

## Új utakon a neorealizmus

Lányi István

FELLINIVEL VALÓ BESZÉLGETÉSEM alkalmával, tavaly tavasszal, a cannes-i fesztiválon, a La strada Oscar-díjas rendezője ezt mondta: „A neorealizmus meghalt. Ez, amit mi csinálunk, esetleg poétikus realizmusnak nevezhető, vagy akármi másnak, de az az iskola, amelyet Luchino Visconti, de Sica és Vergano indítottak, megszűnt. Ennek visszavonhatatlanul és örökre vége. És ha akadna valaki — akár a „régiek” közül is, — aki még ma is úgy akarna dolgozni, kísérlete anachronizmus lenne...”

És mégis: — Fellinit nevezik ma a neorealizmus mesterének!

Ez az ellentmondás készítetett arra, hogy elgondolkodjam a dolgokon, és most papírra vessem ennek eredményét. Cikkem természetesen, nem mérli ki a tárgyat, mert ahhoz, hogy valamely művészeti irány lényegét minden oldaláról megvilágítsuk, nem elegendő egy vázlat, annál kevésbé, mert a neorealizmus nemcsak a film terén hódított. Viszont az olvasó maga is levonhat egy-két következtetést abból, amit e helyen összegyűjtöttem, és ez is kiegészítheti a cikkben maradt hézagokat. Lesznek e tanulmányban természetesen vitatható tételek is. Nem is volt szándékomban fellebbezhetetlen véleményt formálni e tárgyról, mert hisz végeredményben, a magam igen szerény személyes tapasztalatán kívül, főként idegen forrásmunkákra kellett támaszkodnom. Mégis hiszem, hogy az

itt közölt anyag jelentős mértékben segítségére lesz azoknak, akiket érdekel a neorealizmus és aki akarják egészíteni róla való ismereteiket.

A NEOREALIZMUS GYÖKEREI visszavezetők az Olaszország összeomlását megelőző napok légkörébe, noha igazán csak az ország teljes felszabadulása után kapott erőre ez a művészi irányzat.

A nagy pompával készült látványos „történelmi” és semminemű ponyva-filmek, főképp pedig a határozott fasiszta propagandával átitatott filmek végnapjaikat élték, akár csak a Mussolini-féle rezsim. Az olasz nép torkig volt a háborúval, amelybe minden ok nélkül belerángatták, és mindenkinek elege volt a parádés, harsonás nyomorból. Az ország tele volt gyászfiatolós anyákkal és özvegyekkel, hadirokkantakkal, katonaszökevényekkel, fekete-bőrzésekkel és kihűlt kéményű üzemekkel. Visszavonuló olaszok, vesztüket érző s ezért féktelen kegyetlenségeket elkövető németek, előnyoruló szívetegyes seregek, bombázások, a fenyegetően közeledő tél, munkanélküliség és az eszelős tivornyákkal párosuló éhező szegénység, — a botlásnak e kultúrái között szüretelt meg a neorealizmus. 1943-ban Visconti elkészíti *Ossessione* (Megszállottság) c. filmjét. Ennek tárgya tulajdonképpen egy szerelmi háromszög, de légköre, a meséjébe ágya-

zött részletek, és magának a főszereplőnek, ennek a munkanélküli csavargónak a figurája már az új elgondolás e. dnírnlka. Az Ossessione betiltása a fasiszta cenzúra hattyudala volt. De a szövetséges katonai hatóságok filmtárában is két évig hevert még a film, mert vilamossággal fűtött a' moszlérája nemcsak a fasiszta rezsimre nézve volt veszélyes, hanem az amerikaiak támogatta tőkés-rendszerre is. Azzal az ürüggyel, hogy a film alkotói nem szerezték be időre Cain regányíró beleegyezését, A postás mindíg kétszer csenget c. művének filmreviteléhez, a filmet nem engedték közönség elé. Talán nem mellékes részlet az sem, hogy Visconti ekkor már tagja volt az illegális kommunista pártnak.

Ugyancsak a fasiszta-rendszer végnapjában született még egy érdekes film az Olaszországban akkor már igen jónévű színész-rendező, Vittorio de Sica műve, *Gyermekeitek vádolnak* (I bambini ci guardano), a faszizmusban félrenevelt és hazug eszményekkel magukra hagyott gyermekekről, az új Olaszország jövő építőröi szól. A film ugyan nem utal közvetlenül erre, de minden kockája valótl és a holnap kis embereit siratja. Sica felrázta vele az egész olasz közvéleményt, amelynek lázadásra hajló hangulatához amúgy sem kellett sok. Ez arra buzdította, hogy még egy hasonló filmet készítsen. És az énmár németek által megszállt filmvárosban, abban a Cinecittában, amelyből a fasiszták sietve áttették székhelyüket Velencébe, titokban, az éj leple alatt, de főleg az utcán és mezőkön készül *A mennyország kapuja* (La porta del cielo 1944). Ez a film, habár még messze volt a Kerékpártolvajok megrázóan egyszerű valóságábrázolásától, még tele volt szétfolyó, érzélgős emberszeretettel, itt-ott katolikus miszticizmussal is, mégis tökéletesen elütött az eddigi filmektől: egymás sorsa felé fordította az addig csak gyűlöletre nevelt emberek szívét.

**MINDEBBŐL KÖNNYEN** azt a következtetést lehetne levonni, hogy az ún. úirealizmus pusztán néhány tisztaszándékú művész lázadása a faszizmus hazug romantikája, banalitása és megtevesztő életszépítő pragmatizmusa ellen. Van ebben a feltevésben is némi igazság. Mert a neorealizmus stílusának, ábrázoló módszerének ez a



A kabát

Nincs ingalom





Keserű rizs



Két garas ára remény

La strada



gyökere, az az undor és csörnör, amely elfogta a film alkotóit annak láttán, hogy milyen lehetetlenül meghamisítja a film az olasz valóságot. De csak ezzel az undorodással magyarázni a neorealizmus megszületését, csakis a régi formával való ellenállásnak, tévedés. Mert a neorealizmusnak politikai színezete is van, mondanivalója a társadalomról, meghatározott társadalomról, amelyben a neorealizmus művészei művészekké értek s amelynek kialakulásával nem értenek egyet. Vannak a neorealizmusnak kritikusai, akik azt állítják, hogy ez az irányzat liberális polgári termék, hogy művelői valójában csak haladásellenes polárok, s hogy ennek az iskolának nincs köze a szocializmushoz, hogy alkotói nem marxi felfogással tekintenek a problémákra, s nem ajánlanak megoldást.

Hogy a neorealisták között (akiknek zöme az olasz kommunista párt tagja) akadnak nem-kommunista, polgári nevelésű művészek is, ez kétségtelen. Ez azonban még nem zárja ki azt, hogy ezeknek a művészeknek az eszménye a szocialista társadalom, amely alapjában megváltoztatja azt, amit ők most a filmben ábrázolnak. Hogy a neorealisták zöme milyen mértékben marxista, (itt csupán a film művészeiről szólnok) az csakugyan vitatható kérdés, mert sem „a polgári nevelés” nem akadályoz meg valakit abban, hogy marxista módon gondolkodjak, sem az olasz párt tagkönyvecskéje nem biztosíték arra, hogy valaki fejében nem uralkodik ideológiai zűrzavar. Ebben az esetben nem az alkotóról, mint egyénről van szó, hanem művészek objektív társadalmi jelentőségéről, arról, hogy milyen társadalmi hatása van annak a művészek, amelyet alkotott. Van-e a neorealizmusnak befolyása a tömegek gondolkodására, van-e talaja, közönsége, van-e gondolkodásra serkentő hatása? Ha mind e kérdésekre igennel lehet felelni, (márpedig kétségtelenül lehet), akkor a neorealizmus nem csupán formai újító mozgalom, hanem van bizonyos ideológiai küldetése és szándéka is. Ha pedig ezt elismerjük, akkor gyökerei után való kutatómunkánk feltétlenül a neorealizmus születési körülményeinek elemzésére kényszerít bennünket.

## MÁR FELVÁZOLTUK E KORT.

Csak annyit tehetnénk hozzá, hogy azoknak, akik elsőnek fogták hozzá az új felfogású filmek készítéséhez, magukra is hatással volt az a külső és belső káosz, amely azokban a napokban Olaszország anyagi és szellemi életében uralkodott. Innen ered sok, számunkra első pillanatokban megfoghatatlan mellék-motívum e filmek meséjében a bizonytalanság, a kiátkérésben és a tisztátalanság a művészi fakturában, amely még nem szabadult meg teljesen a régi iskola sallangjaitól. De ne tévedjünk: a neorealisták nem azért mutatnak kiutat a fennálló társadalomból, mint ha nem volnának tisztában azzal, hogy mi az, ami kellene, hanem azért, mert ez objektíve, az adott tőkés-rendszer alkotási lehetőségei közepette lehetetlen. Filmjeik azonban olyan szívbemarkolóan őszinték és világosak, hogy csak a legostobább nézőben nem keltenek megfelelő visszahatást. Vegyük mindjárt de Sica híres Kerékpártolvajait. A pakát-ragasztó, aki hosszú munkanélküliség után végre álláshoz jut, de kerékpárját, amely nélkül elvesztené állását, ellopják, eszeveszen keresi tehát a többmillióos Rómában, s végül, elkeseredésében maga is kerékpártolvásra vete-medik, mert enni kell, mert felesége és gyereke éhes. De nem ért a lopáshoz, elkapták, és kifutám szegény nyomorultat végül megszánja a semmit se értő „feháborodott tömeg”, ő érő pillantással, kisfia könnyáztatja arcát magához szorítva még az utcán és tudod! ha nem is beszél, ha nem is mutatja be a rendező, tudod milyen vihar dúl most benne mit érez, mit gondol erről a világról, és tudod, hogy az első edandó a kálommal útra meg fogja kísérelni, hogy lopjon, mert enni kell, mert nem lehet másképp, ha csak szét nem vered ezt az egész világot amely rádmehezedett, felfutám és nem engedi, hogy ember módjára élj...

Ennát a befejezésnél kifejezőbb, gondolatadásra késztebb nem lehet egy hangzatosabb politikai szólam sem. Sőt. S ha ennek a filmnek nálunk nem volt közönségkercere, ez nem azt jelenti, hogy az olasz filmekre nem volt hatással, nem azt jelenti, hogy a film politikai kiindulópontjai tévesek, hanem csak azt, hogy a mi közönségünknek a neorealista módszer új volt és idegen, az akkori idők hazai „parolás” filmjei és a nyugati filmek zömének szemfényvesztő technikai tökélye és mozgalmassága után. És nem is szabad



Paísa

Milánói csoda





Tragikus hajszja



Róma nyílt város

Kerékpártolvajok



hogy a neorealisták — habár kifelé, a világ felé is meg akarták mutatni hazájuk sebeit — elsősorban és az olasz tömegekhez szóltak filmjeiket mindegyiküket nekik szánták s azok meg is értették őket.

A neorealista filmek elemzésében sohasem szabad szem elől tévesztünk a kont és helvet. az objektív körülményeket, amelyek közepette létrejöttek. Voltak, akik szemére vetették Rosselliniék, hogy *Róma nyílt város* (Roma città aperta, 1945) c. filmjében egy kommunistát és egy katolikus papot tett az ellenállási mozgalom két főalakjává. Függetlenül attól, hogy Rossellini ma milyen ideológiai posztvánba súlyosodt a kóro e két politikai véglet köré tömörülő tömegek egységének ilyen propagálására feltétlenül szükség volt. A film főbbi része megmutatta, hol a helyük az olaszoknak azokban a napokban. Aldo Vergano filmjében az *Újra sít a napban* (Solo surge ancora) ugyanez a tétel uralkodik. A lényeg ez volt: kompromittálni a németeket és mindazokat, akik széthúzást, anarchiát szítottak, meg kellett előzni a Vatikánt rembáló és uszító propagandáiban. Ideológiát melléfogás volt ez? Ellenkezőleg.

Más kérdés az, hogy mivé fejlődött a neorealizmus? Következtesen betöltötte-e hivatását megmaradt-e szilárdan azon az ösvényen, amelyen elindult? Erről megint nem szólhatunk, ha meg nem vizsgáljuk, milyen körülmények között fejlődött tovább ez az irányzat s milyen eszmei kinövések ütköztek ki rajta.

**MIK A NEOREALIZMUS MŰVÉSZI CÉLJAI,** — ez lenne első kérdésünk elemzésünk további folyamán. Már felvázoltuk, de most megkísérleljük határozottabban megfogalmazni. Megmutatni az életet a maga csupasz valóságában, — de nem kitalált, mese formájában, hanem szinte dokumentáris nyersséggel, a való élet egy való történetét hasznalva felnyersanyagul. Ez az ortodox neorealista felhogás az, amely az idők folyamán változásokon ment át. Elkerülhetetlenül. A művészet magábanvéve már bizonyosfokú stilizálása az élet-valóság-nak. A stilizáció pedig magában hordja a poetizálás „veszélyét”. Luchino Visconti híres filmje, a *Reng a föld* (La terra trema, 1948) kifejező példája a szigorúan vett neorealizmusnak. De idő

vel maga Visconti is behódolt a stíli-  
zációnak és poézisnek. Erre legjobb  
példa a nemrégiben bemutatott *Fehér  
éjszakák* c. filmje. Rossellini is készítet-  
t 1946-ban egy dokumentum-számbe me-  
nő filmet, a *Faisa-t*, ettől is nagyon  
messze van az 1949-ben készült *Strom-  
boli*. De Sica *Cipőtisztító fiúk* c. filmje  
(1946), amely megelőzte a *Kerékpártol-  
vajokat* és amelyhez a rendező valóban  
az utcán lelte meg témáját és szerep-  
lőit, összehasonlíthatatlan a *Csoda  
Milánóban* (Miracolo a Milano, 1950)  
vagy az *Umberto D* c. filmmel (1952).  
Alberto Lattuada *Nincs irgalom* (Senza  
pieta, 1948) c. műve és a *Kabát* vagy a  
*Botrány* c. film mintha nem is ugyan-  
annak a keze alól került volna ki.

Mit jelent ez? Hogy a neorealisták  
hűvönné váltak irányzatukhoz? Vagy:  
hogy ez az irányzat ma már nem ak-  
tuális művészileg, nem érdekes, hogy  
— meghalt? ... Én erre nem-mel felel-  
nék. Nem azért, mert a neorealizmus  
különösen kedves szívemnek és minden  
áron „életben akarom tartani“. Nem is  
azért, hogy vitába szálljak Fellini-vel,  
akit a neorealizmus legnagyobb alkot-  
ójának tekintenek. Ellenkezőleg. Csat-  
lakozni kívánok megfogalmazásához. Az  
a módi, ahogyan a „régik“ mesterek al-  
kottak, csakugyan meghalt. De nem a  
neorealizmus! S itt van annak az  
előbbi látszólagos ellentmondásnak a  
kulcsa. Szó sincs — szerintem — a  
neorealizmus hanyatlásáról. Itt csak  
fokozatos metamorfózisnak vagyunk  
tanúi, hogy úgy mondanám (habár ezt  
is félig-meddig Fellinőtől loptam) — a  
neorealizmus „poetizálódásának“. Ve-  
gyük például De Sica *Csoda Milánó-  
ban* c. filmjét, amelyben a vingonc kép-  
zelet egyesült a valóság húsába vágó  
neorealista életábrázolással. Megmon-  
dta-e De Sica így is amit akart? Meg.  
(Igaz, a film végével nem egyezem,  
mert a seprűnyélre kapó és egy másik  
országban jobb életet kereső proletá-  
rok „elröpülése“ kissé demobilizáló, —  
nekik itt, a saját talajukon kell meg-  
keresniök a boldogságukat, nem pedig,  
számbótkusan Keleten.) Vagy a na-  
gyon is költőien megformált *Umberto  
D-ben* az ágrózsakaft nyugdíjas tra-  
gikus sorsa, aki nem tanult és nem  
tud köldülni, aki azt hitte, hogy annak,  
aki dolgozott a társadalomért, erre soha

nem lesz szüksége, s aki, mert az em-  
bernek eltasztották maguktól, egy kis-  
kutyaiban leli meg igaz barátját, hogy  
végül, amikor már nincs más kiútja,  
öngyilkos legyen. Elárulása ez a neo-  
realizmus alapvető tételeinek? Vagy  
Fellini kegyetlen színekkel megfestett  
*La strada*-ja és derűs, bohókás poézis-  
sel megcukrozott meséje az utcalányok-  
ról a *Cabiria éjszakáiban*...? Szakítás-  
e vajon a neorealizmussal az, hogy a  
nyomorult kishivatalkok szelleme visz-  
zatér kísérteni a földre Lattuada *Il  
capotto* (A kabát, 1952) c. filmjében,  
hogy figyelmeztesse a pöffeszkedőket és  
gonoszakat arra, hogy mindannyian  
emberek vagyunk, s hogy sohasem le-  
het tudni, mikor lesz egymásra szüksé-  
günk... Ha a *Ladri di biciclette* vagy  
a *Róma nyílt város* klasszikus műve  
is a neorealizmusnak, senki se vitat-  
hatja el Fellini *De Santis*, és Sica,  
vagy Visconti későbbi műveinek érté-  
két se. S ha ezek formára és kon-  
cepciójuk bizonyos részle-  
geiben nem is egyeznek az ortodox  
újrealista felfogásokkal, ez nem jelent  
lényeges kvalitatív változást, s nem  
jelzi a neorealizmus elmúlását. S hogy  
a neorealizmus nem csupán a háborút  
követő olasz művész forrongás egyik  
röpképtű kivetítődése, amelyet az idő  
múlása elszórt, hanem új találó mód  
arra hogy a tökéskállmók haladózse-  
lemű művészei elmondhassák hazáuk  
létezői mondanivalójukat, azt eléggé  
bizonyítja a neorealista iskola hatalmas  
hatása a nyugati filmgyártásra. Ez a  
hatás pedig nemcsak formai, ezt tanu-  
sítja a Marty, az Egy arc a tönresből,  
a Legénybúcsú, a Peyton-tér és más  
amerikai, nem kevésbé egész sor fran-  
cia, svéd, sőt angol és német film is.  
Az új tentalom új formát is követel.  
Az életnek új, mondhatnánk forradal-  
mi szemzőkből való feltárása lehetet-  
len a régi formákkal. Ez csak természet-  
szetes, hogy ezek a most felbukkanó  
„nemzeti“ neorealizmusok nem követik  
majd szigorúan az ortodox újrealista  
módszereket. Az olasz neorealizmus is  
helyesen tette tehát, amikor utat enge-  
dett a megváltozott idők dikta-  
módosításoknak, mert ezzel csak felfrissül.

Hogy „poétikus realizmusnak“ neve-  
zük-e eztán, — az mellékes!