

A filmtörténetírás bevett toposza, hogy már a film születésénél megkülönbözteti a születő művészet fikciós illetve dokumentarista jellegű törekvéseit. Teheti ezt azért is, mert a (Lumière testvérektől eredeztetett) valóságrogzítás és a (Méliès munkásságából származtatott) fikció viszonya valóban mindig is a filmkészítők és a filmről gondolkodók érdeklődésének fontos kérdése volt. A most tárgyalandó film(stílus) történeti irányzatnak is karakterisztikus jegye a valósághoz, a történelem és a mindennapok dokumentáló jellegű megközelítéséhez való viszonya.

## Az olasz neorealizmus

Vissza a valósághoz (I. rész)

### TÖRTÉNETI HÁTTÉR

A második világháborút követő első jelentős európai filmes irányzat, az olasz neorealizmus a korszak (az 1940-es évek közepétől az 1950-es évek közepéig) olasz filmtermésének körülbelül egytizedét foglalja magába. Korántse gondoljuk tehát, hogy az olaszok a neorealizmus lázában égve, csak neorealista filmeket gyártottak. Éppen ellenkezőleg: a korabeli filmkorporusznak ez csak kicsiny hányadát tette ki, de minthogy a nagytöbbségtől meghatározó és újító módon tért el, a filmkritika hamar irányzattá formálta, a filmtörténet pedig kanonizálta.

Az irányzat kialakulásának és működésének történetileg fontos meghatározója, hogy

Olaszország húsz éven át tartó (1922–1943) fasiszta korszaka után vagyunk. A művészek egyik meghatározó törekvése, hogy szabadulni próbálnak a fasiszta témáktól, az ideológiai kötöttségektől, melyek ebben a kontextusban az igazság és autentikusság ellenpontját jelképezték. A neorealista filmek realizmusa, mint a fasiszta ideológiai és kulturális torzulások visszautasítása értelmeződött, ugyanakkor a fasiszta rezsim filmes produktumainak (az üres szórakoztatást képviselő „fehér telefonos” komédiák, a burzsoá formalizmust megtestesítő „kalligrafikus stílus”) stílusbeli ellenpontjai voltak. Az irányzat szociális érzékenysége, geográfiai meghatározottsága (az elmaradott, különösen nehéz sorsú vidékek iránti érdeklődése) a faszizmust követően a nemzeti és kulturális identitás újradefiniálásának igényét is reprezentálta.

### A MOZGALOM ELNEVEZÉSE ÉS FILMTÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI

A mozgalom elnevezése, a *neorealizmus* kifejezés eredete és pontos jelentése kétséges. Annyi azonban bizonyos, hogy nem valamiféle művészi önmeghatározás, manifesztum eredménye, hanem deskriptív kategória, ami a kritikai diskurzusban alakult ki. A kifejezés egyik első alkalmazója Mario Serandrei vágó, aki egy Viscontinhoz szóló levelében a *Megszállottsággal* [Ossessione, 1943] kapcsolatban használta. (Ezt a filmet egyébként is a neorealizmus egyik előhírnökének tekintik.) Ez egyike a ritka, elszórt említéseknek a háború befejezését megelőzően. A kifejezésnek kritikai értéke a 40-es évek végétől lett, amikor új jelentésekkel is felruházták. A „neo” előtag másfelől filmtörténetileg a tízes évekre utal, amikor a monumentális történelmi filmek és az azt kísérő sztárkultusz mellett az olasz némafilmben egy realista irányzat is jelen volt, mely az olasz irodalmi realizmushoz, Giovanni Verga regényírói hagyományához (a verizmushoz) kapcsolódott. A mozgalom kevés alkotása közül a legjelentősebb Nino Martoglio *Elvesztek a sötétben* [Sperduti nel buio, 1914] című filmje, melyre azt szokás mondani, hogy a háború utáni neorealizmus fejlődésére nagy hatással volt, mivel Umberto Barbaro filmteoretikus

Vincze Teréz

Filmtörténet XII/10.



Luchino Visconti: Megszállottság



gyakran vetítette a római filmfőiskolán rendező-növendékeinek. A film a hétköznapok dokumentumszerűen tárgyilagos ábrázolásában és a fényképezés realista tömörségében jeleskedett. (Barbaro maga is használta a „neo-realismo” kifejezést a *Megszállottság* kapcsán.)

A második világháború utáni „újrealizmus” tehát ehhez az olasz realista hagyományhoz térhetett vissza élesen elkülönülve az 1930-as évek stúdió-stílusától. A helyszíni felvételek, a természetes fény használata naturálisabb fényképezést, dokumentarista érzetet keltett. Ehhez csatlakozott a kortárs témák feldolgozása, az alsóbb osztályokra koncentráló történetek filmre vitele kevésbé híres színészek, illetve amatőrök alkalmazásával. Ezek a fejlesztések radikálisan elkülönítik e filmeket a háború előtti olasz filmtől, de alkalmazásuk korántsem volt előzmények nélküli. Az ebből a szempontból említésre méltó művészi kísérletek között találjuk Alessandro Blasetti 1933-as *1860* című filmjének fikciós dokumentarizmusát, Roberto Rossellini *A fehér hajó* című filmjét [La nave bianca, 1941], melyben valós helyszínen amatőr szereplőkkel dolgozik egy tengeri csatáról szóló dráma megjelenítésekor. Ugyancsak az előzmények között tartjuk számon Vittorio De Sica *A gyerekek figyelnek minket* [1943] című munkáját, melyben egy család felbomlását egy kisfiú szemszögéből mutatja be, s különösen társadalomkritikai hangja miatt tekinthető neorealista előzménynek. Végül ide tartozik a fentebb már említett *Megszállottság* (ami James M. Cain regényéből, *A postás mindig kétszer csengetből* készült). A Pó völgyének komor és leobbant világába helyezett történet a kiábrándult, kilátástalan sorsú, fáradt figuráival valóban a realizmus irányába mutat, bár mai szemmel nézve sokkal inkább hasonlít a *film noir* filmjeihez.

A filmes előzményeken túl fontos megemlítenünk, hogy milyen intézményes átalakulások és kulturális irányzatok voltak jelen a neorealizmus kialakulásánál. 1935-ben alapítják meg a Centro Sperimentale-t, a római filmfőiskolát, ahol elkezdődik a filmes szakemberek képzése, 1937-ben pedig megindul a főiskola *Bianco e nero* című folyóirata, a filmről való kritikai gondolkodás fontos fóruma, mely a neorealizmus elméleti megalapozásának is jelentékeny szereplője volt. A főiskoláról kikerülő fiatal generáció, egy – a harmincas évek végi protekcionista törvénykezéseknek köszönhetően – fellendülőben lévő olasz filmgyártásban kezdheti



Roberto Rossellini: Róma, nyílt város

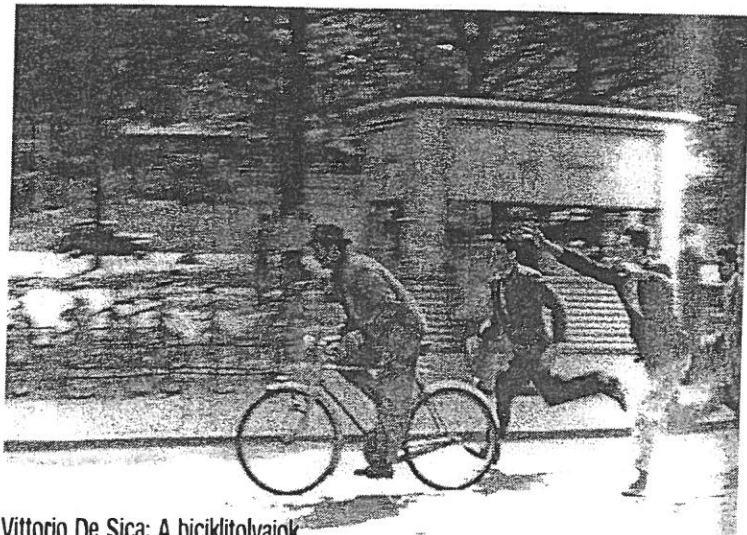
meg karrierjét 1940–42 környékén. Realisztikus törekvéseiket irodalmi alapokra helyezik, Hemingway, Faulkner és más amerikai szerzők, valamint a századfordulós verizmus kerül érdeklődésük előterébe. A filmi példaképek között a szovjet montázsiskola mellett a francia lírai realizmus és bizonyos hollywoodi szerzők (Capra, Vidor) is feltűnnek. A *Bianco e nero* hasábjain pedig arról cikkeznek, hogy mindennapi emberek valós környezetben történő bemutatására van szükség.

a néző figyelmét a látszólag jelentéktelen részletekre kell felhívni, hogy megláthassa a mindennapi létezés valós arcát

Roberto Rossellini: Paisa



19



Vittorio De Sica: A biciklitolvajok

egy bicikli  
ellopása a  
reményvesztettség  
metaforájává  
emelkedik

**A NEOREALISTA „STÍLUS”: TEMATIKUS JELLEMZŐK,  
FILMFORMAI FEJLESZTÉSEK**

De mitől is „realisták” ezek a filmek? Mindenképpen erősítette saját korukban a realiztikusság érzetét az a jelentékeny kontraszt, mely elválasztotta e filmeket elődeiktől, az olasz film látványos stílusától. A Cinecittá, az olasz stúdióváros a háború következtében romokban hever. Az elméleti elgondolásokon kívül gyakorlati oka is van tehát annak, hogy a filmkészítők kimennek az utcára, valós helyszíneken, akár eldugott vidéki falvakban keresnek témát, forgatási helyszínt. A realizmust

erősíti a kritikai szemlélet is, mellyel a közelmúlt eseményei felé fordulnak az alkotók. Például Rossellini *Róma, nyílt városának* [Roma, città aperta, 1945] története 1943–44 telén játszódik, bemutatja, hogyan forraszt egybe a német megszállás elleni harc különböző meggyőződésű embereket: kommunistát, katolikust. Másik jelentős neorealista művében, a *Paisában* [1946] Rossellini hat epizódban rajzol kaleidoszkopikus képet a szövetségesek által megszállott

Olaszországról. Az epizódok az amerikai csapatok útját követik nyomon amint délről észak felé nyomulnak előre. A film szerkezete töredékes, dokumentumszerű, a felvételek valós helyszíneken készültek szerte az országban (Szicília, Nápoly, Róma, Firenze, a Pó deltája).

A rendezőket a kortárs szociális problémák iránti érzékenység is jellemzi, a háború utáni infláció, munkanélküliség okozta nyomor és kilátástalanság több filmben szerepel vezérmotívumként, legemlékezetesebben minden valószínűség szerint Vittorio De Sica *Biciklitolvajok* [Ladri di biciclette, 1948] című filmjében, ahol a család boldogulásának záloga, a nehezen megszerzett munkaeszköz (egy bicikli) ellopása emelkedik a munkanélküliség következtében kétségbeesett emberek reményvesztettségének metaforájává.

A vidék problémáinak bemutatása is a szociális érzékenység erősödésével kerül jelentős pozícióba a neorealizmusban. Visconti filmje, a *Vihar előtt* [La terra trema, 1948] első része lett volna egy (soha el nem készült) trilógiának, ami a szicíliai halászat, bányászat és mezőgazdaság problémáival foglalkozott volna. Az elkészült részt teljes egészében a helyszínen vették fel egy szicíliai halászfaluban a helyi halászokból verbuvált amatőrökkel, forgatókönyv nélkül, de a film alapja egy Giovanni Verga mű, melynek történetét 1947-be helyezik át.

**A MOZGALOM KRITIKAI ARCULATÁNAK  
KIALAKÍTÓI: BAZIN, ZAVATTINI**

Az 1950-es évek elejére a neorealizmus kimerülni látszik, De Sica 1950-es *Csoda Milánóban* című műve már új irányba viszi tovább a kifejezőmódot (bár 1951-es *A sorompók lezárulnak* [Umberto D.] című filmje újra a neorealizmus meghatározó klaszszikusai közé tartozik). 1953-ban már az összegzés és visszatekintő értékelés jegyében gyűlnek össze a filmkritikusok Pármában. Itt fogalmazódnak meg rendszerezetten azok a jellegzetességek, melyeket a mozgalom legfontosabb jellemzőiként értékelték. Kiemelték a neorealizmus politikai elhivatottságú tudósításra, a társadalmi reformok sürgetésére irányuló törekvését, valamint morális karakterét: az egyének sorsának egyetemes érvényűvé emelését. A kongresszus résztvevői közt volt a francia kritikus, André Bazin is, akinek nézetei a 40-es évek végétől különösen nagy hatást gyakoroltak a neorealizmus kritikai arculatának kialakításában. Olyan formai jegyeket tartott fontosnak (melyeket

Luchino Visconti: Vihar előtt



20



elliptikus elbeszélő szerkezet, a cselekményt erősítő részletek elutasítása, a figurák motivációjának megjósolhatatlansága

főként Rossellini filmjeiben fedezett fel), mint az elliptikus elbeszélő szerkezet, a cselekményt erősítő részletek elutasítása, a figurák motivációjának megjósolhatatlansága, a hosszú beállítások alkalmazása, a szekondok és távoli beállítások gyakorisága a közeliakkal szemben. Bazin hatására ezek a jellemzők az irányzat leírásának általános jegyei lettek. De már Bazinnek is szembe kellett néznie – például a *Biciklitolvajok* kapcsán – azzal, hogy a legtöbb film nagyon konvencionális fényképezési stílussal és folyamatos vágással dolgozott. Bazin is felismerte a neorealizmus történeti meghatározottságát, de ezt nem tekintette jelentősége és újdonsága fontos összetevőjének.

A mozgalom másik nagyon jelentős teoretikusa Cezare Zavattini volt, aki De Sica alkotótársaként (a *Gyerekek figyelnek bennünkettől* kezdve forgatókönyvíróként működött közre filmjeiben, olyan fontos művek írásában vett részt, mint a *Biciklitolvajok*, a *Csoda Milánóban*, a *Sorompók lezárulnak*) a neorealizmusnak tevékeny formálója is volt. Forgatókönyvei elméleti elgondolásainak (a mindennapok ismétlődéséből fakadó esztétikum, a drámatlanítás mint szerkesztési elv) a gyakorlatban történő megvalósításai.

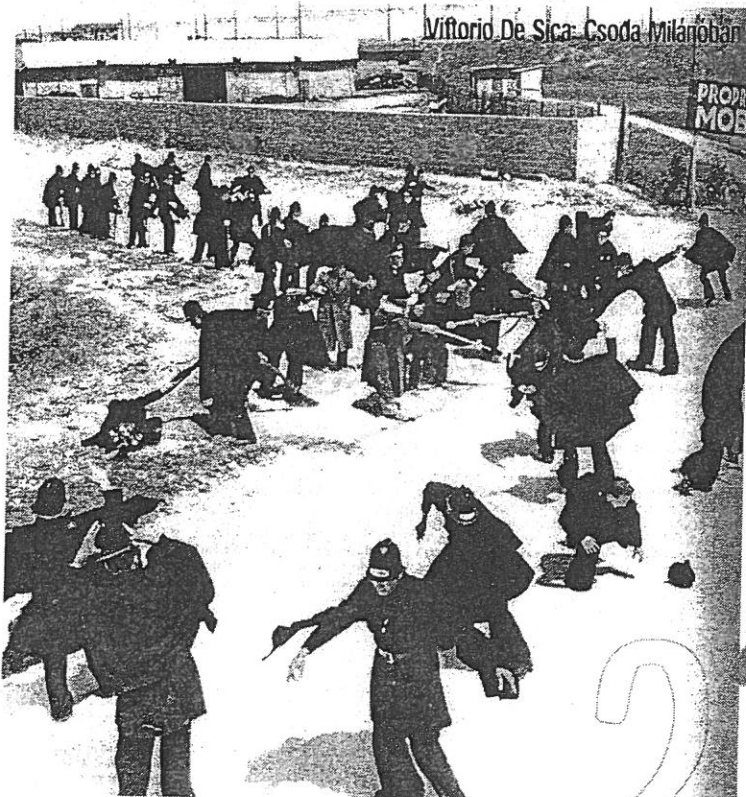
Azok a filmformai fejlesztések azonban, melyek a neorealista filmek leírására általánosságban szolgálnak, csak nagyon kevés filmben valósultak meg maradéktalanul. Az eredeti helyszíneken zajló forgatás meghatározó az atmoszféra tekintetében (*Róma, nyílt város, Paisá, Németország nulla év, Vihar előtt*), ugyanakkor például a *Biciklitolvajokban* is nagyon sok stúdióban felvett rész van. Előszerezzel alkalmaznak amatőr szereplőket (pl. *Vihar előtt*), de megintcsak a *Biciklitolvajokban* sztárokat vegyítenek amatőr szereplőkkel, ráadásul a főhős hangját más színész utószinkronizálta. Általában a neorealista filmeket is a klasszikus hollywoodi vágástechnikával készítették, és a helyszíni felvételek esetén is kidolgozott, komponált kameramozgást, koreografált színészvezetést alkalmaztak. Tipikus volt továbbá az erőteljes, érzelmi aláfestésül szolgáló zene is (ennek extrém példái a *Csoda Milánóban* operaszerű kórusbetétei).

#### A NEOREALISTA „STÍLUS”: NARRATÍV ÚJDONSÁGOK

Azok a narratív fejlesztések azonban, melyek a legfontosabb neorealista filmeket jellemzik tagadhatatlanul jelentős befolyást gyakoroltak a hatvanas évek elejétől kibontakozó európai modernista

filmre. A történetmesélési koncepciónak ekkor válik fontos elemévé a véletlennek, mint dramaturgiai elemnek a szerepe, ami egyben azt jelenti, hogy a gondosan motivált történeláncolat elutasításra kerül (pl. a *Biciklitolvajokban* a tolvaj véletlen felbukkanása). Ugyancsak jellegzetes a töredékes, elliptikus szerkesztésmód, minek során motiváció tekintetében fontos pillanatok kerülnek képernyőn kívülre (pl. a *Paisában*, ahol egy farmercsalád lemeszárulásáról már csak a „végeredmény” látványából szerzünk tudomást). A cselekménybeli linearitás mellőzése és a megoldatlan vég is jellegzetes neorealista jellemzők: a *Róma, nyílt városban* látszólag érdekes cselekményszál kezdődik a film felénél, amikor az egyik szereplő megszökik a fasiszták fogságából, de a film később már nem tér vissza ehhez a szálhoz. A *Biciklitolvajok* végén pedig a két szereplő elvegyül a tömegben, bicikli nélkül, s nem tudjuk meg, mi is lesz ezután a családdal.

Az elbeszélés linearitásának gyengülésével a jelenetek szerveződésének technikái is megváltoznak: a jelenetek nem egymásból, hanem „csak”



21

a minden-  
napok ismét-  
lődéséből  
fakadó  
esztétikum, a  
drámátlanítás  
mint  
szerkesztési  
elv

egymás után következnek, az összetartozás, a következés nem feltétlenül ok-okozati. A *Biciklitől-vajokban* például a keresés motívuma köré szerveződnek az események, illetve a nap kronológiája reggeltől estig szervezi lazán egységbe a történeteket. Rossellini *Németország nulla év* című filmjében pedig az epizodikusság alapja, szervezője a főszereplő kislány (aki a legyőzött Németország zavarodottságát testesíti meg) bolyongása, melynek legszebb példája a filmvégi 14 perc, amikor a céltalan barangolás végén a fiú öngyilkos lesz, azonban az eseményt megelőző epizodikus, véletlenszerű események után ezt nem lehet hagyományos értelemben, organikusan kidolgozott drámai tetőpont-

nak tekinteni. Mindezzel összhangban nem jellemzőek a drámai nagyjelenetek, minden történés érzelmi és dramaturgiai azonos szinten áll. A hétköznapi dramaturgiája ez, ahol a legapróbb, állandóan ismétlődő cselekvéseknek ugyanakkora a jelentősége mint bármilyen másnak, hiszen ez árul el legtöbbet a valóságról. A néző figyelmét a látszólag jelentéktelen részletekre kell felhívni, hogy a mindennapi létezés valós arcát megláthassa. Ilyen híres részlet például a *Sorompók lezárulnak* című filmben a cselédlány reggeli rutintevékenységét bemutató jelenet.

#### NEOREALIZMUS MINT EGYSÉGES STÍLUS?

A neorealista filmkorporusz azonban nem mutat olyan mértékű stílusbeli koherenciát, ami a kategorizálást megkönnyítené, és ez még a „realisztikusságra” vonatkozóan is igaz. Bizonyos filmek kifejezetten sokat köszönhetnek a populáris szórakoztató műfajoknak: helyi színezetű, populáris színházi hagyományokkal álltak kapcsolatban. Ezért is érdekes, hogy az első

neorealistának tekintett film, a *Róma nyílt város* egyszerre épít dokumentarista és népszerű műfaji hagyományokra. Rossellini képzett dokumentumfilmese, ugyanakkor színészei (Anna Magnani, Aldo Fabrizi) a római vaudeville-színpadok sztárjai. Más alkotások könnyebben tekinthetők „művészfilmnek”, bizonyos esetekben azonban (a *Róma nyílt város* mellett például De Santis *Keserű rizs* [Riso amaro, 1949]) a kategorizálás szinte lehetetlen, az újdonságot itt éppen az jelenti, hogy a populáris és a művészfilm közötti határokat homályosítják el. Bár a neorealizmus kapcsán bel- és külföldön a legfontosabb kritikai jellemző, aminek alapján nagyra értékelték az irányzatot: a realizmus művészi és morális értékeinek nagybecsülése volt, az irányzat iránti folyamatos érdeklődés oka paradox módon inkább az, hogy nem egységes, és meghatározható stílus, hanem sikeresen járja át a határokat a magas és az alacsony, a tradíció és a modernitás művészete, elkötelezettség és szórakoztatás között.

#### A MOZGALOM LECSENGÉSE

Míg a kritikus hangvételű filmekben a politikusok felháborodtak: „Ez nem Olaszország!”, a nézők tömegei is szívesebben nézték a beözönlő amerikai filmeket, semhogy a nemzeti identitás újradefiniálásának problematikájával, vagy a kortárs szociális problémákkal nézzenek szembe a mozivásznon. Így már a negyvenes évek második felétől megfigyelhetők az elmozdulások a puritán neorealizmustól az allegorikus fantázia (De Sica: *Csoda Milánóban*), illetve a historikus látványosság (Visconti: *Érzelem* [Senso, 1954]) irányába. A neorealizmus után, az 50-es évek közepétől az úgynevezett „rózsás neorealizmus” veszi át a teret. A neorealista imitációk sora a 60-as évek végéig folytatódik. Helyszíni felvételek, amatőr színészek alkalmazása, szociális problémák feldolgozása egy ideig még jelen van, de lassan mindezt beolvasztják az olasz komédia hagyományába. A meginduló gazdasági felemelkedés korában a közönség nem szívesen néz problémákat boncolgató filmeket.

Az 50-es évek második felétől az olasz művészfilm egyéni problémákra kezd koncentrálni. A történelmi pillanat dokumentálása helyett a modern élet pszichológiai következményeinek vizsgálatába kezd, s ehhez a legmegfelelőbb közegnek a középső társadalmi osztályok világa bizonyul majd (Antonioni, Fellini). ♦



22