

EGY ESZKÖZ VÁNDORÚTJA

Fellini és a napszemüveg

HARMAT GYÖRGY

FELLINI FILMJEIBEN A HÉTKÖZNAPI TÁRGYAKNAK IS VAN LELKÜK, A NAPSZEMÜVEG VAGY HIÁNYA A JELLEMZÉS EGYIK VIRTUÓZ MÓDON HASZNÁLT ESZKÖZE.

Napszemüveg: egyszerű, megszokott használati tárgy. Nevében hordja a funkcióját: védi a szemet a napfénytől. Hogy mennyi minden kapcsolódhat még hozzá, hogy alkalmazása hányféle jelentéstartalommal telítődhet meg, az akkor világlik ki, ha ez a hétköznapi tárgy egy kivételes filmművész kezébe, eszköztárába kerül.

FELTŰNIK EGY ESZKÖZ

Egy fiatal újságíró, Antonio (Antonio Cifariello) riportot készít egy házasságkötő irodáról, ahová azzal a „csalimesével” jelentkezik be, hogy egy különleges, veszélyes betegségben szenvedő, igen tehetős barátjának keres feleséget. Az iroda tulajdonosnője meg is szervezi a találkozót a kiszemelt jelölttel. Antonio kirándulni viszi Rossanát (Livia Venturini), a férfi az autóúton eseteli barátja szörnyű állapotának részleteit. A kocsiból kiszállva az országút melletti mező fűvére ülnek le beszélgetni. Rossana elmondja, milyen szorongató helyzetben kényszerült arra, hogy házasságkötőtől forduljon. Rendkívül szegény, sokgyermekes vidéki családjának gondjaira egyedül az ő férjhezmenetele hozhat megoldást. A lány ártatlanságát, finomságát, páratlan áldozatkészségét látva az újságíró elveszi a napszemüvegét – a felhős idő ellenére. Akkor veszi le, amikor közli Rossanával: nem alkalmas a feladatra. „Sejtettem, hogy így lesz” – sóhajtja a világba élete reménytelenségét a lány.

Azt, hogy a napszemüveg előkerül, nem az időjárás indokolja. A Rossanát gátlástalanul megtévesztő fiatalember öntudatlan védekezésül, szegényében veszi fel: végképp szembesülvén azzal, milyen tiszta lelket csap be valójában. Elhatározásra jut (ekkor veszi le a nap-

szemüvegét): nem folytatja tovább a cinikus játékot, kegyetlen e lépése is, de legalább őszinte. A megidézett jelenetsor a *Szelem a városban (L'amore in città, 1953)* című szkeccsfilm Federico Fellini rendezte epizódjából való. Ez a „fél” film – lásd: a *8 és 1/2* című adása – a *Házasságkötő iroda (Agenzia matrimoniale)*.

Fellini filmrendezői pályájának első éveiben járunk. Az 1953-as esztendőben korábban már bemutatták egy alkotását, az történetesen „egész” film, *A bikaborjak (I vitelloni)*. A „bikaborjak” itt „léhűtőket” jelent, esetünkben olyan kisvárosi ifjakat, akik még nem állapodtak meg, tengenek-lengenek, tréfákkal, ezzel-azzal mútatják az időt, félvén minden felelősség súlyától. Egyikük Alberto (Alberto Sordi), akinek nővére egy nős férffel jár – édesanyjuk ellenkezése dacára. A „bikaborjak” az ősi tengerparton kószálnak, kabátot viselnek, borús-szeles idő van. Alberto itt fut össze véletlenül nővérelével és annak szeretőjével, akin kalap, napszemüveg (rajta egyedül), a szájából csikk lóg. Mindez jellemző erejű. A szerető mindössze kétszer, néhány másodpercre tűnik fel a műben, Fellini épít a régebbi filmes sztereotípiákra. A cigaretta, a kalap, a napszemüveg gengszteres külsőt kölcsönöz a figurának, jelezve azt a negatív szerepet, melyet a filmben betölt.

A baráti társaság naplopói közt ott találjuk a nőcsábász Faustót (Franco Fabrizi) is, aki apja kényszerítésére végre rááll, hogy elvegye szerelmét. A friss házások Rómába utaznak nászútra, hosszabb időre. A kompánia fázósan napfürdőzik egy kávéház teraszán, amikor Fausto visszatér hozzájuk a fővárosból. Az amorózó bajuszt növesztett, napszemüveget visel. Táskaletéjét-

szót hozott, mambót tesz fel, táncol is rá az utcán. A napszemüveg ezúttal a modern nagyvárosi életstílus érzékeléséhez járul hozzá: Fausto így büszkélkedik rimini cimboráinak.

Már az 1950-es évek első felében körvonalazódik Fellininél az eszköz használatának néhány alapesete, melyek megmaradnak a továbbiakban, sőt csatlakoznak hozzájuk újak. Lássuk, milyen tartalmakat kötött eddig Fellini a napszemüveghez. „Magánéleti csalás”, ennek rejtegetése, a helytelen tettek okozta szégyenérzet. Rossz jellemű filmalak találó, pillanatszerű ábrázolása. Felsőbb társadalmi helyzet, annak imitálása, vágy az odatartozásra.

FILM KÉT NAPSZEMÜVEG KÖZT

Kietlen táj, elszáradt kórók, a távolban lakótelep. Nevetve fut a lány, ridiküljéte lóbálva, mögötte napszemüveges udvarlója. Szerelmes évődés, a fiatalember javaslatára a folyóparton kötnek ki. A férfi körülnéz, van-e a közelben valaki (a totálók után ez az első félközel), hangsúlyos az arcon a napszemüveg), majd – ismét totálban – egyik kezével kikapja a lány kezéből a ridikült, a másikkal belöki őt a vízbe. Aztán elszalad. A fuldokló, Giorgio nevét kiabáló Cabiriát (Giulietta Masina) gyerekek mentik ki a folyóból. Férfiak jönnek, hosszan élesztgetik: kis híján meghalt.

A *Cabiria éjszakái (Le notti di Cabiria, 1957)* – melynek kezdő képsorát idéztem fel az imént – címszereplője utcalány. Nem akármilyen azonban. „Szakmai” öltözéke inkább megmosolyogtatóan kedves, szegényes, mint kihívó: „szajhajelmezésként” kevéssé funkcionál. Olyan, ahogy egy gyereklány elképzeli a prostituáltat. Szemöldökfestése bohócos, olykor viselkedése is. Ha kell, összeverekszik egy „kolléganőjével”, ám mosolya szégyenlős. Apró, vakolatlan házában, a komód tetején őrzi Giorgio bekeretezett arcképét. A férfi azon is napszemüveget visel! Cabiria mindössze egy hónapja ismeri „udvarlóját”, aki végül is a ridikülben negyvenezer lírát lopott el tőle. Viskója közelében a lány elégeti Giorgio ruháit (amiket mind ő vett a férfinek) és fotóit.

Cabiria folytatja mesterségét, halad tovább élete hepehupáin, csalódásain, mígnem – úgy a film kétharmada táján – találkozik Oscarral. Pontosabban: a férfi szemeli ki őt, miután tanúja volt, hogy egy lerobbant, külvárosi varieté-

„mentalistája” (a közönség hahotája közepette) a színpadon „kihipnotizálja” Cabiriából titkos szerelmi, házassági vágyait, a szebb élet reményét. Oscarnak halk és mézédés a beszéde, magázza a lányt, a későbbi találkákra virágot, bonbont visz neki, tisztelettel bánik vele. Cabiria vonakodik, nem akarja elhinni, hogy ekkora szerencse érte, de lassan óhatatlanul beleszeret a férfiba. Pedig – velünk együtt – megleste, hogy a pályaudvaron rá várakozó Oscar kemény arcát csak akkor lágyítja meg, amikor meglátja őt. (François Périer bámulatos pontossággal, érzékenységgel mutatja meg Oscar elhithető erejű tettetését, lelkiállapotának változásait – egészen a végkifejletig.) Később, egy másik alkalommal verőfényes időben sétálnak, lent folyó, a távolban hidak. Oscar felveszi a napszemüvegét, de inkább a mozgulato figyelhetjük, mint magát a tárgyat, hisz rögtön háttal

„Vágy az odatartozásra”
(Federico Fellini és Giulietta Masina)

fordul a kamerának. Arca nem is látszik, mikor – feltehetően ravaszul kifundált hazugságokkal – szülei haláláról, sanyarú gyermekéveiről és becsületes ifjúkoráról beszél Cabiriának. Megismerkedésük óta furcsálljuk a helyzetet, Oscar viselkedését, ám azt még nem tudjuk, mennyire nagy a baj. Cabiria reménykedéséből nekünk, nézőknek is jut egy gyufalángnyi.

De csak addig, míg Oscar házasságot nem ígér Cabiriának, s a lány el nem adja piciny házát, hogy a férfival együtt boltot nyissanak. Cabiria pénzzel teszi mindenét, és csupán két bőrönddel indul neki közös életüknek. Egy étterem teraszán beszélgetnek, ahonnan gyönyörű a kilátás. Oscar napszemüvegben, most az arcát is látjuk. Cabiria kezében vastag köteg pénz, a bankból is kivette megtakarítását. Mi már mindent tudunk, s ebben a napszemüveg is szerepet játszik, hiszen az a

film elején a támadóhoz, a tolvajhoz, Giorgióhoz kötődött. Szinte figyelmeztetnénk Cabiriát: vigyázz, ne kövesd el másodszor is ugyanazt a hibát! De a lány még gyanútlan. Cabiria nyugtatgatása közben Oscar homlokára tolja a napszemüvegét, amint viszont a saját feszültségét akarja elrejteni, visszatolja a szemére. Akkor teszi el végleg, amikor azt ajánlja Cabiriának: menjenek sétálni.

Az erdő árnya, csendje, andalgás: a lány boldog. Oscar cigarettára gyújt, kifejezetten ideges. Aztán a hegytető, naplemente, idill. Oscarnak hideg a keze, arcáról ömlik a víz. Cabiria megbillen, kis híján a szakadékba zuhan. A férfira néz. És már tudja: „A pénzemért!” Oscar lába elé dobja a ridikült, zokogva esik térdre, sírva kérteli a férfit, hogy ölje meg, mert nem akar tovább élni. A csaló elfut a zsákmánnyal, a becsapott, kisemmizett a földön marad. Két napszemüveges férfi gyilkossági





kísérlete keretezi Cabiria történetét. Ám Felliniről beszélünk: a film nem itt ér véget, hanem Nino Rota katartikus zenéjével, Giulietta Masina katartikus alakformálásával. Az erdőből az esti országútra kijutó lányt gitáros, harmonikás, robogós fiatalok veszik körül. Az ő kedvességük, hamvasságuk teszi lehetővé, hogy Cabiria könnyes-mosolygós premier planjával búcsúzzunk a múltól.

ÓVAKODJ A NAPSZEMÜVEGESEKTŐL!

Cabiria egy társnőjének, Marisának a stricije végig napszemüvegben látható a filmben. Éjszaka van, amikor a fiatalember először megjelenik, szájában félig elszívott cigi, a napszemüveget időnként a homlokára tolja. Ő az, aki – Cabiriát egy verekedésből kimenekítendő és Marisát, a kocsi tulajdonosát. Vezetés közben arra célozgat, hogy tulajdonképpen Cabiria „védelmezője” is lehetne. Egy későbbi képsorban ő viszi el az utcalányokat a csodaváró zárán doklatra. Az *édes életnek* (*La dolce vita*) is van éjszakai „prostituált-jelenete”. Ott a strici atlétatrikós „segédje” visel napszemüveget, s ül fel „főnöke” mögé egy motorra.

A „rosszfiúk” és a szexualitás témakörében maradván feltétlenül meg kell

említenem a *Júlia és a szellemekből* az idősödő szobrásznő selyemfiúját, aki félmeztelenül, napszemüvegben (és persze megkezdett cigarettával a szájában) áll „pártfogója” mellett az előkelő hotel

vagy palota teraszán, Bishma szeánszán. A nemiség szabados megélésének révén kapcsolódik ide – ugyanebből a filmből – az a két csinos, napszemüveges fiatalember, akik kitartóan üldözik és ostromolják a főhős Giuliettát és extravagáns, kacér szomszédnőjét, Susyt.

Olga szeretőjének (*A bikaborjak*) napszemüveges „gengszter-imázsa” hosszasan és következetesen köszön vissza a *Csalók* (*Il bidone*, 1955) képsorain. A szélhámosok szellemi és gyakorlati irányítója, a Bárónak nevezett Vargas a film során szinte végig kalapot és napszemüveget hord. (Végső soron a kegyetlen férfi lesz felelős a főhős, Augusto haláláért.) A csalók sofőrje, Roberto ugyancsak. Az ellentmondásos jellemű Augusto viszont ritkán, a banda legrokonszenvesebb tagja pedig – akit Picassónak csúfolnak – egyáltalán nem. A karakter romlottságának mértéke és a napszemüveg használatának gyakorisága egyenes arányban áll egymással.

„A karakter romlottságának mértéke”

(Federico Fellini: Csalók – Franco Fabrizi és Richard Basehart)

Nemcsak rablók, pandúrok is szerepelnek a napszemüveget viselők között a Fellini-filmekben. Ez arra utal, hogy a hatalmi helyzet is megjeleníthető ily módon. Ne feledjük, hogy az alkotásokban másodpercekre, percekre feltűnő figurákról van

szó, fontos, hogy első látásra mi a benyomásunk róluk. Hogy kik is ők? Templomőr a *Cabiria éjszakáiban*; ügyelő, rendész a színpad oldalán, később két fehér egyenruhás rendőr a *Boccaccio 70* (1961) című szkeccsfilm Fellini-epizódjában, a *Doktor Antonio megkísértésében* (*Le tentazioni del Dottor Antonio*); rendész a repülőtéren, két helyszínelő Steiner lakásán – a véres tett után – *Az édes életben*.

Az 1960-as *La dolce vita* tanúsága szerint egyébként a napszemüveg használata foglalkozáshoz is köthet: az újságírókhoz, fotóriporterekhez. Mondhatnánk, a paparazzókhoz (az olasz többes szám: paparazzi). Annál is inkább, mert a toladó, lesipuskás fotósoknak ez az utóbbi évtizedekben világszerte közkeletűvé lett elnevezése éppen ebből a filmből származik: a főhős, Marcello munkatársát, cimboráját hívják így. Olykor magán Paparazzón is van napszemüveg: egy alkalommal

például Marcello autójának hátsó ülésén viseli, cigarettacsikkal a szájában bóbiskol, csak akkor ébred fel, mikor szólnak hozzá. Társai (hírességek után kajtatva, sztárok köré gyűlve) nemcsak fotómasináikat tartják kézben, nyakban, vállon, napszemüveget is előszeretettel hordanak – napszaktól függetlenül. Így látjuk őket a svéd filmcsillag, Sylvia fogadásakor a repülőtéren, az éjszakai Via Venetón vagy bármely társasági összejövetelen. Az Edgar Allan Poe novellái alapján készült francia-olasz epizód-film, a *Különleges történetek (Histoires extraordinaires, 1968)* Fellini rendezte részében, a *Toby Dammit*ben alkotónk felidézi korábbi műve egy momentumát. A címszereplő angol filmsztár (Terence Stamp játssza) éppolyan hajcihő közepette érkezik meg a római repülőtérre, mint *Az édes élet* Sylvija. A rá vadászó fotósok közt „természetesen” ott vannak a napszemüvegesek is.

REJTSD EL TEKINTETED!

Szenzációhajhász újságíró lévén Marcellóról (Marcello Mastroianni) *Az édes élet* nagy részében – némi túlzással élve – alig kerül le a napszemüveg. A film első képsorában két helikopter száll Róma fölött, az egyikről Krisztus-szobor lóg, a Vatikánba szállítják. A másik kíséri, a pilóta mellett ül Paparazzo és Marcello, utóbbi napszemüvegben. Így találkozunk vele először.

A következő jelenet helyszíne éjszakai mulató, itt a felső tízezer életéből vadászik hírekre Marcello. Paparazzóval lefényképeztet egy (nyilvánvalóan) házasságtörő párt. Egy másik asztalnál ül egy kopaszodó, középkorú férfi, két nő társaságában. Odainti magukhoz Marcellót, azonnal megalázza: miután nincs több szék, leguggoltatja. Pimasznak nevezi, veréssel fenyegeti, amiért beleüti az orrát mások dolgába. Marcello felveszi a napszemüvegét, és így menti magát: „Már megbocsáss, de tájékoztatnom kell a közönséget. Ez a mesterségem, és egy kis reklám senkinek sem árt.” A férfi: „Válogasd meg a módszereidet, Marcello!” Mire a válasz: „Legfeljebb megölsz.” Az újságíró csak akkor veszi le a napszemüvegét, amikor távozik az asztaltól.

A szemet a fénytől óvó tárgy Marcello számára itt (is) védekezést jelent egy több mint kellemetlen helyzetben. Ugyancsak ezt a szerepet tölti be az eszköz a *8 és ½ (8½, 1963)* főhősénél, Guidónál – ismét Marcello Mastroianni pazar alakításában. A filmrendező Guido szereti a feleségét, Luisát (Anouk Aimée), ám a hűség nem tartozik érnei közé. A fürdőhelyen, ahol részben kúrálja magát, részben – alkotói válsága súlya alatt – következő filmjét készíti elő, egy pályaudvar melletti panzióban rejtegeti szere-

„Nem találja a helyét a világban”
(Federico Fellini: *Az édes élet* – Anouk Aimée és Marcello Mastroianni)

tőjét, Carlát. Guido Luisával és annak barátnőjével üldögél egy étterem hatalmas, szinte üres teraszán, amikor – Nino Rota patthogós zenéjére – konfliktus érkezik, és a puccos Carla (Sandra Milo) száll ki belőle. A nő a házaspártól tisztes távolságban, de provokatívan leül az egyik asztalhoz. Amint megpillantja Carlát, Guido egy újság mögé bújtatja arcát. Majd felesége szemrehányásai hatására felveszi a napszemüvegét. Luisa: „Hogy lehet egy életen át hazudni? Olyan mesterien hazudsz, hogy már akkor se hiszek neked, ha véletlenül igazat mondasz.”

A házastársi hűség problematikája a *8 és ½*-nek csak mellékmotívuma, a *Júlia és a szellemekben (Giulietta degli spiriti, 1965)* azonban már alaptémává válik. Giulietta és férje, a rendezvényszervezéssel foglalkozó Giorgio fényűző villában élnek, közel a tengerparthoz, a középkorú pár házassága gyermektelen. (A magyar címmel ellentétben az eredeti olasz névváltozatot használom, hiszen Fellini a címszerepet – társzerzőivel – felesége, Giulietta Masina számára írta.) Az asszony életének biztonságát megrendíti, hogy egy éjjel férje – szemén alvómaszk – álmában Giulietta füle hallatára kétszer is vágyakozón ejti ki a Gabriella nevet. Reggel Giorgio (Mario Pisu) munkába indul, már a házban napszemüveget visel. Akkor is, amikor felesége kérdését – „ki az a Gabriella?” – próbálja nem meghallani, majd hárít, tagad és távozik.

Giulietta nem nyugszik meg, nővére unszolására és kíséretében felkeres egy magánnyomozó irodát. Másodszor, az eredményekért már egyedül megy. A nyomozók fekete-fehér filmfelvételein és diáin Giorgio Gabriellával, a 24 éves manökennel látható, szabadban, töltésen felkapaszkodva, kocsiba szállva, egy nyári lakba bevonulva. A házasságtörők mindvégig mindketten napszemüvegben. Később, egy napali összejövetelen a házaspár kertjében Giorgio napszemüveget visel, miközben egy pszichológusnő arról beszél, hogy a pszichodrámban „meg kell teremteni a látszat nélküli, teljes igazság légkörét”.

A hazugság, a rejtekezés, a szerepjátszás valósággal megköveteli a napszemüveg használatát e Fellini-művekben. A tárgy funkciói közé tartozik, hogy eltakarja a szem körüli sérüléseket. Ezért hord Maddalena (Anouk Aimée)



napszemüveget Az *édes élet* második jelenetében, az éjszakai lokálban: valaki megverte – alighanem a szeretője. Ez a finom szépségű, dúsgazdag fiatal nő nem találja helyét a világban, futó kapcsolatokba, romlottságba menekül. Ez köti össze Marcellóval. Együtt autóznak az éjszakában, megállnak egy kihalt helyen. Marcello Rómáról beszél: „Olyan, mint a dzsungel. Jól el lehet rejtőzni benne.” Erre Maddalena: „Én is szeretnék elrejtőzni, de nem sikerül.” A nő ötletére megkocsikáztatnak egy prostituáltat, hazaviszik a külvárosba, egy lakótelepre. Maddalena meg is hívja magukat kávéra. Az alagsori lakásban a folytonos csőtörés miatt áll a víz, csak pallón lehet közlekedni. Az egész éjszaka során Maddalena csupán akkor veszi le végleg a napszemüvegét, amikor kettesben marad Marcellóval a hálószobában. Szeretkeznek. A nő korábban arról panaszkodott a férfinak, hogy csak a szerelemhez van ereje. A napszemüveg már reggel sem kerül vissza Maddalena arcára. Kifizeti az utcalányt.

A másik nő, aki – telt idomaival, széke hajzuhatagával, buja szépségével – megkísérti Marcellót: Sylvia, a filmsztár (Anita Ekberg). A hírességet úgy ismeri meg a néző, hogy kinyílik a repülőgép ajtaja, odatolják a lépcsőt, s megjelenik

ő, széles mosollyal, csókokat dobálva – és persze napszemüvegben! A tülekedő, ordító fotósok megismételtetik vele a mozdulatsort, ezúttal széttárja a karját (és köpenyét), majd csábosan levonul a lépcsőn. A sajtótájékoztató során nincs a svéd színésznőn napszemüveg, de amikor arról kérdezik, hogy mit szeret a legjobban az életben, felveszi, és úgy mondja: „Három dolgot. Love, love and love.” Maddalena a szerelemre, a szexualitásra őszinte pillanattal reagál (napszemüveget le), Sylvia szerepjátszással, mely a publicitás része (napszemüveget fel).

ÉJJELEK IS KELL A NAPSZEMÜVEG

Nem akarom azt a látszatot kelteni, mintha a filmekben, amelyekről beszélek, nem akadnának szép számmal példák a napszemüveg pusztán funkcionális és/vagy véletlenszerű, mélyebb jelentés nélküli feltűnésére. Ám ezek jóval ritkábbak, mint az eddig említettek s ezután említendő, melyekben domináns a tudatosság, de talán helyesebb lenne művészi intuíciónak nevezni. Fellininél e tárgy használata természetesen valamelyest kötődik az időjáráshoz, a napszakhoz; társadalmi rétegekhez, szituációhoz, lelkiál-

laphoz azonban sokkal inkább, legfőképp pedig figurákhoz!

Mindazonáltal két momentumról semmiképp se feledkezzünk el. Az egyik, hogy alkotónk mediterrán ország szülőtte és ábrázolója, ahol a napsütéses órák száma magasabb, mint kevésbé szerencsés tájékokon. A másik, hogy az 1950-es, '60-as években – melyeknek Fellini-filmjeit vizsgálom – világszerte nagy divat volt a napszemüveg. Ezt a rendezők közt (az *Országúton* és a *Cabiria éjszakai* Oscar-díja révén is) sztárnak számító Federico nemcsak tükrözte, hozzá is járult. Nem egy napszemüveges fotója látott ez időben napvilágot, és akkor még nem is szóltunk *Az édes élet* jelentős popkulturális hatásáról. Mely olyannyira tartós, hogy az interneten keresve manapság is tömegesen bukkannak elénk a „Fellini-típusú” és a „Dolce vita” márkájú napszemüvegek.

Mindezt tökéletesen illusztrálja a *8 és ½* alapján készült amerikai színpadi musical, a *Kilenc (Nine)* 2009-es, Rob

Marshall rendezte-koreografálta filmváltozata. A roppant sekélyesre, gyengére sikeredett alkotás mindenesetre a maga módján Fellini napszemüveg-motívumának alapos megfigyeléséről (talán

„A nemiség szabados megélése”

(Federico Fellini:
Júlia és a szellemek
– közepén:
Giulietta Masina)



megértéséről is) árulkodik, különösen a *Cinema Italiano* című dalban, melyet Stephanie, az újságíró (Kate Hudson) énekel és táncol el. Hudsonon csak a szám elején van napszemüveg, partnerein, a nyolc-tíz férfitáncoson végig. A dalszöveg is utal témánkra: „wearing shades in the middle of the night”. A magyar felirat nem szó szerinti, de tartalomhű fordításában: „És éjfélkor is kell a napszemüveg”.

Kiknek is, hol? Marcellónak és újságíró, fotós társainak a Via Veneto divatos éttermeinek teraszán (*Az édes élet*). Férfivendégeknak a meggazdagodott család infernállissá fajuló szilveszteri partiján (*Csalók*). Prostitúáltak futtatóinak az utcai poszton és környékén (*Cabiria éjszakai*, *Az édes élet*). Ők mind napszemüveget viselnek. Ebben Fellini sajátos módszerére ismerünk rá: közhelyesít, karakterizál, karikíroz. Részben karikaturista múltja predesztinálja erre, részben azért is „kényszerül” a jellemző vonások effajta kiemelésére, mert filmjeiben rengeteg mellékszereplőt mozgat, akik rövid időre – de emlékezetesen – jelennek meg a vásznon. Rendezőnk igénybe veszi a sztereotípiákat („gengszter, rosszfű-imázs” a napszemüveggel és a szájban lógó cigarettával stb.), felfokozza, szinte paródiává teszi őket, így lép túl rajtuk. Megőrizve valamit a közhelyekből, megmutatva viszont a mögöttük rejlő nyeglit.

Az epizódszereplők nagy száma a Fellini-művek karneváli (cirkuszi, mágius) jellegéből is adódik. E filmekben népünnepély és katasztrófa kéz a kézben jár. Gondoljunk a *Cabiria éjszakaiban* és *Az édes életben* a csodavárás monumentális képsoraira, melyekben egymást tapossák a testileg-lelkileg gyógyulni vágyó emberek. A vallási históriának árusok, tévések, rádiósok, újságírók a vámszedői. Az *Országúton* (*La strada*, 1954) nappali körmenete az esti utcán a Bolond kötéláncos mutatványába torkollik. Fellini a 8 és 1/2-ben még az „ipari méretű” gyógyítást is átvarázsolja: (ha nem éppen népünnepély, de) az ivókúra-jelenetben – Wagner- és Rossini-muzsikára – vonulós szertartásjátékká, a gőzfürdőszcénában pedig tömeges pokoljárássá. A karneválhoz az álarcok is hozzátartoznak. Hogy a bohóc- és egyéb maszkok milyen nagy szerephez jutnak az olasz mester műveiben, arra most csak utalni

tudok, mint ahogy az álarc, a smink és a napszemüveg egy közös tulajdonságára is: különböző módokon mindegyik elrejtje az arcot vagy annak egy részét.

FENT ÉS LENT

Ami a társadalom alsóbb rétegeiben népünnepély, körmenet, vallásos csodavárás, cirkusz, varieté, az a felsőbbekben hindu guru szeánsza, szellemidézés, filmes sajtótájékoztató, exkluzív éjszakai bár, összejövétel, parti, buli, orgia. Kissé túlozva azt is mondhatnánk, *Az édes élet* nem más, mint ez utóbbiak végeérhetetlen (persze művésziileg megszerkesztett) sora. A filmnek ez is lehetne a címe: Éjszakák és hajnalok.

Az 1950-es években a lent élők világa ihleti meg elsősorban Fellinit, a '60-as esztendőkből a fent élőké. Mihasznák, kispolgárok (*A bikaborjak*), vándormutatványosok (*Országúton*), szélhámosok (*Csalók*), utcalányok, stricik (*Cabiria éjszakai*) előbb; újságírók, művészek, nagypolgárok, arisztokraták (*Az édes élet*), filmrendező, producer, színészek, stábtagok (*8 és 1/2*), kevésbé meghatározható „felsőbb körök” (*Júlia és a szellemek*) utóbb. Természetesen a „lent” filmjeiben is megjelenik olykor a „fent” (Cabiriát fényűző lakására viszi egy filmsztár), a „fent” filmjeiben a „lent” (Maddalena és Marcello kalandja a prostituálttal). Az elit Fellininél túlnyomó részben a(z) élveteg) „mondén fentet” jelenti. A (szikár) „intellektuális fent” nála alig mutatkozik: a 8 és 1/2 képsorain találkoznak olykor nyomai, az egyetlen komoly, hangsúlyos példa rá Steiner személye és köre *Az édes életben*. Az entellektüel Steiner Marcello alighanem egyetlen igaz barátja, egyúttal eszményképe.

A napszemüveg a „mondén fent” szinte kötelező kelléke Fellini univerzumában. Hordják kihívó nagyvilági szépségek (a filmsztár szeretője, Jessie a *Cabiria éjszakaiban*, Sylvia *Az édes életben*, Susy a *Júlia és a szellemekben*), hordja néha Guido, Marcello jóformán mindig, Giulietta orvosa, férje stb. Ez nyilvánvalóan divat, hóbort kérdése is, de messze nem csak az. Feltűnő például, hogy míg a „mondén fent” esti-éjszakai szórakozásain mindig látható valaki napszemüvegben, az „intellektuális fent” egyetlen összejövételén – ahol persze az értelmes, lényeglátó mondatok mellett helyet kap sok badarság, szellemi tohuvabohu is –, Steiner otthonában senki (még Marcello sem).

Az édes élet főhőse, a bulvárújságírási mocsarába süllyedt, tervezett regényét megírni képtelen, zűrös életvitelű Marcello számára nyugalmával, műveltségével, tanácsaival, harmonikus családi életével Steiner lehetne a megmentő. Ám egy nap a barát, a példakép – a jövőtől, a világtól, az ürességtől való féltelmében – önmagát és két kisgyermekét is megöli. Marcello magára vállalja a feladatot: Steiner felesége elé megy a közeli buszmegállóhoz, hogy a rendőrség közölhesse a nővel a tragédia híreit. Hét ágra süt a nap, amikor a gyanútlan asszony leszáll az autóbusról, és megrohanják a hiéna fotósok, rajta még sincs napszemüveg. Sejtettük: Steiner feleségén nem is lehet.

A MEGVÁLTÁS KINEK JÖN EL?

Fellininél vannak, akik mindig, vannak, akik gyakran viselnek napszemüveget, és vannak, akik sohasem. Ahogy kezdjük megismerni a figurákat egy-egy film folyamán, előre megtippelhetjük, ki melyik csoportba tartozik. A rendező úgy vezet bennünket, hogy alig tévedünk. Az eddig elmondottakból következik, hogy kik nem láthatóak napszemüvegben a vizsgált filmek egyetlen képén sem: *Cabiria*, *Az édes élet* Paolája, Luisa és Claudia (*8 és 1/2*) például. Olyan alakok tehát, akik javarészt pozitív emberi tulajdonságokat hordoznak.

Egy kivételt találunk mindössze: a *Júlia és a szellemek* tiszta, hűséges Giuliettája nem tartóztatja meg magát a napszemüvegtől. Ámde sokatmondó, hogyan változik a vele kapcsolatos kellékhasználat a film során. Giorgio felesége a film eleje táján napszemüvegben ejtőzik társaságával a tengerparton. Amikor gyermekkori látomásairól mesél, leveszi a napszemüvegét, behunyja a szemét, és rögtön megjelenik előtte egy vízió. Hasonlóképp: Guido a 8 és 1/2 ivókúra-jelenetében lejjebb tolja orrán a napszemüveget, amint – látomásként – megpillantja álmai asszonyát, a fehér ruhás Claudiát. (Az álom fontosabb a valóságnál, pont napszemüveg nem kell hozzá.) De azonnal visszatolja a helyére, amikor fejbe kólintja a realitás: aki a pohár gyógyvizet kínálja neki, az nem Claudia, hanem egy zilált hajú, fáradt lány. Fellini művészetének kezdettől fogva volt látomásos jellege, szürrealizmusa azonban a 8 és 1/2-ben, főképp pedig a *Júlia és a szellemekben* teljeseedik ki.



Amikor Giulietta először tesz látogatást a magánnyomozónál, már a liftben felvértezi magát napszemüvegével, s csak jóval később, a detektív kérésére veszi le. Nem azt szégyelli, hogy csal (hiszen ő hű a férjéhez), hanem azt, hogy csalják, nem ő rejt valamit, épp ellenkezőleg: nem akarja látni, amit előle rejtenek. Ekkor van rajta a filmben utoljára napszemüveg. A tárggyal együtt kezd majd megszabadulni a társadalmi helyzetéből adódó kötöttségektől is. Mikor másodszor megy az irodába, a bizonyítékokért, már „napszemüvegtelen”. Ha fájdalmas is, végképp szembe szándékozik nézni férje hűtlenségével.

Egy korábbi jelenet: a házaspár a hitvesi ágyban. Giorgio már betette a füldugóit, szemére húzza az alvómaszkot. Giulietta eloltja a villanyt, szeme környékét megvilágítja egy fénycsík. Hallja az emeletről a spanyol arisztokrata (Giorgio barátja) lépteit, aki szívesen elcsábítaná őt, ha a nő hagyná. Egymás mellett férj és feleség. Giorgiónak van rejtegetnivalója: házasságtörő. Nem akar se látni, se hallani. Giuliettának tiszta a lelkiismerete: ellenáll a kísértésnek. Lát és hall. Egyetlen kép: a férjen fekete alvómaszk, a feleség szemén fénycsík. Ha valakinek meg kellene magyaráznom, mi a filmművészet: hát ez az.

„Cseppben a tenger”

(Federico Fellini:

8 és ½ –

Marcello Mastroianni)

A 8 és ½-ben a próbafelvételek vetítésére megérkezik a Claudia nevű filmalak eljátszására kiszemelt színésznő, Claudia (Claudia Cardinale). Autóval „megszökteti” a rendezőt, Guidót a vetítőteremből, ő vezet. Őszinte beszélgetés alakul ki köztük. Guido arcának felső részét ferde fény-sáv világítja meg, akárcsak Giuliettáét a *Júlia és a szellemek*ben többször is. Ezt a művészi megoldást „ellen-napszemüvegnek” vagy „a napszemüveg negatívjának” nevezném, hiszen funkciója éppen fordított. A napszemüveg alakú fény annak az arcán látható, akinek nincs takargatnivalója, aki mocsoktalan, vagy időlegesen azén, aki ilyen szemlélyel kapcsolatba kerül (mint Guido Claudiával).

Amikor a gyarló, bűnös jellemek hazudnak, szándékukat, tetteiket leplezik, felveszik napszemüvegüket, őszinte pillanataikban, a megbánás perceiben leveszik. Az *édes élet* Marcellója a Steiner-estély utáni jelenetben – kétségtelenül barátja jótékony hatására – regényét gépeli egy tengerparti vendéglő napsütötte, mégis árnyékolt teraszán, napszemüvegben. Mely csak addig van rajta, míg bele nem melegszik a Paolával folytatott beszélgetésbe. A lány üde, bájos, naiv csitri, felszolgáló az étteremben, arca Marcello szerint olyan, mint az angyalkáké az umbriai

(Paola szülőföldje) templomokban. A film talán legfelhőtlenebb képsorának párdarabja, mikor az újságíró apjával találkozik az éjszakai Via Venetón. Napszemüvegben vezeti autóját, ám amint észreveszi édesapját, már nem viseli. Paolánál a lány romlatlansága „veteti le” Marcellóval napszemüvegét, az apa esetében a szeretetelli kapcsolat.

Tiszta, ártatlan, szinte gyermeki lelkek: Cabiria („foglalkozása” ellenére), Paola, Giulietta. Ők azok, akik képesek megváltani embertársaikat vagy önmagukat. A megváltásnak nem annyira vallási, mint inkább lelki értelmében (bár Fellini művészetéből nem hiányzik teljesen a transzcendencia). Cabiriát – miután kiszabadult a halál torkából – jóakarátú fiatalok mellett a saját személyisége váltja meg. Marcellót az utolsó orgia után, tengerparti hajlalon Paola szólítgatja egy vízmosás túoldaláról. Úgy tűnik, a félrészeg férfi nem ismeri fel őt, a tenger zúgásától a hang sem jut el a füléig. Sajnálkozó gesztussal letesz arról, hogy megértse a lányt, majd a többiek után indul. Marcello túl mélyre került ahhoz, hogy meghallja a megváltás szavát. Az *édes élet* reménytelen film, mégis Paola szomorkás mosolyával zárul. A 8 és ½ végső körtáncában Guido azért lel megváltásra, mert igazi művészként visszatárlt bohóc és gyermeki énjéhez. Giulietta önmagát váltja meg, miután megszabadította kislány-személyiségét anyja és a társadalmi kötelek fogságából, és a rossz szellemeket jókra cseréli.

A film audiovizuális művészet, elsődlegesen a néző érzékeit veszi célba, aki nem feltétlenül tudatosítja magában, pontosan mi is hat rá. A szavak pedig óhatatlanul leegyszerűsítenek: minden, amit a napszemüveg alkalmazásával kapcsolatban felvettem, természetesebben, árnyaltabban, bonyolultabban jelenik meg a vásznon, ráadásul nem fitogtatja magát.

Egy tárgy útját kísértük figyelemmel Fellini-alkotásokban, s közben azt is meglestük, hogyan lesz egy közönséges használati eszközből filmeszköz. Cseppben a tenger: a napszemüvegben Fellini világa. A nagy művek sajátja, hogy bármely szintjükön (tartalom, forma, motívumok, művészi eszközök stb.) vizsgáljuk a részleteket, azok egyfelé mutatnak, következetes rendszert alkotnak. A nagy művészek oeuvre-jéről elmondható ugyanez. Így jutunk el a napszemüvegtől a megváltásig. •