

ANTONIONI ÉS „AZ ÉJSZAKA”

Antonioni megérkezett Magyarországra. — Aristarco ezt legutóbb még képletesen értette, a látott magyar filmekben felfedezve hatását, és ennyiben ez nem volt feltétlenül örvendetes tény. Annál örvendetesebb, hogy most a szó szoros értelmében érkezett meg: saját művével, s így módunk van végre szembenézni vele, töprengeni értékein, vitatkozni is, ha kell, de az alkotással magával és nem homályos, vélt fantomokkal.

»Az éjszaka« Antonioni legrepresentatívabb filmje. Vagyis a legjellemzőbb, legérettebb, eredetiségének jegyeit a leginkább magánviselő. S talán a legszemélyesebb is. Ezért valóban Antonionival nézünk szembe, ha »Az éjszaká«-t próbáljuk elemezni.

A DIAGNÓZIS

Antonioni filmje bizonyos értelemben teljes összefoglalás. Ahogy a Bovaryné volt a maga idejében, vagy a Három nővér és egészen más vonatkozásban Proust. Egy társadalmi réteg tévedhetetlenül pontos, teljes szellemi térképét vázolja fel benne, a mai polgári értelmiség gondolat és érzelmvilágának már már tudományos analízisére, a kapott eredmények, adatok és megfigyelések gondos mérlegelésére és határozott összegezésére vállalkozik. Kegyetlen átvilágításában a lélek mély rétegei oly engedelmesen foszlanak szét, mint a hús a röntgensugarak adta képen. Tehát kórképet ad, összefüggéseket próbál megfejteni, a látott jelenségek és a láthatatlan kórokozók között; elfogulatlan tárgyilagossággal tárja elénk; meddig terjedt a belső roncsolás, Antonioni egész szindrómát ír le: egy csokorba gyűjti mindazokat a tüneteket, melyeket az emberi teljesség felbomlásának különféle jeleként szoktunk felfogni: az önzést, és a gondolati meddőséget, a közönyt és a szenvedélyek kialakulásának betegségeit, az akaratgyengeséget és a cselekvésre való képtelenséget és éppen ezek

egymáshoz való viszonyait próbálja felderíteni. Elemzésének hitelét növeli, hogy vizsgálódásait »nemes anyagon« a legkedvezőbb feltételek között végzi el; nem az annyszor látott elkallódott, félresikerült egzisztenciákon mutatja ki a kórt, hanem éppen ellenkezőleg. Szép, gazdag, kiegyensúlyozott világ lakóival ismertet meg, akik a jólét, sikerek és biztonság harmóniájában élnek, akik maguk is vonzóak — csak célja, értelme az egész vegetációnak nincsen. Mivé lesz az ember a magasan fejlett kapitalizmus jégkorszakában? Hogyan keríti mind fokozatosabban hatalmába a dermedés? — teszi fel a kérdést minden Antonioni film. De az érdekes az, hogy bár itt látószólag folyamatról van szó, Antonioni mégsem ennek dinamizmusát, kialakulását, drámai eseménysorát követi nyomon, hanem inkább magának az adott állapotnak tanulmányozására fordítja minden figyelmét. Így »Az éjszaká«-ban is. A házasság széthullásának tényét adottságként, axiómaként kezeli. Nem a felbomlás processzusát mutatja, hanem a szerelem elmúltának pillanatát, ezt a pillanatot viszont olyan nagyra növeszti olyan türelemmel »teregeti szét«, hogy a teljes képből a múltat, az előtörténetet is érzékelni tudja. A film ott kezdődik, ahol mások végződni szoktak, és tegyük hozzá, ott végződik, ahová művek el sem szoktak jutni. Az egész mű egyfajta különös ötödik felvonás, mely a dráma lezajlása után kerül bemutatásra, de annak még minden feszültségét, az idegrendszerben továbbsugárzó vibrálását, kapilláris mozgását magában hordja.

A »szép új világ« Antonioni kamerája nyomán a maga legköznapiabb arcával, minden különösebb drámai hatás, vérszetes trauma nélkül jelenik meg és mégis, így is beteg, kóros és embertelen, mert hiányzik belőle az életnek értelmet adó munka szenvedélye, az érzelem egészséges, természetes melege, az

emberi kapcsolatok állhatatossága. Így fedezi fel ő is, mint annyi kortársa, az elidegenedés mélyebb és általánosabb törvényét. Antonioni hősei ennek az élménynek, a valóság elvesztésének áldozatai, azt élik át szemünk előtt, nap mint nap, mint oldódnak el fokozatosan az élethez fűződő természetes emberi szálak, mint válnak egyre áttekinthetlenebbé a mai polgári társadalomban az emberek és dolgok közötti viszonyok. Munka, életcélok, emberi kapcsolatok, egyre megfoghatatlanabb messziségbe kezdenek távolodni és csak a kiszolgáltatottságot, az elvesztettség és szorongás érzéseit hagyják maguk után.

A film sokoldalúan tárja fel az elidegenülés jelenségét. Fontano az alkotás szabadsága, célja és lehetőségei felől kérdez rá a világra és az élet a legnyersebb egyértelműséggel válaszol neki (a milliomos ajánlata), az asszony a maga sajtó, tompuló érzelmeit kínálja oda, hogy újból megmérésék — visszhangtalanul. Lídia egész híres sétája nem

más, mint reménytelen kirándulás a valóságba, a kézzelfogható külvilág kereteibe való kapaszkodni akarás. Éreznünk kell, hogy számára minden, ami valaha biztos, szilárd és egyszerű volt, most kérdésessé vált: a maga és a férje helye a világban, Milánó házainak modern szépsége, a város nyüzsgése, de ahogy halad az utcákon és néha megáll, szemügyre véve egy váratlan részletet, egy szemét között motozó köldusaszonnyt, egy síró kisgyereket, a távoli grundon verekedő vad fiúkat, a rakéta eregető izgatott csoportot — mindenünnen csak a saját arca tekint vissza rá, hiszen csak magát tudja keresni, »önmaga köréből nincs mód kitörni«... Ahogy az élet változó »díszleteit« nézi, mindig csak magára figyel, befelé kérdez: mi az, ami érvényes maradt, ami nem málott még szét az idők folyamán? élnek-e még az emlékek és képesek-e melegíteni ebben a kihűlt világban? Milyen furcsa, hogy minden megváltozott, de talán még fur-

Jeanne Moreau és Marcello Mastroianni



csább, hogy egy-egy részlet a régi maradt.

AZ EGYÉNISÉG FELBOMLÁSA

Ha a világ felbomlott, ha dolgai között nincs többé értelmes rend, hogyan őrizhetné meg ezt az ember vele szemben? »Hová lesz éntünk zárt egyénisége?« Antonioni hőseinek legjellemzőbb sajátja az egyéniség nélküliség, a markáns, egyedi profil, a hasonlíthatatlan egyszerűség hiánya. Valami elmosódott, homályos kép rajzolódik csak ki a tükörben, ahol inkább a tónusok, mint a kontúrok beszélnek. Ezért is annyira meddő önmauk kutatása, saját énjükbe való lemerülésük minden szívóssága.

Antonioni első közelítésre sokan egyszerűen a pszichológiai iskola képviselőjének tekintik. Pedig ha jól utána gondolunk, hőseinek szükségképpen nincs, mert nem lehet árnyalt, bonyolult pszichológiája. Amit kapunk, az nem az egyes egyéniségek meglepő, új felfedezéseiben gazdag jellem- és lélekrajza, hanem bizonyos tipikus pszichológiai mechanizmusok rendkívül érzékeny taglalása. Sőt, bármilyen megépően hangzik, tulajdonképpen egyetlen pszichológiai mozzanat ábrázolását nyújtja: azt az ámuló-csodálkozó felismerést, melyben az ember tudomásul veszi a maga elidegenülését, azt, hogy részvétlenül, tehetetlenül nézi végig elszakadását a világtól. A jellem feloldódott az egymást ismétlő, egymás nyomába lépő lelkiállapotok sodrában.

Antonioni filmjeiben mindenütt a

nőké a vezetőszerrep. Tudatos elhatározással állítja őket a férfiak rovasára a középpontba. Talán nem túlzás ebben a választásban is, a középponti témával való benső kapcsolatot fellelni: hisz az érzelmek alkonyát, a világhoz fűződő érzelmi szálak fellazulásának, szétbomlásának drámáját talán legpregnansabban valóban itt lehet tettenérni. Antonioni nőalakjai érzékeny, igényes, nyugtalan lelkek. Teljességre és őszinteségre vágnak és ha érzik, hogy a teljesség, a szerelem elérhetetlen számukra, nem hajlandók ártatni magukat, van bennük bátoráság szembenézni a semmivel.

Egyoldalúság és gazdagság különös keveréke Lída is. A szépség benne már csak inkább halvány visszfényként él, mint valami távoli múlt emléke, ezért is olyan szomorú ennek a fénynek kialakítását nyomonkövetni. Szelíd, kislányosan konok kitartással próbálja az igazságot, a világosságot megostromolni — nem ő tehet róla, ha túl nagy számára a vállalt feladat, ha nem tud semmit a rejtvényből megfejteni. Mégis, ez a hűség ad némi tartást neki, szemben a férfivel, akiből már ez is kiveszett. Milyen szánalmas is lesz Antonioni beállításában ez a vonzó és kellemes férfi! Sikeres, tehát kicsit középszerű, lényegileg harmonikus, tehát nem igazán nagyigényű. A kor jellegzetes átlagintellektuelleje, több divatos, mint valódi szépséggel, több modorossággal, mint mélyen átélt belső válsággal.

Ez a furcsa felemáság minden Antonioni hősből ott van: egyszerre

Jeanne Moreau és Monica Vitti





A bárjelenet

érezzük hősei emberi értékeinek jelenlétét és ugyanakkor azok hiába-valóságát is. De hisz éppen erről a drámai pillanatról akar vallani: az értékek széthullásának, dezintegrációjának pillanatáról! Antonioni számára azonban ennek a felbomlásnak az oka nem misztikum. Ezért nincs igaza Aristarcónak, aki egyszerűen irracionalistának nevezi. »Az éjszaka« éppen hogy határozott kézzel bogozza ki a jelenség társadalmi eredetét is. S mi sem áll távolabb tőle, mint hogy glórfikálja vagy igazolja ezt a pusztulási folyamatot. Antonioni nem veszítette el hitét az emberi értelemben és alakjai teljes szétesését is éppen az akadályozza meg, hogy még nem adták fel egészen a harcot, hogy még mindig készenlétben állnak arra, hogy áttörjék valahogy énjük és magányuk börtönét és ez az állandó, fűrészszó-kíváncsi figyelem, szívós erőfeszítés, hogy megfejtsék magukat és környezetüket ad még valami méltóságot is nekik.

SZÁMELZŐTT VAGY ÚJRA- ERTELMEZETT DRÁMAISÁG

A legmakacsabb közhelyek közé tartozik Antoniónival kapcsolatban az a megállapítás, hogy kiküszöbölte műveiből a drámát, feloldotta a konfliktusok nyílt, áttekinthető ütközeteit. Nos, ha a dráma valóban

csak ennyi volna, akkor ez a »dramatizálás« már Antonioni előtt is sok művész bűneként volna elkönnyvelhető — gondoljunk csak Csehovra —, de talán fontosabb számunkra annak megvizsgálása, miért szükséges Antonioni számára eltérni a hagyományos drámaiságtól. Nyilvánvalóan nem formai, technikai okokból, hanem mert az ábrázolt életanyag természetét követeli ezt meg. Mondottuk, hogy Antonioni művének kulcsa hősei bénultságának, tehetetlenségének felismerése. Hogyan formálhatná ezt közvetlen drámává, mikor a hősök legnagyobb drámája éppen az, hogy képtelenek a cselekvésre, a döntésre? De vajon, ha az emberi küzdelem nem tud tettekké érlelődni, akkor már megszűnt a küzdelem maga? Igaz, egyenlőtlen harc ez. A valóság legyűri a tétovázást, erőtlenséget. De a birkózás mégis minden percben szüntelenül folyik és komolysága feszültséggel tölti meg a filmet. Antonioni filmjei valóban nem drámaiak abban az értelemben, hogy sodró erejű drámai történés bontakozik ki bennük, ahol az erők összekapcsolása szabályos bonyodalom útján halad a végkifejlet felé. De a cselekmény folytonossága helyett előtérbe állítja az érzelmek, képzetek, a gondolatok és asszociációk folytonosságának nyugtalan játékát, gyötrelmes előrehala-

dását, ahogyan a legkülönfélébb »erőkkel«, saját gyengeségükkel, tehetetlenségükkel megharcolva próbálnak közeledni valamiféle nyugalmi pont, megoldás felé.

A film történetanyaga semmivel sem marad el az ún. cselekményes filmekétől. Gondoljuk csak meg: valaki meghal, felbomlik egy házasság, találkozások jönnek létre a szerelem ígérétevel, csakhogy ezek az események kötelezően a háttérben maradnak és csak közvetlen hatásuk, a hősök belső világában keltett hullámmásuk tükrében öltönek formát. S nem a művész szeszélye, önkényes nézőszöge teremti ezt az átételt, hanem hősei világának természetrajza. Valaha az ilyen szituációkban a legnagyobb szenvedélyek lobbanhattak lángra, karddal, vérrrel küzdöttek egymással és egymásért a szerelmesek. Itt semmi sem maradt ebből, csak a beletörődés, a végső őszinteség, egymás teljes megértése, olyan fokon, amire már csak a közöny, a fásultság képes. Ha meghalt a féltékenység, meghalt a szerelem is.

Magának az életnek a drámaisága változott meg tehát, és Antonioni nagysága, érzékenysége éppen az, hogy ehhez alkalmas formát talált, hogy a cselekmény ártértelezésével, más síkra helyezésével, ha más közegeben is, de emberi küzdelmet és drámai feszültséget tudott teremteni.

Antonioni komolyságára, erkölcsi igényességére jellemző a mód, ahogyan hőseit láttatja. Magából is származik minden részvétet, hogy illő tárgyilagossággal, pontossággal szóljon: valóban diagnózist ad és ahhoz semmi elfogultság nem férhet. Így jön létre az a furcsaság, hogy művei a hidegen izzó okosság, elemző készség olyan tisztaságával rendelkeznek, mint a tudományos tanulmányok; mintha csak dokumentumfilmet készítené hősei belső világáról. Nem a szubjektív kommentár, az eredeti beállítás a fontos számára, hanem a sohasem látott apró részletigazságok, a csak mikroszkóp útján megközelíthető szövettani elváltozások. Ezért megszűnik számára a különbségtétel fontos és kevésbé fontos mozzanat között, mint a laboratóriumi megfigyelő, egy teljes

életmetszetet ragad ki, minden pillanatával, minden vonatkozásával, mert az »érdektelen«, a nem sérült épp olyan jelentős lehet, mint az »el-térő«, a kóros szövet.

»REND A ROMOKON«

Különös dolog, hogy Antonioni, akinél a modern filmművészetben alaposabban és mélyrehatóbban senki sem tárta fel a polgári lét széthullását, morális, gondolati felbomlását — ezt a szétzilált, »rendetlen« világot milyen bámulatos, fegyelmezett rendbe tudta foglalni. Az ő szenvedélyes tárgyilagossága, kíméletlensége volt szükséges ahhoz, hogy ezt a szigorú, klasszicista stílust ilyen kristályos tisztasággal kialakítsa, lemondva a hatáskeltés minden harsány eszközéről, egyedül a szuggesztivitás erejére, tömörségére, bonyolult logikájára támaszkodva. A flauberti impassibilité Antonioniál is intenzitássá, zsúfolt gazdagsággá változik; a felhalmozott, aprólékosan precíz megfigyelések, hiteles életrészletek tömege egyszerűen érzelmi erővé válik. Kamerakezelésének mozgékonyága, mely mindig a hősökre koncentrálnak és egyetlen céljának a teljesség befogadását tekinti, így lesz sajátos kalligráfiává. Annyira csak a szereplők életét, lélegzetvételét figyelni, követni nem lankadó éberséggel, hogy ebből a lefokozott ritmikájú mozgásból, szeszélyes sétából, már-már koreográfia lesz: kifejező művészi forma, melynek eleganciája, tartottsága hibátlan összhangba kerül az egész mű hangjának férfiasan szemérmes lírájával.

Semmi felesleges dekoratív elem nem díszíti ezt a nyelvet. A bonyolult geometriai elrendezettség, a gondolatok kifejtésének nyugalmas logikája, a hősök kis cselekvéseinek, érzelemhullámzásainak játéka adja a belső mozgást és harmóniát is egyben. A stílus fegyelme, lenyűgöző architektúrája azonban nemcsak a művész fölényét és biztonságát mutatja — jelzője annak is, amit Antonioni a legnagyobb tisztességgel vállal, hogy ez a legbiztosabb, talán egyetlen fogódzója, neki magának is, ebben a világban.

BÍRÓ YVETTE