



A francia lírai realizmus

# Játékszabályok

1936-ban valami történt a francia film-  
ben, újfajta díszletekben, őszintébb for-  
gatókönyvek társadalmi problémákat  
feszegettek. Szórakoztatás helyett konf-  
rontáltak. A *Lange úr vétke* mosónői, az  
*Állat az emberben* vasutasai, a *Szajna-par-  
ti szerelem* munkanélküliei és a *Külvárosi  
szálloda* ünneplő néptömege vette át egy  
időre a vásznat.

Urbán Mária

A korszak, a 30-as évek sztárja egy kék szemű,  
szőke hajú, 172 cm magas, keménykötésű férfi,  
a huszoneves Jean Gabin. Jóképű, vaskos arcú.  
Ritkán nevet, esetleg vic sorog. Maga a visszafog-  
tott erő, csupa lefojtott érzés, inkább figyelő,  
értő hallgató, semmint cselekvő hős. Sodródik.  
Gyűlöli sivár környezetét, nyomorúságos mun-  
káját, lakhelyét, életét. Aztán felcsillan számára  
a kiút, amikor egy szempillantás alatt beleszeret  
egy nőbe, akivel el lehetne menekülni a ködből,  
a nyomorból. De az a veszélyesen ártatlan nő a  
végzetét hordozza, és erőszakos véget hoz rá.

André Bazin, a *Cahiers du Cinéma* alapító fő-  
szerkesztője hívta fel rá a figyelmet, micsoda  
paradoxon a film „boldog vég” követelésével  
szemben, hogy a 30-as évek legnagyobb sztárja  
szinte valamennyi ünnepelt filmjében meghal.  
Erőszakosan. Ől és megölik. S halála szinte ön-  
gyilkosságnak is felfogható. Amint az sem lehet  
véletlen – ismét Bazin –, hogy Gabin állítólag

szerződésben kötötte ki: kell lennie a filmben egy nagy beguruló,  
örjögő jelenetnek. A lobogó harag aztán szinte mindig valami vég-  
zetes tette sarkalja: üt vagy öl, amittől végleg belegabalyodik végze-  
tes sorsába. Bazin a görög drámák örjögésállapotát látja e filmek-  
ben, amikor a harag rést nyit a valóságban, amin át az Istenek/a Fá-  
tum beavatkozik a halandók világába. Ebben az 5-6 évben Gabin vé-  
gig mintha ugyanazt a szerepet játszotta volna, mintha minden  
újabb filmjében újra elindította volna a végzetes erők összejátszá-  
sát.

„A költői realizmus filmjei a férfiszexuális filmjei” – olvastam va-  
lakinél. Ezért kezdődik ez a cikk Jean Gabinnel.

## BÁNATOS UTCÁK ÉS BÁNATOS DALOK

Az idő, amiben a főhős mozog, mindig a jelen, és bár a sűrített idő,  
amiben a dráma lezajlik, 1-2 nap, e filmek jellegzetes napszaka a  
hajnal, az alkonyat vagy az éjszaka. A nappalok is homályosak,  
ködösek. Ha nincs köd, esik az eső, vagy éppen az imént hagyott  
alább. Az utak, a sínek, a macskakövek esőtől csillognak.

A helyszín egy francia kikötőváros, Le Havre, szűk utcáival, hajói-  
val vagy egy párizsi külváros rosszul világított utcákkal, rakparttal,  
egy-egy emblematikussá váló, végzetes jelentéssel feltöltődő  
épülettel, sikátorral, metróállomással.

A sivár belsőket és a bánatos utcákat német filmekben iskolá-  
zott operatőrök világítják be – például Eugen Schufftan, a *Met-  
ropolis* makettét és díszletet új eljárással összedolgozó operatő-  
re, akit a francia stáb „Papa Fiume”-nek becézett a sok ködgpé-  
miatt.

A díszleteket Alexandre Trauner (1906-1993) építi fel, stúdió-  
ban. A budapesti Képzőművészeti Főiskola elvégzése után  
1929-ben jut el Trauner Párizsba, ahol a leghíresebb francia  
díszlettervező, a történelmi tablókát és enteriőröket filmekre  
rekonstruáló Lazare Meerson asszisztense lesz az 1931-es *Miénk  
a szabadság!* című Clair-filmtől az 1935-ös *Csintalan asszonyo-  
kig* (Feyder). Kertész és Brassai fényképeken örökítették meg a  
30-as évek igazi Párizsát, Trauner „hamis” Párizs-képeket  
gyárt. Tervez, fest, épít, rajzol. Mérnök és művész. Senki sem

Jean Renoir: A játékszabály



Filmtörténet XII/9

hiszi el neki, hogy stúdiódíszlet. „Gipszből, fényből és szélből épített álomépítészlet” – írta róla Prévert.

A legtöbb filmben már a főcím alatt felcsendül egy bánatos dal – utcai énekes éneklő harmonika kísérettel vagy gramofonról, rádióból szól. A gazdaságtörténetet kutatói azt is kiderítették, hogy a híres francia dal, a sanzon az utcán terjedt, onnan vonult be a kávéházakba, de főként a filmek, később a rádió tették népszerűvé.

A dalok zenéjét Renoir gyerekkori barátja, Maurice Jaubert (1900–1940) vagy Joseph Kosma (1905–1969) szerzi. Kosma Budapesten végezte el a Liszt Ferenc konzervatóriumot, s 1929-ben került ösztöndíjjal Berlinbe, ahol Brechtől és Weilltől tanult, majd 1933-ban Párizsban telepedett le. Nincs még rajta a főcímen, de ő írja Florelle dalát a *Lange úr vétkében*, aztán az *Állat az emberben* nyitó „sinek szimfóniáját”, majd a Carné-filmek dalait (*Hulló levelek*), aztán pedig sok-sok sanzon Prévert, Queneau és más költők verseire. „A hétköznapi valóságban gyökerező utcai népzene vonja be finom költészettel és parányi cigányos modorossággal” – írják róla.

A dalok szövegét és fontos forgatókönyveket, mások csak a párbeszédeket Trauner és Kosma barátja, egy költő írja, Jacques Prévert (1905–1977). A szurrealista csoportból őt is kicsapta Breton 1928-ban. A 30-as évek elején a *Groupe Octobre* nevű színjátszócsoporthoz tartozott és írt szatirikus boházokat és csasztuskákat, melyekkel gyárakban, népünnepélyeken, sztrájkokon léptek fel, s közben abból élt, hogy régi boházokat alkalmazott filmre. Rendező öccsével közösen készített szurrealista filmjei nem arattak sikert, de eljutott velük filmes körökbe, s ő lett Carné legfontosabb munkatársa. Költőként csak a háború után lett híres, de akkor aztán elsöprően az. Bár gondolkodása, észjárása az ún. „populista egzisztencializmus” képviselőjévé tette, „ezek a vonások azonban sohasem fordultak cinizmusba vagy olcsó demagógiába, mert líráját meleg emberség, mélyen átértett gyengédség sugározta be, mihelyt a kisemmizettekről énekel. Óriási sikerét főleg közvetlenségének és páratlan humorának köszönheti” – írta róla értő fordítója s elemzője, Bajomi Lázár Endre.

A költői realizmus nem dokumentarista szocio-realizmus, hanem újraalkotott realizmus, stúdióhoz kötött, gondosan megmunkált darbjait csapatmunka hozza létre. Legfőbb sajátossága egy bizonyos aura, melynek megteremtésében döntő szerepe van a díszlettervezőnek, az operatőrnek, a zenének. A rendező összefogó akarata, víziója nélkül persze mit sem ér munkájuk. A filmek ismertetése helyett úgy vélem, többet mond el e korszakról, ha inkább a hatás többi felelősen bemutatásával kezdem.

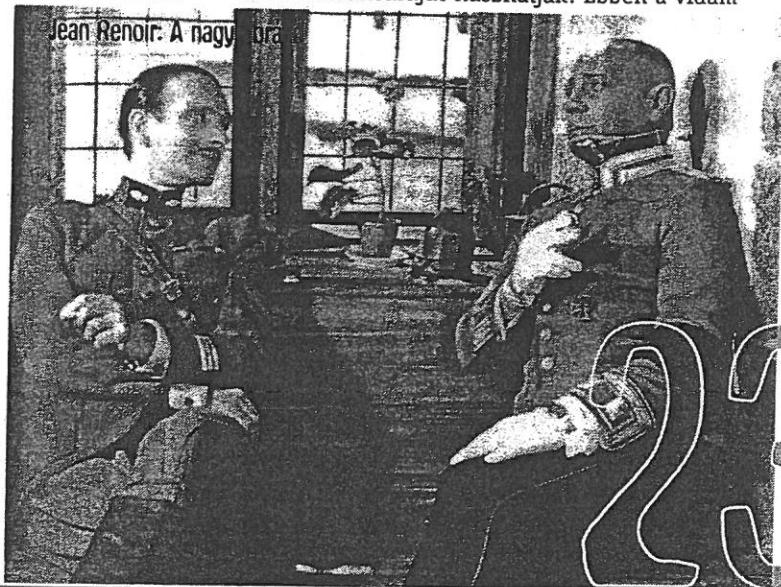
#### VÁRATLAN FORDULAT

Miért szerepel még mindig minden filmtörténetben külön tételként ez a tán tucat filmből álló irányzat?

Hogy mennyire váratlanul bomlott ki a költői realizmus, jól példázza Bardeche és Brasillach 1935-ben megjelent, 1935-tel záruló igen alapos filmtörténete, melyben a szerzők – René Clair Angliába távoztával – semmiféle új, kiutat mutató tendenciát nem tudtak megállapítani. Holott Duvivier és a visszatérő Feyder már az évtized első felében felkerül filmjeivel a legjobb külföldi filmek listájára Amerikában, s az évtized közepétől az amerikai filmnek egyetlen versenytársa volt a mozikban: a francia. Az irányzat leghíresebb darbjai, Renoir *A nagy ábrándja* (1937) és Carné *Ködös utakja* (1939) elsöprő sikert arattak, Franciaországban elnyerték az évi nagydíjat, Európában a velencei fesztivál fontos díjait (Cannes akkor még nem volt!) és a legjobb külföldi film címét Amerikában. (Politikai tartalma miatt *A nagy ábránd* nem kaphatta meg a legjobb film díját, ezért a technikai csapatot díjazták.)

1936-ban tehát valami történt a francia filmben, újfajta díszletekben őszintébb forgatókönyvek társadalmi problémákat feszegettek. Szórakoztatás helyett konfrontáltak. *A Lange úr vétke* mosonői, az *Állat az emberben* vasutasai, a *Szajna-parti szerelem* munkanélküliei és a *Külvárosi szálloda* ünneplő néptömege vette át egy időre a vásznat. – Pierre Billard nem szereti a költői realizmus elnevezést, és inkább tragikus populizmusnak hívja.

Mint minden elemző, ő is két okkal magyarázza a francia film váratlan felfutását. A 30-as évek végére tönkremegy a két nagy gyártó és forgalmazó cég, a Gaumont, és a Pathé-Natan. Sok kicsi gyártó lép a helyükre, akik a nagy gyárak technikáját és infrastruktúráját használják. Ebben a vidám



anarchiában feladathoz juthatnak a fiatalok (mint a 1909-ben született Carné) és a gyárakon kívül dolgozók (mint Renoir, aki 1894-es születésével a legidősebb az egész „új” gárdában), akik aztán azért forgathatnak újabb s újabb filmeket, mert a közönségsiker és a bevétel őket igazolja.

A fellazult gyártási struktúra mellett mindenki a politikában látja a másik okot. Miközben sorra alakulnak Európában a fasiszta kormányok, Franciaországban koalícióra lépnek a baloldali pártok, és az 1936-os áprilisi választásokon győz a Népfront. Léon Blum kormánya mintegy 1000 napig van hivatalban, és bár a háborús fenyegetettségben nem tudta megoldani a gazdasági válság, a munkanélküliség és a növekvő nyomor problémáit, megalakulása, s a próbálkozás hitet ébresztett azokban a rétegekben, amelyek „felköltöztek” a filmvásznakra.

#### CARNÉ ÉS RENOIR

Az irányzat legsikeresebb és leghíresebb darabjai két Carné-film és Renoir *A nagy ábrándja*. A hazai és világsiker mellett tovább fokozta hírnevüket Jean Gabin legendává nőtt figurája, és az, hogy a jobboldali Vichy-kormány pesszimizmusukat és hazafiatlanságukat megbélyegezve betiltotta őket, amire válaszul Jean Renoir Amerikába távozott.

A többi filmben előkészített Gabin-mítoszt ölti végső formába a két Carné-film. *A Ködös utakban*

szökött légionárius, Le Havre-ban köt ki, és beleszeret egy 17 éves lányba (Michele Morgan). Őt akarja megvédeni orgazda és kéjszívár gyámjától (Michel Simon) és gengszter pártfogójától. Így lesz gyilkossá, és így lövik le végül. Hiába várja őket a Venezuelába menő hajó, Gabin Morgan karjában hal meg a kikötő utcakövén. Absztrakció és delírium a dialógusokban (Prévert még sohasem írt a realizmustól ennyire elemelt párbeszédet), a főszereplők sorsszerű találkozásában – vagy három különböző történet összefonódásakor –, s mindezt mély pesszimizmus hatja át, melankolikus külsők – a tengerparti magányos ház (Trauner híres díszlete), bánatosan ködbe vesző hatalmas hajók. Schüfftan híres képe: Gabin és Morgan kinéz az osztott üvegű ablakon.

A *Mire megvirrad* (1939) újszerű narrációjával lepte s zavarta meg a közönséget és a korabeli kritikát. Lövöldözés, az áldozat hasára szorított kézzel kitántorog a szobából, ahol elbarikádozza magát a munkás főhős. Egy külvárosi ház legfelső emeletén van a szobája (a ház és az utcakép világhírű Trauner-alkotás), az ablakon keresztül figyeli, mint veszi körbe a rendőrség, s közben visszapergetve, három flash-backben gondolja végig, hogyan jutott idáig. A gyárban szeretett bele egy lányba, aki nem tudott szabadulni egyéb elkötelezettségeitől, s mire végül sikerült neki, kedvese gyilkossá lett. Mire a rendőrség bejut a szobába, Gabin a földön hever. A film híres képe: amint Gabin kinéz a magas ház golyók lyuggatta ablakán. Ez is igazi, stúdióban készült film: minden pillanata részletes gondossággal kidolgozva. Carné rendezésében a végzet semmiféle esélyt nem hagy a főhősnek, minden lépését mintha előre beprogramozta volna a múltja, az emberek, a díszletek, a körülmények.

A stúdiódíszletben, nagy csapattal forgatott filmek a költői realizmus egyik változata. Jean Renoiré a másik. Nem véletlenül tiltotta be a Vichy-kormány *A nagy ábrándot*. A címben szereplő ábránd az I. világháborút túlélők hite, hogy ez volt az utolsó háború. Ez a film is a beszorítottságról, a kiúttalanságról szól: a hadifogolytáborba zárt francia tisztek menekülési kísérleteiről. Háború nincs is a filmben, csak az egyre szigorúbb fogolytáborok. Renoir alkotómódszere szinte mindenben Carnéé ellentéte, még ebben az önmagához képest legfegyelmesebb filmjében is. Ezúttal nem Prévert írja a dialógust, nincs homály és ködpamacok, nincs Kosma-dal, nincs épített díszlet. Van gramofon, az első képen, a kázinóban felcsendül egy dal, van párizsi orfeumot idéző, női ruhás, beöltözös táncos produkció, és fontos szerephez jut egy szájharmonika, később több maréknyi síp. Ebben a filmben nem végzetes nő hozza a fátumot, a kiúttalanság és a bezártság sem mitologikus, hanem nagyon is konkrét, ezért megoldható. Ha sötétedik a film, az a komor, 12–13. századi német lovagvár irdatlan falainak és tereinek, az éghajlatnak, a fogásban töltött 18 hónapnak és sikertelen szabadulási kísérletek nyomozhatóan növekedő számának köszönhető.

Ami Renoir minden filmjében alapvető építő elem, és még a legsötétebb Carné-filmben is mindig megtalálható (és ami miatt elviselhetők egyáltalán e fátumfilmek), az a kontraszt: a 30-as évek legsö-

Marcel Caren: Mire megvirrad



tétebb végzetten birkózó hősei körül – a gonoszok mellett – szeretetteljes, nyitott, kedves, segítőkész emberek bukkannak fel.

A nagy ábránd mind közül a legangyalibb. Itt sem a foglyok, sem az örök közt, egyik táborban sincs kegyetlen, gonosz figura, nincs alattomos érzelem, gonosz tett, gyűlölet és kegyetlenség. Itt barátság, nagylelkűség, nemesség és áldozatkészség van. Szinte idealizált lovagiasság. Ebben a közegben fejt ki Renoir valóságértelmező tételét: hogy a nemzeti hovatartozásnál sokkal erősebbek, és sokkal inkább meghatározzák és elválasztják egymástól az embereket a társadalmi különbségek. A két hivatásos tiszt, a francia és a német arisztokrata könnyebben ért szót, mint a francia tiszt és a munkából hadnaggyá lett tiszt. S mintegy mellékszálként: egy lassan fölöslegessé váló osztály látja be létezése értelmetlenségét e filmben.

Csúnyán megbukott viszont Renoir utolsó, háború előtti filmje, a *Játékszabály*. Megbukott a 1945-ös újra bemutatásakor is, hogy aztán húsz év múlva a filmklubos világ furcsa meteorként, a korszak érthetetlen tüneményeként ünnepelje, és Renoir legjobb filmjévé avassa. Renoir szándékosan az 1789-es forradalom irodalmi előfutára, Beaumarchais *Figaró*jára játszik rá benne szerelmi bonyodalmak mögé rejtett társadalombírálatával. Táncozó, bábjátékos maszkabálja egy főúri kastély estélyén és vadászatan gombolyodik, s a drámaíróhoz hasonlóan, az összes bonyodalmat, szálát, viszonyt és karaktert megkettőzi: előadja társasági szinten és a cselédek, kiszolgáló személyzet szintjén is. Ebből bontja ki végül az arisztokrácia alkonyát, de képtelen Figaróhoz mérhető hőst kimenekíteni történetéből. A szatíra ítélete valamennyi osztályra érvényes. Mint Renoir valamennyi filmjében, ebben sincs egyetlen feketén gonosz alak. „Az a rémisztő ebben a világban, hogy mindenkinek igaza van” – mondja valaki a filmben, s ezt a megállapítást sokan kiterjeszthetők érzik Renoir egész életművére.

A film bukását valószínűleg a bohózati bonyodalmon és burleszkelemek felülkerekedő, egyre sötétedő tónus, komorság okozta. S hogy egy ártatlan, őszinte figurát bohózati félreértésből lelőnek. Ebben a filmben nincs rendezői távolságtartás, ahol a néző megbújhatna, a rendező maga is értetlenül csetlik-botlik a színen. Ami pedig a formát illeti, filmklubosok és -történészek azóta is boldogan elemzik Renoir virtuóz térkezelését, hosszú, bonyolult pláncjait, melyekkel belülről, szereplőként, esetlen színészpartnerként levezenyli maszkabálját.

#### KOD ÉS NOIR

El lehet tünődni rajta, hogy a Chandler- és Hammet-krimikre épülő film noir a gengszterfilm alfaja-e vagy irányzat, de abban mindenki egyetért, hogy főként vizuális stílust jelent. S ha sorra vesszük a jellemzőit, majdnem azonosak a költői realizmuséival, s ez sem véletlen. Mindkettő a 20-as évek német expresszionizmusát fejlesztette tovább (világítástechnika, stilizált

narráció, sztereotíp figurák). Franciaországban a német operatőrök, Amerikában a rendezők dolgoztak tovább. Lehetne vitatkozni rajta, hogy a '39-es *Mire megvirrad* vagy a '42-es *Máltai selyem*-e a film noir nyitódarabja, de aki netán össze akarná téveszteni vagy mosni a két országot, korszakot és fogalmat, kérem, idézze fel magának Gabint és Bogartot. Arcukat, mozdulataikat, beszédüket és csendjeiket. Össze lehet téveszteni őket? Behegyeztetők lennének egymás filmjeibe? Talán nem véletlen, hogy Gabinnak senki sem kínált gengszter szerepet Amerikában. ♦

Henri Langlois 1955-ben 13 filmet számított a francia költői realizmus irányzatába: *Spanyol légión* (1935, Duvivier), *Szajna-parti szerelem* (1936, Duvivier), *Az alvilág királya* (1937, Duvivier), *Lange úr vetke* (1936, Renoir), *Mezei kirándulás* (1936, Renoir), *Ejjeli menedékhely* (1936, Renoir), *A nagy ábránd* (1937, Renoir), *Marseillaise* (1938, Renoir), *Allat az emberben* (1938, Renoir), *Ködös utak* (1938, Carné), *Kulvárosi szálloda* (1938, Carné), *Mire megvirrad* (1939, Carné), *A különös Viktor úr* (1938, Grémillon). A későbbi történészek ezt a listát szűkítik, bővítik koncepciójukhoz igazítva.



25