

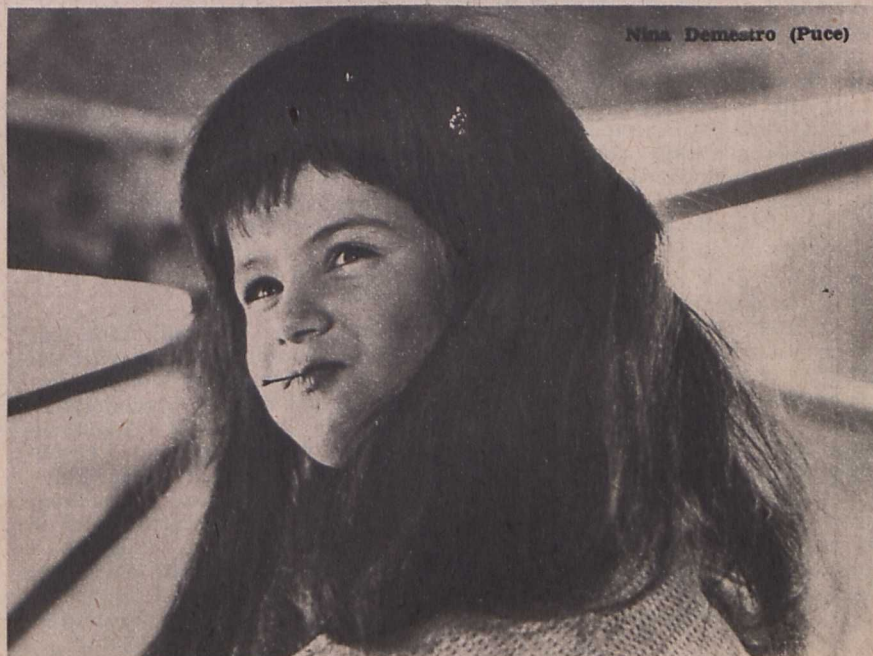
# A NEOREALIZMUS ÚJJÁSZÜLETÉSE?

MÉG EGYSZER A KRISS ROMANI-RÓL

Tévednek, akik azt hiszik, hogy az elvet, amely a kritikusknak tiltja a rajongást, illetve az átkozódást, holmi száraz objektivizmus diktálta; nagyon okos, a nézők lélektanát mélyen ismerő emberek találták azt ki. Ugyanis a szubjektív indulatoktól átfűtött bírálat — az esetek túlnyomó részében — eltéveszti hatását akkor is, ha a benne kifejeződő ítélet tökéletesen helytálló: egy rajongó bírálat után egy rajongást érdemlő mű is sokakban csalódást fog kelteni, míg egy rossz műnek, amelyet a kritikus átkokkal árasztott el, akad egy sor védője, aki legalábbis azt fogja mondani: azért nem volt az olyan rossz... Nem az a néző csalódik a műben, aki nem hitt a kritikusknak, hanem az, aki nemcsak hitt neki, hanem hatása alá is került és képzeletében még tovább is színezte a kritikus impresszióit.

Ezért is sajnálom, hogy Jean

Schmidt *Kriss Romani* című filmjéről, Cannesból küldött tudósításomban (Népszabadság, 1963. május 21.) — mi tagadás! — superlativuszokban írtam. Helyreigazítandó az elkövetett hibát, hadd szóljak itt még egyszer, de most már hűvös tárgyilagossággal e film sajátos értékeiről és sajátos problémáiról. A *Kriss Romani* — különös poézise mellett — ezt azért is megérdemli, mert van bizonyos filmtörténeti és esztétikai tanulsága. Ugyanis Schmidt műve első pillantásra az olasz neorealizmus egy kései francia utóhajtásának tetszik, amelyben mintha még egyszer feltámadt volna az olasz iskola nagy művészete. Ám, ha alaposabban megvizsgáljuk, kitűnik, hogy mégsem az. A *Kriss Romani* nem cáfolja meg a neorealizmus felbomlásáról szóló objektiv analízist, hanem éppen hogy megerősíti azt. A neorealizmus a fasizmus felbomlásának ide-



Nina Demestro (Puce)





jén, a megszállás éveiben virágozott ki; alkotóiban, akárcsak rokonszenves hőseiben az a hit élt, hogy a fasizmus és a háború megpróbáltatásai után egymásra talál a nép és szinte ösztönösen, az egyszerű emberek köznapi összefogásából létrejön az új népi közösség. A kapitalizmus megszüntetésével szertefoszlott ez a népiesen romantikus ábránd, kiderült, hogy az egyszerű, a »természetes« emberek vágya és hajlama korántsem elegendő arra, hogy megváltoztassa a dolgok rendjét.

A neorealisták közül a legmélyebbek ezt fel is ismerték és műveikben is tükrözték. Visconti a *Rocco*-ban, Fellini a *La Strada*-ban számolt le régebbi illúzióival. Igaz, más-más értelemben; Visconti, progresszívabb szemléletének megfelelően, nem tagadta meg a »természetes« hőst, de bebizonyította életképtelenségét, magatehetetlenségét az új viszonyok között és irányt mutatott, ha csak egy halvány célzás erejéig is, a tudatos ember, a szocialista eszmétől vezérelt hős felé. Fellini, híven neokatolikus elképzeléseéhez, megelége-

dett a negációval: a *La Strada* brutális Zampánója — nagyon helyesen mutatta ezt meg Zingerman szovjet esztéta az *Iszkussztvo Kinó*-ban megjelent tanulmányában — a neorealisták idealizált egyszerű embernek kegyetlen karikatúrája és egyben tagadása is. A nyugati ideológiai harctéren talán sehol sem vált világosabbá, mint éppen itt, az olasz filmben, hogy ebből a dilemmából kiút csak egy van: a szocialista eszme. Természetes, hogy a burzsoázia igyekezett ezt az utat minden eszközzel filmgyártás elől elzárni és lényegében el is zárta.

Ami a *Kriss Romanit*, mint említettem, filmtörténetileg érdekessé teszi, az az a tény, hogy Schmidt megkísérli az idő kerekét visszaforgatni — vagyis megpróbál, legalábbis az ábrázolás stílusában visszanyúlni a neorealista immár klasszikus hagyományához. Csakhogy ez nem olyan egyszerű, mert a mai Franciaországban, akárcsak a mai Olaszországban, már nincs meg a reális alapja annak a népies romantikának, amely a háború utáni



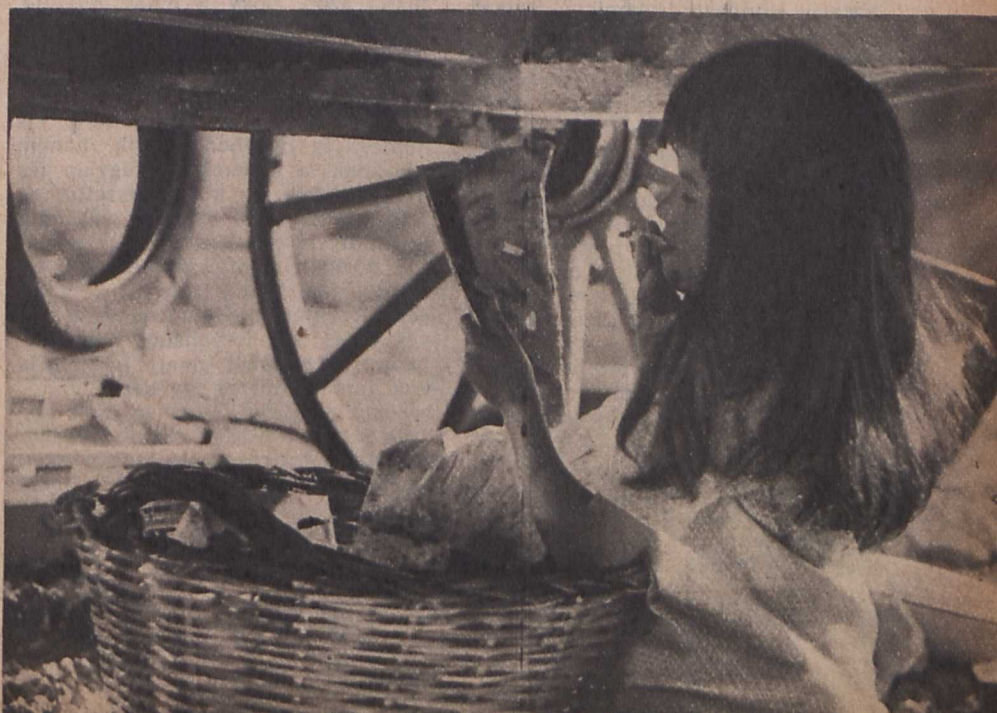
első időkben az olasz milliókban élt (és élhetett): a Roccók itt is olyan tragikus sorsra jutottak, mint Visconti filmjében, a társadalom atomizálódott, a lélektelen egyéni hajszája a megélhetésért és az érvényesülésért szétrombolta a szép elképzeléseket a nagy népi egymásratalálásról. Ez a körülmény kényszerítette Schmidtet arra, hogy tárgyául a társadalom perifériáján hányódó cigányok életét válassza, vagyis egy olyan sajátos réteget, amelyet nemzeti és egyéb előítéletek miatt abnormalis feltételek közé szorítottak. Más szóval: egy olyan közeget, ahol még eleven az a fajta ösztönös népi szolidaritás, amelyből az olaszok művészete született. A tárgykörnek ez a sajátossága teszi érthetővé, hogy Schmidt a klasszikus neorealista formához és színekhez folyamodhatott, hogy műve hamisítatlan és remekbe készült neorealista filmnek tetszhet — másfél évtizeddel a neorealizmus virágzása után.

Melyek a *Kriss Romani* jellegzetesen neorealista vonásai? Egyfelől a mély rokonszenv az egyszerű hősök iránt, a teljes azonosulás a néppel. (Joggal emelte ezt ki *Baroncelli* a *Monde*-ban.)

Ez a szeretet a nép iránt magába foglalja az egyszerű emberek bizonyos heroizmusának hang-

súlyozását: Saga harca a maga igazáért, vesszőfutása az értetlen és rosszindulatú világban eszünkbe juttatja a *Biciklitolvajok*, a *Két krajcár reménység* hőseinek köznapis mártíriumát, csendes, de törhetetlen heroizmusát. Ugyancsak felfedezhető a *Kriss Romani*-ban, amit Zingerman a neorealista knál úgy nevez, hogy a szociális reflexek fejlettsége; az egyén és a tömeg között olyan szoros a kapcsolat — persze szigorúan csak a cigányok világán belül! —, hogy a hős szinte mindenkiel pillanatok alatt bensőséges kapcsolatot képes találni. A közös szegénység, a közös nyomor és elszigeteltség hozza létre azt a fajta ösztönös szolidaritást, amely itt a cigányok között kialakult.

Ugyancsak egyes neorealistaakra emlékeztetnek azok a rövid, tömör sníttek, amelyekkel Schmidtet az el-lenséges, a közösségen kívüli világot érzékelteti. Hadd idézzem fel a jelenetet, amikor Saga párizsi útján az állásközvetítőben bemutatja papirosait és a tisztviselő bambán álméllködve megjegyzi: *»Milyen furcsa, már francia és még nomád.«* Vagy amikor a kis biztró tulajdonosa így utasítja el: *»En, a magam részéről nem vagyok fagyvűlölő, de egy cigány kárt tenné az üzletetek.«* Vagy hivatkozhatnék a film





legelejére, amely két egymás mellett felállított táblát mutat a párizsi kül-  
telken; az egyik en az a felirat: »*Sze-  
mételrakodásra engedélyezett terü-  
let*«, a másikon meg ez: »*Nomádok  
számára fenntartott körzet.*« A közös  
elem az ilyen és hasonló jelzésekben  
éppen ez: a jelzesszerűség, amely  
azt fejezi ki, hogy magától értetődő  
a külső világ ridegsége és korlátolt  
elfoglaltsága, nem is érdemes rá sok  
figyelmet fordítani.

Nem kevésbé rokon a neorealiz-  
musával Schmidt vonzódása a korhú  
folklorhoz, a primitív ember képze-  
let- és legendavilágához, ami persze  
nem tévesztendő össze valamiféle  
komolyan vett vallási szimbolikával.  
A hangsúly itt nem az ősi mesén,  
hanem a mai mesélőn van, a módo-  
suláson, azon, hogy mennyire gro-  
teszk és értelmetlen a régi szimbó-  
lum a jelen emberének fantáziájá-  
ban, mert a jelen groteszk és értel-  
metlen. Ilyen értelemben a *Kriss  
Romani* nagy jelenete — a bibliai  
keresztrefeszítés farca-a — édes test-  
vére az *Isten hozta, Mr. Marshall*  
álomképeinek és a *Csoda Milánóban*  
fantasztikus látomásának, *De Sica*  
seprőn elszálló szegényeinek.

Schmidt nagy trouvaile-ja —  
amellyel a hatást a sokszorosára fo-  
kozza —, hogy egy gyerek szemével  
látatja mindazt. Ugyanis a gyerek  
bíráhatatlan, naivitását senki sem  
tudja korlátoltnak, zavarosnak, vagy  
elmaradottnak, mindenki természe-  
tesnek és tisztának érzi és az is. Ez az  
optika tette lehetővé a *Kriss Romani*  
alkotóinak, hogy a cigány Messiás  
kálváriájában valóban maradtát  
alkossanak; mert hogy ez a mitoló-  
giai szatíra, a maga rendőrfőmester  
Pilátusával, biciklis pretoriánusai-  
val és Mária Magdolna mosóporos  
lábfürdőjével meg fog maradni a  
filmörténetben, afelől biztos vagyok.  
Ha nem egy gyerek, hanem egy fel-  
nőtt képzeletvilágáról lett volna szó,  
akkor a rendező nem engedhette  
volna meg magának az itrealitások-  
nak ezt a szabad játékát, de *Puce-*  
nak, a kis *Bolhának* elhiszük még  
azt is, hogy a Megváltó keresztjére  
az INRI alá odaírták, hogy »*Allan-  
dó lakhelye nincs*«, sőt azt is, hogy  
a gázszelő menet az egyik stációnál

egy kis twistre kerekedett... miért  
is ne? (Az operatőri munka, amely  
különösen ebben a részben kitűnő, a  
magyar Badal János tehetségét di-  
cséri, míg a zenei aláfestés cigány  
motivumait, nagyon hatásosan,  
ugyancsak magyar származású mű-  
vész, *André Hajdu* komponálta.)

Nem, aki megértette a filmet, azt,  
legyen bár vallásos, nem bántja  
majd a persziflázs: nem a legendá-  
ról van itt szó, hanem a valóságról,  
a képelet képtelen játékában a rea-  
lítás képtelensége tükröződik vissza.  
Ezt teszi világossá *Puce* és *Ballo*, a  
két purdú útja Párizson keresztül is,  
ahol a játék az előbbi fordítottja,  
nem *Puce* fantáziáit látjuk és a va-  
lóságra gondolunk, hanem a valósá-  
got látjuk és *Puce* fantáziáira követ-  
keztetünk vissza. A film legszelle-  
mesebb bon mot-ja (van benne sok!)  
az, amikor *Puce* azt olvassa, az egyik  
középület büszke homlokzatán, hogy  
»*Liberté, égalité, électricité*« *Sza-  
badság, egyenlőség, villamosság.*)  
Megmutatja, hogy erről van szó: *Pu-  
ce* fantáziái igazabbak, mint ennek  
a valóságnak a szép jelszavai, a kép-  
zelt felirat az INRI alatt mélyebben  
fejezi ki a cigányok életének igazsá-  
gát, mint a valóságos, kőbevésett  
szöveg a középület falán.

Már mondtam, de még egyszer  
alá szeretném húzni, ez mit sem vál-  
toztat azon, hogy a *Kriss Romani*,  
ez a késői és szép utóhajtása a neo-  
realizmusnak, azt bizonyítja, hogy  
nem lehet visszatérni a neorealis-  
tákhöz. Az olaszok, annak idején nem  
egy sajátos sorsú, elkülönített kis  
nemzetiség nevében szóltak, hanem  
magának a népnek a vágyait (és  
illúzióit) fejezték ki, művészetüknek  
átfogó társadalmi értelme volt, míg  
Schmidt társadalombírálata korlá-  
tozt, a cigányokkal szembeni faji el-  
foglaltságon nem mutat túl és a ci-  
gányok letelepedésével érvényét is  
veszítene. A neorealisták nagy til-  
takozó gesztusából, amely, ha nem is  
volt forradalmi, de gyökeres válto-  
zásokat sürgetett, itt már csak egy  
szűk kis nemzetiségi reformprogram  
maradt, a mondanivaló csak nagyon  
áttételesen vonatkozatható a nagy  
tömegek, az elnyomott és kiszákmá-  
nyolt francia tömegek sorsára.

RENYI PÉTER