

Tudományos Diákköri Dolgozat

Európa társadalomtörténete
a XX. században – kamerán
keresztül

2011. március 23.

Gion Zsófia

nappali Ba képzés

kommunikáció és médiatudomány

II. év

Társadalomtudományi kar

konzulens: dr. Sárosi Mária

Tartalomjegyzék

A filmtörténet kezdetei	4
Az olasz film története 1945 után.....	11
A modern film megszületése	19
A filmművészet története Magyarországon.....	34
Irodalomjegyzék:	39

Dolgozatomban az európai filmművészet történetén, a különböző műfajok kialakulásán keresztül szeretném szemléltetni a XX. századi Európa társadalmának változásait. Azért választottam a társadalomtörténet megközelítéséül a filmtörténetet, mint szempontot, mert úgy gondolom, hogy ebben a művészeti ágban képeződnek le a leghatásosabban e század történelmének kicsapódásai, hatásai. Ugyanakkor közel áll hozzám a filmművészet mind elméleti, mind gyakorlati síkon is. Pár évvel ezelőtt még filmes pályára készültem. Azért érdekel ez a művészeti ág, mert szerintem ez a legkomplexebb, a legösszetettebb mind közül. A film egyszerre rendelkezik a hallásra és a látásra gyakorolt hatással, így, mint audiovizuális művészet, több csatornán keresztül van lehetősége kommunikálni. Másfelől pedig a leghatásosabb médium, hiszen az ember legprimerebb érzékszerveire hat, tehát akaratlanul is leköti figyelmét. Mint amikor egy helyiségben megy a tévé, és oda-oda téved a tekintete, pedig tudatosan nem akarja nézni. (Ezt a tulajdonságát természetesen a politikai erők is felismerték és kihasználták, erre a későbbiekben majd rátérek.) A filmművészet tehát, ami a XX. századdal majdnem együtt született, alapvetően meghatározta e század művészeti fordulatait, valamint, mivel mindig kölcsönhatásról van szó, a XX. század történelme alakította a filmművészet műfajait is a saját képére. Szeretnék rávilágítani erre a fontos kapcsolatra, hiszen a film amellett, hogy művészeti ág, jelentős iparral is büszkélkedhet, ebből kifolyólag a gyártás egyik nélkülözhetetlen mozgatórugója többek között a pénz. Az pedig, hogy melyik film mekkora bevételre tesz szert, erősen függ a fogadtatásától, a közönség elvárásaitól, a társadalmi igényektől. És itt lép be a képbe a történelem, ez a társadalomformáló erő, ami egyúttal – néhol közvetlen, néhol közvetett módon – a filmművészetet is befolyásolta. Ha nincs világháború, talán még mindig csak kosztümös történelmi filmek, vagy kabarék lennének a piacon, mert az embereket nem éri trauma, amit fel kell dolgozni. És még folytathatnám, a feltevések sora végtelen. Minden apró rezdülés hatással bírt a filmre, és annak, mivel központi jelentőségű médiumról van szó, feladata volt a lehető leggyorsabban reagálni rá. Én ezt a folyamatot próbálom lekövetni, és elemezni a dolgozatomban. Mivel a teljes áttekintés, úgy gondolom nem ennek a dolgozatnak a feladata, nem is állt célomban felölelni a XX. század teljes filmművészetét. Inkább egy keresztmetszeti képet szeretnék adni, aminek a fő vonalait a különböző korszakok jelentősebb filmrendezői, és az ő munkásságuk kiemelkedőbb alkotásai adják. Ezeken az állomásokon keresztül szeretném ismertetni a filmművészet történetét, és egy áttekintő képet adni róla.

A filmtörténet kezdetei

Először is feladatomnak tartom a filmművészet, mint művészeti ág kialakulásának történetét ismertetni. Ennek előzményei elsősorban a vizuális művészetekből származtathatók, azaz a leképezésből. A fénykép megjelenése után igazából már csak mozgatni kellett a képet ahhoz, hogy megszülessen a film, hiszen a leképezés módszere, a fényérzékeny nyersanyag használata, az exponálás mind-mind adott volt már.

„A szórakoztatóipar részét alkotó mozi paradox módon a tudományos kísérleteknek köszönheti létét. Az amerikai Muybridge kutatásai, amelyeket egy gazdag magánember finanszírozott, a lovasokat és a festőket egyaránt érdeklő problémára keresték a választ, nevezetesen arra, pontosan hogyan is mozog a galoppozó lovak lába? A francia biológus, Jules Marey kifejlesztette a „fotópuskát”, hogy segítségével próbálja meg nyomon követni a madarak röptét.”¹ Ezek a technikai eszközök már a mozgást képezik le, utat törve a mozgókép kialakulásának. A film megszületése köthető egyfajta társadalmi jelenséghez is. A XIX. században, Franciaországban alakult ki. Jellemzően vásárokon, cirkuszi mutatványosok standján örvendett nagy népszerűségnek a különböző, optikai csalódáson alapuló játékok bemutatása, mint például a zoetrop, mely a filmművészet kialakulásának előfutáraként tartható számon. Ez egy egyszemélyes moziélményt nyújtó henger, amely miközben forog, mozgóképi hatást nyújt. 1894-ben Lyonban a Lumières-fivérek feltalálják a közösségi filmnézést, a mozit. Legendává vált a történet, miszerint az első vetítésről kiszaladtak az emberek, attól tartván, hogy a vásznon feléjük közeledő mozdony eltapossa őket. Ugyanebben az időben Georges Méliés cirkuszi mutatványos családból származó filmes a szórakoztatást tartja a legfontosabb szempontnak. Szkeccsei legyártása közben úgynevezett stop trükkal a tökéletes valóságot illúzióként ábrázolja, ezáltal szemfényvesztést gyakorolva közönségére.

Amint a mozi kezdett szélesebb körben elterjedni, és már látható volt, hogy nem akármilyen népszerűségnek örvend, elkezdett kialakulni egy új iparág: a filmipar. „Persze időbe telt, amíg a mozi kialakította saját formáit és intézményeit. (...) Kezdetben Franciaország járt az élen a filmek készítésében, de filmesek máshol, így Angliában is dolgoztak, ahol Brighton lett egyik első központjuk. (...) Az *Attrakciók filmszínháza*, ahogy akkoriban nevezték, az előadóművészetek hagyományainak széles skálájára támaszkodott.”² Franciaországban két stúdió

¹Frederic Barbier – Catherine Bertho Lavenir: A média története, Osiris Kiadó, 2004. 191. o.

²Asa Briggs – Peter Burke: A média társadalomtörténete Napvilág Kiadó, 2008. 163. o.

indult el, a Léon Gaumont által alapított Gaumont, és a Charles Pathés által alapított Pathés. Ez utóbbinak gyártási és üzleti szempontból jobban ment a sora, hiszen meglovagolta a mozi vásári jellegét, ezáltal nagyobb népszerűségnek örvendett. Egy stúdiórendszer építettek fel, ahol a gyártás, forgalmazás egy kézben volt, majd ráálltak a tömegtermelésre. 1910 körül több száz férőhelyes mozikat alakítanak ki, és olyan filmeket vetítenek, ami a legszélesebb befogadásra számíthat. A mozi, épp vásári jellegéből adódóan nem a művelt elit számára jelentett szórakozást, hanem a „csöcselék”, az iskolázatlan alsóbb réteg számára. Moziba járni alantas szórakozásnak számított, épp ezért a minőségre jobban törekvő Gaumont stúdióknak nehéz dolga volt. Akár csak a színészeknek. Eleinte megalázó volt filmekben szerepet vállalni, később Sarah Bernardt, valamint Max Linder indítják be a klasszikus némafilm korszakát, ekkor már a filmszínészet ugyanolyan elismertté vált, mint a színházi.

Európa szerte elindul a filmezés, mint új iparág. „Elkerülendő, hogy a közönség érdeklődését csak rövid ideig fenntartani képes kuriózzummá váljon, a mozinak ki kell fejlesztenie sajátos eszköztárát és a technikai adottságaival összeegyeztethető narratív eljárásokat. Az első nagy váltás: óriási erőfeszítések árán sikerült megnövelni a filmek időtartamát. 1910-1911-et követően a filmesek (igaz, több tekercsre támaszkodva) már képesek egy kezdetleges történet elmesélésére.”³ Olaszországban ekkor egy stúdió, a Cines biztosítja a vetítéseket, leginkább történelmi témájú filmek a jellemzők. Angliában szintén beindul a filmgyártás, de 1908 körül már problémát jelent, hogy az egyre komolyabb iparosodás ellenére az angolok még mindig családi vállalkozásokat hoznak létre. Ebből adódóan 1914-re a vetített filmeknek még mindig csak a 10%-a hazai, angol. Németországban jellemzően a propagandafilmek hódítottak. Míg Északon, Skandináviában, Dániában a komédia, a pantomimes némafilm korszak ki is marad, ők inkább vonzódtak a komoly, melodramatikus történetek iránt. Oroszországban szintén a propaganda-, és oktatófilmek hódítanak, valamint a bábfilmek, melyek elég hamar nagy népszerűsége tesznek szert. Magyarországon jellemzően kávéházakban voltak a vetítések, ezért nagy kultúrája volt a mozinak. Így, összekapcsolva a kávéházi társadalmi élettel, nem is csoda. 1901-ben vetítik Zsitkovszky Béla „Táncz” című filmjét, mely egy 27 részes produkció részeként, egy konferenciára készült illusztrációnak. Első magyar filmvállalat a Hunnia, amely 1910-ben már több mint 270 állandó mozival rendelkezik.

³ Frederic Barbier – Catherine Bertho Lavenir: A média története, Osiris Kiadó, 2004. 193. o.

A filmet elsősorban cirkuszi jellegéből fakadóan a szórakoztatás jellemezte, az első jellemző műfaj ebből kifolyólag a burleszk. Az 1910-es évekre alakul ki. Nevét a „burletta” olasz szóról kapta, ami nevetető szkeccset jelent, hiszen leginkább erre az országra volt jellemző ez a műfaj, illetve az Amerikába bevándorló emigránsok voltak még meghatározó képviselői. A komédia társadalmilag azért széles körben befogadható műfaj, mert se kulturális, se nyelvi akadályba nem ütközik. Helyzetkomikumra és gegekre épül. A főhőssel rendellenes dolgok történnek, szerencsétlenné válik. Ez a műfaj azt a szorongást hivatott feloldani a társadalomban, ami arra vonatkozott, hogy bizonyos egyszerű dolgokat nem tudnak megcsinálni, mert az új nekik. Ezt ellensúlyozza, hogy együtt nevetnek rajta. (E műfaj egyik leghíresebb művésze Charlie Chaplin (1889-1977), aki egy londoni árvaházból származott, de komoly, értelmezhető művészete által olyan népszerűsége tett szert, hogy azt is megengedhette magának, hogy Hitlert parodizálja 1940-es, Diktátor című filmjében.)

Azonban a történelmi események más irányba terelik a film szerepét. Az I. világháború után komoly kísérletek kezdődtek a művészetben. Persze, hiszen a szórakoztatás többé nem volt kielégítő. Felismerték a film önkifejező erejét. Ekkor jelent meg az avantgard stílusirányzat, a szürrealizmus, expresszionizmus. Ezek a művészeti irányzatok a háború hatására jelentek meg. Azáltal, hogy az ember már nem érezte magát biztonságban, már semmi sem jelentett számára sokat, ami valamennyire is konvencionális volt. Az, amit addig művészetnek hívtak, többé már nem mozgatta meg a fantáziát, kellett valami, ami új, ami elragadja az embert a valóságból. Ennek folyományaként a szórakoztató tömegfilmek gyártására specializálódott Pathés stúdió hanyatlásnak indult. A francia impresszionista film támogatója a Film d'art stúdió volt, amely már a kezdetekkor is a kommersz helyett a művészetet részesítette előnyben. Az 1910-es évek végén megjelennek a filmes szaklapok, és filmklubok. A tiszta film irányzatának képviselője, Delluc a Film című újság szerkesztésekor már a művészértelmiségi réteget jelöli meg, mint célközönség. Elindul tehát a törekvés, hogy a film művészetté váljon. A hangsúly a narrációról áttevődik a mozgásra, az egyetlen olyan dologra, amire csak a film képes. Ezzel párhuzamosan elindul a plakátművészet is.

A szürrealista film törekvése az volt, hogy lineáris történet helyett álmokat írjanak le, nyomasztó, abszurd érzést keltve. Ezzel kifejezve a háború kiváltotta érzéseket, megfelelve a legújabb pszichológiai trendeknek. Az expresszionizmus német eredetű irányzat, szélsőséges emberi érzelmeket jelenít meg, konkrét és elvont egyszerre. A filmen önállóan, zárványszerűen elkülönülő stílusirányzat, különböző szociológiai okok, illetve az I.

világháború erős hatása, az általa kiváltott jelentős sokk jelenik meg a filmen. Az első világháborút ugyanis nehezen heverték ki a németek, mivel imperialista álmaik romba dőltek. Forradalmi mozgalmak útján próbálták újra megvetni lábukat, amit azonban még csírájában elfojtott a hatalom. Nyugtalanság támad, nyomor, a holnap bizonytalansága válik uralkodóvá, a német művészek tehát ebben a művészeti ágban, az expresszionizmusban élhetik ki lázadásukat. Oroszországban ugyanekkor a forradalom hatására elindult az orosz montázsiskola. 1917-ben, az államosítást követően erőteljes politikai színezettel készülnek filmek. Lenin felismeri azt, hogy a film nagyon jó médium, már korán nagy hangsúlyt fektetnek a filmre. Ekkor keletkeznek az úgynevezett agitkák, vagyis agitációs propaganda filmek. Keresztül kasul járkák az országot az agit vonatok, amik fel vannak szerelve mindennel, készen állnak egy erős propaganda teremtésére: nyomdával, filmkészítő eszközökkel, stb. Mivel a cári idők filmesei közül sokan elhagyták az országot, a polgárháborút „kamerával” vívó operatőrökből lettek az első szovjet filmesek. Az új hatalom örömmel fogadott minden olyan jelentkezőt, aki fogadalmat tett, hogy szolgálatába áll, és hatásos, ellenállhatatlan erejű propagandát fog csinálni a bolsevik politika mellett. Ez volt az egyetlen feltétel, és aki ezt megígérte, ha fizetséget nem is, de kamerát és nyersanyagot kapott, valamint szabadságot. Úgy csinálhatta, ahogy akarta. Így szabadon, stíláris kötöttségtől mentesen gyakorolhatták kedvükre az új művészetet. Persze csak gyakorlatilag. Lunacsarszkij oktatási népbiztos szemlélete annyiban volt rugalmas, hogy elvei közé tartozott például „az unalmas agitáció ellenagitáció”, figyelemmel kísérték tehát a munkát. Ezek inkább dokumentarista jellegű filmek voltak. Lev Kulesov (1899-1970.), a montázsiskola egyik meghatározó alakja is ebből az irányból jött. Szerinte a kultúra nem csak a szellemi elitnek, hanem a munkásosztálynak is jár. Kulesov elméletét, miszerint a vágás többletinformációt hordoz, gondolja tovább Szergej Mihajlovics Eisenstein (1898-1948.) . A proletkultúr felől jön, ő találja ki az attrakciós montázst. Filmjeire jellemző, hogy az érzéseket erős vizualitással jeleníti meg, a politikai színezet folyamatosan jelen van filmjeiben, a főszerepet tömegek játsszák. Ilyen filmje például az 1929-es „Régi és új”, ami egy falu életén keresztül mutatja be a régi és új világ találkozását. Egyik leghíresebb filmje az 1925-ös „Patyomkin páncélos”, ami az 1905-ös szentpétervári „véres vasárnap”, a polgári demokratikus forradalom évfordulójára, felkérésre készült. „ Bravúros vágástechnikával

komponált montázsaiiban, mozgalmas és drámai attrakcióiban világnézettől függetlenül, örökérvényűen belefoglalta az öldöklés, az emberi szenvedés, a pusztítás tragikumát.”⁴

Nem telt el sok idő, és technikai újítások léptek fel. Szükség volt valami újdonságra, amely elég erős ahhoz, hogy becsalogassa az embereket a mozikba. 1927-et követően megjelent a hangosfilm. Amerikában, a Warner Brothers stúdió próbálkozása, a „Dzsesszénekes” volt az első hangosfilm. Nehezen ment az átállás, hiszen a narráció illetően kiegészülése visszavetette a vizuális narrációt, valamint a kameramozgások, és a kifejlett vizualitás is visszafejlődött. Persze, hiszen új csatorna jelent meg, már el lehetett mondani szavakkal azt, amire eddig „csak” a filmnyelv volt az eszköz. Éppen ezért sokan ellene voltak a hangosfilm bevezetésének, azonban közbejött az 1929-es gazdasági világválság, ami nem engedte, nem tette lehetővé, hogy ne álljon át mindenki, Európa is a hangosfilmre, hiszen az vonzotta a közönséget, abból volt bevétel. 1933-tól már teljesen eltűnt a némafilm, csak a hangosfilm volt jellemző. Később egyébként, már a modern film korszakában a rendezők visszanyúlnak a némafilmes filmnyelvi elemekhez, újra fontosabb kifejezőerőt tulajdonítanak neki, mint az emberi beszéd használatának.

Az erős képek azonban nem tűnnek el, hiszen az ábrázolás ugyanolyan jelentőséggel bír, vizuális műfajról lévén szó. A '30-as évekre a válság miatt egyre olcsóbb filmek voltak jellemzők. Nem csak gazdasági válság, hanem társadalmi is kialakult, ekkor a legjelentősebb irányzatnak a francia lírai realizmust tekinthetjük, ahol olcsó költségvetés, és erős képiség a jellemző. Politikai háttere, hogy miközben sorra alakulnak Európában a fasiszta kormányok, Franciaországban koalícióra lépnek a baloldali pártok, az 1936-os választásokon győz a Népfront. És bár a háborús fenyegetettségben nem tudja megoldani a gazdasági válság, a munkanélküliség, és a növekvő nyomor problémáit, a próbálkozás hitet ébresztett a rendezőkben.

A főhős figurája új típusú személyiség. Eddig a főhős egyértelmű jellemfejlődésen ment keresztül, erkölcsös, jó, cselekvő hőstípus volt. Mostanra a hős csellengővé, elvárásoktól, és saját nézetektől megfosztottá, cselekvésképtelenné vált. Olyan ember, aki a társadalom peremén él. A legnagyobb sztár ebben a műfajban Jean Gabin színész, aki a vásznon a modortalan, agresszív, önmagát kifejezni képtelen figura, soha nem megy keresztül jellemfejlődésen. A filmek cselekményvilága a realizmus felé fordul, ezt még segíti a hang

⁴ Filmtett 2001. XIII. Július – augusztus 25. o.

megjelenése. Marcel Carné (1906-1996.) „Ködös utak” (1938.) című filmjének hőse például rendelkezik egy alapvető jósággal, de nem nagyon felel meg a polgári világ elvárásainak, hanem inkább beletörődik, hogy a világ ilyen. A tárgyi világ szintjén megvalósul a realizmus. Nyersesség, cselekvésképtelen csellengés, pesszimizmus jellemzi ezeket a filmeket. Jean Renoir művészete szintén a lírai realizmusban teljesedik ki. A társadalmi státuszokból adódó konfliktusokat jeleníti meg, a szegényekkel, elnyomottakkal szimpatizál. Egyik leghíresebb filmje, az 1936-os „A nagy ábránd” (La Grande Illusion)⁵ a világháború vége felé játszódik, egy francia fogolytábor mindennapjait, a katonák közötti viszonyt, és egy szökési kísérlet előkészítését mutatja be. A társadalmi osztály összetartása erősebb, mint a nemzeti összetartás. „A két hivatásos tiszt, a francia és a német arisztokrata könnyebben ért szót, mint a francia tiszt és a munkásból hadnaggyá lett tiszt. S mintegy mellékszálként: egy lassan fölöslegessé váló osztály látja be létezése értelmetlenségét e filmben.”⁶

A lírai realizmussal párhuzamosan megjelenik Amerikában a „film noir”. Én azért említem mégis az európai műfajok között, mert szerintem szétválaszthatatlan egységben áll a lírai realizmussal, erős kölcsönhatás jellemzi e két műfajt. A film noir a gengszterfilmből női ki magát. A II. világháború alatt alakul ki. „Az életmódban bekövetkezett változások, a megváltozott szerepek és erkölcsi normák, a korrupció térhódítása és a háború elől Amerikába menekülő európai filmesek, valamint a freudi tanok (megosztott én) amerikai importja révén a negyvenes években új stílusirányzat született: a film noir, azaz a „fekete film”.⁷ Megjelenik benne egy újfajta, önálló nőtípus, a femme fatale, aki fontos, a történetet komolyan befolyásoló szereplő. Önálló, meghatározó szerep, nőiességét használja fel céljai eléréséhez. A nők ugyanis ebben az időszakban önállósodtak, váltak cselekvőképesé. „Az Egyesült Államok 1942-ben hadba lépett, az aktív férfiak többségét besorozták, hátrahagyott munkahelyeiket pedig nők kezdték betölteni. Új szerepe szerint a nő vagy a végzet asszonya vagy a bajba jutott férfi nélkülözhetetlen segítőtársa, akit nem a férfi csábít el, hanem ő

⁵Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/A_nagy_%C3%A1br%C3%A1nd Utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁶ Filmtett 2001. XVI. nov. 25. o.

⁷ Film noir: A fekete széria A film noir 3/1. Köves Gábor / 2002.03.15. 11:00

<http://www.filmtett.ro/cikk/1422/film-noir-a-fekete-szeria-a-film-noir-31> utolsó megtekintés: 2011.03.23.

csábítja el a férfit.”⁸ A törvénytisztelő társadalom és az alvilág éles szembenállása sem a régi. Mindez komoly változást jelent a filmművészetben. A két világot elválasztó éles határvonal már korántsem olyan egyértelmű, mint a gengszterfilm idején. A bűn feketéje és a tisztesség fehérje összemosódik, szürkébe vált. A gengszterfilmek a gazdasági válság után jelentek meg. A gengszter sikeres vállalkozónak számított, hiszen ez egy lehetséges kiút volt a gazdasági válságból. Ezzel szemben a film-noir az Amerikai Álom árnyoldalát mutatja: a halált nem a siker, hanem a bukás előzi meg, hiszen nincs gengszter, aki elkerülhetné a bűnhődést. Ez is azt mutatja, hogy morálisan összeomlott a társadalom.

Mindeközben a nyugaton, pontosabban Németországban szép lassan kiépül a náci birodalom, rajta is hagyja kézjegyét a német film történetén. Ez is egy sarkalatos pontja a filmművészet alakulásának, amikor a különböző diktatúrák vezetői felismerik a film, mint médium jelentőségét, és kisebb állami befektetéssel ki is használják azt. Lenin példájára Hitler sem hagyta ki ezt a lehetőséget. Németországban a gazdaságpolitikai rendszabályozással együttesen történt a politikai ellenőrzőrendszer kiépítése. A NSDAP 1930-ban megalakította saját filmesztályát. Rá három évre Hitler elfoglalta a kancellári posztot, propagandaminisztere, Goebbels pedig kijelentette, hogy a filmipar is az új rezsim kezei alá tartozik. A „nem árja” filmeseket száműzték. A Birodalmi Kultúrkamara feladatkörébe tartozott a szakmabeliek tömörítése. 1934 februárjában meghozták az új Birodalmi Mozitörvényt, amely a cenzúrahivatal tekintélyuralmi vezetés alá helyezte, hatáskörét kiterjesztette az egész filmgyártási folyamatra. A nácizmus idején a német film csak egy területen fejlesztette tovább formálisan is a köztársaság korszakából átvett példaképeit: Leni Riefenstahl⁹ (1902-2003.) dokumentumfilmjeiben. Riefenstahl Hitlerhez fűződő barátsága, és a diktátor nagyrabecsülése számos hivatalos dokumentumfilm rendezését biztosította számára. II. világháború idején propagandafilmeket, a náci párt gyűléseit örökíti meg, amik cseppet sem ideológiamentesek. „Az akarat diadala” nyitójelenete a rendezőnő filmes múltját, a hegyifilmeket idézi: felhőkön át látjuk Hitler gépét közeledni, mintha a diktátor egyenesen a mennyekből ereszkedne alá. A berlini olimpia eseményeit rögzítő 1936-os „A nemzetek

⁸ Film noir: A fekete széria A film noir 3/1. Köves Gábor / 2002.03.15. 11:00

<http://www.filmtett.ro/cikk/1422/film-noir-a-fekete-szeria-a-film-noir-31> utolsó megtekintés: 2011.03.23.

⁹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl utolsó megtekintés: 2011.03.24.

ünnepe”, és az 1938-as „A szépség ünnepe” mintha már a Führer tiszteletére bevezetett áldozati kultuszt jelenítené meg.

Az olasz film története 1945 után

Szeretnék egy kicsit bővebben kitérni az olasz filmtörténet elemzésére. Ahogy a dolgozat címe is mutatja, nagyobb hangsúlyt fektetek a filmtörténet e részére. Hogy miért épp az olasz filmtörténet? És miért épp a háború utáni része? Úgy gondolom, hogy itt, ezen a területen volt a legmeghatározóbb a háború feldolgozásának módja, az olasz neorealizmus műfaja által. Sehol máshol Európában nem volt ennyire jelentős a háború utáni filmezés. Rosselliniék valami olyat találtak, a valóság egy olyan leképezését fogták meg, ami alapjaiban kezdte megváltoztatni a filmezést. És ezt követően a jelentős alkotók, mint Fellini, vagy Antonioni, akiket mára ikonként emleget a filmművészet. Nem is véletlenül. Szerintem Fellini a maga álom-émlék-világával olyan érzéseket vitt a vászonra, amit addig még senkinek sem sikerült. Megtalálta a film egy másfajta, akkor még új kifejezőeszközét. Állandósult metaforái, mint például a tenger, vagy a bohóc egy kis mikrovilágot teremtettek filmjeiben, egy Fellini-univerzumot, amibe belépve akaratlanul feltöltődünk az ő energiáival, átítatódunk az álmaival. Ez az ő megjelenéséig példátlan volt a filmművészetben. Kortársát, Antonionit, az ő egyedi filmnyelvéért csodálom. Antonioni – szintén elsőként – úgy kezelte a filmet, mint egy tolmácsot, ami a legbelső érzelmeket, az emberi lélek legbelső zugait tárta elénk. Filmjei többet mondanak akkor, mikor némán, egy arcot, egy mozdulatsort, egy tájat mutatnak, mint mikor beszélnek a szereplők, pedig róluk van szó, az ő lelki világuk – amin keresztül a miénk – a főszereplő. Teljesen lecsupaszítja az embert, hogy végül a lelkén kívül nem is látunk mást belőle. És ezzel ejti zavarba a nézőt, hogy őt is lemezteleníti a lelkéig. Nekem egy Antonioni film mindig olyan élményt nyújt, mintha a kamera objektíve olyan nagylátószögű lenne, hogy mindenki belefér. Az egész világ. Ezt azért tartom érdekesnek, mert pont ő az, akinek a művészete a kiüresedést, leépítést fogalmazza meg, de ezt mégis olyan vonatkozásban teszi, hogy általános érvényűnek hat. És ez az, amivel Antonioni megragadja az embert, mert ez, a tolakodást teljesen nélkülöző közvetlenség hatalmába keríti az ember lelkét, én úgy érzem, hogy figyel rám, hogy ismer engem, de közben egyáltalán nem zavarja meg az életemet. Nagy érzékenység kell az ilyen művészethez, szerintem nagyon ritka adottság, Antonioni azonban rendelkezett vele.

A háború folyamányaként kialakult neorealizmust tekintem a modern film bölcsőjének, ami új, kiaknázatlan lehetőségeket nyitott meg a filmművészet előtt. Ezt a hullámot Európa-szerte

meglovagolták a filmesek. Úgy gondolom, hogy a modern film megszületése tette azzá a filmet, ami napjainkra lett. Egy olyan művészeti ággá, ami a legkomplexebben tudja megragadni azt a világot, amiben élünk, és azt a világot egyaránt, ami bennünk, emberekben van.

Itt sem törekszem a teljes, átfogó elemzésre, inkább a fontosabb rendezők jelentősebb alkotásain keresztül szeretném szemléltetni ezt a folyamatot.

Az olasz neorealizmus előzményit, valamint kialakulását, filmtörténeti szerepét, és következményeit Ulrich Gregor és Enno Patalas szerzőpáros *A film világtörténete* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1966.) című könyve alapján vázolom fel.

Kezdem a fasizmus filmre gyakorolt hatásával. 1922-ben Mussolini hatalomátvétele után az első évtizedben az olasz film egy olyan szintre süllyedt vissza, amelynek a gerincét a konvencionális történelmi filmek, illetve a sztárkultusz adták. A közönség hamar beleunt ezekbe a filmekbe, és ennek következményeképp az amerikai filmek felé mutatott érdeklődést. Így az olasz filmgyártás igen kevés, a húszas évek végére csupán évi 10 filmre volt kapacitálható.

Ekkor még a fasizmus is érdektelen volt a filmmel szemben, azonban szépen lassan, a harmincas évek elejére Mussolini is rádöbbsent a filmipar jelentőségére, és anyagilag támogatta azt. Többek között az orosz, illetve a német propagandafilms példája is hatással volt rá. Ahogy azt már említettem, Lenin is felismerte a film, mint médium politikai jelentőségét, így készültek tucatjával az úgynevezett agitkák, a szovjet propagandafilms. Szintúgy Hitler birodalmában: a politikai ellenőrzés rátette kezeit a filmiparra is. A filmes témákat egységesítették, vagyis leredukálták a náci birodalmat istenítő dokumentumfilmekre, melyeknek kiemelkedő alakja a már említett Leni Riefenstahl volt. Mussolini is jól látta, hogy a film, mint médium eddig kiaknázatlan lehetőség volt, azonban nagyon hatásos, ha széles körben, hatékonyan akarja terjeszteni politikáját. A film, ez az egyszerre akusztikus és vizuális elemekkel operáló, ugyanakkor művészetként számon tartott csatorna meggyőző eszköznek bizonyult a manipulálásban is. Egy alsó kameraállás máris felnagyítja a vezért, és felnézni enged rá, kisebb trükkös vágással pedig olyan eredményeket lehet elérni, amely a megfelelő irányba görbíti, torzítja a valóságot. Az eredmény pedig magáért beszél: a „valóság” leképezését (hiszen a filmen, a nyersanyagon a valóság szerepel) tömegek előtt levetítve egy nép fogja imádni az ország élén álló vezért, és annak hatalmát. Ezért az a

„kevés” állami befektetés nem is nagy ár. 1934-től a fasiszta propagandát támogató szubvenció elosztásáról a Direzione Generale per la Cinematografia¹⁰, azaz a Filmművészeti Főigazgatóság gondoskodott. Többek között a termelésért, kölcsönzésért, és persze a cenzúráért volt felelős. 1937-ben megalapították a Cinecitta nevű filmgyárat, amit Mussolini fia, Vittorio vezetett. 1935-ben pedig megszületett az első filmiskola, a Centro Sperimentale di Cinematografia. Kortárs amerikai, és az orosz montázsiskola filmjeit hozzák be, ezáltal nemzetközivé téve a filmeket. A GUF fiatalok olasz fasiszta szervezete alapján megalakul a Cineguf filmklub, majd 1932-ben megrendezésre került az első velencei filmfesztivál, amire a művészi színvonal mellett egyfajta felszínes politikai semlegesség volt jellemző. Jelentősen csökkent a fasiszta eszmék ereje, így válhatott a Centro Sperimentale a neorealizmus bölcsőjévé.

Mégis, a kormány anyagi támogatásának eredményeképp a filmtermés a harmincas évek végére meghaladta az évi 80 filmet. Mivel azonban az állami juttatásoknak köszönhetően emelkedett fel a filmipar, így persze a rendezők is be voltak szabályozva, ekkor kezdődött az úgynevezett „fehér telefonok korszaka”¹¹, amelyben az el nem kötelezett, szórakoztató, előkelő környezetben játszódó filmek voltak a meghatározók.

Azonban az előirányzott termelési szám elérésének érdekében kisebb, független vállalatokat is be kellett vonni a termelésbe, így a faszizmus nem tudott teljes mértékben uralkodóvá válni az olasz filmgyártásban.

A háború idejére azonban le is állt a filmgyártás, a Cinecitta például menekültek menhelyéül szolgált. Az állam monopóliuma és felügyelete megszűnt. Ideje volt a valóság felé fordulni. Mind a körülmények, mind az ellenzék, és kritikájának hatásai erre ösztönözték a rendezőket. A törvényes szabadság, és az anyagi bizonytalanság eredményeképp megszületett az új stílus, az olasz neorealizmus.

1943 januárjában megtörtént az amerikai partraszállás, és rá fél évre feloszlanak a Nemzeti Fasiszta Párt és a fasiszta szervezetek. Nem véletlen tehát, hogy megszülethetett a neorealista kiáltvány. Idézem a Cinema folyóirat 1943-ban közölt számát:

¹⁰ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 240. o.

¹¹ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 240. o.

1. „Le a naiv és modoros konvenciókkal, amelyek filmtermelésünk nagyobb részén eluralkodtak!
2. Le minden olyan fantasztikus, vagy groteszk csinálmánnyal, amely kizárja az emberi szempontokat és problémákat!
3. Le a történelmi események érzéketlen rekonstruálásával és mindenféle regényfeldolgozással, ha nincs politikai szükségessége!
4. Le minden frázissal, amely szerint minden olasz ember egyforma tésztáblól van gyúrva, mind ugyanazon nemes érzelmektől hevül, és egyformán tudatában van az élet problémáinak!”¹²

A kiáltványt olvasván láthatóvá válik, hogy a neorealizmus egyértelműen elutasítja a fasiszta elvárásokat, valamint a konvencionális, sztárkultuszra épülő közönségfilmeket. A valóságot szeretnék megmutatni, annak minden ízét és szagát, kertelés nélkül, őszintén, akár annak árán is, hogy nem éppen kellemes hatást váltanak ki a filmek a közönségből. A fasiszta diktatúrát, a II. világháborút, majd a megszállást, mint történelmi eseményeket átélő filmeseknek fel volt adva a lecke. Nem kis feladat volt megtalálni azt az utat, amely az erre bekövetkező társadalmi változásokat leköveti. Választhattak: elfelejteni, vagy feldolgozni? Mi lett volna a jobb út? Ha mézes-mázos, a hollywoodi happy endes filmekre reflektáló történetekkel söpri a szőnyeg alá a nyilvánvaló sérülést? Ezzel talán azt kommunikálták volna, hogy nem kell törődni a nép bánatmaival, nem kell komolyan venni a szenvedését, inkább szórakoztatni kell, attól majd jobb lesz neki. Nem ez az út kellett a filmrendezőknek. Kiszabadulván a fasiszta szabályok által bekerített stúdiókból végre őszinte filmet akartak csinálni. Valóságosat. Olyat, ami akár kellemetlenül is, de a szemébe mondja a társadalomnak azt, ami történik, ami valódi. Nem elfelejteni, feldolgozni a történeteket, ez volt a cél. Kockázatos vállalkozás volt ez, hiszen a háború után, a megszállás alatt, egy sérült társadalommal álltak szemben, aminek az elvárásai bármikor megváltozhattak. Ez egyébként pár évre az első neorealista alkotás megszületésére be is igazolódott: az emberek nem annyira szívesen nézték a szenvedést, a leépülést, pár éven belül csupán a meseszerű, a valóságot egy rózsaszínű szűrőn keresztül bemutató történetekre voltak ismét nyitottak.

Az első rendező, akit szeretnék megemlíteni, Roberto Rossellini¹³ (1906-1977.) eleinte propaganda, illetve dokumentumfilmekkel indul, viselkedéstanulmányokat végez, ami

¹²Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 246. o.

későbbi filmjeiben is erőteljes hatással bír. 1945-ös „Róma nyílt város” című filmje tekinthető a neorealizmus nyitófilmjének. A film 1943-44 telén játszódik, főszereplője az a pap, aki a német megszállás szorítása végett szövetséget köt a kommunistával: katolikus – kommunista szövetség születik: a valódi népi egységet ábrázolja Rossellini. A filmben mindhárom szereplő meghal: a katolikus pap, a kommunista ellenálló, és annak barátnője, az Anna Magnani által alakított Pina is. Ezeket a tragikus epizódokat a rendező groteszk jelenetekkel ellensúlyozza. Rossellini felfigyelt az átlagemberre, mindennapjaira, sorsára, és meg tudta ragadni ezt a fajta valóságot. „Róma nyílt város” című filmjére felfigyelt a kritika is, méghozzá jó értelemben: egyfelől eredetiségét hangsúlyozták, hogy a sztárkultuszt feláldozva inkább típusok megjelenítésére törekedett, másfelől pedig Luigi Chiarinit idézve filmje „... egy olyan újságíró krónikája, riportázsa, aki az őt körülvevő valóságból képes összegyűjteni a legjelentősebb elemeket, és ábrázolni azokat józan és pontos stílussal a maguk pillanatnyiségében”¹⁴. Rossellini másik jelentős neorealista műve, az 1946-os „Paiza” hat epizódon keresztül mutatja be az olasz ellenállás kitörésének történetét. Ez a film már merőben neorealista alkotásnak számít, hiszen a valóság bemutatását elősegítvén híradós részletekkel, kommentárokkal fűzi össze az epizódokat. Minden, ami a film pátosának mondható, csupán az egyszerű tájkép filmezésének szembeállításával a háború áldozatainak tragikus pusztulásával. Rossellini művészete szerint a valóság csupán csak megfigyelendő, és nem interpretálandó. Rendezői módszerét a következőképp definiálja: „Mivel valódi belső és külső 'díszletek' között forgatok, mégpedig úgy, hogy előzőleg nem vizsgálom át őket, rendezői munkámat csak az éppen adott környezettől függően, rögtönözve tudom végezni. A forgatókönyv bal oldala – ha írnék ilyet – ezért üres maradna. Statisztáimat a helyszínen választom ki, a forgatás elkezdése előtt; amíg nem láttam őket, dialógust sem írhatok számukra olyat, amelyik nem hatna színpadiasan és hamisan. Ezért tehát a jobb oldal is üresen maradna. Hiszek a pillanat ihletében.”¹⁵

Az olasz neorealizmus másik vezéralakjának Vittorio de Sica¹⁶ (1901-1974.) rendező és Cesare Zavattini (1902-1989.) forgatókönyvíró kettősét tekinthetjük. Rosselinivel szemben ők

¹³ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Roberto_Rossellini utolsó megtekintés 2011.03.24.

¹⁴ Filmvilág folyóirat 1986/07 28-33. o.

¹⁵ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 252-253. o.

¹⁶ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Vittorio_De_Sica utolsó megtekintés: 2011.03.24.

nem a háború, és az ellenállás harca, hanem a háború utáni hétköznapiak, helyzetek és sorsok megragadására törekedtek. Kiragadván egy mindennapi sorsot, a társadalom egészét mutatták be általa. Zavattini szerint „a neorealizmus megtanított rá bennünket, hogy a filmnek a legapróbb tényeket kell elmesélnie a képzelet legcsekélyebb beavatkozása nélkül, hogy azt keresse bennük, ami emberi, történelmi, vagy egyéb szempontból meghatározó jelentőségű.”¹⁷ De Sicával való munkássága során előtérbe került az ember, az érzelmi magatartás kifejezése, Rossellini tárgyilagosabb neorealizmusával szemben. 1948-as „Biciklitolvajok” című filmjükben jelenik meg a legjellegzetesebben ez a vonás. A hétköznapi eset, vagyis egy bicikli ellopása bemutatja az egyénen keresztül a társadalmat: azt a társadalmat, amelyben farkastörvények uralkodnak: akinek nincs önálló ereje, azt felemészti a társadalom. A cselekmény egyszerű: Ricci, a hétköznapi ember munkát keres, és talál: plakátragasztásból keresi kenyerét. Csupán egy feltétele van állásának: saját kerékpárral kell rendelkeznie, amit ugyan meg is old, ám már a munkavégzés első órájában ellopják biciklijét, amit ugyan megtalál, de bizonyítékok híján, és kemény nyomozás árán sem sikerül visszaszereznie. Mivel a tömeget alkotó társadalom sem fogja pártját, ezért fel kell adnia a harcot. A konfliktus nem kerül feloldásra, a kisembert bekebelezi a társadalom. De Sica világról alkotott képe éles kritikát fogalmaz meg: hiányzik a részvét, és az összefogás. A film hőse magára van utalva. Két síkot von párhuzamba a rendező: a privát-síkot, amelyben az apa-fiú kapcsolat bizalomra épülő feszültségei jelennek meg, ellentétben a társadalmi-síkkal, amelyben ez a szociális összefüggés nem látható: a két sík nem illeszkedik dialektikusan egymásba.¹⁸

A neorealizmus keretét adó két film rendezője, a korszak szintén meghatározó alakja Luchino Visconti¹⁹ (1906-1976). 1942-es, „Megszállottság” című filmjében már megfigyelhetők a neorealizmus meghatározó jegyei: az egyént állítja párhuzamba a társadalommal, akárcsak később De Sicáék. Itt a szereplők belső sivársága jelenik meg, amely a szabadság teljes hiányában teljesedik ki. 1948-as, „Vihar előtt” című alkotását a neorealizmus legmeghatározóbb műveként tartják számon. A film Giovanni Verga Malavoglia család című regényének adaptációja. A regény egyik mellékszereplőjét tette meg főhősévé: ’Ntoni, a szicíliai halászfőú egy, a halkereskedők elleni felkelés vezetőjévé válik. Kiszáll az üzletből, és

¹⁷ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 254. o.

¹⁸ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 256. o.

¹⁹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Luchino_Visconti utolsó megtekintés: 2011.03.24.

saját hasznára kezd el halászni, amíg egy vihar össze nem zúzza hajóját. Így ismét a halkereskedők üzletére szorul rá, de tudja, hogy közös erővel lehetséges elérni a felszabadulást. A film az egyén társadalmilag determinált helyzetét, valamint – ahogy a „Biciklitolvajok” is – az ember önállóságát, saját erejének sorsalakító mivoltát vonja párhuzamba. Ebben a műben már másképp jelenik meg a valóságábrázolás. Visconti, míg eredeti szicíliai halászokkal, szicíliai nyelven forgatta filmjét, az egészet áteresztette saját képzeletének szűrőjén: a valóság itt már stilizáltan, a rendező látásmódja által kerül leképezésre. A „Vihar előtt”-ben tökéletesen megvalósul az egyedi és az általános esztétikai egysége: ’Ntoni, a film főhőse valóságos, mai szicíliai ember, de ugyanakkor képviselője annak a számtalan megtört és megalázott nemzedéknek is, amelyek életének új értelmet ad lázadásával.²⁰

A neorealizmus tehát a II. világháború utáni embert, és annak társadalmát jeleníti meg. A filmrendezők a rommá bombázott filmstúdiókból, és az összedőlt állami behatároltságból kiszaladtak a szabadba filmezni. Nem csupán azért, mert nem volt lehetőségük stúdiós körülményekre, és állami pénzre (valamint cenzúrára!), hanem mert a valóság odakint volt. És őket ez a valóság érdekelte, az, ami éppen történik, velük, a hétköznapi emberekkel. Hétköznapi emberek hétköznapi történeteket játszottak, ám mindez a vásznon ennél sokkal több volt. A kisember tragédiája egy társadalom tragédiájává változott.

Azonban ez a társadalom nem sokáig volt képes elviselni úgymond a „sebei kapargatását”, szerették volna túl tenni magukat a sötét múlton. Ez igény kielégülésére nem kellett sokat várni. A „rózsaszín neorealizmus” 1949-től, a háború utáni neorealista filmek végjátékaként született. Több tényező is sürgette már a neorealista korszak végét, többek között a háború utáni fejlődés, a gazdasági helyzet stabilizációja lehetővé tette ismét az állami pénzek filmiparba történő investálását. A neorealista korszak eleve egy tiszavirág életűnek rendelt epizód volt az olasz film történetében: tudvalévő, hogy a háború végeztével a társadalom az újjászületés, a felépülés felé veszi az irányt – míg a neorealisták a tragédiát úgy dolgozták fel, hogy a valóság tükrében bemutatták a társadalom sebezhetőségét, addig ez a társadalom épp a biztatásra, az erőre, támogatásra vágyott. Érthető tehát, hogy a neorealista filmeket hamar megunt a közönség, csupán filmklubokban értek el nagyobb sikereket, de pár éven belül a kritika is elfordult a valóságábrázoló alkotások elől. Ezt felismerte az állam is, és csupán

²⁰ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 260. o.

olyan filmekbe fektetett be, amelyek biztos sikert garantáltak: hiszen a cél a filmipar fellendítése volt. Ezek a filmek pedig sztárokkal, gegekkel, humoros, néhol ironikus jelenetekkel, a háború pozitív feldolgozásával, és a valóságtól elrugaszkodott, fiktív elemekkel csábították nézőiket a mozikba. Mondhatni, az olasz neorealizmus kapott egy rózsaszín szemüveget.

Több rendezőnek beletörött a bicskája az új elvárásokba. De Sanctis például egyáltalán nem volt képes megfelelni, nem is forgatott több filmet. Rossellini maradt a háborús témájú filmeknél, alkalmazkodása csupán annyiban merült ki, hogy nagyobb hangsúlyt helyezett az egyén belső drámájára: persze, hiszen ha nincs szükség, akkor van energia a lélek rejtelmeivel foglalkozni. De Sica megtalálta a kor ideáljait, olyan sztárokat teremt, mint Gina Lollobrigida, Sophia Loren, vagy a később Antonioni, és Fellini színészévé váló ikon, Marcello Mastroianni. A közönség sztárokra vágyik, példaképekre, akiket követni lehet, akik egy olyan életet testesítenek meg, amilyenre mindenki vágyik. Zavattini, forgatókönyvírója, még maradt a valóság megragadásánál, a közvetlenség, a való élet bemutatásánál. Visconti nagyszabású történelmi kosztümös szuperprodukciókat rendez, amely az egyén életén keresztül mutatja be a történelem hatásait. A korszak sztárjának azonban egyértelműen Dino Risi számít. Dino Risi²¹ (1916-2008.) az első olyan rendező a háború után, aki képes a háború nélküli filmet forgatni. „Menetelés Rómába” című rózsaszín neorealista alkotása teljes mértékben nélkülözi a háborút, és annak jegyeit. Sztárokkal teletűzdelt vígjátékok, hepiendek jellemzik. „Kenyér, szerelem, házasság” című filmje például olyan neveket vonultat fel, mint De Sica, Sophia Loren és Lollobrigida. Sok komikus helyzet, és boldogságban kiteljesedő befejezés jellemzi a filmet. Dino Risi a mai napig az egyik legeredetibb klasszikus vígjátékrendezőként tarthatjuk számon. „Így lehetett túlélni, így lehetett a művészfilm lenézettjének, a pénztárosok kedvencének lenni egy hosszú és olykor tartalmas pálya elejétől a végéig. Úgy, hogy mindig gondosan ügyelünk rá, hányadán is állunk korunkkal és környezetünkkel. Ha mindent megfigyelünk és megjegyzünk, és az első adandó alkalommal nagy hangon továbbadjuk.”²² Dino Risi „leleményessége” ideig óráig kielégítette az igényeket, de a társadalom soha nem nyugszik, vágyai percről percre változnak. Így, hogy véget ért a háború, és még lelkiileg is sikerült túltenni rajta magát, beköszöntött a kényelem. Márpedig, az ember nagy jó dolgában

²¹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Dino_Risi utolsó megtekintés: 2011.03.24.

²² Magyar Narancs folyóirat XX. évf. 25. szám 2008. turcsányi: Italiano vero – Dino Risi (1916-2008)

képes elfelejteni azt, hogy mi mindent értékelhet, és újabb igényei lesznek. A háborút túlélő nemzet épp ezzel küzdött. A lelki útkeresésre tevődött át a hangsúly. Ideje volt tehát a művészeteknek is befelé venni az irányt.

A modern film megszületése

A modern film a modern ember lelki drámáját jeleníti meg. Társadalmi közeget vált a neorealizmushoz képest, többé nem az alacsony, proli réteg a főszereplő, hanem a jómódú ember, akinek sokkal inkább van alkalma, és energiája belső gondokkal, lelki drámával foglalkozni. Ahogy a társadalom is a háború után inkább érdeklődik már az identitás, a lelki problémák iránt. A neorealizmusból a rózsaszín neorealizmuson keresztül ide vezetett az út. Míg a neorealizmus a valóságot tiszteli, és vállalja, addig a modern film megteremti azt. Elengedték már a háború okozta fájdalmakat, a sebek begyógyultak, a lebombázott épületek felépültek, újra lehetőség van a kényelemre, és a társadalmi biztonságra, előtérbe került hát az egyén, az individuum vizsgálata. Ugyanakkor jellemzők a minimalista stíluselemek, geometriai formák, melyek a művészet lecsupaszított, őszinte, díszítettség nélküli lényegét hangsúlyozzák. Az erős modernitás a társadalmi modernitással párhuzamosan jelentkezik. A világháború utáni ember a közönség, az, aki átélte, és leginkább túlélte ezt a korszakot. Jelentős társadalmi változások is mentek végbe, mind foglalkoztatottság, mind oktatás, mind a nemi identitás megváltozásának szempontjából, tehát mások lettek a hősök, más típusú ember a példakép, akit követni szeretnénk, akinek az életére kíváncsiak vagyunk.

Szeretnék megemlíteni három olyan filmrendezőt, akinek a munkássága nagy jelentőséggel bírt a modern film kialakulásában. Fellini és Antonioni esetében kiemelem pár, meghatározóbb filmjüket, bemutatva művészetük lényegét.

Federico Fellini²³ (1920-1993.) az olasz filmművészet egyik ikonikus alakja. Művészetének jelentőségét az a filmes látás adta, amellyel olyan közvetlenül, és olyan finoman, stilizáltan meg tudta ragadni saját történeteinek keresztül a világot. Ugyan hatottak rá a neorealista elemek, de új értelmet is nyertek, miután kikerült kezei közül egy film. Átformálta mindazt, amit a neorealizmustól kapott, és elindított egy új korszakot az olasz film történetében.

1920. január 20-án született Riminiben. Gyermekkorának sok momentumát vitte később filmre, ilyenek például szülei kicsapongó házassága, vagy első cirkuszélménye, ahol sokkal

²³ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Federico_Fellini utolsó megtekintés: 2011.03.24.

inkább ijedtséget, mint vidámságot váltott ki belőle a bohóc figurája, amely később emblematikus szereplőként lett jelen műveiben. Már kisgyermekként vonzották a képregények, később, mint karikaturista rajzoló működött. Roberto Rosselinivel való találkozása eredményeként került bele a filmszakmába. Ugyan már előtte is vonzotta a színház, jó barátja volt Aldo Fabrizi varietészínész, és feleségül vette Guiletta Masina színésznőt, de a filmezés akkor kerítette hatalmába, mikor Rossellini asszisztenseként és forgatókönyvírójaként tevékenykedhetett. Első filmje, „A fehér sejk” (1952) ugyan még nem aratott sikert, sőt, megbukott, de Fellini nem adta fel, és megrendezte egyik legegységibb, és legjelentősebb filmjét, „A bikaborjak”-at.

A bikaborjak (I Vitelloni, 1953.)²⁴

Fellini első, egyik önéletrajzi ihletésű filmje. Cselekménye a kielégülést, megnyugvást, bizonyosságot kereső, de soha nem találó fiatalok világa köré épül. Fellini nem törekszik a cselekmény elemzésére, nem célja kívülállóként vizsgálni karaktereit: bőrükbe bújik, és velük tévelyeg, az ő kritikus tekintetükkel látja és láttatja a világot, a társadalmat. Cselekménye nem koordinált: együtt tévelyeg főhőseivel. Álomszerű képein keresztül éles keresztmetszetet fogalmaz meg egy társadalom életéről. „Folyton magam beszéltem szereplőim szájával, csak mindig más hangon”²⁵ mondta. A film 1953-ban elnyerte a Velencei Filmfesztivál Ezüst Oroszlán díját.

Országúton (La Strada, 1954.)²⁶

Szintén önéletrajzi ihletésű film, amely a világot a rendező gyermekkori tekintetével láttatja: azzal a tekintettel, amely rácsodálkozik ugyan, de meg is rémül tőle. A film cselekménye három szimbolikus karakterre épül: a szívtelen Zampanóra, aki megvásárolja az egyszerű, gyermeki lelkű Gelsominát családjától. Zampano vándormutatványos durván bánik a lánnyal, majd egy nap ott is hagyja őt az országút közepén. Mikor évekkal később megtudja, hogy a lány meghalt, ráismer arra, mennyire félrecsúszott élete, és milyen elhagyatott valójában. A

²⁴ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/A_bikaborjak utolsó megtekintés: 2011.03.24.

²⁵ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 349. o.

²⁶ Filmtett, Úton lenni, céltalanul Federico Fellini: La Strada / Országúton, 1954 Fám Erika / 2009.06.26. 08:00 <http://www.filmtett.ro/cikk/880/uton-lenni-celtalanul-federico-fellini-la-strada-orszaguton-1954> utolsó megtekintés: 2011.03.24.

harmadik figura a bolond, „Il matto”, aki Fellini gondolatainak közvetítőjeként szerepel a filmben. A környezet elrugaszkodott, a cselekmény időtlen, a film mitikus.

Cabiria éjszakái (Le Notti di Cabiria, 1957.)²⁷

Az önvallomás sorozatát folytatandó született meg ez a film. Főhőse, akárcsak az „Országúton”-é egy együgyű lány, Cabiria, a prostituált (Guiletta Masina), akit megaláznak, kifosztanak, elhagynak az emberek. Cabiria hite azonban nem lankad, naivan közeledik mindezen csalódások után is az emberiséghez. Fellini hősnői mind egyszerű lelkek, akik a sok bántalmazás, sérülés ellenére sem veszítik el hitüket sem a világban, sem az emberiségben. Ebben a filmben már felépül Fellini jelképrendszere, melynek eleme a tenger – a misztikum, a fal és a szabadság szimbóluma egyszerre jelenik meg. Ilyen elem a bohóc is, aki ignorál minden társadalmi szabályt: önmagát idézőjelbe téve kívül helyezi a közösségen. És ugyanilyen konnotatív jelentéssel bír a táj minden eleme is, mint a kelepécét formáló falak, vagy az üres teret hagyó pusztaságok. Ez egyfajta költőiséget kölcsönöz Fellini filmjeinek. Minden metafora, minden rendelkezik másik, nem látható értelemmel.

Édes élet (La Dolce Vita, 1960.)²⁸

Fellini két és fél órás filmje már kasszasiker lett. Főhőse, a Marcello Mastroianni által alakított újságíró az élete értelmét keresi, vergődik a nők, és a felső társadalmi réteg édes élete között, miközben nem találja saját boldogságát. Hazug emberi kapcsolataiból egy kiút van: megtalálni Istent, azonban a film erős vallás-kritikát is megfogalmaz. A felszínes, elüzletiesedett vallásban többé nem találja a kegyelmet.

8 és ½ (Otto e mezzo, 1963.)²⁹

A filmművészet első ars poeticája. Guido (Marcello Mastroianni), a filmrendező alkotói válságba futott. Filmjét nehezen forgatja le, ő sem tudja, mit akar, azonban kitart a kaotikus elképzelései mellett, még akkor is, ha produrre nem nézi jó szemmel mindezt. A kritikusok kérdésére, hogy miért nem áll inkább el tervétől válasza csupán annyi: „nem félek, mert tudom, hogy én magam vagyok ez a zűrzavar”³⁰. Egyértelmű párhuzamot lehet vonni a

²⁷ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Federico_Fellini utolsó megtekintés: 2011.03.24.

²⁸ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Federico_Fellini utolsó megtekintés: 2011.03.24.

²⁹ Wikipédia: <http://hu.wikipedia.org/wiki/8%C2%BD> utolsó megtekintés: 2011.03.24.

³⁰ Filmvilág folyóirat 1994/01 7-8. o.

főszereplő karaktere és Fellini között. Ebben a filmben Fellini már sokkal inkább a kaotikus látványt helyezi előtérbe, mint a cselekmény koherenciáját. Főhőse, az önmagát kereső művész szimbolizálja az olasz értelmiséget is, azt a réteget, amely ugyan a felső tízezer körébe tartozik, ám a luxus láthatóan nem elégíti ki, valami mást, valami többet keres – csak nem találja, mert nem találja ösztöneit ebben a rendetlenségben, ebben az önmaga által káosszá deformált világban.

Amarcord (Amarcord, 1973.)³¹

„Emlékezem.” Ezt jelenti a film címe, és Fellini önvallomásának tükrében természetesen a gyermekkorának emlékeiről van szó, az emlékképekről abból az időből, amikor még ő is meglepetésekkel teli világra csodálkozott rá. Szeretettel mutatja be figuráit, közvetlenül tárja elénk a fasiszta Olaszország jellemzőit egy kisközösségen keresztül.

Fellini művészetének kulcsa a rendetlenség, a véletlen, a zsúfoltság. Azonban ebben a rendetlenségben mindig megtaláljuk, amit keresünk: köszönhető ez Fellini szimbólumrendszerének, valamint az ő individuumának, amely minden filmjében fixen jelen van. Mondhatni, ő áll a centrumban, „aki nem egy koncepciót, hanem önmagát tette a világ középpontjává. ... Fellini: Róma, Fellini: Rimini, Fellini: a link újságíró, Fellini: az olasz nagypolgár, Fellini: Casanova, Fellini: a bohóc.”³²

Fellini mellett Michelangelo Antonioni³³ (1912-2007.) a modern film másik legkiemelkedőbb alakja. Hosszú beállításai, kiüresedő snittjei, az emberi lélek analitikus ábrázolása mind-mind védjegyévé váltak a filmművészetben. „A lassan megszilárduló, elidegenedésben és önelégültségben megmerevedő jómódú társadalmat szembesíti saját kritikai tükörképével.”³⁴ Új struktúrát alakít ki elbeszélőmódjára: hagyja kifutni a történetet, lecsillapodni az érzelmeket, levezetni a feszültséget. Dramaturgiája egyedi: a feszültség tetőpontján kezdődik, ahonnan már csak lejjebb van, és szépen lassan le is csúszik.

³¹ Wikipédia: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Amarcord> utolsó megtekintés: 2011.03.24.

³² Kovács András Bálint: Fellini zűrzavar Filmvilág folyóirat 1994/01 7-8. o.

³³ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

³⁴ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 356. o.

Antonioni polgári családból származik, ez a miliő, amiben felnőtt később nagy hatást gyakorolt filmjei környezetére. Bár édesapja közgazdász pályára szánta, Antonioni még mielőtt lediplomázott volna, már kritikákat írt filmes szaklapokba. Azonban új, merőben antifasiszta nézetei miatt ez a próbálkozása kudarcba fulladt. Később pár hónapig a Centro Sperimentaleban tanulta a filmezést, saját belátása szerint ennyi idő neki elég volt arra, hogy elsajátítsa a filmezéshez szükséges alap dolgokat. Forgatókönyvíróként kezdte filmes pályafutását. Rosselininek dolgozott, majd később a francia lírai realista Marcel Carné asszisztense lett. Első filmje, az 1943-1947-ig készülő „A Pó népe” című dokumentumfilm már neorealista jegyeket mutatott, azonban a háború áldozatává vált a nyersanyag. Első játékfilmje, az „Egy szerelem krónikája” (1950) már magán viseli a jellegzetes jegyeket: előkelő miliőben játszódik, ahol egy szerelmi kapcsolat válságba kerül a szociális komplexusoknak, a lelkiismereti kérdéseknek, és erkölcsi vádaskodásnak köszönhetően, mely folyamatok a későbbiek során is megfigyelhetők munkásságában.

A barátnők (La Amiche 1955.)³⁵

Nők társadalomban betöltött szerepét, ennek tudatosságát jeleníti meg a film. Drasztikus hangulatváltozások jellemzik, ez is ennek a társadalmi rétegnek a céltalanul tévelygő mivoltát erősíti, jellemzően nem tudnak magukkal mit kezdeni a szereplők. Ebben is újat hozott a filmművészetbe Antonioni: unatkozó emberek, akik végül megundorodnak lelki jellemfejlődésük kilátástalanságától. Szociális kapcsolatukat, lelkiállapotukat jelentéktelennek ható jelenetrészletek sokasága tárja elénk.

A kiáltás (Il Grido, 1957.)³⁶

Ugyan a film főszereplőjének, Aldónak a belső, lelki drámáját mutatja be a film, csakúgy, mint a többi Antonioni-mű, mégis kitűnik közülük, mert ez az egyetlen olyan alkotása, amely nem a jómódú polgári réteg közegében, hanem a munkásosztály társadalmában játszódik. Aldo házassága tönkremegy, felesége elhagyja. Azonban a többi Antonioni karakterrel szemben ő nem nyugszik bele kiégett életébe: végül öngyilkos lesz. A Pó deltájának elhagyatott, homokos, vizes, sík vidékén játszódik, ez is a reménytelenséget, a kiútatlanságot, az örök egyedüllétet testesíti meg.

³⁵ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

³⁶ Wikipédia http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

A kaland (L'Avventura, 1960.)³⁷

Ez a film Antonioni „kiüresedés-trilógiájának” (ha hívhatjuk így) az első darabja. Szokatlan cselekményvezetése nem hozott méltó fogadtatást: cannes-i bemutatója botrányba fulladt. A film főhőse, Sandro egy jachtkirándulás során szó szerint elveszíti menyasszonyát. Ez a cselekményszál azonban elvarratlanul feledésbe merül a film során, az eltűnt lányt soha nem találják meg, de ami a legfurcsább, nem is keresik sokáig. A többi esemény is látszólag indokolatlanul követi egymást, de éppen ez az eredeti Antonioni művészetében: a történetvezetést nem epikai, hanem lírai szempontból komponálja. „Belevilágít az előkelő polgári miliő titkos gyengéibe és gátlásaiba, jelentéktelen cselekményrészletek váratlanul döntő fontosságot nyernek benne, s a néző folyton arra kényszerül, hogy a film sorai között olvasson.”³⁸ Ebben a filmben jelentős hangsúlyt kap még a nemek viszonya. Antonioni férfi karakterei kiábrándultak, ám mindig kergetnek valami illúziót, amit azonban soha nincs erejük megvalósítani életükben, ezért gyengeségük eredményeképp beletörődnek a közepszerű, boldogságot, lelki kiegyensúlyozottságot nem adó életbe, ebben a filmben például újabb és újabb, értelmet nem nyerő kapcsolatba. Ezzel szemben a nők átlátják a világ kiábrándultságát, és ahelyett, hogy belenyugodnának, inkább az egyedüllét mellett döntenek. Így a filmbéli menyasszony, Anna, aki saját akaratából eltűnik, vagy az őt követő Claudia, aki ugyan elnézi Sandro félrelépését, de magányát akkor is megőrzi. Csupán az egymás iránt érzett részvét köti össze a férfi-női kapcsolatokat Antonioni filmjeiben.

Az éjszaka (La Notte, 1961.)³⁹

A kaland folytatása abból a szempontból, hogy a film szereplői itt sem találnak rá lelki egyensúlyukra, békéjükre. De míg „A kaland”-ban ha más nem is, de legalább futó kapcsolatok tarkították a szereplők életét, Az éjszaka karakterei már ezt is, a kapcsolatokat is nélkülözik. Antonioni a szereplők extrovertált megnyilatkozásainak majdnem teljes hiányában, belső monológjaik letűkrözésével tökélyre fejlesztette a filmnyelvi eszközök alkalmazását. A magányt megjelenítő képszekvenciák, a kihagyott jelenetekből fakadó homály mind az önmaga gyengeségéből adódóan kilátástalan, leépülő életet választó ember belső drámáját fogalmazzák meg.

³⁷ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

³⁸ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 358. o.

³⁹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

Napfogyatkozás (L'Eclisse, 1962.)⁴⁰

Az éjszaka folytatása, hasonlóan csalódott nőről szól, aki kiábrándult a világból, és nem találja élete értelmét. Ebben a filmben azonban már tökéletesen háttérbe szorul a cselekmény, és a lelkiállapot, belső leépülés ábrázolása kerül előtérbe. Már nem a történet, nem a szereplők, hanem a lelki folyamatok a fontosak, csupán a külső tér ábrázolásával képes mindezt felidézni Antonioni. Ez a rideg, tárgyilagos világ teljesen részvételen, és elidegenítő, akárcsak az emberi viszonyok. Valahol mélyen egyfajta társadalomkritikát is megfogalmaz Antonioni: „ezek az alakok világítanak rá, milyen forrásokból táplálkozik az unalom és az üresség általános érzése: a társadalmi üresjáratokból, a puszta szokássá vált gesztusokból, az érzések árujellegéből és cseretárggyá való lesüllyedéséből”.⁴¹

Nagyítás (Blow Up, 1966.)⁴²

A film Antonioni ars poeticáját fogalmazza meg. A főszereplő divatfotós készít pár képet egy parkban, ám mikor hazaérve előhívja és nagyítja a fotókat, akkor figyel fel egy aprócska részletre: valójában egy gyilkosságot örökített meg. Antonioni itt is mellőzi a krimi kibontását, helyette a hangsúlyt a fotós lelki vívódására fekteti: képes-e kitörni felszínes világából, amit maga köré vont? Ebben a filmben is győz az egyén beletörődése, lelki gyengesége, amely inkább ragaszkodik a biztonságos, de hamis világhoz, mint a művészethez. A film zárójelenete gyönyörű metaforával mutatja be a valóság kérdését: a pantomimes teniszjátzsma kritikus ponthoz ér, amikor a nem létező (vagy inkább nem látható?) teniszlabda kirepül a pályáról, és a valódival évődő főhős feladata lesz azt visszadobni. Feszült pillanat következik: belemegy-e a játékba, vagy megmarad a látott-valódiság dimenziójában? A film a valóság művészetben való tökéletes reprodukálását kérdőjelezi meg, indirekt módon, egy olyan karakter által, aki képtelen elszakadni a primer valóságtól, és megtalálni önmagában a művészetet. Antonioni ezzel a kérdéssel küzd saját alkotói munkája során, akárcsak mindenki, aki művészettel foglalkozik.

⁴⁰ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁴¹ Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 360. o.

⁴² Wikipédia: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Nagy%C3%ADt%C3%A1s_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Nagy%C3%ADt%C3%A1s_(film)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.

Zabriskie Point (Zabriskie Point, 1970.)⁴³

Ezt a filmet, akár a Nagyítást Antonioni már nem Olaszországban forgatta, de úgy gondolom, az ő munkássága okán kapcsolódik az olasz film történetéhez. Ez a kettősség más európai rendezőnél is megfigyelhető, például Milos Forman, aki cseh rendezőként megannyi amerikai filmmel dicsekedhet. Én ugyanígy látom Antonioni kettősségét is: hiszen a jobb finanszírozás, a fejlettebb technikák mind olyan kecsegtető ajánlat, amelyet a jobb minőség érdekében nem utasíthatott vissza. Ugyanakkor, míg filmje angol, vagy éppen amerikai, ő mindig megmarad olasz rendezőnek, attól függetlenül, hogy melyik állam pénzén, hol rendezte filmjét. Egy, az 1968-as diáklázadás során menekülni kényszerülő fiú, és a címbéli helyen megjelenő lány kapcsolata, majd annak tragikus vége adja a film gerincét. A két fiatal testileg, fizikailag talál egymásra, és a világ változásaiból fakadó gonoszság elől érzelmeikbe menekülnek. A film modernitás-kritikáját egyfelől a popkultúrába helyezett légkör (a film zenéjét a Pink Floyd írta), másrészt pedig a zárójelenetben bemutatott metaforikus jelenet, a modern épület felrobbantása, és a modern idő gyermekének értelmetlen halála fogalmazza meg.

Foglalkozása: riporter (Professione: Reporter, 1975.)⁴⁴

A címbéli riporter egy hirtelen ötlettől vezérelve megváltoztatja személyazonosságát, és egy fegyverkereskedő bőrébe bújik. Ahogy előző személyisége sem, úgy a frissen lecserélt sem hoz neki megváltást. Ugyanúgy nem tud mit kezdeni életével (ahogy ezt már korábban is láthattuk Antonioni karaktereinél), és immár ebben a filmben is tragédiába torkollik az értelmetlen élet elől való menekülés.

„Az üresség az ott-nem-lét, a Semmi ábrázolása Antonioni legfontosabb motívuma, de ez az, ami a legkönnyebben átvehető volt tőle, és aminek ezer különféle formáját alakították ki követői. Egyvalamit senki nem tudott utána csinálni úgy, ahogy ő: megmutatni azt a folyamatot, ahogy létrejön az üresség állapota. „⁴⁵ Ennek volt nagy mestere Antonioni: az ember legbelső lelki történéseit, legeldugottabb, rejtett érzelmeit egy olyan nyelven ábrázolni, amely csupán a vizuális-akusztikus világ megragadására képes. Antonioni azonban megtalálta a harmadik dimenziót: az érzelmek kinyilvánítását.

⁴³ Wikipédia: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Zabriskie_Point_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Zabriskie_Point_(film)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁴⁴ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁴⁵ Kovács András Bálint: Antonioni és a modernitás. Az eltűnés mestere Filmvilág folyóirat 2007/11 4-8. o.

Antonioni és Fellini mellett Pier Paolo Pasolini⁴⁶ (1922-1975.) említhető még a modern film kiemelkedő olasz mestereként. Őt abból a szempontból elkülönítem, hogy sokkal merészebben nyúlt a filmhez (és sokkal később), mint a másik két alkotó. Nem az az érzékenység jellemzi, mint Antonionit és Fellinit, inkább a nyers őszinteség meghatározó nála. Drámaíró, költő, és filmrendező. Filmes pályafutásának kezdetekor a francia újhullámos Jean-Luc Godard-t tekinti példaképének: teljes filmes előképzettség nélkül nyúl hozzá a szakmához. Pasolini a botrányhős, a politikailag minden oldalról támadott, homoszexuális polihisztor, aki azonban teljes magabiztossággal nyúl a művészet bármely ágához. Első pár filmje még valóságos, sőt, aktualitással bíró témákat feszegetett, de mivel korát megelőzően modernnek bizonyult, ezért egyik alkotása sem nyerte el sem a kritikusok, sem a közönség sikerét, már ha egyáltalán eljutott odáig a nyersanyag, hogy a cenzúra engedélyezte a vetítést. A „Beszélgetések a szerelemről” volt az utolsó próbálkozása, amely az átlagember szexuális szokásait mutatta volna be – természetesen sikertelen próbálkozás volt. Pasolini ekkor nyúlt vallási témákhoz. A „Máté evangéliumá”-t szóról szóra a Biblia szerint tervezte leforgatni. Ez a mű is felháborodást váltott ki, de érdekes módon nem az egyházból – ők az egekig magasztalták a bibliai témájú filmet. A társadalmi összeomlást megjelenítő „Teoréma” azonban már botrányos fogadtatást kap: a vallási téma szexualitással való ábrázolásával túl messzire megy Pasolini. Az „Élet trilógiája” sorozatában („Dekameron”, „Canterbury mesék”, „Az Ezeregyéjszaka virágai”) a szexualitás és halál motívumát fűzi össze. Azonban később visszavonja elrugaszkodott elveit, és csalódottságában megrendezi utolsó filmjét, a „Saló, avagy Szodoma 120 napja”-t, amely a hatalom emberre gyakorolt hatását mutatja be, kemény képsorokon keresztül. Ennek a történetnek is halál a vége.

Olaszország 1945 utáni filmtörténetének keresztmetszete szépen elénk tárja a modern film kialakulásának történetét. Azok a történelmi események, mint például a háború, vagy a megszállás, amelyek a társadalmat alapjaiban rázták meg, mind befolyásolták a filmezés mozgatórugóit. A neorealizmusból, amely a fasiszta korlátok közül szó szerint a valóság szabadságába tört ki, a rózsaszín neorealizmus átvezetésével megszületett a modern filmművészet, amely olyan emblemikus alakoknak köszönhető, mint Fellini, Antonioni, és később Pasolini. Fellini megragadta azt a fajta álmvilágot, amely az emlékek álmaiból táplálkozik, és az embert közvetlenebbül ragadja meg, mint egy realista alkotás. Antonioni az érzelmeket, a lélek legbelső útjait, a kiüresedést fogalmazta meg a film nyelvén, visszanyúlva

⁴⁶ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini utolsó megtekintés: 2011.03.24.

a néma filmek korszakáig: nem a párbeszédre, hanem az erős színészi játékra, és még inkább a táj metaforáira építette közlésmódját. Pasolini pedig alapjaiban kérdőjelezte meg az emberi erényeket, és ideológiákat. Nekik köszönhetően kezdett a filmművészet új utakat bejárni, megtalálni a konnotatív, mögöttes jelentéstartalmat, a „sorok” közé helyezve a hangsúlyt, és mindezeket a „sorokat” a kép nyelvén elbeszélni.

A modern film megjelenésének elkerülhetetlen következményeképp elindul a mű és befogadója között egyfajta kommunikáció. Az alkotó kezd jelentéktelenné válni, míg a mű, és a befogadó közötti viszony egyre lényegesebb. A szerzői elméletből eltűnik a fekete-fehér igazságtalaj (elindul a színes nyersanyagra forgatás), az alkotó nem akar többé globális rendszert, csak a saját világát átadni. Az egzisztencializmus, a világháború alatt és után megjelenő filozófiai irányzat válik elsőrendűvé, amelyben a létezés, a levés jelenti az egyetlen biztos pontot. Ebből a semmiből, ami csak egy létezés, kéne kiépíteni valamit. Ez csak az egyéni tapasztalat alapján lehetséges. A középpontban az ember mindenkor elidegeníthetetlen szubjektivitása, a szabadság áll, amelyben önmagát megteremtheti. Individuális lélektani felfogás jellemzi a szerzői film műfaját.

Kiemelkedő alakja Ingmar Bergman⁴⁷ (1918-2007.) svéd filmrendező, aki az '50-es években létrehozta, a '60-as években modernizálja, a '70-es években visszaklasszicizálja ezt a műfajt. Ibsen lélektani agressziója jellemzi, míg istenképe egyéni, erős. Apja protestáns lelkész volt, puritán nevelésben részesült, mélyen hívő filmrendező. „A hetedik pecsét” című filmje jeleníti meg legjellemzőbben elméletét, mely szerint az ember saját maga pokla maga számára, nem a katasztrófák, vagy tragédiák ellen kell megküzdenie, hanem a hétköznapiok jelentette börtönből kell kiszabadulnia. Nem fizikai bezártságról van szó, hanem a szellem felszabadításáról. Mindenki csak magára van utalva, rajta van a választás kényszere, a magának teremtett börtön által. Ez is jól tükrözi a modern társadalom kiúttalanságát, lelki ambivalenciáját, vívódásait.

A szerzői film továbbvitt változata a francia újhullám. Itt már beékelődik a film és a befogadó közé a szerző. Irodalmi jellemzője, hogy kifejezi az ember belső énjét. A személyesség, személyes filmkészítés kerül előtérbe. Gazdaságilag nehéz időszakról beszélünk, még mindig a tömegfilmekre van kereslet, tehát ki kell találni egy finanszírozási formát ezeknek a filmeknek is. A filmfesztiválok, mint mesterséges piacok megfelelőek erre a szerepre.

⁴⁷ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman utolsó megtekintés: 2011.03.24.

Komoly művészfilmes versenyt indítanak be, 1946 után már körülbelül tíz európai fesztivál⁴⁸ működik, amikre állami támogatást állítanak fel. Az '50-es évek végére áll be ez a módszer, elindulnak a filmklubok, a kritikusok mozgalmi. André Bazin híres kritikus, és filmesztéta is ebben az időben munkálkodott, az ő szárnyai alól került ki többek között Françoise Truffaut (1932-1984.)⁴⁹ és Jean-Luc Godard⁵⁰ (1930-)⁵¹ is, akik, amiért kritikusként kezdték pályafutásukat, teljesen más szemlélettel bírnak, megváltoztatják a filmről való gondolkodást. Tudatos, filmtörténeti ismeretekkel rendelkező rendezőkről van szó, akik művelt, elit rétegből származnak. A lélektani ábrázolást nem mint szociális jelenséget mutatják be, hanem leválasztják, elkülönítik a valóságtól. Társadalmi szempontból fontosak a generációs problémák. „Az új hullám a fiatalok lázadása apáik ellen, az újítóké a konzervatívok ellen, a művészeké az iparosokkal és üzletemberekkel szemben, az elbeszélés személyességé a történetmesélés (hollywoodi) pszichológiai realizmusával szemben, az európai érzékenysége a tengerentúli mozi rossz ízlésével szemben.”⁵² Ezek a filmek fiataloknak, fiatalokról szólnak, Truffaut híres mondása szerint nem kíváncsiak a papa mozijára. Az újhullám művészfilmeket hozott, valóságtól elrugaszkodott problémákkal, aminek a befogadó táborra csak a modern kor emberének gyermeke lehet, aki „csak” gyerek szemmel nézte végig a háborút, más problémák foglalkoztatják, más indokkal néz meg egy filmet, más aktualitással rendelkezik. Nagy érdeklődés övezi az újhullám filmjeit, közel 100 európai elsőfilmes dolgozik ebben az időszakban, hiszen a nagy népszerűség miatt a producerek ebbe az irányba fordulnak már a tömegfilmek felől – hiszen ez vált az érdeklődés középpontjává. A hősök markáns, karakteres megjelenésű, de szenvtelen figurák, mint például a kor nagy sztárja, Jean Paul Belmondo⁵³. Véletlenszerű haláluk a sorsnak köszönhetően bekövetkezik, egzisztencialista kiábrándultság jellemzi őket. Az egyén szabadságát a szerelemben keresik, szubjektív érzelmi közegre van szükségük, hogy önmaguk lehessenek, majd amikor a szabadság nem következik be, akkor jön a sorsszerű halál. Az újhullám korszakának végét 1967 körülre tehetjük, amikor Godard

⁴⁸ Berlin, Cannes, Velence, Moszkva, Edinburgh, Karlovy Vary, Krakkó, London, Mannheim, Locarno

⁴⁹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Truffaut utolsó megtekintés: 2011.03.26.

⁵⁰ jelentős filmje a „Kifulladásig” (1959.)

⁵¹ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard utolsó megtekintés: 2011.03.26.

⁵² Filmtett 2002 XIX. március 29. o.

⁵³ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Belmondo utolsó megtekintés: 2011.03.25.

megdönti saját elméletét, és azután sokkal kiábrándultabb filmeket rendez. Radikális baloldali politizálás jellemzi, maoista elveinek köszönhetően arrogáns politikai üzenetekkel tömi meg filmjeit.

A francia újhullám idejére tehető, szintén francia filmes műfaj a „Bal part”, de teljesen elkülönül az újhullám mozgalmától. Nevét nem politikai beállítottságáról, hanem Párizs-beli elhelyezkedéséről kapta, ugyanis fő képviselői mind a Szajna bal partjáról származtak. Az irodalomból jöttek, a francia újregényt hivatottak átvinni filmre. Szintén egzisztencializmus jellemzi őket, a szöveg mögötti valóság-háttér viszonyát vizsgálják. A valóságra építő műfaj, ám az irodalom biztonsága elvész, hiszen nem fejezhető ki egyértelmű módon a valóság. Ami a XX. században felépült, az eddigre összeomlott, megszűnt a hősök motivációs helyzete, nem lehet már tudni, hogy ki, mit, miért csinál. Az irodalmi világot (Joyce, Proust) tárgyi leírás jellemzi, az összefüggések rejtve maradnak. Felismerik, hogy ezt a film is meg tudja jeleníteni.

Ahogy nyugaton, úgy keleten is megcsapja a filmművészetet az újhullám szele. Itt azonban erős politikai befolyásoltsága van a filmek forgalmazásának, hiszen az állam pénzeli a filmipart. Ahogyan azt már az olasz filmeknél említettem, a filmrendezők munkájára a század második felében rányomta bélyegét a háború. Olyan társadalmi katasztrófának számított, ami mellett nem lehetett csakúgy elmenni. Minden művészeti ágra jellemző volt ez a megborulás, de a filmnek különösen erős szerep jutott, pont valódisága miatt. Ahogy a neorealisták a valóság megrögzött filmezésével követték le a háború okozta társadalmi folyamatokat, úgy a keleti országokban is jellemző volt ez a valóság felé fordulás. Azokat a barázdákat, amiket a háború vésett a társadalomba, valamilyen módon dolga volt a filmnek, a művészeteknek, ha nem is elsimítani, de legalább beszélni róla, megmagyarázni. A kelet – európai rendezők ezt mind felelősségteljesen véghez vitték. Filmjeiken érződik a háború szaga, de kell is ez, kellett róla beszélni, filmet csinálni a közös múltból, hogy valamilyen szinten a jelen is közös legyen, ha már szilánkokra lett törve a társadalom idilli összetartozása.

Lengyelországban sok kis filmstúdió alakul, államilag finanszírozott, cenzúrázott műhelyek, azonban a szigorú cenzúra miatt a filmesek kódolt filmnyelv kiépítésére kényszerülnek. A rendezők jellemzően kifejezetten filmes végzettséggel rendelkeznek. Az 1955-68-ig működő Kadr filmstúdió padjain tanulták ki a filmezés csínját-bínját. Mind a két világháború között születtek, tehát egy idilli, jól működő országban, a Lengyel Köztársaságban nőttek fel. Majd

szeretett hazájuk a II. világháború hatására összeomlik. Ennek köszönhető az erős lengyel identitástudat kialakulása, a nemzeti összefogás. Előszeretettel készítenek olyan filmeket, amik a II. világháborúról szólnak, hiszen ugyanúgy, ahogy a nyugati országok esetében, a lengyeleknél szintén meghatározó eseménynek számított a háború, amely feldolgozásért kiáltott. Alapjaiban változott meg a társadalmi helyzet Lengyelországban 1945 után, hiszen a jóléti köztársaság romjaiból kellett újjáépíteniük valamit, ami biztonságot ad, amit otthonuknak tekintenek. Két filmrendező munkájára térnék ki érintőlegesen, egyikük Andrzej Wajda⁵⁴ (1926-). Wajda katona is volt, harcolt hazájáért. A háború után lépett a filmes pályára, jellemzően annak hatása nyilvánul meg filmjeiben, amelyekre erős kontrasztok, fény-árnyék hatások jellemzők, reflektálva a német expresszionista stíluselemekre. 1958-as „Hamu és gyémánt”-ban szimbolikus, emblematikus elemeket tesz egymás mellé, amelyek mind az összezavarodott ember útkeresését, belső drámáját fejezik ki. 1955-ös „A csatorna” című filmje szintén történelmi témát dolgoz fel. „Wajdának a pusztá témaválasztása is tett volt 1955 végén, hiszen hivatalosan első ízben csak 1956. augusztus 1-én emlékeznek majd meg a varsói felkelésről. De az ekkor tartott, a hősiesség előtt tisztelgő emlékbeszédek sem robbanthatták szét teljesen a hallgatás és hazugság 1944 augusztusának és szeptemberének varsói eseményeire rakódott mérgező koromrétegét.”⁵⁵ Wajda sok elismerést kapott több nemzetközi filmfesztiválon is filmjeiért, többek között Velencén és Cannes-ban is ért el sikereket. A lengyel újhullám másik emblematikus alakja Roman Polanski.⁵⁶ (1933-) Ő is, Wajdához hasonlóan a jelen reménytelenségét próbálja megfejtetni, múltját tekintve megtapasztalhatta a száműzetés viszontagságait zsidó származása miatt. Az újhullám korában inkább rövidfilmjei jelentősek, „Kés a vízben” 1962-es első filmje negatív kritikát kapott, amit Polanski nehezen dolgozott fel.

A keleti régió másik, kiemelkedő újhullámos törekvése a cseheknél figyelhető meg. Jellemző témája a szocreál élet megjelenése a kisemberek életében. Ez a sematikus élet, és az államapparátus ellentétben áll. Ebből fakadóan groteszk, realista eszközök, valamint humortalanabb költői alkotások, illetve Jirí Menzel⁵⁷ (1938-) egyedi, főként adaptációkból

⁵⁴ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Wajda utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁵⁵ Filmvilág folyóirat, Kovács István: Történelmi, emberi jelkép 1984/08 44-49. o.

⁵⁶ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Roman_Pola%C5%84ski utolsó megtekintés: 2011.03.24.

⁵⁷ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Menzel utolsó megtekintés: 2011.03.24.

dolgozó stílusa határozza meg. Számomra legfontosabb filmje az 1966-os „Szigorúan ellenőrzött vonatok”, mely egy Bohumil Hrabal adaptáció. A hrabali figurákból árad a sajátos életöröm. Közelről mutatja a II. világháború eseményeit, de nem politizálja túl, hanem a kis állomásra koncentrál. Ebben a közegben teljesen lényegtelen a háború, helyette a személyes problémák fontosak. Megkülönbözteti a különböző generációk különböző problémáit. Globális problémákat tár fel a csehszlovák sajátosság háttérbe szorításával, ennek köszönhetően 1968-ban Oscar-díjjal jutalmazták ezt az alkotást. Itt is virágnyelven kellett fogalmazni, erre volt jó eszköz a groteszk. Ugyanebben az évben a prágai tavasz eseményeinek következménye végez a cseh filmgyártással. A politikai bekeményítésnek köszönhetően sokan emigrálnak, többek között Milos Forman⁵⁸ (1932-) is Amerikába. Emigrálása előtt meghatározó szereppel bírt a cseh újhullám történetében. Eleinte dokumentumfilmeket készít, a valóság felé fordul, később ez hat játékfilmjeire is. Az angolokra jellemző cinéma direct módszereivel él: úgy filmez, úgy használja a kamerát, mintha az egy külső megfigyelő, egy jelenlévő személy lenne: jelenléte teljesen természetessé válik. Groteszk humorát kedvesség, gyöngédség hatja át, ugyanakkor felbontja a hagyományos dramaturgiai szerkezetet, jellemzők a hosszan kitartott jelenetek, a szabad kamerakezelés, és az esetlegesnek – életszerűnek – tűnő szituációk megjelenítése. Karaktereinek már a megjelenése is nagyon jellemző, mikrorealista színészi játékot alkalmaznak. Ennek köszönhetően sok közeli kép felvételére nyílik lehetőség. Ugyanakkor hétköznapi dialógusok, nagyon élő párbeszéd hangzanak el, ez hozza a filmeket még emberközelibb térbe. Cseh újhullámos alkotásai közül egy filmjét, az 1967-es „Tűz van, babám!” című művét emelném ki, amely jó példája a Formanra jellemző szituációk megjelenítésének: egy tűzoltóból keretein belül játszódik, amely alkalmas terep az egyes emberek közötti kapcsolatok, szituációs konfliktusok, akár generációs különbségek bemutatására is.

A francia újhullám azonban nem csak a cseheket és lengyeleket, hanem a nyugati országokat is magáévá tette. Én az angol és a német ágot emelném ki, társadalmilag itt mentek végbe a jelentősebb fordulatok, ezért érdekes ennek a két országnak az új hullámos törekvéseit megfigyelni.

⁵⁸ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Milo%C5%A1_Forman utolsó megtekintés: 2011.03.24.

A free cinema az angol újhullám elnevezése. Történelmi, társadalmi háttérül a II. világháború utáni jelentős változások szolgáltak: Anglia elveszíti a gyarmatait, ezáltal gazdasági, és kormánybeli változások történnek. Többek között oktatási reformot vezetnek be, melynek következményeképp új rétegekből érkező fiatalok válnak szakértelmiségiekké. Eddig merev, egymástól különálló „kasztok” léteztek, amelyek között nem volt átjárás, nem létesült kommunikáció. Azonban az iskolába járó gyerekek összetétele jelentősen megváltozik, összekeverednek a különböző társadalmi osztályok, találkoznak, és felfedezik egymást. Az irodalomban is jelentős kulturális változás jön, az '50-es évek közepére megjelennek az új írók, akik felkavarják az általános közeget, mint például Alan Sillitoe, Selagh Delaney, David Storey és John Braine. Az '50-es évek közepére az átalakulás megrekedésével amolyan vihar előtti csend, egyfajta intellektuális állóvíz alakult ki a kulturális életben. A kitörni vágyás dühe stilisztikai váltást eredményez: kellemetlen, dühödt, egyetlen hangnem jelenik meg, ami sérti a polgári réteget, erősen megkérdőjelezi a brit társadalom teljes osztályszerkezetét, a jóléti társadalom morális struktúráját, a művekben megjelenik a rossz közérzet. A munkásosztályról szóló történeteket dolgoznak fel, a színházakban újszerű, nyers, provokatív darabok, vagyis a modern dráma születik meg. Létezik egy írói kör, az Angry Young Men, akik a modern irodalom regényeit írják. Ezeket a divatos, jó regényeket kezdik el filmre vinni, fő jellemzőjük a nyersség, dokumentarista hűség. „A tények iránti tisztelet mutatkozik meg abban, hogy például Tony Richardson a helyszínen nem volt hajlandó kibontani a falat annak érdekében, hogy a kamera kényelmesebben elférjen.”⁵⁹ Lényegük a munkásosztály bemutatása filmen. Észak-Anglia iparvárosait keresik, a déli nagyvárosok politikailag hangsúlyosabbak. Gúnyneve is született: „Kitchen Sink Cinema”, ami azt jelképezi, hogy a filmek egyenlők a lefolyóba csurgó mosogatólével. Ezt annak köszönheti az irányzat, hogy hőse mindig a munkásosztályból való, aki mindig megpróbál onnan felemelkedni. Hamar, a '60-as évek közepe táján befagy már ez az irányzat, kifogy az irodalmi alapanyag, és elkezdődik a beat-korszak⁶⁰, a lázadás más irányból jön, más stílusú filmek készülnek.

A németeknek is meg volt a maguk baja. A II. világháború után fel kell dolgozniuk Hitler és társai által elkövetett kegyetlenségeket. Mindez alapvető nyomot hagy a társadalomban. Elkerülhetetlen, hogy itt is megjelenjenek az új hullám tünetei. „Az új filmnek új szabadságra

⁵⁹ Filmtett 2002 XVIII febr. 26. o.

⁶⁰ például a Beatles együttes filmjei; *Hard Day's Night* (1964)

van szüksége. Függetlenségre a szokásos szakmai konvencióktól, a kereskedelmi partner befolyásától, az érdekcsoportok gyámkodásától.”⁶¹ Ezt követeli az 1962-es oberhauseni nyilatkozat. „A manifesztum aláírói: a free cinemán és az újhullámon felbuzdult huszon-, harmincéves alkotók, kívülről érkező értelmiségiek (jogászok, közgazdászok, történészek és főként: újságírók), akik megtagadva a (filmes) hagyományokat, szembehelyezkedve az ipari és piaci struktúrákkal, kívülről, de a kormányzat segítségével akarták megreformálni a filmipart.”⁶² 1966-ra készülnek el az első nagyjátékfilmek, eleinte francia újhullámos remake-ek, idővel azonban sorra kerül történelmi események feldolgozása is. Kifigurázzák a régi filmeket, például a Heimat filmeket, a hegyi filmeket. Ezek a háború előtti műfajban készült filmek bugyuta módon mutatják be a hegyi idill előnyeit. Egyik nagy heimat-rendező a már fent említett Leni Riefenstahl volt. Az ellen-heimat filmek szigorú iróniával, ellenséges hangnemmel jelenítik meg ezt a témakört. A fontosabb generáció a '70-es, '80-as években tevékenykedik.

Nagy vonalakban felvázoltam az európai filmművészet jelentősebb fordulatait. Azért nem haladok tovább az új hullám korszakánál, mert nem születik (született azóta) több ennyire összefogó, homogén műfaj. Ahogy a világunk is keveredik, olyan társadalmi (és gazdasági) hatásoknak van kitéve, mint például a globalizáció, úgy a filmművészet műfajai is egyre hígulnak, természetesen ez is párhuzamosan működik.

Elemzésem ugyanakkor nem lenne teljes a magyar filmtörténet említése nélkül, hiszen itt is, akár a kontinens egészén, ugyanúgy leleplezhetők azok a fordulatok, amik a magyar filmművészetet formálták.

A filmművészet története Magyarországon

Első magyar filmünk a már említett 1901-es „Táncz”. 1906-ban jelenik meg az első magyar forgalmazó cég a Projektográf, valamint az első filmes újság, a Mozgófénykép Híradó. 1910 körül a Projektográf megpróbál saját gyártású kis tekercseket csinálni, majd 1913-ban megszületik az első komolyabb film, a „Sárga csikó”. Ez a film a francia Pathés céggel koprodukcióban jött létre, minden országban készítettek egy arra a nemzetre jellemző filmet. Az I. világháború után nagyobb lesz a piac, fellendül a gyártás. Eleinte alkalmi

⁶¹ Filmvilág 2008. nov. Schreiber András: Merénylet porszívóval. Németország: 1968–77

⁶² Filmvilág 2008. nov. Schreiber András: Merénylet porszívóval. Németország: 1968–77

vállalkozásokként készülnek a filmek, később amerikai mintára fog kialakulni, luxus mozik épülnek, több cég is megjelenik, majd beindul a népművelő jellegű filmek gyártása. A Tanácsköztársaság miatt sokan elhagyják az országot, ekkor állnak át arra, hogy a gyártás, forgalmazás, vetítés egy kézben legyen. Itthon is sok agitka készül, azonban 1925-re gyakorlatilag megszűnik a filmgyártás. Ekkor jön a némafilm – hangosfilm váltás, ami első jelentős hangosfilmünket hozza magával, Székely István 1931-es „Hyppolit a lakáj” című vígjátékát. E mellett a műfaj mellett még az újfajta melodráma típusú, a film noir hatását magán hordozó Karády Katalin-filmek jelentősek. Olyan sztárok uralják a magyar filmipart, mint Kabos Gyula, Jávor Pál, Tolnay Klári, Muráti Lili. Megjelennek a népi filmek is. Például Szóts István: „Emberek a havason” (1941). 1942-től nincs amerikai filmexport, és törvény szerint 30%-os vetítési arányt kell hozni a moziknak magyar filmek terén. 1945-ben jön létre a MAFIRT filmgyár. Az exportot tekintve felvidéki, erdélyi, olasz, bolgár mozik játszanak magyar filmeket, de Németország például egy magyar filmet sem vetített akkoriban.

„A 200. magyar film a „Dankó Pista”, és ezt a hivatalos propaganda is felkarolja, ilyen, népies film a fő gyártási cél. A fellendülésnek azonban ára van: létrehozzák az Országos Nemzeti Filmbizottságot (vezetője Wlassich báró), amely korrupt, hibás szervezésével gátolja az igényes munkák létrehozását, az olcsó, sémákra épülő vígjátékot részesíti előnyben, és nemegyszer a vezetők személyes véleménye számít a forgatókönyvek elbírálásánál. Így készülhetett el ekkor Kalmár „Sziámi macska” című gicse, és akadályozták meg Szóts „Ének a búzamezőkről” című munkáját. Ha egy magánvállalkozó filmet akart készíteni, akkor hatalmas pénzt kellett fektetnie a forgatókönyvbe és a jogdíjba anélkül, hogy bármi biztosíték lett volna a film elkészülésére.”⁶³ 1945 után a filmeket különböző pártok gyártják, de nem kifejezetten propaganda céllal. Komoly neorealista filmek is születnek, 1948, Radványi Géza: „Valahol Európában” című filmje, amelynek forgatókönyvét Balázs Béla írta. Azonban az engedélyezéssel problémák merülnek fel. Már az államosítás után beindul, 1950-es évekre viszont ki is épül egy komoly cenzúra-rendszer. Ennek köszönhetően sematikus, minimális eszköztárral rendelkező filmgyártás kezdődik. Jelszó: nincs olyan téma, amiről ne lehetne marxista stílusban beszélni! Így jönnek létre a különböző hibrid-filmek, amelyek lényege a szocialista rendszer magasztalása, mindezt románcsal átszőtt történeteken keresztül téve emberközelivé. Erős rosta létezik már a forgatókönyv szintjén is. Azonban a kultúrpolitika felismeri a filmet, mint eszközt, így minden kisvárosban lett mozi, hadd jusson el

⁶³ Nemeskürty István: A magyar film története Budapest, Gondolat, 1965

mindenkihez a „művészet”. Valójában propaganda céllal építették ki a hálózatot. 1962-re a magyarországi települések 90%-a rendelkezett mozival, átlagosan 2 millió ember nézett meg egy magyar filmet. Tervszerűen jelentek meg a filmek, aktuális eseményekre reflektáltak. 4-5 film készült évente, különböző kampányfeladatoknak eleget téve. Létrejött a Központi Dramaturgiai Bizottság, Kovács András, Szász Péter és Bacsó Péter vezetésével. Elsődleges szempont a forgatókönyv volt, ez ment át többszörös cenzúrán, és ha megfelelt, akkor jó film született belőle. A rendezők mesterembereknek számítottak, az élen Máriássy Félix, Várkonyi Zoltán és Fábri Zoltán működött. Azonban így is sok időbe került egy forgatás, mivel 5-6 bizottságon kellett keresztül mennie egy forgatókönyvnek. Volt olyan eset is, hogy mire elkészült a film, már nem volt aktuális. A termelési-, szabotázsfilmek és vígjátékok után lassú, diszkrét demokráliódási folyamat indult el, és kezdett a hangsúly áttevődni a rendezésre: ekkorra tehetjük a modern magyar film születését. Eleinte adaptációk születnek Móra Ferenc, Kosztolányi Dezső, Sánta Ferenc, Molnár Ferenc, Örkény István, Móricz Zsigmond, és hasonló kiemelkedő irodalmi személy regényei, novellái alapján. Az '56-os forradalom folyamán sokan börtönbe kerülnek, emiatt a lehető legkevésbé támadható filmeket kezdenek forgatni, amik politikailag semlegesek, például a paraszti világról, vagy az emberi kapcsolatokról. A magyar művészet forradalom utáni története hatalmas betiltási akcióval indul. 1957 szeptemberében, amikor a könyvkiadást is rendbe szedték, a politikai bizottság áttekintette az elmúlt zavaros időszak filmtermését, és rendet vágott. Betiltotta Várkonyi Zoltán Késérő igazságát, Kalmár László filmjét, „A nagyrozsdási eset”-et, és Banovich Tamás „Eltűszentett birodalom” című mesefilmjét. Ezek a filmek három, három és fél évtizedig maradtak dobozba zárva. 1958-ban a fővárosi színészek egyharmada, több mint száz színész volt politikai okokból teljesen, vagy részlegesen eltanácsolva a filmszerepléstől. Ebben a történetben meg kell említeni Aczél György szerepét. „Aczél Györgynek mindebbé még nem volt sok beleszólása, inkább csak megörökölte az 1957-58-ban kialakult helyzetet. Aczélnek két lényeges törekvése volt. Egyrészt igyekezett megakadályozni – nyilván önértékből is -, hogy a magyar filmesek ügyében a döntési centrum az ő feje fölé, illetve valamilyen ténylegesen működő testülethez kerüljön, másrészt a filmesek szervezeti szétagolásával megpróbálta megbontani a filmes szakmán belüli megkövesült hatalmi viszonyokat, és a mozdíthatatlan öregek árnyékából kiemelni a filmesek új generációját. Ami az első törekvést illeti, Aczél sikerrel járt.”⁶⁴ 1957 után, amikor már megtörtént a „rendcsinálás”, annyira

⁶⁴ Révész Sándor: Aczél és korunk. Sík Kiadó, Budapest, 1997. 211. o.

leredukálta, illetve megbénította az úgynevezett „filmelhárító” bizottságot, hogy ne legyen alkalmuk semmi komolyabb akcióra. Mindezt odáig vitte, hogy a politikai bizottság sem óhajtotta megtekinteni a fontosabb bemutatandó filmeket. A '60-as évekre, az újhullám korára a forgatókönyv cenzúrázási rendszer majdnem megszűnik, csak utólagos cenzúra létezik, így felgyorsul a filmgyártás. Kis műhelyek alakulnak, a műhelyi munkákból született könyvek felkerülnek, már nem nagyon vannak betiltások, egyre több film árad be külföldről. 1961-ben elindul a Balázs Béla Stúdió, amit a modernizmus, fiatal filmek jellemeznek. Aczél György a filmesek érdekeit nézi, igyekszik, ahol lehet kiskapukat találni. Ekkorra már sok magyar film kikerül külföldre is. Ilyen film például Bacsó Péter „A tanú” (1969.) című alkotása, vagy korábban, a Fábri Zoltán rendezte „Körhinta” (1955.), ami Cannes-ban bemutatásra is kerül.

A Balázs Béla Stúdió létrejötte datálható a „Szociológiai filmsoportot!” kiáltvány megszületésével, 1968-ban. Jellemzően tabutémákat keresnek, már készülnek filmek az '50-es évekről is, annak ellenére, hogy a politikai hatalom semmi vitát nem tűrt meg. Azonban azok a filmesek, akik már átérték a II. világháborút, és az '56-os eseményeket, nem tűrték tovább a manipulációt: tiszta dokumentumfilmeket szerettek volna csinálni. Meglepő módon nem is a hatalmi erők, hanem az idősebb szakmabeliek ellenezték inkább a klub létrejöttét, hiszen féltették pozíciójukat. Mégis, egyedülálló módon, egészen tág keretek között működhetett a stúdió. Az ellenőrző bizottság nem tette kötelezővé a bemutatóra szánt filmek előzetes levetítését. Így működhetett a Balázs Béla Stúdió. Dokumentumfilmek, fikciós dokumentumfilmek a jellemzők. Ilyen filmek a „Cigányok” (Sára Sándor, 1962.), vagy később a „Családi tűzfészek” (Tarr Béla 1979.) Szatirikus valóságábrázolása a kortárs történelemnek. Később a társadalom állapota, felépítése megváltozik, már nem akarnak aktívan tenni a hősök, elmúlik a tettvágy, a naiv tiszta lelkesedés, helyette a spleen lelkiállapot válik meghatározóvá.

Végül szeretnék ismét kiemelni egy rendezőt, akinek a munkássága számomra olyan jelentőséggel bír, hogy ha beszélek a magyar filmről, akkor róla is beszélnem kell. Ő az, akit a „magyar Antonioni”-ként is emlegetnek, talán épp ezért áll hozzám olyan közel. Azért Jancsó Miklóst⁶⁵ (1921-) emelném ki a magyar filmrendezők sokaságából, mert ő egyike azon

⁶⁵ Wikipédia: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_\(filmrendez%C5%91\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_(filmrendez%C5%91)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.

filmművészeknek, akik átéltek, sőt, vászonra vittek egy fél évszázadot. Így az ő művészetén keresztül szeretném felvázolni a magyar filmművészet jellemzőit. Kezdeti filmjei történelmi alapra épülnek, például ilyen esemény az 1848-49-es szabadságharc megfilmesítése, mely ugyan nem a jelenben zajló esemény, de kísértetiesen hasonlít az aktuális politikai helyzetre. Így kerül meg a cenzúrárt, ahogy azt megfigyelhetjük például az 1965-ös „Szegénylegények” című filmjében is. A Habsburgok és betyárok közötti ellentét, az elnyomottság érzete, az igazságtalan bánásmód nyilvánvalósága mind erős párhuzamot von az aktuálpolitikai helyzettel, hogy az aktuális hatalom hogyan nyomja el a népet. A hatalom, az elnyomó, mint egy személytelen, arctalan valami jelenik meg. Későbbi filmjeinél azonban már egyre inkább kezd megfoghatatlanabbá válni, hogy ki a hatalom és ki az elnyomott. „Fényes szelek”⁶⁶ (1968.) című filmjének történelmi háttérében a NÉKOSZ, a népi kollégiumi mozgalom áll. Megjelenik benne a magyar népzene is, mint stíluselem. 1986-os „Szörnyek évadja” című filmjében megjelenik az értelmiségi hős, sokkal megfigyelhetőbbé válik, hogy az elnyomás belülről jön, és úgy hívják: önkontroll. Legfrissebb filmjeiben, a Mucsi Zoltán – Scherer Péter páros nevével fémjelezett, mostanra hat részből álló eposzában teljesen megváltozott formavilág a jellemző, egyfajta megformálatlan káosz, amely kaotikus formát ölt, nincs alapvetően történet, az utolsó kettőben jelenik meg egy történelmi dimenzió. A két hősi figura, Kapa és Pepe a jelenkori Magyarország emblematikájaként szerepel, a mozgás iránya is vertikális, és nem horizontális, ez is a társadalom beragadását, a dimenzióváltásra való képtelenséget szimbolizálja.

Ez a rövid áttekintés láttatni engedi a társadalmi változásokat a különböző filmműfajok kialakulásának keresztmetszetében. A két világháború feldolgozása, Olaszország meghatározó szerepe ennek túllépésén, majd nyugaton a kiüresedés, az önmaga helyét nem találó karakter, keleten a cenzúrával vívott harcok mind társadalomtörténeti folyamatok, melyeknek a fent említett műfajokat, és azokon belül számos remekművet köszönhetünk. A filmművészet, a XX. század művészetének ablakán keresztül szépen élénk tárulnak, kirajzolódnak e század társadalmának mozgatórugói, vágyai és történelme során való jellemfejlődése. Számomra fontos az, hogy van egy olyan művészet, ami mindig itt lesz az emberiségnek, hogy bármi történjék is a világgal, mindig róla fog szólni.

⁶⁶ Wikipédia: http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9nyes_szelek utolsó megtekintés: 2011.03.26.

Irodalomjegyzék:

- Asa Briggs – Peter Burke: A média társadalomtörténete Napvilág Kiadó, 2008.
- Film noir: A fekete széria A film noir 3/1. Köves Gábor / 2002.03.15.
11:00<http://www.filmtett.ro/cikk/1422/film-noir-a-fekete-szeria-a-film-noir-31>
utolsó megtekintés: 2011.03.23.
- Filmtett, Úton lenni, céltalanul Federico Fellini: La Strada / Országúton, 1954 Fám Erika / 2009.06.26. 08:00
<http://www.filmtett.ro/cikk/880/uton-lenni-celtalanul-federico-fellini-la-strada-orzaguton-1954> utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- Filmtett 2001. XIII. Július – augusztus
- Filmtett 2001. XVI. nov.
- Filmtett 2002 XIX. március
- Filmtett 2002 XVIII febr.
- Filmvilág folyóirat, Kovács István: Történelmi, emberi jelkép 1984/08 44-49. o.
- Filmvilág 2008. nov. Schreiber András: Merénylet porszívóval. Németország: 1968–77
- Filmvilág folyóirat 1986/07
- Filmvilág folyóirat 1994/01
- Frederic Barbier – Catherine Bertho Lavenir: A média története, Osiris Kiadó, 2004.
- Kovács András Bálint: Antonioni és a modernitás. Az eltűnés mestere Filmvilág folyóirat 2007/11
- Kovács András Bálint: Fellini zűrzavar Filmvilág folyóirat 1994/01

- Magyar Narancs folyóirat XX. évf. 25. szám 2008. turcsányi: Italiano vero – Dino Risi (1916-2008)
- Nemeskürty István: A magyar film története Budapest, Gondolat, 1965
- Révész Sándor: Aczél és korunk. Sík Kiadó, Budapest, 1997.
- Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete Gondolat Kiadó, Budapest, 1966.
- Wikipédia:
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/A_nagy_%C3%A1br%C3%A1nd Utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Roberto_Rossellini utolsó megtekintés 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Vittorio_De_Sica utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Luchino_Visconti utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Dino_Risi utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Federico_Fellini utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/A_bikaborjak utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - <http://hu.wikipedia.org/wiki/8%C2%BD> utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - <http://hu.wikipedia.org/wiki/Amarcord> utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - [http://hu.wikipedia.org/wiki/Nagy%C3%ADt%C3%A1s_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Nagy%C3%ADt%C3%A1s_(film)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - [http://hu.wikipedia.org/wiki/Zabriskie_Point_\(film\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Zabriskie_Point_(film)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini utolsó megtekintés: 2011.03.24.
 - http://hu.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman utolsó megtekintés: 2011.03.24.

- http://hu.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Wajda utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Roman_Pola%C5%84ski utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Menzel utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Milo%C5%A1_Forman utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- [http://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_\(filmrendez%C5%91\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_(filmrendez%C5%91)) utolsó megtekintés: 2011.03.24.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Belmondo utolsó megtekintés: 2011.03.25.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9nyes_szelek utolsó megtekintés: 2011.03.26.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Truffaut utolsó megtekintés: 2011.03.26.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard utolsó megtekintés: 2011.03.26.