

FILMSZOCIOGRAFIA ÉS REALIZMUS

ERMANNÓ OLMÍ A JEGYESEK CÍMŰ MŰVE KAPCSÁN

Aktárcsak nálunk, a nyugat-európai filmekben is találkozni olyan hangulatokkal, hogy de jó lenne olyan filmeket csinálni, mint annak idején, amikor ez meg az a remekmű született. Az olaszoknál, de még egyes franciáknál, spanyoloknál is, újra meg újra tapasztalni a nosztalgiaát a neorealizmus iránt, a háború utáni nyugati film e ritka hőskora iránt. Erre volt példa a franciák *Kriss Romani*-ja, amelyet legutóbb Cannes-ben láttunk s amelyről a Filmvilág július 15-i számában részletesen beszámoltam. De volt Cannesban más film is, amely — ha egész más értelemben is — a neorealista eszmények vonzerejét s egyben azt is tanúsította, hogy azok eredeti érvénye visszavonhatatlanul a múlté. *Ermano Olmi* »A jegyesek« c. filmjére gondolok, amely mind művészi kvalitásainál, mind eszmei problémáinál fogva hasonló figyelmet érdemel, mint *Jean Schmidt* műve.

A klasszikus olasz neorealizmus politikai lényegét tekintve kispolgári-paraszti demokratikus irányzat volt, amelynek *realista*, pontosabban *verista* hangsúlya szembefordulást fejezett ki a faszizmus hazug művészetével szemben, amelyben azonban erősek voltak a *népies-romantikus* vonások is. A neorealizmus a faszista olasz film drapériavilágával helyezte szembe a nyers valót, romantikája az elnyomás és a háború által megnyomorított tömegek vágyakozását fejezte ki. Mind eszmei, mind művészi tekintetben, sokban hasonlított a 30-as évek közepének magyar népieseihez s még mostani utórtörténetében is egész sor rokon vonást mutat ezzel az irányzattal. Igaz, a neorealizmus sohasem volt annyira ideológiai, mint a mi népieseinink mozgalma, mégsem nehéz felfedezni például »természetes« hőseiben az idealizált kisparaszti alakját (mindegyik egy-egy Balogh Jani, aki a maga tisztességes, de mégis köznapian szűk életszemléletével, ösz-

tönösségével — a népies romantika fényében —, mint egyetemes emberi eszmény jelenik meg, mint mércének minden emberi és szellemi értéknek). Szemben a polgári világot apoloizáló művészettel, nagy fordulat a neorealizmus a nép világa felé. A szocializmus szempontjából azonban nem lehet hallgatni társadalom- és világszemléletének korlátairól. Mindenekelőtt arról, hogy a neorealizmus sem ismerte fel: az imperialista társadalom viszonyai között csak az a hős lehe népi eszmény, aki, túllepve a »természetes«, a köznap, vagyis ösztönös tapasztalatokon a maga teljes bonyolultságában megérti a kor mozgató erőit, aki magasrendű osztályöntudatra tesz szert, másszóval: a tudatos hős, a forradalmár. A népiek harmadik utas politikai koncepciójuk miatt nem találhattak rá erre a hősrre, a neorealista viszont azért nem, mert a faszizmus üres és hazug absztrakcióival együtt elvetettek *mindenfél*e eszmei fogantatású, tehát elvont eszményt, azt is, amely igaz.

Olmi filmje most a két irányzat egy másik hasonlóságára vet fényt; a szociográfikus hajlamokra. S talán az sem véletlen, hogy amivel a népiek kezdték — a szociográfia a neorealistaéknál mint késői utóregzés tűnik fel. Hisz a háború utáni Olaszországban nem szorult tárgyyszerű tudományos bizonyításra a nép nyomora és elesettsége; az uralkodó rendszer olyannyira meggyengült, a háború annyira feltárt mindent, hogy már senki sem palástolhatta a tényeket. Ilyen viszonyok közepette nem volt szükséges az objektív dokumentáció bizonyító eszközeihez folyamodni. (Horthy-Magyarországon erre nagyon is nagy szükség volt, hiszen a rendszer képes volt a lakosság elég jelentős rétegei előtt elleplezni a nagybirokon és a szegényparasztság között uralkodó nyomort: a népiek szociográfiai a felfedezés erejével hatottak a haladó közvélemény egy részére is.) Olaszországban ez a fel-

adat csak azután került előtérbe, hogy a kapitalizmus konszolidálódott és silkerrel rekonstruálta a maga facadéját.

Olimi *Jegyesei* — ez érezhető a film minden részletében — a mai olasz állapotok apológiája ellen irányul, a gazdasági csodáról szóló tendenciózus burzsoá propagandá ellen. Melyek ennek a porapagandának legfőbb szövegei? Az, hogy Olaszországban gyökerében megváltoztak a szociális viszonyok, a gazdaságnak a munkás is részese, az országban folyó nagyarányú építésnek haszonélvezője a nép is, főként Északon, de ma már egyre inkább Délén is. Olaszországban ez az utóbbi különösen fontos tétel, hisz a dél-olaszországi és a szicíliai nyomorvidékek különösen sebezhető pontja a burzsoá jólétagitációnak. A film szüzséje nyilván azért ragadta meg a rendezőt, mert alkalmat nyújtott, hogy sorra vegye és sorjában megcáfolja a szépen hangzó szövegeket.

Az északi munkások állítólagos nagy jólétéről, csodálatosan boldog életéről szóló állításokkal Olmi már az expozícióban leszámol: egy tánc helyiségben vagyunk, Milánóban, afféle külvárosi tánciskolában; a rideg, üres tereben a falak mellett kis asztalok, sehol semmi romantikus homály; a közönség sem valamiféle twistelő aranyifjúság, hanem 30—40 év közötti nehéz mozgású férfiak és nők (még idősebbek is vannak köztük), akik vasárnap délután idejárnak, hogy valamivel elússék az időt. Szóalkoznak? Az atmoszféra nyomott, inkább unalmas: igaz, a párok minden számnál felemelkednek, megfogják egymást, táncolnak... de mindez olyan gépies és üres; inkább kötelességnek látszik, mint öröme...

Itt ismerkedünk meg a férfival és a lánnyal, a történet hőseivel. Rajtuk is ugyanaz a melankólia, amelynek az ő esetükben még sajátos subjektív oka is van. Arról van szó, hogy a férfi — a szerény, szolid munkás prototípusa, hallgatag, egyszerű ember, markáns, szép, de nem feltűnő vonásokkal — elvállalta, hogy hosszabb időre lemegy Délre, Szicíliaba, egy nagy építkezésre. A lány

— ugyancsak nem beszédes, zárkózott egyéniség, akiből éppúgy hiányzik a kocketség, mint a férfiből a temperamentum, bár ő is rokonszenves és csinos — nagyon nem örül a dolognak: mi lesz velük, jegyeseikkel, mi lesz a házassággal, ha a férfi ennyi időre elmegy? Ő sem egészen fiatal már s ilyen rendes, férjnek való embert nem találni mindenhol... A férfinak persze vannak érvei: a kiküldetés anyagi előnyökkel jár, s azt is meg kell becsülni, hogy a művezető éppen őrá gondolt, a jövője, a karrierje szempontjából nem mindegy az. De a lány agodalommal érzi, ami nyilván a férfi fejében is motoszkál: jólesne az embernek egy kicsit kiszakadni a szürke milánói hétköznapokból, így ilyen utazás talán meghozná az életre szóló kalandot is... Persze, nem így történik; az út az ellenkezőjét hozza meg, azt a felismerést, hogy ha valami igazra, akkor ebben a világban éppenhogy csak ennek az egyszerű, kicsit szürke, de tisztességes lánynak a kezére számíthat.

Olimi különös művészi eszközt temertett, hogy ezt bebizonyítsa: a dramaturgizált szociográfiát. Műve nem dokumentumfilm, de nem is játékfilm a szó igazi értelmében. A két főszerepet nem színészek játsszák, hanem laikusok — a lány megszemélyesítője nemrég még pénzártnő volt egy milánói eszpresszóban, a férfié ma is munkás, ugyancsak Milánóban — a helyszínek és a statiszták teljesen »eredetiek«. Csak a történet konstruált, de mi is az a történet? Voltaképpen semmi, a lényeg itt nem az, ami történik, hanem ami van: Olmi arra törekszik, hogy a lehető legpontosabb társadalomrajtot adjon s mivel nem közzölhet statisztikát s nem használhatja az írásbeli szociográfia más eszközeit sem, maximálisan vissza kell tartani az egyedi cselekményt, hogy annál inkább szembetűnjenek az átlagos körülmények, a jellemző állapotok. Annyi bizonyos, páratlan hitelt tud produkálni: minden kockájánál érezzük, igen, így, pontosan így kellett, hogy legyen. A megérkezés a repülőtérré, az út az üzemig, az első beszélgetés a helybeli sofőrrel, a beszállásolás a vállalat gyö-



Jelenet Olmi filmjéből

nyörű új vendégházába, amelyben a munkással már az első pillanatban nagy udvariasan közlik, kerésszen majd magának valami albérleti szobát, mert itt nem maradhat, csak mérnököket szállásolnak el hosszabb időre. Aztán az első este, amikor elindul kószálni s betér egy helyiségbe, amelynek homlokzatán nagy betűk csábítóan hirdetik: bár; odabent pedig nincs más, csak egy álmos pénztáros néni, aki éppen kasszát csinál, meg egy kis pincérfiú, aki már rohan haza, mert letelt az ideje. (Ez hát a kaland...) A hasonló jelenetek sorából tevődik össze az egész film: az első munkanap, az albérleti szoba keresés, az ismerkedés a déliekkel, akik egyáltalán nem látشانak boldognak, mert iparosították őket — mind megannyi válasz a hivatalos hírverésre, mert minden kép, minden kocka precízen a társadalmi átlagot jelzi. Az albérleti szoba keresés szinte statisztikai pontossággal jellemzi a lakásviszonyokat, az

üzemi baleset jelenete a tanulatlan déli munkások magas balesetszázalékára enged következtetni... S így van a többi kérdéssel is: itt nem egyedi emberekről, hanem az aritmetikai átlagról van szó, a lényeg a szociográfia. Mindez sajátos és nem könnyű rendezői feladatot jelent: a film hitele azon áll és bukik, sikerül-e a nézővel elismertetni mindegyik jelenet általános érvényét. Meg kell hagyni, Olmi érti ennek a módját: már a két főszereplő kiválasztása is rendkívül biztos szemre és a koncepció tudatosságára vall. De kitűnőek a dialógusok is: egyenes ellentétei a *cinéma vérité* dialógusainak, semmi sem esetleges, semmi sem véletlen, minden szónak százszoros érvénye van, akárcsak a helyszíneknek, a ridegül modern gyárépületeknek és a fülledt, zsúfolt munkáslakásoknak.

A film háromnegyed részét voltaképpen ez a miliórajz tölti ki, csak a végén mozdul meg egy kicsinykét

a cselekmény, igaz, akkor is csak egy idill erejéig. A férfi és a lány ugyan is újra elkezdnek levelezni, telefonon is beszélnek egymással, amiből kiderül, hogy a kényszerű távollét ellenére is szeretik egymást s hamarosan egybe is kelnek majd. (Ez a mozzanat is a népiekre emlékeztet. Veres Péternek a műltről szóló írásaiban bújnak így össze a párok, ahogy Olminál: egy ellenséges, embertelen és mit sem ígérő világban ez az egyetlen menedék: a hűségese szerelem.)

S miért állíthatjuk mégis, hogy ez a film nem neorealista film? (Ha csak nem nevezzük a Dolce-vitát és a Germi komédiáját is neorealista-nak, ahogy a *Filmvilág* legutóbbi számának egyik cikke állítja.) Azért nem, mert a neorealizmus nagy műveinek lényege és közös mondani- valója a nép szolidaritása, felelőségtudata egymás iránt, az összetartozás. Olmi filmje nemcsak nem mutatja ezt meg, de egyenesen tagadja: az ő munkása ugyanolyan magányos, mint Fellini Dolce vitájának hőse, még ha párosan is az. Ami megragadja a nézőt a *Jegyesekben*, az — túl a szociográfiai hitelen — ennek a magányosságnak az érzékel- tetése. Vajon azt jelenti ez, hogy Olmi nem igaz dolgot hangsúlyoz, hogy semmi alapja nincs annak, amit filmjével bizonyít, vagyis annak, hogy a Fellini-féle értelmiségiek magányhangulata megjelenik a munkások között is? Nem, szó sincs róla, a *Jegyesekben* a konjunktúra idejében elkispolgáriasodott munkás sorsa tükröződik, az a világ, amelyben az élve, a »kaparj kurta, neked is lesz«, amelyben nincs szolidari- tás, sőt, kapcsolat sincs az egyszerű emberek között. Csakhogy Olmi a szociográfia minden részlethelessé- ge ellenére, itt eltorzítja a képet: az értelmiség életérzését vetíti ki a munkásokztály és a parasztság egé- szére. Filmje persze így is tiltakozás. Így is kritika — különösen érzékle- tesen jelenik meg nála az ellentmondás a grandiózus létesítmények, a nagy kollektív alkotások és az egyén egyedülléte, társtalansága között — ám ez az egyedüllét csak relatívan igaz, így, abszolútizálva, mint az élet legfőbb törvénye, már hamis, külö- nösen, ami a munkásokat illeti. Szük-

ségtelen, gondolom, erre tárgyyszerű bizonyítékokat felsorolni: minden újságolvasó ember előtt ismeretesek az olasz politikai élet tényei — a nagy sztrájkharcoktól a választáso- kig. Ha a szolidaritás nem is válósult meg azon az ösztönös módon, amelyen a neorealisták annakidején elképzelték, ha a konjunktúrának sikerült is szétrombolni a »természe- tes« kapcsolatot, a népi mozgalmak fejlődése nem állt meg, nap mint nap erősödik és szélesedik az újfajta, a tudatos szolidaritás. Alig van kapitalista ország Nyugat-Euró- pában, amely ezt szemléletesebben bizonyítaná, mint éppen Olaszország.

Olmi — akárcsak annakidején a népiek — bennereked szociográfia- jának metafizikájában, csak az *ál- lapotokat* érzékeli, de nem látja a *folyamatot*, a tömegek radikalizáló- dását, mozgását. A metafizikus tár- sadalomszemlélet persze visszahat a művészi eszközökre is, s voltaképen ez a forrása annak, hogy a film, minden realista részlet mellett, a végén elabsztrahálódik. Valamelyik nyugati kritika Antonionit emlegette a *Jegyesekkel* kapcsolatban; első hallásra ez szinte képtelenségnek tű- nik, hisz Antonioni a kisiklott bur- zsoáziát ábrázolja, messze elkerülve minden konkrét, szociális analízist. De mire Olmi művének a végére érünk, már nem is lepődünk meg az analógián a pangás atmoszférája olyannyira eluralkodik, hogy lassan- lassan mindent elborít, a túéles tár- sadalomrajz, a precíz szociográfiai analízis fokról-fokra eltűnik a kiút- talanság filozófiájának felhői mö- gött.

Mostanában a mi filmjeinkben is találkozni megoldhatatlan dilem- mákkal, amelyeknek az az oka, hogy az alkotók egymást kizáró koncepciók összevegyítésével próbálkoztak. Olmi kísérlete hasonló tanulságokat szolgáltat: a társadalmi folyamatok eleven dialektikája nem szorítható a metafizikus szemlélet Prokrusztesz-ágyába. Akár az oiasz munká- sokról van szó, akár a magyar nép életéről.

RÉNYI PÉTER