

Bernardo Bertolucci.
Nagyszerű rögeszmém, a film
Írások, emlékek, interjúk
Válogatta és szerkesztette: Fabio Francione és Piero Spila
Fordította: Lukácsi Margit
Kalligram, Pozsony, 2012.
296 o, 3300 Ft.

Egy cinéphile jegyzetei

Bertolucci számára a film az európai művészfilmet jelenti, a francia költői realizmust, különösen Renoirt, az olasz neorealizmust, ezen belül Rossellinit, a francia új hullámot, ezen belül Godard-t, azután az olasz modernizmust, Antonioni műveit és Fellini *Édes életét*. És legfőképpen persze mestere, Pier Paolo Pasolini filmjeit. Nagyon találóan jeleníti meg azokat a pillanatok, amelyekben ennek a modern filmművészetnek a lényege sűrűsödik. Amikor Antonioni a *Kalandban* a „ki nem mondottra, a meg nem mutatottra, a meg nem magyarázottra fókuszál”, nála a filmművészet az egzisztenciális felfedezés kegyetlen és könyörtelen eszköze. Megmutatás is, érzéki élmény is, gyönyörűség is, és ugyanakkor reflexió is. A modern filmnek már a gyökerénél ott van a reflexió. Bazin nyomában járva Bertolucci úgy látja, hogy „az igazi filmművészet azon kívül, hogy elmesél egy történetet, mindig annak természetén is elgondolkodik, amikor valamilyen kameramozdulat van, benne van ez az érzés is, hogy egyfajta írásmód megválasztásánál vagyunk jelen, vagyis látni egy filmet annyit jelent, hogy látjuk, hogyan íródik a film.” És mindezt a nyolcvan éves Jean Renoir-ral való találkozás tudatosítja benne, aki az öt éves Jean Renoirt ábrázoló szobor, Auguste Renoir alkotása mellett ül. A mosoly, a tekintet ugyanaz. Jean Renoir arra hívja fel a figyelmét, hogy „mielőtt elkezdjük a forgatást, mindig hagyjunk nyitva egy ajtót, mert sosem tudhatjuk, mi történik: valaki vagy valami, amit nem vártunk, hirtelen beléphet rajta, és az a valóság”. Az európai művészfilm forrásvidékén járunk tehát, a fiatal Bertolucci rajongásának tárgya egyelőre a francia film, csak franciául hajlandó beszélni a filmről, mert meg van győződve arról, hogy a film nyelve a francia. Míg Párizsban meg nem tudja Henri Langlois-tól, hogy a Cinemathèque-ban azért olyan hatalmas a vászon, mert Rossellini beállításai egyik percről a másikra kitérhetnek fölfelé, lefelé, jobbra, vagy balra. Erről a francia-olasz forrásvidékről ered a kelet-európai művészfilm is, mindaz, amin mi, magyar cinéphile-ek is felnőttünk. A szerző többször is említi Eisensteint, Dovzszenkót, Wajdát. És mindent ezen a biztos alapon állva értékel, azt is, aki nem közvetlenül innen származik: Chaplint, Kubrickot, Scorsese-t. Élvezetesen idézi fel az emblematikus pillanatok. Ophüls *A gyönyör* című

filmjét, melyet – intenzív hatása miatt – csak harmadszorra tudott végignézni, és melyet Barthes *A szöveg öröme* című esszéjének fényében értelmez: függönyök, szűrők, rácsok közbeiktatásával elválasztani a felvevőgépet a felvétel tárgyától, azaz reflexíven készíteni filmet. És felidézi Anna Karina utolsó pillantását az *Éli az életét*-ben! A hatvanas évek moziját, amikor egy nemzedék érezte úgy, hogy a filmművészet a világ közepe, és amikor ő maga meghalni, vagy ölni lett volna képes egy Godard-képsorért.

De nem a nosztalgia a könyv témája! Bertolucci úgy eleveníti fel az új hullám korszakát, hogy túpontos portrékat rajzol mestereiről, alkotótársairól, és saját filmjeiről, művészetük lényegét megvilágítva. Három apafigurát idéz fel, akik óriási hatással voltak rá, s akikkel azután le is kellett számolnia, hogy önálló lehessen: az édesapa, Attilio Bertolucci, költő és filmkritikus, Pier Paolo Pasolini és Jean-Luc Godard alakját. A legnagyobb hatással Pasolini volt rá, aki egy idő után háttérbe is szorította benne az édesapját. Bernardo Bertolucci asszisztens volt *A csóró* forgatásakor, ezért Pasolini *A kaszás* című forgatókönyvének a megrendezését rábízta a huszonegy éves fiatalemberre, mert ő ekkor már a *Mamma Rómán* dolgozott. Ez a „pasolinis” film lett a fiatal rendező máig egyik legjobb filmje. De ennek az epizódnak a leírása – miként a többié is – nemcsak a szerző önéletrajzának a szempontjából érdekes, hanem Pasolini jellemzéséhez is fontos adalék. Sehol sem olvastam még olyan találó, lényegbevágó jellemzést a mester korai filmjeiről, a lumpenproletár-figurák felmagasztalásáról, mint ezt: „Rászegezte a felvevőgépet az arcokra, a testekre, a barakkokra, minden egyes beállítása frontális kép volt, és végül a munkásosztály legalsó rétegének állított kis dicsőség-oltár lett belőle.”

Saját filmjeinek alapélményét hasonló lényeglátással világítja meg. A *Pókstratégiát* inspiráló gondolat a történelem kétértelműsége, a *Megalkuvóé* a fasizmus és a polgárság kapcsolata, a *Huszedik századé* az osztályideológia, a *Partneré* 1968 és az általa okozott csalódás, *Az utolsó tangó Párizsbané* a szerelem és a szex modern kapcsolata, az *Álmodozóké* is 1968. Amikor a baloldali, elkötelezett, humanista hagyománynak, a politikai filmnek, az eddigi kontinuitásnak, s talán az európai filmnek is vége szakad, akkor a rendező egzotikusabb témák megfilmesítésébe fog (*Oltalmazó ég*, *Az utolsó kínai császár*, *A kis Buddha*).