

# MICHELANGELO ANTONIONI: NAGYÍTÁS

## A film adatai:

Eredeti címe: *Blow Up*.

Készült: 1966-ban, színes angol-olasz film.

Írta és rendezte: Julio Cortazar novellája nyomán Michelangelo Antonioni.

Operatőr: Carlo di Palma. Zene: Herbie Nacook és a Yardbird együttes.

Főszereplők: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), John Castle (Bill), Jane Birkin (szőke lány).

A film a cannes-i filmfesztiválon 1967-ben Arany Pálma díjat kapott, de Oscarra és Bafta-díjakra is jelölték.

## A rendező:

**Michelangelo Antonioni** (1912– ) 1912. szeptember 29-én született Ferrarában jómódú



középpolgári családban. Fiatalkorában a képzőművészet és építészet érdekli. Bolognában műegyetemi, közgazdasági és kereskedelmi tanulmányokba kezd. Közben színpadi darabokat ír és rendez egy műkedvelő diákszintársulatnál. Filmkritikákat közöl a helyi lapban. Első kapcsolata a filmezéssel: egy amatőr dokumentumfilm készítésére vállakozik az örültekről. 1939-ben Rómába megy. A filmes főiskola, a Centro Sperimentale di Cinematografia hallgatója lesz. („A film technikai oldala tulajdonképpen soha nem érdekelt. Ha egyszer megtanulta az ember a filmgrammatika két-három alapszabályát, csinálhat, amit akar, akár meg is szegheti ezeket a szabályokat.” – írja erről.) Vizsgafilmjének főszereplője első felesége: Letizia Balboni (aki akkoriban vágást tanult a főiskolán). Kritikákat közöl a Cinema című lapban. Forgatókönyveket ír, Rossellini forgatókönyvíró társa lesz. 1943-ban fog hozzá első önálló

filmjének forgatásához, *A Pó népe* (*Gente del Po*) című dokumentumfilmet készíti el a Pó menti halászsokról. A német megszállás alatt franciából fordít, vidéken bujkál. 1945 után ismét filmkritikákat, forgatókönyveket ír, illetve kisfilmeket készít.

1950-ben, 38 évesen forgatja első önálló játékfilmjét, az *Egy szerelem krónikáját* (*Cronaca di un amore*). A film témája emlékeztet Visconti *Megszállottság* című filmjére. (Bűnügyi keretbe helyezett háromszögtörténet, akárcsak a *Postás mindig kétszer csenget* című regény, ami a Visconti film alapja volt.) Következő filmjei: *A legyőzöttek* (*I Vinti*, 1952), *A kamélia nélküli hölgy* (*La Signora Senza Camelie*, 1953), *A barátnők* (*Le amiche*, 1955) *A kiáltás* (*Il grido*, 1957). Ez utóbbi Antonioni egyetlen munkáskörnyezetben játszódó filmje. A helyszín a Pó vidéke, hősei egyszerű, a szegénységgel küzdő emberek. *A Nagyítás* és a *Foglalkozása riporter* mellett egyetlen filmje, amelyikben férfi a főhős. A film tulajdonképpen hasonlítható a neorealista filmekhez is. A főszereplő vándorlása során feltárul egy társadalmi réteg élethelyzete. De a megjelenítésben mégsem ez válik fontossá, s a főhős sem a társadalmi helyzet teremtette dramaturgiai szituációban jelenik meg. Sokkal inkább egy hangulat, egy lelkiállapot (magány, tehetetlenség, lelki sivárság, kiürültség) kivetülését láthatjuk a sivár urbánus és vidéki tájakban. A főszereplőnek nem az a problémája, hogy nincs munkája vagy pénze, hanem az, hogy nem leli helyét a világban.

A világhírt Antonioni számára *A kaland*(*L'Avventura*, 1960) című film hozta meg. Az 1960-as cannesi filmfesztiválon emlékezetes botrányt kavart a film vetítése. Miközben Fellini *Az édes élet* (*La Dolce Vita*) című filmjét sikerrel mutatták be és nagydíjjal jutalmazták, Antonioni formabontó művét a nézők kifütyülték, a jelenlevő kritikusok és művészek egy része azonban heves tiltakozó levelet fogalmazott meg, s második vetítést követelt a filmnek, amely szerintük „forradalmasította a filmelbeszélést”. Ennek nyomán a zsűri különdíjjal jutalmazta az alkotást. Két év múlva az angol *Sight and Sound* kritikusai *Az aranypolgár* után minden idők második legnagyobb filmjének szavazták meg. A film alaptémája az emberi kapcsolatok kudarca, kuszasága, „egy érzelmi kaland csődje”, s dramaturgiájában, jelenetszerkesztésében minden ismert filmes műfajjal szembehelyezkedik, amelyben kiindulópont lehet egy nő eltűnése (nem melodráma, nem kalandfilm, nem thriller, nem vígjáték, stb.). Egészében a modern életérzést megjelenítő filmművészet egyik első remekének tekinthető.

Antonioni ezután következő filmjei összekapcsolódnak abban, hogy mindegyikben Monica Vitti játssza a főszerepet, és mindegyik film a modern világban tébláboló ember érzelmi elidegenedéséről, kapcsolatainak felszínességéről vagy kiüresedéséről, az embereknek az egyre gépiesedő, üzletiesedő világban megtapasztalt egzisztencialista szorongásáról van szó. A filmek sorrendben: *Az éjszaka* (*La Notte*, 1961), *A napfogyatkozás* (*L'Eclisse*, 1962), *A vörös sivatag* (*Il deserto rosso*, 1963).

Antonioni olasz filmjei után angol koprodukcióban készíti *Blow Up* (*Nagyítás*, 1966) című filmjét, ami aztán megnyitotta előtte az utat ahhoz, hogy következő filmjéhez az MGM stúdiótól kapjon ajánlatot. Amerikában készült filmje, *A Zabriskie Point* (1969) hősei a beat nemezedék lázadó fiataljai, akiket Antonioni amatőr szereplőkkel játszat. Látszólag cselekvő hősök, valójában a cselekvés itt is, akárcsak többi filmjében, inkább illuzórikusnak bizonyul. A helyszín egy amerikai nagyváros, illetve a Death Valley sivatag.

További jelentős filmjei: *Foglalkozása riporter* (*Professione: reporter*/*The Passenger*, 1975), *Az oberwaldi titok* (*Il mistero di oberwald*, 1980, amelyben Antonioni a színes videótechnikával kísérletezik), *Egy nő azonosítása* (*Identificazione di una donna*, 1982), *Túl a felhőkön* (*Par-dela des nuages*, 1995, ezt Wim Wenders társrendezői közreműködésével forgatta az agyvérzés nyomán beszédképtelenné vált Antonioni).

Az idős mester legutóbbi filmje: *Il filo pericoloso delle cose* címmel készült kisfilm, az *Eros* című novellafilm részlete (a másik két rész rendezői: Wong Kar Wai, Steven Soderbergh), amelyet a 2004-es Cannes-i filmfesztiválon mutatták be.

### **Antonioni filmművészetének általános jellemzői:**

Antonioni a modern filmművészet/a filmművészetbeli modernizmus egyik legjelentősebb alkotója, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Jean-Luc Godard és Andrej Tarkovszkij mellett. Filmjeiben gyakran látjuk emberi alakok és absztrakt felületek festői összekomponálását. Az író, Alberto Moravia szerint: Antonioninak sikerült először a filmtörténetben a modern festészet és a modern elbeszélés jellegzetességeinek filmképekre való átültetése.

Filmjében általában a cselekmény minimális. Ez azonban nem azt jelenti, hogy semmi sem történik, hanem arról, hogy nem tudunk bizonyosat arról, hogy mi történik, illetve mi történt. A filmek narratív elvárásokat állítanak fel, amelyek alapján teljesen konvencionális történetek alakulhatnának ki, de a filmek aztán ezeket az elvárásokat nem teljesítik be. Antonioni hősei a jelenben élnek, noha (feltehetően) van múltjuk, és néha tervezik a jövőt, de ez a múlt és ez a jövő annyira bizonytalan, meghatározhatatlan (esetleg bénítóan traumatikus), hogy nem nyújt hagyományos értelemben vett motivációt a hősök cselekvése számára, s ezáltal a narratíva megfosztódik az idő, s a célszerű cselekvés perspektívájától. A filmek állapotokat, viszonyokat, érzelmeket jelenítenek meg (magányosság, az érzelmek kihülése, törékenysége,

nosztalgia stb.), többnyire valaminek a hiánya, megfoghatatlansága miatt érzett bizonytalanság „fogalmazódik” képpé.

Antonioni filmjei egyrészt tipikus produktumai korának, amelynek alapvető életérzését hitelesen adják vissza. A filmek a modern embernek a körülötte hirtelen megváltozott, s a technikai fejlődés révén szédületes gyorsasággal tovább változó, állandóan mozgásban levő világban érzett elbizonytalanodását, magányát, elszigetelődését, elidegenedését fejezik ki, afölötti szorongását, hogy már nem képes a világ egészét megérteni, megmagyarázni.

Egy konvencionális filmelbeszélésben a filmterek váltakozását a benne látható akciók logikája határozza meg, s a váltakozás az akciók kontinuitásának érzését kelti. Antonioninál a terek és a szereplők festői viszonyba kerülnek, a terek nincsenek az akcióknak, a cselekvő hősöknek alárendelve, sokkal inkább a tehetetlen szereplők válnak a terek kiszolgáltatottjaivá, képelemeivé, illetve a képen látható terek mindössze a szereplők (feltételezett lelkiállapotának, személyiségének stb.) valamiféle lenyomatait őrző felületekké válnak.

Antonioni egyetemes filmtörténeti jelentősége abban áll, hogy filmjei a történetben való önfeledt elmerülés helyett folytonos „képolvasásra” ösztönzik a nézőt. Miközben látszólag nem történik semmi, a nézőt mégis állandóan feszültségbe tartja egyfelől annak a lehetősége, „ami történhetne” (ezért is játszik rá többnyire valamilyen jól ismert narratív modellre), s figyelmét leköti a képek hangulatgazdag világa, amely a cselekmény szintjéről átviszi a „történet” és az emóciókat a látvány egészére.

Műveinek ez a festői stilizációja, a „történetmondás” képivé tétele forradalmasította a hatvanas években a film nyelvét, s nagy hatással volt számos kortárs és későbbi filmrendező látásmódjára (pl. Jancsó, Tarkovszkij, még későbbi hatás: Wong Kar Wai).

## A NAGYÍTÁS

Michelangelo Antonioni 1966-os *Nagyításában* Thomas, a sikeres fotográfus ellátogat egy londoni parkba. A pázsit közepén egy nyúlánk ifjú hölgy és egy idősödő úr láthatólag titkos randevújának lesz szemtanúja, és ő kapva kap az alkalmon: fényképezni kezdi őket. A kockás inges ifjú hölgy hamar észreveszi őt, és kellőképpen meg is hőkken a tudattól, hogy a legprivátabbnak hitt pillanataiban fényképezik, s mindent megtesz annak érdekében, hogy a fotográfustól a filmet visszaszerezze. A fényképész főhős maga is egyre kíváncsibb lesz arra, hogy tulajdonképpen mit is sikerült lencsevégre kapnia s megörökítenie fényképein. S a képeket ahelyett hogy visszaadná, maga fog egy nyomozásszerű nagyítás sorozatba, amely során a fényképek részleteinek kinagyítása révén próbálja megfejteni a fényképezett jelenet titkát, a képek valódi jelentését. Hamarosan többféle hipotézist is sikerül fölállítania, melyek mind ellentmondanak az élő helyzet megfigyeléséből adódó benyomásának (miszerint egy idilli és titkos szerelmi légyottot fényképezett le a parkban). Előbb úgy látja, sikerült megakadályoznia egy gyilkosságot, majd mégis azt olvassa ki a nagyított képekből, hogy voltaképpen közbelépésével nem megakadályozott, csupán lefényképezett egy gyilkosságot. S a férfi, akit a nővel látott, tulajdonképpen már halott. Ezt a tényt később ellenőrzi is a parkba visszamenve, de egy kábítószeres parti után már a holttestnek csak hült helyét találja.

A filmben a fényképezés aktusa, a világnak fényképekben való megragadása egyfelől a modernizmus világérzékelésének töredékességét is megjeleníti. A töredékesség, a megszakítottság ugyanis általános modernista élmény. A pedig fényképésznek mintha egész életmódja ehhez igazodna, ötletszerűen csapongva megy egyik helyszínről a másikra, s kerül kapcsolatba különböző emberekkel, anélkül, hogy ebből a hagyományos értelemben vett cselekmény összeállna. Fényképeinek nagyításain a körvonalak egyre inkább elmosódnak, már csak szürkés-feketés foltokat látunk a beazonosítható tárgyak – fák, kerítés, pázsit – helyett. A színfoltokban, absztrakt alakzatokban való efféle láttatás többértelműségének megfeleltethető a szomszédban lakó barát modern festménye is.

Másfelől a filmben a fényképezés a filmről való reflexió eszköze: úgy is mint analógia (a fénykép = a film alapja, a film állóképek sorozata), úgy is mint kontraszt (az egyedi pillanatot rögzítő fénykép szembeállítása a képsorozattal). Harmadsorban a fényképek kinagyítása a megismerés egy bizonyos modelljét is leképezi: azt, amely a felszín alatt/mögött rejtőz szintek kibontásával próbál el az igazsághoz elérni.

A film négy nagy szimbolikus jelenetsora:

1. A manökenek fényképezése, a divatfotók elkészítése: annak a megmutatása, ahogyan a fényképezés aktusa egyfajta agresszió, a tárgy megerőszakolása (a kor híres fotómelljének, Verushkanak fényképezési jelenetsorában Thomas szó szerint a megerőszakolás gesztusait mímeli a fényképezőgéppel). A dekoratív hátterek elé beállított hölgyek csak vizuálisan érdekesek, eleve képként szemlélt elemei a képnek. A fényképész nem a „valóságot” fényképezi, hanem egy általa létrehozott mesterséges helyzetet, az embert is formaelemként kezelő kompozíciót.



2. A parkbeli fotózás: a valóság fotó általi megragadásának, rögzítésének (birtokba vételének, „leterítésének”) szándékát példázza. A fotós úgy viselkedik, mint a vadász, aki puskájával lesből teríti le a becserkészett vadat.



3. A fényképek előhívása, a nagyítás jelenetsora: a képeknek az eredeti környezetből (kontextustól) való függetlenedése, abból való kiemelése és egy új képsorozatban belül, egy új (narratív) kontextusba való behelyezése. (A fényképész egy történet elemeiként kezeli a képeket.)



Jurij M. Lotman értelmezése szerint: „A jel és jelentés iránti megnövekedett érdeklődés nemcsak a tudományos leírás sajátossága, hanem a XX. század második felének kultúrájában is egyik fő jellemvonás. [...] A szemiotikai problémák nemcsak a nyelvet, hanem a film tartalmát is áthatják. Olyan eltérő felfogású művészeket vonzanak, mint Bergman (*Persona*), Fellini (*8 és fél*), Antonioni (*Nagyítás*). Térjünk ki ez utóbbira kicsit részletesebben, mert kapcsolata a filmszemiotikával különösen szemléletes. Egy kis fotóműterem tulajdonosa egy avantgarde íróval közösen könyvet készít a modern Londonról. Nyomornegyedekben és parkokban, utcákon és kávéházakban keresi és fényképezi a mai élet elfogulatlan, spontán, dokumentum értékű megnyilvánulásait. Ily módon kezdettől a tényekre, dokumentumra törekszik, ezekben reméli a kor igazi arcát megtalálni. A fénykép motívumának beépítése ugyanakkor sokkal bonyolultabbá teszi a szemiotikai helyzetet. A vászonra vetített filmábrázolás kettős funkciót kap. Egyrészt a fényképezett valóságot jelenti. A valósághoz képest a fénykép tükrözés, bár dokumentum pontosságú, de mégiscsak szöveg. Másrészt viszont adva van egy művészi film (erről nem feledkezhetünk meg, de nem is szabad megfélekedezni), amelyhez képest a mozdulatlan fénykép sokkal hitelesebb és vitathatatlanabb, mert funkcionálisan egy szinten van magával a valósággal. Antonioni művészi kutatásainak tárgya éppen a hitelesség, szemmel láthatóság, tény, dokumentum fogalma. A film koncepciójában az alapepizód a parkbeli fényképezés, ehhez kapcsolódik az előhívás, nagyítás és a lemezen rögzített elbeszélés megfejtése: annak az életnek a képe, melybe a fényképész főhős is tartozik. [...]

Azzal, hogy a fotós a nagyított, mozdulatlan fényképet kiakasztotta a stúdióban, mindenekelőtt kiemelte a kontextusból: a) időben: nem tudjuk, hogy mi történt néhány perccel a fényképezés előtt, nem látjuk a csókot, csak a férfitől elforduló nőt; b) oksági összefüggésben: a valóság térben helyezkedett el, a két háttérbeli alak az elől állóval háromszöget alkotott, valamint a háttérben jelentkező düh és izgalom okának az előtérbeli cselekmény tűnt. A fénykép levágta az előteret. Csak a nő izgalmát láthatjuk rajta, de nem tudjuk az okát. [J. M. Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest, Gondolat, 1977. ]



Antonioni filmjében a nagyítás egyszerre képolvasás és sajátos képsor alkotás.

4. A végső pantomimjelenet: a fotográfus leteszi fényképezőgépét és belép egy képzeletbeli teniszjátszmába, amelyben egy láthatatlan labda pattogását követjük a kamera mozgása nyomán, s halljuk a főhőssel együtt.



Lotman szerint „nem véletlen, hogy Antonioni a létet nem a viktoriánus Anglia tiszteletreméltó formáiban jeleníti meg, hanem fantazmagórikus álarcosbál képében [...]. Álcázottak világa. A csupasz tényekre támaszkodó ember az árnyak világában jár. Kezdetben nem látta meg, ami történt, a végén pedig saját fülével hallotta azt is, ami nincs. [...]

Mátyás Győző értelmezésében e befejező képekben a következőket látjuk: „Az egyik oldalon ott van az ősi eredetű, az ünnep közösségét idéző, mimetikus »művészet«, melynek bornírt természetességében még nem válik szét a kifejező alany, s a kifejezendő tárgy, s mely így pusztán gesztusokkal, érzelmekkel a maga szabályai szerint a *semmiből* teremt »*valamit*«, a másik oldalon pedig ott találjuk az ábrázolandó valóságtól teljesen elkülönült alkotót, aki tökéletes technikai eszközeivel rontana rá az objektumra, de nemcsak hogy hiedelmével ellentétben képtelen azt ténylegesen birtokba venni, hiszen pontosan létszerűségétől fosztja meg, hanem ráadásul éppen amikor igazi alkotásra nyílik lehetősége, a pillanatra megragadott *valami* elperreg kezei közül és »*semmivé*« foszlik.

Amikor Thomas cselekvőleg reagál a pantomimesek kérő várakozására, bizonyos értelemben átlép az ő világukba, de egyúttal hű marad magatartása legjellemzőbb vonásához – s az ábrázolás addigi logikájához –, hiszen pillanatnyi hangulatának (is) engedve dobja vissza a nem létező teniszlabdát, s ekként éppúgy egy különös, pusztán itt és most érvényesülő közmegegyezés szabályait fogadja el, mint ahogyan tette ezt már számtalanszor.

A pantomim önmagában nem irracionális elem, hiszen éppen valóságos természetének sajátossága és törvényszerűsége az, hogy bizonyos értelemben túllépheti a realitás korlátait, s így a kívülről érkezett Thomas, aki – saját attitűdjét is követve – elfogadja az itt érvényesülő játékszabályokat, egy pillanatra részese lesz az alkotás szinte mitikus abszolút formában megjelenő folyamatának. (...) Thomas egyszerre tevékeny résztvevőjévé válik a »teremtési szertartásnak« és megadja magát az irracionális hatalmának is, méghozzá olyannyira, hogy messze túllépve a *játék* konszenzusán, ő már egy valóságosan létező labda pattogását is hallja. Az utolsó képen a kamera mind feljebb és feljebb emelkedik Thomaszról: vajon *ez* a ponttá zsugorodó ember, *ebben* az egyértelműségét vesztett világban tud-e valamit kezdeni mindazzal, amit erről a világról és benne önmagáról megértett?» (Az eltűnt valóság nyomában. A tizenöt éves Nagyítás. *Filmkultúra* 1983. 2. 48.)

Kovács András Bálint szerint Thomas itt a Semmivel játszik. „A modern művészet egy fontos eleme a Semmi hatalmának mint transzcendens értéknek a felismerése. A Semmi komoly dolog, mert komoly dolgok és valóságos értékek hiányát jelöli. Elfoglalja a hiányzó dolgok helyét, és az ember szabadságának képében maga is transzcendens érték lesz. A modern művészet vége akkor jön el, amikor a Semmi problémája meggszűnik komoly kérdés lenni,

amikor a Semmi (...) már nem a lét másik oldala, már nem transzcendens hatalom.” (*A film szerint a világ*, Budapest, Palatinus, 2002. 129.)

**Kérdések és feladatok:**

- Mit tud a huszadik század közepének kultúrájáról, a popnemzedék/beat generáció életérzéséről?
- Milyen jellegzetes, a fenti időszakhoz kapcsolódó jelenségeket mutat be a film?
- Jellemezze a film főszereplőjét! Mit tudunk meg róla mint emberről és mit tudunk meg róla mint fotográfusról?
- Értelmezze a *Nagyításból* az underground klubban játszó gitártöréssel végződő koncert jelenetét!
- Írja le pontosan, melyiket tartotta a film leghatásosabb képének/beállításának vagy jelenetének! Indokolja meg a választását!
- Hogyan vélekedik arról, amit a filmben látott? Hogyan értelmezi a film befejezését? Miért jelennek meg a pantomimesek a filmet keretező módon az elején és a végén?
- Véleménye szerint mik a fotó és a film lehetőségei között a legfontosabb különbségek?
- Látott-e még olyan filmet, amelyik a fényképezésről szól, illetve a fényképezés folyamatát idézték meg? Összehasonlítható-e ezzel a filmmel?