

A papa mozija

Hagyománykeresés a filmtörténetben

Szöts István emlékére

Született 1961-ben Budapesten. Esztétika szakos diplomát szerzett 1990-ben az ELTE-n. 1989-1997 között a Magyar Filmintézet munkatársa. Jelenleg a Filmvilág és a Pannonhalmi Szemle szerkesztőségének tagja, valamint óraadó az ELTE filmelmélet programján. Legutóbbi írását 1997. 9. számunkban közzöltük.

Az 1950-es évek végén, a francia új hullám indulását előkészítő filmes folyóirat, a *Cahiers du cinéma* hasábjain szemtelen hangú cikkek sora utasította el „a papa moziját”, a második világháborút követő évek hazug vígjátékait és melodramáit, őszinte hangot és nem utolsósorban a filmnyelv megújítását követelve a moziban. Az André Bazin szárnyai alatt növekedő kritikus raj rövid idő múlva már a kamera mögött állva érvelhetett az új filmművészet mellett, hiszen az írások szerzői között olyan neveket találunk, mint François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette vagy Eric Rohmer — azaz a filmtörténet talán legjelentősebb és legnagyobb hatású mozgalmanak, a francia új hullámnak az alkotóit. A művészet történetében, főképp a 20. századi avantgárd irányzatok történetében persze nem ritka az ehhez hasonló indulatos szembehelyezkedés az elődök, az „atyák” művészi nézeteivel. Sőt, a film rövid történetében sem egyedülálló. Már a húszas évek nagy avantgárd mozgalmait áthatotta a megújuló alkotói programok meghirdetése mellett az elutasítás — noha akkor még alig jött létre olyan filmművészeti hagyomány, amelyet el lehetett volna utasítani. Nem véletlen, hogy kevésbé a szerves formatörténeti változások, sokkal inkább külső, ideológiai igények hívták elő a „tagadás szellemét”, amely aztán a tematikus mellett természetesen fontos formai megújuláshoz is vezetett. Ez történt a szovjet avantgárd filmben, amely egy határozottan megfogalmazott ideológiai program megvalósítása érdekében magától értetődő módon utasította el a cári Oroszországgal együtt a cári filmművészetet. Mivel azonban ez a politikai avantgardizmus — legalábbis egy ideig — együtt tudott mozogni a művészi avantgárddal, filmnyelvi szempontból is — mindenekelőtt a montázs terén — nagy jelentőségű filmművészetet hozott létre. A sort folytathatjuk a második világháború alatti olasz film megújítását célzó ellenérzéssel az úgynevezett „fehér telefonos” vígjátékokkal szemben, amely mögött szintén politikai elkötelezettség húzódott meg, noha a történelmi körülményekből következően jóval általánosabb és egyetemesebb gondolatkörrrel. Az olasz neorealizmus egyszerűen a háború valamennyi áldozata, a szegények és elnyomottak mellett emelt szót, a társadalmi igazságok és igazságtalanságok megfogalmazására törekedett. Ez az erkölcsi szándék, noha elsősorban a kamera elé került események hitelességére, a környezetábrázolásra, a színészek játékára — akik

nem ritkán civil szereplők voltak — helyezte a hangsúlyt, alapjaiban változtatta meg a filmi kifejezőmódot: a mozgókép figyelmét a valóságra, a valóság összetett folyamatainak megörökítésére, a tér- és időszervezés folytonosságára és egységességére irányította. A montázs mellett, amely egy töredezett tér- és időstruktúrát rak össze folyamatos egésszé, a hosszú beállítások, a tér mélységében tagolt kompozíciók filmnyelvi szempontból is, s nem csak az ábrázolt világ jellege miatt, valóságközelibb élményt nyújtanak. S végül hasonló igényű lázadás vezette a kelet-európai országok filmművészetét a valóság, a jelen és a múlt őszinte feltárására — már ahol, már amikor és már amennyire ezt a hatalom eltűrte. A szovjet mintájú szocialista realizmus béklyója mindenestre 1956 után engedett annyit, hogy az ötvenes-hatvanas évek fordulójától Lengyelországban, majd a hatvanas években Csehszlovákiában és Magyarországon, az évtized végén pedig Jugoszláviában is megszülessenek azok a sajátos nemzeti új hullámok, amelyek legtöbbször e nemzetek filmművészetének azóta sem meghaladott aranykorát eredményezték, s amelyek különböző módon és intenzitással merítettek a nyugat-európai új hullámok formavilágából.

A lázadás a papa mozijával szemben tehát ciklikusan visszatérő eleme a filmtörténetnek, ahol a tematikus és a formai megújulás igénye — szerencsés esetben — karöltve jár. A megújulás fel-fokozott, lelkesült és sokszor kapkodó időszakát azonban egy időre a csendes munka hétköznapi váltják fel — egészen az újabb nemzedék jelentkezéséig, amely talán éppen az „atyává” merevedő öregek leváltására készül. A dolgoknak ebbe a „dialektikus” rendjébe azonban egy „hermeneutikai” szempont is ékelődik. Ez pedig a hagyománykeresés szempontja. Az elutasítást követően — vagy már az első pillanattól kezdve — megjelenik ugyanis az érvényes, vállalható, folytatható hagyományok, mesterek felkutatása; a rehabilitáció, a visszanyúlás egy korábbi korszakba, majd ennek következményeként a kiválasztott hagyományok folytatása, megújítása, felelevenítése, vagy egyszerűen a művészeti manifesztumként is értékelendő tisztelgés egy-egy mester előtt. A meghaladott, megcsúfolt, kigúnyolt papa mozijának elutasítása mellett legalább annyira érdekes, formatörténeti szempontból pedig jóval fontosabb annak szemügyre vétele, hogy a száműzött „papák” helyett miféle új felmenőket választanak maguknak az egyes filmművészeti korszakok, nemzeti filmgyártások vagy egyéni alkotók.

Mindenekelőtt azonban érdemes megsejtelni egy igen lényeges, noha látszólag triviális elméleti problémát. A film nem rég ünnepelte századik születésnapját. Vagyis a többi művészeti ághoz képest rendkívül rövid a története, éppen ezért önnön hatástörténete is igen korlátozott, tulajdonképpen az utóbbi ötven-hatvan évre terjed ki. Előbb ugyanis létre kellett jönnie annak a filmtörténeti korpusznak, amely aztán hagyományként épülhetett be

a későbbi korszakok művészetébe. A folyamatot ráadásul lassította a némafilm — hangos film váltás. A hang elterjedésétől, azaz a harmincas évek elejétől olyan új helyzet elé került a film, amely alapvetően változtatta meg nyelvezetét. Ilyen mértékben semmilyen későbbi technikai találmány (szín, szélesvászon, nagy mélységélességű optika, fényérzékeny nyersanyag, a hosszú beállítások létrehozását segítő szalaghossz stb.) nem alakította át a filmművészet formavilágát, képi és narratív stílusát, s mindez a hagyományképződést is hátráltatta. A negyvenes-ötvenes évekre álltak elő tehát azok az egységes stílusok, iskolák, életművek, amelyek az ekkor induló, már a mozival együtt felnövő generációk számára mintaképpül szolgálhattak. A filmművészeti tradíciót — ahogy a filmtörténeti időszámítást a filmtörténetírás elméleti problémája felől vizsgáló Kovács András Bálint *A film művészettörténete* című tanulmányában (*Újhold-Évkönyv*, 1991/1.) megállapítja — a papa mozija ellen lázadó francia új hullám fedezte fel és építette be saját műveibe. Itt történt meg első ízben a film története során, hogy az elutasítás tudatos hagyománykereséssel párosult, s ez ráadásul nemcsak „anekdotikus” szinten, „mestertanítvány” viszonyokban valósult meg, hanem a filmi kifejezés alapjait, ha tetszik, a film „művészetfilozófiáját” érintette, amennyiben a filmtörténet mint tradíció a filmi reflexió tárgya lett. „A francia új hullám volt az első olyan iskola — írja Kovács András Bálint —, amely elmúlt korok filmes kifejezőmódjait olyan hagyományként szemlélte, amelyből szabadon lehet meríteni ötleteket, megoldásokat, utalni lehet rájuk, idézni vagy utánozni lehet őket.” Ráadásul „épp a szabályokat semmibe vevő »anarchizmus« kanonizálta a film számára a látszólag legkonzervatívabb kategóriát, a tradíciót”. — Le a papa mozijával, éljen a nagypapák mozija! — összegezhetnénk az új hullám szellemétől egyáltalán nem idegen frivolsággal a születő modern filmművészet hagyomány-képét.

Térjünk azonban vissza az elmélet éteri magasságából a filmtörténet hétköznapijaiba, s a teljesség igénye nélkül idézzünk fel néhány személyes apa-fiú — pontosabban „nagyapa-fiú” — kapcsolatot, amelyben mint megelevenedő tükörképben, életre kelnek a filmi hatástörténet elvont fogalmai.

Kezdjük a sort a felmenők keresésében kétségtelenül legtudatosabb francia új hullám alkotóival. A *Cahiers du cinéma*-ban publikáló fiatalok tehát nemcsak megtagadtak bizonyos filmeket és filmeseket, hanem egy új kánon létrehozása jegyében kiemelték a filmtörténet régebbi vagy közelebbi múltjából egy-egy alkotót, s alapos elemzésekkel bizonyították művészetük értékeit — miközben a maguk számára is keresték a fogást a film anyagán. Ez az a nemzedék, amely a moziban tanulja a filmrendezést. Nincsenek még filmművészeti főiskolák (azóta már vannak, sőt az Egyesült Államokban egyetemi fakultásokon is tanítják a filmkészítést, no-

ha sokan vallják, nálunk például Szabó István, hogy a rendezés mesterségét elsősorban a filmekből lehet ellesni); a leendő rendezők a stúdiókban, asszisztensként gyakorolják a szakmát. Az új hullám alkotói viszont az íróasztal mellől egyenesen a rendezői székbe ülnek. A szakma gyakorlati részét legendásan nem ismerik, viszont annál határozottabb elképzelésük van arról, mire is való a film. Ők maguk intellektuálisan közelítenek a médiumhoz, s talán éppen ezért tanulmányozzák elsősorban azokat, akiktől a film elemi hatásmechanizmusát tudják megtanulni. Szakmai dilettánsokként — abban az értelemben, ahogy az irodalmat megújító Joyce vagy Proust is dilettáns író volt — az ösztönös profik nyugtözik le őket. Truffaut visszaemlékezése szerint több filmet is megnéztek naponta, a vetítések után pedig hosszú vitákban dolgozták fel a látottakat. Törzshelyük a párizsi Cinémathèque, a francia filmmúzeum volt, ahol elsősorban a némafilm korszak műveit és a negyvenes-ötvenes évek amerikai filmjeit habzsozták. Talán meglepő ez utóbbi érdeklődési kör, hiszen Hollywoodtól mi sem áll távolabb, mint a francia új hullám által programmá emelt „szerzői film” fogalma. Csakhogy Truffaut-ék éppen azokat az amerikai rendezőket tartották nagyra (többek között Raoul Walsht, Frank Caprát, John Fordot, John Hustont), akik egy zárt intézményrendszer és egy zárt műfaj keretein belül is összetéveszthetetlen stílust teremtettek; szerzők lettek egy távolról sem szerzőbarát gyártási struktúrában. Nem véletlen, hogy a negyvenes évek kedvelt detektívfilmjeinek a stílusát a francia kritikából átvett kifejezéssel ma is film noir-nak nevezzük, s hogy éppen ez a műfaj és stílus — az amerikai mellett természetesen beépítve az eredeti francia előzményeket is — vált a mozgalom legkedveltebb műfaji keretévé, amelynek kifordítása, parodizálása játékos lehetőséget nyújtott a jellegzetesen új hullámos történetek elmesélésére (így idézi fel a főszereplő alakjával a Humphrey Bogart-filmek világát a *Kifulladásig*, vagy forgatja ki sarkaiból a detektívfilm sémáit a *Lőj a zongoristára!*). S az sem véletlen, hogy a legnagyobb tisztelet e rendezők közül a szabálytalan zsenit, Orson Wellest övezte, akinek öntörvényű tehetségét később Hollywood már nem tudta megemészteni, próbálkozásait rendre ellehetetlenítették, elképzeléseit megcsönkítetták — életműve nagyszabású töredékként maradt az utókorra. A filmnyelvi fordulópontot jelentő *Aranypolgár* című művét Truffaut saját bevallása szerint legalább tizennyolc-hússzor látta. A másik nagy példakép az új hullámos fiatalok számára egy angol úr, aki Amerikában csinálta meg karrierjét: Alfred Hitchcock. Godard tanulmányban elemezte filmjeit a *Cahiers* hasábjain, Rohmer és Chabrol közösen könyvet írt róla, Truffaut pedig a mesterrel folytatott hosszú beszélgetését formálta kötetté (ez utóbbi magyarul is olvasható). Hogy mi volt a vonzó Hitchcockban a „moziiskolások” számára? Elsősorban nem a nevével szinte azonossá vált műfaj, hanem az, ahogy ezt a műfajt

használni tudta saját „mániáinak” elmesélésére. Hitchcock a legtitokzatosabb rendezők egyike — s nem csak azért, mert bűnügyi filmeket forgatott —, ugyanakkor saját szorongásai, a nőkhöz való ellentmondásos viszonya a lehető legközvetlenebbül ágyazódnak be a műfaj szabályait pontosan betartó műveibe. Bizonyára e zárt zsánerekbe rejtőzködő személyesség tette elfogadhatóvá Hollywood szemében csakúgy, mint a szerzői film hívei számára. Jellemző módon a Truffaut-val való beszélgetés nagy részét szakmai kérdések teszik ki. Az akkor már rutinosnak számító francia rendező tanonci érdeklődéssel hallgatja a különféle fogásokról, trükkökről szóló beszámolókat. Értelmezésről, „mondanivalóról” nem esik szó köztük, mindvégig megmaradnak a „techné”-nél, a hatás érdekében elkövetett különféle csalásoknál — a mozinál. Ugyanígy a mozi emblémájaként tiszteleg a klasszikus mesterek előtt az új hullám leginkább intellektuális beállítottságú, ugyanakkor provokatívan játékos alkotója, Jean-Luc Godard. Ő egyszerűen fellépteti, mondhatni belépteti filmjeibe az eleven filmtörténeti hagyományt: Samuel Fuller a *Bolond Pierrot*-ban tűnik fel, az idős Fritz Lang pedig a *Megvetésben*.

Ha az amerikai mozivilág nagyjainak felidézéséről van szó, érdeemes egy kis kitérőt tennünk, s előreszaladnunk egy másik nemzet filmművészeti új hullámához, a hetvenes évek német új filmjéhez. A német alkotók számára az amerikai film már nem első-sorban műfajokban, életművekben vagy egyes alkotásokban megragadható példaként él, hanem *mítosz*ként. Olyan összefüggő világrendként, amelynek semmi köze a valósághoz (legalábbis akkor még így volt, ma már a valóság egyre jobban hasonlít a média tükrözte képéhez), mégis, mélyen hiteles és igaz archetipikus történeteivel mindent el tud mondani a világról, ami fontos. Kétségtelenül naiv beállítódás ez, de tudatosan, vagy ha tetszik, szkeptikusan az. Ne feledjük, már a hetvenes években vagyunk, 1968 társadalomjobbító szándékainak kudarcá után, a nagy csalódás és szellemi apály időszakában. Az új német film két markáns, igen eltérő személyiségű és stílusú alakja, Rainer Werner Fassbinder és Wim Wenders egyformán leplezetlen vágyakozással tekint a tiszta formák és egyértelmű érzelmek film-Amerikájára. Fassbinder esetében ez a vonzalom leghatározottabban a Magyarországon jószerével ismeretlen Douglas Sirk iránti rajongásában érhető tetten, aki a legkétesebb műfajnak, a melodrámának tudott mélységet adni. A dán származású, az ötvenes évektől Amerikában dolgozó rendező műveit Fassbinder önálló tanulmányban elemezte. Ebben írja, hogy Sirk szerint „a film vér, könnyek, erőszak, gyűlölet, halál és szerelem”. Nos, Fassbinder jó tanítványnak bizonyult: *A szerelem hidegebb a halálnál*, *A félelem megeszi a lelket* vagy *A szabadság ököljoga* alkotója számára a film ugyanezt jelentette... Kevésbé érzelmesen, de hasonló megindultsággal tekint az amerikai filmre és mestereire Wim Wenders. Annyira vonzza a

mítosz; hogy előbb még egy európai érzékenységű Patricia Highsmith adaptációval, az *Amerikai barát*tal, majd hamisítatlanabb — és íztelenebb — hollywoodi műfaji filmekkel (egy Dashiell Hammettről szóló krimivel, a *Piszkos ügyel* és a *Párizs, Texas* című melodrámaival) hódol a „barát” előtt. Meghódítani azonban nem tudja Hollywoodot — és szerencsére Hollywood sem csábítja el végérvényesen, mint sok európai társát; az amerikai mozi előtti tisztelgés legszebb példája Wenders pályájának kiemelkedő munkája, egy hamisítatlanul európai „művészfilm” lett. A *Villanás a víz felett* a lelkében örök ifjú és (leghíresebb filmjének címével szólva) „ok nélkül lázadó” Nicholas Ray haldoklásáról szól. Több, mint dokumentumfilm; kevesebb, mint játékfilm. Wenders egyszerre búcsúzik a baráttól, a mestertől, a klasszikus amerikai film egyik legendájától, a mítosztól. S mindeközben — rendkívül közvetlenül és személyes hangon — a halálról gondolkodik. Ez a műfaji tisztázatlanság, a forgatás közbeni elakadások, kétségek belekompomálása a filmbe emeli Wenders művét egy egyszerű portré vagy búcsú megszokott keretei fölé — s persze a nagybeteg Ray kétségbeesett és ironikus halálközeli jelenléte. A német rendező egy másik mesteréről is készített filmet: a hasonlóan szabálytalan műfajú *Tokyo-Ga* Ozu Jaszudzsiro japán rendező titkának nyomába ered — sikertelenül, hiszen mára semmi sem maradt az emlékéből, vagy inkább a Semmi maradt, s ez nem is áll olyan távol a stílusában is roppant rejtőzködő, alig észrevehető eszközökkel dolgozó Ozutól, akinek sírkövén is ez a szó áll: Mu, Semmi. A filmtörténet meghalt, a régi klasszikusoknak már az emléke sem él — Wenders olvasatában idejuttott a hatvanas évek hagyománykereső lendülete. Neki a nyolcvanas évekre már csak a mementó, a sírkőállítás feladata maradt. Wenders egész művészete jellegzetesen új hullám utáni; pontosan jelzi ezt a filmművészeti tradícióhoz való viszonya is. A kortárs film már elszántan jelen idejű, a múltat is jelenné teszi; az oly divatos remake-ekben, a régi filmek újraforgatásában is az „aktuálisat”, a „korszerűt” keresi. Mintha a régi történetek és alkotóik tanulhatnának tőlük, s nem pedig fordítva...

Térjünk hát vissza a hagyománytisztelőbb — és forradalmibb! — új hullámok korához, s azon belül is még egy-két gondolat erejéig Truffaut-hoz, akinek nemcsak szakmai, hanem személyes sorsában is fontos szerepe volt a választott „apáknak”. Ezeknek az eseményeknek a felidézésével sem hágyuk át azonban a magánélet korlátait, hiszen ahogy ő maga mondja az *Önvallomások a filmről* címen összegyűjtött interjúinak egyikében: „Az én hazám, az én családom a film.” Truffaut szellemi atyja, André Bazin, nem csak szerkesztőként gondoskodott az ifjú kritikus pályakezdéséről. Valódi pótapaként többször is kisegítette szorult helyzetéből pártfogoltját: hol a javítóintézettől, hol a katonaságtól mentette meg; hol munkát, hol lakást szerzett számára. Első nagyjátékfilm-

jének sikerét, az önéletrajzi elemekből építkező *Négyszáz csapás* bemutatóját már nem érthette meg; Truffaut a filmet az ő emlékének ajánlotta. Az apahiány, az apakeresés később a már érett rendezőt különösen érzékennyé tette az apaszerepre; több filmjében is felismerhető az apa-motívum közvetettebb vagy személyesebb formája. A *Négyszáz csapás* főhősét, Antoine Doinelt például csaknem húsz (!) éven át filmről filmre vezette a felnőtté válás felé; a szerepet alakító Jean-Pierre Léaud a Doinel-ciklus további darabjaiban (*Antoine és Colette*, *Lopott csókok*, *Családi fészkek*, *Menekülő szerelem*) együtt öregedett a figurával. Saját magára osztott metaforikus apaszerepet *A vad gyerek* című filmben. A 19. század elejéről fennmaradt beszámoló nyomán született történetben az erdőben talált gyermeket magához vevő és nevelni próbáló orvos szerepét játssza el. *Az Amerikai éjszaka* a nagy szerelemről, a filmkészítésről szól, ahol a filmbeli rendezőt alakító Truffaut mint családfele áll a stáb élén, s nemcsak a film gondjaira, hanem a stáb tagjainak magánéletére is ügyel — hiszen a kettő elválaszthatatlan, „az én családom a film”. S hogy a rendező nemcsak önmaga, hanem mások számára is „atyai” korba lépett, azt mi sem jelezte jobban, mint Steven Spielberg felkérése a *Harmadik típusú találkozások* című filmjének egyik szerepére. Truffaut az, aki végül megfejt a földönkívüliek (Kodály-módszerrel kódolt) üzenetét. Ez a gesztus azonban már inkább az úgynevezett új-hollywoodi rendezők hagyománykereséséhez tartozik.

Az új hullámosok Amerika-tiszteletének szép párhuzamaként a hollywoodi filmet a második világháború utáni válságából kimosztató (és azóta is a csúcson tartó) „fenegyerek” (Spielberg mellett Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian De Palma) számára a hatvanas évek európai művészfilmje volt a példa, Bergmantól Antonionin át a francia új hullámig. Sőt, saját hagyományuk is európai közvetítéssel jutott el hozzájuk, nem beszélve azokról a klasszikusokról, akik Hollywoodból kitaláltak Európában próbáltak szerencsét, mint Orson Welles vagy John Huston. Truffaut kabinetalakítása Spielberg filmjében ennek a folyamatnak állít jelképes emléket.

Úgy tűnhet, mintha a hagyományok közötti párbeszéd a két kontinensre korlátozódott volna. Ez azonban korántsem volt így, noha az amerikai és az európai szemléletmód ütköztetése vagy ötvözése a filmművészet történetében máig napirenden szerepel. Az európai nemzeti filmgyártások sem maradtak hatástalanok egymásra. Különösen a tradíciót felfedező modern filmművészet születésének éveiben, a negyvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig tartó időszakban a két legfontosabb filmgyártó ország, Olaszország és Franciaország alkotói között volt élénk a szellemi kapcsolat. A neorealizmus szemléletmódbeli és filmnyelvi fordulata először André Bazin tanulmányai hívták fel a figyelmet. A neorealizmus utáni modern olasz film alkotói közül

ugyanakkor Michelangelo Antonioni Marcel Carné asszisztenseként kezdte pályafutását, tanulmányt írt a rendezőről, és sokat tanult egy másik francia klasszikustól, Jean Renoirtól is. „Cserébe” Truffaut a neorealizmus legnagyobb mesterénél, Roberto Rosselliniénél asszisztenskedhetett, aki ugyan éppen akkor semmit sem forgatott, mégis ő adott kedvet az alig húszéves filmkritikusnak a rendezéshez.

A sokszor véletlen találkozásokon túl a francia és az olasz film személyes kapcsolatokkal is átszótt kölcsönhatásának tengelyében kétségtelenül a neorealizmus, illetve Rossellini művészete állt. Az elsősorban morális és politikai elkötelezettségével ható irányzatot az olasz film második világháború után indult nemzedéke, Antonioni, Fellini és Pasolini folytatta, immár a külső történetek igazsága helyett az emberi lélek belső történéseinek igazságára irányítva a figyelmet. Első látásra úgy tűnhet, mintha az elődököt élesen elutasító neorealizmus is hasonló sorsra jutott volna az utódoktól, hiszen az irányzatot életre hívó társadalmi és gazdasági körülmények változásával ez az egyértelmű igazságokban gondolkodó ábrázolásmód — amely nem véletlenül vonzódott a melodramához, gondoljunk csak a *Biciklitolvajok* vagy *A sorompók lezárulnak* című Vittorio De Sica-filmek történetére — olyan gyorsan elavult, hogy az ötvenes évekre már csak jobb esetben szép mesére (*Csoda Milánóban*), rosszabb esetben neorealista giccsre (*Kenyér és szerelem*-sorozat) futotta az erejéből. „A neorealizmus maga az igazságként értelmezett melodráma” — állapította meg éles szemmel a mozgalomról Fellini; a háborús pusztulásból kilábaló jóléti Olaszország konfliktusait már nem lehetett melodramákban feldolgozni. Az irányzattal azonban olyan eszköz került az alkotók kezébe, amellyel a lélek titkos ösvényein neki lehetett vágni az összetettebb és elfedettebb igazságok felderítésének. A neorealista alkotók közül ezt a lehetőséget szinte csak Rossellini tudatosította, s kezdte el ő maga a módszer továbbfejlesztését az Ingrid Bergmannal forgatott filmjeiben (*Stromboli*, *Európa '51*, *Itáliai utazás*, *Nem hiszek már a szerelemben*), ahol egy asszony (és a táj) érzékenységén tükröződik a világ elidegenedettsége. Szinte közvetlenül folytatja mindezt Antonioni híres „elidegenedés tetralógiája” *A kaland*, *Az éjszaka*, a *Napfogyatkozás* és a *Vörös sivatag* című filmekben, Rossellinihez hasonlóan a női érzékenységet (valamennyi film főszereplője Monica Vitti) és a környezetet állítva az ábrázolás középpontjába. S Fellini — akinek szintén Rossellini volt a mestere — Giuletta Masinával forgatott filmjei is eszünkbe juthatnak, az *Országúton*, a *Cabiria éjszakái* és a már jellegzetesen „fellinis” stilizáltságú *Júlia és a szellemek*.

A neorealizmus, valamint Rossellini hatása a francia filmre, az említett személyes barátságokon túl közvetettebb: a neorealizmus „igazságára” az új hullám *cinéma verité* módszerében ismerhetnénk rá, ami azonban merőben más hagyományokon nyugszik. A

cinéma verité (filmigazság) a szovjet Dziga Vertov programadó kifejezésének (kinopravda) tükörfordítása, s szemben a neorealizmus igazság-képével, amely inkább az ábrázolt világ, a történet hűségére figyelt, a cinéma verité mint módszer az *ábrázolás* igazságát, azaz a film által létrehozott, a film számára adott igazság mibenlétét hangsúlyozta. A cinéma verité egy nyelvileg öntudatosodó filmművészet reflexiója a médium természetére, szemben a neorealizmus naiv és öntudatlan eszközhasználatával. Mégis, ezek az elméleti párhuzamok — nem utolsósorban a különféle hagyományok összjátéka révén — a filmtörténet során találkoztak.

Végül — és nem csak a rend kedvéért — a magyar filmtörténet hagyományképéről. Röviden már esett szó arról, hogy a hatvanas évek magyar új hullámára, a többi kelet-európai ország filmművészetéhez hasonlóan hatottak a nyugat-európai és tengerentúli áramlatok. Ez egyáltalán nem volt magától értetődő. A filmművészeti megújulást a térségben az általános kultúrpolitikai enyhülés is segítette (ha nem éppen az tette lehetővé), s ennek egyik fontos eleme volt a nyitás a nyugati országok filméletére. A filmművészeti főiskola hallgatói rendszeresen megnézhatték az új angol, olasz vagy francia filmeket — sőt a szovjeteket is, ami már nem volt annyira meglepő, az viszont annál inkább, hogy onnan is friss szellemiségű, őszinte hangvételű filmek érkeztek abban az időben. A magyar új hullám alkotói közül a francia film, mindekelőtt Truffaut művészete Szabó István nemzedéki önvallomásaira hatott (az új hullám játékosan idéző szellemének megfelelően az *Álmodozások* korában egy pillanatra a *Négyszáz csapás* plakátja is feltűnik); Kardos Ferenc és Rózsa János egyedülálló *Gyereksétségek* című burleszk játéka pedig közvetlenül utalt Louis Malle *Zazi a metróban* című filmjére. Az olasz film elsősorban Gaál István számára volt fontos — nem véletlenül, hiszen Gaál a római filmfőiskola hallgatója is volt. Antonioni hosszú beállításait Jancsó stílusával szokás rokonítani, noha nála más feladat hárul az egyre bonyolultabb koreográfiát követő kameramozgásra. Nem túlzás azt állítani, hogy Jancsó esetében olyan markáns stílusreemtésről van szó, amelynek legfeljebb epigonjai lehetnek szerte a világban, elődei és folytatói kevésbé.

Zavarba ejtőbb kérdés, ha a magyar filmművészet saját hagyományairól kell szót ejtenünk. 1945 nemcsak politikai, hanem filmes szempontból is vízváltó a magyar film történetében — nem utolsósorban film és politika mindkét korszakban szoros kapcsolata miatt. A '45 előtti időszak tehát úgy tűnik, sem ideológiai, sem formanyelvi szempontból nem jelenthet hagyományt az új alapokon folytatódó magyar filmművészetnek. De valóban nem születtek abban az időszakban olyan vállalható művek, amelyek a történelmi törés ellenére biztosíthaták volna a folyamatosságot? Természetesen születtek, s közülük egy, Szóts Istváné bizo-

nyára meg is valósította ezt a híd-szerepet, méghozzá nemcsak a magyar filmtörténet folytonossága, hanem az európai filmművészettel való kapcsolattartás szempontjából is. Ugyanakkor jelképes erejű tény, hogy a magyar filmesek számára egy töredékes, csonka, hosszú ideig mellőzött életmű alkotásai és gondolatai (így a második világháború utolsó napjaiban papírra vetett, napjainkban is aktuális „filmtörvény”-tervezet, a *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*) jelentik a máig érvényes és eleven tradíciót, amely sokáig csak bűvópataként, mintegy „titokban” tölthette be ezt a hivatását.

A néhány hónapja elhunyt rendező első játékfilmjét, az 1942-ben készült *Emberek a havason* a velencei fesztiválon díjazták, s éppen a születőfélben lévő neorealizmus számára jelentett követendő példát. Nem csak Magyarországon volt szokatlan akkortájt az egyszerű emberek életéről és gondolatairól szóló, természetes helyszíneken forgatott, igényes látványvilágú, mélyen humanista film. Az *Emberek a havason* után nagy nehézségek árán 1947-ben megszülető, hasonló hangvételű *Ének a búzamezőkről*t már az új rezsim egyre erőteljesebb ideológiai kontrolljának első drasztikus jeleként a politikai hatalom betiltotta. Szöts sorsa ezzel megpecsétlődött, saját szavai szerint már csak „szilánkok és gyaluforgácsok” kerülhettek ki műhelyéből. A reménytelenség és a félelem az erdélyi és magyar táj ihletett megörökítőjét külföldre kényszerítette; az emigráció hosszú évei alatt egyre halmozódtak a megvalósítandó tervek — s most már az életmű végérvényesen töredékes maradt. Szöts művészetének kiteljesedése végül is a hagyományképződés minden gyakorlati és ideológiai nehézsége ellenére az utódokban vált valóra, akik — mint Gaál István, Sára Sándor vagy Kósa Ferenc — saját képeikkel tartották életben a feledésre ítélt művek emlékét, vagy azoknak a gondolkodásmódjában, akik — így Szabó István, Jancsó Miklós vagy a fiatalabb nemzedék tagjai közül Bereményi Géza — a művészi következetesség, az emberi tartás példáját tisztelték benne.