

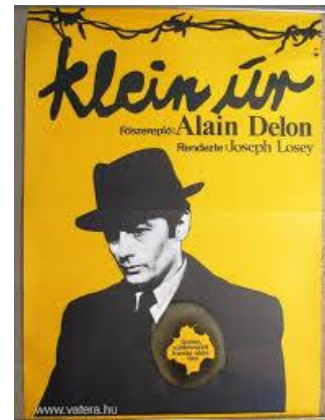
Joseph Losey: Klein úr (Monsieur Klein) Francia–olasz filmdráma (1976)



A múltkori könnyed hangvétellű pikáns olasz vígjáték (Fehér telefonok) után most egy kaffkai sűrűségű filmdrámát, *Joseph Losey: Klein úr (Monsieur Klein)* című filmjét nézzük meg együtt, amely francia-olasz koprodukcióban készült 1976-ban. A film története dióhéjban a következő. Robert Klein párizsi műkereskedő a német megszállás alatt – alaptalanul – a zsidó származás gyanúja alá esik. Mivel nem tudja magát a megfelelő papírokkal időben tisztázni, fokról-fokra nő a hatóság gyanakvása, lassan elfogy körülötte a levegő, végül beteljesedik a sorsa: deportálják.

Ahogy a „Klein úr” ötlete megszületett, sejthető volt, amikor pedig a forgatókönyv elkészült, világossá vált, hogy a társadalmi és művészi szempontból egyaránt kényes téma megvalósítását csak nagyon jó rendezőre szabad bízni, akit valószínűleg nem lesz könnyű megtalálni. Miután sem Pontecorvo (*Az algéri csata*), sem Costa Gavras (*Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája*) nem vállalta a megbízást,

Alain Delon, a film egyik producere, Joseph Loseyt javasolta rendezőnek, akivel együtt forgatta a *Trockij meggyilkolása* c. filmet. Losey többrétegűen mély filmet készített az addigra már kialakuló félben lévő történetből. Nézzük meg a rendező pályafutását kicsit közelebbről!



Az angol filmművészet rendkívüli tehetségű alkotója az Egyesült Államok Wisconsin államában (!) született 1909-ben, egy nagyon befolyásos család gyermekeként. A családi klán hatalmára és előkelőségére utal az is, hogy Losey már egy “római három”, eredeti nevén Joseph Walton Losey III. A nagyhatalmú családból indulva, nagy ívű művészi “balkanyar” után (és következtében) került az 50-es évek elején Londonba, ahol az angol újhullám, a “dühöngő fiatalok” mozijának egyik neves rendezője lett. A 70-es évektől egyetemes filmművésszé kiteljesedve a brit film meghatározó alakjává vált, és az is maradt mindvégig, 1984-ben bekövetkezett haláláig.

Losey érdeklődésének a középpontjában kora ifjúságától számítva a színház állt. Tizenhat éves korától aktívan játszik, ír és egyre inkább rendez, nem csak hazájában, hanem idővel Európa nagyobb városaiban (sőt – úgy olvastam – Moszkvában is, ami azért igencsak kétséges). A harmincas évek Amerikáját forradalmi helyzetként megélt fiatalember radikálisan baloldali nézeteket vall, mind társadalmi, mind művészeti kérdésekben. Erősen hat rá a szovjet Proletkult, a német Piscator forradalmi színháza, és főként a politikai színház mestere, Bertold Brecht – állítólag – személyes kapcsolat útján is (kevésbé, de ez is kétséges). Az általa rendezett darabok baloldali mondanivalóval szólnak a sztrájkokról, a farmerek kizsákmányolásáról, a szakszervezetről, a néger-kérdésről, vagy a spanyol polgárháborúról, valamint olykor invenciózusabb témákról is, mint pl. Galilei életéről.

Nem csoda, hogy a McCarthy korszak Losey működést sem nézte jó szemmel. Némiképpen ellentmondók a források arról, hogy eleget tett-e az idézésnek és megjelent az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottság előtt, vagy nem; és ha igen, akkor ott vádolt volt-e, vagy csak



(korrekt) tanúvallomást tett. Állítólag a Filmszínészek Szövetsége mindenható elnökének nem volt különösebb személyes problémája a tiszta és egyenes jellemű Loseyval, aki 1948 óta már filmezett is. (Az illetőt egyébként Ronald Reagennek hívták.) Egy biztos: a várható üldöztetés elől 1951-ben Londonba távozott.

Adalen



14 maj 1931

(A kritikus, vagy az esztéta kötelező penzumához tartozik, hogy bizonyos korábbi alkotók és – mondjuk 20 évnél régebbi – művek esetén szemrevételezze és körüljárja a “bal-jobb” kérdését, pontosabban a “baloldali művész, baloldali művészet” kérdését. Losey személye és színházi korszaka erre messzemenően alkalmat teremt, filmjei viszont már nem igazán. A kérdés mélyebb elemzését a nálunk kevésbé ismert, gyönyörű és megindító filmre, az *Adalen 31*-re és a (Bergman árnyékában alkotni képes) rendezőjére, *Bo Widerbergre* tartogatjuk.

Most csak annyit jegyeznék meg, hogy az erősen autonóm személyiségű Losey – úgy tűnik – ilyen módon tudott a családi meghatározottság kereteiből kilépni, csillogó szellemének teret és művészi szabadságot teremteni, emberi egyensúlyt találni.)

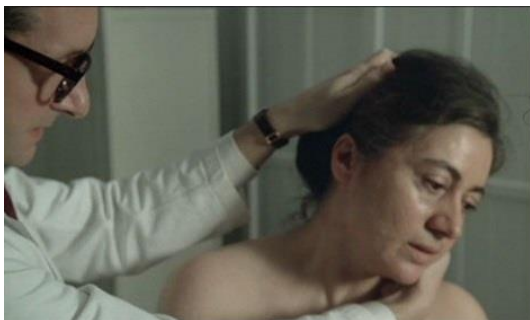
Az emigrációt követően már csak kétszer rendezett színházban, 1954-ben és 1955-ben. Rendezői tevékenységét a film műfajára helyezte át. Losey csaknem 40 filmet forgatott, de a koraiakat leszámítva is 30 fölött van jegyzett alkotásainak a száma. A filmek jó részét láttam; lexikális forrásokra is támaszkodva idézem a következőket. Még az Egyesült Államokban készített első néhány filmjét, amelyek közül *A zöld hajú fiú* (*The Boy with Green Hair*, 1948) és *A csavargó* (*The Prowler*, 1951) számítanak ismertnek. Az emigráció után évekig felvett nevek alatt forgat, majd 1957-ben visszavehette saját nevét.

Néhány ismertebb film – így az *Elmaradt találkozás* (*Blind Date* 1959), vagy *A kárhozottak* (*The Damned*, 1962) – után a világhírt *Az inas* (*The servant*, 1963) hozza meg számára, főszerepben a kimeríthetetlen arcú Dirk Bogarde-dal, aki a következő három alkotásban is szerepelt. Híres filmek következnek: *A királyért és a hazáért* (*King and Country*, 1964), a gyengébben sikerült *Modesty Blaise* (1966) Monica Vittivel, amely azonban kultuszfilm lett, vagy *A baleset* (*Accident*, 1967). Ebben az időben meghatározó volt a későbbi Nobel-díjas íróval, Harold Pinterrel való együttműködése.



Az újhullám utáni alkotásai közül többet már mi is láthattunk a moziban. Ezek: *A közvetítő* (*The Go-Between*, 1970) Julie Christie és Alan Bates főszereplésével, *a Babaház* (*A Doll's House*, 1973) Jane Fonda-val, *Egy romantikus angol nő* (*The Romantic English Woman*, 1975) Glenda Jacksonnal és Michael Caine-nel, és ide tartozik a ma esti filmünk is.

A Klein úr cselekményét elsőre nehéz részleteiben és átfogóan, mélységében megérteni, mert a film egyenes vonalvezetésű dramaturgiája nem hibátlan, és ami jóval nagyobb nehezítés: nem könnyű



észrevenni azt, hogy az ok-okozati logika határvonalát mikor lépi át a belső transzcendens okozatú történés. A film a német megszállás alatt lévő Párizsban játszódik, 1942-ben. A Vichy kormány megalakulásakor (1940-ben) azonnal zsidóellenes törvényt hozott, amelyet 1941-ben tovább szigorítottak. A helyzetet drámaian érzékelteti a film nyitó jelenete, amely egy mezítelen asszony faji hovatartozását megállapító durva és megalázó orvosi vizsgálatot mutat be.

A főszereplő Robert Klein személyes története a következő jelenettel kezdődik. Egy szorult helyzetben lévő zsidó ügyféltől vásárol egy értékes régi holland festményt. Az alkuban könyörtelen és megalázóan fölényes. Amikor kikíséri ügyfelét, a küszöbön egy zsidóknak szóló újságot talál, amely szabályosan címezve neki szól. Elmegy és reklamál előbb a szerkesztőségben, majd a prefekturán. A rendőrségen megtudja, hogy van egy másik Robert Klein is, aki feltehetően zsidó, és alighanem ő rá akarja terelni a gyanút; tőle származhat az előfizetés is.



Minden esetre, a vad megmutatta magát a vadász előtt, az első puska lövés hivatalosan is eldőrdül. Kezdetét veszi a grandiózus menekülési kísérlet, a tisztázás céljával, és ugyanakkor a hajtóvadászat is,



amely nem sietős, de akkurátus. A szörnyű véget a hatóság deportálásra való készülődésének bevillanó jelenetei sejtetik. Klein vad és elszánt nyomozásba kezd névrokona felkutatására. Önmagán kívül csak ügyvéd barátjára támaszkodhat (akinek feleségével egyébként viszonyt folytatott). A másik Robert Klein azonban mintha fantom lenne, sehol nem található meg. A történet végére tudnak csak telefonon beszélni, de a személyes találkozásra már nem kerül sor. Az odaérkező Klein egy kapualjból figyelheti, ahogy a másikat elviszi a rendőrség.

A valóban kaffkai jellegű történet – a hivatalos kritika szerint – „vádírat a fasizmus, a zsidóüldözés és a társadalmi közöny ellen”. Igen, valóban ez a történeti alapsík, de ne álljunk meg az értelmezés félútján. Több annál, mert a film az üldözéssé érlelődő gyanakvás, a másik oldalon a rettegetés és kiszolgáltatottság, az önjáróvá váló pusztító hatalom mechanizmusainak általánosan is érvényes látletét adja.

Azonban, még ennél is többről szól a film. Az emberi lélek olyan bugyraiba világít be, amelyről tapintatból nem szokás beszélni, különösen nem ebben a kontextusban. Robert Klein identitása a világban fejletlen és sebezhető. (A film egyik külföldi plakátján szerepel az „I'm nothing special” alcím.)

A feléje irányuló egyre növekvő gyanakvás szinte feloldja önazonosságát vékony rétegét és egyre inkább azonosul névrokonával, ő mindinkább a másik Robert Klein lesz, aki „az igazi”. Annak a helyébe lépve jut el például egy titokzatos vidéki kastélyba, ahol egy olyan nő (Jeanne Moreau) mély vonzalmal irányul felé – a sajátos behelyettesítés folytán – amilyenről ő nem is álmodhatna.



Egyre fontosabb lesz a másik. Egy fényképet nézeget sokszor, amelyen a „másik”, meg egy lány és egy farkaskutya látható. Egy pillanatban azután az a kutya, vagy annak szakasztott mása mellé szegődik. A lányt hiába keresi, de amikor hamis útlevelel a zsebében helyet foglal a szabadulásba vezető vonaton és felnéz, akkor az a lány ül vele szemben. A másik Klein zsidó sorsa is egyre inkább realitást képez számára; mind jobban ragaszkodik a feláron vett festményhez, amelyet már eredendően sajátjaként nézeget.

Alain Delon emlékezetes alakítását nem könnyű elemezni, titkát még nehezebb megfejtetni. Delon, szenttelen alkatának tökéletesen megfelelő módon értelmezi, és belülről, manírok nélkül, formálja meg a szerepet. Látszólag csak ott van a jelenetekben, mégis óriási alakítás az övé, szerintem a pálya csúcsa.



Elsődlegesen testi mivoltában állítja elénk Klein urat. Így is marad meg bennünk, otthon negligzsében butácska-buja barátjánőjével, vagy a külső színtereken elegáns ruháiban. Az üldözés és a bevagónírozás is brutálisan testi síkon zajlik első sorban. Ezzel a réteggel teljes összhangban áll annak ábrázolása, hogy Klein menekülése szinte biztos kudarcra van ítélve szűk intellektusa és feltehetően erős identitás-zavara miatt. Delon jól ismert hódító mosolya itt egyre félszegebbé válik. Ez a fogyó mosoly egy ideig még reménykedést fejez ki, azután már csak kegyelmet kér.

Alakításának végső titkát akkor véltem megérteni, amikor eszembe jutott egy (személyesen hallott) történet a fénykorában lévő gögös és öntelt Delonról. A stábnak felállva kellett őt üdvözölnie, és a forgatáson kegyelmes úrnak kellett őt szólítani, kérdést pedig csak meghatározott szolgálati úton lehetett hozzá eljuttatni. Itt lehet a titok nyitja: végig nem tehetünk fel neki kérdést. Nem kérdezhajtuk meg végső soron azt sem, hogy miért száll le a biztos menekülést jelentő vonatról, és megy vissza az „igazi” Kleinnel találkozni, vagyis a csaknem biztos halálba. A drámai képi erejű híres pályaudvari jelent nem hagy sok kétséget bennünk: ez Klein sorsa és végzete.

A filmet 1976-ban a Cannes-i filmfesztiválon Arany Pálmára jelölték, de Scorsese erőszak-filmje, a



Taxi driver nyert. A következő évben a film három César-díjat is kapott: a legjobb filmnek, valamint a legjobb rendezőnek járó elismerés mellett a zseniális Alexander Traunert jutalmazták a legjobb díszletért. Delonnak ismét nem volt szerencséje, és Gerry Fisher is csak jelölt maradt a legjobb operatőr kategóriában.

(Nem lehetne jó szívvel kihagyni ebből az előzetesből azt, hogy Alexander Trauner nem más, mint Trauner Sándor, akiénél elképesztőbb, ugyanakkor felkavaróbb magyar művészi életutat még nem láttam; nézzetek utána, ha gondoljátok! Most csak annyit jegyeznek meg, hogy a „Trauner” egy felvett név, ugyanis a születési neve a suta „Trau



Sándor” volt. Azután a művészvilágtól visszakapta eredeti nevét, mint becenevet, a most már nagyszerű hangzású „Trau”-t. Nagyon ígéretes avantgárd festőművészi karriert tört ketté az 1929-es kényszerű távozás. Filmes díszlettervezői sikerlistája igencsak hosszú; Oscar díjas is, ami a film világában mégis csak számít. Örök barátja, Jacques Prévert mellett nyugszik, a normandiai tengerparton fekvő, Omonville-la-Petite nevű falucska temetőjében.



A Losey művészetét összefoglaló végzőban külön meg kell említeni a Don Giovanni-t (1979), amely a mozi nagy ajándéka számunkra.

A Don Giovanni-t nem csak az operák operájának tartják, hanem sokan az emberi szellem legnagyobb alkotását tisztelik benne. Az opera tökéletes színrevitele mellett a film egészen különleges varázsát jórészt annak köszönheti, hogy Losey Mozart zenéjét képileg Palladio épületeinek, villáinak a világában helyezte el. Nem lehet ezt így elmondani, legalább egyszer meg kell nézni!

Joseph Losey zavarba ejtően szuverén, besorolhatatlan személye és művészete már-már kultikus jelentőségű. Megfigyelhető, hogy mindig olyan művészek körül alakul ki egy erősen elkötelezett rajongótábor, és annak soraiban a hódolatteljes tisztelet, akik személyiségünknek valamely véznán felett, rács mögött tartott részét szólítják meg a szabadság mámoros üzenetével.



Losey tökéletes mesterségbeli tudással és a legnagyobbakra jellemző elbeszélő képességgel rendelkezik. Művészi látásmódja az emberről és társadalmáról egyetemes, abszolút szuverén és könyörtelenül éles.

Amikor beszállunk az ő gépébe, szemernyi kétségünk sem lehet a felől, hogy roppant művészi intellektusa előtt a legmeredekebb sziklafal sem képezhet akadályt az emelkedésben. Azt a bizonyos kultikus többletet az emberi és művészi szabadság rejtett dimenziója adja: ahogyan felemeli művészetének repülőgépét. Ez a művelet olyan természetes módon történik, mintha nem is energia győzné le a visszahúzó erőt, hanem a repülőgép vezetője, csupán szakmai szükségességből, szemérmesen félretolná átmenetileg az útból a gravitációt. Az üléshez tapadva eláll a lélegzetünk, hangosabban ver a szívünk, és mérhetetlenül szabadnak érezzük magunkat egy időre.



Budapest, 2010. október 29.

