



JEAN PAUL SARTRE FILMJE

A tisztességtudó utcalány

A komorna, a borbély, a lakáj, a jazz-zenész után a francia komédia a pozitív hős keresésében eljutott oda, ahonnan már nincs tovább — az utcalányig. Molière kicsattanó, csupa-erő és csupa-derű Dorine-jétől vagy Toinette-jétől Sartre ványadt, szűklelkű, züllött kis Lizzyjéig hosszú és meredek az út. Pedig édes-testvérek ők. Csak ezen a hosszú lejtőn az út belsejétől egyre inkább az útfélre szorultak azok, akik — így vagy úgy — őriznek még valamit az emberi élet igazságának álmából, akik egy tisztességtelen társadalomban még tisztességet tudnak.

A *Tisztességtudó utcalány* a háború utáni idők egyik legjelentékenyebb és legnagyobb sikerű színpadi műve. Sartre a darabjában a tragikum vármját nevetve átlépő komédia molière-i magaslatáig jut. Mesterien kombinálja a klasszikus francia színjáték kisépitészeti stílusát a legmodernebb építőanyagokkal. A szigorú hármasesegységet az élet mai laza áramlásával.

Csak a romantika cirádáit zárja ki hagyományos ívei és modern üvegfalai közül. Az irodalomban sokáig kötelező perdita-illúziót. Ebben a da-

rabban — a közvetlen üldözés cél-táblájával szolgáló Négeren kívül — valóban csak a kis szájha rendelkezik valamennyire ép lélekkel és emberi igazságérzettel. De anélkül, hogy egyúttal szívfacsaró élettörténettel is rendelkeznie hozzá. Nem lobban előtünk sírigtartó szerelemre; véznácska, kiszorolt testét nem eszményíti a mellbetegség fájdalmas korszorúja: nem kaméliákról és önfeláldozó szenvedélyről ábrándozik, hanem arról, hogy sok átmenő vendég kapcája helyett végre két-három javakorabeli úriember állandó „kedvelt időtöltésévé” legyen, egyszerűen egyetlen hetenkint. Lelkének sem misztikus örvényei, sem rejtett érzelmi csúcsai nincsenek. Európa és Amerika csaknem minden nagyvárosának utcáin és lokáljaiban bármikor összeakadhatsz vele, anélkül, hogy feltáruulnának előtted az élet döbbetes mélységei. Csak éppen... Csak éppen, az ő kis életének is vannak, mint mindenki életének, bizonyos erkölcsi normái. S ezek bizonytalannal nem alkalmazsak arra, hogy rájuk építsük az emberi társadalmat, de még bizonyosabban nem alkalmazsak arra sem, hogy a nagytőke és

nagypolitikai urainak könyörtelenségéhez alkalmazkodjanak. Mi történik egy ilyen teremtéssel, ha a véletlenek legkülönösebb összejárása folytán ezeknek a brutálisan cinikus érdeknek egyik kulcshelyzetébe kerül? Kiderül, hogy szegény kis lelkének, naponta eladott testének minden romlottságával egyszerre tündökölni kezd. Nem mint az igazság lobogó fátylaja. Csak mint egy olcsó kénesgyufa lángja a koromsötétben. De még ez is elég, hogy megmutassa a sötétben lappangó árnyak förtelmes arányait.

*

Az utóbbi időben, valahol csak a film művészi problémáival komolyan foglalkoznak, egyik fő vitatéma az irodalmi művek, regények és színdarabok filmre alkalmazásának kérdése. A *Tisztességtudó utcalány* perdöntő lehet ebben a vitában; a legtöbbet éri el, amit egy más műből készült film elérhet: olyan, mintha eredetileg filmre gondolták volna. A film alkotói — akik között szerencsés módon maga az alapul szolgáló darab írója is szerepel — nem riadtak vissza azoktól a változtatásoktól, amiket a film megkövetel; de attól sem, hogy — akár a filmszerűség megszállottjainak tilalomfával dacolva — átvegyék a drámából mindazt, ami csak átvehető mindenekelőtt a dialógusok java-részt. Azt tették, amit az alkotó-

munka bizonyos pontjához érve minden művésznek tennie kell: hagyták élni az anyagot, amibe maguk lehettek életet. Majdnem bizonyosan nem előre döntöttek afölött, hogy szatirikus komédiából „sötét” filmet készítenek; az anyag a maga sajátos törvényszerűségeit követte, amikor a színpad egyetlen díszletéből kilépvé a film korlátlan kép-birodalmába, elsötétült és tragikus irányba fordult.

Hiszen kézenfekvő, hogy a film kövesse útjain a cselekménynek azokat a szálait, amiket a színmű egyetlen szobában bogozott össze. De mihelyt ezt gyanútlanul megtette, már akaratlanul is olyan képeket tárt a néző elé, amelyek, hacsak erőszakkal vissza nem fogjuk őket, maguktól újabb és újabb képeket, színeket, hangulatokat és cselekményeket idéznek fel. Mikor a film alkotói magától értetődően megmutatják azt, ami a darabban a cselekményt megelőzően történt: a részeg szénator-fi brutális négergyilkosságát a vonaton, talán még nem is gondoltak arra, hogy ez a pusztá látvány többé nem teszi számunkra lehetővé, hogy megmaradjanak a komédia eredeti tónusában. Természetesen következik a darab cselekményéből és a film természetéből, hogy — ha csak egy-egy mesterien szűkszavú kurta képsor erejéig is — szembe-kerülünk a lincis írtózatot szertartá-



A kávéházi bárban



Barbara Laage és Ivan Desny

sával és a négerék megrendítően egyszerű gyászával megölt társuk ravatala körül. De ez a két gyors pillantás az ábrázolt világ e két szélső pontjára már szétfeszíti a darab eredeti kereteit, hogy a tragédia sűrű levegőjét fogadja magába.

Innen aztán már csak egy lépés Fred és Lizzy jellemének és a mű befejezésének csupán árnyalatnyi, mégis lényeges módosulása felé. A darabban Lizzy, miután megtudja, hogy Fred revolvergolyója nem találta el a menekülő Négeret, vagyis, hogy ő megtette a magáét, megnyugszik abban, hogy végre valahára állandó „kedvelt időtöltése” lesz valakinek, mégha ez a valaki éppen az a brutális fickó is, akinek mindenre kész aljasságát leplezte le az egész darabon keresztül. Csakhogy az a lehetőség, hogy a filmben ezekben az utolsó pillanatokban is kiléphetünk Lizzy szobájából — méginkább, hogy ő maga kiléphet abból a szobából, amelybe a színdarab szükségképpen bezárta —, hogy lemehetünk az utcára, ahol a lincselő banda tombol, utána eredhetünk a holtraíjodva menekülő Négernek, máris

lehetetlenné teszi a színpadi befejezés kompromisszumát. Mihelyt Lizzy szemtől szembe került ezzel a látvánnyal, ha hű akar lenni akár csak a darabban megismert jelleméhez, immár másként kell cselekednie, mint a darabban cselekedett: végsőkéig ki kell tartania eddigi igazsága és küzdelme mellett. S a film a rendőrszobában a remegő Néger kezét bátorítónan megfogó Lizzy képével végződik, ahogy Fred tehetetlenül veti utána az itt groteszkül a maga ellentétébe forduló szót: *sajha*.

A címben azt írtuk: Sartre filmje. S méltán. Ez a film valóban minden részletében egy nagy író kézjegyet viseli magán. Mert a rendező, ahogy felhasznált minden filmdarab lehetőséget, ami szervesen nőtt ki a művészi anyagból, ugyanúgy ellentét is állt a filmszerűség minden olyan csábításának, ami megcsalta volna — akár csak árnyalatokban is — az író. S ez legalább olyan nagy művészi erény, mint az előbbi. Milyen exotikus színeket keverhetett volna! Filmre vinni Amerika egy déli kisvárosának életét, ahol tizenhét ezer fehér mellett húsz ezer néger él — maga félsikert jelentett volna. De a kínálkozó siker helyett a nagy dráma mellett döntött. Couleur locale helyett a történés emberi feszültsége mellett. Nem látunk egyetlen fölöslegesen „szép” vagy „érdekes” tájat, interieurt, a felvevőgép mindig szigorúan az emberekre áll rá, híven a Sartre-i művészet élesen emberközpontú, kitérésnélküli stílusához. Az élesen vibráló fények, a keményen váltakozó zörejek és zenék, a hirtelen vágott képek mind Sartre írói stílusának egyetlen lehetséges filmbeli megfelelői. Nem ismerek filmet, ahol írói stílus ilyen hiánytalanul hanggá, képpé, színészi játékká alakult volna. S ennél nagyobb dicsőretet, azt hiszem, nem lehet mondani a rendezők, *Pagliero és Brabant*, a nagynevű zeneszerző, *Auric*, a főszereplők: *Barbara Laage, Ivan Desny és Marcel Herrand*, de az ezúttal valóban kollektívává alakult teljes gárda nagyszerű művészetéről.

SOMLYÓ GYÖRGY