

lelő rendezők irányításával kultikus jelentőségre tettek szert a filmvászonon. Ugyanakkor furcsa módon 1960 után Deneuve-től mint esetenkénti kivételtől eltekintve egyetlen színésznő sem akadt, aki egymagában telt házakat vonzott volna.

Az utóbbi három évtized francia filmművészetének magas színvonala nem lett volna fenntartható a filmgyártásban részt vevő egyéb szakemberek hathatós közreműködése nélkül; közéjük tartozott Trauner Sándor és Bernard Évein díszlettervező, Henri Alekan, Raoul Coutard, Nestor Almendros és Sacha Vierny operatőr, Georges Delerue és Philippe Sarde zeneszerző, Jean-Claude Carrière, Gérard Brach és Jean-Pierre Rappeneau forgatókönyvíró (Rappeneau egyébként két elegáns filmet rendezett is: *Élet a kastélyban* – *La vie de château*, 1966 és *Cyrano de Bergerac*, 1987), továbbá Anatole Dautman, Pierre Braunberger, Georges de Beauregard, Serge Silberman és Claude Berri producer. Az utóbbi nevéhez több jól megcsinált film rendezése is köthető, így a Pagnol-regényből készült adaptáció, a *Jean de Florette* és a *Manon des sources* (1986) – a magyar forgalmazásban a két összetartozó alkotás közül az egyik címe *A Paradicsom...*, a másiké *... és a Pokol volt* –, melyek nosztalgikusan ábrázolták a provence-i életet, s ez a nézőkben is megpendített néhány halk húrt, nosztalgiára inspirálta őket. A kedvező alkotási feltételek, a jelentős állami támogatottság és a politikai emigránsokkal szembeni liberális állami magatartás sok jelentős, eredetileg nem francia rendezőt csábított arra, hogy Franciaországban készítsen filmeket. Közéjük tartozott többek között Luis Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Wajda, Roman Polański, Chantal Akerman, Agnieszka Holland és Raul Ruiz.

A pezsgő francia filmkultúra a filmmagazinok nagy számában is megnyilatkozott. A újságpiac „komoly” pólusán foglalt helyet a *Positif*, amely hű maradt régi elveihöz, bár némileg vesztett harcos jellegéből, de ugyanazt az olvasói réteget vonzotta, melyet nagyobb példányszámban fogyó ellenfele, a *Cahiers du Cinéma*. Még nép-

szerűbb lett, s szélesebb rétegekhez jutott el a *Première* és a *Studio Magazine*. De a filmművészet körüli hírverés nagy az írott sajtó más termékeiben, valamint a rádióban és a televízióban is. Párizsban nagyobb a filmkínálat, mint bárhol máshol a világon. Bizonyos kommerciális mozik kitartanak műsorpolitikájuk mellett, miszerint minden filmet csak egyszer játszanak le; ez nem sokban különbözik az állami támogatásban részesülő filmszínházak műsorpolitikájától. Ilyenből három van Párizsban: a Cinémathèque Française, a Pompidou Centre (Salle Garance) és a Vidéothèque de Paris. Ennek eredményeképpen egy adott héten Párizsban több mint 350 különböző filmet láthat a közönség. Franciaországban a cannes-i fesztiválon kívül is több mint tucatnyi filmfesztivált rendeznek évente. Ezek a kedvező kulturális feltételek magyarázzák, miért csökkent nagyon lassú mértékben a mozik látogatottsága a többi európai országhoz viszonyítva.

Mivel kétségtelennek tűnik, hogy a filmek iránti érdeklődés továbbra se fog lohadni, s minthogy az állami támogatási rendszer az 1993-as kormányváltás után nem romlott jelentősebb mértékben az utóbbi időben, nagy remény van rá, hogy a francia filmművészet ezután is viszonylag egészséges körülmények között létezik a belátható jövőben.

#### Irodalom

- Armes, Roy: *French Cinema*, 1985.  
 Browne, Nick (ed.): *Cahiers du Cinéma: 1969–1972: The Politics of Representation*, 1990.  
 Forbes, Jill: *The Cinema of France after the New Wave*, 1992.  
 Graham, Peter (ed.): *The New Wave: Critical Landmarks*, 1968.  
 Hayward, Susan: *French National Cinema*, 1993.  
 id.–Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film: Texts and Contexts*, 1990.  
 Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s*, 1985.  
 Jeancolas, Jean-Pierre: *Le cinéma des Français le Vème République (1958–1978)*, 1979.

## Mesterek és követők

### MORANDO MORANDINI

Az 1960-as év meghatározó jelentőségű volt az olaszországi filmzés számára. 1946 óta az első és egyetlen alkalommal fordult elő, hogy a jegyeladás terén az olasz filmek nemcsak elérték, de 50 százalékos részesedésükkel felül is múlták a hollywoodi produkciókat. Ebben az évben három olyan filmet mutattak be, amelyet külföldön is hatalmas sikerrel vetítettek: a Luchino Visconti rendezte *Rocco és fivéréit*, Federico Fellinitől *Az édes életet* és

Michelangelo Antonionitól *A kalandot*. Az 1960-as diadalt már az előző évben kereskedelmi fellendülés előzte meg, és két olasz film, Roberto Rossellini *Rovere tábornok* és Mario Monicelli *La grande guerra* ('A nagy háború') című műve Arany Oroszlán-díjat kapott a velencei filmfesztiválon. Az olasz mozi történetében kétségtelenül választóvonalat jelentett 1960, amely a filmművészet kifejezési eszközeinek általános megújulását hozta. Míg a

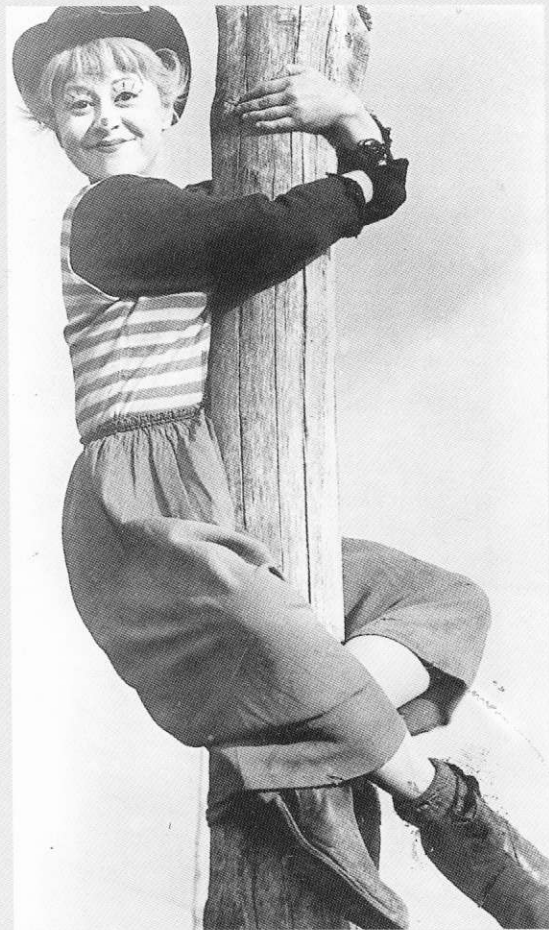
## Federico Fellini

(1920–1993)

Orson Welles egy alkalommal azzal utasította el Fellini egyik munkáját, hogy az olyan, mint egy vidéki fiú álma a nagyvárosról. Amikor 1972-ben a *Fellini–Róma* bemutatóra került, *Az édes élet* (1960) és a *Satyricon* (1969) című filmekhez tartozónak tekintették. A trológia az „örök városról” – az „Alma Materről és a Nagy Prostituálról” – Rómáról szól, ahová Fellini beállított szülővárosából, Riminiből. Rómához sokkal kevésbé vonzódott, inkább ellenséges kapcsolat fűzte hozzá. A két város jelenti Fellini művészetének és származásának két ellentétes pólusát. Apja, Urbano utazó kereskedő, romagnai, anyja, Ida Barbiana római származású. Húsz évvel *A bikaborjak* (1953) forgatása után Fellini újra ellátogat Riminibe, először a *Bohócokkal* (1970), majd az *Amarcord*-dal (1973). Még a számára nemzetközi elismerést jelentő *Országúton* (1954) is felfogható úgy, mint egy Romagna és Róma közötti képzeletbeli utazás, noha valójában Közép-Olaszország sivár felvidéki tájain játszódik. Fellini mindössze két alkalommal kalandozott el Olaszországon túlra – igaz, akkor sem messzire –, a *Casanova* (1976) és az *És a hajó megy...* (1983) készítésekor. Negyven év alatt összesen huszonnégy filmet forgatott és három rövidfilmet, kezdve *A varieté fényeitől* (1950), ahol Alberto Lattuada rendezőtársaként dolgozik, egészen *A Hold hangjáig* (1990). Ez az egyetlen olyan film, amelyhez Fellini kortárs irodalmat használt fel, nevezetesen Ermanno Cavazzini 1987-es novelláját, az *Il poema dei lunaticci* ('A holdkórosok éneke').

Fellini már korai filmjeinél is, melyeket a neorealizmus ortodox korszakában csinált, inkább a fantázia és az emlékezet szubjektív forrásaiból merít inspirációt. A *8 és 1/2*-től (1963) kezdve a rendezőkről szóló filmek mindaddig befejezetlenek és fokozottan önéletrajzi jellegűek maradnak, egészen addig, amíg Fellini azt nem érzi, hogy sikerült tökéletesen felszínre hozni emlékeit. Akár jogos, akár nem, a róla alkotott vélemények szerint a nagy olasz rendezők között ő építkezik a legtöbbször önéletrajzi elemekből. Szó szerint képes a megszállottság határát érintő felfokozottsággal, öntetszelgő módon feltárni saját magát. Fellininél azonban ez sosem jelenti a lélek mélységeinek kutatását, inkább a kollektív fantázia világának tobzódó képeit jeleníti meg. Éppen emiatt a képessége miatt, amivel sajátjaként tudja mások képzeletét és emlékeit kezelni, Fellini filmjei a jövő számára hű képet fognak mutatni a 20. század Olaszországának történelméről, kezdve a harmincas években játszódó *Amarcord*-ban felidézett hétköznapi fasizmustól egészen a hatvanas, hetvenes és a nyolcvanas évek kozmopolita Rómájáig. Kétségtelenül fontos része lesz ebben *Az édes élet*-ben bemutatott római felső tízezer világának. Valamennyi olasz és külföldi kritikus egybehangzó megállapítása szerint az egyszerre modern és visszaemlékező elemeket tartalmazó *8 és 1/2* Fellini legreprezentatívabb műve.

Fellini több, mint individuális filmek rendezője, életműve egységes egészként áll előttünk. A megjelenítés



Giulietta Masina mint Gelsomina Federico Fellini: *Országúton* című filmjében (1954)

módja és a hangnem változik az évek során, ahogyan változik a társadalom és a világ is, de Fellini filmjeiben ugyanazokkal a lényeges témákkal és ideákkal foglalkozik.

MORANDO MORANDINI

### FONTOSABB FILMEK

*A varieté fényei* (Luci del varietà, 1950, társrendező Alberto Lattuada); *A fehér sejk* (Lo sceicco bianco, 1951); *A bikaborjak* (I vitelloni, 1953); *Országúton* (La strada, 1954); *Csalók* (Il bidone, 1955); *Cabiria éjszakái* (Le notti di Cabiria, 1956); *Az édes élet* (La dolce vita, 1960); *Boccaccio '70* (1961, epizód); *8 és 1/2* (Otto e mezzo, 1963); *Júlia és a szellemek* (Giulietta degli spiriti, 1965); *Különleges történetek* (Histoires extraordinaires, 1968); *Fellini-Satyricon* (1969); *Bohócok* (I clowns, 1970); *Fellini–Róma* (Fellini–Roma, 1972); *Amarcord* (1973); *Casanova* (1976); *Zenekari próba* (Prova d'orchestra, 1978); *A nők városa* (La città delle donne, 1980); *És a hajó megy...* (E la nave va, 1983); *Ginger és Fred* (Ginger e Fred, 1985); *Intervista* (Interjú, 1988); *A Hold hangja* (La voce della luna, 1990).

### IRODALOM

Bondanella, Peter: *The Cinema of Federico Fellini*, 1992.

Rocco... és egy másik nagy kasszasiker, Luigi Comencini *Mindenki haza* (Tutti a casa) című filmje a korábbi stílushoz való visszatérésnek tűnt, addig *A kaland* és *Az édes élet* határozottan új irányba mutatott, és jelezte a bekövetkező változásokat.

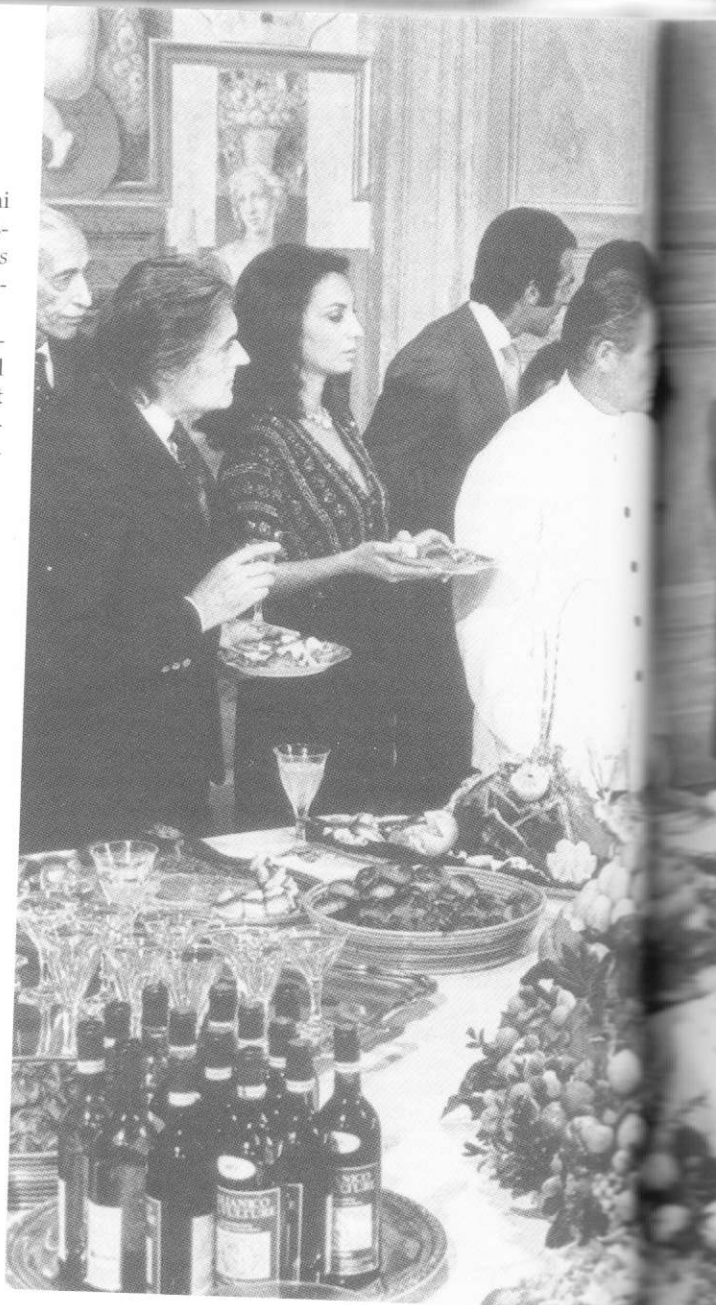
A két film közül esztétikai értékeit tekintve inkább *A kaland* jelentett megújulást, a filmtörténet szempontjából azonban *Az édes élet* sokkal fontosabb volt. Fordulópontot jelentett a cenzúra ellen a kifejezés szabadságáért folytatott küzdelemben, megszabadította az olasz filmművészetet a baloldali és a jobboldali jelszavaktól egyaránt.

#### A HATVANAS-HETVENES ÉVEK ÚJ RENDEZŐI

A hatvanas-hetvenes évek első filmes rendezők egész sorát vonultatták fel, éppúgy, ahogyan ez az olaszországi változásokat hamarosan követő francia új hullám, a *nouvelle vague* esetében is történt. Pasolini *Csóró* (Accattone), Vittorio De Seta *Banditák* (Banditi a Orgosolo), Ermanno Olmi *Az állás* (Il posto) és Elio Petri *Lassasino* (A gyilkos) című munkái mind 1961-ben készültek. A Bernardo Bertolucci rendezte *A Kaszás* (La commare secca), a Taviani fivérek és Valentino Orsini közös filmje, az *Égetnivaló ember* (Un uomo da bruciare) pedig mind 1962-ből valók. Ugyanebben az évben említést érdemelnek Tinto Brass, Ugo Gregoretti, Giuliano Montaldo, Alfredo Giannetti és mások rendezései is.

Az új generáció két legeretnekebb filmkészítője Pier Paolo Pasolini és Marco Ferreri. Pasolini számára a filmzés azoknak az irodalmi és politikai témáknak a folytatását jelentette, amelyeket már költészetében, elbeszéléseiben, kritikáiban, színházi és újságírói tevékenysége során kidolgozott. Elfojthatatlan önmegvalósítási szükséglettől vezérelve, botrányokba keveredett, kockáztatva saját életét is, ami végezetül tragikus halálához vezetett az ostiai tengerparton. Első filmjeinek stílusát átszellemült dilettantizmus jellemzi, ami élesen szemben állt a filmkészítés konvencionális hagyományaival. Korai filmjei, a *Csóró*, a *Mamma Róma* (1962), *A túró* (La ricotta, 1962), a *Máté evangéliuma* (Il vangelo Secondo Matteo, 1964) és a *Madarak és ragadozó madarak* (Uccellacci e uccellini, 1966) destruktív frissességét későbbi alkotásai már nem tudták megőrizni.

Az 1966–75 közötti évtized legjobb filmjéért nyújtott és hűs olasz kritikus által odaítélt Bolaffi-díjat Marco Ferreri *Dillinger halott* (Dillinger è morto, 1969) című filmje nyerte el. Ezt követte az Antonioni-forgatta *Nagyítás* (Blowup, 1966), Pasolinitól a *Madarak és ragadozó madarak*, majd újból egy Ferreri-film, *A nagy zabálás* (La grande bouffe, 1973). A bős moralista és gyengéd mizantróp Ferreri, akit „milánói spanyolként” emlegettek, Rafael Azcona spanyol íróval együttműködve kitartóan foglalkozott a nemek közötti kapcsolatok elemzésével. A Ferrerit meghatározó spanyol kultúra és temperamentum egyik jellegzetességének következtében, a visszataszító és abnormális dolgokhoz való vonzódásának megfele-



lően, ezeket a kapcsolatokat a kegyetlenség, a szenvedés, a neveltség és érzelmesség, a szarkazmus és a tragédia keverékének ábrázolta.

Karrierje a *Méhkirálynő* (Lape regina, 1963) című filmmel kezdődött, ami után sorra készítette a többi, melyek témájához kifejező címet választott: *Egy rendkívüli nő* (La donna scimmia, 1962), *A hárem* (L'harem, 1967), *La cagna* ('A szuka', 1970), *Az utolsó asszony* (L'ultima donna, 1977). A mindennapi rémületet és elidegenedést bemutató éjszakai „happening”, a *Dillinger halott* után következett a világvége apokaliptikus látomása, az *Il seme dell'uomo* (Az ember ivadéka', 1969). Ferreri filmjei a valóság és a metafora között váltakoznak, olyan témákra összpontosítva, mint a rombolás, tagadás és



Lino Ventura, mint rendőrfőnök nyomoz a helybeli bíró gyilkosai után Francesco Rosi olasz-francia koprodukcióban készült *Kiváló holttestek* (1975) című filmjében

halál, de igen gyakran, mint *A nagy zabálás* is, tele vannak vitalitással és akasztófahumorról. Munkái optimistább metaforákat is tartalmaznak: ilyen *Az audiencia* (*L'udienza*, 1972), melyet Franz Kafka *A kastély* című regénye ihletett, továbbá a *Szállást kérek* (*Chiedo asilo*, 1979). A nyolcvanas években jelentős művészi kvalitása ellenére válságba került, képtelen volt követni az olaszországi társadalom változásait, zavarosabbá, bizonytalanabbá és kevésbé ötletessé váltak filmjei.

A hatvanas évek új, fiatal filmművészetének két reprezentatív műve Bernardo Bertoluccitól a *Prima della rivo-*

*luzione* (Forradalom előtt, 1964) és Marco Bellocchio filmje, az *Öklök a zsebben* (*I pugni in tasca*, 1965). Pályafutásának első szakaszában, a *Pókstratégia* (*Strategia del ragno*, 1970) elkészítéséig, Bertolucci szintén a hatvanas évek általános, az elbeszélő formák megújítására törekvő tendenciáját követte. Második alkotói periódusában azonban, kezdve *A megalkuvó* (*Il conformista*, 1970) című művétől az *Egy nevetséges ember tragédiája* (*La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981) elkészítéséig, Bertolucci a filmezés tradicionálisabb formáin belül keresett új utat anélkül, hogy feladta volna az alkotói személyességét. *A Huszadik*

század (Novecento, 1976) merész kompromisszumot jelentett egy erősen regionális téma költséges, nemzetközi produkcióként történő megfilmesítésére, amit *Az utolsó tangó Párizsban* (Ultimo tango a Parigi, 1973) rendkívüli sikere tett lehetővé számára.

Bellocchio *Öklök a zsebben* című filmjét úgy emlegették, mint „kegyetlen mozit”, Antonin Artaud „kegyetlen színházának” mintájára. Bellocchio stílusának ereje abban áll, hogy direkt, bátor és helyenként groteszk kritikát mond szinte az összes intézményről: a családról első filmjében, a középbalos politikuskoról a *La Cina è vicina* ('Kína közel van', 1967), a katolikus nevelésről a *Nel nome del padre* ('Az atya nevében', 1971), az újságírásról a *Tedd a szörnyet a címoldalra!* (Sbatti del mostro in prima pagina), a hadseregről a *Marcia trionfale* ('Diadalmenet', 1976), a pszichiátriai klinikákról a *Nessuno o tutti* ('Senki vagy mindenki', 1974) című filmjeiben. Ez utóbbi, kétrészes produkció elkészítésében közreműködött Silvano Agosti, Sandro Petraglia és Stefano Rulli is.

A nápolyi Francesco Rosi, a lombardiai Ermanno Olmi és a szardíniai Vittorio De Seta voltak ebben a korszakban azok a rendezők, akik a saját számukra újra felfedezték és felfrissítették a neorealista örökséget. Rosit a felvilágosodás racionalista eszméinek tradíciói formálták, fő műve a *Gyilkosság Szicíliában* (Salvatore Giuliano, 1960) a legjobb film, amit valaha készítettek Olaszország déli vidékeinek szelleméről és problémáiról. Giuliano aljas figuráján keresztül árnyaltan jelenik meg a mafia, a banditizmus, a politikai és a gazdasági kapcsolatok összefonódása. Senki más nem tudta annyira sikeresen összevegyíteni a valóságos tényeket a fantáziával, új távlatokat nyitva és annyira lényegre törő kérdéseket téve fel, mint Rosi a maga filmjeivel: *Kezek a város fölött* (Le mani sulla città, 1963), *A Mattei-ügy* (Il caso Mattei, 1972) és *Lucky Luciano* (1973). A *Kiváló holttestek* (Cadaveri eccellenti, 1976), Leonardo Sciascia elbeszélésének adaptációja, tovább folytatja a hatalomnak és lezüllesztőinek vizsgálatát. Megjelenik benne az az absztrakt, metafizikus vonás és formai dekorativitás, ami későbbi filmjeire lesz igazán jellemző: *Három fivér* (Tre fratelli, 1981), *Carmen* (1984) és a Gabriel García Márquez regénye alapján készült *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája* (Cronica di una morte annunciata, 1987).

Olmi *A facipő fája* (L'albero degli zoccoli, 1978) című filmjének kritikai és váratlan közönségsikere egy bámulatra méltó művészi és morális állhatatosságú karriert díjazott. A film ünnepélyes és harmonikus költőiséggel állít emléket a mezei munkában, örömeiben és fáradtságban eltöltött paraszti életnek. Olmi a római filmgyártástól elszigetelten, kis költségvetésű művészeti műhelynek köszönhetően, stílusában még jobban letisztulva és kifinomulva elkészíti az első nem irodalmi művön alapuló és alacsony költségű filmjét, a *La leggenda del santo bevitortét* ('A szent iszákos legendája', 1988). Olmi a hétköznapi emberek mindennapjairól mesél el addig soha el nem

mondott történeteket. Az évek múlásával költői hajlama mérséklődött. A *Camminacammìna* ('Tovább és tovább', 1983), melyben a háromkirályok történetét dolgozta fel nagy fantáziával, valamint a *Milano '83* című dokumentumfilmben témáit szigorúbb kritikával szemléli. Rossellini és Pasolini halála óta Olmi az egyedüli rendező, akinek mély érzéke van a vallásos témák iránt.

Vittorio De Seta munkásságának egyedi, marginális és dokumentarista jellege miatt Olmihoz hasonlítható rendező. Olaszországon kívül jóformán teljesen ismeretlen, egyébként sajnálatosan fel is hagyott a filmezéssel a hetvenes években. Első munkáját, a Szardínia elmaradottságát megrázóan és líraian bemutató *Banditákat* 1961-ben elismerően fogadta a kritika. Következő filmje, az *Un uomo a metà* ('Félemler', 1966), amely jungi történet a neurózisról, már vegyes fogadtatásban részesült. Legsikeresebb műve a *Diario di un maestro* ('Egy tanító naplója', 1973); a négyrészes sorozatot, melynek neorealista felfogású etikai mondanivalóját élőben felvett jelenetek segítségével ábrázolta, a televízió számára készítette. Vittorio és Paolo Taviani hetedik filmjükkel, az *Apámurammal* (Padre padrone) elnyerték az 1977-es cannes-i filmfesztivál Arany Palma-díját. 1954-től kezdve a toscanai származású testvérpár először Vittorio Orsini mellett, majd 1964-től önállóan forgatott. Az olasz filmezés történetében ritka társulást alkotnak, sikeres és régóta tartó tevékenységük a Merchant-Yvory pároséhoz hasonlítható. Az *I sovversi* ('Felforgatók', 1967), a *San Michele aveva un gallo* ('Szent Mihálynak volt egy kakasa', 1971) és *A rét* (Il prato, 1979) talán a legjobb filmjeik. Műveikben a baloldaliság kritikai nézőpontjából ábrázolják az értékek és az illúziók elvesztését, a történelmi kompromisszumokat, a nemzedékek közötti feszültségeket, az utópisták és a pragmatikusok közötti ellentéteket, a változásokat forradalmi gyorsasággal vagy hosszú, kitartó munkálkodással elérni kívánók közötti konfliktusokat. A *Szent Lőrinc éjszakája* (La notte di San Lorenzo, 1982), amelyben az 1943–45 közötti polgárháború eseményeit egy gyerek szemén keresztül mutatja, felhagy az ideológiai bírálattal, helyette megjelenik a mesélés öröme és felidéződnek a gyermekkor emlékei. Ugyanezt a hangvételt folytatja kissé bizonytalanabban a Pirandello novellái által inspirált *Káosz* (Kaos, 1984), valamint a *Jó reggelt, Babilónia* (Good Morning Babylon, 1987), a két olasz emigránsról szóló történet, akik D. W. Griffith forgatócsoportjában dolgoznak a *Tűrelmetlenség* (Intolerance) készítésekor.

A hatvanas-hetvenes években feltűnt, már említett jelentősebb alkotók mellett egyrészt ott van Carmelo Bene, aki 1960 után került be a mozi világába öt kísérleti filmjével. Másfelől számos olyan rendező, aki a hagyományos filmezés terén készített kiváló produkciókat, így Franco Brusati (legismertebb műve, a *Keserű csokoládé* – Pane e cioccolata, 1974), Mauro Bolognini (irodalmi művek olyan kifinomult megfilmesítése fűződik a nevéhez,

mint *A szép Antonio* – *Il bell'Antonio*, 1960), Franco Rossi (pompás filme az *Odissea nuda* – 'Meztelen odüsszeia', 1961), Sergio Citti (az egyetlen munkásszarmazású olasz rendező, az *Ostia*, 1970 és a *Casotto* – 'Barakk', 1977 előtt Pasolini munkatársa) és Valerio Zurlini. Az ő munkái közül az *Estate violenta* ('Kegyetlen nyár', 1959) és a *La ragazza con la valigia* ('Lány bőrönddel', 1960) szerelmi poézisét értékelték elsősorban, noha a *Cronaca familiare* ('Családi krónika') volt az a műve, amivel 1962-ben elnyerte a velencei filmfesztivál Arany Oroszlán-díját – közösen Tarkovszkij alkotásával, az *Iván gyermekkorával* (Ivanovo gyetsztvo). Zurlini filmjei külföldön alig ismeretek. Stílusa független volt minden ideológiai és divatiránytól. Az emóciók érzékeny boncolgatása és a történetek elbeszélés egyaránt érdekelték, ennek legsikeresebb bizonyítéka a *Tatárpuszta* (*Il deserto dei Tartari*, 1976).

#### AZ OLASZ FILMVÍGJÁTÉK

Olaszországban a harmincas években virágzott a vígjáték műfaja, majd az ötvenes években újra feléledt a neorealizmus hatására. A műfaj így válhatott a hatvanas

években az egész nemzeti filmipar támogatójává. A vígjátékok készítői többé-kevésbé tudatosan, évről évre arra törekedtek, hogy megőrökítsék a társadalmi szokások, értékek, viselkedési formák változó képét és könnyed kritikával illessék a nemzeti gyarlóságokat. A 21. század kritikusa a filmvígjátékok fejlődésén keresztül nyomon követheti majd az 1960–70 közötti korszak számos kultúrantropológiai változását. A műfaj reprezentatív értékét azonban csökkenteti, hogy a rendezők, írók és színészek a filmek fontosságának növekedésével szinte maguk is intézménnyé váltak, saját személyiségüket és nézőpontjukat helyezték előtérbe, ezek közül az évek során sémákká és szerepekké merevedtek a vígjáték elbeszélő formái, ami szintén korlátozza a cselekmény és a figurák elemzésének lehetőségeit.

Huszonöt éven keresztül őt meghatározó személyiség és komikus uralta a vígjáték területét: Alberto Sordi, aki a filmvászonon a tétlen opportunistá, az álszent katolikus és a „mama fiaskája” szerepét alakította, a lassú és nyugodt humorú Nino Manfredi, Vittorio Gassman sajátos túlzásaival, Ugo Tognazzi, aki a legrugalmasabb volt köz-

Marcello Mastroianni és Sophia Loren De Sica: *Tegnap, ma, holnap* (1963) című háromrészes vígjátékában



tük és az egyetlen, aki rendelkezésére állt egy mesterrendezőnek, Ferrerinek. Részben Marcello Mastroianni is idesorolhatjuk, aki a legkezelhetőbb és a legférfiasabb volt, és az egyetlen, akit nem befolyásolt a vígjáték műfaja és aki valóban nemzetközi hírnevet szerzett.

Néhány kivételtől, például Antonio Pietrangeli filmjeitől eltekintve az olasz vígjáték elsősorban férfias, sőt egyenesen férfipárti műfaj volt. Monica Vitti az egyetlen színésznő, aki a hetvenes években Antonionival folytatott munkája után elkalandozott az öt férfisztár birodalmába, és játszott a következő nemzedék tagjaival, Lando Buzzanccával, Adriano Celentanóval, Johnny Dorellivel és Giancarlo Gianninivel is. Más színésznők, mint Claudia Cardinale, Catherine Spaak, Laura Antonelli, Stefania Sandrelli rövid életű sikereket értek csak el, vagy másodrangú szerepeket kaptak.

A vígjátékok nagyjából ötféle témával foglalkoztak: 1. *A család*: agglagények, bigámisták, külön töltött vakáció, házasságtörés, válás és általában a férfi-nő kapcsolat. 2. *A vidék*: igen gyakran a déli területek szokásai, előítéletei és matriarchátusa. (Ebben a témakörben emlékezetes a Pietro Germi rendezte *Válás olasz módra* – *Divorzio all'italiana*, 1961 és az *Egy erkölcstelen férfi* – *L'immorale*, 1967). 3. *A demokrácia csődjét példázó foglalkozások és figurák*. 4. *Olaszok viselkedése külföldön, előítéleteikkel és kirovó makacsságukkal*. 5. *A katolikus egyház* (szinte kizárólag a papok botrányainak tükrében mutatva). A fókuszban az alsó-középosztály és a középosztály állt, de találunk példát a munkásosztály vagy a társadalmon kívüliek életével foglalkozó művekre is, mint amilyen Ettore Scola filmje, a *Csúfak és gonoszak* (Brutti, sporchi e cattivi, 1974).

A felsorolt témák feldolgozásában Dino Risi, Mario Monicelli, Pietro Germi és Luigi Comencini jeleskedett, őket Alberto Lattuada, Nanni Loy, Franco Giraldi, Lina Wertmüller és mások követték. A rendezőknél azonban jóval fontosabbak a forgatókönyvek írói: Age és Scarpelli, Rodolfo Sonogo, Metz és Marchesi, Ruggero MacCari (eleinte Ettore Scolával dolgozott együtt, mielőtt az rendezni kezdett), Benvenuti és De Bernardi, Ennio, De Concini, Bernardino Zapponi és Ugo Pirro.

#### POLITIKAI FILM

A második világháború utántól mára az olasz politikai film erőteljes hagyományokat tudhat maga mögött. Az ötvenes években erősödött meg a Giovanni Guareschi könyveinek alapján megfilmesített *Don Camillo*-sorozat nagy sikerének hatására. A sorozatban a legendás hős (akinek szerepét francia színész, Fernandel alakította) és riválisa, Peppone (Gino Cervi) az elmaradott falusi közösségben az ősi katolikus-kommunista ellenségeskedés megtestesítői. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért az 1960 után készített politikai filmeket négy kategóriába sorolhatjuk:

1. *A dél*: A kezdetektől a mai napig azok a déli területe-

ket érintő politikai és szociális kérdések jelentik a leggyakrabban előforduló témákat, amelyek Olaszország egyesítéséből származtak. Francesco Rosi munkáinak szenvedélyes együttérzése a déllel, az erőteljesen megformált cselekmény meghatározóak ezen a területen: *Kihívás* (La sfida, 1959), *Dimenticare Palermo* ('Felejtse el Palermót!', 1990), *Diario Napoletano* ('Nápolyi napló', 1992). Szicília, a szépség és a maffia földje más rendezőknek is témául szolgált: Lattauda *A maffia parancsára* (Mafioso, 1962), Pasquale Squitieri *A vasprefektus* (Il prefetto di ferro, 1977) című filmje szintén itt játszódik, de Germi, Damiano Damiani és Giuseppe Ferrara ugyancsak forgattak Szicíliában.

2. *Háború, fasizmus-antifaszizmus és az ellenállási mozgalom*: Rossellini *Róma nyílt városával* kezdődött az áramlat, és 1960–1963 között ért tetőponjára, amikor több mint negyven film készült a témáról. A legjelentősebbek Valerio Zurlini *Estate violenta* ('Erőszakos nyár'), Florestano Vancini *Ferrara hosszú éjszakája* (La lunga notte del '43, 1960), Luigi Comencini *Mindenki haza* (Tutti a casa), Dino Risi *A siker ára – Egy nehéz élet* (Una vita difficile, 1961), Marco Leto *La villeggiatura* ('A nyaralás', 1973) és Francesco Maselli *A családok* (Il sospetto, 1975) című művei.

3. *Igazságszolgáltatás*: számos film foglalkozott a rendőrség és a bíróság működésképtelen állapotával és a politikai-gazdasági hatalom szervezett bűnözéssel való összefonódásával. Ebben a kategóriában talán a legjellemzőbb a *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970). A filmet Ugo Pirro írta, Elio Petri rendezte, a főszerepet, a legjobb olasz filmszínész, a nagyszerű Gian Maria Volonte alakította. Petri másik politikai filmjének, a groteszk hangvételű *A munkásosztály a paradicsomba megynek* (La classe operaia va in Paradiso, 1971) is ő a főszereplője, akárcsak a szintén Petri által forgatott, Leonardo Sciascia novellájából írt *Todo modónak* (1976).

4. *Történelem*: az idetartozó filmek történelmi események és személyiségek felelevenítésén keresztül közvetett módon fejtenek ki politikai bírálatot jelen korunkról. Az ilyen típusú filmek között Liliana Cavaninak a televízió számára készített munkája, a *Francesco di Assisi* ('Assisi Szent Ferenc', 1966) volt az első, majd a *Galileo* (1968) következett. A későbbi *Il portiere di notte* ('Az éjszakai portás', 1974) nemzetközi sikerét a náci kihallgatások szadomazochista aspektusát bemutató ábrázolásmódjának köszönhetette. Cavani 1989-ben újra filmre vitte az *Assisi Szent Ferencet*, a főszerepben Mickey Rourke-kal. Említésre méltó még Giuliano Montaldo két filmje, a *Sacco és Vanzetti* (Sacco e Vanzetti, 1971) és a *Giordano Bruno* (1973), Florestano Vancini *Bronte – cronaca di un massacro* ('Bronte – egy mészárlás krónikája', 1970) egy, a történészek által elhanyagolt reneszánsz-kori esemény feldolgozása, valamint a Gillo Pontecorvo rendezte, Olaszországon kívül forgatott két film, *Az algíri csata* (La battaglia di

## Bernardo Bertolucci

(1941–)

Bernardo Bertolucci apja, Attilio a század egyik legnagyobb olasz költője, fivére, Giuseppe pedig szintén elismert filmrendező. Bertolucci *Az utolsó császár* (*L'ultimo imperatore*, 1987) című alkotásával ért el sikereit csúcsára, elnyerve a világ filmrajongóinak és a kritikusok széles táborának elismerését, amikor az akadémia 4747 tagja a rendező filmjét kilenc Oscar-díjra jelölte, melyeket meg is kapott. A párizsi születésű Bertolucci hosszú utat tett meg a dicsőségig azóta, hogy huszonegy évesen egy vékony verseskötettel (*In cerca del mistero – 'A titok keresése'*) megkapta az első kötetes íróknak nyújtott Viareggio-díjat, majd Pasolini asszisztenseként dolgozott a *Csőrő* (*Accattone*, 1961) forgatásán, azután megcsinálta első saját filmjét, az alig ismert *A Kaszást*. Következő filmje, a szenvedély és az elméletiség között elhelyezkedő, életrajzi ihletettségű *Prima della rivoluzione* ('Forradalom előtt', 1964) már nagyobb érdeklődést keltett. Néhány évig tartó kényszerű téletlenség után, amit csak egy hosszú televíziós dokumentumfilm-sorozat, a *La via del petrolio* ('A petróleum útja') szakít meg, egy rövidfilm következik, az *Agonia* ('Agónia') Julian Beck és a Living Theatre közreműködésével, majd egy különös kísérleti darab, a Dosztojevszkij ihlette, Godard hatását mutató film, a *Partner* (1968).

1970-ben két filmmel jelentkezik, melyek meghozzák számára a nemzetközi közönség és a kritikusok elismerését: a *Pókstratégia* és a Moravia regényéből készült *A megalkuvó*. Mindkét film a fasiszta Olaszországban játszódik, a fasiszmus polgári gyökereit vizsgálja, és az apa-témát helyezi a középpontba. Mindkettő készítésében fontos munkatársak működtek közre, a *Pókstratégia* főoperatőre Vittorio Storaro, *A megalkuvó* művészeti vezetője Ferdinando Scarfioni, producere Kim Arcalli volt.

Nemzetközi pozícióját *Az utolsó tangó Párizsban* (1973) által keltett botrány csak megerősítette. A film, Marlon Brando rendkívüli alakításának köszönhetően 16 millió dollárt hozott Amerikában, Olaszországban pedig a mozi történetének addigi legnagyobb bevételét jelentette, annak ellenére, hogy a film lefoglalásáról és megsemmisítéséről bírói ítélet született. A *Huszedik század* (1976) című film párhuzamosan követi két személy életét, egy parasztét és egy földbirtokosét, akik ugyanazon a napon születtek, 1900-ban, egy közép-olaszországi birtokon. A kétrészes, 320 perces alkotás (utólagos vágással 240 percre rövidítve), céltudatos és ambiciózus munka eredményeként született meg. A filmet és készítését az ellentétek jellemzik: az olaszországi társadalmi osztályok harcáról szól, viszont amerikai pénzből forgatja, nemzetközi szereposztással, szocialista realizmusával felül akarta múlni a hollywoodi nagy melodrámát, az *Elfújta a szelet*, utolsó nagyjelenetével pedig túltesz a kínai balettfilmeken is. A film politikai melodráma, Marx és Freud keveréke, továbbá rendezői tisztelgés Verdi előtt. Mint *Az utolsó tangó Párizsban*, a *Huszedik század* is nemzetközi koprodukcióban készült. Ennek a teljesen európai filmnek az elkészítését és bemu-

tatását erősen korlátozták azoknak az amerikai cégeknek a piaci szükségletei, amelyek támogatták és megvásárolták a nemzetközi terjesztési jogokat. A forgalmazókkal kapcsolatban felmerült nehézségek (hasonló problémái voltak Viscontinak is *A párduccal* a hatvanas évek elején) kevésbé korlátozó produkciós megoldások keresésére sarkallták Bertolucci. Következő két munkája olasz produkcióban készült. *Az utolsó császár* forgatásakor visszatért a nemzetközi gyártáshoz, az angliai érdekeltségű Jeremy Thomas producerrel dolgozott együtt, aki azután az *Oltalmazó ég* (1990) és *A kis Buddha* (1993) producere is volt.

*A Hold* (1979) alapjában véve melodráma, mint ahogyan a *Huszedik század* is az. A film az anya-fiú kapcsolatról szól, középpontjában a vérfertőzés áll, amit Bertolucci csak többé-kevésbé burkolt utalásokkal sejtet. Az *Egy nevetséges ember tragédiája* (1981) című filmmel Bertolucci arra tesz kísérletet, hogy bemutassa a hetvenes évek Olaszországában uralkodó nehéz, zavaros és erőszakkal teli állapotokat. Először történik, hogy az eseményeket Bertolucci az apa nézőpontjából látatja velünk. Az *Oltalmazó ég*, melyet Paul Bowles novellájából készít, eltekintve az anya és a fiú háttérben zajló kapcsolatától, kilép a megszokott ödipuszi történetek világából – egy fájdalommal, halállal és önpusztítással átszőtt szerelem története. Ennek kontrasztjaként *A kis Buddha* váratlanul derűs film, amelyből – legalábbis erre az egy alkalomra –, Bertolucci száműzte az osztályharc és a gyötrelmes szexualitás témakörét.

MORANDO MORANDINI

### FONTOSABB FILMEK

*A Kaszás* (*La commare secca*, 1962); *Prima della rivoluzione* ('Forradalom előtt', 1964); *Partner* (1968); *Agonia* (epizód a *Szerelem és düh* című filmben, 1969); *A megalkuvó* (*Il conformista*, 1970); *Pókstratégia* (*Strategia del ragno*, 1970); *Az utolsó tangó Párizsban* (*L'ultimo tango a Parigi*, 1973); *Huszedik század* (*Novecento*, 1976); *A Hold* (*La luna*, 1979); *Egy nevetséges ember tragédiája* (*Tragedia di un uomo ridicolo*, 1981); *Az utolsó császár* (*L'ultimo imperatore*, 1987); *Oltalmazó ég* (*The Sheltering Sky/Il tel nel deserto*, 1990); *A kis Buddha* (*Little Buddha*, 1993).

### IRODALOM

Casetti, Francesco: *Bernardo Bertolucci*, 1975.  
Kolker, Robert Phillip: *Bernardo Bertolucci*, 1985.

Dominique Sanda és Jean-Louis Trintignant *A megalkuvóban* (1970)





Algeri, 1965) és a *Queimada!* (1969). Luigi Magni kosztümös vígjátékai, a *Nell'anno del Signore* ('Az Úr évében', 1969) és *A királypápa nevében* (In nome del papa re, 1977) – mindkettő a pápaság korában játszódó éles hangú antiklerikális szatíra – kissé rendhagyó módon sorolhatóak ebbe a kategóriába.

#### „PEPLUM”, HORROR ÉS SPAGETTIWESTERN

Az olasz mozi története tele van azoknak a tiszavirág-életű műfajokkal, melyek megszülettek, virultak egy ideig, majd kihunytak a kezdeti sikereket hozó sémák unalomig való ismétlésével. Az ötvenes években például rövid ideig divatosak voltak az egzotikus „dokumentumfilmek”, melyek a hatvanas évekre a szex és az erőszak triviális keverékévé korcsosultak, mint a Gualtiero Jacopetti által készített *Mondo cane* ('Kutyavilág', 1962) vagy az *Africa addio* ('Isten veled, Afrika!', 1966). Voltak időszakok, amelyekben mindenféle műfajjal találkozunk: kémfilmek, zsarufilmek, erotikus-pornográf filmek, hátborzongató misztikus filmek. Mindegyik a legutolsó divatórületből igyekezett hasznot húzni, de ez csak átmeneti sikert biztosított.

Mégis volt három olyan műfaj, amelyik hosszabb életűnek bizonyult, és a kritika is elismerte. Ezek az úgynevezett történelmi-mitológiai (avagy *peplum*) filmek, melyek a *Cabiria* örökségéhez nyúltak vissza. A műfaj Pietro Francisci filmjének – *Le fatiche di Ercole* ('Hercules munkái', 1958) – köszönheti létrejöttét és 1964-ig tartó virágzását. A játékfilmek hőseit, az „erős embert” rendszerint Herculesnek vagy Macistének hívták, és gyakran az amerikai Steve Reeves (ex-Mr. Universe) játszotta őket. Bizonyos fokú elismeréssel kell szólnunk humoráról (a Vittorio Cottafavi-rendezte *Ercole alla conquista di Atlantide* – 'Herkules meghódítja Atlantiszt', 1961) és önmaga derűs kifigurázásáról (a Duccio Tessari rendezte *Arrivano i Titani* – 'Jönnek a titánok', 1961 című produkcióban).

Körülbelül ugyanebben a időben Riccardo Freda az *I vampiri* ('Vámpírok', 1956) és Mario Bava a *La maschera del demone* ('Az ördög álarca', 1960) című filmjükkel az olasz horror újabb típusát teremtették meg, amelyből rengeteg készült a következő két évtizedben. Elsősorban Dario Argento gyártja őket rendületlenül. Ezzelösen túlhajtott formalizmusa miatt ő ezeknek a kultuszfilmeknek egyik legnagyobb rajongással övezett rendezője a közönség és a fiatal filmkritikusok körében.

Időtartamot és minőséget tekintve hasonlóan fontos szerep jutott az olasz westernfilmeknek, az úgynevezett spagettiwesternnek is. 1964–1975 között 398 ilyen film készült, gyakran spanyol, francia vagy német költségvetéssel. A csúcst 1968, amikor egyetlen év alatt hetvenkettőt forgattak. A szélsőséges szado-mazochista erőszak vált a műfaj legjellemzőbb vonásává, ami aztán karikatúrába és paródiába csapott át. Sergio Leone messze a legtehetsége-

sebb spagettiwestern-rendező, bár a legjobb filmje éppen nem western, hanem egy gengszterfilm-eposz, a nyolcvanas években született kevés nagy olasz film egyike: a *Volt egyszer egy Amerika* (*C'era una volta in America*, 1984).

#### ÁLTALÁNOS HANYATLÁS ÉS RÉSZLEGES FELÉLEDÉS

A francia *Le Monde* 1979-ben áttekintette a filmipar helyzetét, s megállapította, hogy Európa-szerte megállíthatatlanul és folyamatosan csökken a mozilátogatók száma. Olaszországban a helyzet még katasztrofálisabb volt, 1976-ban 514 millió jegy fogyott, 1979-ben már csak 276 millió. A hanyatlás folytatódott a következő években is: 1983-ban 165 millió, 1986-ban 120 millió, 1990-ben mindössze 90 millió mozijegy talált gazdára. Az Itáliát és Kelet-Európával együtt valamennyi európai országot érintő tényezőknél kívül az olasz filmpiac helyzetét további, helyi feltételek is rontották. Ezek között a legfontosabb volt az olasz állam, illetve a vezető szerepet betöltő politikai réteg érdektelensége a filmipar iránt, valamint a magántulajdonban lévő televíziós csatornák gyors és nagymértékű szaporodása, melyek műsorterveiben hetente 1500-nál is több film levetítése szerepelt. Ez az ellenőrizetlen terjeszkedés elkerülhetetlenül odavezetett, hogy a Silvio Berlusconi tulajdonában lévő Fininvest-csoport monopolhelyzetbe került. Három saját televíziós hálózatán kívül más hálózatokat is közvetlenül ellenőrzése alá vont, nyílt versenyben a három állami RAI-hálózattal. A filmgyártás szabadságának gyors és komoly következményei lettek. 1988 óta valamennyi olasz játékfilm 80 százalékát ezen csoportok valamelyike finanszírozta.

A hetvenes évek második felében az olasz filmvígjátékok mély átalakuláson mentek keresztül az ország terrorizmussal, szervezett bűnözéssel, kábítószerrel és a politikai intézmények válságával terhelt szociális és politikai légkörében. A régi „mesterek” – Comencini, Monicelli, Risi, Scola –, a korábbi groteszk stílus helyett, nyersebb, drámaibb hangra váltottak. A nyolcvanas években született új szerzői-rendezői nemzedék, köztük a legkiválóbbak – Massimo Troisi, Maurizio Nichetti, Carlo Verdone, Francesco Nuti – csatlakoztak az irányzathoz. Nanni Moretti filmje, a szuper 8-as kamerával forgatott, majd 16 milliméteres változatban is elkészített, *Io sono un autarchico* ('Önellátó vagyok', 1976) című munkája nyitotta meg az utat ezek előtt a „comics-filmek” előtt. Ezt követte az *Ecce Bombo* (1978), a *Sogni d'oro* ('Szép álmokat!', 1981), a *Bianca* (1984), a *Misének vége* (La messa è finita, 1985) és a *Palombella rossa* (A vörös örvösgalamb', 1989). Moretti inkább humorista, mint komikus, és a hatvanas évek fiatal rendezőihez több rokonság fűzi, mint saját kortársaihoz. Iróniával teli szeretettel figyeli a városi élet apró részleteit, az új elbeszélő stílusnak megfelelő neurotikus melankóliával keres új értékeket vagy tér vissza a régiekhez, arra a jelenkori valóságra reflektálva,

## Franco Cristaldi

(1924–1992)

Az 1945 utáni olasz film ereje (és gyengesége) nagyrészt filmgyártási szakembereinek vállalkozói tevékenységére vezethető vissza. A producerek között az általánosan ismert nevek – Carlo Ponti, Dino De Laurentiis – mellett a kevésbé ismertek, mint Riccardo Gualino a Luxnál vagy Goffredo Lombardo a Titanusnál hasonlóképpen fontosak. A legeredményesebb közülük következetességét, kvalitásait, intelligens és lelkiismeretes üzleti gyakorlatát tekintve kétségtelenül Franco Cristaldi volt.

A Pontinál és De Laurentiisnél kissé fiatalabb Cristaldi 1953-ban érkezett Rómába szülővárosából, Torinóból. Az igen művelt és kifinomult ízlésű Cristaldi remek üzleti érzékkel és gyakorlatias gondolkodással is rendelkezett, mindehhez volt benne elég bátorság és kellő intuíció, azaz minden, ami a nagyon sikeres produceri tevékenységhez kell. Éppen olyan jól értett a forgatókönyvek és a próbafelvételek elbírálásához, mint az üzleti mérleg elkészítéséhez. 1953-tól kezdődően cége, a Vides körülbelül száz filmnél folytatott produceri tevékenységet önállóan vagy más társaságok közreműködésével. Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Gillo Pontecorvo, Elio Petri, Francesco Maselli első vagy második filmjei tartoznak ide. Végezetül, de nem utolsóként, meg kell említeni Giuseppe Tornatore *Cinema Paradisóját* (1988), melyet maga Cristaldi formált át és amely második helyezett lett a cannes-i filmfesztiválon, majd megkapta a legjobb külföldi alkotásnak járó Oscar-díjat is.

Amellett, hogy támogatta az új tehetségeket, dolgozott Fellinivel az *Amarcord* (1973) és az *És a hajó megy...* (E la nave va, 1983), Viscontival pedig a *Fehér éjszakák* (1957) és a *Vaghe stelle dell' Orsa* ('A Göncölszékér halvány csillagai) elkészítésén, továbbá más befutott rendezőkkel is forgatott. 1981-ben pedig belefogott a televízió számára készülő *Marco Polóról* szóló sorozatba Giuseppe Montaldo rendezővel közösen. Cristaldi számára nem-

zetközi elismerést hozott a Mario Monicelli rendezte *Ismerős ismeretlenek* (I soliti ignoti, 1958), Pietro Germi *Válás olasz módra* (1961), Louis Malle *Lacombe Lucien* (1973) és Jean-Jacques Annaud filmje, *A rózsza neve* (Il nome della rosa, 1986). Filmjei három Oscart, négy cannes-i Arany Pálmát, három velencei Arany Oroszlánt és számos egyéb kisebb díjat nyertek. Cristaldi a francia *új hullám* mintájára kísérletet tett az olasz mozi kollektív jövőjének megtervezésére, számos kezdeményezéssel és befektetéssel járult hozzá ennek megvalósításához: saját stúdiókat épített, iskolát nyitott fiatal, névtelen színészek számára, akikkel szerződést kötött (köztük Claudia Cardinaleval, későbbi feleségével), megszervezte a szövegírást az általa fellelhető legjobb forgatókönyvírókkal. Cége, a Vides szervezte az első olasz-szovjet koprodukciós film, a Mihail Kalatozov rendezte *A jégsgizet foglyai* (1969) készítését. Valamennyi film útját végigkísérte az előkészületektől kezdve a forgatásig és az utómunkálatokig. Munkássága nélkül a modern olasz mozi jóval szegényebb lett volna. Halálát követően egy újság nekrológja egyszerre méltatja mint producert és mint valódi úriembert.

MORANDO MORANDINI

### FONTOSABB FILMEK

#### producerként:

*Fehér éjszakák* (Le notti bianche, Visconti, 1957); *Ismerős ismeretlenek* (I soliti ignoti, Monicelli, 1958); *Arrivano i titani* ('Jönnek a titánok', Tessari, 1961); *Lassassino* ('A gyilkos', Petri, 1961); *Válás olasz módra* (Divorzio all'italiana, Germi, 1961); *Gyilkosság Szicíliában* (Salvatore Giuliano, Rosi, 1962); *Bube szerelmese* (La ragazza di Bube, Comencini, 1963); *Eltársak* (I compagni, Monicelli, 1963); *Elcsábítva és elhagyatva* (Sedotta e abbandonata, Germi, 1963); *Vaghe stelle dell'Orsa* ('A Göncölszékér halvány csillagai', Visconti, 1964); *Ruba al prossimo tuo* ('Legközelebb kifosztalak', Maselli, 1968); *A jégsgizet foglyai* (Krasznaja palatka/La tenda rossa, Kalatozov, 1969); *Nel nome del padre* (Az atya nevében, Bellocchio, 1971); *A Mattei ügy* (Il caso Mattei, Rosi, 1972); *Amarcord* (Fellini, 1973); *Lacombe Lucien* (Malle, 1973); *A rózsza neve* (Il nome della rosa, Annaud, 1986); *Cinema Paradiso* (Nuovo cinema paradiso, Tornatore, 1988).



Claudia Cardinale és Renato Salvatori Mario Monicelli filmjében, az *Ismerős ismeretlenek*ben (1958). Cardinale, Franco Cristaldi pártfogoltja, majd felesége az 1960-as években lett az olasz mozi nagy sztárja. Miután elvált Cristalditól, karrierje rövid időre félbeszakadt, majd sikeresen haladt tovább a Marco Bellocchio rendezte *IV. Henrik* (Enrico IV, 1983) című Pirandello-adaptációban nyújtott alakításával. Ezt követően a Luigi Comencini rendezte *A történelem* (*La storia*, 1984) című alkotással ért el további sikereket.

ami egyre széthullóbb, lefokozottabb és visszataszítóbb. *Sembra morto ... ma è solo svenuto* ('Halottnak látszik, de csak elájult', 1986) – ez a címe Felice Farina filmjének, de akár az 1990-es évek olasz filmművészetének a mottója is lehetne, ami egyesek véleménye szerint olyan, mint egy jéghegy: csak a csúcsa látszik.

A nyolcvanas években a gyártás évi 80–90 filmre korlátozódott, melyből a felénél is kevesebb került teljes körű forgalmazásra és vetítésre a mozikban. A piacot a hollywoodi produkciók uralják, a jegyeladásból származó bevétel 70-75 százalékát ezek teszik ki. Ebben az időben az olasz filmművészet meglehetősen kábult állapottól csak néhány új (és nem is mindig fiatal), tehetségnek sikerült kiemelkednie, akik képesek voltak hatást gyakorolni akár otthon, akár külföldön.

Bár második filmjéért, a *Cinema Paradiso*-ért (Nuovo cinema paradiso, 1989) Giuseppe Tornatore, majd ötödik filmjéért, a *Mediterranée*-ért (1991) Gabriele Salvatores is elnyerte a legjobb külföldi alkotásnak járó Oscar-díjat, Gianni Amelio az, akit elsősorban méltatnunk kell a késői nyolcvanas és a korai kilencvenes évek lesújtó helyzetű olasz filmművészetében. Az 1945-ben született Amelio a RAI televíziónál kezdte pályafutását a hetvenes években. A közönség figyelmét játékfilmrendezőként hívta föl magára az *Egyenesen a szívbe* (Colpire al cuore, 1982) című munkájával, mely a terrorizmussal foglalkozó néhány olasz film közül az egyik legjobb alkotás. A *Nyitott ajtók* (Porte aperte, 1990) a szicíliai igazságszolgáltatásról szól,

míg *A gyermekrablóban* (Il ladro di bambini, 1992) Amelio remekül egyeztette kifinomult, arisztokratikus filmes elképzeléseit az érzelmes és fájdalmas, az érzélgősség és a társadalmi mondanivaló között egyensúlyozó történettel, és ezzel nagyon nagy sikert aratott.

1992 végén a Torinói Nemzetközi Ifjúsági Filmfesztivál ösztönzésére egy kritikusokból, újságírókból és diákokból álló bizottság megválasztotta a 2000. év öt fiatal rendezőjét. Az öt nyertes közül külön kiemelt Bruno Bigioni és Silvio Soldini Milánóban él és dolgozik, a harmadik, Daniel Segre Torinóban, a negyedik, a nagyra tartott fiatal színházi rendező, Mario Martone, akinek első filmje az *Egy nápolyi matematikus halála* (Morte di un matematico napoletano, 1992), Nápolyban dolgozik. Egyedül a velencei származású Carlo Mazzacurati, aki három filmet rendezett, él Rómában, az olasz filmvilág nagyjainak városában. Elképzelhető, hogy az olasz filmzés megújulása Rómától távol történik majd, és ugyanaz a sokszínű változottság fogja jellemezni, mint kialakulásának idején.

#### Irodalom

- Bondanella, Peter (1990), *Italian Cinema: from neorealism to the present*.  
 Brunetta, Gian Piero (1982), *Storia del cinema italiano*. Vol II. Dal 1945 agli anni ottanta.  
 — (1991), *Cent'anni di cinema italiano*  
 Faldini, Franca and Fofi, Gofredo (1981), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti, 1960-1969*.  
 — (1984), *Il cinema italiano di oggi, 1970-1984: raccontato dai suoi protagonisti*

## Spanyolország Franco után

MARSHA KINDER

Ahogy az 1936–39 közötti spanyol polgárháborút gyakran a második világháború főpróbájának nevezték, úgy Spanyolország meglepően gyors átmenete a francóizmusból a demokráciába az 1945 utáni hidegháborús paradigma hirtelen összeomlásának előfutáraként is értelmezhető. A film fontos szerepet játszott Spanyolország demokratikus átalakulásában nem csupán Franco 1975-ös halálát követően, hanem az azt megelőző években is. Az ötvenes évektől fogva a hermetikusan elzárt Spanyolország kezdett megnyílni a külföldi hatások előtt és egy új spanyol filmművészet jelent meg a világ színpadán.

#### A DIKTATÚRA BÉKLYÓINAK MEGLAZÍTÁSA

Stanley Payne (1987–88) történész szerint Spanyolország a defaszálódás három szakaszán ment keresztül: a folyamat akkor kezdődött, amikor Franco rádöbben, hogy Hitler és Mussolini elveszítette a második világháborút;

majd a hidegháború csúcán (1945–57) gyorsult fel azért, hogy Spanyolország közeledni kezdett az új, európai demokráciák felé, melyek részben az Egyesült Államok Marshall-tervéből finanszírozva éledtek fel; végül a hatvanas években nyerte el végső formáját az *apertura* („nyitás”) politikájával, amelyet aktívan támogatott Franco új tájékoztatásügyi és idegenforgalmi minisztere, Manuel Fraga Iribarne. Ez a liberalizáció irányába ható kényszer kettős iróniát rejtett magában. Először is, a külföldi befektetőknek szóló kezdeményezések ellenére a francóista rendszer otthon továbbra is ragaszkodott a monolitikus kultúrához. Ez az ellentmondás olyan központi szempontot adott az ellenzéki filmet készíteni kívánó alkotóknak, melynek segítségével más képet tudtak adni Spanyolországról otthon és külföldön egyaránt. Sőt, mi több, éppen ezek a filmesek segítettek Francónak elérni a céljait, különösen azért, hogy filmjeik presztízsértékű díjakat nyertek nemzetközi fesztiválokon, ezzel is