

## Tajtékos évek

A nouvelle vague születése

Vajon eszébe jutott-e Richard Lesternek, aki a hatvanas években oly közel állt az angol új hullám, a *free cinema* szelleméhez, eszébe jutott-e 1973-ban, *A három testőr* rendezésekor a Dumas-regény-ciklus folytatásának a címe: *Húsz év múlva?*... Ma, amikor bő negyedszázad múltán pillantunk vissza az „új hullámok” fénykorára (vagy stílusosabban: tetőződésére, hullámtarajára), efféle cím megkerülhetetlen, s nemcsak az időpontok, a dátumok, nemcsak az évszámok miatt. Azért inkább, mert a *Húsz év múlva* maga is romantikusan fájdalmas, nosztalgikus búcsú, ifjúságtól, kalandtól, boldog jövőt ígérő múlttól. Athos, Porthos, Aramis és d'Artagnan, a szellemes és diadalmas párbajhősök, igen, hozzájuk hasonlítottak a mi szemünkben a filmművészetben átsöpörő hullámok fiatal rendezői (és hőseik), de kicsit mi magunk



Jean-Luc Godárd: Kifulladásig  
(Jean Seberg)

is a három testőr voltunk, a nézők. Művészettörténetben, kultúrhistoriában ritkán, vagy sohasem történt meg addig, hogy egy nem is olyan kicsi nézőréteg úgy azonosult volna fikatív figurákkal (vagy egy nehezen meghatározható, de nagyon könnyen átérzhető szellemmel), mint a hatvanas évek elején-közepén a különböző új hullámos filmek nézői tették. Másfajta öröm volt, de ilyen izgalmat talán csak az első mozgóképek látán érezhettek a nézők.

## A remény előfutárai

A francia új hullám többször is megszületett. Magát a „nouvelle vague” kifejezést az *Express* című (akkor) baloldali hetilap egyik kritikusnője használta először, 1957 októberében, s bár nemcsak a filmre utalt, 1959 tavaszán, az *Unokafivérek*, a *Négy száz csapás*, és a nyomukban tucatjával induló új rendezők sikereikor már csak a filmre vonatkozott. De lehet, hogy az „új hullám” igazán 1948. december 31-én született meg, amikor a tizenhét éves Truffaut, egy Bd St Germain-i mozi filmklubvezetője nem tudta visszafizetni a hitelbe kikölcsönzött Cocteau-film, *A költő vére* díját (és mert Cocteau nem jött el a vetítésre, még a jegyek árát is meg kellett téríteni), s többek között ennek okán ifjúsági nevelőintézetbe került. Voltak még efféle érdekes véletlenek. Chabrol 1958-ban váratlanul örökölt bizonyos összeget. Véletlenül épp akkor már használni lehetett egy könnyű, direkt hang felvételére is alkalmas, hordozható kamerát, és Chabrol rendkívül kis összegből elkészítette a *Szép Serge*-t. A *Négy száz csapás* cannes-i bemutatójának előestéjén Truffaut barátja, egy Jean-Luc Godard nevű, svájci állampolgárságú filmkritikus káromkodva mászkál a néptelen Párizsban. Mindenki Cannes-ban van, csak neki nincs pénze lemenni, őt ittlejtették. Egy barátja végül autóba ülteti Truffaut, hogy jóvátégye feledékenységét, gyorsan bemutatja producerének, aki ebben az újabb, már néhány 16 mm-es rövidfilmet forgatott fiatalemberben is lát valamit. Truffaut gyorsan még egy filmnovella-vázlatot is előhúz a zsebéből, *Kifulladásig* a címe, a producer bólint, a pénztele nélkül szitkozódó filmkritikusnak aznap este már szerződése van.

A nouvelle vague groteszk anekdotákkal születik, csukladozó véletle-  
nekkel. A nouvelle vague-nak azonban vannak komolyabb, filmtörté-  
nési buzgalomra méltó előzményei is. Egy Alexandre Astruc nevű, huszon-  
öt éves kritikus 1948 tavaszán (ami-  
kor a kamasz Truffaut filmklub-ala-  
pításokkal kísérletezik) különös cik-  
ket közöl *Új avant-garde születése*:  
a *kameratöltőtől* címen. Ebben így  
profétál: „A film eddig csak látvány  
volt. Most úton van afelé, hogy olyan  
formát találjon, melynek köszönhe-  
tően nyelvvé változik. Ezen a nyel-



Franois Truffaut: *Négy száz csapás*  
(Claire Maurien és Albert Rémy)

ven, mely különbözik a szavak nyelv-  
vétől, de egyenértékű vele, közvetle-  
nül filmszalagra lehet fogalmazni, s  
nem feltétlenül a némafilm kedvelt  
és nehézkesen szájbarágó képi asszo-  
ciációival. Mostantól kezdve a film  
Faulkner vagy Malraux regényeinek  
mélységét, Camus vagy Sartre esszéi-  
nek jelentőségét saját nyelvén fogja  
elérni. Egyébként szemünk előtt le-  
beg a sokatmondó példa. Malraux  
*Remény* című munkájának példája  
ez, melyben, talán először, a film-  
nyelv az irodalmi nyelv megfelelő-  
jévé vált.”

A negyvenes évek végétől működik  
a szakma margóján Jean-Pierre Mel-  
ville. Meghökentően kevés pénzből  
csinál filmeket. Vercors-t (*A tenger*

*csendjét*), Cocteau-t visz filmre, iro-  
dalmi műveket, de valahogyan nem  
adaptációknak hatnak ezek, hanem,  
mintha a rendező írta volna már a tör-  
ténetet is. Van valami amatőrjellege,  
dehát mégis Cocteau: se a szakma, se  
a közönség nem buktatja meg igazán.  
Egyik ilyen olcsó, amatőr-jellegű  
filmje után a már *Cahiers du Cinéma*  
körül csoportosuló, a kortárs francia  
filmlet dühödten ócsárló ifjak (Truf-  
faut, Chabrol, Louis Malle) írásban  
tesznek fogadalmat (az *Arts* című  
hetilapban; 1956. december) „Közöl-  
jük, hogy mi is ilyen eszközökkel aka-  
runk filmlet csinálni.”

1954-ben Vigo-díjjal jutalmazták  
Alain Resnais és Chris Marker  
*A szobrok is meghalnak* című, kísérle-  
tinek számító rövidfilmjét, és Lu-  
mière-díjat kap dokumentarista élet-  
művére Georges Franju. A szakma és  
a nagyközönség ezeket a rendezőket  
időig alig ismerte, mostantól rájuk is



figyelni kell? Truffaut, Chabrol, Godard, Malle éjjel-nappal amerikai detektívregényeket olvasnak, Hitchcock-horrorokat álmodnak, a „feketeszeria” megszállottjai. Resnais-t és rövidfilmes barátait „a Rive Gauche” (a balpart) néven emlegetik. Ők kifinomult, iskolázott értelmiségiek, a Gallimard vagy a Seuil kiadóhoz bejáratosak. A két csoport között laza kapcsolat, inkább rokonszenvismeretség kezd kialakulni. A Rive Gauche-csoport egyik, Sorbonne-on muzeológus-szakon tanuló, majd színházi fotográfusként dolgozó tagja, Agnès Varda 1954-ben különös, félig játékfilmet, félig dokumentumfilmet készített. Semmiféle szakmai játékszabály nem köti. Színészei rögtönöznek, ő méginkább rögtönöz, a film mégis olyan, mintha évekig érlelődött volna. A *Pointe courte* a nouvelle vague talán legigazibb születése.

A francia film hagyományaiból él, a francia film öreg és halódik: irtózatossan nevetséges; az olasz neorealizmus élő alkotásai mellett Marcel Carné, Autant-Lara, Delannoy — élő anakronizmusok. A francia filmben néhányan reménykednek. Malraux filmjének címe nemcsak véletlen szóegyeztetés. Az 1945-ben bemutatott *Reményből* a töredék varázsa sugárzik. Olyan befejezetlen ez a film, mintha a befejezetlenség esztétikájára épülne. Remény — és reménytelenség. Godard kulcsszavai: későbbi filmjeiben számlálhatatlanul sokszor, hivalkodva, súlyosan elhangzik majd mindkettő.

### Apák árnyai

A filmnek egyes szám első személyben kell beszélnie, alkotó csak az lehet, aki egyes számban beszél. A francia filmnek le kell számolnia a lélektani klisékkel, az irodalmiasságot kiszolgáló, elavultan jelképeskedő és a rendezői tanulságokat pedáns eleganciával szájbarágó formanyelvvel, a harmincas évekből ittfelejtett színészi játékkal és a szépelgő „fény-árnyék” operatőri világgal. Valahogy olyan filmeket kéne csinálni, mint az amerikai detektívfilmek. Ott szabadon, logikátlanul, váratlanul cselekednek a hősök. Ott a reménytelenség boldogságával rúgják fel a szabályokat... — a *Cahiers* körének ennél mélyebb, alaposabb, és kidolgozottabb esztétikája nemigen volt. Ősöket, s bármilyen tágan értelmezett közös esztétikai hitvallást minden igazi művészeti mozgalom teremt magának. A szürrealisták méltánylandó igyekezettel rombolták volna semmivé a francia irodalomtörténetet, s közben értékes módon átírták. Olyan remekműveket támasztottak föl, ástak elő, mint Nerval álom-



François Truffaut: Jules és Jim  
(Joanne Moreau)

regényei, vagy Lautréamont lidércprózája. Ősöket fedeztek föl maguknak.

Az előbb említett filmes próbálkozások nem teremtenek még igazi, hagyományban gazdag múltat. Ehhez régebbre kellett visszanyúlni. A nouvelle vague művészettörténeti horderejű szerkesztője, André Bazin már jóval első filmjük előtt maga köré gyűjtötte a fiatal kritikusokat. Kritikáikat megbeszélték, sőt, mindent megbeszéltek, minden vetítésen együtt voltak, éjjel-nappal együtt voltak. Truffaut egy ideig, szülei és lakása nem lévén, Bazinnél lakott.

André Bazin nemcsak kritikus: a művészetről gondolkodik — hivatás-ként. Esszéíró, pedig tárgyáról tud annyit, mint a tudós. Mégis: többet, mert önálló mű, ha ír valamit. A szakállasan tündéri Alain vagy Élie Faure, a szabad és szabálytalan művészettörténész (kinék könyvét majd a bolond Pirotot olvassa egy filmen, egy életen át) vagy a kollektív tudatalatti lírikus tudósa, Gaston Bachelard — ők Bazin rokonai.

Bazin az olasz neorealizmust tartja a filmművészet addigi legnagyobb fordulatának. De nem elégszik meg társadalombíráló demagógiával, azt vizsgálja, milyen általános, filmszertétkai, filmnyelvi tanulságokra bukkanhatunk itt. „Feltalálni valamit” még a filmesztétikában sem lehet. Bazin sem talált fel filmesztétikát. Rendszert még csak ki sem dolgozott. Nem rendszeralkotó, hanem mint az imént hozzá hasonlított szerzők — átértékelő. Az olasz neorealizmust, másrészt Orson Welles és Renoir filmjeit vizsgálva cáfolhatatlannak ítélte, hogy a film egyetlen igazi lehetősége, ha nem tagadja meg a fényképvalóságot. „A filmművészet a fénykép objektivitásának az időbeli kiteljesítése”, esztétikájának lényegét ebben az idézetben megjeljük. Először érzett rá, hogy az új, a modern filmművészet, a montáztól a „planséquence” felé tart. A *belső vágás*nak nevezett eljárásig, vagyis, ahol nem a rendező-diktátor irányítja a néző szemét a vágással, de a kamera vezet, rejtetten, észrevétlenül. Esméje a nyitott film, amely a valóság többértelműségét sejteti. A neorealista, Orson Welles és Renoir legjobb műveiből fakadt ez a véleménye, s aztán e szemszögből elemezte Orson Welles és Renoir életművét. 1945 óta lényegében máig Bazin az egyetlen érvényes filmlátásmód megteremtője, a filmművészet fejlődése — ha van ilyen — 1958-as halála után is őt igazolta.

Hamar meghalt, de Welles és Renoir kijelölésével két tekintélyes papát is adott a nouvelle vague-nemzedéknek. A harmadikat nélküle választották ki Hitchcock személyében. Három ilyen súlyos — nota bene — még külsőben is nyomasztó — atya sok egy kicsit. Esterházy Péter szép

Kosztolányi-esszéjében Kosztolányit nem atyának tartja, hiszen az csak Babits vagy Móricz lehet, hanem „bátyánknak” mondja. Akitől nem félni, szorongani kell, akinek a tehetősége állandóan bátorít és sohasem nyomaszt. A nouvelle vague is megtalálta ezt a testvért Jean Vigo személyében. A *Magartársból elégtelen* (1929) és az *Atalante* (1930), keletkezésük után harminc évvel így váltak nemzedéki filmmé, új hullámos filmmé. Ős, akinek nincs nyomasztó árnya, akitől nem kell rettegni. Aki személyesen (egyes számban) *mondja-fényképezi* a valóságot. Testvér.

### A szerelem és halál játéka

A nouvelle vague szemlélet legelső, kirobbanó sikerét olyan francia film hozta, melynek rendezője, úgy lehet, mit sem tudott a *Cahiers* ugrásra kész ifjairól és nem ismerte Bazin esztétikáját. 1956-ban még a nouvelle vague kifejezés „ki sem volt találva”. Ő azonban kitalált valamit. Roger Vadimról, *És Isten megteremtette a nőt* című filmjéről van szó. Brigitte Bardot ebben a filmben nem ismeri el a szerelem korlátait, nem ismert sem társadalmat, sem a szabályait, sem istent, sem ördögöt. A szerelem olyan öröm, amiért mindent szabad, mondja, az animális létezés rendkívül rokonszenves, de legalábbis vadul irigylésreméltó női hangján. A *Cahiers*-ifjak, meg a balparti értelmiségiek sajtó szívvél bölintottak. Belőlük, majd hőseikből épp az animalitás hiányzott. S az új hullám egyik leg-erősebb vonulata ennek a szerelem-felfogásnak a vallása, tagadása, sóvárgása, kigúnyolása, kiröhögése, és ennek zokogó elérhetetlenségéről szólt.

Truffaut első filmjében, a *Csirkefogók*ban néhány kölyök vésott buzgalommal üldözi és zaklatja a kisváros romantikus szerelmespárját. Aztán a fiú meghal és a lány fekete ruhában sétál el a kölyökbanda előtt. A csirkefogók megbocsátanak, elhallgatnak. Talán megértettek valamit. Godard első filmjének hősnője nem tudja, szerelmes-e a nála menedéket találó rendőrgyilkosba. Hogy erről meggyőződjön, feljelenti — így legálább megtudja, nem volt szerelmes. A férfit menekülés közben lelövik. Chabrol második filmjének naiv diák-szerelmesétől cinikus unokabátyja „elszereti” a naivnak látszó szerelmét (ő már tudja, hogy a lányok sohasem olyan naivak, mint hinnénk), s tévedésből még le is lövi ezt a diákot. Truffaut és Godard majdnem minden filmje halállal végződik. Chabrolra, Malle-ra is érvényes ez: a nouvelle vague szerzői nem azért nyúltak az amerikai bűnügyi regényhez, hogy üres klisének tartsák a filmbeli halált. Lehet, hogy még nem félnék tőle, de munkatársukká fogadják.

Jacques Rivette *Párizs a miénk*

című munkája (1960), mely a legnagyobb hatást tehetné volna az egész irányzatra, s az új hullámot kedvelő néző- és kritikusrétegre (ha idejében bemutatják), a rejtélyes összeesküvések, a ki nem deríthető komplottok, homályos értelmű üldözések filmje. Eltűnik itt valaki Párizs diáknegyedében, s akik nyomozgatnak utána, végül nem tudják, valóban eltűnt-e, vagy játszik velük, netán ők maguk is nem részesei-e valamely átláthatatlan összeesküvésnek.

*Játék, szerelem, halál* — mintha a bretoni szürrealista hőskor fétis-motívumai elevenednének meg, mintha a nouvelle vague-nak szürrealista indíttatásai volnának. Szürrealista indíttatást pedig csupán annyit lehetne felfedezni bennük, mint Cocteau filmjeiben, s létezik olyan tudós tanulmány, mely bizonyos expresszionista jegyekből és a halál-motívumból levezetve mély belső rokonságot mutathat ki (érzésem szerint erőltetett módon) a német expresszionizmussal.

Aragon egyébként híressé vált cikkben üdvözölte a *Bolond Pirotot*, fiatalkorának szürrealista mítoszát látva benne feléledni. Az „örült szerelem” a „valóságon túliak” első számú fétise volt. Breton *L'amour fou* című esszékönyve, mint maga Breton is, a '68-at megelőző években egyre nagyobb becsben állt. A *Bolond Pirot*-ban, mely az egész filmtörténetnek citátumokkal, utalásokkal talán legzsúfoltabb alkotása, mely Elie Faure Velazquez-tanulmányától Rimbaud-n át a Céline-rengényig (*Ferdinand*), Picasso-képekig, mindenféle művészet- meg irodalomtörténeti utalással át- meg át van itatva; már a címevel is utal az „örült szerelem” lidérces lehetőségeire. A „reménytelenség” — désespoir — (Breton gyakori szava) ebben a filmben hangzik el legtöbbször.

A Szerelem és a Halál nagybetűvel napjainkban a gicces melodramák kelléke. Valamikor mindkettő a romantika kelléktárához tartozott. Mint a szürrealisták, a nouvelle vague is visszaperli a giccstől, a szórakoztató ipartól a melodráma jogát, a Könnyet, a Vért, a nagybetűs Szerelmet. Az „új hullám” oly semmitmondó elnevezése helyett talán találobb és termékenyebb lett volna a *neoromantika* elnevezés. S hogy mármost fittyet hányjunk tudós hegeli felosztásoknak, a nouvelle vague újromanticizmusának volt egy „naiv” és volt egy „cinikus” vonulata. Az első természetesen Truffaut, a második Godard nevéhez fűzhető. De a szelíd Truffaut-nak már a legelső filmjében a szerelmespár egy „ájtatos manó” nevű szörny-sáskát bámul, melynek nősténye arról híres, hogy párosodás után felfalja a hímet. A *Csirkefogók* kamaszos bájjá könnyedfelszínű szövetében annyira riasztó, disszonáns ez a jelenet, hogy csakis





tudatosan kerülhetett ide. Előhang egy életműhöz — Truffaut minden filmjében, a *Jules és Jim*től a *Mississippi szirénjén* át a *Szomszéd szeretők*ig a nő az erősebb, az uralkodó, s törvényszerűen pusztítja el a szerelmes férfit. Ha ilyen ennek a nouvelle vague-os neoromantikának a naiv vonulata, milyen lehet a cinikus?

Godard egyszer azt mondta, legtöbb filmjét kétszer csinálta meg. Ilyen értelemben a *Bolond Pierrot* a *Kifulladásig* „második kiadása”. A *Kifulladásig* a részben véletlenül született remekmű, a rögtönzés, a formai bátorság, a szabályfelrúgás örömeinek egyszeri reneke, a *Bolond Pierrot* a nouvelle vague szemléletmód legerősebb, legtudatosabb kifejezése, a Godard és az egész korszak csúcsa, kivételesen nagy esemény a modern filmművészet történetében. Ha ez az egy film maradna fenn a 60-as évek Nyugat-Európájából, szinte mindent megtudnánk a kor szelleméről. A film ugyanúgy radikális leszámolási kísérlet a karteziánus, racionális francia életfelfogással (és művészetszemlélettel), mint Breton bármelyik nagy műve a *Nadjától* a *Közlekedő edények*ig. Ugyanúgy a Szerelemben látja az emberi szabad-

ság legnagyobb lehetőségét, mint a szürrealisták tették. A *Bolond Pierrot* egyrészt a kalandregények és a füzetes regények, képregények paródiája. Pierrot maga is képregényfigura, egy értelmiségi P. Howard-hős, akinek a kultúra, a könyvek, a város, semmit nem jelent, megcsömlöött. Tiszta, Nagy Szerelemre vágyik. Tengerre, Szigetre, Erdőre vágyik. De nem tud a tengerparton élni és nem tud lemondani a kultúráról; a természet lágy ölén nem a tengert, a holdat, a fákat nézi: könyveket falna újra meg újra, s mindenről a külvilág jut eszébe, nem a belső. A *Bolond Pierrot* a Szerelem himnuszja és egy rekedt, kétségbeesett sikoly arról, hogy a szerelem nem válthatja meg az embert.

Ezt az igaz és mély melodramát (mert mégiscsak az, mint a romantika minden nagy műve) nem-lineáris, logikátlan cselekmény, összevarratlan töredékek, a töredék-szerkesztés varázsa, ragyogó tükörcserépezódók tartják össze. S így is erősebb szerkezete van bármely hagyományos alkotásnál. Minden jelenet, minden kép megszületésének, vázsonra-kerülésének pillanatában önmaga megduplázódásává válik, más

Agnes Varda : Boldogság  
(Claire Drouot)

jelent, más fejét ki, mint ami a vásznon van. (Godard ezért szerette Hitchcock szerkesztésmódját, s ebből a szempontból értékelve ezért írt megvilágosító elemzést a *Mester Tévedés* [*The Wrong Man*] című lélektani horrorjáról.) A film nem alkalmas közvetlen filozófiák ábrázolására — Bergman sok magasröptű kudarca (miként Maeterlincké a színpadon), elég példa erre. A *Bolond Pierrot* kalandfilm és annak paródiája, szerelmi giccs és a giccs gyilkos kigúnyolása. Tele van napi politikai utalásokkal, percértékű viccekkel. S közben, ilyen alantas, profán kerülőutakon a nyugati világ hatvanas éveinek (ha nem is „filozófiájának”, de világlátásának, életérzésének, utopikus hurra-optimizmusának) legmaradandóbb kifejezése. Kollázstechnikája, melyről megintcsak Aragon írt figyelemre méltó dolgokat, a legkevésbé összeálló minőségeket ötvözi. Napi politikai utalás, alpári kiszólás, meghatóan gyerekes szerelmi tánc az erdőben, „Paul és Virginie-idill”, nemcsak

1966, de a francia kultúrának minden ballasztja ott nehezedik az erdőben infantilis-bohókásan táncraperdülő Marianne és Ferdinand nyakán, mint valaha az *Andalíziái kutya* zongoráján a döglött tevék és papok.

Godard legnagyobb alkotása, de legalább annyira az új hullám szemléletmódjái is. Truffaut filmje, a *Mississippi szirénje* már konzervatívabb eszközökkel próbálta ugyanezt elmondani, a szerelmet vállaló, az életből kimenekülő, s a szerelemben sem boldogságot lelő hőseivel. Jacques Rivette, címébe is beemelve Breton alapművét, az *Őrült szerelem* ugyanezt az érzést és látásmódot vetítette ki. Aragon bármennyire lelkesedett, nem az ő alkotása a *Bolond Pierrot*, hanem Bretoné vagy Rimbaud-é. Egy évad a pokolban, szerelem címén.

Szabadság kell mindenáron. Lepuffantani a rendőrt ugyanolyan gesztus a *Kifulladásig* Micheljének, mint a Champs Élysées-n fölhajtani egy nő szoknyáját: a szabadság primitív gesztusai. Szabadság kell mindenáron. A szabadság csak a szerelemmel érhető el, a szerelemért mindent oda kell dobni. S akkor majd átélhetjük, hogy „nincs boldog szerelem”, hogy szabadság helyett a dinamitrudak maradnak, mellyel kéremázolt fejünket a nagy bohócsesztussal fölrobbanthatjuk. A magánéleti boldogság forradalma a legszébb bukott forradalom, a legkétségbeesettebb kudarc. A *Jules és Jim* három hőse közül talán Catherine látta így. Kudarcokra azonban — miként a *Jules és Jim* egy emberöltővel előtti életében — az utca is kínált lehetőséget, a külvilág. A nouvelle vague akkor bomlott ki, amikor a történelem — talán utoljára e században — a társadalmi közboldogság utópiáját is megcsillantotta. Valódi forradalmak helyett ugyan csak a forradalmak elméletei, utópiái buktak el, de ez még kétségbeesőbb volt. Kétségbeesés? Izzó reménytelenség? Godard fölnevezte.

### Igazság, másodpercenként huszonnégyszer

Rozier, a nouvelle vague legifjabb s legtöbbet ígérő tehetsége tudta, amit egy Godard-hős, a „kis katona” tud, s amit aztán sokszor idéztek, az új hullám krédójaként. „A fénykép az igazság pillanata. De a film másodpercenként huszonnégyszer igazság.” Bazin esztétikája a gyakorlatban. Rozier az *Adieu Philippine*-ben egy fiatal fiú és két lány korzikai kirándulását mondta el. A fiú még csak szerelmes sem tud lenni, neki aztán igazán nem adatik meg, hogy szerelemben meneküljön. Algériai katonai behívás előtti utolsó nyaralása ez. A két lány civődve, féltékenykedve egymásra, s nevetve önmagukon, szép sorban egymás után „meghódítja” a fiút a közös sátorban. Azután

már csak integetnek a hadihajó után. A nézőnek hosszan, egy végeérhetetlen, megvágatlan híradó kínzó köznapiságával kellett búcsúznia a film három hétköznapi hőseitől. A társadalom itt már soknak érezte a másodpercenként huszonnégyszeres igazságot. Az 1960-ban forgatott *Philippine*-t az algériai háború alatt nem mutatták be, 1963 tavaszán meg a néző menekült a háború emlékeitől. A nouvelle vague godard-i, bazini értelemben legigazabb filmje így vált a nouvelle vague egyik első bukásával.

„Legnagyobb vágyam egy véget nem érő híradó volna”. Ha ez a Godard-i vágy teljesülne, természetesen a világ összes ma játszott tévé- és mozihíradói elvesztenék létjogosultságukat. Godard *Kis Katonája* is dobozban volt a háború alatt. „Nem realista film kell, hanem valódi film” (*Réal et non réaliste!*) — így Godard-ék, de a producerek meg a nézők kezdték visszaszárni a lírai realizmust. A szerelem esszé-analízisei mögött

Eric Rohmer : A férfitgyűjtő



az új hullám alkotásaiban (akár ugyanazon filmen belül) azonnal szembeötölő volt a nyers fényképvalóság. Először Agnès Vardának sikerült együtt, eggyé szöve ábrázolnia a belső drámát a külső „igazzal”, egy halászfalu mindennapjait, amint nem háttérként, hanem meghatározó módon beleszólnak egy párizsi szerelmespár drámájába (*La Pointe Courte*).

### Cinéma-vérité

Film-valóság. Az új hullám más lett volna az etnográfus Jean Rouch filmjei nélkül. A francia cinéma-vérité fogalmát is (félreértve a vertovi meghatározást, a kinopravdát) Rouch néprajzi filmjei teremtették meg. Rouch *szubjektív néprajzot* csinált. Nem a tudomány objektivitását cáfolta, hanem a film objektivitását. A filmalkotó, a film, a művészet nem maradhat objektív, ezt jelenti a Rivette-féle „alkotó az, aki egyes szám első személyben beszél”. Rouch filmjei bonyolult szerkezetű alkotások. A felvett anyagot (mely vagy valódi dokumentum, vagy egy élethelyzet előre megbeszélte, de improvizált lejátssza) a film egyes pontjain meg-



beszélnek, kommentálják, megvitatják maguk a szereplők, egymással, vagy az alkotókkal. Az *En, a néger hősei* Abidjan külvárosában, de az *Egy nyár krónikája* szereplői már 1961 Párizsában. Rouch ugyanúgy vizsgálta a párizsiakat, mint az afrikaiakat. A sokszoros kommentár, átfedések, megvitatások révén pszichodráma és filmszociográfia lesz minden filmje. Az *Egy nyár krónikája* így marad Chris Marker hosszú dokumentumfilmjének, *A szép májusnak* előzménye, párja, de így kerül fölébe is. Chris Marker a válogatással megszabta filmjének mondandóját, „írnyitotta” a dokumentumokat-interjúkat, megszabta a film „mondani-valóját”, Rouch nem. Az *Egy nyár krónikája* (mint afrikai tárgyú alkotásai) „work in progress”, a forgatás alatt alakult azzá, ami, s a vetítési időben a néző úgy érzi, ő alakítja, előtte alakulnak, a rendező saját anyagával mintegy feleselhet csak, vitatkozhat vagy egyetérthet, de nem ő szabja meg. (A legigazibb irodalom sajátja is, hogy ne az író — a hősök irányítsák az írókat. A hetedik művészet különös fintora, hogy mozgóképen először egy néprajzi-dokumentumfilm-filmalkotó valósíthatta meg, s nem fikciós filmrendező.)

Ha Truffaut mester testvére Jean Vigo, Godard-nak egyetlen igazi „bátyja” van. Jean Rouch. Rouch hatása rendkívül nagy volt az új hullámra. Felszabadító példát kínált. A szakmán kívüliség lehetősége a fikció új törvényeinek megjelöléséhez vezethet. Rouch filmjében, ha szabad filmtechnikai törvényt semmibe venni, több igazság van másodpercenként, mint a huszonegy/sec képkocka.

Rouch közvetett módon is hatott. Agnès Varda kiemelkedően legjobb, a pályáján kivételes helyet elfoglaló *Boldogságára* gondolunk. A *Jules és Jim*, a *Bolond Pierrot* és a *Boldogság*, a modern filmművészet e három rokon-alkotása közül a *Boldogság* a legsterilebb fikció; nem cselekménye van, hanem esszé-hipotézise (lehet két nőt azonos szerelemmel szeretni, s hármában boldognak lenni). A *Jules és Jim* ellentétben nem cselekmény-regény, hanem esszé-analízis és közben, de nem különválva, pontos dokumentum-környezetrajz; Rouch „afrikai” kamerájához méltó mikroanalízise a francia városi szerelmi magatartásnak. Egy értelmiségi, balparti kisvilágba zárt rendező törte itt át saját kereteit, talányos, többértelmű, „nyitott” esszéfilmet alkotva.

Új-romanticizmusnak véltük a nouvelle vague szemléletét. Módosítsuk. Fikció, cselekmény, történet, analízis... — semmiféle megkötés nincs többé. Bazin elmélete a filmnyelv fényképszerűségének meghatározó erejéről, az olasz neorealizmus vagy Renoir példája, mindez nem lett volna elég a nouvelle vague realizmusához. Az etnográfus amatőr-



Jean-Luc Godard : A megvetés (Michel Piccoli, Brigitte Bardot és Jean-Luc Godard — forgatás közben)

filmes-tudós, Jean Rouch közvetlen, nem múltbázárt példája, „munkatársi” partnerszerepe kellett, hogy az új-romantikus szemlélet a pervalóság fényképszerű meghatározottságát tiszteletben tartva mélyebbre lépjen, túl az új-romantikán.

„A szubjektív igazságot elérve az rögtön objektív igazsággá válik és az objektívnek hitt igazság azonnal szubjektív igazsággá torzulhat? Mi-féle távolság választja el ezentúl a megéltet és a megjátszottat?” — kérdezi Jean Louis Bory egyik Rouch-sal foglalkozó írásában. „Semmilyen” — válaszolta Godard, s nyomában a többiek.

### Tájékos évek: a mi új hullámunk

Boris Vian regénycímét változtatjuk így meg. Boris Vianét, akit méltán tarthatunk a nouvelle vague-szellem, sőt a hatvanas évek egyik előfutárának. *Tájékos napok* című regényéből készült is film 1967-ben. Charles Belmont rendezésében, Marie-France Pisier és Samy Frey főszereplésével. Csoda, hogy nem előbb. Mára ugyan csak öt-hat rendezőre emlékszünk, de 1959 és 62 között 279 új elsőfilmes







Jean-Luc Godard: Hímnem — nőnem



mutakozott be Franciaországban. Prágától Brazíliaig hatott ez a hullám. Nem utolsósorban persze az új magyar filmre. Jónéhány éves késéssel, de először a francia filmből tanultuk, izleltük a hullám sós ízét.

Tetszett, ami szabálytalanul új. A mából visszatekintve természetes reakció volt ez. 1960—63 táján a művészetkritikában még roppant erős volt a vulgarizáló, dogmatikus hang és szellem. A francia új hullám alkotásai is kihívták a dogmatikus kritika támadását. A nyugati kommunista kritikusok, Aristarco és Georges Sadoul „veszedelmesnek” minősítették. Sadoul később látványos párfordulással, versengve Aragonnal ünnepelte Godard-t. Nálunk kevésbé iskolázott, filmből felkészületlen és tájékozatlan, de legalább olyan ingerült volt a fogadtatás. (Az egyik legfigyelemreméltóbb kivétel Nemeskürty István értő méltatása a *Világirodalmi Figyelő* 1960/1-es számában.) A támadások most is a filmek tárgyát, témáját, a feltételezett mondanivalójukat (vagy annak hiányát) érték. A filmek formanyelvi újításait, ha észrevették is, elkülönítve vizsgálták, mint kevésbé lényeges tulajdonságukat. Ez a fajta kri-

tika meg sem próbálta vizsgálni az új formanyelv hatását a művek szemléletére. Nem merté észrevenni, hogy egy kiürült, életidegen forma és a száraz akadémizmus elleni filmnyelvi szembefordulás, a régít tagadók *nemzedéki* jelentkezése közös ideológia, sőt deklaráltan baloldali világnézet nélkül is korszerűbb eszmeiséget tükröz, mint a túlhaladott régi mozi. Érdemes megjegyezni, hogy a francia nouvelle vague világnézetileg nagyrészt heterogén alkotói épp a hatvanas évek elején, az algériai háború elítélésében, az akkori Franciaország legdöntőbb társadalmi-politikai kérdésében mindannyian azonos véleményen voltak: ellenezték az algériai háborút. Ez egy ideig közös társadalmi cselekedetekre is készítette őket, mint ahogy — ismét csak rövid ideig — 1968 májusában is a „kis forradalom” mellett álltak.

*Marx és a Coca-Cola gyermekei* — adta egyik 1966-os írásának címét Pierre Billard francia kritikus, a baloldali-liberális *Cinéma 63* egykori főszerkesztője (ma a jobboldali-liberális *Le Point* hetilap szerkesztője), a titulust Godard *Hímnem-nőnem*-jéből kölcsönözve. „A filmesek eddig úgy foglalkoztak az ifjúsággal, mint ahogy az üldözött kisebbségekkel vagy a fejlődésben elmaradt országokkal szoktak: kibírhatalan jóindulattal és részvétellel. A jövőben azonban egyenrangú félnek kell tekintenünk a fiatalságot, s ennek megfelelően kell behatolnunk drámájába.”

Minden korai új hullámos filmből sütött a személyes hitel, ha úgy tetszik az egyéniség lírája. Enélkül az őszinteség nélkül semmiféle igaz társadalomábrázolás nem lehetséges. Az *Oldás és kötés* és a *Megszállottak* előtti magyar filmek nézői ezt saját bőrükön tapasztalhatták. Nem tudom, mások miért álltak sorba órákig a Filmmúzeum vagy az Uránia mozi zárt körű, főiskolásoknak rendezett vetítései előtt. Valószínűleg, mint magam is, pontosan ezért.

Manapság, ha véletlenül szembeke-rülünk a televízió előtt (rossz randevú) vagy félig üres filmmúzeumi nézőtéren egykori bálványainkkal (önmagunkkal), tétován, tanácstalanul kérdezzük: „Mi történik velünk?” Ha 1963 táján valaki azt jósolja, hogy húsz-harminc év múlva a film-„művészet” ura és könyörtelen diktátora megint Hollywood lesz (milyen röhögve temettük!). Kár, hogy nem volt az új hullámoknak Cassandrája, legalább felkészülhettünk volna a vereségekre. A hatvanas évek optimista és naiv légkörében sokan, s nem csupán a naiv pesti diáknézők, maguk a résztvevők is úgy hitték, hogy a „töltőtoll-kamera”, a szerzői film véglegesen csatát nyert. Sorolhatnánk annak az évtizednek film-művészeti kulcsszavait. Ma már értelmüket veszítették. Az új hullámok elsimulása, megszűnése (még buká-



Tavaly Marlenbadban (Delphine Seyrig)



Henri Langlois

## Alain Resnais-ről

Velence igazán megfelelő hely volt arra, hogy először ott lássuk a *Murielt*: csak ott lehet ugyanis ilyen sárgákat, ilyen narancsszínt látni, csak ott van meg az a hanghátter, amelyhez legfeljebb a vidéki vonatok akusztikus közege hasonlítható: a Vendôme tér összekeveredett képzetünkben a Szent Márk térrel.

Lidérces hanghatások, melyekkel jól egybecseng Delphine Seyrig manierista játéktípusa.

Akárha egy költőnőt hallanánk beszélni...

Resnais művészete elválaszthatatlanul összefonódik e hanghatásokkal. Az embernek az a benyomása, hogy filmjei legelsőbbben is hangokból állnak. Hangokból meg kísértetekből.

...Emmanuelle Riva kísértete partra vetett halként tátog hang nélkül Hirosima akváriumában. Chanel árnya mint valami

sukra sincs pontos szó) nem valamely krányszat, hanem egy új valóság szemlélet, új világlátás bukása volt. Hadd írjam le, talán ma először: a némafilm megszűnése óta a filmművészetet ért legnagyobb csapás. Ilyen csapás után nem lassú „javulás”, hanem a társadalom gyors és nehezen előrelátható változásaival kapcsolatos *feltámadás* várható csak. A töltőtoll-kamera belső igénye, a személyesség vallomás-kényszere csak elfojtható, nem kioltható. Godard „feltámadása”, második korszaka, keserű agresszivitásának vad példája, már addig is megkerülhetetlen. „Hatalomra a képzelőerőt, ejakuláld a vágyaidat...” Párizs és Prága utcáiról rég eltűntek az efféle feliratok. Mégis, ezeknek szellemében dühös bizonyossággal várhatjuk — éppen, mert semmi előjele nincs és egyhamar alig elképzelhető —, hogy új-Hollywood és minden rendű s rangú nyugat- és kelet-európai konzervatívizmus gyakorlatosan semmivé lesz. A protéziszes film-oroszlánok mégis megfutamodnak, s az új hullám szellemi lobogói fennlen lobognak majd.

S előbb, mint e század végső pontjára hág.

BIKÁCSY GERGELY

## Az új hullám szabadsága

# Kultúra és halál

**A**z új hullám filmjeinek rejtett vezérmotívuma a szabadság mint érzelmi állapot. Bennük az egyén elsősorban érzelmei, indulatai és életkora alapján határozható meg, mivel nincsenek lényeges szociális, politikai vagy történelmi kötődései. E filmek főszereplői szinte kivétel nélkül fiatalok. Saját generációjukon kívül nemigen tartoznak sehová, s a generációt sem tartja össze más, mint az apák társadalmával

szembeni általános bizalmatlanság. A filmekben a külvilágból csak az általános konkrét azért, ami a szubjektum érzelmi beállítódására érzékeny: az erkölcs és a kultúra. Ezek normái azonban mint üres kötöttségek jelennek meg, ezért tűnnek merevnek és értelmetlennek. Velük szemben az új hullám etikai álláspontjára Jean Collet megállapítása áll: „doktriner elmélet, terv- és program nélküli.” Szabadságfelfogásukra pedig Godard