

LOIS WEBER (1879-1939)

# Meztelen igazság

BARKÓCZI JANKA

**AZ ELSŐ HOLLYWOODI RENDEZŐNŐ ERŐTELJES, A NŐI EGYENJOGÚSÁGRA ÉPÜLŐ TÁRSADALOMKRITIKÁJA KEZDETTŐL KREATÍV FILMES LÁTÁSMÓDDAL PÁROSULT.**

Lois Weber akkor kezdte karrierjét, amikor a nőknek még szavazati joguk sem volt az Egyesült Államokban, mégis megtalálta a helyét a korai filmipar kemény és kiszámíthatatlan világában. Nevét D. W. Griffith és Cecil B. DeMille mellett emlegették, az 1910-es években Hollywood egyik legkeresettebb alkotója volt, és hosszú ideig az egyetlen nő, akit az amerikai Filmrendező Társasága a tagjai közé választott. „Abban az időben nőttem bele a szakmába, amikor mindenki azzal volt elfoglalva, hogy a saját területén kiismerje magát a filmiparban, így senkinek nem volt rá ideje, hogy észrevegye, ha egy nő is beteszi a lábát oda.” – emlékezett később. A szerencsés pillanat nyomán jónéhány maradandó film született, a filmekből pedig egy olyan életmű, amely különösen jelentős mind az egyetemes filmtörténetben, mind a női filmes hagyományban.

## MRS. SMALLEY

Lois Weber alkotói imázsának fontos része, hogy pályája kezdetén nem egyedül, hanem férjével dolgozott. Phillips Smalley a 20. század kezdetén rendkívül népszerű *vaudeville* színházak világában színészként kezdte karrierjét. Felesége ekkoriban találkozott a francia Gaumont megbízásából Amerikába érkező, dinamikus producer-rendezőnővel, Alice Guy-Blachéval, aki nagy hatással volt rá. Lois meggyőzte a férjét arról, hogy az egyelőre még inkább vásári attrakciónak tűnő filmek előtt nagy jövő áll, így 1907 körül mindketten beszálltak az üzletbe.

Először The Smalleys néven, később a Universal szerződéses partnereként, a Rex Film márkanév alatt forgalmazták munkáikat. *Suspense* című 10 perces

rövidfilmjük filmtörténeti mérföldkönek számít, nemcsak azért, mert ez az egyik első nő által rendezett thriller (ugyanabban a hónapban, 1913 júliusában mutatták be Guy-Blaché *A kút és az inga* című Poe adaptációját is), hanem azért is, mert a korszak egyik gördülékeny, jó ritmusú, pontosan felépített mesterműve. A film hősnőjét maga Weber alakítja, aki a háztartási alkalmazott váratlan felmondása után egyedül marad otthonában a kisbabájával. Amikor észreveszi, hogy egy gyanús csavargó ólálkodik a ház körül, azonnal felhívja férjét, hogy segítséget kérjen, azonban a betolakodó a beszélgetés közben elvágja a telefonzsinórt. A telefonálás jelenetében, amely a film egyik feszült csúcspontja, az asszonyt, a férjet és a betörőt egy háromszög segítségével osztott képernyőn látjuk, így egyszerre követhetjük a párhuzamosan zajló eseményeket. A férj azonnal autóba ül, és végigszáguld a hazáig vezető úton, a házba pedig már rendőri kísérettel ér. Épp időben, mert a támadó betöri az ajtót, és eléri a nőt, aki babával az emeleti szobába zárkózott. A marcona csavargót szerencsére elfogják, a feleség és a gyerek megmenekül. A film a domestic thriller történetében műfajteremtő jelentőségű, és nagy lendületet adott Webernek, hogy még hosszabb és még bonyolultabb történetek kidolgozásába kezdjen.

Ma már nehezen visszafejthető, hogy az alkotópáros produkcióiban kinek milyen kreatív szerepe volt, de a visszaemlékezések rendre Weber nevezik meg domináns félként. 1914-ben mindenestre ő rendezte a négytekerces *A velencei kalmárt*, amit az Egyesült Államok első női alkotóhoz fűződő egész estés filmje lett. Weber

és Smalley általában mégis együtt jelentek meg a rajongói magazinokban, a fényképek és a cikkek a női háziasszonyként, hitvesként és filmszakemberként egyszerre mutatták be. Shelley Stamp filmtörténész szerint éppen ez, vagyis a tisztas középosztálybeli, konzervatív házaspár támadhatatlan képe tette lehetővé, hogy Weber munkája gyorsan legitimitást nyerjen, és olyan témákat is feldolgozhasson, amelyek másképp nagy botrányt kavartak volna. Távol állt tőlük a Mary Pickfordhoz és Douglas Fairbankshez hasonló celebpárok csillogó, szenvedélyes és botrányos világa, komoly filmeket készítettek, amelyek valódi



# A csend mesterei. A c s e n d m e s t e r e i . A c s e n d m e s t

problémákkal foglalkoztak. Alkotásaikban az ópiumfüggőség és a drogkereskedelem (*Hop, the Devil's Brew*, 1916), a nyomor (*Cipők*, 1916, *The Blot*, 1921), a halálbüntetés és a hatósági túlkapások (*The People vs. John Doe*, 1916), vagy éppen a fogamzásgátlás kérdései (*Where Are My Children?*, 1916) egyaránt megjelentek, és minden esetben ítélezés nélkül, mély empátiával ábrázolták a helyzetet. Történeteiket gyakran valós eseményekről megjelent sajtóbeszámolók ihlették, többnyire kortárs környezetben játszódtak, a cselekményt csak ritkán helyezték a történelmi múltba. Weber, aki pennsylvaniai otthonában a missziós kórus

tagja volt, a filmet jó eszköznek tartotta arra, hogy segítségével „propagandát folytasson”, azaz fontos társadalmi üzeneteket közvetítsen, és ezt a nézőpontját sokszor hangsúlyozta is különböző nyilatkozataiban. Szerzői víziója és a profizmusa olyan erős egységet alkotott, hogy annak ellenére, hogy a filmek elsősre nem mindig nyerték el a cenzorok tetszését, végül megtalálták az utat a közönséghez.

Weber rendezőként és forgatókönyvíróként 1916-ban ért a csúcsra, nem véletlen, hogy önállósodni szeretett volna. Úgy vélte, „az igazi rendezőnek abszolútnak kell

lennie”, nem rendelheti alá magát a producer érdekeinek és elképzeléseinek. A következő évben forgalmazási megállapodással alakította a Universallal kötött szerződését, és Lois Weber Productions néven saját céget alapított, így abban is első lett, hogy nőként saját filmstúdiót vezetett. Egyik remekműve ebből a korszakból a *The Blot* (*Szegényfolt*, 1921) című melodráma, amelynek középpontjában egy szegény professzor családja áll. Amikor a professzor lánya, Amalia (Claire Windsor) megbetegszik, az orvos azt javasolja, adjanak neki könnyű, de tartalmaz ételeket, például csirkét. Mivel a családnak

**„Szerzői víziója és profizmusa erős egységet alkotott”**  
(Lois Weber: *Cipők* – Mary MacLaren)



nincs pénze ilyen luxusra, az anyja (Margaret McWade) végső elkeseredésében el akarja lopni a szomszéd ablakába kitett, főzéshez előkészített bontott csirkét. A tolvaj lelepleződik, de a helyzetet végül megoldja az Amaliába szerelmes Phil, az iskolai tanácsnok gazdag fia, aki nagy kosár ételmezt küld a lánynak. Később Phil levelet ír apjának, és felhívja a figyelmet arra, hogy a tanárok sokkal nagyobb elismerést és több fizetést érdemelnének, így nem kellene nyomorogniuk. A film átható realizmusát a Los Angeles-i egyetem környékén felvett külső jelenetek teremtik meg, a kiszolgáltatottságban összeforrott anya-lánya kapcsolat ábrázolása pedig különösen elmélyült. Weber ekkor már egyre határozottabban kereste azokat a témákat, amelyek a családi lét és a házasság pszichológiáját vagy tipikus női sorsokat mutatnak be. Ennek egyik jellegzetes példája a *What do Men Want?* (1921) című film, amelyben egy kihűlő hitvesi viszonyt a harmadik fél megjelenése pecsétel meg. Weber megkapó módon ábrázolja a boldogtalanságot, a lelkiismeretfurdalást és azt az igyekezetet, ahogy férj és feleség megpróbálja megérteni a másikat.

#### TÜKRÖZŐDÉSEK

A Weber-filmek világa kifejezetten karakters. Fő motívuma a nő, a női test, aminek ábrázolása egyszerre esztétikai és morális kérdés. Kócos parasztlányok, nyomorgó munkásnők, feslett erkölcsű csábítók, gondterhelt feleségek és elegáns estélyikben vonuló hölgyek népesítik be történeteit, amelyek minden alakja aprólékosan kidolgozott és önazonos. A női szereplőket rendre a korszak legkifinomultabb eszköztárral játszó színésznői keltettek életre. A *The Dumb Girl of Portici* (1916) című operaadaptációban például a vibráló energiájú sztárbalerina, Anna Pavlova alakítja a néma nápolyi halászlányt, akit elcsábít a megszálló spanyol arisztokraták egyike. A légies mozgású Pavlova, akinek ez az egyetlen játékfilmje, sok elemet átemelt a történet színpadi verziójából, és könnyedséggel jól ellenpontosította a drámát, amely az árulás és elnyomás miatt kirobbanó felkeléssel ért a csúcra. Pavlova jó példája a karizmatikus női főszereplőnek, ami nem véletlen, hiszen Weber tudatosan kereste a film számára a hasonló te-

hetségeket. Ő fedezte fel Billie Dove-t és Claire Windsort, játszott nála Cleo Madison, és Dorothy Davenport. A jó érzékkel választott színésznőknek aztán nemcsak rendezője, de egyfajta mentora lett, sokan közülük később maguk is maradandót alkottak saját forgatókönyveikkel és rendezéseikkel. A szüfrazsett mozgalommal is kapcsolatban álló Weber szervező tevékenysége nyomán a korai Hollywoodban induló nők pályája komoly lendületet kapott, és szakmai sikereik általában az emancipáció terén is nagy előrelépést jelentettek.

A nők kiszolgáltatottságával és a nemi egyenlőtlenségekkel Weber sokszor foglalkozott a filmjeiben. A *Cipők* hősnője Eva, a szegény eladólány (Mary MacLaren), aki szerény fizetésének nagy részét hazaadja, hogy lusta édesapja helyett is kipótolja a család bevételeit. Eva nem költöthet ruhákra, cipője már darabokban lóg, sok kínos percet okozva neki. Az új lábbeli árát csak egy módon szerezheti meg: eladja magát a nagyvilági bárénekesnek (William V. Mong). Másnap Eva lábán új cipő,

#### „Ítékezés nélkül, mély empátiával”

(Lois Weber:  
Szégyenfolt –  
Louis Calhern és  
Claire Windsor)





szemében könnyek, de a família élete zajlik tovább, ami szembesíti a nézőt a világ részvégtlenségével. Weber filmjei így vagy úgy a nézők elé is tükröt tartanak, és a személyes drámák mögött a rendszer hibái bontakoznak ki.

### A VARÁZSLÓ

A filmek komoly témáit a játékos látványvilág ellensúlyozta. A merész géppállások, az osztott képmező és a többszörös expozíció kreatív használata szinte Weber védjegyévé váltak. Ezek az ötletek azonban sohasem öncélúak, mindig a cselekmény bonyolítását segítik. A legjellegzetesebb vizuális refrén a csillogó felületek, napsütötte vizek, tükrök hatásos megjelenítése. A napfényben szikrázó tenger adja a drámai háttérrel például a *Hipokritákban* és a *The Dumb Girl of Portici* című filmekben. A *Suspense* autós üldözése a visszapillantó tükrökben felvillanó képtől válik igazán zaklatottá, a *Cipők* jelenete pedig, amelyben a megtört tekintetű hősnő belenéz egy ovális tükörbe, aminek repedése éppen a homloka magasságában fut keresztbe, az egész Weber-életmű leg-szimbolikusabb képe lett. Különösen érdekes vizuális megoldásokat használ a *Hipokritákban*, amelynek története a realizmushoz vonzó Weber más műveitől eltérően, kifejezetten

allegorikus és költői. A *meztelen igazság* címen is forgalmazott filmet Adolphe Faugeron *Az Igazság* című festménye inspirálta, és a nyitójelenetben maga az Igazság jelenik meg egy fiatal ruhátlan lány (Margaret Edwards) képében. A továbbiakban egy középkori szerzetes és Gabriel, a kortárs pap párhuzamos történetét követjük. A középkori szerzetes elkészíti a meztelen Igazság csodálatos szobrát, azonban a mű olyan megbotránkozást kelt, hogy a férfit a feldühödött tömeg meglincseli. Gabriel gyülekezete látszólag jámbor és tiszteletreméltó polgárokból áll, de a valóság ettől nagyon különbözik. Az áttetsző Igazság varázslatos tükrébe tekintve láthatóvá válnak az emberek valódi vágyai és jellemük, a leplezett álszentség pedig a papot is halálba kergeti. A film éteri képei a mai napig lenyűgözik a nézőt, bár a korabeli közönség megbotránkozott a mozgóképen itt először megmutatott teljes meztelenség láttán. New Yorkban tüntettek ellene, Bostonban lefestették a problémás filmkockákat, máshol úgy ahogy volt, betiltották a filmet. A *Hipokriták*ból így lett önmagán messze túlmutató mű, amelynek története fikcióból átcsapott valóságba.

### „A nők mozgásteret a színészi pályára szűkült”

(Lois Weber: Hipokriták – Margaret Edwards)

Weber és Smalley 1922-ben elváltak, Hollywood pedig olyan gyorsan változott, amivel az agilis rendezőnő nem tudta felvenni a versenyt. A filmek sok pénzt hoztak, a stúdiók hatalmasra nőttek, a nők mozgásteret pedig egyre inkább a színészi pályára szűkült. A forgatókönyvírók és gyártási szakemberek között ugyan a következő korszakban is sok tehetséges nő találunk, de a terepet leuralták a nagyban játszó, komoly profitot termelő férfiak. Weber látta ezt, és így írt róla 1928-ban: „Azok a nők, akik most kezdik a pályát, gyakorlatilag zárt ajtókat találnak. A férfi írók gyakran kapnak lehetőséget arra, hogy rendezzenek, mert azt gondolják róluk, hogy náluk jobban senki nem tudhatja, hogyan kell megjeleníteni a saját történetüket. Nők esetében azonban soha nem hallunk ilyen kegyről.” A rendezőnő a némafilmkorszakban további öt mozgóképet készített, köztük a ma sajnos elveszett filmként jegyzett *A Broadway*

*angyalát*, amelyben Leatrice Joy mellett a magyar sztár, Victor Varconi, azaz Várkonyi Mihály játszott, akivel személyesen is jó barátságot ápoltak. Utolsó műve, a *White Heat* (1934) már hangosfilm volt, és bár a hang megje-

lenése végleg megpecsételte Weber pályáját, a témaválasztással azért itt sem hazudtolta meg önmagát. A film Hawaii-n játszódik, ahol az ültetvényesek gátlástalanul kihasználják az őslakosokat, és különösen az őslakos lányokat. Amikor William Hawkes (David Newell) gazda egy előkelő fehér hölgygel (Virginia Cherrill) tér vissza San Fanciscó-ból, összetöri az őt szolgáló bennszülött lány (Mona Maris) szívét. A film ugyan messze elmarad Weber fénykorának kifinomultságától, de az etnikai kérdésekkel és a boldogtalan házasság témájával a korábbiak következetes folytatása.

A rendezőnő 1939-ben hunyt el, egy szerencsétlenül sikerült második házasság után, szegényen és mindenkitől elfeledve. A korai Hollywood ikonikus nő alkotója nem csak a kortársak emlékezetéből hullott ki, de a filmtörténetből is hosszú évtizedekre eltűnt, és csak az 1970-es években fedezték fel ismét, hogy életműve mára, különösen a 21. század új nőmozgalmainak fénytörésében, új jelentőséget nyerjen. •