

*Bárdos Judit*

## Történelem és erkölcs Ettore Scola filmjeiben

Ettore Scola több filmben is kísérletet tett arra, hogy átfogó történelmi korszakokat ábrázoljon, s ehhez sajátos filmnyelvi eszközöket dolgozott ki. Az előadás többek közt két Scola-film (*Mennyire szerettük egymást*, *A terasz*) elemzése alapján azt igyekszik bemutatni, hogy egy átfogó történelmi folyamat modellszerű ábrázolása újszerű megvilágításba helyezheti a tények és a normák viszonyának kérdését.

Kiindulópontul elfogadhatjuk, hogy a történelem a tények és kijelentések világa, melynek nincs köze a cselekedetek és a cselekedeteket vezérlő normák erkölcsi elítéléséhez vagy helyesléséhez. Ezt fejezi ki a *sine ira et studio* maximája, mely ideális követelményként régóta a történetírás vezérelvéül szolgál. Mondhatjuk-e ezzel szemben, hogy a történelem *művészi* feldolgozása az erkölcsi megítélés mozzanatát is magában foglalja, s éppen ebben különbözik a tudományos történetírástól? *Így* ezt semmiképp sem állíthatjuk, hiszen a moralizáló művészet épp annyira rossz művészet, mint amennyire nem tudomány a kijelentések és a morális állásfoglalás összekeverése.

Ám a példák azt mutatják, hogy megtagadni sem lehet a művésztől a morális küldetést; az ábrázolt világ erkölcsi problematikájának feltárását, az „erkölcsrajzot”, de még az explicit állásfoglalást sem. A XIX. századból örökölt történelmi regény pedig egészen különleges lehetőségeket teremtett a történelem és az erkölcs viszonyának megvilágítására. Úgy gondolom, a történelmi film is teremtett ilyen lehetőségeket.

Mielőtt előadásom konkrét témájára rátérnék, szembe kell nézni két problémával. Egyrészt azzal, hogy a bevezetőben említett Scola-filmeket nem mindenki nevezné történelmi filmeknek, másrészt azzal, hogy a történelmi film sokak szemében problematikus műfaj.

Annak, hogy Scola említett filmjei nem egyértelműen tekinthetők történelmi filmeknek, egyik nyilvánvaló oka az, hogy a közelmúlt és a jelen történetével foglalkoznak; és természetesen nemcsak a film, hanem a történetírás és a történelmi regény számára is kérdéses, hogy meddig terjed a múlt, és hol kezdődik a jelen. (Megjegyzem, a múlt és a jelen dichotómiájának szempontjából van a rendezőnek kifejezetten történelmi filmje is. Ilyen a varennes-i szökést feldolgozó műve, az *Il mondo nuovo*, mely magyarul *A postakocsi* címet kapta, de ezzel itt nem foglalkozom.) Az itt vizsgálandó filmeket ugyanakkor néhányan azért sem neveznék történelmi filmeknek, mert „történelmi film” alatt a „történelmi-kosztümös” filmeket értik, melyek inkább külsőségeikben, mintsem tényleges tartalmukban tekinthetők „történelmieknak”.

A „történelmi-kosztümös” filmek túlnyomó többsége azt a vélekedést támasztja alá, hogy a történelmi film művészi szempontból problematikus műfaj. A történelmi film útjában álló számtalan nehézség közül itt legyen elég arra utalni, hogy a film-elbeszélés terjedelmi-időbeli korlátai szinte lehetetlenné teszik a *Háború és békével* összevethető, nagy ívű történelmi ábrázolást. Ám éppen Scoláról mondható el, hogy talált olyan filmnyelvi és narratológiai eszközöket, melyek segítségével túl tudott lépni a korlátokon. Ezeknek az eszközöknek az elemzésére itt nem vállalkozhatom, csak a „zárt tér” fogását említem, melyet Scola igen gyakran alkalmaz hosszú időbeli folyamatok érzékelté-

tésére (*A terasz, A család, A bál*). Ilyenkor mintegy inverz viszonyt hoz létre a tér és az idő között. A tér egyetlen pontra való redukciója éppúgy lehetővé teszi számára az idő ívének meghosszabbítását, mint az idő szakadatlan folyásának élményszerű megragadását. (Nem mindig van így: egyik utolsó alkotásával, a *La cenával – A vacsora* – a cselekmény, a tér és az idő hármasságának szinte klasszikus példáját teremti meg: az egyetlen helyszínen játszódó cselekmény egy vacsora reális ideje alatt játszódik le).

Scolát mindenekelőtt a fasiszmust, és a háborút követő fél évszázad története érdekli, mely megformálta a mai Itália arculatát. Ez a történet az ő szemében elsősorban a baloldali győzelmes előrenyomulásának, majd válságának a története: egy olyan válságé, mely egyszerre politikai és morális.

A *C'eravamo tanto amati (Mennyire szerettük egymást)* című film (1974) három barát történetét beszéli el, akiknek nagy közös élményük az antifasiszta ellenállásban való részvétel volt. Amikor bombát dobtak a németekre, akkor még szerették egymást, hasonlóan gondolkodtak és éreztek. Azután az utak szétváltak, a jómódú ügyvéd (Gianni), a filmbolond tanár (Nicola), és a kórházi portás (Antonio) csak egy-egy véletlen találkozás alkalmával meséli el, mi történt vele az elmúlt években. Más élet, más életszínvonal, más gondok, más gondolkodásmód. Antonio és Nicola baloldali maradt, Gianni, az ügyvéd házassága által, egy hatalmas építési vállalkozás résztulajdonosaként beépült a fennálló korrupt rendszerbe. A film végén, az utolsó közös találkozás (az éttermi jelenet) után Antonio és felesége, Luciana (aki régebben Gianni szerelme volt, de Gianni éppen e házasság miatt elhagyta) sztrájkolnak. Nehezen élnek és nem találják helyüket ugyanabban a rendszerben. A következő találkozás már létre sem jön: Antonio, Luciana és Nicola lemond arról, hogy becsöngessen Gianni úszómedencés villájába. Természetesen – bár a fenti összefoglalás esetleg ezt sugallja – nem a szegény-gazdag ellentét jelenti a film fő problémáját, hanem a szereplők sorsában kifejeződő szellemi-világnézeti-morális problematika. Gianni története a demoralizálódás hosszú folyamata. Ő az, aki felesége erkölcsi és lelki válsága idején oly kevés együttérzést, részvétet tanúsít, majd annak öngyilkossága (vagy egy másik interpretációs lehetőség szerint: a válság okozta halálos balesete) után oly kevés lelkifurdalást érez. Másfelől Antonio és Nicola sem hősök, nem is magas erkölcsi színvonalú áldozatai a társadalmi rendszernek, hanem inkább balekok, akiknek nem sikerült karriert csinálniuk. Korábban, az ellenállás idején, a morálisan tiszta helyzet, az egyértelmű cselekvés lehetősége adott ezeknek a figuráknak erkölcsi súlyt. A cél és a perspektíva hiánya, a békeidőben hozott kisebb-nagyobb kompromisszumok felmorzsolják ezt az erkölcsi tartalmat. „Meg akartuk változtatni a világot, de a világ változtatott meg bennünket” – így lehetne összefoglalni a film filozófiáját. De ehhez az is hozzátartozik, hogy Antonio becsületessége és egyszerűsége nem elegendő ahhoz, hogy megváltsa a világot.

A filmtörténetre való reflexiók teszik lehetővé a forradalom utáni helyzet banalitásának *nem banális* ábrázolását. Nicola infantilis excentrizmusa, a hiányzó forradalom kinematográfiai szublimációja (utalások De Sicára, a *Biciklitlovajokra*, Fellinire, az *Édes életre*) ellenpontozza Antonio lelkesedés és távlatok nélküli további harcát, illetve Gianni opportunizmusát. Hozzájuk képest a humán értelmiségi még mindig rendelkezik tehát némi intellektuális-morális többlettel. Ám ez a többlet sem elég a világ megváltásához. Sőt, Nicola találja meg a legkevésbé a helyét a jelen világában. A film keserűsége, groteszk humora részben annak is tulajdonítható, hogy az a korszak,

amelynek a dilemmáiról szól, addigra nagyjából már lezárult: a „berendezkedett” jóléti kapitalizmus, a fogyasztói társadalom egy bizonyos korszaka szarkasztikus ábrázolást nyer például abban a jelenetben, amelyben Nicola filmtörténeti műveltsége könnyűnek találta egy televíziós kvízzjáték mércéjével mérve.

Filmesek, tévések, forgatókönyvírók, producerek a szereplői *A terasz* című filmnek (1980). Jól szituált értelmiségiek és üzletemberek, régi barátok rendszeresen találkoznak, vacsoráznak, beszélgetnek és veszekednek egyikük római lakásának teraszán. Az ellenállásban való részvételre már csak a legidősebbel, Marióval kapcsolatban történik utalás. Ő különben is más, mint a többi: aktív politikus, képviselő. A többi szereplő története hanyatlástörténet. A történeti regény analógiájával élve: ez a film Flaubertre emlékeztet, méghozzá az *Érzelmek iskolájára*. Az a közös élmény, amelyre a legszívesebben emlékeznek, már nagyon régen volt. Csak az a tradíció maradt fenn belőle, hogy a régi barátokkal időnként össze kell jönni a teraszon. (*Szembenézni* már nem feltétlenül kell: Enrico, a forgatókönyvíró például megpróbál elbújni producere, Amadeo elől.) Fecsegnek ezeken a kiüresedett estélyeken, de már nem tudnak igazán kontaktust teremteni egymással. Mindnyájan magánéleti és alkotói válsággal küzdenek: Enricónak, a forgatókönyvírónak az írógépnél ülve nem jut eszébe semmi, Luigit, az újságírót kidobták a laptól (cikkeiben már régóta csak önmagát ismételte), Sergio, a RAI egyik vezetője úgy hal meg egy forgatáson, munkatársai szeme láttára, hogy észre sem veszik, nem keresi senki. Luiginak és Amadeonak (a producernek) a házassága is végső válságba jutott, nem utolsó sorban azért, mert feleségeik önálló tévériporter vagy forgatókönyvírói karriert futottak be. A teljes csőd és kilátástalanság élménye tölti el ezt a nemzedéket. Az újságnál a Luigit kiszorító fiatalok gátlástalanok, már semmilyen eszme, érzés, összetartozás, közös élmény nem fűti őket, csak a karriervágy. Egy farmeres lány állandóan a házigazda fiát keresi. A film végén, az utolsó estén meg is találja, de ez már semmit sem tesz hozzá a történethez: a fiatal pár meg sem szólal. A filmben a válság erősen *nemzedéki* színezetet nyer. Ugyanakkor a fiatal nemzedék semmiben nem haladja meg az előzőt, sőt szellemileg, morálisan súlytalanabb annál.

Az itt vázolt kép szürkességén és – talán így, elmondva, közhelyszerűségén – két dolgot enyhít. Az egyik megint a keserű humor, ami Scola erőssége, s amit itt és most nem tudok érzékeltetni. Néhol irónia, néhol groteszk felhangok érvényesülnek a film narrációjában. Az egyes szereplők viszonylag önálló történetét elbeszélő epizódokat néhol szarkasztikus megoldások zárják le, például Sergio halálának képsora a TV-stúdió díszletei között. Enrico balesete a ceruzahegyezővel bizzar, Luigi anyósának terhessége és e hír családi fogadtatása groteszk.

Rövid időre Mario figurája tanúskodik valamiféle emelkedettségről: ez a másik olyan motívum, mely valamelyest enyhíti a reménytelen szürkességet. Mario kommunista parlamenti képviselő, s ebben a mivoltában – egzisztenciális szempontból – nincs is válságban. Az ő konfliktusa látszólag csak magánéleti: nős emberként szeret bele egy fiatal lányba, Giovannába. A pártkongresszushoz intézett – képzelt – szónoklatában teljes komolysággal teszi fel a kérdést: lehetünk-e boldogok mások boldogtalansága árán? A filmnek ezen a pontján, de csak ezen a pontján, igazi pátosz bukkan fel. Utána természetesen minden visszasüllyed a banalitásba, hiszen Scolától, a neorealizmus által ihletett forgatókönyvírótól és rendezőtől, aki vígjátékokban is sokat dolgozott, és nagy tapasztalatokat szerzett a mindennapiság ábrázolásában, teljesen idegen a romantikus moralizálás. Az „Érzelmek iskolájában”, a dezillúzió állapotában

már nincsenek nagy döntések, szakítások, tettek, sem pedig nagy formátumú emberek. Csak pillanatnyi kitérésről, elvagyódásról és nosztalgjáról lehet szó.

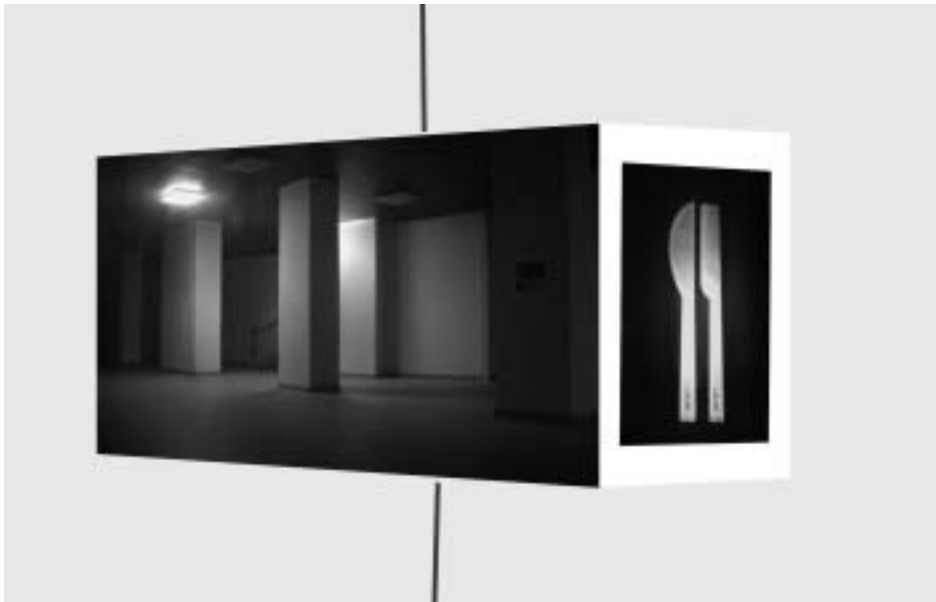
A *család* című filmben (1987) Scola egyetlen római lakás terében mutatja be egy polgári-értelmiségi család életének nyolcvan évét. Egy-egy születésnap alkalmával, az első és az utolsó fénykép készülésekor összegyűlnek az első és az utolsó nemzedék kisebb szereplői is. A fontosabb szereplők életének fordulópontjai néhány drámai jelenetben tárulnak elénk, körülbelül tíz évenként készül egy „pillanatfelvétel”, egy filmjelenet a családról. A film főszereplője a második nemzedék (Carlo, Giulio és Enrico), de Carlo gyermekei és unokái révén a harmadik és negyedik nemzedék életútját is tudjuk még követni. Lényegében egy családragényt látunk megelevenedni, amelynek az olasz történelem csak a háttérét alkotja. Az irodalomtanár Carlo nem hajlandó belépni a fasiszta pártba, s elveszti állását. 1946-ban újra tanár lesz, majd az olasz irodalom egyetemi professzora. A politikai állásfoglalás csak így, közvetetten, következményei révén jelenik meg a vásznon. A fő téma ebben a filmben egy család élete, sőt maga az idő múlása.

Ismét közvetlenebbül kapcsolódik az olasz társadalom történetéhez a *Mario, Maria és Mario* című film (1993). 1989 után, a kelet-európai szocializmus összeomlásával, az olasz kommunista párt választás elé kerül: új alapokon demokratikus baloldali párttá alakuljon, vagy a régi úton haladjon-e tovább. A filmben ez a dilemma egy szerelmi háromszög történetének háttérét alkotja. A férj a párt megújulásának híve, a feleség a hagyományos pártstruktúra fenntartásáé, a másik Mario úgyszintén. Mind a házasság, mind az új szerelem válságba jut. Egy év telik el két pártkongresszus között. A párt a megújulást, a demokratikus alapon való újraszerveződést választotta. A házasság csak az után áll helyre, hogy a férjet újfasiszta fiatalok megverik, s először Maria, majd Mario a segítségére siet. Vagyis a frontok továbbra is világosak, az ellenség közös: a lényeg ebben a tekintetben nem változott. Ha így foglaljuk össze, úgy tűnik, egy direkt politikai filmmel van dolgunk. Másrészt annyira közvetlen az összefüggés a politikai és a szerelmi konfliktus között, hogy az már a művészi érték rovására megy. De vajon csak szerelmi drámaként lehet nézni ezt a filmet? Azt hiszem, allegóriként kellene. A film az olasz baloldali válságát jeleníti meg: kezdetben a szerelmi háromszög létrejötté a két álláspont elkülönülését és a párton belüli frontvonalak kialakulását, Maria idegösszeomlása a krízis mélypontját, a házaspár kibékülése pedig a megoldást jelzi. Kétségtelen azonban, hogy a két dolog (a szerelmi és a politikai szál) közvetlen összekapcsolása, ez a fajta allegorikus ábrázolásmód nem teszi lehetővé, hogy a film elérje a korábban említett filmek esztétikai színvonalát.

Itt persze nem az egyes filmek kritikai értékelése a feladatunk. Scola legsikerültebb alkotásaiban a morális problematika az ábrázolt történeti folyamat szerves részeként jelenik meg. A válság, melyet e filmek elénk vetítenek, nem abban rejlik, hogy a különböző szereplők érvényes, de egymással összeegyeztethetetlen normákat követnek. A morális kollízióknak ez a tragikus válfaja a mi világunktól régóta idegen. Arról sincs szó, hogy a világ állapotát vagy az egyes szereplők morális alkatát a rendező valamilyen külső mérce segítségével, egy univerzális, történelem fölötti norma, egy jövőbe vetített ideál nevében ítélné meg. A válság éppen abból fakad, hogy nincs ilyen norma vagy ideál.

Itt csak néhány, az olasz közelmúlt történelmi dilemmáit ábrázoló Scola-filmről beszéltem, és néhány utalást tettem azon sajátosságaikra, melyek a *regény* műfajára emlékeztetnek. Mint a tanulmány elején említettem, Scola más történelmi korszako-

kat is ábrázolt, s alkotott *drámai* típusú műveket is. Legmaradandóbb filmjei *A bál* és az *Egy különleges nap*. Az utóbbi az 1938-as év egyetlen napjába sűrítve (Hitler látogatása Rómában), egyetlen helyszínre (egy római bérházra) korlátozva, klasszikus drámai struktúrában jeleníti meg homoszexuális hősnéek (egy antifasiszta értelmiséginek) egy olyan asszonnyal való találkozását, akire hatott az újságok, a rádió, a propaganda-szövegek „hétköznapi fasizmusa”. Drámai és egyben nagyon filmszerű a bravúros *A bál*, mely egyetlen szó nélkül, csak gesztusok, tánc és zene közvetítésével eleveníti fel a XX. század történelmének néhány csomópontját, egy nap alatt, egy helyszínen. Étikai szempontból fontos művei között feltétlenül említendő a nagy allegorikus film, a *Csúfak és gonoszok*, valamint a felelősség és egy bizonyos fajta deviancia problémáját eredeti megvilágításba helyező *Szerelmi szenvedély*. Mindezek további elemzése teheti teljesebbé Scola filmjei regényszerűségének feltárását.



After Bruxelles installációs terv a Műcsarnokbeli kiállításhoz, 2002–2003 / 100×150×70 cm