

CAHIERS DU CINÉMA

Töltőtoll és kamera

ÁDÁM PÉTER

A CAHIERS DU CINÉMA A FRANCIA ÚJ HULLÁM BÖLCSŐJE, MŰHELYE VOLT, KRITIKUSAINAK TÖBBSÉGE A NOUVELLE VAGUE RENDEZŐJEKÉNT LETT VILÁGHÍRÚ.

Mivel az év elején a rangos filmes folyóirat olyan új tulajdonosokhoz került, akik anyagilag is érdekelték a filmforgalmazásban és filmgyártásban, a lap tizennégy belső munkatársa úgy döntött, hogy a francia sajtótörvény által biztosított kártalanítás fejében megváltik állásától. „A Cahiers du Cinéma filmkritikái mindig is függetlenek és elkötelezettek voltak — nyilatkoztak a lemondott szerkesztők a francia sajtóban —, a lapnak minden egyes kérdésben mindig világos és egyértelmű volt az álláspontja, amiért is nem fogadhatjuk el, hogy az új tulajdonosok fényes kirakattá, a francia mozi népszerűsítésének magazinjává akarják átalakítani.”

A francia filmkritika a XX. század második felében két pólus körül alakult ki: az egyik a *Positif* (ezt 1952-ben a lyoni filmkritikus Bernard Chardère alapította), a másik az 1951 áprilisában induló *Cahiers du Cinéma*, az utóbbinak André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze és Joseph-Marie Lo Duca volt az alapító szerkesztője. És bármennyire igaz, hogy évekig eléggé feszült volt a két rivális lap közti viszony (annál is inkább, mivel a *Positif* inkább a baloldalhoz húzott, a *Cahiers du Cinéma* pedig, amit a lap munkatársai és olvasói röviden csak *Cahiers*-nak hívnak, legalábbis kezdetben, a liberális jobboldalhoz), a francia mozirajongók egyszerre mindkettőt vásárolták, ha másért nem, hogy támogassák azt a két filmes folyóiratot, amelyet — a tartalmas interjúknak és izgalmas összeállításoknak köszönhetően — a nemzetközi filmszakma (így a *Filmvilág*) is figyelemmel kísért. A két patinás folyóiratnak az utóbbi évtizedben fel-

bukkanó filmes folyóiratok (elsősorban a kiváló interjúkat közlő *So Film* meg a valamivel elméletibb *La Septième Obsession*) konkurenciája miatt, igaz, csökkent valamit a jelentősége, tekintélyük azonban nagyjából a régi.

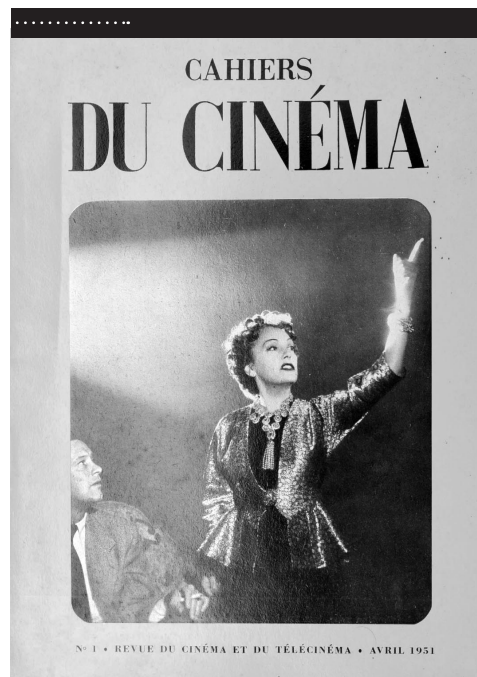
De míg az elsőnek ma biztos anyagi háttere van (megjelenését az Actes Sud könyvkiadó meg a Lyoni Lumière Intézet biztosítja), a *Cahiers* kiadásáról eddig a Phaidon kiadó gondoskodott; ez azonban az év elején egy befektető csoportnak eladta a lapot (a tizenkilenc befektető között nyolc producer is van). Az időközben balra tolódó folyóiratnak 2009-től 2020 májusáig Stéphane Delorme és Jean-Philippe Tessé állt az élén — ez a tizenegy év valóságos rekord, ha meggondoljuk, hogy a lap főszerkesztői legfeljebb öt-hat évig látták el hivatalukat, és hogy a *Cahiers* 1951-es megjelenése óta tizennégyen követték egymást a főszerkesztői székben. 2020 májusa óta a *Libération*tól átigazolt Marcos Uzal jegyzi a lapot. Amelynek jelentősége valamelyest csökkent az utóbbi években, jóllehet a tavalyi adatok szerint még mindig 15 000 volt a példányszáma.

A népszerűségvesztést egyesek a radikális politikai irányvonalal magyarázzák (a folyóirat például támogatta a sárgamellényesek mozgalmát, és szóvá tette a rendfenntartó erők által elkövetett atrocitásokat), mások meg azzal, hogy a *Cahiers* az utóbbi időben nemegyszer hozta zavarba az olvasókat bizarr esztétikai ítéleteivel. Míg több jelentős filmet kurta recenzióban csúnyán

levágott, Clint Eastwood 2019-es *Őszvérjéről* vagy Nadav Lapid ugyan-csak 2019-es *Szinonimákjáról* dicsőhimnuszokat zengett. Hátránya az is a lapnak, hogy a folyóirat értékes archívuma a hálón egyelőre hozzáférhetetlen (a régi számokat viszont 2009-ig visszamenően meg lehet vásárolni, habár nem elektronikus formában). Ebben a pillanatban, amikor még korántsem biztos, hogy a *Cahiers du Cinéma* az új tulajdonosok kezén is meg tudja őrizni függetlenségét, szellemi rangját és olvasóit, nem érdektelen feleleveníteni az elmúlt hetven év fontosabb állomásait.

A *Cahiers du Cinéma* története — a személyes és nemzedéki konfliktusokkal, szeszélyes ideológiai bakugrással és időközönként visszatérő anyagi zökkenőkkel — egyszerre nevelődési regény, hőseposz, és többrészes *biopic*, amelynek induló csapóját először 1951. április elején ütötték össze. Ezen a napon kapja meg az első lapszámot Doniol-Valcroze és Lo Duca a Champs-Élysées-re nyíló szerkesztőségben (André Bazin a nevezetes napon nincs jelen, ő a Pireneusokban próbál a tébécéből kigyógyulni). Már az emlékezetes első szám — a borítón mustársárga alapon a Billy Wilder-féle *Sunset Boulevard*-ban játszó Gloria Swanson fényképével

A Cahiers du Cinéma első számának címlapja, 1951 április



– határozott szakítás a némafilm-nosztalgiával; a címlap emellett arra is utal, hogy a szerkesztők – szembe fordulva a Hollywoodot közönséges giccsgyárnak tartó értelmiségi közízléssel – az akkortájt mélyen lenézett amerikai filmeket sem akarják figyelmen kívül hagyni.

A cikkek visszafogottak, a stílus választékosan irodalmi, az érvelés higadtan racionális – szemben a pár évvel később színre lépő kritikusokkal, az utóbbiak esetében (gondoljunk csak François Truffaut-ra vagy Jean-Luc Godard-ra) az ingerült vagdalkozás meg az egyéni hang már fontos eszköze a mindenáron való érvényesülésnek. A *Cahiers* – amely az autóbalesetben elhunyt Jean-Georges Auriol *Revue du cinématographe*-jének utódja és a lap hagyományának folytatója – különleges pillanatban jött világra. A háborús embargó eltűntével ugyanis viszonylag rövid idő alatt rengeteg amerikai film került a mozikba; tetejébe ez volt az olasz neorealizmus fénykorának, valamint a legnagyobb némafilm-rendezők újrafelfedezésének is az időszaka, hogy a megújuló francia mozi ígéretéről már ne is beszéljünk. Ráadásul az új folyóirat nem a némafilm klasszikusain iskolázott régi kritikuskárdának, hanem az újdonságok iránt érzékenyebb új nemzedéknek a szócsöve, azoké az André Bazin és Alexandre Astruc mellé felsorakozó fiatal kritikusoké, akiknek cikkeiket lelkesen olvassa a gombamód szaporodó filmklubok közönsége.

A filmklubok fiatal törzsvendégei közül jó néhányan, főleg, akik a legnépszerűbb filmklubokat, például a Latin negyedbeli *Ciné-club*ot vagy az Henri Langlois által 1948-ban megnyitott *Cinémathèque*-et látogatják (így Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard vagy valamivel később François Truffaut) nemcsak vásárolják és olvassák a *Cahiers*-t, ők írni is akarnak a folyóiratba. Ezeknek a fiataloknak a kritikáiból alakul ki a *Cahiers* ízlése. A *cinéphilie*, magyarul mozimánia, amelyet az egyre dogmatikusabb kommunista párt hiába igyekszik befolyása alá vonni, valószínű ellenkultúra azokban az években. A mozirajongó fiatalok nemcsak a baloldali politikai aktivizmusnak, de a továbbtanulás lehetőségének is hátat fordítanak: nekik a *Cinémathèque* az egyetem, nekik a mozi világának tudnivalói alkotják a

műveltséget, annál is inkább, mivel az ő szemükben egyik-másik amerikai rendező elismertsége semmilyen sem különbözik a francia irodalom klasszikus szerzőinek presztízsétől. „Sikerült elfogadtatnunk azt az elvet – írja diadalittasan a fiatal Godard –, hogy egy Hitchcock-film ugyanolyan értékes, mint egy Aragon-kötet vagy Chateaubriand bármelyik regénye...”

A lapnak az első években még nincs határozott irányvonala, de a cikkek alaposak, megfontoltak, komolyak, semmi kezdeti ügyetlenkedés, semmi sutaság, sőt: már az első szám is kiérlett, ha ugyan nem *koravén*. És csakugyan, a *Cahiers du Cinéma* harmincegyenéhány szám után csak 1954 lelegelejétől lesz, mégpedig François Truffaut és Jean-Luc Godard hatására, fiatal szellemiségű lap, ekkorra talál rá agresszívabb, provokatív hangjára, és tol előtérbe olyan rendezőket (például Hitchcockot és Howard Hawks-t), akiket az Auriol-féle *Revue du cinéma* hagyományának örökösei még nem tudtak elfogadni. Az ötvenes évek lelegelejtén ugyanis a *Cahiers* nemcsak, hogy nem távolodott még el Auriol folyóiratától, de fő témáit illetően mintha valamiféle szintézise lett volna a kor többi nevezetes lapjának, így a kommunista befolyás alatt álló *Écran français*-nak, a baloldali katolikus *Esprit*-nek vagy a Sartre-féle *Les Temps Modernes*-nek (a két utóbbi André Bazin cikkeit is szívesen közölte). Nem csoda, hogy a *Cahiers* tüzetes ismerete nélkül lehetetlen megérteni, milyen is volt az ötvenes évek első felének szellemi élete...

A lap valósággal visszafiatalodik – de még ez is harmatos kifejezés, nyugodtan mondhatjuk: *újjaszületik* –, amikor az 1954-es év januári (34.) számában Truffaut közli *A francia mozi egy bizonyos irányzata* című indulatos cikkét. Amely legalább akkora fordulat a háború utáni filmkultúrában, mint akkortára fordulat volt a XIX. századi irodalomban Victor Hugo előszava *Cromwell* című drámájához. A terjedelmes írás, amelyen Truffaut évekig dolgozott, szigorú és indulatos vádirat a hivatalos francia filmművészet ellen. Egy huszonkét esztendőszövegű kritikus – Claude Autant-Larától Jean Delannoy-ig, Christian-Jaque-tól Henri-Georges Clouzot-ig, René Clément-től Yves Allégret-ig – az egész idősebb nemzedéket odaülteti a vádlottak padjára.

Truffaut-nak két súlyos kifogása is van a „minőség hagyományát” képviselő filmesek ellen. Az első, hogy túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítanak a forgatókönyvnek (nem véletlen, hogy filmjeik közt sok az irodalmi adaptáció); a második, hogy beérik a lélektani realizmus közhelyeivel, Truffaut ennek a lélektani realizmusnak a számlájára írja, hogy a francia közönség képtelen megérteni a kicsit is bonyolultabb filmalkotásokat. Akárhogyan is, a cikk egyszerre halotti beszéde a „minőségi hagyománynak”, és anyakönyvi kivonata a születő „Új Hullámnak”.

A francia mozi egy bizonyos irányzata – ma már egyértelmű – mérföldkő volt a francia filmtörténetben. Emellett a későbbi rendező életére ugyanolyan meghatározó hatással volt, mint a *Cahiers du Cinéma* jövőjére. Truffaut ezzel az egy írással egész kritikusi pályáját megalapozza. Ugyiszólván egyik napról a másikra felkapott újságíró lesz; igaz, elméleti cikkeket már nem nagyon ír, beéri az általa látott filmek – hol indulatosan elfogult, hol gögös arroganciával megfogalmazott – bírálatával. 1953 márciusától (ekkor közli első írását a *Cahiers du Cinéma*) 1959 novemberéig nem kevesebb, mint hétszáz filmkritikát ír. Ezeknek a bírálatoknak a javarésze, amelyet később kötetben is közreadott, azóta sem vesztett érvényéből. Nemhiába mondta Henri Langlois kevéssel halála előtt: „A XX. századnak két nagy filmkritikusa volt; az egyiket úgy hívják: François Truffaut”.

A „minőség hagyománya” elleni támadásnak „az alkotó személyiségére alapozott filmpolitika” („la politique des auteurs”) a másik oldala. Hogy Truffaut mit is értett ezen az eléggé elmentmondásos kifejezésen, nem könnyű megmondani. De hát ő ezt a fogalmat nem is tudományos célra szánta, csak a kritikai gyakorlatban akarta érvényesíteni. Az általa szorgalmazott újfajta szemlélet a rendező központi szerepét hangsúlyozza, és az alkotó jellegzetes képi stílusára, személyes látásmódjára, az egész életművet átható inspiráció folyamatosságára fókuszál; ennek a meggyőződésnek a következménye, hogy az ő szemében – ahogyan több interjúban is kifejtette – „nincsenek jó meg rossz filmek, csak jó meg rossz rendezők vannak”. Mi több, szerinte egyik-másik szárnyaszegett,

bicegős vagy halvaszületett film (például a Jacques Becker által elkövetett *Ali baba és a negyven rabló*) még a remekbe sikerültnél is értékesebb, feltéve, hogy igazi alkotó keze munkája.

A *Cahiers* Truffaut-nak és barátainak megérkezéssel érezhetően átalakul, ettől fogva a lap másképpen beszél a moziról, nem úgy, mint korábban. A fiatalabb nemzedék a tüzetes elemzések és esszék helyett jobban kedveli a rendezővel való közvetlen kapcsolatot. Nem mintha az esszék teljesen eltűnnének, de új műfaj jelenik meg, a mélyinterjú; ez már nem egyszerű anekdotákra meg kuriózumokra összpontosító kérdezz-felelek, hanem a rendező részéről olyan **hitvallás**, amelynek során a kritikus egója valamiféle esztétikai eszmeközösségben egyesül az alkotó egójával. Az interjú addig a népszerű magazinoknak volt saját-

juk, a *Cahiers* azonban ezt az eszközt is a *politique des auteurs* szolgálatába állítja (nem csoda, hogy az első ilyen jellegű interjú Jacques Beckerrel készült a lap 1954-es évfolyamában). Mindebben, persze, a három-négy kilós hordozható magnó megjelenése is szerepet játszhatott, ahogyan, évekkel később, az Új Hullám nem egy újításának (például az utcán való filmezésnek) is a technikai fejlődés – ebben az esetben a könnyebben kezelhető kamera megjelenése – volt az előfeltétele...

Bazin – ellentétben az általa „ifjútörökőknek” nevezett fiatal kritikusokkal – még idegenkedett az interjútól, ő úgy érezte, a rendezővel való közvetlen kapcsolat csak megzavarná azt a szenttelen tárgyilagoságot, amire mindig is törekedett. Jóllehet Bazin, Doniol-Valcroze-hoz és Lo Ducához hasonlóan, idővel

hátrább lépett, helyet adva fiataloknak, míg élt, egyszerre volt szíve-lelke és eleven lelkiismerete, moderátora és ötletadója, inspirátora és teoretikusa a folyóiratnak. Bazin – aki egyformán sokat köszönhetett a baloldali katolikus Emmanuel Mounier-nak, Sartre-nak és André Malraux-nak – vagy száz cikket írt a *Cahiers*-ba; és ő hagyta a folyóíratra azt a három rendezőt (Rossellinit, Wellest és Renoirt), akire elméleti megállapításait alapozta.

Bazinnek a *Cahiers*-t illetően talán a renoiri életmű iránti rajongása a legérzékenyebb és legtartósabb „aportja” (élete végén könyvet is írt Renoirról). Lehet, hogy a gondolatok, amikre elméleti megállapításait alapozta, nem mind tőle valók, de ezeket a gondolatokat mégiscsak ő strukturálta, ő rendszerezte, ő szervezte egységes egészszé. Amikor 1958. november 11-én elhunyt, a lap szellemi atyját veszítette el benne. Truffaut így búcsúzik tőle

„Szigorú és indulatos vádirat”

(François Truffaut: Négy száz csapás, 1959)





a *Cahiers* 1959. januári emlékszámában: „Bazin segítségével tudtam átlépni azt az árkot, ami az egyszerű mozirajongót a kritikustól meg a rendezőtől elválasztja. Boldog voltam, ha vitában igazat adott, de talán még boldogabb, amikor más volt a véleménye. Bazin olyan apafigura volt az életemben, akitől még a szidalmazást is örömmel fogadja az ember, mert szeretet és érdeklődés áll mögötte...”

De az igazi tiszteletadás – a Bazin-tanítványok által forgatott filmekre gondolok – még hátravan. Akik szorosabb kapcsolatban álltak vele, mint Truffaut vagy Godard, csak Bazin halála után cserélték fel kamerára az írógépet. Truffaut Bazin halála előtt egy nappal, 1958. november 10-én fog bele a *Négyszáz csapás* forgatásába, Godard pedig, egy évre rá, 1959. augusztus 17-én veszi fel a *Kifulladásig* első jelenetét a marseille-i Régi Kikötőben. Ami nem véletlen. Bazin, akit negyvenévesen vitt el a leukémia, fiatalsága ellené-

„Vitafórum, szellemi közösség volt”

(Claude Chabrol és Jean-Luc Godard a *Cahiers* szerkesztőségében, 1959)

re is apafigura volt a fiatalok (főleg a félárva Truffaut meg a családjával szakító Godard) szemében. Míg élt, ezekben a fiatalokban a büntudat elfojtotta az apával való vetélkedésnek, az apa túlszárnyalásának ösztönkésztetését, azt az *ödipális* vágyat, hogy többre vigyék a szeretett apánál... Így történhetett, hogy valóságos felszabadulásként élték meg az Apa halálát, jóllehet sohase mulasztották el jelezni – mint például Truffaut a *Négyszáz csapás* legelején –, mivel is tartoznak neki.

A *Cahiers du Cinéma*, legalábbis történetének első évtizedében, sokkal több volt filmes folyóiratnál, baráti társaság volt, vitafórum, szellemi közösség, aminek inspiráló légkörében felüdülés volt megmerítkezni. Nem csoda, hogy olyanok is megfordultak itt, akik nem tartoztak a belső körhöz, akik ugyan nem voltak tagjai a szerkesztőségnek – miként Agnès Varda vagy Jacques Demy, Alain Resnais vagy Chris Marker –, de időnként beugrottak terveikről beszélni, tanácsot kérni, kapcsolato-

kat keresni. És benéztek kezdő színészek is, például Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo vagy Bernadette Lafont. „Rengeteget beszélünk a moziról a *Cahiers* szerkesztőségében – emlékszik vissza Truffaut –, sőt, ha jól meggondolom, másról se beszélünk, csak erről, olyannyira, hogy be is csavarodtunk volna, ha néha nem vesszük magunknak a fáradságot, hogy azért filmezzünk is egy kicsit...”

A *Cahiers* későbbi rendezővé lett kritikusaik olyan volt a lapnál eltöltött időszak (a metafora Jean-Luc Godardtól való), mint kezdő festőknek a klasszikus itáliai vásznak másolása. Itt a szerkesztőségben halmozódott fel az gyűanyag, az az erő, lendület, energia, amelynek hiányában az Új Hullám (Nouvelle Vague) rendezői aligha tudták volna a régi mozit meghaladni. A „hullám” szóhoz ugyanis – kell-e mondani – nem egészen azt asszociálja a francia, mint amit a magyar. A *vague* a franciának hatalmasra tornyosuló víztömeget jelent, félelmetes tengeri áradatot, ami zúgva csap ki a partra, és mindent elsodor az útjából.

Ez, persze, csak első évtizede a lap történetének, de az 1951-től az 1959 májusi cannes-i filmfesztiválig terjedő csodálatos időszak (a fesztiválon, amelyen Fábri Zoltán *Édes Annáját* is bemutatták, Truffaut *Négyszáz csapása* kapta a legjobb rendezés díját) a folyóirat életének későbbi évtizedeit is meghatározta. A lap többször is váltott tulajdonost, sőt, a hetvenes évek elején a Godard-filmek hatására még a maoista balszélre is kisodródott, a hetvenes évek végétől azonban nagyjából visszatért a korábbi hangjához és színvonalához. Mindössze az a kérdés, hogy régi rangját a mostani tulajdonosváltással meg az újonnan toborzott szerkesztőséggel is meg tudja-e őrizni, és hogy a *Cahiers du Cinéma* mennyire szabadon bírálhatja majd azokat az új francia játékfilmeket, amelyeket a lap résztulajdonosai finanszíroztak.

Mindenesetre azért nem fél mindenki a tulajdonosváltás következményeitől. Antoine de Baecque szerint (ő pár évig főszerkesz-

„Az apa túlszárnyalásának ösztönkésztetése”

(François Truffaut és Alfred Hitchcock, 1962)

tője is volt a *Cahiers*-nak, emellett két vaskos kötetben a lap történetét is megírta) a megújulás legalább véget vet annak a „dohos bezárkózásnak”, ami jó tíz éve jellemzi a folyóiratot. Ráadásul – még mindig őt idézem – a helyzet vészesen hasonlít az 1964-es válságra, amikor Daniel Filipacchi vásárolta meg a lapot. Sokan akkor is rémképeket láttak, holott ekkor került Jacques Rivette a folyóirat élére, és ma már elmondható, hogy – hála az olyan kritikusoknak, mint Jean-Louis Comolli vagy Jean-André Fieschi – ez az időszak az egyik fénykora volt a *Cahiers*-nak. Az optimisták szerint megnyugtató, hogy a tizenkilenc befektető közül egyiknek sincs 12 százaléknál több részvénye (az a tény, hogy a részvényeseknek – százalékarány ide vagy oda – általában azonosak az érdekeik, nem nyugtalanítja a bizakodókat).

Ugyancsak pozitívan ítéli meg a helyzetet Jean-Michel Frodon (aki 2002-től 2009-ig szintén főszerkesztője a *Cahiers*-nak, és számos filmmel kapcsolatos esszékötet-

nek is szerzője). Ő is úgy látja, bár a *Cahiers* az utóbbi másfél évtizedben sok olvasót veszített, külföldön – főleg az Egyesült Államok-beli és kanadai egyetemeken – mind a mai napig változatlan a tekintélye. Frodon nagyon ígéretesnek tartja a 2020. júniusi (766.) számot, amit már az új szerkesztőség jegyez. A számnak főleg a Truffaut-, Pialat- és Garrel-filmeket montírozó Yann Dedet-vel készített interjú, valamint a dokumentarista Mosco Boucault-nak szentelt összeállítás a fő erőssége. A júniusi szám címlapján ruhátlanul menekülő pár (Mathieu Amalric és Omaha Mota) látható, a fotó a Larrieu-testvérek eddig talán nem kellőképpen értékelt *Les derniers jours du monde* (*Pár nap a világvége előtt*) című filmjéből való. A meztelen ember-páron nem is annyira a menekülés rémülete látszik, mint inkább az elpusztíthatatlan életerő: nem kell nagy fantázia annak megértésére, hogy a címlapra kitett fénykép, legalábbis a szerkesztői szándék szerint, egy kicsit a lap jövőjének is szimbóluma. •

