* – Ti nye szirota, 1962), míg Türkmenisztánban Bulat Man-

szurov ('A verseny' – 1963) filmjeihez köthető. Ezek a rövid, egyszerű filmek radikálisan szemben álltak a sztálinista akadémiával. Hőseik egyszerű emberek olyan konkrét környezetben, amelyet a filmek szinte szociológus vagy néprajzi hitelességgel ábrázolnak. Ezt a múlttal való szakítást nem volt könnyű elérni. Abuladze elmondása szerint a tbiliszi stúdióvezető le akarta állítani a *Magdana szamara* forgatását, le akarta cserélni a rendezőt. A filmet csak úgy fejezhette be, hogy támogató aláírásokat gyűjtött neves értelmiségiektől, elsősorban íróktól. Ám az enyhülés hozta fordulat akkora volt, hogy az előző nemzedék olyan, még aktív rendezői, mint Amo Bek-Nazarov vagy Mihail Csiaureli nem voltak képesek meggyőző műveket alkotni.

#### MOSZKVA ELLENTMONDÁSOS SZEREPE

Az ezt követő években Moszkva szerepe rendkívül ellentmondásosnak bizonyult. A hatóságok egyrészt kivételes lehetőségeket teremtettek, amelyek között a kis és gazdaságilag gyenge köztársaságok filmművészete virágozhatott. Másrészt mindent megtekintve, hogy ideológiai korlátok közé szorítsák a produkciókat. Ennek a gyártási rendszernek két sajátossága volt: nem létezett semmiféle kapcsolat a filmgyártás és a filmforgalmazás között, arról nem beszélve, hogy a központ minimális kvótát határozott meg minden egyes köztársaság számára. Mindez mégis odavezetett (igaz, a rendezők kitarító harcai árán), hogy nemzeti gyökereket, hiteles munkák születtek, amelyek jóval meghaladták a szocialista realizmus jegyében készült filmek színvonalát.

A moszkvai főiskolák (VGIK, valamint 1960-tól a forgatókönyvíróknak és 1963-tól a rendezőknek szervezett kétéves másoddiplomás adó képzés) létfontosságú szerepet játszottak a nemzeti filmművészetek fejlődésében. Ezek a főiskolák képezték az összes későbbi rendezőket a nemzetiségek hihetetlen olvasztótégelyében, tekintélyes mesterek – Eisenstein, Pudovkin, Trauberg, Dov-