

## 19. FEJEZET

MŰVÉSZFILMEK  
ÉS A SZERZŐSÉG ESZMÉJE

Az egyének és az intézmények befolyásolják a történelmet, de ezt teszik az eszmék is. A filmtörténet egyik legnagyobb hatású gondolata, hogy egy film legfontosabb alkotója a rendező. Ő határozza meg a film formáját, stílusát és jelentéseit. A történészek többsége legalább az 1920-as évek óta ezzel a feltevéssel él, amely azután különös figyelmet kapott, és még erőteljesebben fogalmazódott meg a háború utáni európai filmkultúrában. Az akkori idők vitái és a vitákba bevont filmek az egész világ filmkészítésére hatással voltak.

A SZERZŐI ELMÉLET MEGJELENÉSE  
ÉS ELTERJEDÉSE

A francia rendezők és forgatókönyvírók között az 1940-es évek közepe óta viták folytak arról, hogy ki tekinthető voltaképpen egy film *auteur*ének, vagyis szerzőjének. A megszállás idején vált népszerűvé az a felfogás, hogy az érett hangosfilmmel beköszönt a „forgatókönyvíró kora”, Roger Leenhardt és André Bazin azonban kijelentette, hogy egy film értékeinek fő forrása a rendező. A két kritikus a *Revue du Cinéma* folyóiratban jelentette meg írásait (1946–1949), amely kivételes figyelmet



szentelt Orson Wellesnek, William Wylernek és más amerikai rendezőknek.

Alexandre Astruc 1948-ban írt esszéje a „kameratöltőtollról” (*caméra-stylo*) e gondolat kibontakozásának egyik fontos eleme volt. Astruc szerint a filmművészet érett korba lépett, és komoly művészeket vonz, akik a filmben akarják kifejezésre juttatni érzéseiket és gondolataikat. „A filmszerző úgy ír a kamerájával, ahogyan az író a tollával.”<sup>1</sup> A modern film személyes lesz, s a technológia, a stáb és a szereplők nem jelentenek többet a művész alkotómunkájának eszközeinél.

1951-ben Jacques Doniol-Valcroze megalapította a *Cahiers du Cinéma* című, havonta megjelenő folyóiratot. Legjelentősebb kritikusa hamarosan André Bazin lett. Az első szám írásában az *Alkony sugárút* Billy Wilder filmjeként, az *Egy falusi plébános naplója* (Le journal d'un curé de campagne, 1951) Robert Bresson filmjeként, a *Ferenc, Isten lantosa* Roberto Rossellini filmjeként jelenik meg. A *Cahiers* fiatalabb kritikusai, így Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard és François Truffaut a provokáció határáig vitték a szerzőség nézetét. Az első botrány 1954-ben következett be Truffaut *A francia film egy bizonyos tendenciája* című tanulmányával. Támadta a minőség hagyományának (400. o.) műveit, mondván, hogy azok „forgatókönyvírók filmjei”, hiányzik belőlük

az eredetiség, és irodalmi klasszikusokra hagyatkoznak. Truffaut szerint e hagyományt követve a forgatókönyvíró leadja a forgatókönyvet, a rendező pedig egyszerűen csak hozzáadja a színészeket és a képeket, ezáltal csupán *metteur en scène*, „színpadi rendező”. Truffaut megnevezett néhány igazi *auteur*-t: Jean Renoir-t, Robert Bressont, Jean Cocteau-t, Jacques Tati-t és másokat, akik maguk írták történeteiket és dialógusaikat. Astruc *caméra-stylo* álmát beteljesítve ők igazi „filmesek”.

Azzal, hogy a forgatókönyv kérdését középpontba helyezte, Truffaut meghatározta a *Cahiers* ízlésirányát. A folyóirat azokról az európai és amerikai rendezőkről szólt elismerően, akik maguk írták vagy határozták meg forgatókönyveiket. Truffaut alapvető szerzőfelfogását átvette a *Cahiers* vetélytársa, a *Positif* is (amely 1952-ben indult). A marxizmus és a szürrealizmus felé hajló *Positif* ízlése ritkán egyezett a *Cahiers* szerzőinek ízlésével, ám hozzájuk hasonlóan azokkal a rendezőkkel foglalkozott, akik jelentősen befolyásolták a forgatókönyvírás folyamatát.

A *Cahiers* egyes fiatal kritikusai még tovább mentek, azt állították, hogy a nagy hollywoodi rendezőknek anélkül is sikerült kifejezniük életszemléletüket, hogy beleszólhattak volna a forgatókönyvbe. A szerzőközpontúságnak ez a kemény változata igen sok vitát váltott ki az 1950-es és 1960-as években. Bazin nem tudta elfogadni fiatal kollégái szélsőséges nézeteit, ám más kritikusok hamar magukévá tették a „szerzői politika” (*politique des auteurs*) gondolatát, vagyis hogy szerző minden rendező, akinek személyes stílusa vagy egyéni világlátása van. Andrew Sarris amerikai kritikus az amerikai filmtörténet értelmezéséhez használta az „auteur-elméletet” (ahogyan ő nevezte). Az 1962-ben alapított brit folyóirat, a *Movie* kezdettől fogva a szerzőség híve volt. Noha Sarris és a *Movie* kritikusai rokonszenveztek a *Cahiers* európai kánonjával, elsősorban hollywoodi rendezőkkel foglalkoztak (l. Megjegyzések és útmutatók a fejezet végén).

Ha szerzőnek nyilvánítjuk például Ingmar Bergmant, mennyivel jutunk közelebb egy Bergman-film megértéséhez? A szerzőközpontú kritikusok érvelése szerint éppen úgy a „tisztá” alkotás eredményeként vizsgálhatunk egy filmet, ahogyan egy regényt. Az adott filmet tehát Bergman életszemléletének kifejeződéseként értelmezhetjük.

Továbbá, ha Bergmant szerzőnek tekintjük, közös elemeket kereshetünk filmjeiben. A szerzőközpontú kritika egyik mottója Renoirnak az a megjegyzése volt, hogy egy rendező voltaképpen egyetlen filmet hoz létre, s azután újra és újra azt készíti el. A visszatérő tárgyak, témák, látványok, eszközök és cselekményszituációk gazdag egységbe szervezik a rendező filmjeit. Ekképp az *auteur*-rendező többi filmjét ismerve a néző könnyebben

megérti, amelyet éppen néz. A szerzőre figyelő kritikus különösen érzékeny volt arra, hogy egy rendező munkássága hogyan fejlődik az idők során, mikor vesz váratlan fordulatot, vagy tér vissza korábbi megoldásokhoz.

Végül, a szerzőközpontú kritika jobbra a film stílusát helyezte előtérbe. Ha egy filmkészítő olyan művész, mint egy regényíró vagy egy festő, akkor művészete nem csupán abban nyilvánul meg, amit mond, hanem abban is, *ahogyan* elmondja. Minden más alkotóhoz hasonlóan a filmkészítőnek is közege mesterének kell lennie, szembeötlő és újító módon kell kiaknáznia. A szerzőközpontú kritikusok a kameramunka, a megvilágítás és egyéb eszközök alapján különböztették meg a rendezőket. Egyes kritikusok különbséget tettek a színrevitelt és a kameraállást hangsúlyosan alkalmazó filmkészítők (az úgynevezett *mise en scène*-rendezők, például Max Ophüls és Renoir), valamint a vágásra hagyatkozók (az Alfred Hitchcockhoz és Szergej Eisensteinhez hasonló montázsrendezők) között.

## SZERZŐSÉG ÉS A MŰVÉSZFILM FEJLŐDÉSE

A szerzőség felfogása finoman beleszövődött az 1950-es és 60-as évek egyre jobban terjedő művészfilmjeibe. A korszak neves rendezőinek többsége maga írta forgatókönyveit; valamennyien sajátos témákat és stílust követtek filmjeikben. A filmfesztiválokon a rendezőre mint a legfontosabb alkotóra irányult a figyelem. Tati, Michelangelo Antonioni és mások kereskedelmi értelemben „márkanévvé” váltak, produkcióik elkülönültek a „szokványos” művektől. A név elismertsége folytán külföldi piacokra is eljuthatott egy film.

Az 1950-es és 60-as évek során a szerzőközpontú kritika azokra a filmkészítőkre figyelt legjobban, akiknél az utóbbi három fejezetben tárgyalt filmes modernizmus jelent meg. A szerzőiség előtérbe kerülésével a nézők érzékenyebbé váltak a rendező életszemléletét kifejező narratív kísérletekre, a stilisztikai szabályszerűségeket pedig kezdték a filmkészítőnek a történéshöz fűzött kommentárjaként értelmezni. A szerzőközpontú kritikusok különösen figyeltek a többértelműségekre, amelyeket bizonyos tárgyra vagy témára adott rendezői reflexióként magyarázhattak.

Ez a fejezet Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Kurosava Akira, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Jacques Tati és Szatjadzsit Ray rendezői pályáját vizsgálja. Természetesen nem ők a filmtörténet egyedüli *auteur*-rendezői, ám a szerzőség elméletét képviselő kritikusok ezekben az évtizedekben a legnagyobbak között tartották őket számon.

A Bevezetésben megállapítottuk, hogy a filmek történeti értelemben azért lehetnek fontosak, mert önmagukban jók, mert szélesebb áramlatokat tipizálnak, vagy mert nagy hatásúak. Noha saját országuk filmművészetében ezek a rendezők valamennyien jelentős szerepet töltöttek be, egyikük sem tipikus alakja a hosszú pályájuk alatt a filmkészítésben megjelenő és eltűnő nemzeti áramlatoknak és irányzatoknak. Valamennyien határozottan egyéniek maradtak, és jóllehet némelyikük (főleg Fellini és Antonioni) nagy hatású volt, pályatársaik többsége elkerülte az ő sajátos filmjeik közvetlen imitálását. A továbbiakban – a szerzőközpontú elemzések mintájára – egész életművüket vizsgáljuk, majd nemzetközi kontextusba helyezzük.

Ezek a rendezők a nemzetközi filmgyártás szélesebb tendenciáinak tipikus képviselői. Az 1950-es években mindannyian áttörést hozó filmeket készítettek. Mind egyikük sikeres volt a filmfesztiválokon, műveik bekerültek a nemzetközi forgalmazásba, némiképp még a barátságosan amerikai piacon is megvetették a lábukat. A filmkultúra intézményei segítették őket hírnévhez, sikereik pedig megerősítették a koprodukciók, a nemzeti támogatási programok, a fesztiválok és a filmfolyóiratok tekintélyét. Némelyikük, például Antonioni és Bergman, hazájukon kívül is dolgoztak, mások nemzetközi finanszírozásban részesültek. Pályájuk tehát a háború utáni filmgyártás fontos áramlataira derít fényt.

Ezek a rendezők továbbá az 1950-es és 60-as évek modern filmkészítésének legünnepeltebb egyéniségeivé váltak. A kritikusok méltányolták, hogy mindegyikük gazdagította a filmtechnikát, miközben kifejezésre juttatta egyéni világszemléletét. E rendezők munkássága széles körben befolyásolta más filmkészítők tevékenységét. Mivel ezek a rendezők valamennyien komoly művészeknek tekintették magukat, a szerző mibenlétét illetően osztották a nézőközönség és a kritikusok véleményét. Fellini akaratlanul is Astruc nézetét képviselte: „az ember ugyanolyan személyes, közvetlen bensőségességgel készíthet filmet, ahogyan egy író ír”.<sup>2</sup>

Az *auteurizmus* hatására az 1960-as és 70-es években a filmkutatás tudományos szakterületté vált (l. Megjegyzések és útmutatók a fejezet végén). A diákok és a rajongók jóvoltából hamarosan az egész kultúra egyik megszokott szófordulatává vált a szerzőiség fogalma. A folyóiratok írásai manapság rendszerint abból indulnak ki, hogy egy film elsődleges alkotója a rendező. A mozilátogatók többsége az ízlés kritériumára egyszerűsítette a szerzőiség fogalmát, és nem csupán a művészfilmekkel kapcsolatban, hanem az olyan hollywoodi rendezőknél is, mint Steven Spielberg, Brian De Palma, James Cameron és Oliver Stone.

A továbbiakban vizsgálandó auteur-rendezők közül nem mindegyik őrizte meg hírnevét az 1960-as évek végén és a 70-es években. Legtöbbjük a kritika és a kereskedelem hátterébe került (sok esetben azért, mert nem követték az 1968 utáni politikai filmkészítés irányát). Az 1970-es évek közepe után azonban újra kritikai elismerés övezte munkásságukat, és alkotásaik azóta is érdeklődést váltanak ki.

### LUIS BUÑUEL (1900–1983)

Az *andalúziai kutya* (1928) és *Az aranykor* (1930) című szürrealista filmekben, valamint a *Föld kenyér nélkülben* (1932) kialakult Buñuel egyéni látásmódja, és sok kritikus vélte úgy, hogy ezt juttatta kifejezésre Mexikóban, Spanyolországban és Franciaországban is. Bazin mélyen moralistának tartotta Buñuel filmjeit, Truffaut számára a szigorú forgatókönyvet és a szórakoztatás szem előtt tartását példázták, Sarris szerint a stílus nélküli stílus titokzatosságát testesítették meg, a *Positif* kritikusaik szemében pedig Buñuel maradt a szürrealista film nagy, hosszú életű képviselője, aki nyers és vadul szép képekben támadta a polgári értékeket.

A háborút követő évtizedben Mexikóban készített filmjei bizonyítják, hogy személyes rögeszméit közérthető vígjátékokba és melodramákba tudta beleépíteni. A *Viridianában* (Spanyolország, 1961) a novíciá Viridiana szeretne keresztényközösséget szervezni nagybátyja birtokán, terveit azonban megghiúsítja cinikus unokabátyja, Jorge, és a birtokot előzőlő koldusok mohósága. Eszményei kudarca után Viridiana Jorgéval és szeretőjével kártyázik, s közben egy gyerek tűzbe veti a lány töviskoszorúját (19.1). A főszereplő ártatlanságának elvesztése a *Nazarín* (Nazarín, 1958) főhősének hasonló sorsát idézi, aki hiába próbálta megteremteni a kegyelem állapotát egy romlott világban. Az *Elhagyottakkal* (1950,



19.1 Az apáca töviskoszorúja tűzben ég el (*Viridiana*).



19.2 Az ágy alatt vigyorgó halott Julian: Pedro álma az *Elhagyottakban*.

19.3 *Halál a kertben* (Mort en ce jardin, 1956): a dzsungel forráságában hangyák lepik el a Bibliát.

440. o.) Buñuel visszakért a filmvilágba, a cannes-i nagydíjas *Viridiana* pedig felélesztette hírnevét az 1960-as években, főleg, mert Franco orra előtt készítette el ezt az istenkáromló filmet.

Az 1960-as években Buñuel határozottan még modernistább kísérletezésekbe kezdett, amelyek elemei részben már *Az aranykorban* körvonalazódtak. Az *öldöklő angyalban* (El ángel exterminador, 1962) egy estély vendégei megmagyarázatlan okból napokig nem tudnak kimozdulni egy házból, és a körülmények nyomására elhagyja őket udvarias modoruk. Az *Egy szobalány naplójával* (Le journal d'une femme de chambre, 1964) megkezdődik Buñuel „francia korszaka”, amelyben fontos szerepet kapnak neves színészek és Jean-Claude Carrière forgatókönyvíró. Ahogyan a mexikói kommerszfilmet a maga céljaira használta fel, úgy kezdte el kiaknázni az európai művészfilm konvencióit: a fantázia és a valóság keveredését *A nap szépében* (Belle de jour, 1967), az epizodikus elbeszélést *A tejútban* (La voie lactée, 1969), a többértelmű, összefonódó álmokat *A burzsoázia diszkrét bájaiban* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972), és azt a megoldást, hogy ugyanazt a karaktert két színésznő játssza *A vágy titokzatos tárgyában* (Cet obscur objet du désir, 1977). Néhány műve jelentős sikert aratott a művészmozsi-hálózatban, *A burzsoázia diszkrét bája* pedig Oscar-díjat nyert. Élete végén az idős anarchista az a ritkaságszámba menő modern filmalkotó lett, akit szórakoztatónak talált a közönség.

Buñuel közérthetősége mind tömegfilmjeiben, mind művészfilmjeiben megfontolt technikai megoldásainak volt köszönhető. A jelentős auteur-rendezők közül az ő stílusa volt a legkevésbé sajátos. A mexikói filmekben a klasszikus hollywoodi filmek konvencióihoz ragaszkodott, egyebek között a mérsékelt mélységélességhez és a visszafogott kameramozgáshoz. Harmadik mexikói filmje, az *Elhagyottak* (1950) Mexikóváros egyik szegénynegyedének fiatalokú bűnözőit mutatja be. A javarészt eredeti helyszínen forgatott film már az elején tudatja, hogy kizárólag valóságos tényeken alapul. Ezen elemek hatására sok európai kritikus a neorealizmus mexikói

változatának tekintette a filmet. Buñuel azonban nem szívélyes, liberális optimizmust kínált fel. A *Biciklitolvajok* erényes szegényei helyett féktelen fiatalok bandáit, érzéketlen anyákat és megkeseredett csavargókat mutat be.

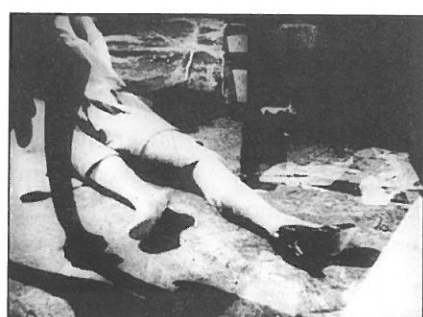
Buñuel a hiteles „költőiség” hiányát róttá fel az olasz neorealizmusnak. Az *Elhagyottakban* a költészet gyakran felkavaróan erőszakos vagy erotikus képekből bomlik ki. A neorealizmusban sosem látható olyan zaklatott és enigmatikus jelenet, mint Pedro álma, amelyben csirkék lebegnek a vízen, a fiúnak egy szelet húst hoz az anyja, és egy meggyilkolt, vérző fiú vigyorog az ágy alatt (19.2). Tudatosabban modernista filmjeiben Buñuel egyszerűen rendezi el a képek elemeit, hosszú beállításokat és a színészek mozgását követő sveneket alkalmaz.

Lényegre törő stílusa kiemeli a vallás és a szexualitás elfogadott fogalmait megzavaró kísértésképeket. Az *andalúziai kutya*ban hangyák másznak elő egy férfi kezéből, harminc évvel később egy Bibliát árasztanak el (19.3). A *Susanában* (Susana, 1950) egy börtöncella padlóján pók fut át a kereszt alakú árnyékon. A klasszikus regényen alapuló *Nazarín* a naiv vallásos hit hatástalanságához fűz kommentárt. A frigid polgárasszonynak, aki *A nap szépében* prostituálttá válik, zümmögő hangokat adó dobozt mutat az egyik japán vendége; a néző soha nem tudja meg, mit tartalmaz a doboz.

Buñuel megszállottá teszi szereplőit, aztán alattomban ráveszi a nézőt, hogy osztozzon megszállottságában. Az *Archibaldo de la Cruz bűnös élete* (Egy bűneset története) című filmben (Ensayo de un crimen, 1955) a főhőst kisfiúként látjuk, amint egy zenélődobozt néz (19.4); erről eszébe jut nevelőnője, akit egy ablakon betévedt golyó ölt meg (19.5). Felnőtt férfiként megtalálja a zenélődobozt (19.6). Felébred benne a vágy, hogy a szexuálisan vonzó nőt megölje. Ez nem sikerül neki, ám miután egy próbababán gyakorolja a fojtogatást, majd arrébb húzza, Buñuel szenvtelenül mutatja a bábu földön heverő lábait (19.7). Nem Archibaldo, hanem mi társítjuk a képet a meggyilkolt nevelőnővel, és ezzel belekerülünk a férfi morbid fantáziavilágába.



19.4–19.7 Az Archibaldo de la Cruz négy snittje.



Buñuel modernizmusa az elbeszélés szerkezetével folytatott kísérletezésében is megjelenik. Filmjei tele vannak ismétlésekkel, kitérőkkel, s a valóság és a képzelet közötti mozgásokkal. („Ha rövid a film – mondta egy alkalommal az egyik producernek –, megtoldom egy álommal.”<sup>3</sup>) Filmjeinek cselekménye főleg elképzelt készletetéseken alapul. *A burzsoázia diszkrét bája* voltaképpen nem más, mint megszakított vacsorák sorozata. A kokaincsempész korrupció üzletember látszólagos története képtelen polgári rituálék sorába ágyazódik, mint amilyen a főúr holtteste köré gyűlt személyzet az étteremben, vagy a szalont előzőnlő katonák. A felszínen örjítően banális párbeszéd hangzanak el ételről, italról, bútorokról. Valahányszor úgy tűnik, hogy a történet tetőpontra ér, valaki felébred, és rájövünk, hogy az előző – ki tudja, hány – jelenet a képzeletben zajlott.

A legtöbb modern rendező azért bontja meg az elbeszélést, hogy a néző figyelmét másra terelje, Buñuel azonban magát az elbeszélés okozta frusztrációt tekinti az élvezet forrásának. *A vágy titokzatos tárgyának* már a címe is arra utal, hogy az ember legbensőbb vágyai nem válhatnak valóra. A vonaton Párizsba tartó, jómódú Fabert elmeséli utastársainak, hogy megszállottan üldözi a szűzies Conchitát. Pénzt, ruhákat, még saját házat is vesz neki, ám valahányszor megpróbálja elcsábítani, a lány kitér előle. Amikor a férfi visszahúzódik, a lány visszacsábítja, de csak hogy még kegyetlenebbül megalázza. Valahányszor Fabert megáll történetében, az utasok kéri, hogy folytassa; mohó kíváncsiságukban minket képviselnek. Fabert története végén Conchita

megjelenik a vonaton, és újra feléled a sokszor meghiusult vágy. *A vágy titokzatos tárgya* olyan reflexív parabolának tekinthető, amelyben a filmi narratíva az intenzív flörtöléshez hasonlóvá válik.

Ha a várakozás nagyobb élvezet, mint a beteljesülés, hát Buñuel filmjei gyakran állnak meg önkényesen. *A nap szépében* az állítólag mozgásképtelen férj csodák csodájára feláll a székéből. *A burzsoázia diszkrét bájában* a mirandai nagykövet végül megeszik egy szeletet a hűtőszekrényében lévő maradék báránysültből. Buñuel utolsó filmjének zárójelenetében pedig egy terroristarobbanás elpusztítja azt az elegáns üzletsort, ahol Fabert még mindig Conchitát üldözi. Buñuel filmjei egyszerre kritizálják a társadalmi konvenciókat, és játszanak ravaszul azokkal az elbeszélői konvenciókkal, amelyek ében tartják bennünk a mese bűvöletét.

#### INGMAR BERGMAN (1918–)

Miként tanítómestere, Alf Sjöberg (l. 409. o.), Bergman is a színház világából érkezett. Egy ideig forgatókönyveket írt, aztán ez a rendkívül energikus ember 1945-ben rendezni kezdett; 1988-ig negyvenöt filmet és még több színházi darabot rendezett.

Filmalkotóként több műfajban is otthonosan mozgó, komoly művészként szerzett magának hírnevet. Első filmjei családi drámák voltak, amelyekben gyakran elhidegült fiatal párok keresik a boldogságot a művészetben vagy a természetben (*Nyári közjáték* [Sommarlek], 1951;

19.8 A művészet mint titokzatos erejű varázslat (*Arc*).19.9 Nagy mélységű hosszú beállítás az előadóművészei számonkérését hallgató cirkuszgazgatóról (*Fűrészpör és ragyogás*).

*Egy nyár Monikával* [Sommar med Monika], 1953). Azután tehetséges színészek egész társulatát maga köré gyűjtve hamarosan a házastársi szerelem kudarcai felé fordult a figyelmé; ezt a témát olykor komikusan kezelte, mint a *Szerelmi leckében* (En lektion i kärlek, 1954), máskor fürkésző, gyötrelmes lélektani drámaként, mint amilyen a *Fűrészpör és ragyogás* (Gycklarnas afton, 1953). Később a tudatosabb művészi filmek felé fordult, ilyen a mozarti *Egy nyári éj mosolya* (Sommarattens leende, 1955), s az expresszionista álmokképek, a természeti tájak és a kidolgozott visszaemlékezések ötvöze, *A nap vége* (1957, l. 16.3). Sok néző és kritikus szerint pályája tetőpontja két kamaradráma-trilógia; az egyikhez tartozik a *Tükör által homályosan* (Såsom i en spegel, 1961), az *Úrvacsora* (Nattvardsgästerna, 1963) és a *Csend* (Tystnaden, 1963); a másikhoz a *Persona* (Persona, 1966), a *Farkasok órája* (Vargtimmen, 1968) és a *Szégyen* (Skammen, 1968). Bergman ekkor hírneve csúcán állt: a kritikuskok cikkeket és könyveket írtak műveiről, forgatókönyveit számos nyelvre lefordították, filmjei fesztiváldíjakat és Oscar-díjakat nyertek. Még azok is a filmrendező művész példájának tekintették, akik nem vették komolyan a filmkészítést mint művészetet.

Néhány rosszul megítélt filmterv és pénzügyi nehézségek után azonban Bergman nem kapott támogatást filmjeihez. *A Suttogások, sikolyok* (Viskningarna och rop, 1972) költségvetését saját megtakarított pénze, néhány színész befektetése és a Svéd Filmintézet juttatása biztosította. A mű világsiker lett, miképp a *Jelenetek egy házasságból* (Scener ur ett äktenskap, 1973) és a *Varázsfuvola* (Trollflöjten, 1975) is. Az adóhatóságok zaklatásai elől Bergman váratlanul elköltözött Svédországból, és koprodukciós munkákat fogadott el. Később visszatért, és megrendezte a *Fanny és Alexandert* (Fanny och Alexander, 1983), amely nemzetközi kasszasiker lett, és négy Oscar-díjat nyert. A *Próba után* (Efter repetitionen, 1984) című tévéfilm befejezése után visszavonult a filmezéstől.

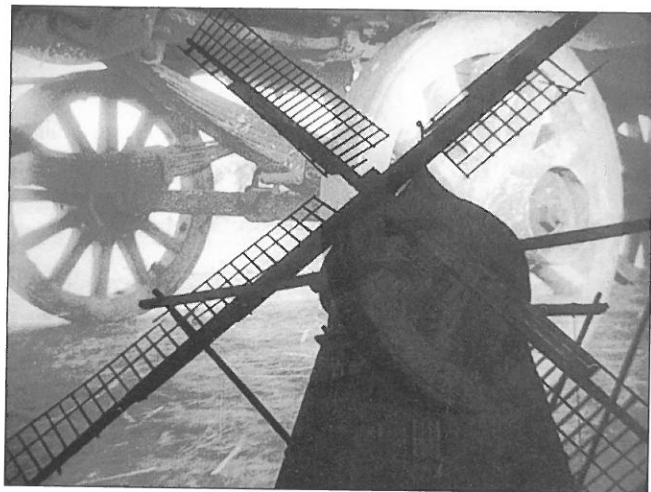
Műveit elárasztotta álmaival, emlékeivel, bűntudatával és fantáziaképeivel. Gyermekkorának eseményei a legkorábbi munkáitól a *Fanny és Alexander*ig újra és újra

visszatérnek. Egy szerelmének elvesztése ihlette a *Nyári közjátékot*, a *Jelenetek egy házasságból* pedig családi életén alapult. Bergman személyes világa ily módon köztulajdonná vált. Benne él a gondoskodó nő, a szigorú apafigura, a cinikus nagyvilági ember és a meggyötört, látnoki művész. A hűtlenség, a kegyetlenség, a kiábrándultság, a hitehagyottság, az alkotói válság és a szenvedés paraboláit adják elő. A helyszín kopár táj egy sivatár szigeten, fullasztó nappali, élesen világított színpad a színházban.

Bergman megszállottan törekedett az egységre, pályája mégis több stádiumból áll. A korai filmek a fiatalkori válságokat és az első szerelem bizonytalanságát mutatják be (például az *Egy nyár Monikával*). Az 1950-es években született jelentős filmek többnyire a lélek gyötrelmeit tanulmányozzák, a színház és az élet kapcsolatán töprengenek. Némi derűt sokszor csak a művészetbe vetett hit hoz, amelyet az *Aruban* (Ansiktet, 1958) egy bűvész illúziómutatványa szimbolizál (19.8).

Az 1960-as évek két meditatív trilógiája aláasta a korai művek vallási és humanista alapjait. Az Isten távolivá válik és elnémul, míg az emberek tanácstalannak és narcisztikusnak tűnnek fel. A *Persona* és a *Szégyen* azt sejteti, hogy még a művészet sem adhatja vissza az emberi méltóságot egy politikának alávett korban. Az 1970-es évek mélyen pesszimista filmjeiben csaknem minden emberi kapcsolat – szülők és gyermekek, férj és feleség, barát és barát viszonya – illúzió és csaláson alapul. Újra és újra kiderül, hogy nem maradt más, mint a gyermeki ártatlanság emléke. Ezen alapul a *Fanny és Alexander* története, amely a 20. század katasztrófáiról még mit sem tudó világban játszódik.

„Sokkal inkább tartozom a színház, mint a film világhoz.”<sup>4</sup> Bergman azért is tudta gyorsan elkészíteni filmjeit, mert állandó színészekkel dolgozott: Eva Dahlbeckkel, Gunnar Björnstranddal, Harriet Anderssonnal, Bibi Anderssonnal, Liv Ullmann-nal és Max von Sydowval. Rendezői és forgatói módszerei forgatókönyveinek drámai kibontását szolgálták. Az 1950-es években született munkáiban nagy mélységűséggel és hosszú beállításokkal vette fel a lélektanilag elmélyülő jeleneteket (19.9), a



19.10 A *Fűrészpor és ragyogás* expresszionista képáttűnésekkel kezdődik.



19.11 A lovag a „boszorkányt” faggatja *A hetedik pecsétben*.



19.12 *Egy nyár Monikával*: „Vajon elfelejtettük már – írta Godard –, ...a színész és a néző között váratlanul kialakuló összejátszást... amikor Harriet Andersson imént még vidám, elbizonytalanodó tekintetét a kamerára szegezi, és felszólít bennünket, legyünk tanúi, milyen iszonyodva választja a poklot a mennyország helyett?”



19.13 Monológjának tetőpontján, egy csaknem kétperces beállításban Cecilia szűk közeli képbe mozdul előre, arca erős megvilágításban...



19.14 ...majd kimerülten a nővér karjaiba hanyatlik.

*Suttogások, sikolyok* után pedig gyakrabban hagyatkozott a zoomra. Egész pályáján az expresszionista hagyományból merített (19.10, 19.11).

Egyik jellegzetes eszközében megmutatkozik August Strindberg és a német film *Kammerspiel* hagyománya. Bergman a nézőhöz közel helyezte el szereplőit, akik olykor kihívóan a kamerába beszélnek (19.12). A kamaradramákban sokszor már egész jeleneteket vett filmre semleges háttér előtt frontális közelképekben, ahol a tekintet és az arckifejezés apró rezzenéseire figyelt.

A *Közel az élethez* (Nära livet, 1958) Bergman színpadi technikáit illusztrálja. A cselekmény középpontjában három nő áll. Két napot, negyvennyolc órányi kritikus időszakot élnek át egy szülőszobában. A kamaradrama világának hangulatát már az első beállítás megteremti, ami-

kor nyílik az ajtó, és belép a vajúdó Cecilia. A film végén a legfiatalabbik nő, Hjördis elszántan kilép az ajtón a bizonytalan jövőbe. A nők múltja párbeszédekben tárul fel. Közben mindegyik színésznő alkalmat kap egy-egy rendkívül drámai jelenetre. Az elsőben, amely talán a legmélyebb benyomást kelti, Cecilia megtudja, hogy kisbabája meghalt. Bergman jellemző módon elidőzik a szégyen, a bánat és a fizikai fájdalom megnyilvánulásán, amely egyik állandó színésznője, Ingrid Thulin virtuóz előadásában jelenik meg. Cecilia kábán, egy ápolónővér ölelésében idézi fel aggodalmait a terhesség alatt, vádolja magát, amiért feleségként és anyaként kudarcot vallott, és hol zokog, hol kiabál fájdalmában, hol pedig keserűen felnevet. A hosszú beállításokkal és intenzív, frontális közelképekben felvett monológ több mint négy percig tart (19.13, 19.14).



19.15 *Persona*: Elisabeth és Alma küzd.

19.16 A titokzatos gyermek a film két főszereplőjének arcából összetett, elmosódó képe felé tapogat.

Ez a bensőséges stílus talán a *Personában* jut a legmesszebbre. Alig több mint hatvan percben olyan lélektani drámát tár elének Bergman, amely a művi világ és a valóság szétválasztására szólítja fel a közönséget. Egy színésznő, Elisabeth Volger nem hajlandó beszélni. Az ápolónővér, Alma egy szigetre viszi. Miután elnyerte Alma bizalmát, Elisabeth gyötörni kezdi őt; Alma erre erőszakkal reagál (19.15). Számos technikai megoldás azt sejteti, hogy a két nő személyisége kezd meghasadni. A hallucináció, amelyben egy kisfiú egy elmosódó képet akar elérni, ugyancsak az identitás felbomlását sugallja (19.16).

Bergman egy vetített film képeivel keretezi a történetet, utalván arra, hogy az a világ, amely így magával tudja ragadni a nézőt, illuzórikus. Egy különösen felfokozott pillanatban a filmkép elég, ezzel kirántja a nézőt a dráma hangulatából. Többértelműsége és reflexivitása a modern filmművészet egyik kulcsfontosságú művévé tette a *Personát*.

Bergman modern színházba nyúló gyökerei, és az, ahogyan morális és vallási kérdésekkel foglalkozott, meggyőzte a nyugati értelmiséget, és megerősítette benne a felfogást, hogy a filmkészítés komoly művészet. Filmjei és személye, az érzékeny, meg nem alkuvó filmkészítőről kialakult képpel jelentős szerepet játszott a háború utáni filmművészet meghatározásában.

#### KUROSZAVA AKIRA (1910–1998)

Kurosava a második világháború idején kezdte rendezői pályafutását (422. o.), s gyorsan alkalmazkodott a megszállás politikájához *Nem sírom vissza az ifjúságomat* (Vaga szeisun ni kuinasi, 1946) című politikai melodramájával, amely arról szól, hogyan szorítja háttérbe a politikai változást a militarista Japán. Ezt követően társadalmi problémákkal foglalkozó filmeket készített, először a bűnözésről (*Nora inu* [Kóborkutya], 1949), a kormányzati bürokráciáról (*Élni* [Ikiru], 1952), majd az atomháborúról (*Ikimono no kiroku* [Félelemben élni], 1955) és a korrupcióról (*A gonosz jól alszik* [Varui jacu joku nemura] 1960). Ezenkívül több sikeres dzsidai-gekit (történelmi

filmet) rendezett, amelyek első darabja *A hét szamuráj* volt (Sicsinin no szamurai, 1954), s amelyek közé tartozik a *Rejtett erőd* (Kakusi-toide no szan-akunin, 1958) és *A testőr* (Jodzsimbo, 1961).

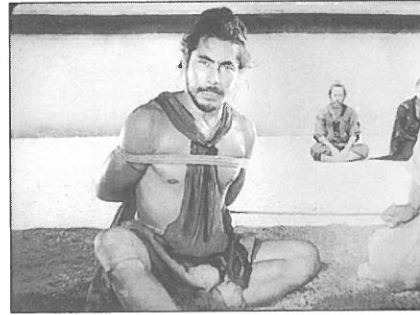
A *vihar kapujában* (1950) című filmjével robbant be a nyugati kultúrába, amely mind egzotikus, mind modern filmként lelkesen fogadta. Az 1920-as években alkotó japán író, Akutagava Rjúnoszuke két elbeszélésén alapuló film a korabeli európai műveknél sokkal merészebb flashback-szerkezetet alkalmaz.

A 12. századi Kiotóban egy pap, egy favágó és egy közember a Rasómon kapu mellett álló romos templomban húzódik az eső elől. Szóba kerül közöttük egy nemrégiben történt bűneset: egy bandita meggyilkolt egy szamurájt, és megerőszkolta annak feleségét. Mi történt voltaképpen az erdőben a büntettek előtt és után? A résztvevők visszaemlékezésekben mondják el tanúvallomásaikat. (Egy médium révén a halott férj is vallomást tesz.) Csakhogy a flashbackben látható tanúvallomások alapvetően különböznek egymástól. Amikor visszatérünk a jelenbe, az eső elálltát váró három férfihoz, a pap szomorúan kérdezi, hogy igazat mondanak-e valamikor is az emberek. Váratlanul kiderül, hogy a favágó az eset szemtanúja volt, és elmondja a maga változatát, amely eltér az előzőektől.

Kurosava rendezésében élesen elkülönül a film három „időzónája” (19.17–19.19). Ezek a stílusbeli különbségek rendkívül érthetővé teszik az elbeszélést, annak eldöntésében azonban nem segítik a nézőt, hogy mi történt valójában az erdőben. A *Paisà*hoz és más neorealista művekhez hasonlóan ez a film sem közöl velünk mindent; miként a *Biciklitolvajok*, az *Utazás Itáliában* és Bergman egyes művei, végül Kurosava filmje is megválaszolatlanul hagy fontos kérdéseket. A *vihar kapujában* megbízhatatlan visszaemlékezései az 1940-es években a flashbacktechnika terén végzett hollywoodi kísérletezéseken és az európai művészfilmekben túlmutató logikus lépést jelentettek. Egy eseménysor egymásnak ellentmondó változataival *A vihar kapujában* jelentősen hozzájárult a művészfilm formálódó hagyományához.



19.17 *A vihar kapujában* „három stílusa”: a felhőszakadás alatt a templomban játszódo jelen képei jobbra nagy látószögű, nagy mélységélességű tömör kompozíciók.



19.18 A forró, poros udvarban frontális kompozíciókban láthatók a tanúvallomások. A tanúk a kamerába beszélnek, mintha a közönség volna a bírói testület.



19.19 A visszaemlékezések erdei jeleneteiben sok a közelkép, a szűrt napfény és az útvesztőnek ható növényzet.



19.20 *Élni*: az irodista Vatanabe a halálra vár.



19.21 *A Rőtsszakállúban* a fiatal orvos és a szakács (mindketten az előtérben) azt figyelik, hogy a félszeg lány hogyan próbál barátkozni egy kisiúval a kitergetett paplanok között. A teleobjektív megnyújtja a teret, így a rések és hullámvonalak absztrakt mintáját hozza létre.

A film európai bemutatását követő években Kurosava a filmtörténet legnagyobb hatású ázsiai rendezőjévé vált. Az erőszakos jeleneteket bemutató lassított felvételei végül klisévé váltak. Több filmjéből hollywoodi változat készült, *A testőr* olasz westernnek sorát indította el, a *Csillagok háborúja* (1977) cselekményének egy részét pedig *A rejtett erődből* kölcsönözte George Lucas.

Pályája során Kurosavát mindvégig a „legnyugatibb” japán rendezőnek tekintették, és noha ez nem egészen pontos, filmjei külföldön is rendkívül érthetőek voltak. Sok története alapul nyugati irodalmi műveken. A *Véres trón* (Kumonosu-dzso, 1957) és a *Ran – Káosz* (Ran, 1985) Shakespeare-adaptáció, az *Ég és föld között* (Tengoku to jigoku, 1963) Ed McBain egyik detektívregényére épül. Kurosawa filmjeiben erős az elbeszélés vonala, és sok a fizikai akció, maga is elismerte, hogy John Ford, Abel Gance, Frank Capra, William Wyler és Howard Hawks hatott rá.

A szerzői világlátást kereső kritikusok a nyugati értékekhez közel álló hősi humanizmust találtak Kurosava alkotásaiban. Legtöbb filmje olyan embereket állít a középpontba, akik megfékezik önző vágyaikat, és mások javát szolgálják. Ez az erkölcsi felfogás hatja át például a *Ré-*

*szeg angyal* (Joidore tensi, 1948), a *Nora innu* és az *Élni* című filmeket. E köré szerveződik *A hét samuráj*, amelyben egy csapat gazdátlan harcos feláldozza az életét, hogy egy falut megvédjen a banditáktól. Kurosava nem egy főhőse önmagától eltelt fiatalember, aki egy idősebb, bölcsőbb tanítótól tanul fegyelmet és önfeláldozást. Ennek eleven példája a *Rőtsszakállú* (Akahige, 1965), amelyben egy mogyoró, elhivatott orvos a szegény betegek iránti odaadásra tanítja meg az orvosgyakornokot.

A *Rőtsszakállú* után azonban Kurosava filmjei pesszimizmává válnak. Az öngyilkossági kísérlete után készített *Dodeskaden* (Dodesukaden, 1970) sivár lakótelepi közösségnek láttatja a világot, amelyben nincs remény a menekülésre. Az *Árnyéklovassal* (Kagemusa, 1980) és a *Ran* társadalmi rendjét hiú hatalmi harcok bolygatják fel. Ám a *Derszu Uzala* (Derszu Uzala, 1975) újra megerősíti a barátság és a mások iránti jólelkű elkötelezettség lehetőségét, s a *Madadajó* (Még nem, 1993) szomorú búcsú egy tanítómester humanista eszményeitől.

A háborút követő néhány évben Kurosava három műfajban tevékenykedett: irodalmi műveket dolgozott fel, társadalmi problémákkal foglalkozó filmeket, és

dzsidai-gekit készített. Mindegyikben a japán filmkészítőkre jellemző filmes technikák pluralisztikus megközelítést alkalmazta. Első filmje, a *Szansiro Szugata* (1943) a vágás, a képkomponálás és a lassított felvételi fényképezés rendkívüli merészségéről árulkodik (279. o.). Nem sokkal a háború után, talán az amerikai filmek hatására, a beállítás elemeinek wellesi elrendezését és a nagy mélységélességet alkalmazta (19.20). Később azzal kísérletezett, hogyan lehet teleobjektívvel szinte absztrakt kompozíciókat létrehozni a széles vásznon (19.21).

Az erőszak megjelenítésével is kísérletezett. *A hét samuráj* harci jeleneteit több kamera vette. Az operatőrök nagyon hosszú teleobjektíveket használtak, és svenekkel követték a történéseket, mintha sporteseményt közvetítenének. Kurosava elkezdte a többkamerás technikát alkalmazni a párbeszéd jelenetekben is, így az *Ikimono no kirokuban* (19.22–19.24). Az újra bevezetett többkamerás filmzés (amely a hangosfilm korai korszakában már közismert volt; l. 220. o.) lehetővé tette, hogy a színészek megszokás nélkül végigjártsszák az egész jelenetet, és megelégedjenek a kamerákról. A teleobjektív filmzés és a többkamerás technika is sokkal elterjedtebbé vált azután, hogy Kurosava elkezdte alkalmazni azokat.

Égész pályájára jellemző volt a rendkívül energikus vágástechnika. *A Szansiro Szugatában* merészen vág be részle-

teket a kameraszög megváltoztatása nélkül, ami úgy hat, mintha hirtelen „felnagyítaná” a képet (19.25–19.27). Amikor viszont a többkamerás-teleobjektív stratégiát követi, hangsúlyosan vág össze különböző látószögeket. Ezek a vágási módok dinamikussá teszik a feszült vagy erőszakos összecsapásokat.

Kurosava stílusának van egy statikusabb oldala is. Az 1940-es években készített filmjei rendkívül hosszú beállításokból épülnek fel, és későbbi munkáiban is gyakran láthatók merev beállítású kompozíciók, például az *Árnyéklovassal* meglepő nyitóképében, ahol percek át három egyforma férfit látunk (19.1 színes kép). Az absztrakt kompozíciók iránti vonzalma a díszletekben és a jelmezekben is megmutatkozik. Pályája kezdetén végtelenül naturalisztikusan mutatta be a környezetet; minden filmjében volt legalább egy jelenet, amelyben ömlött az eső, vagy viharos szél fújt. Idővel ezt stilizáltabb mise en scène váltotta fel. A *Dodeskaden* után a színösszehangolása elsődleges fontosságúvá vált Kurosava számára. Az eredetileg festőnek készülő rendező különleges figyelmet fordított az élénk színű jelmezekre és a határozott vonalú díszletekre. Az *Árnyéklovassal* és a *Ranban* a korai művek precíz kompozíciót felváltja a szüntelenül pásztázó kamerákkal rögzített gazdag látvány.



19.22 Az *Ikimono no kiroku* nyitójelenetében az örültnek hitt Kiicsi bírósági kihallgatásra hozták. A díszlet egyik oldalán álló kamera félközeli képben mutatja, ahogy fiaival vitáznak.



19.23 Egy kevésbé hosszú objektívvel készített beállításban frontálisabb a látvány.



19.24 A díszlet jobb oldalán álló harmadik kamera nagyon hosszú objektívvel közeli képen mutatja a haragos férfit.



19.25–19.27 Az axiális (tengelyirányú) vágás hirtelen felnagyítja a *Szansiro Szugatában* egyik képét.



Kurosava briliáns technikája, elsősorban pedig a látványos történelemes filmes ábrázolása váltotta ki Hollywood „filmfenegyerekeinek” tiszteletét. (George Lucas és Francis Ford Coppola besegített az *Árnyéklovás* és a *Ran* finanszírozásába; Martin Scorsese Vincent Van Goghként jelent meg a *Kurosava-álmokban* [Akira Kurosawa's Dreams], 1990.) Annak köszönhetően pedig, hogy az egész világ filmközönsége számára érthetővé akarta tenni az emberi értékeket, a legjelentősebb rendezők közé tartozott csaknem ötven évig.

### FEDERICO FELLINI (1920–1993)

1957-ben, Fellini öt játékfilmje után André Bazin már feltehetően a rendszeresen visszatérő képek hálójára. Megjegyezte, hogy a *Bikaborjak* (1953) angyalszobra (19.28) újra megjelenik az *Országúton* (1954) bolondjának drótkötélen járó angyali alakjában (19.29). Más filmekben az emberek háton cipelt rözsényalábjai angyalszárnyakra hasonlítanak. Bazin konklúziójára – „Kimeríthetetlen Fellini szimbolikája”<sup>5</sup> – a rendező egész életműve ad bőséges igazolást. A filmek visszatérő színhelyei a cirkus, a zenés mulató, a sivár országút, a kihalt éjszakai terrek és a tengerpart. Az *Országúton* története a tengerparton kezdődik, és ott is ér véget, ahol Zampano, aki elhagyta a halott Gelsominát, a tengerparton ül egyedül, és zokog. Az *édes életben* (La dolce vita, 1960) Marcello csaknem ugyanebben a pózban ül, miközben hajnal dereng a tenger fölött, és nem képes válaszolni a felé kiáltó kislánynak.



19.28 A jámbor bolond a lopott szobor előtt hódol a *Bikaborjakban*.

19.29 *Országúton*: Gelsomina és az akrobata angyal.

19.30 *Országúton*: Gelsomina fát utánzó pózban.

19.31 Fiatalok szökdécselnek ki az erdőből, hogy megvigasztalják a *Cabiria éjszakai* hősnőjét.

Fellini filmjeinek vannak visszatérő figurái is, például a jámbor bolond, a narcisztikus férfi, a gondoskodó anyafigura és az érzéki szajha. Mindig vannak parádék, partik, műsorszámok – és rendszerint mindre barátságatlan hajnal következik, és romba dől illúziók. És vannak furcsa, kivételes pillanatok, amelyek rövid bepillantást engednek a titokzatosságba (19.30, 19.31). Renoirt visszahangozva Fellini elismeri: „Mintha mindig ugyanazt az egy filmet csináltam volna”.<sup>6</sup>

Elsősorban a személyes filmvilág megteremtésének köszönhetően az 1950-es és 60-as években szárnyaló hírnevét. A *Bikaborjak* ráirányította a nemzetközi figyelmet, az *Országúton* Oscar-díjat nyert 1956-ban. Az *édes élet* nagydíjat kapott Cannes-ban, és a tétlen gazdagok tobzódó életformája az egész világon sokkolta és elbűvölte a közönséget. Hamarosan ez lett a legnyereségesebb film, amelyet Olaszország valaha is exportált. A *Nyolc és fél* (Otto e mezzo, 1963), egy másik Oscar-díjas művel talán a korok legizgalmasabb modern filmjét alkotta meg, reflexív tanulmányt egy rendezőről, aki képtelen elkészíteni megálmodott filmjét. A *Júlia és a szellemek* (Giulietta degli spiriti, 1965), a *Nyolc és fél* női szemszögből elbeszélte párja után Petronius *Satyriconját* filmesítette meg (Satyricon, 1969). Ez a laza szerkezetű, epizodikus tabló alapozta meg új hangnemet: a lineáris elbeszélést nélkülöző, a commedia dell'artéra emlékeztető túláradó, groteszk látványosságot. Kitaratóan dolgozott az 1970-es és 80-as években, és mindig a vitázók kórusa kísérte. Bergman mellett az ő filmjeit nézték a legtöbben, és őt értelmezték a legbelsőbben az európai rendezők közül.



19.32 Cabiria reménykedő pillantást vet a nézőre.

19.33 Az *Amarcord* egyik mesélője a sok közül.

Filmjei őszinte önéletrajzi művek. Iskoláskora jelenik meg a *Nyolc és fél* visszaemlékezéseiben, Riminiben töltött kamaszkora hatja át a *Bikaborjakat*, a fiatal semmittevők csapatának történetét és az *Amarcordot* (Amarcord, 1974), egy kisváros életének lírai bemutatását. Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy és a Marx fivérek iránti gyermekkori rajongása újra és újra a felszínre bukkan, főleg Giulietta Masina komikus mozdulataiban. Ám miként Guido, a *Nyolc és fél* főhőse, Fellini is azt állította, hogy nem tudja, hol szakad meg az emlékezet, s hol kezdődik a képzelet. Nem szó szerint értendő önéletrajzot kínál, hanem személyes mitológiát: fantáziával keveredő életet. A *Nyolc és félben* látható a legtisztábban ez az expresszív képessége, amely erősen hatott más rendezőkre, így Paul Mazurskyra (*Alex Csodaországban* [Alex in Wonderland], 1970), Bob Fosse-ra (*Mindhalálig zene* [All That Jazz], 1979) és Woody Allenre (*Csillagporos emlékek* [Stardust Memories], 1980; *A rádió aranykora* [Radio Days], 1986).

Az *édes életig* erősen a valóságos világban gyökereztek a filmek, bár titkokat rejtő világban. A *Nyolc és fél* s a *Júlia és a szellemekkel* feltárult az álmok és hallucinációk birodalma. Bizonyos, nagyon fontos értelemben valamennyi Fellini-film főszereplője maga Fellini lett – pontosabban, a fantáziája. A *Satyricon* töredékek sorozata, amelyek egy fantasztikus látomásban szövődnek egybe. Költséges, látványos filmek sora következett – *Bohócok* (I clowns, 1970), *Fellini – Róma* (Fellini – Roma, 1972), *Casanova* (Casanova, 1976), *A nők városa* (La città delle donne, 1980), *És a hajó megy...* (E la nave va, 1983) –, amelyek még többet árulnak el a rendező rögeszméiről, félelmeiről és vágyairól. Egyes kritikusok szerint ezek a művek egyre narcisztikusabbak; mások úgy vélték, következetesen viszik tovább azt a témát, hogy az ember csakis az alkotó képzelet révén találja meg a szabadságot és a boldogságot.

Fellini alkotásainak van egy kevésbé személyes oldaluk is. Az 1950-es évek vége óta több filmje a társadalomtörténet vizsgálatával vegyíti az önéletrajzi elemeket és a fantáziavilágot. Az *édes életben* együtt jelenik meg az

ókori, a keresztény és a modern Róma, és dekadensnek ítéli a mai életet. A *Satyricon* ugyanerre az analógiára épít, a hippikkel hasonlítja össze az érzelmileg kiüresedett főszereplőket. Fellini számára az *Amarcord* nem egyszerűen csak derűs visszapillantás a gyermekkorra, hanem kísérlet annak bemutatására, hogy Benito Mussolini rezsimje miben felelt meg az olaszok kiforratlan vágyainak. A *Casanova* megszállott, gépies szexualitása lehetőséget ad a főszereplő profofasizstaként való értelmezésére. A *nők városa* a feminista mozgalomra adott válasz, a *Zenekari próbában* (Prova d'orchestra, 1980) az élet éppen összeomlik az elnyomó autoritás és a vaktában lecsapó terrorizmus súlya alatt. Miképp Bergman, Kurosava és Raj, Fellini is a művészi érzékenység és az emberi értékek nevében fejt ki társadalomkritikáját. Ezt ábrázolja egyértelműen a *Ginger és Fred* (Ginger e Fred, 1986), amely a televízió felszínsége ellen intéz támadást, és azt a bensőséges előadasmódot ünnepli, amelyet az 1930-as évek óta együtt dolgozó táncospár (Fellini legfontosabb színészei, Giulietta Masina és Marcello Mastroianni) jelenít meg.

Fellini látványvilága kidolgozott történelemre épül, s a rendező a dekoratív kosztümök, díszletek és mozgalmas tömegjelenetek mesterének bizonyult (19.2 *színes kép*). Lelkesen folytatta a mindenre kiterjedő utószinkronizálás olasz hagyományát, jobbar szerette a forgatás után kidolgozni az összes dialógust és hanghatást. A kanonikus Fellini-jelenet – a Nino Rota áradó zenéjére vonuló menet – nem engedte meg a Bresson által kedvelt direkt hangrögzítést.

Az 1950-es években feltűnt sok szerző-rendezőhöz hasonlóan Fellini is felhagyott azzal, hogy a történettel kelte fel a közönség érdeklődését ehelyett magával a mesélés aktusával akarta lekötni a figyelmet. A *Cabiria éjszakai* végén a hősnő, akit táncoló fiatalok mentettek meg, félszegen a kamerába mosolyog (19.32), aztán elfordítja pillantását, mintha nem volna biztos a létezésünkben. Az *Amarcordban* Fellini olyan szereplők köré szervezi a filmet, akik nyíltan vagy akaratlanul hozzánk intézik szavaikat (19.33). „Úgy tűnik, mintha csak

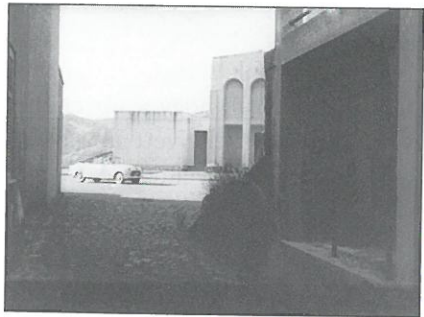
azért az örömezt találtam volna ki mindent, a gyermek-kort, a karaktereket, a nosztalgiázását, az álmokat és az emlékképeket, hogy meséljek róluk.”<sup>7</sup>

### MICHELANGELO ANTONIONI (1912–)

Antonioni valamivel később vált híressé, mint Fellini, és pesszimistikus, inkább intellektuális filmjei élesen különböztek Fellini életigenlő extravaganciájától. Mindazonáltal az 1960-as évek során hozzájárult az európai filmművészet „modernista csúcskorszakának” létrejöttéhez.

Pályája kezdetén Antonioni az olasz neorealizmus jegyében készített több kisfilmet és öt játékfilmet, amelyek közé tartozik a *Cronaca di un amore* (1950) és *A kiáltás* (1959). Leghíresebb filmje *A kaland* volt (L'avventura, 1960), amely, noha a cannes-i filmfesztiválon kifütyülték, nemzetközi sikereket ért el. Ezután következett *Az éjszaka* (La notte, 1961), a *Napfogyatkozás* (L'eclisse, 1962) és a *Vörös sivatag* (Il deserto rosso, 1964); ez a tetralógia a korabeli jelent vizsgálta. Az 1960-as évek közepén Antonioni a világ fél tucat legjelentősebb rendezője közé számított, s mint ilyen, szerződést kötött az MGM-mel három angol nyelvű film elkészítésére. Az első, a *Narvítás* (Blow-Up, 1966) bőven igazolta Hollywood bizalmát, hiszen kedvező fogadtatásra talált, és nyereséges volt az egész világon. A diákmozgalmakkal foglalkozó *Zabriskie Point* viszont (Zabriskie Point, 1969) pénzügyi katasztrófát hozott. A *Foglalkozása: riportér* (The Passenger / Professione: Reporter, 1975) után Antonioni visszatért Olaszországba, és többévi hallgatást követően megszületett *Az oberwaldi titok* (Il mistero di Oberwald, 1981), az *Egy nő azonosítása* (Identificazione di una donna, 1982) és *A felhőkön túl* (Par-delà les nuages, 1995, Wim Wenders társrendezésével).

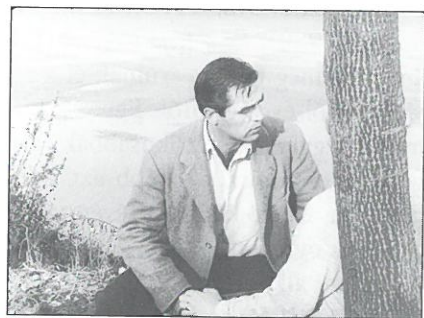
Antonioni történelmi jelentősége elsősorban korai és középső korszakának filmjein alapul. Az első évtizedben



19.34 A modern város az embereket uraló labirintussá válik (*A kaland*).



19.35 A végzetes liftre utaló elemek a pár fölé magasodnak (*Cronaca di un amore*).



19.36 A vándormunkás szembenéz a feleségével *A kiáltás*ban.

része volt abban, hogy az olasz neorealizmus a bensőséges lélektani elemzésre és komoly, melodramáktól mentes stílusra váltott. Filmjei bemutatják a virágzó európai gazdaság mélyén rejlő normavesztést, a háború utáni olasz irodalomban is megjelenő közönyt. A gazdagok korai ábrázolása a neorealizmushoz szervesen hozzá tartozó társadalomkritika kiterjesztéseként is értelmezhető. Csakhogy fásult, céltalan emberekkel Antonioni a munkások között is találkozott. *A kiáltás* tetlen, szótlán csavargója alapvetően különbözik a *Biciklitolvajok* küszködő főhősétől, aki mellett legalább ott áll a felesége és a kislánya.

Az 1960-as évek tetralógiájával elmélyül, Andrew Sarris szavával az „Antoniennui”/unottság. *A kaland* panorámaszerű ábrázolást kínál arról, hogyan idegenednek el a felsőbb osztályok a maguk által megteremtett világtól (19.34). A nyaralások, az összejövetel, a művészek élvezete hiábavaló erőfeszítések a szereplők céltalanságának és érzelmihiányának leplezésére. A szexualitás alkalmi hódítássá silányul, a vállalkozás, az üzlet az anyagi jólét biztosítása bármi áron. A technika önálló életre kel; egy villanyventilátorban vagy egy játék robotban több az élet, mint az emberekben, akik használják azokat. („Manapság csak a dolgok, a tárgyak, az anyagok számítanak.”) Antonioni kritikájának egyik kliséje – „a kommunikáció hiánya” – abban a szélesebb kritikában kap jelentőséget, hogy hogyan sivárosodott el a modern világban minden emberi kapcsolat.

Ezek a témák innovatív elbeszélői formákban és stílusmintákban jutnak kifejezésre. Az *I vinti* (Legyőzöttek, 1952) és *A kiáltás* után *A kaland* határozottan a tisztán modern történetmesélés felé fordult. Gazdag vakációzók kikötnek egy mediterrán szigeten, és Anna elkószál. Barátai nem találják. Szerelme, Sandro és barátnője, Claudia visszatér a szárazföldre, hogy folytassa a keresést. Fokozatosan vonzalom alakul ki közöttük, és Annáról megfeledkeznek. A nyomozásnak induló történet egy büntudattal, bizonytalansággal terhelt, ambivalens szerelmi kapcsolat meséjévé alakul.



19.37 *A kaland* szereplői gyakran elfordulnak a kamerától, s ettől érzelmi állapotuk bizonytalanná válik.



19.38 *A kaland* befejezése.



19.39 *A kaland*: két erőteljes átló osztja meg a képkivágatot, és különíti el Claudiát.

A tetralógia többi története ettől eltérő narratív utat követ. *Az éjszaka huszonnégy órát* fog át, amely alatt egy pár alkalomszerű találkozásai felbomló házasságukra derítenek fényt. A *Vörös sivatag* többértelműséggel átitott ipari tájának fakó színvilága vagy a hősnő, Giuliana zavart lelkiállapotának tulajdonítható, vagy annak, hogy Antonioni ilyennek látja a kiüresedett modern világot. Valamennyi film ritmusa lassú, sok bennük a történések közötti *temps morts* („holtidő”). A jelenetek valamivel azelőtt indulnak, hogy a történet elkezdődne, és befejeződése után is folytatódnak. Mind a négy film „nyitott végű” – a legfeltűnőbbben talán a *Napfogyatkozás*, amelynek üres városi terein a két szerelmes talán még találkozik.

Antonioni már pályája kezdetén bizonyította, hogy a nagy mélységesség (19.35) és a kameramozgással kísért hosszú beállítás mestere. Már korai munkáiban is igyekszik elrejtetni a szereplők reakcióit a közönség elől, sokszor a környezet egyes elemeinek felhasználásával (19.36, l. még 16.4). *A kaland* módszeresen továbbviszi ezt a stratégiát (19.37). A film utolsó beállítása rendkívül hosszú, az épület mellett eltörpülő pár az Etnát nézi, a nézőnek hátat fordítva (19.38). A néző aligha érezheti magát közel az ilyen szenttelenül elé állított karakterekhez.

Hasonló távolságtartást eredményeznek Antonioni egyre absztraktabb kompozíciói. Tömeggé és textúrává, valamilyen háttér előtt jelen lévő figurává redukálja az embert (19.39). A *Vörös sivatag*ban, első színes filmjében Antonioni még tovább vitte az elvontságot. Szürkére festette a gyümölcsöt (19.3 színes kép); a tárgyak színes foltokká vagy lapokká válnak. Egyes jelenetekben teleobjektívek nyújtják szét a teret, máskor a beállítást megtörő tömbök és ékek folytán kockaszerűvé válik (19.4 színes kép).

A *Nagyítás*ban az előző filmek távolságtartó effektusaihoz teljes mértékű reflexivitás társul. Thomas akaratlanul lefényképez egy párt a parkban; gépe vajon egyúttal egy gyilkosságot is rögzített? Minél inkább felnagyítja a képeket, azok annál szemcsésebbek és abszt-

raktabbak lesznek. A film egy detektívtörténet keretein belül a fényképezés illuzorikus természetét vizsgálja, és azt sugallja, hogy csak korlátozott mértékben képes feltárni a kendőzetlen igazságot. A *Nyolc és fél*hez s a *Persónához* hasonlóan a *Nagyítás* is fontos példája annak, ahogyan a modern filmművészet saját közvetítő közegét tanulmányozza.

A sekélyes vagy cselekvésképtelen emberek Antonioni-féle visszafogott ábrázolása megértő fogadtatásra talált abban a korban, amely üdvözölte az egzisztencializmust is. Talán egyetlen rendező sem ösztönözte Antonioninál jobban a filmalkotókat az elliptikus és a nyitott végű elbeszélések lehetőségeinek feltárására. Sajátos stílusán nevelkedett Juan Bardem, Jancsó Miklós és Theo Angelopoulos. Egyenesen a *Nagyítás* nyomán született Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetése* (The Conversation, 1974), és Brian De Palma *Halál a hídon* című műve (Blow-Out, 1981). Egy egész nemzedék számára jelentettek egyet a film művészi eszközeivel Antonioni világának csendjei és üressége, és sok néző a saját életét látta ebben a világban megjelenni.

### ROBERT BRESSON (1907–1999)

Bresson viszonylag kis életművel vívta ki az elismertséget. Első két jelentős filmje, *A bűn angyalai* (1943) és *A Bois de Boulogne hölgyei* (1945; 324. o.) után mindössze tizenegy filmet rendezett negyven év alatt, amelyek közül kiemelkedik az *Egy falusi plébános naplója* (1951), az *Egy halálraítélt megszökött* (Un condamné à mort s'est échappé, 1956), *A zsebtolvaj* (Pickpocket, 1959), a *Vétlen Balthasar* (Au hasard Balthasar, 1966), a *Mouchette* (Mouchette, 1967), a *Quatre nuits d'un rêveur* (Egy álmódó négy éjszakája, 1972), a *Lancelot, a tó lovagja* (Lancelot du lac, 1974) és *A pénz* (L'argent, 1983). Az 1950-es évek eleje óta mégis Bresson volt a világ egyik legelismertebb rendezője. A *Cahiers* kritikusaival által ünnepelet, Sarris és a *Movie*-csoport által dicsért, szigorú, igényes

munkái belső következetességről és makacsul individualista világlátásról tanúskodnak.

Az, hogy irodalmi művekre hagyatkozott, nagyobb hitelességet biztosított számára abban a korszakban, amikor a minőség hagyománya uralta a filmeket. Sok műve levelek, naplók, történelmi feljegyzések és narrátor által elbeszélte események köré épül. Alkotásaiban még sincs semmi sajátos irodalmiasság. Életműve tökéletes példája Astruc kameratöltőtoll esztétikájának: az irodalmi műveket ürügynek tekintette, az alkotásban azonban tisztán filmes eszközöket használt. Bresson szívesen állította szembe azt, amit ő „kinematográfiának” – „film általi írásnak” – nevezett a „mozival”, vagyis a szokványos filmkészítéssel, amely szerinte nem más, mint lefényképezett színház.<sup>9</sup>

Bressont leginkább az érzékeny emberek érdekelték, akik a fennmaradásért küszködnek egy ellenséges világ-



19.40 *A zsebtolvaj*: Michel keze mint-ha leválna karjáról, amikor könnyedén benyúl táskákba és zsebekbe.

ban. Az 1940-es években született két filmje a bosszú intrikáit szövi ártatlan áldozatok köré. Az *Egy falusi plébános naplójával* kezdődően egészen az 1960-as évek elejéig tart munkásságának hosszú második szakasza. Az ekkor született filmjeire kopár látvány és visszafogott színészi játék jellemző. Legtöbbjükben enyhül és meg-



19.41 *Egy falusi plébános naplója*: a plébános belép a templomba, felemel egy leesett imakönyvet, és a beírt szavak láttán felismeri a kézírást, amellyel a neki küldött durva névtelen levél íródott. Vele együtt tesszük a felfedezést, és ugyanolyan kíváncsiak vagyunk a zaklatójára. Halljuk, hogy nyílik az ajtó. A plébános gyorsan leteszi az imakönyvet a padra, és kimegy a képből.



19.42 Bresson tizenegy másodpercig mutatja az imakönyvet egyre közelebből, miközben a képen kívül közelednek a lépések.



19.43 A feszültség feloldódik, amikor félközeli megjelenik a kastélyban lakó nevelőnő, letérdel, és kinyitja a könyvet.



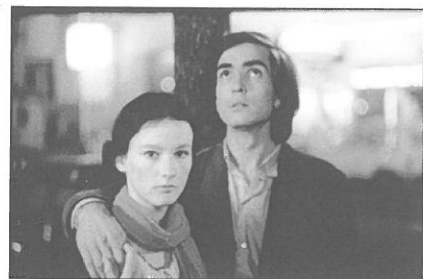
19.44 Felpillant.



19.45 Bresson félközeli mutatja a belépő papot, aki egy pillantást vet a nőre...



19.46 ...majd lesütött szemmel az oltárhoz megy. Amint letérdel, a kép elhomályosul. Rejtve maradnak a nő motivációi és a pap reakciói.



19.47, 19.48 *Quatre nuits d'un rêveur*: ferde nézésirány-illesztések; „Amikor filmet készí-tünk, emberek tekintetét kapcsoljuk össze egymással és a tárgyakkal.”



19.49 A legtöbb rendező úgy jelenítene meg Mouchette iskolába igyekvését, hogy egy hosszú megalapozó beállításban megmutatná a környezetet, majd egy vágással előlnézetre váltana az utcán lépkedő, és társaihoz csatlakozó kislányra. Bresson azonban lefelé irányított kameraállásból a gyerekek lábaival kezdi...

19.50 ...hagyja, hogy Mouchette háttal nekünk beszéljen...



19.51 ...kis ideig követi...

19.52 ...majd megáll az iskolakapunál. Ezzel azt a hatást éri el, hogy egy pillanatra kimosdítja a szereplőket a környezetből, nem tudjuk, hol vannak, így viselkedésükre koncentrálnunk.

szűnik a szenvedés: a falusi plébános azzal a felismeréssel hal meg, hogy „Mindenütt jelen van a kegyelem”; az *Egy halálraítelt megszökött főhőse*, Fontaine úgy tud kijutni a náciak börtönéből, hogy megbízik cellatársában; a zsebtolvaj megtanulja elfogadni egy nő szerelmét. Bresson vallási témák iránti érdeklődése erős rokonszenvet váltott ki a háború után Franciaországban újjáéledő katolicizmus idején. Ekkor a háború utáni filmművészet nagy vallásos rendezőjeként szerzett magának nemzetközi hírnevet.

Az 1960-as évek közepe után filmjei sokkal pesszimistábbá váltak. A Bressont „katolikus” rendezőnek tartó nézők értetlenül figyelték fordulatát a modern társadalom fiataljainak világi, sőt szexuális problémái felé. Főhősei kétségbeesnek, mi több, öngyilkosságot követnek el. A *Vétlen Balthasar* Marie-ja meghal, miután egy banda kifosztotta és megverte. Mouchette és az *Egy szelíd asszony* (*Une femme douce*, 1969) s a *Talán az ördög* (*Le diable probablement*, 1977) főhőse megöli magát. A pénzben egy igazságtalan véletlen folytán egy fiatalember börtönbe kerül, majd onnan ki egy értelmetlen gyilkosságba. A keresztény értékek már nem nyújtanak vigasztalást: a *Lancelot, a tó lovagjában* kudarcba fullad a

Grál keresése; a lovagi erényekből nem marad más, mint egy halom véres fegyver.

Filmjei minden komorságuk ellenére titokzatosságot sugároznak. Nehéz megérteni karaktereit, mert többnyire kívülről történik a vizsgálatuk. A szereplők – akiket Bresson „modelleknek” nevezett – gyakran amatőrök és nem színészek. Természetellenesen nyugodtak és hallgatók, némaságukat egy-egy szó vagy rövid gesztus töri meg. Ebben a filmi világban a hirtelen felemelt pillantás jelentős eseménnyé, két egymásba fúródó tekintet tetőponttá válik. A modelleket gyakran veszi a kamera hátról, vagy egy-egy testrészt mutató közeli képekben (19.40). Hirtelen vágásai, rövid jelenetei, ráközelítései-eltávolodásai és lakonikus hangsávok a legteljesebb figyelem-összpontosítást követelik a nézőtől. Ennek jutalma sajátos kettősségélmény: be is hatolunk a karakterek tapasztalataiba, lelki és gondolati világuk azonban továbbra is megfoghatatlan és titokzatos marad, mint az *Egy falusi plébános naplójának* abban a jelenetében, amikor a főszereplő információt szerez a neki írt durva névtelen levél szerzőjéről (19.41–19.46).

Az *Egy falusi plébános naplója* után Bresson kerülni kezdte a hosszú beállításokat. Egy jelenet terét sajátos



módon úgy teremtette meg, hogy kisebb részleteket mutatott belőle, és a beállításokat a szereplők nézésiránya szerint kapcsolta össze (19.47, 19.48). Máskor szűk képkivágatú kameramozgásai a részletekre koncentrálnak, érzékeltetik a történést. A *Mouchette* egyik jelenetében például nem látni arcokat, ezzel Bresson *Mouchette* bátorralan járására és viseltes ruhájára irányítja a figyelmet (19.49–19.52).

Bressonnak távoli felvétele sincs szüksége *Mouchette* iskolájáról, hiszen a csengővel és a diákok fecsegésével már tisztázta a helyszínt. „Ha csak tehetem, hanggal helyettesítem a képeket.”<sup>10</sup> Filmjeinek átható csendjében minden tárgynak sajátos akusztikus tulajdonsága van: az ágytakaró surrog Fontaine cellájában, a lovag fegyverzete zörög a *Lancelot, a tó lovagjában*, Balthasar, a számár rekedten ordít. A képen kívüli hang megalapoz egy helyszínt, vagy más jeleneteket felidéző motívumot kínál. Bresson fizikai részletekre és elkülönülő hangokra irányuló intenzív figyelme gyakran lélektani elemzést helyettesít. Stílusának titokzatossága és többértelműsége jól megfelelt annak, ahogyan a lelki vagy fizikai tortúrát túlélni igyekvő magányos embereket bemutatta.

Ezek a rejtélyes gesztusok, textúrák és részletek rendkívül érzéketesen jelennek meg. Bresson képei talán dísztelenek, de sohasem egyhangúak. A *bűn angyalaiban* az apácák öltözéke szögletes geometriát és az árnyalatok gazdag skáláját teremti meg (l. 13.45). Színes filmjeiben élénk hatást keltenek apró részletek: a lovag vértje csillogása miatt kissé elválík a háttértől; a börtönirodában élénkkéknak hat egy postai kosár (19.5, 19.6 színes kép).

Bresson a tömör, kihagyásos elbeszélés felé mozdult el. A *zsebtolvajtól* kezdve, kiváltképp a *Vétlen Balthasarban* olyan sok mindent bíz a néző képzelőerejére, hogy maguk a történet eseményei – „ami történik” – szinte átláthatatlanok. („A színházi előadáshoz hasonlóan sosem magyarázok meg semmit.”<sup>11</sup>) A néző, szemben az érintett szereplőkkel, gyanítja, hogy a látszólag véletlenszerű történet az Isten, a sors vagy valami más, ismeretlen erő által irányított események roppant ciklusának a része.

Bresson sosem kereste azt a kereskedelmi sikert, amelyet Antonioni, Bergman és Fellini élvezett. Ugyanakkor olyan, egymástól különböző rendezőkre volt hatással, mint Jean-Marie Straub (aki politikai értelmet tulajdonított az aszketikus képvilágnak és a közvetlen hangnak) és Paul Schrader (akinek *Amerikai dzsigolója* a *zsebtolvaj* átdolgozása). Noha Bresson sosem valósította meg hosszú időn át dédelgetett tervét, a *Genesis* történetének filmre vitelét, mindmáig ő az utóbbi ötven év egyik legkiemelkedőbb rendező-szerzője.

## JACQUES TATI (1908–1982)

Igazi *auteurista* hévvel állapította meg egy Truffaut, hogy „egy Bresson- vagy Tati-film s pen *a priori* zseniális mű, egyszerűen azért, szolút autoritás uralja a kezdetétől a végéig”<sup>12</sup> dező közötti hasonlóságok megvilágító erején ketten tapogatózva indultak pályájukon években, filmeztek a háború alatt, és az 19 elején váltak jelentőssé. Mindketten évekig egy-egy filmen; Tati életműve, amely 1949 é zött csak hat játékfilmmel bővült, még Bre kevesebb alkotást foglal magában. Mindket zett, kihagyásos elbeszélésmóddal és rendhag tásokkal kísérleteztek.

Bressonnal szemben azonban Tati készít nagyon népszerű filmet. Mivel színészként i ünnepeket nemzetközi egyéniséggé vált. Innen annyiban Buñuelhez hasonlít, hogy a mod enciákat a közérthető, a főárambeli hagyom zette. Tati filmjeinek egyik rétege a modern é hoz – a nyaraláshoz, a munkához, a lakáské utazáshoz – fűzött szatirikus kommentár. A r chistának valló rendező hitt a szabadságban ségben és a játékoságban. Filmjeiben nincs tan felépített cselekmény: a dolgok egyszerű ténnek, egyik a másik után, soha semminek r zata. Egy-egy műve apró, sőt triviális eseméi za – miként az olasz neorealizmus mikrotört o.), csak éppen gegeként tűnnek fel.

A *Kisvárosi ünnep* (*Jour de fête*, 1949) ter a mintát Tati rá következő műveinek többs hintások érkeznek egy kisvárosba, a lakos egyet, s másnap a társulat továbbáll. A he Tati által alakított François a szórakozás ke is dolgozik, és elhatározza, hogy az ameriki ságot alkalmazza. A behatárolt idő és té munka és zajos vidámság kontrasztja, a mi felforgató kétbalkezes alak, és a felismerés zi játék titkait csak a gyerekek és a küli mind-mind jelen van Tati későbbi munká kidolgozott gegekre és az inkább motívu sem határozott ok-okozati láncolatra épü kesztett cselekmény Tati ismertetőjegyévé

A *Kisvárosi ünnepben* jelentkezik először stílusa is. A komikum nem verbális jellegű veset beszélnek, akkor is inkább motyognyógnak), hanem vizuális és akusztikai. A pies mozgásra képes, merev lábú, langalétténet egyik legnagyobb bohóca. Keatonho a legnagyobb újítók közé tartozik a kép