

Kelecsényi László

Kalandozások az éjszakában

Tisztelet Antonioninak

Képzeljük magunkat az 1960-as Cannes-i fesztivál nézőterére. Egy negyvennyolcadik évében járó rendező filmjét vetítették éppen. Az elegáns nagyérdemű egy része tüntet a film ellen. Másnap viszont negyvenvalahány filmkritikus aláírásával közzétesznek egy kiáltványfélét, amely az előző esti film korszakos jelentőségét igazolja. Rendezőjének ez már az ötödik egész estét betöltő alkotása.

A kaland valóban megújította a filmelbeszélés szerkezetét. Új stílust teremtett, melyet sokan próbáltak később utánozni, de a lényegét csak Michelangelo Antonioni tudta igazán tartalommal megtölteni. A módszer egy mondatban: mindig előbb kell a jelenetet elkezdeni és később befejezni, mint ahogy a hagyományos, kiélezésre törekvő, feszes dramaturgia jegyében szokták. Sokféleképpen címkézték ezt az elbeszélő technikát az idők során, de az ún. hosszú beállítások lényegén ez mit sem változtatott. Unalmasak a filmjei – legtöbbször ez a vád hangzott el a pergő ritmusú olasz filmek kedvelőinek szájából. Meg hogy nem a megcsontosodott 'bevezetés-tárgyalás-befejezés' struktúrát követi. Nála mindig a sztori elején történik valami súlyosabb felütés, aztán 'leül' a cselekmény. *A kaland* első felében végleg eltűnik a lehetséges főszereplő. *Az éjszaka* kezdetén haldoklik, majd meg is hal a főszereplők barátja. A *Napfogyatkozás* indulása egy szerelmi szakítás. Csupa olyan esemény, ami a filmek végén, közepén szokott megtörténni. Csakhogy Antonioni számára nem a drámai felütés fontos. Az érdekli, mi zajlik azokban az általában láthatatlan folyamatokban, az emberi kapcsolatok elhanyagolt, hétköznapi mozzanataiban, amelyekből végül is összeáll az életünk egésze. A valóság ugyanis önmagában nem drámai – mi visszük bele szemléletünkkel, egyszerűsítő vagy összefoglaló hozzáállásunkkal ezt a képzetet.

A kaland játékideje majdnem két és fél óra. Legyünk pontosak, egy monográfia szerint 145 perc, ám a magyar DVD-kiadáson csak 137. Filmfilológusokra vár a feladat, hogy kiderítsék, miből származik ez a 8 percnyi különbség. (Györffy György monográfiájának leírásában lehet

olvasni egy jelenetről, amely nincs a DVD-lemezen, de a magyar tévé által vetített kópiában sem látható.)

A történetet könnyű összefoglalni. Két barátnő, Anna és Claudia együtt indulnak egy tengeri kirándulásra. Velük tart Sandro, Anna partnere. A meglehetősen kopár, sziklás szigeten, ahová végül eljutnak, Anna eltűnik. A társaság a lány keresésére indul, de az többé nem bukkan fel a történetben. A film nem tisztázza, mi lett a sorsa; magára hagyja a nézőt ezzel a látszólag fontos problémával. A továbbiakban Sandro és Claudia kapcsolatának alakulását követjük nyomon. A szárazföldre visszatérve folytatják Anna keresését, de közben érzelmileg és érzékileg egyre jobban egymásba bonyolódnak. Nem szerelem ez, miként Sandro és Anna kapcsolata sem volt igazán az. Ösztön szülte vágy sodorja a férfit a másik lányhoz, és nem is tud kitartani mellette, mert az első adandó alkalommal megcsalja. A filmet záró megbocsátás gesztusa, a könnyező Claudia és Sandro képsora lehet, hogy egy jobb kapcsolat kezdetét jelzi, de az is lehet, hogy a szomorú búcsút egymástól.

A férfiak gyengék. Ki vannak szolgáltatva szexualitásuk csábításainak. Pontano (Marcello Mastroianni), *Az éjszaka* író főhőse megfeneklett a hivatásában, és ezért enged a legapróbb érzéki csábításoknak is. A kórházban, ahová haldokló barátjukat mentek meglátogatni, minden további nélkül egy felkínálkozó nimfomániás lány karjaiban köt ki. A bárban, ahová a feleségével ülnek be, felcsigázva figyeli a vetkőző artistanőt. A nagyvilági estélyen pedig habozás nélkül flörtölni kezd a házigazda unatkozó lányával (Monica Vitti). A felesége (Jeanne Moreau) érdekesebb és értékesebb ember; élő katalizátorként szembesíti férjét egykori jobbik énjével, miközben kiderül, hogy korábban miféle áldozatokat hozott érte.

A férfiak gyengék – a nők különbek náluk. Ezeket az Antonioni-filmeket akár feminista alkotásokként is lehet értelmezni. Kár, hogy a legbőszebb feministák sem tudtak erről. Antonionitól azonban messze állt az ilyesféle, a férfi-nő kapcsolatokat mesterségesen leegyszerűsítő szemlélet. Ő távolabbra tekintett. A modern civilizáció bajait igyekezett feltárni és elemezni abban a négy alkotásában (ide csatlakozott a *Napfogyatkozás* és a *Vörös sivatag* is), melyeket a hatvanas évek első felében forgatott. A férfi-nő kapcsolatok megbomlásának és romlásának okát abban látta, hogy a technika fejlődése jóval előbbre szaladt, mint az emberek erkölcsi felfogása.

Mai szemmel nézve ezt a két filmet, nemcsak filmtechnikai és etikai kérdések vetődnek fel velük kapcsolatban. Ma már nem lehet nem észrevenni, hogy az ötvenes-hatvanas évek fordulóján mennyire hasonló

problémák izgatták a nagy olasz rendezőket. Ha összevetjük egymással *A kaland* és Fellini *Az édes élet* című alkotását, előbukkannak a rokon vonások. A férfi főszereplők morálisan gyenge alakok, a felsőbb társadalmi körök ugyanolyan henye módon vegetálnak, és a sztoriban itt is, ott is felbukkan egy szex-szimbólumként körülrajongott nő. Két nagy rendező, két igencsak különböző stílus, külön-külön világkép – mégis ugyanazt sugallják nekünk.

A kaland filmtörténeti fordulópont. Éppen a vele kapcsolatos Cannes-i botrány miatt kapott nagyobb figyelmet, s gondolhatták a filmtörténészek – jól sejtve –, hogy valami gyökeresen új indul útjára. A modernista filmstílus kezdetét innen lehet számítani. A korszakolások és határkijelölések persze mindig önkényesek egy kicsit. Ma már talán a filmrajongókat sem izgatja különösebben, mikor mi kezdődött, vagy ért véget. Azt azonban illik észrevenni, hogy *A kaland* sztorijának személyiségcseréje (az egyik fiatal nő meglehetősen gyorsan, ha nem is egészen váratlanul egy másik örökébe lép), és az ugyancsak ekkortájt forgatott Hitchcock-klasszikus, a *Szédülés* személyiségcseréje hasonló filozófiát hordoz.

Férfivágyak irányítják a világot, formálják képükre és hasonlatosságukra az eseményeket – ám a nők nemcsak szebbek, jobbak is náluk.