



AZ ORSZÁGÚT

Az utóbbi évek filmterméséből milyen izgatóan emelkedik ki a félkegyelmű lány és az acéltüdejű ember megindító története! A rendező *Fellini* és a főszereplő *Giulietta Masina* kivételesen mély művésze, mely egy váratlan, merész kanyarral letért az olasz neorealizmus már-már kényelmesen kitaposottá vált országútjáról és egy másik országútra kanyarodva, Zampano rozoga triciklijének nyomán az emberi lélek olyan tájait kutatta fel, amelyek a neorealizmus figyelmen és felvevő lencséjén kívül maradtak.

Pedig, hogy e kanyar nem volt véletlen és nem jött váratlanul, azt a neorealizmus válságáról maguknak a neorealista művészeknek körében már régen megindult és azóta is folyó viták egymagukban is bizonyítják. S méginkább bizonyítja az, hogy elkészülte óta máig e viták örvénylő középpontjába éppen *Az országút* került. Ez az *országút* a filmművészet legutóbbi problémái között szinte a választót szimbolikus szerepét vállalta. S mire most, négy-

éves késéssel, megérkezett hozzánk, már egész külön irodalma van, s a szenvedélyes prók és kontrák már a mi sajtónk partjaira is kicsaptak, előre jelezve elkesett érkezését. Zavattani, fél évvel ezelőtt nálunk járván, a filmet — értékeinek elismerése mellett — hibás visszafordulásnak ítélte; De Santis nemrégiben egy magyar újságróval folytatott beszélgetése során általánosságban vitatja, hogy a neorealizmus — általa is komolynak ítelt — válsága nemcsak világnézeti és részben technikai-anyagi, hanem egyben a művészi stílus válsága is lenne. Georges Sadoul és a jelentős francia kritikusok általában nagy értékű kezdeményezésnek tartják; az Iszkuszto Kino legutóbb nagy feltűnést keltett tanulmánya pedig teljes mellet kiáll mellette, nem visszafordulást, hanem a neorealizmus szükséges és régóta aktuális meghaladását üdvözli benne.

Hogy *Az országút* merész kanyara a neorealizmus közvetlen ábrázolásmódjából a közvetettbe, szándékol-

tan meleg-szürke világából a lélek sötétebb, de egyben élesebb fényeket felvillantó, egyszerre ridegebb és szenvedélyesebb közegébe, feltétlenül szükséges és kikerülhetetlen volt-e — még nyílt kérdés. Hogy váratlanul nem érkezett — az bizonyos. Az irodalom és művészet történetét sokféle szempontból lehet vizsgálni, a századokon át csapó hullámverések többféle ritmus törvényszerűségeit szűrki a halló fülébe. Ilyen, szinte szabályos, mindig ismétlődő ritmust ad a reális és szimbólikus látás szakadatlanul váltakozó apálya is. Amikor valamely művészet nagyon is a hétköznapok mennél közvetlenebb valóságában keresi azt az igazságot, amelynek feltárására minden igazi művészet minden korokban törekszik, akkor egy idő múlva annál elementárisabb erővel merül fel a különös, a kivételes, az önmagán túlmutató szélsőség ábrázolásának szüksége. S viszont. S ugyanegy korban a kettő — eszközeit tekintve — egymásból nő ki; az egyik fajta stílus — minél végtetesebben és árnyaltabban valósul meg, annál inkább — önmagából teremti meg a másik szükségességét és lehetőségét. Így alakult ki a múlt század elejének romantikus regényirodalmára való visszahatásként — szinte észrevétlenül, saját stílusvilágán belül — a polgári nagy-realista regény; így annak szélső végtetéből, a naturalizmusból a szimbolizmus és a többi „realitásfelettit” és „mögöttit” kereső költői irány. Így kellett kialakulnia a neorealizmusból — mennél mélyebbre húzódott benne vissza az emberi lélek frenetikusabb, ellenőrizhetlenebb, tragikusabb hullámlása, hogy minél nagyobb darabot fedjen fel a mindennapok életének gyűrűző fővenyéből — a sűrítő, szimbólikus ábrázolásnak az a viharzó dagálya, amelynek egyik első nagy hulláma éppen Gelsomina, Zampano és Matto, a „bolond” végtelen egyszerűséggel elmondott és mégis lelket-felkavaró története.

E történet a cirkusz egyszerre könnyed és nyomasztó, sötét és piteleszk világában zajlik, de ez a köznapi realizmussal ábrázolt komédiásvilág — tudjuk is, érezzük is

— az egész modern művészetben régen polgárjogot nyert szimbóluma az „életnek”, a modern kapitalizmus világának alacsony ponyvája alá, szűk és kiútalanul körbefutó porondjára kényszerített emberi szenvedélyeknek, amelyek itt egyszerre válnak brutálissá és szentimentálisá. S mindenekelőtt esendővé, akár brutálisak, akár szentimentálisak. Korunk egész művészetének egyik lényeges témája ez, gondoljunk csak Apollinaire kötéltáncos-verseire, Picasso egész arlekin-korszakára és Chaplin egész kivételes művészetére, amely lényegében a cirkusz vásári világát, mégpedig egyszemélyben szinte a cirkusz minden válfáját, emeli a teljes világábrázolás egyedülálló magaslataira. Fellini műve szorosan ezekhez kapcsolódik.

A neorealizmus a maga eredetően humanisztikus látásmódjával és szándékaival a modern életnek ezt a brutális és érzelmes cirkusz-szerűségét nem merte és nem tudta ábrázolásának körébe vonni. Az amerikai film viszont — és magasabb fokon a legújabb angol és amerikai irodalom jelentős része — éppen ezt a brutalitást, az embernek a modern társadalomban végbemérő kétféle elállatiasodását tartja szinte egyedüli feladatának ábrázolni. Átlagában a humánus látás minden igénye és szándéka nélkül. Fellini alkotása bátran nyúl ehhez a témához, de úgy, hogy az író és rendező benne egyaránt elkíséri erre a sötét és vakmerő útra a modern olasz film nagy művészi vívmánya, a humánus együttérzés. Két főhőse Dosztojevszkij sötét világában, a „megmételezettek” között találja őseit. De közelebbi, egészen vérszerinti testvérei is vannak. Erskine Caldwell *Dohányföldek* című színdarabjának teljesen állati lelkületű, félnótás lánya közvetlen előképe ennek a Gelsominának; és Zampano ugyanarról a töről fakadt, amelyről Osborne első darabjának Jimmy nevű főhőse. Mindkettőre egyformán lehet elmondani, amit e filmben a „bolond” mond Zampanóról: „Olyan az, mint a kutya, mindenre csak ugatni tud.” Teljesen jogosan mondja neki a félkegyelmű kislány: „Magának nincs esze, maga nem tud

**Gelsomina:
Giulietta Masina**



gondolkodni" — mert bár épelméjű, emberi integritása kevésbé ép, mint a hibás elméjű lányé. Olyan egyszerű lenne megértenie a feléje áradó egyszerű szeretetet. De, úgylátszik, az elnyomorodottságnak ezen a fokán mégsem olyan egyszerű. A lány halála kell hozzá, s az, hogy négy-öt magányos év után, amelyben Gelsomina dobja nélkül kell porondra lépnie, egyszer meghallja a régi dalt, amelyet Gelsomina nem is tőle tanult, hanem a „bolond”-tól; azt a megható kis dallamot, amely a lány számára éppen az ő brutalitásától és a maga kiszolgálta-

tottságától való szabadulás elmulasztott lehetőségét jelentette. Különösen finommá teszi a film feloldását az, hogy Zampanóban ennek a dalnak a hallása ébreszti fel végül is az embert, azé a kis dalé, amelyről azt sem tudjuk, kit siratott vele halála előtt Gelsomina: Zampanót-e, a lánctörőt, vagy a „bolond”-ot, az egyetlen embert a földön, aki megtanította rá, hogy neki is van dolga ezen a világon, ő is őriz valamit az embernek abból az eredendő méltóságából, amelyet egy mindenestül ellenséges világ elvitatott tőle.

SOMLYÓ GYÖRGY

**Matto: R. Baschart
és Zampano: Anthony Quinn**

