

PINTÉR JUDIT

A képzelet tengerén

Fellini és a víz(iók)

*„Az élet nem az, amit az ember átéli, hanem az,
amire visszaemlékszik, amikor el akarja mesélni.”
(Gabriel García Márquez)*

A 20. századi irodalom egyik mítoszteremtő óriásának a mottóban idézett megállapítását a filmművészet nagy olasz mítoszteremtője, Federico Fellini egész életművére is alkalmazhatjuk. Filmjeiben ritka koherens egységet, nehezen szétfejtető szövedéket alkotnak a személyesen átélt (vagy barátaitól, ismerőseitől, ritkábban holt vagy élő íróktól kölcsönzött) emlékeket, érzelmeket, tapasztalatokat, gyakran azonban saját fantáziáit, lázadásait, babonáit és végül, de nem utolsósorban rendkívül képzeletgazdag álmait megjelenítő, szenvedéllyel, szorongással és iróniával átítatott „meséi”. Fellini mítoszainak leggyakoribb, legjellegzetesebb, változatos formában megjelenő közege életünk és kultúránk lételeme, a tenger. Hatalmas, mély, beláthatatlan, felfoghatatlan, félelmetes és vonzó, ismerős és titokzatos – mitikus. Ilyen volt Fellini számára is, azzal a különbséggel, hogy mint filmrendező pazar látványosságként „felléptethette”, „megrendezhette”. A Fellini-tenger ebből a sajátos körülményből nyeri különlegességét: a mítoszoktól, az ismeretlen erőktől való szorongás és az ebből táplálkozó, ezt kezelni, „hasznosítani” igyekvő művészi teremtés eredményeként a rendező megragadni és uralni próbálja azt, aminek az életében maga is kiszolgáltatott. Fellini tehát a tengert is „megrendezi”: díszletként ábrázolja, forgasson akár eredeti helyszínén, akár – s ez lesz a gyakoribb – valóban stúdióban felépített kulisszák között. Mindez az ő esetében nem költségkímélő trükk, hanem hangsúlyozott művészi gesztus, a teremtés személyes szabadságáé; kicsinyke saját világ – az univerzum hatalmas, mély, beláthatatlan, felfoghatatlan, félelmetes és vonzó, ismerős és titokzatos, vagyis mitikus *tengerében*.

Fellini mítoszteremtő alkata miatt is állandóan tiltakozott, ha filmjeit számára elfogadhatatlan leegyszerűsítéssel csupán önéletrajzi rekonstrukcióknak tekintették, ahogy azt a vádat is számtalanszor visszautasította, hogy a neorealizmus árulója lenne. Az ötvenes években készült, lineáris cselekményvezetésű történeteiben – mesteréhez, Roberto Rossellinihez hasonlóan – a radikálisan átalakuló olasz társadalom helyett a perifériáján élők lelki folyamatait (képregényhősök és -rajongók, vándorcirkuszosok, utcalányok, piti szélhámósok) kutatta. A jelenkori valóság és benne az egyén darabokra hullását is tükröző epizodikus szerkesztésmód az 1960-ban bemutatott *Az édes élettől* kezdve válik majd poétikája egyik fő sajátosságává. A „mindent elárasztó képek, szavak, zajok szakadatlan butító áradatában”¹ lassan elmerülő, és – ahogy ezt a *Fellini-Róma* emlékezetes képsorán láthatjuk – a római metró építése közben a beáradó levegőtől elpusztuló freskókhoz hasonlóan „teljes megsemmisüléssel” fenyegetett világ látszat-valóságának ábrázolása helyett mindegyiknél (valódi vagy kitalált) események és szereplők megjelenítésének „érzelmi hitelessége”² vált számára a legfontosabbá. *Az édes életet* követően (amelyben még csak a Via Veneto és a tengeri szörny volt konstruált díszlet) majd minden filmjéhez maga teremtette újjá a valóságot a Cinecittà műtermeiben.

A filmképen mindaz megjelenhet, amit a rendező alkalmasnak tart a számára fontos érzelmek, gondolatok vagy helyzetek közvetítésére. Köztük számos, a filmtörténet kezdeteitől jelenlévő archetípus található, amilyen például – hogy most csak a Fellini-mitológia néhány állandóan visszatérő alkotóelemét, motívumát emeljem ki – a varieté és a cirkusz, a szigorú fehér bohóc és a pojáca, a mozi és a közönsége, a nők színes kavalkádja, a nyilvánosház és az iskola, a katolikus egyház és képviselői, az utazás vonaton, hajón, hintón, luxuskocsin, repülőn vagy helikopteren, a természeti jelenségek közül mindenekelőtt az áthatolhatatlan köd, a süvítő hó- vagy szélvihar. És a hol hívogatóan nyugodt, hol félelmetesen hullámozó, morajló tenger, legyen az valódi vagy műteremben felépített díszlet – mely utóbbi nélkül egyébként nem is létezik film, hiszen egy fikcióban minden valós környezeti elem szükségszerűen „díszletté” válik. Legfeljebb – mint például Antonioni *A kalandjában* – nem feltétlenül kell hozzá díszlettervező. De ha teljes egészében díszlettervező teremtménye, ha csupán mímeli, hogy tenger – mint Dante Ferretti műtengere az *És a hajó megy*-ben –, a mozi varázsa akkor is elhiteti velünk, hogy valódi. Alapvetően tehát mindkettő díszlet, csak míg az első Antonioni ontologikus, a második Fellini személyes, mitologikus látásmódját fejezi ki, amelynek egyik kimeríthetetlen kincsébányája a rendező Adriai-tenger parti szülővárosa.

„Rimini. A szó csupa lándzsából és sorakozó katonából áll. Nem tudok tárgyilagosan gondolni rá. Rimini a nagy lélegzetével, a tengerre nyíló ablakával zűrzavaros és félelmetes, gyöngéd és szelíd

1 Fellini, Federico: *Mesterségem, a film*, Gondolat, Budapest, 1988, 248. Székely Éva fordítása.

2 Pecori, Franco: *Fellini*. La Nuova Italia, Firenze, 1978, 5.

valami. Itt a nosztalgia egészen kristálytisza: benne van a téli tenger, a sok fehér hullámtaréj, a nagy szél, úgy, ahogyan először megpillantottam.”³

Rimini és a tenger elválaszthatatlanul összetartozik Fellini életében és filmjeiben. Noha a város tengerpartja már a 19. század végétől népszerű üdülőhely volt, az ő gyerekkorában még sokkal élesebben elvált egymástól a történelmi városközpontban töltött kilenc hónap „téli” és a tengerparti fürdőhely „nyári” életformája. A rendező szülővárosát megidéző filmjeiben nem is leplezett ellentét feszül a két városrész ábrázolása között. Míg a téli, szárazföldi város összekovácsolódott közösség, amelynek tagjai színes, életteli, szerethető figurák, az egyidejűleg távoli, mesés, vonzó és félelmetes nyári fürdővárost benépesítő vendégek, külföldi turisták irigyelt, csodált, de sokszor nevetséges alakok (a hideg vízben is fürdőző németek, az egész háremmel érkező arab sejk, a gazdag, középkorú külföldi asszonyok, akik a „bikaborjakra” vadásznak és viszont stb.).

A tenger a tőle távolabb élők számára is fontos viszonyítási pont (elég, ha csak a tanyasi kirándulás epizódjára gondolunk az *Amarcord*-ban, amelyben Titta oly lelkesen mutatja a bolond Teo bácsinak a horizontot lezáró tenger vékony kék csíkját), a riminiek életének pedig télen-nyáron egyaránt kitüntetett szereplője. A „bikaborjak” az azonos című filmben az elhagyott, szomorú, olykor ijesztően sötét és háborgó őszi-téli tengerhez is rendszeresen kijárnak a nyári kalandokra emlékezni, a jövőjükéről ábrándozni.

A tenger az *Amarcord*-ban ugyancsak az elbeszélés központi témája. A város lakói nap mint nap a korzón, a tengerparton és a mólón találkoznak. „Ki tudja, milyen lehet most a tenger?” – kiáltják a fiúk a pitypangpihés első tavaszi napon, de a havazást is a tengerparton szeretnék nézni. Oda menekül bánatában Titta az édesanyja temetése után, de Gradisca esküvője és búcsúztatója is a homokos tengerparton zajlik. Amint véget ér, a fiúk horgászni indulnak a kikötőbe. A part elnéptelenedik, a kép pedig a Fellini emlékeit végleg elsodró erős szél- és tengerzúgás kíséretében lassan elsötétül.

A szárazföldi felmenőktől származó, és nővére tanúságtétele szerint⁴ úszni sem tudó rendező számára tehát a tenger – talán éppen azért, mert soha nem sikerült meghódítania – egész életében érintetlenül megőrizte varázsát. A titokzatos és hatalmas víztömeg egyidejűleg váltott ki szorongást és csodálatot belőle. Filmjeiben (és álmaiban) egy olyan világ teremtményeivel népesítette be a tengert és környékét, amelyek a gyerek- és kamaszkorában átélt, egyszerre költői és ironikus látásmódját formáló érzelmeket szabadítottak föl benne.

Életrajzírói, de ő maga is többször utalt rá, hogy még fürdőruhát sem vett fel soha. Gimnazista korában ugyan – öltönyben és nyakkendőben! – kijárt a rimini strandra, de csak azért, hogy némi fizetség ellenében karikatúrát rajzoljon a fürdőzőkről. Az első cirksusz-élményét is a tengerhez kapcsolódó képként írja le: kalózban-

3 Fellini: *Mesterségem, a film*, i. m. 20.

4 Renzi, Renzo: *L'ombra di Fellini*, Edizioni Dedalo, Bari, 1994, 188.

dának látta a cirkuszosokat, akiktől először megijedt, de „ez a bárkához kötődő bohócvarázs”⁵ szintén egy életre lenyűgözte. A műveiben többször (a legerőteljesebb pszichológiai jelentéssel az 1965-ös *Júlia és a szellemek*ben) felbukkanó kalóz-képzettársítás is a szárazföldön élők sok évszázados fenyegetettség-érzetét tükrözte.

Bizonyára az sem véletlen, hogy amikor Homéroszt tanulták az iskolában, Fellini Odüsszeuszt választotta példaképének. Első, 1938 szeptemberében megjelent rajza is Rimini homokos tengerpartját ábrázolja – a háttérben egy óriási hajó sziluettjével! Első önálló filmje, *A fehér sejk* (1952) legelső forgatási napja ugyancsak egy tengeri jelenet felvételével kezdődött. Tizennyolc (és fél) játékfilmje közül tizenkettőben hol fő-, hol mellékszereplőként megjelenik a tenger. Mégpedig nem csupán mint a mediterrán népek nélkülözhetetlen élet- és háttere, hanem mint a Fellini-mitológia mással összevetészhetetlen víziója.

A tenger Fellini filmjeiben minden veszélyes kalandot, fenyegetést, megvalósíthatatlan álmot, vágyat, de az emlékeket és a végső titkokat is magában rejtő, rendkívül összetett kép. A nemzetközi hírnevét megalapozó, 1954-ben készült *Országúton* metaforikus történetét is a tenger foglalja keretbe. A kissé együgyű, de érzelmekkel és érdeklődéssel teli Gelsominát egy névtelen tengerparti faluban veszi meg anyjától a rideg mutatványos, Zampanò. Útjuk apró hegyi falvakon át Róma közelébe vezet. Ott szegődnek a cirkuszhoz, majd – a Bolonddal való összetűzés után – Gelsomina immár küldetése tudatában követi a dutyiból kiengedett „urat” a közeli, valószínűleg ostiai tengerpartra. A Bolond megölése és a lány végső összeomlása ismét a hegyek között történik. Végül Zampanò egy tengerparti faluban értesül Gelsomina haláláról: a film a lány hiányára későn ráébredő, zokogó férfinak a tengerpart homokjában fekvő képével zárul. A tenger és összetett jelentéstartalmai megjelennek más filmekben is (a tengeri szörnyé *Az édes életben*, a Saraghina-képsoré a *Nyolc és félben*, a tengerről érkező „megszállók” látomásáé a *Júlia és a szellemek*ben, a Rex óceánjáróé az *Amarcordban*, az Erimo sziget közeli szertartásé, a végső hajótörése vagy a híres, szimbolikus záróképé – Orlando és a rinocérosz egy mentőcsónakban hanykódik a nyílt tengeren – az *És a hajó megyben*).

„Rimini: az emlékezet tartománya”

Felliniben szülővárosa és a múlt egyidejűleg ébresztett szorongást és gyengédséget, valamint igényt arra, hogy valóban az „emlékezet tartományává” szelídítse. Az egyidejű eltávolítás és jelképpé alakítás az alapja Fellini nosztalgiával és büntudattal teli, gyakran a kamaszok lelkében uralkodó zűrzavart idéző kapcsolatának Riminihez és a tengerhez (ahogy a katolikus egyházhoz vagy a nőkhöz is). Noha soha egyetlen filmkockát sem forgatott Riminiben, szülővárosa és

5 Fellini: *Mesterségem, a film*, i. m. 179.

gyerekkora emlékei szinte minden filmjében megjelennek. A tőlük való szabadulásnak, búcsúnak két teljes művet szentelt: a *Bikaborjakat* még 1953-ban, majd az *Amarcordot* 1973-ban. A Riminiben szerzett életre szóló élményeket (és sebeket) azonban más filmjeiben is felidézte (*Nyolc és fél, Bohócok, Fellini-Róma, A nők városa*), de gyakran még a látszólag más korban, más helyszínen és közegben játszódó művek fontos epizódjai is oda vezethetők vissza. (Az *édes élet* filmvégi tengeri szörnyéhez hasonló Riminiben fogtak ki a halászok, ahogy a háború alatt szinte földig rombolt, majd főleg amerikai pénzből számára idegen, ellenszenves turistaparadicsommá újjáépített szülővárosában tévedt be egyszer egy olyan elviselhetetlenül zsúfolt és hangos diszkóba is, mint amelyet utolsó, szellemi végrendeletének tekinthető filmjében, az 1990-ben bemutatott *A Hold hangijában* láthattunk.)

Rimini tehát eltitkolt, elfeledett vagy átszínezett történetek, érzelmek sokaságát hívja elő a képzelete mélyéből, amelyek révén állandó kapcsolatot tud teremteni akár a legkülönbözőbb korok és helyszínek között is. (Az 1972-es *Fellini-Róma* is Riminiben, a város közelében csordogáló Rubiconnál tartott történelemórával kezdődik: a Rubicon átlépésével nemcsak Julius Caesar szegte meg a törvényt Kr. e. 49-ben, hanem Fellini is, amikor 1938-ban szinte elszökött Rómába!) A „bikaborjak”, Moraldo és Titta, Saraghina és Volpina, a bolond Giudizio és a nagyotmondó, részeges Biscuin, Gradisca és a nagy mellű trafikosnő sok riminibeli számára ismerős figurákként váltak jelképpé Fellini filmjeiben. Hasonlóan a varázslatos Grand Hotelhez, a nagy közösségi ünnepekhez, a hangos családi veszekedésekhez, az élménydús napi korzózásokhoz, a téli és a nyári tengerpart vonzásához, a köd vagy a kivétel nélkül valamennyi Fellini-filmben megtalálható hang-motívum, a tengert felkorbácsoló szélvihar süvítése kiváltotta gazdag képzettársításokhoz.

Egy-egy kép vagy motívum többször is visszatér, egymásra rímel, egymásnak üzen a filmekben. Hogy csak két, a tengerhez is kapcsolódó példát említsek: az *Amarcord* ködös képsorán az árnyékoktól riadozó gyerek számára ugyanolyan félelmetes és fenyegető a kikötőben lehorgonyzott hatalmas hajó fekete sziluettje, mint a szerb menekültekkel átmulatott éjszaka után a horizonton megpillantott osztrák hadihajóé az *És a hajó megy*-ben; az *Amarcord* fenti hajója ugyanazt a kürt-hangot hallatja, mint amivel a címszereplők réges-régi sikerszáma kezdődik a *Ginger és Fred*-ben, valamint amellyel az *És a hajó megy* némából hangos filmmé vált át.

Fellini a műveiben tett metafizikus utazásai során úgy rekonstruálja a saját, illetve nemzedéke, szülővárosa, hazája múltját és emlékezetét, hogy közben személyes kísértetei és mítoszai egyetemessé válnak. C. G. Jung terminológiájával: a szubjektív tudattalanról eljut a kollektív tudattalanig.

„Ostia valódibb Rimini, mint az igazi”

„Az éjjel Rimini kikötőjéről álmodtam: mint hatalmas, eleven mező terült el alatta a fenyegetően lüktető zöld tenger, az égen hatalmas felhők siettek a szárazföld felé.

Én óriás voltam, kifelé úsztam a most kicsiny és szűk kikötőből, a tenger meghódítására készülődtem. »Óriás vagyok – tűnődtem –, de azért a tenger se kutya. Mi lesz, ha nem bírom tovább?« Aggódni azonban nem aggódtam. Nagy csapásokkal úsztam a parányi kikötőben. Nem süllyedtem el, a lábam leért a fenekére.”⁶

Az eredetileg *Az én Riminim* című kötetben⁷ megjelent szöveg Fellininek a jungiánus pszichoanalitikus, Ernst Bernhard ösztönzésére 1960. november 30-tól hozzávetőlegesen 1982-ig leírt és lerajzolt álmái egyike, a *Nyolc és fél* „meghódítására készülődő” rendező bizakodóbb lelkiállapotának tükré. Az álmok tudatos felhasználása mellett, saját bevallása szerint, Jung *A lélek valósága* című könyve volt rá felszabadító hatással. „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 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 magához hasonlíthatja a csodát.”⁸

Az álmok könyve, amelyet tehát Fellini *Az édes élet* és a (rémálommal kezdődő) *Nyolc és fél* között kezdett el írni, gyökeres fordulatot hoz a rendező látásmódjában: filmjei ettől kezdve válnak mindinkább álomszerűvé. A 2008-ban a Rizzoli Kiadónál megjelent kötet tanúbizonysága szerint a rendező sokszor álmodott a tengerrel. A rajzok hol a fent idézett álméhoz hasonló pozitív üzenetet hordoznak (1968 májusában, a *Satyricon* előkészületei közben lejegyzett álmában például repülőgépről ejtőernyővel ugrik a tengerbe, majd búvárként annak mélyét kutatja), gyakrabban azonban szorongást fejeznek ki (az 1980-as *A nők városa* forgatása előtti egyik rémálomban egyedül van a nyílt tengeren hánykolódó tutajon, körös-körül cápauszonyokat lát; az *És a hajó megy* időszakában többször álmodik katasztrófáról, hajótörésről). Alkotásaiban tehát nemcsak Rimini vagy a 20. századi Olaszország, hanem az egész európai civilizáció történelmének egyedülálló képeskönyvét teremtette meg, amelyben a nem létező világokat is olyannyira hasonlatossá tudta tenni a valósághoz.

Ahogy a Riminiben játszódó filmeket soha nem a városban, hanem eleinte még más valódi helyszíneken, aztán egyre inkább a Cinecittá műtermeiben forgatta, a tenger ábrázolásában is hasonló utat járt be. 1938-tól Rómában élt. A városban hamar otthon érezte

6 Uo. 16.

7 Fellini, Federico: *La mia Rimini*, Cappelli, Bologna, 1967.

8 Fellini: *Mesterségem, a film*, i. m. 134.

magát, csak a tenger hiányzott neki. Valamikor a harmincas évek végén járt először Fregenében, a Rómától 25 km-re fekvő tengerparti üdülőhelyen, és azonnal beleszeretett. Fregene lett *A fehér sejk* legelső, sikertelen forgatási napjának, *Az édes élet* két jelenetének, a *Júlia és a szellemek* valódi strand-jeleneteinek, valamint *A nők városa* néhány képsorának a helyszíne. Fellini sok időt töltött fregenei nyaralójukban Giulietta Masinával (ott készítette elő a filmjeit, 1958 nyarán ott ajánlotta fel Marcello Mastroianninak *Az édes élet* főszerpét, forgatókönyv helyett saját rajzát nyomva a színész kezébe, amelyen egy hatalmas falloszú férfi körül fantasztikus tengeri élőlények úszkálnak).

Fregene és a tenger volt Fellini első nagy rendezői kudarcának helyszíne és kiváltó oka is a többször említett *A fehér sejk* első forgatási napján, amelyről egy defekt miatt annyit késett, hogy már mindenki a hajón várt rá türelmetlenül. Az erősen hullámozó tenger azonban megghiúsította az aznapi felvételt, ami Fellini számára egyértelművé tette, hogy a valódi tenger fölött rendezőként sem uralkodhat – marad tehát a „díszlettenger”. Azt kérte hát másnap az elképedt munkatársaktól, hogy a csónakot a parton, egy homokba vást teknőben helyezték el, persze azt a látszatot keltve, mintha kinn volnának a nyílt vízen. Így már nem volt akadálya, hogy megszülessen az első felvétel, a „fehér sejk” és ifjú hódolója jelenete a rendező elképzelésének megfelelően ringatózó csónakban. „Engem vonz a tenger. Szinte szólólgat gyerekkorom óta. Hajóskapitánynak kellett volna mennem! Ehelyett...” – mondja a hódító szerepéből egy pillanatra kiesve az Alberto Sordi alakította képregényfigura. A szöveg akár Fellini önironikus vallomása is lehetne a tengerhez fűződő viszonyáról és saját mesterségéről. (Hasonló szellemben állítja majd szembe a határozott, bátor hajóskapitány és az eseményekről tudósítani igyekvő, sete-suta újságíró, Orlando figuráját az *És a hajó megy*-ben.)

Fregenében forgatta *Az édes élet* két tengerparti képsorát is, amelyeken egyrészt – a Fellini-filmográfiában ritka kivételként – megegyezik a film és a felvétel helyszíne, másrészt itt a tenger még a cselekmény objektív alkotóeleme. A főszereplőt az első Steiner-epizód, a barátja irigylésre méltóan boldog otthonában – egyidejűleg a magas művészet csodálat szalonjában – töltött különös este után látjuk először viszont egy, még inkább az ötvenes évek egyszerű tengerparti éttermeit idéző helyen. Talán Steiner ígérete, miszerint szerez neki kiadót, ha nem csak „félfasiszta lapocskáknak” írogat, élesztette fel Marcello Rubini egykori írói ambícióit. Figyelmét azonban az umbriai freskók angyalaira emlékeztető, szülővárosa, Perugia után vágyakozó Paolina csakhamar végleg eltereli az írógépről. Lehet, hogy valójában őt is csak a honvágy hozta ki a tengerpartra?

A második Steiner-epizód – a férfi megöli gyermekeit, majd magával is végez – Marcellónak a „magas kultúra” értékrendjébe vetett maradék hitét is megrendíti. Az ezt követő „minden eladó” orgia után a részeg társaság kiszédeleg a tengerpartra, hősünk pedig – a film nézőivel együtt – szinte megbabonázva mered a halászok

hálójába akadt tengeri szörny hosszan mutatott, „makacsul néző” szemébe. (A halászok reakciója – „Ezzel akár milliókat kereshetsz!” – pontosan rímel a gyötrelmes művészlétet a busás jövedelemmel kecsegtető színészügynökségre cserélő főszereplő új értékendjére.) A film ugyan a férfit a tenger erős hullámozása miatt hasztalan hívogató Paolina mosolygó angyalarcával ér véget, a jelenet Fellini első víziójaként is értelmezhető az emberiségnek a későbbi *Satyricon*- és *Casanova*-beli orgiákban, a *Zenekari próba* ’68-as lázadóinak öncélú rombolásában, *A nők városa* feministáinak agresszivitásában, az *És a hajó megy* felrobbantott luxushajójában, a *Ginger és Fred* kereskedelmi televíziója zűrzavarában vagy *A Hold hangja* ékeetlen ricsajában mindjobban kiteljesedő agóniájáról.

A másik Róma-közeli tengerparti városba, Ostiába sokáig azért nem vágyott, mert azt a Duce „nevezte ki” Róma tengerpartjának. (A *Fellini-Róma* mozi-jelenetéből azt is megtudhatjuk, hogy az ifjú rendező-aspiráns egy Mussolini korabeli híradóból szerezte első, visszataszító Ostia-élményét: a betonkorlát mögött hullámozó tenger varázsát az előtte tornyosuló ormóttan Duce-fej és a patetikus narrátorszöveg töri meg: „Róma tengerpartján Romulus leszármozottai a forradalmi himnuszra parádéznak”.) De mikor a háború után véletlenül mégis odavetődött, rögtön a szívébe zárta. „Ostia valószínűleg Rimini, mint az igazi. Olyan, akár egy díszlet-Rimini – s éppen ezért nem fáj úgy” – írta.⁹ Hamarosan ott forgatta a *Bikaborjak* tengerparti jeleneteit, majd a *Nyolc és fél* Saraghina-képsorát, amelyekben azonban a tenger már nem a történet objektív, hanem a rendező képzetének szubjektív helyszíne. A Saraghina-jelenet, a film bonyolult egymásba fonódó asszociációláncolatának egyik szeme, nemcsak a Fellinire, hanem általában az olaszokra jellemző nő- és anyafelfogás szimbóluma is egyben. Az olasz családban kitüntetett tisztelettel övezett édesanya, valamint lényegi ellenpontja, a prostituált mellett további – különösen a fasiszta időszakban sokat emlegetett – szimbolikus anyafigurák is megjelennek benne (a Földközi-tenger anyja, Szűz Anya, Anyaszentegyház, mártír anyja), a hozzájuk társuló szorongásokkal együtt.

„A Cinecittà nem lakhelyem, de ott élek”

„A Cinecittà nem lakhelyem, de ott élek. Élményeim, utazásaim, barátságaim, kapcsolataim a Cinecittà műtermeiben kezdődnek és végződnek. Mindaz, ami a kapun kívül történik, mellékes, pótolható, csak arra való, hogy a Cinecittàba hordható, gyűjthető dolgok csodálatos tárháza legyen, melyet mohó szenvedéllyel vizsgálhatok át fáradhatatlanul.”¹⁰

Rimini tehát Fellini számára Rómában Ostia, legfőképpen és egyre inkább pedig a Cinecittà, amely nem létező hely, ezért könnyű

⁹ Uo. 56.

¹⁰ Uo. 245.

birtokba venni, úrrá lenni rajta, nem tartogat meglepetéseket és nem szeszélyes (mint az időjárás viszontagságainak kitett tenger), nem változik, így nem okoz csalódást (mint Rimini, amelyből „Las Vegast csináltak!”). Fellini azonban éppen ezzel a tudatos és látható újjáteremtéssel, a manipulált és manipuláló képzuhatagban hitelét vesztett valóság szándékos „meghamisításával” segítette hozzá a nézőket a múlt és a jelen mélyebb megértéséhez. A „képkorszak” veszélyeinek elemzőihez – Susan Sontaghoz, Vilém Flusserhez, Hans Magnus Enzensbergerhez vagy Umberto Ecohoz és Italo Calvinóhoz hasonlóan – őt is mély aggodalommal töltötte el, hogy a ránk zúduló képek törmelékei lassan maguk alá temetik a valóságot, amelyet éppen ezért filmjeiben nem lemásolni, hanem újratereíteni akart. Ahogy korábban rájött, hogy Ostia valószínűbb lehet az igazi Rimininél, azt is felfedezte, hogy tapasztalata a legendás 5-ös műteremben felépített Via Venetóra is érvényes.

A fordulatot tehát *Az édes élet* hozta meg. A „lélek neorealizmusának” korszaka lezárult, ezt követően a rendező filmjeiben saját, végtelenül személyes stílusa vált uralkodóvá. A valóságot képzeletén és álmain átszűrve alakította át – ahogy Jungtól tanulta. A szent és a profán állandó összeütközése is *Az édes élet* utolsó két, már idézett jelenetétől kezdve válik filmjei lényegi sajátosságává.

Életrajzírói és barátai szerint Fellini egyébként is nehezen viselte el a természetet olyannak, amilyen volt – különösen, mint láttuk, a tenger megzabolázhatatlansága zavarta. A Cinecittà üres műtermeit viszont korlátozás nélkül tölthette meg saját teremtményeivel. A forgatások előtt szinte mindig mindent lerajzolt, amit a saját képére formált valóságból meg akart mutatni. Éppen az egyének, dolgok és események szerinte legkifejezőbb nézőpontból, az általa leghitelesebbnek tartott érzelmi töltettel való ábrázolása vezette újfajta igazságok felismeréséhez.

A Cinecittà hatalmas medencéjében forgatta az *Amarcord*-beli Rex luxushajó elhaladását Rimini közelében (ami mellelleg a valóságban soha nem történt meg). A város apraja-nagyja csónakba szállva, a nyílt vízen, nagy izgalommal várta a hajót, végül mégis elbóbiskoltak, így majdnem elszalasztották. Csak egy éber gyerek vette észre a hatalmas kivilágított csodát, megvalósulatlan vágyaik, reményeik jelképét. Noha ez a jelenet az egyik legkifejezőbb Fellini-vízió, a fényben úszó Rex óceánjáró műhullámokon siklott el a csodálatára ugyancsak a műtengeren ringó csónakokban ülő egyszerű rimini emberek lelkesedéstől és vágyakozástól elhomályosult szemei előtt, mint egy álom, mint egy látomás. S lám, valóban az volt... A műtenger hatalmas vásznait szélgéppel mozgatták és vízzel locsolták. A fasiszta Itália büszkesége, a hatalmas óceánjáró is papírmáséból készült, ablakait a mögötte elhelyezett fényszórók világították meg. Lévéen azonban az *Amarcord* az emlékek filmje, a néző annak ellenére (sőt, épp azért) osztozni tud a riminiek élményében, tökéletesen át tudja élni a pillanat varázsát, hogy minden csupán az emlékezet teremtménye.

„Képi ábrázolás szempontjából a tizennyolcadik század rendkívül kifosztott, kiuzsorázott, kimerült korszak. Kétségbeejtő vállalkozás, ha eredetiséggel, újfajta vonzeróval felruházva, másképp akarjuk ábrázolni” – kesereg a rendező a *Mesterségem, a filmben*.¹¹ Casanova *Emlékiratait* ráadásul unalmasnak ítélte, az olasz „szuperhímtől” pedig eleinte egyenesen undorodott. A hosszas kínlódás és a producerekkel folytatott szokásos küzdelem ellenére az 1976-ban mégis megszületett *Fellini–Casanovával* kapcsolatban csak később ismerte be egyrészt, hogy a főszereplőbe azért becsempészett néhány önkarikatúra-szerű vonást, másrészt pedig hogy ezt tartja a legegységesebb stílusú munkájának. Talán nem véletlen, hogy ez az egyetlen filmje, amelynek a főcímén a díszletek „kitalálójaként” saját magát tüntette föl, ahogy valóban könnyű felfedezni benne a Fellini-mitológia több jellegzetes figuráját is (a velencei karneválon a vízbe visszatuszkolt hatalmas női fej például emlékeztet a rendező egyik álom-rajzára, amely a tenger mélyén fekvő Giuliettát ábrázolja; de óriás nővel vagy a Nagy Mona-szerű tengeri szörnyvel is többször találkoztunk már műveiben). Ezt a kivételesen szuggesztív látványvilágú, nyugtalanító és titokzatos látomást egy letűnt világról és törvényszegő hősről, akit máig a „latin szerető” legendás előképeként tartanak számon, ahogy a szokásokkal ellentétben már a főcím elején megjelenő felirat hangsúlyozza, „teljes egészében a Cinecittà műtermeiben forgatták”, tökéletesen rekonstruálva a Settecento atmoszféráját és fényviszonyait, különösen a belső tereket. „Az én mozim nem irodalmi, nem is elbeszélő, hanem festői mozi. A fény a lényege, a stílusa, az ideológiája” – idézi Tullio Kezich monográfiájában barátja ars poeticának is beillő kijelentését.¹² Valóban a fény varázsolja valószerűvé ebben a filmben (is) a műanyag fóliából készült, szélgéppel mozgatott, stilizált tengert, hasonlóképpen a kartonból felépített Velencéhez. Ugyanakkor ezzel ellentétben Danilo Donati, a film díszlet- és jelmeztervezője kiemelt figyelmet fordított arra, hogy a kosztümök korhűek legyenek, ahogy a hosszas keresés után kiválasztott Donald Sutherlandet is a lehető leghasonlóbbá maszkírozták Casanova híres, a fivére által készített, valószínűleg hiteles portréjához.

Az öreg, beteg, a fiatalok gúnyolódásaitól megalázott Casanovát honvágy gyötri a szülővárosa után. Velencébe azonban már csak álmában-képzeletében térhet vissza, fiatalon, de a mechanikus baba táncpartnereként élettelen szoborrá dermedve.

„A szerelem édes lázáról / gyötrő boldogságáról / nem szól több mese / soha már, soha már...” – zengi a képzelet tengerén sikló *És a hajó megy* kórusa. Míg az *Amarcord* papírmásé óceánjárója a boldogság, a változás és a remény jelképeként tűnt föl a műtengeren, ezúttal a szintén a Cinecittában felépített, hidraulikus hullámgéppel imitált hullámokon ringó Gloria N mindennek az ellenkezőjét jelenti. Ezen az új „Bolondok hajóján” 1914 júniusában Fellini-karikatúraszerű

11 Uo. 255.

12 Kezich, Tullio: *Federico, avagy Fellini élete és filmjei*, Európa, Budapest, 2006, 379. Gál Judit fordítása.

figurák kelnek útra egy, valószínűleg Maria Callas ihlette, varázslatos hangú énekesnő gyászszertartására. A látványos történetben a mozi nagy mágusa visszatér a film hőskorához és a „békebeli” Európához, egyben azonban végső búcsút is vesz tőlük.

A fekete-fehér némafilmen, a vetítő berregése közben érkeznek az utasok a kőről-kőre rekonstruált nápolyi kikötőbe, ahol egy ősfilmes is dolgozik. Masinájába minden szembejövő belebámul, egyikük Chaplin járását utánozza. Megjelenik az újságíró, a felismerhetően Fellinihez hasonlító Orlando, aki – mint egy bohócszámban – cserélgeti a jól ismert Fellini-kalapokat a fején. „Azt mondják: tudósíts, mi történik! / Hát lehet azt tudni?” – áll a *Nyolc és fél* rendező hősének fő dilemmájára visszautaló első inzerten.

A hajókürt hangjával és az első szavakkal („Átadom Edmea Tetua hamvait!”) a némafilm hangossá, majd fekete-fehérből színessé változik.

Miután Orlando sorra bemutatja a soknemzetiségű társaság híres tagjait, a festett díszletek között kezdetét veszi az első világháború poklában végződő utazás. A szerb menekültek miatt az osztrák-magyar hadihajó céltáblája lesz a Gloria N, amelyen a karmester és az énekesek – a Titanic zenekarához hasonlóan – a hajó elsüllyedéséig folytatják az előadást (az operatőr pedig a filmezést). A képváltás után a Cinecittà műtermében vagyunk, a hatalmas darukon dolgozó operatőrökkel, hangosokkal, fahrtkocsit toló munkásokkal, akik rendületlenül folytatják a munkát, mint Fellininek a Cinecittà iránti szerelmét dokumentáló 1987-es filmje, az *Interjú* stábjában a tévéantennákkal felszerelt indiánok rohama után.

Az utolsó, ismét fekete-fehér képsoron Orlando egy rinocérosz társaságában ring a mentőcsónakban a végtelen műtengeren. Itt hangzik el a titokzatos mondat – „Tudták, hogy az orrszarvúnak kitűnő a teje?” –, amelynek jelentését Fellini soha nem volt hajlandó elárulni.

Kháron ladikján

Fellini művészetének egyik lényegi sajátossága az állandó küzdelem saját maga elfogadásáért, a múlttal, a jelennel, a jövővel, azon belül a halállal való megbékélésért. Mindennek tanúbizonysága a hatvanas évek közepén, apjaként tisztelt pszichoanalitikusa, Ernst Bernhard halála után írt *Mastorna utazása* című forgatókönyve, egy túlvilági utazás története is. Noha többször hozzáfogott a megvalósításához, a film végül soha nem készült el. Talán babonából, de beszélni sem szeretett róla. Nem tudhatta, hogy élete utolsó hónapjaiban maga is hőseihez hasonló szimbolikus utazást tesz majd.

1993. március 29-én, Los Angelesben, öreg barátja és alteregója, Marcello Mastroianni, valamint Sophia Loren kezéből veszi át az Oscar-életműdíjat (aki egy Róma–Fano közötti utazásról szóló, megvalósulatlan régi filmterv, az *Anita utazása* címszereplője lett volna).

Június 16-án Jung városában, Zürichben súlyos műtétet hajtanak végre rajta. Augusztus 3-án Reginiben, a Grand Hotel 315-ös lakosztályában agyvérzést kap (ha szülővárosában járt, mindig itt lakott Giuliettával). Október 31-én Rómában hal meg. November 2-án a Cinecittà 5-ös műtermében ravatalozzák fel, majd Reginiben, a családi sírboltban temetik el.

A filmtengeri utazás véget ért.