

Turnacker Katalin

KÍSÉRTETIES ÉS TRANSZGENERÁCIÓS ÁTVITEL: A NAGY SZÉPSÉG

A nagy hagyomány

A Fellini-életmű sok filmje és Paolo Sorrentino *A nagy szépség* (2013) című alkotásának kapcsolata számos ponton kimutatható, e tényt legszemléletesebben mégis *Az édes élet* (1960) és a Sorrentino-film záró képsora igazolja. Fellini filmjének végén az átdorbézolt éjszaka után a léha társaság lemegy a tengerpartra, ahol megbámulják a hatalmas valamit, amit a halászok kifogtak. Az egyetlen halfajra sem hasonlító, ismeretlen, fantomszerű lény felbukkanása megmagyarázhatatlan, a jelenet rendkívüliségét élettelen szemének közelképe nyomatékosítja, ami egyúttal átvezet a következő beállításhoz. A csoporttól távolabb Marcello észreveszi Paolát, akivel akkor találkozik, amikor a néptelen tengerparti étteremben regényírással próbálkozik. A fiatal lány, aki szintén nem római, és Marcello szerint olyan, mint egy angyalka a perugiai freskókon, valamit mond, amit a tenger morajlása, a beszédfoszlányok, a távolság miatt nem lehet tisztán értetni. Marcello közelképe tekintetének irányát, kifejezésmódját és mozdulatait köti össze a térben távolabbi Paoláéval. A kezdeti kommunikációs zavar, az érthetetlenség végül mégis tisztázódni látszik: a lány kérdő-hívó mimikájára a férfi lemondó gesztusa válaszol. A kettejük között zajló metakommunikáció és a fantomszerű lény megjelenésének megelőző képsora eltávolít a főszereplő narratívájától, tágabb összefüggésbe helyezi a történetet. E kitágítás a művészetre utal, nevezetesen Marcello alkotásvágására, kísérletére, hogy megírja művét, amit blokkol vagy elfed az édes élet pillanatnyisága, izgalma, szenvedélye. Az írásképtelenség állandósult állapot, amiből a filmvégi szekvencia szerint sincs kiút.

A mentális utazás egy stációja ez, amelynek következő állomását a passzív filmrendező főhős bensőjében uralkodó káosz jellemzi Fellini *8 és féljében*, aminek egyik oka az, hogy „[...] minden alkotó embert fenyeget a szakmai impotencia gondolata, a félelem attól, hogy

egy napon elapad a forrás.” – nyilatkozza a rendező (Chandler, 1998, 108.). Az alkotó ember tehetségének, kreativitásának elvesztésétől való félelme bizonytalanságot, zavart eredményez, betegségbe való menekülést vált ki. A modern művészet paradoxonja éppen az, hogy ez a mentális állapot a vizualitás szabad áramlását engedi érvényesülni, azaz az álom, a fantázia, az emlékezés képei szerzői önreprezentációként és önreflexióként szövődnek gazdag narratív-szimbolikus-asszociációs hálózatba. Fellini a számára egyre tudatosabbá váló alkotásfolyamatban, amely bizonyos menekülésként is értelmezhető, tisztázza a realista megalapozottságú, közvetlen jelképes összefüggéseket létrehozó álmokképeinek eredetét és kiemelkedő szerepét.

Az olasz rendező további munkáiban, különösen a *Fellini-Róma* (1972) és a *Fellini-Casanova* (1976) című filmekben kerülnek felszínre sokrétű vizuális formában a tudattalan mentális struktúrái, amely rendszertelen rendszerben a tradicionális olasz kultúra, a mitológia, a művészet képi kifejezései sorakoznak fel. Az alkotó önmitológiája kisebb-nagyobb elbeszélések, empirikus élettapasztalat, legendák, kulturális-művészeti emlékek töredékeiből áll össze, s létrejön a modernitás demitologizált világának mítosza (Kovács, 2005, 204.). E jelenség egyik legszebb példája a római freskók eltűnése Fellini *Rómájában*. A történelmi múlt értékei rejtett zártságukból a felszínre kerülnek, s e találkozásuk a modern világgal eltűnésüket eredményezi (metróépítés során a munkások ókori freskókra bukkannak, amelyek a felvevőgép szeme láttára elhalványodnak). Az olasz nagymester felfogásában a modern társadalom felszínén a szórakozás, az élvezet, a technológiai-technikai fejlettség tárgyai, a 'modern barbarizmus' látványosságai nyűgözik le a fogyasztókat.

Az olasz filmtörténet egyik nagy hagyományaként övezi tisztelet Fellini életművét, amely hatás közvetlen vagy közvetett módon máig foglalkoztatja a rendezőket.¹ A történelmi múlt értékei, eszméi, szellemisége a kulturális tudattalan részeként különböző korokban visszavisszatérnek, újabb és újabb formát nyernek. A Fellini-örökség ismételt felbukkanását példázó Paolo Sorrentino-filmben megtalálható a nagy példakép összes jelentős motívuma: a gazdag polgárság léhasága, 'édes élete', a művészet és a vallás szerepe, az alkotó személyiség válsága, a különféle nőalakok, és nem utolsósorban Róma híres épületei, utcái, terei. Sorrentino filmje azonban nem pusztán újrafogalmazza, adaptálja és aktualizálja az egykori modern olasz társadalomról, annak polgáraitól és művészeiről készült narratívát, hanem a filmörökséget, tágabban az olasz kulturális-művészeti tradíciót, mint egyfajta kísértő-kísérteties fantomot érzékeli és érzékelteti, amely időről időre visszatér, és a művészetekben

¹ Filmtörténeti kutatások alapján Fellini életműve egyedülállónak tekinthető, közvetlen kapcsolata a 20. századi olasz filmmel főként Giuseppe Tornatore munkásságában fedezhető fel. Legjellemzőbben a *Cinema Paradiso* (1988) viszi tovább Fellini narrativitását, mesélőkedvét, a mozi iránti szeretetét.

alakot ölt. Tanulmányomban azt igyekszem alátámasztani, hogy *A nagy szépségben* a fantomatikus kísérteties kétféle formája, egy konkrét, közvetlenül megjelenített és egy indirekt, ki nem mondott van jelen. Az egyik esetében a narrációban testet öltő fantomatikus lény a főszereplő maga, Jep Gambardella, aki olyan teremtmény, akiben Fellini különböző filmjeiben ágáló alteregója ölt testet, és aki egyúttal a 21. század képződménye is. A másik esetében pedig a nagymester filmjei, különösen *Az édes élet*, *a 8 és fél*, *a Róma* mint az olasz művészet kiemelkedő alkotásai lesznek olyan fantomszerű jelenségek, amelyek a narratív audiovizuális felszín mögött lapulnak meg, nyíltan nem fedik fel magukat, viszont nélkülük nem képződhetne meg *A nagy szépség* metastruktúrája.

A fantomatikus kísérteties

Freud az 1919-ben írott esszéjében foglalkozik 'das Unheimliche', a kísérteties esztétikai kérdésével, amely fogalom leírása, megragadása a gyakorlatban használatos többféle értelme miatt máig nehézségbe ütközik. Az alkalmazások közös magját kutatva állapítja meg Freud, hogy „a 'kísérteties' az ijesztőnek, borzongatónak az a fajtája, amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 66.). A pszichoanalitikus a nyelvi elemzésen át az irodalmi példákig azokat a körülményeket és módozatokat veszi szemügyre, amelyekben az otthonos, a megszokott, az ismerős, a tudott ijesztővé, 'unheimlich' lesz. A kísérteties az elfojtás folyamatában alakul ki, amelynek során a nem új, a nem ismeretlen idegenné válik. Ehhez kapcsolódik a heimlich szó egyik jelentése: a titkos, a rejtett, amit Freud Schelling meghatározásával tesz egyértelművé: „Kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 67.).

A német romantika gondolkodóinak, elbeszélőinek munkáiban számos példát találhatunk a kísérteties érzés, hangulat és hatásmechanizmus érzékeltetésére. E.T.A. Hoffmann és íróársainak fantasztikus fabulái a német filmtörténet expresszionista avantgárdjának alapját képezték, meséik nem csak a német nyelvterületen és a húszas években élveztek elsőbbséget, hatásuk, újrafogalmazásuk napjaink filmjeiben is megtalálható.² Az elbeszélői entitás és pozíció változtatása, a feszültség szabályozásának módjai és az elbeszéléseket megérteni, élvezni kívánó befogadó bizonytalanságban tartása a filmi narráció fontos sajátossága mind

² A doppelgängernek számos példája közül e helyütt szerepeljen pár figyelemre érdemes mű a közelmúltból. Amerikai produktumok között válogatva David Lynch két munkája, az *Útvesztőben* (1997) és a *Mulholland Drive* (2001), valamint Christopher Nolan *A tökéletes trükkje* (2006) emelhető ki. A német gyártás legújabb filmjei közül pedig Leander Haußmann paródiájára, a *Hotel Luxra* (2011) és Christian Petzold drámájára, a *Phoenix* bárára (2014) figyelhetünk fel.

a klasszikus, mind a művészfilmes elbeszélésmódot tekintve. Tanulmányom filmjének esetében a kísérteties ugyan nem közvetlenül a német romantika hagyományához kapcsolódik, felfogásmódjától, érzéseitől, hangulatától azonban nem áll távol. Az unheimlich érzése főként a Fellini-alteregő miatt kapcsolható a főszereplő alakjához, és ez egyben a 'Doppelgänger'-jelleg 21. századi megjelenése a filmben.

Freud felfogásában a hasonló megismétlése a kísérteties érzés egyik forrása. Filmek esetében elsősorban a térszervezés, mint a mozgóképi megjelenítés egyik alapja fedti fel a hasonlóságot. Feltűnő módon és nagy gyakorisággal jelennek meg Róma terei, utcái, épületei Fellini mozgóképeiben és Sorrentino filmjében, amit nem a narratív dramaturgia véletlenje irányít. *A nagy szépség* főszereplőjének szemlélődő-megfigyelői sétálása, magatartása, s egyszersmind befelé irányuló tekintete az ismert helyszíneken kísérteties érzést kelt. Elbizonytalanít abban a tekintetben is, hogy a néző számára nem egyértelmű, az alak a filmi valóság 'objektív' tereiben tartózkodik-e avagy mentális állapotának helyszínein. Az alteregő vagy másként fogalmazva, hasonmás térbeli meghatározottsága mellett időbeli jellemzője lényeges, hiszen múltjában és jelenében tesz sétákat, s a film végén fiatalkorának idilli szigetére 'tér vissza'. A narráció ezen 'lezárása' visszacsatol a film eleji motívumokhoz, az olasz múlt kőbe vésett emlékeihez és az azokat csodáló japán turista halálához. Mindez implikálja a hasonmás eredetét, kialakulását és elmúlását. Freud esszéjében Otto Rank alapján kiemeli, hogy a hasonmás „az én pusztulása elleni bizonyíték” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.), egyfajta tiltakozás a halál ellen, elhárítás a képzelet, a visszaemlékezés képviségén keresztül. Feszültség abból az ellentmondásból származik, hogy a hasonmás a „halál kísérteties, élő hírnökévé válik.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.). *A nagy szépséget* Fellini hagyománya alapján a fantomatikus visszatérés figurációja, terei és időbeli mozgásai határozzák meg.

Ábrahám Miklós és Török Mária (1975; magy. kiad. 1998) pszichoanalitikusok Freud nyomdokain haladva a transzgenerációs fantom jelenségét elemzik, s megjelenését a megnevezhetetlen interperszonális és transzgenerációs következményeként tartják számon. Titok ez, vagy inkább ki nem mondható, nem láttatható, amely akaratlanul mégis továbbadható. Ábrahám és Török kutatásukban arra is választ kerestek, hogy ez a jelenség vagy helyzet személyes élményen alapul-e, valós eseményeken, vagy lehetséges-e kiterjesztése például a kultúra, a művészet területére. Kifejtik, hogy a titkos lelki tartalmak örökölhetők, nem kötődnek kizárólag egyéni élettapasztalatokhoz, hanem mások konfliktusaiból, rejtett tartalmaiból eredhetnek. A transzgenerációs átvitel során formálódó lelki tartalom részeiben állandóan változik, mégis egységes képet mutat. A kulturális művészeti szakadások – mint például Fellini esetében a tradicionális történeti és a modern barbár közötti – érintik a következő generációt, jelen esetben a filmkészítőt. Az 'idegenfantom' a kísértő 'hazajáró' az előző nemzedék hangja, képei a másik nemzedék

tudattalanjában helyet kap, s a műalkotások formai-stiláris eszközeinek segítségével felszínre kerül, elemzéssel feltárhatóvá válik. Ekképpen túllépve a családi pszichológián a kulturális minták, az ideológiák gyökereinek vizsgálata új perspektívát jelenthet. A fantomatikus visszatérések egyén, család összefüggésein túl, egész közösségek, nemzetek szintjén felfedhetőek (Ábrahám és Török, 1975; magy. kiad. 1998).³ Tanulmányom további részében vegyük szemügyre *A nagy szépség* főszereplőjének kísérteties-fantomatikus voltát és a filmkulturális örökség átvitelét. Mivel e karakterisztikum-együttes elemzés-módszertanilag nem tárható fel elszigetelten, nem szakítható el a narráció összefüggéseitől (téridő kontinuum, motiváció, kauzális viszonyok), ezért kiinduló állításaim alátámasztása sem tagolódik részekre, azokra egységes választ igyekszik adni.

A fantomatikus visszatérés hármassága: figuráció, tér és idő

A főszereplő és társaságának jellemzése, a figuráció kialakítása, tér-időbeli kapcsolatainak kifejtése egyértelműen azt támasztja alá, hogy *A nagy szépség* a Fellini-örökség visszatérésének egy példája. E hármasság: alteregó vagy hasonmás, Róma helyszínei, múlt és jelen összefüggéseire már az expozíció első két jelenetében felfigyelhetünk. Az antik Róma művészeti értékei, neves épületei, szobrai elsőként kívülről, külső nézőpontból, a turisták rácsodálkozó-elragadtatott tekintetének tárgyaként kerül a vászonra. Az olasz történelem büszkeségei a külföldiek jelenlétével pusztá attrakciókká silányulnak, idegenné válnak. Az Aurelianus-féle fal előtt ágyút sütnek el; a Janiculus-domb emlékművei közül kiemelkedik a legismertebb történelmi alak, az olasz függetlenségért és szabadságért vívott harc hőséneke, Garibaldi-nak lovasszobra, miközben a Fontana dell'Aqua Paola épületében kórus éneke szórakoztatja a bámmészakodókat. A koronát az ekképpen bemutatott együttesre Róma panorámája helyezi fel, amely a japán turisták fényképezőgépeinek objektívjén át lesz kísérteties, és főként azért is – amint az már a tanulmány elején szóba került –, mert a halálhoz kapcsolódik. A történelmi tér mellett a film másik kísérteties aspektusa az időhöz kötődik, mely talán legszembe-tűnőbben a múlt jelenvalóságában mutatkozik meg. Permanenciájához elengedhetetlen

³ A transzgenerációs elméletek bár nem újkeletűek, a 21. században egyre kiterjedtebbé, nyomatékosabbá válnak. A transzgenerációs örökséget (mint például a holocaust traumáját, a kitelepítést, a család nőtagjának megerősöskolását) a pszichoanalitikusok mint a szülők tudattalanjából az utódokba kerülő képződményt, titkot, fantomot kutatják a pszichoterápiás gyakorlatban. Erdélyi Ildikó (2015) a pszichodráma formáját felhasználva jut arra a megállapításra, hogy a fantomatikus jelenségek az elfojtás vagy a hasítás következményei. A megküzdési stratégiák elégtelensége miatt a feldolgozatlan titok mint 'idegen' fejt ki működését. A terápiás gyakorlatban leírhatóvá, elemezhetővé válik a családon belüli transzgenerációs örökség, amelynek feltárása viszont a kultúra, a művészet területén problémát jelent. A kultúra nagyrészt megfoghatatlan, inkább tekinthető életmódnak, lelki hajlamnak, érzékenységnek, ezért transzgenerációs tartalmainak feldolgozása nehézségbe ütközik. Művészeti példák segítségével nyerhetünk valamiféle képet a nemzeteket érintő titkokról, fantomatikus-kísérteties jelenségekről.

észleleti szenzibilitás szükségeltetik, amely az átélés általi tapasztalatszerzéshez kapcsolódik. A szépség folyamatos jelen idejű, erősen intenzív, emocionális indíttatású pszichikai állapotot eredményez.

A második jelenet az előző audiovizualitásától élesen elütő, azzal erős ellentétben álló egyfajta cezúrával indul: Jep Gambardella 65. születésnapját ünnepli éjszaka a római gazdag polgárság. *Az édes élet* 21. századi idézete ez a sikító nő közelképével, a vadul táncolók plánváltásaival, hang-eklektikájával (technozene és mexikói dalok egyvelege szól). Jep, a főszereplő bemutatásának jelenete jellemző közegében ábrázolja őt: luxustereiben, éjszaka, írók, képzőművészek, színészek, producerek, egykori arisztokraták társaságában. Már külseje (öltözet, cigaretta, szemüveg) is idézi Fellini alteregóját, a Guidót alakító Marcello Mastroiannit, amit a film a következő epizodikus leírásokkal tovább árnyal, jellemvonásainak ecsetelésével elmélyít. A filmek főalakjait összeköti többek között alkotásfolyamatuk blokkja is: *Az édes élet* újságírója sosem írja meg regényét, a *8 és fél* rendezője nem képes elkészíteni filmjét, és Jep negyven évvel ezelőtt sikeres regényt jelentetett meg, újat viszont képtelen írni, zsurnalizmusból élő léha életművész vált belőle. Kétségkívül Fellini örökségének 21. századi kísérteties visszatérésének lehetünk tanúi, amely a 'modern barbarizmus' következményeinek hatására gyökeresen átalakult környezetében reflektálja a művész és művészet helyzetét, viszonyait, szerepét. Sorrentino filmje további filmtörténeti idézetekkel és önreflexióval szolgál. Jep képi bemutatásához – részleteiben láttatja: először hátulról, majd oldalról és szemből – Jean-Luc Godard módszerét hívja segítségül. *Az Éli az életét* című filmben a főszereplő, Nana fotografikus portréival indul a narráció, amelyet más képi reprodukciókkal, szövegekkel, nyelvvel ötvöz egybe mozgóképi kollázssá. A *nagy szépség* szereplőjének mediális reprezentációja ezen eljáráshoz kapcsolódik azzal a különbséggel, hogy reflexióját ironikus humorral adja elő. Az olasz filmtörténet kultikus rendezőjévé avanszáló, fekete humorral operáló Marco Ferrerire (mint Sorrentino személetéhez köze állóra) és a fogyasztói trivialitás alapjára, a showbizniszre történő hivatkozás sem maradhat ki: a Colosseum-díszletből (mint születésnap tortából) lenge öltözetű kövér, öregedő nő bukkan elő, mellén 65-ös számmal. Az ironikus groteszk beállítás általános értelemben vett hasonlat: a tévés ex-showgirl a teljes fizikai-mentális szétesés szélén áll, amely megállapítás az egész társaságra igaz. A jelenet tetőpontján a főszereplő személyére szabott jókívánság szélesebb összefüggést nyer, a film ironikus módon egyúttal Róma 'boldog születésnapjaként' nevezi meg az eseményt. A tér-idő-figuráció hármasa ekképpen többszintű önreflexiós szövetben tovább erősíti a fantomatikus visszatérést Fellini filmjein és filmtörténeti referenciákon keresztül a posztmodernitás utáni, 'poszt film' éra olasz mozgóképén.

A narráció kibontakozásában a múlt és jelen ideje, a művészettörténet egykori és a ma luxus-terei, az emlékezés és a mindenkori tapasztalat, a megfigyelés képisége egybeolvad.

Jep fényűző tetőlakásának egyik oldala a Colosseumra néz, a másik egy apácakolostor barokk kertjére, ahol szintén visszatérő motívumként gyermekek szaladgálnak, mintegy direkt kapcsolatban a nappal idejével, az emlékképek és az általuk létrehívott belső állapottal. Mivel az egymást követő képek többnyire nem jelzik a különböző narratív-pszichológiai síkokat és átjárásokat, tovább erősödik az 'unheimlich' érzése, a fantomatikus alak ambivalens viszonya saját magához. Jep valóság és képzelet, valós érzet és vízió között oszcillál, ami a visszatérő kisgyerek képéhez köthetően gyermekkorára vezethető vissza. Bár a filmben nosztalgikus érzelmeket, egyfajta visszavágyódást ébresztenek a játszódozó kicsik a kertben, az mégis több puszta hangulatnál, s átvezet a túlvilági lényekkel való foglalkozás kérdéséhez.

Sheldon Bach (1994; magy. kiad. 2012, 117.) írásában megállapítja, hogy a szellemektől, szörnyektől való félelmet integrálni nem tudó emberek egyfajta azonosulást érznek azzal az ellentmondással, hogy ezek a lények valóság és fantázia között lebegnek. A pszichoanalitikus ezen észrevételeit ugyan a nem egészséges lelki fejlődés kapcsán teszi meg, nem nehéz belátni, hogy ezáltal tágabban a személyiség tudatos-nem tudatos bizonytalanságát, félelmeit jelöli meg. Ez az állapot különösen jellemző az olyan alkotó tevékenységet folytató egyénekre, akik kreativitásuk, fantáziájuk kiapadhatatlan forrására és erejére támaszkodnak. A nem-emberi lények népes csoportja már a korai némafilmtörténetben kiáramlott a filmvászonra, és a horror műfaj sokféle szubzsánerét alakította ki. A vámpírok, zombik, kísértetek, gólemek, bábuk, hasonmások és képzeletbeli társak Bach értelmezésében kompenzáló elhárítás a szorongás, félelem ellen. Sorrentino filmjének szereplője a fentiek értelmében Fellini művészalakjainak hasonmása, fantomatikus lény abban az értelemben is, hogy folyamatosan mozog, sétál, utazik, éjszaka és nappal, Róma külső helyszínein és enteriőrjeiben, tapasztalati és imaginárius világa között. Átmulatott éjszakák után nappal magányosan kószál a még alvó városban, Róma üres terein, s megannyi antik emlék között új megfigyelésekre, érzésekre tesz szert: a Fontana di Giacomo della Porta vizében megmosakszik, meg-megáll, nézi a kövér apácát, a gyerekeket. Ezen elbeszélői nyugalom érzése és a szépség szemlélődő fogyasztása megszakad, amikor az egyik kislány hosszasan őt, mint idegent, nem-ismerős lényt figyeli. A külső fokalizációval kiemelt beállítás a nézőnek címzett kiemelés, hiszen Jep megfigyelését követő és szubjektív belső szemszögétől is erősen elkülönülő objektív ábrázolásról van szó.

A nagy szépség főszereplője elegánsan öltözött, a történelmi Róma labirintusában otthonosan barangoló, apró hétköznapi élvezeteket konzumáló flâneur, aki Walter Benjamin leírásának és 21. századi átalakulásának egyaránt megfelel. A kószáló „számára a város élesen különválnak dialektikus pólusaira: tájként nyílik meg előtte, és szobaként zárja körül.” – írja a filozófus (Benjamin 1972–1989; magy. kiad. 2001, 217.). A privát lényét, élményeit előtérbe helyező ember dologtalan magatartása már nem a munkamegosztás elleni tilta-

kozásból adódik, a marxista szemlélet mégsem vett ki az olasz kultúrából. A neorealista film valóságfogalma, esztétikája talaján bontakozott ki Fellini művészete, és Pier Paolo Pasolini elméleti-gyakorlati munkássága.⁴ Eme ideológia visszatérése a film narrációjában Jep művészekből és dilettánsokból álló társaságának olasz életformáról folytatott beszélgetése során konkrétan is megnevezésre kerül. Egymással ütköztetett állítások alkotják a reflexiót, amely egyrészt, mint a kollektivista közepszerűség továbbélése a mában, másrészt, Flaubert munkásságára hivatkozva, mint annak cáfolata csap össze.

A flâneur jellemzői a Sorrentino-filmben történelmi megalapozottsága mellett az évezred utáni változások lenyomatait is magán viseli. Riporterként ugyan céllal utazik különböző helyszínekre és vesz részt társasági összejöveteleken, művészeti performance-okon, munkáját mintegy mellékesen végzi. Az események alkalmat nyújtanak számára, hogy történeteket meséljen el, valójában mégsem képes újabb művet írni. Mint fantomikus lény mindkét térben, mindkét időben, öröklött és empirikus, átélt narratívák között létezik. A kényszerű-kísérteties barangolás állandósult állapota támaszt lerombolhatatlan akadályt írói munkásságának folytatása előtt. Az éjszakai Piazza Navonán és reggel, a Tiberisz folyó partján tett sétái alatt hallható belső monológja magyarázatul és bizonyítékként egyaránt szolgál. A 26 évesen Rómába érkező ifjú regénye sikerének köszönhetően hamar elérte 'az előkelő élet királya' címet, és egyfajta hatalomra tett szert: bármit romba dönthet vagy létrehozhat, ha akarná. Annak az ifjúnak a képzeleti alakja formálódik, idéződik meg, aki a *Róma* című filmben megérkezik álmai városába. Autobiografikus direkt vonatkozásban is érthető: egykoron Fellini érkezett meg szülővárosából, Riminiből, hogy meghódítsa a filmművészet széles közönségét. Feltűnnek az immáron erősen átalakult Via Veneto, az olasz rendező kedvenc tartózkodási helyei és márványtáblája.

Művészetek és nők városa

A férfi főszereplők kísérteties hasonlósága mellett éppoly szembetűnő Fellini nőalakjainak, ún. 'háremének' megidézése, nőkről alkotott szinte mitologikus történeteinek mesélése. Figurációjuk tartalmi-formai jegyeiben az elit kulturális vonatkozás keveredik a triviális, alpári népi jelleggel, amit kiélezetten művészeti tevékenységhez kapcsoltnak látunk. Sorrentino filmje mintegy leltárt készít extrém önkifejező jelenségekről, amelyek főszereplői nők: egy mezítelen (vörösre festett fanszörzetén sarló és kalapács) performance-művész

⁴ *A nagy szépség* Pasolini filmjeivel is kapcsolatot tart, gondoljunk az Élet-trilógia alkotásaira, azok közül főként a *Decameronra* (1971). E művel a Parco Savello, a narancsliget jelenete egyértelmű asszociációt alakít ki: egy apáca létrán állva szedi a narancsot, a lombkoronából csak szoknyájának alja és lába kandikál ki, amely bizarr jelenetet Jep pajzán élvezettel szemlél.

fejjele ront az ókori városfalnak; egy író és tévés személyiség tizenegy regényével kérkedik; egy kislány akciófestészetével bővíti el a sznob gazdag polgárságot, és képeinek horribilis összegével tölti meg a családi kasszát. E felsorolás korántsem teljes, viszont alkalmas arra, hogy a művészet 21. századi helyzetének film szerinti felfogását megismerjük. Előadások és látványos események formájában jut el a kortárs művészet a gazdag, dilettáns és szenzációra éhes közönséghez. Az alkotási folyamat nehézségeit jól ismerő Jep egyedüli ellenzőként ironikus stílusban viszonyul a látottakhoz: a szocialista szimbólumokat mint öncélú kliséket leleplezi; hazugságnak, önbecsapásnak tartja a gyereknevelés és családi boldogság rovására végzett írói és tévés munkát; az elveszett gyermekkor, a kiszolgáltatás mértéke miatt a művész a kislánnyal való bánásmódot egyenesen elítéli. Alkotó hasonmás szerepében, megfigyelő részvételével az eseményeken mégis olyan, mint aki távolságot tartva külső nézőpontból vizsgálja az eseményeket, ezáltal nyomatékosít egyfajta szerzői jelenlétet. Ironikus reflexiója igazán groteszkké akkor válik, amikor törpe lapszerkesztőjével együtt kibeszélik és megmosolyogják a látottakat. A figuráció Fellini nőalakjait éleszti fel, ugyanakkor a rendezés torzításos technikájára hívja fel a figyelmet.

A kortárs művészeti performance, akció és hazug szemfényvesztés erőteljes ellenpontja a Róma turisták elől elzárt, valódi művészettörténeti értékeit bemutató szekvencia: a kulcsok őrzője sorra nyitja ki a lezárt ajtókat, amelyek mögött Jep és barátnője előtt feltárul a 'nagy szépség'. A mozgó kamera úgy mutatja be a csodákat, amint azt *Az édes életben* láthattuk, ugyanakkor Alan Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmjének kísérteties-ismétlő részletezésére is asszociálhatunk. Fellini azt vallja, hogy „a művészet [...] az volna, hogy honvágyat érezzünk, jóllehet otthon vagyunk. Hogy ez sikerüljön, az illúzióhoz kell érteni.” (Kezich 2002; magy. kiad. 2006, 9.). A tökéletes trükk, a varázslatos feltárás a mozgóképi apparátus alkalmazásának artisztikumából jön létre, az építészeti terek és az azokban található festmények, szobrok önálló vizuális egységet alkotnak. Az otthonosságot sugárzó képsorok mégis kísérteties érzést keltenek, az emelkedett pillanatok valamiféle borzongató atmoszférát hordoznak, jóllehet az illúzió bűvöletével operálnak. A filmi voyeurség újabb formát ölt: a Piazza dei Cavalieri di Malta kapuján található kulcslyukon keresztül élvezzük a világhírűvé vált látványt. Róma legszebb palotáiban barangolhat a néző a szereplőkkel együtt a jelenből visszafelé az időben, a belső terek labirintusában. Az 'unheimlich' tagadhatatlanul uralja az atmoszférát: hasonmások társaságában, az illúziós apparátus működése következtében, a nagyfokú bevonódás miatt a néző maga is közel kerül az örök élet és a halandóság ellentmondásához. A megvilágítás módja nagyban alátámasztja a hatást: a Capitoliumi Múzeumokban például imbolygó gyertyafény rajzolja körül a terek mélyéből előbukkanó történelmi és mitologikus figurákat; a szereplők arcát a fény alulról, éles árnyékot vetve emeli ki. Régi korok remekeinek

sorából kiemelkedik a Palazzo Barberiniben található Galleria Nazionale d'Arte Antica, ahol Raffaello talán leghíresebb festménye, a *La fornarina* található. A leplezetlenül kitárulkozó szépség csodálata a filmben nem pusztán a női test és a szerelem dicsérete, hanem szenvedélyes vallomástétel a művészeti értékek halhatatlansága, a 'szépséges örök nő', Róma páratlansága mellett. Eme életigenlő emelkedettségre a kísérteties hasonmás természetéből adódóan szükségszerűen következnek a halál eseményei.

Holtak szigete

Sorrentino filmjének végén Jep újabb munkájának helyszínére hajózik (a Costa Concordia tragédiájáról készít riportot). Időben és térben visszaemlékező utazást tesz, képzeletben találkozik fiatalkori énjével, a már halott szerelmével, a tengerparti környezettel. Mentális hajóútja során mindazokkal a problémákkal kerül szembe, amelyeket igyekezett elkerülni: a halál, a tartalmas élet, a művészet, a szépség kérdéseivel szembesül. Belső monológjában kísérletet tesz egyfajta tisztázásra, amit ifjúkori szerelme halálának feldolgozása indít el. E helyütt a narráció összegzésnek, nagy szavakkal ars poeticának, filozofikus bölcsekedésnek tetszik.⁵ Mégsem az, hiszen csak fecsegés, üres szavak, sokszor hallott, különböző formába öntött beszéd, nyelvi kifejezések, filozofikusnak mondott trivialitások összessége (azaz bla-bla-bla – Jep szavaival).

A narrációs szöveget tekintve ez a beszéd felfogható – noha tele ellentmondással – egy új kezdet, az írás elkezdésének ígéreteként, ha eltekintenénk a vizuális kifejezéstől, közelik és superközelik szekvenciájától. Jep Gambardella egészvászmat betöltő intenzív belső életet tükröző arca mellé emlékeinek, egy paradicsomi szigeten töltött egykori élményeinek, fiatalkori másának és szerelmének képei kerülnek, mintegy egyértelműsítve eredetét, gyökereinek feltárását. E vizuális sort a Santa Scala di S. Giovanni meghatározó szerepe, mint az egész filmen végighúzó bibliai vonatkozású szimbolika nyeri el értelmezésbeli helyét. A Teréz anya másaként asszociálható puritán életet élő, szegénységi fogadalmát mindenkor betartó Mária nővér a kereszténység főtemplomaként tisztelt S. Giovanni in Lateranóval szemben található 'Szent lépcsőn' térden csúszva ismétli meg Jézus Pontius Pilátushoz vezető útját. Visszatérés a kereszténység, s ezzel a kultúra, a művészet gyökereihez nemcsak a filmbeli idős apáca számára lesz fontos, még ha Jep érzelmei és egykori fiatal szerelmének utolsó képe nem is ezt látszik alátámasztani. Kétség kívül meghatározó örökség ez, amely itt konk-

⁵ Szabad idézet Jep belső monológjából: Mindent betemet a fecsegés, a zaj, a csend [...] az érzés és a félelem. A szépség rövid villanásai. [...] a szálnalmas züllés és a nyomorult emberiség. Mindent betemet a zavarodottság, hogy ezen a világon vagyunk, bla-bla-bla [...] Nem foglalkozom a más világgal. Épp ezért ez legyen a regény kezdete. [...] Elvégre ez csak egy trükk. Ez csak egy trükk.

rétan Fellini nyomdokain (is) halad, azt jó ötven év távlatából komplexitásában újraéli, újrafogalmazza, akár tudattalanul felszínre hozva a modernizmus utáni 'poszt film' kulturális-művészeti szakadásait.

A film strukturális jellemzőit tekintve a körkörös elbeszélés példáját látjuk, hiszen ez a belső beszéd a film elején olvasható ajánlás szerepét betöltő idézethez kapcsolódik, azzal zárja be a kört: „Az utazás hasznos dolog, megmozgatja a képzeletet. A többi mind csak csalódás meg fáradtság. A mi utazásunk teljesen képzeletbeli. Épp ebben van az ereje. Az élettől visz a halál felé. [...] ami a lényeg: mindenki utazhat így, ha akar. Elég, ha lehunyja a szemét. Ez van az élet másik oldalán.”(Céline, 1953; magy. kiad. 2003) Louis-Ferdinand Céline regénye, az *Utazás az éjszaka mélyére*, amelynek elejéről származik a fenti szöveg, radikális pikareszk, a sötétség mélyére vezető 'nagy utazás' újraírása a szegénységről, nyomorról, szörnyűségről, az emberiség mélységes boldogtalanságáról. A címbeli metafora (az éjszaka mélye) egyszerű, általánosan ismert, mint ahogy a vele szemben álló világosság-fogalom is, mégis a regényben felszínre hozott kizsákmányolás, nyomorúság, jogfosztottság, kiszolgáltatottság és függőség Istentől, politikai-gazdasági hatalmaktól nagyfokú komplexitást mutat, és nem csak a modernitás tágan vett körülményeire vonatkozik. Az egzisztencializmuson túl a földi létezés minden szintjét, metafizikai értelemben is, átjárja. Mélységes pesszimizmusa a lázadás, a társadalmi felemelkedés reményétől is megfoszt. A művészetek és a női test szépsége elsősorban romlandósága, pusztulása révén ragadható meg, ahogyan a nappali fény élvezetét az éjszaka mély szakadékainak borzongása váltja fel.

Freud halálöszön fogalma és Balázs Béla művészetekre vonatkoztatott halálesztétikája az elmúlás szépségét éppúgy birtokolja, mint az élet minden szférája. Jep is a szépséget keresi, a reggeli fényben hazafelé tartva újra és újra felfedezi, élvezi azt, viszont éjszaka, és később már nappal is, az elmúlással találkozik. *A nagy szépségben* a test és a testiség szintén fantomatikus és kísérteties, hatalma határhelyzetben jön elő, főként akkor, amikor a halálhoz kapcsolódik (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.). Jep érzelmi kapcsolatainak végpontja az elmúlás: az ismerős fiatalember öngyilkos lesz, halálos beteg barátnője egyik közösen eltöltött éjszakájuk után élettelenül fekszik az ágyon, fiatalkori szerelmének halálhíre végleg kizökkenti megszokott életritmusából. Ez utóbbi találkozás juttatja el immáron a 'holtak szigetére'.⁶

⁶ A test és lélek problémája különböző tudományterületek vizsgálódásaiban és értelmezéseiben kap többféle hangot, és nem ritkán a természettudományok, a humán tudományok és a művészetek közti feszültséget is reprezentálja. E probléma egy példája a kulturális emlékezet kutatása, amely aspektusból *A nagy szépség* is elemezhető lenne.

Képkapcsolatok

Fellini öröksége mellett a modernitás öntudatos újhullámos szerzőiségének hagyománya is felismerhető *A nagy szépség*ben. A diszkontinuitást, széttöredezettséget hangsúlyozó, a narratív kauzális logikát lebontó elbeszélésmód a személyiség és a világ széttagoltságát fejezi ki, s domináns stílusa az összefüggő cselekmény ellen lép fel. Céline regényére történő hivatkozás már a film elején megnyitja az intertextuális kapcsolatokat. A szerzői önreflexivitás mestere, a fent már hivatkozott Jean-Luc Godard, akinek *Bolond Pierrot*-ja esetében nem csak a film főszereplőjének neve egyezik meg a francia íróéval (Ferdinand, amire a női főszereplő hívja fel a figyelmet), hanem a műben *A bohóc bandája* és az *Utazás az éjszaka mélyére* szövegeinek idézetei is szerepelnek. Sorrentino filmjére is érvényes az a megállapítás, amit Bordwell ír Godard alkotásairól, nevezetesen, hogy azok szinte „kínálkoznak az értelmezésre, de ellenállnak az elemzésnek, sőt olykor lehetetlenné teszik.” (Bordwell 1985; magy. kiad. 1996, 319.). *A nagy szépség* esetében, paradox módon éppen a vizualitás dominanciája látszik hátráltatni az analízist (az egyszerűség kedvéért a nondiegetikus klasszikus és popzenei alkalmazást és jelentést kiiktatjuk, tudva azt, hogy jelentősége nem elhanyagolható).

A filmelbeszélés eleji-végi szövegei keretbe foglalják az emberek, a város, a műtárgyak képi szekvenciáit, amelyek a modernitás örökségénél mélyebb, archetipikus gyökerűek. Az ősi képek nem pusztán 'naturalisták', hanem belőlük egy tiszta, világos megformálás stilizáló akarata világlik ki (Wuketits 1999; 2009). Kirajzolódik a szimbolikus prezentációra való hajlam, ami több annál, mint a valóság realiztikus leképezésére való törekvés. Felismerhetők a korai képi formák szabályai, mint a szimmetria sémája, amely szinte minden kultúrában előfordul. Általánosítva a rend észleléséről, avagy a rend megteremtésének törekvéséről beszélhetünk, ami az emberi alapigények közé tartozik, s összefügg az orientáció (térbeli és időbeli eligazodás) megszilárdulásával, amelyre minden élőlénynek a túlélése miatt szüksége van. Továbbá azt is le kell szögeznünk, hogy az ősi képek felszínre hozzák a befogadó viszonyát a látottakhoz.

Az archaikus képformálás szabályai mellett a 21. századi filmben a képi vagy vizuális fordulat ismérvei is megtalálhatók. Minden kétséget kizáróan a képiségnek meghatározó jelentősége van az ember szociokulturális evolúciójában, az egyéni, társadalmi, kulturális identitás kialakulásában. S ez a művészet alapja, a filmé, mint a környezeti viszonyokra az egyik leggyorsabban és leghatásosabban reagáló médiumé is, amely folyamatosan változó képi reprezentációjával aktuális problémaelemzővé válik. A vizualitás identitásképzésének előfeltétele a képi alapú tradíció: az imitáció, a mimézis és azon túl az alapvető ábrázolási rendszerek létrehozására irányuló absztrakciós képesség. Emiatt az embernél korán

kifejlődött a bizonyos képformák iránti preferencia. Különbözőképpen kedvelünk természeti, táji, tárgyi, figurális megjelenítéseket, amely jelenség az evolúció pszichológiai kapcsolódásának gazdag tárházát nyitja ki. Saját tapasztalatunkból, élményeinkből tudjuk, hogy bizonyos tájak, fák, növények, a víz észlelése egyfajta megszokottságot, biztonságot nyújt számunkra, ám egyúttal egyre erősebbé válik az aggodalmunk, hogy mindez mennyire sérülékeny, és bármikor elveszíthetjük. A természet az ember számára már régóta nem valamiféle paradicsomi kert, messze nem éden, hanem a folytatólagos rombolás és egyúttal önrombolás feltartóztatathatatlanságát színtere. Emiatt észlelésünkkel – akár képzeletünkben – szívesen megteremtjük a környezet 'ellenképét', azaz igyekszünk életterületet, a természetet esztétikailag megmenteni. Képek megalkotásával az ember nem csak rekonstruálja, reprezentálja, hanem konstruálja, interpretálja környező világát, önmagát. Bizonyos ábrázolási minták, módok, stílusok rögzülnek, amelyek segítenek a világban való eligazodásban, kategóriák képzésében, cselekvési sémák elsajátításában.

A természeti-társadalmi környezet befolyása, egyfajta kutatása és a művész autobiográfiája összefonódik bizonyos vizuális alkotásokon, festményeken és filmekben. A *nagy szépséget* kutató író az ősi, a modernitás és a poszt művészet jellemzői egyaránt fogva tartják. Nem tud elszakadni a kulturális-művészeti tradíció eszméi, művészléte és a mindig új, változatos, élményekben gazdag jelen dinamikájától. Pszichoanalitikus szemszögből: Jep magatartása végső soron a munka szükségessége ellen irányul, megtagadja a 'valóságelvet', s nem szab gátat örömszerzési-vágykielégítési hajlamainak. Ebbéli létezésének paradoxonját a filmkép vizuális szekvenciái leplezik le: miközben az esztétikai, mentális, morális-normatív értelemben vett szépséget igyekeznek megragadni és a nézők számára egyértelművé tenni, addig annak 'csak' reprezentálhatatlanságát, romlékonyságát, halálesztétikáját képesek érzékelteni. Sorrentino filmjének végén hasonló következtésre juthatunk, hiszen minden csak trükk, ami alatt reflexíve nem pusztán a technikai, optikai képiséget (fotó, film) érthetjük, hanem a lét minden szféráját, beleértve a művészeteket is.

IRODALOM

- ÁBRAHÁM M. – TÖRÖK M. (1975). Rejtett gyász és titkos szerelem – Részletek a *The shell and the kernel* [A burok és a mag] c. könyvből. Titok és utókor: a transzgenerációs fantom elmélete. A szerkesztő jegyzete [Rand Miklós bevezetője a könyv V. részéhez]. (ford.: Erős Ferenc és Miklós Barbara) *Thalassa*, 9 (2–3)(1998):152–156.
- BACH, SH. (1994). Vámpírok, szellemek és gölemek. In: uő, *A perverzió nyelve és a szeretet nyelve*. Budapest: Oriold és Társai Kiadó, 2012.
- BENJAMIN, W. (1972–1989). „A szirének hallgatása” Válogatott írások. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

- BORDWELL, D. (1985). Godard és az elbeszélés. In: uő, *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- CÉLINE, L-F. (1953). *Utazás az éjszaka mélyére*. (ford.: Szávai János) Budapest: Európa K. 2003.
- CHANDLER, CH. (1994). *Én, Fellini*. Budapest: Magvető Kiadó, 1998.
- ERDÉLYI I. (2015). *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó.
- FREUD, S. (1919). A kísérteties. In: Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.), *A pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény* (pp. 65–82). Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- KEZICH, TH. (2002). *Federico, avagy Fellini élete és filmjei*. Budapest: Európa Kiadó, 2006.
- KOVÁCS A. B. (2005). *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus Kiadó.
- WUKETITS, F. M. (1999). Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache. In: Sachs-Hombach, Kl. (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009.