

Fellini zenés állatkertje - Képi és karakterhumor Deák-Sárosi László

Federico Fellini humorának megértéséhez fel kell vázolni a poétikáját összefüggéseiben. Ehhez a rendező filmjei tanulsága mellett kiindulásként két interjúkötetét használtam fel. Helyenként terminológiai pontossággal, máshol körülírással, de jól azonosította azokat az alkotói elveket és eljárásokat, amelyek filmjeit jellemzik, a humora alapjait meghatározzák.

A komikum nála tragikomikum, az ember és az adott személyek iránti mélységes együttérzésben fogant. Szókratészi bölcsesség és humánus alapján nála mindennek kiindulópontja és mércéje az ember. A gyakorlatban és a kép megalkotását, sőt megértését illetően is. Fellini így vall magáról: „moralista és próféta, tanú és bohóc [vagyok]”. (Fellini 1988: 73)

Filmjeihez mindig karaktereket gyűjtött. Színészeket, statisztákat, embereket. Híresek voltak a meghallgatásai, a castingok. Előtte, illetve utána pedig kitergette a fotókat az asztalán, és az arcokhoz talált ki valamilyen történetet. A cselekmény drámaisága és humora a felfogásában egyaránt az emberben magában keresendő, és a fotogéniájából kiolvasható. Szemiotikailag ez a munkamódszer a képi jelentések megfejtését, cselekményesítését, dramatizálását jelenti. Ikonikus jeleket közvetít és alakít át részben ikonikussá, részben indexikussá.



Fellini szereplőválogatás közben

Rita Cirio kérdezte a második interjúkötetben: „Továbbra is először az archívumodban őrzött fényképekből válogatsz, amelyekről régóta legendák keringenek, s amelyekben az embertípusok fellinis „alosztályok”-ba vannak sorolva?” Fellini: „Igen.” (Fellini 2004: 36) Máshol pedig ezt mondja: „Én pedig, mesterségem szerint az efféle teremtményeknek vagyok az idomárjuk...” (Fellini 2004: 18)

A poétikai jegyek röviden és részletezve

1. A film lényegileg kép
2. Szürrealisztikus összefüggések
3. A tárgyak és személyek is egyaránt főszereplők
4. Tárgyak antropomorfizálása
5. „Röntgen”-metafora - mágia

6. Arcokban a történetek
7. Órangyal, anya, prostituált és „én”
8. Én - alteregók
9. Bohócpoétika (fehér bohóc, pojáca)
10. Tragikomikum

Az alábbiakban az idézeteket közlöm először, és azokat egészítem ki a filmjei tanulsága alapján.

1. A film lényegileg kép

„Én mindig ugyanazt a filmet forgatom. Képek és megint csak képek, mindig ugyanabból az anyagból dolgozom, csak más és más nézőpontból közelítem meg.” (Fellini 1988: 244)

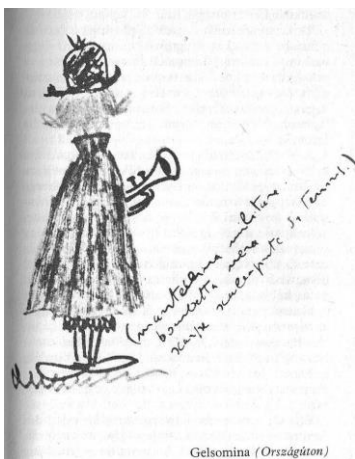
Bár ma már közhelynek számít, hogy a film alapvetően kép, ez Fellininél sajátos megközelítést is jelent az általánoson túl. Hogy azt állítja, mindig ugyanazt a filmet forgatja, ez abban áll, hogy ugyanazok a képek és emlékképek veszik őt körül, csak más és más lehetséges történetet olvas le róluk.

„képben fejezem ki magam, mint azután a fényerővel, a fényhatások fokozatosságán, bársonyosságán keresztül mesélek el.” (Fellini 2004: 132)

A cselekményesítés nem jelenti a képektől való elszakadást. A rendezői feladat az, hogy szintén a képekre való jellemzőkkel őrizzen meg, fokozzon, meséljen el minden lényegeset. Fest és kiemel a fényvel, de olyat, ami már eleve létezik. Ezt tartja munkája mesterségbeli részének.

„A vázlatrajzokban kezd a film kibontakozni.” (Fellini 2004: 134)

A kép a munkafolyamatok egyes fázisaiban is fontos. Filmjeihez képregényszerű vázlatokat (storyboardokat) készített.



Fellini rajza Giulietta Masináról az *Országúton* című filmhez

„Sordi megjelenése a hintán – ami *A fehér sejk* szimbóluma – nem szerepelt a forgatókönyvben.” (Fellini 2004: 137)

Fellini elmondása szerint fokozatosan jutott el a szövegesen megfogalmazott forgatókönyvektől a képi vázlatokig, később a le sem jegyzett, csak a forgatás során megtalált vizuális jellegzetességekig, amelyek a filmnek a lényegét adták. Egy kiemelt kép fontosabb volt nála, mint bármilyen epizód vagy fordulat.

„És a *Satyricon*? – A zárókép akkor is film forgatása közben született, abból az ötletből, hogy a szereplők összeállnak, és freskóvá merevednek.” (Fellini 2004: 141)

Ez a konkrét utalás egy általános eljárásra is rávilágít. Fellininél az élet tapasztalata freskóvá áll össze, mozgókép-freskóvá, ha nem túlterhelt ez a metafora.

2. Szürrealisztikus összefüggések

„„A filmem pusztít el” – gondoltam. Amikor az volt az érzésem, hogy meghalok, már nem antropomorfizáltam a tárgyakat. A telefon, melyet mindig fura nagy póknak vagy bokszkesztyűnek látok, csak egy telefon volt.” (Fellini 1988: 9)

A világ összefüggései ilyenek. Egy heves vérmérsékletű rendező számára a telefonbeszélgetések bokszmeccsekkel érnek fel. Amikor filmet készít, ezeket a szürrealisztikus összefüggéseket dolgozza fel. Nem mindig direkt módon, tehát nem bokszkesztyűt vagy pókot mutatva, hanem képpel, fény-árnyékkal, illetve cselekménnyel érzékeltetve az ilyen jelentéseket.

„Huxley a *The doors of perception (Az érzékelés kapui. Tanulmány, 1954)* csodálatosan írja le azt a tudatállapotot, melyet az LSD kivált: a szavak szimbolikája értelmét veszti, a tárgyak azért megnyugtatóak, mert érdek nélkülivé lesznek, jelen is vannak, meg nem is: ez a boldogság. Ám a fogalmi közvetítés emlékéből hirtelen kiemelt lét a szorongás elviselhetetlen mélységébe taszít, az, ami az előbb üdvösség volt, most maga a pokol.” (Fellini 1988: 10-11)

Fellini itt ellenőrzött körülmények között szerzett kábítószeres élményeiről mesél a fenti két idézetben. Ha nem lennének filmrendezők és művészek, akik megmutatnák az embereknek a szürrealisztikus összefüggéseket, a világ olyan sivár és önmagában létező, funkcionális lenne, mint egy prózaian és egyszerűen érzékelt telefon.

3. A tárgyak és személyek is egyaránt főszereplők

„Minden része a filmnek.” (Fellini 1988: 246) „A bútorok is, a megvilágítás, minden főszerepet játszik, és szereplő a történetben, amely képekben fejeződik ki.” (Fellini 1988: 82.)

A tárgyak is részei az életnek, közvetve az embert jellemzik, akár természeti, akár mesterséges dolgok által. A tárgyaknak is van arcuk, leolvasható, elmesélhető fotogéniájuk.

„Az édes élet egy nő képében jelentkezett: a Via Venetón ment egy verőfényes reggelen, valami olyan ruhában, amitől egy konyhakertre emlékeztetett” (Fellini 1988: 85)

Mint ahogyan elmeséli a neves rendező, már ötlet szintjén képek és tárgyak jelentek meg, és azok társultak az emberhez. Egy ruha, egy mintázat ugyanúgy jellemezhet egy embert, mint egy arcvonás, vagy mozgóképpel rögzíthető gesztus.

A tárgyak az emberhez tartoznak, esetenként nagyon szorosan. Amikor Marcello Mastroianni, *Az édes élet* (1959) főszereplője 1996-ban elhunyt, sokan a római Trevi-kútnál helyeztek el a tiszteletére virágcsokrot. A film egyik emlékezetes jelenete ugyanis az említett kútnál játszódik.



Marcello Mastroianni (1924-1996) és Anita Ekberg (sz. 1931) a Trevi kútnál, Az édes élet (1960) című filmben

„Szem elől tévesztjük, hogy Totò természeti tünemény, macska, denevér, valami, ami önmagában teljes, olyan, amilyen, nem lehet változtatni rajta, legfeljebb lefényképezhetjük.” (Fellini 1988: 187)

A megjegyzést azért idézem, mert felhívja a figyelmet, hogy Fellininél a fényképezésre alkalmas emberek olyan önmagukban léteznek, önazonosak, mint a tárgyak. Nem kell utasítani őket, hogy valamit játsszanak el, vagy ha igen, akkor is csak önmaguk maradnak, és a lényeg a megfejtésük. Csak le kell olvasni róluk a lehetséges történeteket – a kamerával, majd nézőként a vetítésen.

4. Tárgyak antropomorfizálása

„Ha Rómára gondolkodom, nagy vörös arc jelenik meg előttem: Sordira, Fabrizire, Anna Magnanira hasonlít. Olyan ember nyomott, gondterhelt arca, aki „gasztroszexuális” problémákkal küszködik. Hatalmas, iszapos földek jelennek meg előttem, háttérül tágas, hasadozott ég, baljós sárgákkal, feketékkel. Mégis: valahogy megnyugtató arc ez.” (Fellini 1988: 208)

A tárgyak, helyszínek, városok nem csupán köthetők személyekhez, hanem gyakran megszemélyesítetnek a rendező vízióiban. A fent említett képzettársításokat meg is filmesítette a *Fellini-Rómában* (1972), természetesen nem egyetlen sűrített szimbólumban, hanem az egyes elemeket elosztva a filmben. Az összbenyomás lett Róma antropomorf képe, arca.

„Mert Róma maga az anya, méghozzá az eszményi anya, ugyanis békén hagy.” (Fellini 1988: 208)

Ez a vonzó, vegyes benyomásokat keltő élettér anyai metaforává szelídítése fontos mozzanat a rendező világlátásában. A „Fellini-Róma” egyik plakátján olvasható: „Róma egy kiváló hely

a világvégére való várakozáshoz.” Az anya életet ad a gyerekének, de a szülés teszi lehetővé azt is, hogy az utód valamikor meg is haljon. Róma az élet, de a végzet is.

5. „Röntgen”-metafora – mágia

„Különösen amikor röntgenbe visznek, érzem magam személytelen tárgynak.” (Fellini 1988: 7)

Ezzel a mondattal kezdi Fellini a *Mesterségem, a film* című interjúkötetét. Nem tárgyalja a párhuzamot, de ha egy filmrendező a mesterségéről beszél, akkor rá is áll a szöveg elsőségi elvű kiemelése, ebben az esetben ez a röntgen-metafora. Ő ugyanígy röntgenbe vezeti a színészeit és statisztáit. Annyi különbség azonban van közte és az orvosok közt, hogy ő nem tekintette színészeit személytelen tárgyaknak az átvilágítás ellenére. A színészeket, statisztákat a barátainak, sőt saját alteregóinak tartotta, és ezzel a szeretettel jelenítette meg őket a filmjeiben.

„Végtelenül csodálom Jungban, hogy érintkezési pontot tudott találni tudomány és mágia, ésszerűség és képzelgés között: rájött, hogy az életet úgy kell élni, hogy átadjuk magunkat a csoda vonzásának, azzal a vigasztaló tudattal, hogy az ész magáévá hasoníthatja a csodát.” (Fellini 1988: 134)

A filmrendező feladata, hogy összefüggéseket találjon és mutasson meg a tudatos és a tudattalan között. Nem tudományosan, de mesterségbeli tudással, illetve a művészi átélés és átérzés szemiotikájával.



Mindennek van mesterségbeli vonatkozása is. Fellini a fénybeállításokkal ördögi arcúnak tudott mutatni egy korábban angyali kislányt a Toby Dammit (1968) című rövidfilmjében.

6. Arcokban a történetek

„Mit köszönhetsz a munkádban a színészeknek? – Mindent. Az egészet. Mert ez nem szakmai jellegű viszony, hanem inkább barátságra, egyfajta csillapíthatatlan kíváncsiságra hasonlít, főként, mert meglesheted őket.” (Fellini 2004: 45)

Fellini egyenesen azt állítja, hogy mindent a színészeknek köszönhet. Az arcukról olvassa le a jellemet, a drámát, a komikumot, a cselekményt is.

„A szereplők története, az arcok megtalálása alapvető fontosságú számomra, mert valóban ez a szakasz a legérdekesebb az elképzelt filmnek azzá a filmmé való titokzatos átalakulása folyamatában, amivé végül lesz.” (Fellini 2004: 137)

Itt még konkrétan utal erre a folyamatra az alkotás különböző fázisát tekintve is.

„Minden attól függ, hogy fölfedezek-e valamit az először látott ismeretlen arcban, megsejtem-e mögötte a személyiséget.” (Fellini 1988: 235)

Az arcban, a láthatóban a személyiséget sejt meg, amelyet a film eszközeivel mutat meg, erősít fel, bont ki: elsősorban beállításokkal és a megvilágítással.

„Nápolyiak, bohócok, csepűragók. Az előadás művészi képességével születnek, ugyanakkor vérükben van már az éhezés, a szenvedések, a betegség felelevenítésének művészete is. Gondolj bele, milyen Totò arca, amelyről százával olvashatók le történetek.” (Fellini 1988: 72)

A statiszták és a karakteres, nagy színészek arcáról lehetséges történeteket olvas le, amelyek valamilyen módon már megestek velük, benne vannak az egyéniségükben, az élet az arcukra írta. Itt van az a mozzanat, amikor az ikonikus (képi) jel indexikussá fordítatik le – már fogalmi hasonlóság alapján.



Totò, a híres komikus színész (1898-1967)

„Gyakran akkor találok rá főszereplőimre, amikor statisztákat válogatok. Filmjeim legértékesebb közreműködői a statiszták:” (Fellini 1988: 237) Broderick Crawfordról mondta: „Olyan színész, akinek semmit sem kell tennie, annyira rendkívüli az arca, elég volt, ha tekintetét oda fordította, és ezzel mindent ki tudott fejezni.” (Fellini 2004: 66) „Mert a filmjeimben egyesek igazi színészek, szakmabeliek, másoknak csupán az arca ragadott meg:” (Fellini 2004: 24)

A színészekben és a statisztákban is az a közös Fellini felfogásában, hogy van-e olyan élettörténetük, amit az idő ikonikus jelekkel ráír az arcukra, és neki csak meg kell fejezni.

„Elsősorban azok a mellékszereplők, akik végül értelmet adnak neki, gyakran nem is ismerik a film meséjét. A nézőknek, akik a filmet látják, ezekből az arckifejezésekből,

arcrándulásokból és testi sajátosságokból kell kiolvasniuk a történetet. A film igazi meséje ez.” (Fellini 1988: 82)

Ezt az idézetet azért emeltem ki, mert Fellini számolt azzal, hogy a nézőknek is ugyanúgy az arcokról, testi sajátosságokból kell leolvasniuk a történeteket. Nem csupán a rendező szereplőválogatása során fontos ez a szemiotikai eljárás, hanem a filmnézés közben is. A rendező előválogat, kiemel, elrendez, de a néző ugyancsak a képekben (azon belül: arcokban) láthatja meg a lényegét, nem elsősorban a cselekményben.

7. Órangyal, anya, prostituált és „én”

„Mit szeretnék még látni a filmjeimben? Ja igen, az őrangyalt. Aki tizenhárom éves korunkig kísér bennünket.” (Fellini 1988: 123) „A prostituált az olasz anya lényegi ellenpontja. El se lehet képzelni egyiket a másik nélkül.” (Fellini 1988: 122) „Aztán a „Saraghina”-epizód: irtóztató és csodálatos sárkány, aki a főszereplő első szexuális élményét van hivatva jelképezni.” (Fellini 1988: 121)

Fellini legfontosabb általános, emberi tapasztalat-motívumai a közvetve vagy közvetlenül megjelenő kategóriák: őrangyal, anya, prostituált és nyíltan vagy rejtve az „én”-je. Ezekben az összefüggésekben fogalmazza meg a létezés lényegét. A vágyak és a képzelet is azokból az élményekből táplálkoznak, amelyek mindezek a személyek és állapotok találkozását, szétválását, azonosságát és különbözőségét jelentik.



Saraghina az Amarcordban (1973)

8. Én – alteregók

„Ha magamat képelem el bohócnak, hát azt hiszem, Auguste, pojáca volnék. Bár meszes bohóc is. Vagy tán cirkuszigazgató. A megkergült bohócok szintén kerge orvosdoktora!” (Fellini 1988: 190)

Az „én” természetesen több az őrangyalhoz, anyához, prostituálthoz való viszonynál terjedelemben és mélységben is. Fellini a szereplői zenés állatkertjének igazgatójaként képzelem el magát, ahol ő maga is bohóc, sőt a mindent tagadó, magát is kinevettető pojáca-típusú. Az ember nevetget önmagán is, de szeretettel – közvetve ez az üzenete.

„Egyáltalán, van abban valami jó, otthonos érzés, hogy saját rögeszméimet, tikkjeimet, hiúságomat ábrázolom bennük; a végén magamra ismerek, s már filmen kívüli énemnek is szimbóluma vagyok.” (Fellini 1988: 237)

Fellini a szereplőit nem gúnyos megvetéssel mutatja be, figuráz ki, hanem azonosuló megértéssel. Maga is közjük áll alteregói révén.

„Miért választottad őt [Marcello Mastroianni] alteregódnak? – Anita Ekberg és Giulietta Masina is alapjában véve alteregóim. Egy művésznek, aki ábrázol, szükségképpen vannak alteregói. Morlotti például zöld színeivel azonosítja magát. Mindenben saját magunkat ábrázoljuk.” (Fellini 2004: 30)

Magától értetődőnek tűnik, de nagy felismerés. Ez egyrészt a külső megjelenésre igaz. A filmek többségénél a főszereplő a rendező megszépített mása. Ez igaz a Fellini-Mastroianni párosra is. Amikor nincs külső hasonlóság, akkor a belső a fontos. Nem véletlenül említi a szexszimbólum Anita Ekberget és angyalbohóc karakterű feleségét, Giulietta Masinát.



Marcello Mastroianni (1924-1996)

„Semmi kerek történet nincs a filmjeimben, ami önéletrajzi volna. Egyszerűen szeretek mesélni. Őszintén szólva számomra a mesélés az egyetlen játék, ami megéri a fáradságot, hogy játszom.” (Fellini 1988: 244) „S erre a játékra nekem, a fantáziámnak a természetemnek van szüksége.” (Fellini 1988: 244)

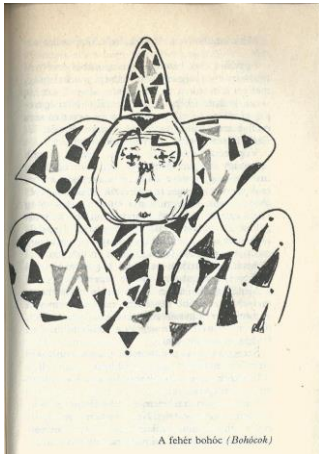
Önéletrajzi elemek azért vannak Fellini filmjeiben, és ezt máshol elismeri. Ám nem ez a lényeges. Ahogyan a fenti idézetben is utal rá, mindig önmagát vetíti ki: az ő játékát, az ő fantáziáját, az ő természetét.

9. Bohócpoétika (fehér bohóc, pojáca)

„Kik voltak a példaképeid? – Hát a bohócok.” (Fellini 2004: 13) „Csináljuk meg a *Bohócokat*, mesterségem nagyköveteit – javasoltam.” (Fellini 1988: 162)

Fellini készített egy tévéfilmet a bohócokról. Az általa bemutatott, megszólaltatott nevetteők pontosan mutatnak rá a rendező humor- és komikumfelfogására, illetve általában a poétikájára. A bohócok nem csak előadók, hanem szereplői is filmjeinek. Az *Országúton*

(1954) főszereplője egy rokonszenves csepűragó. Giulietta Masina alakította, és ő, ezért a filmért is nevezhető Fellini egyik alteregójának.



Fellini rajza a fehér bohócról

„A fehér bohóc meg a pojáca – a tanító néni meg a gyerek, az anya meg a komisz kölyök, még azt is mondhatjuk: az angyal a lángpallossal meg a bűnös. Egy szó mint száz: az ember kétféle pszichológiai magatartásformájának a megtestesítői – az egyik fölemel, a másik a földre ránt.” (Fellini 1988: 172)

Fellini a bohócok két fő archetípusát írja le. A fehér bohóc az, aki a szabályokat betartja, de ebbe mindig belebukik, és ez által válik nevetségessé. Ő a Stan és Pan párosból Pan, a kövér. Stan pedig a pojáca, aki semmit se a szabályok szerint tesz. Ő is galibákat okoz, de azok által nem ő, hanem a világ rendje válik nevetségessé.

„Egyébként az egész világ tele van clownokkal, nemcsak az én szülővárosom.” (Fellini 1988: 190)

Ebben a felfogásban az ember bizonyos mértékig mindenképpen bohóc: vagy a meszes vagy a pojáca. Ezek a bohóc-archetípusok benne vannak az emberekben filmen kívül vagy belül. Mindenki ott rejtőzik a két fő archetípus valamelyikének végletesség-komikuma – a szemlélő szempontjából biztosan. És ennek a végletességnek a kritikáját az együttérő azonosulás-nevetés oldhatja fel.

„A zilált ruhás Giovannone igazi Auguste volt, ahogy ijesztgette a parasztlánykákat, közszemlére téve a nemi szervét, mint egy döglött nyulat (döbrentnek látszott, hogy ilyen lakóval él együtt, bár elfogadta), igazi Auguste volt – fehér bohóccá változtatott bennünket, amikor rászóltunk: – Na, de Giovannone, mit művelsz?” (Fellini 1988: 192)

A helyzetnek megfelelően a bohóc végletességével átállíthatja a helyzetet úgy, hogy a pojáca-típusú néző is megélheti a meszes bohóc érzelmi beállítódottságát.

10. Tragikomikum

„A tévében, mint egyebütt is, mást se teszünk, mint egy táncmulatságnak álcázott gyászszertartáson veszünk részt.” (Fellini 1988: 207)

Ami túlmutat az alap-, cirkuszban is megélhető bohócpoétikán, az a művészet. Ez a megközelítés egyben élet- és művészetfilozófia is: meglátni a tragikumban a komikumot, mert ezek elválaszthatatlanul összetartoznak. Hogy így látja-e a néző, csak nézőpont, felfogás kérdése.

„Igen, a komikus pártját fogom abban az értelemben, hogy ő az esetlen, szerencsétlen hős, akit a balsors üldöz.” (Fellini 2004: 13)

Az ember, aki esetlen és szerencsétlen, ebben a fellinis felfogásban hőssé válik. A bohóc szerepe, annak kettőssége teheti azzá.



Fedezico Fellini bohóccal

„A cirkuszban viszont az Auguste-ön keresztül a gyerek kiélheti minden tiltott vágyát: nőnek öltözhet, feleselhet, kiabálhat a téren, kimondhatja, amit gondol. És senki se ítéli el. Sőt tapsolnak neki. A pojácamesterség felszabadító vonásáról beszélt magnetofonba Bario, az öreg clown.” (Fellini 1988: 175)

Fellini filmjeiben a felszabadító érzés alapja a tragikomikum. Az elbukó szerencsétlent megsajnáljuk, a túlzottan akarókon pedig együttérzéssel nevetünk.

Totò Fellininek: „Akkor írja: a nőt meg a pénzt szeretem. Értette?” (Fellini 1988: 184)

Ha valami, akkor ez a kis anekdotikus epizód szemlélteti a legjobban Fellini empatikus tragikomédia-poétikáját. Ahogyan és ami révén visszaemlékezik arra, amikor még újságíróként készített interjút a nagy komikus színésszel, Totòval.

Összefoglalás

Fellini poétikájában a filmes élményanyag az ember és az általa tapasztaltak, amelyeket az élet ráír az arcukra és általában a fizikai megjelenésükre. Ami nem képszerű, mint a rendező saját természete, azt a megfelelő színész, statisza kiválasztásával láthatóvá teszi. A létezés alap-élménye a szoros azonosulások és önreflexiók révén nyer kifejtést. Ilyen azonosulásra alkalmas fő archetipusok és alteregók: az anya, a prostituált, a díva, a bohócok, a színészek, a statiszták. A filmekben az emberek és a tárgyak is főszereplők, a tárgyak, helyek (pl. Róma mint város) antropomorf dimenziót kapnak.

A rendező poétikája három fő szemiotikai műveletben ragadható meg. Először megkeresi azokat az embereket, akik arcukon és küllemükön hordoznak megélt történeteket. Utána ezekhez a karakterekhez, illetve belőlük találja ki a film meséjét, és a rendezői mesterség eszközeivel (pl. beállítás, megvilágítás) kihangsúlyozva szerkeszti egybe. A harmadik szemiotikai művelet a nézőké, akinek szintén a szereplők arcáról kell leolvasni a lényegét. Ez tulajdonképpen ikonikus jelek indexikus megfejtése.

A humor Fellininél tragikomikum. Az együttérző azonosulások révén ez a poétika az ember, a világ megértő elfogadása a szélsőségeivel együtt. A komikum ebben a felfogásban a bohóc két archetípusában található, és ezek bizonyos mértékben minden embert jellemeznek. A film, a művészet képes arra is, hogy a nézővel megismertesse mindkét bohóctípus nézőpontját, alap-életérzését.

Felhasznált irodalom:

Fellini, Federico 1988. *Mesterségem, a film*, Gondolat, Budapest. (eredeti: 1980)

Rita Cirio. 2004. *A filmrendezés mestere; Interjú Federico Fellinivel*, Holnap Kiadó. (eredeti: 1994)