

Huszadik század.

Bernardo Bertolucci és Hollywood összefogott: Had lássuk, úristen, mire megyünk mi ketten! A legfőbb úr itt természetesen nem más, nem valamiféle irracionális és spirituális „lény”, hanem a legklasszikusabb kapitalista Mammon: az anyagi siker. Végül is Bertolucci és a 20th Century Fox — nomen est omen! — jól elboldogultak egymással; a rendező a kolosszális költségvetést kapta, a forgalmazó a tisztas percentet. A néző pedig az öt és fél órás *Huszadik századot*... többszörösen felemelt helyéért. Ráadásul még becsapottnak sem érezheti magát, hiszen ebben a filmben „minden meg van mutatva”, felszéről a „grand art” mesterműve gyanánt.

Az a gyanúm azonban, hogy ezzel az alkotással századunk egyik legnagyobb filmes blöffjét vagyunk kénytelenek regisztrálni. Rögtön felmerül a kérdés, hogy szabad-e a mélységesen elítélő „blöff” — esztétikán „innyi” — kategóriáját használni arra az alkotásra, amely tolsztoji igényekkel, kommunista pretencióival, jelentős — pozitív — baloldali visszhanggal, jobboldali lekiacinyléssel és kitagadással futotta nemzetközi karrierjét, mígnem hozánk is elérkezett. Szabad-e blöffnek nevezni azt az alkotást, amely Itáliában 1976-ban nem kerülhetett a nézők elé, nehogy az esedékes parlamenti választások előtt, lévén „kommunista propaganda”, a jobboldal terhére befolyásolja a szavazást. Egyáltalán: szabad-e *A megalkuvó* zseniális rendezőjéről feltételezni, hogy cinikus módon „becsapta” az egész világot. Szó sincs róla, inkább arról, hogy az egyik legvilágosabban látó rendező saját csapdájába esett. Röviden: nem *A forradalom előtt*, *A pók stratégiája* és *A megalkuvó* rendezője kapta a hitelt, hanem a „művészies” kommersz, *Az utolsó tangó Párizsban* mesterembere, aki azt hitte, „tisztességes üzletet” köt megbízóival. Csakhogy — amint később látni fogjuk — a művészetben nincs „tisztességes üzlet”. A művészetben nem lehet megadni azt, ami a császárnak jár, s emellett, ami Is-

tennek dukál, vagy póriasan szólva: egy fenékkal nem lehet két lovat megülni. A minuciózus mérlegelés helyett — azt hiszem — jelen esetben joga van a kritikusnak sarkítani véleményét, ha úgy látja, a megalkuvó természetrajzának ihletett ábrázolója, maga is — művészileg mindenképpen — megalkuvó lett.

Ne gondoljunk azonban valamiféle durva manipulációra, inkább a döntések láncolatára, amelyek végül eljuttatják a filmfreskó rendezőjét a parodisztikus befejezéshez, a két főhős, az ifjabb Alfredo Berlinghieri, a *padrone* és Olmo Dálco, a „népfi” antagonisztikus ellentétének bábjátéka illő huzakodásáig. Ha utána-gondolunk a filmnek, már a cselekmény egybeszerkesztésében is megpillanthatjuk a manipuláció finomszerkezetét. Elhanyagolva az 1945-ös előjátékot (amely később — saját időrendjében — úgyis visszatér a cselekmény folyamán), a film 1901. január 27. után kezdődik amikor is Alfredo Berlinghieri Emiliában fekvő — Le Roncoléhoz, a zeneszerző szülőfalujához közeli — birtokán a púpos háziszolga, „udvari bolond” azt jajongja: „Meghalt Verdi! Meghalt Verdi!” Itt álljunk meg egy pillanatra. Ugyan mit jelent ez a második előjáték az ifjabb Alfredo és Olmo születése előtt? Az olaszok számára talán időbeli tájékoztatást, a film külföldi nézőinek — Ennio Morricone, a neves filmzeneszerző segítségével — pedig meglehetősen direkt utalást a mű nagyoperai fogantatására. A filmtörténész számára esetleg még azt a főhajtást is, amit a film Visconti *Sensója*, az olasz „Tizenkilencedik század” filmje előtt tesz. A Verdi-epizód csekély terjedelmű, majdnem súlytalan, ám — a mű egészét tekintve — mégis kulcs a történelmi stilizáció belső természetét illetően.

Valóban, a cselekmény felépítése kiváló librettistákra vall. A szereplők mintegy megkettőződnek, az „úri” hősöknek mind megvan „népi” megfelelőjük. Mindenekelőtt a klasszikus feudális úr, az idősebb Al-

fredo Berlinghieri „tükörképe” Leo Dálco, a negyven főt számláló Dálco-család feje, majd a két unoka, Alfredo és Olmo, majd a hozzájuk „rendelt” nők, Ada és Anita... A sort folytatni lehetne, ám érdekesebb, hogy hol „zavarodik össze” ez a szépen eltervelt szimmetria: Attila és Regina kettősével. Attila Melanchini a film szövetében a fasiszta funkcióját tölti be, ám ez a funkció — lévén közties állapotban az urak és a népi világ között — rögtön ideológiai jelentőségűvé válik. Egyébként ezt a film nem is leplezi, hiszen Attila szöveg szerint is ezt a „két frontos” harcot propagálja: „Alfredo Berlinghieri... te és az összes parazita... fizetni fogjátok... a fasiszta forradalom számláját... /.../ mindenkinek fizetni kell majd: gazdagoknak és szegényeknek... nemeseknek és parasztoknak, fizetni fognak pénzzel... földdel, tehenekkel, sajttal, vérrel, szarral, mindennel!”. Az idézet befejezése egyébként arra is példa lehet, hogyan kísérli meg „privatizálni” a rendező a nyíltan — és tegyük hozzá: sematikusan — ideológikus szövegeket. Visszatérve azonban a közties szerepre, a cselekmény építkezése híven követi a fasiszta demagógiának önmagáról adott képét. A fasisztákat mintegy közties állapotban ábrázolja a padronék és az agrárproletárok „tisztá” antagonizmusában.

Kissé előre ugrottunk a film cselekményében. Okkal. Az első rész döntő többségét kitevő jelenetsorok

(Alfredo és Olmo gyermekkor), közöttük a két nagyapa halála, sok újdonsággal nem szolgálnak. Mindenestre feltűnő, hogy például a szicíliai arisztokrata, Giovanni Tomasi di Lampedusa híres regénye, a *Gattopardo* a hasonló feudális szövevények ábrázolásában keményebben és realitásban politikus, mint filmünk rendezője, aki külsődleges szerkezeti szempontok alapján egy mitikus nyári évszakkeretébe gyömöszöli be az első világháborút megelőző és azt követő eseményeket. Némileg kiegészítésre szorul a „kevesbé politikus” megálapítás, hiszen a filmben meglehetősen teret kap valamiféle szocialista mozgalom, valamiféle agrársztrájk körüli történet. Nem is a látott tényekkel kapcsolatban van fenntartásunk, hanem az ábrázolt tudatszintekkel, illetve a közöttük levő „meg-nem-felelésekkel”. Ismeretes, hogy Olaszországban a századfordulón a szocialista párt már jelentős parlamenti erőt képviselt (több mint harminc képviselőjük volt a képviselőházban), ismeretes, hogy a háború után méginkább így volt. A szocialista agitáció, különösen Emilia agrárövezeteiben rendkívül erős, mi több: tudatos volt. Ezzel szemben a film az ösztönös mozgalmakat helyezi középpontjába, s velük szemben azt a drámát mutatja be, amely a tudatos vezetők (Anita, a szocialista tanítónő, a felnőtt Olmo) magányában ölt testet. Közismert képlet ez, a munkásmozgalom romantikusainál örökkön jelenlevő „konfliktus”, ami

Jelenet a filmből (középen: Gérard Depardieu)



következményeiben az extremizmust involválja.

A politikai képlet végül is határozottan így rajzolódik ki: az ösztönös agrárproletár-mozgalom, amely például a lincselést választja a „köztes” fasisztákkal, Attilával szemben, valamint a liberális úri osztály, amely erkölcsileg a züllöttségnek valamiféle barátságos romlottsági szintjén van a fasiszták szado-mazochizmusával szemben. A *Huszedik század* annyiban valóban „huszadik századi”, hogy az ábrázolás körletét a társadalmi és privát konfliktusok lehető legszélesebb világában húzza meg. Ám ez újabb csapda a rendező számára. Bertolucci elmélikedései a bátorságról, a szerelemről, a libertinizmusról, a szexuális aberrációkról egyfelől egy újfajta mozis konvenció keretében tartoznak („merészség!”), másfelől a valós történelmi konfliktusokra olyan álpszichológiai „mélységeket” aggatnak rá, amelyek a naturalizmus ósdi biológizmusát juttatják a néző eszébe. Tulajdonképpen a lenini metafora, a „rothadó kapitalizmus” mélységes félreértéséről van szó, amikor a rendező ezt minden további megfontolás nélkül átviszi az erkölcs területére. A filmben az egészségesek állnak szemben a betegesekkel, azt sugallva, hogy a fasizmus, de egyáltalán az osztályharc döntő mértékben a pszichiátria feladatkörébe tartozik.

Mindez elsősorban a filmben ábrázolt „fasizmus hosszú telére” vonatkozik. A történelmi esemény, 1922. október 28: a fasiszta hatalomátvétel, a Marcia su Roma — legalábbis a magyar néző számára — kontúrtaiban háttérbe a történetnek, akárcsak a fasiszta rendszer első komoly válsága, a Matteotti-gyilkosság. Nem, a film egyre kevésbé „tapad” a történelemhez, egyre inkább mitizál. „Befelé terjeszkedik”: Alfredo és Olmo természetesen antagonizmusát érzelmi, majdhogynem „szerelmi” szállal haláltyalanítja, hogy a film végén ebből dogmatikus ellentét legyen. Ami megmagyarázhatatlan a filmből, és ez döntő hiba, hiszen az olasz filmek egész sora tudott erre pozitív választ adni: mi az alapja 1945. április 25-nek, az olasz ellenállás győzelmének. Sőt, ami még lényegesebb, mi

az alapja annak, hogy az ellenállás igazi tömegmozgalom volt. Erre Bertolucci a meglehetősen lapos *bátorság* szóval ad feleletet, illetve a győzelemnek olyan minden realitáson túli „szertartásszerűségével”, amely jelen esetben vegytisztán jelzi a mítosz és a történelem mélységes szembenállását.

Az igazság az, hogy amit elmondunk a film ideológiai tartalmáról, azt a forma felől közelítve is kihámozhattuk volna. Nem arról van szó, hogy a hatalmas terjedelmű műben nem lehetnének gyengébbek vagy kevésbé sikerülten megoldott jelene-tek. Ellenkezőleg. Azt a film alapján senki sem vonhatja kétségbe, hogy Bertolucci „filmezni” mesterien tud. Ami leginkább feltűnő, hogy a filmnek nincs stílusa: végtelenen eklektikus. Egy alapos tanulmány jelenetről jelenetre kimutathatná, hogy mikor kitől: Viscontitól, Rossellinitől, Truffaut-tól, Glauber Rochától vagy éppen Jancsó Miklóstól idéz az olasz rendező. Csak egy — hozzánk közel álló — példa. A „felszabadulás tavaszának” temetői népünnepélye és népbírósi tárgyalása, ahol mellesleg úgy ítélik halálra Alfredót, hogy életben kell maradnia: „Élő tanúság legyen rá, hogy a gazda halott”, majdhogynem Jancsó-paródiának hat. De ugyanígy hasadást kell éreznie a nézőnek a „cast” és a tömeg között is. Az utóbbiak, emiliai parasztok majdhogynem antropológiai hitelességet kölcsönöznek a műnek, míg a főszereplők, a nemzetközileg értékes gárda: Burt Lancaster, Sterling Hayden, Gérard Depardieu, Dominique Sanda és Donald Sutherland az általuk alakított figuráknak „mozi hitelességű” olasziságot adnak, különösen vonatkozik ez Sutherlandre, akinek „antiolasz” fiziognómiaja majdhogynem ideológiai tartalmat kap, az általa alakított Attila köztes funkciójának további „elidegenítésével”.

Ezzel máris visszakanyarodtunk a bevezetőben említett „tisztos üzet” kérdéséhez. Az igazság kedvéért meg kell állapítanunk, az valóban kemény gazdasági dilemma, hogy ha egy film költségvetése egy bizonyos mértéket túlhalad, de egyáltalán, ha nagyobb közönséghez kíván szólni, akkor a rendezőnek — függetlenül



Jelenet a filmből

párttagsági könyvétől, politikai meggyőződésétől — a nyugati filmpiacot uraló társaságok egyikéhez kell fordulnia. Sőt, azt is le kell szögezni, hogy ezen társaságok elsősorban üzleti tevékenységet folytatnak, és nem közvetlenül politizálnak. Mint mondani szokás, akkor politizálnak, ha az egyszersmind üzlet is. Csakhogy ez gazdasági dilemma, és nem művészi. A művészet ugyanis nem ismeri a jó vagy rossz kompromisszum fogalmát. A művész tudja, hogy akarva, akaratlanul ki kell fejeznie az „üzleti partner” pénzének rejtett politikumát is: nevezetesen szalonképessé kell tennie a politikumot. Ennek a módszere egyszerű, a szembenállást sematizálni kell, a Jó és a Rossz bábjátékává fokozni le azt, ami igazi történelemformáló erő, vagyis le kell mondani az osztályharc történelmileg konkrét ábrázolásáról.

Úgy látom, ezt a „szívességet” Bertolucci megtette megbízóinak. Tehetsége, művészete technikai elemeinek legaktívabb mozgósításával,

gondolkodói erényeinek azonban majdnem teljes „felfüggesztésével”. A vörös lobogókban bővelkedő és azokkal blöffölő *Huszádik század* — saját művészi és ideológiai — fiascojánál jelentősebb esemény, mint-hogy egyszerűen a „vitatható” művek kategóriájába helyezhetnénk. Többről van szó: arról a kapitalista liberalizmusról, amely tág teret enged a felszélről politikusnak tűnő neosematizmus kialakulásának. Ez a sematizmus Hollywood „politikumnak” legújabb fegyvere: a magányos farkas küzdelme a rosszak bünszövetkezetével. Amíg ez a western naiv és kvázi-realista világában jelentkezett, a néző tudta, hogy hova tegye: a mesék birodalmába. De ha ez a sematizmus a munkásmozgalom ábrázolásába is betör, amint ezt a *Huszádik században*, ebben a prózai operafilmben is láthatjuk, az áldozat a nyugati filmművészet legértékesebb vonulata lesz: a valós történelmi mozgásokról számot adó politikai film.

MARX JÓZSEF