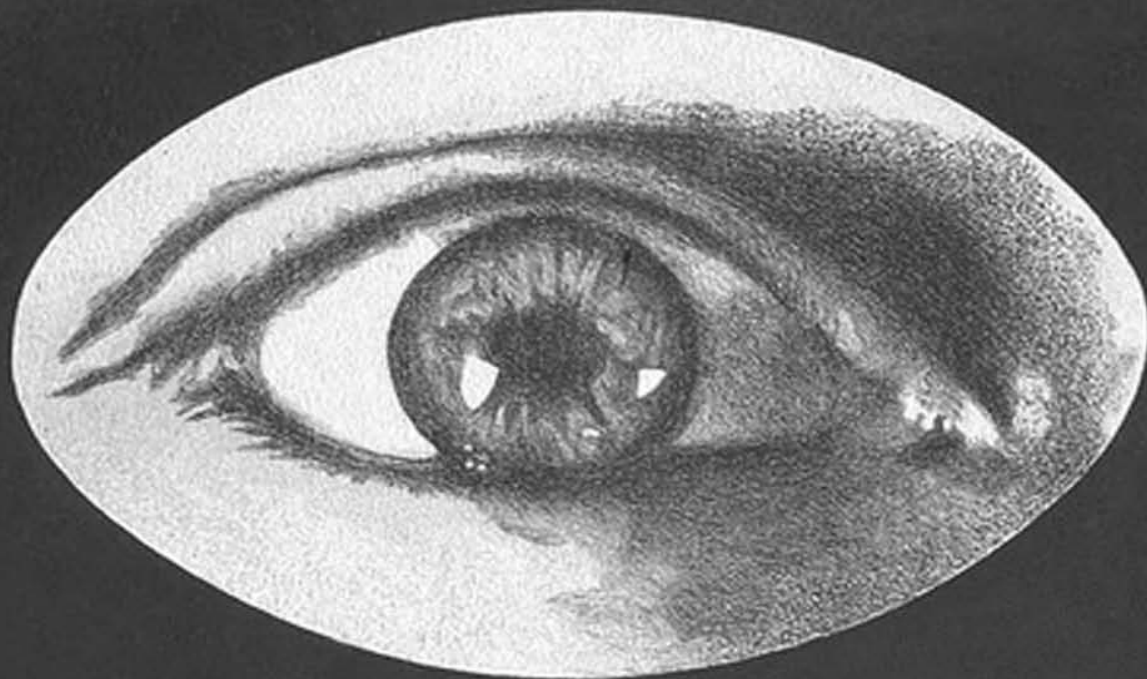


FILMSZEM

2014

Filmtudományi online folyóirat - IV. évfolyam 4. szám



Az orosz film útjai



FILMSZEM IV./4.

Az orosz film útjai



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IV. évfolyam 4. szám - TÉL
(Online: 2014. December 29.)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Benke Attila: A hősök olvadása - A második világháború reprezentációja a szovjet és orosz háborús filmben	6-31
Iván Ildikó: Só és hal - Andrej Zvjagincev: <i>Leviatán</i>	32-35
Bárdos Judit: Irónia és pátosz Eisenstein <i>Októberében</i>	36-41
Geréb Anna: Oroszországban él a magyar legenda - A Gaál Franciska jelenség	42-47
Szójártó Imre: Alekszandr Szokurov: homály által világosan	48-53
Szerzőink	55-57



Bevezető

A 2014-es év utolsó számában az orosz filmmel foglalkozunk, ezen belül viszont olyan sokféle téma kerül terítékre, amilyen sokféle csak lehet egy nemzeti filmtörténet.

A lapszám gerincét Benke Attila tanulmánya adja, amelyben a szerző a szovjet/orosz háborús filmeket elemezve a műfaj változásait írja le és keresi a változások okait. Ezt követően Iván Ildikó reflexióit olvashatjuk Zvjagincev legújabb, *Leviatán* című filmjének dimenzióiról.

Bárdos Judit írásával Eisenstein filmművészetéhez kanyarodunk vissza és elsősorban az irónia és a pátosz kérdését járhatjuk körbe a rendező *Október* című opusza kapcsán.

Geréb Anna egy egészen különleges filmtörténeti érdekességre hívja fel a figyelmünket, melynek ráadásul magyar vonatkozása is van. Egy magyar díva Szovjetúnióbéli kultuszáról olvashatunk írásában. Végül Szíjártó Imre Szokurov filmjei értelmezésének megközelítéseit vázolja fel.

Reméljük, mindegyik írásban sok érdekességet, újdonságot, új szempontokat találnak olvasóink!

szerkesztőség

Benke Attila

Hősök olvadása

A második világháború reprezentációja a szovjet és orosz háborús filmekben

„A Nagy Honvédő Háború a Szovjetunió egyik legkomolyabb próbatétele volt, mely magának az államnak a létét és a nemzet túlélését veszélyeztette. A hatalom mindezt szembenálló ideológiák, a fasizmus és a kommunizmus küzdelmeként fogta fel, a nép viszont sokkal inkább a túlélésért folytatott háborúként tapasztalta meg, egy olyan ellenség ellen, amely a teljes megsemmisítést vagy a szlávok rabszolgasorba taszítását tűzte ki céljául. Sztálin maga is megértette ezt a halálos fenyegetést, mikor 1941. július 3-án, a náci invázió után 2 héttel megjelent a nép előtt, és nem az ideológiailag átítatott »elvtársak«, hanem a vérköteléket feltételező »fivéremeim és nővéremeim« megszólítást használta alattvalóival szemben” – írja David Gillespie.¹ Az Orosz Birodalom, majd a Szovjetunió az egyik legmonumentálisabb államalakulat, melynek hatalmas mérete egyaránt határpozícióba (Európa és Ázsia, Nyugat és Kelet közé) és számos nép keresztüzébe helyezi a világ legnagyobb államát. Meghatározó superhatalomként a világtörténelem nagy háborúiban részt vett, sőt, főszereplővé vált, melyek megannyi alkalommal a birodalom identitásáról is szóltak.² Különösen fontosak a napóleoni háborúk, az első világháború, az azt követő véres polgárháború, a nagy honvédő háború, azaz a második világháború, a „szovjet Vietnam”, azaz az afganisztáni agresszió és napjaink csecsen (illetve 2014-től orosz-ukrán) konfliktusai. Fontosak, már csak filmművészeti szempontból is, minthogy Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regénye apropóján a napóleoni invázió, vagy a Pártállam legitimációja miatt az 1918-1922 közti polgárháború számos, különféle stílusú és ideológiai irányultságú filmfeldolgozást megélt. S, ha már a Pártállamnál tartunk: az 1922-24-től 1991-ig létező Szovjetunióban a polgárháború és a második világháború voltak a legfontosabb, legkényesebb témák, melyekhez még az 1956-os „olvadás” után is csak óvatosan szabadott nyúlnia a filmalkotóknak. Hiszen a napóleoni háborúk vagy az afgán konfliktus eredményei is nagyjából egyértelműek voltak, illetve míg az előbbi megfelelő történelmi távlatban volt már, addig az utóbbi csúfos kudarca pedig nagy szerepet vállalt abban, hogy összeomoljon a Sztálin halála után apró törmelékekben omladozó Birodalom

¹ David GILLESPIE, *Russian Cinema*, New York – London, 2002, 128.

² GILLESPIE, *i. m.*, 124-125.

(nem is készült túl sok film az afgán háborúról, s ami igen, az is inkább háborúellenes, mint *A kilencedik alakulat* [9 rota, 2005]).

De a polgárháború témája sem volt problémamentes, mint ahogy a cári önkényuralom megdöntése után a bolsevikok és az Ideiglenes kormány (a fehérek) csatája is egyaránt ambivalens. Hiszen Kerenszkij, a kormányfő és a „fehérek” az első világháború folytatása mellett döntöttek, ugyanakkor a magukat „többség”-inek tartó vörösök pedig erőszakos agitációba, ideológia-terjesztésbe kezdtek. Vagyis „fehér” és „vörös” terrorról egyaránt beszélhetünk, melyet persze a harmincas évek sztálinista filmgyártásában kötelezően el kellett hallgatni, és minden bűnt az egyébként a volt cári tiszteket jócskán magába tömörítő „fehér”-ekre kellett hárítani. Ennek egyik ékes példánya a *Csapajev* (1934), mely megteremti a vörös szuperhős mítoszát. Ezzel a trenddel helyezkedik szembe majd 1956-ban Grigorij Cuhraj *A negyvenegyedikje* (Szorok pervij, 1956 – melynek alapanyagából már készült egy 1923-as feldolgozás), s később, valóban deheroizáló formában Alekszandar Aszkoldov *A komisszárbán* (Komisszar, 1967) vagy Alekszander Mita *a Ragyogj, ragyogj, csillagom!* (Gori, gori, moja zvezda, 1967) című filmben.³ Ezekben merész módon a szélsőbaloldali, bolsevik ideológia mint kifejezetten káros jelenség tűnik fel. Illetve nem is annyira az ideológiával, hanem annak terjesztőivel van a baj, akiket nem érdekli a nép sorsa, csupán az agitáció. Vagy megtérnek, vagy meghalnak – a szegény parasztoknak, falusi polgároknak nincs más választása. *A Ragyogj, ragyogj, csillagom!* vagy *a Tűzön nincs átkelés!* (1968, V ogne broda net, rendezte: Gleb Panfilov) egyaránt megkérdőjelezi a kommunista ideológiaterjesztés eszközeinek hatékonyságát, létjogosultságát, és rámutatnak, hogy az ideológiaterjesztés vörös terror, ami nemcsak a rendszer ellenségei, hanem az összes átlagember ellen irányul. Az 1956 utáni oldódás, vagy „újhullám” idején, illetve a hatvanas-hetvenes években, mikor az óvatos ideológiakritika előbb vagy utóbb (sok film maradt dobozban akár a nyolcvanas évek végéig is) felszínre kerülhetett, pont emiatt nyúltak a polgárháború témájához olyan sokan a régi és új alkotók közül. Tulajdonképpen revideálták a polgárháborús filmek zsánerét, mondhatjuk, műfaji revíziót hajtottak végre a rendezők, lebontva Csapajev mítoszát.

Ennél a konfliktusnál első ránézésre sokkal egyértelműbb a második világháború esete, melyet, a „Nagy Honvédő Háború”-ként emlegetnek a szovjet-orosz kultúrkörben. Egyértelműbb, mert itt nem belülről, hanem kívülről támadt az ellenség (jóllehet, a polgárháborúban a „fehér”-eket is támogatták angolszász, antant alakulatok is), melyet a háború és a sztálinizmus alatti (de nagyrészt a „szovjet újhullám” idején készült) filmek is agresszív, szörnyszerű vagy karikatúrisztikus vadállatok gyülekezeteként írtak le. Szemben a Vörös Hadsereg szuperhős katonájával (sztálinista filmgyártás) vagy a meggyötört hátországi orosz, belorusz, grúz stb. kisémberrrel, közkatonával,

³ Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos, *Tarkovszkij, Az orosz film Sztalkere*, Budapest, Helikon, 1997, 7-40.

aki csak a túlélésért küzd (1956 után). Tehát ebben a konfliktusban a Birodalom fennmaradása, a „szovjet identitás” volt a tét, melyért elvileg az egész nemzet harcba szállt. A probléma viszont az, hogy egyfelől a Szovjetunió, mint a hajdani Orosz Birodalom, soknemzetiségű államalakulat volt, számos olyan népcsoporttal, országgal, melyeket erőszakkal kebelezett be (például Ukrajna, Balti-államok). Éppen ezért a valóságban annak ellenére, hogy Hitler szlávokkal kapcsolatos terve ismeretes volt, a Barbarossa-hadművelet során rengetegen álltak át a szovjetek közül az előrenyomuló német hadsereghez. A hatalmas emberáldozatok számának titkolása mellett a Pártállam többek között erre a problémára is nagyon érzékeny volt, nem szívelte, ha kollaboránsokat ábrázolnak a Moszfilm alkotásaiban, főleg nem szimpatikus módon (ezért is maradt 1986-ig dobozban Alekszej German remekműve, az *Ellenőr-zés az utakon* [Proverka na dorogakh, 1971]).

1956 után, a Szovjet Kommunista Párt XX. Kongresszusát követően, melyen kimondták a kultúra „desztalinizációját”, véget vetve ezzel a kötelező, sematista filmgyártásnak, az addig kivételes hősökre koncentráló orosz háborús filmek merészen elfordultak a második világháború heroikus pátoszától, a harctér nagy tetteitől, Sztálin generalisszimusz félisteni alakjától, és kifejezetten az átlagemberre és a hátszakra kezdtek koncentrálni.⁴ A *Szállnak a darvak* (Letyat zsuravli, 1957, r.: Mihail Kalatozov), a *Ballada a katonáról* (Ballada o szoldate, 1959, r.: Csuhray), az *Emberis sors* (Szugyba cseloveka, 1959, r.: Szergej Bondarcsuk), a *Hús nap háború nélkül* (Dvadcaty dnyej bez vojnü, 1976, r.: German) vagy a *Jöjj és lásd!* (Igyi i szmotri, 1985, r.: Elem Klimov) egyaránt szakítottak a sematizmussal, a sztálinista ideológiával, illetve az általa kialakított szovjet szocreál emberképpel, identitással. Miként a polgárháborús filmek az 1918-1922 közti eseményeket, úgy az 1956 utáni második világháborút feldolgozó művek egy jelentős része a nagy patrióta háborút szubverzív módon értelmezte, és ideológiakritikához használta.

Ugyanúgy, ahogy például az amerikai filmben a második világháborút Mike Nichols (*A 22-es csapdája* [Catch-22, 1972]), Sam Peckinpah (*Vaskereszt* [Cross of Iron, 1977]) vagy Terence Malick (*Az örület határán* [The Thin Red Line, 1998]), a Koreai Háborút Samuel Fuller (*Acélsisak* [Steel Helmet, 1951]) vagy Robert Altman (*M*A*S*H* [1971]), s a vietnami konfliktust Francis Ford Coppola (*Apokalipszis most* [Apocalypse Now, 1979]) vagy Stanley Kubrick (*Acéllövédék* [Full Metal Jacket, 1987]). Ám Fuller *Acélsisakja* és a *M*A*S*H* között markáns különbséget találunk, annak ellenére, hogy mindkét mű alapvetően szubverzív vagy revizionista háborús filmként fogható fel. S bár Michael Cimino *A szarvasvadász* (The Deer Hunter, 1978) című műve vagy a *Ryan közlegény megmentése* (Saving Private Ryan, r.: Steven Spielberg) is a háború poklát mutatja be, összességében mindkettő inkább (legfőképp persze Spielberg pátosszal átítatott eposza) a tradicionálisabb hollywoodi filmekhez

⁴ MARGÓCSY István, *A negyvenegyedik és a többiek. Az olvadás filmjei*, Filmvilág, 1987/6., 14-19.

sorolható. Tehát szubverzív és szubverzív háborús film között nagy különbségek vannak a műfaji klisék és az ideológiakritika tükrében.

E tanulmány fő kérdése, hogy a második világháborús szovjet filmek vajon differenciálhatók-e az amerikai filmekhez hasonlóan? S ha igen, ez a megkülönböztetés érvényes-e, tartható-e az 1991-et követő (film)-rendszerátalakítás után is? Milyen Nyikita Mihalkovtól a *Csalóka napfény 2. része* (Utomlennije szolncem 2, 2010), vagy Fjodor Bondarcsuk monumentális blockbustere, a *Sztálingrád* (Stalingrad, 2013)? Hogyan értékelhetjük műfajrevízió és ideológiai szubverzív szempontjából a *Kiskakukk* (Kukuska, 2002, r.: Alekszandr Rogozskin) vagy a *Ködben* (V tumane, 2012, r.: Szergej Loznyica) című filmeket? Megerősítik vagy megkérdőjelezzik az orosz nemzeti identitást és a patrióta háború mítoszát? Illetve, vajon miért támogatók és miért felforgatók? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a válaszokat, az amerikai háborús filmek tükrében. A trendek összehasonlítása végett az egyes korszakok bemutatására két, jellemző film összehasonlító elemzését használom fel, s 1956-tól napjainkig fogok haladni.

Témámul pedig azért választottam a második világháborút, mert ez a háború a szövetségi oldalon – melybe a Szovjetunió és az Egyesült Államok egyaránt beletartozik – általában pozitív értelemben, hősi harcként ábrázolt. A szovjetek (oroszok) oldalán azért, mert az ország védelméről és a jogos bosszúról szólt, míg az amerikaiak esetében azért, mert katonáik felszabadítóként vettek részt a harcokban. Ám pont emiatt érdemes ezeket a szubverzív munkákat megvizsgálni, hogy megtudjuk, miért, milyen indíttatásból tették meg ezt az alapvetően hősi, és a két ország szemközéből győztes háborút a deheroizálás és a demitizálás tárgyává.

Nyugaton a helyzet változatlan

Az amerikai filmre általában igaz, hogy legalább két, párhuzamos tendencia uralja a (hollywoodi) filmipart. A különféle műfaji filmek két, markánsan elkülönülő csoportba rendezhetők aszerint, hogy az adott művek hogy bánnak a zsáner sémáival, kliséivel és az általuk közvetített, mögöttük meghúzódó ideológiával, melyet Hollywood, társadalmi szervezetek és az államapparátus együtt alakítottak ki és közvetítenek. Ebből a szempontból Hollywood és a szovjet filmgyártás magját képező Moszfilm között csak árnyalatnyi különbségek vannak. A tradicionális zsánerfilmek képezik azt az alapot, konvenciót, mely ugyan lassan módosul a filmtörténetben előrehaladva, de értékrendje, ideológiai tartalma az évtizedek alatt nem változik. Vagy, ha némileg komplexebben viszonyulnak a domináns ideológiához, azaz a nemzethez, a nemzeti identitáshoz, a családhoz, a társadalomhoz, a normákhoz stb., akkor legfeljebb transzformációról beszélhetünk, de a klasszikus tömegfilmek mezsgyéjén

belül maradunk. Így például a horror szörnyfigurája a *Drakulában* (1931, r.: Todd Browning) még természetfeletti lény, a *Halloweenben* (1978, r.: John Carpenter) viszont már egy pszichésen sérült figura. Ám lényegében mindkét műben a monstrum, mint deviáns és a normális társadalomra veszélyes gonosz, elpusztítandó, s a filmek végére többé-kevésbé ismét helyreáll az egyensúly, a fősodorbeli, társadalom által elfogadott identitásforma és a patriarchális család is.

Ezzel a trenddel szemben azonban már Hollywood hőskorszakától kezdve megjelennek a párhuzamos, szubverzív trend képviselői, melyek kommentárt fűznek a domináns értékrendhez, a nemzeti identitáshoz vagy a hagyományos család eszményképéhez. Ezt a kommentárt vagy kritikát pedig a műfaji sémák felforgatásával gyakorolják. Ezért is nevezzük e csoport tagjait revizionista vagy alternatív műfajfilmeknek, minthogy radikális alternatívát állítanak fel a tradicionális vagy transzformált zsánerfilmekkel szemben. A horror példájánál maradva: Todd Browning, a *Drakula* rendezőjének 1932-es *Szörnyszülöttek* (1932, *Freaks*) című filmjében vagy az 1994-es *Frankensteinben* (1994, r.: Kenneth Branagh) a szörny és a hős között elmosódnak a határvonalak, vagy esetlegesen át is változik az emberi és a nem emberi karakterek dramaturgiai funkciója (azaz: a szörnyből pozitív, az emberből negatív szereplő válik). Jó példák erre George A. Romero független zombifilmjei (*Az élőhalottak éjszakája* [Night of the Living Dead, 1968], *Holtak hajnala* [Dawn of the Dead, 1978]). Ezekben a horrorfilmekben a társadalom, az emberek világa ugyanolyan abnormális, deviáns (ha nem deviánsabb), mint a természetfeletti és/vagy torz lényeké.

Ez a tendencia, mint már korábban kimutattam, létezik és érvényes a bűnügyi filmek⁵ és a westernfilmek⁶ történetében is. Egy heroizáló és optimista *My Darling Clementine*-ra (1946, r.: John Ford) jut egy deheroizáló és pesszimista darab *Különös eset* (The Ox-Bow Incident, 1943, r.: William A. Wellman), ahogy egy zsarumítoszt építő vagy rekonstruáló rendőrfilmre (*Piszkos Harry* [Dirty Harry, 1971, r.: Don Siegel]) is válaszként a hatósági figura mindenhatóságát megkérdőjelező szubverzív műfajfilm érkezik (*The Killer Inside Me* [1976, r.: Burt Kennedy]). De egyéb, más műfajban is kimutatható, így például a háborús filmek világa is alapvetően tradicionális és alternatív módon reprezentált az amerikai / hollywoodi filmiparban.

A háborús filmek tulajdonképpen két csoportra oszthatók aszerint, hogy ideológiailag konformok vagy szubverzívek. Az első csoport a háborúpárti filmek, melyek jellemzően a második világháború Pearl Harbor-i ütközete után kezdtek el készülni.

⁵ BENKE Attila, *Szolgálunk és vétünk. A revizionista/alternatív műfajfilm bemutatása a rendőrfilm példáján keresztül* = *Összkép szavakban*, szerk. FARKAS György, Budapest, DOSz Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014, 134-148.

⁶ BENKE Attila, *Legendák revíziója. Adalékok Király Jenő westernelméletéhez*, Metropolis 2013/4., 52-66.

Ezek tradicionális műfajfilmek, melyek azt mutatják be, hogy az amerikaiak háborúba avatkozása, háborúban vállalt szerepe legitim és jogos. Az ellenség inkább sztereotip módon, negatív figurának ábrázolt a patrióta és heroikus amerikai katonákkal szemben. A *York őrmester* (Sergeant York, 1941) trendindító mintapéldája ennek, mely az I. Világháborúban játszódik ugyan, de egyértelműen a II. Világháborúba lépés mellett teszi le a voksát, amellel érvel. York, az amerikai nép gyermeke, a nagy individualista, olyan, mint egy westernhős. Aktív, cselekvő férfi, céltudatos, harcolni viszont nem akar – de kénytelen, mert az ellenség a hazára támadt.⁷ Nem véletlenül Gary Cooperrel játszották, aki a korszakban már nagy western sztár volt, és jellemzően ilyen tipikusan amerikai, patrióta karaktereket alakított, akiknek megzavarja idilljét a gazember ebben az esetben. S bár jóval liberálisabb szemszöveget képvisel, de a Ryan közlegény megmentése ugyanez a kategória. Sokkal mérsékeltebb, sokkal emberibb, azonban végső soron ugyanazt állítja, mint a York őrmester: vannak hősök, akik a nép egyszerű gyermekei, hétköznapi héroszok, ki kell állni értük, és érdemes meghalni a hazáért.

Ezzel szemben a másik csoport, a pacifista vagy kifejezetten háborúellenes filmek – akárcsak a Szovjetunióban az 1956 utáni Pártkongresszust követően az „olvadás filmjei” – inkább a háború poklát, negatív oldalát hivatottak bemutatni, a hősokeket kevésbé heroikus szituációkban ábrázolják, és gyakran koncentrálnak a hátszóra. Jeligéjük, hogy még a hazáért sem érdemes ennyit szenvedni, ilyen áldozatok árán nyerni (vagy a vietnami háborús filmek esetében: veszteni), sőt, a haza és a nemezt csak hazug eszményképek, melyek mit sem számítanak, mikor az ellenség szuronyát a naiv, szerencsétlen katonák combjába vágja, vagy háborús fogolyként sáros gödörben éheztetni hónapokig. A *Nyugaton a helyzet változatlan* (All Quiet on the Western Front, 1933, r.: Lewis Milestone) még Hollywood és Amerika pacifizmusát tükrözi vissza, melyben az első világháború rémségei elevenednek fel: patrióta tanár buzdít fiatalokat, hogy menjek a frontra harcolni. Ám a lelkes diákok hamar kiábrándulnak a lélekölő és brutális, vesztesre ítélt háborúból. Melynek amúgy nincsenek, nem lehetnek győzelmei. Milestone művében az utópista propagandagépezet és a rögválóság ütköznek össze. Be is tiltották a filmet Németországban és Magyarországon is.⁸ Ahogy később sok helyütt Európában betiltották *A diktátort* (The Great Dictator, 1940, r.: Charlie Chaplin) is, mely ugyan Hitler és Mussolini ellen készült szatíra, mégis inkább az átlagemberrel szimpatizál, aki az ideológiák pocsolyájában vergődik. A háború itt egyértelműen mocskos és életellenes tragédia, mely a diktátorok miatt van, akik megnyomorítják és kizsákmányolják a népet. De, hogy egy kortárs filmet is említsünk: Terence Malick *Az örület határán* című filmje pont Spielberg patrióta háborús filmjével egy évben került a mozikba,

⁷ A klasszikus háborús filmekről bővebben még lásd: MAGYAR Bálint, *Az amerikai film*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1974, 199-209.

⁸ MAGYAR, *i. m.*, 197-198.

ám annak tökéletes antitézise. A második világháború itt nem egy tragikus esemény, mely viszont jó terep a hősiesség és az amerikai virtus megmutatására, hanem kaotikus, dicstelen Pokol. Ahol a „keménykötésű, macsó katona” imázsa legfeljebb maszk lehet, mely mögött érző, féltő, neurotikus, pusztán a túlélésért küzdő emberek rejlenek.

Tehát a háborús filmeket is két fő trend uralja: egy tradicionális és egy revizionista. Viszont ez utóbbi, alternatív csoport is tovább differenciálható, miként, mint kimutattuk, a tradicionális (háborús) filmek között is vannak ideológiailag konform, a műfajkliséket pusztán óvatosan átalakító (transzformációs) filmek (ilyen például a *Ryan közlegény megmentése*). Az alternatív műfajfilmeknél azonban a hasonlóság ellenére más a helyzet. Itt az ideológiai-kritikus attitűd megmarad, függetlenül attól, hogy az adott műfajfilm milyen mértékben változtatja meg a műfaj kliséit és hangulatát.

Az általam „rekonstruktív revizionista műfajfilmek”-nek nevezett csoport tagjai igazi kalandfilmként működnek: izgalmas, akciódús, feszült jeleneteken keresztül mutatják be a háború történéseit. Ugyanakkor a történet végkimenetele, a hősábrázolás és a hősi alakulat ábrázolása már markánsan eltér a tradicionális műfajfilmekétől. A *Piszkos tizenkettő* (*The Dirty Dozen*, 1967, r.: Robert Aldrich) vagy a *Kelly hősei* (*Kelly's Heroes*, 1970, r.: Brian G. Hutton) látványos, erős kalandfilmek, melyek azonban ellenmítoszt építenek fel.

A hősök itt nem annyira hősök, inkább önző, egocentrikus antihősök (mindkettőben bűnözők), akik az olasz westernnek köpönyegforgató és pénzéhes protagonistáihoz hasonlítanak, semmint York őrmesterhez vagy John Miller századoshoz (*Ryan közlegény megmentése*). A „hősi alakulat” ennél fogva képlékeny, szétfutó, és a tagok csak annyiban tartanak össze, amennyiben a küldetés egymás mellé kényszeríti őket. Nem a haza, hanem a túlélés és a pénz motiválja őket.

Ezzel szemben az általam „dekonstruktív revizionista műfajfilmek”-nek elkeresztelt csoport tagjai már mind többé-kevésbé eltávolodnak a hagyományos, kalandos műfajfilmeketől. A kalandot drámával, az izgalmas, feszés történetet epizódokkal mérsékelik és lazítják. Ezekben a hangsúly a háború poklának bemutatásán, és nem annyira a küldetéscentrikus előrenyomuláson van. Ennek oka pedig az, hogy hőseik általában lelkiileg sérült, súlyos identitásválsággal küzdő figurák. Identitáskrízisük pedig olyan mértéket ölt, hogy passzívvá válnak. Azaz ők is antihősök, mint az előző csoport filmjeiben, ám sokkal inkább passzív és sodródó átlagemberek, semmint önző héroszok. *Az örület határán* egyik ékes példája ennek a csoportnak, mely inkább lebontja a háború mítoszát, mintsem egy új ellenmítoszt építsen fel. De ide sorolható még az ugyan szatirikus hangvétellű, de Malick művéhez hasonlóan demitizáló *A 22-es csapdája* is, mely minden szempontból leszámol a hős katonák mítoszával, és leleplezi a hazug háborús gépezetet, a hadsereg képmutató és kaotikus intézményrendszerét is.

Jóllehet, deheroizáló, második világháborús amerikai filmekből viszonylag kevés van. Az amerikai rendezők inkább a sokkal kaotikusabb vietnami konfliktust használták ellenmítosz-teremtésre vagy mítoszrombolásra. Sőt, a *Piszkos tizenkettő*, a *Kelly hősei* vagy *A 22-es csapdája* is csupán modellként használják a második világháborút, ám valójából a vietnami háborúra vonatkoznak, annak kritikáját fogalmazzák meg. (Melynek oka, hogy a hatvanas-hetvenes évek folyamán még túl közeli volt a katasztrófába torkolló vietnami intervenció, éppen ezért az ezt közvetlenül feldolgozó alkotások majd csak az évtized végétől kezdenek el szállingózni – az *Apokalipszis most* és *A szarvasvadász* mellett például a *Hazatérés* [Coming Home, 1978, r.: Hal Ashby] című filmek.)

Lássuk ezek után, hogy a szovjet, 1991 előtti és az orosz, 1991 utáni filmgyártás műveire érvényesíthető-e az amerikai háborús filmekre alkalmazott megkülönböztetés, s, ha igen, miért értelmezik át a második világháború témáját az oroszok is!

Emberi sorsok a keleti fronton

„Van azonban a szovjet háborús filmnek egy olyan változata, amely sem a piaci sikeresség, sem az ideológiai helyesség kritériumát nem teljesíti, s azért hullik át a filmpiac rostáján, mert művészet. Andrej Tarkovszkij, Alekszej German, Larisza Sepityko, Elem Klimov háborús filmjei egyedülállóak. A második világháborúról sem Bergman, sem Fellini, sem Antonioni, sem Godard nem forgathattak ilyen filmeket. Egyszerűen azért, mert a háború léthelyzete, ugyanazé a háborúé is, egészen mást jelentett számukra. Közülük aligha engedhetné meg bárki is magának azt a pátoszt, amivel Klimov fogalmazott: »Meggyőződésem, hogy az én hazámban minden filmrendezőnek kötelessége megcsinálnia saját háborús filmjét.«” – írja Szilágyi Ákos.⁹ A szovjet háborús film az 1941-es náci agresszió után különösen fontos filmtípus lett, minthogy a sztálinista filmgyártás közegében a háborús film kiváló eszköznek bizonyult a nép buzdítására és az ellenség lejáratására. Ezek legfőbb ismérve a győzelembe vetett fanatikus hit. Jellemzően háború előtti idillel indítanak, mint Mihail Csiaureli klasszikusa, a *Berlin eleste* első része (Padeniye Berlina [1-r seria], 1949), melyben Sztálin nyugodt, bölcs, paternalista istenségként kertészkedik(!). Majd ezt a szocialista-realista utópiát (amely a nép boldog Vezére gondoskodásának köszönhető,) megszakítja a jellemzően arctalan vadállatként (vagy humorosabb hangvételű alkotások esetében karikírozottan) ábrázolt náci agresszorok érkezése. Őket minden áron le kell győzni, hogy megmeneküljön a szovjet nép és Lenin öröksége. Ez meg is történik Csiaureli vörös eposzában, a *Berlin eleste* második részében (Padeniye Berlina [2-r seria], 1949), melyben a Vörös Hadseereg szégyenteljes vereséget mér a nácikra, kitűzik a zászlót a Reichstagra.

⁹ SZILÁGYI Ákos, *Félistenek alkonya. A szovjet háborús film régen és ma*, Filmvilág 1986/8. 10.

Majd nem sokkal ezután, a győzelem napján, mikor Napsütés árasztja el a vidéket és mindenki ünnepel, szó szerint az égből leszáll Sztálin (egy repülővel), és nagy beszédet mond. Körülötte megáll az idő, az arcok megdermednek, méteres körzetben senki sem mer tartózkodni, ámulattal figyel a katona és munkás, ahogy ez az istenség áldását adja a békére.¹⁰

A sztálinista háborús filmek tehát nyíltan a sztálini ideológiát képviselték, direkt a háború nagy eseményeit és nagy politikusait mutatták be (lásd még a *Sztálingrádi csata 1-2.* részét [Sztalingradszkaja bitva I-II., 1949, r.: Vlagyimir Petrov]), főhősük pedig többnyire Sztálin volt. Jóllehet, a konkrét háborút tábornokok és közkatonák vívták, de Sztálint a legfőbb stratégaként ábrázolták, aki még térkép nélkül is tudta, mikor, hol, mi zajlik, és hogyan kell megtenni a következő lépést Európa sakktábláján.

Az olvadás filmjei 1956-ban, Sztálin halála után és a hruscsovi enyhülést követően ezzel a trenddel mentek szembe. Szilágyi Ákos ezért is nevezi ezt a közvetlenül az SZKP Kongresszusát követő időszakot (1956-1964) „ellensematizmus”-nak.¹¹ A *Szállnak a darvak*, a *Ballada a katonáról*, az *Emberi sors*, a *Tiszta égbolt* (Csisztoje nyebo, 1961, r.: Csuhray) vagy *A katona apja* (Djariskatsis mama, 1964, r.: Rezo Csheidze) egyértelműen ellenmítoszt teremtenek, azaz rekonstruktív revizionista háborús filmekként definiálhatók. Kalandos, feszes műfajfilmként működnek, jóllehet, a *Ballada a katonáról*, az *Emberi sors* és *A katona apja* mint „útifilmek” tekinthetők küldetésorientált akciófilmeknek, a *Szállnak a darvak* vagy a *Tiszta égbolt* inkább szerelmi melodramák, melyekben a háború háttér. Ugyanakkor határozottan szembefordulnak a sematizmus sztálinista-zsdanovi ideológiájával. Nagy történelmi személyek és események helyett esendő, féltő, meggyötört kisembereket ábrázolnak, akik szinte végigsodródznak a háború poklán, vagy élik mindennapjaikat a háttérben, a háború feszültségében. Olyan értelemben antihősök, hogy a korábbi szovjet emberképpel szemben valóban emberi karaktereknek tekinthetők, és sokszor inkább elszenvedői, mintsem irányítói a történelemnek, a háborúnak. A *Ballada a katonáról* főhőse például véletlenül lövi ki a tankot a film elején, pusztán félelemből, míg a *Tiszta égbolt* nagyjelenetében a hadba vonuló, vonaton elsuhanó katonák arctalanná válnak a sebesség miatt, csupán siránkozó asszonyaikat látjuk. Nincs többé háborús pátoz. A háború persze itt is a győzelem felé tart, „nem lehet nem nyerni”,¹² viszont a győzelemnek a család és az identitás az ára. Ha beszélhetünk is mitikus pátozról, az az egyszerű ember túlélésért folytatott harcának, és nem a nemzet győzelmének pátoza.¹³ A hétköznapi ember vagy a besorozott katona

¹⁰ A sematizmusról és a sztálinista háborús filmekről bővebben: David GILLESPIE, *Russian Cinema*, i. m., 128-136.

¹¹ KOVÁCS – SZILÁGYI, *Tarkovszkij*, i. m. 7-40.

¹² SZILÁGYI Ákos, *Félistenek alkonya*, i. m. 10-15.

¹³ Mira LIEHM - Antonín J. LIEHM, *The most important art. East-European film after 1945*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1977, 199-219.

egyaránt inkompatibilis az elvtársak ideológiájával és a propaganda (illetve személyesen Sztálin) által gyorsan „összetákol” hivatalos nemzeti identitással. Tehát az amerikai ellenmítoszt teremtő, rekonstruktív revizionista háborús filmekkel hozhatók összefüggésbe, sorolhatók egy csoportba az „olvadás” filmjei, viszont a *Ballada a katonáról* vagy az *Emberi sors* sokkal humanistább művek, belőlük inkább pacifizmus árad szemben a *Pizkos tizenkettővel* vagy Peckinpah *Vaskeresztjével*.

Az *Emberi sors* reprezentáns és az egyik legszebb példája ennek a csoportnak. Szergej Bondarcsuk klasszikusa flashback-szerkezetben meséli el egy katona, Szokolov háborús megpróbáltatásait. Bondarcsuk a Csapajev-mítoszra is reflektál annyiban, hogy Szokolov története a polgárháború után indul, és a harmincas éveken is átível. Ugyanúgy a békés, hétköznapi idillt mutatja be, mint a sematizmus háborús filmjei. A markáns különbség az, hogy itt Bondarcsuk szinte neorealista pontossággal, a szocreál ferdítései és harsány színvilága, álrealizmusa nélkül ábrázolja a valóságot.

Ahogy Szokolov sem válik mitikus háborús hőssé. Egyszerű családapa, akit a háború örökre elválaszt családjától, és a háborúban sem tud megfelelő módon érvényesülni. Bondarcsuk már az első ütközetben leszámol a győzelmi párosszal, minthogy Szokolov alakulatát legyőzik és foglyul ejtik a nácik. A férfi innentől kezdve pedig a túlélésért küzd, végigsodródik a háborún, a német koncentrációs táborokon, gyakorlatilag rabszolgaként tengődik és dolgoztatják agyon. Szokolov nem hőrosz, hanem antihős, aki legfeljebb passzív ellenállást folytathat (mint az egyik jelenetben, mikor a német tiszt ivóversenyre ösztönzi – persze élete és családja érdekében itt is be kell adnia a derekát, és engedelmeskedik, belemegy a nácik szadista játékaiba). De miután visszakerül a Vörös Hadsereghez, Bondarcsuk akkor is megvonja a nézőtől a látványos összecsapásokat, pusztán utalásszinten értesülünk például fia haláláról vagy érdemeiről. A rendező mindig igyekszik a hátországbeli folyamatokat, Szokolov fia és családja után folytatott elkeseredett kutatását megmutatni a hadifogság után. Tehát itt a főhős abszolút antitézise a szocialista hőroszoknak: szenved, túlél, esendő, és még kinézetre is inkább átlagos. (E tekintetben a *Ballada a katonáról* inkább idealizáló, hiszen főszereplőjéül nem egy idős férfit, hanem egy fiatal, jóképű, alig húszéves fiút tesz meg.)

A hőszábrázoláson túl Szergej Bondarcsuk (és a többi ellensematizmusfilm) a sztálinista filmgyártás társadalomképét revideálta. A hős itt is tipikus tagja a társadalomnak, a közösségnek, viszont ez a közösség már nem egy összetartó, idilli, szinte gyermekien naiv csoport. Az embereknek gondjaik vannak, a családi kötelek sokkal fontosabbak. A háborúban résztvevő szovjet alakulat pedig egyenesen kaotikus. Az *Emberi sors* azt mutatja be, hogy ezek a katonák hogyan élik meg a borzalmakat, és azt, hogy mindenki egyéniség. Ebből következően a csapat széttartó, jóllehet, itt még van a tagok közt szolidaritás. Ám Szokolov a romos templomban, a sereg (kényszer)pihenője

alatt szem- és fültanúja lesz egy vitának, melyben az egyik fél merész módon kifejti, miért lép ki a Pártból, és miért csömörlött meg a bolsevikok ideológiájától. Vagyis itt már sem ideológiailag, sem emberileg nem egységes a csoport. A csoportban, ami a játékidő első felében felbomlik, a szovjet hadsereg inkompetenciája és esendősége válik láthatóvá. Igaz, Bondarcsuk később ezt ellensúlyozza a film végi ellentámadással, hiszen itt egy személyes életúttal egybekötött történelmi tabló bontakozik ki.

A különbség azonban az a *Berlin eleste* és az *Emberi sors* között, hogy itt a nagy előrenyomulás, a kulcsfontosságú hadműveletek háttérbe szorulnak, és mintegy lényegtelen elemmé válnak. A lényeg az egyén vesztesége, és nem a győzelem. Márpedig vannak olyan tragédiák, melyekből nem lehet kilábalni. Ilyen a család elvesztése: Voronyezst lerombolják a nácik. Voronyezs Szokolov városa, itt volt családi háza. Gyermekai, felesége odavesztek. Csak nagyobb fia maradt, akit időközben behívtak katonának. A nagy nemzet, a Szovjetunió háborúja ugyan győz, a győzelem elkerülhetetlen – ám a kisember, az egyén, a nemzetet alkotó civilek („elvtársak”) háborúja veszni látszik. Míg az állam, a Párt, a Vörös Hadsereg győz, addig Szokolov visszafordíthatatlanul veszít. Persze Bondarcsuk ebben a filmben még nem domborítja ki az identitásválságot és a család, csoport elvesztését – a háttérben a nemzet győz, a nemzet pedig várja katonáit, hogy osztozzanak a győzelemben. Szokolov is örökbe fogadhat egy elárvult kisfiút, akinek azt hazudja, ő az igazi apja. Ám a néző tudatában van annak, hogy a családrekonstrukció csak illúzió marad, és, mint a jelenbe visszatérve Szokolov keserű szavaiból kiderül, ő maga is beteg, nem tudja, mi lesz a gyerekekkel, ha meghal.

Tehát az *Emberi sors* és általában ez ellensematizmus filmjei arra használják a második világháborút, hogy szakítsanak a sztálini filmipar korábbi gyakorlatával, hogy elkülönbözzenek a sztálinista ideológiától. Ezt pedig az addigi sémák lebontásával, a hősök humánusabbá tételével és a háború ambivalens ábrázolásával érik el. Ezekben a filmekben legfeljebb a család rekonstrukciója helyeződik kilátásba, de a nemzet többé nem egységes egészként jelenik meg, nem kerül egy hullámhosszra az ember sorsa és a nemzet jövője. Sőt, mondhatni egymás ellenében dolgoznak.

Andrej Tarkovszkij az *Iván gyermekkorával* (Ivanovo gyetsztvo, 1962) átmenetet képez az olvadás korszaka és a hatvanas-hetvenes (és nyolcvanas) évek háborús filmjei között. Tematikájában, a felszínen a *Ballada a katonáról* vagy a *Tiszta Égbolt* rokona, ám mélyrétegeiben és formailag is lebontja az ellenmítoszként definiálható ellensematizmus-filmeket. Iván ugyanolyan szerencsétlenül járt gyermek, mint az, akit Szokolov befogad, és maga is részt vesz a nácik elleni partizánháborúban. Ám Tarkovszkij a háborús tematikát szürreális víziókkal szakítja meg. Ugyanakkor az egész filmet áthatja a rögregrealizmus. Tarkovszkij nem az olvadás filmjeinek harsány, patetikus, expreszszív stílusát reprodukálja. Már saját, védjegyének számító hosszú beállításai,

visszafogott, emberi szemszögei (szemben az olvadás vagy a sematizmus alkotásaival, melyekben a hősök heroizálása vagy a drámai szituációk kihangsúlyozása végett gyakran alkalmaztak alsó gépállásokat) uralkodnak. Tarkovszkij inkább leír, létállapotot mutat be, nem drámai csúcspontokból, vagy drámai epizódokból építkezik. Lírai, impresszionista. Nála nem a hős célja, küldetése a lényeg, hanem a háború mocskának bemutatása, és annak ábrázolása, hogy mindez Ivánban hogy csapódik le (ezt szolgálják a kisfiú szubjektív, mentális képei és szürreális víziói). Így Tarkovszkij filmjét már dekonstruktív revizionista háborús filmnek tekinthetjük. Sőt, nem is dekonstruktív, hanem destruktív, mivel nála a háborús film műfaja abszolút háttérbe szorul, a műfaji sémák csak díszletként, lerombolandó konvenciókként vannak jelen. Tarkovszkij célja saját világlátásának formába öntése, nem pedig a következetes műfaji revízió.

Az *Iván gyermekkor*a mégis mintaadó a dekonstruktív háborús filmek számára is, mivel a hatvanas évek második felétől felszaporodó, kifejezetten deheroizáló második világháborús (és természetesen a már említett polgárháborús) filmek hasonlóan szikár, visszafogott stílusban inkább leíró, mintsem problémamegoldó, küldetésalapú alkotások. Anna Lawton például azt írja a *Hús nap háború nélkül* kapcsán, hogy kifejezetten a drámaiság lebontására törekszik, szürke képek, szenttelen képkivágatok uralják, azaz kérhetetlenül realista.¹⁴ S ez igaz a többi, korszakbeli háborús filmre is. German *Ellenőrzés az utakon* vagy Larisza Sepityko *Kálvária* (Voszhozsgyenyije, 1976) című műve a *Hús nap háború nélkül*höz hasonlóan minimalista, szikár képi világgal dolgozik fekete-fehérben. De még a színes, nagy költségvetésű *Jöjj és lásd* is visszafogott marad, dokumentarizmus, objektív realizmus jellemzi.

Emellett a deheroizáló irányzat antihőseinek célja a történet előrehaladtával elhomályosul. Jóllehet, Alekszej German *Ellenőrzés az utakon* vagy Larisza Sepityko *Kálvária* (Voszhozsgyenyije, 1976) című filmjeiben is van a hősöknek küldetése, de ők az ellensematizmus egyszerű emberivel szemben dezorientálódnak, azaz nemcsak, hogy megghiúsul feladatuk végrehajtása, hanem céljuk veszik el. Képtelenné válnak a cselekvésre, vagy bizonytalanok, hezitálnak. Megjelennek az árulók, náci kollaboránsok is: az említett két műben például. Az *Ellenőrzés az utakon* azért is maradt dobozban 15 évig, mert antihőse igazi köpönyegforgató, hol a partizánok, hol a nácik oldalán állt. A történetben persze épp a „jó” oldal, azaz a szovjet partizánok mellett teszi le a voksát, ám végig tudatában vagyunk annak, hogy ő bizony lepaktált az ellenséggel. A *Kálváriában* pedig egyszerűen elillan a partizánok küldetése a történetből, a cselekmény második felében a két főszereplő passzívvá válik, a kínvallatás és a kivégzés válik Sepityko művének fő témájává.

Emellett meg kell jegyezni, hogy a hatvanas-hetvenes évek deheroizáló

¹⁴ Anna LAWTON, *Toward a New Openness in Soviet Cinema 1976-1987 = Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, szerk. Daniel J. GOULDING, Indiana University Press 1989, 1-26.

irányzatában ugyan az ellenség a korábbi gyakorlatnak megfelelően többnyire egyoldalúan kerül bemutatásra, azaz kevés szimpatikus náci tiszttel vagy katonával találkozhatunk, ám e dekonstruktív revizionista háborús filmek „továbbfejlesztik” (vagy inkább: züllesztik) a partizánok és a Vörös Hadsereg katonáinak táborát is. Míg az *Emberi sorsban* a csapat csupán széttartó, heterogén, és van, aki még a Pártból is ki akar lépni, addig például *A baj jelében* (Znak bedi, 1986, r.: Mihail Ptasuk) Mihail Ptasuk egyenesen párhuzamba állítja a háború előtti sztálinista terrort és a nácik kegyetlenkedéseit.¹⁵ *A Belorusz pályaudvarban* (Beloruszkij vokzal, 1971, r.: Andrej Szmirnov) pedig Andrej Szmirnov generációs konfliktus mentén deheroizálja a háborús hősöket és demitizálja a háború mítoszát, minthogy a háborút megnyerő öregek és a kortárs, hetvenes évekbeli fiatalok inkompatibilitása jelenik meg a filmben.

De a *Kálváriában* vagy a *Jöjj és lásd*ban sem a nácik az egyetlen ellenség, a népet és az egyént belső démonok tépik szét. A társadalom, a csoport, a család többé nem egységes, nem szent, és ezekben a művekben semmi remény nincs a család rekonstrukciójára és az identitás stabilizációjára. Sőt, a deheroizáló irányzat antihősei többségében dicstelen halált halnak. Így a partizánmozgalom sem hősies ellenállás többé, hanem antihősök elkeseredett küzdelme, melyben gyakran az egymás mellett harcolók kerülnek konfliktusba.

Miként Sepityko *Kálváriájában*, mely bár nem mutatja be olyan látványosan a háború kegyetlen és kiábrándító poklát, mint a *Jöjj és lásd* (melyben Klimov – aki egyébként Sepityko férje volt – hosszan elidőz a nácik kegyetlenkedéseinél), hanem inkább az egyén, a csoport, a közösség, és ezen keresztül a nemzet válságára koncentrálnak.

Így ezek a háborús filmek már nem tisztán műfajfilmként működnek. Nem kalandosak, nem akciódúsak, nem akarnak mítoszt teremteni, sőt, inkább a műfaj dekonstrukciója a céljuk. Ennek pedig elsődleges célpontja a hősábrázolás. Az *Emberi sorsban* és az olvadás filmjeiben a főszereplők ugyan antihősök voltak, de többnyire jámbor, feddhetetlen, egyszerű emberek, akiknek legnagyobb „bűnük” az volt, hogy nemzeti identitásuk miatt belekeveredtek a háborúba. A *Kálvária* és a deheroizáló filmek antihősei viszont már koránt sem ilyen „hétköznapi szentek”. Sepityko művének két főszereplője, Rybak és Szotnyikov partizánok, akik a túlélésért bármit megtesznek. Így jócskán vannak morálisan megkérdőjelezhető tetteik. Például még a történet elején egy családhoz kerülnek, melynek férfi tagja gyanúba keveredik, lehet, hogy kollaboráns volt. Ezért Rybak felelősségre akarja vonni (azaz nagy valószínűséggel agyon akarja löni). E jelenetben az körvonalazódik, hogy az egyszerű, vidéki emberek ugyanúgy gyötrődnek a nácik rémtetteitől, mint a fanatikus és paranoid partizánok németgyűlöletétől, ellenségképétől. Tulajdonképpen itt a korábbi, sematikus, de akár az olvadás korszakában keletkezett, vagy korabeli, tradicionális háborús filmekre (mint például Jurij Ozerov hősi eposzaira

¹⁵ David GILLESPIE, *Russian Cinema, i. m.*, 139-140.

[*Felszabadítás / Osvobozhdenie, 1969-72*]) reflektálnak, melyekben a náci vérszomjas vadállatnak voltak beállítva. A Kálváriában az antihősök és a szegény parasztok ugyanúgy áldozatai ennek az ellenségképnek, mint a német katonák brutalitásának.

Ám Rybaknak még ez a tette is inkább igazolható morálisan, hiszen akármilyen kiszolgáltatott, szerencsétlen parasztkról van szó, azért végső soron a családfő mégis kollaboráns (hiába, hogy kényszerből, az asszony elmondása szerint a túlélés érdekében vált férje a náci agresszorok csatlósává). Amit viszont foglyul ejtésük után művel, azt már nehéz lenne alátámasztani patrióta ideológiával. Rybakot és súlyosan sérült, lábbon lőtt társát, illetve egy másik családot – akiket Szotnyikov ápolására kényszerítettek – is elfognak a németek. Mindenkit megpróbálnak szóra bírni (a vallató tiszt egyébként volt orosz partizán, bizonyos Portnov – de róla később), ám Szotnyikov nem vall, amiért meg is kínozzák az amúgy is sérült katonát. Ellenben Rybak áruló lesz, mindent kitálal a túlélés érdekében, sőt, még a belorusz titkosrendőrségbe is belépne, csak, hogy szabadulhasson. Azaz, egy olyan partizán jelenik itt meg, aki már rég nem a hazáért vagy Sztálinért harcol, hanem pusztán az életben maradásért. Amiért bármit megtenne. Rybak bűnös, immorális antihős, aki bár öntudatlanul válik árulóvá (hiszen olyan információkat oszt meg, melyekről azt hiszi, korábban már a vallatók is tudhattak), mégis vétkes. Szemben a hősiesen helytálló, hallgatását megtartó Szotnyikovval ő gyáva és megalkuvó. Ám álláspontja érthető, emberi, hiszen fél a haláltól. Szokolov az *Emberi sors*-ból még inkább nevezhető hősnek, hiszen semmi nem töri meg, aktívan keresi családját, még azután is, miután elvesztette szeretteit. Küldetése nemes, helytállása a németekkel szemben bátor. Ő is a túlélésért küzd, de ő nem lesz kollaboráns, csupán ivásra tudják rákényszeríteni a németek, arra nem, hogy üdvözölje Sztálingrád elfoglalását. Vele szemben Rybak viszont mindent felad, ami hazájához, a partizánok csoportjához kötné. Identitása összezavarodik, az örület határára kerül (ezért is akar véget vetni életének, mint Júdás, az áruló – egyike ez a filmben gyakran feltűnő bibliai szimbólumoknak). Ő nemhogy hétköznapi hős nem tud lenni, mint az olvadás filmjeinek sodródó antihősei, hanem már dramaturgiai funkciója is megkérdőjeleződik: azaz bizonytalanná válik, hogy pozitív hősként tekinthetünk-e rá, hiszen ugyanolyan kollaboránssá válik, mint Portnov, az áruló.

Miként hősábrázolása, a *Kálvária* társadalomképe is ugyanilyen kiábrándító és demitizáló. A sematizmus filmjeiben (mint a *Berlin elesté*ben) a közösség még összetart, a csoport nagy egészként vonul előre, a győzelembe. Civil és katonatiszt összefognak a kegyetlen németek ellen. Még az olvadás-filmekben is összetart a társadalom, jóllehet, itt már megjelennek a riválisok, rosszakarók, a viták és a nézetkülönbségek (*Ballada a katonáról, Emberi sors*). Megjelenik az egyéni identitás és a csoportidentitás inkompatibilitása. Ám ez még nem feltétlenül a főhős karakteréhez kötődik.

A hatvanas-hetvenes évek deheroizáló irányzatában viszont már kifejezetten neurotikus egyének összességéként van jelen a társadalom (ennek ékes példája a *Húsz nap háború nélkül*, mely bemutatja, hogy a háborús háttérországban is kemény harcok dúlnak az emberek fejeiben). Széttartó életutakat látunk, az egyén önös érdekei helyeződnek a közös nemzetérdek fölé. Árulás és az „ember embernek farkasa” elv érvényesül, aki jobb köpönyegforgató, az éli túl a harcokat. Ezért is életképeesebb az *Ellenőrzés az utakon* kifejezetten szimptikusan ábrázolt kollaboráns főhőse, aki az ellenség szorításában német ruhát ölt, míg a partizánok puszkacsövével farkasszemet nézve a felszabadítók oldalára áll. Nem ideológia betonozza be az identitást ezekben a filmekben, az önazonosság dinamikusan változik aszerint, hogy éppen melyik identitás-alternatíva kedvez az adott szituációban.

Így a *Kálváriában* is egy olyan társadalomkép jelenik meg, mely szerint a háború alatt, a német terror nyomásában az ideológia és a sztálini terror megszűnt visszatartó erővé válni. A pusztta túlélés a kollaboránsok vezérével, akiket nem ítél el Larisza Sepityko. Elmosódik a határvonal az ellenséges erők, a kollaboráló falusiak és a partizánok között. Portnov karakterében összegződik mindez markánsan, aki egykori kommunista volt, most a belorusz tengelyhatalmi szervek egyik vezető tisztje. Ezzel David Gillespie szerint Sepityko a nácik és a bolsevikok közt von párhuzamot, hiszen az árulónak nem is olyan nehéz adaptálódnia.¹⁶ Szélsőbaloldali elnyomó figurából teljesen könnyedén vedlett át szélsőjobbboldali kínvallatóvá.

Ugyanakkor a *Kálvária* feltárja, hogy a lakosság, az egyszerű emberek köreiben sincs másképp. A nép könnyen válik árulóvá a terror nyomása alatt, akár Rybak, a főhős. Teljes káosz uralkodik, nincsenek többé stabil morális értékek. Hiszen Portnov is a lakosság védelmezője volt, ám később átállt az ellenséghez. Aki egyik nap véd, a másik nap felelősségre vonhat azután, hogy az ellenség ellen harcolt az egyén. Ebben a morális káoszban értelmét veszti bármilyen ideológia, ezért válik Rybak és Portnov módszere kifizetődőbbé, mint Szotnyikov hősiessége. A hősök itt meghalnak: dicstelenül, a háttérben, ellenséges táborban, sérülten. Az áruló él tovább, nem a hős. Az árulás az általános, nem a hősiesség, mint a korábbi filmekben. A csoport és a nemzet is válságban van így. Képlékeny, hogy mi micsoda, bizonytalan, hogy az adott közösség egységes-e, hogy egyik tagját nem törí-e meg az ellenség. Itt bárki árulóvá válhat, ha eléri azt a bizonyos vékony határmezsgyét, amely a patriotizmust a félelemtől és az örületől elválasztja.

Tehát, bár az olvadás filmjei (mint rekonstruktív revizionista háborús filmek) és a deheroizáló irányzat művei (mint dekonstruktív revizionista háborús filmek) egyaránt szembeszegülnek a korábbi sematizmussal és a sztálinista ideológiával, ám köztük vérmérsékletbeli különbség van. A rekonstruktív filmek még visszafogottabbak, és a hétköznapi hős ellenmítoszát teremtik meg:

¹⁶ David GILLESPIE, *Russian Cinema, i. m.*, 138-139.

a férfiét vagy nőét, aki megpróbál túlélni a családjáért, vagy önmagáért, de teszi ezt úgy, hogy az átélt kalandok során megőrzi emberségét és morális felsőbbrendűségét, feddhetetlenségét. Ezzel szemben a dekonstruktív háborús filmek már nem az egyén izgalmas kálváriájára helyezik a hangsúlyt (jóllehet, az *Ellenőrzés az utakon* még küldetésalapú narratívát működtet – de már German betiltott műve is inkább epizodikus, dedramatizált), hanem, mint a *Kálvária*, a dicstelen borzalmakat és a megkérdőjelezhető cselekedeteket helyezik a történetek centrumába. Az egyén belső világa, morális krízise válik a filmek fő témájává. S bár a németek megmaradnak vérszomjas, brutális ellenségként, vékony a határvonal a náci agresszorok és a náci ellen harcoló fanatikus partizánok között (a *Jöjj és lásd* is erre hegyezi ki történetét: a kamaszfőhőst hasonló, megszállott gyűlölet keríti hatalmába a borzalmakat látva, mint a faji ideológiától elvakított szadista német katonákat).

S hogy miért válik trenddé az olvadás filmjei után a deheroizálás? David Gillespie a hetvenes éveket „stagnációs periódus”-nak nevezi.¹⁷ Az 1956-1964 közti hruscsovi enyhülés felszabadulást hozott a sztálini éra elnyomása után a kulturális életben is. Az alkotókban, a társadalomban élt egy hit, hogy a Szovjetunió emberarcúbbá tehető, melyben a műalkotások is részt vettek.¹⁸ Ezért fordult jó néhány, a sematizmusban szocreál filmeket készítő idősebb alkotó (mint például Mihail Romm) is a humánusabb témák felé. A *Szállnak a darvak* vagy *A katona apja* ezért törekszenek a második világháború emberibb bemutatására, ezért tekintik referenciának a lenini idők szovjet montázsiskolájának filmformáját is.¹⁹ A művészek hittek benne, hogy a forradalmi avantgárd és az igazi szocializmus eszméi újjáéleszthetők, humánusabb formában – úgy, ahogy a sztálinista háborús filmek is megreformálhatók, szuperhőseik hétköznapi emberekké alakíthatók, a történetek pedig igazabbá tehetőek.

1964-67-től azonban lassú, konzervatív fordulat következett, a brezsnyevi érában, ha mérsékelten is, de a sztálinizmus elkezdett visszatérni. A rendszer, főleg az 1968-as prágai agresszió után, kifejezetten megreformálhatatlannak tűnt, és az 1979-ben megkezdett afganisztáni háború is csak arra erősített rá, hogy a szovjetek nem a haladás, hanem az elnyomás, a konzervatizmus és az agresszió oldalán állnak.²⁰ A *Jöjj és lásd* például értelmezhető az afgán invázió allegóriájaként, hős és elnyomó pozíciója ezért is kérdőjeleződik meg a filmben, hiszen míg a honvédő háború alatt még csak-csak áldozatként tűnt fel a Szovjetunió (habár arról kevés, sőt, talán egy film sem szól, hogy 1939-1940 között a szovjetek a náciakkal paktáltak le, Sztálin Lengyelországot és Finnországot is be akarta kebelezni), addig a prágai/csehszlovák vagy afganisztáni események azt mutatták, hogy pont ellenkezőleg, maga is fasisztoid agresszor. Ezért illet jobban a deheroizáló, kiábrándult filmekhez a lecsupaszított,

¹⁷ *i. m.*, 138.

¹⁸ Mira LIEHM - Antonín J. LIEHM, *The most important art*, *i. m.*, 199-299.

¹⁹ KOVÁCS András Bálint – SZILÁGYI Ákos, *Tarkovszkij*, *i. m.*, 7-40.

²⁰ Anna LAWTON, *Toward a New Openness in Soviet Cinema 1976-1987*, *i. m.*, 1-26.

realista és minimalista filmstílus, a puritán képi világ, s ezért vált gyakori főszereplővé a kollaboráns, illetve emiatt mosódik el a határvonal pozitív és negatív karakterek között. A baj jele, az *Ellenőrzés az utakon* vagy a *Kálvária* inkább analitikus, mintsem kalandos filmek, minthogy a jelen dicstelen állapotát elemzik a második világháború hősiességnek beállított, de itt demitizált eseményeinek bemutatásán keresztül. A deheroizáló irányzat művei sokkal inkább az amerikai vietnami-háborús filmekre kezdenek el hasonlítani, mintsem korábbi, hazai vagy akár amerikai második világháborús filmekre (a *Jöjj és lásd* például hangnemében, stílusában is az *Apokalipszis most* szovjet megfelelőjének tekinthető). A háború többé nem kaland és hősiesség előrenyomulása, vagy pátosszal teli túlélés, a háború mocskos, kiábrándító és morálisan megkérdőjelezhető esemény – akár a „prágai tavasz” leverése vagy az afganisztáni agresszió. Melynek, mint köztudott, nagy szerepe volt a Szovjetunió összeomlásában.

Ködben

Mint az előző fejezetben kifejtettük, a második világháborús szovjet filmekben alapvetően két, párhuzamosan futó fő irányzat figyelhető meg. Az egyik a klasszikus hollywoodi műfajfilmek vonulatának feleltethető meg, azok közé illeszthető be, minthogy a domináns ideológiát lineáris, küldetésorientált cselekményben, aktív, cselekvőképes hősökkel, egyértelmű morális pólusok mentén adagolják az egyes alkotások. A különbség csak az, hogy a zsdanovisztálini filmgyártásban sokkal direkter és didaktikusabban közvetítették az államhatalom, az establishment értékrendjét. Hollywood amerikai filmjei (min a *Casablanca* [1942, r.: Kertész Mihály] vagy *A leghosszabb nap* [The Longest Day, 1962, r.: Andrew Marton – Darryl F. Zanuck]) épp azért váltak időtálló klasszikusokká, mert elsősorban szórakoztatóak és személyes drámákat működtetnek.

Ennek a sztálini háborús filmtípusnak az 1956-os olvadással lejár a szavatossága, jóllehet, a tradicionális, bár az állami ideológiát és/vagy a domináns értékrendet már sokkal burkoltabban közvetítő, az olvadás filmjeinek néhány elemét magukba építő háborús filmek mai napig készülnek, a Szovjetunió összeomlása után is. Jurij Ozerov például e klasszicizáló műveknek egyik nagy „iparosa” lesz, aki nagyszabású filmjeiben a háború hősiességét mutatja be, a dicső múltat éneklie meg (mint a már említett *Felszabadítás*, vagy a *Sztálingrád* [Stalingrad, 1989]). Ezek a – Szilágyi Ákos szavaival élve – monumentalista irányzathoz²¹ tartozó filmek (ide sorolható még a kortárs szférából Mihail Ptasuk *'44 augusztusában* [V avgusztje 44-go, 2001] című filmje) tulajdonképpen felhagynak a sztálini személyi kultusszal, és inkább a Vörös Hadsereget, annak hőseit dicsőítik, magasztalják.²² Ám patriotizmusuk, heroikusságuk megmarad,

²¹ SZILÁGYI Ákos, *Félistenek alkonya*, i. m., 13.

²² Mira LIEHM - Antonín J. LIEHM, *The most important art*, i. m., 306-336.

és ugyanúgy él bennük a morálisan felsőbbrendű szovjetek, illetve az egyoldalúan vérszomjas német agresszorok képe, mint a sztálini mozi alkotásaiban. Vagyis ezek a monumentalista háborús filmek a hollywoodi transzformációs műfajfilmeknek feleltethetők meg, mivel csupán egy-két sémát változtatnak a korábbi gyakorlathoz képest (például Sztálint háttérbe szorítják, és kevésbé didaktikusak), ám lényegében megmaradnak tradicionális zsánerfilmeknek.

Érdekesebb kérdés viszont, hogy a kortárs orosz filmben tovább élnek-e az ellensematizmus alkotásainak és a deheroizáló irányzat műveinek vívmányai? A Szovjetunió másfél évtizedes haldoklás után 1991-ben múlt ki. Mint a kelet-európai, volt szocialista országokban, úgy Oroszországban és a tagállamokban is általában privatizáció következett. A filmipart kézben tartó, és az ideológia közvetítéséért felelős, nagy múltú Moszfilm gyakorlatilag tönkrement. Így a kortárs orosz filmet független cégek és alkotók uralják. Illetve uralnák, ám évente átlag 24-25 orosz film készül el.²³ A nézőszám pedig folyamatosan csökken, azaz az amerikai Hollywood átvette a vezetést a „szovjet Hollywood”-tól, a Moszfilm alkotásaitól. Viszonylag olcsó filmekben kell gondolkodni, melyek bevonzzák a közönséget és eladhatóak is.²⁴ Ugyanakkor kortárs problémákból van bőven, melyekkel azért az évről évre érkező filmalkotások direktén vagy indirektén foglalkoznak is. Alekszandr Szokurov az orosz identitás és történelem kapcsolatával, kérdéskörével próbál dűlőre jutni a *Molochban* (1999) vagy *Az orosz bárkában* (Russzkij kovcseg, 2002). Alekszej Balabanov bűnügyi filmes történetekkel reflektál a kortárs orosz társadalom problémáira (lásd a *Fivért* [Brat, 1997]), míg Andrej Zvjagincev legújabb művében, a *Leviatánban* (Leviafan, 2014) kényes politikai kérdéseket is feszeget (mint egyház és állam összefonódása). De feltűnnek olyan a csecsen-orosz háborút feldolgozó filmek is, mint például az egyértelműen szubverzív, ideológiakritikus *A kaukázusi fogoly* (Kavkazskij plennyik, 1996, r.: Szergej Bodrov) vagy *A háború* (Vojna, 2002, r.: Balabanov), melyekben alkotóik megpróbálják megérteni a hivatalos diskurzusban terroristának bélyegzett etnikum álláspontját.

Emellett, bár jóval kisebb számban, mint 1991 előtt, de készülnek filmek a nagy honvédő háborúról is. A már említett tradicionálisabb *'44 augusztusában* mellett számos hasonló, klasszikusabb mű jelent meg (mint például a *Leningrád* [2009, r.: Alekszandr Buravszkij]). Ám ezek érdekessége, hogy bár sokszor a hősiesség ellenállást mutatják be világosan felállított morális pólusokkal, mégis adaptálják az olvadás filmjeinek sémáit és módszereit is. Vagyis elmondható, hogy ezek a transzformáció és a rekonstruktív revízió stratégiáját elegyítik. Sokszor tesznek meg átlagos hősöket főszereplőjükké, akik viszont mégis eljutnak odáig, hogy hősiességüket hajtsanak végre. Ugyanakkor heroizmusuk ellenére komplex, ambivalens karakterek jelennek meg ezekben a filmekben.

²³ David GUREVICH, *The State of Contemporary Russian Cinema*, <http://www.imagesjournal.com/issue02/features/russian.htm>

²⁴ Nancy CONDEE, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2009, 49-84.

A *Fattyúk* (Szvolocsi, 2006, r.: Alekszandr Ataneszjan) gyerekek kiképzését mutatja be, akik bár eleinte rendkívül széttartó csőcselékként tűnnek fel, azonban a történet végére összekovácsolódnak, valamilyen szinten bajtársakká válnak. Ugyanígy *A breszti erőd*ben (Bresztszkaja kreposzty, 2010, r.: Alekszandr Buravszkij), melyben a címbeli erődöt védő szovjet katonák az utolsó leheletükig tartják az objektumot, de végül a németek csak áttörik vonalaikat. Ám a hősök összetartanak, ellenállnak a végsőig, így kivégzésük nemhogy nem dicstelen bukás, de felemelő áldozathozatal. Általában jellemző ezekre a „hibrid”-ekre, hogy már egyáltalán nem akarnak semmilyen politikai ideológiát közvetíteni, bennük a komiszárok vagy tisztek nem a sztálinista karhatalom képviselőiként tűnnek fel. E művek célja, hogy valamilyen referenciát mutassanak fel, mely megteremtheti a Szovjetunió széthullása után válságba került (vagyis inkább: fontos kérdéssé vált) orosz identitást. Összegezve: ezek a „liberális” háborús filmek hősábrázolás tekintetében a rekonstruktív revizionista műfajfilmek vagy az olvadás ellensematista alkotásainak sémáit adaptálják, ideológiailag viszont a tradicionális amerikai filmekre hasonlítanak.

Ennek az irányzatnak az egyik legékeesebb példája, s egyúttal a kortárs orosz tömegfilm csúcsteljesítménye a *Sztálingrád* (Stalingrad, 2013, r.: Fjodor Bondarcsuk), melyet az *Emberi sors* rendezőjének fia készített. Fjodor Bondarcsuk apja filmjének humánusságát és a kortárs blockbusterek látványosságát kívánta elegyíteni. Ami nem biztos, hogy szerencsés volt olyan szempontból, hogy a sztálingrádi ostrom drámaiságát, a háború borzalmát enyhíti a hatásvadász forma: a lassítások, a CGI és a hősies támadások átészétizálják a kegyetlen erőszakot és brutalitást (például, mikor egy civilt gyújtanak fel lángszóróval a németek). Ennyiben a monumentalista irányzathoz sorolható a *Sztálingrád*, minthogy nemcsak hiper látványos ütközetekké alakítja az öt hónapos dicstelen és rengeteg emberéletet követelő csatát, hanem epikus perspektívába, flashback-keretbe helyezi azt. Azaz egy kortárs földrengés (feltehetőleg Fukusima katasztrófáját leképezendő) során az egyik mentős a romok alá került szerencsétleneknek mesél őseiről, akik a sztálingrádi csatában vettek részt.

A *Sztálingrád* a szintézis filmje. A csaták egyszerre látványosak, mocskosak, brutálisak és hősiesek. A támadások kegyetlenek, mindkét fél oldalán hatalmasak a veszteségek. A legelső roham is hihetetlen sok áldozatba kerül. Bondarcsuk CGI-képekkel, de a valóságos történéseknek megfelelően mutatja be az ütközeteket, a hadműveleteket. Miként a történelemben, úgy itt is egy-egy romos épületért folynak a harcok. Állóháború alakul ki, háztömbről háztömbre, szobáról szobára küzdenek meg minden egyes szegletért. Az emberi élet olcsó, az egyik jelenetben például a hullákat a romos bútorokkal együtt lökik ki az emeletről a katonák. Az egész filmet uralja a sötétség, a szürkesség és a pokoli torkolattüzek, robbanások, égő romok képe. Szinte az összes jelenet éjszaka vagy szürkületben játszódik. Koránt sem tűnik győztes

csatának, vagy dicsőséges (vissza)hódításnak a szovjet ellentámadók hadművelete. A Sztálingrád ugyanúgy koncentrálna a hősi, emberpróbáló, megfeszített harcra, mint a dicstelen halálra és a civilek, katonák értelmetlen veszteségeinek bemutatására.

Hősei ehhez mérten a *Ballada a katonáról* vagy az *Emberi sors* esendő, hétköznapi harcosai, többnyire fiatalok, akiknek jó okuk van a harcra (például az „Angyal” becenevű elvesztette családját, semmije sem maradt). Mindegyikükönél fontos, hogy múltjukban békés emberek voltak (Nikiforov például énekesként dolgozott, mielőtt kegyetlen gyilkossá vált volna), ám a háború megkeményítette őket, és neurózisaikkal küzdenek. Az egyik jelenetben például az válik láthatóvá, hogy bár az ellenségre, de céltalanul és élvezetből lövöldözik Kátya, a 19 éves lány, akit a hősök ötfős csoportja befogad. Ennek eredménye az, hogy a németek észreveszik őket, és viszonozzák a sorozatlövést. A céltalan erőszak csak ellenerőszakot gerjeszt, mellyel veszélyeztetik állásukat, csapatukat. Vagyis a csoport itt sem egyértelműen egységes, vannak deviáns tagok benne, akik belső konfliktusokat generálnak, akár az olvadás filmjeiben láthattuk.

Ám a *Sztálingrád* újítása és legérdekesebb húzása az antagonisták, vagyis a németek bemutatása. Mint már elemeztük, a nácik még a deheroizáló irányzat filmjeiben is legfeljebb szadista figurákként, de általában arctalan rémként voltak ábrázolva (emlékezzünk a *Jöjj és lásd* erdei jelenetére, mikor megérkezik a démonian bűgő, a főhősre és a vele tartó lányra rátelepedő német vadászgép, mellyel Klimov földöntúli fenyegetéssé lényegíti az agresszorokat). Fjodor Bondarcsuk azonban népszerűtlen kísérletet tesz a németek humánus ábrázolására.²⁵ Jóllehet, a német főparancsnok, Henz ugyanolyan sztereotip módon gonosz karakter, mint amilyennek a náci tisztet megismerhettük a sztálinista filmekről kezdve az *Emberi sors*on át a *Kálváriáig*. Ám beosztottja, Hauptmann Kahn rendkívül érdekes és komplex figura. Kahn eleve melankolikus, tragikus szerelmes, aki beleszeret egy örült, lelkiileg sérült, hallgatag orosz lányba, Másába. Tulajdonképpen Kahnt nem is érdekli a háború többé, hatalmát csupán arra használja, hogy Mását magához kösse, és valahogy túléljék Sztálingrád poklát. Vagyis a *Sztálingrád*ban megjelenik a német, mint túlélő. Korábban túlélők csak az orosz katonák lehettek, a nácik fanatikusan ostromolták Moszkva, Leningrád és Sztálingrád városait. Kahn emberi karakter, aki reflektál sorsára, elmondja, hogy tele volt tetterővel, mikor a Szovjetunió ellen vonult, ám mostanra, Sztálingrád ostromának kemény hónapjai után állatnak érzi magát. Ezzel Bondarcsuk rávilágít arra, hogy a nácik oldalán is csak emberek harcoltak, akik ugyanúgy hittek valamilyen ideológiában, mint ahogy a szovjetek. Ez abban a jelenetben látszik a legjobban, mikor Kahn buzdító beszédet mond seregének Rudolf Hess stílusában

²⁵ Mint azt az imdb adatlapján is olvashatjuk, az orosz nézők felháborodtak azon, hogy Nyikita Mihalkov a *Csalóka napfény* 2-ben szimpatikusan ábrázolt bizonyos németeket.

http://www.imdb.com/title/tt0403645/reviews?ref=tt_ury

és szavaival, majd szinte az egész alakulat odavész. Már Kahn szavai és kételkedő arckifejezése közt is éles kontraszt áll fenn, ám az épület ostroma alatt azt látjuk, hogy Hitlerért nem lehet dicsőségben meghalni, csak mint ágyútöltelékeként elpusztulni. Az eszme hamisnak bizonyult, sőt, megbukni látszik, minthogy a győzelemnek a szikrája sincs a láthatáron, Kahn és a többiek elszürkült romok közt tengetik gyötrelmes mindennapjaikat. Nem dicső csatába vonulnak, hanem vágóhídra menetelnek. Sztálingrád számára valóban a Pokol, ahová azért került, mert egy örült parancsait teljesítette. Büntetése pedig a beteljesületlen szerelem, minthogy Mását végül elveszti. S ő maga is a Másáért indított keresésben és halálát megtorlandó bosszúhadjáratban veszti életét. Vagyis Kahn identitása válságban van, a parancsot már nem tudja őszintén teljesíteni, mert a nácikhoz nem képes már kötődni, Mását viszont szintén nem találja, nem válhat valóra áhított kapcsolatuk. Kahnon keresztül tehát a *Sztálingrád* az embertelen csata harcoló feleinek emberi oldalát domborítja ki.

Vagyis ennél fogva a morális pólusok elmosódnak a néző fejében, a film nézése közben. A hattagú főhős-csapattal és Kahnnal egyaránt lehet azonosulni, és párviadalukban, összecsapásukban mindkét félért izgulhat, egyik ember halálát sem kívánja a befogadó. Csak a csata értelmetlensége, a fiatal emberek értelmetlen elhullása válik láthatóvá. Épp ezért is problémás, hogy Fjodor Bondarcsuk ezzel az esztétizáló formával ábrázolta az amúgy dicstelennek bemutatott ütközeteket, melyeknek igazából nincsenek győztesei (ha végső soron azért csak a szovjetek nyernek is). Kahn oldalán is a csoport, a nemzet válsága rajzolódik ki, hiszen általa Bondarcsuk bemutatja, hogy a németek nem egységesen gonoszak, voltak köztük vívódó, csalódó, racionális figurák is (mint a valóságban a fegyvert letevő Paulus tábornok).

Így a *Sztálingrád* inkább liberális ideológiát közvetít. Azt mutatja be, hogy a harcok embertelenek, és még az ilyen poklokban is jelen vannak az emberi érzelmek és a béke iránti vágy. Kahn ugyanolyan érző ember, mint a másik oldal zongorázó, játszadozó fiataljai, ugyanarra vágynak mindannyian, csak éppen ellenséges oldalon vannak. A modernkori katasztrófa bemutatására, mint kerettörténetre azért lehetett szükség, hogy az alkotók párhuzamot vonjanak a személytelen kataklizma és az emberek által generált kataklizma (a háború) között: mindkettő értelmetlen pusztítás, mely érző, vágyakozó hétköznapi emberek életének vethet véget.

Tehát Fjodor Bondarcsuk műve a rekonstruktív revizionista háborús filmek ambivalens viszonyulását (jó és rossz közti határvonal elmosása, csoport és identitás válsága) ötvözi a tradicionális háborús filmek kliséivel. Bemutatja az ideológia, a csoport, a nemzet és az egyén válságát, azonban mindezt a másik oldalon, a németek oldalán teszi, Kahn és Hanz segítségével. Vagyis frappánsan, nem sztereotip módon, kívülről ítéli el a németeket azzal, hogy vadállatként ábrázolja őket, hanem pont ellenkezőleg, belülről kárhoztatja a nácikat.

Rávilágít, hogy valójából nem mindenki volt náci, avagy sokan kiábrándultak, mint Kahn, és éppen ezért szükségszerű, hogy az emberarcú szovjetek győzzenek, hiszen ők igazabb eszméért, a szabadságukért harcolnak.

Mint már említettem, Nyikita Mihalkov *Csalóka napfény 2* című 2010-es filmje hasonló álláspontot képviselt, ám a hatvanas-hetvenes évek e kiemelkedő figurája már messzebbre, tovább ment. Mihalkov nem pusztán bemutat egy szimpatikusabb német tisztet, hanem egyenesen deheroizálja a szovjeteiket: Sztálint kegyetlen, szinte élőhalott zsarnokként reprezentálja, s a köznépet is inkább negatív színben tünteti fel. A nemzeteszmény a *Csalóka napfény 2*-ben megsemmisül. Nyikita Mihalkov műve tulajdonképpen a hetvenes évek deheroizáló irányzatát viszi tovább, melyhez több, kortárs film is csatlakozott. A *Kiskakukk a Húsz nap háború nélkül* párja, melyben a háború tulajdonképpen a háttérbe húzódik, és a finn partizánok válnak szimpatikussá – szemben az agresszív szovjet katonával. De a legmarkánsabb példa a dekonstruktív revizionista háborús filmek továbbélésére Szergej Loznyica filmje, a *Ködben*, mely tulajdonképpen a *Kálvária* örököse, s amelyet többek között a 2013-as Titanic Filmfesztiválon láthatott a magyar közönség.

A *Ködben* a *Sztálingrád* antitézise. Minimalista, kaland- és akciónélküli, hűvös, drámaiatlan epizódokból építkező, lassan kibomló háborús dráma egy szándékolatlan kollaboráns kálváriájáról. Szuszenya sodródó antihős, aki egyszerű vasúti munkás volt, és nem akart a háborúba keveredni. Ám egy akció során a németek elfogják, és vallomásra akarják bírni. Szuszenya hősiezen helyt áll, nem beszél, ám a náci tiszt szabadon engedi. Ezért a fanatikus Burov vezette partizánecsapat elfogja, és árulással vádolva kivégzésre viszi. Ekkor bomlik ki Szuszenya dicstelen története flashbackben.

Szuszenya tökéletes antihős. Célja tulajdonképpen nincs, csupán azt teszi, amit megkövetel tőle az adott szituáció. Vele minden csak történik, de ő maga nem cselekszik. Tehát még annyira sem irányítja sorsát, mint Rybak a *Kálváriában* vagy az *Ellenőrzés az utakon* kollaboráns főhőse. Ő az az átlagember, akit a *Kálváriában* is megismerhettünk, aki ott csupán mellékkarakter volt. (A film elején a partizánok érkezése és a szituáció Sepityko filmjére tett utalásként is felfogható.) Rajta keresztül a *Ködben* azt mutatja be, hogy a háború alatt a lakosság nem hitt semmiféle eszményben a túlélésen kívül. Az ideológiák képviselői madzagon rángatták őket, és emiatt váltak kiszolgáltatottá az ellenségnek úgy, mint saját honfitársaiknak.

Ennélfogva a *Ködben* is elmosza a határvonalat a németek és a szovjetek között. Jóval visszafogottabb, tárgyilagos és autentikusabb, mint a *Csalóka napfény 2*, mely egyértelműen a sztálini rezsimek kívánta kárhoztatni. Loznyica nem foglal állást, csak leír. A valós szituációt mutatja be. A Burov vezette partizánokat nem érdekli a magyarázkodás, a részletek. Mint egyik visszatekintésben nyilvánvalóvá válik, Burov hithű, buzgó szabadságharcos: robbantgat, akciókat szervez a nácik ellen. Neki a nácik és a kollaboránsok

elpusztítása az elsődleges szempont, az emberi tényező nem érdekli. Ugyanolyan gátlástalan gyilkosként tűnik fel, mint a németek, akik ebbe a helyzetbe kényszerítették Szusenyát. Aki egyébként szintén partizánt játszó munkatársai miatt került gyanúba, a nácik keresztüzébe (akciót terveztek, melybe belekeverték Szusenyát is).

A *Ködben* című filmben még annyi pátosz sincs, mint amennyi az amúgy szintén szenttelen és visszafogott *Ellenőrzés az utakon*-ban volt. A *Ködben* a harcokat teljes mértékben a túlélésre hegyezi ki. Itt nincsenek látványos, nyílt összecsapások, mint a *Sztálingrádban*. A németek az erdő mélyéről ütnek rajta a partizánokon, és sebesítik meg Burovot, míg a partizánok robbantó akciókkal próbálnak szabotálni. Mindenki a legmocskosabb módszerekkel támadja hátba ellenfelét. A háborút nem dicső összecsapások, hanem ilyen, morálisan megkérdőjelezhető akciók alkották – állítja a *Ködben*.

A háborút pedig nem eszmékért vívták, hanem sokan belesodrótak csak, mint Szusenya. Ő csupán emberségből marad Burovék mellett, és meglepő módon saját naiv jólelkősége miatt ápolja a sebesült vezért – aki a német attak előtt még sírba akarta löni őt árulásért. Az eszme, a harc pátosza eltűnik az erdőben, a ködben. A csoportot nem az ideológia, csupán az ideig-óráig tartó túlélés hajtja. Ám a csoport sem hosszú életű, hiszen német katonák vetnek véget a kompánia menetelésének (vagy inkább: vergődésének) egy-egy szenttelen, képen kívüli lövéssel.

Azaz Szergej Loznyica filmjében csoport és identitás is válságban van, és válságuk nem rendeződik teljesen vagy részlegesen sem, mint a tradicionális háborús filmekben vagy az olvadás filmjeiben. Többféle csoportidentitás létezik párhuzamosan Loznyica művében. Egyfelől vannak a partizánok, akik a hivatalos szovjet hadsereg mellett harcolnak. Másfelől vannak az átlagemberek, akik mint beloruszok definiálják magukat (minthogy a történet Belorusz-sziában játszódik). Harmadfelől pedig az árulók, a kollaboránsok, akik a nácik csatlósaivá válnak. Szusenya mindhárom csoporthoz tartozik – és egyikhez sem. Mint a visszatekintésekből kiviláglik, munkatársai révén partizánszerepbe sodródik, mellyel kénytelen is azonosulni, mikor a német tiszttel szemben a hallgatást választja, és nem válik árulóvá. Ugyanakkor később, Burovval szemben pedig pont, hogy kollaboránsnak tetszik, minthogy megmeneküléséből a fanatikus partizánvezér erre következtet. Ám, miután a németek rajtuk ütnek sírásás és ítélet-végrehajtás közben, ismét kénytelen a partizánokkal azonosulni, és velük halni. Vagyis Szusenyát folyamatosan kényszeridentitások bombázzák, akár csak az amerikai revizionista műfajfilmek antihőseit (gondoljunk csak *A piszkos tizenkettő* fegyencekből a „haza védelmezőjé”-nek pozíciójába erőltetett „hőseire”, vagy *A 22-es csapdája* hazudozó protagonistájára). Ám ezzel szemben áll az ő egyszerű, paraszti közegehez kötődő önazonossága, mely a kényszeridentitásokkal szemben egy igazabb önazonosságként tűnik fel. A történelem és a háborús körülmények miatt azonban ezt képtelen

érvényesíteni, illetve visszaszerezni. A háború szerepekbe taszítja a résztvevő országok népeit, egyéneit, akiket kényszerűen nemzetté akar kovácsolni a hivatalos ideológia, fogolyként/kiirtandó ellenségként definiálnak az agresszorok. A *Ködben* azt tárja fel, hogy minden ideológia fals, minthogy az egyén csak elszenvedője egy rákényszerített szerepnek. Ennélfogva indifferens, hogy melyik oldalon áll, a győztesekén vagy a vesztesekén, minthogy az ideológiáknak kiszolgáltatott átlagemberként vagy túlél vagy meghal, de semmiképp sem lehet nyertes. Erre is utalhat a mű címe: miként a ködben, úgy a háborúban sem látható tisztán, ki az ellenség és ki a barát, minthogy a mindenre rátelepedő „háborús köd” összezavarja az identitásokat.

Éppen ezért a *Ködben* a deheroizáló irányzat legjobb képviselője. Mindenféle mítosztól megfosztja a háborút, és a maga realitásában ábrázolja, mint az embert felemészítő kataklizmát.

Háborús övezetek

Mint a fenti elemzésekből kiderült, a második világháborús orosz filmek történetében tehát az amerikai háborús filmekéhez, illetve a hollywoodi műfajfilmekéhez hasonló tendenciák rajzolódnak ki. A tradicionális irányzat tagjai, mint a *York őrmester* vagy a *Berlin eleste* lineáris, kalandos, hősies történetek, melyek az adott hatalmi rendszer (sztálinista pártállam, Moszfilm és a hollywoodi stúdiórendszer) domináns ideológiáját közvetítik erős, konvencionális műfaji történetben. Az időben előrehaladva persze ezek a klasszikus filmek is változnak, transzformálódnak: a hősök esendőbbek lesznek, a háborúsok áldozatot követelő eseménnyé változik (*Ryan közlegény megmentése*), s a szovjet, majd az orosz filmekben mérséklődik/eltűnik a sztálinista ideológia (*Felszabadítás*). Ám ezek az úgynevezett „rekonstruktív revizionista műfajfilmek” egyes kliséit adaptálják, hogy autentikusabbá tegyék történeteiket.

Ellenben maguk a rekonstruktív revizionista háborús filmek kifejezetten ellenmítoszt építenek, és egy, még mindig akciódús, kalandos történeten keresztül gyakorolnak ideológiakritikát. Persze ezt már radikálisan új hősábrázolással és világképpel valósítják meg. A hősök antihősökké válnak, akik nem magasztos eszméért, csak egyéni túlélésükért (*Emberi sors*) vagy valamilyen önös célért (*Kelly hősei*) küzdenek. A csoport már nem feltétlenül fontos, és a hős és a csoport identitása sem egyeznek. A nemzet, a csoport és az egyén sorsa párhuzamosan fut, az olvadás filmjeiben például a háború, a nemzet felszabadítása háttérbe húzódik, az antihős személyes küzdelmével szemben másodrangú lesz (a *Ballada a katonáról*ban fontosabb a címszereplő hazatérése, mint a harc). Így a háború nem a győzelemről szól, hanem a túlélésről, az egyéni teljesítményekről, a családért folytatott küzdelemről. Sőt, a nemzet győzelmének hatalmas ára van:

az egyén boldogsága, mint megannyi olvadás-filmben (de a *Piszkos tizenket-tőben* is).

A rekonstruktív revizionista háborús filmek vagy az ellensematizmus/olvadás filmjei még felépítenek egy ellenmítoszt, kalandos, látványos történetek formájában dekonstruálják a domináns ideológiákat. A dekonstruktív háborús filmek, avagy a szovjet/országi deheroizáló irányzat (mely a hatvanas évek végi szovjet filmben tűnik fel először) viszont már nem épít fel új mítoszt a régi helyére. Kíméletlenül demitizál és deheroizál. Kifejezetten a háború pusztító oldalára koncentrál, és arra hegyezi ki a történeteket, hogy a hősök hogyan kompromittálódnak morális értelemben. Ezekben nincsenek igazi hősök, sőt, a határvonal sokszor elmosódik áruoló, partizán és náci tiszték között (*Ellenőrzés az utakon, Vaskereszt, Kálvária, Ködben*). Az antihősök neurózisa, a kollaboránsok jelenléte, és a sokféle identitásalternatíva mind arra mutatnak rá, hogy a háború, a mindenkori háború mindig dicstelen, és a hatalmon lévőkön kívül mindenkit testileg-lelkileg megnyomorít. Csoport és nemzet már csupán ideológiai konstrukciókként vannak jelen, a valóság a káosz, egyének saját, önös érdekeikért folytatott, triviális küzdelme.

Vagyis, mint látható, az amerikai filmben jelenlevő, illetve a szakirodalomban általában a hollywoodi hatvanas-hetvenes évek tömegfilmjeire vonatkoztatott „műfaji revizionizmus” fogalma²⁶ nem csupán tengerentúli jelenség, és nem kizárólag a hatvanas-hetvenes évekre korlátozódik. A szovjet és orosz második világháborús filmek jól példázzák, hogy ha egyes alkotók ideológiai kommentárt kívánnak gyakorolni, a konvencionálisan ábrázolás sémáinak felforgatásával érhetik el – bárhol, bármikor. S ez a hasonlóság ugyanakkor rávilágít arra is, hogy Hollywood és a Moszfilm nem is álltak, állnak olyan távol egymástól, minthogy mindkét intézményrendszer kialakította a maga módszereit a domináns ideológiák közvetítésére, és szubverzív rendezőik pedig megtalálták a módszereket a filmipar keretein belül a kritikus gondolkodás-mód érvényesítésére.

Bibliográfia

BENKE Attila, *Szolgálunk és vétünk. A revizionista/alternatív műfajfilm bemutatása a rendőrfilm példáján keresztül* = *Összkép szavakban*, szerk. FARKAS György, Budapest, DOSz Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014, 134-148.

²⁶ Általános álláspont, hogy a műfaji revizionizmus a „Hollywoodi Reneszánsz” terméke. Pl. David A. COOK, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, New York, Charles Scribner’s Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000; Geoff KING, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, London - New York, I. B. Tauris Publisher, 2002.

BENKE Attila, *Legendák revíziója. Adalékok Király Jenő westernelméletéhez*, Metropolis 2013/4. 52-66.

David A. COOK, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, New York, Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000;

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

David GUREVICH, *The State of Contemporary Russian Cinema*, <http://www.imagesjournal.com/issue02/features/russian.htm>

Geoff KING, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, London - New York, I. B. Tauris Publisher, 2002.

KOVÁCS András Bálint – SZILÁGYI Ákos, *Tarkovszkij, Az orosz film Sztalkere*, Budapest, Helikon, 1997.

Anna LAWTON, *Toward a New Openness in Soviet Cinema 1976-1987 = Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, szerk. Daniel J. GOULDING,. Indiana University Press 1989, 1-26.

MAGYAR Bálint, *Az amerikai film*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1974.

MARGÓCSY István, *A negyvenegyedik és a többiek. Az olvadás filmjei*, Filmvilág, 1987/6. 14-19.

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

Nancy CONDEE, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2009, 49-84.

SZILÁGYI Ákos, *Félistenek alkonya. A szovjet háborús film régen és ma*, Filmvilág 1986/8. 10-15.



Iván Ildikó

Só és hal

Andrej Zvjagincev: Leviatán

Minden játszmánkat lejátszották már, előttünk, helyettünk. Kifosztottságunk, tehetetlenségünk azonban még csak nem is hasonlít az Úr által próbára tett, azután ezerszeresen kárpótolt Jóbéra. Sokkal rosszabb.

Zvjagincev korábbi filmjei is sorsfordulókról, az emberi élet végletekig kiélezett helyzeteiről mesélnek – ráérősen elbeszéltek mikrotörténetek, lélektani drámák. Első nagyfilmje, a 2003-as *Visszatérés* – megrázó történet a fiútestvérpár számára hirtelen materializálódó apáról, a felelősségről és a korai felnőtté válásról – gyorsan kijelölte a rendező helyét az orosz filmművészet élvonalában. Már ez a film, az apátlanság jelenségének körüljárása sem mentes a társadalomkritikai áthallásoktól, és Zvjagincev későbbi filmjeiben ez a tendencia csak erősödik. A 2011-es *Jelenában* az idősödő címszereplő dilemmáját az okozza, hogy családi kapcsolatai két, eltérő életfelforgású és életformájú társadalmi réteghez kötik. 2014-es filmje pedig az átlagember és a hatalom konfliktusára fókuszál, kevés pátosszal, és a korábbi filmekhez hasonlóan illúziómentesen.

A *Leviatán* világában minden dolog ideája a roncs, a rom, a lecsupasztott csontváz. És idővel minden hasonul előképéhez: a városok, a hajók, az emberek, a kapcsolatok.

A Barents-tenger partján elterülő névtelen kisvárosban („Pribrezsnij” csupán annyit jelent: „Partmenti”) főhősünk, Kolja, az autószerelő éppen reménytelennek tűnő (értsd: reménytelen) harcát vívja az iszákos szentfazék polgármester által képviselt Hatalommal szemben. Kolja „saját két kezével” épített tengerparti házát ugyanis ki akarja sajátítani a helyi kormányzat (ezúttal nem autópálya épülne a helyén, hanem kitudjami – a megoldás a film utolsó képkockáin látható). Kompenzációként gyalázatos, szükséglakásra sem elegendő összeget fizetnének a háborgó tulajdonosnak. Kolja perel, veszít, fellebbez és újra fellebbez. Támogatója is akad az ügyben: ifjúkori barátja, Dmitrij, a moszkvai ügyvéd. A történet kezdetén Dmitrij épp megérkezik Koljáékhoz – egy jól vasalt öltöny a kötött pulóverek világába.

Bár hamar kiderül, hogy Ikea-katalógusból kilépett, a skandináv polgári jólét bűvöletében berendezett otthonához egyedül Kolja ragaszkodik – felesége, Lilja szívesen szabadulna a kisvárosi unalomtól, és munkahelyétől,

a nagy bűdös semmi közepén elterülő halfeldolgozó üzemtől – a férfiak tántoríthatatlanok, annál is inkább, hogy Dmitrij nem üres kézzel érkezett: vaskos dosszié van nála, bizalmas információkkal a polgármester sötét üzelmeiről. Mi más lenne a terv – zsarolással kikényszeríteni Kolja jussát. Vakmerő fővárosi barátja mellett Kolja is felbátorodik (pedig, mint kiderül róla, polgárjogi harcos imázsához képest a mindennapokban elég tutyimutyi, és rendszeresen ingyen javítja a smucig, rámenős rendőr tragacsát).

A romos posztszovjet kisváros elerőtlenedett világában a jóképű, elegáns és merész Dmitrij minden szempontból a tettekészséget, a potenciát képviseli. Ez pedig igen gyorsan Liljának is feltűnik, így aztán a személyes szabadságharc csakhamar szerelmi drámába csap át. Csakhogy a hatalom nem felejt. A megrettent polgármester némi egyházi támogatás mellett összeszedi magát, Dmitrij vakmerősége elszáll a homlokához szorított pisztolycső hatására, és Koljáék világa brutális gyorsasággal felszámolódik. Mi több, hőseink önsorsrontó hajlama maximálisan a bosszúéhes nyomoroncok kezére játszik.

Minden hatalom Istentől való, hangzik el újra és újra a filmben. S amikor e mondat valódi értelme briganti polgármesterünk visszafogott intellektusa számára is megvilágosodik, változtat beruházási tervein. Az utolsó filmkockákon vadonatúj templomban dicséri az Urat a gyülekezet, s amikor kilépnek belőle, és a néző szemügyre veheti a környező tájat, az gyanúsan ismerősnek tetszik: mintha Kolja lebontott házának kilátása köszönné vissza benne.

A nem túlságosan eredeti alaptörténet elmeséléséhez Zvjagincev lélegzetelállító, ugyanakkor hátborzongatóan közönyösre és statikusra fényképezett tájat talált. Az északi tengerpartról rengeteg panorámaképet látunk, sok-sok vízszintes síkkal, ezek között tűnnek el újra és újra jelentéktelennek látszó hőseink, és valahogy még a háborgó tenger is mozdulatlanságot sugall. (Mihail Kricsman Zvjagincev jól bevált, tapasztalt operatőre. A rendező korábbi filmjein kívül ő fényképezte például a Szergej Tamarev – Ljubov Lvova szerzőpáros Magyarországon egyelőre nem játszott, kultgyanús 2013-as filmjét, a *Téli utat* is.) Ebbe a tájba valósággal belevágnak a hajóroncsok, s a rájuk vizuálisan rímelő, újra és újra feltűnő cethal-csontváz. A városkát autóroncsok, elhagyott és lepusztult épületek vázai tarkítják, a lakók szomorú túlélőként, lesütött szemmel suhannak az egykori élet nyomai között. Kolja kamaszfi egy templomrom falai között iszogat a hasonszőrűekkel – ez az egyetlen elérhető szórakozás.

Zvjagincev erős arcú színészeket választott (a Lilját játszó Jelena Ljádova különösen remek), mindehhez hozzáadott néhány karakteres mellékszereplőt, és annyi vodkát, hogy a film megtekintése után az ember konkrét másnapos-ságot érez. A polgármester ősbunkó figuráját szépen ellenpontozza a nyugalmával, magabiztosságával valósággal ördögi, jóvágású főpap – ők ketten nem csupán a hatalom két pillére, de két arca is. Zvjagincev diagnózisa vitathatatlan.

Telitalát a rendőrházaspár, az állítólagos barátok szerepe. Ők azok, akik vallomásukkal hozzájárulnak Kolja balsorsának beteljesítéséhez, de aztán magukhoz veszik egyedül maradt fiát.

Szép és jól átgondolt Lilja alakja. Nagyon jó, hogy Lilja alig beszél, a jelenléte így még erőteljesebb. Ljadova jelenleg az egyik legtöbbet foglalkoztatott fiatal orosz színésznő, már Zvjagincev előző nagyfilmjében, a *Jelenában* is játszott, de akkor kisebb szerepet, a címszereplő lányát alakította. Ő és a *Leviatánban* a csábítót játszó Vdovicsenkov, aki mellesleg hazájában igazi szupersztár, az életben is egy párt alkotnak. Lilja és Dmitrij románca olyan magától értetődően alakul ki, mintha csak egy volna az előre elrendeltetett események sorában. Pedig jelenthetné a determinált létből való kitörés lehetőségét is: Lilja elmehetne Dmitrijjel Moszkvába, ahová vágyik. De ő inkább visszatér a férjéhez – és ez az életébe kerül.

A tárgyalási jelenetek dermesztőek. Az ítéleteket automataként, cirkuszi mutatványba illő gyorsasággal daráló bírónő hangja napokra beleég a néző tudatába. Sokkal többet mond ez a hatalom valódi természetéről, mint a polgármester részeg tombolása Kolja háza előtt. A bírónőről megtudjuk, hogy ő a városka négy fős hatalmi elitjének legszürkébb tagja. Mintha ott sem lenne – de ez mintha még növelné is bűnösségét.

Amit a film elmond, azt nem lehet elégszer elmondani. A rendező szempontjából nézve, ezzel nem lehet mellényúlni. Zvjagincev jó rendező – nem is nyúl mellé. A probléma csak az, hogy ennél sokkal többet nem is tesz.

A film lehetne metsző, mint az északi szél, de az éleli menet közben valahogy eltompulnak, mint kétségbeesett hőseink érzelmei a fájdalomcsillapító gyanánt fogyasztott töméntelen vodka hatására. Koljáék bukása annyira törvényszerű (igen, törvényszerű, és nem csupán előre látható), hogy a film végén, amikor a markológép nagy falatokat harap ki a bebútorozott házból, a nézőnek már csak egy soványka katarzis jut.

A – vélhetően a film egyik csúcspontjának szánt – piknik-jelenet ostobácska és szüzsészinten motiválatlan (mégis, mi a fenét keres ott Kolja, Lilja és Dmitrij, akik életük nagy harcát vívják éppen?), viszont jól kivitelezett – jó ötlet a jóformán valós időben folyó pakolászás és készülődés, amelyet hirtelen és csattanósan szakít félbe a titkos viszony leleplezése.

A régi vezérek képére lövöldözés viszont valódi kusturicai blődli (Kusturicánál a helyén lenne, itt nincs). Arról nem is beszélve, hogy azt is megtudhatjuk, miért nincsenek a céltáblák között a mai potentátok portréi („*Hiányzik a történelmi távlat, hadd lógjanak még egy kicsit a falon*”). Érthető, hogy Zvjagincev szeretne tovább alkotni, már csak a történelmi távlat kedvéért is. De akkor, könyörgöm, miért kell erőltetni a témát? Miért kell tompítani a hatalomellenesség kifejezetten jóleső, direkt üzenetén?

A filozófiai mondanivaló árnyalásán az sem segít sokat, amikor Lilja halála után a csontrészeg Kolja kérdőre vonja Vaszilij atyát, a fennhéjázó egyház

szegény és egyszerű képviselőjét az isteni igazságszolgáltatás mibenléte felől. A derék atya példázatokban válaszol neki holmi nehezen partra húzható Leviatánról (persze, nem a Hobbes-féléről, hanem a bibliairól), és Jóbról, akit, bár veszteségei után hasonló kételyei támadtak, ezerszeresen kárpótolt az Úr, és úgy halt meg, hogy még láthatta gyermekeinek gyermekeinek gyermekeinek a gyermekeit. Mégis, ki kérhetné komolyan számon Jób hitét szegény Kolján, aki egy olyan vidéken él, ahol már a Leviatánt is kifogták, és megették beszóva, vodka mellé?

Így hát a film sokadik Kohlhaas Mihály-történetként talán nem a legszívesebben kerültebb. Azonban kiválóan megállja a helyét, ha a posztszovjet periféria hatásosan felépített metaforájaként tekintünk rá. Amikor a Szovjetunió, mint egy elhúzódozó áradás, levonult a világ egyhatodáról, a Pribrezsnijhez hasonló helyeken nem hagyott mást maga után, mint egy használhatatlanná vált világ hordalékait: romokat, roncsokat, lehetetlen életkörülményeket, elkanászodott, öltönyös rohadékokat a városházán, és olyan fokú elkeseredést, hogy arra már vodkát inni sem esik jól, szívesebben beszélgetnénk egy szent emberrel a szatócsbolt és a disznóól tövében. Végül is, ez egy hitelesnek tűnő, létező fokozat. És ne legyenek illúzióink, szó sincs róla, hogy a posztszovjet periféria a Barents-tenger partján véget ér.

A *Leviatán* Cannes-ban a legjobb forgatókönyv díját nyerte el. Anélkül, hogy megkérdőjeleznénk a zsűri döntését, talán érdemes volna elgondolkodni azon, nem lehetséges-e, hogy a díj nem csupán a film művészi erényeinek, hanem legalább annyira – kellemetlen történelmi asszociációkat keltő – helyességének is szólt? Ugyanis, ha így van, ez azt jelenti, hogy mi, itt, Európának ezen a felén már megint igen nagy bajban vagyunk. (Értsd: igen nagy bajban vagyunk.)



Bárdos Judit

Irónia és pátosz Eisenstein Októberében

„Szinte mindenütt egyenletesen magas színvonalú, ám óhatatlanul darabokra töredezett mű, hiszen egyszerre kellett a rekonstruált híradó és a jelképes győzelmi ditirambus műfajának is megfelelnie. Mozzanatai közül kiváltképp mitologikus szerkesztésű a *Téli Palota ostroma: a bóbiskoló vének Ideiglenes Kormányának székhelye, a perverz nőkatonák által védett erőd Kerenszkij imájában és a rákövetkező istenkép-sorozatban a Pokol Erődjévé, Dis palotájává változik, melynek ura és lakója nem egyéb, mint a forradalom és az emberiség fő ellensége, a bálványok sorozatában megjelenített isten. Az elemekült Kerenszkij és a megbuktatott kormány csupán e legfőbb zsarnok szolgálói.*”¹

Ma, a rendszerváltás után, további évtizedek elteltével a „rekonstruált híradó”-jelleg elhalványult. Eisenstein, Pudovkin, Dovzszenko, Vertov némafilmjeiben inkább a stilizációt, a gondolkodás, a montázs módszer és a vizuális eszközök hasonlóságát érzékeljük, mint az őket megihlető történelmi események azonosságát. Ma jobban érvényesül Eisenstein történelemszemléletének iróniája, viszont kevésbé hat ránk pátosza.

Természetesen mindkettő jelen van minden filmjében. Többnyire az új világ ábrázolását kíséri pátosz, például a *Patyomkin páncélosban* (1925) a fedélzetre felvont zászlót és a felágaskodó oroszok képsorát, a *Régi és újban* (eredeti címe: *Fővonal* 1926–29) a tejszeparátor üzembe helyezését (bár ez utóbbiba keverednek komikus elemek is, gondoljunk a kolhoz bikájának megtermékenyítő hatását jelző képre), a régiét pedig irónia. Mint például a katonarvos cvikkerének pars pro toto-ja a *Patyomkin páncélosban*. A felnagyítás, a szokatlanul alacsony gépállás és a ferde szemszög ironikus-sá teszi például a *Régi és újban* a hűsölő kulák hájas nyakának, a mellette lévő hatalmas söröskorsónak és felesége rengő tokájának ábrázolását, házuk ajtajának agyondíszítettségét, egy másik jelenetben pedig hasonló vizuális eszközök teszik nevetségessé és egyben félelmetessé a régi világban kialakult, ám az új szovjet rendszerben is tovább élő, viruló bürokráciát (a hatalmas írógép és a mögötte tornyosuló titkárnő). Ezeket a képsorokat a segítséget, illetve engedélyt, aláírást kérő parasztok szubjektív szemszögéből is látjuk, mégsem csak félelmetes, hanem egyúttal komikus hatást is keltenek. Az ebben a filmben gyakori montázst szokták emocionálisnak nevezni.

¹ SZÖRÉNYI László, *Mitikus szerkezetek ismétlődései Eisenstein filmjeiben = Ismétlődés a művészetben*, szerk. Horváth Iván, Veres András, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 181–182.

A *Sztrájkra* (1924) jellemzőt attrakciónak, másutt asszociációs montázsnek.²

Az *Októberben* (1927) is a régi világ ábrázolásában dominál az irónia: utalások Napóleonra, a vallásra, a restaurációra, a mensevikek szólamainak ürességére (hárfával és balalajkával váltakozó képük), és ez többnyire intellektuális montázzsal jár. Ezeknek az elemzésére tesztek kísérletet az alábbiakban. Ám ebben a filmben is van pátosz. Nem lehet nem patetikusnak nevezni a felnyitott híd szuggesztív képét, melyen lassan, méltóságteljesen emelkedik a magasba két áldozat holtteste: egy szőke, hosszú hajú nőé és egy lóé. A bolsevik forradalom győzelmének pillanatát az óra-montázs teszi patetikus-sá: a különböző helyi időket mutató órák egyre gyorsuló ütemben forognak a petrográdi időt mutató óra körül – történelmi pillanat ez. Ám itt is van komikus mozzanat: a Dumában (azaz a parlamentben) egy idős parasztbácsi szunyókál. A győzelem hírére, a tapsra felébred, ő is tapsolni kezd. Ma evokatívabb erejűek az ironikus részletek, mint a patetikusak.

Eisensteint a húszas évek második felében az foglalkoztatta, hogyan lehet a némafilmben egyre magasabb absztrakciós szintig eljutni, a látvánnyal fogalmakat felidézni a nézőben. Hogyan? Intellektuális montázzsal.³ Ezzel kísérletezett az *Októberben* (1927), elméleti szinten pedig a róla írt analíziseiben.⁴ Az intellektuális montázs leghíresebb példája az istenek képsora az *Októberben*. A különböző vallások szimbólumainak (pravoszláv székesegyház, muszlim mecset, távol-keleti szobor, pogány bálványok montázs a teoretikus–rendező utólagos értelmezése szerint a vallás elvont fogalmát képes felidézni a nézőben. Egy rendező saját elemzését műveiről nem szokás kritika nélkül elfogadni, de Eisenstein esetében figyelmen kívül hagyni sem lehet őket. Rendkívül tudatos művész volt, és teoretikusként is a legjelentősebbek egyike. Hozzá kell tennem: nem biztos, hogy a néző eljut az általánosításnak, az absztrakciónak erre a szintjére, a vallás fogalmának felidezéséig, és az sem, hogy a vizuális elemekből összetevődő képzetet összekapcsolja szavakkal. Ezek az egyéni különbségek teremtenek értelmezési szabadságot a befogadó számára – egy bizonyos mozgástéren belül. E szabadság fontosságát Eisenstein, tevékenységének első két-három évét kivéve, később mindig hangsúlyozta, például amikor a képzetalkotás, a szenzuális gondolkodás, a belső beszéd, a színészi és a rendezői alkotómunka sajátosságait elemezte.⁵

² Lásd erről: BÁRDOS Judit, *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig*, Metropolis, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 1998/3, ősz, 64–76.

³ Lásd erről: BÁRDOS Judit, *Eisenstein – Művészet és elmélet*, = Sz. M. EISENSTEIN, *Válogatott tanulmányok*, vál., szerk., előszó BÁRDOS Judit, ford. BERKES Ildikó, Bp., Áron Kiadó, 1998, 7–31.

⁴ Különösen „A mi Októberünk”, a „Perspektívák” és „A filmforma dialektikus megközelítése” című írásokban, Sz. M. EISENSTEIN, *i. m.*

⁵ Legfontosabb tanulmánya erről: „Montázs 1938”. A belső beszédről lásd: BÁRDOS Judit, *A belső monológ a filmben – Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel* = *Dombormű*, szerk. BÁRDOS Judit, Bp. Liget Műhely Alapítvány, 2001, 145-161.

Eisenstein művészi programként úgy határozta meg az Isten-képsort, hogy ezzel a vallás elvont fogalmának felidezésére törekedett. Ugyanakkor önéletrajzi feljegyzéseiben megemlíti, hogy a képsort alapvetően vizuális élmény inspirálta.

„Akárhogy is, hasonló láncolatot alkotok szorosan összefüggő láncszemekből, közvetlenül vizuális eszközökkel. A giljak bálvány durva faragású farönkjét az istenség legpazarabb ábrázolása követi, amelyre számos példát találhattam a szentpétervári barokk szobrok között. Az utóbbi kép az előbbivel szinte plasztikusan összetapadt. Körben aranyugarak meredtek ki a barokk Krisztusból, ezért körvonalaiiban csaknem egybeesett az őt követő sokkezű indiai istenszoborral. Az istenség szörnyű ábrázata áttűnéssel egy másik indiai arccá változott, amely körvonalában a Kamenoosztrovszkij sugárúti mecset kupolájára emlékeztetett. A kupola formája egybeesett Amateraszu japán istennő maszkjának alakjával (a legenda szerint ő a keleti színház ősanja). Őt a nipponi Olümposz egyik kisebb istenségének gonosz csőre váltotta föl. Ez már színében és formájában az Afrikából származó néger (joruba) istenmaszkkal vágott egybe. Innen pedig az utolsó giljak tuskóig már csak két ugrás maradt, közte valami eszkimó sámánistenség tehetetlenül himbálódzó famancsokkal.”⁶

Ezen a ponton nem mulaszthatjuk el megjegyezni, hogy bár Eisenstein teoretikus elkötelezettségű, tudatos művész volt s rendkívül izgatta az elvont fogalmak kifejezésének és megjelenítésének lehetősége, elsősorban mégis csak művész volt, aki a vizuális logika elvei szerint gondolkodott, és képi elemekből alkotta meg a maga formavilágát. Az Isten-képsor az Októberben konkrét történelmi utalásokat is tartalmaz Kerenszkij vallásosságára, a kaukázusi Vad Hadosztályra, egy „muzulmán keresztes hadjárat” külsőségeire – egy sor olyan dologra, ami a kortársak számára még sokatmondó volt. Az ilyen asszociációs bázis idővel kimerül. Nyilván másképpen hatott ez a film az akkori szovjetunióbeli nézőre, aki felismerte a szereplőket, s akinek a számára mindezek ismert események voltak, és persze másképpen hatott a korabeli nyugati nézőre, és megint másképpen a maira, aki ezeket az utalásokat nem érti. Függetlenül a történelmi és az egyéni különbségektől, attól, hogy a korabeli és a mai néző mit, mennyit ért meg mindebből, hogyan értelmezi a látottakat, az elemzés során azt kell figyelembe vennünk, hogy ez a képsor hogyan illeszkedik „grammatikailag” a filmbe.

A filmben feltűnően sok a felfelé és a lefelé irányuló mozgás. Az Isten-képsor a meghatározó a filmben? Vajon abban az összefüggésben kell-e (lehet-e?) ezt értelmeznünk, amelyik Northrop Frye könyve⁷ alapján közismert? A teremtésmítoszok, a Biblia (Jákob lajtorjája) és a vallások világképéhez hasonlóan:

⁶Sz. M. EISENSTEIN, *Premier plánban*, ford. SIMÁNDI Júlia, Bp., Európa Könyvkiadó, 1979, 325–326.

⁷Northrop FRYE, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa Könyvkiadó, 1997.

a Fent és a Lent, a Menny és a Pokol, a felszállás és az alámerülés, axis mundi? Úgy gondolom, Eisenstein ironikus történelem-szemlélete inkább a hatalom természetét láttatja az örökös fel-le mozgásban.

Alulról mutatja a kamera III. Sándor cár szobrát. Nagyon nagy, szokatlanul ferde szemszögből mutatja. Hosszan elidőz a részleteken: mindkét lábán külön-külön, a feliraton, a szobor kezeiben lévő országalmán és jogaron, az alapzaton lévő sas-szobrokon és végül a hatalmas fejen. Létrát támasztanak a szoborhoz: a létrán függő felfelé igyekvő egy-egy ember nagyon kicsi a szoborhoz képest. Kötelet tekernek az egyik lábára, majd a másikra, majd egy ember fölülről, a fejéről a nyakára. Az ő szemszögükből, felülről, a szoborról nézve a tömegeből csak a felfelé szegezett fegyverek, a felemelt kaszák látszanak. Lassan sikerül lerántani a szobrot talapzatáról. Lerepül az egyik lába, a másik lába, a feje, a teste – azaz vége a cárizmusnak. 1917 februárja, az Ideiglenes Kormány megszerezte a hatalmat.

Katonák a fronton, kenyérért álló sorok, újra növekvő elégedetlenség, tüntetés, az áprilisi fordulat. Ezután következik a felnyitott híd jelenete. A katonák belelőnek a tömegbe. A hídon menekülő emberek, egy lovas kocsi megtorpan. A kamera körbepásztázza a híd lábát a parton, a tartószerkezetet, majd furcsa szögből, alsó gépállásból mutatja a híd másik szárnyának lassú emelkedését. Sok rövid snitt: a híd lába felől a másik szárny emelkedése, az emelkedő szárnyról a part lesüllyedése, a vízszintes sík megdől, ferde lesz. A kamera hátulról követ egy nőt, majd a lovat. A hídszárny lassan emelkedik felfelé. Sok élettelen test között a nőé is a hídon hever, hosszú, szőke haja lelóg a hídról. A kocsi fent marad a hídon, a ló csúszik lefelé. A következő képen alulról, a víz felől látjuk, amint a fehér ló élettelen teste lóg lefelé (nagyon festői beállítás). Majd alulról látunk egy, a parton lévő, egyiptomi stílusú, szfinxszerű szobrot, majd a szobor látószögéből a híd másik szárnyának fel-emelkedését is. Az időtlenség perspektívája kicsit „megemeli”, stilizálja a látványt. Csak ezután látjuk nagytotálban a felnyíló híd egészét. Napfény csillan meg a híd lábán. Egy férfi holtteste lóg lefelé. A partról, fölülről lefelé, a vízbe szórják az újságokat (a Pravdákat).

A következő jelenetben Kerenszkij megy felfelé a palota lépcsőin. Az ismert napóleoni tartásban, az ismert napóleoni kézmozdulattal megy felfelé a lépcsőn. Ezt újra meg újra látjuk, alulról fényképezve. Újra meg újra elindul fölfelé. De soha nem ér fel. Az iróniát fokozza az ismétlés és a feliratok, melyek egy-egy tisztségét sorolják fel: „a hadügyminiszter”, amint megy fölfelé, „a tengerészeti erők főparancsnoka”, amint újra csak megy felfelé. A fölfelé tett út nem istenhez vezet, hanem a hatalomhoz, pontosabban a hatalom birtoklásának élvezetéhez. Ezt támasztja alá a Napóleon-szobros jelenet is: látunk egy Napóleon-szobrot, majd Kerenszkijt, amint napóleoni testtartásban feszít. Júliusban bekövetkezik a Kornyilov-puccs. Ekkor már ketten állnak egymással szemben, Kerenszkij és Kornyilov, két kicsi Napóleon, majd két

kicsi, fából készült szobor, „tehetetlenül himbálózó famancsokkal”.

Kornyilov támad: „Isten és a Haza nevében”. Ekkor látjuk a különböző vallások jelképeit, templomokat, szobrokat, bálványokat, („Isten”), majd rengeteg György-keresztet, első világháborús kitüntetést („Haza”). Nemcsak a vallás elvont fogalmáról van szó, hiszen a szóban forgó részlet egy, a történeti kontextusra utaló montázs-képsor része. A régi rend restaurációjára tett kísérlet történt. A film elején nagyon lassan ledöntött, a cárt ábrázoló szobor most nagyon gyorsan visszakerül a helyére. Először az egyik lába, majd a másik, majd a teste, majd feje repül vissza, alulról fölfelé, majd az országalma és a jogar, majd még a sas is a talapzatra. Ugyanazok a képek, fordított sorrendben. Ami a történelemben másodszor fordul elő, az gyakran komikus... Ez a visszarepülés is montírozva van az Isten-képsor részleteivel. A pápa megint felemeli a keresztet, megint megáldja a hatalom képviselőjét. Kornyilov alulról jön be a képbe, lovon. Napóleon lovas szobra ugyanabból a szögből. Azt is oldalról, alsó gépállásból látjuk, amint tank közelít. A Petrográd felé közeledő tankok fenyegetik Kerenszkij hatalmát. Kerenszkij félelmében felülről az ágyra dobja magát, fejét gyerekként a párnába fúrja (ezt felső gépállásból látjuk).

Amikor munkások, vöröskatonák kelnek a város védelmére, akkor őket nem ennyire szokatlan szemszögből láttatja a kamera, hanem a gyakori, a szemmagasságnál csak kicsit alacsonyabb perspektívából. Megint felnyitnak egy hidat, de ezt most nem részletezi a filmnarráció.

Október. Megkezdődik a Téli Palota ostroma. Párhuzamos montázs, késleltetve, nagy feszültséget keltve mutatja az ostromra készülést. Először emberek nélkül látjuk kívülről a palotára szegezett fegyvereket, és a palota különböző szintjeit: a borospincét, az istállót, a cári család tagjainak lakosztályait. Mindenütt sok-sok tárgy. Sok szobor, műtárgy, csecse-becse. Az egyik teremben nagyon sok György-kereszt. Stukkók, csillárok, alulról fényképezve. Lassan emberek népesítik be a palotát. Ebben a jelenetben újra sok ironikus mozzanatot látunk. Gyülekeznek, tanácskoznak az eszerek és a mensevikek (balalajka, hárfa). A katonanők is készülődnek, öltözködnek, fésülködnek, szépítkeznek. Egyikük a cár billiárdasztalán üldögélve kapcáját igazgatja. Csodálkozva nézegetik a cárné hálósobájának bútorait, a bidét. Egyikük elnyílt szájjal, vágyakozva csodálja Rodin *A csók* című szobrát. A vörösök elfoglalják a Téli Palotát. Eldördülnek az eddig alulról mutatott fegyverek, a katonák bejutnak a palotába, fölmennek a lépcsőn. Minden szinten folyik az ostrom.

Ettől kezdve lefelé irányuló mozgások vannak. A pincében, a hordókból ömlik a bor a padlóra, a lépcsőkön lefelé özönlik a tömeg. Majd a parlamentben bejelentik a hatalomátvételt, a bolsevik forradalom győzelmét. Lenin felmegy az emelvényre. A küldöttek felállnak, felnéznek rá, tapsolnak. A szunyókáló bácsi felriad, ő is fölpattan. Az órák montázsa. Felgyullad az utcai lámpák fénye.

Szörényi László Eisenstein filmjeit elemezve abból indul ki, hogy ha a mítosz egy bizonyos szempontból vizsgálva, a mű egészének szerveződési elvét jelenti,

Geréb Anna

Oroszországban él a magyar legenda

A Gaál Franciska-jelenség

Az 1936-os orosz „műsormutatóban” (azaz filmkatalógusban) 1935-36-ban írd és mondd, 4, azaz négy darab „külföldi” film volt műsoron az egész szovjet birodalomban. (Hogy konkrétan mely országokból származtak, az hadititok volt.) Ez a négy azonban igen érdekes: Az első tétel mindjárt gyanús – bár nem magyar vonatkozásban. Azt írják a „*Női bánat, női boldogság*” (máskép: „*Asszonyok veszedelme, asszonyok öröme*”) /Frauennot – Frauenglück/ című tudományos-népszerű filmről, hogy 1300 méteres külföldi film 1934-ből, rendezte és az operátőre Eduard Tiszse. „A dolgozó nők helyzetéről szól a kapitalista országokban az abortusz ellenes törvénnyel kapcsolatban – az illegális abortusz és halálos következményei. Az abortusz elvégzésének feltételei kórházi körülmények között a Szovjetunióban (az orvosi segítség nélkülözhetetlen módszerei, amelyek garantálják a nők maximális biztonságát.)”

Namármost, ez teljes képtelenség, Tiszse, Szergej Eisenstein szoros munkatársa és állandó operátőre ugyanis 1934-ben biztos, hogy nem volt külföldön, örült, hogy a „kommunista trojka” tagjaként (Eisenstein és Grigorij Alekszandrov rendezőtárs társaságában), Sztálin zsaroló parancsára 1931-ben, két és fél éves világszertei kalandozásukból békésen visszatértek hazájukba. Tiszse pedig nem is rendezett soha önálló filmet. Nem beszélve arról a különös ellentmondásról, hogy egy „külföldi film” hogy jön össze a szovjet kórházakkal. De ez egy másik történet... (Lásd részletesebben: *Ki hamisított?* (Eisenstein-összes újból, meglepetéssel) Népszabadság 1998.január 3.)

A következő „külföldi” film René Clair „*Párizsi háztetők alatt*” /*Sous les toits de Paris*/ című 1931-es zenés-énekes vígjátéka „Párizs deklasszált elemeiről”. A harmadik mozgóképe a „*Marvin Blake árulása*”, magyarul „*Kunyhó a gyapottföldön*” címmel játszott, 1932-ben készült film „a kisbérű harcáról a nagy földbirtokosokkal”, Kertész Mihály rendezésében. /*The Cabin in the Cotton*/.

A mi filmünk azonban a negyedik, a „*Péter*” („Petyka”), amelyről annyi kiderül, hogy Universal-Hunnia, Budapest-produkció 1935-ből, rendezte Hermann Kösterlitz „egy munkanélküli lány kalandjairól a kapitalista városban”. És elérkeztünk történetünk elejére, amelyet folytassunk most a végétől.

Valamikor az 1980-as évek elején bekopogott a Magyar Filmarchívum ajtaján egy vendég, aki németül előadta, hogy azért jött most ide Oroszországból, hogy Gaál Franciskáról gyűjtsön anyagokat.

Mint „oroszos”, hozzám irányították a hölgyet, Natasát, teljes nevén Búza Vlagyimirovna Natáliját. Mint kiderült, Gaál Franciska iránti rajongásából ment férjhez magyar származású férfihez, miként azt a neve is sejteti. Kissé kínos helyzet adódott, hiszen nyilvánvalóvá vált, hogy a messzi idegenből érkezett vándor többet tud honfitársunkról, mint mi magunk.

Natasa Micsurinszk városában (ahol máig is lakik), tízéves korában, a hatvanas évek elején látta először a helyi moziban a „Péter” című „zsákmányolt” filmet, amelyet aztán megszámlálhatatlanul sokszor megismételt, mindig, amikor csak műsoron volt, márpedig sokszor volt műsoron, mert közkívánatra állandóan ezt kérték a központi terjesztőtől. A főszereplő Gaál Franciska annyira elvarázsolta Natasát, hogy elhatározta, megtanul magyarul, ha egyszer Franciska is magyar. Szinte szóról szóra bemagolta a film szövegét – persze egy idő után már tudta, hogy ez a szöveg nem is magyar, hanem német. (Ennek aztán igen nagy hasznát vette, végül is német-angol nyelvtanár lett belőle.)

Aztán rábeszélte anyukáját, hogy annak munkahelyén, Magyarországra szervezett jutalomutazásra őt is magával vigye, így került Natasa először Budapestre a hatvanas évek közepén. És míg az anyja üdült a Balatonon, addig ő Pesten kutatni kezdett. Eljutott a Színháztörténeti Intézetbe, ahol kézzel kimásolta a Színházi Élet egy halom cikkét Gaál Franciskáról. Évekkel később sikerült megismételnie az akciót, és akkor már eljutott a Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Különgyűjteményébe is, onnét meg az Attila utcába, Gaál Franciska unokahúgához, Máriához, akitől az információkon kívül máig féltve őrzött relikviákat, néhány fényképet és a bálványa által hazairt képeslapot kapott.



Gaál Franciska Nyikolaj Krjucskovval egy forgatáson Leningrádban

A történet persze engem is lázba hozott, és, noha mire Natasa hozzám eljutott, Gaál Franciska unokahúga már nem élt, azóta is együtt kutatjuk tovább a valaha nálunk is oly népszerű színpadi primadonna és film-világsztár nyomát. Gyorsan kiderült, hogy Búza Natasa nincs egyedül Franciska-mániájával Oroszországban. Az idősebb generáció tagjai közül szinte mindenki rajongva áradozik róla. Nem egy színészlőről tudok, aki miatta választotta ezt a szakmát. (Rimma Bikova esete meg is jelent a Filmkultúra 1994. 12-es számában.) Nincs év, hogy valamelyik orosz tévécsatorna ne játsszon le egy filmet Gaál Franciska főszereplésével, sőt, mi több, három ezek közül DVD-n is forgalomban van, orosz felirattal vagy hangalámondással. Születési évfordulóira rendre külön műsorokkal, dokumentumfilmekkel jelentkeznek, mi több, éppen a „Péter” című filmje alapján egy teljes estés balett is készült!

Annál feszítőbb a kérdés: hogy-hogy pont Oroszországban van ekkora kultusza annak a színésznőnek, akiről Magyarországon totálisan megfeledkeztek? A kérdés második felét – hogy tudniillik mi az oka a hazai negligálásnak – most ne bolygassuk, erre válaszolni még nem tudok. Ami az első részt, az oroszországi népszerűséget illeti, annak megvan a jó oka.

És akkor ugorjunk ismét történetünk elejére. Velencében, az 1934-es nemzetközi filmmustrán levetítették Hermann Kösterlitz „Péter” című filmjét is, amely az amerikai Universal-cég európai fiáléjának Budapesten, német nyelven forgatott zenés filmvígjátéka. (Producer Joe Pasternak, operatőr: Eiben István, vágó Gertler Viktor, zene: Brodsky Miklós, a főszereplők, Gaál Franciska kettős szerepe mellett Hans Jaray, Felix Bressart, Otto Wallburg, Ráday Imre). A közönség soraiban helyet foglaló szovjet küldöttség, élén Borisz Sumjackijjal, a filmfőigazgatóval, lecsapott a filmre, és ötéves időtartalmú forgalmazásra megvásárolta. A következő két évben pedig a nagyjából állandó filmstáb további két produkcióját, a „Kismamát” és a „Katit” is, annak rendje és módja szerint, importálták. (Amiből az következik, hogy bizony ez a három film nem tartozik a „zsákmányolt” filmek közé, hanem csak úgy, azóta is forgalomban „felejtették”).

Gaál Franciskába beleszeretett az egész ország, Sztálintól a proletárig, milliónyian. És ez érthető is: az orosz közönség nem láthatta sem Greta Garbot, se Marlene Dietrich-et, se Karády Katalint. Mind a hárman (és az összes többi világsztár) együtt, egyszerre jelent meg Gaál Franciska személyében, s vele együtt az az atmoszféra, ami a polgári világból átsugárzott az ettől elzárt szovjet birodalomba. Naum Kleiman, a világhírű filmtörténész és „eisensteinológus” vallomásaiban is ez köszön vissza: „A „Péter” leírhatatlan hatást keltett. Kiskamasz voltam, és a fiúkkal együtt mentünk megnézni, aztán újra és újra... Egy olyan ablak nyílt meg résnyire előttünk, amiből friss levegő, valami távoli, de nagyon otthonos, meleg levegő áradt. A filmet ronggyá játszották, és amikor az előadásokon elszakadt, mi tovább énekeltük a dalokat, amelyek örökre bennragadtak a fülünkben.”

Nem csoda, hogy Gaál Franciskának példátlan kultusza támadt, kamaszok és bakfisok vadásztak a fényképeire. A filmekben viselt ruhái és sapkái megújították a szovjet divatot. Amikor a II. Világháború végén híre ment,

hogy „a nagy Gaál Franciska” Magyarországon vészelté át az apokalipszist, a Vörös Hadsereg katonái a dalait fütyülve fogadták, és Vorosilov katonai repülőgépen az első civil vendégként vitték kéthónapos diadalútra a Szovjetunióba. (A háború utáni epizódokról lásd Sándor Tibor – Geréb Anna: *Magyarul csak némafilmben játszott. Gaál Franciska*. Filmkultúra 1999. 9. sz.)

2014 nyarán impozáns kiállítás nyílt a moszkvai Bahrusin Színházi Múzeumban Gaál Franciska hagyatékából, amit Mária unokahúga leánya, Boruzs Judit őrzött meg számunkra. A személyes tárgyakkal, plakátokkal, civil-és sztárfotókkal, korabeli lapok címdalaival telezsúfolt terembe becsoszogott egy kilencvenéves bácsi, amúgy professzor, és szinte sírva mesélte, hogy amikor a napokban meglátta a kiállítás plakátját az utcán, rajta az oly ismert profillal és a mondattal, hogy „Itt vagyok!” (ez volt a kiállítás címe), megállt az ütő benne: „hát tényleg itt van! Megint láthatja?”. És most, ezen a helyen, ebben a szobában valóban találkozott vele. Miként hatvan évvel ezelőtt, amikor órákig állt a Gorkij utcán (ma Tverszkaja utca), és leste, mikor lép ki a szállodából kedvence, és akkor, mégis váratlanul, hirtelen megjelent Franciska, zöld ruhában... És nézte, ameddig láthatta, odalépni, megszólítani, amit anyira szeretett volna, nem merte...



A Fényszóró 1945/8. számából

A Fényező 1945/8. számából



Gaál Franciska belépője a Vörös térre a Sportparádéra - 1945





Gaál Franciska

Szíjártó Imre

Alekszandr Szokurov: homály által világosan

Alekszandr Szokurov (1951) életműve az utóbbi években nemzetközi közegben teljesedett ki: a *Faust* (2011) fesztiválszereplése azt mutatta meg, hogy az orosz rendezőnek meghatározó helye van az egyetememes művészfilmes mezőnyben. Tulajdonképpen ma Szokurov az orosz film egyetlen globális sztárja; miközben nem nevezhető emigránsnak. A társadalmi problémák iránt elkötelezett művészként gyakran szólal meg közügyekben és napi politikai kérdésekkel kapcsolatban. Nem mondható ugyanakkor sem karizmatikus embernek, sem a közösség élő lelkiismeretének: alkatához közelebb áll a szúrós tekintetű, halk szavú, folyamatosan ellenzékben levő értelmiségi szerepe. Gyakran idézett, kultúrfilozófiai alapozású megnyilvánulásainak révén rokoniható a klasszikus orosz intelligencia képviselőivel, Szokurov mindamellert kisközösségi vagy regionális feladatokat is vállal: a szentpétervári televízióban *Szokurov szigete* címmel futott műsora, városvédő társaságának neve Szokurov csoportja. Tevékenységéhez hozzátartozik, hogy a 80-as évek közepétől szoros kapcsolatban van a függetlenfilmes mozgalom képviselőivel.

Alkotásai a Bibliából, az orosz vallásfilozófiából, a századforduló irodalmából és Tarkovszkij örökségéből táplálkoznak. Filmjei felfoghatók filozofikus esszéknek, amelyek témájukat etikai megközelítésből tárgyalják. Alkotásainak központi gondolata a szenvedés, az együttérzés, a bűn és a bűn miatt érzett felelősség. A személyesség sokszoros áttétellel jelentkezik ezekben a filmekben, ez adja az életmű darabjainak izgalmas tematikai változatosságát. Ezzel függ össze, hogy a filmek ábrázolási köréből tulajdonképpen hiányzik a hétköznap, a mindennapok reáliái a legtöbbször sokszoros stilizációkkal jelennek meg. Szokurov filmjeit következetes komolyság jellemzi, alapjuk a tragikus irónia. Ugyanakkor megfigyelhetjük a rendező fogékonyságát a groteszk sötétebb árnyalatai, sőt az abszurd felé. Gondolkodói hajlamai az általános felé mozdítják el a filmeket, amelyeket emiatt bizonyos hermetizmus jellemmez, noha történetei nem modelleket dolgoznak ki. A tematikai sokszínűség mögött emiatt szemléleti állandóság húzódik meg; ebből adódik, hogy tulajdonképpen egész életművében ugyanazt a filmet forgatja. Filmjeinek poétikája olyan elbeszéléstechnikára épül, amely feltételezi az elbeszélő folyamatos jelenlétét: az elbeszélő jelöltségéből fakad ugyancsak érzékletesen kirajzoló tudáshorizontja. Az elbeszélő viszonya az ábrázolt világhoz az elbeszélés meghatározó eleme. Ez összefügg a transzcendens világ ábrázolásával, a Szokurov műveivel kapcsolatban gyakorta emlegetett metafizikával: érezhető és vizuális jelölést kap a másik oldal jelenléte, amelynek üzenetei szüntelenül érkeznek Szokurov hőseihez. Filmjei sokat örököltek az orosz irodalomból ismerős skáz eljárásaiból: élőbeszédszerű elbeszéléstről, a szóbeliség

hagyományának továbbéléséről van szó, amely filmjeinek intonációs többletet kölcsönöz; ebből ered a normaszegő lexika, de a különösen a dokumentumfilmekre jellemző darabosság, kézműipari jelleg is.

Pályájának elején filmjei irodalmi műveket értelmeznek át, ilyen *Az ember magányos hangja* (Одинокий голос человека 1978, bemutatva 1987), *Szomorú érzéketlenség* (Скорбное безчувствие, 1982, bemutatva 1987) és a *Teljes napfogyatkozás* (Дни затмения 1988). Az életműépítés további útját jelzi az a több filmből álló nagy vállalkozása, amely kivételes, történelemformáló hősöket állít a középpontba: a *Moloch* (Молох 1999) Hitler hatalmának utolsó néhány hetét, a *Borjú* (Телец 2001) Lenint az összeomlás küszöbén, a *Nap* (Солнце 2004) Hirohito császár válságos időszakát. Ugyancsak összetartozó darabok az *Anya és fia* (Мать и сын 1997) illetve az *Apa és fia* (Отец и сын 2003).

Szereplői között meghatározónak tűnik a magányos hős alakja, amelyet korai filmjei is felmutatnak, noha a magányos hős jelenléte a 80-as évek szovjet filmjeiben meglepőnek, a magány elképzelhetetlen témának látszik. Nem a Rettegett Ivánhoz hasonló hősről van szó, ugyanis Eizenstein Ivánja saját hatalmának kiszolgáltatottja, mi pedig közönséges, éppen a hatalom által megnyomorított vagy azzal szembeforduló, esetleg vele teljesen közömbös szereplőkre gondolunk. A szovjet film a magányos hős alakjának több változatát dolgozta ki. Számos társadalmi drámában a hős mozgása erősen korlátozva van, ezért különösen intenzív a konfliktusa a külvilággal (*A negyvenegyedik, Szállnak a darvak, A téma, Öt este, Tanúk nélkül, Andrej Rubljov, Vagyim Abdrasitov* filmjei.) Külön fejezetet igényelnek az árulók, akiket ellentmondásosan, de szinte értelemszerűen közönsítenek ki (az előbbiekhöz viszonyítva újabb példa: Alekszej German *Ellenőrzés az utakon* című filmje). A kirekesztés előhívja az újbóli integráció igényét: Vaszilij Suksin alakjai vágyakoznak „rendes” élet iránt, Suksinnál a magány leküzdése éppen a társadalomba való visszailleszkedést ígéri. Érdekes jelenség a szovjet filmben a csellengő hős, akinek ráadásul semmi különösebb, szemmel látható konfliktusa nincs (Marlen Hucijev: *Júliusi eső*, Otar Joszeliანი: *Élt egyszer egy énekes rigó*). A monolit vagy annak gondolt társadalmi berendezkedés következménye lehet, hogy a filmekben alig szerepel a karrier, az egyéni érvényesülés. A kevés kivételek egyike Igor Sesukov: *Viktor Krohin második kísérlete* című filmje, amelyben azonban az úgynevezett egyéni érdek érvényesítése kedvezőtlen beállításként kerül, hiszen a főszereplő céljainak elérése érdekében meg nem engedett, morálisan elítélhető eszközökhöz nyúl – mindez azt a képet alakítja ki, hogy a szereplőnek nem adatik meg sem a szembenállás, sem beépülés. A fennálló renddel való teljes szembefordulás rendkívül ritka, és a szovjet korszak végén jelenik csak meg (Szergej Szolovjov: *Assza*). A társadalom egésze nem vetető kritika alá, ezért ritka az irónia, a groteszk, bár a szatirikus ábrázolás gyakorinak tűnik a szovjet filmben; ugyanakkor ez természetesen csak részleges és korlátozott társadalomkritikát jelent (Gennagyij Poloka: *Intervenció*, Nyikolaj Rasejev: *Nyúlvédelmi terület*, Alov-Naumov: *Kínos eset*, Ivan Mikolajcsuk: *Evilági Babilon*, Szergej Ovcsarov és Jurij Mamin munkái).

Az értelmiségi outsiders gyakorta úgy jelennek meg, hogy kívülállásuk összekapcsolódik a kényszeres beszédtevékenységgel és a valóság valamint a fantáziavilág keveredésével (Roman Balajan: *Repülések ébren és félálomban*, Eldar Rjazanov: *Elfelejtett dallam fuvolára*).

A magány szempontjából legszélsőségesebb esetek egyike Mark Oszepejan *Iván hajója* című filmjében jelentkezik: Praszolov hajógépész újításaival megsztja a régi szokásoktól eltérni nem akaró munkatársait, ezért válik különállónak, ugyanakkor alakja felveti azt a létező szocializmus országaiban gyakori kérdést, amely a régi rend megváltoztatását összeköti a kívülálló-újító erőszakos szellemével és esetenként ellenszenves vonásaival. Abdrasitov *Plumbum avagy a veszélyes játék* című filmje tulajdonképpen Oszepejan munkájának alaphelyzetét ismétli: a főhős azért lesz magányos, mert következetessége túlmege a társadalomban megszokotton. A változásért folytatott küzdelem aztán erőszakossá válik, és a reformert is eltorzítja.

A harmadik példa Szokurov *Az ember magányos hangja* című filmje, amelyet Andrej Platonov *A Potudány folyó* című elbeszélése alapján forgatott. A film főszereplője, Nyikita Firszo magányának az az alapja, hogy Nyikita elidegenül a világtól, a transzcendencia jeleit nem érzékeli. Különállása tehát nem a lelkiállapotából vagy társadalmi helyzetéből fakad, hanem abból a lételméleti közönyből, amely az összes kapcsolatra rávetül. *Az ember magányos hangja* Platonov nyomán rendezi be ezt a távlattalan és metafizikától mentes világot: szereplői létezésüket mint hozzájuk tartozó, de egyre gyengülő tartozékot élék meg, ezért van az, hogy valamennyien az örök jelenbe vannak zárva; nem emlékeznek és képtelenek az éppen adott pillanatnál előbbre gondolni. Terüket világos határok választják el attól a másiktól, amelyről csak homályos fogalmak lehetnek: a filmben több alkalommal hajtanak végre ugrásokat a nemlétbe, a túlsó világba, egy meghatározott tér határán túlra. Belépésüket egy másik szférába fekete snittek jelzik. Hogyan függ mindez össze a transzcenciával illetve ennek ábrázolásával és a világképpel? Egyrészt jelen van bizonyos panteizmus, hiszen a szereplők folyton érzékelik a transzcendencia valamiféle gyenge üzenetét – ilyenkor bizonytalanul tekintenek valamiféle általuk alig érzékelhető távlatokba. Másrészt a túlsó világ ellenséges jellegű: a természet titokzatos jeleket ad, furcsa jelenségeket lehet tapasztalni, szél hangját halljuk, távoli dörgések érkeznek; így, kínlódva és bizonytalanul dolgozik a túlsó, ismeretlen szféra. A két világ ugyanakkor egymás alatt rétegződik, ami a fent és lent képzetét erősíti. A világ egymáson szervetlenül nyikorgó alkatrészekből áll, amit az elbeszéléstől idegen képek mutatnak: ezek vignetták, nemdiegetikus betétek, köztes terek, párnaképek, emblémák, amelyek bizonyos absztrakt közeget teremtenek, ugyanis vizuálisan másneműek. Ezek Szokurov dokumentumfilmjeiben is szereplő, időn, téren és elbeszélésen kívüli elemek gyakorta szűrőkkel homályossá tett vagy torzított látványként jelennek meg (a vágóhíd, a munkások és Nyikita a vágóhídon, Nyikita hányódása a szemételepen, háborús jelenetek, éjszakai folyó stb.). Szokurov ebben a filmben Andrej Platonov szikár, szürke és száraz prózájának átültetését úgy oldotta meg, hogy megtalálta a kevésbé látványközpontú szöveg vizuális kifejezését.

Platonov az elbeszélés világából ki nem emelkedő, mégis szenvtelen hanghordozású narrátort használ, ennek megfelelője a fentiekben részletezett fátyolos képi világ. Platonovnál a szóhasználat statikus, vizuálisan szürke, tárgyilagos, a szöveg sokat merít a darabos mozgalmi-agitatív nyelvből; Szokurov filmjében alig beszélnek, mert a szereplőknek a nyelvi megnyilvánulás is nehezebbre esik. Platonov egyszerre naiv, szenvtelen és alakoskodó elbeszélője átveszi a környezetet illetve az ábrázolt világ nyelvi szokásait, ez a szkáz kissé lefelé stilizált, a szereplők szűk világlátásához illeszkedő formája – a film képi elemei mintha a szereplők nehézségeit, elemi kínlódásait vennék át. A filmben ugyanakkor nem jelennek meg Platonov apologetikus, ideológiailag rendkívül terhelt tirádái, ahogy ennek a prózának a parodisztikus jellege sem. A novellában és a filmben együtt van jelen a dokumentáris közvetlenség és az ellentét, a földhözragadt realizmus és az abszurd.

A *Teljes napfogyatkozás* egyes értékelések szerint Szokurov legjobb filmje (Лукьянов 2010). A film főszereplője Gyima Maljanov Türkmenisztánba kerül, ahol arra törekszik, hogy meggyógyítson minél több embert, amit Maljanov kozmikus összefüggésbe helyez: a „homeosztatisz világrendet” – a Sztrugackij-fivérek kifejezése az *Egy milliárd évvel a világ vége előtt* című, a film alapjául szolgáló regényben – törekszik elérni. „Hol van az emberi értelem legfontosabb elve? A célszerűségben?” – kérdezi Maljanov, ugyanis szerinte a világrend megőrzi a saját szerkezetét, ezért nincsen közlekedés emberi és túlvilági között. Ezért a magányban élni kénytelen embernek egyetlen feladata marad, legyőzni az entrópiát. Maljanov magánya két szinten jelentkezik: az egyik a hétköznapi sík, amelyben a Szovjetunió összeomlásának pillanatait élő Türkmenisztán mutatkozik meg a maga kiismerhetetlen törvényeivel. Itt mindenki feljegyzéseket készít, valamennyi titokzatos szereplő mintha jelentene valamiféle felsőbb intézményeknek; valamennyien amatőr világmagyarázatokkal állnak elő. A *Teljes napfogyatkozás* Szokurov filmjei közül a leginkább részletezett környezetrajzot adja, kétségtelenül ez a rendező leginkább valóságközeli munkája, amelyből nem hiányzik a különleges társadalmi csoportok rajza sem. Oroszország helyzete így mutatkozik meg a posztkoloniális világban: „*Film az elavult eszmék válságának pillanatában élő emberről.*” A másik sík a metafizikai magány síkja, amely tulajdonképpen az előzőre épül: „*Ha változtat a látószögén és felméri a távlatokat, az ember képessé válik a körülötte végbement változások megértésére.*” – írja a fentiekben idézett orosz szerző (Лукьянов 2010). „*Ketten vagyunk – így Maljanov értelmezése – mi és a mindenség.*” Harcolni ugyanakkor a természet törvényei ellen értelmetlen, kapitulálni a természet törvényei előtt szégyenletes. Szokurov előző filmjében megjelenő helyzettel találkozunk: az ember az itt és a túl határán foglal helyet, a fent és a lent között, de sem ide, sem oda nem tartozik igazán.

A *Teljes napfogyatkozás*ban többször előfordul, hogy Maljanov felfelé fordítja az arcát, amivel a film térszerkezete azt jelzi, ahogy a szereplő kapcsolatot teremt saját valósága és a metafizika üzenetei között. Ebben a filmjében az arc torzulásaival nem találkozunk, ellentétben néhány más munkájával: A *második kör* (Круг второй 1990), ahol a szereplők mintha maszkot viselnének,

vagy említhetjük az *Anya és fia* című filmet, amelyben emlékezhetünk az anya gipsszerű arcára.

„Az arc a másik arc felé való egyszerű odafordulása azt jelzi, hogy a társadalomban rend uralkodik, és hogy az egyik szubjektum elismeri a másik szuverenitását. Az arc elmosódása a rend és a szubjektum eltűnéséről tanúskodik, arról, hogy az ember a halál végső magánya felé mozog, és az ember állattá válik” (Ямпольский 2006: 377).

Az orosz elemző így bontja ki a kamerára szerelt szűrőkkel elért átalakítások értelmezését:

„Az emberi igazság ilyen módon a torzulás eredményeként, az önazonosság deformációjaként, azaz az igazság eltörléseként születik meg. Az arc önmagához hasonlóként jelenik meg, de ugyanakkor elveszti a kapcsolatot önmagával. A halálban az önazonosság helyreáll, de az ember eközben véglegesen elhagyja a testét. A hasonlóság megszerzésének pillanatában az ember eltűnik” (Ямпольский 2006: 380).

Az arc körvonalainak bizonytalanná válásával függ össze, hogy az *Anya és fia* szereplőinek nincs nevük. Az ugyancsak bizonyos lencsék használatával elért opálos, tejszerű képi világ összefüggésben van az arc torzított ábrázolásával: az *Anya és fia* Caspar David Friedrich ködös képeit idézi, a *Moloch* című filmet mintha egy kiszáradt akvárium üvegén keresztül vették volna fel, a *Borjú* vizuális rendje ködös, fókuszát vesztett, talán a hályogos szemmel való látást idézi fel, a *Kő* (Камень 1991) című filmet a szürke árnyalatai uralják. A homály *A Napban* – a filmnek Szokurov volt az operatőre is – dramaturgiailag indokolt, hiszen gyakori helyszín Hirohito bunkerje. Ide tartozik, hogy a képi világát tekintve akadémikusnak nevezhető *Orosz bárkában* (Русский ковчег 2002) nincs torzítás.

A szakirodalom ismert megállapítása az, hogy Szokurovnál a dokumentumfilmek – és a játékfilmekben használt dokumentumbetétek – valamint a fikciós alkotások sok szempontból egységet képeznek, ez igaz a fátyolos látvány megoldásaira is: a híradós bejátszások és hiperfikció ezen a módon tulajdonképpen összeér. Szokurov tehát a játékfilmekben látható archív anyagokban is alkalmazza a torzításokat és a képek elé eresztett ködszerű rétegeket vagy egyéb képmanipulációkat: a *Molochban* a történelmi felvételekben Hitler időszakából, az eddigiekben általunk kevésbé emlegetett *Szomorú érzéketlenségben* pedig a léghajók, a menetelő katonák vagy Bernard Shaw képeiben (a film Shaw egyik művéből készült).

Az *ember magányos hangjával* kapcsolatban beszéltünk arról, hogy milyen értelme van annak a nehézkességnek és kínlódásnak, amely egyaránt uralja a szereplők mozgását, gondolkodását és a természet viselkedését. Idézett tanulmányában Mihail Jampolszkij több helyen ezt Szokurov filmjeinek világképi elemeként, afféle filmes metajelentésként érti, arról beszél,

hogy a rendező ezen a módon jelzi a film erőtlén mivoltát az emberi lényeghez való elhatolásra.

A kínlódás és lassúság ezek szerint két vonatkozásban érdekes a számkra. Egyrészt szemléleti elem, a rendező analitikus törekvéseit jeleníti meg, amelyek az ember eredendő erőtlenségére irányulnak – Szokurov valamennyi filmjében láthatjuk ezeknek a kihunyó erőknek a nyomait (*Anya és fia*, ahogy a fiú elindul otthonról haldokló anyja házából; *Az ember magányos hangjában* a tűzrakás vagy az étkezések jeleneteiben valamint az *Apa és fia* egészében stb.). Ez az emberi világot és a természetet átható komor szenvedés a filmnyelvben a hosszú beállításokban fogalmazódik meg (bár a hosszú beállítás legnyilvánvalóbb példájában, az *Orosz bárkában* teljesen más szerepe van: az idősíkok egységes térben való szervezését szolgálja).

A szenvedés ábrázolásában másrészt a film képességei határainak megjelenítéséről van szó, ilyenként tehát a rendező agnosztikus beállítódásának jelzéseként szolgál.

IRODALOM

Станислав Лукьянов, Александр Сокуров: *Кинематограф внутреннего времени*, 2010.

<http://cineticle.com/focus/225-aleksandr-sokurov.html> Letöltés: 2014. 12. 20.

Михаил Ямпольский, *Лицо = Сокуров*. Части речи. СПб: Сеанс, 2006.

TOVÁBBI IRODALOM

Михаил Ямпольский, *Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова*

<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/> Letöltés: 2014. 12. 20.

Mihail J. JAMPOLSZKIJ, *Platonov – Szokurov olvasatában*, Filmkultúra 1992/5., 28-38.

SZÍJÁRTÓ Imre, *Andrej Platonov elbeszélései orosz rendezők filmjein*, Nagyvilág 2006/8, 286-294.



Faust

Szerzőink

Benke Attila

1986-ban született Kerepestarcsán. Felsőfokú tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karának Szabadbölcsészet alapszakán, Filmelmélet és filmtörténet szakirányon, illetve ugyanitt Filmtudomány Mesterszakon folytatta. 2013 óta az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának Film-, média és kultúraelmélet doktori programjának hallgatója. Kutatási területe a szubverzív műfajfilmek (revizionista műfajfilmek), azon belül is a westernek világa.

Egyetemi pályafutása mellett filmkritikusként, filmtörténészként működik, kritikái, tanulmányai a Filmvilág, a Filmszem, a Metropolis, a Pannonhalmi Szemle, a Prae.hu, a Kortárs Online folyóiratokban és a PC Guru Online-on jelennek meg.

Fontosabb publikációk

- *Huszedik századi balladák. A melodráma Szóts István két nagyjátékfilmjében* = Ember a havason – Szóts István 100. szerk. PINTÉR Judit, ZÁHONYI Ábel Márk, Budapest, Kosztolányi Dezső Kulturális Alapítvány, 2013, 143-161.
- *Western-reformáció: Az 1950–1980 közötti revizionista westernek az identitásválság tükrében*, Metropolis, 2010/3, 32-55.
- *Felkelő Napok. Politikai modernizmus a japán újhullámban (1960-1972)*, Metropolis, 2013/1, 8-22.
- *Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–1945 közti magyar családi melodramákban*, Metropolis, 2013/2, 28-49.
- *Legendák revíziója. Adalékok Király Jenő westernelméletéhez*, Metropolis, 2013/3, 52-67.
- *Oshima, a japán élet „pornófilmese”*. Oshima Nagisa és a japán identitás, Filmszem III./1., 2013, 5-15.
- *Forradalom: volt vagy sem? A diktatúra továbbélésének problémája a kortárs román filmművészetben*, Filmszem IV./3., 2014, 68-87.
- *A határtalanság határai (Kölcsönkapcsolatok a Nyugat és a Távol-Kelet filmjei között)*, Pannonhalmi Szemle XXI./4., 2013, 80-94.
- *A férfi a semmiből - A maszkulinitás problémája a dél-koreai bűnfilmekben*, Filmszem IV./2., 2014, 6-26.
- *Szolgálunk és vétünk. A revizionista/alternatív műfajfilm bemutatása a rendőrfilm példáján keresztül* = *Összkép szavakban*, szerk. FARKAS György, Budapest, DOSz Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014, 134-148.

email: a.benke@strukturainstruments.hu

Iván Ildikó

1973-ban született Pekingben. 1997-ben Orosz szakon végzett az ELTE Bölcsészkarán. 2011-ben az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola „Az orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában” c. programja elvégzése után PhD fokozatot szerzett.

Kutatási területe az orosz szimbolista és poszt-szimbolista irodalom és a kortárs orosz kultúra. Jelenleg elsősorban műfordítással foglalkozik, kortárs orosz irodalmat fordít.

Bárdos Judit

1950-ben született Budapesten. 1973-ban magyar-orosz szakos középiskolai tanári diplomát, 1980-ban pedig filozófia szakos diplomát szerzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1978-ban egyetemi bölcsészdoktori diplomát, 1996-ban PhD fokozatot szerzett esztétikából.

1973 óta az ELTE Bölcsészettudományi Kar Esztétika Tanszékének (ma: Művészetelmélet és Médiakutatási Intézet) oktatója. Esztétikai szakszemináriumokat és filmesztétikai, filmtörténeti kurzusokat tart (az utóbbiakat a kelet-európai és az olasz film történetéről).

Fő kutatási területe az orosz filmelmélet, a formalista irodalomtudományi iskola tagjainak és Eisensteinnek a filmteoretikusi tevékenysége. E témakörökben magyar, angol és olasz nyelvű tanulmányokat publikált és több tanulmánykötetet szerkesztett.

Fontosabb publikációk

- *Kamera és toll (A húszas évek szovjet filmelméletéről)*, Filmtudományi Szemle 25. Különszám, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1979, 5-189.
- *György Lukács and the Art of film. On a Chapter of his Characteristics of Aesthetic Quality = Zeichen, Denken, Praxis. Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie* Jeff BERNARD, JÁNOS KELEMEN (Hg.), Wien-Budapest, 1990, 23-34.
- *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig*, Metropolis, II./3., 1998, 64-76.
- *Eisenstein – művészet és elmélet = Eisenstein, Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Bp. 1998, 7-31.
- *Kép, esemény, kép-esemény, az olasz neorealizmus filmnyelve*, Filmkultúra Online, 2006.
- *Pavese, a film és Antonioni = AA.VV., Cesare Pavese és Elio Vittorini. Életpályák célkeresztben*, Szeged, 2009.
- *Dante e il cinema = Leggere Dante oggi*, Aracne, Roma, 2011.
- *Róma filmképe. Egy Rossellini és egy Pasolini-film záróképe = Viharnak kitett szavak által*, Budapest, 2012.

További írásokat és információkat találhat a www.bardosjudit.hu weboldalon.

Email: bardos.judit224@gmail.com

Geréb Anna

1951-ben született Budapesten. Az ELTE Magyar-Orosz és Esztétika szakán végzett 1978-ban. 1979 és 2004 között a Magyar Filmintézet orosz referense és ugyanitt archivátor. Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen és az ELTE-n tart filmtörténeti előadásokat.

Publikációi többnyire az orosz-szovjet klasszikus film tárgyköréből merítenek, kutatási területe Balázs Béla Szovjetúnióbeli filmes tevékenysége. Kötetei jelentek meg Eisensteinről, Szmoktunovszkijról és legutóbb Gaál Franciskáról. Ez utóbbi oroszul jelent meg 2014-ben.

Dokumentumfilm készítéssel is foglalkozott az 1990-es években. Filmjei: Andrej, Kádár sofőrje; Titoktartók; Variációk egy színészre - Szmoktunovszkij I-II.

Szjártó Imre

Sárváron született 1962-ben. Szlavista, filmtörténész, az egri Eszterházy Károly Főiskola Mozgóképkultúra Tanszékének vezetője. Kortárs közép- és kelet-európai (elsősorban lengyel, orosz, szlovén) filmmel illetve mozgóképfilm- és médiaoktatással foglalkozik.

Cikkei és fordításai irodalmi, filmes, médiaelméleti és pedagógiai lapokban jelentek meg (Educatio, Filmkultúra, Filmvilág, Metropolis, Médiakutató, Moveast, Kalligram, Jelenkor, Nagyvilág); filmkritikákat közöl a tiszatajonline.hu oldalon.

Válogatott tanulmányaiból kötetet adott ki, egy neveléstörténeti és egy tanításmódszertani monográfia szerzője, egy lengyel filmesztétikai munka társfordítója, egy szlovén kortárs regény fordítója.

ГРУППА КОМПАНИЙ **ГР** ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ФИЛЬМ СОЗДАН ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА КИНО



ПРИЗ
FIPRESCI НА МКФ
В КАННАХ 2012

гран-при МКФ
им. Андрея Тарковского
«Зеркало»

гран-при
«Золотой абрикос»
МКФ в Ереване

приз
за лучший фильм
МКФ в Одессе

приз
за лучшую мужскую роль
ОФН «Киношок» в Анане

приз
фестиваля Военного кино
им. Ю.Н. Озерова

приз за лучшую мужскую роль
на фестивале «Амурская осень»
в Благовещенске

приз за лучшую мужскую роль
МКФ «Восток & Запад,
Классика и Авангард» в Оренбурге

приз имени Зигмунта Каложинского
за лучшую сцену в фильме
на фестивале TORIFEST в Польше

12+

ПО ПОВЕСТИ ВАСИЛЯ БЫКОВА

В ТУМАНЕ

ФИЛЬМ СЕРГЕЯ ЛОЗНИЦЫ

ИНФОРМАЦИЯ «ДНИ ПИ», MAJA DE FISTON PRODUCTION, POLA FILMS, LEMMING FILM, БЕЛАРУСЬФИЛЬМ, ZDF/ARTE, В РОЛИХ ВЛАДИМИР СВИРОНИЙ, ВЛАД АСАЛИН, СЕРГЕЙ ПОЛЕСОВ Оператор-постановщик ОЛЕГ КОТУ РСГ
Художник-постановщик НИКИЛА ШУВАЛОВ Художник ПИРИС КУЧОВСКИС Художник по костюмам ДОРОТА РОМЕЛЛО Художник по гриму ТАМАРА ФОНД НАСТЯ МАРЖА БЕНЕР-ШУСТОВА Звукорежиссер ВЛАДИМИР ГОЛОВИЦКИЙ
Ассистент режиссера МАРТИН СЕЖИК Монтаж ДАНИСЛУС ПОКАНАУСКИС Линейный продюсер МАРТИН ШПИТЕР Ассоциированные продюсеры МИХАИЛ БАШАРАТЬЯН, АЛЕКСАНДР БОР ПО-ПРОДЮСЕРЫ ГАЛИНА СЕМЕНЦЕВА, ВАЛЕНТИНА МИХАЛЕВА,
ВИЛНИС НАЛБАЕЛИС, ЛЕОНТИН ПЕТИ, ЮСТ ДЕ ФРИС, ОЛЕГ СЮЛЬВАНОВИЧ Генеральный продюсер ХАЙНО ДЕНЕБТ по повести ВАСИЛЯ БЫКОВА «ЩЕКАРИСТ» и режиссер СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

В КИНО С 22 НОЯБРЯ



ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ