

Egy metaforikus film

Michelangelo Antonioni: Napfogyatkozás

PETHŐ ÁGNES

A Napfogyatkozás (1) Antonioni méltán híres trilógiájának (A kaland, Az éjszaka, a Napfogyatkozás) utolsó és talán legmostohábban kezelt darabja. A kritikusok többsége ugyan méltányolja a film kidolgozottságát, finom artisztikumát, de többnyire mégis a kalligrafizmus, az önmagáért való esztétizálás vádjával illeti. Úgy vélik, hogy a forma túlhangsúlyozása ártott a tartalom mélységének, s hogy záródarabként jól illeszkedik a trilógia egészének hangulati kifutásába, színvonala azonban alatta marad az előző két filmnek. Ezzel implicite önálló műalkotás értékét kérdőjelezi meg, s ez visszhangzik azokban az írásokban is⁽²⁾ amelyek szerint a Napfogyatkozás hibája épp egy zárt struktúrát generáló szövegszervező elv hiánya.

Roland Barthes tette föl a kérdést, hogy vajon a „kinematográfiai művet lehet -e úgy felépíteni egyetlen jelentés metaforikus variációiból, mint a lírai poémát... a filmi lényeg adottságai nem teszik -e elkerülhetetlenné, hogy a jelentés metaforikus kifejtését valamilyen módon, ha csak távolról is, ne egészítse ki valamilyen történet, egy metonimikus tér?”⁽³⁾ Úgy vélem, Antonioninak ez a filmje éppen ezt a filmnyelvi kérdést példázza.

A *Napfogyatkozás*ban a történet, ha nem is hiányzik teljességgel, de valóban még Antonioni saját filmjeihez képest is szokatlanul szegényes, már-már kihívóan az: egészében a jelentéktelenség és az esetlegesség hatását kelti. Ez a minimálisra sorvasztott „metonimikus tér” azonban a metaforikus jelentések dominanciáját vonja maga után, mégpedig jelen esetben szó szerint egyetlen központi jelentés metaforikus variációi által teremtett sajátosan lírai szerkezet kialakulását.

Ebben a filmszerkezetben valóban nem érvényesül a történet lezárságából fakadó teljességérzet: egy beszélgetés VÉGÉVEL indul, s egy előrejelzett találka ELŐTT szakad meg a film. Ami közben történik, egy love story témája lehetne, de nem az: egy Vittoriának nevezett fiatal értelmiségi nő szakít vőlegényével Riccardoval, majd megismeri Pierot, a fiatal, ambiciózus tőzsdeügynököt és kölcsönös vonzalom ébred bennük. Mindez látványos szerelmi bonyodalmak nélkül, jórészt a hétköznapok „üres perceinek” megragadása által tárul elénk néhány séta és tétova dialógus során. Látszólag a végtelenségig nyújtható eseménytelenségek sorával állunk szemben, a történet bármelyik ponton megszakítható lenne, hisz ezt sugallja a kezdet és a befejezés is (vagy akár a filmet lezáró montázsban felbukkanó, befejezetlenül álló építőtelep képe, amelyen nem dolgozik senki.) E látszólagos szétesés azonban tudatos kompozíció. (Miért lenne ez a film kivétel a nagy műgonddal dolgozó Antonioni alkotásainak sorában?) A filmszöveg kohézióját nem a narratív tényezők adják, hanem sajátosan vizuális stilisztikai izotópiák, amelyek mind a film központi gondolatát fonják körül. A *Napfogyatkozás* után készült *Nagyítás* gazdag filozófikumával szemben ez is szűkebbre szabott: egy kapcsolat halála s egy újabb kapcsolatteremtés kísérletének kudarcra közbe ívelt vallomás a modern ember elidegenedéséről (nemhiába nevezték a három film együttesét „az érzelmek trilógiájának”), az emberi létezés behatároltságáról, arról, hogy az emberi lét totalitása helyett csak szeletegzisztencia adatik meg számunkra.

A stílus szintjén meghatározó erővel bír a *fekete-fehér és keskeny vászonra komponált kép*. Ez a film keletkezésekor még természetesebb, gyakoribb filmkészítési mód volt, mint ma, de a színes és szélesvásznú filmekhez szokott és Antonioni későbbi, a színszimbo-

likát is kiaknázó alkotásait (például a *Vörös sivatagot*) ismerő néző ma már ezt is a filmnyelv többletjelentést sugalló elemeként értékelheti. Tulajdonképpen már önmagában leképezi a modern urbánus környezet egyre sivárabbá, komorabbá váló színtelenségét, amelyet aztán a film végén egyenesen az ember belső sivárságának és szürkességének kivetítéseként érzékelhetünk.

Ráadásul a film forgatása óta eltelt több évtized filmnézői tapasztalata kialakított egy olyan előítéletet, amely szerint egy fekete-fehér film nagy valószínűséggel vagy dokumentum, vagy pedig művészfilm, de semmiképpen sem kommersz. (Ez utóbbinak lényegi velejárója a valós színárnyalatokat fölélnkítő, a világot szépre kozmetikázó színesfilm.) A keskeny vászonnak is kialakult mára egyfajta olvasata szemben a széles képpel. Ennek részben észlelési, pszichológiai meghatározottsága van. A szélesvásznú film azáltal, hogy a nézőt is szinte beemeli a képbe – hisz tekintetünk képtelen bizonyos határokon túl, a fej mozgatása nélkül átfogni a látványt –, a nézőt a látványhatás kiszolgáltatottjává teszi. A film világával való érzelmi azonosulást segíti elő, a kommerszfilmek nézésekor elsődleges fontosságú pszichológiai projekciók, illetve azonosulási mechanizmusok zavartalan működését. A keskeny vászon ezzel szemben egyfajta intellektuális távolságtartásra készíti a nézőt, ez pedig köztudomásúlag mindenféle esztétikai befogadás egyik alapfeltétele. A széles vászon az illúzióknak kedvez, a keskeny pedig azáltal, hogy állandóan látjuk határait, azt tudatosítja, hogy amit látunk, az egy számunkra teremtett, tudatosan megkomponált látvány. A keskeny vászon széle a festmény képkeretéhez hasonló szemiotikai funkcióval rendelkezik. (4)

A színesfilmtechnika és a széles vászon nyilvánvalóan festői lehetőségeket is kínál a filmművészetnek; ezzel szemben hajlamosak vagyunk a fekete-fehér képet eleve szegényesnek tartani. A színskála korlátozottsága azonban nemcsak az alapjelentés egyik metaforikus hordozója. Antonioni ráébreszt arra – ami egyébként a filmnézői köztudatból méltatlanul kiszorult némafilmekben már nagyszerűen megvalósult –, hogy a fekete-fehér film megfelelő kezelése során expresszivitásában semmivel sem marad le a színes film mögött – melynek semmitmondó színpompája éppen hogy színtelennek hat néha –, gazdag árnyalatskálával rendelkezik és sajátos grafikai hatásokat kínál.

Ezek közül Antonioni elsősorban a feket-fehér alapellentétét hangsúlyozza. (5) A film-történetben az expresszionizmus volt az a stílusirányzat, amely erre az ellentétre alapozta a vizualitását: lidérces, sejtelmes árnyjátékai az ember és a világ kétarcúságát, a felszín mögött rejlő, mindig kitörni akaró démoniságát jelenítette meg. Antonioninál azonban nem ezt találjuk. A fekete-fehér kihangsúlyozott ellentéte inkább egy analitikus szétválasztás eredményeképp jelentkezik – valahogy úgy, mint *Braque* festményein, vagy méginkább a hatvanas években divatos op-artos képkompozíciókon. (6): a dolgok külön-nemű, egymástól elhatárolható tömbökre válnak szét. Ezek együttese: optikai játék. Az összhatás: illúzió.

A hangsúly a különbségen, az elhatároltságon van, a szimultán és egyforma jelentőséggel megjelenő fény és árnyoldal ábrázolásán.

A főszereplőt hol feketében, hol pedig fehérben – illetve fekete szoknya – fehér blúz összeállítású öltözékben – látjuk. Amikor mintás ruhát vesz föl, jellemző módon épp a tőzsdére megy, embertömegbe, anyját keresve, új ismerkedésre nyitottan. A ruha is jelzi a magány, a különállás feloldásának, az elvegyülésnek a szándékát. Piero pedig azért szakít barátnőjével, mert az szőkéből feketére festette a haját. A gesztus felszínessége, abszurditása jellemzi a szereplőt, de az egész film vizuális logikájába is beleillik.

A színhatás kiegészítője Antonioninak ebben a művében az egész filmen végigvonuló vizuális motívum amelyik szintén grafikai fogantatású. A *Napfogyatkozás* képein megjelenő valóságselemek közül ugyanis a látvány önálló elemeként emelhető ki a vonal, melyet ismétlődésének gyakorisága és metaforikus kisugárzása a film alapmotívumává, kulcszimbólumává avat. Megjelenik vízszintesen, függőlegesen, esetleg kanyargón, de mindig a látvány alapvető meghatározójaként. Sőt talán nem csak a kordivat miatt van az, hogy a főhősnő majd mindegyik ruhája is sajátosan egyenes vonalú.

Legjellemzőbb a többnyire a táj végtelenjébe tűnő *párhuzamos*. Mindjárt a film első képsorában a vívódó Vittoriát egy széles ablakkeret két párhuzamos vonala között látjuk, majd amikor elindul a férfi lakásáról egy néptelen, a messzeségbe nyúló autóuton ballag

haza. Az utak széles sávja, a járdák, korlátok vissza-visszatérő elemei a film szinte mind-egyik jelenetének. De hasonló párhuzamosságot mutatnak a környezetből kiragadott egyéb részletek is: Vittoria és Piero találkozóhelyén két párhuzamos deszkapalánk áll, szemben az út, az úton a zebra. Nyitott, de a semmibe vesző perspektíva ikonikus-szim-bólikus jelei. Az emberi sorsok is valahogy így futnak ebben a filmben: igazán, nem ta-lálkoznak sehol. Ha mégis keresztezik egymás útját – mint Vittoria és Piero -akkor önnön börtönük rácsát feszítik maguk közé.

Nem véletlen tehát, hogy a másik leggyakoribb, szintén motívumértékű képelem a rács. Riccardó búcsúját a vasrácsos kapu csörömpölése pecsételi meg, Pierot is egy rács mögül látjuk amikor szakít volt kedvesével, Vittoria és Piero játékosan egy vasrácson ke-resztül próbálják megcsókolni egymást. Felbukkan még a legfelszabadultabb jelenetben is, amikor Vittoria néger táncosnőnek képzei magát, ráadásul párhuzamos keretbe von-va a látványt. A befejező montázs immár egy konkrét rácsból elvonatkoztatva az égbe meredő drótváz szerűséggel, a vonalak kuszaságaként absztrakt, grafikai formává lé-nyegíti. Leképezve ezzel a film kulcsmotívumainak egy alaptendenciáját: az egyre elvon-tabb, életidegenebb, absztraktabb forma irányába való fejlődést.

Vonalak másfajta zárt együtteseként jelentkeznek a filmképet tagoló, feldaraboló ajtó-és ablakkeretek (kisebb méretben ugyanezt a képen belüli „képkivágást” szolgálja az első jelenet üres képrámája az asztalon.) Ezek egyszerre jelzik az elvágyódást és a megkö-töttséget. Vonalak térben zárt együttesének tekinthető egy szintén gyakori képelem, a doboz szerű mértani alakzat, egyrészt mint valóságos doboz, másrészt a modern tömb-házak, szobák, irodák formájában, melyek egyértelműen a beskatulyázottság, a szoron-gás kifejezői.

Egy ilyen filmben, melynek szinte minden képkockáját meghatározza a vizuális kom-ponens, a kontraszthatás következtében az a kép, amely teljesen nélkülözi ezt, termé-szetszerűleg szintén jelentéssel telítődik. A repülő kirándulás kapcsán mutatott légi fel-vételből, majd a hullámzó mező képéből teljesen hiányzik a vonal. A felhőket, a végtelen eget látjuk, és ezt összekapcsolva a repüléssel, önkéntelenül Vittoriának a vőlegényével történt szakítása utáni felszabadultságára gondolunk, de inkább a film rezignált hangvé-teléből következően annak illúziójára, nosztalgiájára. Ennek folytatásaként és ellenpont-jaként jelenik meg lenn a mező, mely valamiképp az alaktalan semmit sugallja. S valóban, később kiderül, hogy Vittoria a szárnyaló szabadságérzet helyett csak lézengeni tud a körülötte támadt űrben.

A filmnek ez a „grafikai” kulcsmotívuma a rendszeres ismétlődésen túlmenően azáltal válik a film kohézióját megteremtő alapvető tényezővé, hogy tulajdonképpen belőle épül fel a film egész geometriai formákat mutató, mértani megszerkesztettségű világa. S ez pedig éppen ebből következően szó szerint a holt formákban megnyilvánuló életidegen-ség és közöny univerzumaként jelentkezik. Ennek megfelelően nem csak a geometriai idomokká redukált tárgyak, hanem egy teljesen önálló, az embertől függetlenedő objektív tárgyvilág válik uralkodóvá. Végtelen megvalósulása annak, amit *Arnheim* a film alapvető vizuális pszichológiai hatásának tart, hogy „az élet a mozivásznon úgy jelenik meg, mint erők cseréje az ember és a dolgok világa között, s gyakran a dolgok játszák az energi-kusabb szerepet”. Hiszen döbbenetes paradoxitással néha több élet nyilvánul meg ben-nük, mint a láttatott szereplőkben. Így jelentkeznek például a tőzsde szüntelenül csengő, ezerkarú poliphoz hasonló telefongubancjai. Máshol meg azt tapasztaljuk, hogy nagyobb értéket képviselnek az emberi életnél. (Piero jobban sajnálja autója megrongálódását, mint az azt elrabló csavargó halálát.) Így tulajdonképpen a tárgyak válnak a létforma, a kultúra alapvető hordozóivá, elsődleges jelölőivé. A tőzsde és labirintusrendszerű irodái egészében véve a modern civilizáció meglehetősen kiábrándító megtestesülései.

Mellette a kenyai barátnő lakásán Vittoriát elbűvölő afrikai maszkokból, ékszerekből, tam-tam dobokból, fényképekből ennek az elgépiesedett világnak az ellenpólusaként elevenedik meg a primitív kultúra életgazdagsága. Pompázatos tájak, fejedelmi vadak képei, vérpezsdítő őserdei ritmus árasztja el a vásznat egypár pillanatig, kissé idealizáló nosztalgiával az elvágyódás, a menekülésszomj kivetüléseként. Hasonló módon jelenik meg a *Nagyításban* a Marokkóba, Nepálba való elutazás gondolata, illetve a tevekaraván képe a fényképészműterem falán. Hogy a jelen sivárságából való kitörés csak káprázat-

ként lehetséges, arra a kenyai barátnő lakásának rácsozata figyelmeztet. S az ellenpontozás groteszk folytatása: az idomított pudlikutya föltűnése és a kirándulás képsorában a csapszék előtt üldögélő két tunya néger alakja. Nem igazán a pólusokat összeszikkasztató ellentétező technika ez, hisz minden tulajdonképpen a párhuzamos vonalrendszer által vizuálisan leképezett, lényegében közömbös – mert egymás hatókörébe átlépni nem tudott –, önmagára ítélt egymásmellettség elvének megfelelően bomlik ki.

Így lép be a filmbe Piero szüleinek egy már letűnt életformát idéző, ódon bútorokkal, értékes festményekkel, fakuló családi képekkel teli lakása is, amely túl nagy, sötét és néptelen. S ezért ez az alternatíva szintén az elvakultság, a kiüresedettség passzivitásával érvényesül.

A tárgyakkal ez az egyre inkább elhatalmasodó világa természetesen szorítja ki magából mindazt, ami az élő természethez, általában az élethez kapcsolódik. A központi szereplő körül alig rajzolódik ki egy-két emberi alak. Ugyanúgy, ahogy a konkrét tárgyak által felmutatott vonalrendszer is egy lényegében végtelenbe kifutó párhuzamosság kiragadott és egymásravezített mozzanatainak tekinthető, a szereplők mindegyikének is csak a bemutatás pillanatára redukált jelenét ismerjük: szeletemberek, részegzisztenciák.

A színészi játék néhány jellemző gesztusra való redukáltsága jól érzékelteti ezt a felületen való töredékes megragadást. Vittoriáról tulajdonképpen gesztusai, arckifejezése alapján alig tudunk meg valamit, az egész filmbeli világ összhatása kell ahhoz, hogy jellemezzük őt. Piero alakjának lényegi vonásai pedig éppen külsőségeiben ragadhatók meg leginkább: *Alain Delon* szépiúsága, jólfésültsége a felszínesség, a magabiztos, agresszív reklámvilág emblémája. A figura vitalitása, bunueli megfogalmazással élve: „diszkrét bája” a képlet része. Legjellemzőbb tevékenysége a szüntelen rohangálás, kultúráltságáról, emberi mivoltáról pedig legbeszédesebben – (mini sztriptizszámot produkáló giccses, vásári) golyóstolla tanúskodik. A főszereplők utolsó találkozásán a különböző szerelmespár-típusok játékos utánpótlása szintén az emberi viszonyok felszínességét minősíti: a harmónia, az egyensúly csak játék, a szerelem üres magatartásforma, szerep, amely sokféleképpen eljátszható. S erre ők maguk is rádöbbennek.

Az arctalanná vált, elidegenedett emberiség maga egyetlen megfoghatatlanul konfúz és amorf, már-már csupán anyagiasságában és tömbszerűségében érzékelhető masszává áll össze. A tőzsdei jelenetekben tolongó, zsibongó tömeg hatalmas amőbatestébe olvasztja, egyéniségüktől megfosztja az embereket, és lényegében az egyéni sorsok iránt teljesen közömbös. Ezt a közönyt hangsúlyozzák a záró képsorozat idegen arcai is azáltal, hogy olyan kontextusban jelennek meg, amely számunkra a filmből ismert személyekhez kötődő érzelmi tartalmakkal telítődik: a „szerelmesek” találkahelyén.

A film során felbukkanó idegen arcok tömegéből mégis kiemelhetünk egyet, a gyereket, mivel ez kétszer is kulcshelyzetben jelenik meg. Először amikor Riccardo utóljára kíséri haza Vittoriát, átszalad az úton és a férfi simogatólag nyúl utána, másodszor a befejező képsorban az üres találkahely előtt tolják el egy babakocsiban. Hogy ez a valamilyen a lét értelmét is adó életforma teljesen „elmegy” Vittoria s a hozzá sodródó emberek mellett, az egyben az ábrázolt világ alapvető sterilitását is hangsúlyozza.

Az élő természet elemeinek talán e túlzottan mesterséges világban járó-kelő embekeknél is kevesebb hely jut a *Napfogyatkozás* képi struktúrájában. Visszatérő, motivikus ismétlődésű a víz, mely a szerelmi illúzió csúcsán sziporkázva tör fel a szökőkútból, majd a záróképsorozatban elapad, mert nincs igazi élet, melyet táplálhatna: a geometriai szigorúságú világ tartópilléreit tévedhetetlen matematikai számításokkal állítják föl. Így az sem véletlen, hogy a végső montázsban a film grafikainak minősíthető alapmotívuma egy építkezés vasbetonvázában konkretizálódik. Megjelenik a találkahely egyik meghatározójaként egy dézsában, a szerelmi beteljesülés reményét csillantva fel, de végül ez a dézsa is kilyukad. Az élet a maga törékenységében leginkább egy szélben fodrozódó falombozat finom vibrálásában -illetve árnyékában- van jelen, szintén nem véletlenül ott, ahol a szerelmesek találkoznak.

A filmképek auditív összetevői jelentőségükben messze lemaradnak a vizualitás mögött. Zene alig van, a zörejek uralkodnak, s ezen belül a tőzsdei telefonok szüntelen csengése jelzi ennek az életnek a ritmusát. A verbális nyelv kevés, a párbeszéd csak arra

jók, hogy például Vittoria megfogalmazhassa, tulajdonképpen nem tudja, miért nem szereti már Riccardót, miért nem akarja sorsát a Pieroéhoz kötni. „Talán, ha nem szeretnék, vagy ha jobban szeretnék...” - mondja az őt faggató férfinak. S ez a nyelvi szegénység, illetve tétovaság ismét csak a kommunikáció lehetetlenségét tükrözi. A megjelenő nyelvek sokfélesége pedig – Vittoria németből fordít Riccardonak, amikor Piero az ablaka alatt ácsorog, éppen spanyol szöveget gépel – a nemzeti sajátosságokat egybemosó nemzetekfölöttiség, egyfajta kiábrándítóan általánosító egyetemesség érzetét kelti.

A filmezett szintjén megjelenő elemek tehát lényegében ugyanannak a központi jelentésmagnak a metaforikus továbbgyűrűzését adják, amelyet a film alapmotívuma is kivetít. A filmezés szintjén érvényesülő stílushatások nem adnak semmi újat ehhez, viszont ezzel tökéletesen harmonizálva mégis nagyban hozzájárulnak a film kifinomult esztétikumának a megteremtéséhez. Akárcsak a bemutatott emberek a kamera sem merészkedik zavarbaejtően intim közelségekbe. A premier plánok szerepe sem a kiemelés, a belső történés érzékeny rögzítése, hanem például a végső montázs arcfelbontásaiban egy boncoló hidegvérével való feldarabolás, amely erősen elidegenítő hatású. Ugyanaz a képi motívum egy-egy más beállításban különböző jelentőséget kap. Így például a párhuzamos vonalak és a rácsozat totálba való kivetítése a film végén az absztrakciót, az általánosítást szolgálja. A környezetnek az emberek fölötti uralmát, a szubjektumnak a tárgyi világból való kirekesztettségét sugallja a beállításokban az, hogy a kép középpontjában többnyire nem az emberi alak áll. Sőt az emberek egyszerűen mint egy eléjük letett képkeretből, kísétálnak a filmképből, amely még pár pillanatig ott marad a szemünk előtt. Ritka a szimmetrikus képkompozíció. Amikor szerepel, külön jelenséghordozóvá válik. Így például a börzei egyperces szünet egyik beállításában a kép nagy részét kitöltő oszlop áll mint szimmetriatengely, egyik oldalán Vittoria ül, a másikon Piero. Ekkor ismerkednek. Tömör, áthatolhatatlan tömbjével konkrét és elvont értelemben egyaránt elhatárolja, egymást taszító párhuzamba állítja a két szereplőt. Az egyik idegenként bolyong ebben a világban, a másik azonosul vele.

A kameraállás ehhez idomulva többnyire vagy egy kicsivel a szereplők feje fölött, vagy valamivel a szemmagasság alatt van, ritkán semleges és frontális. A látószög ezáltal maga is párhuzamosan fut a szereplők szubjektív nézőpontjával, s egyben azt az érzést kelti bennünk, mintha ezek az emberek nem néznének, nem mernének soha igazán egymás szemébe nézni. Ezt a bizalmatlanságot sugallja az is, hogy ugyanazt sokszor látjuk ellentétes szögekből.

A képek időtartama megnyújtott, a reális időhöz közelít. A börzei egyperces csend egy teljes percig tart, s a filmnyelvi konvenciónak ez a megtörése azt eredményezi, hogy a néző szinte elviselhetetlenül hosszúnak éli át. A filmidő lassítása a valóságos idő analógiájára az objektivitás helyett nagyfokú szubjektivitást eredményez, egy személyes átélés kivetítését. A filmképeknek ezt a belső tartalmat objektíváló jellegének rendelődik alá tulajdonképpen a film minden komponense, hogy végül a lírai vallomás közvetlenségével hathasson.

Mindez megfigyelhető a teljes filmközlemény narratív struktúrájában is. Az elbeszélés fonala a szubjektívitásnak engedően esetleges: előbb Riccardóhoz, majd az anya alakjához, aztán Pieroéhoz kötődik aszerint, ahogy Vittoria hagyja magát a hétköznapi események felszínes árja által sodorni. Így nemcsak a képeken megjelenő párhuzamosokban, de az elbeszélés időrendben folyó s a párhuzamos sorokra rávillantó linearitásában is érezhetünk valami végzetszerűséget.

A szubjektív vallomás áramlásának megfelelő nyitottságú szerkezetet pedig némileg lezárttá teszi az a megoldás, hogy a hajnali párbeszéddel induló film a leszálló est képével zárul: a természetes, életet adó fény megfogyatkozását, ezzel együtt az emberi melegség, a bensőséges kapcsolatok lehetőségének elsorvadását kivetítő költői képsorozattal, amelynek legvégén csupán egy utcai neonlámpa mesterséges, hideg fénye ragyog fel. Tulajdonképpen ennek az utolsó, ötvennyolc beállításból álló montáznak a sűrített metaforizáltsága az, amely elég hatásos végakkordokkal szolgál ahhoz, hogy ne legyenek a mű autonóm egységével kapcsolatban hiányérzeteink.

Mondhatni tehát, hogy a film kohézióját éppen a „grafikai” hatások által biztosított vizuális egységesség, s a vizuális minőségekből dekódolható metaforikus jelen-

téstartalmaknak a központi motívumból való – egymás hatását ismételve megtoldó – koncentrikus kigyűrűzése adja. A *Napfogyatkozás* így jóval több, mint stílusbravúr, értékes önálló műalkotás, amelynek formacentrikussága egy sajátos tartalom adekvát kifejezési közege. Hisz a formáknak az ember fölé növevő erejét s a formalitásokban kimerülő emberi kapcsolatok kínzó ürességet hogyan lehetne jobban megjeleníteni, mint egy sajátos film „kalligrafizmus” artisztikumával.

Egy film mindig két alapvető tengely mentén bomlik ki, s ezek közül csupán az egyik az időben ható elbeszélése, a másik mindig a térbeliség illúzióját megteremtő vizualitás irányában funkcionál, s a két tengely konkrét műalkotásbeli egymásravezülése során egyik vagy másik domináns módon érvényesülhet. A kommersz filmek egyik jellemzője éppen az első meghatározó volta és feszes ritmusa, minek következtében jórészt csak a végső poént kibontó cselekményre figyelünk, és alapvetően ezt is várják el tőlünk. A filmkohézióknak a vizualitásban megragadható sajátos lehetőségeinek érzékelésére természetesen szintén sajátos filmnézői beállítódás szükséges, mindenekelőtt egy érzékeny „filmlátás” kialakítása. Enélkül ugyanis kevés összefüggést és értelmet találunk olyan alkotásokban, amelyekben elsősorban a vizuális minőségek bontják ki a mű fő jelentéstartalmát.

A Roland Barthes által fölvetett kérdésre e filmet nézve végső soron mégsem válaszolhatunk igennel: valamiféle történet, „metonimikus tér” összeáll, bár igen sorvadt formában. Kétségtelenül történik valami, de leginkább nem a hagyományos értelemben vett cselekmény, tehát cselekvéssorozat, hanem a látvány „történik”. Ez a hangsúlyeltolódás meghatározza a film szemantikai struktúráját és stílusát, s egyfajta stílusirányzatot is teremtett. (8) Ami mindebből folyamatosan összeáll, az nem eseménylánc, hanem filozófia és költészet képben elbeszélve. A *Napfogyatkozás* a képzőművészetek vizuális eszköztárát bontja időbeliséggé, tehát igaz filmmé.

JEGYZET

- (1) *L'eclisse*, 1961, olasz film. Írta: *Tonino Guerra, Elio Bartolini, Michelangelo Antonioni*, rendezte: *Michelangelo Antonioni*, operatőr: *Gianni Di Venanzo*, zene: *Giovanni Fusco*, főszereplők: *Monica Vitti*(Vittoria), *Alain Delon*(Piero), *Francisco Rabal*(Riccardo).
- (2) 1. Györffy Miklós elemzése Antonioniról írt monográfiában. 2. Györffy Miklós: *Michelangelo Antonioni*. Budapest, 1980, 165.p.
- (3) Előadás az 1966-os pesarói Filmkonferencián: *A strukturalista elemzés elvei és céljai*. Filmkultúra, 1974. 4.sz. 77.p.
- (4) Érvényesnek tartom a filmre mindazokat a megfigyeléseket, amelyeket *Meyer Saphiro* tett a festmények keretének szemiotikai relevanciájára vonatkozóan: *A vizuális művészetek szemiotikájából*. In: *Horányi Özséb, Szépe György* (szerk.): *A jel tudománya*. Budapest, 1975. 491-511. p. Illetve azt, amiről *Louis Marin* ír: *The Frame of the Painting or the Semiotic Functions of Boundaries in the Representative Process*. In: *A Semiotic Landscape Edited by Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg*. The Hague, Paris, New York, 1979, 777-782. p.
- (5) Ellentétben például *Tarkovszkij Andrej Rubljov* című filmjével, amelyben a fehértől a feketeig ívelő színskála árnyalatai teremtettek sajátos vizuális élményt. Ellenpontozva, de elő is készítve ezzel a monokróm festőiséggel a filmvégi különálló montázst, amit színesben láthatunk.
- (6) Amilyent például Antonioni későbbi ars poetica-szerű filmjében a *Nagyításban* látunk a fényképészműterem falán.
- (7) *Arnheim, Rudolf*. *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest, 1979, 4129.p.
- (8) *Jancsó Miklós* hatvanas évekbeli filmjeiben például jól kimutatható Antonioni hatása.