

MARCO BELLOCCHIO

# Remények és ólomévek

CSANTAVÉRI JÚLIA

**A '68-69-ES LÁZADÁSOK CSALÓDÁSA UTÁN MARCO BELLOCCHIO SAJÁTOS MEGOLDÁSSAL ÚJRAFOGALMAZZA A POLITIKAI- ÉS SZEMÉLYES TÉR KAPCSOLATÁT.**

**1** 965 izgalommentes év is lehetett volna az olasz film történetében. Az állóvíz éve, az ebben az időszakban elvárt tavirózsákkal a felszínen. Ekkor kerül a mozikba Sergio Leone második spagetti westernje, a *Pár dollárral többért*, folytatódik az olasz vígjáték nagy korszaka, Germi fekete humorú opuszával a *Hölgyeim és uraimmal*, és vannak a neorealizmus morzsáiból még mindig sikerrel építkező művek, mint például a Pietrangeli rendezte *Én jól ismertem őt*. Sőt a kanonizált nagyok is jelentkeznek (Visconti: *A Göncöl nyájas csillagai*, Fellini: *Júlia és a szellemek*) egy-egy vitatott, de nagy áttörést nem hozó alkotással.

Ebbe a megszokottan kényelmes közegebe robban be Marco Bellocchio első nagyjátékfilmje, az *Öklök a zsebben*. Bertolucci egy évvel korábban készült filmjéhez, *A forradalom előtthöz* hasonlóan a képkockákból egyre erősödő nyugtalanság árad, de jóval sötétebb, erőteljesebb, gúnyos humorba hajló tónusban. Míg Bertolucci szolid, útkereső hősét épp csak megérinti egy polgári normákkal szembehelyezkedő szerelem lehetősége idegbeteg nagynénje iránt, addig az *Öklök a zsebben* tágas villáját már átjárja a betegség. A vak édesanyjukkal élő négy testvér közül két fiú epilepsziás, a főszereplő, a kamasz Alessandro, könnyebben, a fiatal Leo pedig szinte már magatehetetlen. A magába zárkózó, bizonytalan Giulia, öccse vágyainak tárgya, de ő maga a bátyjába, Augustóba szerelmes, az egyetlenbe a családból, aki kijár a világba, van menyasszonya, dolgozik és szabályos életet él, amibe egy prostituált gyakori látogatása is belefér. Egy nagypolgári család tehát, amelynek minden tagja más értelemben örült,

beleértve Augustót is, aki emiatt nem veszi észre, hogy Alessandro gyilkos terveket sző, hogy megszabadítsa családját a haszontalan betegektől. Előbb anyjukat, majd öccsét öli meg, a rettegő Giulia maga zuhan le a lépcsőn és válik szinte bénává. Mikor Ale tánc közben epilepsziás rohamot kap, Giulia már nem segít neki.

A groteszk humort objektivitással ötvöző alkotás a betegséget használja a lefojtott, értékhiányos állapot és az ebből fakadó szenvedés és erőszak metaforájaként. A kamasz Alessandro unja és gyűlöli azt, ami körülveszi: a keresztény hetilapokat, a hazafias zászlókat, a mindennapos felolvasást a vak anyának, a múlt kiüresedett rítusait, a bátyja megfellebbezhetetlen fensőbbiségét. Dúhe azonban tehetetlen depresszióban, nárcisztikus képzeltésben és végül irracionális tettekben merül ki. A kietlen villa körül ott az álmos és reménytelen kisváros, az élet- és halálvágly közt őrlődő, kitörésre esélytelen Ale büntetteinek történetében minden fojtogató tapasztalat, amit a rendező saját múltjából magával hozott. A kamera kiegyensúlyozott, objektív pozíciót foglal el, a narráció világos, egyenesvonalú, újdonsága magában a radikális őszinteséggel megfogalmazott történetben és az előadás kivételesen nyílt, gúnyos és provokatív hangnemében van.

Az olasz viszonyok közt rendkívül kis költségvetéssel készült filmet a Venecei Fesztivál vezetősége elutasította, de azonnal óriási visszhangot keltett. A vita alapvetően politikai szinten zajlott. A fiatal baloldal az Isten-Haza-Család polgári szentháromságának kíméletlen kritikáját üdvözölte benne, másokat éppen ez a kritika rettentett el, úgy érez-

ték, a rendező azonosul szörnyű tetteket elkövető hősével. De akadtak, akik észrevették, hogy Bellocchio viszonya hőséhez kétértelmű, egyszerre vonzza és taszítja őt, ahogyan kétértelmű maga a megjelenített karakter is. A rendező csak megmerevedett, elutasított helyzetéből kitörésre vágyó indulatában osztozik, annál is inkább, mert olyan történetet akart elmesélni, amelyben saját kamaszkorának frusztráló családi gyötrelmeire is rá tud látni. De Ale egyes vonásaiban a fasizmus jegyeit mutató, felelőtlen irracionális tetteit annak mutatja, ami valójában, a frusztráció feloldására képtelen, impotens düh tragikus következményének.

Sokan voltak, akik azt ünnepezték a filmben, hogy annyi rendszerbe illeszkedő, óvatoskodó vagy szépelgő mozdídarab közt végre „kimondja a dolgokat”. Még három év volt hátra a '68-as mozgalmakig, de az *Öklök a zsebben* egyértelműen jelezte az egyre növekvő feszültséget. A 25 éves rendező egy csapásra az olasz filmes panoráma meghatározó alakjává vált.

A 70-es évek végéig Bellocchio mindvégig a politikailag aktív filmek közé tartozott, és mint oly sokan, hitt a közösség megmozdulásának erejében. '68 után, ahogyan ezt már második játékfilmjével is megelőlegezte (*Kína közel van*, 1967) belépett az egyik kommunista-maoista pártba, később egyre inkább a radikálisokat támogatta, még képviselőjelöltként is elindult. Társrendezőként jegyzett ketőt is a '69-es év közösségi alkotásként készült politikai dokumentumfilmjei közül, és elkészítette a maga epizódját a szintén '69-es *Szerelem és düh* című kollektív filmbe, amelynek többi darabját Lizzani, Bertolucci, Pasolini és Godard rendezték. Ebben az időszakban készült játékfilmjei egyértelmű állásfoglalások a fennálló társadalmi viszonyok és intézményeik, az állam, az egyház, a hadsereg, a média, valamint a képmutató, haszonelvű, megnyomorító emberi kapcsolatok ellen. A *Kína közel van* kíméletlen szatíra, amelyben a köpönyegforgató, politikai karrierre ácsingózó volt arisztokrata és a rangkórságban szenvedő szocialista pénztárnok összeborulása nemcsak a korrupt pártviszonyokat, hanem az emberi kapcsolatok korrumpálódását is megmutatja. Az 1972-es *Tedd a szörnyet a címoldalra* középpontjában



ban. A szorongó Marta alig mozdul ki a négy fal közül, Mauro vizsgálóbíró, erősen kontrolláló személyiség, aki húga minden moccanását figyelni és titokban a halálát kívánja. Ebbe a polgári pokolba vonja be Mauro a színész/kalandoz/csaló, sőt talán gyilkos Giovannit (Michele Placido), akitől burkoltan azt várja, hogy elvégezze a piszkos munkát. Mauro halálvágyával szemben Giovanni a vitalitást, a kreativitást, a felszabadító szexualitást hozza magával, és a bíró reményeit megcsalva lehetőséget ad Martának, hogy visszataláljon az életet és az embereket elfogadó pozitív nyugalomhoz. Bellocchio mesteri egyensúlyban tartja a történet konkrét és metaforikus jelentéseit. A víziók és álmokképek, amelyek korábban elszigetelten jelentek meg filmjeiben itt és innentől sokáig önálló jelentésréteget alkotnak, de nem mindig különülnek el, néha szinte észrevétlenül simulnak az elbeszélés szövetébe.

A későbbi művekben – *Szem, száj* (1982), *IV. Henrik* (1984), *A test ördöge* (1986), *La visione del Sabba* (1988), *Az ítélet*, *A pillangó álma*) – az egyensúly eltolódik a metaforikus kifejezés javára és az előtérbe mindinkább a test és a szexualitás kerül, mint a teljesség megtalálásának kitüntetett középpontja.

Bár a lélek belső világában történő változások vizsgálata meghatározó marad Bellocchio számára, közvetett vagy közvetlen módon számos film beemel politikai társadalmi vonatkozásokat is. A *test ördöge* szerelmi történetének keretét a politikai terrorizmussal összefüggő perek adják. A pirandellói elbeszélésre alapozó *A dajka* ugyan egy házaspár érzelmi változását, kapcsolatának alakulását vizsgálja, a háttérben azonban ott vannak a 20. század elejének nagyobb társadalmi igazságosságért indított mozgalmi. A *Szem, száj* főhőse, Giovanni Palladissimi, a '68-as mozgalmak túlélője. Testvére halála arra kényszeríti, hogy számot vessen a múlttal és megpróbálja beépíteni a jelenébe.

Éppen 20 évvel később az *Anyám mosolyában* (2002) még mindig ezzel a feladattal birkózik a festő Ernesto Picciafuoco is. Anyja szentté avatása kapcsán nemcsak ateizmusát kell felvállalnia képmutató és haszonleső családjával szemben, de vissza kell szereznie jogát a szabadságához, megtalálni a múlttal összekötő „következetességet”, amely képessé teszi, hogy ebben



a közegben is őszinte és szabad életet éljen. Ernesto személyes története ezúttal már mélyen beágyazódik a 2000-es évek Rómájába, a legkülönbözőbb figurákból

összeálló nagycsalád, az iskolai hitoktatás, a katolikus egyház intézményei és szereplői és a régmúltból itt maradt emberek és relikviák közé. A rendezőt, miközben szinte buñueli képet fest az egyház és a család belső világáról és a körülötte folyó kufárkodásról, most is Ernesto belső változása izgatja, az a folyamat, aminek a végén megszabadulhat a szorongástól.

Így van ez még azokban a 2000 után készült filmjeiben is, amelyek konkrét történelmi eseményt vesznek alapul. Az Aldo Moro fogva tartásának idejét bemutató *Jó reggelt, éjszaka* (2003) a négy fős terrorista csoport egyetlen nő tagjára, a 23 éves Chiarára koncentrál, arra, ahogy ő átalakul az események hatására. A Mussolini indulásának és hatalomra jutásának éveiben játszódó *Vincere* (Győzni, 2009) főszereplője a Duce titkos felesége, fiának anyja, Ida Dalser, aki naiv szerelmében megcsalva kitarító makacssággal küzd az igazáért akkor is, amikor már nincs semmi remény. És ebbe a sorba tartozik Bellocchio legutóbbi filmje, *Az első áruló* (2019), a maffiaperek sikerét vallomásával meg alapozó, Tommaso Buscetta pálfordulásának elemzése.

A *Jó reggelt, éjszaka* Bellocchio egyik legkomplexebb munkája. A filmidő legnagyobb részében egy lakásban vagyunk, ahol az előszobából az egyre zártabb belső felé haladunk, míg eljutunk a könyvespolc elmozdításával

**„Átdja helyét egy új morális autonómiának”**

(Marco Bellocchio:  
Jó reggelt, éjszaka  
– Maya Sansa)

megközelíthető celláig. Chiara sosem lép be ebbe a térbe, időről időre a zár nyílásán keresztül figyelni az időt férfit. Kert is van, ide azonban csak

kilátunk egy kicsit, a szereplők néha kilépnek, de a kamera soha nem követi őket. Chiara tartja az összeköttetést a külvilággal, dolgozni megy egy minisztérium könyvtárába, és egyszer a temetőbe, ahol volt bajtársak emlékezőnek a fasiszták által meggyilkolt apjára. De más ablak is nyílik a világra, az állandóan bekapcsolt televízió, főleg a híradók, amelyekből Chiara és a három fiú követik a hatalom reakcióját. E három dimenzió mellé Bellocchio még egy negyediket is nyit, a lány álmait és vízióit. Az első háromhoz rendelt történetesíkok, a Moro ellen a fiúk által lefolytatott és kivégzésével végződő per, a társadalom megtétele, a hatalom működése és a televízió által közvetített transzferek, ebben a negyedikben összegeződnek. Chiara álmai mutatják meg, hogy leninizmusba vetett vakhite hogyan adja át a helyét egy új, morális autonómiának. Érvei már nem tántorítják el társait, de álmában Moro szabadon indul el a kihalt Rómában.

Az ifjú Mussolinibe beleszerető Ida éppen erős autonómiájával hívja ki maga ellen a fasiszta államgépezetet. Előbb vagyonát, majd identitását, gyermekét, végül személyes szabadságát is elveszíti a vezért vak odaadással istenítő társadalom teljes közönye mellett. Sem Chiara, sem Ida nem tudják elérni, hogy a történet másképp végződjön, mégis választanak és már ez se kevés. •