

Szilvássy Orsolya

Római marionettek

Szerző

Szilvássy Orsolya

Irodalomtudományból olasz irodalom alprogramon szerzett PhD- fokozatot 2002-ben a Szegedi Tudományegyetemen. 2006-ban diplomázott az ELTE Mozgókép- és médiakultúra továbbképzési szakán. Jelenleg a Tessedik Sámuel Főiskola Pedagógiai Főiskolai Karának oktatója és a médiapedagógia ismeretkör szakmai felelőse.

Római marionettek

Nézd ezt a testet! Festett bábu lengő végtagokkal.
Néha szenved és fekélyek borítják. Telve van képzelgéssel, sohasem állandó, folyton
változó.

Ez a test romlandó. Betegségek fészke, romló tömeg, széthullás és pusztulás a sorsa.
Minden élet vége halál. [1]

Michele Placido 2005-ös *Bűnügyi regény* című filmjét nem fogadta túl kedvezően a hazai kritika. Az Olaszországban bestseller Giancarlo De Cataldo-regény (*Romanzo criminale*) azonos című filmes adaptációját a magyar filmértők – pontosabban azon kevesek, akik egyáltalán foglalkoztak vele – a legjobb esetben is közepes teljesítménynek ítélték, amely feszültségteremtő erejében, akciójelenetei lendületében messze elmarad a gengszterfilmes műfaj legjobb képviselőinek munkáitól. Ezzel szemben Olaszországban lelkes visszhangra talált a film, 2006-ban elnyerte a filmkritikusok díját is, az ezüst szalagot, és később nemzetközi szintén, a Berlinálén is tetszést aratott. Noha tagadhatatlan, hogy a terjedelmében hasonló *Keresztapához* vagy Scorsese alvilágtémájú filmjeihez képest ez a két és fél órás opus helyenként lassúnak és cselekményszövésében tévelygőnek tűnik, ám ha alaposan megnézzük – és ha sikerül félretenni a rendezővel szembeni előítéleteinket és lazítani műfaji elvárásaink aktuális normáin – egy ötletekben gazdag, az olasz szellemi és mozgóképi tradíciókhoz sajátos viszonyt kialakító filmet láthatunk. Ez a (nem csak) bűnügyi regény megérdemel egyebet is a fárasztó és hosszadalmas jelzőkön kívül; mint ahogy az egykori Cattani felügyelőből lett rendező stílusa sem egyszerűsíthető egy retrótéma és -műfaj kevéssé férfiasra sikeredett feltámasztására. [2]



Autótolvajok

A film pergő tempóban, ügyes ritmusváltásokkal és hatásos képekkel indul a pop-kultúra hajnalán: utcagyerekek autót lopnak a társadalmilag érzékeny olasz mozi kedvelt színhelyén, egy római

külkerületben. Ide, pontosabban az első ülés tájára helyezi a kamera a nézőt, akit szinte fejen találunk a betörésre használt téglával, de néhány másodperc múlva már meg is érkezik a kárpótlás az elszenvedett agresszióért -, a kölykökkel együtt felszabadultan énekelhetjük a rádióból bömbölő korabeli „világnézeti” slágert, amelyet egyben a film ars poeticájának is érezhetünk, hogy csak „énekelni, nem pedig gondolkodni akarunk”. A fiúknak azonban több kalandra és dalra nem is futja, máris nyakukban a rendőrség, gyermekkorukból csak annyi időt kapnak Placidótól, hogy deklarálják ártatlanságuk elvesztését. Haldokló társuk mellett egy lassú tételben nevet és sorsot választva maguknak, ha nem is individuumokká, de egy (bűn)szövetség részeseivé és főképpen filmes figurákká válnak.

Az persze tény, hogy a filmben nincsenek sokkoló vérfürdők, agyvelőfakasztó összetűzések és haláltusákon kérődző premier plánok. A hetvenes években valóban létező hírhedt banda, a La Magliana tagjai meglehetősen kesztyűs kézzel intézik el áldozataikat, riváisaikat vagy éppen egymást ebben a *Bűnügyi regény*ben. De mindennek nem kell feltétlenül valóságértéket és dokumentáló jelleget tulajdonítanunk. A mai moziban egyre ritkábban látható szolidan megkéselt és nesztelenül összecsukló test nem kevésbé valóságos, csak kevésbé trendi a paradicsomlében úszó belsőségutáztatoknál. A filmen – és egy 21. századi játékfilmen különösképp – amúgy is minden csak utáztat, Placido nyilvánvalóan osztja ezt a nézetet és folytatja a sort, szégyenkezés nélkül plagizál. A hetvenes évek jellegzetes gengszterfilmjét melodráma és spagetti-western klisékkel elegyítő képi és dramaturgiai megoldások, és a zsánerfilmeknél bár nem példátlan, de szokatlan önreflexív, műfaji vonatkozású cím mindenekelőtt Tarantinót juttatják eszünkbe. A *Bűnügyi regény* a letűnt korra jellemző képi stílus beemeléseével, a (sztereo)tipikus szereplőkkel és cselekményfordulatokkal az öntudatos filmek kasztjának egyede, nem pusztán felidézi a múltat és retróörömeiket gerjeszt, de az idézésben kifejeződő (ön)íroniával egyúttal azt is beismeri, hogy mindaz, amit mutatni képes csak valóságpótlék, az igazi ember és az igazi élet helyét betöltő vetített kép a vásznon.

A *Bűnügyi regény* tehát a leginkább a *Ponyvaregény*ből ismert és a kortárs olasz mozira nem kifejezetten jellemző önreflexív rétegekben mozog, de ezt a szemléletmódot sajátjáé és olasz gyökerűvé tudja tenni, és talán ez a film legnagyobb érdeme. Átment egy kis adag társadalmi érzékenységet, és egy jó darabot az olasz művészi tradícióból, a commedia dell’artétől Pirandellón át a modern filmig, és ha nem is mindvégig, de jó ideig elhitheti, hogy saját magán, előzményein és a tömegkultúrán kívül mást is mutatni szeretne. Úgy tűnik, mintha szóvá tenné azt az olasz társadalmat régóta és belülről marcangoló, a bűnözés és hatalom kapcsolatára visszavezethető problémát, aminek érdemi tárgyalását – ha jobban belegondolunk – aligha várhatjuk el egy zsánerfilmtől, amely műfaji kötöttségeinél fogva kevésbé alkalmas a téma elmélyült és árnyalt bemutatására. Bár Placido állítása szerint a film abba a klasszikus társadalmi párbeszédbe kíván illeszkedni, „amit valaha a hetvenes években olyan engesztelhetetlen rendezők indítottak, mint Elio Petri, Damiano Damiani, Marco Bellocchio” [3], valójában a végtermék nagyon sajátosan és áttételesen tanúskodik erről. Nem vet fel direkt és eredeti módon szociális vagy erkölcsi kérdéseket, a kriminalitás – bár reális büntetteket és személyeket idéz meg a film – elsősorban a

szórakoztató történet lényegi fikciós elemét alkotja; anélkül fogadjuk el és fogadjuk be, hogy az elkövetett bűnök morális súlyát valóban éreznénk. (Hiszen teljesen magától, illetve a műfajból értetődő, hogy egy bűnügyi regényben van bűn és bűnöző, mint ahogy a tragikus vég is természetes egy melodrámban). Vagyis a *Bűnügyi regény* olyan dolgokról szól, és olyan dolgokat mutat, amiket már nagyon is ismerünk: elsősorban a filmes, kulturális és nem a politikai hagyományban való megmerítkezés, amely egyúttal azt a gyanút is táplálja, hogy jelenleg nincs is olyan tömegeket megszólítani képes „klasszikus társadalmi párbeszéd”, ahova beilleszkeszhetne.

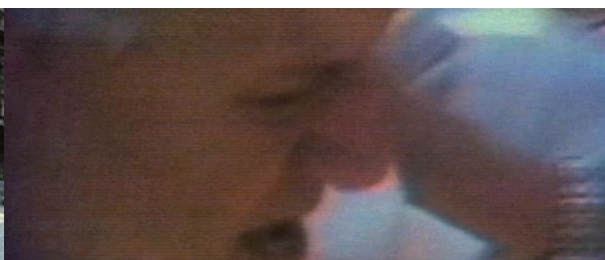
A film a közepe táján valóban lelassul, beleragad az imitált politikai kulimászbba, anélkül hogy képes lenne az eseményeket minősíteni. Annyi viszont világosan látszik, hogy a történelmi téma ellenére nem történelmi rekonstrukcióról van szó, hanem a történet és történelem, valóság és fikció fogalmainak elbizonytalanításáról/elbizonytalanodásáról, és egy olyan világról, ahol már ugyancsak megkoptak a racionális és demokratikus értékek. A banda tagjai ellen folytatott nyomozás minduntalan félresiklik, az egykori barátok egymás ellen fordulnak, a bizalom és a kommunikációkészség, ami nemcsak a szűkebb személyes kapcsolat alapja, de a racionális konszenzusra aspiráló társadalmi kapcsolatoké is, a hatalom közelében szertefoszlik. Nem derül fény a politikai bűntények „valódi” hátterére, az igazság mint olyan mindvégig rejtve marad – kommunikálhatatlan, vagy pusztán kommunikálatlan. A film bizonyos epizódjai célozgatnak szürke eminenciásokra vagy politikai összeesküvésekre, de megtartóztatják magukat minden pontosítástól. Egyértelmű állásfoglalásra tehát nem vállalkoznak az alkotók, nem adnak szilárd támpontot arra vonatkozólag, hogy vajon a személyes hatalomvágy és a fejtelenség tűnő politikai szervezet mögött létező tervet sejtünk-e, vagy nyílt és titkos szándékok egymásnak feszüléséből mintegy véletlenszerűen keletkezik valami „valóságos”.

Mindebből következtethetünk arra is, hogy – az egyébként köztudottan baloldali és nemrég Moretti Berlusconit kritizáló, *A kajmán* című filmjében is játszó – Placido szerint a polgári nyilvánosság Olaszországban sem működik tökéletesen. De a *Bűnügyi regény* stílusa távol áll a politikai röpiratétól, noha érezhető benne a konkrét címzettnek szóló vádaskodás szándéka ^[4], mégis elsősorban *játék*film, és egyben esztétikai állásfoglalás a filmkép valóságvonatkozását illetően. Szembeötlő ez a problematika a korabeli tévéhíradó részletek felhasználásában. A történelmi tények csak az események felszínét mutatják, informálni tűnnek, de nem mutatják a „teljes Valóságot”. Csak valóságtöredékek reprodukciójával szolgálhatnak, ami a fantázia kiegészítéseire, interpretációra szorul, és ezért a dokumentum jelentése is állandóan változik. Placido itt játszik az ellentéttekkel, anélkül hogy ütköztetné őket. Fikciót valóság, örömet bánat követ: az olasz győzelemmel végződött futball VB-t sajátosan olasz felszabadultsággal jubiláló tömeg képei a II. János Pál elleni merénylet filmfelvételét váltják. Közben a netán lankadó figyelmű nézőt, vagy a látszatokkal megelégedő állampolgárt a Puccini-örökzöld, „Nessun dorma” szövege szólítja ébrenlétre, a dallam pedig ugyanakkor a fikciót a dokumentummal összekötve eloldja a képeket konkrét jelentéseiktől. Annak ellenére, hogy stílusosan elkülönülnek, fikció és képen rögzített valóság territóriumai itt komplementerek, egyesíti őket – a zenén túl – a film, a hordozó anyag. Különbőségük ki is merül a stílus eltérésben, és ebből a sajátos (episztemológiai)

helyzetből az sem képes kivezetni, hogy a felvezető szöveg, hangsúlyozva eltérő ontológiai státusukat, a szokásos módon közli: „a történetet valós események ihlették, de a szereplők az alkotók fantáziájának termékei.” A történelem fehér feltájtába beleírt történet – a manapság újra divatos történelmi regény fogását követve – nem cáfolja, de szükségképpen relativizálja a dokumentumértéket. [5]



Olasz hősök



Olasz hősök

A kideríthetetlen bűntény, az igazság ambivalenciájának motívumai a 20. századi olasz irodalmi hagyomány jellegzetes elemei. A bűntények feltárásának ellenálló körülmények, mint az életet átható bizonytalansági tényezők, amelyekről kiderül, nem is kívül vannak, hanem benne a személyiségben és a társadalmi viszonyok mélyén, Carlo Emilio Gadda és Leonardo Sciascia regényeiben váltak a tudás és a közmorál állapotának jellemző mutatóivá az ötvenes-hatvanas években [6], a közelmúltban és populárisabb kivitelben pedig Umberto Eco posztmodern krimijeit töltötték fel izgalommal és a reflexió lehetőségével. De Cataldo is ezt a modern irodalmi – és főként Antonioni révén modern művészfilmes – tematikát viszi tovább. A *Bűnügyi regény* is a nemtudás kortünetét reprezentálja, a történet hiányai köré szerveződve többnyire szubjektív nézőpontokon keresztül fest képet az országról, a városról, a jogrendszerről és bűnüldözésről, amely körülvette és gengszterré nevelte a szereplőket. A bűnügyi műfaj követelményeinek megfelelően, a bizonyosságok hiányára építve, de a konkrétól eloldható jegyek árnyalásával egyszerre lesz képi lektűr és metaforikusan fogalmazó állapotrajz, igazi *regény*.

A világ, ami itt bevallottan művileg tárul elénk, egy mérték- és értékvesztett világ. A (bűnöző) egyén, bár az önrendelkező, szabad szubjektivitás szerepében tetszeleg, maga is ki van szolgáltatva az általa befolyásolhatatlan, rögzült viszonyoknak, bábuként mozog egy nagy játékos sakkasztalán. A végzetszerűt hangsúlyozó melodramák jellegzetes szubjektumképére ismerhetünk itt, amely szerencsésen párosul a maffiafilmek hierarchikus világával, ahol a végzet meg is testesül: a történet szálait általában egy rejtélyes, misztifikált alak mozgatja, akinek távlati elgondolásaiba sohasem avatódik be a néző. A keresztapa, a hétköznapi valósággá lett „God/father”, egy büntető, ótestamentumi attribútumokkal felruházott isten szerepét öltve fel ural életet és főleg halált, erőszakkal tölti ki az eredendő értékhiányt – és mindezzel kellő alapot nyújt a maffiatörténetek metafizikai implikációinak. A *Bűnügyi regény* posztmodern koncepciójának megfelelően azonban nincs megtestesülés, „isten halott”, ezért ezt a posztot nem tölti ki, de nem is törli el. Függőben hagyja a kérdést, hogy ki áll a hierarchia csúcsán, azt a lehetőséget sugallva, hogy az irányítás nélkül maradt szervezet talán önmagát működteti.

Placido filmjében nem egyszerűen egy nagystílusú törő kisstílusú banda tagjaival találjuk magunkat szemben, hanem egy mítosz megkésett szereplőivel, és drámaian megformált alakokkal, akik nem egyszerűen bünt, hanem tragikus vétséget követnek el, amikor nem illeszkednek be sem a legális, sem az illegális rendbe. Ez a „kettős történetmondás” az oka annak, hogy az alkotók figyelme nem elég homogén, nem összpontosul a cselekményre, az elkövetett bűntettek folyamattá szerkesztésére és látványos kivitelezésére. Míg a báró elrablásának akcióképeit a kitervelés narrációjával egybesűrítve látjuk, addig a jellemábrázolást nyújtó epizódok és a drámai karaktert erősítő dialógusok percekig is kapnak a filmidőből. Vagyis nem a konkrét akciókra kerül a hangsúly, hanem a tettek tulajdonképpeni motivációjára, az isteni/emberi törvénnyel való szembefordulásra és a lázadó emberi tényezőre.



Placido az apa szerepében

A film elején kissé didaktikusan kilátásba helyezett metafizikai lázadás ^[7], amelyért itt a bűnösöket – a három főszereplő történetét külön-külön levezetve – mitikusan háromszor látjuk meglakolni, lehetne egyfajta arisztokratikus Übermensch-jegy is, az abszolút szabadság akarása, Nietzsche vagy D’Annunzio nyomdokain haladva. De a szereplők gyermekkori/gyermeki vágyaira alapozott és tragikus sorsszerűséggel véget érő történetében – bár Placido nem mutat különösebb szociális

érzékenységet – inkább Pier Paolo Pasolini a minta és a forrás, és ő az az olasz előd, aki szellemiségében Placido filmjére mindenki másnál nagyobb hatást gyakorolt. Placido ezt a kötődést sem rejti el, sőt még játékos hommage-okkal is egyértelművé teszi: Colussinak hívják az egyik mellékszereplőt, a felügyelő beosztottját, akinek nincs észrevehető karaktere, és a cselekmény alakulásában sem játszik szerepet, funkciója csupán annyi, hogy Pasolini hőn szeretett anyjának családneve a felügyelői torokból az utasítás hangerejével több ízben elhangozhasson. Képileg is kérkedik a rendező ezzel a viszonnyal, noha nem stílusában próbálja utánózni – végül is egy olasz sztárokkal felvértezett hollywoodi filmet látunk -, de híres beállításokat vesz át, például azt a perspektivikus rövidülésben felvett kompozíciót, amelyen Fredo öccsétől búcsúzunk, ugyanúgy ahogy korábban a *Mamma Roma* Enricójától is – és amelyet eredetileg Pasolini is Mantegnától kölcsönzött.



Képkötők találkozása

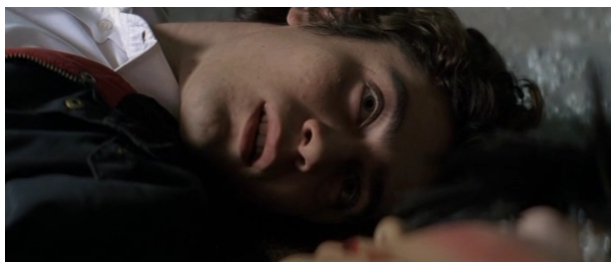
(Következtetésekre indíthat, hogy pont ebben a jelentben tűnik fel néhány pillanatra maga Placido, az apa – metaszinten is érthető – szerepében. A film atyjaként itt nemcsak tiszteleg elődje emléke előtt, hanem dialogizál vele, hozzá is tesz valamit az örökséghez: jelképesen éppen a Pasolini-filmekből végzetesen hiányzó apafigurát.)

Hogy a *Bűnügyi regény* többnyire a bűnöző nézőpontot követve és vágyaikra összpontosítva teret hagy a szubjektivitásnak, meghaladja a jó és rossz merev dualizmusára alapozott pedagógiát, és a szereplőknek egzisztencialista szemléletű emberi mélységet ad. A filmnek ez az embert humánus szükségleteiben felmérő igénye szintén a Pasolini-örökség vállalását és egyben folytathatóságát jelzi. A három főszereplő egyébként is mintha Csóró alakjának lebomlása lenne, mintha külön-külön és az érthetőség kedvéért „lebutított”, műfajibb vagy analitikus formában fejeznék ki Accattone összetett, a szabadságra, szeretetre és jólétre, vagy egy jó életre irányuló vágyait. Ráadásul ugyanonnan indulnak, ugyanazt a római szlenget beszélnek, és hasonlóan az utcakövön – bár fegyver által – éri őket a vég. Akárcsak Csóró, ők sem profi bűnözők, csak „elszabadult kutyák”, akik még eszmélésük előtt kiszakadtak a társadalmi konvenciókból. De Placido ezt a hagyományt is nyilvánvalóan saját céljaira használja, részekre szedi, lebontja, és csak azt a keveset tartja meg, ami egy műfaji filmben Pasoliniból majd’ 50 év múltán megtartható.

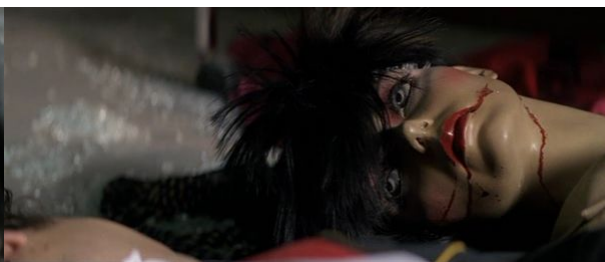


A bomlás gyümölcsei

Placido filmje így a bomlás és elmúlás filmje is, és ezt nem pusztán a Libanoni halála után vidéki házában rohadó almákkal rakott tál csendéletszerű közelije sugallja. A szerves anyagon túl is minden (már régóta) bomlásban van, a korrumpált társadalom, a római csórók Pasolini meglátta tisztasága, éteri szépsége, a társadalmilag involvált mozi ereje és maguk a filmes műfajok. Már semmi sem az, ami volt, és semmi sem önmaga. Érvényes ez a hasadtság a filmben megjelenő szubjektumokra is. Úgy tűnik, hogy itt minden figura már más darabokban is látott marionett, vagy a commedia dell'artéria emlékeztető, állandó tulajdonságokkal és funkcióval rendelkező, mégis darabról darabra vándorló variáns. A multiplikált, belső kohéziójától megfosztott szubjektivitás a Pirandello által megkezdett – és Pasolini által is továbbvitt – kritikai szemlélet posztmodern adaptációjaként híján van a statikus, magába zárt identitás jegyeinek, az önazonosság lényegében egy szereppel való azonosulásra redukálódik. Ám míg Pirandellónál és Pasolininál a figurák eljutnak helyzetük bizonyos mértékű felismeréséhez, és hitelesen szenvednek miatta, Placido hősei csak másolatok, egy stratégiai játék kellékei, a műfaji kritériumoknak megfelelő konstrukciók.



„Minden élet vége halál”



„Festett bábu”

A „náci” díszítő jelzöt viselő Nero lesz az a bábu a palettán, akinek története a fentieket emblematikusan sűríti a filmben, és aki reflektál is a szubjektivitás csökkentértékűségére. Megtudjuk, hogy nem pénzszerzés miatt öl, hanem egy filozofikus és „perverz” cél, a halál megértése és meglesése, a titokba való beavatás voyeur-vágya motiválja. Szerinte az áldozat arca a halál pillanatában olyan, mintha maszkot viselne, s ez a kijelentése egyszerre juttatja eszünkbe a modern szubjektumfilozófiákat és a transzcendenciát kereső misztikát. (Az alkotók jóvoltából még azt is kileshetjük, hogy ő is az olasz szellemből táplálkozik, egy nagy ezoterikus szerzőt, Julius

Evolát olvas bevetés előtt). Utolsó akciója során azonban, amint egy kirakatbábu üres tekintetében meredve távozik az élők sorából, úgy tűnik, csak a halál pusztá faktualitása és a transzcendencia hiánya tárul fel számára. A titok „megértéséhez” – abszurd, ugyanakkor evidens módon – csak a saját halál juttathatja el. A műfaji film ismétléseken alapuló logikájából következően, és a bábuval teljesen egylényegűvé válva csak arra a titokra döbbenhet rá, amit már addig is tudott.

A *Bűnügyi regény* szereplői egy multimedializált világ lakói („nem olvasok újságot, csak tévét nézek” – mondja az egyik főszereplő) akikkel egy díszlet-térben – Róma minden nevezetességén, toposzán végig útikalauzol a film – játszatják végig és játszatják egyszerre ki a tömegkultúra és a modernitás mítoszait. Egyfelől pénz, hatalom és szerelem megszerzésén fáradoznak (a Pier Francesco Favino által kitűnően alakított Libanoni figuráját, aki végül már a római császárokhoz méri magát, a szerelmes Freddo melodramai típusa és Dandi földi javakra vágyó alakja egészíti ki mitikus triumvirátussá), másrészt a (késő)modern lázadó jegyeit is magukra öltik, akik egy anarchia légüres terében élik ki élet- és halálösztöneiket. A nagy rebellisek komolytalan utódaiként tesznek sajátos bizonytságot arról, hogy „(a) lázadás az emberi egzisztencia törekvésének a belátása, és ugyanakkor e belátásból táplálkozó erő – a lehetetlen akarása.” [8]



Hommage a Bergman

Nagyon közel van az élet itt a mozihoz, de nem úgy ahogy a neorealista mestereknél, hogy a film férközött a valóság közvetlen közelébe, és megszűnt éreztetni közeg és közvetítő szerepét, most a kép az életben van benne, látványos jelenlétével, ideológiai és viselkedés mintáival jelzi mennyire távoli és hiányzó az a „realista” önmagában elég valóság, ami Rossellini vagy Visconti filmjeinek kiindulópontja volt. A prologus kamasz Dandije a (film)csillagokra vágyik, Fred Astaire szeretne hasonlítani, és Ursula Andress bájait kívánja. Későbbi szeretője, a hivatásos prostituált pedig gyermeki fétisekkel, babákkal és színes fényképekkel díszített budoárjában *Az elfújta a szél* híres, az érzéki szerelem modern ikonjává lett Gable-Leigh-páros képét őrzi. A film tehát úgy beszél a lázadásról, outsider figuráiról, hogy közben nagyon is konformista, de mégis szellemes marad. Bár a halál és a hiány lesznek leghangsúlyozottabb motívumai, a műfaji forma mégsem szenved csorbát, az információhiányok elliptikus megoldásokat nem, csak suspense-eket eredményeznek. Placido filozofál, de nem rugaszkodik el messzire a közhelyektől, és így vele együtt csupa megnyugtató redundanciára találhatunk.



Leleplezés: a filmi test feltárulkozása

A gyerekbanda egyik tagjának haldoklása már a film elején megjelöli a halál témáját, bár nem tudjuk meg rögtön, tényleg meghalt-e, mégis előrevetíti a többiekre váró és a későbbi szép film noir-os képek alapján különben is megjósolható tragikus véget, azt a melodrámai/fatalista igazságot, hogy „minden élet vége halál”. Hiába várjuk vissza a film hátralévő részében, Andrea továbbra is hiányzik. Csak az epilógusban, a halott Freddo „lelki szemeivel” egészül ki a társaság, a gyerekkor tengerparti helyszínén, felülírva a múlt realitását, kézen fogva menekülnek a rendőrök elől a naplemente szolgáltatta ellenfényben – *A hetedik pecsét* koreográfiáját és transzcendenciára nyitott szemléletét imitálva. És Placido filmje, amelynek utolsó tétele legalább olyan bravúros, mint az eleje volt, majdnem ezzel a középkori misztériumjátékokat idéző bergmani másvilággal zárul, de aztán mégis máshol landol. A transzcendenciától ugyan elfordulva, de még a reflexió terében maradván kanyarodik vissza a „műfaji” film világába, hogy még egyszer teljes letisztultságában mutassa meg tulajdonképpeni tárgyát. Azt, ami van is meg nincs is: a képi szimulákrumot, a reprodukált matériát – a templomlépcsőn fehér lepellel letakart testet.

Jegyzetek

1. Gautama Buddha *Dhammapada* (<http://lazadas.ho8.com/www.tar.hu/lazadas/tulazeleten.htm>) 2007. 05. 04.
2. „Ez egy olyan film, mely keménynek és gyorsnak ígéri magát, ellenben puha és hosszú... A Hollywood *finocchio* that cries like a woman.” – írja a Magyar Narancs macsó stílust hiányoló kritikusa. (A lap olaszul értő meleg olvasói vajon nem vették rossz néven ezt a megjegyzést?) Vö. <http://www.manco.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=13894> 2007. 05. 04.
3. <http://www.manco.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=13893> 2007. 05. 04.
4. A La Magliana és általában a kriminalitás összefonódásai a huszadik századi baloldali vezetéssel az olasz baloldal morális és politikai válságának lényegi eleme, amelytől az új baloldal elhatárolja magát, és amelynek folytatását Berlusconi hatalomgyakorlásában látta. A film tényanyagába, amely a tiszta kezek mozgalom során leleplezett korrupciós botrányok egyik szelete, több internetes fórumon is bepillantást nyerhetünk. Vö. <http://www.rifondazione-cinecitta.org/banda-magliana2.html> 2007. 05. 25.
5. Umberto Eco posztmodern bestsellerei tették népszerűvé ezt az áldokumentáló elbeszéléstílust. Olaszországban a nyolcvanas évektől kezdve, de a valóság eltűnésének, szubjektívizálódásának kérdése, ami itt bölcséleti háttérként megjelenik, a modernitás, és így a modern film, egyik központi témája is egyben.

6. Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* című regénye szintén Róma-regény, a nyomozás eredménytelenségéből messzemenő következtetéseket nyerő hőse – a *Bűnügyi regény* felügyelőjének egyik lehetséges előképe – azt ismeri fel, hogy a világban mindent két dolog, az erotika és érdek mozgat.
7. A következő felirat konferálja fel a filmet „A hetvenes évek közepén néhány kisstílű bűnöző, egy külvárosi banda tagjai elindultak, hogy meghódítsák Rómát. Naiv és szörnyű vágyaktól fűtve legyőztek minden akadályt. Veszélyes szövetségeket kötöttek. Halhatatlannak hitték magukat.” (Ford. tőlem. Sz. O.)
8. Földényi F. László: *A túlsó parton*. Pécs, Jelenkor, 1990. 34.

Irodalomjegyzék

- Földényi F. László: *A túlsó parton*. Pécs, Jelenkor, 1990.
- Gautama Buddha: *Dhammapada* (<http://lazadas.ho8.com/www.tar.hu/lazadas/tulazeleten.htm>) 2007. 05. 04.
- Szentgyörgyi Rita: *Interjú Michel Placidóval* (http://www.manacs.hu/index.php_gcPage=/public/hirek/hir.php&id=13893) 2007. 05. 04.

© Apertúra, 2007. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/osz/szilvassy/>

