

# A VILÁG FILMMŰVÉSZE

## Új utak a francia filmművészetben

PETER GRAHAM

1960 és 1993 között Franciaország volt Európa vezető filmgyártója, mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt. Noha a filmek nézettsége itt is csökkent, így is túlszárnyalta más országokét, még azután is, hogy a házi videók piaca fellendült az 1980-as évek végén. 1991-ben például Franciaország több játékfilmet gyártott (156-ot), több működő mozija volt (4531) és több mozijegyet adott el (117,5 milliót), mint bármelyik másik nyugati ország, leszámítva az Egyesült Államokat. Három, egymással összefüggő oka van a francia film prosperálásának: az állam által befolyásolt filmipari struktúra, mely irányító testületén, a Centre National de la Cinématographie-n (CNC) keresztül minden szinten közreműködik a filmgyártásban, az ötlettől egészen a forgalmazásig.

A fenti időszakot három nagy korszakra oszthatjuk, amelyeknek mindegyike egy jelentős politikai-kulturális eseménnyel kezdődött: az első az új hullámmal; a második 1968 májusával; a harmadik a szocialista kormány 1981-es hatalomra kerülésével.

### A FILMIPAR STRUKTÚRÁI

Több jelenség is közreműködött abban, hogy az új hullám létrejöhesse; 1959-es felbukkanása meglepetésként hatott a filmiparra (noha maga az elnevezés egy évvel korábbról származik a *L'Express* című hetilap cikkírójától, Françoise Giroud-tól). A politikai helyzet kedvező volt: a frissen beiktatott De Gaulle-kormányzat az úgynevezett hollywoodi kultúrveszélyt és az amerikai filmek jelentős kasszasikerét ellensúlyozandó, lelkesen támogatta a hazai filmipart, és bevezette az *avance sur recettes*-et, a fejlesztési támogatási rendszert. Ez a film-szubvencionálási szisztéma a jegyeladás után fizetendő adóra épült, amelyből bizonyos százalékot visszaforgattak, a rendszer sok addig ismeretlen rendező számára tette lehetővé, hogy rendezési lehetőséghez jusson. A lehetőségen kapva kapott a *Cahiers du Cinéma* körül szerveződő kritikusok egy csoportja, akiket sok más rendező is követett. A technikai újítások (felgyorsult filmcsere, könnyebb kamerák, hangfelvevő készülékek) megkönnyítették a külső felvételeket, a rögtönzést és a kísérletezést, ami mind jellemző volt az új hullámos rendezők tevékenységére. Sokat jelentett az is, hogy a pro-

ducerek hozzáállása pozitívvá vált: a huszonnyolc éves Roger Vadim által rendezett *És Isten megteremté a nőt* (1956) hatalmas kasszasikere meggyőzte őket az ifjú rendezők alkalmasságáról.

Az 1968. májusi események következtében jelentős mértékben megváltozott a filmgyártási rendszer. Átalakították a filmtámogatási szisztémát, úgyhogy most már nemcsak producerek, hanem rendezők is folyamodhattak támogatásért; a bíráló bizottság tagjainak számát fel-emelték, így immár nem csupán laikus tisztviselők, hanem a filmipar képviselői, valamint a kultúra prominens személyiségei is részt vehettek benne. Külön alapítványt létesítettek az első filmes rendezők számára, és a moztulajdonosoknak kevesebb adót kellett fizetniük, amennyiben francia „művészfilmeket” tűztek műsorukra.

Az 1980-as évek elejétől kezdődően az amerikai „kulturális imperializmus” elleni kampánya keretében még radikálisabb változtatásokkal segítette a filmtermelést a szocialista kultuszminiszter, J. Lang. Jelentős mértékben fejlesztette a támogatási alapot, a forgalmazókat segítette a filmszínházak felújításában, és 1985-ben bevezette az adómentességi rendszert, mely magánszemélyek és vállalatok számára egyaránt lehetővé tette, hogy a *sofica* nevű pénzügyi konstrukció segítségével közvetve fektessenek pénzt a filmgyártásba. A *sofica*-pénzekből az 1991-ben gyártott filmek mintegy harmada részesült. A televíziót is arra biztatták, hogy gyártson vagy koprodukcióban hozzon létre filmeket, s az 1990-es évek elejére a Canal Plus-csatorna már a CNC-nél is több pénzt fordított filmgyártásra. Az ötvenmillió franknál nagyobb büdzsével készülő filmek számára új adócsökkentő támogatási rendszert vezettek be, így nőtt a drága filmek száma. A kormány összetételében az 1980-as évek folyamán bekövetkezett változások, valamint az 1993-as jobboldali kormányváltás következtében némi változás állt be az általános filmpolitikában. 1993-ban a videokazetta-eladásokra kivetett kétszázalékos adó segítségével tovább növelték a CNC segélyalapját; az pedig még nagyobb jelentőséggel bírt, hogy az 1993-as GATT-tárgyalásokon a francia kormány igyekezett a Hollywood dominanciája ellen küzdő francia (és más európai) filmek számára nagyobb piaci részesedést biztosítani.

## AZ ÚJ HULLÁM

Annak ellenére, hogy ebben a korszakban is népszerűek voltak a hagyományos francia film típusok – a *policier* (a „zsaru”), a vígjáték, a társadalmi dráma, a kosztümös történelmi film stb. –, s ezek nagy általánosságban sokkal sikeresebbek voltak, mint a többi európai országban gyártott ugyanilyen zsánerű alkotások, a francia filmművészet legszembetűnőbb fejleménye a szerzői-filmek nagy száma, különösen az új hullám éveiben.

Az új hullám élén a rengeteg vitát kiváltott François Truffaut és a *Cahiers du Cinéma*-nál mellette dolgozó munkatársai álltak; a mozgalom az ötvenes évek hagyományos francia filmjeiben uralkodó „minőség-hagyomány” elv ellen lépett fel, melyet formalistának és műtermien hamisnak bélyegzett meg. A két első *Cahiers*-kritikus, aki 1959 elején bemutatott első filmjeivel felkeltette a média figyelmét, Claude Chabrol volt a *A szép Serge*-zsel (*Le beau Serge*, 1958), valamint maga Truffaut a *Négyszáz csapással* (1959). Őket korábbi *Cahiers*...-s kollégáik követték: Eric Rohmer a *Le signe du lion*-nal ('Az Oroszlán jegyében', 1959), Jacques Rivette a *Paris nous appartient* ('Párizs a miénk', 1960) című filmmel, Jacques Doniol-Valcroze a *Leau à la bouche*-sal ('Összefut a nyál a számban', 1959) és Jean-Luc Godard a *Kifulladásig* (1959). A *Cahiers* köréből kikerült rendezőknek közös vonása ezekben a korai filmekben, hogy közömbösek a hagyományos filmművészet „szabályai” iránt; szabadabb vágási technikával és lazábban szerkesztett szövegvölgövekkel dolgoznak. Úgyszintén 1959-ben és 1960-ban jelent meg a piacon néhány, nem a *Cahiers* köréhez tartozott új rendező első vagy második filmje, mindenekelőtt Alain Resnais *Szerelmem, Hirosimája* (1959); ekkortól az „új hullám” kifejezést válogatás nélkül mindegyik filmre használni kezdték, noha sok közülük meglehetősen konvencionális vagy (mint a *Szerelmem, Hirosima* esetében is) gondosan megkomponált és a formális újításokat tudatosan alkalmazó alkotás volt.

A *Négyszáz csapás* s a még váratlanabb leleményekkel szolgáló *Lőj a zongoristára!* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) után Truffaut egy klasszikusabb minta követése mellett döntött a *Jules és Jim*-ben (*Jules et Jim*, 1961) és a *Bársonyos bőrben* (*La peau douce*, 1964). Ezt követően kvázi-önéletrajzi művekkel próbálkozott az *Antoine Doinel*-sorozatban (melyben Jean-Pierre L aud személyesítette meg Truffaut-t), majd a legkülönbözőbb műfajokkal kísérletezett a *policier*-től az irodalmi feldolgozásig és a történelmi rekonstrukcióig. A dolgok jelentőségének érzelemmentes kibebbítése (amit gyakran ellenpontosított a sokoldalú zeneszerző, Georges Delerue zenéje) lett kedvelt módszere emóciók (*Két angol lány és a kontinens* – *Deux anglaises et le continent*, 1971), szenvedélyek (*Az utolsó metró* – *Le dernier métro*, 1979), sőt rögeszmék (*La chambre verte* – 'A zöld szoba', 1978) kifejezésre. Legjelesebb filmjei közül kettőben, *A vad gyerekekben* (*L'enfant sauvage*, 1965) és

az *Amerikai  jszakában* (*La nuit américaine*, 1972) –   maga is játszik mindkettőben – közvetett és közvetlen módon feltárja rendező és film, valóság és fikció kapcsolatát.

Az új hullámos rendezők közül Claude Chabrol volt a legtermékenyebb, és   volt az is, aki közülük először váltott  t a hagyományos filmk szítésre jól megcsinált filmek sorával, melyek közül sok a lélektani thriller műfajában készült. Zs nerfilmjein alakít az itt-ott felvillanó fanyar humor, ami a rendezőnek a kisstil  burzsoáziával szembeni mély megvetését (*La femme infid le* – 'A hűtlen feleség', 1968; *Les noces rouges* – 'Vörös menyegző', 1972)  s a nőkről alkotott gyászos véleményét tükrözi, legyenek azok intrikusok (*Violette Nozi re*, 1977) vagy akár áldozatok (*Le boucher* – 'A hentes', 1969).

A *Cahiers*-csoport rendezői közül Jacques Rivette bizonyult a legterm ketlenebbnek. Igen hosszú és nagyrészt kísérleti filmjei a fikciót és a dokumentarizmust keverik, rögtönzésre épülnek, s feltárják rendező és színész vagy művész és modellje viszonyát, s Godard filmjeihez hasonlóan arra biztatnak, hogy a filmet inkább jelrendszernek, nem pedig elbeszélt folyamatnak tekintsük. M g az olyan hosszadalmas filmjei, mint az *Out One: Spectre* ('Out 1: Kísértet', 1973, az 1971-es, tizenhárom  ras film rövidebb, négy és f l  ras változata) a nagyközönség számára, s t még a forgalmazóknak is túlságosan meger ltet nek bizonyultak, a rendező szerény sikert ért el a *Céline et Julie vont en bateau*-val ('Céline  s Julie cs nak zik', 1974)  s zajosat a *La belle noiseuse*-zel ('A szép bajkeverő', 1990), egy két-, illetve négyórás változatban forgalmazott esettanulm nnal egy festőről, aki belebolondul a modelljébe (aki egyben a m zsj ja is).

A *Cahiers*-csoport legidősebb tagja, Eric Rohmer a filmjeiben módszeres munkával épített fel egy jól felismerhető személyes univerzumot. Megtévesztő egyszerűséggel és az általa az amerikai filmekben megcsodált „elegáns józanság” és „a gazdaságosság művészete” segítségével meggyőzően ábrázolja hőseinek érzelmait, szexuális vágyait, t pel déseiket és erkölcsi dilemm ikat, különösen női szereplők esetében, akik városi és v d ki élet, munka és vakáció, családi és személyes kötelezettségek között ingáznak. Legtöbb filmje egy sorozat része: vagy a hat „erkölcsi mese” valamelyike – ezek mindegyikében egyes szám  s r  személy  narrátor halunk, például  s r  sikerfilmj ben az * jszak m Maudn lban* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) –, vagy a hat részből álló „komédiák és szólásmondások” egyike, esetleg a négy évszakhoz kötött mesék közül való. Filmjeiben a különleges helyszínek részletes leírását kapjuk, különösen modern nagyvárosok k lker leteit, de készített néhány történelmi munkát is, mindenekelőtt egy ragyogó Kleist-feldolgozást, a *Die Marquise von O...*-t ('O m rkin ', 1976). Annak ellenére, hogy alkotásait gyakran a párbeszédek uralják, filmszer s g k is pazar.

A *Cahiers* egykori kritikus ib l verbuválódott az új hul-

1972) – ő ma-  
zvetlen mó-  
kapcsolatát.  
abrol volt a  
először vál-  
egcsinált fil-  
riller műfa-  
tt felvillanó  
urzoáziával  
e – 'A hűtlen  
regző', 1972)  
krözi, legye-  
agy akár ál-

Rivette bizo-  
és nagyrészt  
ust keverik,  
színész vagy  
mjeihez ha-  
bb jelrend-  
k tekintsük.  
az *Out One*:  
tizenhárom  
a) a nagykö-  
k is túlságo-  
ő szerény si-  
l ('Céline és  
noiseuse-zel  
égvörös vál-  
gy festőöl,  
múzsája is).  
Rohmer a  
egy jól felis-  
sztó egyszé-  
megcsodált  
"vészete" se-  
k érzelmeit,  
si dilemmái-  
városi és vi-  
élyes kötele-  
egy sorozat  
yike – ezek  
arrátort hal-  
m *Maudnál*-  
at részből ál-  
etleg a négy  
ben a külön-  
különösen  
készített né-  
egy ragyogó  
t ('O márk-  
t gyakran a  
ar.  
lott az új hul-

lám rendezőinek döntő többsége, s ez elhomályosította a lap nagy riválisa, a *Positif* szerepét. Ez utóbbi a maga harciasságával és antiklerikalizmusával szemben állt az apolitikusnak mondott, ám valójában a katolicizmustól is megérintett jobbközép-szimpatizáns *Cahiers du Cinéma*-val. Miközben a *Positif* kritikusi időnként éppolyan gyilkos szatírákra használták a nyelvet, mint Truffaut (különösen, amikor Godard ellen kellett támadást intézni vagy Robert Bresson *Jeanne d'Arc peréne* – Le procès de Jeanne d'Arc – montázsát kellett „ügyetlen pingpong”-nak nevezni), más esetekben képesek voltak feltétlen rajongással csüggni egy-egy jelentős filmrendezőn, így Alain Cavalier-n, Claude Sautet-n és Maurice Pialat-n, akiket pályájuk elején a *Cahiers*-csoport tagjai gyakorlatilag mellőztek. Mindemellett a *Positif* néhány olyan rendezőt is felkarolt, akiknek a tehetsége már az új hullámos idők előtt kezdett kibontakozni. Ezek közé tartozott Georges Franju és az úgynevezett „balparti” csoport: Alain Resnais, Chris Marker és Agnès Varda.

Georges Franju, aki 1937-ben Henri Langlois-val együtt alapította meg a Cinémathèque Française-t, mi-

előtt negyvenhat évesen elkészítette volna első játékfilmjét, a *La tête contre les murs*-t ('Fejjel a falnak', 1959), jó néhány figyelemre méltó dokumentumfilmet rendezett. További játékfilmek következtek a hatvanas években és a hetvenes évek elején, köztük a Louis Feuillade tiszteletére rendezett *Judex* (1963). Játék- és dokumentumfilmjeiben egyaránt keserű, alkonyi világ tárul elénk számos szurrealista motívummal, de valószínűleg dokumentumfilmjei lesznek maradandóbbak.

Franjuhoz hasonlóan Alain Resnais is dokumentaristaként kezdte. Múlt és jelen, emlék és képzelet kapcsolata, mely már az ötvenes években készített néhány figyelemre méltó rövidfilmjének is témája volt, képezte első játékfilmjeinek, a mai Hirosimát és a háború alatti Franciaországot ábrázoló kockákat összevágó *Szerelmem*, *Hirosimának* és a *Tavalay Marienbad*-nak (1961) az alapját. A traumatikus emlékek témája később az algériai háborúval kapcsolatban jön elő a *Muriel* (*Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963) című filmben, majd a spanyol polgárháborúra vonatkoztatva jelenik meg a *Háborúnak végében* (*La guerre est finie*, 1966). Későbbi filmjei tema-

Szerelmi háromszög Jeanne Moreau, Henri Serre és Oskar Werner François Truffaut harmadik játékfilmjében, a *Jules és Jim*-ben (1961)





tikailag és tónusukban egyaránt igen változatosak: van köztük történelmi film, a *Stavisky...* (1974) és hipnotikus erejű „megfilmesített színház”, a *Mélo* ('Melodráma', 1985), valamint hatásosan diszkurzív alkotás, az *Amerikai nagybácsi* (*Mon oncle d'Amérique*, 1979), szatirikus mű, a *La vie est un roman* ('Az élet kész regény', 1982) és a *Gondviselés* (*Providence*, 1976), amely viszont mesteri eszközökkel és mélyen megindítóan tárja fel egy haladók ember gondolatvilágát. Ami filmjeiben közös, az a rendkívüli formai szigor, valamint a leplezetlen törekvés a filmkészítő és a néző tudatalattijának kifürkészésére.

Agnès Varda rendezői tevékenységét erősen individuális dokumentumfilmek és játékfilmek között osztotta meg: a „valóságos időben” forgatott *Cléo 5-től 7-ig* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) és a tragikus *Sem fedél, sem törvény* (*Sans toit ni loi*, 1985) egyaránt szokatlan szemszögből közelítettek a feminista témához. Kietlen világuk szembenáll a szórakoztató *A boldogsággal* (*Le bonheur*, 1964) és *Az egyik énekel, a másik nemmel* (*L'une chante, l'autre pas*, 1976). A *nantes-i Jacquot* (*Jacquot de Nantes*, 1990) megható kísérlet arra, hogy felfedezze néhai férje, Jacques Demy gyermekkorát.

Louis Malle-t gyakran hozzák kapcsolatba az új hullámmal, holott nem sok köze volt a *Cahiers*-csoporthoz. Próteuszi pályáját egy ízlésesen megcsinált *policier*-val, a *Felvonó a vérpadhoz* című filmmel (*L'ascenseur pour l'échafaud*, 1957) kezdte, amellyel Jeanne Moreau karrierjét is támogatta. Második filmje, a szintén Moreau-val forgatott *A szeretők* (*Les amants*, 1958) egy cinikus és hűtlen fiatal anyáról szól; a filmből botrány lett, mert (a kor átlagához képest) nyíltan ábrázolta a szexualitást. Az *És Isten megteremté a nőhöz* hasonlóan *A szeretők* is az új hullámos filmek előtt egyengette az utat azzal, hogy bebizonyította: egy fiatal rendező készítette, sok vitára okot adó és új felfogásban forgatott alacsony költségvetésű film is lehet kasszasiker. Malle mindig is érdeklődött a tabutémák iránt; filmjei a vérfertőzéstől (*Szívzörej* – *Le souffle au cœur*, 1971) a gyermekprostitúcióig (első amerikai filmjében, a *Pretty Baby*-ben – 'Csinos kislány', 1978; Brooke Shieldsszel) sok efféle témát fognak át. Ő volt az is, aki megtörte a csendet a franciák háború alatti náci kollaborációjával kapcsolatban: a kor csak mint háttér szerepelt a *Lacombe Lucien* című filmben (1974), amelyben a kollaboránsokat emberi mivoltukban ábrázolta. Emellett bővérű vígjátékot is rendezett (*Zazie a metróban* – *Zazie dans le métro*, 1960), valamint elkészítette a Bardot-mítosz fikcionalizált vizsgálatát, melyben Bardot önmagát játszotta (*Magánélet* – *Vie privée*, 1961).

A kilencvenhét rendező közül, aki 1958 és 1962 között lehetőséget kapott, hogy megcsinálja első játékfilmjét, sok nyomtalanul eltűnt a pályáról. Másokra csupán egy vagy két filmjük kapcsán emlékszik az utókor. Ilyen rendező Jean-Gabriel Albicocco (*La fille aux yeux d'or* – 'Az arany szemű lány', 1960), Jacques Rozier (*Adieu Philip-*

*pine* – 'Isten veled, Philippine', 1962), Alain Jessua (*La vie à l'envers* – 'Felfordult élet', 1964) és Henri Colpi (*Ilyen hosszú távollét* – *Une aussi longue absence*, 1961).

A jelentősebb pályát befutott rendezők közül talán Jacques Demy és Alain Cavalier a legeredetibb egyéniség. Demy rajongása Max Ophüls iránt a gondos díszletezésben és a beállítások zeneiségében mutatkozott meg: első játékfilmjét, a *Lolát* (1961) Ophülsnak ajánlotta. A *Cherbourg-i esernyőkben* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) és *A rochefort-i kisasszonyokban* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967) a zene teljesen átveszi az irányítást; mindkét film musical, melyben nemcsak a dalbetéteket éneklük, hanem a párbeszédet is énekelve adják elő. Kiegyensúlyozott életművének másik erénye az a nosztalgikus melankólia, amely utolsó filmjén, a *Trois places pour le 26-en* ('Három jegy a 26. sorba', 1988) út át; a filmben a színész-énekes Yves Montand önmagát alakítja.

Cavalier egyetlen pályája két erőteljes filmmel kezdődött, mindkettőben az akkoriban népszerűtlen algériai háború szolgált háttérül: mind a *Le combat dans l'île* ('Párbaj a szigeten', 1961), mind a *L'insoumis* ('A leigázhatatlan', 1964) a takarékosan, már-már elliptikusan alkalmazott filmnyelv és finom jellemábrázolás okán említhető. E filmeket néhány átlagos megbízás követte, majd ugyanezek az erények jelentek meg a *Martin et Léa*-ban ('Martin és Léa', 1978), az *Un étrange voyage*-ban ('Különös utazás', 1980) és a szentéletrajzból készült *Thérèse*-ben (1986).

Hogy milyen erős volt a francia filmkultúra ezekben az években, azt az is mutatja, hogy több jelentős kortárs író vett részt benne, nemcsak szövegkönyvvel, hanem rendezőként is. Alain Robbe-Grillet, a *nouveau roman* képviselője és a *Tavalay Marienbad*-ban forgatókönyvírója a rendezéssel is megpróbálkozott (*A halhatatlan* – *L'immortelle*, 1962); a filmben látható kissé mesterkelt erotika később az író többi rendezésének is vezérmotívuma maradt. A *Szerelmem, Hirosima* forgatókönyvének szerzője, Marguerite Duras regényírója a *La musicával* ('A zene', 1966) indult el filmes pályáján, amelyet a modernség és a kísérletező kedv jellemezett, különösen a filmhang vonatkozásában. A filmjeiben gyakorta alkalmazott természetellenes, önismétlő narrátorhang talán azt a nyilvánosan hangoztatott nézetét tükrözi, miszerint a regény magasabb rendű médium a filmnél.

#### A HAGYOMÁNYOS FILM VONZÁSÁBAN?

Jean-Pierre Mocky, a termékeny, ám egyetlen színvonalú rendező az ötvenes évek végén kezdte pályáját, s akkor volt igazán elemében, amikor csípős, gyakran gorbos szatírákat rendezhetett a népszerű komikus, Bourvil főszereplésével; ezekben az egyházat (*Un drôle de paroissien* – 'Furcsa szerzet', 1963), az oktatási rendszert (*La grande frousse* – 'A nagy begyulladás', 1964) és a televíziót (*La grande lessive* – 'Agymosás', 1968) támadta; más műveiben a burzsoáziát (*Snobs* – 'Sznobok', 1961) gúnyol-

## Alain Delon

(1935–)

A háború utáni francia filmművészet egyik leg-sokoldalúbb vezető egyénisége. Pályájának hasznára is, kárára is vált, hogy minden francia mozilátogató igényeinek meg akart felelni: mint francia *vedette* (sztár) és mint nemzetközi hírvő bálvány; mint kommersz filmek fő látványossága és mint „komoly” színész; mint rendező és mint producer.

Miután ejtőernyősként harcolt Indokínában, Jean-Claude Brialyval való barátságának köszönhetően bekerült a film világába. Pályájának kezdeti szakaszát könnyű kis vígjátékok jellemzik. Yves Allégret *Quand la femme s'en mêle* (Amikor a nő zavarba jön', 1957) című filmjében tűnt fel a vásznon, majd következett Pierre Gaspard-Huit *Christine*-je (1958), utóbbiban először játszott együtt Romy Schneiderrel, akihez gyöngéd szálak fűzték, s aki 1961-ben partnere lett egy párizsi színházban a Visconti rendezte *Kár, hogy kurva* (This Pity She's a Whore) című darabban.

Gérard Philipe 1959-ben bekövetkezett halála után nem maradt a francia film világában hasonló karizmatikus férfialak, de Delon bizonyos fokig be tudta tölteni ezt az űrt, különösen a René Clément-féle *Ragyogó napfény* (1960) után, amelyben először mutatta meg „az angyali külső mögött rejtőző ördögi tartalmakat”, ahogy a *Dictionnaire du cinéma* (Larousse) találóan megfogalmazta. Ebben az időszakban játszott Visconti *Rocco és fivérei* (1960) című filmjében, valamint *A párdúcban* (1963) és Antonioni *Napfogyatkozásában* (1962), ahol nyugtalan dinamizmusa ellentétben áll az Antonioni filmjeiben



szokásos ványadt férfikarakterek alkatával. Delon, Belmondo és Jean Gabin filmjei biztosították a francia filmek hagyományos férfiszerepeinek folytonosságát, amit Gabin lakonikus és természetes alakításai alapoztak meg. Ezek a filmek nagy szerepet játszottak abban is, hogy kialakuljon Delon filmbeli nehézfiú-státusza. Ebből a szempontból paradigmaticus filmnek tekinthető Jacques Deray történelmi gengszterfilmje, a *Borsalino* (1970), amelyben Delon és Belmondo együtt szerepelt, valamint a zsarufilmek füzére, amelyekben Delon a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején játszott, s amelyeknek időnként rendezője és producere is volt (*Egy zsaru bőrért* – Pour la peau d'un flic, 1981 és *A kíméletlen* – Le Battant, 1982).

Jean-Pierre Melville filmje, *A szamuráj* (1967) okosan alapozott Delon filmes személyiségére, amikor a megformált főszereplő egyszerre jéghideg és halálosan fenyegető vonásait hangsúlyozta, s az egyéb személyiségjegyeket csak vázolta; a Delon alakította gyilkosban rendkívül erős volt a halálöszön. Ez az adottsága, kiegészülve a nem mindennapos személyes vonzeróval, arra serkentette Delont, hogy Belmondótól eltérően „alkalmasnak vélje magát a nemzetközi sikerre”. A hatvanas évek közepén Hollywoodba ment, de amerikai filmes karrierje rövidnek és érdektelennek bizonyult.

Otthon is szembe kellett néznie azzal a ténnyel, hogy egyre nehezebben tudja megőrizni és megújítani népszerűségét. Ezt még súlyosbította egy kábítószeres botránya 1969-ben, valamint az, hogy beismerte, régebben köze volt a marseilles-i maffiához. Delonra a nyolcvanas évek folyamán rossz idők jártak – annak ellenére, hogy César-díjjal jutalmazták a *Notre histoire*-ban (A mi történetünk', Bertrand Blier, 1984) nyújtott alakításáért, csak másodlagos szerepet kapott Jeremy Irons és Ornella Muti mellett a *Swann szerelmében* (Volker Schlöndorff, 1984). Viszont az 1964-ben általa alapított Adel produkciós vállalat nagyban hozzájárult színészi sikereihez. Legutóbbi kísérletei a „nagy visszatérésre” jól mutatják az egész pályájára jellemző megosztottságot a művészfilmes presztízs és a kommersz-népszerű sikerek között: 1990-ben Godard *Új hullámjában* (Nouvelle Vague) láthattuk ismét, majd az Eduard Niermans-féle *Casanova visszatérben* (Le Retour de Casanova, 1992), ám ebben a filmben neve kevésnek bizonyult ahhoz, hogy egymagában nagy közönséget vonzzon. 1996-ban az egész pályáját átfogó retrospektív sorozatot szentelt neki a Cinéma-thèque Française.

CHRIS DARKE

### FONTOSABB FILMEK

*Ragyogó napfény/Tűző napon* (Plein Soleil, 1960); *Rocco és fivérei* (Rocco e i suoi fratelli, 1962); *Napfogyatkozás* (L'eclisse/L'éclipse, 1962); *A párdúc* (Il gattopardo, 1963); *A szamuráj* (Le Samourai, 1967); *Borsalino* (1970); *Klein úr* (Monsieur Klein, 1976); *Notre histoire* (A mi történetünk', 1984); *Swann szerelme* (Un amour de Swann, 1984); *Új hullám* (Nouvelle Vague, 1990).

### IRODALOM

Dazat, Oliver: *Alain Delon*, 1988.

Delon a *Borsalino* (1973) című filmben

ta ki. A másik igen termékeny rendező Philippe de Broca, aki Mockyval nagyjából egy időben kezdett rendezni. Kezdetben Truffaut és Chabrol asszisztenseként dolgozott, de saját munkáiban eltávolodott az új hullámos stílustól, s a könnyed és kedves, gyakran fergeteges cselekményű, csöppnyi egzotikumot is tartalmazó vígjátékokra specializálta magát. Nemzetközi sikert ért el a *Riói kalanddal* (L'homme de Rio, 1964), melynek szövegválogóját a közkezdvelt forgatókönyvíró, Daniel Boulanger készítette, a főszerepet pedig Jean-Paul Belmondo játszotta. Ám a hetvenes-nyolcvanas években a rendező ihlete, akárcsak Mockyé, mintha elapadt volna.

Michel Deville néhány gyengéd, finom, érzelgős darabbal kezdte a pályáját: Nina Companeez írta a forgatókönyveket, ezek a pezsgő, nagyrészt párbeszédekre épülő vígjátékok fiatal nők szerelmi életét állították a középpontba (*A hazug lány* – Adorable menteuse, 1962, *A medve és a baba* – Lours et la poupée, 1969). Későbbi, hasonlóan cizellált filmjeiben Deville szélesítette a műfaji palettát, és rendezett *policier*-kat (*Az 51-es dosszié* – Le dossier 51, 1978) és társadalmi komédiákat (*Ártatlan gyönyör* – La lectrice, 1987). 1962-ben tűnt fel Pierre Étaix rendező és színész, a legeredetibb új komikus tehetség Tati óta (akivel korábban együtt is dolgozott). Filmjei (különösen az *Epekedő szerelmes* – Le soupirant, 1962, a *Yoyo*, 1964 és a *Tant qu'on a la santé* – Fő az egészség, 1965) egyéni stílusú burleszkek, ugyanakkor azonban minduntalan visszautalnak a húszas évek amerikai néma bohózataira (különösen Keatonra). Később Étaix főleg circusi munkákat vállalt.

Más rendezők egyéni látásmódot tudtak belevinni akciófilmjeikbe. Pierre Schoendoerffer élénk színekben jelenítette meg vietnami háborús élményeit a *La 317ème sectionban* ('A 317-es ügyosztály', 1964) és a *Dien Bien Phuban* (1992). Claude Sautet hasonló tematikájú filmekkel kezdte a pályáját (*Classe tous risques* – 'Kockázatos korosztály', 1959 és *L'arme à gauche* – 'Fegyvert bal kézbe!', 1965), de kiderült róla, hogy az egyik legérzékenyebb rendező, aki hagyományos filmeket készít. Későbbi filmjeiben, *Az élet dolgaitól* (Les choses de la vie, 1969) a *Dermedt szívtig* (Un cœur en hiver, 1991) baráti párokat és társaságokat, kapcsolataikat és érzéseiket helyezi a középpontba megtévesztő egyszerűséggel, Jacques Becker modorában. Costa-Gavras egy látványos *policier*-val debütált (*A tökéletes bűntény* – Compartiment tueurs, 1964), majd nagy sikert aratott a különböző országokban folyó politikai elnyomásról készített filmjeivel: a *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* (Z, 1967) Görögországban, a *L'aveu* ('A vallomás', 1969) Csehszlovákiában, az *Ostromállapot* (État de siège, 1973) Uruguayban, a *Section spéciale* ('Különleges ügyosztály', 1974) a németek által megszállt Franciaországban, az *Eltűntnek nyilvánítottva* (Missing, 1982) pedig Chilében játszódik.

Jó néhány más, a népszerű műfajokban dolgozó termé-

keny rendező az új hullám utáni időszakban lépett a pályára. Gérard Oury műfaja a kissé kifinomulatlan vígjáték volt, és ő készítette el a háború utáni évtizedek két legnagyobb sikerfilmjét, *A fajnőköt* (Le corniaud, 1964) és az *Egy kis kiruccanást* (La grande vadrouille, 1966), mindkettőt Bourvillal és Louis de Funèsszel a főszerepben. Ugyanezt a műfajt gyakorolta Édouard Molinaro, a Funèsszel forgatott *Oszkár* (Oscar, 1966) és *Heves jeges* (Hibernatus, 1968), valamint az *Őrültk nők ketrece* (La cage aux folles, 1978) rendezője. A színész-rendező Yves Robert is számos filmet készített, közülük jó néhányból nagy kaszszasiker lett; ilyen volt a *Gombháború* (La guerre des boutons, 1961) és az *Apám dicsősége* (La gloire de mon père, 1988), amelyben ügyes rendezői fogásokkal megtévesztően vegyítette a vidám komédiát a jellemek iránti eredendő vonzalommal. A „zsarufilmek” műfajával számos rendező megpróbálkozott, megemlíthető közülük Jacques Deray (*Borsalino* – 1970) és Pierre Granier-Deferre (*Une étrange affaire* – 'Különös eset', 1981). Claude Lelouch nagy népszerűsége tett szert pályája során, miután rendezte az *Egy férfi és egy nőt* (Un homme et une femme, 1965), de populáris filmjeiben, miközben technikailag kifinomultak voltak, túl gyakran uralkodtak el a szentimentális közhelyek (*Si c'était à refaire* – 'Ha még egyszer megtenném', 1976) vagy a naivan nagyotmondó üzenetek (*La belle histoire* – 'Szép história', 1990). Sok, a filmművészet főáramában vagy azon kívül dolgozó rendező, aki már az új hullámos idők előtt jól megalapozta karrierjét, a hatvanas-hetvenes években további jelentős filmeket készített, közöttük néhányat a *Cahiers*-kritikusok is tiszteltek. Különleges hely illeti meg Robert Bressont, aki nem tartozott a hivatalos főáramhoz, de az új hullámhoz sem kötődött. Rendíthetetlen kitarással vizsgálta a megváltás témáját egyre eredetibb hangon, ellenállhatatlan erejű stílusával (egyenletes ritmusú, dísztelen képek, tömör lélektani leírás, a hagyományos történetvezetés hiánya, amatőr színészek alkalmazása): a *Jeanne d'Arc* *perében* (Le procès de Jeanne d'Arc, 1961), a *Vétlen Baltazárban* (Au hasard Balthazar, 1965), a *Mouchette*-ben (1966) az *Egy szelíd asszonyban* (Une femme douce, 1968) és a *Talán az ördögben* (Le diable probablement, 1976).

Jean Renoir még ebben az időben is aktívan dolgozott, de egyre inkább a televízió és a könyvírás felé fordult. *A nagy ábránd* világára tekintett vissza *A pórul járt tizedesben* (Le caporal épinglé, 1961). Jean-Pierre Melville egy egyszerű műfajban, a *policier*-ban erősítette tovább a maga szerzői-státuszát, s egy sötét, férfiakról uralt univerzumot teremtett, amelyre erősen, már-már rituális módon hatott az amerikai *film noir* hangulata, amelyet annyira szeretett (*Le deuxième souffle* – 'Második nekifutás', 1966; *A samuráj* – Le samourai, 1967, *Zsarú* – Un flic, 1972).

Más, már az új hullámos idők előtt befutott rendezők továbbra is olyan fajta gondosan megmunkált filmekkel jelentkeztek, melyek nekik köszönhették nagy híru-





Claude Leydu a magányos és szenvedő ifjú pap szerepében Robert Bresson *Egy falusi plébános naplója* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1950) című filmjében

ket: e rendezők közé tartozott René Clément (*Ragyogó napfény* – *Plein Soleil*, 1959; *Le passager de la pluie* – 'Futózápor', 1969), Henri-Georges Clouzot (*La vérité* – 'Az igazság', 1960) és Henri Verneuil, aki Jean Gabint állította szembe Belmondóval a *Majom a tében* (*Un singe en hiver*, 1961) című filmjében és Alain Delonnal a *Mélodie en sous-solban* ('Alvilági melódia', 1962), illetve *A szicíliaiak klánjában* (*Le clan des Siciliens*, 1968).

A *Cahiers*-kör által megvetett régi vágású rendezők közül néhányan (Jean Delannoy, Henri Decoin, Julien Duvivier és Marcel Carné) csak kevés és többnyire jelentéktelen filmet forgattak a hatvanas években. Az egyre növekvő anyagi nehézségek ellenére Jacques Tati további szatírákat készített a modern civilizációról *alteregója*, *Monsieur Hulot* „segítségével”. A *Playtime*-ban (1967) és az *Hulot úr közlekedikben* (1971) az igen gondosan előkészített gagek talán kevésbé költőiek a korábbi munkáiban láthatóknál; viszont néha szélsőségesen, esetenként szinte a felfoghatatlanságig kifinomultak.

#### 1968 MÁJUSA, ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZETT

Az 1968 májusi események nemcsak a filmgyártás szerkezetében, hanem a filmek tartalmában is változásokat hoztak. Minthogy 1969-től kezdődően a filmkészítőknek nagyobb beleszólásuk volt az *avance-sur-recettes* rendszerbe, többféle rendező (köztük sok nő) kapott lehetőséget a hetvenes évek elején első filmje megrendezésé-

re. Készült néhány harcias alkotás magukról az eseményekről és utóhatásukról: Godard és Jean-Pierre Gorin *Tout va bienje* ('Minden rendben', 1971), Marin Karmitz *Coup pour coupja* ('Csapásról csapásra', 1971), valamint René Vautier és Nicole Le Garrec *Quand tu disais Valéryje* (1975). René Allio, aki korábban már készített egy megkapó vígjátékot egy „víg özvegy”-ről (*A méltatlan öreg hölgy* – *La vieille dame indigne*, 1964), az 1968 májusi eseményeken keresztül láttatta a történelmet *Les camisards* (1970) című filmjében, valamint a *Moi, Pierre Rivière*-ben ('Én, Pierre Rivière', 1975), majd áttért a speciálisan egy vidék problémáit érintő témákra a *Retour à Marseille-ben* ('Visszatérés Marseille-be', 1978).

Általánosabb értelemben 1968 májusa szabadabb légkört teremtett, melyben a kemény pornográfia cenzúrája enyhült (noha erősen megadóztatták), s bizonyos történelmi és politikai tabutémák feldolgozása is lehetővé vált. Marcel Ophüls dokumentumfilmje, a *Le chagrin et la pitié* ('Bánat és irgalom', 1971) volt az első olyan mű, amely részletesen vizsgálta a hosszú ideje szőnyeg alá söpört témát: a franciák második világháború alatti kollaborációját a németekkel.

Azt, hogy 1968 májusa milyen hatással volt a társadalomra, azt leginkább két forgatókönyvíró-, rendező műveivel, Jean Eustache *La maman et la putain* ('A mama és a kurva', 1972) és Jacques Doillon *Les doigts dans la tête* ('Keményfejük', 1974) című filmjével lehet érzékeltetni:

mindkettő igen elmélyülten foglalkozik az emberi kapcsolatokkal. Doillon a későbbiekben több, mindinkább szorongásos, pszichodramatikus filmet készített, így a *La femme qui pleure-t* ('A síró nő', 1978) és a *La vengeance d'une femme-ot* ('Egy asszony bosszút áll', 1989). Doillonhoz hasonlóan néha Maurice Pialat is feltűnik saját filmjeiben, gyakorta a rögtönzésre hagyatkozik, s színészeitől rendkívül sokat követel (Pialat inkább szembenállást, mintsem empátiát vár el tőlük). Pialat filmjeiben a lelki terror mindig ott lappang közvetlenül a felszín alatt, s különösen korai munkáiban nyilvánvaló ez: e művek ugyanis fiatalok (*Passe ton bac d'abord* – 'Érettségizz előbb!', 1976) és párkapcsolatok *A vagány* (Loulou, 1979) problémáival foglalkoznak. Hasonló „intim” hangulatot árasztanak André Téchiné egyenetlen színvonalú, ám elegáns stílusú művei, a *Souvenirs d'en France* ('Franciaországi emlékek', 1974), az *Hôtel des Amériques* (1981), *A legkedvesebb évszacom* (Ma saison préférée, 1993), valamint a nagy sikerű *Les roseaux sauvages* ('Vadrózsák', 1994).

Yves Boisset és Bertrand Tavernier korábban kritikus tevékenységet folytatott; az amerikai film és kultúra iránti szeretetük meglátszik rendezési stílusukon is: mindketten azzal tűnnek ki, hogy a legradikálisabb humanizmus jegyében lepleznek le politikai és rendőri visszaéléseket. Amikor Boisset jó forgatókönyvet kap a kezébe, egyaránt nagyszerű egy rendőrnő (*La femme flic* – 'Női zsaru', 1979) vagy egy kém (*Spion, ébresztő!* – Espion lève – toi, 1980) megindítóan szűkszavú portréjának elkészítésében, illetve a durva rasszizmus (*Dráma a tengerparton* – Dupont Lajoie, 1975), vagy éppen a televízióval való manipulációk (*A kockázat ára* – Le prix du danger, 1979) hiperbolikus megjelenítésében. Noha időnként hajlik a lány szentimentalizmusra, Tavernier mégis erőteljes rendezői karakter, aki nagyban támaszkodik a lélektani és történelmi részletek iránti mély érdeklődésére. A legkülönbözőbb témákkal foglalkozott filmjeiben: Simenon világával (*L'horloger de Saint-Paul* – 'Saint-Paul órása', 1973), a halállal (*La vie et rien d'autre* – 'Az élet és semmi más', 1988), a rendőrséggel (*L.627* – 1991), valamint a francia történelem különböző korszakaival, például a középkorral (*La passion Béatrice* – 'Béatrice szenvedélye', 1986), György régensherceg Nagy-Britanniájával (*Que la fête commence* – 'Kezdődjék hát az ünnep!', 1974), valamint egy háború előtti afrikai francia gyarmat életével (a vidám hangulatú *Coup de torchonban* – 'Nagytakarítás', 1981).

Míg Tavernier-ről elmondható, hogy hátat fordított az új hullámos elveknek (korábban nemegyszer hívta segítségül munkáihoz Truffaut *bête noire*-ját, a veterán forgatókönyvíró Jean Aurenche-t), addig Bertrand Blier nőgyűlölete, realizmusellenessége, fetisizta színészkezelése és a paradoxonok iránti vonzalma erősen emlékeztet Godard-ra (nem így a rendező humorérzéke). Delonnal játszát el egy részeg felszarvazott férjet a *Notre histoire*-ban ('A mi történetünk', 1983), Gérard Depardieu-vel pe-

dig egy homoszexuálist a *Tenue de soirée*-ban ('Estélyi ruha', 1985), illetve egy férjet, aki beleszeret egy, a feleségénél kevésbé vonzó nőbe a *Túl szép hozzád*-ban (*Trop belle pour toi*, 1988). Blier több filmje saját regényéből készült adaptáció: ilyen a Depardieu-t a siker útján elindító *Les valseuses* ('Tőjástánc', 1973). Ezzel magyarázható komikus-abszurd világának egysége.

#### A NYOLCVANAS-KILENCVENES ÉVEK FILMGYÁRTÁSA

A nyolcvanas években tűnt fel három igen érdekes egyéniségű új rendező: Jean-Jacques Beineix, Luc Besson és Leos Carax. A nézők, különösen a fiatalok körében sikeres, a kritikusok körében már kevésbé népszerű filmjeiket néha posztmodernnek nevezik, máskor a „cinema du look” kifejezést használják velük kapcsolatban (ami megközelítőleg annyit jelent: maga a kép az üzenet). Beineix két, a vizualitást megújító thrillerrel kezdte pályáját: a *Dívával* ('Diva', 1979) és a *Holdfény a csatorna felett*-tel (*La lune dans le caniveau*, 1982), majd elkészítette a *Betty Blue*-t (37.2<sup>o</sup> au matin, 1985), egy (irodalmi értelemben) *amour fou*-ról (őrült szerelem) szóló csavaros történetet, mely Béatrice Dalle karrierjének első állomása volt, s mind külföldön, mind pedig Franciaországban kultikus tisztelet övezte alkotás lett. A reklámfilmek és a rockvideók esztétikájának hatása (mások úgy fogalmaznának: zavaró hatása) nyilvánvaló Beineix filmjeiben, akár csak Bessonéiban. Utóbbi, miután elkészítette a káprázatos, előre- és visszautalásokkal teli *Metrót* (Subway, 1984), óriási kasszasikert aratott *A nagy kékséggel* (*Le grand bleu*, 1987), ezzel az emberekről és delfinekről szóló egyszerű történettel. Majd visszatért a klasszikusabb thrillerformához, s a filmtechnikában, valamint a díszletként szolgáló erőszak megjelenítésében való mesteri jártasságát a *Nikita* (1990) című filmben mélyítette tovább.

Leos Carax, aki éppoly megszállott a filmes munkában, mint amennyire visszahúzó a magánéletben, a kakukktőzés a három rendező közül, mind az őt ért hatások, mind pedig az elkészült művek tekintetében. Két tekervényes, erős Godard-hatást mutató történet, a kis költségvetéssel készült, fekete-fehérben forgatott *Egy fiú és egy lány* (Boy Meets Girl, 1983) és az alapszínekben készült *Rossz vér* (Mauvais sang, 1985) után Carax nekikezdett *A Pont-Neuf szerelmesei* (Les amants du Pont-Neuf, 1990) forgatásának. A három évig tartó munkát szüntelenül szerencsétlenségek, valamint a rossz gazdasági tervezésből és a kereteket meghaladó kiadásokból eredő problémák szakították meg (miközben egy Montpellier szomszédságában levő vízgyűjtőnél felépítették a párizsi Szajna-part és a hidak makettjét); az elkészült film azonban a tarka lírai realizmusra ad példát, s néhány valóban nagy erejű pillanat is adódik benne.

A kilencvenes évek elején más reménytelen rendezői indulásoknak, friss és eredeti ötletekkel jelentkező művészi pályakezdéseknek is tanúi lehettünk: Étienne Chatiliez



a *La vie est une longue fleuve tranquille* ('Az élet egy nagy, nyugodt folyó', 1987), Eric Rochant az *Un monde sans pitié* ('Kegyetlen világ', 1988) és Cyril Collard a *Vad éjszakák* (*Les nuits fauves*, 1991) című filmmel jelentkezett; ez utóbbi nagy sikerét és a körülötte kialakult számos vitát annak köszönheti, hogy egy HIV-pozitív biszexuális férfi kapcsolatát ábrázolja. Hála a feszes rendezésnek, Jean-Marie Poiré a Marx-testvérekére emlékeztető vígjátéki világot tudott teremteni a *Papy fait de la résistance* ('Papy ellenáll', 1983) és a *Jöttünk, láttunk, visszamennénk* (*Les visiteurs*, 1992) című filmjeiben: e második film minden idők legnagyobb franciaországi kasszasikerévé vált.

A nyolcvanas évtizedben tűnt fel egy új filmes fogalom, a *cinéma beur*; e filmeket fiatal, második generációs észak-afrikaiak rendezték saját közösségeik életéről (a 'beur' szó arabot jelent az argóban). E filmek között

akadnak népszerű, hagyományos nagyjátékfilmek és alacsony költségekkel készült 8 milliméteres filmek, melyek nem kerültek be a köznapi forgalmazási csatornába; a *beur* filmek kerülnek a faji ellentétekről szóló történeteket, ehelyett különböző műfajokat kevernek, például vígjátékot, hogy természetű képet festhessenek a párizsi külkerületek munkásosztályáról. Noha eddig viszonylag kisszámú *beur* film készült, a legjobbak, így Mehdi Charef *Tea Arkhimédész háremében* (*Le thé au harem d'Archimède*, 1986) és Rachid Bouchareb *Cheb* (1990) című filmje eredetiségüknek, valamint annak köszönhetően, hogy sikerült realista eszközökkel filmen megjeleníteniük a francia társadalom egy addig nem ábrázolt szegmensét, nagy hatást gyakoroltak.

Az új filmrendezőkhöz hasonlóan némelyik már korábban befutott filmrendezőnek is változatlanul nagy

Szervezett erőszak: Anne Parillaud a zsarugyilkosból államilag szervezett bérgyilkossá váló lány szerepében a *Nikita* (1990) című Luc Besson-thrillerben



hatása volt, különösen, amikor kasszasikerekkel jelentkezett. Jean-Jacques Annaud, a kiváló technikájú rendező, aki mintegy négyszáz reklámfilm megrendezése után váltott át a játékfilmekre, készített néhány nagy költségvetésű látványos filmet a nyolcvanas és kilencvenes évek folyamán. A témák igen változatosak voltak, kezdve egy kölyökmackó történetén (*A medve* – Lours, 1989) egészen Marguerite Duras önéletrajzi ihletésű regényének filmreviteléig (*A szerető* – Lamant, 1992).

A korszak legfeltűnőbb jelensége a hetvenes évek közepétől a női rendezők egyre növekvő száma; addig Varda és Duras gyakorlatilag egyedül voltak a pályán. E jelenség gyökerei az 1968 májusa óta fellendült női mozgalomban keresendők, valamint abban a tényben, hogy az *avance-sur-recent* rendszer immár független művészeket is támogatott. A női rendezők gyakran feminista témával jelentkeztek, de mivel a feminizmus a hetvenes évek végétől leszállóágban van Franciaországban, az alkotók legtöbbször elszigetelten dolgoztak, és őrizkedtek a strukturált „női film” fogalmának használatától. Nelly Kaplan (az ötvenes években Abel Gance asszisztense) rendezte az első, áttörést jelentő feminista filmet, a csípős *A kalóz menyasszonyát* (*La fiancée du pirate*, 1969) egy megbecstelenített nőről, aki prostituált lesz, és így veszi át az irányítást egy falu felett. Mint több későbbi filmjében (például a korai *Plaisir d'amour*-ban – 'Szerelmi öröm', 1990) ügyesen használja fel a szürrealista humort a férfi ego lealacsonyítására. Yannick Bellon, miután rövidfilmjeivel már jelentős hírnevet szerzett, első játékfilmjét 1972-ben készítette el negyvennyolc éves korában; jelentős társadalmi problémákkal foglalkozott érzékeny és gyakran megindító filmjeiben, a *Lamour violé*-ben ('Meggyalázott szerelem', 1977), a *Lamour nuben* ('Csupasz szerelem', 1981), a *La triche*-ben ('Csalás', 1983) és a *Les enfants du désordre*-ben ('A rendetlenség gyermekei', 1988). Colin Serreau is óriási kasszasikert könyvelhetett el a *Három férfi, egy mózeskosár* (*3 hommes et un couffin*, 1985; az USA-ban *Három férfi és egy bébi* – *Three Men and a Baby* címmel újrarendezték) című vígjátékával. Mindegyik filmje társadalmi parabola, mely szelíden szatirizálja a szexuális sztereotípiákat (*Pourquoi pas?* – 'Miért is ne?', 1977), illetve a rasszizmust (*Romuald és Juliette* – *Romuald et Juliette*, 1988) és a képmutatást (*La crise* – 'Válság', 1992).

E korszakban sok női rendező készített többé vagy kevésbé önéletrajzi ihletettséggű filmeket. Igaz ez Diane Kurys legjobb művere, a *Coup de foudre*-ra is ('Villámcsapás', 1979), valamint a *Mentolos itálra* (*Diabolo menthe*, 1977), melyben lebilincselő frissességgel emlékszik vissza gyermekkorára és serdülő éveire. Véra Belmont *Rouge baiser*-je ('Vörös csók', 1984) az ötvenes évekbeli Saint-Germain-des-Prés-re tekint vissza, Euzhan Palcy pedig szülőföldje, Martinique történelmét és mitológiáját kutatta a *Rue Cases-Nègres*-ben ('A Cases-Nègres utca', 1983) és a *Siméon*-ban (1990).

A francia gyarmatokon élő fehér telepeselek életéről szóló személyes beszámolókat ügyesen használja fel Marie-France Pisier a *Le bal du gouverneur*-ben ('A kormányzó bálja', 1989), Brigitte Roüan az *Outremer*-ben ('Ultramarin', 1987) és Claire Denis a nagy sikerű *Chocolat*-ban ('Csokoládé', 1987). Virginie Thévenet *La nuit porte jarretelles* ('Az éjszaka harisnyakötőt hord', 1986) és Arielle Dombasle *Les pyramides bleues* ('Kék piramisok', 1988) című alkotásának, Claire Devers szélsőséges *Noir et blanc*-jának ('Fekete és fehér', 1986), valamint Juliet Berto *Cap Canaille* című filmjének (1981) az előzőekénél több köze van a *cinéma du look*-hoz. Aline Issermann nagy tehetségű rendezőnő, akinek második játékfilmje, a posztmodern *Lamant magnifique* ('A csodálatos szerető', 1984) zavarba hozta azokat, akik korábban csodálták határos társadalombírálatát *Juliette sorsa* ('Le destin de Juliette', 1982) című filmjében. Josiane Balasko a *café-théâtre* pezsgő hangulatát idézte fel a *Les keufs*-ben (1987).

A fentiekben említett néhány női rendezőhöz, valamint Anna Karinához, Jeanne Moreau-hoz és Nicole Garcia-hoz – akik szintén bemutatkoztak rendezőként – hasonlóan Balasko neve is jobban ismert színésznőként, mint rendezőként. Egy *café-théâtre*-ban kezdte pályáját, a kopott kis pincszínház és a kabaré kereszteszódéséhez hasonló helyen, amely 1968 májusa után nyert polgárjogot. Kiváló előadók tömegét szolgáltatta a filmművészet számára, akik természetesen játszottak, féktelen humorérzékük volt, hiányzott belőlük mindennemű magamutogatás, s mindez teljesen megfelelt a hetvenes évek elvárásainak. Balasko mellett közülük került ki Depardieu, Miou-Miou, Thierry Lhermitte, Coluche, Patrick Dewaere, Michel Blanc, Dominique Lavanant, Gérard Jugnot és Christian Clavier. Azóta mindegyikük (leszámítva a néhai Dewaere-t és Coluche-t) jelentős szerepet tölt be a francia filmgyártásban, Depardieu pedig nemzetközi karriert futott be.

Az 1960–1993 közötti periódusra általánosan jellemző volt, hogy sok színésztehetséggel gazdagította a francia mozi. A hatvanas években a már korábban népszerűvé vált sztárok, például Fernandel és Jean Marais sikeresen folytatták karrierjüket, de a legnagyobb közönségcsalogatók mégiscsak a bohóckodó komikus színészek, de Funès és Bourvil voltak. Jean Gabin megőrizte filmcsillag-státuszát egészen 1976-ban bekövetkezett haláláig: mindinkább patriarchális szerepekben játszott, előfordult, hogy a fiatalabb generációkból kikerült népszerű színészek, így Delon vagy Belmondo oldalán. Az utóbbi két sztár tipikus erőssége (az érzelmek elfojtása, illetve előtárasa) bizonyos fokig jellemző két vezető fiatal színésznő, a megfjethetetlen szépséggű Catherine Deneuve és a hetvenes évek közepén felbukkant lobbanékony Isabelle Adjani játékára is. A nyolcvanas évek végétől kezdődően Juliette Binoche és Béatrice Dalle mutatott hasonló kvalitásokat, s megfelelő szerepekben, megfe-

## Gérard Depardieu

(1948–)

A kilencvenes évek elején olyan nemzetközi filmszillag-gá vált, amilyen még nem volt a francia film történetében. Franciaországban már a hetvenes évek közepén sztárként ünneplik (1985-től kezdődően a sikerlisták élén áll); külföldön pedig a szerzői-filmek proletár hőseként vált ismertté: feltűnt Bertolucci *Huszdik századában* (1976) és Maurice Pialat *A vagányában* (1980), valamint ő játszotta a főszerepet Claude Berri *A Paradicsom...* (1986) című sikerfilmjében. A hollywoodi stílusú Peter Weir-vígjáték, a *Zöld kártya* (1990) után pedig szinte közhelyszerűen ő személyesítette meg a „franciaságot”: a férfit, aki szakértője a boroknak és a félig átsütött marhahúsoknak, nőket csábít el és Gauloises-t szív.

Châteauroux munkásnegyedében nőtt fel, serdülőként bűnöző volt (ez a tény később az USA-ban nem számított jó pontnak, mikor Oscar-díjra jelölték a *Zöld kártyában* nyújtott alakításáért); a múlt tehát segíti hitelesen megformálni a proletárfigurákat. Ráadásul színészi képzésére a hatvanas évek végén erősen rányomta bélyegét a szabad *café-théâtre* (kávéházi színjátszás), ami hozzájárult lázadó alkatának és természetes játéknak kialakulásához. Miután tucatnyi kisebb szerepet játszott el, például Marguerite Duras *Nathalie Granger*-jában (1973), megkapta az egyik főszerepet Bertrand Blier *Les valseuses* ('Tojástánc', 1973) című, a *café-théâtre* témái és esztétikája által erősen befolyásolt destruktív filmjében, s ettől kezdve Franciaország ifjú férfiszínész-csodájának tekintették. Szerencsésillaga azóta se szűnt meg mind feljebb emelkedni.

Tehetségét két különböző mederbe tudta terelni: egy komikus irányba, melyet a *Les valseuses*, s egy (melo)drámaiba, amelyet viszont *A vagány* jelképezhet. Ennélfogva mind a hagyományos francia vígjátékokban (*Gyanútlan gyakornok* – *Inspecteur la Bavure*, 1980; *Balfácán* – *La chèvre*, 1981; *Balekok* – *Les compères*, 1983; *Négybalkezes*, 1986), mind pedig a szerzői-filmek zaklatott, „szenvendő macho” figurájaként – például Marco Ferreri 1976-os *Az utolsó asszony* (*L'ultima donna*) című alkotásában, ahol kasztrálja magát; Pialat-nál *A vagányt* követően a *Zsaruszerelében* (*Police*, 1985); Alain Resnais-nél az *Amerikai nagybácsi* (1980) és François Truffaut-nál *Az utolsó metró* (1980) című filmekben nyújtott alakításaival – sztárkarriert tudott csinálni. A kétféle filmtípus között kapcsolatot teremt Depardieu feltűnő fizikuma (fiatalkorában nagydarab volt, mostanra testes lett), ami meglepő gyengédséggel párosul, s ez vezet nála a túlzott „feminitáshoz”. Blier filmjei érzékeltetik a legjobban ezt az ellentmondást, különösen a *Tenue de soirée* ('Estélyi ruha', 1986), amelyben Depardieu egy „meleg” karaktert formál meg, aki végül a női identitást választja, miközben továbbra is férfias, heteroszexuális benyomást kelt.

Depardieu sokszínű színészi képessége másféle műfajokban is megmutatkozott, így a mind népszerűbb, hazai (egy gyarmati országban végbement drámát elbeszélő *Fort Saganne*, 1984), illetve külföldi terjesztésre szánt kosz-

tümös filmekben. Ebből a szempontból *A Paradicsom...* át-törésnek tekinthető: a film nosztalgikusan szól a falusias Provence-ról, s ez egybecseng Depardieu magánéleti vonzalmaival a vidék iránt – okmányai szerint szőlőtermesztő. Mint korábban Jean Gabin, Depardieu is személyébe sűríti az idealizált francia férfiaságot, amelyben a munkások férfierejét a populista „autentikus” gyökerek és a romantika egészítik ki. Mindezt ügyesen kamatoztatva kosztümös figurák megformálásakor, például a *Cyrano de Bergerac*-ban (1990); az efféle filmek jelentősen felledítettek a francia filmexportot. A külföldi közönség számára készült filmekből talán hiányzik személyiségének színészsége, így a *Zöld kártyából* vagy a Ridley Scott-féle *1492 – A Paradicsom meghódításából* (1992), amelyben Kolumbuszt alakította. Mégis kétségtelen: Depardieu jelentős szerepet játszott abban, hogy a francia filmművészet megőrizze régi pozícióját a kilencvenes évek globalizált médiájában.

GINETTE VINCEDEAU

### FONTOSABB FILMEK

*Les valseuses* ('Tojástánc', 1973); *Huszdik század* (Novecento, 1976); *Az utolsó asszony* (*La dernière femme*, 1976); *Le Camion* ('A kamion', 1977); *A vagány* (*Loulou*, 1980); *Amerikai nagybácsi* (*Mon oncle d'Amérique*, 1980); *Az utolsó metró* (*Le dernier métro*, 1980); *Le retour de Martin Guerre* ('Martin Guerre visszatérése', 1981); *Danton* (1982); *A Paradicsom...* (*Jean de Florette*, 1986); *Tenue de soirée* ('Estélyi ruha', 1986); *Négybalkezes* (*Les fugitifs*, 1986); *Camille Claudel* (1988); *Drôle d'endroit pour une rencontre* ('Furcsa találkahely', 1988); *Túl szép hozzád* (*Trop belle pour toi*, 1989); *Cyrano de Bergerac* (1990); *Zöld kártya* (*Green Card*, 1990); *1492 – A Paradicsom meghódítása* (1492, 1992); *Germinal* (1993); *Le colonel Chabert* ('Chabert ezredes', 1994).

### IRODALOM

Gray, Marianne: *Depardieu: A Biography*, 1992.

Gérard Depardieu Andrzej Wajda *Dantonjának* (1982) címszerepében





elő rendezők irányításával kultikus jelentőségre tettek szert a filmvászonon. Ugyanakkor furcsa módon 1960 után Deneuve-től mint esetenkénti kivételtől eltekintve egyetlen színész nőt sem akadt, aki egymagában telt házakat vonzott volna.

Az utóbbi három évtized francia filmművészetének magas színvonala nem lett volna fenntartható a filmgyártásban részt vevő egyéb szakemberek hathatós közreműködése nélkül; közülük tartozott Trauner Sándor és Bernard Évein díszlettervező, Henri Alekan, Raoul Coutard, Nestor Almendros és Sacha Vierny operatőr, Georges Delerue és Philippe Sarde zeneszerző, Jean-Claude Carrière, Gérard Brach és Jean-Pierre Rappeneau forgatókönyvíró (Rappeneau egyébként két elegáns filmet rendezett is: *Élet a kastélyban* – *La vie de château*, 1966 és *Cyrano de Bergerac*, 1987), továbbá Anatole Dauman, Pierre Braunberger, Georges de Beauregard, Serge Silberman és Claude Berri producer. Az utóbbi nevéhez több jól megcsinált film rendezése is köthető, így a Pagnol-regényből készült adaptáció, a *Jean de Florette* és a *Manon des sources* (1986) – a magyar forgalmazásban a két összetartozó alkotás közül az egyik címe *A Paradicsom...*, a másiké *... és a Pokol* volt –, melyek nosztalgikusan ábrázolták a provence-i életet, s ez a nézőkben is megpendített néhány halk húrt, nosztalgijára inspirálta őket. A kedvező alkotási feltételek, a jelentős állami támogatottság és a politikai emigránsokkal szembeni liberális állami magatartás sok jelentős, eredetileg nem francia rendezőt csábított arra, hogy Franciaországban készítsen filmeket. Közéjük tartozott többek között Luis Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Wajda, Roman Polański, Chantal Akerman, Agnieszka Holland és Raul Ruiz.

A pezsgő francia filmkultúra a filmmagazinok nagy számában is megnyilatkozott. A újságpiac „komoly” pólusán foglalt helyet a *Positif*, amely hű maradt régi elveihez, bár némileg veszített harcos jellegéből, de ugyanazt az olvasói réteget vonzotta, melyet nagyobb példányszámban fogyó ellenfele, a *Cahiers du Cinéma*. Még nép-

szerűbb lett, s szélesebb rétegekhez jutott el a *Première* és a *Studio Magazine*. De a filmművészet körüli hírverés nagy az írott sajtó más termékeiben, valamint a rádióban és a televízióban is. Párizsban nagyobb a filmkínálat, mint bárhol máshol a világon. Bizonyos kommerciális mozik kitartanak műsorpolitikájuk mellett, miszerint minden filmet csak egyszer játszanak le; ez nem sokban különbözik az állami támogatásban részesülő film-színházak műsorpolitikájától. Ilyenből három van Párizsban: a Cinémathèque Française, a Pompidou Centre (Salle Garance) és a Vidéothèque de Paris. Ennek eredményeképpen egy adott héten Párizsban több mint 350 különböző filmet láthat a közönség. Franciaországban a cannes-i fesztiválon kívül is több mint tucatnyi filmfesztivált rendeznek évente. Ezek a kedvező kulturális feltételek magyarázzák, miért csökkent nagyon lassú mértékben a mozik látogatottsága a többi európai országhoz viszonyítva.

Mivel kétségtelennek tűnik, hogy a filmek iránti érdeklődés továbbra se fog lohadni, s minthogy az állami támogatási rendszer az 1993-as kormányváltás után nem romlott jelentősebb mértékben az utóbbi időben, nagy remény van rá, hogy a francia filmművészet ezután is viszonylag egészséges körülmények között létezik a belátható jövőben.

#### Irodalom

- Armes, Roy: *French Cinema*, 1985.  
 Browne, Nick (ed.): *Cahiers du Cinéma: 1969–1972: The Politics of Representation*, 1990.  
 Forbes, Jill: *The Cinema of France after the New Wave*, 1992.  
 Graham, Peter (ed.): *The New Wave: Critical Landmarks*, 1968.  
 Hayward, Susan: *French National Cinema*, 1993.  
 id.–Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film: Texts and Contexts*, 1990.  
 Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s*, 1985.  
 Jeancolas, Jean-Pierre: *Le cinéma des Françaises le Vème République (1958–1978)*, 1979.

## Mesterek és követőik

MORANDO MORANDINI

Az 1960-as év meghatározó jelentőségű volt az olaszországi filmezés számára. 1946 óta az első és egyetlen alkalommal fordult elő, hogy a jegyeladás terén az olasz filmek nemcsak elérték, de 50 százalékos részesedésükkel felül is múlták a hollywoodi produkciókat. Ebben az évben három olyan filmet mutattak be, amelyet külföldön is hatalmas sikerrel vetítettek: a Luchino Visconti rendezte *Rocco és fivérei*, Federico Fellinitől *Az édes életet* és

Michelangelo Antonionitól *A kalandot*. Az 1960-as diadalt már az előző évben kereskedelmi fellendülés előzte meg, és két olasz film, Roberto Rossellini *Rovere tábornok* és Mario Monicelli *La grande guerra* ('A nagy háború') című műve Arany Oroszlán-díjat kapott a velencei filmfesztiválon. Az olasz mozi történetében kétségtelenül választóvonalat jelentett 1960, amely a filmművészet kifejezési eszközeinek általános megújulását hozta. Míg a