

# A világ változtatott meg minket

EGY KÜLÖNLEGES NAP, A BÁL,  
A POSTAKOCSI – AZ OLASZ FILM  
NAGY NEMZEDÉKÉNEK EGYIK  
UTOLSÓ KÉPVISELŐJÉT VESZÍTETTE EL.



**M**eg akartuk változtatni a világot, de a világ változtatott meg minket” – foglalta össze nemzedéki alapélményét Ettore Scola. És valóban, történelmi filmjei mellett az olasz életről és emberekről szóló sok más realista-groteszk történeteiben is azt mutatja be, hogy a történelmi erők és az adott társadalmi-politikai struktúrák hogyan gyúrnak át az embert.

Sokfelé ágazó, rendkívül termékeny rendezői pályáját a neorealizmus egyik utolsó hullámaként emlegetett – Mauro Bolognini, Pietro Germi, Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli és Marco Ferreri nevével fémjelzett – *commedia all'italiana* jegyében kezdte. Több mint harminc rendezés fűződik a nevéhez, és még sokkal többnek a készítésében vett részt tárrendezőként vagy forgatókönyvíróként. Épp úgy alkotott történelmi-kosztümös pikareszk filmeket (*Belfegor a pokolból* 1966; *Fracassa kapitány utazása*, 1990), mint irodalmi adaptációkat (*Kisvárosi felügyelő*, 1969; *Szerelmi szenvedély*, 1981), vagy a jelent görbe tükörben ábrázoló vigjátékokat (*Beszéljünk a nőkről* 1964; a Dino Risivel és Mario Monicellivel közösen rendezett *Új szörnyetegek*, 1977, *Makaróni*, 1985, *Hány óra?*, 1989). A neorealista hagyomány egyik ágához, a sokszereplős, dramaturgiailag nem feszesre komponált, a saját korának jellegzetes figuráit és problémáit szarkasztikus humorral bemutató filmtípushoz éppúgy hű maradt, mint az európai történelem lényeges vonásait sűrítő témákhoz és a groteszk látásmódhoz.

## FRANCIA KOSZTÜMBEN

Az életmű egyik legambiciózusabb és legnagyobb szabású filmje *A postakocsi*, melyet Olaszországban *Il mondo nuovo* (*Az új világ*), Franciaországban pedig *La nuit de Varennes* (*Varennes-i éjszaka*) címen forgalmazták. Mindhárom cím találó.

A francia forradalom idején játszódó történet Scola jó pár munkájához hasonlóan a hely, az idő és a cselekmény hármasságának elvén alapul. A szereplők – köztük Nicolas Restif de la Bretonne, a libertinus író (Jean-Louis Barrault), Thomas Paine, az amerikai forradalmár (Harvey Keitel), Sophie de la Borde, Marie Antoinette udvarhölgye (Hanna Schygulla) és nem utolsósorban az életének utolsó állomáshelyére igyekvő Casanova (Marcello Mastroianni) – 1791. június 20-án Párizsból indulva a kocsi zárt terében utaznak, s este a varennes-i város háza elé érkeznek. Ez a „varennes-i éjszaka”, a szökésben lévő királyi család elfogásának pillanata, mely közismerten a francia forradalom egyik nagy fordulatát hozza magával. Egyébként a „varennes-i éjszaka” eredetileg Catherine Rihoit regényének a címe, melyből a szüzsé származik, míg az eredeti olasz cím voltaképpen a kerettörténetre vonatkozik, melyben egy vásári bábjáték eleveníti meg a Szajna partján összesereglett nézőknek a forradalom friss eseményeit: „az új világot”. A kerettörténet végén már a király nyakára hulló guillotine-t látjuk,

az új világ győzelmét és a régi rend végleges vereségét.

A postakocsi persze nem véletlenül követi a szökésben lévő király útvenét. Restif megtudja, hogy előző éjszaka egy titokzatos kocsi hagyta el a királyi palotát, s megsejtve, hogy a királyi család utazik benne, krónikásként tanúja akar lenni a várhatóan izgalmas fejleményeknek. Ő és útitársai létező személyek voltak (Restif olyannyira, hogy nemcsak erotikus és filozófiai írásaival hagyott nyomot maga után, hanem azzal is, hogy róla nevezték el a *retifizmust*, azaz a lábfejtizmust, mely a film nem egy jelenetét motiválja). Ugyanakkor a szereplők találkozási és a valóságos történelem hátterében velük megesett kaland nyilvánvalóan fiktív.

A varennes-i utazást – s ezt aláhúzza egy a kerettörténetet magába foglaló további kerettörténet – egyben időutazásként is értelmezhetjük. A postakocsiba zárt személyek (az udvarhölgy, az arisztokrata, a bankár, a kalandor, az író-értelmiségi, a forradalmár politikus) világa leképezi a francia társadalom, pontosabban az „ancien régime” felsőbb osztályainak világát, mellyel a varennes-i éjszakán összecsap a királyt fogságba ejtő új világ.

A varennes-i fogadó szobájában Sophie grófnő kicsomagolja a király díszruháját, egy ruhaállványra akasztja, s mélyen meghajol előtte. Italo Calvino *Nem létező lovagjában* találkozunk hasonló szimbólummal (az üres lovagi páncél képében). Scola sokkal megfontoltabb annál, hogy ezzel a jelenettel fejezze be a filmet. A második kerettörténetben Restif kilép a metróból, a Nôtre Dame-mal szemben, azon a ponton, ahol kétszáz évvel azelőtt *Az új világ* című bábjátékot láttuk, és szétnevezve a jelenkori nyüzsgésen úgy szól, hogy minden kezdődhet elölről.

A néző dolga, hogy megfejtse, mit jelent ez. Vajon azt, hogy a történelem körkörösén mozog? Hogy megérett az idő egy új forradalomra? Minden esetre a zárszó egy történelmi szemléletmód verbális megfogalmazását és a film tanulságának explicit kimondását foglalja magában. Mindez egyszerre mutatja Scola nagy erőit és bizonyos korlátait: egyfelől rendkívüli intellektuális igényességét és tudatosságát, másfelől hajlandóságát a kifejezett filmes eszközökön túlmenő verbalizmusra.

A film történelemképe meglehetősen resignált. Az egyértelműen baloldali Scola nem foglal kifejezetten állást szereplői mellett: nem tagadja meg a szimpátiát a régi rend képviselőitől (sőt mintha Casanova szemével nézi az egész varennes-i eseménysort), s nem azonosul az új világ figuráival sem.

Az életmű másik csúcsa, *A bál* (1980) szintén a francia történelmet idézi. Bravúros, drámai és nagyon filmszerű. Egyetlen szó nélkül, csak gesztusok, tánc és zene (táncdalok, mozgalmi dalok, sanzonok, beatzene, popzene) közvetítésével eleveníti fel a XX. századi francia történelem ötven évének néhány csomópontját, egy este fo-

lyamán, egy helyszínen, egy bálteremben. A Théâtre du Champagnol 1980-as előadása alapján készült. Megjeleníti a megszállást, a felszabadítást, az algériai háborút és az 1968-as diáklázadást. Amikor megalakul az antifasiszta népfront, az emberek összekapaszkodnak és kivetik maguk közül a kollaboránst. A háború után vége a szolidaritásnak, szétesik a közösség. Azután a rock and roll-korszakban még nagyobb az elmagányosodás – hogy csak a legjellemzőbb, mozgással, táncal, gesztusokkal jelzett változásokat idézzem fel. Minderre rávetül a privát történet: a film elején magányos nőket és férfiakat, a smink és a gesztikuláció segítségével gro-

teszkül túlrajzolt bábszerű figurákat látunk, akik kétségbeesetten próbálnak társat találni egy életre, vagy legalábbis táncpartnert egy estére. Összekapaszkodnak, majd útjaik szétválnak. Mindenki ugyanolyan magányosan hagyja el a báltermet, ahogyan érkezett. Az ember örök magányának végső képe marad meg a nézőben.

### A FASIZMUS ÁRNYÉKA

Scolát az olasz történelemből mindegyik a fasizmus és a háborút követő félévszázad története érdekli, mely megformálta a mai Itália arculatát. Az ő szemében ez a történet a baloldal győzelmes előrenyomulásának, majd válságának a története volt: egy olyan válságé, mely egyszerre politikai és morális.

„Vásári bábjáték jeleníti meg az új világot”  
(A bál)





A fasiszta korszak egy jellemző pillanatát felidéző, *Egy különleges nap* (*Una giornata particolare*, 1977) Scola legmaradandóbb munkái közé tartozik. Klasszikus drámai struktúrájú mű, melynek cselekménye egyetlen nap alatt, egyetlen helyszínen, egy római bérházban játszódik, lényegében három szereplővel (csak a keretben van sok szereplő). A hely és idő egységének engedelmeskedő drámai szerkezete igen modern, „csehovi” típusú: látszatra szinte semmi sem történik benne. Egy antifasiszta értelmiségi találkozik egy olyan asszonnyal, akire hatott az újságok, a rádió, a propagandaszövegek „hétköznapi fasizmusa”. 1938. május 6-án, amikor Hitler meglátogatta Mussolinét Rómában (ez az esemény fordulatot jelzett az olasz fasizmus történetében), fogadására mindenkit kivezényeltek: katonákat, asszonyokat, iskolás gyerekeket. (A sokaság kirajzása és esti hazatérése képezi a keretet). Csak a hatgyerekes háziasszony, Antonietta (Sophia Loren) marad otthon, és az öngyilkosságra készülő Gabriele (Marcello Mastroianni), az éppen elbocsátott rádióriporter, akinek letartóztatására bármelyik pillanatban sor kerülhet (barátját már száműzték délre,

mint ezt egy telefonbeszélgetésből megtudjuk). Az otthon maradtak között van a kíváncsi házmesterné is, aki mindent megfigyel és azonnal feljelenteni kész.

Antonietta kanárija kiröpül az ablakon, Gabriele segít elfogni. A két ember között beszélgetés kezdődik, barátság szövődik, sőt szeretkeznek is egymással. A nap végén, amikor a család és a ház lakói már hazatértek, Gabrielét elhurcolják. Ez a nap, amit a többiektől, a világ megszokott nyüzsgésétől, a fekete ingesek tömegétől, az állandóan hangosan szóló rádiótól távol töltenek, mégis megváltoztatja a hősök életét. Antoniettáét csak belsőleg: egy napig nem volt a háztartás, a család rabja. Gabrielének viszont (akinek szobája falán avangárd festmények, polcain pedig könyvek sorakoznak) ez volt az utolsó, szabadlábban töltött napja a száműzetés előtt. A fasizmustól távoli, autentikus élet egy napját töltötték együtt, mintha egy szigeten lettek volna. Az idill viszonylagos, ideiglenes jellegét kiemeli a stilizáció: a színvilág és a színészi játék. A film egységesen a szépi és a barna szín különböző árnyalataiban játszódik, olyannyira, hogy

#### „Látszatra semmi sem történik benne”

(Egy különleges nap – Marcello Mastroianni és Sophia Loren)

soha nem látunk kék eget, vagy bármi zöldet, még a tetőterazon sem. A kamera nem lát ki a bérház falának, lépcsőházának kopott barnájából. Sophia Loren végig ugyanazt az elnyűtt, barna pongyolát viseli. A két színész alakításának súlyát az adja meg, hogy mind a ketten az imázsuknak teljesen ellentmondó figurát játszanak: Sophia Loren, a ragyogó, érzéki nő elnyűtt pongyolában sertepertelő háziasszonyt, Marcello Mastroianni, a „latin szerető” pedig egy tétova, gátlásos, meleg férfit. Antifaszizmusa mellett üldöztetésének ez az egyik oka, ami ugyancsak groteszk felhanggal járul hozzá idilljükhöz.

A család (*La famiglia*, 1987) egyetlen római lakás terében mutatja be egy polgári-értelmiségi család életének nyolcvan évét. Egy-egy születésnap alkalmával, az első és az utolsó fénykép készülésékor összegyűlnek az első és az utolsó nemzedék kisebb szereplői is. A fontosabb szereplők életének fordulópontjai néhány drámai jelenetben tárulnak elénk. Körülbelül tíz évenként készül egy „pillanatfelvétel”, egy filmjelenet a családról. A második nemzedék (Carlo, Giulio és Enrico) játssza a film főszerepét, de Carlo gyermekei és unokái révén a harmadik és negyedik nemzedék életútját is tudjuk még követni. Lényegében egy családregényt látunk megelevenedni, amelynek az olasz történelem csak a háttérét alkotja. Az irodalomtanár Carlo nem hajlandó belépni a fasiszta pártba, s elveszti állását. 1946-ban újra tanár lesz, majd az olasz irodalom egyetemi professzora. A politikai állásfoglalás csak így, közvetetten, következményei révén jelenik meg a vásznon. A fő téma – a család életének megidézése révén – az idő múlása maga.

A Mennyire szerettük egymást (*C'era vamo tanto amati*, 1974) három barát történetét beszéli el, akiknek nagy közös élményük az ellenállásban való

részvétel volt. Amikor bombát dob-  
tak a németekre, akkor még szerették  
egymást, hasonlóan gondolkodtak és  
éreztek. Azután az utak szétváltak. A  
jómódú ügyvéd (Gianni), a filmbolond  
tanár (Nicola), és a kórházi portás (An-  
tonio) egy-egy véletlen találkozás al-  
kalmával meséli el, mi történt vele az  
elmúlt években. Más élet, más életszín-  
vonal, más gondok, más gondolkodás-  
mód. Antonio és Nicola baloldali ma-  
radt, míg Gianni, az ügyvéd házassága  
által, egy hatalmas építési vállalkozás  
résztulajdonosaként beépült a fennál-  
ló korrupt rendszerbe. A film végén, az  
utolsó közös találkozás (az éttermi jele-  
net) után Antonio és felesége, Luciana  
(aki régebben Gianni szerelme volt, de  
Gianni éppen e házasság miatt elhagy-  
ta) anyagi gondokkal küzd és segítsé-  
gért akar fordul Giannihoz, Nicolával  
együtt. Nicola azonban végül lemond  
arról, hogy becsöngessen Gianni úszó-  
medencés villájába. Ter-  
mészetesen – bár a fenti  
összefoglalás esetleg ezt  
sugallja – nem a szegény-  
gazdag ellentét jelenti a  
film fő problémáját, hanem  
a szereplők sorsában ki-

fejeződő szellemi-világnézeti-morális  
szembenállás. Gianni története a de-  
moralizálódás hosszú folyamata. Ő az,  
aki felesége erkölcsi és lelki válsága,  
majd öngyilkossága (egy másik interp-  
retációs lehetőség szerint: balesete)  
idején oly kevés együttérzést, rész-  
vétet tanúsít. Úgy is lehet értelmezni,  
hogy Antonio és Nicola viszont nem  
magas erkölcsi színvonalú áldozata  
a társadalmi rendszernek, hanem in-  
kább balekok, akiknek nem sikerült  
karriert csinálniuk. Korábban, az ellen-  
állás idején, a morálisan tiszta helyzet,  
az egyértelmű cselekvés lehetősége  
adott ezeknek a figuráknak erkölcsi  
súlyt. A cél és a perspektíva hiánya, a  
békeidőben hozott kisebb-nagyobb  
kompromisszumok felmorzsolják ezt az  
erkölcsi tartást.

Scola olasz társadalmat elemző mun-  
kái közül leginkább ez a film sugallja a  
„meg akartuk változtatni a világot, de

a világ változtatott meg  
bennünket” nyomasztó  
élményét. Ehhez az is hoz-  
zártozik, hogy Antonio  
becsületessége és egysze-  
rűsége nem elegendő a vi-  
lág megváltásához.

A filmtörténetre való reflexiók teszik  
lehetővé egy forradalom utáni helyzet  
banalitásának *nem banális* ábrázolását.  
A hiányzó forradalom kinematográfi-  
ai szublimációja (utalások De Sicára, a  
*Biciklitolvajokra*, Fellinire, az *Édes életre*)  
ellenpontosza Antonio lelkesedés és  
távlatok nélküli harcát, illetve Gianni  
opportunistusát. Hozzájuk képest az  
értelmiségi Nicola még mindig rendel-  
kezik tehát némi intellektuális-morális  
többlettel. Ám ez a többlet sem elég  
a világ megváltásához. Sőt, Nicola ta-  
lálja meg legkevésbé a helyét a jelen  
világában. A film keserűsége, groteszk  
humora részben annak is tulajdonítha-  
tó, hogy a fellendülés (az „olasz csoda”)  
korszaka, amelynek a dilemmáiról szól,  
addigra nagyjából már lezárult.

### KESERÉDES ÉLET

A kortárs olasz társadalomra a Scola-  
életműben *A teraszról* (*La terrazza*,  
1980) nyílik a legtagasabb kilátás. Fil-  
mesek, TV-sek, forgatókönyvírók, pro-  
ducerek világába lépünk. Jól-situált  
értelmiségiek és üzletemberek, régi  
barátok rendszeresen találkoznak,  
vacsoráznak, beszélgetnek és vesze-  
kednek egyikük római lakásának te-

#### „A világ változtatott meg bennünket”

(Mennyire szerették  
egymást – Stefano Satta  
Flores, Vittorio Gassman  
és Nino Manfredi)





raszán. Az ellenállásban való hajdani részvételre (a háború már 35 éve véget ért!) csak a legidősebbel, Marióval (Vittorio Gassman) kapcsolatban történik utalás. Ő különben is más, mint a többiek: aktív politikus, képviselő. A többi szereplő története – hanyatlástörténet. A történeti regény analógiájával élve: ez a film Flaubert-re emlékeztet, méghozzá az *Érzelmek iskolájára*. Az a közös élmény, amelyre legszívesebben emlékeznek, már nagyon régen volt. Csak az a tradíció él belőle, hogy a régi barátokkal időnként össze kell jönni a teraszon. A kiüresedett estélyeken azonban csak fecsegnek, már nincs mit mondaniuk egymásnak. Mindnyájan magánéleti és alkotói válságba kerültek: Enricónak, a forgatókönyvírónak (Jean-Louis Trintignant) már nem jut eszébe semmi (ezért bujkál producere, Amadeo elől). Luigit, az újságírót kidobták a laptól (cikkeiben régóta csak önmagát imélti), Sergio, a RAI egyik vezetője úgy hal meg egy forgatáson, munkatársai szeme láttára, hogy észre sem

veszik, nem keresi senki. Luiginak és Amadeónak a házassága is végső válságba jutott, nem utolsó sorban azért, mert feleségeik önálló tévé-riporterai vagy forgatókönyvírói karriert futottak be. A teljes csőd és a kilátástalanság élménye tölti el ezt a nemzedéket. Az újságnál a Luigit kiszorító fiatalok gátlástalanok, már semmilyen eszme, érzés, összetartozás, közös élmény nem fűti őket, csak a karriervágy. Egy farmeres lány állandóan a házigazda fiát keresi. A film végén, az utolsó estén meg is találja, de ez már semmit sem tesz hozzá a történethez: a fiatal pár meg sem szólal. A filmben a válság erősen *nemzedéki* színezet nyer. Ugyanakkor a fiatal nemzedék semmiben nem haladja meg az előzőt, sőt szellemileg és morálisan súlytalannabb annál.

Az itt vázolt kép szürkeségén és – talán így, elmondva, közhelyszerűségén – két dolog enyhít. Az egyik megint a keserű humor, ami Scola erőssége.

#### „Anyagi és erkölcsi nullponton vannak”

(Csúfak és gonoszak – Maria Luisa Santella, Nino Manfredi és Maria Bosco)

Néhol irónia, néhol groteszk felhangok érvényesülnek a film narrációjában. Az egyes szereplők viszonylag önálló történetét elbeszélő epizódokat néhol szarkasztikus megoldások zárják le, például

ul Sergio halálának képsorát a TV-stúdió díszletei között. Enrico balesete a ceruzahegyezővel bizarr, Luigi anyósának terhessége és e hír családi fogadtatása groteszk.

Rövid időre Mario figurája tanúskodik valamiféle emelkedettségről: ez a másik olyan motívum, mely valamilyen enyhíti a reménytelen szürkeséget. Mario kommunista parlamenti képviselő, s ebben a mivoltában – egzisztenciális szempontból – nincs is válságban. Az ő konfliktusa látszólag csak magánéleti: nős emberként szeret bele egy fiatal lányba, Giovannába (Stefania Sandrelli). A pártkongresszushoz intézett – képzelt – szónoklatában teljes komolysággal teszi fel a kérdést: lehetünk-e boldogok mások boldogtalansága árán. A filmnek ezen

a pontján, de csak ezen a pontján, igazi pátosz bukkan fel. Utána természetesen minden visszasüllyed a banalitásba, hiszen Scolától, a neorealizmus által ihletett forgatókönyvírótól és rendezőtől, aki vígjátékokban is sokat dolgozott, és nagy tapasztalatokat szerzett a mindennapiság ábrázolásában, teljesen idegen a romantikus moralizálás. Az „érzelmek iskolájában”, a dezillúzió állapotában már nincsenek nagy döntések, szakítások, tettek, sem pedig nagy formátumú emberek. Csak pillanatnyi kitörési kísérletről, elvágódásról és nosztalgjáról lehet szó.

A *Mario, Maria és Mario* (1993) ismét közvetlenül kapcsolódik az olasz társadalmi történetéhez. 1989 után, a kelet-európai szocializmus összeomlásával, az olasz kommunista párt az elé a választás elé került, hogy új alapokon demokratikus baloldali párttá alakuljon-e át, vagy a régi úton haladjon-e tovább. A filmben ez a dilemma egy szerelmi háromszögtörténet háttérét alkotja. A férj a párt megújulásának híve, a feleség a hagyományos pártstruktúra fenntartásáé, a másik Mario úgyszintén. Mind a házasság, mind az új szerelem válságba jut. Egy év telik el, két pártkongresszus között. A párt a megújulást, a demokratikus alapon való újraszerveződést választotta. A házasság csak az után áll helyre, hogy a férjet újfasiszta fiatalok megverik, s először Maria, majd Mario a segítségére siet. Vagyis a frontok továbbra is világosak, az ellenség közös: a lényeg ebben a tekintetben nem változott. Ha így foglaljuk össze, úgy tűnik, direkt politikai filmmel van dolgunk. Ám annyira közvetlen az összefüggés a politikai és a szerelmi konfliktus között, hogy az már a művészi érték rovására megy. De vajon csak szerelmi drámaként lehet-e nézni ezt a filmet? Azt hiszem, allegóriaként kellene. A film az olasz baloldal válságát jeleníti meg: kezdetben a szerelmi háromszög létrejötté a két álláspont elkülönülését, a párton belüli frontvonalak kialakulását; Maria idegösszeomlása a krízis mélypontját, a házaspár kibékülése pedig a megoldást jelzi.

A laza szerkezetű, sokszereplős filmek közé tartozik *A vacsora* (*La cena* 1998) és a *Róma népe* (*La gente di Roma* 2003). A *vacsora*, hogy elhelyütt csak erről a filmről ejtsünk szót, szin-

tén a hely, az idő és a cselekmény egységének elvét tükrözi. Teljesen zárt világba kerülünk: a szereplők egy étteremben véletlenszerűen verődnek össze, s nem is látunk mást, mint magát az éttermet, a konyhát és a mosdót, miközben az utca és a bejárat csak a keretben tűnik fel. Az egymásba szövődő epizódokban az egyes asztaloknál nem történik semmi különös – csak éppen szerelmi vallomások hangzanak el, kapcsolatok szakadnak meg, egy sok férfi által körüludvarolt nő visszatalál a férjéhez, az idős filozófianár szakít fiatal rajongójával, a vendéglősné kapcsolata is véget ér. A könnyű és vidám estén a szokásos vígjátéki gegek is megesnek, sok poén hangzik el, például a mindenáron a Karamazovokat deklamáló (...) színházi rendező és producere, a gátlásos fiatalember és a parazita hipnotizőr jeleneteiben. A végkicsengés mégis melankolikus: a legtöbb kapcsolat szakítással végződik, sőt, néhány szál tragikus: az egyik anya-lánya, és egy másik apa-lánya konfliktus teljes eltávolodással ér véget, anélkül, hogy az este nyüzsgő, olaszos temperamentumú, vidám hangulata megtörne. A japán kisfiú szemével mutatott zárókép tanúsága szerint: ilyen a mai az olasz ember. A kisszerű figurákat sztárszínészek játsszák (Fanny Ardant, Stefania Sandrelli, Giancarlo Giannini és a rezonőr szerepében Vittorio Gassman).

Scola számos más filmjében is felidézi a közelmúlt, vagy a jelen társadalmi konfliktusait: *Féltékenységi dráma* (*Dramma di gelosia*, 1970); *Permette Rocco Papaleo*, 1971); *Fiat-város alattvalói* (*Treviso-Torino: viaggio nel Fiat-Nam*, 1973); *Ragyogás* (*Splendor*, 1988).

### BIZARR ÉLET- ÉS TÖRTÉNELEMSZEMLELET

Scolát sajátos, szarkasztikus humorra képessé teszi arra, hogy meglássa a történelemben és a jelenben a különös, bizarr motívumokat, és e látásmódnak megfelelően elrajzolja a kontúrokat, felnagyítsa a groteszk vonásokat. A történelmi filmek közül a *Szerelmi szenvedély* (*Passione d'amore*, 1981) a legjobb példa erre, a jelenben játszódók közül a *Csúfak és gonoszak* (*Brutti sporchi e cattivi*, 1976). A *Szerelmi szenvedély* XIX. századi

történetének a főszereplő nő rendkívüli csúnyasága ad különös felhangot (a filmművészetben igen ritka, hogy éppen a főszerepet játszó színésznőt kelljen csúnyára maszkírozni). A helyőrségi kapitány, aki egy szép nőbe szerelmes, egy másik városkába helyezve, előbb-utóbb belesodródik egy új szerelembe, melyet a csúnya és idegbeteg hősnő hisztériás jelenetei, botrányai provokálnak ki. (...)

Lélektanilag nem kevésbé rejtélyes a *Csúfak és gonoszak* sem, bár ezt szerintem nem lélektani rejtélyként, hanem allegóriaként kell értelmezni. A film egy népes családot mutat be (a családfőt Nino Manfredi játssza, bravúrosan). Róma szélén, egy nyomorogásban, rozoga kalyibákban élnek. A társadalomhoz csak az köti őket, hogy a nagymama nyugdíjára és a biztosítótól kapott pénzre (no meg néhány technikai vívmányra, TV-re, motorra) szükségük van. Minden erkölcsi értelemben vett rossz megtörténik velük, ami csak elképzelhető: a családtagok meglopják, megcsalják, becsapják egymást, sőt vérfertőző kapcsolatokat létesítenek egymás szeme láttára. Tartanak egymástól, nincs köztük sem bízalom, sem szeretet, sem szolidaritás. (...) Végleg a társadalmi lét perifériájára szorultak, anyagi és erkölcsi nullponton vannak. A torzkép, amit Scola felvázol, csak Bunuel *Viridianájához*, vagy Pasolini *Salójához* fogható, ez utóbbinak a fasiszmusra való történelmi allúziója nélkül. Íme az ember? Ez is az ember, a XX század végén, a nyomortelepen, a morális mélyponton.

Ettore Scola utolsó filmje – *De furca, hogy a nevem Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*, 2013) – tisztelgés Fellini emléke előtt. Scola csak kilenc évvel volt fiatalabb Fellininél, és fiatal újságíróként, grafikusként, karikaturistaként szerkesztőségekben gyakran találkozott vele, idővel barátok is lettek. A film fekete-fehér filmrészletekkel idézi fel a fasiszmus és a háború idejét, számos utalással Fellini filmjeire. Fellini és Scola egy bár utcai asztalánál ülnek. Kinek ne jutna eszébe a *Fellini-Róma* felejthetetlen jelenete, a járdán vacsorázó családdal, akik mellett elzúg a villamos?

Milyen veszteség, hogy immár mindkettejükről csak múlt időben beszélhetünk. •