

Mozgóképes pokoljárás

The Oxford Handbook of Dante

Edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, Francesca Southerden,
Oxford, Oxford University Press, 2021, 784 oldal

Eljátszhatnánk azzal a merőben történetietlen, sőt abszurd, ám tanulságosnak ígérkező felvetéssel, amivel Vilém Flusser Az *írás* bevezetőjében: Homérosz, Arisztotelész, Goethe, sőt a *Szentírás* szerzői az íráseszközök helyett talán szívesebben használtak volna hangszalagot vagy filmkamerát mondandójuk közléséhez. A költő Pier Paolo Pasolini például a legnagyobb céltudatossággal részesítette előnyben a kamerát. Talán Dante is hasonlóan tett volna. Adja magát ugyanis a felismerés, hogy a látomásos vagy (tekintettel az évszázados visio-fictio-diszkuszióra) fikcionális *Isteni színjáték* a középkor múlhatatlan allegóriájaként meggyőzőbben mutatna 3, sőt – sutba minden kisserűséggel! – 4D-ben. Dante a fáradságos és sosem problémamentes mediális váltás nélkül, „eredeti forgatókönyv” alapján, közvetlenül a mozivásznon valósíthatná meg elképzeléseit, miközben fenntarthatná a középkori világképből származó jogos igényét a vízióra. De nyelvészeti megfontolásairól sem kellene lemondania, karakterei a kívánt dialektusban és regiszterben szavalhatnák terciáit, mozgás- és környezeti effektek révén pedig empirikus közelségbe varázsolhatná a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom képzetét. Sőt, tegyük hozzá némi malíciával, ha „önmagát” alakítaná, új lendületet adhatna a Dante-poeta és a Dante-personaggio körüli elmélkedéseknek. Vajon többet nyerne-e ezáltal az *Isteni színjáték* esztétikai hatáseggyüttesét tekintve, mint amennyit veszítene, ha költője marad a kaptafánál? Arról mindenesetre Danténak le kellene mondanania, hogy Vergilius meglegedésére az ókor legnagyobb poétái dicső körükbe vonják (Pok. IV., 94–102.).¹

Ugyanakkor legyünk méltányosak: ha tehát Dante a szó művészete helyett a mozgóképhez fordult volna, saját készítésű filmjéből ne számítsuk le felmérhetetlen hatástörténetét. A lehengerlő élménnyel kecsegetető blockbuster-trilógiára nemcsak olyan vetélytárs rendezők váltanának jegyet, mint Ken Russell (*Dante's Inferno*, 1967) vagy Peter Greenaway (*A TV Dante*, 1990), hanem az

elsők között Loyolai Szent Ignác (a Pokolról szóló részt rögtön kétszer megtekintve) vagy Richard Wagner, persze más okból. James Joyce, Ezra Pound és T. S. Eliot találva érezné magát, úgyhogy tüntetőleg távol maradna.

Flusser persze kritikai beállítottsággal töprengett el az abszurd lehetőségen, hiszen jóformán grafománként az írás és egyszersmind az olvasás védelmében emelt szót. Mert ha most palinódiát éneklünk, és visszahelyezzük Dante szövegét vagy általában az irodalmi szöveget jogai- ba, úgy megérhet bennünk a belátás: minden filmes adaptáció hátránya az eredeti szöveggel szemben az, hogy audiovizuálisan rögzül a szövegből áradó közvetíthetetlen elevenség, a nyelvi absztrakció, a szó és a fogalom mankóra nem szoruló evokatív, sőt Dante esetében transzcendentális tartalma és üzenete. Különösen szövevényessé válik az *Isteni színjáték* egészének filmes feldolgozása – nem is szánta rá még magát senki –, ha egyetértünk a kutatással: Dante víziója a Paradicsomról „kezdettől fogva képek nélküli volt” (193.). Ez a fő oka annak, hogy csak igen kevés jó vagy meggyőző adaptáció születik a legnagyobbra tartott irodalmi alkotásokból. Az olvasás során előálló imaginárius pedig a vetítövásznon megjelenő tájjal, térrel idővel és hús-vér emberekkel visszavonhatatlanul konkrétta dermed, végérvényes fiziognómiává kövül. Sem az animációs adaptáció, sem a népszerű illusztráció nem mentesül a megjelenítettségnek ettől az üledékétől – legalábbis mindaddig, amíg az irodalmi műhöz mérjük.

A *The Oxford Handbook of Dante* több mint hétszáz oldalas, negyvennégy kutatót felvonultató tanulmánygyűjteményét minden bizonnyal referenciaműnek szánták. A következőkben csak tallózni tudunk a terjedelmes kötetben. Részletesen egy tanulmányra térek ki.

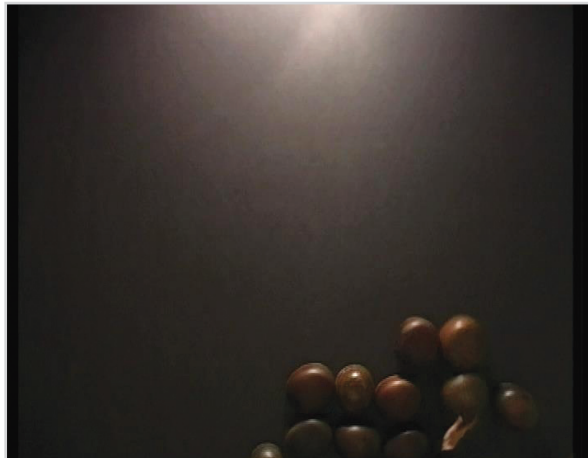
A *The Author* címet viselő első tanulmány felütéseként Justin Steinberg a francia irodalomelmélet felől közelít, és Roland Barthes *A szerző halála* és Michel Foucault *Mi a szerző?* című szövegére utal, amikor úgy fogalmaz: „Soha senki nem merte megölni Dantét mint szerzőt. [...] Im-

¹ A Dante-idézetek a következő kiadásból valók: ALIGHIERI, Dante: *Isteni színjáték*. Ford. NÁDASDY Ádám, Bp., Magvető, 2017.

munitása a posztstrukturalista elméletre nem tulajdonítható egyszerűen középkoriságának” (3.). Steinberg rácsodálkozásából most számítsuk le azt a kényszeresnek tűnő gondolatot, hogy az *Isteni színjáték* szerzője bármilyen értelemben is függne néhány ideig-óráig divatos elméletéstől. Érdemesebb inkább arra figyelni, hogy Dante kivételességét igyekszik hangsúlyozni. Már Schelling is azzal érvelt *A művészet filozófiájában*, hogy Dante zsenialitásának szükségszerűségében olyan, autonóm műalkotást teremtett, amelyet elkülönítésében lehet csak vizsgálni. Valóban: finnyás szőrszálhasogatónak, kicsinyesen rosszakaratúnak kell lenni ahhoz, hogy kikezdje valaki a dantei tekintélyt. De sok mindenki megfér egymás mellett az ég alatt, és Steinberg is tévedhet. Vannak ripők tagadók, fád nihilisták, a művelődés pártütői, a felsőség ellen lázadók, akiket kiváltképpen a legnagyobb teljesítmények sarkallnak ellentmondásra. Így semmi meglepő nincs abban, hogy Witold Gombrowicz egy interjúbán a tőle elvárható mély meggyőződéssel úgy nyilatkozott: ő azért nagyobb gondolkodó, mint Dante, mert be tudja kapcsolni a televíziót. E szórakoztató és groteszk „gyilkossági kísérlet” tétjét aztán a naplójában még emelnie is sikerült. 1966 októberében párhuzamosan olvasta éppen Foucault és Barthes egy-egy könyvét, valamint Dantét. Napokon keresztül töprengett Dante személyéről és a kettejük elválasztó hatszáz évnyi múlttól, és méltatlankodott az *Isteni színjáték* ellentmondásos világgépén (különösen a Pokol, a dantei ítékezés kérlelhetetlen nyerssége hozta ki a sodrából) – miközben ki- és feljavított néhány neki nem tetsző szakaszt a műből.

Vajon Oszip Mandelstam olvasta-e Schelling vagy Hegel fejtegetéseit Dante nagyságáról? Feltételezem, igen. Gyanítom, végső igazságukat aligha vitatta volna, és hevesen tiltakozott volna a „szerző halála” ellen. A *Beszélgetés Dantéről* (1933) az orosz költőnagyság illuminatív eszéje. Mandelstam szerint Dante a képi gondolkodást nevelgeti értő olvasójában, héraikleitoszi metaforáival a jelenségek cseppfolyósságát hangsúlyozza, képeit pedig „pontosabbá tenni ugyanúgy lehetetlen, mint felsorolni azoknak az embereknek a nevét, akik részt vettek a népvándorlásban”.²

A filmművészetben mégis számos kísérlet történt a dantei képek pontosabbá tételére. Az Oxford-kötet egy másik szerzője, John David Rhodes *Dante on Screen* című tanulmányában a vonatkozó szakirodalommal egyetértésben állapítja meg, hogy a dantei szöveg a filmes feldolgozás kimeríthetetlen forrása. Sőt, egyes filmelemzők szerint danteivé válik (elsősorban az olasz) film, „ha vala-



Lovas Ilona:
*Könyörűlő
rajtam...*, 2003,
videomunka,
loop,
filmkockák

melyik karakter lelki átalakuláson megy keresztül, kivezetik a sötétségből a fényre, ha [adott film] az emberi lélek legsötétebb részein időzik, vagy ugyanazon lélek megváltás iránti nyitottságát tematizálja” (620.). Rhodes sema-

² MANDELSTAM, Oszip: *Beszélgetés Dantéről* = *Uő: Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Szerk. ERDŐDI Gábor, ford. MAKAI Imre, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1992, 82–131., 120.

tikus felosztásában három filmtípust különböztet meg Dante és a mozgógép kapcsolatát (tehát nem kizárólag az adaptációkat) illetően, amelyekhez csupán néhány példát említ, miközben nemigen számol azzal, hogy ezen típusok között átjárások lehetnek, illetve vegyesen is megjelenhetnek. Azért csak induljunk el a nyomdokain!

Az első a „szó szerinti” („literal”): a dantei szöveghez való közelségével ez a legegységelműbb típus. Nem nélkülözheti Dante szövegeit, elsősorban az *Isteni színjátékot*. Egy rövid filmtörténeti áttekintés megvilágíthatja jelentőségét.

Olaszországban 1907 körül nyolc-kilenc jelentős stúdió működött, így Nápolyban a Troncone fivérek vagy Torinóban II. Miklós cár (állítólagos) pártfogoltjának, Arturo Ambrosiónak a vállalata. Közel ezeröttszáz másik film mellett Ambrosio volt a producere annak a tizenhét perces, *Pompeji utolsó napjai* (1908) című kasszasikernek is, amely az olasz film számára megnyitotta az utat Amerika felé. Az ősfilmek korszaka utáni első években a történelmi filmek és vígjátékok között alig két-három esztendő alatt megjelentek az irodalmi-színházi vonatkozású, nagy ívű mozgóképes eposzok. Így kerültek be a cirkuszi látványosságokból még sokat őrző filmek közé a magaskultúra képviselőit ellátó alkotások Néróról, Jeanne d'Arcról, Lucrezia Borgiáról, Tassóról vagy Aragóniai Izabelláról. A döntően francia támogatással, Charles Pathé filmmogul által létrehozott Società Anonima Italiana per Film d'Arte 1909-től tudatos piacpolitikával igyekezett ellensúlyozni az olasz nemzeti filmgyártás előretörését, és kanonizált szerzők, valamint népszerű írók (Alexandre Dumas, Carolina Invernizio) műveinek igényes adaptálásába fogott, kezdve Shakespeare *Othellójával*. A sors fintora, hogy Ambrosio többek között Pathé műhelyében tanult.

Dante és műve döntően hozzájárult az olasz nemzeti identitás megalapozásához, nem kis részben a film- és tömegművészetben betöltött szerepe révén. Érdemes eltöprengeni azon, hogy a századelőn az olasz társadalom zöme analfabéta volt, így sokan először mozgóképen találkoztak a nemzeti közkinccsé tett *Isteni színjátékkal* (vagy legalábbis részleteivel). Dante hatása a risorgimento utáni modern olasz kultúrára, politikára és hétköznapiakra rendkívüli volt,³ elegendő csak Giovanni Gentile működésére utalni. A *L'Inferno* eredeti változata végén feltűnik a trentói Dante-szobor (míg az amerikai kópiának az elején látható), amit a cenzorok 1914-ben politikai okból töröltettek: felkorbácsolta volna az irredenta érzelmeket.

Néhány év leforgása alatt, 1908 és 1912 között tucatnyi film született Dante nyomán, ezek közül kiemelkedik

a Rhodes által is részletesebben bemutatott *L'Inferno*. Ebből merített ihletet Henry Otto *Dante's Inferno* című filmje (1924, Fox Film Corporation), amelyből a Fox 1935-ben újabb változatot készített Spencer Tracy főszereplésével, és mellékszerepben Rita Hayworthszel. Szintén ebbe a típusba tartozik Ambrosio nyolcperces *Ugolino grófja* (1908), Mario Caserini *Dante és Beatrice* című filmje (1908), Giuseppe Berardi és Arturo Busnengo *Visioni dell'inferno* (1911) című alkotása, Ugo Falena rendezésében és D'Annunzio tíz évvel korábbi színműve nyomán a *Francesca da Rimini* (1911), valamint a három kópiából 2016-ban rekonstruált *La mirabile visione* (1921), Luigi Caramba filmje. A hangosfilmek korszakából „szó szerinti”, a Pokol egy-egy híresebb jelenetét bemutató feldolgozás a Riccardo Freda-féle *Ugolino gróf* (1949), továbbá a *Paolo és Francesca* (1950), amelyet a neorealizmus utáni évtized talán legsikeresebb rendezője, Raffaello Matarazzo rendezett.

A második, alluzív típushoz tartozik a legtöbb alkotás. Rhodes azokat is ide sorolja, amelyek mintegy névlegesen vagy legfeljebb címükkel utalnak Dantéra. Példaként mindössze két olasz filmet említ. Az első a Mussolini-korszakban készült *Maciste a pokolban* (*Maciste all'inferno*, 1925). A Duce által is nagy tiszteletben tartott, beszédeiben több alkalommal hivatkozott Dante a fasiszta elképzelések központi alakjává vált. A Rómába tervezett monumentumot, a Danteumot az *Isteni színjáték* építészeti allegóriájának és tudományos központnak is szánták. Az először a *Cabiriában* feltűnt Maciste az olasz film egyik leghíresebb karaktere, amolyan modern kori Herkules, akit Gabriele D'Annunzio alkotott meg és nevezett el. Guido Brignone rendezése a huszonhét Maciste-némafilm közül az egyik legismertebb. Cselekményvezetésében nem ragaszkodik Dante szövegéhez, és a kortárs olasz viszonyokat sem ábrázolja, bár példázatos meseként akarva-akaratlanul is beillik a kiépítés alatt lévő fasiszta állam kulturális környezetébe. Ennél azonban fontosabb, hogy a *Maciste all'inferno* Federico Fellini gyerekkorának egyik maradandó filmélménye volt.

Ide sorolható a Foxnál készült *Drums of Love* (1928), D. W. Griffith rendezésében, amely a XIX. századi Dél-Amerikába helyezte Francesca da Rimini történetét. Hasonlóképpen Vittorio De Sica múlhatatlan klasszikusa, a *Biciklitolvajok* (1948), amely a maga péntektől vasárnapig tartó cselekményével és a külső eseményeknek kiszolgáltatott hőseivel emlékeztet Dante útjára a Pokolban, aki nagypénteken lépett be oda, és húsvétvasárnap kora reggel hagyta maga mögött. Nem hiába keresnénk Dante-

³ Az 1940-es években még egy Beatrice elnevezésű hashajtót is forgalomba hoztak. A korabeli marketingesek ugyanis szó szerint vették Beatrice Vergiliushoz intézett szavait és a műveltető szerkezetet:

„I' son Beatrice che ti faccio andare” (Pok. II., 70.) – az érzékletesség jegyében magyarítva: „Én, Beatrice, aki téged menésre bírlak.”

fossziliákat Rossellini heroikus-humanista *Róma, nyílt városának* (1945) hamuszürke romjain sem.

Rhodes második példája egy másik nagy klasszikus, Federico Fellini *Az édes élet* (1960) című filmje. Fellinit egész pályafutása során foglalkoztatta az *Isteni színjáték*. Tervezett egyórás tévéfilmet a Pokolból. Producerek győzködtek egy nagy trológia elkészítéséről: a Purgatóriumot Ingmar Bergman, a Paradicsomot Robert Bresson készítette volna el – vagy mindkettőt Kurosava Akira. *Il viaggio di G. Mastorna* címen tervezett filmjét szintén Dante nyomán képzelte el, de Petronius *Satyricon*jának adaptálása (1969) miatt lemondott róla. A *Szélhámosokban* (1955) Augusto bizonyos tekintetben éppen úgy húzza-halasztja a bűnbánatot, mint Bonconte a Purgatórium V. énekében.

Rhodes még Pier Paolo Pasolinit említi. Teljes joggal. Pasolini egész életműve felér egy nagyszabású Dante-allúzióval. Szépirodalmi műveiben – mint a befejezetlenül maradt *La divina mimesis* vagy a *Petrolio*, számos, terciánokban írt vagy a dantei utat követő verse – és filmjeiben állandóan ismétli, imitálja, variálja a dantei stílust, Dante poétikai-politikai attitűdjét átvett vagy továbbfejlesztett motívumokkal, pokoljáró alakokkal, társadalom- és kléruskritikával vagy a dialektusokhoz és nyelvi stíluszintekhez való vonzódásával. E tekintetben Roberto Longhi művészettörténész, a német irodalomtudós, Erich Auerbach és az olasz nyelvész-irodalmár, Gianfranco Contini gyakorolta talán a legnagyobb hatást Pasolinire. A két utóbbinak különösen sokat köszönhet a modern Dante-recepció. Auerbach *Dante als Dichter der irdischen Welt* című, eredetileg habilitációs munkájából (1929), illetve nevezetes, *Mimézis* című könyvéből (1946) Pasolini a „figura”, illetve figurális realizmus gondolatát és a stílus-elegyítés elvét vette át; Contini legfontosabb tanulmányai közül pedig – *Dante come personaggio-poeta della Commedia* (1957), *Un'interpretazione di Dante* (1965) – a dantei plurilinguismo értelmezését. E két kutató tudományos felismerései nyomán beszélt dantei realizmusról, amit aztán kiegészített saját marxizmusával. A filmtörténetben meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy teoretikus teljesítményből meghatározó filmrendezői gyakorlat válik. Nem beszélve arról, hogy Pasolini maga is közölt vonatkozó elméleti írásokat, amelyek közül magyar fordításban a *Dante költői szándékáról* (*La volontà di Dante a essere poeta*) című olvasható.⁴

Pasolini első (botrány)filmje, *A csóró* (1961) a Purgatórium V. énekéből vett idézettel indul (orgonapontja pedig Bach zenéje a vallásos és szent lealacsonyításának szándékával): „Fölvett az Isten angyala, s az ördög / pörölt:

»Hé, égi! Minek veszed el?! / Egy könnyecsepp miatt elszeded előlem / azt, ami benne örök!«” (Pur. V., 104–107.). A karakterek néha csak egy-egy szófordulattal, máskor közvetlenül, egész sorokkal idézik meg Dantét, míg a forgatókönyv rendezői instrukciókban, leírásokban. Hasonlóképpen járt el Pasolini a *Mamma Romában* (1962) és a *Madarak és madárkákban* (1966). A *Salò, avagy Szodoma 120 napja* (1975) egész felépítése és kegyetlen világa mögött ott izzik Dante Pokla Sade márki szellemében és egy teológiai vertikalizmus jegyében – fogalmazott a rendező egy 1975-ös interjúbán. A Dantéval vállalt atavisztikus rokonságban Pasolini kis túlzással a középkori költő-gondolkodó újjáélesztését kísérelte meg.

A sor folytatható újabb alkotásokkal. Giuseppe Tornatore *A csillagos ember* (1995) című filmjében a filmes karrierre vágyó főtörzsőrmester saját szicíliai fordításában szavalja az *Isteni színjátékot* az elszánt főhősnek, aki varázslatos felvevőgéppel úgy szeli keresztül-kasul a vad vidéket, mintha maga Vergilius segítené. Roberto Benigni *L'ultimo del Paradiso* (2002) címen országosan sugárzott, nagy sikerű tévéműsorban elevenítette meg Dante szóművészetét, később pedig sorozatot készített belőle (ahogy Vittorio Gassman is).

Rhodes harmadik kategóriája a strukturális, ahol a feldolgozás szerkezetében válik dantei fogantatásúvá. Ezt a legbonyolultabbnak, ingoványos talajnak nevezi (622.). Nem is részletezi tipológiáját. Egyetlen példára szorítkozik, Hollis Frampton *Zorn's Lemma* című filmjére (1970). Magam is csak egyet említek: Werner Herzog egyszerre evilági (kuvaiti) és nem evilági pokolvízióját *Tanórák a sötétben* című filmjében (1992), amely, dacára az apokaliptikus látványnak, gondosan komponált szekvenciákkal és szofisztikált kísérőzenékkal kelti fel a Paradicsom fenséges, vigasszal szolgáló képzetét.

A *Pokolt* (*L'Inferno*, 1911) a milánói nemesi családok támogatásával, határozott pedagógiai és művelődésszempényeik jegyében, az 1909-ben alapított Milano Films Company gyártotta, amely a némafilmes korszak egyik vezető olasz vállalatává vált. Ez volt az első film Olaszországban, amelyet szellemi tulajdonként bejegyeztek. A filmtörténészek három rendezőt szoktak megnevezni (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan és Giuseppe De Liguoro), de arról eltérnek a vélemények, melyikük mekkora részt vállalt a produkcióból. A *Pokol* jól illeszkedett a „film d'arte” vagy „quality films” alkotások sorába, és eredményesen népszerűsítette ezeket a nem pusztá szórakoztatásra szánt művészfilmeket. Utat tört továbbá

⁴ PASOLINI, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. Szerk. ZALÁN Vince, KÁRPÁTI Zsuzsa, ford. CSANTAVÉRI Júlia et al., Bp., Osiris, 2007, 133–146.

olyan, a némafilm történetében új korszakot jelentő, kosztümös történelmi filmeknek, mint a *Marcantonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), a *Giulio Cesare* (Enrico Guazzoni, 1914) és a háromórás *Cabiria* (1914) – utóbbit máig az egyetemes filmtörténet egyik legkiemelkedőbb némafilmjeként tartják számon.

A *Pokol* minden korabeli játékfilmet megelőző vizualitás tekintetében, elsősorban De Liguorónak és a technikai rendezőnek, Emilio Ronsardónak köszönhetően, akik Gustave Doré roppant népszerű illusztrációi (1861) nyomán megalkották a film képi világát. A legmodernebb technikákat alkalmazták az alvilág, a pokolfajzatok és a legkülönbébb testi fájdalmakra ítélt kárhozottak meg-

elevenítéséhez (speciális effektek, stoptrükk, kettős, háromszoros, négyszeres expozíció stb.) – mintha csak az ősfilm mágusa, Georges Méliès nyújtott volna segítő kezét a készítőknél. A Júdást rágcsáló Lucifer hatalmas pofája az *Utazás a Holdba* komikus-groteszk óriásarcát idézi fel: „Aki a legjobban szenved, középen / – szólt Koltóm –, az Iskarióti Júdás: / a feje benn van, lába kinn kálimpál.” (Pok. XXXIV, 61–63.)

Nem csoda, hogy a *Pokol* (korábbi változatának címe: „Saggi dell’Inferno dantesco”) az olasz filmgyártás addigi történetének leghosszabb és legdrágább filmje volt: körülbelül 1300 méter, öt tekercs, hetvenperces játékidő, ötvennégy jelenet és százezer lírás költségvetés. Három évig

Szurcsik József:
Tortura
humana, 2018,
akril, olaj,
vászon,
fotó: Alapfy
László



készült, és Olaszország első nagyjátékfilmjeként belföldön és külföldön egyaránt sikert aratott. Egymaga leváltotta a jellemzően nyolc–hús perces némafilmeket, világviszonylatban is előmozdítva a többtekerces filmek elterjedését (tudtommal egyetlen film előzte meg: az ausztrál *The Story of the Kelly Gang* 1906-ból), ami nemcsak növelte a filmregények versenyképességét a színházzal szemben, hanem rendkívüli infrastrukturális következményekkel is járt. A megnövekedett játékidéjű filmek miatt csökkent az egy este bemutatható alkotások száma, következésképpen nagyobb befogadóképességű helyiségeket (általában színházakat) kellett felkínálni a nagyérdeműnek (Olaszországban 1905 körül ért véget az cinema ambulanti, a vándormozik korszaka). A *Pokol* volt az első egész estét betöltő film, amit szünetek nélkül mutattak be az USA-ban, és amíg a korabeli amerikai rövidfilmeket tíz centért lehetett megnézni kétszáz férőhelyes nickelodeonokban, addig az olasz sikerfilmet egy dollárért, ezer férőhelyes színházakban. Az olasz filmgyártás rendkívüli lendülete, amihez a *Pokol* jócskán hozzájárult, léptékváltást eredményezett: 1912-re naponta három filmet mutattak be.

Még egy lényeges mozzanat: a készítők bevonzották az értelmiségi nézőt a filmszínházakba, ami hosszú távon döntően hozzájárult az olasz némafilm kulturális beágyazódásához, sőt megalapozta, hogy az olasz nemzeti filmművészet kimagasló értelmiségi és intellektuális érdeklődésnek örvendhessen. Az olasz értelmiség – így Edmondo De Amicis, Giovanni Verga, Giovanni Papini vagy Luigi Pirandello – a kezdetektől kíváncsian figyelte az új médium fejlődését, 1910-től pedig már rendszeresen jelentek meg filmkritikák, mi több, évente hat-nyolc új filmes szaklapot alapítottak Olaszország-szerte.

Gustavo Lombardo producer már négy hónappal a bemutatás előtt jól felépített reklámkampánnyal népszerűsítette a filmet saját magazinja, a *Lux* hasábjain (többek között Dante-travesztiával). A nápolyi Teatro Mercadante-ban, 1911. március 1-jén rendezett bemutatón – az alkotók meghívására – jelen volt az „olasz Hegel”, Benedetto Croce, Roberto Bracco drámaíró, valamint Matilde Serao író, aki másnap a nápolyi *Il Giorno*-ban megjelent kritikájában így lelkendezett: „Bennünket, akik gyakran megvetettük a mozi látványának banalitásáért és bárgyúságáért, tegnap este nagyszerűen kártalanítottak. [...] Számunkra a Milano gyártotta dantei *Pokol* rehabilitálta a mozi: ez a film bárki számára a különlegességek és érzelmek tárházát fogja jelenteni. Ha Gustave Doré a rajzoló tollával a legjobb grafikai kommentárt írta az *Isteni színjáték*hoz, akkor ez a film megelevenítette Doré művét.”⁵



Baksai József:
Szent Kristóf I.,
1992,
olaj, vászon

Jules Claretie francia író tanulmányt közölt a párizsi *Temps*-ben, de még Auguste Rodin is kifejezte tetszését.

A Párizsban élő elméletíró és lapszerkesztő, nevezetes avantgárd manifesztumok szerzője, Ricciotto Canudo rögtön a francia bemutató után (1911. március 16., Salle

⁵ Idézi BERNARDINI, Aldo – MARTINELLI, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro*. Torino, Nuova ERA, Edizioni RAI, 1995, 312.

Fernet) előadást tartott az alkotásról a L'École des hautes études-ben. Canudo rajongott Dante művészetéért, műveiből rendszeresen szervezett felolvasásokat. Az ő köreiből tartozott René Guénon (aki *Dante ezoterizmusa* címmel írt vitára készítő könyvet), továbbá olyan, a francia impresszionista film ügyét támogató mozgalmárok és alkotók, mint Abel Gance, Marcel L'Herbier és Louis Delluc vagy éppen a kubista Csáky József. Canudo azon kevesek egyike volt, akik egyszerre fordulhattak az olasz művészvilág két ellentétes pólusához, D'Annunziohoz és Marinettihez. A film médiumának egyik legkorábbi szószólójaként (ha tetszik, az egyik első filmesztétaként) igazolást látott a *Pokol*ban: a film valóban a hetedik művészet, amely a paragone delle arti sok évszázados hagyományát lezárva megkoronázza a másik hatot, ezzel beteljesítve a művészetekben öröktől benne rejlő tendenciát, vagyis a totális művészet eszméjét. Megjegyzendő: Canudo a Richard Wagner-i Gesamtkunstwerk lelkes híveként támogatta a filmet, és ha kicsit is komolyan vesszük az új médiumról vallott idealisztikus elképzeléseit, úgy feltétlenül tanulságos lenne összevetni a bayreuthi „összművész” vízióját és minuciózus fejtegetéseit példának okáért Rudolf Arnheim vagy Siegfried Kracauer nem kevésbé kimerítő filmesztétikai megfigyeléseivel, különösen a hang(sáv) adekvát használatát illetően; ahogyan Friedrich Kittler is médiatechnológiai értelmezéssel közelített Wagner zenedramáihoz. Ugyanakkor a mozi naiv entuziasztjaként Canudo azok közé sorolható, akiket – kiváltképpen a francia „reakciósakat” – Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című írásában joggal vádolt meg vak erőszakossággal, mondván: mindenáron kultikus elemeket akarnak belemagyarázni a filmbe. Jóllehet Benjamin medialitástanulmányát kivételes gondossággal kanonizálta és lankadatlan szorgalommal balzsamozza az utókor, a néma- és hangosfilm művészetének korai esztétikája nem érthető meg normatív, jobban mondva dogmatikus elvárásai mentén. (Gyaníthatóan a szintén kontemplációellenes Bertolt Brecht felbujtására ugyanis a szovjet munkásfilmben látta meg az új művészet egyetlen valóban üdvözlendő, sőt marxista szempontból üdvöztető típusát. Ugyanakkor messzire vezetne, ha a nagy kedvenc, Szergej Eisenstein valamelyik zabolázatlan jelenetén igyekeznénk igazolni Benjamin szentenciáit. Pedig milyen tanulságos volna, feltéve, de nem megengedve, komolyan venni direktíváit, és előírásainak megfelelő szigorú következetességgel alkalmazni, mondjuk, a *Régi és új* vajköpülőgép-jelenetere – már ha félre tudjuk tenni szemérmességünket.)

Elsősorban a technikai meghatározottság miatt a filmművészet történeti előrehaladtával fordított arányban nő a korai (azaz egyre régebbi) filmek esztétikai és percepció-s amortizációja, kiváltképpen akkor, ha az alkotásban

a látvány nagyobb jelentőségre tett szert a történetmesélésnél. Így a tudományos reflexiónak a némafilmek esztétikai rekonstrukciójáért is egyre több erőfeszítést kell tennie. Értelemszerűen ugyanez a kopás figyelhető meg a régi filmesztétikákon, illetve a film médiumáról készített egykori látteleteken, amelyek visszatekintve hol meghökentően naivnak, hol üresen túlírtnak hatnak, kiváltképpen akkor, ha nem számolnak az emberi percepció alkalmazkodó- vagy fejlődőképességével. A felületesen aligha nevezhető Benjamin sem kivétel e tekintetben – és milyen hiábavalónak tűnik lassan száz év hangosfilmtörténet távlatából Eisensteinék kiáltványa a hangosfilmről vagy Rudolf Arnheim kimerítő eszmefuttatása az optikai és akusztikus elemek összetettségéről!

Így a korai vagy ősfilm elbeszéléstechnikai szempontú kutatása legkésőbb a 90-es évektől (Noël Burch, Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Kristin Thompson stb.) sok filmtörténeti kérdést új megvilágításba helyezett, nem beszélve az olyan filmekről, amelyek előkészíthették a későbbi narratív műfajokat. Az ősfilmek készítői még lépten-nyomon hangsúlyosan jelentek meg a narrációban, jelenlétüket nem igyekeztek tompítani. Ez azzal járt, hogy a mese, a cselekményszövés háttérbe szorult, nem alakultak ki és rögzültek egyes filmnyelvi konvenciók, így a rendezők nem is alapozhattak ezekre. Az olasz film történetében az újító alkotások közé tartozik a *La presa di Roma* (1905) Filoteo Alberini rendezésében, Olaszország (egyik?) első történelmi filmje.

Alig néhány évvel később a *Pokol* már átmenetet mutat a Gunning-féle „cinema of attractions” és „cinema of narrative integration” között. Rhodes is ezt a kettősséget hangsúlyozza, amikor összegzően kijelenti, hogy a film egyfelől le akarja nyűgözni a nézőt a speciális effektek segítségével, másfelől józan kísérletet tesz arra, hogy vászonra vigye a világ egyik legnagyobb elbeszélő költeményét, ekképpen pedig „egyfajta serdülőkori érettséget” (623.) mutat. A némafilmekre gyakran jellemző szónokias taglejtés mindazonáltal még jelen van benne (a korban igen kevesen bántak vele takarékosan). Az üdvözlés, kérelem, rémület, iszonyat, fájdalom stb. gesztusai szélesek, teátrálisak, ám legfőképpen elvéthetetlenek – annak is kell lenniük, mivel a korabeli néző a színpadi alakításokhoz szokott, a *Pokol* pedig még döntően kistotalókból vagy totalókból építi fel világát, azaz csak a legritkább esetben lép közel az eseményekhez.

A *Pokol* stilisztikai és technikai jellemzőinek bemutatásával nem maradt adós sem az olasz, sem a magyar filmesztétika. Az olasz némafilmtörténet egyik legjelentősebb szaktekintélye, Aldo Bernardini szerint a *Pokol* „a többtekerces filmek új, feltérképezetlen távlatait nyitotta meg”, és „a legjobb eredmények kompendiumát jelenti a nemzetközi filmművészet fejlődésének első szakaszá-



Gaál József:
Vezeklések
kora I., 2021,
akril, vászon,
fotó: Alapfy
László

ban”⁶. Bárdos Judit az irodalmi művek adaptálhatóságának esztétikai gyökerű nehézségeire is kitért tanulmányában, amelyben gondosan elemezte a filmnyelvi jegyeket, és figyelmet fordított a táj stilizációjának problémájára is.⁷

Rhodesnak is igazat adhatunk, amikor úgy fogalmaz: „Akár még azt is mondhatjuk, hogy [a *Pokol*] egyaránt adaptálja a költeményt és Doré illusztrációit.” (623.) Doré 1857-ben kezdett el dolgozni a hetvenöt fametszeten Pier-Angelo Fiorentino műfordítása alapján. A *Pokol* (*L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie) 1861-ben jelent meg, a kiadás költségeit maga Doré állta. 1868-ban az *Isteni színjáték*hoz készített összes (negyvenkét, a Purgatóriumhoz és tizennyolc, a Paradicsomhoz) illusztrációját megjelentette. Ugyanakkor a szakirodalom más előképeket is említ. Dorénál például hiányzik Dis városának vagy a három Fúriának (Pok. IX., 34–51.) az illusztrációja, így a filmben látható jelenet nagy valószínűséggel John Flaxman 1793-as rajza alapján készült.

A képközi feliratokkal lehatárolt jelenetek a Doré-tablók hű meglevenítései, mozgásra bírt tableaux vivant-képek, amelyek jobbra tagoltan, elkülönülten érvényesülnek. Mintha az inzertek azt a lélegzetvételní szünetet jeleznék, ami a Doré-album lapozása közben megakasztja a képsorozat befogadását. Gondolatban könnyen kiegészíthetnénk a filmet ennek a lapozásnak az animált megmutatásával. Így a *Pokol* mintegy mediális koprodukcióként abban az értelemben is átmenet, hogy benne a folyamatos vágás még véletlenszerű, esetleges, és csak ritkán jut konstitutív szerephez. Az egymástól szinte mindig független jelenetek közötti idő- és térbeli folytonosságot többnyire vagy a cselekményben eligazító feliratok állítják helyre, vagy vizuálisan a szereplők mozgásából következik, akik nemcsak horizontálisan, hanem a képmező előteréből a mélysége felé is haladnak (fordítva talán ritkábban). Többször előfordul azonban, hogy nem őrzik meg a mozgásirányt: balról jobbra távoznak a plánból, majd a következőben jobbról balra sétálnak be. A Pokolba való folyamatos alászállás vertikális mozgása helyett horizontális haladást látunk (a költőpárost alakító két színész egyébként gyakorlott hegymászó volt), ami azzal jár, hogy a film csak kismértékben tartja fenn a lefelé megtett út térérzetét. Három jelenet azonban kivétel ez alól, amelyek már filmszerű gondolkodásról tanúskodnak, akár csak a flashback használata.

A Nyolcadik Kör ötödik szennyrovatában Vergiliusra és Dantéra rontanak a helyi Rondakarmok, felbőszült szárnyas démonok. Dante szinte Vergilius ölébe ugrik

ijedtében, emez „fölkapja gyermekét s úgy menekül” (Pok. XXIII., 40.), és összekapaszkodva lecsúsznak egy szikla lejtős oldalán. A következő vágásban már a talajon állnak, és mindketten felfelé pillantanak. Aztán újabb vágással a szikla tetején acsargó üldözőiket látjuk. Ennek a jelenetnek a vágással történt térbeli elrendezése szintén filmes gondolkodásra vall. Míg Doré megfelelő illusztrációján a két csoport egyszerre látható – a két költő a bal alsó sarokban, a szurdokban, az ördögök a jobb felsőben, a szikla tetején –, addig a *Pokol*ban két snittel arra bírták a nézőt, hogy képzeletben alkossa meg a teret.

A második lefelé haladás úgy történik, hogy Antaeus, az először perspektivikusan, majd egymásra filmezéssel megnövelt óriás leemeli kettejüket egy hatalmas szikláról, majd „puhán letette” őket a „Kút legalján, / mely Lucifert és Júdást nyeli el” (Pok. XXXI., 142–143.). A harmadik függőleges mozgás pedig Lucifer csipőjénél történik, amikor Vergilius a nyakán csimpaszkodó Dantéval megkapaszkodik Dis szőrös testében, „és szörccsomóként mászott lefelé / a tömött bunda és a jég között” (Pok. XXXIV., 70–75.). Ebben a jelenetben két plánváltással még közelít is látunk, hogy jobban szemügyre vehessük a „Fájdalmas Ország császárat” (Pok. XXXIV., 28.), amint előbb három, majd egy pofájával mohón falja a három főbűnöst. Az *Isteni színjáték*ban itt, a Föld középpontján való áthaladásukkor fordul meg a fizikai világ Dantéval és Vergiliusszal. A film készítői ezt az érzékszerveket összezavaró átfordulást talán azzal kívánták érzékeltetni, hogy a következő jelenetben a két költő a legnagyobb óvatossággal lépked a szilárd talajon. Igaz, Dante művében az is olvasható: „az ösvény nyaktörő” (Pok. XXXIV., 95.), aztán a Pokolból kivezető sziklarés előtt meg-megtorpannak, vissza-visszanéznek, és megbeszélik a zavarba ejtő élményt: „Miután kivergődöm e gödörből, / jó Mester – mondtam, miután fölálltam –, / világosíts föl, hogy ne tévelyegjek!” (Pok. XXXIV., 100–102.).

Rhodesot a *Pokol* úttörő volta jogosítja fel a film médiuma és Dante pokolképe közötti analógiáról való töprengetésre. André Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányára támaszkodó fejtegetését azzal kezdi, hogy a dantei Pokol változatlanságára emlékeztet, megváltoztathatatlanságára, sőt szakadatlan jelenére. Vizuálisan ezt támogatja a leginkább statikus totál plán használata. Az örök kárhozat a gögös Capaneus szavaiban is tetten érhető: „Holtan se vagyok más, mint életemben!” (Pok. XIV., 51.). Ebben a tekintetben a holtában az alvilágba került Capaneus bűnös életének egyfajta másolata, „önmaga fotografikus mozgóképe, aki arra ítéltetett, hogy újra meg újra levetít-

⁶ BERNARDINI, Aldo: *I film dall' Inferno = Dante nel cinema*. A cura di CASADIO, Gianfranco, Ravenna, Longo, 1996, 29–33., 33.

⁷ BÁRDOS Judit: *Dante ihlette filmek = Filológiai Közöny*, 2017, 1. sz., 101–110.

sék a pokol vetítőtermének sötétjében. Láthatjuk tehát, a pokolban valóban van valami fotografikus: olyan archívum, amelyben a (bukott) múlt megismételhető, érzékeink számára hozzáférhető és mindig ugyanolyan.” (624.) Ezeket a pokolbéli másolatokat nevezi a Dante nyomán töprengő Northrop Frye – akit az Oxford-kiadvány sajnálatos módon egyszer sem említ – testetlen pszükhéknek.⁸

„Egy szüntelen pokoli szélvihar / hordja a lelkeket ropant erővel, / pörgetve, ráncigálva gyötri őket” (Pok. XIII., 31–33.) – kezdi Dante a kéjelgők büntetésének bemutatását. A filmben két (három? négy?) egymásra vetített felvétel jeleníti meg ugyanezt. Dante és Vergilius ismét a bal alsó sarokban áll, és egy sziklaoromról figyel az egymástól szinte teljesen megkülönböztethetetlen emberalakok sűrű kavalkádját. Rhodes szerint ebben a látványos jelenetben a pusztaság ismétlésként értett bűn érvényesül (vö. 626.). Esztétikai szempontból a filmben ábrázolt Pokol mint a földi bűnök fixált fotónegatívja Rhodes tanulmányának érdekfeszítő felvetése, amivel Flusser (vagy éppen Frye) bizonyosan tudna azonosulni.

A *Pokolban* háromszor is megjelenik a flashback, amit indokol az *Isteni színjáték* narratív módszere és felépítése. Paolo és Francesca (Pok. V., 73–142.), Pier della Vigna (Pok. XIII., 55–78.) és Ugolino gróf (Pok. XXXIII., 1–78.; De Liguoro alakításában) sorsának felidézése betéttörténet a nagy elbeszélésben, visszapillantó rövidfilm a filmben. Doré a középsőhöz nem készített illusztrációt, így az teljes egészében a film készítőinek munkáját dicséri. A flashback háromszori használata a készítő filmnyelvi magabiztosságára utal. E narrációs fogásnak a film médiumához illeszkedő használata a *Pokol* jelentős filmnyelvi újdonsága, amivel ritkán találkozunk a korban – a leghíresebb párhuzam D. W. Griffith, aki sokat tanult a világsikerű olasz némafilmekből, és mindig nagy körültekintéssel alkalmazta a flashbacket (amit ő switchbacknek nevezett).

Végezetül egy utolsó jelenet, amely szintén az önálló filmes komponálást bizonyítja. Az ördögöktől való sike-

res megmenekülésük után Dante és Vergilius a Nyolcadik Kör 6. szennyrovatában találják magukat. „Vakító arany-színű” köpenyesekeket pillantanak meg, a „képmutatók csüggedt csapatát”. Dante már éppen részvétellel nyugtázná szavaikat, amikor észrevesz valakit: „keresztként / három karóval földhöz volt szögezve. / Mikor meglátott, vonaglani kezdett / s a szakálla között sóhajtozott” (Pok. XXXIII., 110–113.). Kajafás büntetése láttán Vergilius elcsodálkozik, mivel korábban nem találkozott ilyesmivel. A filmben látható jelenetben is szétárja a karját meglepetésében. Doré két képben mutatta meg ezt az egybefüggő történetet, különválasztva a csuklyás vonulást és a Kajafásra letekintő két költőt. Az adaptáció másként járt el. A plánban először látjuk, amint Dante és Vergilius odalép a vonulókhöz, szóba elegyednek velük, aztán vágás (lapozás) nélkül kis szögben balra svenkel a kamera. Ekkor tűnik fel a földhöz szögezt Kajafás. Ez nem a plán kiigazítása, hiszen ugyanez elvárható lett volna számos korábbi jelenetben, ahol a két főszereplő indokolatlanul közel kerül a keret széléhez. Ez a dantei jelenet egyazon térben történő megmutatása és a meglepetés, a feszültség kifejezése. Ehhez tegyük még hozzá a következőt. A monoton menet a kép mélységéből átlósan halad az előtér felé. Az ólomsúlyú köpennyel terhelt, csuklyás alakok ezen térbeli elrendezése megelőlegezi Mauritz Stiller *Arne úr kincse* című filmjének (1918) nagyszerű halottvivők-jelenetét. Amíg a *Pokolban* a sziklás-köves vidék segítette a kompozíciós és dramaturgiai lehetőségek kiaknázását, addig Stiller a végtelen hómező hasonló felhasználásával mélyítette el a gyásszal terhes jelenetet. Ezek az eredendően filmnyelvi megoldások a *Pokol* készítőinek nem pusztán illusztratív szemléletéről vallanak.

Az írást kísérő képanyagot a *Kinek a pokla ma Dante pokla?* című kiállítás műveiből válogattuk. Római Magyar Akadémia, 2021. szeptember 23. – november 4., kurátor: Sulyok Miklós.

⁸ Lásd FRYE, Northrop: *Az Ige hatalma. Második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997, 163. Később pedig így fogalmaz: „Dante poklában az árnyak

az élet ama vonatkozását jelképezik, amelyben az ember tulajdon tettei összességének örök rabja.” (173.)