

A film
kezdeti korszaka
Európában

A skandináv film
nagyjai

A forradalmi
szovjet film

Költői realizmus
Franciaországban

Az olasz
neorealizmus

Az amerikai
film harca
a televízióval

A tengerentúli
országok
filmművészete

A francia újhullám

A Free Cinema
rendezői Angliában

GREGOR PATALAS

A FILM VILÁGTÖRTÉNETE



CONCILIAT

veiből készített. A *Pygmalion*nal (1938) bebizonyította, hogy egy színdarab megfilmesítése nem szükségszerűen jár együtt az eredeti meghamisításával vagy a filmmel szembeni árulással. Laurence Olivier későbbi Shakespeare-filmjei éppannyira ezt a filmet tekintik ősüknek, mint az Ealing-iskola leg-sikerültebb vígjátékai. Maga Asquith a háború után folytatta ezt a sorozatot; ide számítható művei a következők: *The Winslow Boy* (A Winslow fiú, 1948), *The Browning Version* (A Browning változat, 1951), *The Importance of Being Earnest* (Bunbury, 1952) és *The Young Lovers* (Fiatal szerelmesek, 1954).

E filmek habozóan gunyoros, distancírozott konzervativizmusa leplezetlenül nyilvánult meg Asquith háborús filmjeiben, amelyekkel a *Közölgétek Angliával* címmel megkezdett vonalat folytatta, anélkül azonban, hogy valaha is újra elérje e film csatajeleneteinek átütő erejét. A második világháború éveiből való alkotásaiban a tengeralattjárók és bombázók legénységének hősiességét dicsőítette a *We Dive at Dawn*ban (Ki az úr a tengeren, 1943), és a *The Way to the Stars*ban (Út a csillagokhoz, 1945). Tizenöt évvel később *Orders to Kill* (Parancs gyilkosságra, 1958) című filmjében már a katonai titkosügynökök bevetését ünnepli, és a feltétlen engedelmesség apologétájának csap fel.

➔ A harmincas évek angol filmrendezői közül a legeredetibb tehetség Hitchcock volt. Alfred Hitchcock (sz. 1899) csak 1920 után került közelebbi kapcsolatba a filmmel, amikor az egyik filmgyár feliratok megfogalmazásával bízta meg. 1922-ben nyílt első ízben alkalma önálló rendezésre. A némafilm korszakának végéig a még harmincadik évébe sem lépő Hitchcock tizenegy filmet rendezett (az utolsót, a *Blackmail*t — Zsarolás, 1929 — utólag látták el hanggal); a harmincas években tizennégy további filmet forgatott Angliában. 1939-ben elhagyta hazáját, és ettől fogva Hollywoodban dolgozott.

Hitchcock pályafutását kezdettől fogva rendkívüli termékenysége, és néha a témaválasztás szinte teljes felelőtlensége jellemzi; ennek révén sikerült gyökeret vernie az amerikai kultúriparban. Hitchcock kezdettől fogva készségesen elfogadta az ipar feltételeit és követelményeit. Megesett, hogy eltűrte, olyan szűzséket kényszerítsenek rá, amelyek a legkevésbé sem feleltek meg sajátos tehetségének; így történt ez a *Juno and the Peacock* (Juno és a páva, 1933), vagy a *Waltzes from Vienna* (Bécsi keringők, 1933) esetében. Egyes filmjeinek, de még bizonyos filmjei egyes részeinek is különböző intenzitású figyelmet szentelt. Tökéletesen jellegtelen filmek és képsorok sorakoznak félreismerhetetlenül jellegzetes Hitchcock művek mellé. Már pályafutása kezdetén készséggel vállalta a „master of suspense” címkét. Hírnevét bűnügyi filmjeivel alapozta meg, mindenekelőtt a következőkkel: *The Lodger* (A titokzatos lakó, 1926), *Zsarolás*, *Number 17* (A 17. szám, 1932), *The Man Who Knew Too Much* (Az ember, aki túl sokat tudott, első változata 1934), *The 39 Steps* (39 lépcsőfok, 1935). Ugyanakkor azonban már korán kezdett olyan filmeket is készíte-

ni, amelyek sértették híveit, és rendszerint anyagi bukásra vezettek; így például a *The Manxman* (A manxi férfi, 1929) és a *Rich and Strange* (Gazdag és különös, 1932), amelyek késői rokonukhoz, az *Under Capricorn*hoz (A Baktérítő alatt) hasonlóan mellőzték a „thriller”-hatásokat, s ezzel biztosították a film bukását.

A legtöbb késői Hitchcock-film központi témája, az egyéniség elvesztésének megrázó élménye, latensen már legelső filmjeiben is megtalálható. Már a *Titokzatos lakó*ban felbukkan a megalapozatlan gyanú motívuma: egy derék albérlőt néznek tömeggyilkosnak, hajszoják és kis híján meg is lincselik. A *Downhill*ben (Lefelé a lejtőn, 1927) is egy átlagpolgár csöppen ki átlagos, megszokott életformájából. Okként a női nem által megtestesített kísértés merül fel, ami a katolikus szellemben nevelkedett Hitchcock másik kedvenc motívuma: így például felbukkan ez a *The Ring*ben is (A gyűrű, 1927). Mindkét említett filmben „szubjektív kamerával” felvett képsorokat látunk (a felvevőgép a főszereplő szemével tekinti a világot), s ezekben a képsorokban az azonosulás-tematika közvetlenül meghatározza a formát. A *gyűrű* vezérmotívuma egy kígyót ábrázoló karperec. Szinte valamennyi filmjében gyakran több értelmű szerephez jutnak a latens szexuális jelentőségű kellékek, s ezek hozzájárulnak a tökéletes bizonytalanság és megfoghatatlan veszély légkörének kialakításához. Ugyanez a funkciója a felvevőgép és a tárgyak jellegzetes mozgásának: a kamera vízszintes vagy függőleges kocsizása, vagy a tárgyak ennek megfelelő mozgása, mind a hősök bizonytalan helyzetének éreztetésére szolgál. Már a *Lefelé a lejtőn*ben is tanúi lehetünk egy jelentőségteljes lift-felvételnek, zuhanásokat látunk a *Zsarolás*ban és a *Sabotage*-ban (Szabotázs). A 17. számban pedig a főszereplő egy feneketlen szakadék felett kapaszkodik — amit a továbbiak során még számos Hitchcock-filmben viszontlátunk.

Az angol dokumentumfilm-iskola

A harmincas évek angol játékfilmjei csak mintegy mellékesen foglalkoztak koruk valóságával. Ugyanebben az időben azonban a filmipartól függetlenül kibontakozott az angol dokumentumfilm mozgalom. Kezdeményezője és vezetője a skót John Grierson volt. Noha csupán egyetlen filmet rendezett teljesen önállóan, mint gyártásvezető és mint publicista továbbra is a mozgalom szellemi motorja maradt. John Grierson (sz. 1898) a fiatal filozófiaszakos egyetemi docenst 1924-ben meghívták az Egyesült Államokba egy társadalomtudományi tanulmányi csoport munkájában való részvételre. Három esztendőn át tanulmányozta a tömegbefolyásolás eszközeit, s ennek során került első ízben érintkezésbe a filmmel. Annyira megragadta képzeletét a filmben rejlő

Orson Welles a szó teljes értelmében szerző volt, Wyler azonban mindvégig rendező maradt. Welles forgatókönyv-írói minőségben is azon volt, hogy megfossza színpadszerűségétől a cselekményt, ugyanezt Wyler rendezés közben végezte el. Úgy rendezett, mint ahogyan a modern regényíró ír: stílusa nem a szerzőt, hanem a tárgyat emeli ki. „Orson Welles számára — írja André Bazin²⁴, akinek elsősorban köszönhető, hogy értjük, mit jelent a rendezés mint eszköz Wyler és Welles kezében — a mélységelesség esztétikai öncél; Wyler pedig alárendeli a rendezés dramaturgiai követelményeinek, és mindennekelőtt az előadás világosságának.”

Nehéz pontosan eldönteni, vajon Wyler 1949-től kezdődő hanyatlása csupán az ez idő tájt Hollywoodra nehezedő politikai nyomás következménye volt-e. Ő maga egy alkalommal így nyilatkozott erről: „Ma nem engednék meg nekem Hollywoodban, hogy elkészítsem az *Életünk legszebb éveit*. Ez a közvetlen eredménye az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működésének.” Későbbi filmjeinek témáit — *Detective Story* (Detektívtörténet, 1951), *Roman Holiday* (Római vakáció, 1953), *The Desperate Hours* (Reménytelen órák, 1955), *Friendly Persuasion* (Barátságos rábeszélés, 1956) és *Ben Hur* (1959) — üzleti kompromisszum diktálta, és csak alkalomadtán, helyenként oldja fel Wyler rendezése, ha nem többre, legalább egy-egy jelenet tartamára, a forgatókönyv banalitását.

Alfred Hitchcock

Akárcsak Chaplin és Eisenstein életműve, Alfred Hitchcocké sem kapcsolódik különösebben semmilyen korszakhoz sem. Valóban, a húszas évek elejétől fogva egészen napjainkig egyformán időszerű maradt Hitchcock. Természetesen nem úgy, mint Chaplin, aki a változó körülményekre mindig újszerű reflexióval reagált, hanem ellenkezőleg, azáltal, hogy mindig önmaga maradt. „Apám mindig ugyanazt a virágot festette — mondhatja a *Rebecca* (A Manderley ház asszonya) hősnőjével —, az volt a felfogása, hogy ha a művész megtalálja témáját, akkor nem lehet más óhaja, minthogy mindig ezt ábrázolja.”

Miután Angliában tíz néma- és tizenöt hangosfilmet forgatott, 1939-ben Hollywoodba ment. Itt két évtizeden át szinte szabályszerűen minden évben készített egy filmet, közben pedig rövid játékfilmeket forgatott a televízió részére, és bűnügyi antológiákat és magazinokat adott ki. Első amerikai filmjei a későbbiekhez hasonlítva gyakran csupán bátortalan vázlatoknak látszanak, például a *Suspicion* (Gyanakvó szerelem, 1942), vagy túlságosan aggályosan követik az irodalmi művet, amelyből készültek, például a *A Manderley ház asszonya*, (1940), Daphne du Maurier bestsellerének megfilmesített változata. *Foreign*

Correspondent (Boszorkánykonyha, 1940) és *Saboteur* (Szabotőr, 1942) című filmjeivel, valamint két rövidfilmjével az egyébként minden politikai állásfoglalást elutasító Hitchcock is hozzájárult — felületesen a náciellenes propagandához. Különben is a napi divatok éppen csak hogy érintették művét: a Capra- és Lubitsch-mintára készített „amerikai komédia” a *Mr. and Mrs. Smith*ben (Végre egy jó házasság, 1941), a háborús film divatja a *Lifeboat*ban (Mentőcsónak, 1943), a kémfilmek a *Notorious*ban (Forgószele, 1946), a pszichoanalízis a *Spellbound*ban (Bűvölet, 1945), a kosztümös filmek divatja az *A Bak jegyében* (1949) című filmben és a fekete humor a *Trouble with Harry*ban (Bajok Harryval, 1955). De szíve szerint változatlanul a „thrillerhez” vonzódott.

Hitchcock bűnügyi filmjei alapján különböznek a műfaj egyéb termékeitől, ahogy annak „klasszikus” tökélyét nagyon is sokáig elképzeltük. Az ő filmjeit igazából nem is maga a bűnügy érdekli, sem annak elkövetése vagy kiderítése (háromnegyedórás vetítés után gyakran valósággal fejbeütik a nézőt azzal, hogy közlik vele a valódi tényállást), sem pedig lélektani vagy szociológiai magyarázata. „A büntett — mondta maga Hitchcock²⁵ — olyan, mint az állóvízbe bedobott kő.” A nyakas, konformista Hitchcock állóvíznek a társadalmi rendet tartja: hősei egytől egyig jó körülmények között élnek, hősnői feje köré, mintha csak viktoriánus regényekből léptek volna elő, a biztonság von glóriát, s a büntettek semmiféle oksági összefüggésben sem állnak azzal a világgal, amelyet a film bemutat. Titkos konzervativizmusa azonban nem egyéb, mint tematikájának elválaszthatatlan fonákja: békés, mozdulatlan társadalmi rendbe beágyazott hősei csak annál erőteljesebben élik át a rájuk törő iszonyatot. Felfoghatatlan módon kerülnek bele valami bűnügy gravitációs terébe, akár úgy, hogy gyanúsakká válnak vagy belekeverednek a büntettbe, akár úgy, hogy akarataik ellenére tanúi a tett elkövetésének.

Egy ifjú leány kénytelen rádöbbsenni, hogy a csodált nagybácsi, aki szülei házában talált menedéket, körözött feleséggyilkos (*Shadow of a Doubt* — A gyanú árnyékában, 1943). Egy férfi elveszti emlékezetét, emiatt attól tart, hogy gyilkosságot követett el (*Bűvölet*); egy kémnő a kávéjába kevert apró méregadagok hatására elveszíti ellenállóképességét (*Forgószele*); egy férfit arra akar-nak rábírní, hogy gyilkosságot kövessen el, mert különben egy másik gyilkossággal fogják megvádolni (*Strangers on the Train* — Idegenek a vonaton, 1951); egy papot azzal gyanúsítanak, hogy ő követte el azt a gyilkosságot, amelynek tettesét meggyóntatta (*I Confess* — Gyónok a mindenhatónak, 1952); egy mit sem sejtő zenész köré a bizonyítékoknak olyan lánc fonódik, hogy rásütik: többszörös rablótámadás tettese (*The Wrong Man* — Nem az igazi, 1955); valaki találkozik egy nővel, holott az imént saját szemével látta meghalni (*Vertigo* — Szédülés, 1958). E filmek hősei saját magukon vagy másokon tapasztalják személyiségük bizonytalanságát: vagy őket kényszerítik, hogy más-

sá legyenek, vagy azt kell látniuk, hogy egy másik ember nem az, akinek tartották. Észrevétlenül eltolódnak számukra tájékozódási-rendszerük vonatkozási pontjai. A megszokott egyszeriben szokatlannak tűnik számukra; legközelebbi barátaik és rokonaik többé nem azok, akik voltak; legmindennapibb tennivalóik elintézése egyszerre csak sehogyan sem sikerül nekik. És ezt az állapotot a film nem magyarázza meg; semmi sem teszi viszonylagossá azt a végzetszerű borzadályt, amely Hitchcock vádlottakkal teli világát elárasztja – semmi egyéb, mint az a bizonyosság, hogy a végén minden visszatér a régi kerékvágásba.

Hitchcock stílusa közvetlenül tematikájából származik: észrevétlenül a mindennapi dolgok szemléletéből fakad az iszonyat. Megszokott tárgyak, telefon, ékszerek, folyadékok, szemüveg stb. válnak a váratlanul előtöppanó szerencsétlenség hírnökeivé: cseng a telefon, gyilkosságot jelent (*Dial M for Murder* – Gyilkosság telefonhívásra, 1953); egy gyűrű a gyilkos nagybácsihoz láncolja az ártatlant (*A gyanú árnyékában*); a szélvédőüvegen aláfoló eső fenyegető titkos írássá változtatja a szembejövő kocsik reflektorfényét (*Psycho*, 1960). A cselekmény összefüggésében semmi jelentőséggel nem bíró dolgok és események megváltoznak a beállításmód vagy pedig a kamera perspektívájának következtében. A zuhanyból ömlő víz alulról fényképezve úgy hat, mint ha fegyver lenne (*Psycho*); az ujjlenyomat-készítés ismert eljárása részletfelvételekben ábrázolva a kivégzést vetíti előre (*Nem az igazi*). A lassan, állandóan tovasikló kamera azt az érzést kelti a nézőben, hogy nincsen szilárd talaj a lába alatt; ezt a művészi kifejezésmódot Hitchcock mind premier plánban, mind totálplánban alkalmazza. A vízszintes és a függőleges perspektíva hirtelen felcserélése rémületet kelt a nézőben: úgy érzi, hogy váratlanul feneketlen mélységek nyílnak meg előtte (*Psycho*, *Szédülés*). Hitchcock minden előzetes utalás nélkül montíroz bele köznap látványokba hőseit ijesztgető rémképeket; például a visszaemlékezést arra a kisfiúra, aki felnyársalta magát vasrudakon (*Bűvölet*), vagy az útszéli meredélyt, amelynek a szélén halálos félelmek között akadt fenn a hős (*Szédülés*).

Hitchcock filmjei az angol rémregény hagyományának vonalát folytatják. A borzadály például e filmekben nincsen metafizikailag úgy megindokolva, mint a német romantikusok vagy követőik műveiben, a német filmexpresszionistáknál (bár Hitchcock sokat tanult mindegyiküktől), hanem a hétköznapi polgári élet élményei a forrásuk. Másrészt ritka esetben olyan konkrét a borzadás, mint az amerikai „fekete széria” termékeiben, melyekben a rettegés szociális alakot ölt. Hitchcock filmjei „álmodozó polgárok számára készültek” (D. Kuhlbrodt²⁶), ám lidércnyomásos álmaik gyakran sokkal valóságosabbak, mint a biztonságérzetnek az a látszata, amely ébredéskor nyugtatja meg az embert. Hitchcock legjobb filmjeiben a veszélyérzet rendkívül intenzíven idéző-

dik fel, s a happy endről szinte kiabál, hogy nem egyéb, mint megnyugtatósi manőver. Kevés film ábrázolta oly erővel a modern rendőrállam gépezetében belekerült egyén nyomorúságát, mint a *Nem az igazi*. De ennyire komollyá Hitchcock többnyire csak néhány pillanatra válik. Egyébként szemmel láthatóan azon fáradozik, hogy „angolszász iróniával” száműzze a lelkében fölsejlő iszonyatot.

Chaplin szakít Charlie-val

Charles Chaplin két filmje jelzi az amerikai filmgyártás háború alatti és háború utáni szakaszának kezdetét és végét. 1940-ben jelent meg a *The Great Dictator* (A diktátor), 1947-ben pedig a *Monsieur Verdoux*. Közben voltak háborús és személyes élmények, amelyek együttesen arra a belátásra bírták Chaplint, hogy Hitler nemcsak Európa felett uralkodott. *A diktátor* a fasizmus törvénytelen rendszerének a közvetlen kipellengérezése volt, a *Monsieur Verdoux* viszont közvetett módon leplezte le azt a sokkal messzebb, és sokkal mélyebbre hatoló törvényteleniséget, amely csupán átmeneti alakot öltött a fasizmusban.

A húszas évek Chaplin-filmjeinek a hőse legyőzte magában a „rég Charlie-t”, az agresszív egoistát, a társadalomellenes, amorális embergyűlölőt. *A diktátor*-ban és a *Monsieur Verdoux*-ban ismét az egykori Charlie támad fel; a közben eltelt idő alatt azonban megértette az élettől kapott leckéket, és tanult belőlük. Mint fasiszta diktátor és mint tömeggyilkos egyformán az egyéni függetlenség eltorzított elvét testesíti meg.

Chaplin több okból is predesztinálva volt rá, hogy Hitlert alakítsa, egyáltalán hogy Hitler-filmet alkosson. Nem véletlenül tréfálkoztak már régebben is oly sokat azon, hogy mennyire hasonlít Charlie-maszkja a diktátorhoz. A kis kackiás bajusz mind Charlie, mind Hitler esetében az emberekkel való érintkezésük mélységes bizonytalanságát fejezte ki, amelyet mindketten szinte emberfeletti igyekezettel kompenzáltak lényük igazolásává. Ami a régi Charlie alakjában még közvetlen ellenhatás volt az elnyomásra, *A diktátor* Hynkeljénél az elnyomás rendszerévé alakult át. Mikor Charlie a *The Bank*-ban (Chaplin a bankszolga; 1915) egyik alkalmazottjának az orra alá nyomja a borítékot, hogy nyálazza meg, akkor ezzel spontán cselekszi azt, amit *A diktátor* Hynkelje már szokásként művel, de maga a folyamat szinte tökéletesen azonos. Hynkel a korai Charlie-filmek hőséne agresszív tendenciáit végső kifejeletükben képviseli. Az *Aranyláz* vagy a *Nagyvárosi fények* hősétől eltérően nem szereti a nőket, de akárcsak a régi Charlie, ő is meg akarja kapni őket: átöleli a titkárnőjét és vartyog a fülébe — komikus, de ugyanakkor ijesztő is. Szinte erotikus báj árad belőle, mikor a földgömbbel táncol, úgy kacérkodik vele, mint