

„Vidéki ártatlanságát
rég elvesztette”
(Országúton –
Giulietta Masina)



sajáttá. Talán az epizódokat a Mastroianni-módon, vagy másképpen, de az erősen öszszetartó-átvezető főalak hiányzik az ókori tárgyú vízióból. Furcsa módon egy teljesen jelentéktelen szőke angol színészt talált (mit láthatott benne, örök rejtély). Nyilván nem az a baj, hogy ismeretlen – a *Satyricon* kimagaslóan legjobb figurája, a lakomát rendező Trimalchiót játszó színész (Mario Romagnoli) is viszonylag ismeretlen, de erős hatású, romlott arcú, kiélt figurája felejthetetlen. Az egész alkotás kimagaslóan legjobb epizódja maga a nagy lakoma (szerencsére épp ez a leghosszabb epizód is). Nagyon halvány és erőtlén viszont a történelmi leckeként ókor-idézőnek szánt Minotaurusz-küzdelem, hiába színezi ezt is némi parodisztikus igyekezettel. Felrémlik



összehasonlításként Pasolini több mitizáló opusza. A párhuzam Pasolini javára billen. Ott talán a didaktikus forradalmi vágy lázadó tanulság – „mondandó”? – zavar. Fellini ókormitizálásában semmiféle didaxis, tanulság sincs, ez persze egyáltalán nem baj – de nincs semmi tartóváz sem (megint mondom, részben a nagyon erőtlén színésztválasztás hibájából.) Fellini valóban nem tud mit kezdeni a tőle nagyon idegen régi, mitikus világgal – és csak ebben a lakoma-epizódban közelíti meg, sőt el is éri, a barokk mód túlhabzó álomvilág igazi mélyét.

GICCSET ELŰZŐ RÉMÁLMOK?

Álom és valóság összevegyülő ötvözte a *Róma* némely epizódjában lett tökéletes. Rómához, a városhoz ugyanis köze van a rendezőnek, ismeri, benne él, küzd vele és belefeledkezik, szinte erotikus kapcsolat fűzi a tárgyához. Vegyük csak a *Róma* „vatikáni divatbemutató” epizódját: ennél feketébb humora egész életművében alig van: érezni, hogy valamiképp ennek a kultúrának és hiedelemvilágnak része volt, ma is része, ezért tudja röhögve kifigurázni. A *Satyricon* sajnos csak tanult olvasmányélménye marad. Átítatja ugyan saját szemlélemódjával, minden technikájával és epizódszerkesztési bravúrjaival nekigyürkőzik,

de az anyag ellenáll, erős falak választják el az ókort Fellini mindennapjaitól. Nincs történelem-szemlélete, ezért valami steril, bravúrosan megmunkált, egymástól koncepció híján élesen elváló fejezetek füzére lesz – mintegy a *Róma* ellentétpárja, melyben az eltérő fejezeteket a város, a nagy téma szerves egységgé varázsolja. Pasolininek, hogy újból ehhez a párhuzamhoz forduljak, elméletileg is aládúcolt, át-gondolt történelmi szemlélete van, marxizmusból táplálkozó saját történelmi látása (hamis, egyszerűsítő, igaz? – mindegy is), melynek hála, át tudja izzítani mitikus hőseinek vérző és fájdalmas kalandjait élő és „mai hatású” műalkotássá.

A ma élő embereket megelőző, csak elbeszélésekben, s főleg könyvekben létező nagybetűs Történelem? Mi volna az? Az *Amarcord* rendezőjének valamikor Mussolini korával kezdődik az olasz- és a világtörténelem. Azt már átérzi, ezért kiváló a filmben a feketeingesek bornírtan bizarr felvonulása, és előbb nevetető, majd ellenfeleiket hideglelős ricinus-ivásra kényszerítő jelenete. (Történelmi tény volt ez a fajta büntetés, más olasz rendezők műveiben is előfordul.)

Később, az *És a hajó megy* nagyszabású stilizált óceánjárója is csak a cselek-

„A giccsveszély továtúnt”

(Bohócok – jobbra: Fellini)

mény szerint történelmi fogantatású: legjobb percei, mint a Mester sok-sok más filmjében is – a különös, elrajzolt figurák, a furcsa emberi reakciók,

a meglepő és váratlan kapcsolat-törédek. Szinte mindegy is, hogy a film cselekményét valódi eseményhez, az első világháború kitéréséhez köti – a történelem olyan, mintha fikció volna, mintha a történelmi fordulatot is csupán Fellini találta volna ki, az *És a hajó megy* ettől válik izgalmassá... És persze a rendkívül értékes díszletvilág, meg az ebből merítő, erre építő operatőri munka révén. Színes látványvilágát mesteriskolákban taníthatnák, de mivel önnállósul, fölébe nő magának a filmnek. Értékes önellentmondás. Mint a filmet átható, olasz operai hagyományok finom kinevetetése is gazdag rétege ennek a filmnek.

Nagyopera, nagygiccs, Fellini megküzd a csábítással. S ha már küzdelem: a Maestro mozijában kis- és nagykaszkos emlékei, vallomásai gomolyognak. Minden művében. Márpedig a giccs soha nem a hús-vér gyerekek között, hanem a hamis, kispolgári gyerekek-ábrázolásban létezik. Száz értéktelen példa helyett csak egy értékebbet: De Sica korai filmjeiben zeng a túlhabzóan üres érzelem (igaz, az átlagosnál magasabb szinten). Buñuelnél

gyilkos kamaszok, Bergmannál a *Csend* ijesztő felnőtt-világában bolyongó értetlen gyerek. Vagy ugyancsak nála a *Fanny és Alexander* testvérpárja – itt csak a lélektani felnőttábrázolás aprólékosan profi tökélye idegenítheti el néha nézőt).

Mi szállhat szembe még a giccs veszélyével? Talán az alkotó megszenvedett küzdelme a cinizmussal. A *La dolce vita* maga a giccset felülíró cinizmus filmje. Természetesen a hőse cinikus, és nem a vidéki naivságát már rég elvesztő rendező. Hősének cinizmusa szükséges ahhoz, hogy ne cinikussá válva legyen giccs-nélküli Fellini művészi világa. A híres, éjszakai Trevikút jelenet a Vágyak Szőke Asszonya (Anita Ekberg) és a kisfiús, de bután és véglegesen romlott újságíró (Mastroianni) bravúrjátéka Fellini rendezői világában fölényes és magas szintű eredetiséggé válik.

Az *Amarcordban* a naivitás az eredetiséggel találkozási sajátos vegyületté párlódik. Fellini leg... leg... filmje. A „Nőt akarok!” vágját fára mászva világgá ordító bolond nagybácsi és a hatalmas idomú kamasz-jutalmazó Trafikosnő, meg a giccs-paródia-rajzú kisvárosi „Nagy Nő”, Gradisca – ők mind fölényesen, és a giccs nagy ellenfele, a Paródia eszközeivel győzedelmeskednek a vásznon. Győzedelmeskednek – min is? A giccs felett természetesen, de egyszersmind az ábrázolt, tárgyul választott

„Őrület és gonoszság nagy dokumentuma”
(Az édes élet – Marcello Mastroianni)

fiatalkori emlékek, a kamaszvágyak puha-porhanyós, idétlen és őszintén toporzékoló anyagát is érett szemlélettel megmunkálja. Fellinit nagy neorealista művészi ellenlábasa, Zavattini vádolta a „vidékről jött naiv ifjú” szemléletével. Sok igazság volt benne, itt és most azonban átfordult, vállalandó és immár nem letagadandó gyengeség. Az *Amarcordban* egy eredendően naiv vidéki ifjú anélkül, hogy adottságát, hajlamait tagadná – már belülről és már felnőtt módra, kívülről tud anyagából rendkívül árnyalt érzelmi világot ábrázolni. És önkritikusan parodizálni.

BÚCSÚZÓ BOHÓCOK

Vissza a cirkuszhoz. A cirkusz műfaja (művészete) eredendően, mintegy genetikus giccsmentes. Sem a légtornászok, sem az oroszlánszelídítők, sem a bohócok nem lehetnek giccsesek. A cirkusz és a giccs kizárja egymást. Hogy miért, hivatott esztétákra bízom. Annyit tudhatunk: legfőképp a bohócok zárják ki. Itt a hatásadás, az őszintének hazudott, de idézőjelbe tett őszinte-hazugmegjártott bömbölés akkor is valódi, ha megjártott. A sírás, ordítás, röhögés végül az igazságnak valami páratlan ötvetetvé válik.

Kevésbé elismert, nem tömegsikerű, nem is annak szánt filmje a *Bohócok (Il clown)*. Miután a kamaszvágyak naivságát már fölényesen ábrázolni tudja, most nem kevésbé veszélyes porondra lép. A

Bohócokkal egy gyereket, felnőttet, írástudatlant és csúcs-értelmiségit egyaránt elbűvölő, könnyen megtapasztalható, de nehezen értelmezhető világot is átvilágítja. Ha nem is szökött meg gyerekkorában, Fellini valódi „cirkuszi szökése” ez a film lett – gyerekkorát nem feledve, de gyerekkorának alig értett, csak zsigereivel átértett bálványait, bálványvilágát közel hozva. Legjobb dokumentumfilmje is ez. Majdnem kegyetlen! Igen, itt kerül legközelebb a buñueli kegyetlenséghez, anélkül, hogy bármi köze volna a másik Mesterhez.

Különös dokumentum: Fellini maga is belép bohócai közé. Hol csupán bemutatja őket, hol ott rendez a porond mellett (porondmester és alkotó!), afféle Szentkuthy Miklós a bölcs bohócok irányítójaként. Hol cirkusztörténész, vagy inkább a cirkusztörténetet elbeszélő profik figyelmes hallgatója. Széttöredezhetne a film ellentétes műfajok ütközésében. De egységes marad. Erről két hatalmas bohócjelenetsor gondoskodik, a film eleje táján, majd a végén. Az első egy cirkuszi előadás tetőpontja, ahol a bohócok csúcsra emelik, szinte megkoronázzák az előadást. A másik, a végén, ugyanaz közönség nélkül. És (szándékosan) nem világos, miért fajul el a bohócok próbája nagy fékevesztett, szinte véres dulakodássá. Ez a bohóc- és cirkuszműfaj ijesztő apoteózis, habár ez a szó itt nem egészen pontos. Gátlástalan, durva, romboló bohóc-világvéget látjuk.

Zenélnek, vonulnak, dobognak, trombitálnak, bömbölnek és sírnak. Sok fehér és fekete Auguszt-bohóc, mindegyik utálja a másikat, és most, hogy a közönség már hazament, végre összeverekedhetnek. (Akár a másik, kevésbé sikeres filmjében, a *Zenekari próbában* a zenészek). Ijesztő karikatúra-fejek. Elrajzolt közelképek, mintha őrültek volnának, hiszen egy előző jelenetben a tébolydai betegeknek tartottak előadást. Rendőrök jönnek, és végül egy vörös tűzoltókocsi is előbukkan. Azt is bohóc-őrültek vezetik. Már-már menekülnénk, hiszen világos, ezek nem játszanak, ezek a világot jelképezik és dokumentálják. Az őrület és gonoszság egyik nagy dokumentuma. Mert Fellini nemcsak az érzelmes emlékezés, a bűbájosan nosztalgias Nino Rota dalamok mestere. Ennek a gonosz őrületnek is mély vízionáriusa. •

