

# LUIS BUÑUEL: FÖLD KENYÉR NÉLKÜL

## A film adatai:

Eredeti címe: *Las Hurdes. Tierra Sin Pan.*

Készült 1932-ben, fekete-fehér spanyol film.

Rendezte és a forgatókönyvet írta: Luis Buñuel.

Kommentár: Luis Buñuel és Pierre Unik szövegét elmondja Abel Jacquin.

Operatőr: Eli Otar.

Zene: Brahms 4. szimfóniája.

Vágó: Luis Buñuel.

**A rendező: Luis Buñuel** (1900–1983) Egy aragóniai kisvárosban, Calandá-ban, Zaragoza közelében született, és a jezsuitákhoz járt gimnáziumba. Jól tanult, bokszolt és hegedült. Vezetékneve beszélőnév: spanyolul fánkot jelent. 17 évesen beiratkozott a madridi egyetemre, ahol összebarátkozott Salvador Dalíval és Federico García Lorccával. A madridi diákkollégiumban mindenki csak így hívta: *el gran loco*, a nagy bolond. „Voltaképpen rovartannal akart foglalkozni, de igazában csak a testedzés érdekelte” – írja róla később egyik diáktársa. 1920-ban megalakította az első filmklubot és kritikákat írt az ott bemutatott filmekről. A spanyol polgárháború alatt elmenekült, 1925-ben Párizsba ment. Élete legnagyobb részét Spanyolországtól távol töltötte, a legtöbb filmjét Mexikóban vagy Franciaországban forgatta. Az 1928-ban a Salvador Dalíval közösen készített *Andalúziai kutya* biztosította Buñuel belépőjegyét a szürrealistákhoz. Az *Aranykor* (1930) igazolta eredetiségét, és az egyik legnagyobb szürrealista botrányt váltotta ki, amikor a szélsőjobbosok megrohmozták a filmet játszó mozit, mire a hatóságok betiltották a filmet. Mindkét alkotás a szürrealista hitvallást vitte a filmvászonra álomszerű képek sorában és tüzes kirohanással a képzeletet és szexualitást egyaránt elnyomó társadalmi rendszer zsarnoksága ellen. Jean Vigo írta: „Óvakodj az *Andalúziai kutyától*. Harap.” Spanyolországba visszatérve Buñuel 1932-ben készítette el a *Föld kenyér nélkül – A kurdok* című dokumentumfilmjét, amelyet viszont a spanyol hatóságok tiltottak be.



A polgárháború 1936-os kitörésekor Buñuel felajánlotta szolgálatait a párizsi emigrációba kényszerülő köztársasági kormánynak. 1938-ban technikai tanácsadóként részt vett a Spanyol Köztársaságról és polgárháborúról szóló hollywoodi film forgatásában. Amerikában egy darabig vágóként dolgozott, aztán a New York-i Modern Művészetek Múzeumának munkatársa lett, propagandafilmeket készített elő latin-amerikai forgalmazásra. De kénytelen volt lemondani, amikor Dalí – akivel az *Aranykor* forgatásakor rúgta össze a port – ateizmussal és kommunizmussal vádolta meg.

Miután felkérést kapott egy film rendezésére, 1947-ben Mexikóban telepedett le feleségével és két fiával. 1949-es *A nagy tőkfej* című filmje bevételeiből egy évvel később elkészíthette *Az elhagyottak* (1950) című önvallomását. Mexikóban forgatta *Archibald de la Cruz bűnös élete* és *Nazarin* című filmjeit is. Buñuel mexikói éveit gyakran tekintették köztes időszaknak, kései beérése időfutárának, mely azután következett be, hogy 1960-ban visszatért Spanyolországba, hogy elkészítse *Viridiana* című alkotását. A két időszak között nem szakadt meg a folytonosság, és valójában a rendező munkásságát ugyanazok a motivációk jellemzik: saját bevallása szerint jezsuita neveltetése és szürrealizmusa egész életre nyomott hagyott benne. Erről tanúskodik a *Viridiana* híres koldusorgiája, mely az utolsó vacsora burleszkváltozata Händel *Halleluja* kórusának dallamára, és egyben vallásparódia is. A film

bemutatását egyházellenessége miatt a spanyol hatóságok igyekeztek megakadályozni, mégis sikerült kicsempészni egy kópiát Cannes-ba, ahol a mű elnyerte a filmfesztivál fődíját.

Ugyancsak Mexikóban készült *Az öldöklő angyal* (1962) és az *Oszlopos Simeon* (1964), viszont a következő hét filmje francia műként készült el: *Egy szobalány naplója* (1963), *A nap szépe* (1966), *Tejút* (1968), *Tristana* (1970), *A burzsoázia diszkrét bája* (1972), *A szabadság fantomja* (1974) és *A vágy titokzatos tárgya* (1977). Luis Buñuel *Utolsó leheletem* című önéletrajza halála évében, 1983-ban jelent meg.

Következésképpen semmibe vette a divatirányzatokat és a konvenciókat. Makacsul és eredeti stílusban dolgozta fel a társadalmi igazságtalanság, a vallási túlbuzgóság és az erotika örök témáit. Luis Buñuel életműve két kiemelkedő szakaszra osztható. Egyik: csatlakozás a francia avantgárdhoz a húszas években. Másik: csatlakozás a hatvanas évek modern filmművészetéhez, a francia filmhez. Így, bár Buñuel magányos mesternek hívják, nyilvánvaló, hogy művészete nem különíthető el az egyetemes filmművészet fejlődésének nagy áramlataitól.

### A szürrealizmus

A francia avantgárd alkotóit elsősorban a film művészi lehetőségei izgatták. Mi az, amit a többi művészethez képest csak a film tud? A film találkozása a provokatív és elementáris szabadságvággyal telített szürrealizmussal, a film stílustörténete számára is fontos pillanat. André Breton szerint a szürrealizmus három fő alapelve: az *álom*, a véletlen találkozás objektivációja (pl. „Szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozás a boncasztalon.” - Lautremont: *Maldoror énekei*) és az *őrült szerelem*. Az emberi szabadság új határait kereső művész fantasztikus képeket talál a civilizációs szabályok által elfojtott ösztöntartományban: az elfojtott szexualitást, a képzelgéseket, a szertefoszló álmok képeit.

Buñuel szerint a szürrealisták elsősorban a botrány fegyverével harcoltak a társadalom ellen, melyet megvetettek: „a társadalmi egyenlőtlenség, a kizsákmányolás, a vallás népbutító tanai, a militarizmus és a gyarmatosítás ellen a botrány sokáig hathatós fegyver volt a szemükben, mely leleplezi a rendszer titkos és gyűlöletes mozzgórugóit. Ha megkérdezik tőlem, mi volt a szürrealizmus, mindig azt válaszolom: költői, forradalmi és erkölcsi mozgalom.” Buñuel szürrealista alkotásaira hatással voltak de Sade márki anarchista gondolatai a lét abszurditásáról, és Isten hiányáról: „hitem elvesztése után az emberi jóságban hittem és Sade döböntett rá, hogy a teljes szabadság a legnagyobb dolog, nincs se jó, se rossz.”

A valóság és képzelet szürrealista egybemosásának példája a Dalí és Buñuel által közösen rendezett *Andalúziai kutya*, amely arra a gondolatra épít, hogy a filmkép tulajdonképpen egylényegű a tudattalan, főként az álom képeivel. A képnézés is az álom analógiájára épül: „mikor elsötétül a terem, a vásznon éppúgy, mint az ember belsejében, elindul az éjszakai zarándoklás a tudatalatti képei felé”. Az alkotás filmtörténeti jelentőségű nyitójelenetében maga Buñuel hajtja végre a híres szemkettészelő borzalmát.



A borotvával átvágott szem a normatív látás és a nézői kényelem, a zárt történetek fogyasztása elleni támadás jelképe: a vásznon a néző képzeletbeli szemét szelik ketté. Buñuel emlékiratában olvasható, hogy tudatosan törekedett a képek irracionális és véletlenszerű

mivoltára. A film elsősorban vizuális provokáció, a megszokott összefüggések elleni frontális támadás. Az abszolút meghökkentésre törekedtek a filmmel.

### **A Föld kenyér nélkül a dokumentumfilm műfajába sorolható:**

A mozgóképi élmény sajátosan kettős természetű. A kamera által rögzített képek egyszerre tűnnek a való világ reprodukciójának és egyben ábrázolásnak, egy teremtett, kitalált, sosemvolt világot mutató illúzióknak. Ez a kettősség már igen korán megteremtette a dokumentumfilmek és a játékfilmek típusának elkülönülését. A dokumentumfilmekben a reprodukáló szándék, a játékfilmekben inkább a teremtő gesztus az erősebb.

A dokumentumfilm eredete a filmhíradókban gyökerezik, megtörtént eseményekről, valóságos személyek, közösségek életéről, konfliktusairól tudósít, általában tényszerűen, szándéka szerint objektíven. Ez az elhatárolás azonban az egyedi művek szintjén sosem volt ilyen merev. A filmtörténet során számos rendező, filmes irányzat kísérletezett a dokumentum- és játékfilmes alkotásmód elemeinek elegyítésével. A műfaj megnevezése a francia *documentaire* kifejezésből származik, amelyet eredetileg útifilmekre használtak. Napjainkra azonban a mozgókép különböző formáit, számos filmtípust (ismeretterjesztő filmet, portrét, tudósítást) jelölő gyűjtőfogalom lett.

„A leghamisabb film a dokumentumfilm” – írta François Truffaut. Mozgókép és valóság bonyolult viszonyát különös élességgel vetik fel a dokumentumfilmek, éppen azok a művek, amelyek látszólag a legkevésbé kívánják átformálni a kamera elé kerülő világ képét. Lumière-ék korában még az volt a kérdés, hogy tud-e a film mást mutatni, mint a nyers valóságot. Száz évvel később, a televízió, a világháló és a digitálisan előállítható képek idején sokkal inkább az a kérdés, hogy meg tud-e még egyáltalán valamit mutatni a nyers valóságból azon a módon, ahogy akkoriban, egyszer, régen.

Robert Flaherty amerikai rendező, a dokumentumfilm történetének egyik klasszikusa 1922-ben bemutatott filmjében, a *Nanuk, az eszkimó*ban egy eszkimócsalád mindennapjait követi nyomon, a vadásztól a kunyhóépítésen át a hosszú vándorlásokig. Flaherty – aki évekig együtt élt az eszkimókkal, hogy filmét elkészíthesse. A klasszikus dokumentarista szemlélet tehát azt ígéri, hogy amennyiben a kamera kellően figyelmesen, a lehető legnagyobb empátiával (beleérző képességgel) és elegendő ideig figyeli a valóság bizonyos szeletét – melyet ugyanakkor a jelenlétével a lehető legkisebb mértékben befolyásol – akkor idővel a spontán történések, apró epizódok sokaságából megszerkeszthető lesz a hiteles dokumentumfilmes elbeszélés. Ezeknek az elvárásoknak maga Flaherty sem tudott maradéktalanul megfelelni. Habár a rendező sokáig élt együtt a családdal, nagyon sok megrendezett jelenetet láthatunk. Például a lefekvéshez készülődő eszkimó családot csak azért leshetjük meg, mert a rendező a forgatáshoz egy félbevágott jégkunyhót készíttetett. Ilyenformán a film legalább annyit árul el Flaherty érdeklődéséről, rendezői fogásairól, mint az eszkimókról. Sokak szerint Flaherty egy fikciót talált ki valóságos tapasztalatai alapján.

A film története egyre több bizonyossággal szolgált tehát arra, hogy a kamera nem azt mutatja be, ami és ahogyan van, hanem jelenlétével beleavatkozik abba, amit megfigyel, átrendezi, átszerkeszti a valóságot. Szigorúan véve talán nem is létezhet „tisztá” dokumentumfilm, illetve „tisztá” játékfilm. A filmkészítő a rendelkezésére álló kifejezőeszközök segítségével az egyik vagy másik jelleget erősíti, dokumentarista vagy játékfilmes hatás elérésére törekszik.

A mozi intézménye befogadta ugyan a dokumentumjellegű mozgóképet, de mindig csak kiegészítő programként, másodlagos műformaként. A televízió megjelenésével a híradók, ismeretterjesztő filmek egyre inkább kiszorultak a moziból. A dokumentumfilm néhány jellegzetes típusa viszont a televízió közegében annyira népszerűvé vált, hogy napjainkban nem egy műholdas televízió csatorna működik, amely napi 24 órájában kizárólag dokumentumfilmeket sugároz: Discovery, National Geographic, Travel, Euronews. A legtöbb televíziós műsor valóságfelfogását a szórakoztatás, a néző vágyainak kielégítése, az

örömelvre építő fogyasztás határozza meg. Egyes műsorok, mint pl. a beszélgetős műsorok, természetfilm-csatornák, valóságshowk népszerűségének titka a szórakoztatva informálás.

### **A film:**

A *Föld kenyér nélkül* című filmet a rendező dokumentarista szándékkal készítette el, azonban egy fikciós, abszurd jelleg is felfedezhető benne. Buñuel párizsi évei alatt olvasott egy francia néprajzi tanulmányt a Las Hurdes vidékéről. Tudós szerzője elképesztő, irracionális nyomorról számolt be. A rendező két harcos baloldali értelmiségivel, Elie Lothar operatőrrel és Pierre Unik költővel odautazott, Salamanca vidékére. Egy Párizsban élő spanyol producer állítólag lottónyereményét ajánlotta fel, ha film készül a tájról.

Buñuel egy elképesztően nyomor pusztította vidéken forgatott, ahol termőföld nincs, csak sziklák, s a kenyér ismeretlen. Amint a narrátor elmondja, a Hurdes vidékének csak a felső tája kősvatagi, kenyér- és növény nélküli pokol, jó néhány hurdesi település nem él nyomorban. A bemutatás egy gazdagabb település ünnepségével kezdődik. A falusi ünnep főszáma egy lábával felfüggesztett kakas fejének bottal való lecsapása, vágató lóról. Ebben versenyeznek a legények, a közönség élénk biztatása közepette, majd nagy evés-ivással köszöntik a győztest. Ez után egyre feljebb vonulva változik a vidék és a települések arculata. Templom romjai, szökőkút, csonka szobor, napozó gyík, suhanó kígyó, néhány virágzó fa, majd barlanglakások. Végül a legfelső falu. Csörgedező pataokban egyszerre mosnak és isznak az asszonyok. Két kisgyerek a tanítótól kapott kenyeret vízbe áztatva eszi. Mivel általában krumplin, babon élnek, nem ismerik a kenyeret. A rozzant iskola padjaiban vézna, angolkóros, golyvás, meredt tekintetű gyerekek ülnek.



De nem különbek a felnőttek sem házaik előtt. Pizkosak, soványak, beteg gyerekek a karjukon a semmibe néznek. Kecske alig van, nehezen találnak fűvet a sziklákon. Csak ha elhullik egyik vagy másik, akkor esznek húst a falu lakói. A vidék nem sokat ígér. A földtápot jelentő faleveleket zsákokkal hordják a völgybe, kiteve magukat a kígyómarás veszélyeinek. A legelszomorítóbbak mégis a gyerekek. Korcsok, sok köztük az értelmi fogyatékos, a gnómszerű. Egy mozdulatlan csecsemő nyitott száján ki-be sétálnak a legyek. A halott kislányt apja vállán viszi a sírhoz, senki sem sír utána. Az érzéketlenség teljesen általános.

A *Föld, kenyér nélkül* látszatra minden kockájában szociográfiai témájú: a szellemileg és fizikailag lepusztult világ bemutatása hitelesnek, objektívnek tűnik. A kommentárhang tónusa és szövege nyomatékosan semleges, szenttelen, mint az orvosi előadásoké. Nincsenek a szövegben patetikus, a nyomorgó emberekkel együtt érző, sajnálkozó megjegyzések vagy mondatok. A mindentudó narrátor hangja a képi információt bővíti szociológiai adatokkal és megfigyelés útján szerzett tudással.

Hogyan lesz mégis a földrajzi-néprajzi filmből fikció?

Buñuel nemcsak kiválasztotta és értelmezte a valóságot, amit lefilmezett, hanem olykor *beállított jeleneteket, megrendezett eseményeket*. A képre rámondott szöveg szerint a nyomorgók megeszik a szikláról lezuhant kecskék húsát. Buñuel kiigazította a valóságot: nem győzte kivárni, míg egy kecske leesik, és állítólag ő maga puffantott le a rendkívül ügyesen ugráló állatok közül egyet. Áruklodó kis füstfelhő gomolyodik az egyik kép bal sarkán. „Az állat megcsúszik, és lezuhan” – szól filmjének rideg kommentár-hangja. Furcsa vadásztrófea, mely gondolkodóba ejt a dokumentumfilm igazságáról.



A filmben egy halott kislányt hosszú órákig visznek a távoli temetőbe. A valóság ezzel szemben: a kislány csak aludt. A dokumentumfilmnek egy másik jelenetben már nemcsak a hitelesség, hanem *a film etikája* is kérdéssé válik. Földényi F. László a *Filmvilág* 1996. márciusi számában elemzi a film szembeötlő ellentmondásait.

„Látunk egy gyönyörűszép, angyalra emlékeztető öt-hatéves kislányt. Az utca szélén, egy kőnek támaszkodva fekszik. Mint megtudjuk, már három napja így hever a szabadban. Csak nincs valami baja? - kérdezi szónokian a narrátor, majd rögvest felel is: de, bizonyára, hiszen néha nyöszörög is.



A kamera közelebb hajol a kislányhoz, aki egy riadt állat szemével néz vissza rá. Majdpedig kitér a száját, mert a stáb egyik tagja orvosnak adta ki magát. S mindez miért? Hogy láthassuk torka mélyén és szájpadlásán a vörös foltokat, a halálos kór tüneteit. Legalább *békén hagyhatták volna*. De ha még ezt sem, akkor miért kellett orvost hazudni? Erkölcsileg fölöttébb kétes jelenet.”

„Mire visszatértünk, a kislány meghalt...” Ha egy gyerek haldoklott az út szélén, miért nem vitte a stáb kórházba, miért nem vittek gyógyszert vagy orvost a városból, miért asszisztáltak

a kislány halálához? Ehhez képest sokkal kegyesebb hazugság, ha egy alvó gyereket cipelnek hosszú meneteléssel halottként a film kedvéért.

Az országút szélén heverő lázas kislány vagy meggyógyult, vagy meghalt, a film nem nyújt erről képi bizonyítékot, de mivel nem színészekről és nem fikcióról van szó, a dolog nem hagyhatja nyugton még az egyszerű nézőt sem.

„A rendezők nem avatkoznak a valóságba, csak átítatják saját személyiségükkel.” – írja Buñuel dokumentumfilmjéről Bikácsy Gergely filmkritikus. A filmben a nyomor, a szenvedés, a pusztulás objektív bemutatása nemcsak azt az egyértelmű célt szolgálja, amit a hasonló tematikájú filmek esetében megszoktunk. Mintha a nyomor csak ürügy lenne, hogy a rendező a film eszközével valami egészen másról beszélhessen – olyasmiről, aminek a nyomorhoz, a lepusztultsághoz csak részben van köze.

A film tehát kétféleképpen tekinthető dokumentumnak. Nemcsak a *kamera előtt* álló, annak kiszolgáltatott nyomorgók és szenvedők dokumentuma, hanem a *kamera mögé* bújó rendező tekintetének a dokumentuma. Ettől a szemtől olyan a világ, amilyen – ez a szem látja meg a millió és millió látvány mögött és alatt ott húzódó lehangoló egyformaságot, a kérlelhetetlen halált.

Buñuel dokumentumfilmje, akárcsak a fentebb már említett Flahertyé, éppen tisztátalanságával, játékfilmes eszközökkel éri el, hogy a valóság felszínén túl egy mélyebb igazsághoz jusson. Buñuel a *láthatatlant* tette érzékelhetővé. Pedig folyamatosan *látunk* valamit: végtelenül sok követ – kőcserepet, háztetőt, utcakövet, kőtengert, kősvatagot; azután arcokat: fiatalokat és öregeket; látunk állatokat: disznókat, legyeket, egy szikláról lezuhanó kecskét, amint kimúlik, egy szamarat, amelyet a méhek megtámadnak, látunk halottakat és elmebetegeket, állatokkal együtt alvó embereket. Szörnyűségek halmozódnak egymásra a filmben, ám az igazi szörnyűség nem a bemutatott világ valóságelemeiben rejtőzik, hanem abban a rendezői szándékban, hogy ennek a világnak az „isten háta mögötti” mivoltát mutassa be. Dokumentumfilmnek indul a *Föld, kenyér nélkül*, de rendezője metafizikai kérdésekbe bonyolódik: mihez kezdünk a szerencsétlenséggel, ha már egy isten sincsen, csak a puszta, abszurd létezés. Egyes elemzők szerint a halálra szánt kislányt nem szenvtelenségből mutatta be a filmben, nem is azért, hogy megőrizze emlékét, hanem afölötti elkeseredett dühében, hogy egyáltalán léteznek ezen a földön emberek, akiknek a sors a halált írta elő végcélként.

Buñuel 1932-ben forgatta a filmet; de fél évszázaddal később, 1982-ben írott gondolata erre a filmre is érvényes: „Számomra egyáltalán nem látszik szükségszerűnek, hogy ez a világ létezik, s az sem, hogy éppen itt élünk és itt halunk meg. A véletlen szülöttei vagyunk, s az univerzum nélkülünk is létezhetne az idők végtelenségéig.”



Éppen emiatt az erőteljes szubjektív látásmód miatt a film elemzői gyakran rokonítják a rendező dokumentumfilmjét a korábbi két szürrealista alkotásával, az *Andalúziai kutyával* és az *Aranykorral*. A *Föld, kenyér nélkül* c. filmet egyes képei, jelenetei miatt (például az a jelenet, amikor egy kikötözött szamarat halálra szurkálnak a méhek) szürrealista dokumentumfilmnek tartják: valóságot megcáfoló, meghaladó dokumentumfilmnek. A kopár

vidéken, az iszonyatos szegénység és elmaradottság az emberi létezés olyan metaforáit termeli ki magából, melyek vetélkednek a korabeli párizsi művészársaságok ötleteivel. Az éjjeliőr kolomppal skandált mondata: „Aludjatok, aludjatok, a halál után majd elegendő időtök lesz ébren lenni” pedig olyan gondolatot fogalmaz meg, mely akár egy szürrealista kiáltványba is beleillene.



#### **Kérdések és feladatok:**

- Értelmezze a film címét!
- Jellemezze a filmben bemutatott spanyol falu lakóit!
- Figyelje meg alaposan a kecske lezuhanásának jelenetét. Számolja meg hány vágás van, milyen szemszögekből látható ugyanaz az esemény? Milyen munkamódszerre utalhat?
- Megjelenik-e a szövegben vagy a képeken a filmet forgató stáb valamelyik tagja? A forgatás körülményeiről mit tudhatunk meg?
- Milyen filmbeli képek utalnak a vallásra? Milyen jelentőséget tulajdonít ezeknek a jeleneteknek?
- Mi a véleménye a film végén látható, kolomppal éjszakát hirdető öregasszony képéről? Mennyire tűnik hitelesnek, esetleg előre megtervezettnek a mozgása, kamerától való távolsága?
- Értelmezze a film végén megjelenő felirat szövegét!
- Hasonlítsa össze a *Föld, kenyér nélkül* c. dokumentumfilm ábrázolási jellegzetességeit a televíziós dokumentumfilmekben látható képek stílusával!
- Hasonlítsa össze a *Föld, kenyér nélkül* c. dokumentumfilm nyomorképeit a hírműsorokban látható katasztrófaábrázolásokkal!