

találni a helyes megoldást is (az új győzelmét). Egyetlen kritikus sem mondhatta ki azonban, hogy nem készülhetnek merészebb filmek mindaddig, amíg a filmalkotók véres zsarnokság alatt élnek.

Az 1952–1953-as változások nem rögtön hatottak a filmgyártásra. A Szovjetunióban meglehetősen hosszú idő alatt jutott el a film a tervtől a bemutatásig, így az 1953-ban bemutatott filmek éppen olyan lesújtóak voltak, mint a korábbiak. A változás másik lényegi előfeltétele Sztálin halála volt. Ez 1953 márciusában következett be, és a politikai rend mélyreható változása követte. Felgyorsult a szovjet film újjászületési folyamata, amint az olvadás érezte hatását a szovjet kultúra minden területén. Az ötvenes évek közepén sok régi korlátozást feloldottak, s a filmek száma imponálóan növekedett. Azok a rendezők, akik a múltban érdekes kísérleteket folytattak, éltek az újra kínálgató lehetőséggel, és ismét

munkához láttak. Új és tehetséges rendezők is jelentkeztek. A művészek valós kérdések felé fordultak, és szenvedélyesen fejezték ki magukat. A filmművészet sokszínűvé vált. Egy olyan rendszerben, amely az élet minden területét átpolitizálta, a legtöbb film többé-kevésbé valós képet festett az életről, és így a problémákra is rámutatva, önmagában is felforgatónak számított. Bár a szovjet filmművészet sosem nyerte vissza a húszas évek végén elért nemzetközi tekintélyét, a filmeket ismét érdemes volt megnézni, és gazdagították a kulturális életet.

Irodalom

Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*, 1992.

Leyda, Jay: *Kino: A History of Russian and Soviet Film*, 1960.

Stites, Richard: *Soviet Popular Culture: Entertainment and Society in Russia since 1900*, 1992.

Az indiai film: a kezdetektől a függetlenségig

ASHISH RAJADHYAKSHA

India a világ egyik legnagyobb területű, legváltozatosabb kultúrájú országa. Népességét tekintve csak Kína előzi meg, míg filmiparának méretét és jelentőségét illetően csak az Egyesült Államok. Az indiai filmek nem csupán Indiában népszerűek, hanem Ázsiában és Afrikában, valamint sok olyan országban, ahol vannak indiai közösségek. A jellegzetes indiai film gyökerei igen régre nyúlnak vissza, és a kulturális hagyományok gazdag tárházából táplálkoznak. Bár az indiai filmgyártás fő központja Bombay volt és jelenleg is az, már a század elején létrejött a filmipar szerte a kontinensnyi országban – Calcuttában, Madrasban, Lahoréban és más nagyobb központokban –, s az egyes vállalatok tevékenysége a nyugati és a hazai modelleket kombináló színházi és művészi ábrázolási módokon alapult. Ebből az összeolvadásból született számos, egyedül Indiára jellemző műfaj, mint például a „mitológiai”, mely hindu legendákra építkezik.

A SZÍNHÁZTÓL A FILMIG: A GYARMATI VÁLLALKOZÁS

Bombay és a párszi színház

A történelem Indiában gyakran földrajzi kifejezést nyer, amint azt D. D. Kosambi történész előszeretettel hangsúlyozta. A bombayi belváros szívében mind a mai napig ív alakban sorakoznak egymás mellett a pareli és a lalbaugi textilgyárak, a Reay Roaddal szomszédos híres hajóépítő műhelyek, a Chor bazár ócskapiaca és a Falkland Road vörös lámpás negyede, majd a nagyban árusító ipari-kereskedelmi cégek, egészen a Lohar Chawlig és a Crawford piacig. Ezen a 25 négyzetkilométernél

nem nagyobb területen alakult ki az első (és akkoriban leggazdagabb) ipari munkásosztály Indiában, és ez lett az ország gyarmati gazdaságának alapja a nyugati parton. Ezen a helyen született az indiai filmipar is. A dadari Kohinoor, a pareli Ranjit Movietone és a mai Nana Chowkkal szomszédos Imperial, minden idők három legnagyobb indiai stúdiója, a húszas évek végére egymástól néhány kilométernyire virágoztak.

Az ország kereskedő-kapitalistái, akik befektettek a színház, majd a film születésében levő szórakoztatóiparába, főként a Nyugattal, a Közel-Kelettel és a Kínával folytatott part menti kereskedelem révén váltak gazdasági osztállyá. Az első surati és bombayi hajózási társaságok közül sokat a párszik, az országos hírű párszi színház műfajának későbbi megalapítói hoztak létre.

A párszi színház, melyben sokan a hindi film énektánc-cselekmény sztereotípiájának közvetlen őseit látják, akkor erősödött meg, amikor Sir Jemsedjee Jeejeebhoy 1835-ben megvásárolta a Bombay Theatre-t. Jeejeebhoy India egyik legnagyobb kereskedő-iparmágnása volt, akinek virágzó exportvállalata Kínába és Európába szállított selymet, fonalat, gyapotot és kézműves cikkeket, később ő alapította a tekintélyes J. J. School művészeti akadémiát (1857). A Bombay Theatre 1776-ban épült a londoni Drury Lane Theatre pontos másaként, és egészen addig főként olyan darabokat játszott, mint Sheridan *A rágalom iskolája*, és gyarmati brit közönségéről volt ismert. Ez a kombináció műfajt és ipart is teremtett egyszerre: a Bombay Theatre példáját követte a

Znachor ('Kuruzsló', 1937), *Profesor Wilczur* (1938) és *Trzy serca* ('Három szív', 1939) – mindhárom Michal Waszyński rendezése. E lengyel filmek közül soknak a figyelemre méltó jellegzetessége a kifejezetten a film számára írott zene volt, melyet olyan zeneszerzők komponáltak, mint Henryk Wars, Jerzy Peterburski, Władysław Szpilman, Jan Maklaiewicz és Roman Palester.

Az a kevés lengyel film, amely a harmincas években kikerült külföldre, jelentős nemzetközi elismerésben részesült. Lejtes és más lengyel rendezők alkotásai díjakat nyertek Velencében. A filmek száma az évtized folyamán lassan növekedésnek indult, és az 1932–1934 közötti évi tizennégyről 1936–1938 között huszonhárom-huszonhatra gyarapodott. A művészeti színvonal is emelkedett, azonban a megfelelő technikai bázis hiánya és a forgalmazóktól függő, művészeti kockázatokat nem szívesen vállaló producerek fékeztek a filmgyártást. Az üzleti szektoron kívül azonban virágzott a filmkultúra. Fontos munkák születtek, Zofia Lissa a filmzenéről, Bolesław W. Lewicki a film fiatalokra kifejtett, Leopold Baustein pedig a moziközönség pszichéjére gyakorolt hatásáról írt. Élénk filmklub-kultúra indult fejlődésnek, ahol az emberek azért találkoztak, hogy mindenféle filmet lássanak és beszéljenek meg. A legjelentősebb ezek közül a varsói START és a Ivovi Awangarda volt. Szintén említést érdemel Franciszka és Stefan Themerson kísérleti munkája, ők voltak azok, akik filmen folytatták az európai avant-

gárd tradícióját *Apteka* ('Gyógyszertár', 1930), *Europa* (1932) és *Przygoda człowieka poczciwego* ('Egy becsületes polgár kalandjai', 1937) című munkáikkal.

A háború kitörése 1939 szeptemberében véglegesen lezárta a művészi hév és konfliktusokkal teli fejlődés ezen időszakát. Az elkövetkező hat évben sok színész, rendező, forgatókönyvíró és zeneszerző vesztette életét a náci betolakodók áldozataként. Mások, közöttük Józef Lejtes, Michal Waszyński, Henryk Wars, Franciszka és Stefan Themerson, Ryszard Ordyński és Stanisław Sierański külföldön kötöttek ki, ahol folytathatták pályájukat. 1945 után csak néhány háborús kivándorolt döntött úgy, hogy visszatér feldúlt, romokban heverő, kommunista hatalom alatt álló hazájába.

Irodalom

- Balázs, Béla: *A film szelleme (Theory of the Film)*, 1952
 Bartošek, Luboš: *Náš film: kapitoly z dijin, 1896–1945*, 1986.
 Hendrykowska, Małgorzata: *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej pr przelomu stulci, 1895–1914*, 1993a.
 id.: *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej pr przelomu stuleci, 1895–1914*, 1993b.
 Kosanović, Dejan: *Poceci kinematografija na tlu Jugoslawije, 1896–1918*, 1986.
 Ozimek, Stanisław: *Film polski w wojennej potrzebie*, 1974.
 Rittaud-Hutinet, Jacques: *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*, 1985.
 Toeplitz, Jerzy: *Historia sztuki filmowej*, vol. V, 1970.

A szovjet film Sztálin alatt

PETER KENEZ

A HARMINCAS ÉVEK ÉS A SZOCIALISTA REALIZMUS

A húszas évek végén a szovjet film világszerte megérdemelten elismerésnek örvendett, ám a nagy rendezők hírneve és befolyása rövid időn belül odalett. Az aranykor rövid volt, a hanyatlás váratlan és hosszan tartó. A hangosfilm elavulttá tette a híres „orosz vágási technikát”, s ez hozzájárult a hanyatláshoz. A szovjet film presztízsének tönkretételében azonban jóval fontosabb szerepe volt az 1930-as évek elején bekövetkezett politikai változásoknak.

1928 és 1932 között a Szovjetunió jelentős, az élet minden területére kiható változásokat élt át. A kulturális életben bekövetkezett változások csupán részét képezték azoknak a nagyobb horderejű változásoknak, ame-

Balra: Képek Franciszka és Stefan Themerson *Moments musicaux*-jából (Drobiazg melodyjny), az 1934-ben készült lengyel film elveszett, de a fennmaradt részeket Stefan Themerson a negyvenes években Londonban gyűjtötte össze kollázsba

lyekbe beletartozott a vidék erőszakos kollektivizálása, a kulákok likvidálása, és a kísérlet, hogy a lehető legrövidebb időn belül ipari társadalmat építsenek fel. A húszas években szerény méretekben még létező pluralizmus elfojtását a sztálinisták fonák módon „kulturális forradalomnak” nevezték. A művészeket rávették vagy arra kényszerítették, hogy az új rendszernek megfelelő elveket és módszereket dolgozzanak fel. Akadtak néhányan, akik passzívan áldozattá váltak, de a többség készséggel együttműködött. Bár fénykorában világszerte csodálták a szovjet filmet, a sztálinista vezetés elégedetlen volt vele. A bolsevikok kiváló eszköznek tartották a filmet ahhoz, hogy eljuttassa üzenetüket a néphez, és minden más médiumnál nagyobb mértékben kívánták használni „az új, szocialista ember” kialakításában. A nagy várakozások törvényszerűen csalódáshoz vezettek: a művészileg sikeres és kommunista szellemiségű alkotások nem vonzottak eléggé nagy közönséget. A kormányzat művészileg értékes, gazdaságilag sikeres és politikailag

korrekt filmeket óhajtott. Kiderült, hogy ezeknek az el-
lentétes irányokba mutató követelményeknek egyetlen
filmes sem képes megfelelni.

A kulturális forradalom azt akarta helyrehozni, amit
a bolsevik vezetők hibának tartottak: a művészi szem-
pontból legérdekesebb és a kísérleti alkotásokat az egy-
szerű emberek nem értették meg. Tehát meg kellett
nyerni a közönséget, hogy hatni tudjanak a munkások-
ra és a parasztoakra. A bolsevik politika hozott bizonyos
eredményeket, és először a harmincas években vált a
moziba járás az egyszerű polgár mindennapi életének
részévé. A húszas években a mozi alapjában véve városi
szórakozásnak számított, ám a lakosság zöme falun
élt. A parasztokat immár közös gazdaságokba kényszerít-
ték, a kollektívákra pedig nyomást gyakoroltak,
hogy vásároljanak vetítőgépeket. 1928 és 1940 között a
berendezések száma megnégyszereződött, az eladott je-
gyek száma megháromszorozódott.

A szovjet ipar végre sikeresen állított elő nyersanya-
got, vetítőgépeket és más felszereléseket. Bár a szovjet
technikai minőség jócskán elmaradt a nyugatitól, ez
mégis jelentős eredmény volt. A propagandisták meg-
örültek a hangosfilmnek, mert úgy hitték, az egyszerű
eszméket jobban közvetítheti a hang, mint a kép. A má-
sik oldalon viszont nagy terhet jelentett a filmipar át-
szervezése. A Szovjetunió még a második világháború
idején is kénytelen volt a legtöbb film néma változatát
szintén elkészíteni, mert vidéken többnyire nem akadt
megfelelő hangosítóberendezés.

A moziba járók sokkal kevesebb film közül választhat-
tak. Az előző évtizedben oly népszerű külföldi filmek
behozatala jelentős mértékben csökkent, és a hazai film-
gyártás is visszaesett. Amíg a húszas évek végén az ipar
évi 120–140 filmet gyártott, 1933-ban már csak 35-öt, és a
helyzet a harmincas években mit sem javult.

A számbeli csökkenéssel együtt a stílusbeli változatos-
ság is megszűnt, mert a párt rátenyerelt a filmgyártásra.
A folyamat a húszas évek végén kezdődött, és egyre erő-
södött. A Szovjetunió hivatalos művészeti gyakorlata-
ként 1934-ben meghirdetett szocialista realizmus gya-
korlatilag az 1928–1932-es kulturális forradalom politi-
kájának egyenes folytatása volt. Harcias kulturális szer-
vezetek, elsősorban a RAPP (Proletárirók Oroszországi
Egyesülete) követelték a nem-kommunista és nem-pro-
letár művészek minden alkotásának betiltását. A kultu-
rális forradalom idején a párt támogatta ezeket az elkép-
zeléseket, ám 1932-ben a központi bizottság megerősít-
ette az összes irodalmi szerveződést, s ezzel lényegé-
ben visszaszorította a harciasabb frakciókat, amilyen a
RAPP is volt. Olyan hosszú távú kultúrpolitikát tervez-
tek, amely magában hordozza a szovjet fejlődés ígér-
etét, ugyanakkor hozzáférhető és érthető a tömegek szá-
mára. Ezzel olyan művek létrehozásához járultak hozzá,
amelyek egyrészt megfeleltek a hagyományos formák-

nak, másrészt a szovjet rendszert erősítő, világos társa-
dalmi üzenetet hordoztak. Ezt az irányzatot kodifikálták
hamarosan szocialista realizmusként.

A szocialista realizmus részben a 19. századi realiz-
musból táplálkozott, „tiszta” stílusát megfelelőnek talál-
ták a szocializmus és a szovjet típusú fejlődés témáinak
közvetítésére. Tétélei közé tartozott az is, hogy a mű-
vésznek pontos ideológiai megfogalmazásokkal kell át-
ítatni műveit, ezek közül is a legfontosabb az úgyneve-
zett *partyijnosztj* (pártszellem) volt, ami azt jelentette,
hogy a társadalmi ügyekben mindig a párt vezetését kell
szem előtt tartani.

Mire a szocialista realizmust 1934-ben hivatalosan is
meghirdették az írók első össz-szövetségi konferenciá-
ján, már az összes művészeti ágban gyakorlattá vált. Fil-
mes alkalmazása egybeesett a filmgyártás központi ter-
vezésének bevezetésével, mivel az első öt éves terv kere-
tében – más iparágakhoz hasonlóan – erre is sor került.
A szovjet filmstúdiókat egyetlen állami intézménybe tö-
mörítették (ellentétben a húszas évek félpia-
ci rendszerével), így jobban ellenőrizhették az alkotói folyamatot.

A szocialista realista filmek és regények cselekménye
egy kaptafára készült: a hős pozitív alak, lehetőleg egy
fejlett osztályöntudattal bíró kommunista vezető irányítá-
sával akadályokat küzd le, olyan gonosztevőket leplez
le, akik alaptalanul gyűlölik a tisztességes szocialista tár-
sadalmat, és a folyamat során hősrünk is öntudatosabbá
válják, jobb ember lesz.

Bár a szocialista realizmusnak a Szovjetunióban alkal-
mazott változata az irodalmi és művészeti realizmust
vallotta mintaképének, és azt állította, hogy a szocialista
fejlődés realitásának megfelelően ábrázolja a szovjet éle-
tet – meglehetősen gyanús formája volt a realizmusnak.
Azzal, hogy a valódi realizmust a realizmus látszatával
helyettesítette, akadályozta az emberi és társadalmi kér-
dések valós feltárását: az embereket olyannak ábrázolta,
amilyenek lenniük kellett volna, a szovjet társadalom-
ról meg elhitette, hogy sikeresen halad a szocializmus
felé. Ezt a leegyszerűsített világgépet csak úgy lehetett
érvényesíteni, ha a szocialista realista művészetnek ab-
szolút monopóliumot biztosítanak, mert meg kellett
győzni a közönséget arról, hogy egyedül a szocialista
realizmus ábrázolja a világot olyannak, amilyen. Ehhez
olyan politikai háttér szükségeltetett, amelyben lehető-
ség nyílt mindezek megvalósítására. A szocialista realiz-
mus közepes műveltséggel és nagy formalizmussal elő-
állított művészet, amely kizárja az iróniát, a kétértelmű-
séget és a kísérletezést. Ezek ugyanis megakadályoznák,
hogy a közepes műveltségű (vagy műveletlen) tömegek
megértsék az üzenetet, vagyis csökkentenék a „termék”
didaktikai értékét.

1933-tól 1940-nel bezárólag a szovjet stúdiók 308 fil-
met forgattak. Ebből 54 gyermekek számára készült.
köztük az évtized néhány legjobb alkotása, például

Az első Donszkaj Gorkij-trilógiája. Ezek a didaktikus filmek a gyerekek kommunista szellemében történő nevelését tűzték ki célul, s például bemutatták, milyen nevelésük van a gyerekeknek a kapitalista országokban, hogy milyen hősiiesen küzdenek, s lépten-nyomon megszűnyözték, hogy mindennél fontosabb a kollektíva.

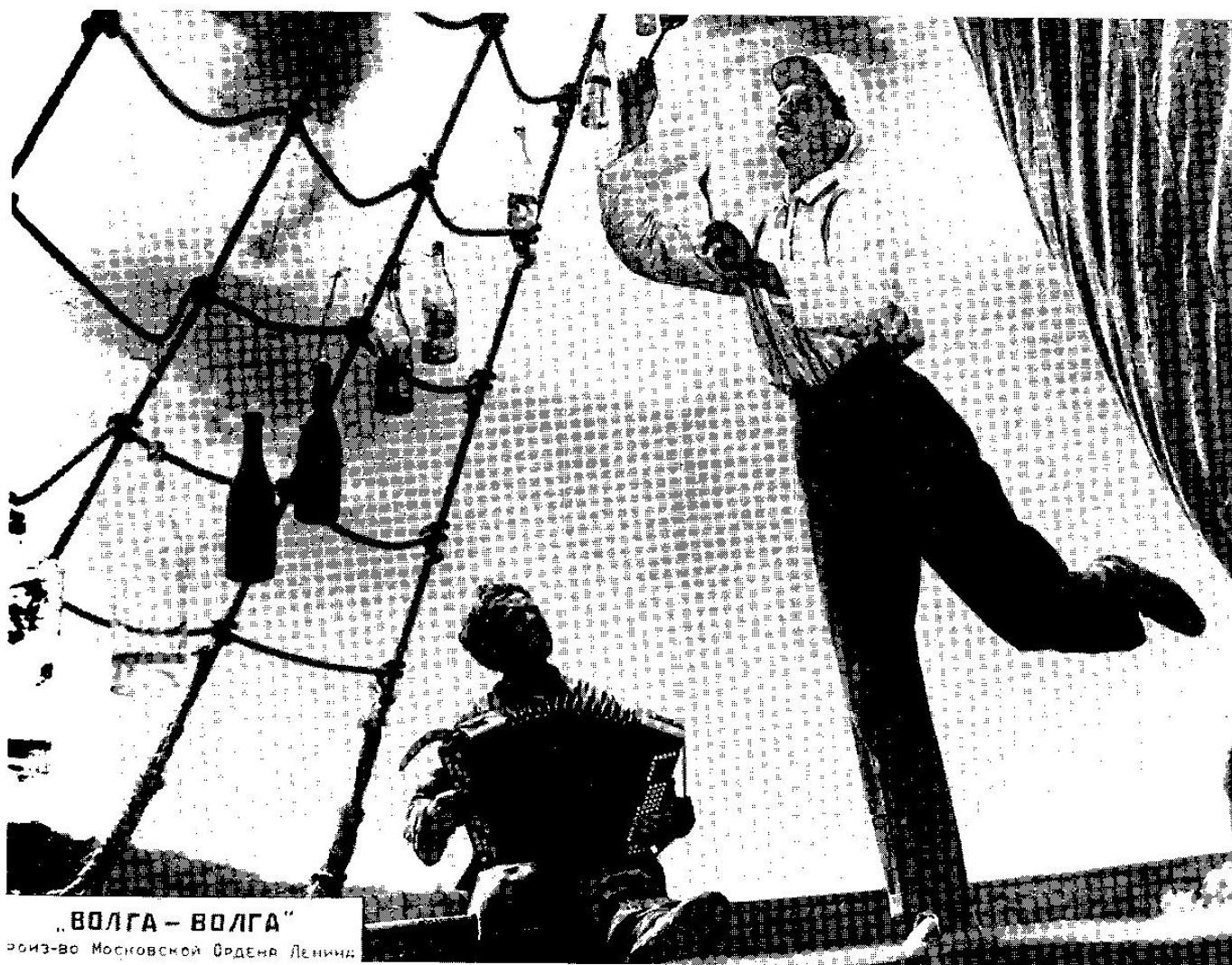
Az évtized második felében egyre népszerűbbek lettek a történelmi látványosságok, mert a rezsim a régi nemzeti dicsőségre való hivatkozással igyekezett újjáéleszteni a hazafias szellemet. E filmek hős főszereplői – Alekszandr Nyevszkij, Nagy Péter vagy Szuvorov maradtak – gyakran szégyentelentül anakronisztikusak, a két orosz lázadó, Pugacsov és Sztyenka Razin pedig marxista terminológiával elemzi az osztályviszonyokat, s kiűzésük előtt a nagy és dicsőséges forradalom eljövétének ígéretével vigasztalja bajtársait.

Hatvanegy film szólt a forradalomról és a polgárháborúról, köztük olyan ismert alkotások, mint a Szergej és

Georgij Vasziljev rendezte *Csapajev* (1934), az évtized legnépszerűbb és talán legjobb filmje, Kozincev és Trauberg *Makszim-trilógiája* (1938–1940), valamint Alekszandr Zarhi és Joszif Hejfic filmje, *Viharos alkonyat* (Gyeputat Baltyiki, 1936). Minden nemzeti köztársaságban, ahol volt filmstúdió, legalább egy film készült a szovjethatalom megteremtéséről.

A többi film a korabeli világban játszódott. Közülük csak tizenkettőnek színhelye a gyár, ez figyelemre méltóan csekély szám, ha arra gondolunk, mekkora jelentőséget tulajdonított a rezsim a gazdasági propagandának. Az alkotók – úgy látszik – nehéz feladatnak érezték, hogy érdekes filmeket készítsenek munkásokról, hát kerülték őket. Ugyanakkor tizenhét film játszódott közös gazdaságban, a legtöbbje zenés komédia – azt a látszatot keltve, mintha a vidéki élet csupa móka, tánc és kacagás lenne. A filmkészítők – s valószínűleg a közönség is – kedvelték az egzotikus helyszíneket, ezért sok film szólt

Élelendozás a közös gazdaságban: Grigorij Alekszandrov: *Volga, Volga* (1937)



Borisz Babocskin (jobbra)
mint a vörös parancsnok
Szergej és Georgij Vasziljev
Csapajev című, sokat játszott
polgárháborús filmjében
(1934)



felfedezők, geológusok és pilóták kalandjairól. Csupán 1938 és 1940 között nyolc filmnek volt pilóta a hőse.

A mindennapokat bemutató filmek visszatérő témája a harc a szabotőrök és az árulók ellen. A feljelentések, koncepciók perek, a hihetetlen, ám leplezett összeesküvések kora volt ez. A vásznon – éppen úgy, ahogy a kirakatperekben tett vallomásokban elhangzott – az ellenség a lehető legaljasabb tetteket követte el, pusztán a szocializmus elleni indokolatlan gyűlölettől vezérelve. A korabeli életről szóló filmek több mint felében (85 közül 52-ben) a hős titkos ellenségeket leplezett le, akik bűncselekményeket követtek el. Az aljas ellenség néha a hős legjobb barátja, máskor a felesége vagy saját apja.

1940-ben különös dolog történt. Az abban az évben a korabeli életről forgatott harminc filmből egynek sem az áruló volt a központi témája. A belső ellenség eltűnt, helyét a külföldiek és ügynökeik vették át. Az ország gaz idegenek ellen készülődött: immár nem a feltételezett belső ellenséget kell fürkészni, hirdették a filmek, hanem a Szovjetuniót alkotó összes nemzetnek össze kell fognia a közös cél érdekében.

A harmincas években a filmek mindvégig uniformizáltak, fenyegetőnek és nyomorúságosnak mutatták a külvilágot. Az emberek éhen haltak, a brutális rendőrség elnyomta a kommunista mozgalmat, és a dolgozók

legfőbb célja az volt, hogy védelmezzék a Szovjetuniót, a munkások hazáját. Visszatérő téma, hogy külföldiek érkeznek a Szovjetunióba, ahol jólétet és boldogságot találnak. Húsz film játszódott a Szovjetunió határain túl, ezek helyszínét a szovjet külpolitika fordulatai határozták meg. 1935 előtt az idegen országot többnyire nem nevezték meg. Ivan Pirjev *A halál futószalagja* (Konvejor szmertyi, 1933) című filmje például az általánosított Nyugaton játszódik, ahol az utcai feliratok nyelve angol, francia és német. Pudovkin *A szökevény* (Gyezertir, 1933) című filmjében Németország szerepel ugyan, de a fasiszmusról nem esik szó (a Komintern akkori vonalával összhangban), sőt a szociáldemokratákat ábrázolja a film a munkások legfőbb ellenségeiként. A Komintern irányvonala 1935-ben megváltozott, így 1935 és 1939 között hat náciellenes film készült, a legjobb a *Mamlock professzor* (Professzor Mamlok, 1938) és az *Oppenheim család* (Szemja Oppenheim). 1939-ben a közönség láthatta, hogyan vitte el a Vörös Hadsereg a jobb életet az állítólagos lengyel elnyomás alól frissiben felszabadított ukránoknak és fehérorozsoknak.

A filmek számának csökkenését a Szovjetunióban alapvetően a cenzúra okozta. A hatóságok még szigorúbb követelményeket támasztottak, ami a filmkészítést nehézkessé és időigényessé tette (kivált akkor, ha idő-

közben változott a párt irányvonala). A forgatás a Szovjetunióban sokkal tovább tartott, mint Nyugaton, vagy mint a húszas években.

A cenzúra tovább fokozta a forgatókönyvhiányt, pedig ezzel a gonddal kezdettől fogva küzdött a szovjet-orosz filmgyártás. A hivatalos doktrína szerint nem a rendező, hanem a forgatókönyvíró volt a legfontosabb, a legnagyobb felelősség is őt terhelte. Sztálin úgy hitte, a rendező a technikai személyzet tagja csupán, akinek az a dolga, hogy a forgatókönyvben már szereplő utasításoknak megfelelően állítsa be a felvevőgépet. A korabeli szakírók az „acél-forgatókönyv” elvét hirdették, amely szigorúan korlátozta a rendező függetlenségét, és a rendezői szabadságot elutasították mint a formalizmus csökevényét. Nyilvánvalóan nem lett volna semmi értelme több szinten alaposan cenzúrázni a forgatókönyvet, ha aztán a rendező kedvére változtathatott volna rajta. Ennek az lett a következménye, hogy a tisztogatások idején lényegesen kevesebb rendező vesztette életét, mint ahány forgatókönyvíró jutott erre a sorsra.

A harmincas évek végétől 1953-ban bekövetkezett haláláig Sztálin volt a legfőbb cenzor, aki megnézett és maga engedélyezett minden elkészült filmet. Akárcsak Goebbels a náci Németországban, ő is kézi vezérlessel irányította a filmgyártást: címváltozásokat javasolt, támogatta kedvenc rendezőit és színészeit, forgatókönyveket íratott át. Bizonyos politikailag érzékeny filmekben, amilyen például Fridrih Ermler *A nagy hazafi* (Velikij grazhdanyin, 1939) című alkotása, akkorák a változtatások, hogy Sztálint szinte a film társszerzőjének tekinthetjük. Volt olyan eset, amikor a cenzor döntésével elmentésben nemcsak engedélyezte Grigorij Alekszandrov egyik vígjátékának bemutatását, hanem ahhoz is vette a fáradságot, hogy tizenkét különböző címet találjon ki, amelyek közül végül a *Fényes út* (Szvetlij puty, 1940) lett a győztes a „Hamupipóke” ellenében.

Amikor a rezsim ragaszkodott hozzá, hogy még a legtanulatlanabb néző is értsen meg minden filmet, amikor akadályokat gördítettek a művészi kísérletezés útjába, és az egyéni stílus legkisebb jelét is „formalizmusnak” bélyegezték, nagy művészek tehetségét sorvasztották el. Sokszor a „legforradalmibb” és a „legbalosabb” művészek szenvedtek a legtöbbet. Vertov, Dovzszenko és Pudovkin tehetségének csodálatos eredetisége fokozatosan elhalványodott. Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg korábban újító szellemű csoportja egyre konzervatívabb lett. Még a megtörhetetlenül egyéni Eizensteint is rákényszerítették, hogy fékezze „formalista” hajlamait. Amikor végre megengedték neki, hogy befejezen egy új filmet – a *Jégmezők lovagját* 1938-ban –, stílusa jelentős változásokon esett át, de eredeti egyénisége átűt mindenben.

A filmkészítők azzal hódoltak be a feljelentgetősdi- nek, hogy igazolták létjogosultságát. Ebből a szempont-

ból – Kulesov kivételével, aki 1933-ban felhagyott a filmezéssel – egyetlen kiemelkedő rendezőről sem mondhatunk sok jót. Eizenstein Pavel Morozov novellája alapján forgatta *Bezsín rétje* (1935–1937) című filmjét, s a célja annak az igazolása volt, hogy a filmben szereplő fiú jogosan árulta el az apját. Dovzszenko *Aerograd* (1935) című filmjében egy ember lelővi árulónak bizonyult barátját. Pirjev *Párttagsági könyv* (Partyijnij bilet, 1936) című filmjében, amely az évtized talán legízléstelenebb filmje, a feleség lövi le a férjét, akiről kiderül, hogy titkos ellenség. Fridrih Ermler *Ellentero* (Vsztrechnij, 1932, társrendező Szergej Jutkevics) című filmje arról szólt, hogy a szabotőrök ellen harcolni kell, *A nagy hazafi* pedig a Kirov-gyilkosság és a nagy tisztogató perek Sztálin-féle változatát adta közzé. (*A nagy hazafi* forgatása alatt a filmmel kapcsolatban álló emberek közül négyet tartóztattak le.) A terror és a zavarodottság korszakában szemlátomást e rendezők egyike sem próbálta nem elkészíteni ezeket a filmeket. Mindenki fenyegetve érezhette magát, aki nem engedelmeskedett, és sokan talán hitték is, hogy helyesen cselekedtek.

A NAGY HONVÉDŐ HÁBORÚ

A háború alatti szovjet filmművészet különös helyzetbe jutott. A filmgyártást minden országban fokozottan ellenőrizte az állam, mindenütt sokkal propagandisztikusabb lett. A Szovjetunióban is mozgósították a filmet a háborús erőfeszítések érdekében, és az elkészült művek nyilvánvaló célja a propaganda volt. Közvetlenül a háborút megelőző és követő időszakhoz képest a szovjet film háború alatti szakasza maga volt a béke. A rezsim engedélyezett bizonyos művészi kísérletezést, a filmalkotók olyan témákat dolgoztak fel, amelyek valóban érdekelték őket, és őszinte érzéseket fejeztek ki.

1941 júniusában Hitler megtámadta a Szovjetuniót, és a német csapatok gyorsan közeledtek Moszkva felé. A szovjet filmgyártás vezetői a legjobb képességeik szerint kezelték a súlyos helyzetet, és döbbenetes gyorsasággal mobilizálták a szakmát. Tartalékaik javát dokumentumfilmek készítésére használták fel, és vezető rendezőket vettek rá, hogy híradókat vágjanak. A már majdnem kész filmek történeteibe a stúdiók háborús motívumokat írtak bele. Julij Rajzman szinte kész *Másenyka* (1942) című filmjét például újratorozták. Eredetileg könnyű vígjátéknak szánták a szovjet fiatalok boldog életéről, ám az 1942-ben bemutatott változatban a főszereplő immár azzal nyeri el a lány kegyeit, hogy hősiességet tanúsít, amikor önként jelentkezik a frontra. Néhány, a közelmúltban készült brit- és lengyelelles film kivontak a forgalomból, Mihail Romm 1941-ben elkészített, a lengyel uralkodó osztály kegyetlenségét bemutató *Álom* (Mecsta, 1943) című filmjét pedig csak két év késéssel mutatták be. Mivel a közönség igényelte a játékfilmeket, felújították az olyan, hazafias hangvételű alkotásokat,

Alekszandr Dovzszenko

(1894-1956)

Alekszandr Dovzszenkóra leginkább mint az ukrán élet nagy krónikására emlékezünk. Harmincöt éves filmes pályafutása során nyomon követte szülőhazájának, Ukrajnának gazdasági és politikai fejlődését, alkalmazkodását a Szovjetunió modernizációjához.

Parasztszalád gyermekeként született Észak-Kelet-Ukrajnában, ahol a nemzeti kultúra fejlődését lehetlenné tette a cári elnyomás, és ez Dovzszenkót a cári rend esküdt ellenségévé tette. 1917 forradalmi eseményeinek sodrában érett férfivá. Elkötelezte magát az Ukrajnában is terjedő radikális politikai mozgalmak mellett, később az Ukrajnai Bolsevik Párt tagja lett, amely az orosz gyarmatosítás ellen küzdött, és szövetséget hirdetett az orosz bolsevikokkal a modern társadalmi rendszer kialakítása érdekében. Rövid festőművészi és politikai karikatúrista pályafutása alatt kapcsolatban állt a VAPLITE irodalmi szervezettel, azon ukrán értelmiségiek körpontjával, akik hívei voltak a szocialista fejlődésnek a szovjeturalom alatt éppúgy, mint a nemzeti kulturális örökség megőrzésének.

Dovzszenko 1926-ban, feltörekvő rendezőként lépett be a kijevi filmgyárba. Forgatókönyvíróként töltötte más éveit, első munkája a *Vaszja-reformátor* (A reformátor Vaszja, 1926) című rövid komédia volt, s első rendezése is vígjáték lett: *A szerelem gyümölcsei* (1926) című szatíra a társadalmi és szexuális erkölcsökről szövegezte. Első nagyjátékfilmje *Szumka gyilkosja* (A diplomáciai futár táskája, 1928) című politikai krimi, amely azt a valós történetet dolgozta fel, amikor egy szovjet futárt antibolsevista ügynökök meggyilkoltak. A történetet Dovzszenko a nemzetközi cselszövés és a munkásszolidaritás példájává formálta, amikor a gyilkosok között brit titkosrendőrt is szerepeltetett, viszont a szovjet diplomáciai iratokai brit munkások juttatják vissza a Szovjetuniónak.

Dovzszenko később megtagadta ezeket a kezdeti próbálkozásait mint más éveinek elvetélt korszakait, és ezek a filmek valóban távol álltak az őt alapvetően érdeklő,

ukrán témáktól. Első komoly művének a *Zvenyigorát* (1927), ezt az Ukrajna történelmi fejlődéséről szóló műves allegóriát tekintette, amely gazdagon merít az ukrán folklórból éppúgy, mint a szovjeturalom alatti fejlődés hirdető ideológiából. A film erőteljesen kihagyásos vágásai Dovzszenko sajátos kézjegyét mutatják a szovjet vágási iskolában.

Ugyanezt az irányvonalat folytatta következő jelentős művében, az *Arzenálban* (1929). Ez a történelmi dráma a polgárháborúnak azt az epizódját eleveníti meg, amikor az ukrán bolsevikok elbarikádozták magukat a kijevi Arzenal fegyvergyárban, és felvették a harcot az antibolsevista ukrán nacionalistákkal. Az ideológiát Dovzszenko itt is az ukrán múlta való utalásokkal gazdagítja. Az utolsó jelenet például, amelyben a bolsevik hősről lepatantnak a golyók, egy 10. századi népmeséből való.

A *Föld* (1930) című műve Ukrajnának a szovjetek alatti modernizációjával foglalkozott. A film az ukrán parasztagazdaságok kollektívizálásának témáját dolgozza fel a szovjet mezőgazdasági politika szellemében. Ehhez egy család kettészakadásának történetét meséli el, amikor a makacskodó idősebb nemzedék szembekerül a politikai változásokért lelkesedő fiatalokkal. Amikor a fiatal hőst megölik a kollektívizálást szabotálni próbáló kulákok, addig ellenszegülő apja a falubeli kömszomolistákkal együtt ünnepli a közöst.

Első hangosfilmjében, az *Ivanban* (1932) Dovzszenko az első öt éves terv iparosítási törekvéseiről szól. A történet a közép-ukrajnai Dnyeprosztrój vízi erőmű hatalmas építkezésén játszódik. A Dnyeprosztrój a szovjet iparosítási kampány amolyan propagandacélú építkezése volt, s Dovzszenko ezt a háttérrel használta fel, hogy bemutassa az egyedi munkás szerepét az ipari rendszerben. A címszereplő egy ukrán paraszt, akit beszerveznek építőmunkásnak, és amint nyomon követjük, milyen nehezen alkalmazkodik az ipari munkához, megismerjük, nemzedéke hogyan éli meg a változásokat.

A szovjet művészet egyre erősödő pártellenőrzése együtt járt azzal is, hogy aprólékosan odafigyelték a „nacionalista elhajlás” legapróbb jeleire is a nem-orosz köztársaságokból származó művészek alkotásaiban. A



pártkritikusok mind a *Földet*, mind az *Isant* keményen bírálták „formalizmusuk” és „nacionalizmusuk” miatt. Válaszképpen Dovzszenko eltávolodott az ukrán témától. *Aerograd* (1935) című filmje az orosz Távol-Keleten játszódik. A kalandos történetben a szovjet fejlesztési törekvések elleni szabotázs kísérlet tanúi lehetünk a szabériai határ közelében. A filmet áthatja a felforgatástól való félelem légköre, amely Sztálin idejében általánosnak volt mondható.

Dovzszenko Sztálin személyes javaslatára tért vissza az ukrán témához *Scsorsz* (1939) című történelmi életrajzával. A film Nyikolaj Scsorsznak, a Vörös Hadsereg egyik ukrán parancsnokának polgárháborús hőstetteiről szól, egyike azoknak az életrajzfilmeknek – a leghíresebb közülük a *Csapajev* (1934) –, amelyeket a szocialista realizmus hivatalosan támogatott, és amelyek nagyban hozzájárultak a sztálini „személyi kultuszhoz”.

Pályatársaihoz hasonlóan Dovzszenko is egyre kevesebbet forgatott, amint a szovjet filmipar egyre bürokratikusabbá, a pártcenzúra pedig egyre szigorúbbá vált. A második világháború idején Dovzszenko propagandisztikus dokumentumfilmeket bírált el, és a háború utáni időszakban is csupán egyetlen filmet, az Ivan Micsurin tudósról szóló életrajzi művet fejezett be: *Micsurin* (1948). Hivatalosan neki tulajdonították a „materialista tudomány” megteremtését.

Dovzszenko azt remélte, hogy visszatérhet kedvelt ukrán témájához, amikor 1956-ban forgatni kezdte a *Dal a tengerről* (Poema o more) című filmjét, de a munkálatok közben meghalt. A filmet felesége, egyben évek óta alkotótársa, Julia Szolnceva (1901-1989) fejezte be 1958-ban, majd további filmeket rendezett Dovzszenko le nem forgatott forgatókönyvei és novellái alapján. Ilyen a *Lángoló évek* (Poveszty plamennih let, 1961) és *Az elvarázsolt Gyeszna* (Zacsarovannaja Gyeszna, 1965). Szolnceva lényegében folytatta Dovzszenko azon törekvését, hogy dokumentálja Ukrajna modern fejlődését.

VANCE KEPLEY

FONTOSSÁB FILMEK

A szerelem gyümölcsei (Jagodka Ljubvi, 1926); Szumka gyilkosjára (A diplomáciai futár táskája, 1928); Zvenyigora (1927); Arzenál (Arzenal, 1929); Föld (Zemlja, 1930); Felszabadulás (Oszvobozsagyenyijje, 1940, dokumentum); Bitva za nasu szovjetszkuju Ukrainu (Harc Szovjet-Ukrajnáért, 1943, dokumentum); Győzelem a jobb part: Ukrajnában (Pobeda na Pravoberezsnoj Ukrainje, 1945, dokumentum); Micsurin (1948).

IRODALOM

Dovzszenko, Alekszandr: *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*, 1973.
 Kepley, Vance: *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*, 1986.
 Oms, Marcell: *Alexandre Dovzhenko*, 1968.
 Schnitzer, Luda-Schnitzer, Jean: *Alexandre Dovzhenko*, 1966.

Balra: Jelenet a *Zvenyigora* (1927) című filmből.

mint a *Nagy Péter* (Pjotr pervij, 1937) vagy Dovzszenkótól a *Scsorsz* (1939). Különösen fontosnak bizonyult Eizenstein *Jégmezők lovagja* című filmje, hiszen élesen németellenes volt, ezért nem is vetítették a Molotov-Ribbentrop-paktum érvényessége idején.

A szükség találékonyságot szült: minthogy erőteljes propagandát hordozó játékfilmeket lehetetlen volt gyorsan leforgatni, a stúdiók rövidjátékfilmeket készítettek, és ezekből antológiákat állítottak össze. Nyomban hozzáfogtak a náciellenes rövidfilmek gyártásához, az első összeállítás 1941. augusztus 2-án került a mozikba, és a hónap folyamán még kettő követte. Az antológiákban kettő-hat rövidfilm kapott helyet. Az 1-5. számú filmekből álló a *Miénk lesz a győzelem* címet kapta. 1941-ben hét filmantológia jutott el a mozikba, 1942-ben további öt, közülük az utolsó augusztusban, ám addigra a filmipart át helyezték és átszervezték, és ismét lehetett gyártani teljes hosszúságú játékfilmeket. Az összeállítások tartalma heterogén volt. Akadt bennük dokumentumfilm a brit haditengerészetről, a London feletti légi háborúról vagy részlet korábbi sikeres játékfilmekből, például Ljubov Orlova éneklő postáslánya a *Volga, Volga* (1937) című vígjátékból.

Az emberek rajongtak a moziért. Arra vágytak, hogy kiszakadjanak mindennapi nyomorúságukból, reményre áhítoztak, s arra, hogy megerősítsék hitüket a végső győzelemben. A mozi maradt a kevés szórakozási lehetőség egyike. De a háborús körülmények között mind a filmek készítése, mind bemutatásuk igen nehéz volt. A filmszínházak romba dőltek, és a háború első évében a működőképes vetítőberendezések száma a felére csökkent. A távoli Közép-Ázsiában történő forgatás sajátos problémákat jelentett. A korszak egyik legsikeresebb filmjét, Mark Donszkoj *Szivárványát* (Raduga, 1944), amely Ukrajnában, télen játszódik, Ashabadban forgatták le 1943 nyarán, 40 fok fölötti hősségben. A „havat” gyapotból, sóból és naftalingolyócskákból készítették, a színészek vastag kabátban játszottak, és mindig volt kéznél orvos arra az esetre, ha valaki elájult.

1942-1945 között a szovjet stúdiók 70 filmet gyártottak (leszámítva a gycrckfilmeket és a filmre rögzített koncerteket), közülük 21 történelmi dráma. A fronton harcoló katonákról meglepően kevés film szólt, és Georgij Vasziljev *Frontjától* (1943) eltekintve, azok sem voltak jelentősek. Amíg tartott a küzdelem, senki nem kívánta romantikusá tenni. A filmesek a háborút nem hősi kalandok soraként ábrázolták, szívesebben mutatták meg a németek barbárságát és az egyszerű, hétköznapi emberek helyzetét a rendkívüli körülmények között. A korszak legemlékezetesebb filmjei tehát inkább a hátorzágról és a németek elfoglalta területeken dúló partizánháborúról szóltak.

A partizánháborúról három különösen emlékezetes film készült. Az első, Ermler *Tovaris P.* (Ona zacsicscsajet rogyinu) című filmje 1943 májusában került a mozikba.

Művészileg primitív volt, a hősnőt kevés egyéni vonással ruházta fel, s a legegyszerűbb politikai üzenetet hordozta: bosszút kell állni. Az 1944 januárjában bemutatott *Sziváróány* már bonyolultabb mű. Egy partizánóról szól, aki hazatér szülni a falujába. Elfogják, rettenetesen megkínózzák, de nem árulja el bajtársait. Végül 1944 szeptemberében bemutatták a Lev Arnstam rendezte *Zóját* a mártírhaltalt halt 18 éves partizánlányról, Zoja Koszmogyemjanskajáról. A *Sziváróány* hősnőjéhez hasonlóan ő is inkább a halált választja, semhogy elárulja az elvtársait. Mindhárom filmnek nő a főhőse. A női bátorság és szenvedés bemutatásával ezek a filmek gyűlöletet kívántak kelteni a kegyetlenkedő ellenséggel szemben, ugyanakkor azt sugallták, hogy a férfiak sem tehetnek kevesebbet, mint amennyire a nők képesek.

Ezeknél a filmeknél érdekes fejlődés figyelhető meg. A *Tovaris P.* végén a partizánok felszabadítják a falut, és megmentik a hősnőt a kivégzéstől. A *Sziváróány* hősnőjét megölik, de a falut felszabadító partizánok megboszuszolják a halálát. Ezzel ellentétben a *Zója* a hősnő mártírhaltálával ér véget. A különbségekre egyszerű a magyarázat. 1942-ben, amikor a *Tovaris P.* forgatókönyve készült, a szovjet közönség túlságosan lehangolónak találta volna a kivégzést. Ám 1944 nyarára a nép már hitt a végső győzelemben, nem volt szüksége a képzeletbeli megmenekülés vigaszára.

A hátszagról szóló filmekben is jobbra nőknek jutott a főszerep, és ők is a hűség, az állhatatosság, az önfeláldozás erényeit hirdették. Ebből a szempontból tipikus Szergej Geraszimov *A nagy föld* (Bolsaja zemlja, 1944) című alkotása, amely egy asszonyról szól, akinek a férje elment a frontra, ő pedig azzal segíti a győzelmet, hogy élmunkás lesz egy evakuált gyárban.

Ahogy az összes harcoló országban, a Szovjetunióban is fontos téma volt az éberség. A kémházi ragályos volt, s a korai háborús filmekben mindenki – gyerekek és öregasszonyok is – kémeket leplezett le. Az 1941 novemberében bemutatott *V sztorozsevoj budke* ('Az őrbőrdében') című filmben vöröskatonák lepleznek le egy német kémeket, aki hibátlanul beszél oroszul, és szovjet egyenruhát visel. Azzal árulja el magát, hogy a falon lévő képen nem ismeri fel a kisgyermek Sztálint. A történetnek valós alapja volt: aki a harmincas években a Szovjetunióban élt, nemigen követett volna el ilyen hibát. Ám a rejtett mondanivaló még fontosabb: Sztálin még falon függő kép formájában is oltalmazza népét.

A nácik, különösen a korai filmekben, nemcsak bestiálisan kegyetlenek voltak, de buták és gyávák is. Tiszteséges németeket tilos volt ábrázolni. 1942-ben Pudovkin *Ubjici vihogyat na dorogu* ('A gyilkosok kimennek az útra') címmel forgatott filmet Brecht novellái alapján, meg akarta mutatni Hitler német áldozatait és az egyszerű németek rettegését, de a film forgalmazását nem engedélyezték.

A Németország elleni háborút „nagy honvédő háborúnak” nevezték, és a Vörös Hadsereg katonái „a hazáért, a becsületért, a szabadságért és Sztálinért” mentek harcba – nem a szocializmusért vagy a kommunizmusért. De mit jelentett a hazafiság a soknemzetiségű birodalomban? A Szovjetunió igencsak heterogén népességén belül a rejtett ellenségeskedés valódi veszélyt jelentett, és ezt a náci propagandisták – kivált a háború második felében – igyekeztek minél jobban kihasználni. Válaszul a szovjet filmstúdiók „a népek barátságáról” szóló filmekkel rukkoltak elő. Például egy grúz és egy orosz katona együtt indulnak veszélyes küldetésre, amelynek a sikere kettejük együttműködésén múlik, végül az orosz megmenti a grúzt, vagy fordítva.

A marxista internacionalizmustól a régimódi hazafiság felé fordulás már a háború kitörése előtt, a harmincas évek végén megkezdődött a nemzeti hősokról szóló filmek áradatával. A háború alatt a folyamat felgyorsult, és rendre készültek a filmek, amelyek azt mutatták meg, hogyan befolyásolhatja a történelmet egyetlen nagy személyiség (például Sztálin). Tipikusan ilyen Vlagyimir Petrov filmje a hadvezérről, aki egy évszázaddal korábban megmentette Oroszországot Napóleon inváziójától (Kutuzov, 1944). Kutuzov itt kiváló stratégia, ellentétben Tolsztoj ábrázolásával a *Háború és békében*, ahol azért győzedelmeskedik, mert hagyja, hogy a seregei irányítsák őt. Kevésbé tipikus film volt Eizenstein remeke, a *Rettegett Iván* (1944), amely Ivánt nemcsak nagy nemzeti hősként, hanem zaklatott és összetett jellemként is sikerrel ábrázolja.

Hogy enyhítsék a nemzeti kisebbségi nacionalizmust, engedélyeztek egy-egy filmpozst a nemzeti hősokról: Ukrajnában Bogdan Hmelnyickijről, Grúziában Georgi Szaakadzéről, Örményországban David Bekről, Azerbajdzsánban Alsin-Mal-Alanról. Mondanunk sem kell, hogy ezek a nemzeti hősök sosem harcolhattak orosz elnyomók ellen. Ellenkezőleg: „a népek barátsága” eszméjét visszavetítették a múltba.

Ugyanakkor a túlságosan erős nemzeti érzés alááshatta volna a rendszert, amely Oroszország „vezető szerepére” alapult. Ukrajna különösen súlyos gondot jelentett, mivel a németek aktívan igyekeztek az ukránokat a szovjet rezsim ellen fordítani. Fontosnak tartották tehát, hogy az ukrán nacionalizmusnak ne adjanak túlságosan tág teret, és Sztálin személyesen tiltotta be Dovzszenko egyik kirívóan nacionalistának ítélt forgatókönyvét. Ennek az lett az eredménye, hogy a nagy ukrán rendező a háború alatt nem forgatott játékfilmet.

Szinte minden történelmi film – készüljön bárhol és bármikor – a jelenben gyökerezik, a modern közönségre kíván hatni, modern problémákat feszeget. Naivitás lett volna elvárni a szovjet filmművészettől a háború kellős közepén, hogy a történelmi eseményeket szenvedélymentesen, ideologizálás nélkül ábrázolja. Azonban még így is rendkívüli, hogy a szovjet filmek milyen arcátlanul

kezelik a múltat. Egész sorozat dolgozta fel például Ukrajna 1918-as német megszállását. Ezekben a filmekben a németek mindig gonoszak, a Vörös Hadsereg mindig legyőzi őket, és Sztálin a bölcs vezér. A valóságban 1918-ban a Vörös Hadsereg – néhány kisebb csetepatétől eltekintve – nem harcolt a németekkel, és Sztálin nem volt a vezére. Ám a valóság nem zavarta a filmkészítőket. Leonyid Lukov *A hősök élén* (Alekszandr Parhomenko, 1942) és a Vasziljev fivérek *Megvédjük Caricint!* (Oborona Caricina, 1942) című filmjeiben olyan csatákat láthatunk, amelyekre sosem került sor, de ha mégis megestek volna, a vörösök csúfos vereségével végződtek volna.

SZTÁLIN UTOLSÓ ÉVEI

A háború befejeződése nem vezetett nagyobb szabadsághoz a filmkészítők számára. Ellenkezőleg. 1946 őszén a sztálinista vezetés lépéseket tett a háború alatt fellazult ideológiai ellenőrzés és irányítás visszaállítására érdekében. A hatóságok szeszélyes követelése és állandó beavatkozásuk a filmkészítésbe szinte megbénította a filmgyártást. A korszak legrosszabb éveiben – sokszor a filméhség éveinek nevezik ezt az időszakot – a szovjet stúdiók évente tíznél is kevesebb filmet készítettek, s ezek közül néhányat – például Eisenstein *Rettegett Ivánjának* II. részét (1946) – csak Sztálin halála után mutattak be. A stúdiók üresen álltak, a fiatal rendezőknek nem volt lehetőségük, hogy fejlessék képességeiket. A mozik kényszerűségből háború előtti és alatti filmeket játszottak. Nemcsak szovjet alkotásokat, de úgynevezett „zsákmányolt filmeket” is, amelyeket Németországból hozott el a Vörös Hadsereg. 1947 és 1949 között körülbelül ötven ilyen filmet forgalmaztak. A helyzet abszurd ironiája, hogy miközben a szovjet filmalkotók képtelenek voltak megfelelni a szigorú politikai követelményeknek, újravágott náci és amerikai filmeket országszerte vetítettek. Ezek rendkívül népszerűek voltak, bár kritika sosem jelent meg róluk.

1946–1953 között a szovjet stúdiókban 124 játékfilm készült. Néhány gyerekfilm kivételével ma már szinte nézhetetlenek. Három kategóriába sorolhatók: „művészi dokumentumfilm”, propagandafilm és életrajzi film.

Az első kategória leghíresebb példája Mihail Csiaureli munkája, a *Berlin eleste* (Pagyenyije Berlina, két rész, 1949–1950). Ez a film jelentette a Sztálin-kultusz csúcspontját. Csiaureli természetfeletti lényként ábrázolta a szovjet vezetőt, aki belelát az egyszerű emberek szívébe, akinek már a pusztá megjelenésére fölzeng az angyalok kórusa. Ráadásul zseniális hadvezér, aki nemcsak hogy egymaga győzte le Hitlert, de kivédte az amerikaiakat is, akik titokban szimpatizáltak a nációkkal, és segítették őket. A propagandafilmeknek a szovjet bel- vagy külpolitika valamely közvetlen céljának támogatása volt a feladata. Abram Room *Becsületbíróság* (Szud csesztyi, 1948) című filmje például harcot hirdet a „gyökértelen kozmopoliták” ellen. A nagy felfedezés küszöbén álló két szov-

jet tudós bedől „a tudomány nemzetközisége hamis eszméjének”, és elhatározzák, hogy kutatásaik eredményét egy amerikai folyóiratban jelentetik meg. A szovjet laboratóriumba amerikai tudósok érkeznek – kiderül, hogy kémek –, és csodálkoznak pompás felszereltségén. A két szovjet tudós megbűnhődik: az egyik hajlandó beismereni hibáját, és felmentik, de a másikat átadják a szovjet igazságszolgáltatásnak.

Számos ismert rendező és forgatókönyvíró vált maga is a kozmopolitizmus elleni kampány áldozatává. A zsidó Leonyid Trauberg, Dziga Vertovot és Szergej Jutkevicsét keményen támadták, Sztálin életében nem is forgathattak több filmet. Közben az életrajzi film műfaja zavartalanul virágzott. Tizenhét életrajzi film készült katonai és civil hősookról, köztük olyan zeneszerzőkről, mint Glinka, Muszorgszkij és Rimszkij-Korszakov. Ezek annyira egyformára sikeredtek, hogy már a korabeli lapok is megjegyezték: egy-egy ilyen film párbeszédeit nyugodt lélekkel össze lehetne cserélni, akkor se venné észre senki.

Ezekben a csüggesztő években a filmművészet minden addiginál jobban szenvedett a bürokráciától, az egyfokú politikai mondandótól, az egyéni stílus elfojtásától és a szó uralmától a kép felett („acél-forgatókönyv”). Közvetlenül Sztálin halála előtt azonban a pártvezetés kezdte felfedezni, milyen csupasz lett a szovjet kultúra. Aggasztotta őket, hogy a regények, a színdarabok és a filmek már nem szolgálták a párt propagandacéljait, és néhány kelletlen lépéssel eltávolodtak az ortodox irányvonalától. A XIX. pártkongresszuson tartott beszédében, 1952 októberében G. M. Malenkov szólt a szovjet kultúra problémáiról is, és egyebek között több film készítésére biztatta a művészeket, ezzel hallgatólagosan elutasítva a vezetés korábbi irányvonalát, amely azt követelte, hogy kizárólag „remekművek” készüljenek. Ahogyan Mihail Romm megállapította: „Kiderült, hogy kevés filmet készíteni sem könnyebb, mint sokat. Az az elképzelés, hogy összpontosítsuk figyelmünket csupán néhány műre (mintha ezáltal lehetséges lenne kizárólag kiváló minőséget létrehozni), utópiának bizonyult.”

A több film készítéséről szóló határozatnak messze menő következményei lettek. Az elhanyagolt köztársasági stúdiók életre kelhettek, a fiatal tehetségek lehetőséghez juthattak, a stúdiók a nagy látványosságok helyett több filmet forgathattak, szinte eltűnt műfajok éledhettek újjá. Malenkov kifejezte aggodalmát a szovjet vígjáték sorsáért. Ahogyan fogalmazott: „Szovjet Gogolokra és Scscedrinekre van szükségünk, akik a szatíra tüzével elpusztítanak minden rosszat, kellemetlent és halottat, mindazt, ami lassítja előrehaladásunkat.” A filmekben újra helyet kapott az addig szabványosnak, sematikusnak és unalmasnak tartott konfliktus. Persze „megfelelő” típusú konfliktusról lehetett csak szó (például a régi maradványai és az új között), és meg kellett