

Federico FELLINI

(1920–1993)



- 1920. jan. 20-án született Riminiben. Vidéki középosztályba tartozó család: apja kereskedelmi utazó, anyja háztartásbeli. Két testvére van: Riccardo (ugyanezen a néven játszik a *Bikaborjak* című filmjében) és Maddalena. Iskolai tanulmányai nem különösebben kitűnő, viszont tehetsége van a rajzoláshoz.
- Állítólag kb. hétéves korában egyszer megszökött egy vándorcirkusszal, később visszahozták, de a cirkusz élménye meghatározó maradt számára. A cirkusz és a vándormutatványosok később több filmjének is alapmotívumává váltak.
- Másik alapvető élménye: katolikus neveltetése (iskolai sikertelenségek, büntetések) és a vidéki élet sivársága, amelyet a fiatalok különféle csínytevésekkel színesítettek, s amelyből folyton elvagyódtak. (⇒ *Bikaborjak*.)
- 1938-ban Firenzébe utazik, képregény-újság szerkesztőségében dolgozik rajzolóként, korrektorként (ezekből az élményekből ihletődött *A Fehér sejk* című filmje).



- Továbbutazik Rómába, ahol híres újságíró szeretne lenni. „A mozi egyébként belejátszott abba, hogy Rómába kerültem: sok amerikai filmet láttam, melyben az újságírók lenyűgöző fickók voltak. Címekre már nem emlékszem, régen volt, de egy bizonyos, életmódjuk olyan mély benyomást tett rám, hogy én is újságíró akartam lenni.” (Fellini: *Mesterségem, a film.*) Színes híreket ír, interjúkat készít, karikatúrákat rajzol. Varietékomicusokkal barátkozik (Alberto Sordi, Aldo Fabrizi), „kedves, link, jópofa újságírójelölt”

(Nemeskürty István)(⇒ vö. *Az édes élet* Marcellója).

- Beiratkozik a jogi egyetemre, de csak azért, hogy a katonai szolgálat alól felmentsék.
- 1939-től kezd epizódokat írogatni egy akkor népszerű komikus, Erminio Macario filmjeihez. Reklámszövegeket ír a rádiónak.
- 1943-ban így ismeri meg Giulietta Masinát, aki akkor művészettörténet szakos egyetemi hallgató volt, és rádiószerepeket vállalt. Még abban az évben összeházasodtak.
- 1944, a felszabadulás után: The Funny Face Shop címen boltot nyitott, vevői amerikai katonák. (Vices képeslapokat, karikatúrákat árultak.) Az idegenforgalomból élő, jól kereső boltos. Giulietta eközben színpadi színésznőként volt sikeres.
- „A neorealizmus perifériáján” téblábol. Sokat jár moziba, ám a híres neorealista rendezőkkel szemben, akik többnyire a Centro Sperimentale hallgatói voltak, ő sosem végez filmakadémiai tanulmányokat, nincs különösebb filmes műveltsége sem. Amikor a hatások felől érdeklődnek, általában Chaplint, Buster Keatont, Stan

és Brant, a Marx testvéreket említi. A legközvetlenebb hatások nem is filmes eredetűek, hanem az *olasz populáris kultúrából* származnak (cirkusz, commedia dell'arte, varieté, kabaré, képregény, karikatúra, zsurnalizmus, rádiójáték).

- Megismerkedik Rossellinivel, akinek Aldo Fabrizi ajánlja be, Fellini a forgatókönyvírásban segít, a filmből néhány epizódot ő ír.
- 1946-ban bebukik az üzlet, az amerikaiak elmennek Rómából.
- Fellini Rossellinivel együtt beutazza Olaszországot, hogy előkészítsék a *Paisá* (1946) című film forgatását. Később egy másik novellafilmben is együttműködik Rossellinivel, a *Szerelem* (1948) című film egyik epizódját Fellini írta és ő is játszotta a főszerepet. Partnere Anna Magnani. (Az epizód címe: *A csoda*. Lásd: M. Scorsese: *My Voyage to Italy*: lcd. 0,52.23.)
- Pietro Germi mellett rendezőasszisztens. 1950-ben Capitolium néven filmgyártó céget alapítanak Alberto Lattuada-val közösen, hogy leforgathassák *A varieté fényei* című filmet.
- Első önálló rendezése: *A fehér sejk* (1952), ezt követi *A bikaborjak* (1953).

A KORAI FILMEK VILÁGA

- Az utazás motívuma, a konkrétan megjelenő ÚT képe: átvitt értelemben is értendő, a szereplők a film folyamán egy belső utazást tesznek meg, megértenek valamit a világból, vagy valamilyen lelki megvilágosodás történik velük, „öntudatra ébrednek”, megtapasztalnak az életről valami lényegeset, fordulat áll be életükben.
- A cselekmény ennek megfelelően egyenesvonalú, egymás után következő vagy egyidőben, párhuzamosan zajló epizódokból áll (az idő lineárisan halad).
- A világnak kettős arculata van: a VALÓSÁG + az ÁLOMVILÁG, a fantázia világa, az ahogyan a szereplők érzékelik a világot, amilyennek szeretnék látni magukat, amire vágyanak.
- A szereplők is kettősségben mutatkoznak meg: a MASZK (a társadalmi szerep, amit fölvesznek, amilyenek láttatják magukat) + az ARC (amilyenek valójában, az igazi énjük, őszinte vágyaik, megnyilvánuló ösztöneik). Az „út”, amit bejárnak általában ennek a maszknak és az igazi arcuknak viszonyában hoz változást.
- A szereplők „maszkjai”: KARIKATÚRASZERŰEN elrajzoltak (szemben a neorealista filmek tipikusként, a tömegeből kiragadott emberként ábrázolt szereplőivel). A karikatúraszerű ábrázolásmód: egyrészt az ábrázolt tárgy bensőséges ismeretéről tanúskodik, ugyanakkor képes mintegy kívülről, távolságtartó megfigyelőként láttatni a jelenségek lényegét, a képi karakterisztikum, a látvány elsődlegességét jelenti a történetmondásban (Fellini később is mindig karikatúraszerű rajzokhoz asszociálva képzelte el leendő filmjeit).
- BURLESZK hatások (pl. a menetelők közé keveredő, a rendőrszobában zavarában magát összetintázó Ivan *A fehér sejkben*), GROTESZKbe (Wanda öngyilkossági kísérlete), ABSZURDBA hajló jelenetek (látogatás a rendőrségen, a véletlen fordulatok abszurditása, az arctalan tömegben való elveszettség nyomasztó érzése stb.).
- Népes szereplőgárda, mellékszereplők dramaturgiailag indokolatlan „közelképbe” emelése (hasonló a neorealizmus véletlenre épülő és az utca „arcai” megmutató film szerkesztésmódjára, csak hogy ezek a szereplők nem egyszerűen tipikusak, hanem mindig karikatúrisztikusan elrajzoltak).
- SZIMBOLIKUSSÁ növelt, beszédes HELYSZÍNEK (pl. a feldúlt szereplő mögött feltört utca *A fehér sejkben*, az ürességével ható tengerpart és az éjjeli utcák képe *A bikaborjakban*, ugyanez az utca a prostituáltakkal, akiknek körébe „kivetődik” a társadalmi rendből Ivan *A fehér sejkben*, az óriási Szent Péter bazilika és az előtte levő téren hangyányivá törpülő emberek), JELENETEK (pl. a farsangi mulatság *A bikaborjakban*), TÁRGYAK (pl. a szürrealisztikusan túlzott magasságban fölállított

hinta *A fehér sejk*ben, az óriási és üres bohócfej, a magasban lengedező maszkok *A bikaborjak*ban), SZEREPLŐK (maga a Fehér Sejk: a henteslegényből lett, provinciális Rudolph Valentino utánpótlás, Wanda álmainak hercege, aki valójában gyáva papucsférj; a vasútnál dolgozó angyali arcú kisfiú *A bikaborjak*ban; Augusto mit sem sejtő, ártatlan kislánya *A csalók*ban).

- Az irracionális, külső „nézőpont” megjelenése a filmben (a szobor „tekintete” *A fehér sejk* végén, a távozó Moraldót „búcsúztató” körkép az alvó „bikaborjakról”). Előrejelzi Fellini későbbi művészetének jellegzetességét: az ironia és a miszticizmus keveredését filmjeiben.
- Fellini korai filmjeit gyakran sorolják trilógiába: *A varieté fényei*, *A fehér sejk* és *A bikaborjak* tartozik ide.

Az első „fél” film: Fellini társrendező Alberto Lattuada mellett: **A VARIETÉ FÉNYEI** (*LUCI DEL VARIETÀ*, 1950)

A FEHÉR SEJK (*LO SCEICCO BIANCO*, 1952)

- Michelangelo Antonioni ötletéből írták a filmet.
- A film mindenik főszereplője kettős világban él: a) a vidékről nászútra Rómába utazó kispolgár Ivan Cavalli a kerületi állatorvos fiaként az előkelő apa idealizált alakjához és a befolyásosnak hitt rokonok köré sző egy illuzórikus világképet, b) Wanda számára a fumettik (vagy fotorománók, a fényképekből álló képregények) szirupos és valóságtól elrugaszkodott világa jelenti a vágyott álmvilágot, c) a Fehér Sejk: az öncsalás mintaképe, a rettenthetetlen álmherceg szerepében tetszelgő férfi csúfosan megalázkodik katonás erélyességű felesége mellett. A film végére mindenki számára összeomlik az önáltatáson alapuló, addig stabilnak látszó világrend, de a befejezés nyitva hagyja a kérdést, hogy mit kezdenek a szereplők azzal, amit tanultak a velük történt esetekből. Egyedül Wanda fogalmaz meg következtetést, felismerést: ám ez lehet újabb önáltatás kiindulópontja is („te vagy az én Fehér Sejke! – mondja a férjének, látszólag lemondva a hazug ábrándozásról.)



A BIKABORJAK (I VITELLONI, 1953)

- Fausto, a nőcsábász (Franco Fabrizi), Leopoldo, a drámaíró (Leopoldo Trieste, a valóságban is író), Alberto, az „anyámasszony katonája” (Alberto Sordi), Riccardo, az aranyifjú (Riccardo Fellini, a rendező öccse játssza) és Moraldo, a film narrátora, Fellini alteregója (Franco Interlenghi) csehovi hangulatú semmittevéssel, kicsinyes csínytevésekkel töltik unalmas, vidéki életüket.
- Mindenki többnek képzelet magát, mint ami, illetve többre tartja magát érdemesnek, de egyiknek sincs morális felelősségérzete (pl. Fausto sokra tartja magát, de nem akarja feleségül venni a lányt, akit teherbe ejtett, később is úgy érzi joga van a szórakozáshoz, és fűvel-fával csalja a feleségét, amikor az azonban otthagyja, akkor kétségbeesetten keresi; Alberto erkölcsi prédikációt tart a nővéreinek, miközben őt magát a nővére és az anyja tartja el stb.). Mindenki elvágódik a kisvárosból. A film végére mindenki lelepleződik, mindenki szembesül saját vágyaival és önáltatásának következményeivel, de lényegében nem változik semmi. Egyedül Moraldo cselekszik: elutazik.
- A film végén az inkább a rezonőr, a megfigyelő szerepében feltűnő Moraldo nézőpontja a film elbeszélőjének „mindentudó” nézőpontjává változik.
- A film szimbolikus erejű jelenetei: a kaotikusan értelmetlen vidéki szépségverseny, amelyet elver a vihar; a bikaborjak csellengései az éjszakai városban, a tengerparton, ahol a semmittevés és elvágódás a fő elfoglaltságuk; az angyalszoborral való házalás; a farsangi mulatság, ahol mindenki jelmezbe öltözik; a találkozás az állomáson dolgozó kisfiúval, az útépítő munkások kigúnyolása; a „látomás” az alvó „bikaborjak”-ról stb.)



A második „fél” film: **SZERELEM A VÁROSBAN: EGY HÁZASSÁGKÖZVETÍTŐ IRODA**, (Amore in città: Un’agenzia matrimoniale, 1953.) A film Fellini újságírói élményeiből ihletődött. Hőse riporter, aki ügyfélként jelentkezve személyes

tapasztalatokat akar szerezni egy házasságközvetítő cégnél. Hazugságai azonban kellemetlen helyzetbe hozzák egy fiatal lány előtt, aki férjhez menne hozzá.

A KORAI FILMEKET BETETŐZŐ TRILÓGIA

ORSZÁGÚTON (LA STRADA, 1954)

- Gelsomina filmbeli szövegét parafrázálva, amelyben Zampanò megérkezését adta hírül („E arrivato Zampanò!”), kritikusan szerint ez az a film, amellyel „Megérkezett Fellini!” a filmművészetbe.
- A film egy csapásra világhírűvé tette, noha számos vitát váltott ki. Baloldaltól és a katolikus egyház felől egyaránt akadtak bírálói. Voltak, akik a neorealizmus elárulását látták benne (túlságosan misztikusnak tartották, nem eléggé kötődik az olasz valósághoz, mondták).
- A korai korszak főműve, amely egy koherens és erőteljes vízióban egyesíti az előző filmek motívumvilágát és továbbcsiszolja stiláris jellemzőiket.
- Modernista melodráma. A klasszikus melodráma „olyan drámai forma, amelyben a konfliktus egymással szemérhetetlen erők között tör ki” (Kovács A.B. 2005. 106). A melodramai szereplőnek „a természet, a társadalom hatalmaival kell szembenéznie, amelyekkel szemben tehetetlen, kiszolgáltatott, és eleve vesztesre van ítélve. Hacsak valami csoda által nem győzedelmeskedik.” (Pl. háború, szegénység, társadalmi egyenlőtlenség, betegség, végzetes vonzás, erős szerelem, emberi gonoszság.) „A melodráma mindig szorosan kötődött a szavakkal kimondhatatlan érzelmekhez, emiatt van benne jelentős szerepe a nagy gesztusoknak és a felfokozott zenének. A melodráma mindig egy ártatlan áldozat szenvedéseiről szól.” (Kovács 2005.107.)
- A filmben kezdettől fogva sejtjük, hogy Gelsomina tehetetlen a brutális Zampanòval szemben. A film végére mégis az derül ki, hogy tulajdonképpen spirituális és érzelmi tekintetben Gelsomina volt a „nagyobb erő”, ami végül összetöri az addig sérthetetlen, érzéketlen férfit és eljuttatja valamiféle katarzishoz.
- „A modern filmekben az összemérhetetlenül nagyobb erő természete különbözik attól, amit más típusú melodramákban találunk: nem jelenléte, hanem hiánya által jelenik meg. Azt viszont, hogy mi hiányzik, a legtöbb esetben lehetetlen megmondani. Talán a szeretet, a gyengédség, az érzelmek, a biztonság, az emberi kommunikáció, az Isten... A modern melodramák hőseinek, az értékek hiányával kell szembenézniük.” (Kovács A. B.)
- Az ÚT, az úton levés a film központi szimbóluma. A film cselekménye konkrétan egy utazást mesél el: két szereplő pikareszk történetét. Az igazi történet a két szereplő belső utazása, BEAVATÁSA az élet és művészet misztériumába.
- A történet jelképes: parabola, tanítómesé (a Szépség és a Szörnyeteg típusú történetek variációja). A szereplői, akárcsak a *commedia dell'arte* figurái¹ szimbolikus alakok, már öltözékükkel is jelzik, hogy nem tartoznak a társadalom, a hétköznapi világához, s életvitelükkel is kívül maradnak azon az életen, amit a neorealista filmekben látunk.



¹ A *commedia dell'arte* = Olaszországban, a XVI. századtól kezdve elterjedt rögtönzött népi jellegű színjáték. A vásári mutatványosok, farsangi játékok előadásainak elemeit ötvözte. Szembeállítható a reneszánszban a *commedia eruditával* (a tudós színjátékkal, a könyvdramával). Alapvető jellemzői: állandó típusok és helyzetek szerepeltetése, a rögzített cselekményváz alapján való rögtönzés, hagyományosan visszatérő szereplők (pl. Pantalone, a Dottore, Arlecchino, Pulcinella, Colombina, Amorososi stb.), akik közül főleg a komikus figurák stilizált maszkot viseltek (ezt sebtében kellett rögtönözni, sokszor csak a fehérre festett arc, felragasztott műorr helyettesítette az álarcot).

A FILM SZIMBOLIKUS SZEREPLŐI:

- GELSOMINA, akit pénzért megvesznek, mint egy kutyát vagy rabszolgát, s aki gyenge-elméjűségében a tisztaság, a naivság, a jóhiszeműség megtestesítője, eleve az áldozat sorsra predesztinált szereplő. *A természettel, a játékossággal, zenével közvetlen, elemi kapcsolatban, ösztönös és mintegy misztikus kommunikációban álló lény*, aki a hétköznapi életben együgyűnek látszik, mégis többet reflektál saját helyzetére, mint Zampanò.
- Párhuzamai: az állatok – pl. a magányos ló, katicabogár –, a fa, a gyerekek és az apácák (akik hasonlóképp vándorolnak kolostorról kolostorra, hogy ne hogy túlságosan kötődve a földi világhoz szem elől tévésszék igazi küldetésüket). Az egyik beállításban Fellini a „szeplőtelen madonna” felirat alatt filmezi őt. Chaplin csavargójának bohóckodásaira is emlékeztet. A film végére megtapasztalja az élet és a művészet mélységeit és magasságait. (Szenved a „világ bűneiért”).
- ZAMPANÒ, a durvalelkű, vaserejű vándormutatványos, „erőművész”. A világhoz alapvetően erőszakosan viszonyul, nem sokat gondolkozik, ösztönösen és erkölcsi fenntartások nélkül cselekszik.
- Kettejük viszonyában a BOLOND, a katalizátor és rezonőr (illetve angyali közvetítő Gelsomina felé, aki aztán a maga rendjén angyali módon, halála után kiváltja Zampanò önmagával való szembesülését, szenvedés általi „megvilágosodását”). Egyszerre légtornász, vándormuzsikus és bohóc, a művész és a filozófus prototípusa: megmagyarázza Gelsominának a világot és megajándékozza őt (szimbolikus ajándékai: a kő = „a világban mindennek értelme van”– példabeszéd kelléke, felidézője, a nyaklánc = a barátság záloga, a zene = a művészet képessége, egy transzcendens világgal való kapcsolat lehetősége). Ő vezeti vissza Gelsominát Zampanòhoz, és hozza kapcsolatba a zene világával. (Gelsomina korábban is próbál zenélni, próbál értelmet adni életének, de a Bolond tudatosítja benne, hogy ez az ő elhivatottsága.)
- A Bolond Zampanò ellentétpárja emberként és „művész”-ként egyaránt. Zampanò a földhözragadt gondolkodású, önző, „földönfutó”, magányos ösztönember, aki mindig a saját haszna érdekében cselekszik. A Bolond egy cirkuszi társaság tagja, „légies” (foglalkozása is tükrözi: a levegőben dolgozik + a leganyagtalanabb művészet művelője: zenész) és gondolkodó lény. A világot egyszerre szemléli ironiával és részvétellel, mint olyan ember és művész, aki érti és érzi az élet (és a művészet) lényegét. Emberként a szíve szerint és nem az érdekei alapján (hanem sokkal inkább érdekei ellen) cselekszik.
- A három szereplő sokféle szimbolikus értelmezést lehetővé tesz.
- A beavatás folyamatát ISMÉTLŐDŐ, ritualisztikusan ható CSELEKMÉNYMOZZANATOK jelzik: az úton levés képei (gyakori beállítás, amint éppen az úton haladnak a főhősök, vagy vonulnak más szereplők), a lánctépés mutatványának ismétlődő jelenetei, a hétköznapi ismétlődő eseményei (alvás, evés), a tengerrel való találkozások (keretbe foglalják a filmet), a „társadalommal” való kapcsolatok rituális alkalmi (esküvő, úrnapi vallásos körmenet, cirkuszi előadás). Az ismétlések révén a film szerkezete inkább körkörös, mint lineáris.
- A jelképes történet egy időtlennek ható és lényegében azonosíthatatlan térben zajlik.
- A szereplők beavatása SZIMBOLIKUS TEREKben megy végbe. A film a konkrét társadalmi élet helyszínein kívüli terek variációit vonultatja föl: az út maga (a köztességben való lét), a periféria, a városon kívüli senkiföldje, a tengerpart, akárcsak a romos, lakatlan útszéli ház. A cirkusz, a kolostor, a kocsmák (nem a társadalmi élet hétköznapijainak a helyszínei, hanem ritualisztikus események terei, amelyekben reflektálni lehet a valós életre, olyanok, amelyek szimbolikus tükröi azoknak a tereknek, amelyekben a valós élet zajlik). Ez a szimbolikus térhasználat nem egészen ugyanaz, mint az expresszionizmus belső terei, amelyek a

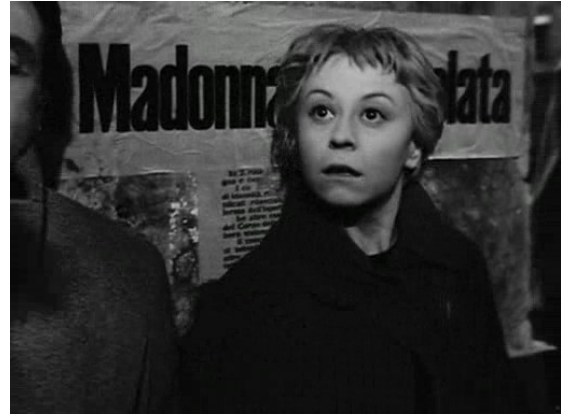
főhősök lelkiállapotát, s a megbomlott világ egészének hangulatát tükrözik. Itt nem csak arról van szó, hogy Zampanò lelke sivár, és ez tükröződik a kietlen, havas tájban, hanem arról, hogy ezek a képek egyszerre kötődnek a konkrét ábrázoláshoz (a megjelenített történethez), és egyszerre át is helyezik azt egy szimbolikus szintre. Nem a festőiség hangulatkeltő hatása érvényesül bennük, mint az expresszionizmusban, hanem az ősképekben való ábrázolás elemi hatása és egyetemes szimbolikus ereje. A „külső terek” egy lehetséges „külső nézőpontot” is jeleznek, ahonnan a világ lényege feltárható.

- A jugiánus eszmék hatása Fellini ábrázolásmódjára. Freud = az ösztönvilág fontossága, az elfojtás mentális műveletei, mindaz, ami titok és szégyellnivaló. Ezzel szemben Jungnál a KÉPZELETVILÁG áll a középpontban, mindaz, ami (nem titok vagy szégyenlett, hanem) KIFEJEZHETETLEN, az álmokban feltárulkozó és a (archetipikus) képekben megsejtett lényege a világnak, „a valóságot fölülmuló fantázia”, az egyetemes szimbólumok „nyelve.”²
- A film legszuggesztívebb szimbóluma: a dallam, amelyet a Bolondtól tanul Gelsomina, ezáltal általában a ZENE. A zene = a művészet és az élet szimbóluma. A megsejtett, de racionálisan meg nem fogalmazható teljesség.³
- A film végén megjelenő tenger képe: jellegzetes modernista szimbólum. Egyszerre a teljesség (a tenger = az élet forrása, a végtelenség, a mindenség, a teljesség, telítettség) és a semmi (a társadalomból kivonuló/kivetett, magányos hős a senkiföldjén van, nincs körülötte védő társadalmi közeg, a tenger = az űr, a semmi, a hiány szimbolikus képe. Zampanò számára egyszerre idézi (ismétlés révén) Gelsominát, és jelzi annak hiányát, amit Gelsomina jelentett számára.
- A többi korai film a képzeletvilág mellé az öncsalás motívumát társította, elítélte a hazugságot, az erkölcsi érzék hiányát. Az *Országúton* a képzelet teremtő erejét, „kegyelmi állapotát” példázza: Gelsomina fontos személynek hiszi magát Zampanò mellett, azt hiszi művésznak tanul (és később valóban ezt is teszi a Bolond segítségével), illetve hogy otthont teremt neki a szárnalmas motorkerékpárból (paradicsomot ültet, noha másnap továbbállnak; az apácáknak büszkén meséli, hogy mindenük van – edényük, lámpájuk – a ponyva alatti kuckóban) – és feltételezhetjük, hogy Zampanò a film végére megérti, hogy valóban ezt is jelentette számára Gelsomina: az otthon melegét, az értelmes emberi kapcsolatot.
- „Mikor a valóság helyett egy álvalóságot találtak ki az emberek ámitására, ők az igaz valóságra lettek kíváncsiak, akkor a dokumentumszerűen hű valóságábrázolásra volt szükség. Most viszont, hogy a valóság már kimondható és tanulmányozható, egy normális és lapos valóság birtokában KÖLTŐKKÉ KELL VÁLNUNK.” (Fellini, idézi Nemeskürty, 1974. 63.)

² „Néhány éve félig-meddig elolvastam Jung *A lélek valósága* című könyvét..., s elámultam: életemben nem találkoztam még ilyen, számomra ismeretlen értelemben tiszta, emberséges és vallásos gondolattal. Olyan volt, mintha ismeretlen tájak nyíltak volna meg előttem, mintha új távlatokat fedeztem volna fel, melyekből az életet egészen másként nézhettem, mintha lehetőséget kaptam volna ahhoz, hogy bátrabban, szabadabban élvezhessem az életet, hasznosíthassam azt a sok energiát és élményt, melyet a félelmek, a tudattalan dolgok, az elhanyagolt sebek maguk alá temettek. Végtelenül csodáltam Jungban, hogy érintkezési pontot tudott találni a tudomány és mágia, ésszerűség és képzelgés között: rájött az életet úgy kell élni, hogy átadjuk magunkat a csoda vonzásának, azzal a vigasztaló tudattal, hogy az ész magáévá hasonlíthatja a csodát.” (Fellini: *Mesterségem a film*. Gondolat, Budapest, 1988. 134.)

³ „Az *Országúton* eleinte csupán egy zavaros érzés volt, egy bizonytalan dallam, amitől csak végtelenül szomorú lettem, valami árnyékszerűen terjedő büntudat, mely emlékekből és előérzetekből rakodott egymásra homályosan, fájdalmasan. Ez az érzés állhatatosan két emberi lény útjáról beszélt, akiket a sors kifürkészhetetlen okokból sodort egymás mellé.” (Fellini: *Mesterségem a film*. Gondolat, Budapest, 1988. 86.)





- A film sikere a film igen ritka kettősségét példázza: egyszerre tudott filozofikus lenni (= kritikai siker, szakmai díjak: pl. Amerikában Oscar-díjat kap, a filmrendezők egyesülete különdíjával tüntette ki, amit John Ford adott át a rendezőnek) és elemi erővel hatni a néző érzelmeire, aki azonosult a szereplőkkel, magára ismert bennük (= Gelsomina babákat kezdtek gyártani, La Strada nevű kocsmákat, pizzériákat, vendéglőket nyitottak, Zampanòról olcsó cigarettafajtát neveztek el, stb.).

CSALÓK (magyar címváltozatok: *A szélhámosság/Szélhámosok*, eredeti cím: *IL BIDONE*, 1955)

- Egy Augusto nevű szélhámos a főhős (Broderick Crawford, gengszterfilmekben játszó amerikai színész alakítja, a producerek eredeti elképzelése szerint Humphrey Bogartot szerződtették volna), aki társaival együtt szegény vidéki emberek jóhiszeműségével él vissza, és papnak öltözve pénzt csal ki tőlük.

- A történet jellegzetes helyszínei a vidéki tanya, ahol előadják a színjátékukat a csalók. A városi kocsmá, vendéglő és mozi, ahol mulatoznak. És fontos „munkaeszközük” az autó, amivel mindegyre útra kelnek az újabb szélhámosságok kivitelezése érdekében.
- Crawford Fellini szerint „arcóriás volt, minden fotós álma”. A rendező választása azért esett rá (miután – vallomása szerint – leküzdötte a kísértést, hogy ismét Anthony Quinnt kérje föl a szerepre), mert meglátta egy amerikai film plakátján, és Crawford „nagyon hasonlított Nasira, a híres rimini szélhámosra, aki képes volt egy németnek egy darabka tengert eladni... az átverés csúcsa: eladta neki a tengert a Grand Hotel előtt! A plakáton látható arc hasonlított Rimini svihákjára, volt benne valami masszív, parasztos, sötét, mint amilyen egy kiütött bokszoló.” (*Interjú Fellinivel*. Holnap Kiadó, 2004. 66.)
- Augusto a legügyesebb a csalók közül, de lányával való találkozása felébreszti benne a lelkiismeret furdalást, ráadásul épp annak szemeláttára tartóztatják le. Később egy nyomorék lányt kellene becsapni, s ezt már nem vállalja, ezért a társai megverik és otthagyják meghalni egy szakadékban az út mellett. Haldoklása a film csúcscsúcse. Már-már sikerül visszavonzolnia magára az útra, de az úton elvonuló gyerekek nem hallják meg kiáltását. Ott szenved ki magányosan, mintegy az út és a szakadék határán felfeszítve.



CABIRIA ÉJSZAKÁI (LE NOTTI DI CABIRIA, 1957)

- A szerepet eredetileg Anna Magnaninak ajánlotta föl Fellini, aki azonban visszautasította.
- A szereplő már korábban felbukkant *A fehér sejkben*.
- A párbeszédet Pier Paolo Pasolini közreműködésével írták, aki ekkortájt tanulmányozta „az utca nyelvét.”
- Ez film is Oscar-díjat kap, sikerének bizonyítéka, hogy Amerikában rövid időn belül két remake is készül belőle: *Irma, te édes* (*Irma La Douce*, 1963 – címmel, Shirley MacLaine és Jack Lemmon főszereplésével), *Sweet Charity* (musical formájában).
- Cabiria, a szegény kis prostituált, a polgári léten kívüli ember, akárcsak Gelsomina, de egy fokkal öntudatosabb és önállóbb: saját „háza” van, önállóan keresi a kenyerét. A történet hasonlóképpen a jóságról szól, a teljes értékű emberi élet, a szeretet igényéről.
- Itt is feltűnnek a hasonló szimbolikus helyszínek: a FOLYÓPART (a „megvilágosodás” színhelye, élet és halál határa), a szegényes kis „HÁZ” vallósága és a vágyott „OTTHON” illúziója. Az ORSZÁGÚT, az éjszakai város üres terei, amelyeket a társadalom (a nappali világ) számkivetettjei népesítenek be, a BÚCSÚ mint vallásos szertartás, a beavatás lehetősége és a hétköznapokból kiragadó ünnep, a katalizátor szerepű BŰVÉSZMUTATVÁNYOS, a piknikező tömeg: az élet cirkusza.
- A legvégén az ismeretlen motorosok a sötét parkban és a ZENE: a kegyelmi állapotot meghozó újabb „angyali közvetítők”.
- Az alantas, a közönséges és a derűs meg a fenséges egysége.





- Az *Országúton*, *Csalók* és *Cabiria éjszakái* filmek együttesét gyakran nevezik „a megváltás és a kegyelmi állapot” trilógiájának is, mivel jellegzetes hősei egy olyan szimbolikus, belső utat tesznek meg, amely számukra valamiféle kegyelmi állapothoz való eljutást, a világban való létezés lényegeként felmutatott szeretet, a racionális érvekkel nem magyarázható együttérzés, áldozatkészség elfogadását jelenti (Gelsomina, Cabiria), illetve az egyéni megvilágosodás általi megváltáshoz való eljutást (Zampanò), esetleg annak kudarcát jelenti (Augusto). Történetük egyetemes, tanítómese-szerű a sok realiztikus részlet ellenére. Sorsuk a tragédiákhoz illően megrendítő (kivéve talán Augustót, aki inkább csak szánalmas), a filmek végkifejlete katartikus. Fellini ezekben a filmekben azt mutatja meg, hogy „a megváltás felé vezető út nem a Kereszt útja, hanem az öntudat kifejlődése az öntudatlanságból.” (Frank Burke: *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York, Macmillan and Twayne, 1996.) ⇨ A keresztény tanítás változata: profán üdvözülés tana. Az egyén önmegváltása, önfejlődése hozza (hozhatja) el számára a megváltást.
- A megváltás tematizálásának ambivalenciája: egyrészt a keresztény élet szimbólumai élesen szembeállítódnak a profán világgal, mely annak teljes ellentétéként jelenik meg (a *Bikaborjakban* ellopott szobor, az *Országúton* című filmben a vallásos körmeneten a keresztre feszített Jézus és a mézárszék ablakában „felfeszített” disznó, a templom és a bár kontrasztja), de ugyanakkor Fellini e történetekkel azt is sugallja, hogy a „megváltás” vagy a „kegyelem” nem föltétlenül csak bizonyos szakrális helyeken (mint pl. a templom, kegyhely stb.) történhet meg, hanem bárhol. A legprofánabbnak tűnő helyszín is alkalmas arra, hogy az ember megsejtse a világ lényegét, a szeretet fontosságát, átélje az emberi szenvedés katarziszát.
- Nem véletlen talán, hogy egyetlen filmes műfaji kapcsolódása ennek a „trilógiának” – a *Csalókban* – éppen a gengszterfilmmel van, azzal a filmtípussal, amely az individualizmus alapvető műfajaként került be a köztudatba: a gengszterfilm az önmaga érvényesítését rossz úton kereső gengszter elkerülhetetlen bukását, tragikus sorsát ábrázolta. (Lásd: R. Warshow: *A gengszter mint tragikus hős*.)
- A **zene** szerepe a megváltásról szóló történetekben: a filmek központi gondolatához kapcsolódó motívumként jelenik meg, jelentése, szerepe sokrétű.
 - a) Érzelemtelített állapot kifejezője (melodramai kellék): a szereplőké és az azokkal azonosulni tudó nézőé (szomorúság, vidámság, fájdalom kifejezője/kiváltója). Sőt egy szereplőhöz kapcsolódik: a későbbiekben képes azt helyettesíteni, felidézni (Gelsomina).
 - b) A világ láthatatlan, megfoghatatlan értelme, a dolgok lényege, az élet „belső zenéje” (a fülét a táviróoszlopra tapasztó Gelsomina, az úton feltűnő muzikusok, akik ritmust adnak a lépteikhez), amelyet nem racionálisan lehet felfogni (rá lehet érezni).

Mint ilyen angyali szereplőknek (egy másik világszféra: a romlott világgal szembehelyezhető tiszta, ideális világ hírnökeinek) tartozéka, azok birtokolják annak képességét, értik lényegét. [Később *Az édes élet*ben is Paolával, az angyali arcú kislánnyal éneklés közben ismerkedünk meg.]

- c) A Művészet metaforája (Gelsomina számára).
- d) Közvetítő: megszólítja, kiemeli a szereplőt az addig láttatott/érezelt világból (elvezeti a város felé Gelsominát; a Bolond megtanítja zenélni: kapcsolatba hozza a Művészetrel, megérinti őt érzelmileg; Zampanòt megvilágosítja; Cabiriát „megvigasztalja”, eljutattja a kegyelem állapotába).
- e) A diegetikus és nem diegetikus szintek összekapcsolódása a filmek zenéjében (a Bolond dallamát ő hegedüli, de halljuk kísérezzeneként is máshol) a valós, érzéki és az eszmei világ összekapcsolódását jelzi.⁴



A MODERNISTA FILMELBESZÉLÉS TRILÓGIÁJA

AZ ÉDES ÉLET (LA DOLCE VITA, 1960)

A film keletkezésének kontextusa:

- A film elkészültének idején Olaszország a gazdasági fellendülés (csoda) éveit élte, a háború után jött hirtelen jólét megváltoztatta a társadalom arculatát és a közgondolkodást (lásd pl. a filmben is láthatóan megnövekedett autók számát Rómában – szemben a *Biciklitolvajok* világával). Ezzel is magyarázható a „rózsás neorealizmus” filmjeinek divatja, amely ekkoriban éli virágkorát.
- A Via Veneto Rómában: az „édes élet” központja, gazdag semmittevők, filmsztárok, újságírók, találkozóhelye.
- 1960-ban Rómában rendezték az Olimpiai Játékokat.
- Róma, a Cinecittá Hollywoodhoz hasonló központjává (riválisává) válik a filmgyártásnak: itt forgatja 1959-ben W. Wyler a *Ben Hur* című szuperprodukción (11 Oscar-díj), 1963-ban J. L. Mankiewicz a *Kleopátrát*. *Az édes élet* forgatásának idején zajlik éppen a film főszereplőinek, Liz Taylornak és Richard Burtonnak nagy botrányt kavarázó, a képes napilapok pletykarovataiban igencsak megszéllőztetett szerelmi afférja.
- 1958-ban itt készül két másik olasz történelmi szuperprodukción: *Herkules*, *A gladiátorok lázadása*. Divatos az antik Róma mint téma.
- A hírhedt Montesi-eset (1953–1957, egy arisztokrata orgia során meghalt egy fiatal lány, a fő gyanúsított az olasz külügyminiszter fia volt, de a szálak a filmipar köreiből is elvezettek – ennek következtében köztémává vált a felső tízezer botrányos életmódja).

⁴ Ezzel szemben *Az édes élet*ben inkább csak diegetikus zene van, az megadja ugyan az „édes élet” ritmusát – többnyire korabeli tánczene –, viszont nem utal arra, hogy általa kapcsolatba lehetne kerülni valami nemesebb, tisztább „világgal”, a kommunikáció a két világ között, illetve a megváltódás itt már nem lehetséges.]

- Óriási arányú produkció: 92.000 m nyersanyagot forgattak, ebből 5000-et használtak föl; népes szereplőgárda: a filmben 120 beszélő szereppel rendelkező szereplő van, 80 különböző helyszín, 104 jelenet, a film közel három órás.
- A film maga gigantikus FRESKÓ, KÖRKÉP, KALEIDOSZKÓP: A történetmesélés nem a hagyományos dramaturgián alapul. Fellini tudatosan törekedett arra, hogy szakítson a filmes narrativitásnak a XIX. századi irodalomból származó modelljeivel. („A film túljutott a prózával való analógia korán. Én egyre inkább próbálok megszabadulni bizonyos szerkezetektől – a történetektől, amelyeknek eleje, kifejlődése és vége van. A filmnek sokkal inkább olyannak kellene lennie, mint a költeménynek, amelynek ritmusa, mértéke van.” – vallotta.)
- Mintája a költészet mellett Picasso festői látványforradalma (= széttöredezett jelenetekben alkot).
- A történetmesélés elvetése magával vonja A LÁTVÁNY, AZ ÖNÁLLÓ KÉP, A JELENET szerepének a felértékelődését: ennek kell kifejezővé válnia.⁵
- A film önálló, lazán összefűzött epizódok füzére, amelyben a főszereplő, MARCELLO Rubini (Marcello Mastroianni), a római „édes élet” krónikása egyik helyszínről a másikra vonul, eközben egy sereg szereplővel kerül kapcsolatba, anélkül, hogy igazából valamiféle jellemfejlődésen menne át. (Szemben a korai filmek hőseivel.) Pusztán „résztvevő megfigyelő”, „cinkostárs”, aki egyszerre hozzá is tartozik az ábrázolt világhoz (társadalmi körhöz), és nem is. Álláspontja szerint inkább csak megbűvölt szemlélője az élet gazdag színjátékának.
- A film mindvégig fenntart egy külső, bizonyos mértékig távolságtartó nézőpontot („ez nem a mi világunk”⁶). Fellini kiválaszt egy szereplőt, és annak nézőpontját, de csupán megmutat dolgokat. Nem megyünk közelebb, nem tudunk érzelemfelkavaró módon azonosulni a hőssel (hősökkel). A széles látószögű képek (az akkoriban szokásos 50 mm helyett 150 mm-es lencsével dolgoztak) tablószerűsége, a beállítások freskóhoz hasonló kompozíciója is ezt hangsúlyozza.
- A (fel)VONULÁS, parádézás motívuma: a szereplők átvonulnak egyik helyről a másikra (autó sorban mennek a repülőtérré, liba sorban táncolnak stb.). A jelenetek cirkuszi produkciós számokhoz, varieté színházbeli előadáshoz hasonlóan szerveződnek. (A filmbe beékeltek mulatói jelenetek, a cirkuszi produkcióhoz hasonló betét a híres bohóc Polidor szereplésével.) = Az élet színjáték egy hatalmas forgószínpadon.
- Az egyes epizódok viszonylag önállóak, önmagukban koherensek, külön helyszínhez, szereplőkhöz kapcsolódnak, külön felvezetésük, lezárásuk van. A jelenetekben belül impozáns a részletek gazdagsága (az arcok, jelmezek, kellékek).
- A KARNEVÁLI JELLEG. (Figyeljük meg, hogy minden jellegzetes motívuma megtalálható!)
- A NAPSZEMÜVEGEK mint maszkok, kellékek a színjátékban. A felszín, a látszat mögé nem engednek belátni. (Steiner látszólag Marcello ellentéte: szép családja, két gyereke, felesége van, de öngyilkossága e hamis látszat mögötti világot sejtet.)

⁵ „Mivel az én történeteim nem lélekelemzések – a szereplők bennük nem beszélnek el, nem mondanak el mesét magukról, és dramaturgiájuk sincs a szó drámai vagy irodalmi értelmében –, hanem igazi képek, ezért minden képnek a szimbólum erejével kell megszólalniuk, ami minden más képi vagy irodalmi kifejezési módnál gazdagabb, összetettebb és hatalmasabb. Tulajdonképpen az álom nyelvén beszélnek. Azért tehát, hogy ezek a szimbólumok értelmet nyerjenek és hatni tudjanak, el kell érni, hogy minden arc, akár különbözőségével is, képes legyen kifejezni, hogy ugyanahhoz a történethez tartozik. Még az egymással éles ellentétben álló arcoknak is ugyanannak a kéznek a nyomát kell magukon viselniük, mintha mindet ugyanaz a kéz rajzolta volna meg. A stílusnak egységesnek kell lennie... Az én filmjeimben az, hogy egy színész tud-e játszani vagy sem, viszonylag érdektelen.” (*Interjú Fellinivel*. Holnap Kiadó, 2004. 34.)

⁶ A nézőpont ahhoz hasonló, amit Visconti *Rocco és fivéreiben* láthatunk abban a jelenetben, amikor a család vidékről megérkezik a nagyvárosba, és annak lélegzetelállító forgatagát az autóablak üvegén keresztül, kívülállóként, mint látványt szemlélik.

- A fotóriporterek vakulámpái nem derítenek fényt semmire, kérdéseik nem tárnak fel semmit. A filmsztár pózol, parókat tesz fel, súgják neki a sztereotíp válaszokat. Kommunikálni lehetetlen (kastélybeli jelenet, a filmet keretező két jelenet, amelyben a szereplők nem értik egymás szavát).
- Fellini szimbolikus helyszíneket választ. A jelen, a modern élet maskarádéja az ÓKORI RÓMA és A KERESZTÉNYSÉG RÓMÁJÁNAK kulisszái között zajlik (szimbolikus helyszínek: Via Appia = köztársasági Róma, Caracalla fürdői = a császári Róma, Szent Péter bazilika = keresztény Róma, Trevi kút = pápai Róma). Ezekhez adódnak az egyetemes szimbólumok: az utca, mulatóhely, a filmvégi labirintus, tengerpart.
- A korábbi filmek angyali közvetítő szereplőivel ellentétben megjelenő szatírcú (szándékosan a római szobrokhoz hasonlónak maszkírozott) színész, Frankie vezette bacchanália.
- Dante *Isteni színjáték*ának modern változata. Fellini néhány korábbi címváltozata: *Babylon 2000*, *Jézus Krisztus után 2000 évvel* – a vállalkozás átfogó körkép jellegét tükrözik, illetve azt, hogy a bemutatott világot szembeállítja a keresztény mitológia világával.
- A bűnbeesett emberiség láttelepe, a megváltás, kegyelem hiánya, a transzcendencia lehetetlensége. A ZENE és a MŰVÉSZET motívumának megjelenése is hangsúlyozza ezt. Míg az *Országúton* című filmben a zene kiemelte a szereplőket a hétköznapiaságból, és közvetített az eszmék, a Művészet világa s a keresztény értelemben vett kegyelmi állapot felé, addig itt: a) a zene leginkább csak tánczene, b) az éneklő, angyalarcú kislánnyal megszakad a kommunikáció, c) Steiner, akivel templomi orgonaszó közben ismerkedünk meg, az igazi művészfigura – szemben Marcellóval, aki csak szeretne művésszé válni, de megmarad újságírónak –, a film végére öngyilkos lesz. „Úgy érzem, hogy a nyugalom csak látszat, és a mélyén a pokol rejtőzik.” – Mondja Marcellónak Steiner. – „Jó lenne szenvedélyek, érzelmek nélkül élni, olyan harmóniában, ami a műalkotásokból sugárzik, a műretek tiszta rendjében.” Az Élet kaotikusságát ellenpontosító tiszta harmónia, a Művészet csak távoli, vágyott eszmény marad, amint azt Steiner megfogalmazza. A jelenetre közvetlenül Fellini az umbriai freskókhoz hasonlított kislánnyal való találkozás képeit vágja. A profán angyal azonban hiába próbál az orgia utáni hajnalon, a szélfújta tengerparton beszédbe elegyedni Marcellóval, az nem érti a szavát.
- A kereszténységgel való konfrontáció egyéb szimbolikus képei:
 - a) a kezdő jelenet (a helikopterről lógó KRISZTUS-SZOBOR, amely a magasból „tekint” le Rómára, s amelynek követői nőknek udvarolnak),
 - b) VÍZ (a Trevi-kútban való fürdőzés és „keresztelkedés” profánul isteni jelenete, a prostituált lakását elöntő „özönvíz”, a tenger képe stb.),
 - c) Sylvia papi jelmeze, amelyben felszalad a Szent Péter bazilika tornyába, a vallásos-misztikus Szűzanya látomás eseményét televíziós látványossággá profanizáló epizód,
 - d) HAL (a filmvégi halott tengeri szörny üveges szeme, lent a partra vetetten).
- A filmben ÁBRÁZOLT VILÁG VITALITÁSA. (Fellinit meglepte, hogy a címet ironikusan értették, ő valóban az élet egyfajta „édességére” gondolt.)
- SYLVIA (Anita Ekberg, 1951-es Miss Svédország) figurája ambivalens metafora. Egyfelől: üres „baba,” a sajtó, a kimmersz filmgyártás felszínességének produktuma és képviselője, (Anita Ekberg a Mae West, Jayne Mansfield, Marilyn Monroe típusú sztárok paródiájaként jelenik meg), mint ilyen az egyetemes kommunikációképtelenség metaforája; másfelől archetipikus női figura, egyszemélyben buja őszanya és naiv kislány (Marcello hozzá intézett udvarló szavai: a latin szerető hamis bókjai, de ugyanakkor igazak is). Hatalmas, csodálatraméltó életerő van benne, de eltűri vőlegénye zsarnokoskodását is (Lex Barker alakítja, aki

1949–53 között 5 Tarzan-film főszerepében vált ismertté, később spagetti westernek sztárja lett).

- Fellini helyenként megértő humorral (és nem kegyetlen iróniával) ábrázolja a világ szétesését, ürességét. Nem ítélkezik.
- A már-már állatias életerő, energia, ami ott lüktet a film jeleneteiben, elbűvöli a nézőket, „felmenti” a gyenge jellemű szereplőket.
(Pasolini is ezt emelte ki kritikájában: „Soha nem láttam még filmet, amely ennyire telve lett volna életörömmel: a fájdalom és a tragédia is úgy jelenik meg, mint életerővel teli dolog, mint látványosság”. Ugyanakkor vitába száll a Fellini poétikájával, amelyet „a bűn és az ártatlanság közötti bensőséges kapcsolat, a kegyelem szüntelen körforgása, a metafizika által egysíkúvá tett világ” jellemez.⁷)
- Ez az életerő elsősorban nem az elfásult főhősben van, hanem „Fellini kamerájában” – írja monográfiájában P. Bondanella.⁸
- Fellini a dekadenciát szükséges körülménynek látta az újjászületéshez. Nem a civilizáció végét, hanem az új születésének termékeny talaját látta benne (szemben pl. Godard-ral, aki a modern polgári társadalom szétesését a civilizáció végeként látatja az ugyancsak a felvonulás fő képi motívumára épített *Weekend* című filmjében). Róma = „olyan, mint egy dzsungel, olyan forró, füledt, el lehet rejtőzni benne” – mondja Marcello.
- Fogadtatása: A filmet Cannes-i Aranypálmával és Oscar-díjjal tüntették ki, miközben éles támadások célpontjává vált.⁹ A bemutatón egy embercsoport szidalmazta Fellinit, egy nő az arcába is köpött, a filmet később a Parlamentben is szóba hozták, ahol egyesek javasolták, hogy tiltsák be, vagy legalább cenzúrázzák, a keresztény sajtó ambivalensen viszonyult hozzá, a polgári sajtóban feldúlt hangú kritikák jelentek meg, a marxisták ünnepelték benne azt, amit társadalomkritikaként érzékeltek. Mindezek ellenére a film óriási sikert aratott, mára a címe már fogalomná vált (akárcsak a *La Strada*), új elnevezést honosított meg (*paparazzo*, a szemtelen fotóriporter Paparazzo nevéből köznevesült szó), egy pulóverfajtát ma is úgy hívnak olaszul, hogy *dolcevita*.



⁷ Pasolini: Fellini katolikus irracionálizmusa. *Filmvilág* 1983. 4. 21–25.

⁸ „Anita Ekberg és Giulietta Masina is alapjában véve alteregóim. Egy művésznek, aki ábrázol, szükségszerűen vannak alteregóim ... mindenben saját magunkat ábrázoljuk.” (Interjú Fellinivel)

⁹ Barátsága Georges Simenonnal [Carissimo Simenon–Mon Cher Fellini. Federico Fellini és Georges Simenon levelezéséből, Bp., Osiris, 2001.]





Harmadik „fél” film: **BOCCACCIO 70: DOKTOR ANTONIO MEGKÍSÉRTÉSE (LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO, 1961)**

- A novellafilm többi epizódjának rendezői: L. Visconti, V. De Sica, M. Monicelli.
- Az egyórás „kisfilm” inkább csak ujjgyakorlatnak számít Fellini életművében.
- A modern polgár képmutatását, a polgári erkölcs elveinek és gyakorlatának a szexualitáshoz való viszonyát gúnyolja ki, inkább a korai filmek (pl. *A fehér sejk*) modorában.



- Fellini *művészi útja a neorealista ábrázolásmódtól való eltávolodást jelentette*: a neorealista filmekben a társadalmilag tipikus környezetben megmutatott (egy társadalmi réteg reprezentánsaként is értékelhető) szereplőt éppen a társadalmi helyzete határozza meg a leginkább. Helyzete determinálja, hogyan cselekedhet, abból következik, hogy mi történik vele (lásd: *Biciklitolvajok*, *Umberto D.*). Fellini első filmjeiben azt az utat mutatja meg, hogyan lépnek ki/próbálnak kilépni a szereplők (akik még tulajdonképpen a neorealizmusban látottakhoz hasonlóan

tipikus képviselői az olasz valóságnak) a társadalmilag meghatározott szerepükből. A korai filmek jellegzetes Fellini hőse saját érzései alapján cselekszik, szembesül önmagával, s így individualizálódik. A valósággal szemben megjelenik egy álomvilág, vágyvilág, illuzórikus világ, amely megkettőzi az ábrázolást, s a hősök a két szint között vergődve individualizálódnak.

- A „kegyelmi állapot” trilógiájában a hősök már nem tipikusak és reprezentatívak a neorealista filmekhez hasonlítható módon, inkább kivételek (egy jellegzetes neorealista film nem Zampanòról, hanem a vándorló erőművész produkcióját megnézni összesereglett embertömeg egyik alakjáról szólna, Gelsomina, a félkegyelmű lány figurája sem tipikus, inkább sajátos, tipikus lett volna feltehetőleg sokkal inkább az anya vagy testvérei története). A hősök nem reprezentatívak társadalmi értelemben, viszont reprezentatívak szimbolikus értelemben: egyetemes emberi jellemvonások hordozói. A filmekben a valósághoz már nem csupán egy egyéni vágyvilág, hanem ennél általánosabb és filozofikusabb megközelítésben: *a spiritualitás világa* adódik hozzá, a vallásos értelemben vehető spiritualitás és általában a művészet/a művészi élmény transzcendenciája (az ábrázolásban a vallásos szimbólumok mellett az egyetemes, archetipikus szimbólumok közvetítik a művekben a filozofikus tartalmat). A főhős pedig nemcsak szembesül világának kettősségével, hanem ez az individualizálódás, egyéni, szubjektív léleklejlődés egyfajta *profán üdvözülés lehetőségévé* is válik. A hős eljut a világ, illetve a szeretet lényegének megértését jelentő „kegyelmi állapotba” (vagy kudarcot vall ebben). A filmek *egyetemes morális és filozófiai kérdéseket vetnek föl* (Hányféle síkon érzékeljük a világot? Miért vagyunk a világon? Mit jelent valakihez tartozni? Mi a jóság, a szeretet lényege? stb.). A történetekben az emberi esendőség, sőt lelki durvaság, érzéketlenség és az életet alázattal elfogadó önzetlenség, az irracionális jóság példái szembesítődnak.
- *Az édes élet:* az előtte levő filmekben közelképben mutatott sorsokkal, jelképes figurákkal szemben átfogó, távolságból szemlélt körkép, tabló. A szereplők egy kaleidoszkóp részei. Amíg a korai filmekben egyéni szinten megvolt a „megváltás”, katarzis, a lényegi kommunikáció lehetősége, itt, a tágabb látószögben, a társadalom szintjén, a „megváltás” és a kommunikáció lehetetlensége jelenik meg. Az élet forgatagát egy karneváli világ jellegzetes eseményeivel, szimbólumaival láttatja. A karnevál világa azonban köztudomásúlag egyben egy „másik világ” is a hétköznapi világával szemben. A filmbeli „karneválból”, a végtelenszer ismétlődő tivornyák mámoros világából azonban nincs visszaút. A film végének ellentétes kicsengése az *Országútonnal* szemben: a parton zokogó, magába roskadó, szenvedő Zampanòval ellentétben, a tengerpartra vetődő Marcellót hiába szólítja meg a kislány, tekintete, gesztusa az értetlenséget, a cselekvés szándékának a feladását, az ő oldalán megjelenő úrt, a SEMMIT hangsúlyozza.

- A 8 ½-lel kezdődően Fellini filmjei szinte minden kapcsolatot megszakítanak a valóság ábrázolásával: a világ egy szubjektív szűrőn keresztül: a FANTÁZIA, ÁLOM, EMLÉKEZÉS szűrőjén keresztül jelenik csak meg. [Jellegzetes modernista életérzés, művészi téma¹⁰.]



¹⁰ Lásd pl.: Babits: *A lírikus epilógja*: „Csak én bírok versemnek hőse lenni,/ első s utolsó mindenik dalomban:/ a mindenséget vágyom versebe venni,/ de még tovább magamnál nem jutottam.” „Én maradok: magam számára börtön,/ mert én vagyok az alany és a tárgy,/ jaj, én vagyok az ómega és az alfa.”

■ Alapvető tendenciák rögzülnek:

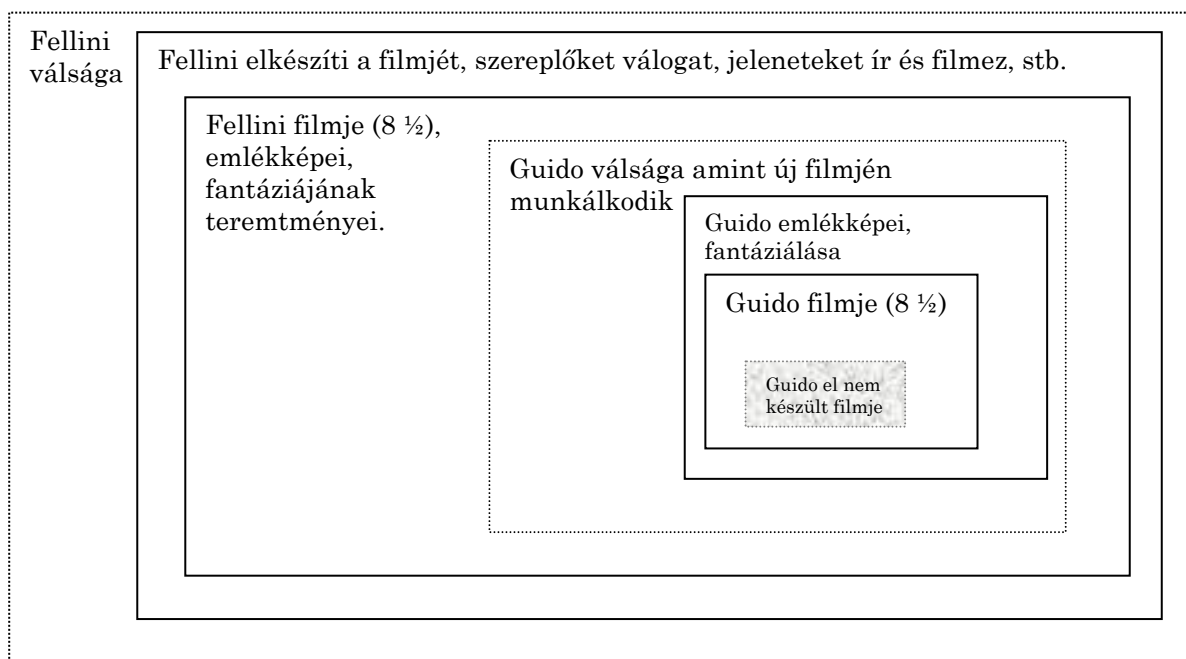
- a) **Az ÖNREFLEXÍV** jelleg: a film nem a valóságról szól, hanem saját magáról: egyénileg ⇒ alkotójának szubjektív élményeiről, illetve művészileg ⇒ a film az alkotásról/művészetéről/filmről szól. A kettő gyakran összefonódik. (A filmek Fellini saját rendezői problémáiról, illetve általában az alkotói válság és kreativitás ambivalens együtteséről szólnak: *8 1/2*, *Egy rendező noteszlapjai*, *Interjú*; a varieté-színház haláláról: *Ginger és Fred*; allegóriák, víziók formájában általában a művész-létről: *Toby Dammit*, *Bohócok*, *Zenekari próba*, *És a hajó megy*; művészet és élet összefonódásáról a gyermekkori emlékek színhelyén: *Amarcord*).
- b) *Az édes élet*-beli ábrázolásmód folytatásaiként megjelenő BAROKKOS TABLÓK, VÍZIÓFILMEK: *Júlia és a szellemek*, *Satyricon*, *Casanova*, *Róma*, *Nők városa*. Ezeknek is köztük van a művészet témájához, a fantázia kreativitását tematizálják.

8½ (OTTO E MEZZO, 1963)

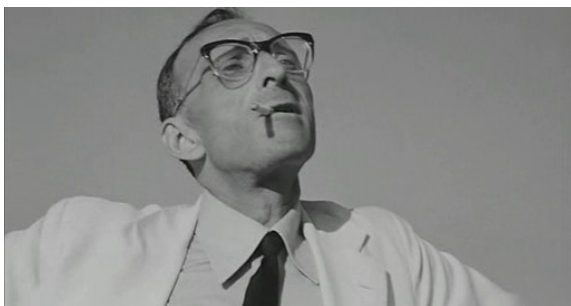
- Személyes élmények ihlették (betegség, üdülőhelyi + gyerekkori élmények, az ihletzavarral küzdő sztárolt rendező, a „Maestro”, akit mint alkotóművészt nyomaszt az alkotás felelőssége, a „fehér lap” élménye – idézi is ezzel kapcsolatban Mallarmét a film).
- Kritikusai zavarosnak érezték. Ezzel szemben Fellini azt vallotta: „azt hiszem az élet eleven zűrzavara az egyetlen menekvés a dogmatikus mumifikálás elől.” A film címének egyik változata is ezt tükrözi: *La Bella Confusione*. A film meg is előlegezi ezeket a kritikákat. A rendezőt faggató, racionális érvekkel érvelő, a művészet ideologikus, intellektuális oldalát számonkérő Daumier személyében Fellini a filmbe beleírja mindazokat a vádakokat, amelyek ellene felhozhatók (zavarosság, túltengő szimbolizmus, túlzott pesszimizmus stb.)
- A film paradox módon azonban egyszerre dokumentuma egy alkotói válságnak, s bizonyítéka Fellini kiapadhatatlan kreativitásának. Fellini önvizsgálata és önparódiája, sok humoros elemmel. („Ne feledd, hogy ez vígjáték!” – állítólag ezt írta föl Fellini mint alkotói szándékot kis cédulára a kamera oldalára, hogy ne tévessze szem elől a forgatás során.) Valóságos enciklopédiája korábbi képi motívumainak, szimbólumainak.
- Egy válságba jutott rendező (Fellini) filmje egy válságba jutott rendezőről (Guido Anselmiről), aki készül filmjével vívódik: az úgy tűnik, nem áll össze, s ahelyett, hogy készítené filmjéről gondolkodna, folyton zavaros emlék- és fantáziaképekkel van elfoglalva (akárcsak Fellini), próbafelvételek készülnek, színészek, producerek, újságírók gyötrik kérdéseikkel, elvárásaikkal. A tükröződésekkel való játék („örvényszerű” szerkesztés, amint Metz nevezi): a film a filmben szerkesztet (ami elve nem kész film, hanem éppen készülő, folyamatban levő alkotás) megkettőzi a tudat a tudatban, ezek a kettősségek azonban éppen abban „olvadnak össze”, hogy egyik a másiknak a tükre. A film logikai szerkezete egy végtelen, önmagán visszaverődő (örvényszerű) tükröződés, amely már nemcsak ennek az egyedi filmalkotásnak a létrejöttét viszi át a műalkotás témájaként a filmi fikció szintjére, hanem általában is képes modellálni a művészi alkotás folyamatát.
- A *8 1/2* filmművészet egyik leghatásosabb filmje, amelyik egy szubjektív tudatvilág (és tudattalan) kivetítésével kísérletezik, illetve magát az alkotás folyamatát próbálja meg rögzíteni, azt, ahogyan az élményből, emlékképből, fantáziaképből a tudat kaotikus kavargásán át végül is összefüggő, folyamatos alkotás születik.



- Az alkotás Fellini filmje szerint önkifejezés, fikcionalizált keretbe helyezett személyes vallomás és egyetemes vízió, *mágikus teremtés*, amelyet egy bűvölethez hasonló ihletettségben hoz létre a művész. A filmben a mágikusan kreatív művészet metaforája: a cirkuszi porond, a végső kör(tánc).
- A *fehér szín* szimbolikája: az alkotásban letisztuló emlékek színe és a teljességé is. Az alkotót kínzó „fehér lap” élménye pozitív jelentésbe fordul (Mallarmé): a még végső formáját el nem nyert műalkotás maga a totalitás ígérete lesz, a „kegyelmi” állapotba került művész úrrá lesz a káoszon, s a képek mintegy önálló életre kelnek. Ehhez (akárcsak a filmben megelevenedő tudati képekhez) a korábbi megváltás témájú filmekhez hasonlóan szintén a zene a közvetítő. A zene ritmusa vezet át a fantáziálás/emlékezés és az ezzel analóg ihletett alkotás „kegyelmi” állapotához.



- A *vízió egységessége*: a témában különböző, de egységesen szürrealisztikus jelenetek, a szereplők és szimbólumok visszatérése, a minden szinten végigvitt tükröződések (a fehér ruhás lány: szerepel Guido eredeti forgatókönyvében, Guido fantáziavilágában, az eredeti filmterv helyett készítendő film szereplői között, Fellini filmjében mint korábbi angyali szereplők tükörképe). A helyszínonosító beállítások (ún. establishing shots) hiánya, illetve az egységes filmezési stílus (pl. műtermi megvilágítás) miatt nem tudjuk térben és időben pontosan elhelyezni az egyes jeleneteket: azok a tiszta fantázia terében és idejében kavarnak, és így kerülnek át mintegy bűvészi pálca suhintására a filmvászonra.



JÚLIA ÉS A SZELLEMEK (GIULIETTA DEGLI SPIRITI, 1965)

- A 8 ½ párja, egy másik nézőpontból. A polgári feleség személyes válsága. Fellini első színes nagyjátékfilmje. Sokan a 8 ½ női változatban előadott paródiáját látják benne, korábbi motívumok összegzését, új kontextusba helyezését. A személyes vízió itt nem egy művész víziójaként jelenik meg, hanem csupán egy féltékeny asszony „nevetséges tragédiájának” kivételéseként, és a film jelentéseinek spektruma nem mérhető a 8 ½ gazdagságához.¹¹

A 60-as évek második felében Fellini válságba jut:

- Súlyos betegsége, amelyben majdnem belehalt.
- A *Júlia és a szellemek* vitái nyomán szakít korábbi forgatókönyvíró társaival, Ennio Flaianóval, Tulio Pinellivel (ez utóbbival csak a szakmai kapcsolat szakad meg, a magánéletben barátok maradtak, a *Ginger és Fred*ben és a *Hold hangjában* ismét együtt dolgoztak). A kemény kritikák miatt nehéz helyzetbe kerül.
- Meghalt Gianni di Venanzo, a 8 ½ operatőre.
- Nem készíti el tervezett filmjét, a *Mastorna utazását*.
- A spagetti-westernnek fénykorában nehéz pénzt szerezni igényes produkciókra. A kor legjobb filmjei (pl. Antonioni művei) már nem kizárólag olasz filmműhelyek termékei, hanem nemzetközi koprodukciók. Egyes rendezők külföldön kapnak lehetőséget (pl. De Sica, Antonioni), mások, mint például Rossellini, a televízióban próbálnak érvényesülni.

A válság eredménye egy újabb „fél” film, francia filmvállalkozók produkciója:

TOBY DAMMIT

(KÜLÖNLEGES TÖRTÉNETEK/TRE PASSI NEL DELIRIO című novellafilm része, 1968)

- Edgar Allan Poe: *Belzebubé a fejem* című novellájából készült adaptáció. (A másik két rész rendezői: Louis Malle, Roger Vadim, a francia új hullám rendezői.)
- A korai filmek angyali szereplőivel, „szent örültjeivel” szemben itt az irracionális Gonosz jelenik meg, eredeti vízióban, szuggesztív képekben (az éjszakai reptér és Róma misztikus, sötét forgatagának, az éjszakai élet színhelyeinek pokoli hangulatában, a Cinecittá papírmásé díszleteinek és kísértetembereinek képében, illetve az ördög nem szokványos megjelenítésében). ⇨ A freskó, amit fest a korabeli Rómáról, már nem olyan ellenállhatatlanul életteli, mint *Az édes élet*ben, hanem baljóslatú, nyomasztó. Amint főhősével Shakespeare-t (Macbeth monológiáját) idézteti, tulajdonképpen a film keserű üzenetét fogalmazza meg, s ez az üzenet ellentétbe állítható a *Dolce Vita* mámoros világával: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy szegény ripacs, aki egy óra hosszat dül-fül és elnémul: egy félkegyelmű meséje, zengő tombolás, de semmi értelme nincs” („a tale told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing”);¹²
- A korabeli filmgyártás és sztárkultusz görbe tükre, maró szatírája. (Konkrét utalások a filmben: az alkoholista Shakespeare-színész, a katolikus szellemben készülő spagetti-westernről szóló „ideológia”, amely Lukács esztétikáját idézi, Roland Barthes nézeteinek hangoztatása ugyanebben a kontextusban, a repülőtérről érkező

¹¹ „Túl mágikus, túl misztikus, túl nőies-macskás, túlságosan sok benne a fény, a ragyogás, túltengnek a gyerekkor szimbólumai (gyerekek, bohócok, cirkusz, álmok), túlságosan esztétizáló, túlságosan elvont, túlságosan explicit, túlságosan sok van mindenkiből benne. Stílusa redundáns, barokkos potpourri.” Claudio G. Fava–Aldo Vigano: *The Films of Federico Fellini*. New York, Citadel Press, 1990.

¹² A modernizmusban nem Fellini használja csupán a Macbethből származó metaforikus jellemzést a világ kaotikus jellegére. Az amerikai regényíró, William Faulkner modernista tudatfolyam regényének címe: *A hang és a téboly* (1929). A regényből 1959-ben film is készült.

sztárt fogadó paparazzik, a sajtótájékoztató kérdései, illetve az Arany Farkas átadásának ünnepségének képei, amelyek *Az édes élet* hasonló jeleneteit parafrazálják, annak beállításait ismétlik stb.)

- Az önmagát megkérdőjelező, önreflexív film ez esetben Fellini életművében először nem „befele” irányul, a rendező nem a saját, egyéni művészetét bontja le képekben, mint a *8 1/2*-ben, hanem „kívülre”, a korabeli filmvilág általános dolgaira kérdez rá, arra a megváltozott kontextusra (s annak tágabb filozofikus vetületére) irányítja a figyelmet, amelyben az ő sajátos filmjei készülnek.





- A főszerepet előbb Peter O'Toole-nak ajánlották fel (de gondoltak R. Burtonra meg M. Brandóra is), de nem vállalta. Az öreg színész szerepében egy némafilmekben játszott öreg színész, Polidor jelenik meg (játszott korábban is a *Cabiriában*, *Az édes életben*, a *Doktor Antonio megkísértése* című filmekben).
- A főszereplő (a Színész) halálának szimbolikus értelmezése: a szereplő individualizálódása helyett/annak rovására a művészet, a látvány elsődlegessége, a rendező autoritásának, kreatív szabadságának az érvényesülése, individualizálódása. Szimbolikus átlépés a posztmodern művészetbe, amelynek egyik tipikus jellemzője „a szubjektum halála:” a látomás központi szubjektumának hiánya. (Szemben a korai filmeknek a szubjektum individualizálására épülő történeteivel, illetve *Az édes élet* „résztvevő megfigyelő” szerepében láttatott hősével. A *8 1/2*-ben és a *Júlia és a szellemek*ben már az egyén tudati válsága a téma, de a rendező ennek megfelelően még itt is egy központi szubjektum vízióit vetíti ki, van egy meghatározható egyénhez köthető, a látványvilágot összefogó tudatosság.)

AZ EMLÉKEZÉS ÉS A BAROKKOS LÁTOMÁS FILMJEI

- A posztmodernre jellemző vonások Fellini filmművészetében?
 - a) a valóság reprezentációja helyett az önreflexió előtérbe kerülése,
 - b) a központosító szerepű szubjektum hiánya, az individualitás felé haladás helyett (ami a korai filmekben „megváltást,” „megvilágosodást” jelentett a szereplőknek), az individualitás feloldódása a tömeg(jelenetek)ben,

- c) a művészet individualista jellegével szemben (az egyedi megismételhetetlen műalkotás ideáljával szemben) annak szerializálódása, a variációkban való építkezés,¹³
- d) a nemi szerepek és azok ambivalenciáinak a tematizálása stb.

- Mindez a korábbi filmekből ismerős, jellegzetes képi motívumokkal, archetipikus szimbólumokkal jelenik meg (ez biztosítja Fellini képvilágának bizonyos fokú egységességét az életművön belül). Az emlékezés mint szervezőelv, a felvonulás és utazás képei, a látomás, amely részben személyes fantáziaképeket, élményeket is tartalmaz, s amelyben az egyes képekből/jelenetekből „nyílnak” meg újabb képek/jelenetek, a metonimikus, metaforikus látványszaporítás (mint a 8 ½-ben)¹⁴ mindvégig visszatérő jellemzője marad Fellini filmjeinek.
- Ugyanilyen állandó elem Fellini képvilágában: a látvány attraktivitásának elsődlegessége a történetmondással szemben ⇒ a filmművészet méliési hagyományának a folytatása (különleges arcok, figurák festői megjelenítése, látványgegek, a forgószínpadszerűen fölvonultatott, nem ok-okozati viszony alapján építkező, varietészínházi hagyományokhoz kötődő jelenetek stb.).

EGY RENDEZŐ NOTESZLAPJAI (BLOCK-NOTES DI UN REGISTA, 1969)

FELLINI-SATYRICON (SZATIRIKON, 1969). Petronius művének szabad adaptációja, egy antik környezetbe helyezett „dolce vita,” amelyben újra a „barokkos” látomás dominál, a népes szereplőgárda, a karakterisztikus arcok. A történelmi kontextus helyett, Fellini megint szándékosan egy álomvilágot teremt.

BOHÓCOK (I CLOWNS, 1970), televíziós megrendelésre készült „dokumentumfilm” a bohócokról. Mivel Fellini állandó jelképeiről van szó, a film természetesen több, mint néhány akkori bohóc bemutatása, Fellini művészetfilozófiájának egyik megfogalmazása.

FELLINI-RÓMA (1972)

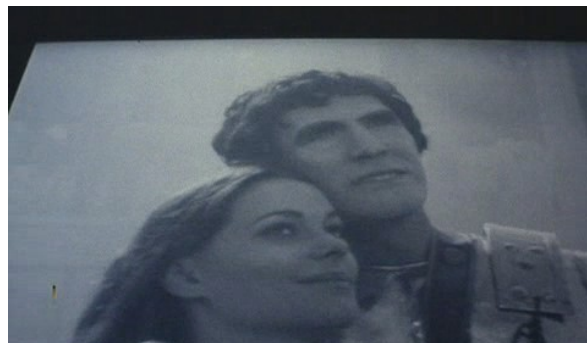
- Egyszerre egy kaleidoszkópszerű körkép több mint egy évtized elteltével *Az édes élet* helyszínéről, az Örök Városról, és a rendező személyes emlékeiből ihletődött víziófilm.
- A bikaborjából ismerős motívum: a vidékről Rómába kívánczó fiatalemberek. Fellini életrajzából ismerős epizódokat látunk (a negyvenes évek Rómája, az albérletet kereső fiatalember, a korabeli mozik, varietészínházak, bordélyházak élménye stb.) Annak ellenére, hogy a fiatal Fellininek megfeleltethető egy fehér öltönyös fiatalember, aztán maga a rendező is megjelenik, a filmnek nincs a klasszikus elbeszélőfilm értelmében vehető főszereplője, „a főszereplő” maga *Fellini látomása a városról*. Emlékképeket, hangulatképeket, az utcán paparazzóként leszólitott kortárs művészek pillanatfelvételeit, képasszociációk szabad áramlását látjuk.
- A filmben egységes látomásban fonódik össze Róma régmúltja (az antik Róma pompája: mint iskolai tananyag, mint a romokban megőrzött impozáns építészeti háttér, mozifilmek divatos témája, film a filmben), közelmúltja (a háború alatti és utáni világ zűrzavara) és jelene (a forgalmi dugók, száguldó motorbiciklik,

¹³ Fellini nevének a megjelenése a filmcímekben az életmű második felében tulajdonképpen nemcsak a vízió személyességét emelik ki, hanem éppen annak köszönhető, hogy vele párhuzamosan mások is hasonló témájú (sőt azonos című filmeket) készítettek, akikhez képest a szerző neve jelzi, hogy újabb variációról van szó.

¹⁴ Fellininél kevésbé a metonimikus ok-okozati, elbeszélői logika működik, inkább csak egy költőien asszociatív rész–egész összekapcsolás vagy térbeli-időbeli érintkezés van: pl. egy jelenet részlete vezet át valamilyen hasonlóságon, térbeli érintkezésen alapuló képzettársítással a következő jelenetbe.

neonreklámok és tömegekbe verődött hippik Rómája, amelyet maga Fellini rögzít egy népes filmes stábbal).

- Az évszázadokat összekötő vízióban *Róma nőiessége* hangsúlyozódik (Róma a szerelmi fantáziák színtere, a társadalmi ranglétrának megfelelően változatos bordélyházak s az anyáskodó nők városa, a film is azzal zárul, hogy Fellini egy korszerű női jelképet választ a város szellemiségének megragadására Anna Magnani személyében.)
- A Fellini korabeli Róma képeit bevezető hatásos jelenetet, amelyben a zuhogó esőben előrenyomuló kocsisor képét látjuk a Rómába vezető autópályán, majd az autók összetorlódását a Colosseumnál, e nőies Rómába való férfias behatolás szimbolikus képeként szokták elemezni. (A filmben amúgy is *leit motif*-ként ismétlődik nem annyira az utazás, mint a belépés, az új közegbe való behatolás konkrét és szimbolikus mozzanata, a határok átlépése: a Rubicon, a gyerekkori tiltott képek, a mozi és a varieté, a Rómába való bevonulás, a metró földalatti folyósóinak fúrása, stb.) A film lezárásaképp ugyanez a kép variálódik az éjszakai Róma útjain gördülő motorosok látványában.
- Leghíresebb jelenete ezen kívül az egyházi ruhákat variáló fantasztikus divatbemutató.
- A filmben egyedülálló az, ahogyan a reflexivitás, azaz a filmes ábrázoláshoz való öntudatos viszonyulás, és a valóság érzéki élménye egyetlen vízióban megfér, anélkül, hogy egyik a másik hatását csorbítaná vagy autoritását felfüggesztené.









AMARCORD (1973)

- Az első újabb jelentős sikerfilm a hetvenes években (megkapta negyedszer a külföldi filmnek járó Oscar-díjat érte). Részben szülővárosához, Riminihez fűződő személyes emlékei ihletik (a vidéken élő kamaszfiú élményeit jelennek meg a fasizmus éveiben, illetve karikatúraszerűen ábrázolt vidéki figurák tűnnek föl), részben a fasizmus korának jellegzetes sorsait, figuráit vonultatja föl egy groteszk túlzásokkal teli képsorozatban.
- A film címe tájszólásban azt jelenti, hogy „mi ricordo” = emlékezem.
- Kritikusai úgy értékelték a filmet, mint Fellini visszatérését a humanista szemlélethez a mizantrópia hosszú éveitől.

CASANOVA (FELLINI'S CASANOVA, 1976)

- Eredetileg Robert Redfordot vagy Jack Nicholst akarták szerződtetni a főszerepre.
- Fellini talán legambiciózusabb filmje életművének utolsó korszakában. Benne a totális mozi eszményét kívánta megközelíteni. „Azt akartam, hogy egyszer s mindenkorra végre a film lényegéhez jussak el, hogy elérjek ahhoz, amit *totális film*nek hiszek. (...) Ha egy kép előtt állsz, teljes és megszakítatlan élvezetben van részed. Ha filmet nézel, akkor nem. (...) Az ideális az lenne, ha képesek lennénk olyan filmet készíteni, ami csak egyetlen képből áll, de ami végtelen és örök, gazdag mozgásban van.” (idézi Claudio G. Fava.¹⁵)
- Casanova, a híres-hírhedt latin szerető, „egyfajta bábu, Pinocchio, akiből viszont nem lesz ember” (vallotta Fellini ugyanebben az interjúban).

ZENEKARI PRÓBA (PROVA D'ORCHESTRA, 1979)

- A könnyed kis darabnak számító film lényegében egy allegorikus vízió egy zenekar munkájáról. A szimfonikus zenekar mint a káoszról rendet, harmóniát teremtő művészet eszményi modellje jelenik meg. Fellini ezt természetesen a visszajáról

¹⁵ Claudio G. Fava–Aldo Vigano: *The Films of Federico Fellini*. New York, Citadel Press, 1990. 164.

ábrázolja: nem a harmónia, hanem a káosz megszületését mutatja meg. Egy anarchiába fulladó zenekari próbát látunk, amelyben Fellini az összmunka helyett az egyénekre való szétesést, a harmóniára való képtelenséget mutatja meg.

- A film zárлата „deus ex machina”-szerű: egy hatalmas, faltörő golyó – mint egy végítélet – szétzúzza a zenekari próba színterét.

A NŐK VÁROSA (CITTÀ DELLE DONNE, 1980)

- Ismét Marcello Mastroianni a főszereplő (Snaporaz professzor), aki ezúttal nem Róma édes életét tapasztalja meg, hanem a nőkről alkotott fantáziavilágával szembesül, illetve a nőkkel szembeni szorongásaival a női emancipáció korában. A film a *Dolce Vita*, a *8 ½*, a *Júlia és a szellemek*, a *Satyricon*, az *Amarcord* és a *Casanova* „továbbírása”-nak, variációjának tekinthető.

ÉS A HAJÓ MEGY (E LA NAVE VA, 1983)

- Cannesban egyszerre mutatták be versenyen kívül Bergman életrajzi filmjével, a *Fanny és Alexanderrel* (ami szintén egy grandiózus, sokszereplős tabló).
- A film szimbolikus színhelyen játszódik, egy hajón, mely a kultúra, a civilizáció klasszikus jelképe. Fellininél, aki önálló rendezői karrierjét is egy hajóút filmezésével kezdte, a filmkészítés jelképe is. (Ezt hangsúlyozza az is, hogy miközben hajóra szállunk a szereplőkkel, megéljük a mozgókép fejlődését is a némafilmtől kezdődően a hangosfilmen át, a színesfilmig és a nagy zenés produkciók attraktív mozijáig.) Mindennek háttere a tenger, ami Fellininél többször is megjelent már mint a metafizikus távlatokat sejtető színtér (lásd *Országúton*, *Az édes élet*). A hajón különféle szintekre rendezetten különféle emberpéldányok. Az egész hangsúlyozottan művi, díszletszerű.
- Nincs igazi központi szereplő, akinek sorsában érdekeltek lehetnénk, a tablószerű elrendezés dominál, amelyben a figurák külön-külön válnak érdekessé ideig-óráig. Az *édes élettel* szemben itt nincs Marcellóhoz hasonlítható, megfigyelő vagy krónikás szerepű hős, aki lényegében vívódik ebben a világban, de nem tud szabadulni annak varázsa alól, helyette csupán egy „ceremóniamester” van, aki a színházi produkciók konferansziéihoz hasonlóan vezeti be a nézőt a film „teremtett” világába. (Nem pusztán rezonőr, aki alkalmanként reflektál az eseményekre, hanem nyíltan reflexív figura, aki közvetlenül a nézőhöz intézi szavait.)
- Egy hatalmas rituálé részesei vagyunk. A hajóút eleve nagy, mitikus utazások visszatérő képe. E hajó utazásának egyik célja pedig szintén egy rituálé, az, hogy az elhunyt Dáva földi maradványait nyugovóra helyezték.
- Az opera: a valóság illúzióját legkevésbé megcélzó műfaj, a művészet műviségének tiszta modellje. Ebben rokonítható Fellini művészetével, ami szintén nem törekedett a valóság illúziójának a megteremtésére, inkább csak egy álomszerű vízió közvetlenségére.



- Amikor azt kérdezték Fellinitől, miről szól ez a filmje, akkor ő tulajdonképpen egy konkrétabb allegóriaként is értelmezte a filmben látható világ mesterkélttségének hatását. Azt nyilatkozta: „Ha nagyképű lennék, azt mondanám a valósághoz fűződő kapcsolat nehézsége, vagy inkább az, amit valóságnak hiszünk. Azt mondanám: kísérlet arra, hogy megmagyarázzam, miért élünk ma olyan hideg, üveges, réveteg

közönyben, melytől valami obskurus módon az a szörnyű kívánság ébred bennünk, hogy történjék valami katasztrófa, ami fölrázna bennünket, megint kapcsolatba hozna a valósággal.” (*Filmvilág*, 1983. 4. 16.)

GINGER ÉS FRED (1985)

- Giulietta Masina és Marcello Mastroianni a főszereplők, kiöregedett varietészínészeket játszanak. A humoros-nosztalgikus film egyszerre idézi a filmmusicalesk letűnt korát, Ginger Rogers és Fred Astaire hollywoodi álmopárosát, akiknek a Masina–Mastroianni alakította páros a provinciális utánzatai, és egy szórakozástípus, a music hall világát, amely felszámolódik a televíziós szórakoztatóipar korában. A film végső soron a televíziós show biz kegyetlenségének, felszínességének a szatírája.



INTERJÚ (INTERVISTA, 1987)

- Egy „filmecske” („filmetto”), „egy direkt film”, ahogy Fellini nevezte. A film azt mutatja, ahogyan készül a film maga. Egy „folyamatban-levő-alkotás”. Öninterjú: Fellini maga nyilatkozik és látható a filmben. Megjelennek benne régi motívumok (pl. a cirkusz), illetve Marcello Mastroianni és Anita Ekberg 27 év elteltével ismét találkozik, és újránézi a *Dolce Vita* híres Trevi-kút jelenetét.



A HOLD HANGJA (LA VOCE DELLA LUNA, 1990)

Fellini utolsó filmje. Főszereplője Roberto Benigni.

- Fellinit 1992-ben életmű-Oscarral tüntették ki.
- Életművében egyaránt fontos az a stílusfejlődés, ami a neorealizmustól vezet a posztmodernnek is nevezhető sajátosságokig, és az az állandóság, ami bizonyos motívumokban, jellegzetesen fellinis képekben megfigyelhető.
- A jungiánus szemlélet áthatja egész érett munkásságát, és részben egységesíti: hitt egy kollektív tudattalan létezésében, amely képekben érzékelhető, amelynek lenyomatai az álomban és a fantázia képeiben jelennek meg. Magát ezért inkább csak egy közvetítőként értékelte, akinek tudatán mint egy szűrőn átáramlanak saját életének konkrét élményei összekeveredve az emberiség ősképeivel.
- Állandó képei, visszatérő jellegzetességei filmjeinek: a szimbolikus nőalakok, alterego szereplők, a bohócság többféle arcai, a tiszta Művészet eszményképét megjelenítő szimbólumok a jelenkori világ káoszával szemben, az élet forgószínpad-szerűsége, a szereplők felvonultatása, a varietészínház előadásainak produkciójához hasonlítható jelenetezés, a vízióképek közötti költői átkötések, képasszociációk, a vizuális attraktivitás bővölete (pl. karikatúrisztikusan érdekes arcok, elrajzolt figurák), a képek és a zene összekapcsolása (3 fő forrás: Nino Rota szerzeményei a filmek számára, klasszikus szimfonikus zene, cirkuszi indulók), stb.
- Tulajdonképpen nem teremtett iskolát, stílusa annyira erőteljesen egyéni, hogy inkább csak utánozni lehet. Leginkább Greenaway filmjeinek barokkos látványvilága hasonlítható hozzá, esetleg Kusturica tablószerű filmjei az élet groteszk, komédiás forgatagáról, Almodóvar festői-karikaturisztikus arcai, a bűnt és az ártatlanságot egyazon vízióban egyesítő világa.