

# INTELLEKTUÁLIS SZTRIPTÍZ

MEGJEGYZÉSEK FELLINI FILMJÉRŐL

A »Nyolc és fél« nehéz film. Nehezen érthető, mert nem a megszokott filmmnyelven beszél. Fellininél eddig is tapasztalhattuk, hogy szétfeszíti a drámát riportelemekkel, dokumentumokkal, merész és groteszk vágásokkal. Ezt a szerkesztési módot új filmjében továbbfejlesztette. A »Nyolc és fél«, amint ismeretes, félig-meddig önéletrajzi mű, egy filmmrendezőről szól, aki nagy filmjére készülve, válságba jut. Válságba a téma, a mondanivaló, a kifejezendő eszme és a kifejezés tekintetében, válságba önmagával, környezetével és társadalmával. Erről a válságról szól a film, egy ember vergődéséről, tépelődéseiről és igazságkereséséről. Ennyi a meséje, ha ugyan mesének lehet nevezni. Hiszen ebben a történetben nem történik semmi, a jeleneteknek nincs időbeli, vagy logikai sorrendjük, nehéz lenne elmondani, hogy előbb ez történt, aztán az következett. Jelen és múlt, külvilág és gondolatok, álmok, látomások, emlékek kergetik egymást, képek bukkannak fel a gyermekkorból, a szülőkről, a családról, régi szerelmek a feledésből, de mindannyian a jelen problémáira válaszolva, azokat folytatva, kímélyítve, cáfolva vagy gúnyolva. A képek és jelenetek ily módon nem dramaturgiai szabályok szerint kapcsolódnak egymáshoz, hanem *asszociatív* formában, szeszélyesen szökellve, ötletesen és ötletszerűen, úgy, ahogy az ember gondolkozni, emlékezni vagy álmodni szokott.

\*

Nehezen érthető forma ez, de indokolt. Legalábbis abban a koncepcióban, amelyet Fellini követ. Aki hiányolja itt a drámai szerkezetet, az gondolja meg, hogy drámai cselekvés nélkül nincs drámai szerkezet. Márpedig a Nyolc és fél »cselekménye« mindössze annyi, hogy a hős cselekedni szeretne, de nem képes cselekedni. A benutság önmagában nem dráma, a tépelődésre, a vergő-

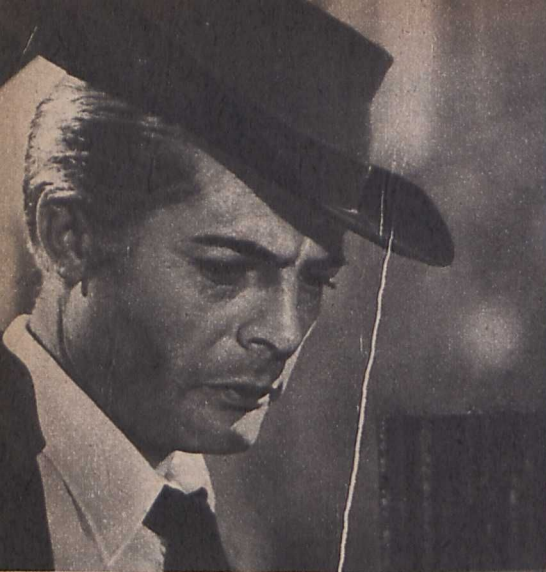
désre ez a forma illik, amelyet Fellini választ.

Hamletnél más a helyzet, hiszen az ő vívódása csak része egy drámának. Itt maga a vívódás a »dráma«. Hamletnél előjáróban egy drámai esemény történik, ettől kezd Hamlet tépelődni, de végül is tette szánja magát és cselekvése a dráma szerves részévé lesz. Fellininél azonban más a helyzet. Az ő műve úgy indul, hogy a hős már cselekvésképtelen és azzal végződik, hogy majd ezután fog tenni, ha véget ért a film. Fellininél ugyanis nem egy drámai esemény okozza a hős vándorát, hanem a társadalom. Shakespeare-nek még külön indokolnia kellett, hogy miért benuil meg Hamlet. A modern kapitalizmusban efféle külön indokolás szükségtelen, hiszen a válság általános és közzismert. Hamletet még az apja szelleme döbbentette rá arra, hogy »valami bűzlik Dániában«. Fellini hőse régóta tudja ezt, apja szellemét csak ezután idézi meg. Hamlet egy megújuló társadalomban végül is eljutoit a felismeréshez és a cselekvéshez. Fellini hőse ma ilyen egyértelműen nem juthat el ehhez, hiszen kételyei továbbra is megmaradnak. Ezek a *társadalmi* okai annak, hogy Fellini filmje nem ismeri a drámai cselekvést és nem követi a drámai szerkezetet.

\*

A forma indokoltsága azonban nem jelenti azt, hogy feltétlenül el kell fogadnunk. Nem kell elfogadnunk, bírálnunk kell. De értünk illik. A kritika nem érheti be annyival, mint egyik-másik fesztiváli tudósítónk, hogy leszögezi; ez a forma nehéz, hanem megkeresi, hogy a forma a tartalomhoz, a mondanivalóhoz, a művész világnézetéhez, szociális helyzetéhez és magatartásához illik-e, továbbá megpróbál segíteni a nézőnek a film értelmezésében.

Fellini új filmjénél például a gyakorlott kritikus sokat segíthetne a



Anselmi (Marcello Mastroianni) — Fellini megszemélyesítője

nézőnek. Fellini ugyanis rendkívül nagy műgonddal igyekszik elválasztani a valóságos képeket a lelki »felvételektől«. A képek megvilágítása, kompozíciója, természetes vagy szinte földön túli fényessége, reális berendezése vagy furcsa, mesészerű kopársága, üressége, a képek ritmúságának sokféle variációja — mind-mind olyan eligazító mozzanatok, amelyeket észre kell venni és a nézővel is érzéltetni kell.

Nem szabad továbbá elfeledkezni arról sem, hogy Fellini hangos filmet készített. Hangos filmet, ahol a hangnak, főként a zenének igen nagy szerepe van. Az emlékképek például korabeli slágerekkel együtt merülnek fel a múltból, régi slágerekkel, amelyek az emléket jelzik, másrészt az emlékkép érzelmességét vagy banalitását vagy groteskségét hangsúlyozzák. Slágereket hallunk és klasszikus zenei betéteket, amelyek az emléket vagy az élményt magyarázzák, parodizálják, gúnyolják.

\*

A kritikusnak az is feladata lenne, hogy kimutassa ennek a formának Fellini ideológiájával való kapcsolatát és ideológiailag is bírálja ezt a formát. Mert, amit eddig mondtunk a film kifejezéséről, annak ideológiai

okai és konzekvenciái is vannak. Hiszen az a tény, hogy Fellini hőse csak kutató, csak töpreng, csak gondolkodik, csak emlékezik, de nem cselekszik, ez egy ideológiai magatartás kifejezése is. A konkrét drámai szerkezet Fellininél azért is hiányzik, mert nem látja konkrétan a hős válságának valódi társadalmi okait. A közérzet és a légtér ábrázolása azért is tereng túl Fellininél, mert ő maga is inkább érzi, mint tudja a bajt. A tétova, szeszélyes szerkezet kapcsolatos azzal is, hogy nemcsak a hős, de a szerző is tétova a bajok eredetét és megoldását illetően. A drámai cselekményt nélkülöző dramaturgia a szociális cselekvés hiányára vagy képtelenségére is utal.

Kapcsolatos ez a forma Fellini *filozófiájával* is. Az alkotó eszmei bizonytalanságáról és irracionális hajlamáról is tanúskodik. Túlzás lenne viszont azt állítani — amit az egyik haladó olasz filmkritikus nyilatkozott a napokban Budapesten —, hogy Fellini éppúgy irracionális, mint általában az egzisztencialista filmművészek, vagy mint Antonioni. Ez így nem igaz. Antonioni csak a rossz közérzetet tükrözi vissza, Fellini ennél tovább megy. Ő kutatja is a válság okát, sorra veszi az általa ismert világ és benső énjének jelenségeit, nyomon, dokumentál, végére akar járni ennek a rossz közérzetnek, ki akar törni.

Más kérdés, hogy ez mennyire sikerül neki. Felliniben továbbá erős racionális hajlandóság is él a misztika mellett. Fellini művészi alkata a racionálisnak és a misztikumnak különös keveréke. Fellini racionális katolikus. Ez is egyik oka belső képtelenségének.

\*

Érdekes, hogy a »Nyolc és fél«-ről a legtöbb kritikusnak irodalmi példa jut eszébe. Az imént *Hamletre* utaltunk, van, aki *Thomas Mann* *Városhegyét* idézi, *Sadoul* a *Les lettres françaises*-ben arról ír, hogy Fellini filmjéről *Dante* sorai jutnak eszébe:

»Az emberélet útjának felén  
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,  
mivel az igaz utat nem lelém.«

Fellini hőse a mai társadalom szociális és eszmei erdejében tévelyeg és keresi az igaz utat, akárcsak Dante. Úppúgy leszáll az infernóba, mint Dante, lelkének infernójába meg környezetének, a nagyburzsoázia, papok, művészek Via Veneto-i luxus-poklába. És folytathatnám tovább a bizonyítást, amit Sadoul abbahagy: itt van például a híres alagút-jelenet, ahol a hős a megrekedt autók dzsungeljében a beáramló széngáz-tól örvjögve veri az ablaküveget, segítségért rimámkodik, de körülötte csak autó és autó és ismét autó, jólöltözött emberekkel és mérhetetlen közönnyel. Hátborzongató látomás ez, kegyetlen bírálata a modern polgári társadalomról és ha úgy tesszük, valóban dantei vízió. Hiszen ez a jelenet, a *közöny alagútja*, éppúgy a pokolba szállást előzi meg, mint ahogyan Dantenél is a pokol kapujában találhatók a közönyösök.

Dantéra emlékeztet a gyógyfürdő-jelenet is. Úgy ülnek ott a gomolygó gőzben a lepedőbe burkolt »lelkek«, mintha a pokolban lennének és ebben a furcsa, groteszk, misztikus és egyszersmind szatírikus jelenetben a hős azt tudakolja a mellette szorongó, rákvörösré főtt bíborostól, hogyan nyerhet az ember üdvösséget... Dantét idézi talán a film címe is, hiszen a Pokol kilenc körből áll és Fellininél a nyolc és fél azt is jelentheti, hogy nyolc kört járt meg hőse a pokolból, a kilencedikből kikerült.

\*

Hadd toldjam meg az irodalmi párhuzamok sorát még eggyel. Engem Fellini egyre inkább *Karinthy-ra* emlékeztet. Főként sajátos humora, iróniája, amely át van szöve érzelmességgel, szomorúsággal, nyugtalan tépelődéssel és filozófiával.

Karinthy, akárcsak Fellini, *igazságkereső*. Humora ebből a törekvésből származik és ehhez a törekvéshez kapcsolódik. Az igazságkereső ugyanis temérdek akadályba ütközik. Egy ellenséges, torz világba, amely tele van ellentmondással és amely sokszor a dolgok fonákját mutatja; frázisokba, amelyek mögött más van, vagy éppen semmi sincs, továbbá értetlenségbe ütközik és ab-

ba a legfőbb akadályba, hogy ezt a világot voltaképpen nem lehet megérteni. Ez a rengeteg sok ellentmondás szörnyű, de groteszk is, fájdalmas, de mulatságos is, ha úgy tesszük. Olyan világ ez, amelyen az ember nem tudja, sírjon-e vagy nevéssen. Karinthy humora is ilyen.

Az igazságkereső ember továbbá különböző eszméket, filozófiákat lel, amelyekről szintén kiderül, hogy tele vannak ellentmondással, spekulációval és üres jelszóval, pedig hinni próbált bennük, meg akart fogódzni és íme... Ez is nagyon szomorú, vagy ha úgy tesszük, nevetséges. És nevetséges figura ily módon maga az igazságkereső is, aki tudásra és őszinteségre szomjazik és mindent érteni szeretne és íme, hova jut... Ez így mind nagyon szomorú, illetve nevetséges is. Karinthy humora az ellenséges társadalomban élő és igazságot kereső egyén tragikomédiája. Karinthy humora nem más, mint az osztálytársadalom fonákságainak, ellentmondásainak rendkívül érzékeny átérzése és következetes végiggondolása. Karinthy sokszor azért mulatságos, hogy *ad absurdum* viszi azt, amit lát. Fellini szatírája, főként a »Nyolc és fél«-ben nagyon hasonlít ehhez.

Az érzelmessége is. Mert mindkettőjük humora *érzelmes* humor, sírós humor. Voltaképpen firtor a sírás előtt vagy a sírás helyett. Amikor már majdnem elsírják ma-

Sandra Milo és Marcello Mastroianni



gukat, akkor jön egy ironikus grimasz: »csak nem fogsz bőgni felnőtt férfi létedre...« És mindkettőjük humora *magányos* humor: a kapitalizmusban elszigetelten élő, tévelygő, vívódó, önmagára utalt ember groteskséggel és öniróniával enyhített szemérmes tragédiája.

Karinthy és Fellini humora erősen *intellektuális*. A valóság elől az eszmékbe menekülnek, a külvilág elől *önmagukba*. Saját énjüket jobban ismerik, mint a társadalmat, önmagukban többet és szívesebben időznek, mint a külvilágban; amit a társadalomból nem látnak, nem élnek át és nem értenek meg, azt önmagukban igyekeznek átélni, magyarázni és pótolni. Sokszor menekülnek a valóság elől a *fantasztikumba*. Az álomba, az emlékekbe, a gyermekkorba. Ezért van az, hogy Karinthy humora szürreális, valóságnak és álomszerűségnek groteszk keveréke; ezért van az, hogy Karinthy humora *ön-elemző*, sőt gyakorta *pszichonanalitikus*, erőteljesebben kötődik az emlékekhez, mint a jelenlevő valósághoz. És Karinthy nem pusztán vizsgálásért merül önmagába, hanem *önvizsgálatért* is. Azt kutatja sokszor a kutató hűvösségével, hol rontotta el, hol lekanyarodott el az igaz útról, jól sáfárkodott-e a tehetséggel. A »Nyolc és fél« ezt a Karinthy problémát dolgozta fel jórészt Karinthy módszerével.

Fellini vizsgálódásánál ugyanolyan nagy szerepet kap a szerelmi élet is, mint Karinthy-nál. Kicsit parodisztikusan azt mondhatnánk: Karinthy is, Fellini is a nemek harcát ábrázolja az osztályharc helyett. Amit a konkrét társadalomból nem látnak meg, vagy nem értenek, azt megpróbálják »örök emberi« síkon megvilágítani.

Mindkettőjükre jellemző továbbá, hogy nemcsak a valóság elől menekülnek az eszmékbe, hanem az eszmék elől is. Egyik eszméből a másikba csaponganak, mély átéléssel és szenvedélyességgel reagálnak minden gondolatra, de erős kritikai érzékük és szkepticizmusuk meg az általuk meglelt eszmék elégtelen-

sege miatt sehol sem tudnak kikötni. Szenvedélyes igazságkeresés és játékos csapongás jellemzi mindkettőjük intellektualizmusát. A *játékosság* a családottság megnyilvánulása. Azt fejezi ki, hogy amit halálos komolyan kerestek, az íme nem sokat ér, mehetünk tovább, illetve ebből is, abból is elfogadunk valamit, így állunk ezekkel az eszmékkel és igazságkeresésünkkel, lépten-nyomon kiderül, hogy amire az életünket tettük, az játék. Hát akkor játsszunk! Így lesz Karinthy-nál is, Fellini-nél is az intellektuális szenvedély szellemi fejtörővé.

Mindkettőjükre jellemző továbbá, hogy a társadalmat inkább gondolatilag élik át, mint teljes szélességében és mélységében. Az ő művészetükben és humorukban a társadalom elsősorban szellemi probléma, öröm, fájdalom, intellektuális élmény. Ezek az eszmék sajátos *eklektikába* olvadnak össze bennük, mindegyikben találunk valamit, de nyugtot egyikben sem. Az eszméket bizonyos mértékig magukénak érzik. »Ami eszmei, az tőlem nem teljesen idegen« — körülbelül ez a magatartás jellemzi Karinthy igazságkeresését. A katolikus Fellinitől sem idegen ez a csapongás. Ő maga katolikus is, eretnek is, a hit megújulását keresi, de antiklerikális, olykor az egyház reformista törekvéseit visszhangozza, mások, mint például ebben a filmjében, azt a kérdést is felteszi magának, hogy valójában a katolikusoknak ad-e igazat, vagy a marxistáknak. Aztán kitér a válasz elől.

Fellini filmjeiben több ízben szerepelnek olyan figurák, akik Karinthyhoz hasonló eszmei eklektikát mondanak. Gondoljunk például »Az édes élet« tragikus sorsú filozófusára és »szellemi inyencekből« álló környezetére vagy a »Nyolc és fél«-ben a Forгатókönyvíró alakjára, akinek az a kizárólagos funkciója, hogy a főhős mellett állva különböző eszmékből citál, töpreng mintegy a hős gondolati énjeként.

\*

A »Nyolc és fél«-t Sadoul *intellektuális sztriptiznek* nevezte el.

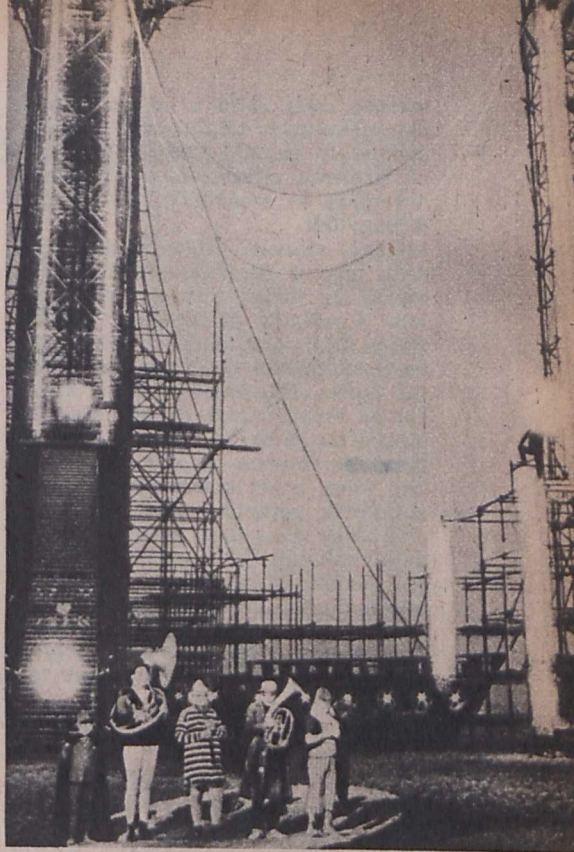
Találó hasonlat ez, »Az édes élet« erotikus sztriptize után most a lelki élet lemeztelenedésének lehetünk tanúi. De az ilyen egocentrikus műnél mindig fenyeget annak a veszélye, hogy nagyképűnek, fontoskodónak hat, hogy olykor már nem is panaszkodónak, hanem nyafogónak, hogy olykor már nem is magát bemutatónak, hanem öntetszelgőnek érezzük. És a férfi-nő viszonyát boncolgató műnél mindig fenyeget az a veszély, hogy társadalmilag érdektelenné, kisszerűvé lesz. Kétségtelen, hogy Fellini művében van ilyen veszély. Olykor soknak érezzük az intellektuális sztriptizt. Ezt a veszélyt igyekszik Fellini, amennyire képes rá, iróniával és öngúnyval csökkenteni.

Fellini tehát sok szempontból hasonlít a mi Karinthykra is. Egyébként nem fontos, hogy mire hasonlít. Hiszen az eddigiekből is kiviláglik, hogy nem pusztán egy bizonyos művészi alkatról van szó, hanem egy meghatározott szociális típusról, egy sajátos művészi, társadalmi és ideológiai magatartásról, amely a polgári értelmiségnek a kapitalizmusban elfoglalt helyzetéből, élményanyagából, reagálásából és a polgári társadalom jellegéből ered.

\*

Az eddigi tudósításokban is felvetődött a kérdés, hogy Fellini ezúttal *optimista* vagy *pesszimista* művet alkotott-e, és a válaszok ellentmondók. Kétségtelen, hogy Fellini ezúttal továbbjutott, mint a »Cabiriá«-ban, ahol rezignált, könnyes mosollyal annyit mondott ki végül is: mindezek ellenére élni kell. Most azt mondja, hogy mindezek ellenére alkotni kell. Erénye ennek a műnek, hogy az ember szellemi erejébe vetett hitet hirdeti, arról beszél, hogy az intellektuálnak erőt kell vennie kétségbeesésén, szorongásain, alkotnia kell. Tisztességes hitvallás ez. De kevés.

Azért kevés, mert Fellini csakis önmagában keresi a megoldást, a hős ebben a filmben önmagából újul meg. Már amennyire ez lehetséges. Mert csak önmagunkból nem újulhatunk meg. Fellini eljut addig,



Jelenet a filmből

ameddig a tisztességes értelmiség önjerejéből eljuthat. A baj az, hogy a mi világunkban az értelmiség önjerejéből csak eddig juthat. A társadalom fő erejét, főáramlatait nem lehet az értelmiség problémáinak megoldásánál mellőzni.

Túlzás tehát azt állítani, hogy Fellini filmjének kicsengése optimista. Inkább olyan, mint amikor az ember azt mondja magának: »előlg volt a búsulásból, szedd össze magad!« A film ugyanolyan groteszk-érzelmes fintorral zárul, mint amilyenel közben is találkoztunk. Az a tény, hogy a film hőse beáll a cirkuszi porond szélén körbejáró emléktárgyak és valóságos alakok közé, részben csakugyan azt jelenti, hogy visszatér az életbe.

De nemcsak ezt jelenti. Ne feledjük — és egyik-másik beszámoló elfeledkezik erről —, hogy a hős egy cirkuszi forgatagba áll be, nem egy-

szerűen megtalálta a helyét, hanem egy cirkuszban találta meg! Az élet cirkusz — mondja Fellini — szomorú, groteszk cirkusz és mi nemcsak örvendők és szenvedők, de pojacák is vagyunk.

Nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy a film hőse és a többiek *mi* körül járják cirkuszi körtáncukat. A »Nyolc és fél«-ben ugyanis a hős által készített film számára egy rakéta-kilövő állomás kulisszáját építik fel, innen kellene kilőni azt az embert, akit az atomhalállal elpusztult emberiségből egy új bolygóra mentenek. A »Nyolc és fél«-ben tehát ismét kísért a világ pusztulásának rettenete, épp úgy, mint »Az édes élet«-ben, és a körtáncot az atomhalált jelképező díszlet körül járják. Életünk nem más, mint az atomhalál körüli groteszk haláltánc, — ezt is mondja a befejezés. Íme így fest, ilyen keserűen a »Nyolc és fél/ hősének és alkotójának felismerése.

\*

Hol tart Fellini eszmei és művészi fejlődésében? — ez a kérdés különös jelentőséggel vetődik fel most, amikor Fellini megpróbálta eddigi mondanivalóját összegezni. Egyesek szerint Fellini ezúttal a haladó polgári gondolat csúcsára jutott. Mások azt mondják, hogy Fellini, hőséhez hasonlóan, mély eszmei válságba került. Véleményem szerint Fellini csakugyan eljutott, ha nem is a haladó polgári gondolat, de eddigi eszmei magatartásának a csúcsára. Ez a csúcs azonban egyúttal kátyú is. A »Nyolc és fél«-ben az is benne van, hogy ezen az úton továbbmenni nem lehet. A »Nyolc és fél« nem ismételtető meg. Nemcsak azért nem, mert sajátosságában csakugyan kitűnő mű, de azért sem, mert minden benne van már, amit Fellini a társadalomról tud, az életről ismer, mindaz, ami Fellini intellektusából, valóságos szellemi élményanyagából telik. És nem ismételtető azért sem, mert ez az »örök emberi« és »örök én« téma ilyen »örök-elvont« módon felfogva nem adhat újat. Ötletek, firtorok, groteszk, ironikus, érzelmes mozzanatok vannak csak benne,

igazi gondolatok, a nézőt valóban izgató, felrázó, a művésznek és a közönségnek újat adó, előbbre mutató eszmék és felismerések nincsenek. Az örök emberi, ha nem konkrétan fogalmazzák meg, ha nem konkrét társadalmi megjelenésében fogják meg, embertelenül kisszerűvé és érdektelenné válik.

A »Nyolc és fél« pokoljárása azt is bizonyítja, hogy ez a téma így megfogva csakugyan pokol. Továbbjutni onnan csak úgy lehet, ha a művész kilábal belőle és új útra tér. Ez az új út azonban csak a társadalom konkrétabb és szélesebb csapása lehet. Nem véletlen, hogy Karinthy ebben a témában és ezzel a művészi magatartással sosem jutott el a nagy összegező »enciklopédiáiig«, amelyre egész életében vágyott. Nem hiszek benne, hogy kizárólag anyagi körülmények miatt »aprózta fel magát«. Azt hiszem, eszmei okok miatt is. Ha a művész nem rendelkezik olyan világnézettel, amely az egész világot egységében képes megragadni és megmagyarázni, akkor összegező nagy művet alkotni szinte lehetetlen. Nem véletlen, hogy Karinthy nem jutott el az összegezésig, mint ahogy az sem véletlen, hogy Fellini most, amikor megkísérelte az összegezést, csak töredékes, csapongó, mozaikszerű formában fejezhette ki azt, hogy egyelőre nem képes művésziileg összegezni csak ismételni és matematikailag összeadni.

Fellini az »Országúton«-ban a társadalom perifériájára ment, *kívülről* próbálta a társadalmat nézni. A »Cabiriában« a prostituáltak világából, *alulról*. »Az édes élet«-ben a felső tízezer körében, *felülről*. A »Nyolc és fél«-ben önmagába mélyedve, *belülről*. A következő látószög csak akkor érdekes, ha valóban a társadalom lényeges része látható belőle. A következő lépés csak akkor érdekes, ha valóságos társadalmi élményt tükröz vissza az eddigi különös, periférikus, groteszk, alvilági, Via Veneto-i, bizarr, és nem központi, nem döntő, nem érdemi élmények helyett. A »Nyolc és fél« csakugyan csúcis is, kátyú is. Minden eddigi Fellini filmnél erősebben veti fel a kérdést: *ezután mi lesz?*

KOMLÓS JÁNOS