

jutva kitart az őt érdeklő témák mellett. A neokapitalista társadalom neurózisa, párkapcsolatok, érzelmi válságok, magány, kommunikációs nehézségek, elidegenedés – ezek a kérdések foglalkoztatják. Filmjei a polgárság válságáról szólnak, a szereplők életrajzának homályos adalékai csak az idő múlásának érzékeltetésére szolgálnak bennük. Nincs hagyományosan felépített cselekmény, a történet „holt időben” játszódik. Antonioni a pillanatnyi események és jelenségek önmagukban való jelentőségét akarja megragadni. E korszakának filmjei *A kiáltás* (Il grido, 1957), illetve *A kaland* (L'avventura, 1960), *Az éjszaka* (La notte, 1961) és a *Napfogyatkozás* (L'eclisse, 1962) alkotta trilógia.

Amennyire európai beállítottságúnak látszott Antonioni, annyira provinciális volt Fellini, aki erősen kötődött Rómához és szülőföldjéhez, Romagna tartományhoz. *A fehér sejk* (Lo sceicco bianco, 1952) és a *Bikaborjak* (I vitelloni, 1953) groteszk, sokszor élesen satirikus hangvétele, melyhez a forgatókönyvet író Ennio Flaiano is hozzájárult, a társadalmi környezet pontos megfigye-

léséből fakad. Ezek után Fellini a fantázia világa és a személyes hangvételű filmezés felé fordult az *Országúton* (La strada, 1954) című filmjével. Az *Országúton* bemutatója után már csak egyetlen lépést kellett tennie, hogy eljusson az önfeltárásnak arra a fokára, melyet az *Édes élet* (La dolce vita, 1960) reprezentál. Ez a műve korszakalkotó jelentőségű az olasz film történetében.

Irodalom:

Aprà, Adriano, and Pistagnesi, Patrizia (eds.) (1979), *The Fabulous Thirties*

Bondanella, Peter (1990), *Italian Cinema: from Neorealism to the Present*

Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*

—, *Storia del cinema italiano Vol I: 1905–1945*

—, *Cent'anni di cinema italiano Vol II: Dal 1945 agli anni ottanta*

Faldini, Franca, and Fofi, Goffredo (1979), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti, 1935–1959*

Leprohon, Pierre (1972), *The Italian Cinema*

Marcus, Millicent (1986), *Italian Film in the Light of Neorealism*

Nagy-Britannia a birodalom végnapjaiban

ANTONIA LANT

A szinkronizált hangosfilm Nagy-Britanniában szinte kizárólag amerikai technikával került kereskedelmi forgalomba. A brit mozikban a színészek a Warner Brothers Vitaphone viaszlemezei és a Fox Movietone hangosítási eljárása segítségével beszéltek és énekeltek a harmincas években, de a német Tobis is igyekezett berendezéseivel betörni a piacra. Az amerikai filmgyártás már a húszas évek óta uralta az angol filmipart, s a hangosfilmtechnika csak kiteljesítette az amúgy is többszörös fölényt. A nemzeti filmiparok közül Amerika rendelkezett a legnagyobb hazai közönséggel, így a producerek odahaza fedezhették az összes gyártási költséget, s ezzel a teljes külföldi bevétel a profitot gyarapította. Az amerikai forgalmazók kényelmesen versenytársaik árai alá ígérhettek a külföldi piacokon, mert még a legnagyobb nem amerikai hálózatok sem tudtak versenyezni az amerikai üzleti fogásokkal, az árcsökkenéssel, a csomagban kölcsönzéssel és a „blöff jellegű” ajánlattétellel. 1927-ben a Nagy-Britanniában forgalmazott játékfilmek 80-90%-a amerikai volt.

Az amerikai filmek nagy népszerűsége folytán a brit forgalmazók sem szívesen mutattak be hazai filmeket, s ez tovább gyengítette a brit filmipart. A helyzet olyannyira válságossá vált, hogy 1924 novemberében, az emlékezetes „fekete novemberben” meg is szűnt a filmgyártás Nagy-Britanniában. Ennek orvoslására a konzervatív kormányzat protekcionista intézkedéseket hoz-

zott az 1927-es kinematográfiai törvényben (más néven kvótatörvény) hogy a csomagban kölcsönzés és a vaklitcitr restrikciós gyakorlatát megszüntessék. Az amerikai stúdióknak ezentúl fizetniük kellett uralmi helyzetükért, mégpedig úgy, hogy finanszírozniuk kellett meghatározott számú brit film gyártását, s ezek egy részét kötelesek voltak az USA-ban is bemutatni. Végül csak a Warner Brothers és a Paramount létesített komolyabb leányvállalatot Nagy-Britanniában, hogy eleget tegyen kvótakötelezettségének. A többi stúdió csak amolyan „kvotafércműveket” gyártott, melyeket hosszuk alapján finanszíroztak, de eszükbe sem jutott bemutatni. Ettől a közönség körében a brit filmnek még rosszabb híre támadt, igaz, gyártásuk jó iskolát jelentett későbbi filmrendezőknak, például Michael Powellnak.

Az 1927-es törvény lehetőséget adott a brit filmiparnak, hogy kövesse az amerikai vertikális integrációs rendszert, melyben egy monopolisztikus szervezet gyártja, forgalmazza és mutatja be saját filmjeit. 1929 végére a Gaumont-British, az Isidore Ostrer és bátyjai, Mark és Maurice által létrehozott vállalategyüttes több mint 300 mozit birtokolt. Fennhatósága alatt működött a Michael Balcon alapította és vezette Gainsborough Company. 1928 elején John Maxwell létrehozta a British International Pictrest, mely összevonta az 1929-re 88 mozit birtokló ABC-hálózatot a Herbert Wilcox vezette Elstree stúdiókkal. Idetar-

NEMZETI FILMMŰVÉSZETEK

A népszerű francia filmművészet

GINETTE VINCENDEAU

Hollywoodhoz hasonlóan a francia film klasszikus korszaka az 1930 és 1960 közötti időszakra tehető, amikor jól definiálható műtípusok és vállalati struktúrák léteztek, s amikor a mozi volt az első számú népszórakoztatási forma. Ezekben az években keletkezett a francia filmművészet nem egy klasszikus alkotása, például *A millió* (1931), *A nagy ábránd* (1937), a *Szerelmek városa* (Les enfants du paradis, 1943–45), az *Aranysisak* (Casque d'or, 1951) és *A nagybácsim* (Mon oncle, 1958). Ugyanebben az időszakban azonban a filmipar többször is válságba jutott: politikailag aggasztó volt a helyzet, és a világháború is közbeszólt. A korszak a hang forradalmával kezdődött, kezdetét vette az újfajta filmnyelv kialakulása, s a műfaj mind nagyobb népszerűségnek örvendett. A korszak vége azonban nem ennyire egyértelmű: az ötvenes évek végén az új hullám üdítő kifejlődésével egy időben kezdődött a mozi iránti érdeklődés megcsappanása is.

A HANG MEGJELENÉSÉTŐL A NÉPFRONTIG

A hang megjelenése felkészületlenül érte a francia filmipart. Ugyan a húszas években a francia filmművészet művészileg gazdag termést hozott, a meghatározó szerep Hollywoodé volt, és 1926-ban ötvenöt filmre esett vissza az éves termelés. Ráadásul, noha a francia tudósok már a századforduló táján felfedezték a hangosítórendszereket, egyiket sem szabadalmaztatták, így Amerikából és Németországból kellett importálni az új felszereléseket. Az első francia hangosfilmek, a *Leau du Nil* ('A Nílus vize'), a *Le collier de la Reine* ('A királynő nyaklánc') gyakorlatilag alig többek olyan némafilmeknél, melyekben néhány hangos részlet is hallható. René Clairnek a német Tobis cég számára az épinay-i stúdióban készített *Párizsi háztetők alattjára* volt szükség ahhoz, hogy a francia hangosfilm nemzetközi hírnevet szerezzen magának. Ez az utcai énekesről (Albert Préjean) szóló népszerű mese kezdetben megbukott Franciaországban, később azonban világsiker lett. Nemcsak hogy szellemen használta fel a hangot és a zenét, hanem népszerűvé tette a régi Párizs és a párizsi „kisemberek” nosztalgikus szemléletét is, ami később sok francia filmet jellemezett.

A francia filmesek gyorsan hozzászórtak a hangosfilmhez, és a harmincas évek elején jelentősen megnőtt

a játékfilmek száma: 1931-ben már 157-et gyártottak, majd a szám megállapodott évi 130 körül, s az 1940-es évek kivételével ez a mennyiség jellemző mind a napig. Két, még az 1920-as évek végén alapított, végülisan szerveződött nagyvállalat, a Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) és a Pathé-Natan kivételével a filmgyártás a bizonytalan anyagi helyzetben lévő számtalan független producer kezében összpontosult. Miket a francia társadalomban nagyban végbement, úgy a filmiparban is rendszeressé váltak a gazdasági visszaesést súlyosbított botrányok és csődök. 1934-re gyakorlatilag mind a GFFA, mind a Pathé-Natan összeomlott. A kormány hasztalanul próbálta talpra állítani a francia filmipart, noha a filmiparban dolgozók oldaláról ismételt megfogalmazódott az igény a segítségre; s tartotta a Hollywooddal való versenytől is (a harmincas évek során minden bemutatott francia filmre két vagy három amerikai alkotás jutott, és a forgalmazási jogok is nagyrészt amerikai kézben voltak). Mindazonáltal néhány kivételtől eltekintve az évtized összes nagy kasszasiker francia filmekhez kapcsolható.

Az erőtlén kezdet után a Párizs környéki stúdiók (Épinay, Boulogne-Billancourt, Joinville), valamint a Dél-Franciaországban levők (Marseilles, Nice) felszerelési szakértelem tekintetében egyaránt megerősödtek. A lendülő filmipar kozmopolita elveket vallott, s ez gyakran hívott ki maga ellen idegengyűlölő bírálatokat a jobboldal részéről egy olyan korban, mikor a politika erősen megosztott volt, s az antiszemitizmus is tért hódított. Másfelől azonban Franciaországot mégiscsak vendégfogadó országnak lehetett nevezni: a húszas években megjelent nagy létszámú orosz közösség később német és közép-európai emigránsokkal egészült ki. 1929 és 1932 között sokan készítettek többnyelvű filmeket: ez a moész a szinkronizálás és a feliratozás előtti időben volt használatban, különösen a Paramount „Szajna-parti Babelnek” becézett joinville-i stúdióiban. Sok emigráns került hozzá maradandó értékekkel a francia filmművészethez: az orosz származású Lazare Meerson és a magyar Trauner Sándor a látványtervezés meghatározó egyéniségei voltak, ők készítették Clair, Carné és mások filmjeihez a híres párizsi díszleteket. A francia sztároparatórok, Jules Krüger és Claude Renoir sokat tanultak az

UFA-nál kiképzett Kurt Couranttól és Eugen Schüfftan-tól, akik szintén közreműködtek a lírai realista kép megteremtésében. Billy Wilder, Fritz Lang, Anatole Litvak, Max Ophuls és Robert Siodmak mind forgattak filmeket Párizsban Hollywood felé vezető útjukon; néhányan közülük, így Ophuls, Siodmak és Kurt Bernhardt rengeteg francia filmet készített a háború kitöréséig. Ophuls, aki végül francia állampolgár lett, az ötvenes években tért vissza Párizsba.

A hang megjelenése pontot tett az avantgárd végére, de olyan némafilmrendezők, mint Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marie Epstein és Jean Benoît-Lévy, Julien Duvivier, Jean Grémillon, Abel Gance és Marcel L'Herbier gond nélkül alkalmazkodtak a változásokhoz, és a harmincas évek, sőt a későbbi időszak meghatározó rendezői lettek. Csatlakoztak hozzájuk újak is, például Carné (Feyder asszisztense) és a spanyol emigráns Jean Vigo, aki 1934-ben tragikusan fiatalon halt meg, két nagyszerű művet hagyva maga után (*Magatartásból elégtelen* – *Zéro de conduite*, 1933 és *Atalanta* – *L'Atalante*, 1934). Az egyik legnagyobb változás, amit a hangosfilm megjelenése hozott magával, az új filmszallagok felbukkanása volt. Sokuk – hogy csak a legnevesebbeket említsük: Raimu, Harry Baur, Jean Gabin, Arletty, Fernandel, Jules Berry, Louis Jouvet, Michel Simon, Françoise Rosay – a színházakból, illetve a koncerttermekből érkezett. Jó néhány karakterszínész szerepelt mellettük, például Carette, Saturnin Fabre, Pauline Carton, Robert le Vigan és Bernard Blier; ismerős arcuk és manírjaik éppannyira vonzották a hű közönséget, mint a sztárok, ők is hozzájárultak ahhoz, hogy a klasszikus francia film tartósan vonzza a közönséget.

Az újdonsült hang lendítette fel a korai harmincas évek két legnépszerűbb filmtípusát, a musicalt és a filmre vett színházi előadást. Eltekintve *A milliótól* (1931) és a *Miénk a szabadságtól* (1932), valamint a *Csókszürettől* (Quatorze juillet, 1932), melyekben Clair különböző jellegű konvenciókat igazított a saját alkotói elképzeléseihez, a musicalek általában „közvetlenül” filmezett zenés darabok voltak. A legpompásabbak közül néhány, így a *Le chemin du paradis* ('Út a paradicsomba', 1930) német film volt, melyet két nyelven készítettek el Németországban; s olyan csillagok kezdték ezekben a pályájukat, mint Henri Garat és Lilian Harvey. *A millió* és a *Csókszüret* jóvoltából Annabella lett Franciaország első számú női sztárja. Egy másik, kevésbé ismert musicaltípus is fergeteges sikert aratott a francia moziban: ezek az egyszerű eszközökkel megformált történetek egy-egy zenés színházi énekes komikus, elsősorban Georges Milton, „Bach” és Fernandel köré szerveződtek. E típus egészen egyedül alfaja volt a katonai vaudeville (*comique troupier*), melyet mélyen megvetett a kritika, de szeretett a közönség; Fernandel játszotta a főszerepet az egyik legnagyobb efféle sikerprodukcióban, az *Ignace*-ban (1937).

Különböző filmekben sok más zenés színházi előadó, például Josephine Baker, Maurice Chevalier és Mistinguette is feltűnt, ha nem is ilyen gyakorisággal, s velük együtt az évtized második felében Tino Rossi, Charles Trenet és Ray Ventura zenekara alkották az énekesek, illetve zenészek új nemzedékét. Jellemzően ők szerepeltek a „szombat esti mozikban”: az emberek rendszerint eljártak a lakásuk közelében található külvárosi moziba vagy a város szívében lévő valamelyik új filmpalotába, Párizsban a Gaumont-Palace-ba vagy a Rexbe. Ez a lelkes közönség ugyanennyire kedvelte a filmre vitt színházat (a közvetlen színdarab-adaptációkat), melyeket a kritikusok szintén megvetettek. Ennek ellenére a (közvetlenül vagy közvetve) satirikus bulvárvígjátékokon alapuló filmes színház megragadó kordokumentumnak számít napjainkban is; lehetőséget nyújtott néhány nagy színésznek, például Berrynek és Raimunek, hogy előrukkoljanak parádés stílusukkal, a forgatókönyvíróknak pedig, hogy tovább csiszolják *bon mot*-jaikat. Nagy élvezetük telt a francia nyelvben, a közönséggel teljes egyetértésben, s ez erősen hozzájárult ahhoz, hogy a hollywoodi „fenyegetéssel” szemben létrejöjjön a speciálisan *francia* filmművészet. De a forgatókönyvíróknak is különleges helyet biztosítottak a francia filmben. Drámaírók, például Marcel Achard és költők, például Jacques Prévert is írtak szöveggönyveket, Henri Jeansonnal és Charles Spaakkal pedig megjelent egy új forgatókönyvíró-generáció. Sok rendező is közreműködött a színházi előadások megfilmesítésében, közéjük sorolható Yves Mirande és Louis Verneuil, de a műfaj két csillaga vitathatatlanul Marcel Pagnol és Sacha Guitry, ők mindketten saját darabjaikat vitték filmre. Pagnol a maga déli kultúráját mutatta be, például a *Marius*, *Fanny* és *César* trilógiában (1931, 1932, 1936), lehetőséget nyújtva Raimunek élete legnagyobb alakítására (a többi főszerepben Orane Demazis és Pierre Fresnay volt látható); valamint *A pék felesége* (*La femme du boulanger*, 1938) című filmjében. Guitry mindig maga játszotta a főszerepet is, bemutatva sajátosan városias, szószátyár párizsi személyiségét olyan gyöngyszemekben, mint a *Faisons un rêve* ('Álmodjunk egyet') és a *Le roman d'un tricheur* ('Egy csaló regénye') – mindkettő 1936.

Bár a francia mozik jegypénztáraiban az efféle vidám és mulatságos filmekre váltották a legtöbb jegyet, létezett egy erősebb, sokkal sötétebb tónusú realista-melodramatikus vonala is a francia filmművészetnek. Felelevenítették (vagy újrafogalmazták) néhány 19. századi melodramát, köztük Raymond Bernard *A nyomorultakját* (*Les misérables*, 1933) és Maurice Tourneur *Les deux orphelinsjét* ('A két árvalány', 1932), s újfajta műfajok is megjelentek: a katonai vagy tengerészeti melodráma (*Double crime sur la ligne Maginot* – 'Kettős bűntény a Maginot-vonalon', 1937; *La Porte du large* – 'Kapu a tengerre', 1936); a társadalom magasabb köreiben játszódó drámák

Alexandre Trauner (Trauner Sándor)

(1906–1993)

Miután a budapesti Képzőművészeti Főiskolán festészetet tanult, 1929-ben megérkezett Párizsba, ahol a díszlettervező Lazare Meerson asszisztense lett, és az épinay-sur-seine-i stúdiókban kapott állást. A közös munka egészen 1936-ig tartott, s több mint tizennyolc filmet eredményezett, köztük a *Miénk a szabadság* (René Clair, 1931) és a *Csintalan asszonyok* (La kermesse héroïque, Jacques Feyder, 1935) címűt.

Trauner „mesterember”-nek nevezte önmagát, és a már korábban megalapozott díszlettervezői hagyományokon nevelkedett, melyek a harmincas évek francia stúdióiban oly népszerűek voltak. 1937-ben vezető díszlettervező lett. Folytatta azt az asszisztensi tradíciót, melynek szellemében ő is tanult, s felvette maga mellé segédtervezőnek Paul Bertrand-t. Közös munkájuk a *Tiltott játékok* (René Clément, 1952) és *A patkányfogó* (Clément, 1956). Trauner jó hírét már a harmincas években készített nagyszámú filmje megalapozta, ezeket csak „lírai realista” gyűjtőnévvel jellemezték. Bátran állítható, hogy Marcel Carné rendező és Jacques Prévert forgatókönyvíró mellett társszerzője volt olyan filmeknek, mint a *Ködös utak* (1938), a *Mire megvirrad* (1939), valamint a *Szerelmek városa* (1945).

Díszlettervezői munkáját így jellemezte: „úgy kell segíteni a megjelenítést, hogy a néző azonnal képes legyen megérteni a karakter lélektanát”. Az a nyolcnál több film, amelyben 1937 és 1950 között együtt dolgozott Carnéval és Prévert-rel, igazolja e funkciót. Kezdvé a *Mire megvirrad* híres jelenetén, mikor François (Jean Gabin) eltemetkezik külvárosi lakásában a legfelső emeleten, egészen a *Szerelmek városa* Ménilmontant-jának zsúfolt utcáig, Trauner díszleteiben mindig szoros kapcsolat áll fenn jellem és milió között. Ahogy Bazin írta a *Mire megvirrad*ról, a jelenetek annyira részletezettek, hogy már-már azt hi-

hetnénk, társadalmi dokumentumfilmmel van dolgunk, mégis olyan műgonddal készültek, „mintha festő dolgozott volna a vásznán”.

A háború és a megszállás alatt Traunernek zsidó származása miatt bujkálnia kellett, ez idő alatt mégis olyan munkákat készített, amelyek legjobbjai közé sorolhatók. A *Szerelmek városa* stúdiómunkálatai az olaszok által megszállt Nice-ben folytak – az olasz megszállás kevésbé volt kíméletlen, mint a németeké vagy a Vichy-kormányé. Traunert barátok védelmezték és bújtatták, így jelentős részt vállalhatott a film forgatókönyvének megírásában.

A háború után, amikor a francia stúdióknak fokozatosan leáldozott a napjuk, és a díszlettervezésre fordított pénzek is megcsappantak, Trauner mind többször kezdett amerikai rendezőkkel dolgozni, különösen Billy Wilderrel, akinek nyolc díszletet tervezett 1958 és 1978 között. Traunernek a hamis perspektíva iránti érzéke tökéletesen érvényesült *A legénylakás* (1960) hivatalának díszleteiben, amiért Oscar-díjat kapott. Az 1980-as években a stúdiómunka ismét karakterisztikussá vált a francia filmművészetben, s Trauner díszletei megint divatba jöttek, a stíláriis színkála mindkét végén, Luc Besson *Metrójának* (1985) csillogóan elegáns reklámfényeitől a Bernard Tavernier-féle *Coup de torchon* ('Nagytakarítás', 1981) és *Autour de minuit* ('Éjfél körül', 1986) művészfilm-igényű klasszicizmusáig.

CHRIS DARKE

FONTOSABB FILMEK

Furcsa dráma (Drôle de drame, 1937); Ködös utak (Quai des brumes, 1938); Mire megvirrad (Le jour se lève, 1939); Vontatók (Remorques, 1941); Szerelmek városa (Les enfants du Paradis, 1945); Az éjszaka kapui (Les portes de la nuit, 1946); Othello (1952, Orson Welles); A legénylakás (The Apartment, 1960); Metró (Subway, 1985); Autour de minuit ('Éjfél körül', 1986).

IRODALOM

Barsacq, Léon: *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions*, 1976.

A „lírai realizmus”. Jelenet Carné és Prévert *Mire megvirrad* (1939) című filmjéből, díszlettervező: Alexandre Trauner



Arletty

(1891–1992)

Amikor Garance romantikus szerepével a fenséges **Arletty** világhírű lett Marcel Carné és Jacques Prévert klasszikus háborús filmjében, a *Szerelmek városában* (1945), már hosszú karrier állt mögötte.

Arlette Léonie Bathiat néven látta meg a napvilágot Párizs Courbevoie nevű külvárosában, szegény családban. Miután egy ideig gyári munkásként dolgozott, model lett belőle, s 1919-ben komikus-erotikus revükben és színdarabokban kezdett fellépni (később mindig a színházat nevezte igazi szerelmének). A húszas években már Párizs-szerte ünneplik, magasztalják szépségét, és több művész, például van Dongen, meg is festi. A rendezők figyelmét felkeltette az a képessége, hogy a szexuális vonzerőt csípős humorral fűszerezte. 1929-től számos vígjátékban láthatjuk kisebb szerepekben, de kap munkát tekintélyesebb alkotásokban is, így Jacques Feyder *Hotel Mimozájában* (1934) és Jean de Limur *A garzonlányában* (1935), amely Victor Margueritte *Lerbier kisasszony legényelete* (1927) című „botrányos” regényén alapult. Arlettynek különleges árnyalatú, magas, kissé rekedtes hangja volt, amit a párizsi munkások akcentusával kevert: ez mind a dalokban, mind a párbeszédekben igen mulatságosnak hatott. Tulajdonképpen filmes pályáját Carné *Külvárosi szállodájában* kezdte meg (1938); Louis Jouvet-val alakítottak komikus párost benne, s alakításukkal messze túlszárnyalták a romantikus főszerepekben játszó Annabellát és Jean-Pierre Aumont-t (amiben, valljuk meg, az is közrejátszott, hogy a forgatókönyvíró Henri Jeanson nekik írta a legjobb szövegrészeket). Meltatlankodó kifakadása a filmben („atmoszférát! méghogy atmoszférát! hát olyan vagyok én, mint az atmoszféra?”) azonnal szállóigévé vált, s azóta is része a francia szókincsnek. Carné és Prévert *Mire megvirradjában* (1939) drámai szerepet osztottak rá; Jean Gabin játékához ebben a filmben is jobban illett Arletty karizmája, mint a reklámokon vezető helyen szereplő szelíd Jacqueline Laurent-é. Színészi tapasztaltsága és gyönyörű külseje ellenére Arlettyt valódi proletárlánynak könyvelték el, aki a női szerepeket a vígjátékokra szűkíti le, például a *Fric Frac*-ban Michel Simon és Fernandel oldalán.

A háború jót és rosszat egyaránt tartogatott Arletty számára. *A Sátán követei* (1941), de különösen a *Szerelmek városa* című filmmel meghozta számára a nemzetközi hírnevet, magánélete azonban szerencsétlenül alakult. *A Sátán követei* középkori mese, melyben Arletty az ördög hű tanítványát alakította, majd Carné és Prévert belefogott a *Szerelmek városába*, melyben az 1840-es évek népszerű párizsi szívinvilágát álmódták újra. Míg a férfihősöket alakító színészek, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur és Marcel Herrand szerepei történelmi alakokhoz kötődtek, a mindannyiukat elbájoló női figura, Garance kitalált személy. A film nagy siker lett, de műre játszani kezdtek a mozik, Arlettyt már letartóztatták és bebörtönözték egy német katonatiszttal való szerelmi viszonya

miatt. (Jellemző módon sose fogyott ki a humorból; a maga mentiségére csak ennyit mondott a bíróságon: „A szívem francia, de a testem nemzetközi.”) Három évre eltanácsolták a színháztól. Végül újra kapott feladatokat, ismét népszerű lett, de a háború utáni sikere már csak árnyéka volt korábbi diadalának. Játszott többek között Jacqueline Audry *Zárt ajtók* (1954, egy Sartre-dráma megfilmesítése) és Carné *Párizs levegője* (1954) című filmjében, itt ismét Gabin oldalán. Színpadi szerepeket is kapott, de a vakság a hatvanas években véget vetett karrierjének. Párizsban élt haláláig. Karizmatikus alakításai, aranyköpései és sziporkázó szellemessége az egyik legnépszerűbb francia hősnővé avatták. Női Gavroche volt, a mítikus párizsi nőt személyesítette meg: mulatságos volt, nagyszájú és lázadó, ugyanakkor nemtörődöm és flegma. A Pompidou Központban 1984-ben tiszteletére új mozi nyitottak, a Salle Garance-t. Egyik utolsó nyilvános szereplésén, egy jótékonyági akció keretében útjára bocsátotta a róla elnevezett kölnit. Az illatszert természetesen „Atmosphère”-nek nevezte el.

GINETTE VINCENTEAU

PONTOSABB FILMEK

Hotel Mimosa (Pension Mimosas, 1934); *A garzonlány* (La Garçonne, 1935); *Külvárosi szálloda* (Hôtel du Nord, 1938); *Mire megvirrad* (Le Jour se lève, 1939); *Fric-Frac* (1939); *A Sátán követei* (Les Visiteurs du soir, 1941); *Szerelmek városa* (Les enfants du Paradis, 1945); *Zárt ajtók* (Huis-clos, 1954); *Párizs levegője* (L'Air de Paris, 1954).

IRODALOM

Ariotti, Philippe-de Comes, Philippe: *Arletty*, 1978.
Arletty: La Défense, 1971.

Arletty a *Szerelmek városa* című Marcel Carné-Jacques Prévert-filmben



(Marcel L'Herbier *Le bonheur*-je – 'Boldogság', 1935 és Abel Gance *Paradis perdu*-je – 'Elveszett Paradicsom', 1939), valamint a „szláv” melodráma, egy bonyolult kosztümös drámatípus, mely egy képzeletbeli Kelet-Európában játszódik (*Mayerling*, 1936; *Katia*, 1938), s jó részt az orosz emigránsok munkáját dicséri; az itt szereplő romantikus filmcsillagok közé tartozik Danielle Darrieux, Charles Boyer, Pierre Richard-Willm, Pierre Fresnay és Pierre Blanchar. A nemzetközi jelentőséget tekintve a harmincas évek különösen a határozottabb lírai realista alkotásokhoz kötődnek. Alapjukat realista irodalmi alkotások vagy eredeti forgatókönyvek képezték, és általában munkáskörnyezetben játszódtak; a lírai realista filmek meséje pesszimista volt, jellemezték az éjszakai jelenetek és a sötét, kontrasztos, vizuális stílus, ami az amerikai *film noir* előfutára. A korszak sok nagy alkotója választotta ezt az idiómát: Pierre Chenal a *La rue sans nom*ban ('A névtelen utca', 1933) és a *Le dernier tournant*ban ('Az utolsó forduló', 1939); Julien Duvivier *A spanyol légió* (1935) és *Az alvilág királya* (1936) című filmjében; Jean Grémillon a *Szívrablókban* (1937) és a *Vontatókban* (1939–40); Jean Renoir az *Állat az emberben* (1938), Albert Valentin a *Lentraîneuse*-ben ('A tánctanárnő', 1938) című filmjében. Az 1936-os *Jennyvel* kezdődően Carné és Prévert vált e hagyomány legjelentősebb reprezentánsává; pályájukat a *Ködös utakkal* (1938) és a *Mire megvirradal* (1939) folytatták. Annak ellenére, hogy a lírai realizmus „mitikus” női figurákat is teremtett (ilyeneket játszott Michèle Morgan a *Ködös utakban* és *Lentraîneuse*-ben), a lírai realista dráma mégiscsak a férfihősre volt kihegyezve, akit általában Jean Gabin testesített meg.

A lírai realista film kudarcra ítélt univerzumáról azt mondták, hogy a háborút közvetlenül megelőző évek sötét morálját tükrözi. Van ebben némi igazság, noha Carné, akárcsak sok más korabeli, politikailag elkötelezett rendező, már korábban magáévá tette a népfront ígéretesebbnek tűnő ideológiáját; a baloldal és a centrum szövetsége 1936 és 1938 között uralmon volt, ami ösztönzően hatott jelentős számú értelmiségi és művész, így a filmrendezők tevékenységére is. Közülük a legjelentősebb Jean Renoir, aki kétségtelenül az egész évtized kimagasló művészi személyisége. Népszerű vígjátékát (*Lange úr bűne*, 1935), akárcsak legelkötelezettebb filmjeit – például *Miénk az élet* (1936), *Marseillaise* (1937) – áthatja a remény és az abban a rövid időszakban jellemző osztályszolidaritás. Renoir érdeme az is, hogy kiváló technikákat alkalmazott, melyek egyszerre foglalták össze és haladták meg korának gyakorlatát (például feszült beállítások és hosszú snittek), ugyanakkor népszerű sztárokkal és témákkal dolgozott: például *A szuka* (1931), és az *Egy mezei kirándulás* (1936); ebben apjának, a festő Auguste Renoirnak állít emléket, *A nagy ábránd* vagy az *Állat az emberben*. Utolsó műve az évtizedben, *A játékszabály* (*La règle du jeu*, 1939) egy korrump arisztokrata tár-



Lino Ventura *Az utolsó akció* (1953) című Jacques Becker-thrillerben

sadalom összeomlását ábrázolta: úgy tartják, ez minden idők egyik legjobb filmje. Megbukott, ám visszatekintve figyelmeztető jelnek tűnik. *A játékszabály* egy művészi eredményeiben jelentős és életerős, népszerű filmművészetet hozó évtizedet zárt le. Virágzott a filmkultúra. 1936-ban Henri Langlois, Georges Franju és Jean Mitry megalapította a *Cinémathèque Française*-t. A *Pour vous*-t, a *Cinéma*-ot és a hozzájuk hasonló népszerű magazínokat hétről hétre milliók olvasták, közben pedig mind a baloldal (Georges Sadoul), mind a jobboldal (Maurice Bardèche és Robert Brasillach) részéről megkezdtek a tudományos filmtörténetírást. A Népfront idején izgalmas tervek születtek a jövőre: az egész filmipart szerették volna újjászervezni, s egy Cannes-ban rendezendő nemzetközi filmfesztivál gondolata is felmerült. A háború azonban mindennek egyszeriben véget vetett.

MEGSZÁLLÁS ÉS FELSZABADULÁS

Pétain marsall kapitulációja, a német megszállás és az ország két részre osztása (egy „szabad” zónára délen, illetve a megszállt területekre) döntő befolyást gyakorolt a filmművészetre is. Egyes rendezők és színészek – Renoir, Duvivier, Gabin, Morgan – emigráltak az Egyesült Államokba, mások, így Trauner Sándor vagy a zeneszerző Joseph Kosma az antiszemita törvények következtében kénytelenek voltak illegálisba vonulni. (Voltak, akik még többet szenvedtek: Harry Baurt például 1943-ban megkínózta a Gestapo.) A legtöbben mégis Franciaországban maradtak, s viszonylag fennakadás nélkül folytathatták munkájukat az új rezsim alatt. Pétain Vichy-kormányja megpróbált határt szabni a filmipar feletti német ellenőrzésnek, és megalakította az új, párizsi központú irányító testületet, a COIC (kb. filmipar-szervezési testület). A COIC új szabályokat alkotott,

helyeknek máig ható következményei lettek a francia filmművészetben: biztosabb alapokra helyezték az anyagi támogatást, a pénztári ellenőrzést, népszerűsítet-tek a rövidfilmeket, és egy új filmfőiskolát is létrehozta-
k (IDHEC). Jó néhány klasszikus film készült a szabad zónában, például az *Örök visszatérés* (*L'éternel retour*), a *Lumière d'été* ('Nyári fény') és *A Sátán követei* (*Les visiteurs du soir*, de anyagi eszközök híján a filmgyártás félbeszakadt, s a filmek jelentős többsége kikerült Párizs-ból. A német megszállók is megalapították a maguk filmvállalatát, a Continental Filmst, amely német tőkéből, de francia személyzettel a háború idején készült 220 film közül 30-at hozott létre. Az anyagi nehézségek ellenére prosperált a francia filmművészet. A filmeket szigorúan ellenőrizte a német és a vichyi cenzúra, ami arra ösztönzött sok rendezőt, hogy kerülje a modern és „nehéz” témákat, ugyanakkor kevés film szolgált propagandisztikus célokat. A brit és amerikai filmek vetítését betiltották, így a francia filmek uralták a mozikat (leszámítva azt a néhány olasz és német alkotást, amelyet bemutattak). A fűtött mozik viszonylagos biztonságot nyújtottak, s a filmeket szívesen nézték meg az emberek; a látogatottság soha nem volt magasabb.

E különös években a domináns filmtípust „romantikus elvágódónak” nevezték: voltak köztük amerikai stílusú komédiák, mint a *Talpig úriasszony* (*L'honorable Catherine*, 1943); thrillerek: *Dernier atout* ('A utolsó ütőkártya') és *A gyilkos a 21.-ben lakik* (*L'assassin habite... au 21, - mindkettő 1942*); musicalek Tino Rossival, Charles Trenet-vel és Edith Piaffal; kosztümös drámák: *Pontcarral colonel d'empire* ('Pontcarral császári ezredes', 1942), *La duchesse de Langeais* ('Langeais hercegnő', 1941) és *Szerelmek városa* (1943-45). A háború alatt készült filmek egyharmada irodalmi adaptáció, s ebben az időben elvéve megjelent egy-egy „fantasztikus” alkotás is a francia filmművészetben, például a *Szédült éjszaka* (*La nuit fantastique*, 1941), az *Örök visszatérés* (Jean Cocteau szövegkönyvével) és *A Sátán követei*. Egyesek ugyan felvetették, hogy e filmek némelyike, így a *Pontcarral colonel d'empire* a németek és a Pétain-rezsim burkolt kritikáját tartalmazta, de alapvetően mégiscsak szórakoztató céllal készültek, és úgy is fogadták őket, akárcsak a harmincas évek filmjeit. Talán ez a többértelműség jellemzi leginkább a „Vichy-mozit”: Henri-Georges Clouzot-nak a Continental részére készített *A hollója* (*Le corbeau*, 1943, a főszerepekben Fresnay-vel és Ginette Leclerckel) komor hangú szatírját adja a vidéki burzsoáziának; a filmet a felszabaduláskor mint franciaellenest, vagyis náci-barátot bélyegezték meg, annak ellenére, hogy bemutatása idején a németek találták sértőnek, s németországi forgalmazását nem engedélyezték. Pagnol *A kútásó leánya* (*La fille du puisatier*, 1940) című filmre úgy tekintettek, mint amely Pétain ideológiai szövegét („travail, famille, patrie” – „munka, család, haza”) visszhangozza,

noha az egyedül maradt leányanyáról szóló történet Pagnol korábbi műveinek tematikáját folytatja. E korszak érdekes általános jelensége a „női filmek” felbukkanása, közülük tartozik Abel Gance melodráma, a *La Vénus aveugle* ('A vak Vénusz', 1940), Pagnoltól *A kútásó leánya*, Jean Stelli műve, a *La voile bleue* ('A kék fátyol', 1942) és Jean Grémillontól a *Tiétek az ég!* (*Le ciel est à vous*, 1943). Meglehet, ezekről a filmekről megint csak el lehetne mondani, hogy a vichyi ideológiát fejezik ki (megrázó anyai önfeláldozás és patriotizmus), annyi bizonyos, hogy mindegyik erős női karaktereket ábrázolt, ami újdonság a háború előtti időszakhoz képest (és minden bizonnyal a megnövekedett számú női közönséggel is összefüggött); sztárjaik, Viviane Romance, Gaby Morlay és Madeleine Renaud nagyobb szerepekhez jutottak, mint korábban. A *Talpig úriasszony* című bohókás vígjáték (Edwige Feuillère-rel), Albert Valentin csodálatos melodráma, a *Marie-Martine* (1943, Renée Saint-Cyrel) és Claude Autant-Lara erőteljes drámája, a *Veszélyes szerelem* (*Douce*, 1943) egyaránt arról nevezetes, hogy hősnőket állított a történet középpontjába. E jelenség rövid életűnek bizonyult, a háború utáni filmek női szereplői ismét a hagyományos viselkedésmintákat közvetítették.

A francia filmművészet a felszabadulás idején is megmaradt jelentős tényezőnek. Felállítottak egy bizottságot a francia filmművészet felszabadításáért, s megalakult a *L'écran Français* nevű lap is. Visszatértek a zsidó származású szakemberek, miközben az általános *épuration* (=tisztogatás) részeként Guitryt, Arlettyt és Chevalier-t a németekkel való együttműködés vádjával kitiltották a filmiparból (Clouzot két évig nem dolgozhatott *A holló* miatt), holott egyikük sem volt oly mértékig érintve az

Gérard Philipe (jobbra) Christian-Jaque *Királylány a feleségem* (1951) című filmjében



ügyben, mint a valódi fasiszták, így Robert Le Vigan színművész (aki az igazságszolgáltatás elől elmenekült Franciaországból) vagy Robert Brasillach író, akit 1945-ben agyonlőttek. A Carné–Prévert-féle lírai realizmus betetőzéseként mutatták be 1945. március 9-én a *Szerelmek városát*. Mind a kritikusok, mind a közönség körében hatalmas sikert aratott két központi figurájával, Baptiste-tal (Jean-Louis Barrault) és Garance-szal (Arletty), akik az elpusztíthatatlan „francia szellemet” testesítették meg.

A felszabadulás utáni francia filmek mindenekelőtt a háború okozta traumával foglalkoztak. Készültek dokumentum- és játékfilmek, elsősorban olyanok, melyek az ellenállást vonták dicsfénybe; ilyen volt Jean-Paul Le Chanois beszámolója a Vercors-féle partizánokról (maquis). A leghíresebb filmek e kategóriában René Clément 1946-os *Harc a sínekért* (La bataille du rail, az Ellenállásban részt vett vasutasokat megszólaltató féldokumentumfilm) és a *Csendes apa* (Le père tranquille, 1946, Noël-Noël főszereplésével), míg más alkotások, például Christian-Jaque *Gömböce* (vagy *A francia lány*, Boule de suif, 1945), Autant-Larától *A test öröge* (Le diable au corps, 1946), majd Clément *Tiltott játékokja* (Jeux interdits, 1951) foglalkozott e témával sokkal áttételesebben. E tárgy azonban hamarosan többé-kevésbé kimerült, s csak a de Gaulle utáni korszakban jelent meg ismét (az Alain Resnais rendezte *Sötétség és köd*, 1956 és *Szerelmem, Hiroshima – Hiroshima mon amour*, 1959, kivételével), bár, jellemző módon, az elkövetkezendő három évtizedben vígjátéki témát szolgáltatott.

A NEGYEDIK KÖZTÁRSASÁG

A politikai rendszerhez hasonlóan a negyedik köztársaság filmművészete is a változás programjával lépett fel. Az 1946-ban alapított Centre National de la Cinématographie (CNC), kibővítve a COIC munkáját, megteremtette a modern francia filmművészet alapjait: többek között meghatározta az állami ellenőrzés fokát, a bevételek után fizetendő adót, és segítséget adott a „nem üzleti célú” filmek elkészítéséhez, ami hosszú távon biztosította azok életben maradását. Szintén nagy erővel indult meg a francia mozik újjáépítése és korszerűsítése. A felszabadulás lehetővé tette a modern filmkultúra létrejöttét is: André Bazin, az alighanem legnagyobb hatású filmkritikus vezényletével fellendült a filmklub mozgalom. A katolikus Bazin az IDHEC-en tanított, részt vett a kommunista Travail et Culture csoport munkájában is, mely lehetővé tette, hogy munkások filmes képzésben részesülhessenek, valamint több újság, például a *L'écran Français* és az *Esprit* számára írt csípős filmkritikákat. 1951-ben egyik alapítója volt a *Les Cahiers du Cinéma* című filmes szaklapnak, amely hamarosan François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer és Jean-Luc Godard, a későbbi újhullámos rendezők fórumává vált (noha Bazin nem mindenben osztotta nézeteiket). Az új kezd-

ményezések ellenére a régi struktúrák makacsul tartották magukat, s a francia filmművészetnek számos problémával kellett szembenéznie, különösen az amerikai film újbóli megjelenésével a francia piacon. A helyzetet csak súlyosbította, hogy a Blum–Byrne kereskedelmi egyezmény (1946) az Egyesült Államoknak fizetendő francia háborús tartozás keretében lehetővé tette nagyszámú amerikai film franciaországi forgalmazását, amiért cserében az Egyesült Államok francia luxuscikkeket importált. Végül a francia és amerikai filmek aránya nem sokban különbözött a háború előtti időktől, és az arányt nagyjából a gyártási kapacitáshoz igazították.

Az 1950-es évek elején a francia filmtermelés visszaállt az évi 100–120-as átlagra, de ebbe beletartoztak a koprodukciók is, elsősorban Olaszországgal. A negyvenes évek vége és az ötvenes évek vége közti időszakban a francia film stabilabb pozícióba került, mint valaha, és sosem örvendett még ilyen népszerűségnek. A nézettség 1957-ben tetőzött: 400 millió nézője volt ekkor a francia mozoknak, míg más országokban már közvetlenül a háború után apadni kezdett a moziba járók száma; a televízió egészen a hatvanas évekig nem számított komoly riválisnak. A filmipart jobban irányították, a stúdiókat színvonalasabb felszereléssel látták el, mint régebben, s jelentős számú magasan képzett profival tudtak dolgoztatni, akik közül nem egy már a húszas vagy harmincas évek óta a pályán volt. Trauner Sándor/Alexandre Trauner, Jean d'Eaubonne, Léon Barsacq, Max Douy és Georges Wakhewitsch csodálatos díszleteket emelt, olyasféle barokk konstrukciókat, mint amilyeneket Ophuls *Körbe-körbében* (1950) láthatunk, vagy éppen stilizáltakat, mint amilyenek a Clair rendezte *Nagy hadgyakorlatban* (Les grandes manœuvres, 1955) előfordulnak. Igen keresettek voltak az olyan operatőrök, mint Henri Alekan, Armand Thirard vagy Christian Matras, tükörtiszta képeik fémjelzték részben azt, amit később (gyakran elutasítván) „a minőség hagyományá”-nak neveztek. A forgatókönyvírók továbbra is szívesen éltek a háború előtti ízlésnek megfelelő szellemes ríposztokkal; Prévert írt néhány forgatókönyvet, de ez már inkább Jeanson, Jean Aurenche, Pierre Bost és Michel Audiard korszaka. Az irodalmi feldolgozásokra szakosodott Aurenche és Bost különösen szoros kapcsolatokat a minőség hagyományához. Néhány háború előtti rendező, így Clair, Duviérier, Renoir, Carné és Ophuls ismét dolgozott, s a háború alatti években kiváló szakemberek nőttek fel mellettük: mindenekelőtt Jacques Becker (*Dernier atout*, 1942; *Goupi mains rouges – 'Vörös kezű Goupi'*, 1943; *Párizsi divat – Falbalas*, 1945), Autant-Lara, Christian-Jaque, Clouzot és Clément. E filmművészet ötletessége, technikai virtuozitása és ügyes irodalmi forrásmű-válogatása az, amit a *Les Cahiers du Cinéma*-beli 1954-es cikkében (*A francia filmművészet egy bizonyos irányáról*) olyan élesen támadott a

Jacques Tati

(1908–1982)

A merev lábú, egyenes hátú, vígan pipázgató Tati-figura az *Hulot úr nyarallal* vonult be a mozi történetébe. Miután elhatározta, hogy jól fogja magát érezni a tengerparti üdülőhelyen, szorgalmasan végigpróbálja a teniszszéssét, a lovaglást, a táborozást és a vidéki autózgatást. Szertartásosan udvarias a többi nyaralóval, s közben észre sem veszi, mennyire zavarja őket mindennapi nyugodt tevékenységeikben. Az *Hulot* urat alakító Tati mindenestül a tisztán pantomimikus vígjáték újralesztője, aki a hangosfilmre alkalmazza Chaplin és Keaton vívmányait.

Valamikor atlétának készült, és sportos pantomimjének köszönhetően lett zenés színházi sztár. Eljátszott egy szokatlanul vidám kísértetet is *A három fantom* (Sylvie et le fantôme, Claude Autant-Lara, 1945). Rövidfilmje, a *L'école des facteurs* ('Postások iskolája', 1947, első rendezése is volt egyben) után a *Kisvárosi ünnep* (1949) következett, első nagyjátékfilmje, melyben már benne rejlettek a későbbi filmek csirái. Tati itt François-t, a vidéki postást alakítja, aki lát egy filmhíradót az amerikai levélkézbesítési módszerekről, és elhatározza, hogy ő is modernizálni fogja a munkát. („Rapidité, rapidité!” – Gyorsaság, gyorsaság!) Az elhatározásból rengeteg ötlet (gag) születik: François új módszerei óriási zűrzavart idéznek elő a falu lakóinak életében. Van a filmben egy másik virtuóz jelenet is, amikor a Tati megformálta részeg postás éjszaka megpróbál hazabiciklizni, és elszántan pedálozik lovaglólülésben egy kerítés tetején.

A *Kisvárosi ünneptől* már csak egy kis lépés hiányzott az *Hulot úr nyaralig*, s az *Hulot*-karakter megteremtéséig. Itt megint csak a komédiás köré szerveződik a film, de Tati viccei még inkább „demokratikusak”: hol a nyaralókkal, hol pedig az üdülőhelyi személyzettel kapcsolatosak. Megkísérel egy kockán belül több poént elsűtni úgy, hogy míg az egyik épp csattan az előtér közepén, a másik már készülöben van a háttérben. Legfőképpen



a hangeffektusokban rejlő humort aknázza ki újszerűen. Egy lovaglóstor csattanása, egy pingponglabda pattogása, egy lengőajtó döngése vagy egy akváriumba esett töltőtoll csobbanó hangja újfajta jelentőségre tesz szert.

Üzleti szempontból még sikeresebb volt *A nagybácsim'* (1958), mely Cannes-ban elnyerte a zsűri különdíját, valamint egy Oscart is kapott. *Hulot* úr itt Párizs egy kedélyesen ütött-kopott negyedében lakik, ugyanakkor a nővére családjának visszataszítóan modern az otthona. Az elektronikusan nyíló garázsajtó, a szemgolyókra emlékeztető ablakok és a testrészeket kitekerő kényelmetlen bútorok lesznek Tati szatírájának egyértelmű céltáblái.

Sikerein felbuzdulva minden pénzét feltette a *Playtime*-ra (1967), legmerészebb filmkísérletére. Egy Párizs közelében fekvő kihalt területen felépített egy miniatűr várost. A filmnek igazából nincs is története, annyit mutat csak, hogy egy csapat amerikai turista ellátogat Párizsba. *Hulot* szerepe itt kevésbé központi; Tati felkérte a nézőt, figyelje, amint az idegenek átvágnak a fémmel és üveggel borított szürke tájon. A poénok nem sikerülnek; versengve próbálják megragadni figyelmünket; néhányat közülük igazából nem is nevezhetnénk poénnak, inkább csak furcsa hóbortnak vagy hirtelen fordultnak. A gyors ütemben felbomló Royal Garden étteremről készült mintegy negyvenöt perces üvegházi szekvencia folyamatos roncsolása a komikus hatásnak: a hangsúly a középpontba helyezett és nyilvánvaló poénokról a messzeségbe vagy a filmkocka sarkába utalt fura apróságokra helyeződik át. Tati nem sajnálta a pénzt, 70 mm-es színes filmet és sztereó hangot alkalmazott, hogy káprázatosan nyitott teret, „play time”-ot biztosítson a humoroknak, miközben arra kéri a nézőt, hogy minden pillanatban feszülten figyeljen.

A közönség ezt nem szívesen tette meg neki. A *Playtime* bukás lett, s alkotója ezután már sose jött egyenesbe anyagilag. Némileg kapkodva elkészítette az *Hulot úr közlekediket* (1971), az autókultúráról szóló szatírárt, melyben *Hulot* ismét jelentős szerepet kapott, majd a *Parade* következett (1973), cirkuszi mutatványokról szóló al-dokumentumfilm a svéd televízió számára. Ezekben a filmekben, akárcsak egyéb, nagy ambícióval elkészített munkáiban Tati olyan vígjátékot hozott létre, melyben a burleszk klasszikusainak népszerű tréfáit a modernista kísérletezőkedvvel keverte. Antonioninál vagy Resnaisnél nem kevésbé kihívón.

DAVID BORDWELL

FONTOSABB FILMEK

L'école des facteurs ('Postások iskolája', 1947); *Kisvárosi ünnep* (JOUR DE FÊTE, 1949); *Hulot úr nyarat* (LES VACANCES DE M. HULOT, 1953); *A nagybácsim'* (MON ONCLE, 1958); *Playtime* (PLAY TIME, 1967); *Hulot úr közlekedik* (TRAFFIC, 1971); *Parade* ('Paradé', 1973).

IRODALOM

Agel, Geneviève: *Hulot parmi nous*, 1955.
Chion, Michel: *Jacques Tati*, 1987.
Fischer, Lucy: *Jacques Tati: A Guide to References and Resources*, 1983.
Harding, James: *Jacques Tati: Frame by Frame*, 1984.
Kermabon, Jacques: *Les vacances de M. Hulot*, 1988.

fiatal François Truffaut. E hírhedt cikk hosszú időre meghatározta a korszak történetével foglalkozó írók hangját, de végkövetkeztetései ma már korrekcióra szorulnak. Utólag mondhatjuk, az a tény, hogy a francia filmművészet elérte a maximális stabilitást és szakmai színvonalat (akárcsak az a Hollywood, melyért Truffaut rajongott), röviden: klasszikussá lett, üdvözlendő és feltarandó, nem pedig elutasítandó.

E filmek közül sokban kifogásolta Truffaut a sötét erkölcsi légkört is. S tény, hogy a francia *noir* hagyomány igencsak az előtérbe került az 1940–1950-es években, noha a tulajdonképpeni lírai realizmus hanyatlóban volt. Ha e stílusirányzat utolsó diadala a *Szerelmek városa*, akkor *Az éjszaka kapui* (Les portes de la nuit) a gyászjelentés róla. Carné és Prévert megbukott Párizs egyik közkedvelt negyedének filmre vitelével, ahol a német megszállás és a „végzet” fonódik egybe. Más filmek pedig a komor karaktert kölcsönözték a lírai realizmustól, de tovább is fejlesztették azt, s olyan figurákat szerepeltettek, akik nemcsak hogy kudarcra ítéltettek, de kilátástalan, gyakran gonosz jellemek is voltak, s maguk a filmek is igen komorak: különösen Yves Allégret (*Vendéglő a teliholdhoz* – Dédée d'Anvers, *Egy csinos kis fürdőhely* – Une si jolie petite plage, 1948; *Manèges* – 'Fondorlatok', 1950) és Henri-Georges Clouzot (*Bűnös vagy áldozat?* – Quai des Orfèvres, 1947; *A félelem bére* – Le salaire de la peur, 1953; *Ördögösök* – Les diaboliques, 1955; *Igazság* – La vérité, 1960) című alkotásai, valamint maga Carné a *Thérèse Raquin* (1953) esetében, amelyben Simone Signoret játszotta a főszerepet. Más filmek inkább szociológiai jellegű kritikát gyakoroltak a francia *mesurs* (morál és társadalmi gyakorlat) felett, például *A Nagy családok* (Les grandes familles, 1958), valamint a Georges Simenon regényeiből készült adaptációk: a *La vérité sur Bébé Donge* ('Az igazság Bébé Donge-ről', 1951) és az *En cas de malheur* ('Baj esetén', 1958). De ez a tradíció szintén beleolvadt a kialakuló francia thrillerbe (vagy *policiér-be*). A műfaj reneszánszát elősegítette a krimi-irodalom elsőpró sikere, amire serkentő hatással volt Marcel Duhamel *Série Noire* (Fekete Könyvek) könyvsorozatának megjelenése, valamint Eddie Constantine szélhámos-thrillerei, például a *La môme vert-de-gris* (1953). Már néhány harmincas évekbeli film tartalmazta a műfaj csíráit: Renoirtól a *Éjszaka a keresztúton* (1932), Chenaltól a *Le dernier tournant* (1939), valamint Clouzot-tól *A gyilkos a 21-ben lakik* és a *Bűnös vagy áldozat?*. Ám magának a műfajnak a „születése” mégiscsak Jacques Becker 1953-as *Az utolsó akció* című filmjéhez köthető, mely szabad feldolgozása a *Série Noire*-szerző Albert Simonin egyik művének, valamint Jean-Pierre Melville 1955-ös *Bob le flambeur*-jéhez ('Bob nagyban játszik'). Mindkét film kodifikálta a műfajt, melyben többnyire idősödő gengszterek és férfiakból álló „családjaik” hajkurásszák a lányokat („les girls”) a Montmartre kabaréiban, s csillogó fekete Citroëneken száguldoznak Párizs macskaköves utcáin.

Míg, a harmincas évekhez hasonlóan, külföldön a *noir* hagyomány és a thriller volt a legismertebb francia film-típus, az otthoni népszerűségi versenyben a kosztümös drámák és a vígjátékok vezettek. Pazarul korhű, gyakran irodalmi művekre támaszkodó alkotások jelentek meg a piacon (némelyik újszerűen színesben) igényes stúdióki-vitelben, gondos megmunkálással, s a főszerepekben nagy sztárokkal: Gérard Philipe-pel, Martine Carolal, Michèle Morgannal és Micheline Presle-lel, akik e műfaj rendszeres főszereplői lettek, akárcsak Jean Gabin és Lino Ventura a thrillereké. A kosztümös drámák olyan nagy hatásúak voltak, hogy nemcsak átlagos rendezők próbálkoztak meg velük, hanem nagy *auteur*ök is. Renoir diadalra vitte a *Mulató a Montmartre-ont* (1954), Clair a *Nagy hadgyakorlatot* és Ophüls a *Körbe-körbét*, valamint *A gyönyört* (1951). Az általános konvenció elég rugalmas volt ahhoz, hogy alkalmazni lehessen rájuk az individuális szerzői tematikus és stílusbeli elképzeléseket, mint Jacqueline Audrynak a leszbikus kapcsolatokról szóló tanulmányában, az *Olívia* című filmben (1950, főszereplő Edwige Feuillère). Jacques Becker *Aranysisakja* a századforduló táján játszódtott stricik és prostituáltak között: a film nem volt sikeres, talán elbogatellizált stílusa miatt, de azóta Simone Signoret játékának és a szívszakasztó romantikus mesének köszönhetően klasszikus vált belőle. Más kosztümös drámák is akadtak az ötvenes évekbeli nagy filmsikerek között: *Királylány a feleségem* (Fanfan la tulipe, 1951), *Az éjszaka szépei* (Les belles de nuit, 1952), *Vörös és fekete* (Le rouge et le noir, 1954), *Tisztes úriház* (Pot bouille, 1957) – mind a négyben Gérard Philipe játszotta a romantikus hőst, törekeny bájához jól álltak a korhű ruhák –, valamint *A patkányfogó* (Gervaise, 1955), *A nyomorultak* (Les misérables, 1958) és a *Nana* (1954). Ez utóbbiban a kor legnagyobb dívája, Martine Carol alakította a címszerepet, aki más, frivol kosztümös filmekben is éreztette izzó erotikáját: ilyen film volt a *Caroline chérie* ('Drága Caroline', 1950), a kedélyes, frivol párizsi környezetben és alakok közt játszódtó vígjátékok közül pedig az *Adorables créatures* ('Imádni való teremtmények', 1952) és a *Nathalie* (1957). Az ötvenes évek közepén Carol, az első számú francia szexbálvány átadta helyét Brigitte Bardotnak, akinek csibészességében és hetykeségében rejtett szexepilje, s még nagyobb hatást gyakorolt a közönségre. „BB” Roger Vadim *És Isten megteremté a nőt* (Et Dieu créa la femme, 1956) című filmjében indult el hódító útjára, de a fiatal színésznő megkapta néhány vígjáték főszerepét is: *En effeuillant la marguerite* ('Az elvirágozott margaréta', 1956) és *Egy párizsi nő* (Une parisienne, 1957). De mind ő, mind Carol kivételnek tekinthető, minthogy a műfaj férficentrikus volt. A komikus sztárok közé tartozott Noël-Noël, Darry Cowl és Francis Blanche; s az ötvenes években tűnt fel az egyik legnagyobb francia komikus színész, Bourvil, aki olyan filmekben játszotta el a „vidéki fajnokot”, mint az *Átkelés Párizson* (La traversée de Paris, 1956)

és *A zöld kanca* (La jument verte, 1959). Ekkoriban ért karrierje csúcsára Fernandel is. Humora, sok más francia komikuséhoz hasonlóan nagyrészt exportálhatatlan volt, mivel mélyen a francia társadalom szerkezetében és a nyelvben gyökerezett, hazájában azonban telt házakat vonzott Henri Verneuil *La vache et le prisonnier* (A tehén és a rab', 1959) című filmjében: a vígjáték egy Németországba került francia hadifogolyról szól, aki hiába igyekszik megszökni egy tehén segítségével; másik nagy sikere a francia-olasz *Don Camillo*-sorozat (öt, Julien Duvivier által rendezett film, az első 1951-ben), amelyben egy olasz kisváros papját alakítja, aki istennel társalkodik, és a kommunista polgármester ellen hadakozik.

A külföldi vígjátékpiacon Fernandel nem volt kelen-
dős. de Jacques Tati igen; ugyanis ő színész és szerző egy személyben, akárcsak a korai némafilmsztárok, Max Linder és Charlie Chaplin. Tati humora közel állt a bohózatéhoz: koordinálatlan testmozdulatait használta fel a komikus hatás elérésére, a nyelvet pedig horkantásokra és halandzsára redukálta a *Kisvárosi ünnepben* (Jour de fête, 1949), az *Hulot úr nyaralban* (Les vacances de Monsieur Hulot, 1951) és *A nagybácsimban* (1958). Tati eredetisége részben abban rejlik, hogy a filmipar határ-
védékén munkálkodott, lényegesen több külső felvételt alkalmazva az akkoriban szokásosnál, kis stábokkal dolgozva, s egyértelműen a rá szabott személyes utat követve. A háború utáni időszakban tűnt fel a filmiparban Agnès Varda (*La pointe courte*, 1954), Alain Resnais (*Szeretmem, Hiroshima*), Robert Bresson (aki már a háború alatt megkezdte pályáját az 1943-as *A bűn angyalaival* – Les anges du péché és az 1945-ös *A Bois de Boulogne hől-
gyűrével* – Les dames du Bois de Boulogne, majd az 1951-es *Egy vidéki plébános naplójával* – Le journal d'un curé de campagne folytatta működését), Jean-Pierre Melville (*Bob le flambeur*) és Louis Malle (*Felvonó a vérpadra* – Ascenseur pour l'échafaud, 1957; *A szeretők* – Les amants, 1958). E rendezők mind esztétikai, mind ideológiai értelemben rendkívül különböztek egymástól, de összekötötte őket a filmezés meghatározó irányzatától való különbözőség, illetve a szembehelyezkedés. Függetlenségük, valamint az, hogy a személyes képzelőerőre tették a hangsúlyt s filmes gyakorlatukban viszonylagos egyszerűséget valósítottak meg, az igazi „auteur” címkét

jelentette számukra (Truffaut kifejezésével), s ellenpéldával szolgáltak a *Cahiers du Cinéma* rendezésre aspiráló fiatal kritikusai számára. Ilyen értelemben lehet róluk mint az új hullám előfutáiról (Varda, Resnais, Malle), illetve mint példaképeiről (Bresson, Melville) beszélni.

Az ötvenes évek végén szűnt meg a retrográd negyedik köztársaság, s kezdetét vette de Gaulle tábornok ötödik köztársasága, mely egyben az igazi modern Franciaország eljövételét is jelentette. Ezekre a jelentős politikai és gazdasági változásokra reagált az új hullám filmes zűrzavara. Vitázó hajlamú képviselői *tabula rasát* követeltek a francia filmművészetben, elutasítva maguktól az előző húsz év filmtermésének nagy részét mint mesterkelt és formális alkotásokat, a francia filmművészetet pedig egykét kivételtől – például Jean Renoirtól – eltekintve alsóbbrendűnek ítélték a hollywoodinál. Ha ebben az elutasításban az ambiciózus fiataloknak az a vágya fogalmazódott is meg, hogy a *cinéma de papát*, vagyis a papa moziját megfosszák jelentőségétől, a történelem mégsem igazolta őket. 1930 és 1960 között több mint 3000 filmet készítettek Franciaországban, s e filmek közt megtaláljuk a legkiválóbb alkotói eredményeket éppúgy, mint a maradandó népszerű műfajokat; való igaz: a korszak egyik jellegzetessége az, hogy a nagy alkotók az átlagközönség számára készítettek filmeket. Az új hullám felfrissítette a filmművészetet, s emlékezetes, újító alkotásokat hozott létre. Mindez a szerző megnövekedett jelentőségét érzékeltette a csökkenő nézőszámú moziban. Maguk az új hullámos eredmények is részben annak a stabil filmiparnak, mozikultúrának és filmstílusnak köszönhetőek, melyet az új hullám rendezői elutasítottak. A populáris, klasszikus francia film ideje lejárt, de technikai megoldásai, nagy alkotóművészei és népszerű előadói közül sok tovább él.

Irodalom

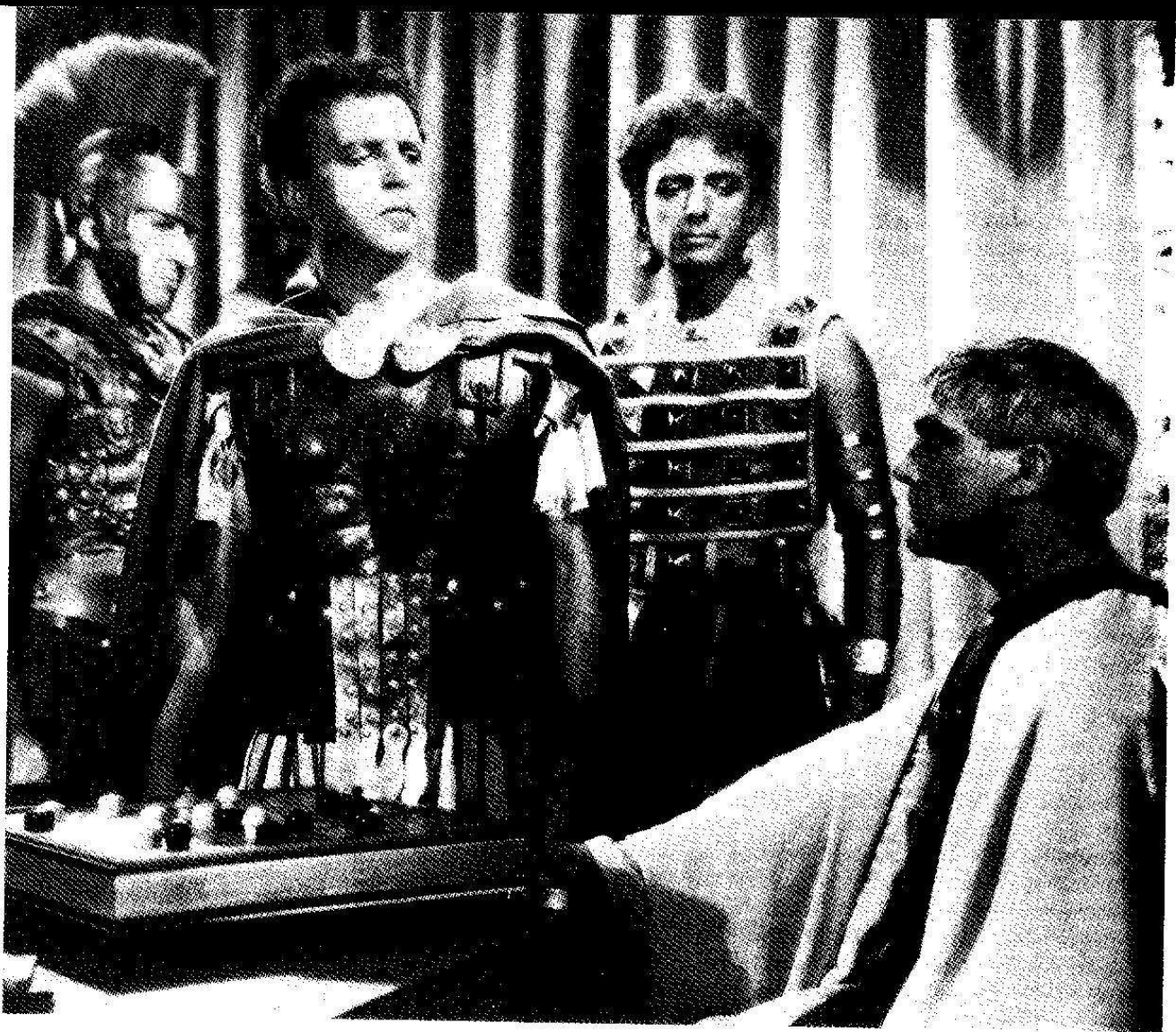
- Armes, Roy: *French Cinema*, 1985.
Bandy, Mary Lea (ed.): *Rediscovering French Film*, 1983.
Hayward, Susan: *French National Cinema*, 1993.
id. Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film, Texts and Contexts*, 1990.
Truffaut, François: *A Certain Tendency of French Cinema*, 1954.
Williams, Alan: *Republic of Images: A History of French Film-making*, 1992.

Olaszország: a fasizmustól a neorealizmusig

MORANDO MORANDINI

Az első Olaszországban készült hangosfilm a Pirandello egyik elbeszéléséből Gennaro Righelli által rendezett *La canzone dell' amore* (A szerelem dala') volt, amelynek

írója eredetileg meglehetősen ironikusan az *In silenzio* ('Csöndben') címet adta. 1930-ban az olasz mozi rettenetes helyzetbe került. Nehéz lett volna előre megjósolni,



Az ókori Róma mint Mussolini Itáliájának előképe Carmine Gallone *A királynő álma* (1937) című filmjében

hogy az 1919 és 1930 között elkészült 1750 film közül melyiknek lesz akár a legcsekélyebb nemzetközi sikere. A filmtörténések általában az 1929. év némafilmjei közül jelölnek meg néhányat ebből a szempontból, azokat, amelyeket a következő korszak két legsikeresebb rendezője, Alessandro Blasetti és Mario Camerini készített. Blasetti első munkája a *Sole* volt, Camerini esetében pedig a *Rotaie* című filmet említik, melynek hangos változata 1931-ben készült el.

Mussolini fasiszta mozgalma 1922-ben került hatalomra, és 1925-re megalakította a totalitárius államot. A filmes életbe 1926-ban avatkozott be először a két évvel korábban létrehozott Istituto Nazionale LUCE intézményén keresztül. A rezsim ilyen módon teremtette meg saját monopóliumát a filmezés információs lehetőségeinek kihasználása terén. A LUCE dokumentumfilmeket és híradókat is készített, ez utóbbiak vetítését kötelezővé tették.

Az első hangosfilmeket az Itala és a Cines stúdiókban gyártották, melyeket Stefano Pittaluga szerzett meg a torinói Fert cég 1926-os megvásárlását követően. Az 1930-ban forgatott nyolc film mindegyike a Cines–Pittaluga

társaságnál készült. Az energikus és intelligens Pittaluga kiemelkedett a többi amatőr és hozzáértés híján levő, járatlan vállalkozó közül. 1931-ben azonban váratlanul meghalt, alig 44 éves korában, maga után hagyva az egész olaszországi érdekszférára kiterjedő jelentős produkciós vállalatot, a működő stúdiókat és a forgalmazási hálózatot.

Birodalmát két részre osztották. Az ENIC bázisát megteremtve, állami tulajdonba ment át a filmvetítés és a -forgalmazás. A fennmaradó részt alkotó gyártás és a stúdiók Ludovico Toeplitz bankár kezébe kerültek, aki Emilio Cecchi író-találkozóját alkalmazta produkciós vezetőnek. 1932-ben a római via Vejon levő Cines stúdióban tűz pusztított, ezért lebontották. Így ment tönkre másodszor is a Cines, noha később, 1942-ben, majd 1949-ben még kétszer újjáalakult. A cenzúráról 1923-ban hozott hivatalos jogi intézkedések kivételével, melyeket 1929-ben egy sor módosítással „tökéletesítettek”, az Istituto LUCE és bizonyos fokig maga a fasiszta rezsim is csak későn kezdett befolyást gyakorolni a mozira, noha bizonyára támogatta Róma filmiparra irányuló központosító

törekvéseit. A némafilm első húsz évében a filmgyártás, helyesebben a filmkészítés megoszlott Torino, Milánó, Róma és Nápoly között. Míg az észak-amerikai filmipar a korai években jellemzően New Yorktól Los Angeles felé, tehát keletről nyugati irányba terjeszkedett, addig Olaszországban a politikai és a bürokratikus hatalmi központok felé mozgott.

A filmipar számára az első hivatalos támogatást az 1931. június 18-án hozott 918-as számú törvény jelentette, mely elrendelte, hogy a jegyeladásból származó bevétel 10 százalékát a filmipar valamennyi szektorának támogatására, különösképpen a közönség igényeit kielégítő tevékenység ösztönzésére fordítsák. Mint minden egyéb területen, a fasiszta rezsim itt is elsősorban a minél nagyobb profit megszerzésére törekedett, teljes egyetértésben a gyárosokkal.

Kulturális területen a 18. velencei biennálé 1932. augusztus 6-án megnyíló, a világon elsőként megrendezésre kerülő nemzetközi filmfesztiválja jelentett újat. A hivatalosan „első nemzetközi filmművészeti kiállításnak” elnevezett fesztivál folyamatos megrendezésének ötlete Velencében született meg, és hamarosan a római hatóságokkal is sikerült elfogadtatni (1934).

1933-ban Olaszországban kötelezővé tették minden három külföldi film mellett egy hazai produkció bemutatását is. 1934-ben megalakult a Direzione Generale per la Cinematografia (film-főigazgatóság) Luigi Freddi elnöklésével a produkciós tevékenység és a tervezés koordinálására. 1935-ben a nemzeti kulturális minisztérium égisze alatt, Luigi Chiarini ellenőrzése mellett létrehozták az első filmes iskolát, a Centro Sperimentale di Cinematograficát (kísérleti filmművészeti központ). Az iskola 1940 januárjától önállóan működött. 1937 áprilisában megnyitották a Cinecittà stúdióit, elhelyezve bennük az 1935-ben leégett Cines stúdió berendezéseit.

Noha Mussolini jelszava – mintegy Lenin mondásának parafrázisaként – a következő volt: „a mozi számunkra a legnagyobb fegyver”, mégis felmerül a kérdés, vajon miért avatkozott be csak olyan sokára a fasiszta rezsim a film világába. Két lehetséges válasz adható: egyrészt az aktív beavatkozás követte a náci Németország példáját, ahol Hitler és kultuszminisztere, Goebbels ellenőrzésük alá vonták a mozit. Másrészt a fasiszta filmpolitika szolgálai módon követte a rezsim ideológiai következetlenségét, meggondolatlan kompromisszumait és azt a kaméleon módjára változó pragmatizmust, ahogyan az igyekezett valamennyi körülményhez alkalmazkodni. A fasiszta befolyás a film esetében is elsődlegesen negatív, elnyomó és gyanakvó volt, mint valamennyi kulturális területen. A rezsim kevésbé erőltette az értelmiséget pártfunkciók vállalására, inkább igyekezett őket egyszerűen távol tartani a hétköznapi valóságtól, amit a hivatásos politikusok uraltak. 1930 után mindössze négy olyan filmet készítettek a „fasiszta forradalomról”, vagyis

a fasiszta osztagok 1922. októberében lezajlott római meneteléséről: *Camicia nera* ('Fekete ing', 1933) Gioacchino Forzano rendezésében, *Aurora sul mare* ('Hajnal a tengeren', 1935) Giorgio C. Simonellitől, *A régi gárda* (*Vecchia guardia*, 1935) Alessandro Blasetti rendezésében és *Redenzione* ('Feltámadás', 1942), melyet Marcello Albani készített Roberto Farinacci egyik darabjából. Az ultrafasisztának tartott, „cremonai fajtájú” Farinacci Mussolini bizalmi embereinek köréhez tartozott.

A négy rendező közül egyedül Blasetti munkája figyelemre méltó, aki hősiesen őszinte véleményt mond a rezsim ideológiájáról. Ezt tanúsítják rendezései, a *Sole* (1929), a *Anyaföld* (*Terra madre*, 1930) és az *Aldebaran* (1936), melyek ritka példák ebben a társadalmi realitásoktól elszakadt, militarista retorikával terhelt filmművészeti korszakban. Az *Ettore Fieramosca* (1938) pedig a nacionalizmus és a franciaimádat ellen tiltakozik.

A fasiszta propaganda teljesen nyíltan van jelen az 1930 és 1943 között készült 722 film között legalább harmincnél. Ezeket négy kategóriába sorolhatjuk:

1. Hazafias és/vagy háborús filmek: idetartoznak az olyan első világháborús dokumentumfelvételek, mint a Goffredo Alessandrini által készített *Scarpe al sole* ('Cipők a napfényben', 1935), *Cavalleria* ('Lovasság', 1936), *Luciano Serra, a pilóta* (*Luciano Serra pilota*, 1938), továbbá a repülősokról és a tengerészekről szóló filmek, két háborús filmmel együtt. Az egyik Francesco De Robertis parancsnok dokumentumjellegű munkája, az *Emberek a mélyben* (*Uomini sul fondo*, 1941), a másik Roberto Rossellinitől a *A fehér hajó* (*La nave bianca*, 1941).

2. Az olaszok „afrikai misszióját” bemutató filmek: kezdve a Roberto San Marzano által Etiópiában forgatott *A O. dal Giuba allo Scioa* című dokumentumfilmtől a hódítást bemutató olyan filmekig, mint az Augusto Genina rendezte *Sivatagi őrző* (*Squadron bianco*, 1936), Camerinitől *A nagy behívó* (*Il grande appello*, 1936), Romolo Marcellinitől a *Sentinelle di bronzo* ('A bronz őrszemek', 1937) és Alessandrinitől az *Abuna Messias* (1939).

3. Kosztümös történelmi filmek, melyek a Duce történelmi előfutárainak tartott alakokat vonultatják fel: legfőbb példái ezeknek a Carmine Gallone rendezte *A királynő álma* (*Scipione l'Africano*, 1937) és a *Condottieri* ('Zsoldosok', 1937) az osztrák határ közelében született és először színészként működő Luis Trenker rendezésében. Mindkét kiváló filmpozs az ENIC-nél készült, húszmillió líras költségvetéssel, ugyanabban az évben.

4. Bolsevikellenes és Szovjetunió-ellenes propaganda-filmek: közülük kettő a spanyolországi polgárháborúról szól, és 1939-ben készült: a Genina rendezte, erőteljes kórust is szerepeltető *Alcazar* ('L'assedio dell' Alcazar) és a kevésbé sikerült *Carmen tra i rossi* ('Carmen a vörösök között') Edgar Neville rendezésében (ő 1942-ben leforgatta a *Sancta Mariát* is). Idetartozik még a Rossellini rendezte *L'uomo della croce* ('A kereszt embere', 1943), a

Totò

(1898–1967)

Antonio de Curtis Gagliardi Griffio Focas Commeno di Bisanzio, alias Totò 1917-ben kezdte színészi karrierjét szülővárosában, Nápolyban. Első sikereit 1920-ban aratta, 1933-ban egy revütársulat vezető színésze lett. Számos filmbeli alakításán közvetlenül érezhető a színházi évek tapasztalata. 1937 és 1967 között összesen kilencvenhét filmet forgatott. További nyolc, befejezetlenül maradt tévéfilmet is készített, melyeknek posztumusz bemutatására 1968-ban került sor. Nem könnyű kiválasztani legjobb munkáit – ahogyan Goffredo Fofi kritikus megállapítja 1977-ben –, erre csak a teljes életművet felölelő válogatás alapján lehetne vállalkozni, amilyen az 1952-ben készített *Totò a colori* (A sokszínű Totò) című összeállítás is.

Totò egyedülálló jelenség az olasz filmvilág széles panorámájában. Ennio Flaiano kritikus és forgatókönyvíró találó megállapítása szerint a valóságos életben nem is létezett, és nem csupán egyike volt a hagyományos olasz *commedia dell'arte* tipikus alakjainak, noha mestersen kezelte annak technikáját és gagjeit, ő örökké saját magát alakította. Zseniális clownként egyszerre jelenített meg hagyományos és modern bohócfigurákat, hol kegyetlen és obszcén volt, hol nagyon is emberi bábu-ként viselkedett, majd szélsőséges divatbábot alakított komikus kameleonként, utánozhatatlan, elképesztő mimikával. Vigjátékai a metafizikus térben zajlottak: Totò nem szerepeket alakított, hanem súlytalan, valószínűtlenül groteszk jellemeket testesített meg.

Mint nagy elődjére, Scarpettára, rá is kétségtelenül a nápolyi hagyomány Pulcinellája volt a legnagyobb hatással. Szerepelt neorealista filmekben is: De Sica és Zavattini *Nápoly aranya* (*Loro di Napoli*, 1954), Eduardo DeFilippo *Nápolyi miliónárius* (*Milliomos Nápoly*, 1950), Steno és Monicelli *Totò cerca casa* ('Totò lakást keres', 1949) és *Rendőrök és tolvajok* (*Guardie e ladri*, 1951). Az 1953-ban készült *Carolina e Totò* ('Carolina és Totò') a cenzúra miatt csak vágásokkal kerülhetett bemutatásra 1955-ben. Totò együtt dolgozott Rossellinivel a *Dov'è la libertà?* ('Hol a szabadság?', 1952) című filmben. Röviddel halála előtt szerepet kapott Pasolini két rövidfilmjében és a *Madarak és madárkákban* (*Uccellacci e uccellini*, 1966). Rangos szépirodalmi és színpadi művekből írt filmekben is szerepelt: Pirandello-, Campanile-, Moravia-, Martoglio-, Marotta-, Eduardo de Filippo-, sőt Macchiavelli-adaptációkban. Ezekben is alapvetően önmaga maradt, jelenlétének abszurd mivoltát hangsúlyozva bármelyik képzeletbeli világban, ahol csak megfordult. 1970-ben Mario Monicelli rendező a Totò ismételt felfedezését és újraértékelését jelentő konferencián elmondta, hogy hiba lenne a művész emberi oldalát mutatni, hiszen ezzel „lenyesnek szárnyait”, mivel igazi zsenialitása és ereje éppen vigjátékainak sötét, nem emberi aspektusában rejlik.

Jellegzetes vigjátékai külföldön nem arattak különösebb sikert. Sok filmet szinkronizált változatban levetítettek Spanyolországban és Latin-Amerikában, de így azok



Totò olasz komikus Steno és Monicelli *Rendőrök és tolvajok* című filmjében (1951)

sokat vesztek humorukból. Angol nyelvterületen Totò szinte teljesen ismeretlen maradt, alig néhányszor fordult elő, hogy művészfilmek vetítésekor szerepelt a programban olyan film, melyben ő játszott. Az említettekén kívül egyedül a Monicelli rendezte *Ismerős ismeretlenek* (*I soliti ignoti*) került bemutatásra. Pályája vége felé látása erősen megromlott, de ez nem akadályozta abban, hogy mindig töretlen professzionizmussal alakítsa ezeket a komor, jól vasalt, kiszámított mozgású, de mindig váratlan erejű átéléssel megformált figurákat.

MORANDO MORANDINI

Gallone rendezte *Odessa in fiamme* (A lángoló Odessza', 1942) és Ringhelli filmje, az *Odisssea di sangue* ('Véres Odüsszeia', 1942). Alessandrini dagályos és romantikus két filmje 1942-ből, a *Noi vivi* ('Mi élők') és az *Addio Kira* ('Isten veled, Kira') Ayn Rand novelláinak adaptációi (1. rész: Addio Kira! 2. rész: Noi vivi), érdekes módon ezek inkább a sztálinizmust támadják és nem magát a kommunizmust.

A fasiszta uralom húsz éve alatt a hivatalos mozi arra törekedett, hogy heroikus, férfias, forradalmi és ünnepléses legyen, ugyanakkor a nemzeti filmgyártásnak csak öt százalékát tette ki. Nem az alaphoz tartozott, csak a felépítményhez. Az alap viszont igencsak polgári volt, képmutatón egyszerre fordult a család és a birodalom felé, dagályos volt, és szentimentális. Fő témáit a hadsereg életéből és a rezsim által létesített úgynevezett *dopo lavoro* – a munka utáni szórakozást szolgáló – klubok világából merítette. A harmincas évek két legfontosabb rendezője, Mario Camerini és Alessandro Blasetti különös előszeretettel választották ezeket a témákat.

Camerini filmjei visszafogottabbak, komolyabbak, ironikusabbak, a részletek iránti fogékonyságról és az ábrázolási technikák európai szintű ismeretéről tanúskodnak, Cesare Zavattini forgatókönyvíróval együttműködve pontos és éles képet rajzol a közép- és a felsőközéposztály szokásairól, viselkedéséről. De Sica háború utáni munkáin halványan érezhető Camerini hatása.

Két vígjátéka *Az emberek milyen gazemberek!* (*Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932) és a *Max úr* (*Il Signor Max*, 1937), mindkettő De Sica remek alakításával, Lubitsch filmjeivel és *A játékszabályt* (1939) rendező Renoir műveivel hasonlíthatóak össze, ahogyan azt napjainkban Manuel Puig kritikus megállapítja. További két filmje a Cesare Zavattini forgatókönyvéből készült *Egy milliót adok* (*Darò un milione*, 1935) és az *Una romantica avventura* ('Romantikus kaland', 1940) szintén nemzetközi rangú. *Az emberek milyen gazemberek!* forgatásánál Camerini kivitte a stúdióból az utcára a kamerát, a milánói árusok bódéi között forgatott, megelőlegezve ezzel a háború utáni neorealizmust. Az utcai élet helyszíni felvételei jelennek meg Raffaello Matarazzo első filmjében is, a kevésbé ismert *Treno popolare*-ban ('Népvonat', 1933), melyet csak az 1970-es években fedezett fel újra a kritikusok fiatal nemzedéke.

Blasetti karrierje kevésbé volt sikeres, mint Camerinié. Legjobb filmjei az *1860* (1934), a Garibaldi-mozgalom első napjainak friss és mozgalmas felidézése, valamint az *Salvator Rosa kalandja* (*Un' avventura di Salvator Rosa*, 1940), a 17. századi költő és festő hiteles és szellemes portréja. Blasetti is készített heroikus és dagályos filmeket, mint a *A vaskorona* (*La corona di ferro*, 1941) vagy a háború utáni *Fabiola* (1949). A *La tavola dei poveri* ('A szegények asztala', 1932) visszafogottabb és realistább hangvételű műve. A Zavattini által írt másik film, a *Négy*

lépés a fellegekben (*Quattro passi tra le nuvole*, 1942) még sikeresebben tükrözi ezt a tendenciát.

Blasetti és Camerini eredetisége és tehetsége ellenére az olasz filmzés nem talált utat a valósághoz. Luchino Visconti egy 1943-as vitában egyenesen a „hullák mozijának” nevezte. Az olasz filmek stílusa sokkal merevebb volt, mint az akkoriban általánosan elismert hollywoodi produkcióké. Elsősorban a sztárkultuszon alapult, a rendezők szakmai hozzáértése és alkotói képességei csak elvértve érvényesültek. Emilio Cecchi cége, a Cines tartható a leginkább meghatározónak az egész területen, az egyetlen, ahol hollywoodi stílusú stúdiómunkát folytattak. Említésre méltó az a törekvés is, hogy megpróbálták a kísérletezést és az egyéni kreativitást összeegyeztetni az üzleti célú tömegprodukciókkal. A vígjáték, a melodráma és a kosztümös történelmi játékfilmek a fő műfajok. A vígjátékok nagy része eleinte szentimentális, majd 1937 után kifejezéstelenné és frivollá váltak, semmi közük nem volt a valósághoz. Vérszegény, kicsapongó figurákat ábrázoltak, akik elképesztő luxusban éltek, és csillogó fehér telefonokon keresztül kommunikáltak egymással. A „fehér telefonok” végül az egész műfaj névadóivá váltak. Az ilyen típusú filmeknél a rendezés szerepe minimális, szinte teljesen háttérbe szorult a díszletek és a berendezés mellett. A „fehér telefonok” korszaka egybeesett a produkciók számának állandó növekedésével.

Ugyan 1937-ben Mussolini évi száz film gyártását tervezte, mindössze harminckettő készült. A következő évben, amikor a kormány váratlanul törvényekkel korlátozta az amerikai filmek behozatalát, a négy nagy cég, az MGM, a Warner Brothers, a Fox és a Paramount rovására a hazai produkciók száma ugrásszerűen megnőtt. 1938-ban hatvan, 1940-ben nyolcvanhét és 1942-ben már százhusz filmet forgattak.

A növekedés kedvezett a sztárolt színészeknek. A korai harmincas évek csillagainak csoportja: Vittorio de Sica, Assia Noris, Elsa Merlini, Maria Denis, Isa Miranda mellett feltűnt Amedeo Nazzari és Alida Valli, Osvaldo Valenti és Luisa Ferida, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Doris Duranti és mások.

A filmgyártásban 1940 körül két új trend jelentkezett. Az elsőt olyan filmesek képviselték, mint Mario Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani és Luigi Chiarini, ők visszanyúltak a 19. századi irodalomhoz vagy a kortárs írók „művészi” prózáját dolgozták fel. A másik irányzat a valóság és a film összekapcsolására törekedett, dokumentarista megoldásokat követett vagy a szovjet filmek módszereit vette át. De Robertis *Emberek a mélyben* című munkája volt ilyen, vagy a Gianni Franciolini készítette, francia iskolát követő két film, a *La peccatrice* ('A bűnös nő', 1940) és a *Fari nella nebbia* ('Világítótornyok a ködben', 1942).

Camerini és Blasetti mellett a legújabb értékelések kiemelik Ferdinando Maria Poggiolit is. Poggioli főleg az

első irányzatot követte, de a második iránt is nyitott volt. Nem volt olyan művelt, mint Lattuada és Soldati, kevésbé rafinált, mint Castellani, viszont a cselekmény szálait a többiekhez képest jobban kézben tudta tartani. A *Celosia* ('Féltékenység', 1942), a *Le sorelle Materassi* ('A Materassi nővérek', 1943) és az *Il cappello del prete* ('A pap kalapja', 1943) irodalmi művek kiváló adaptációi. A *Sissignora* ('Igenis, asszonyom', 1941) kisebb lélegzetű, szokatlan film, amelyben a szentimentális történet bemutatását realista elemekkel ötvözi, érdekes formai megoldásokat alkalmazva.

A háborús években a valóság szerepe kétségtelenül megnőtt, azok a forgatókönyvírók, rendezők, technikusok és színészek pedig, akik főszereplői lettek az 1945 utáni neorealista filmezésnek, még dolgoztak. Három film is Olaszország eltitkolt, súlyos válságáról szól: a *Négy lépés a fellegekben*, Blasetti 1942-es munkája, *A gyerekek figyelnek bennünket* (I bambini ci guardano, 1942) De Sica rendezésében, valamint a legfontosabb, a *Megszállottság* (*Ossessione*, 1943) Visconti műve. Mindhárom az ellenzéki magatartás megnyilvánulása volt.

FELSZABADULÁS ÉS NEOREALIZMUS

A *Róma nyílt város* (*Roma città aperta*, 1945) című Rossellini-alkotással Olaszország visszakerült a világ filmművészetének élvonalába. Rossellini 1944–45-ben forgatta a filmet rendkívül nehéz anyagi feltételek és gyakorlati körülmények között, szinte kiszámíthatatlan helyzetben. A neorealizmus rövidesen divatos, felkapott kifejezés lett. Már a harmincas években is használatos volt képzőművészeti és irodalmi alkotásokkal kapcsolatban, de a filmművészetben először 1943-ban Mario Serandrei kiadó alkalmazta Visconti *Megszállottság* című filmjével kapcsolatban. A neorealizmus nem egyszerűen egy irányzat vagy filmes iskola volt. A franciák a felszabadulás olasz iskolájának: *l'école italienne de la Libération*-nak tartották. A neorealizmus a kor filmművészetének általános fordulatát, új látásmódot, a háború sújtotta Olaszországot és az ellenállási mozgalmat is reprezentálta. Nemcsak a közös problémák kérdéseit tette fel, de pozitív választ is adott ezekre, az egyén és az általa óhajtott ideális társadalom között akart egyensúlyt teremteni. A neorealizmus ideológiájának mélyén az a nemes, bár kissé elnagyolt szándék állt, hogy mélyen átalakítsa az embereket és a társadalmat, ezért bizonyos fokig azt sugallta, hogy humanista értékeken nyugszik. Elhibázottnak tartható az az értékelés, amelyik az irányzat hátterében marxista vagy forradalmi hegemoniára való törekvést vél felfedezni. Mindenesetre a neorealista tendencia megújítási szándéka nem azonos a szocialista átalakulással, a testvériség eszméje pedig nem a társadalmi osztályok közötti szolidaritást jelenti. Az irányzathoz tartozó filmek közül csak néhány tükrözi a realizmus marxista típusú felfogását: az Aldo Vergano rendezte *Mégis felkel a nap* (*Il sole*

sorge ancora, 1948) és Visconti filmje, a *Vihar előtt* (*La terra trema*, 1948). Az előbbit az olasz partizánszövetség, az ANPI készítette, bevetve mind a melodráma, mind a propaganda eszközeit, hogy egy lombardiai falu életén keresztül bemutassa az olasz társadalom tagozódását a német megszállás alatt. A másik, a *Vihar előtt* című Visconti-film pedig Giovanni Verga 1881-ben írott híres regényének (*A Malavoglia család* – I Malavoglia) szabad adaptációja: egy szicíliai halászfamilia történetét, a kizsákmányolás és a szegénység ellen folytatott küzdelmét mutatja be. A legtöbb rendező, forgatókönyvíró és operatőr többéves tapasztalattal rendelkezett, mielőtt a neorealizmus felé fordult. De Sica nyilvánvalóan sokat köszönhetett Camerininek, Rossellini pedig De Robertis technikai hozzáértésének. Döntő szerepe volt a kulturális horizont kiszélesedésének is. Ez főleg Umberto Barbaro és Luigi Chiarini tevékenysége nyomán következett be, amelyet a Centro Sperimentale mellett, valamint a *Bianco e Nero* (alapítva 1937) és a *Cinema* (alapítva 1936) című újságoknál folytattak. A munkatársak közé tartoztak még olyan forgatókönyvírók és rendezők, mint Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini és Antonio Pietrangeli. Egy másik csoport – Alberto Lattuada, Luigi Comencini és Dino Risi – Milánó mozgalmas kulturális légkörében tevékenykedett. A faszizmus utolsó éveiben a hivatalos körökön kívül érvényesülő külföldi befolyás: a francia realizmus (elsősorban Jean Renoir), a szovjet filmek, valamint az amerikai irodalom hatása sem hagyható figyelmen kívül. Elio Vittorini 1941-ben megjelent *Americana* antológiája nagyban hozzájárult az amerikai mítosz kialakulásához.

A neorealista mozgalom legjelentősebb és legeredetibb rendezője Roberto Rossellini. Ő volt az első, aki igyekezett távol tartani magát a nyilvánosságtól, hogy személyesebb utat járhasson be, inkább az etika, mint a társadalom iránti érdeklődésének megfelelően. Legnagyobb filmjei a *Paisà* (1946) és a *Németország, nulla év* (*Germania anno zero*, 1947). Háborús filmtrilógiája mellett számos más említésre méltó neorealista mű készült: De Sica *Fiúk a rács mögött* (*Sciuscià*, 1946), *Biciklitulajok* (1948), *A sorompók lezárulnak* (Umberto D, 1952) című filmjei és Visconti két műve, a *Vihar előtt* és a *Szépek szépe* (*Bellissima*, 1951). Anélkül, hogy értékrendet állítanának fel, a következő filmeket lehet megemlíteni, amelyek a neorealizmus különféle formáit alkalmazták: Giuseppe De Sanctis szociális kérdéseket felvető *Keserű rizs* (*Riso amaro*, 1949) című filmje, Luigi Zampa morálizáló filmje, a *Vivere in pace* ('Békében élni', 1946), Renato Castellani proletárokról szóló két komikus műve, a *Sotto il sole di Roma* ('Róma ege alatt', 1948) és a *Két krajcár reményesség* (*Due soldi di speranza*, 1951), Pietro Germi naturalista, az amerikai elbeszélő stílust utánozó két filmje, az *In nome della legge* ('A törvény nevében', 1949) és *A remény útja* (*Il cammino della speranza*, 1950), De Sica és

Zavattini népies meséje a *Csoda Milánóban* (Miracolo a Milano, 1950), valamint az Alberto Lattuada irodalmias eklekticizmusát mutató *Il bandito* ('A bandita', 1946) és a *Nincs irgalom* (Senza pietà, 1948).

A neorealista filmművészet fejlődésének végére érve konvencionálissá vált éppúgy, mint maga az elnevezés is. Franco Fortini író és kritikus 1953-ban többé már nem találta meggyőzőnek. Helyette az „új népiesség” kifejezést javasolta arra a tendenciára, ami a realizmuson főleg a népiességet értette, melynek összetevőit Fortini szerint a regionalizmus, a dialektusok, a keresztényi és a forradalmi szocializmus, a naturalizmus és a humanitárius szándék alkották.

Ahogy a *Róma nyílt város* 1945-ben elindította a neorealizmust, úgy zárta le a folyamatot *A sorompók lezárulnak* 1952-ben. Az irányzat igen hamar válságba került. A krízis külső okai között szerepelt a többé már nem megfelelő kulturális háttér. A háború utáni időben Olaszország intellektuális életét négy áramlat hatotta át: a marxizmus, az egzisztencializmus, a szociológia és a pszichoanalízis. A neorealizmus ugyan a marxizmus iránt mutatott némi érdeklődést, de a többi terület érdektelen volt számára. Maga Cesare Zavattini, az irányzat legeredetibb teoretikusa is azt javasolta a rendezőknek, hogy a hétköznapi életből merített „igazi személyek” bemutatása során ne törődjenek se az egyéniséggel, se a fantáziá-

val, s felejtsek el a történelem és a valóság alkotóelemeinek dialektikus viszonyát, amikor filmet készítenek. A hétköznapi élet ábrázolásának szándéka csak vázlatosan tűnt föl a rövid jeleneteknél. A realizmus főleg a festői Róma környéki és délvidéki helyszínek bemutatására korlátozódott, a társadalmi elkötelezettséget pedig a folklór és az erőteljes, bár egyre ritkábbá váló hagyományos dialektusban játszó olasz színházi tradíció szorította háttérbe. Még a legjobb filmek is nélkülözik a jól megformált történeteket. A Zavattini-féle ideológiának megfelelő mindkét 1953-as film, a *Nők vagyunk* (Siamo donne) és az *Amore in città* ('Szerelm a városban') is csupa összefüggéstelen epizódból áll. 1955-ben Zavattini és De Sica közös filmjével, *A tetővel* (Il tettó) a mozgalom végképp „árkádiai” korszakába ért.

Mialatt Rossellini a *Ferenc, Isten lantosa* (Francesco giullare di Dio, 1950) és az *Europa '51* című műveivel elindult azon az úton, amelyik az *Itáliai utazás* (Viaggio in Italia, 1954) elkészítése felé vezetett, Visconti *Érzelem* (Senso, 1954) című filmje már a rendező melodráma iránti vonzódását mutatja. Visszatekintve valójában akár indokolatlannak is tűnhet azonos kategóriába sorolni annyira különböző beállítottságú rendezőket, mint Rossellini, Visconti, De Sica és mások. Ugyanakkor a neorealizmus évei alatt a nyilvánvaló különbségek ellenére is megállapítható, hogy valami mégis erősen összekötötte



Anna Magnani a kis Tina Apicellával Luchino Visconti *Szépek szépe* című filmjében (1951)

Vittorio De Sica

(1901–1974)

Vittorio De Sica, akit Olaszországon kívül a *Biciklitolvajok* (1948) című film tett ismertté, hosszú és változatos pályát futott be. 1940 és 1973 között körülbelül harminc filmet rendezett, s nem kevesebb, mint százötvenben szerepelt, először gyermekszínészként az 1910-es évek elejétől kezdve, majd utoljára Ettore Scola 1975-ben bemutatott *Mennyire szeretjük egymást* című filmjében. Munkásságának megértéséhez a kulcsot hosszú színészi működése és örökös nárcisztikus viselkedése adja. A harmincas években a Camerini rendezte *Az emberek milyen gazemberek!* sikere nyomán az olaszországi mozi szentimentális vígjátékainak vezető színésze lett, énekes és prózai „charmeur”. Nemcsak színészként, de rendezői munkásságában is ragaszkodott ehhez a saját imázsához. Mint ahogyan Franco Pecori megállapítja: „a nárcizmus mindent elborít, és a saját történetét meséli”.

Rendezői pályája négy szakaszra osztható: 1. A felkészülés idején hat filmet készített, köztük a neorealizmus fontos előfutárát, *A gyerekek figyelnek bennünket* (1943), amely egyben a Cesare Zavattini forgatókönyvíróval való együttműködésének kezdetét is jelenti. 2. Kreatív korszakában (1946–52) négy nagy filmet készített: *Fiúk a rács mögött* (1946), *Biciklitolvajok*, *Csoda Milánóban* (1950), *A sorompók lezárulnak* (1952). A korszak sikerei abból fakadtak, hogy De Sica gondos rendezői munkája, az amatőr színészek szerepeltetése és Zavattini elméleteinek alkalmazása – amelyek a hétköznapi poézisét tartották szem előtt – egyensúlyban voltak. 3. A kompromisszumok korszakában (1953–65) tizenegy filmet forgat, közülük a legsikeresebb a *Nápoly aranya* (1954) és az *Egy asszony meg a lánya* (1960), ebben nyújtott alakításáért Sophia Loren Oscar-díjat kapott. 4. A hanyatlás (1966–74) korszakában tíz film született, de közülük csak egy érdemel említést: a *Finzi-Continiék kertje* (1971),

melynek elégikus szépségét a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjjal jutalmazták.

De Sica harmincegy filmjéből huszonhárom készítése során működött együtt Zavattinival, eldönthetetlen, hogy kettőjük közül ki volt a művek igazi szellemi alkotója. Egyetlen értékelésnek sem szabad azonban elfeledkeznie De Sica nyilvánvaló színészi és színészeit irányító tapasztalatainak jelentőségéről. Filmjeinek készítésekor mindig törekedett arra, hogy megőrizze természetes polgári eleganciáját, nehogy ösztönösen kitörő színészi képességei túlzottan eluralkodjanak. Eleven szellemi érdeklődése a társadalomtudományokra is kiterjedt. Utolsó éveiben bizonyos fokú gyengeség jellemzi, melankólia és a magánytól való félelem érződik rajta.

MORANDO MORANDINI

FONTOSABB FILMEK

Filmszerepek:

A Clemenceau-ügy (L'affare Clemenceau, 1918); *Az emberek milyen gazemberek* (Gli uomini, che mascalzoni..., 1932); *Egy milliót adok* (Darò un milione, 1935); *Max úr* (Il signor Max, 1937); *Madame de...* (1953); *Kenyér, szerelem, fantázia* (Pane, amore e fantasia, 1953); *Rovere tábornok* (Il generale Rovere, 1959); *Mennyire szeretjük egymást* (C'eravamo tanto amanti, 1975).

Rendezései:

Péntek Rézi (Teresa Venerdì, 1941); *A gyerekek figyelnek bennünket* (I bambini ci guardano, 1943); *Fiúk a rács mögött* (Sciúscia, 1946); *Biciklitolvajok* (Ladri di biciclette, 1948); *Csoda Milánóban* (Miracolo a Milano, 1950); *A sorompók lezárulnak* (Umberto D, 1952); *Termini pályaudvar* (Stazione Termini, 1953); *Nápoly aranya* (Loro di Napoli, 1954); *A tető* (Il tetto, 1955); *Egy asszony meg a lánya* (La ciociara, 1960); *Boccaccio '70* (epizód, 1961); *Tegnap, ma, holnap* (Ieri, oggi, domani, 1963); *Finzi-Continiék kertje* (Il giardino dei Finzi-Contini, 1971).

IRODALOM

Pecori, Franco: *De Sica*, 1980.

Vittorio De Sica a *Biciklitolvajok* forgatásán (1948)



őket. A legutóbbi elemzések szerint ez az összetartó erő magából a korszakból ered. Először mindhárman a háborús események okozta egzisztenciális körülmények, majd a diktatúrából a demokráciáig vezető időszak reményei, tervei és illúziói között éltek. A neorealizmus hanyatlásának külső körülményei is voltak. A kereszténydemokraták 1948-as választási győzelme végleg megtörte az amúgy is gyenge antifasiszta frontot, ami egyike volt a neorealizmus eszmei forrásainak. A nagyhatalmak között kezdődő hidegháború megerősítette az ország két ellenséges táborra való szétválását. Az ötvenes évek alatt az addig mezőgazdasági jellegű Olaszország ipari országgá alakult, az északi és a déli területek közötti gazdasági és társadalmi egyenlőtlenség még nagyobb lett. A centralista kereszténydemokrata politikusok a demokratikus törvényeket inkább alibiként használták, nem pedig a civil felelősségvállalást ösztönző tényezőként. Az ötvenes évek kulturális életét merevség, klerikalizmus és a két frontot megosztó konfliktusok jellemezték. Ennek következtében a neorealista mozi az uralkodó osztályok céltáblájává vált, mivel teljes mértékben az ellenzéki művészethez és kultúrához tartozónak ítélték. A neorealizmussal való egyetértésnek, avagy szembenállásnak inkább politikai és ideológiai indíttatású, nem pedig kulturális és művészeti okai voltak. Az irányzathoz tartozó alkotók számára ez még nehezebbé tette a konstruktív önvizsgálatot és a stílusfejlődést. A baloldali elutasításának így vált áldozatává Rossellini késői alkotói korszaka, míg a hatalom által progresszívnek tartott rendezők túlzott támogatást kaptak.

KÖNNYŰ ÉVEK

Sok szempontból az 1950-es évek jelentették az olasz mozi számára a „könnyű éveket”, *Gli anni facili* – ahogyan azt Zampa 1953-ban készült filmjének ironikus címe megállapítja. Éppen 1955-ben, amikor a televízió először jelent meg Olaszországban, a mozipénztárakban addig soha nem látott csúcsot értek el, 819 millió jegy kelt el. Amíg Olaszországban 1945-ben 25 filmet gyártottak, 1946-ban már 62-öt, 1950-ben 104-et, 1954-ben volt a csúcs 201 filmmel, 1955-ben 133, 1959-ben 167 készült. A háború végén a sokszor négy-öt évnél is régebbi amerikai filmek árasztották el a piacot, a mozipénztárakban csak kevés hazai filmre vettek jegyet. Közvetlenül a háború után az arány javult, a jegyeladás 13%-át olasz filmek tették ki, ez az ötvenes évek végére 34%-ra emelkedett, 1954-ben elérte a 36%-ot, az évtized végén az arány 50% volt.

A szexdívák kora következett, feltűnt Gina Lollobrigida, Silvana Magnano, Sophia Loren, Silvana Pampanini. A népszerű melodramák műfaja jelentős fejlődéseket indult, legfontosabb rendezőjük, Raffaello Matarazzo tevékenysége nyomán. Matarazzo filmjei a *Catene lancok* (1949), a *Tormento* ('Gyötrelém', 1951), az *I figli di nessuno* ('Egy senki gyermekei', 1951) és a *Giuseppe*

Verdi (1953). A fejlődésben nagy szerepe volt a filmek rendkívül közkedvelt színészpárosának, Amedeo Nazzarinak és Yvonne Samsonnak is. A vígjátékokban látható volt a rendkívüli jelenség, Totò, a század második felének legszellemesebb bohóca. A *Totò a colori* 1955-ben bemutatott filmösszeállítás az első Ferrnialcolor-technikával készült színes film. Ekkor indult Alberto Sordi karrierje is, aki zseniális megtestesítője volt az egyszerre vétkező és erényes modern olasz ember figurájának. Válaszul a hollywoodi kihívásra, elkészült Camerini nagyszabású kosztümös játékfilmje, az *Odüsszeusz* (Ulysses, 1954) Kirk Douglasszal a főszerepben, King Vidor *Háború és békeje* (Guerra e pace, 1956), Lattuada munkája, a *Szélvihar* (La tempesta, 1958) és a Henry Koster rendezte *La Maya desnuda* ('A meztelen Maya', 1958). Ezek egyengették az új típusú történelmi-mitológiai témájú filmek útját, melyek közül az elsőt Pietro Francisci rendezte *Le fatiche di Ercole* ('Herkules munkái', 1958) címmel. Az úgynevezett „rózsaszín változata”, a *neorealismo rosa* szintén jelentős sikereket ért el, többek között Luigi Comencini *Kenyér, szerelem, fantázia* (Pane, amore e fantasia, 1953) és Dino Risi *Poveri ma belli* ('Szegények, de szépek', 1956) című filmjével.

Az ötvenes évek alatt a Cinecittà „Tevere-parti Hollywoodként” vált ismertté, ám a lelkesedés nem bizonyult tartósnak. A filmiparnak sokba került a kaotikus és túlméretezett gyártási rendszer, a meggondolatlan és szervezetlen adminisztráció. Tönkrement gyártó- és forgalmazó cégek sora jelezte a problémákat.

A művészi filmkészítés csúcára érkezett Rossellini–De Sica–Visconti triót a Visconti–Fellini–Antonioni hármast váltotta fel. Visconti a *Vihar előtt* (1948) után, amelyik inkább elbűvölő marxista misztériumjátéknak tekinthető, mintsem a neorealista stílus apoteózisának (visszatekintve a *Szépek szépe* tűnik a leginkább neorealistának az összes filmje közül), 1948-ban elkészítette *Érzelem* című filmjét, amely a profán romantika és a bukás iránti élnék érdeklődéséről tanúskodik. A *párduc* (Il gattopardo, 1962), a *Ludwig* (1972) és az *Érzelem* művészi kvalitásainak legjobb példái. Mestere a dramaturgiának, képes összhangot teremteni a kulturális dekadencia iránti vonzalma és humanizmusa között. A *Rocco és fivérei* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) visszatérést jelent a neorealizmushoz és a *Vihar előtt* által felvetett eszmékhez. A film egy család sorsáról szól, amelyik a nagy gazdasági fellendülés idején délről felköltözik Milánóba. Antonio Gramsci szavaival élve, ez a film volt Visconti „nemzeti-népies” műve, amellyel egyben korai munkásságára is visszatekintett.

Az ötvenes évek két legfontosabb alkotója Antonioni és Fellini. Michelangelo Antonioni már a legelső filmjével, a *Cronica di una amore*-val ('Egy szerelem története', 1950) elhatárolta magát a neorealizmustól, hogy a polgárság elmélyült és pontos pszichológiai analizisével foglalkozzon. Makacsul, néha a monotónia határáig