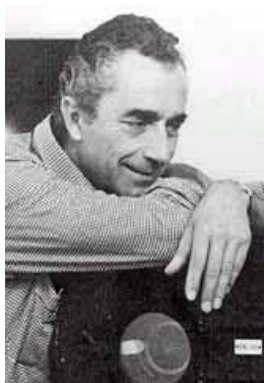




- 1912. szeptember 29-én született Ferrarában jómódú középpolgári családban (apja szállodatulajdonos).
- Fiatalkorában a képzőművészet és építészet érdekli.
- Bolognában műegyetemi, közgazdasági és kereskedelmi tanulmányokba kezd. Közben színpadi darabokat ír és rendez egy műkedvelő diákszintársulatnál. Filmkritikákat közöl a helyi lapban.
- Első kapcsolata a filmezéssel: amatőr dokumentumfilm az örültekről.
- 1939-ben Rómába megy. 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.”) Vizsgafilmjének főszereplője első felesége: Letizia Balboni (aki akkoriban vágást tanult a főiskolán).
- Kritikákat közöl a Cinema című lapban. Forgatókönyveket ír, Rossellini forgatókönyvíró társa lesz.
- Ellenőr szerepű rendezőasszisztensi minőségben Franciaországba küldik Marcel Carné mellé *A sátán követi* forgatására.
- 1943-ban fog hozzá első önálló filmjének forgatásához, **A PÓ NÉPE (GENTE DEL PO)** című dokumentumfilmet készíti el a Pó menti halászokról.
- A német megszállás alatt franciából fordít, vidéken bujkál.
- 1945 után ismét filmkritikákat, forgatókönyveket ír. 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.
- Sajátos stílusjegyek: a szereplőket nagy üres terekbe komponálja, a képek mélysége hangsúlyos, film noir szerű fényhatások (fekete-fehér kontrasztok), hosszú beállítások.



Következő filmjei:

A LEGYŐZÖTTEK (I VINTI, 1952), három epizódból álló novellafilm.

A KAMÉLIA NÉLKÜLI HÖLGY (LA SIGNORA SENZA CAMELIE, 1953),

ÖNGYILKOSSÁGI KÍSÉRLET (A SZERELEM A VÁROSBAN novellafilm része, 1953)

A BARÁTNŐK (LE AMICHE, 1955)

- Cesare Pavese *Három magányos nő* című regényéből készült. A barátnők történetét egy-egy öngyilkossági kísérlet foglalja keretbe. Az első adja a kiindulópontot, amihez a vég inkább visszatérés: Rosetta, akiről azt gyanítják, hogy egy bizonyos férfi miatt lett öngyilkos, végül valóban vízbe öli magát a férfi miatt, akivel a története igazából csak az első öngyilkossági kísérlet után bontakozik ki. A spirális-szerű körvonalat befutó elbeszélés végül majdnem ott ér véget, ahol kezdődik, a befejezés lényegében a film kezdetét írja át.
- Időközben azonban megismerjük a barátnők és barátaik közötti kapcsolatok hálózatát. A tengerparti kirándulás jelenete ezt hosszasan, sajátos, térbeli filmkoreográfiaként ábrázolja. A barátnők közül egyedül Rosettát különíti el a kamera, a többi szereplőt mindig valamilyen másik szereplővel összekapcsoltan mutatja. A filmben beállítások általában a többalakos kompozíció remeklései. A történet végig egy viszonyhálózatot mutat, a sorsok összefonódnak, de bizonyos egyéni módon és ritmusban. Akárcsak a Rosettáé, pl. Clelia története is egy „spirál”: Torinóból Rómába kerül, ahol megismeri „a barátnőket”, aztán ismét Torinóba kerül, majd a film végén, a keserű tapasztalatok birtokában, visszamegy Rómába.
- Antonioni stílusára jellemző megoldások: **a hosszú beállítások, a táj dekoratív szerepeltetése, önálló szereplővé tétele, a jeleneteknek az absztrakció felé hajló képszerűsége.**

A KIÁLTÁS (IL GRIDO, 1957)

- Antonioni egyetlen munkáskörnyezetben játszódó filmje. A helyszín a Pó vidéke, hősei egyszerű, a szegénységgel küzdő emberek.
- Főhőse, Aldo¹ (Steve Cochran) a film elején megtudja, hogy élettársa, akitől egy kislánya is született, annak ellenére, hogy annak Ausztráliába kivándorolt férje meghalt, és végre összeházasodhatnak, mégsem köti hozzá az életét, hanem inkább felbontja a kapcsolatot, mert már mást szeret. A férfi nem tudja feldolgozni ezt a csalódást, és útra kel kislányával, Rosinával együtt.



¹ A *Nagyítás* és a *Foglalkozása riporter* mellett egyetlen filmje, amelyikben férfi a főhős.





- Nem tudjuk meg, hogy miért bomlik fel Aldo és Irma (Alida Valli) kapcsolata, nincs pszichológiai magyarázat, tényként közli a férfival elhatározását a nő, s Antonioni nem használ sem flashback jelenetet, sem mindentudó elbeszélőt, aminek a segítségével indokolhatná a szakítást. A történet lehetne végzetdráma vagy szerelmesfilm is. Ehelyett a férfi egy hosszú vándorútra indul, amely során egyre inkább csak széthull, kiürül körülötte a világ. Párhuzamba állítható Marcel Carné *Ködös utak* című filmjének hőseivel (s a film ködös országutainak képét Carné hangulatgazdag díszleteivel), akit Jean Gabin alakított, s aki szintén szökésben van, csak hogy ott egy szökött legionáriusról van szó, Aldo viszont „csak” a magánya elől menekül.
- A film tulajdonképpen hasonlítható a neorealista filmekhez is. Aldo 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 főhősnek nem az a problémája, hogy nincs munkája vagy pénze, hanem az, hogy nem leli helyét a világban.
- A férfi hányattatásának (= a világ, a sors abszurdításának) a tanúja: a gyermek. Nem olyan angyali szereplő, mint Fellininél pl. *A bikaborjakban* a kisfiú, hanem inkább olyasféle gyanútlan megfigyelő, mint *A biciklitolvajokban* a főhős kislánya. Ennek a rendező tudatában is volt. A film ábrázolásmódját Antonioni „bicikli nélküli neorealizmus”-nak nevezte.
- Kapcsolatai más nőkkel szintén a társadalmi keretektől s az otthonteremtés lehetőségétől való fokozatos eltávolodást jelentik. Előbb volt szeretőjét keresi föl (ennek még van kapcsolata korábbi, rendezettebb életével), majd egy út melletti benzinkutas lányhoz sodródik,² aki már sokkal gyökértelenebb, végül egy folyóparti kunyhóban lakó bolond prostituátnál köt ki.
- A film *A barátnőkhöz* hasonlóan keretezett. Ugyanaz a látványelem (toronyból filmezett nagytotál beállítás–ellenbeállítás szerkezetben) jelenik meg a film elején és végén. Aldo végül visszamegy a kisvárosba, ahonnan elindult, és ugyanabból a toronyból leveti magát, ahol a film során munkája végzése közben először találkozunk vele. Irma, aki a film elején az ebédjét hozta neki, most is ott van, és tanúja ennek. A toronyból lezuhanó férfi látványára velőtrázóan felkiált.

² Dorian Gray alakítja, hangját Monica Vitti szinkronizálja olaszra, Antonioni ezután következő fimjeinek főszereplője lesz, és Antonioni élettársa.

A KALAND (L'AVVENTURA, 1959-60)

- Az 1960-as cannesi filmfesztiválon (amelyen Fellini *La Dolce Vita*-ját is bemutatták és nagydíjat nyert) emlékezetes botrányt kavart a film vetítése. Miközben a nézők kifütyülték, a jelenlevő kritikusok és művészek egy része tiltakozást fogalmazott meg,³ 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.
- Minden ismert műfajjal szembehelyezkedik, amelyben kiindulópont lehet egy nő eltűnése (nem melodráma, nem kalandfilm, nem thriller, nem vígjáték, stb.).
- Az alaptéma az emberi kapcsolatok kudarca, kuszasága, „egy érzelmi kaland csődje” (Györffy M.). Anna (Lea Massari) a film elején közli apjával, hogy vonakodik férjhez menni udvarlójához, Sandróhoz (Gabriele Ferzetti). Találkozik barátnőjével, Claudiával (Monica Vitti), akit megvár, miközben unottan szeretkezik Sandróval egy hotelben. A meghitt együttléttől való eltávolodás fokozatai: apjával kint találkozik a ház előtt, Sandróval egy személytelen szállodában, aztán a szereplők egy baráti társasággal hajókirándulásra indulnak: mintha az egész addigi társadalmilag behatárolható létezés szilárd talajától rugaszkodnának el, úsznának el.
- Egyfelől a vízfelület és másfelől a sziget és a sziklák kietlen, dekoratív, kemény felülete adja a háttér az emberi kapcsolatok felületességének, ürességének a bemutatásához.
- Hasonlítsuk össze ezt a dekoratív helyszínezést Anthony Mann *The Naked Spur* (*A csupasz sarkantyú*, 1952) című westernjének kulcsjelenetével: a vízparti sziklák milyen drámai akciók színtereként jelennek meg ott, s ezzel szemben viszont *A kaland* sziklái hogyan nem váltják be a nézőnek a narratívára vonatkozó feltételezéseit. Az egyik filmben a táj a cselekményt előrevivó elem, ami hol elrejti, hol segíti, hol védtelenné teszi a szereplőket, a másik filmben ugyanez a cselekményt leállító elem, a kőszívatszerű táj előbb az emberi tanácstalanság, a világ megismerhetetlenségének, kiszámíthatatlanságának a metaforájává válik, majd egyre inkább az Annával már nem törődő, újabb párkapcsolatokat kezdeményező szereplők közönyének, illetve a nem-történésnek, a Semminek a kifejeződése lesz.⁴
- Miután Antonioni a klasszikus filmnéző számára egyértelművé tette, hogy Anna a film főszereplője, Anna egyszerűen eltűnik a filmből, s többet soha nem tér vissza. Nem is tudjuk meg, hogy mi történt vele. ⇒ A film „közepén”, „súlypontján” tehát egy **hiány** van, valami, ami **rejtett** marad. Ez azonban nem lesz rejtély (misztérium, feladvány, mint pl. egy Hitchcock filmben) sem transzcendentális filozófiai kérdés.



³ Az aláírók között ilyen neveket találunk, mint: Roberto Rossellini, André Bazin, Georges Sadoul és a színész Alain Cuny (Steiner alakítója Fellini *Az édes élet* című filmjében).

⁴ Hasonlították a filmet Beckett *Godot-ra várva* című abszurd színdarabjához is, amelyben a szereplők hiába várják, hogy Godot megérkezzen, s e hiány teremtette űrben, holtidőben és nem-cselekvésben játszódik le a két szereplő „története” (ami inkább csak viszonyok ábrázolását jelenti, egy létállapot statikus rajzát, nem dramaturgiai értelemben vett cselekvést).



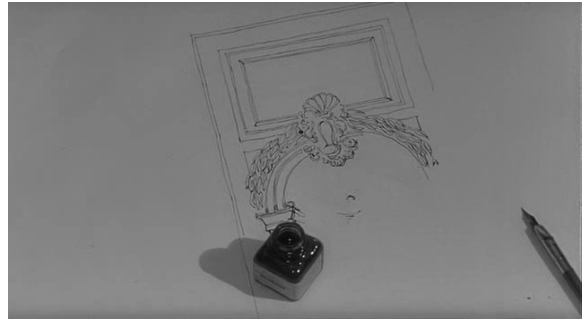
- Anna eltűnik, a helyén pedig megjelenik a **semmi**. Antonioni filmjében, csupán egy tagadás marad, vagy inkább „megkérdőjelezése egy korábbi, problémamentes, teljesen látható jelenlétnek.”⁵
- A film igazi „dramaturgiai” fordulópontja: „Anna eltűnésének az eltűnése” (Pascal Bonitzer).⁶ Ez a kettős eltűnés óriási **űrt** teremt a filmben, egy **láthatatlan középpontot**, ami egy „máshol létre utal, egy helynélküli helyre, ami mindörökké elérhetetlen marad az interpretáció számára, s ami szétzúzza a teljes láthatóság ábrándját.”⁷
- „A világ, a valóság, amiben élünk (...) lényegében láthatatlan, tehát be kell érünk azzal, amit látunk.” (Antonioni) Filmjében a felszín mögött sejtetett láthatatlan nem vallásos értelemben vett, hanem evilági „misztérium.”
- „A misztérium nem oldódik meg, hanem mintegy ott marad a »levegőben«, egy fontos, vagy lehet, hogy nem fontos árnyék vetül a szereplőkre, s ez a nézőket egy szándékosan föl nem oldott feszültségben tartja” (Geoffrey Nowell-Smith). Mintha egy láthatatlan tekintet kísérné a „történet” további eseményeit.
- Antonioni tipikus szereplője a magára maradt, hit nélküli ember, aki már nem tudja megismerni a világot, csak töredékeiben érzékeli, s nem tud vele igazán kommunikálni sem, szexuális „kalandokkal” kompenzálja élete ürességét.
- Sandro, a tipikus olasz **férfi** a gazdasági csoda éveiből: jómódú, eredetileg konstruktív foglalkozást űzött (építész), de mostanra már inkább csak unatkozik, lemondott magasztosabb álmai megvalósításáról,⁸ sőt idegesíti minden, ami erre emlékezteti (pl. szándékosan feldönti a tintatartót, tönkreteszi a rajzot). Viszont ez a férfitípus – különösen tömegében nézve – meglehetősen agresszív és kéjszív (lásd: a felhasított szoknyájú sztárocska jelenetét).

⁵ Peter Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge University Press, 1998. 31.

⁶ Idézi Brunette, 1998. 31.

⁷ Brunette, 1998. 31.

⁸ A *Kiáltás*ban még a férfi főhős egy a filmben megjelenő személyes csalódás miatt sodródik a társadalom periferiájára, s adja fel konstruktív mesterségét, tengődik alkalmi munkákból.



- A **nők** a filmben a férfitekintet tárgyai (pl. ezt konkretizálja az, hogy a festő műtermében számos aktkép látható), a képeken gyakran esztétizáló beállításban „kereteződnek el”, ruhákat, parókat próbálgatva változtatják kinézetüket.
- A hajón a ruhapróba jelenetében láttatott meztelen háta festőisége (vö. Ingres: *A kis fürdőző* c. képe): a „megtagadott” (a szemből való ábrázolást helyettesítő) meztelenség ambivalens erotikája.



- A szereplők nem néznek egymás szemébe. A jelenetek filmezésekor a szubjektívnek tűnő képek és a külső nézőpontok a nézői azonosulást megtörő keveredése (pl. a vonat érkezése a szeretkezés jelenetében a mezőn).
- A képek architekturális mélysége. A keretek által beszűkített tér mélység felé való nyitottsága. (Nagyon gyakran a képek kétféle ürességet állítanak egymással szembe: a tárgyakkal telezsúfolt szobák, illetve valamiféle architekturális tömeg paradox

ürességét és a nyílt, néptelen tereket. Gyakran helyezi a női szereplőt pedig a kép végtelenbe nyíló mélységébe.)

■ **A szereplők és környezetük festői viszonya:**

- a) A háttér festőisége, a tárgyak, felületek és az emberi alakok egyenrangú elemei a képkompozíciónak („modernista dehumanizáció”, Robert Stam).
- b) A szereplők egyszerűen kísértálnak a képből, és a „kiüresedett” térben megjelenő tárgyvilág az emberi hiány jelévé válik, vagy az emberben azonosítható hiány jelévé (pl. az elhagyott templom egyébként funkciótlan képe a kisvárosban).
- c) A kommunikáció(képtelenség) képi megjelenése: harangkötelekbe „bonyolódott” szereplők, (+ harangzúgás, az egymással kommunikáló harangok).
- d) Nem egyetemes szimbólumok (archetípusok, mint Fellininél), hanem egyedi képkompozíciók működnek komplex jelekként.
- e) A természet és az emberi alakok festői párhuzama: a szigeten (maga a sziklás sziget = egy lelki sivárság, belső zaklatottság, kuszaság terepe; a szereplők és hajók alakjának párhuzama); Claudia kusza haja és a legkülönbélebb textúrák (tenger hullámai, tajtékos habok, felhők, sziklák, falombok, fű, csupasz szélfújta ágak a film végén stb.) képének hasonlósága; a zárójelenetben a csupasz fal és a vulkánhegy képének párhuzama a férfi és a nő alakjával.

Kovács András Bálint Antonioninál a tájak önálló, már-már „önálló, ornamentális tárgy- és térhasználat”-át emeli ki s ezzel szemben a bemutatott emberek neurotikusságát, akik „nem tudnak kapcsolatba lépni környezetükkel” (2005. 174).

Ez azonban inkább csak a férfi szereplőkre, illetve a konkrét cselekményre vonatkozóan érvényes, amiben a tájak nem válnak dramaturgiai tényezővé. A női alakok viszonya ezzel a világgal sokkal összetettebb: egyrészt a végtelenbe nyíló képek mélyén feltűnve maguk lesznek a megfoghatatlan, megfejtethetlen tartalmak megtestesítőivé, akikben mintegy végig ott a veszély, hogy nyomtalanul s magyarázat nélkül eltűnnek vagy kiismerhetetlenek maradnak. Másrészt Claudia az, aki a film képi világában a leginkább képes különféle természeti formákkal, textúrákkal sajátos filmes-festői módon „kapcsolatba kerülni”.

Architektúrális tér a filmképen, modernista képkompozíció, a kép mélységébe való nyitás, ami egy női alakot keretez el:





Festmények és nők párhuzamai: a férfi tekintet által tárgyiasított (s a férfi tekintetnek felkínálkozó nők), a nők mint kiállítási tárgyak és mozgó festmények.



Claudia (Monica Vitti) szerves, „festői” kapcsolata a környezetével, textúrák hasonlósága. Előtér és háttér képi egyenértékűsége.



A szereplők közötti távolság, elhatároltság, kommunikációképtelenség vizuális jelzései, az üres, közömbös architektúrális tömeg szembeállítás az emberi alakokkal:





A látvány „kubista”, konvencionális filmgrammatikát elvető feldaraboltsága:





- A „kaland” szerIALIZÁLÓDÁSÁNAK „LEZÁRÁSA.” Sandro újabb „szerelmi kalandját” Claudia elnézi neki a film végén, egy szánakozó, megértő, megbocsátó, elfogadó, megalkuvó (???) gesztussal. (A jelenet képileg szépen lezárja a filmet, de az értelmezés nyitott marad. A férfi oldalán: omladozó fal, a nő oldalán: a távolban látható vulkán, nyílt tér.)

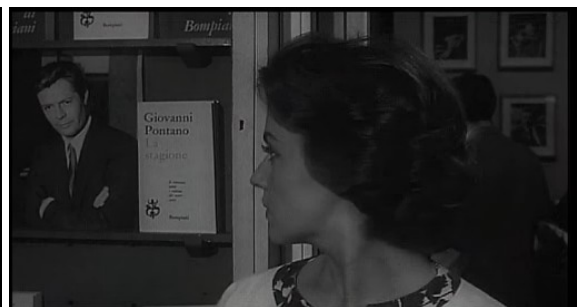
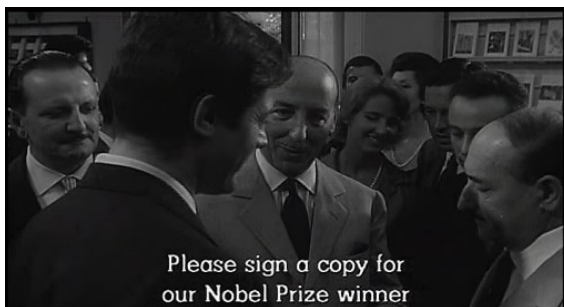


AZ ÉJSZAKA (LA NOTTE, 1961)

- A film alaptémája egy értelmiségi házaspár (Giovanni és Lidia Pontano) érzelmi válsága. A film szimbolikus kezdőképe: az emberektől kiüresített képben egy személytelen nézőpontból láttatott fokozatos alászállás, zuhanás.
- A kiindulópont, a katalizátor itt is egy döbbenetes élmény: barátjuk haldoklása, majd későbbi halálának híre: ismét – akárcsak *A kalandban* – egy hiányt kapcsol a jelenlevő ábrázoláshoz, s ez esetben valaminek az eltűnését (a korábbi érzelmek elsorvadását) tudatosítja a főhősökben.



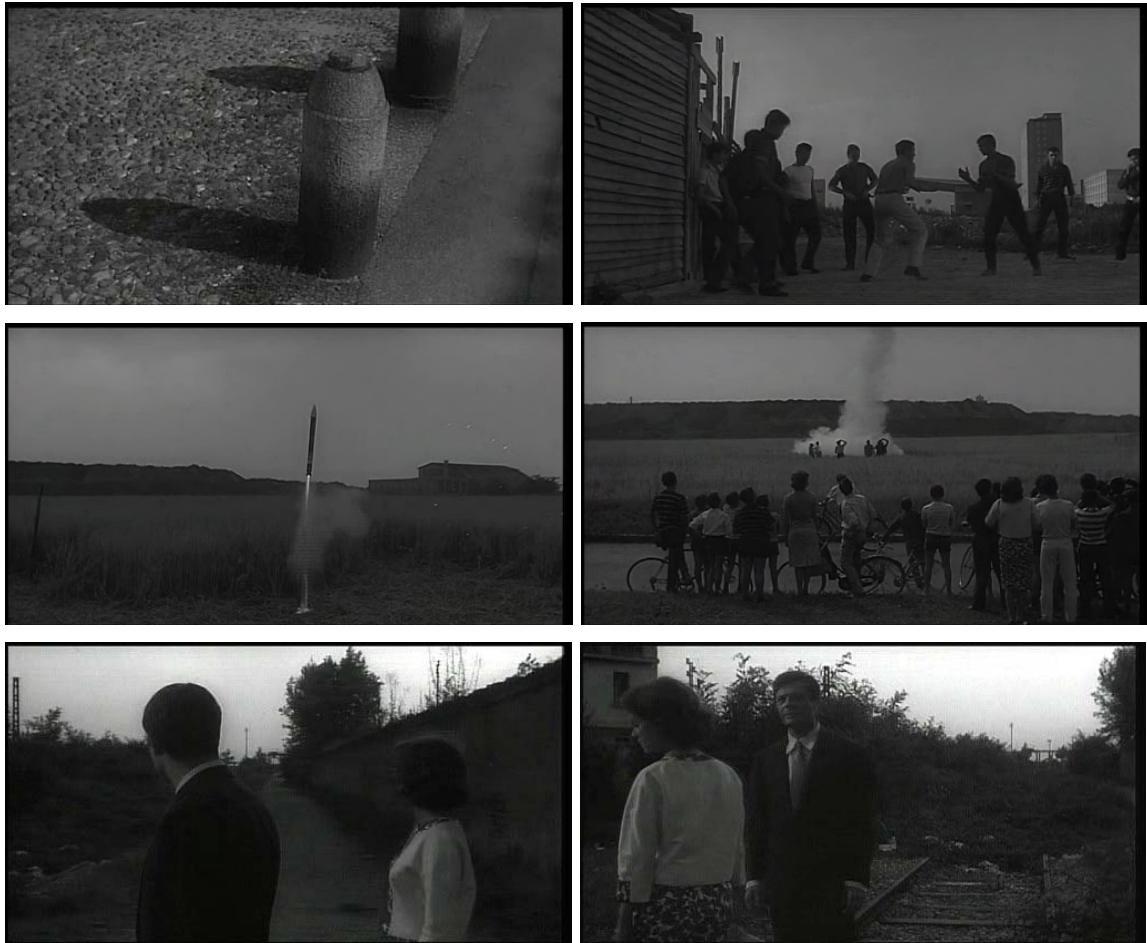
- Lidia, a feleség kóborlásának hosszú jelenete: **emberi alakok és absztrakt felületek összekomponálása. Érzelem** (a haldokló barát élménye, a nimfomániás lány kapcsán előtörő féltékenység, bánat, sértődöttség, rezignáltság, a könyvkiadónál rendezett fogadáson az unalom,⁹ stb.), **testként** való érzékelhetőség (a tapintásra való utalás, a verekedő fiúk látványa) egyfelől és üveg, acél, beton, rozsdá **élettelen háttérfelületei**, a rakéták mesterséges fénycsóvjára másfelől. A képek szimbolikusan is értelmezhetők, de ehhez Antonioni nem ad egyértelmű fogódzókat. A képek inkább festőiek. (Pl. a felhagyott vasúti sínpár és a házaspár párhuzama „grafikusan” van kifejezve.) Az író, Alberto Moravia szerint: Antonioninak sikerült először a filmtörténetben a modern festészet és a modern elbeszélés jellegzetességeinek filmképekre való átültetése. Antonioni képes volt megtalálni a tökéletes kifejezést egy megnevezhetetlen (és történetbe foglalhatatlan) szorongásnak.



⁹ A könyvkiadó valós, Bompiani neves olasz kiadónak számít, vezetője megjelenik saját magaként a fogadáson, akárcsak „a Nobel díjas költő” szerepében a Nobel díjas Salvatore Quasimodo.

- Lidia sétája egyben a gátlástalan **női tekintet** kóborlása is a városban (lásd: a szexuális szimbólumokként értelmezhető elemek sokaságát). De mivel mégsem az ő szubjektív látását adják vissza a képek, hanem az őt követő kameraét, ez a függetlenedő női tekintet megkérdőjelezhető, nem egyértelmű: végső soron mégsem tudjuk, hogy egész pontosan hogyan és mit lát ő maga. (Egy kívülálló szemével figyeljük azt, hogyan nézelődik a szereplő. A nő tekintete nem biztos, hogy megismerés, a világ birtokbavétele, a nézőé viszont látványként egybemossa a szereplőt és a környezetét, a nő által látottakat rá vonatkozóan szimbolikusan érzi. Lásd azt az interpretációt, miszerint a képekben az ő vágyai, érzései vetülnek ki.)





- Összehasonlítás *Az édes élett*tel (pl. a hajnalig tartó mulatozás ábrázolása Fellininél és Antonioninál, a két Marcello Mastroianni alakította férfi főszereplő összevetése). Fellini grandiózus, barokkos, mozgalmas tablót fest, a sok „közelképbe” emelt szereplővel, az epizódok pikareszk jellegével (a főhős egyik helyszínről a másikra vándorolva különböző helyzetekbe kerül, különböző tapasztalatokat szerez, különböző történetek vázolódnak föl). Antonioni ellenben egy **minimalista elbeszélésmódot** használ: a tér-idő leszűkítettsége (a cselekmény egy nap és egy éjszaka játszódik, Milánóban, néhány helyszínen), a film eseménytelensége.
- A tükörképszerű megkettőződés motívuma (üvegfalak visszaverő felülete, a nők ruháinak, alakjainak hasonlósága, a szimmetrikus képkompozíciók) és a terekből nyíló újabb terek, felületek mögött feltáruuló/áttetsző újabb felületek ismétlődése.
- Pascal Bonitzer szerint a film nem egyszerűen fekete-fehér, hanem ez egy olyan film, amelyik „a fekete-fehérről szól, egy óriási sakktábla, amelyen a szereplők mozognak, vagy amelyen a sors mozgatja őket.”¹⁰



¹⁰ Idézi Brunette (1998. 53).





- A beállítások távolságtartó jellege az ábrázolás szenvtelenségét eredményezi ⇒ akár egy festményt, úgy szemléljük a szereplőket.
- A *kaland* és *Az éjszaka* befejezésének különbsége: mindkettőben tudatosul a szereplőkben a kapcsolat kiüresedettsége, csak az előbbiben ezt nem fogalmazza meg, hanem a film a szájalom („pietá”) néma gesztusával zárul, a második filmben a szereplők „kommunikálnak” ugyan, de ez sem változtat a helyzeten.
- A felolvasott levél (paradox módon a filmtörténet talán legszebb szerelmes levele): az írott nyelvbe, a halott szövegbe rögzített, elfelejtett, „eltemetett” érzelem, amelyet már csak a nő tud élőszóval jelenlévővé tenni, a férfi nem hajlandó felvenni a szóbeli kommunikáció fonálát, megismételni ezeket a szavakat. A férfi, aki nem képes elismerni kudarcát vagy hibáit, végül meg is szakítja a „beszélgetést” (sokkal inkább monológot) – *A kaland*hoz hasonlóan – egy néma, testi érintéssel.
- Andrej Tarkovszkij szerint a házaspár filmvégi ölelése olyan, mint amikor két fuldokló kapaszkodik egymásba.

A NAPFOGYATKOZÁS (L'ECLISSE, 1962)

- Az „érzelme” trilógiájának befejező darabja. A képi kimunkáltságot és a minimalista elbeszélésmódot illetően talán a leginkább kísérleti jellegű filmje. A korabeli elemzők egyrésze öncélú „kalligrafizmus”-sal vádolta a filmet, Seymour Chatman szerint ez nem más, mint „Antonioni kirándulása az absztrakt művészetbe.”
- A korábbi filmek jellegzetességeit szintetizáló, a rendező fekete-fehér filmjeinek korszakát lezáró, összegező mű.
- A *Napfogyatkozás*ban a történet még saját filmjeihez képest is szokatlanul szegényes, már-már kihívóan az: egészében a jelentéktelenség és az esetlegesség hatását kelti.
- A filmszerkezetben nem érvényesül a történet lezártágából 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, Riccardóval, majd megismeri Pierót, a fiatal, ambiciózus tőzsdeügynököt, és kölcsönös vonzalom ébred bennük. Mindez látványos szerelmi bonyodalmak nélkül, jórészt a hétköznapiak „üres

perceinek” megragadása által tárul elénk néhány séta és tétova dialógus során. Látszólag a végtelenségig folytatható esemény-telenségek sorát látjuk, 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).

- A film kohézióját nem a narratív tényezők adják, hanem **vizuális motívumok**, amelyek mind a film központi gondolatát fonják körül: egy kapcsolat halála s egy újabb kapcsolatletteremtés kísérletének kudarca közé ívelt vallomás a modern ember elidegenedéséről.
- Antonioni itt is, akárcsak *Az éjszakában*, a fekete-fehér alapellentétét hangsúlyozza. A filmtörténetben 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 kész 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 még inkább a hatvanas években divatos op-artos képkompozíciókon):¹¹ **a dolgok különmemű, egymástól elhatárolható tömbökre válnak szét.** 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 összeállításban) 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 szókéből feketére festette a haját. A gesztus felszínessége, abszurditása jellemzi a szereplőt, de az egész film vizuális logikájába is beleillik.
- A *Napfogyatkozás* képein megjelenő valóságelemek közül a látvány önálló elemeként emelhető ki a **vonal**, melyet ismétlődésének gyakorisága és metaforikus kisugárzása a film alapmotívumává, kulcsszimbólumává avat.¹² Legjellemzőbb megjelenési formája a többnyire a tér 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 autóúton ballag haza. Az utak széles sávja, a járdák, korlátok vissza-visszatérő elemei a film szinte mindegyik szabadtéri jelenetének. De hasonló párhuzamosságot mutatnak a környezetből kiragadott egyéb részletek is: Vittoria és Piero találkozóhelyén két párhuzamos deszkapalánk áll, szemben az út, az úton zebra. Nyitott, de a semmibe vesző perspektíva ikonikus-szimbolikus jelei. Az emberi sorsok is valahogy így futnak ebben a filmben: igazán nem találkoznak sehol. Ha mégis keresztezik egymás útját – mint Vittoria és Piero – akkor mintha önnön börtönük rácsát feszítenék maguk közé.
- Nem véletlen tehát, hogy a másik leggyakoribb, szintén motívum értékű képelem a **rács**. Riccardo búcsúját a vasrácsos kapu csörömpölése pecsételi meg, Pierót is egy rács mögül látjuk, amikor szakít volt kedvesével, Vittoria és Piero játékosan egy vasrácson keresztül próbálják megcsókolni egymást. Felbukkan még a legfelszabadultabb jelentben is, amikor Vittoria néger táncosnőnek képzeletét magát, ráadásul párhuzamos keretbe vonva a látványt. A befejező montázs immár egy konkrét ráctól elvonatkoztatva az égbe meredő drótvázszerűséggel, a vonalak kuszaságaként absztrakt, grafikai formává lényegíti. Leképezve ezzel a film kulcsmotívumainak egy alaptendenciáját: az egyre elvontabb, életidegenebb, absztraktabb forma irányába való fejlődést.

¹¹ Amilyent például Antonioni későbbi, ars poetica-szerű filmjében, a *Nagyításban* látunk a fényképészműterem falán.

¹² Talál, hogy még a főcímben az egyszínű fekete háttérre fölírt fehér betűk mellett is ez jelenik meg.

- Vonalak másfajta zárt együtteseként jelentkeznek a filmképet tagoló, feldaraboló ajtó- és ablak**keretek** (kisebb méretben ugyanezt a képen belüli „kép kivágást” szolgálja az első jelenet üres képrámája az asztalon). Ezek egyszerre jelzik az elvagyódást és a megkötöttséget. Vonalak térben zárt együttesének tekinthető egy szintén gyakori képelem, a *dobozszerű* mértani alakzat egyrészt mint valóságos doboz, másrészt a modern tömbházak, szobák, irodák formájában, melyek egyértelműen a *beskatulyázottság*, a *szorongás* kifejezői.¹³
- 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 életidegenség és közöny univerzumaként jelentkezik. Ennek megfelelően nemcsak a geometriai idomokká redukált tárgyak, hanem egy teljes önálló, az **embertől függetlenedő objektív tárgyvilág** válik uralkodóvá. Végletes 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 játsszák az energikusabb szerepet.”¹⁴ Hiszen döbbenetes paradoxitással néha több élet nyilvánul meg bennük, 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 milánói tőzsde és labirintusszerű irodái egészében véve a modern civilizáció meglehetősen kiábrándító megtestesülései.
- A kenyai barátnő lakásán Vittoriát elbűvölő afrikai maszkokból, ékszerekből, tantam 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 az elvagyódás, a menekülésszomj kivetüléseként. Hasonló módon jelenik meg a *Nagyításban* a Marokkóba, Nepálba való elutazás gondolata, illetve a tevekaraván képe a fényképészműterem falán.¹⁵ Nem is igazán ellentétező technika ez, hisz minden tulajdonképpen a párhuzamos vonalrendszer által vizuálisan leképezett, lényegében közömbös (mert egymás hatókörébe átlépni nem tudó), önmagára ítélt egymásmellettség elvének megfelelően bomlik ki.
- Másik kontraszt: Piero szüleinek egy már letűnt életformát idéző, ódon bútorokkal, értékes festményekkel, fakuló családi képekkel teli lakása, amely túl nagy, sötét és néptelen. S ezért ez az alternatíva szintén az elavultság, a kiüresedettség passzivitásával érvényesül.
- Ugyanúgy, ahogy a konkrét tárgyak által felmutatott vonalrendszer is egy lényegében végtelenbe kifutó párhuzamosság kiragadott és egymásra vetített mozzanatainak tekinthető, a szereplők mindegyikének is csak a bemutatás pillanatára redukált jelenét ismerjük: szeletemberek, részegzisztenciák.

¹³ Egy ilyen filmben, melynek szinte minden képkockáját meghatározza ez a vizuális komponens, a kontraszthatás következtében az a kép, amely teljesen nélkülözi ezt, természetsszerűleg szintén jelentéssel telítődik. A repülés kirándulás kapcsán mutatott légi felvételtől, 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 hangvételéből következően annak illúziójára, nosztalgiájára.

¹⁴ Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest, Gondolat, 1979. 419.

¹⁵ Hogy a jelen sivárságából való kitörés csak káprázatként lehetséges, arra a kenyai barátnő lakásának rácsozata figyelmeztet. S az ellenpontozás groteszk folytatása: az idomított pudlikutya föltűnése, illetve a repülés kirándulás képsorában a csapszék előtt üldögélő két tunya néger alakja.

- **A keretezések a keretben** megoldással (ablak az ablakban, kép a képben), azzal, hogy az ablakon kitekintő főszereplőt a szemközti házban látható ismeretlen alakban „tükrözteti”, s ezáltal az elől- és hátulnézetet tükörszerűen egyazon képen belül szerepelteti, Antonioni mintegy kiüresíti a képet. A szubsztancia nyomasztó hiányát érezzük (az alakok oda-vissza tükrözik egymást, de nem tudunk meg róluk semmi lényegest).
- A színészi játék néhány jellemző gesztusra való redukáltsága jól érzékelteti ezt a *felületen való töredékes megragadást*. Vittoriáról tulajdonképpen gesztusai, arckifejezése alapján (ez szinte állandó a filmben) alig tudunk meg valamit, az egész filmbeli világ összehatása kell ahhoz, hogy jellemezni tudjuk őt. Piero alakjának lényegi vonásai pedig éppen külsőségeiben ragadhatók meg leginkább: Alain Delon a felszínesség, a magabiztos, agresszív pénzvilág emblémája. Legjellemzőbb tevékenysége a szüntelen rohangálás. Kulturáltságáról, emberi mivoltáról pedig legbeszédesebben (mini sztriptízszámot produkáló gicces, vásári) golyóstolla tanúskodik. A főszereplők utolsó találkozásán a különböző szerelmespár-típusok játékos utánzása 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 anyagiságában és tömörszerűségében érzékelhető masszává áll össze. A tőzsdei jelenetekben tolongó, zsibongó tömeg hatalmas amőba-testébe 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 (vagyis telítődhetne, ha a történet a beteljesült szerelemről szólna): a „szerelmesek” találkahelyén.¹⁶
- Az élő természet elemeinek talán e túlzottan mesterséges világban járó-kelő embereknél 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 záró képsorozatban elapad, mert nincs igazi élet, amit táplálhatna. Megjelenik a találkahely egyik meghatározójaként egy dézsában, a szerelmi beteljesülés reményét csillantva fel, de végül ez a dézsa is kilyukad. Az élet a maga törekénységében leginkább egy szélben fodrozódó falombozat finom vibrálásában (illetve árnyékában) van jelen, szintén nem véletlenül ott, ahol a „szerelmesek” találkoznak. Jelzése lesz ez is valaminek, ami a szereplőkben is ott lehetne (lásd Monica Vitti szélfújta hajának párhuzamba állítását a tájjal Antonioninak ebben a filmjében is), ami a történetben is ott lehetne, de ami végül is nem valósul meg, s alapvetően hiányzó marad a filmben. A *Napfogyatkozás* geometriai szigorúságú világának, a modern életnek a tartópilléreit ugyanis mérnökök tervezik, s igazi „vérkeringését” a tőzsde lüktetése szabályozza. Így az sem véletlen, hogy a befejező montázsban a film grafikainak minősíthető alapotívuma egy építkezés vasbetonvázában konkretizálódik, és végső soron absztrakt látvánnyá stilizálódik.
- **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

¹⁶ A film során felbukkanó idegen arcok tömegéből mégis kiemelhetünk egyet, a gyereket, mivel ez kétszer is kulcs helyzetben jelenik meg. Először amikor Riccardo utoljára kíséri haza Vittoriát, átszalad az úton és a férfi simogatólag nyúl utána, másodszor a befejező képsorban az üres találkahely előtt toljak el egy babakocsiban. Hogy ez a valamiképpen a lét értelmet is adó életforma teljesen „elmegegy” Vittoria s a hozzászóródó emberek mellett, az egyben az ábrázolt világ alapvető sterilizálását is hangsúlyozza.

párbeszéddek csak arra jók, hogy például Vittoria megfogalmazhassa, tulajdonképpen nem tudja, miért nem szereti már Riccardót, miért nem akarja sorsát a Pieróéhoz kötni. „Talán, ha nem szeretnék, vagy ha jobban szeretnék” – mondja az őt faggató férfinak. S ez a nyelvi szegényesség, illetve tétovaság ismét csak a nyelv általi kapcsolatteremtés lehetetlenségét tükrözi. A nyelv kommunikatív funkciójának az akadozása nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a szereplők nem tudnak kommunikálni egymással, hanem mintha a nyelv általában elveszítené a megismerő-megnevező erejét ebben a világban. Igazából a Vittoria-szerű hősök nem attól érzik úgy, hogy „belülről lefogytak”, lelkiileg kiürültek, mert nem tudnak kapcsolatokat kezdeményezni (sőt, mintha túl könnyen, felszínesen sodródának egyik kapcsolatból a másikba), hanem mert már nem tudják megfogalmazni (= megérteni), hogy mi történik velük és a világgal. A megjelenő *nyelvek sokfélesége* pedig (Vittoria németből fordít Riccardónak, amikor Piero az ablaka alatt ácsorog, éppen spanyol szöveget gépel) a nemzeti sajátosságokat egybemosó, azokon felülemelkedő, egyfajta kiábrándítóan általánosító egyetemesség érzetét kelti.

- 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 eljűk letett képkeretből, kisétálnak a filmképből, ami még pár pillanatig ott marad a szemünk előtt. Ritka a szimmetrikus képkompozíció. Amikor szerepel, külön jelentéshordozóvá válik. Így például a börzei egyperces szünet egyik beállításában a kép nagy részét kitöltő oszlop áll mint szimmetriatengely, egyik oldalán Vittoria, 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 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 (noha ez nem annyira kihangsúlyozott, mint a *Kaland* című filmben).
- **A képek időtartama** megnyújtott, **a reális időhöz közelít**. A börzei egyperces csend (majdnem) egy teljes percig tart, s a filmnyelvi konvenciónak ez a megtörése azt eredményezi, hogy a néző szinte elviselhetetlenül hosszúnak éli át.
- A nyitott filmszerkezetet 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** (58 beállításból álló montázs, „tisztá filmesszé”), amelynek legvégén csupán egy utcai neonlámpa mesterséges, hideg fénye ragyog fel.
- A kép tulajdonképpen egy, a különböző művészeti ágakban és a populáris műfajokban klisévé koptatott archetípust fogalmaz újra, elegánsan magába sűrítve az értékvesztés ősképet és a modern urbánus világ „napfogyatkozását”.
- A befejezés némasága hasonló *Az éjszaka* záróképeihez: **a vizuális alakzatok kifinomult retorikája** („beszédessége”) itt is **a nyelvi kommunikáció elsorvadásával állítódik szembe** (a végső montázs egy majdnem egészében a mimikára redukált némajáték után következik, s dialógus vagy monológ, „a történet” további alakulásáról a nézőt eligazító mindentudó elbeszélő hang jelenléte nélkül pereg előttünk).
- Az utolsó hét percben csak a tárgyak, helyszínek, a film „cselekménye” szempontjából közömbös, más emberek, „a város” elemei maradnak a képen: a kifejeletlen, perspektívtalan, töredékes „kaland” helyén. A kiüresített tér mintegy „fölszívta”

nemcsak az akciót, hanem a szereplőket is (vö. Deleuze jellemzése Antonioni művészetéről).

- A tér „kiüresítésének” fokozatai ismétlődnek a befejező montázsban:
 - a) előbb egy narratívában elhelyezett (dramaturgiai jelentőségű, a szereplőkhöz, a cselekmény alakulásához kapcsolódó) tér, amelyhez érzelmek is fűződnek (mert itt játszódott le egy érzelmekkel telített jelenet, és itt kellene lejátszódnia az újabb szerelmi találkának, ismerjük ezt a helyet, számunkra önmagában is képes már fölledni a szereplőket);
 - b) aztán ebből kivonja az ismerős szereplőket és a várt esemény nem következik be;
 - c) helyette ismeretlen arcok (feldarabolt, elidegenítő hatású) közelképeit látjuk, ezekhez nem fűződik a nézőnek semmilyen narratív elvárása vagy érzelme;
 - d) a helyszín tárgyakra redukált elemeit látjuk: ezek a tárgyak, látványok önmagukban metaforikusan értelmezhetők (a félbemaradt építkezés képében = a sivárság, a befejezetlenség, kialakulatlanság, valami, aminek föl kellett volna épülnie, de nem épült föl; a párhuzamos életutak képei; az elapadó víz = az elapadó lehetőség, a termékeny, perspektívát nyújtó élet esélyeinek megghiúsulása; az újság az idegen ember kezében = „a világpolitika” személytelen perspektívája az egyéni sorsokkal szemben¹⁷ stb.);
 - e) a képnek a metaforikus jelentésektől való kiürítése: a látvány elvont vizuális alakzatokra esik szét, olyan lesz, mint egy absztrakt festmény;
 - f) A film végén a filmvászonon előtűnő mesterséges fény (a felgyúló utcai lámpafény) mintegy „törli” a képeket. A lámpafény fehérsége, amint elterül a filmvászonon elvakítja a nézőt, s maga mögé rendel, a láthatatlan dimenziójába visz át minden korábbi látványt. A film ezzel a **fehérséggel**, ürrel ér véget.¹⁸
- A filmet végső soron reprezentációként vagy önreprezentációként értelmezhetjük? Megmutatásként vagy performativitásként? Vagyis: a világról szól a film vagy a film világáról?
- Az egzisztencialista szorongás, a modern élet kiüresedtségének reprezentációja (a Semmi egzisztencialista filozófiai témája), vagy tisztán képi absztrakció, a film mint vizuális művészet önreflexiója? A film a vizuális költeményekhez hasonlítható performativitást valósít meg: a (kép) kiüresedés(ét) nem(csak) megmutatja, hanem végrehajtja. Miközben azonban Antonioni a filmképet „kiüríti” annak narratív tartalmától, elsorvasztva a történetet, ugyanakkor rendkívül gazdagon telítetté teszi annak látványvilágát. A filmben a metaforikus ábrázolás „burjánzása”, a képeknek tükörszerkezetekkel, ismétlésekkel való megsokszorozása, ritmizálása történik, előtér és háttér, élő és élettelen sajátos összeolvadásának, szétválásának dinamikája alakul ki, amely aztán az utolsó képsorban egyfajta hang-kép költészeti kompozícióban összegződik. **Miközben mintegy felszámolódik a szimbolikus jelentéstartalom, megszületik a „tisztá” érzéki forma.**
- **A film formai játéka:** öncélú kalligrafizmusnak ítélnétek vagy inkább **barthes-i „gyönyörszöveg”**-ként, **Sontag**-féle „művészeterotika”-ként olvashatók?
- Barthes ezt írja: „Olvassunk gyorsan, szakaszosan egy modern szöveget, s a szöveg átlátszatlanná válik, megközelíthetetlen lesz az öröm számára: azt szeretnénk, hogy történne valami, és semmi sem történik, mert ami a nyelvben létrejön, az nem jön létre a beszédmódban: az, ami »létrejön« és az, ami »eltűnik«, a két perem közti

¹⁷ A képnek egyes elemzők szerint keretező szerepe is van, mivel az atomfegyverkezés veszélyeire való utalás eszünkbe juttathatja a film elején az ablakból látott gombaalakú épületet (víztornyot) és az asztalon levő szobrocskát, ami ahhoz hasonlított. Az atomháborútól való szorongás, egyfajta globális, „kozmosz” távlatot ad a filmben megjelenő személyes érzelmi szinten bemutatott elidegenedésnek és kiüresedésnek.

¹⁸ M-C. Ropars-Wuilleumier elemzése. Érdemes ezt a megoldást összehasonlítani például egy későbbi film, az *Egy nő azonosítása* befejezésével, ahol szintén egyetlen nagy színfolt formájában az úr (itt a kozmosz) képe zárja a filmet.

szakadék, a gyönyörben támadt rés, a nyelvi térben keletkezik, a közlés aktusában, nem a közlemények egymásutánjában: nem befalni, nem elnyelni, hanem lelegészni, alaposan lelegelni.” „Örömszöveg: kielégülést okoz, betölt eufóriát idéz elő, a kultúrából jön, és nem szakít vele, az olvasás *kényelmes* gyakorlatához kötődik. Gyönyörszöveg: elveszetté tesz, vigasztalanná (talán egészen valamiféle unalomig), elbizonytalanítja az olvasó történelmi, kulturális, pszichológiai bázisát, ízlésének, értékeinek, emlékezetének szilárdságát, válságba taszítja a nyelvhez való viszonyát.”¹⁹

- Susan Sontag szerint:²⁰ a jó filmekben mindig van egy olyan fokú közvetlenség, ami teljesen „felmenti a nézőt az értelmezés kényszerétől”. A modern film gyakran tesz lehetővé számos, egyformán elfogadható értelmezést, de „ellen kell állni az értelmezés csábításának.” Ami ezekben a filmekben fontos, az gyakran egyes képek „tisztá, lefordíthatatlan, érzéki közvetlensége.” Az értelmezéstől való „menekülés” úgy tűnik, hogy leginkább a modern festészet sajátossága. Az absztrakt festészetnek, köznapi értelemben véve nincsen tartalma, tehát nem lehet értelmezése.²¹ „Az értelmezés a **műalkotás érzékszervi élményét** természetesen adottnak tekinti, és ez a kiindulópontja. Ma már ezt nem lehet természetesen adottnak tekinteni. Gondoljunk csupán a bárki számára elérhető műalkotások pusztá multiplikációjára, amihez hozzáadódnak urbánus környezetünk ellenmondásos ízei, illatai és látványai, amelyek érzékeinket bombázzák. A mi kultúránk a túlzásokon alapul, a túltermelésen, ennek eredménye: érzékszervi élményeink élességének fokozatos elvesztése. A modern élet minden meghatározója – anyagi bősége, merő zsúfoltsága – hozzájárul ahhoz, hogy tompítsa érzékszervi képességeinket. (...) Ami most fontos, az az, hogy újraélesszük érzékelésünket. Meg kell tanulnunk többet *lát*ni, többet *hall*ni, többet *érez*ni. (...) Minden művészetről szóló kommentár célja, hogy a műalkotásokat – és ennek analógiájára saját élményeinket – nem elvontabbá, hanem valóságosabbá tegyük. A kritika funkciója az kellene, hogy legyen, hogy megmutassa, *hogyan olyan, a mű amilyen*, sőt hogy olyan, amilyen, sokkal inkább, mint hogy arról beszéljen, *hogy mit jelent*.” A hermeneutika helyett egy *művészeterotikára* van szükség.” („In place of a hermeneutics we need an erotics of art.”)

- Nem véletlen talán, hogy a *Napfogyatkozás* kezdőképein látható ars poetica szerű jelenetben (ahol Vittoria egy üres képkeretben rendezget tárgyakat) Antonioni tulajdonképpen egy olyan teret keretez el, amelyben a látvány nem pusztán vizuális kompozícióvá válik, hanem tapintható, érzékelhető, plasztikus anyaggá. S mint ilyen természetesen a filmkép komplex metaforájaként is felfogható. A jelenetben ugyanis lényegében nem is egy képet keretez el a képen belül, hanem tulajdonképpen egy mozgó filmkép (mozgó) részletét. És még valami figyelemreméltót: egy gesztust, a látvány térbeli elrendezésének s a tárgyak megérintésének a gesztusát, folyamatát. Ez a gesztus feltételezhetően egyszerre az alkotó művésze (aki érintésével világot alakít ki a kereten belül) és a nézőé, akinek hasonlóan kell viszonyulni a látott keretekhez, átlépve annak határait s nemcsak értelmeznie kell a látottakat, hanem mintegy meg kell érintenie ezt a mozgó, folyamatban kibomló, érzékiségében megjelenő művészi világot.

¹⁹ Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1991. 81–82.

²⁰ Susan Sontag: *Against interpretation*. In: *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1966. 4–14.

²¹ „A pop art ellenkező eszközökkel ugyanezt az eredményt éri el. Olyan nyilvánvaló tartalmat használ, hogy tartalma végső soron szintén interpretálhatatlan.” Az irodalomban számos modern költő (pl. a francia szimbolisták, akiknek megnevezése éppen az előbbiektől értelmében elhibázott) beiktatta a csendet a költeménybe és megpróbálta visszaállítani a szó mágiáját, ezáltal megkísérelte kiszabadítani a verset az értelmezés szorításából. Az Eliot és Pound nevével fémjelzett költészetbeli forradalom a hagyományos értelemben vett tartalomtól való elfordulást jelentette. (Sontag 1966. 13.)

Keretezés, elkeretezés, elhatárolás:



Rácsok:



Rések:





Vonalak, absztrakt alakzatok:



Függönyök, leplek, fátylak:



Festmények, képek a képekben:



Tükröződés, tükörszerkezetek, ismétlések, képi „visszhangok” a filmben:



Érzékelhető, letapogatható textúrák, plasztikus anyagok, haptikus képek:





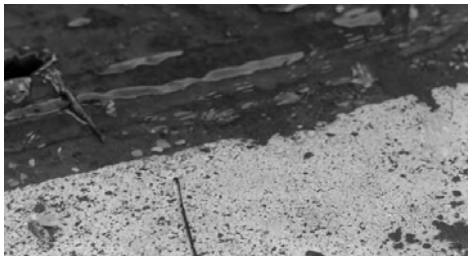
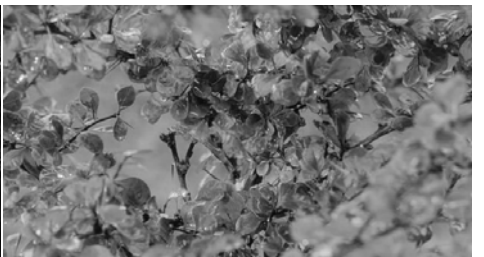
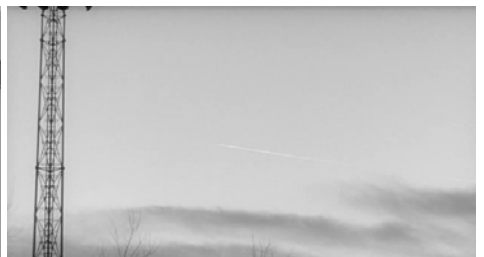
Metaforák („összetört” kapcsolat, a „sztriptíz-”t produkáló golyóstoll = egyfajta ízlés jelzése, az épülő/befejezetlenül maradt ház).



Tárgyak tömege, „rejtélyes jelenléte” szemben a töredékekben látható, néma emberekkel.



Idegen arcok ismerős helyen, dezantropomorfizáció, feldarabolás, absztrakció, kiüresedés, a kép eltörlése:



A VÖRÖS SIVATAG (IL DESERTO ROSSO, 1963)



- Antonioni első színesfilmje (mintha az előbbi filmekben fehérre törölt vásznat ezúttal festékekkel próbálná újra beírni). A színek miatt más képhatású, mint az előző filmek, ám főszereplőjének azonossága (ismét Monica Vitti játssza, itt vörösesharna hajszínnel), illetve a képek stilizáltsága (ami ezúttal ugyan nem grafikai természetű, hanem inkább festői, de az előző filmekben látottakhoz hasonló viszonyokat létesít a képen belül a „történet” és a „szereplők” között), mégis összekapcsolja a trilógia filmjeivel ezt az alkotást. Ezért néha a négy filmet egy tetralógia darabjaiként is kezelik.
- Antonioni vallomása szerint itt elsősorban már nem az érzelmekről van szó, mint a korábbi filmekben, (nem az érzelmek válságáról, elhalásáról, lehetetlenségéről), nem az emberek közötti viszonyokról, hanem sokkal inkább **az ember és környezet** viszonyáról (ember és fizikai környezete jelenik meg, illetve ember és társadalmi környezete). A film Ravennában játszódik, ipari tájakon, a kikötőben. Szereplői jómódú mérnökök, akik a gazdasági csoda éveiben hirtelen alkalmazkodni kényszerülnek egy új világhoz, egy új életformához, a technikai haladás hétköznapi jeleihez, tárgyaihoz, a természetes tájat megváltoztató urbánus környezethez. Az új iparosodó világ nemcsak ember és környezet viszonyát tette diszharmonikussá (amint ezt a szeméttelp képeiben láthatjuk), hanem az emberek (gyártulajdonosok és munkások) közötti viszonyokat is. A film a korabeli társadalmi feszültségeket is fölillantja mindjárt a film elején a sztrájkoló munkásokat mutató képeken. A főhősnő személyes problémái ekképpen kétszeresen is kitágított (természeti és szociális) kontextusban jelennek meg.
- A film nemcsak tematikájában jeleníti meg egy megváltozott világba való átlépés problémáit, hanem művészi szempontból is tulajdonképpen kettős átmenetet valósít meg: egyfelől megfigyelhető benne egyfajta elmozdulás egy inkább „architekturális” képnyelvtől egy nyíltan festői mozi felé, másfelől a társadalmi változások neorealista dokumentációjától a képi absztrakció irányába.²² Nemcsak olyan értelemben, hogy Antonioni korai filmjei a neorealizmus hatása alatt álltak, illetve dokumentumfilmek voltak, hanem konkrétan a film maga ad a kezdőképekkel mintegy erős, neorealista jellegű „felütést” a gőzölgő szeméttelp, a mérgező füstöt lövellő gyárképmény, a sztrájkoló-tüntető munkások jelenetével. S ezt viszi át aztán a festőiség dimenzióiba.
- A film főszereplője szintén egyféle átmenetiség személyes traumáját éli. Giuliana (Monica Vitti), egy neurotikus nő, akiről megtudjuk, hogy a közelmúltban klinikai kezelésben is részesült, miután öngyilkosságot kísérelt meg, a filmben éppen a családba és a társadalomba való újrabeilleszkedés napjait éli. Antonioni a **neurózist**

²² Vö. Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. 1997, The Athlone Press, London. 44.

nem klinikai szempontból kezeli problémaként, hanem társadalmi és kulturális jelenségnek tekinti (az általánosítást szolgálja, hogy találkozunk egy munkással, akit feltehetőleg ugyanott kezeltek, mint Giulianát), illetve az **elidegenedés** életérzésének felfokozott megnyilvánulásaként mutatja be, kortünetként, **a modern ember és a világ kapcsolatának diszharmóniáját** jeleníti meg vele. Nem látjuk a betegség egyéni mozgatórugóit, szimptomatikus elemzését (nem ad pszichológiai magyarázatot a nézőnek, nem tudjuk pontosan milyen konkrét és egyéni okok vezették el ehhez a főhősnőt). A rendező a magyarázat helyett sokkal inkább a betegség szimptomáinak (a következményként látható cselekedetek) irracionálisát mutatja be.

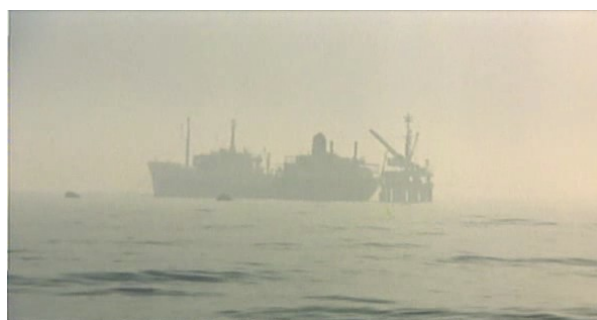
- Az új, félelmet keltő világban való **túlélési ösztön túlzásai** például nemcsak a főhősnőt jellemzik (a mohó szendvicsfalás a film elején), hanem az egész elit társaságot (akik, amikor fáznak, vademberként tépik szét a barakk léceit, és vetik tűzre, hogy melegedjenek, majd fejvesztetten menekülnek a betegség fenyegetése elől). Az **ösztönvilág felajzottságának** jelene az egész barakkbeli mulatozás, amelyben a tapintásérzet dominál, illetve a pénzszerzés, a kapitalista világban való siker hajszolása és a szexuális gátlástalanság (erőltetése, sterilitása: mindkettőnek szimbólumai az elfogyasztott fürjtojások) kapcsolódik össze metaforikusan és kiábrándító módon. (A „kiáltás” jelene zárja le az egészet, amit Giuliana határozottan állít, hogy hallott.)
- A főhősnő szubjektív válsága: az igazi probléma a társadalmi szerepbe való beleillés megtalálása (ami már adott: az anyaság, ezzel úgy tűnik, ösztönösen tud azonosulni). Munkát keres magának (a leendő üzlethelyiségben azonban inkább csak újból és újból „falhoz állítódik”, „bedobozolódik”, akárcsak a barakkban), meg kell felelnie a körülötte levők elvárásainak stb. Az aktuális, tipikus szerep, amire rátalál: a férjét megcsaló feleség szerepe (egyfajta modern Bovaryné lesz). **A gyerek** tanúja ennek a vergődésnek, de immár „cselekvő” tényező is, színlelt bénaságával fölívja magára anyja figyelmét, illetve ő az, aki feltehetőleg Antonioni szerint majd tud élni ebben a megváltozott, gépies világban (a szobájában levő robot otthonossága számára).



- A film **férfi szereplői**: Giuliana férje, Ugo meglehetősen semleges, kívülálló, a nővel igazán kapcsolatba nem kerülő alak. (Carlo Chionetti, egy milánói ügyvéd játssza, nem hivatásos színész, arca a korabeli néző számára ismeretlen, „civil” arc, akárcsak a neorealista filmek szereplőié. Jellegtelensége szemben a Monica Vitti festői megjelenésével, érzékenységgel „természetes”-nek tűnik.) Corrado (Richard Harris) ellenben egyfajta férfi tükörképe Giulianának. Valamennyire más, mint Antonioni korábbi férjhiősei a trilógiában. (Előképe az Antonioni későbbi filmjeiben látható férfi főszereplőknek.) Ő is idegenül mozog ebben a világban (ezt segíti a tény, hogy a szerepet idegen színésszel játszatja Antonioni),

akárcsak a nő, elvágódik, sőt úgy érzi itt nem is szabad gyökeret verni, és jellegzetesen férfias, cselekvő módon tenni is kíván ezért valamit, vállalkozó, aki munkásokat toboroz egy Patagóniai vállalkozás számára. Ez az akció azonban nélkülözi az igazi lendületet, lelkesedést, határozottságot (s nem tudjuk meg, milyen eredménye lesz), így hasonlóképp kiindulópontja lehet egy későbbi szubjektív válságnak.

- A **gyökértelenség, a bizonytalanság képei**: a ködös táj, a víz és szárazföld határait egybemosó képek (tócsák, a fák között haladó hajó kísérteties képe, a tengerbe nyúló móló, miről majdnem a vízbe hajtja az autót Giulianna), a lüktető felszín (Giulianna fél a tengertől, mert a víz állandó mozgásban van). Az egész film zárt, dobozszerű terekben és bizonytalan, elmosódott határvonalú, ködös, légies terek között játszódik le.²³



- Az elvágódás ismétlődő képe: a **hajó**. Felbukkanása mindig meglepetésszerű, jelentése többértelmű. Egyszerre kísérteties (a szárazföldön haladó hajó képe), félelmetes (hatalmas és betegséget szállít, akárcsak a *Nosferatu* vagy Coleridge kísértethajója), csodálatot keltő technikai vívmány (a gyerekszoba ablakában),

²³ A szorongás létállapota és a Semmi nemcsak Antonioni filmjeinek visszatérő témája, hanem a kor gondolkodását meghatározó filozófiai irányzat, az egzisztencializmus fő gondolatai is (ennek alapvető szövegeit, Antonioni jól ismerte).

illuzórikus, utópisztikus is (az elmesélt idilli sziget történetében például, ahol inkább csak játékhajó), a vágyott MÁS(HOL) LÉTnek, a hiánynak a képbe „beleírt” képe.



- A filmvégi **matróz**, aki idegen, érthetetlen nyelven szóba elegyedik Giuliannával:²⁴ a hajó által jelölt hiánynak, a vágyott MÁSIK létnek az elérhetetlensége, az azzal való kommunikációképtelenség megjelenítése.²⁵
- Ugyanúgy, mint a korábbi filmekben, ami a narrációt összetartja, az nem egy történet, hanem a képek vizuális kompozíciója. („What anchors the narration is not a story but a composition” – Geoffrey Nowell-Smith.²⁶)
- Antonioni képeinek erőteljes stilizáltsága, amelyekben **a banális, hétköznapi tárgyak a szín révén absztrakttá, elvonttá válnak.**
- A festői, nagy színfoltokban való képkompozíciók használata többértelmű. Értelmezhetjük a **stilizálást** úgy, hogy ezek a képek egy másfajta látás eredményei, egy szubjektív vízió kivetülései: vagyis hogy egy felfokozott érzékenyséű személy

²⁴ Hasonló motívum jelenik meg Ingmar Bergmannak két évvel korábban készült *A csend* című filmjében.

²⁵ Ehhez hasonló szerepű még a csillagok világával „kommunikáló” vasszerkezetek égbe meredő állványzatának ambivalens alakzata: a végtelenbe való nyitottság élménye helyett inkább csak az égnek meredő rács érzékelhető.

²⁶ British Film Institute (bfi) honlapján, a *Sight and Sound*-ban megjelent cikk (Restored Classics of Italian Cinema), 1995-ből.

szemével látjuk a világot.²⁷ Vagy lehet, hogy ezek éppen a rendező szerzői autoritásának, egységes és sajátos művészi látomásának a jelei, amivel a világot és saját maga teremtette szereplőit láttatja. Sőt értelmezhetjük egyiket a másik tükrésként is. A neurózis és a művészi látásmód hasonlóságát ugyanis éppen a világ érzékelésének felfokozott volta jelenti, a „külső” és a „belső” látás összemosódása.²⁸

- A neurotikus Giulianna a világot a művészet szűrőjén át láttató filmrendező megfelelője. (Nem véletlenül ismét egy női szereplő válik alteregóvává. Antonioni korábbi filmjeiben is a nők voltak az érzékenység, a világot mintegy a tekintet által letapogató haptikus – festői, művészi – látás megtestesítői s a tárgyak rejtélyes világával érintkezésbe lépő szereplők szemben a racionalitást, anyagiasságot, a technikát előnyben részesítő férfiakkal. A művészi látásmód korábban is már a nőiességhez kapcsolódott.)
- Angela Dalle Vacche szerint itt Antonioni alteregóként használt szereplőjén keresztül jeleníti meg saját vízióját a világról, ahhoz hasonlóan, ahogyan egy hasbeszélő beszél egy báb segítségével.²⁹ Pier Paolo Pasolini pedig „szabad indirekt szubjektivitás”-ról beszélt a filmmel kapcsolatban („soggetiva libera indiretta”).³⁰
- A viszonylag egyszerű formákra, tiszta színfoltokra való redukció részben egyféle visszatérés is a vizuális művészetek elemi kifejezőeszközeihez. Az ösztönös, szavakba nem foglalható idegenségérzés, amit a hősnő érez ebben az iparosodó, gépiesedő világban egyszerű de erőteljes színfoltokban, formákban jut kifejezésre. Antonioni számára ezt az életérzést elsősorban nem egy elmesélhető történet tudja kifejezni, sokkal inkább egyfajta primitív művészethez hasonló, absztrakt festői nyelv.³¹
- Nem véletlen talán, hogy a természet képeinek filmtechnikai eszközökkel megvalósított „festői” stilizációja mellett a film festőisége leginkább falfestésként (illetve freskószerűnek láttatott falfelületek közelképein) jelenik meg. (Az ipari tájon elhagyott barakkban Ugo, Corrado és Giulianna barlangrajzhoz hasonló fali képet találnak, Giulianna üzlethelyiségében különféle falfestésekkel kísérletezik, a kikötőbeli „orgia” helyszíne szintén egy élénkvrösre festett falú primitív deszkaépítmény.) A falfestés mint a keretezett kép előzménye, a művészet ősbibb formája, éppen a keretezés gesztusának (az esztétikai distanciának) hiánya révén nem különíti el élet és művészet határait, hanem egybemossa.

²⁷ A betegesen felfokozott érzékenység és a művészi alkotás összekapcsolása nem Antonioni találmánya, számos irodalmi előzménye és párhuzama van. (Pl. Baudelaire, D’Annunzio.) A festészetben pedig számos példa van arra, hogy egy művész patológikus világérzékelése sajátos festői nyelv kidolgozását eredményezte. (Antonioni képvilágához közelálló példa: Mark Rothko festészete.)

²⁸ Antonioni a következőt írta *Reflexiók.1964* című esszéjében: „Azt hiszem ez olyasmi, ami minden rendezőben közös. Az a szokás, hogy egyik szemünket befelé tartjuk nyitva, a másikat pedig kifelé. S egy bizonyos ponton ez a két látásmód kezd egymáshoz hasonlóvá válni, s mint két kép, amint kezd fókuszba kerülni, egymásra vetítődnek. Ebből a szem és az agy, a szem és az ösztönök, a szem és a tudatosság közötti megfelelésből jön az a vágy, hogy beszéljünk róla, illetve megmutassuk.” (Idézi Dalle Vacche 1997.46.)

²⁹ A *vörös sivatagról* írt elemzésének címe A festészet mint hasbeszéd és a szín mint mozgás (*Painting as Ventriloquism and Color as Movement*). (1997. 43–81.)

³⁰ A szabad indirekt beszéd/stílus nyelvészeti fogalmának analógiájára alkotott kifejezés. Szabad indirekt beszéd esetén a beszélő szavait (gondolatait) idézőjel, illetve egyéb nyelvi jelzés nélkül iktatják be a szövegbe. Ebben az esetben nem szavakról, hanem szubjektív látásmódról van szó, ami jelöletlenül, de mégis a szerzőhöz (rendezőhöz) kapcsolható.

³¹ W. J. T. Mitchell szerint az absztrakt művészet alapvető sajátossága nem annyira a valóság reprezentációjának vagy a realisztikus imitációnak az elvetése, hanem az, hogy „elsődleges célja egy elválasztó fal felállítása a nyelv és a vizuális művészet közé.” Általában a modern festészet meghatározó jegye az irodalmias kifejezésmódok tagadása. (*Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1994. 216.) Rosalind Krauss szerint a modern festészet „csendet akar”, s legfőbb vívmánya egyfajta absztrakt rács, kerítés, amivel „a nyelv behatolása elől védekezik.” A modern kép lényegében a nyelv sikeres elfojtása. (*The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA, MIT Press, 1985.)



- Mindenképp a film festői képei a hétköznapi érzékeléshez képest egy másfajta látásra ösztönzik a nézőt (a megoldás reflexivitásként könyvelhető el).
- Legfontosabb **festői jellemzők**:
 - a) Az ábrázolt világ színeinek nem realisztikus rögzítése, hanem festői torzításai (a befestett természeti elemek, tárgyak, felületek: a filmlátványnak a cselekmény lejátszatását megelőző stilizációja, a festői vízió elsődlegessége, a film nem a valóság tükre, hanem az alkotó víziójának a rögzítése lesz).
 - b) Ezzel szemben az egyetlen jelenet, amelyben konvencionálisan (vagyis a realizmus vagy inkább a kommersz filmkészítés konvenciójának megfelelően) használja a színesfilm technikáját: az álomszerűen megelevenedő fikció, az elmesélt történet képei az idilli szigetről (amely mintha egy utazási iroda brosúrájából elevenedne meg) egy univerzális (és részben uniformizált) vágyvilágot vetít ki.³²



³² Ebben a mesében *A kalandból* ismerős sziget, a sziklák képe barátságos, sőt megszemélyesített, nem pedig elidegenítő és sivár. Noha a húshegyekhez hasonló, éneklő sziklák képe (élő és élettelen világ efféle mesebeli fúziója) nyugtalanítónak is érezhető. A konvencionális képvilágnak a fantasztikum felé való eltúlzása s a történet befejezetlensége mindenképp az idill illuzórikusságát, a képzeletbeli menedék ideiglenességét emeli ki.

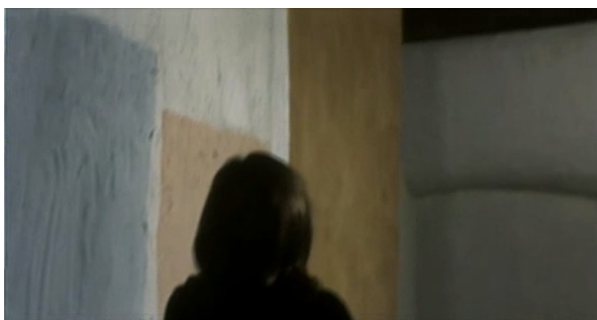
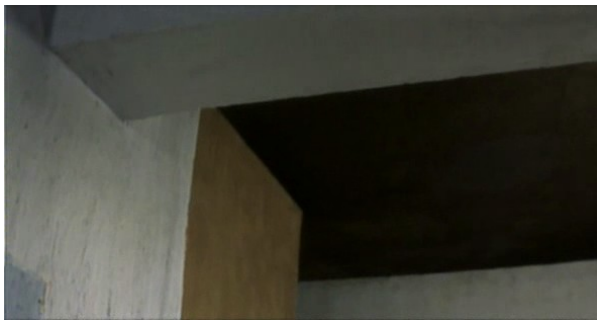
- c) Az *alapszínek* hol éles, hol pedig tompított kontrasztjai (pl. fakóvörös és fakózöld ruhák az első jelenetben, a táj fehér-szürke-fekete látványa, a barakk éles vörös háttére, előtte a nő fekete ruhája stb.).
- d) Nagy *színfoltok*, felületek adják a háttér a szereplők mozgásának: ennek eredményeképp a dramaturgiai elem (a cselekvő szereplő) látványelemmé lesz³³, szó szerint mozgó képeket látunk $\Rightarrow$ az egész film a mozi képszerűségéről, képi jelentéseinek alakulásáról szóló burkolt „meditációvá” válik; Antonioni a film kapcsán „a színné vált anyag”-ról beszél.
A filmben újra és újra ismétlődnek az átmenetek a filmben a tisztán festői, plasztikus képszerűség és a narratív képi nyelv között: a festői felületekbe hol színfoltként elvegyülnek az emberi alakok, hol pedig attól mintegy fokozatosan leválva szereplővé válnak a történetben.
- e) Éles és életlen képfelületek egymásra vetítése: a *lágyszűrű lencse* használata az előtér vagy a háttér elmosódott képként való megjelenítésére $\Rightarrow$ a világ érzékelésének differenciált, rétegelt, érzékenységet igénylő jellegét emelik ki („a dráma tehát már nem az érzelmekről szól, hanem az érzékekről/az érzékelésről” – mondja J. L. Godard).
- f) A *ködök*, párák, a táj „kilélegzései”, a fák, füvek, vízfelületek, a sár, a málladozó, foltos falak, a vibráló levegő anyagtalansága, a „puha”, „érzékeny” felületek, *lebegő terek*, (benn a hősök gyökértelenek, nem látják egymást, elkülönülnek egymástól stb.).
- g) Mindez szemben a *tárgyak kemény, absztrakt anyagságával*, a gyárvilág csöveinek labirintusával, a lepusztult ipartelep szemetes tájával, a kietlen, színtelen vidékkel, a vasakkal, állványokkal, üvegekkel stb. Antonioni egyszerre láttatja az ipari táj szépségét és kietlenségét.³⁴ A képek vizuális gazdagsága, a tárgyvilág önállósodása itt is szembeállítódik a beszéd elsekélyesedésével (pl. amikor Corrado a munkásokkal beszél, az unott arcok helyett hamarosan a kamera átsiklik a háttérben megfigyelhető vizuális alakzatokra, tárgyakra, s ezeket úgy mutatja be, mint amik dominálják a helyszínt).
- h) A *látvány szubjektív képlékenysége, túlzásai*: a szeretkezés jelenete előtt és után a szoba (a látható tárgyak) színei megváltoznak.
- i) Az élő alakok *festői „feldarabolásai”* a képkivágás, illetve a kihagyásos képkapcsolás révén (egy-egy testrész, kéz, láb, fej, egy fél arc stb. külön képkompozíciós elemként jelenik meg,³⁵ pl. a barakkbeli mulatozás jelenetében, a szállodában láttatott szeretkezés kihagyásos, elvágott képeiben stb.)

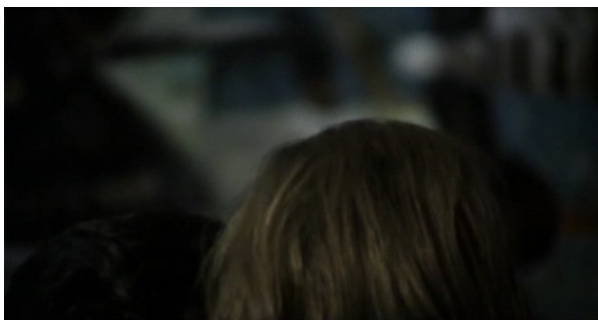


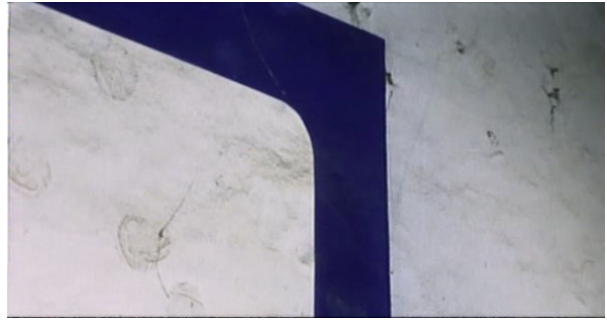
³³ Lásd például a Giuliana leendő üzlethelyiségében játszódó jeleneteket, illetve az azt bevezető-lezáró képeken a falak textúráját, ami előtt megjelennek a szereplők.

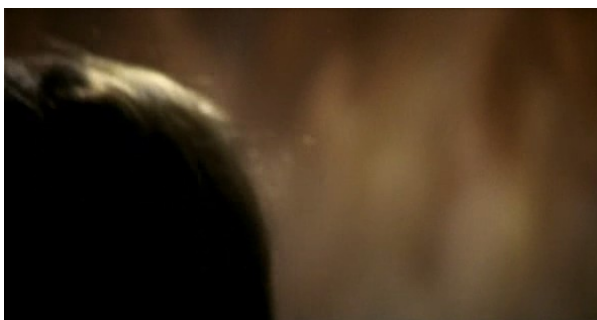
³⁴ Angela Dalle Vacche szerint a film festőisége „egyszerre nyugtalanító és ellenállhatatlan” (1997. 2).

³⁵ Ez tulajdonképpen már korábbi filmjeiben is megjelent: *A kaland* végén így emelte ki (vágta el a képfolyam többi részétől) a Claudia kezét mutató közelképeket, *A napfogyatkozásban* így láttuk közelképben az összefonódó ujjakat a szerelmi együttlétkor stb.













- A film hangvilága az előző filmekhez hasonló zörejekből áll, illetve **zenei aláfestése** hangsúlyosabb (elektronikus zene, ami a modern urbánus világot jellemzi, de valami éteri „hallópontból”, úrbéli élményként).
- A film végének „optimista” kicsengése, a kismadarról szóló példázat értelme: meg kell tanulni együtt élni a világgal. Hogy ez fog-e sikerülni, arra nézve nincs végső, egyértelmű válasz a filmben. (Ahogy arra sem, hogy ez a felismerés mennyire jelent valamiféle gyógyulást Giulianna számára. A végső jelenet mindenesetre visszahelyezi őt egy konvencionális társadalmi szerepbe, anélkül, hogy az ipari táj festői stilizációja felfüggesztődne.) Angela Dalle Vacche szerint a film keretezése egy – a futó kapcsolatok felületességéhez képest – állandó párost állít elénk: az anyát és gyermekét. S ezáltal a hangsúlyt a haladásra, az új születésére helyezi anélkül, hogy eldönthető lenne, mi vár erre a gyerekre.³⁶

- Nem arról van szó a tetralógia filmjeiben, hogy semmi sem történik, hanem arról, hogy nem tudunk bizonyosat arról, hogy mi történik, illetve mi történt (noha valami minden kétséget kizáróan 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 van múltjuk, és néha tervezik a jövőt, de ez a múlt és ez a jövő annyira bizonytalan, meghatározhatatlan, esetleg bénítóan traumatikus, és sokszor inkább csak egy hiány tátongó érzéseként van jelen, 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 kihűlése, törekenysége, 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. Filmjei az absztrakt festészettel rokoníthatóak abban az értelemben is, hogy az absztrakt művészet nem reprezentál, hanem pusztán tiszta, elemi formákat prezentál. Antonioninál a világ tárgyai, jelenségei, az élet maga efféle absztrakt, rejtélyes elemi jelenlétté válik, ami megérinthető, érezhető, de nem megnevezhető.

³⁶ Kovács András Bálint szerint: „Antonioni számára az emberi elidegenedés alapvetően adaptációs probléma. Véleménye szerint az egyén még nem tanulta meg, hogyan alkalmazkodjon a modern környezethez, még nem tanulta meg, hogyan érezze otthon magát benne. Antonioni nem kritizálja ezt a környezetet, sem pedig a modern ipari világot, inkább vágyakozik annak elsajátítása után.” (2005. 174.)

- 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, múltbeli vágyainak 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 „történést” és az emóciókat a látvány egészére.
- Hőseivel nem tudunk a konvencionális elbeszélőfilm értelmében azonosulni (túl keveset tudunk róluk, túl távolságtartóan mutatják őket, nincsenek érzelmi azonosulást kiváltó akció-reakció helyzetben bemutatva, stb.), a látható világ egészének hangulatával, atmoszférájával, a képekbe kivetített, szavakban megfogalmazhatatlan érzelmekkel viszont igen. Ezáltal Antonioni valami olyasmit exponál rendkívül intenzív formában, ami általában a vizuális művészetek (festészet és film) leglényegesebb, leginkább sajátos lehetősége.
- Festőisége a filmszerű megjelenítésben a látvány hatáslehetőségeire játszik rá, annak az elsődlegességét emeli ki. Azonban hogy mégsem a festészetről szóló filmesszék ezek, az éppen abból adódik, hogy ezt a festőiséget folyamatban érzékeljük, a statikus, rögzített festménykompozícióval szemben a **filmidő** dimenziója is hangsúlyossá válik, illetve abból, hogy Antonioni ennek a látványolvasásnak a gyakorlatát a jellegzetes filmes narratív modellekkel kontrasztban, azokhoz való viszonyában kényszeríti ki, ezáltal önreflexív módon azt sugallván, hogy minden filmben produktív lehet egy hasonlóan a képiségre figyelő befogadói magatartás.³⁷
- **Deleuze³⁸ összeveti Fellini és Antonioni filmjeinek világát:** Fellini vízióiban nemcsak a spektakuláris növi túl a reálisat, a hétköznapiság is vándorcirkuszi előadáshoz hasonlóvá szerveződik. Tudjuk azt nála, hogy egy kép mikor szubjektív, mentális, emlék- vagy fantáziakép, de azáltal, hogy spektákulummá szerveződik, objektívvá válik. A szereplő (pl. a 8 ½-ben) mentális világa annyira telítve van a maguk során tovább burjánzó szereplőkkel, képekkel, hogy látomása végül egy kiegyenlített, semleges, imperszonális (személytelen) vízióvá változik. Míg Fellininél elmosódik a különbség a szubjektív és az objektív között, addig Antonioninál *a banális és az extrém (végletes helyzetek) közötti különbség válik relatívvá*. Fellini esetében: szubjektivizmus, nyílt önreflexió van, a látványt freskószerűen „kilapító” közelnézet, amely beleérzést és együttérzést vált ki, és időben is egysíkúsítás van: a gyerek, a felnőtt, a kamasz, az idős ember mind egyidejűek/egy időben jelenvalóak. Antonioninál: kritikai objektivizmus, mélységében láttatott, távolról szemlélt látvány, ami absztrakció felé hajlik.
- 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 Miklós, Chantal Akerman, Andrej Tarkovszkij, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Abbas Kiarostami, Theo Angelopoulos, Tarr Béla, Wong Kar Wai).

³⁷ „Nem vagyok festő, hanem egy olyan filmalkotó, aki fest” – nyilatkozta Antonioni egy *Positif*-nak adott interjújában (idézi Dalle Vacche 1997.44).

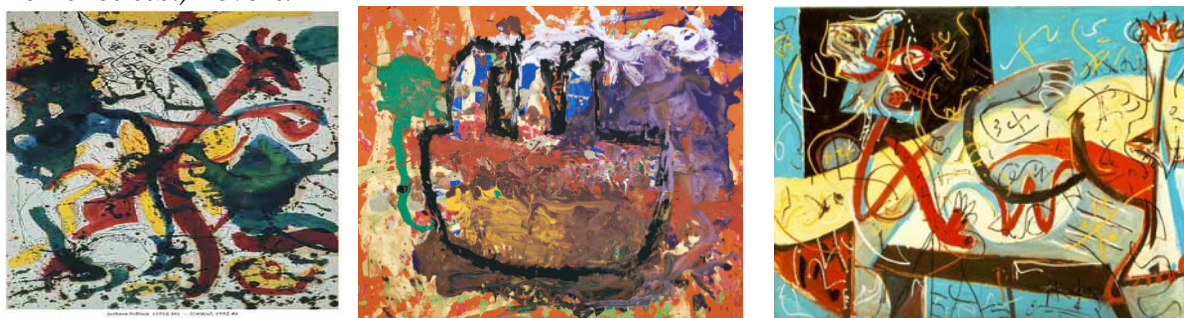
³⁸ *Az idő-kép*. 1994. 5–9.

Antonioni **festőiségének** analógiái: Chirico, Rothko, Malevics, Kandinszkij, a konstruktivisták festményei, Pollock, Matisse, Braque, stb.³⁹

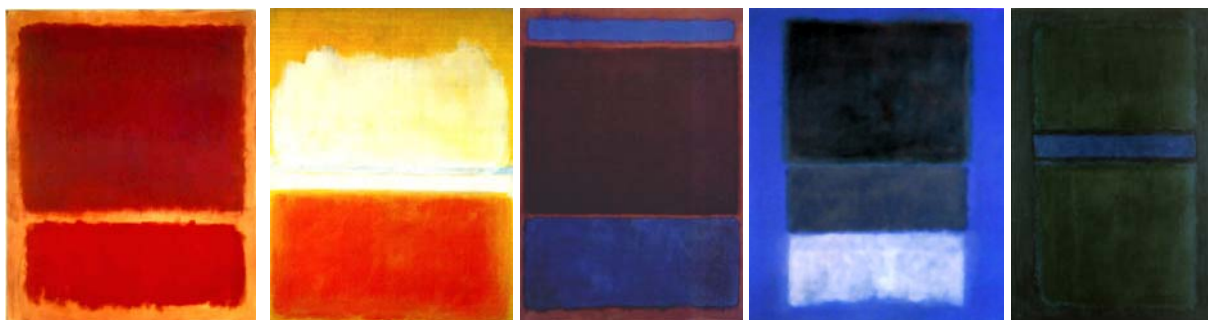
Giorgio De Chirico (olasz festő, 1888–1978): Képein a dolgok elvesztik mindennapi értelmüket és nyugtalanító jelentés hordozói lesznek. Tartalmuk gyakran a nemlét érzete, az üres tér fenyegető hatalma. (Pl. *A vörös torony*, *Egy utca misztériuma és melankóliája*, *Rejtély*)



Jackson Pollock (amerikai festő, 1912-1956): Nonfiguratív, absztrakt expresszionista képeivel a geometrikus absztrakt festészet alternatíváját jelentik. Az ún. akciófestészet amerikai úttörője. Hatalmas vásznait a földre terítette, és azokra öntötte, csurgatta, késsel vakolta a festéket, amelybe gyakran a festészettől idegen anyagokat (tört üveget, homokot stb.) kevert.



Mark Rothko, orosz származású amerikai festő (1903-1970): Jellegzetes képeinek felületét egymás alá helyezett, téglalap alakú, intenzív színű foltok töltik ki, amelyeknek szélei bizonytalan mélységű sötét színbe olvadnak, s ezáltal szürreális hatást keltenek. 1958-ban részt vett és nagy sikert aratott a Velencei Biennálén. Antonioni személyesen ismerte.⁴⁰



³⁹ Távoli „rokona,” az Antonioni által csodált Francis Bacon.

⁴⁰ Állítólag, amikor meglátogatta Rothko műtermét, azt mondta neki: „az ön képei olyanok, mint az én filmjeim: a semmiről szólnak, de arról nagy műgonddal.”

További filmjei:

BEVEZETÉS (PREFAZIONE) C. RÉSZLET A HÁROM ARC (1965) CÍMŰ NOVELLAFILMHEZ

Mindkét következő filmje a hatvanas évek beatnemzedékének, diáktiltakozási akcióinak, a hippy korszaknak a hatását mutatja. Az ifjúságnak a modern világ elgépiesítő, embertelen jellegével szembeni lázadása, útkeresése nagy hatással volt Antonionira, aki rokonszenvvvel figyelte ezeket a jelenségeket, és beemelte őket Angliában és Amerikában készült alkotásaiba. A beatnemzedék életstílusa, a „swinging” London, akárcsak Fellini *Édes életének* Rómája a korabeli dekadencia modelljeként is nézhető, de ugyanakkor a rendező felfogásában egyfajta szubjektív menekülésvágy és szabadságigény tüneteként is jelentkezik.

BLOW UP (NAGYÍTÁS, 1966)

- Antonioni első nagy közönségsikert aratott filmje, ami aztán megnyitotta előtte az utat ahhoz, hogy következő filmjéhez az MGM stúdiótól kapjon ajánlatot.
- A film Londonban játszódik, és egy fotográfusról, sőt még inkább magáról a fotózásról szól. A fényképezés aktusa, a világnak fényképekben való megragadása a modernizmus világérzékelésének töredékességét is megjeleníti. 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).
- A film három nagy szimbolikus jelenetsora:
 - a) A manökenek fényképezése, a divatfotók elkészítése ⇒ a film metapoétikus jelenetsora, amelyben a fényképész ugyanúgy manipulálja modelljeit, mint Antonioni a film szereplőit (így magát a fényképészt is), annak a megmutatása, ahogyan **a fényképezés aktusa** egyfajta agresszió, **a tárgy megerőszakolása**. A dekoratív hátterek elé beállított hölgyek csak vizuálisan érdekesek, eleve képként szemlélt elemei a képnek. A keretezésekkel való játék egyrészt a férfinak a női alakot elkeretező, tárgyként kezelő (a nőt látványként tárggyá tevő) magatartását vetíti ki, másrészt az amúgy is csak villanásnyi részletekben bemutatott élő személyeknek a képi „megcsonkítását,” feldarabolását, a háttérrel való egyneműsítést jelenti. Mindez egészében a töredékesség, a megszakítottság általános modernista élményének a közvetítője. A színfoltokban, absztrakt alakzatokban való láttatás többértelműségének analógiája: a barát modern festménye a szomszédban.
 - b) **A parkbeli fotózás:** a valóság megragadásának, rögzítésének (birtokba vételének, „leterítésének”) szándéka, a fotós úgy viselkedik, mint a vadász, aki puskájával lesből teríti le a becserkészett vadat. **A fényképek előhívása, a nagyítás jelenetsora:** a képeknek az eredeti kontextustól való függetlenedése, abból való kiemelése és egy új képsorozaton belül, egy új (narratív) kontextusba való belehelyezése.

Lotman értelmezésében:

„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 megfeledkezni), 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) **okási 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. [...]

Általában a történész, a bűnüldöző szakember is úgy értelmezi a saját feladatát, hogy dokumentum alapján rekonstruálja az életet. Itt adódik a második feladat: a dokumentum segítségével *megmagyarázni* az életet, mivel a néző a saját szemével győződik meg arról, hogy az élet közvetlen megfigyelése még nem biztosítja a súlyos tévedések elkerülését. A »szemmel látható« tény távolról sem olyan szemmel látható. A rendező igyekszik meggyőzni a nézőt arról, hogy az életet is deszifrizálni kell. A megfejtés folyamata meglepően követi a strukturális-szemiotikai analízis útját:

1. A parkjelenet térbeli kontinuumát a fénykép kétdimenziós felülete váltja fel.
2. A jelenet folyamatossága diszkrét egységekre tagolható: a filmtekercs képeire, ezek a későbbiekben tovább tagolódnak a felvételek különböző részeinek nagyítása során.
3. Az ily módon kapott egységek dekódolandó jeleknek tekinthetők. E célból két strukturális tengelyen helyezhetők el:

a) *Paradigmatika.* Itt két műveletet kell megemlíteni: valamely elem kiemelését a kontextusból (a kontextus levágása) és a sokszoros nagyítás.

b) *Szintagmatika.* Szintén két módon valósul meg: a szinkronikusan együtt létező és az időrendben egymást követő elemek kombinációjaként.

Csak az ily módon megszerkezett adatok tárják fel titkaikat. Tehát nem elég rögzíteni az életet, meg is kell fejteni rejtjeleit. Ez az állásfoglalás szembeszáll azokkal a filmirányzatokkal, amelyek a dokumentumot többre értékelik a művészi alkotásnál, és a rendezőt »tényvadásznak« tartják. A Dziga Vertovtól eredő filmszem és az Eisenstein hagyományait követő magyarázó film harcosai közötti régi vita itt új értelmezést nyer. Ez annál inkább figyelemre méltó, mert régebben Antonioni a »véletlen«-felvétel és a dokumentarizmus felfogásához állt közelebb. [...]

Annak az embernek, aki nem tud mire támaszkodni *eszméi megalkotásában*, az egyetlen szilárd talajt a hétköznapi képzetek világa, a mindennapi tapasztalatba vetett hit jelenti. Így magyarázza Antonioni a »tények művészetének« megjelenését, amely annyira határozottan szembeállítja magát a filmművészetben az utóbbi húsz év »eszmék művészetével«. De az empirikus tényekbe vetett feltétlen hiten alapuló világ ingatag. Egyrészt a XX. század tudománya ássa alá, másrészt nem tud a társadalmi nyugalom azon tudatára épülni, amely a pozitivizmus korszakának pszichológiai alapját jelentette. Nem véletlen, hogy 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. [...]

A film kezdi magát jelrendszerként értelmezni, és tudatosan alkalmazza is ezt a tulajdonságát.” [J. M. Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest, Gondolat, 1977. 128–129, 130, 133, 136–137.]

A jelentés kontextualitásának fontossága. Egyszerre jelolvasás és szövegalkotás. A képek közötti rést maga a fényképész tölti be, azzal hogy kapcsolatokat vél fölfedezni a képelemek között, illetve azzal, hogy egy bizonyos sorrendbe állítja (egy történet logikája szerint rendezi el) a képeket.

A fotográfia (és minden műalkotás létrehozásának) alapvető jellemzője: **az élő, sokértelmű valóságból egy bizonyos jelentésösszefüggést elkeretező gesztus, egy élettelen („halott”) mű (tárgy) létrehozása.** (Ebben az értelemben maga a fotográfus a „gyilkos”, aki „leteríti” a fotó tárgyát, képpé teszi.)

c) A végső pantomimjelenet:

„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* terem *»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* elpereg kezei közül és »semmit« 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 mitikusan abszolút formában megjelenő folyamatának. De a pantomim – éppen mert magánvalósága szerint alkalmas rá – szimbolikusan utal a film által addig ábrázolt világra, amelyben a semmiből pusztán a *játék* szabályai szerint létezőt, valamit varázslás aktusa már nem a pozitív teremtés megnyilvánulása, hanem éppen fordítva: a valóságot megkerülő irracionális képzelgéseké. És Thomas lendülő karja ebbe a világba is visszadobja a labdát.

Thomas tehát 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 veszített világban tud-e valamit kezdeni mindazzal, amit erről a világról és benne önmagáról megértett? [Mátyás Győző: Az eltűnt valóság nyomában. A tizenöt éves Nagyítás. *Filmkultúra* 1983. 2. 48.]

Más értelmezésben: a pantomimjelenet az esztétikai distanciát/keretezettséget felszámoló modern művészet allegóriája (s e modern művészetnek a primitív művészettel való rokonságát is hangsúlyozza). A befogadónak el kell fogadnia egy konvenciórendszert és magának is aktívan részt kell vennie a mű „megalkotásában.”

Amíg a manökenek esetében a kamera megerőszkolta a valóságot, a parkbeli fotóknál inkább megölte azt (s így annak eredeti jelentése hozzáférhetetlenné vált, a képsorozatból megalkotott „szöveg” pedig immár az értelmezésnek kiszolgáltatott lett), addig itt **a kamera azt filmezi, ami nincs is: a Semmit teszi megfoghatóvá, érzékelhetővé.**⁴¹ A valóság elillant a fotós lencséje elől, a játékban viszont a semmi megfoghatóvá válik. A hiány, a semmi egyszerre nyomasztó és egyszerre jelentkezik a játék révén a lehetőségek végtelenjeként.

ZABRISKIE POINT (1969)

- Hősei lázadó fiatalok, akiket Antonioni amatőr szereplőkkel játszat. Látszólag cselekvő hősök, valójában a cselekvés itt is inkább illuzórikus.
- A helyszín egy amerikai nagyváros, illetve a Death Valley sivatag.
- Összevethető pl. *A kaland* sivatagszerű, sivár, kiüresedő tere az amerikai sivatag benépesedő képével ebben a történetben és jelentés-összefüggésben, ahol a várostól való elmenekülés, a felszabadultság, önfeledtség tereként jelenik meg, egy „dionüszoszi ünnep” színtereként. Viszont „a Pink Floyd zenével kísért esztétikai mutatvány ugyanolyan absztrakt, dehumanizált, fölösleges szépség” – idéz egy angol kritikust Györffy M. (1980. 253).
- A film végének artisztikus képe: a modern üzletvilág rideg, kiszámított, embertelen spekulációi elleni tiltakozás.

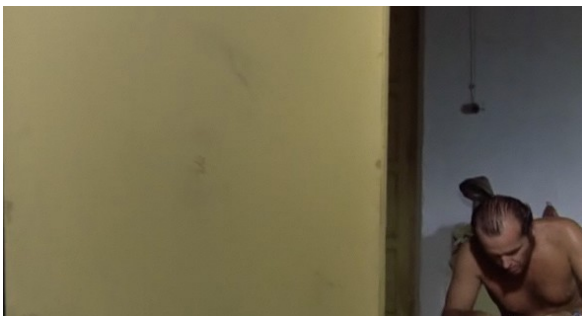
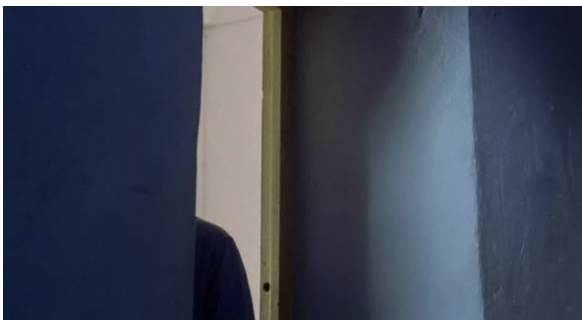
CHUNG KWO (KÍNA, 1972)

- Kínáról készült dokumentumfilm.

⁴¹ Lásd erről Kovács András Bálint tanulmányát (A semmi eltűnése In: *A film szerint a világ*. Bp., Palatinus, 2002: 92–132.).

FOGLALKOZÁSA RIPORTER (PROFESSIONE: REPORTER/THE PASSENGER, 1975)

- Antonioni újabb önreflexív remekműve. Főszereplője, a beszédes nevű David Locke⁴² (Jack Nicholson alakítja), tévériporter, dokumentumfilmes, aki Észak-Afrikába utazik (ahová a korábbi filmek hősei csak vágytak), a sivatagban azonban lerobban a terepjárója. Miután a falu kis szállodájába visszavánszorog, a kiábrándult Locke-nak kapóra jön, hogy a szomszéd szobában egy férfi meghal, s mivel az hasonlít rá, és senki sem ismeri, személyazonosságot cserél vele.



- Közben kiderül, az elhunyt férfi fegyvercsempész volt, kalandor, akit üldöznek. Az új szerepnek megfelelően Locke Münchenbe majd Barcelonába utazik, ahol

⁴² John Locke: XVII-XVIII. századi angol empirista filozófus. A velünk született eszmékkal szemben a tapasztalat elsőbbségét hirdette (híres gondolata: a „tabula rasa”).

megismerkedik egy lánnyal (Maria Schneider), s bár tudja, hogy veszélyben van, nem menekül.

- A film ismét markáns architektúrális helyszínek hangulatfestő erejét használja ki. (Barokk templom, Gaudí extravagáns, organikus épületei, exotikus szállodák, stb.) Ezek a helyszínek hol kontrasztban állnak a szereplőkkel (pl. a barokk templomban megjelenő néger fegyvercsempészek), hol pedig rejtélyes párhuzamban állnak velük (Gaudí épületei, amik mintegy nem élettelen tömegként, hanem élő, érzelmetli világként jelennek meg: egy lehetetlen „átkódolás,” átváltás, hasonlóképp annak a személyiségcserének a lehetetlenségéhez, amivel Locke kísérletezik).



- A riporter a reflexió szerepét hivatásként megélő, kívülálló, passzív és saját érzelmeit háttérbe szorító megfigyelőből cselekvő és érző emberré válik. Hagyja magát a spontán adódó helyzetektől sodorni, s ezen új szerepben mintha végre felszabadultnak érezné magát (lásd a „szárnyalás” jelenetét). A lány, akivel találkozik, s akinek nevét nem ismerjük meg, Antonioni szerint a szerelem spontaneitásának, váratlanságának, „misztériumának” a megtestesítője. Fölbukkan életében, s a néző bár mindenféle *femme fatale*-szerű forgatókönyvet asszociál hozzá, de lényegében „csak” a szerelmet, a spontán, könnyed érzelmi-testi kapcsolatot jelenti Locke számára.

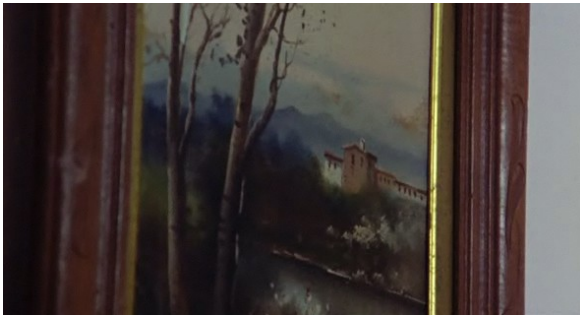


- A helyzetek spontaneitása által sodort Locke azonban csak látszat szabadságban, vagy ideiglenes szabadságban él, gyakorlatilag az új szerep foglya. Annak ellenére, hogy a film egyik jelenete mintha az Édenkert ősi állapotába vinné vissza, Locke számára ez az idilli állapot hamarosan véget ér. Amit megtapasztal, az nem közvetlenül és szabadon az élet maga, vagy legalább is csak ideiglenesen és korlátozottan az, hanem sokkal inkább csak az új identitás megszabta új szerep korlátozottsága, s predestináltsága. A szabadság helyett egy új identitás börtöne, ami elől nem menekülhet.





- A fim híres utolsó jelenete egy nagyon lassú és hosszú, folyamatos kameramozgás. Locke egy kopott szálloda ágyán fekszik, majd a kamera alig látható mozgással az ablak felé indul, kisiklik a rácsokon, és elidőz a poros utcán. Amikor ugyanilyen lassan visszafordul a szoba felé, az ágyon heverő Locke már halott (akárcsak azt a személy, akinek identitását átvette). Nem tudjuk, hogyan és ki ölte meg, mialatt mi a kamera szemével azonosulva „félre néztünk”. A jelenet technikai bravúr, hosszas kísérletezés eredménye, s elemzők szerint Antonioni életművében a *Napfogyatkozás* végső költői montázsával egyenértékű „lezárása” (vagy inkább „kinyitása”, dekonstrukciója) a filmnek. Az önálló életet élő kamera eltávolodik a szereplőtől, a szereptől, s a film végén a filmbeli fiktív világtól is a talányosan derűs, alkonyi képpel, amelyben a helyszín már-már giccses nyugalomban és békében, idegen emberek számunkra ismeretlen világaként látható (hasonlóképp ahhoz a giccsgyanús festményhez, amire a szállodai jelenetben a kamera elfordul az ágyon látható, számunkra ismerős szereplőkről).





- A film nemcsak a valóság érzékeléséről (a látásról), reflexiójáról, rögzítéséről vagy megéléséről szól, hanem hangsúlyosan az identitásról és az emlékezésről is. Miközben Locke mintegy elmenekül régi, riporter szerepe és énje elől, emlékek sorozata kapcsolja ehhez az életéhez (s Antonioni képkapcsolásának logikája szerint ezen emlékképek talányosan helyenként akár feleségének szubjektív képei is lehetnek).⁴³ Új, felvett szerepe éppen az emlékek hiányával, mint egyfajta ijesztő űrrrel fenyegeti őt, ami előbb-utóbb elnyeli. Emlékek nélkül nem szabadság, csupán ez az űr jut neki, ez a látszat „tabula rasa”. Paradox módon sokkal inkább cselekvőképes a reflexió szerepében, mint a cselekvő hős szerepében, amiben sokkal kiszolgáltatottabb, hisz semmit sem tud Robertsonról, akinek identitását fölveszi, s így meg van fosztva éppen a reflexió (s az emlékezés) lehetőségétől.

AZ OBERWALDI TITOK (IL MISTERO DI OBERWALD, 1980)

- Jean Cocteau *A kétfejű sas* című drámájának adaptációja (ebből maga Cocteau is készített már filmet). Főszerepét újból Monica Vitti játssza. Antonioni egyetlen kosztümös, a történelmi múltban játszódó filmje.
- A film eredetileg a tévének készült, s az új videotechnika lehetőségeivel való kísérletezés dokumentuma.
- Ismét torzított színhatásokat látunk, amelyekkel most sokkal felszabadultabban tudott dolgozni Antonioni, mint *A vörös sivatag* idején.

EGY NŐ AZONOSÍTÁSA (IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, 1982)

- Korábbi témák felújítása (pl. a megismerhetőség, az embernek a világban való eligazodása, az érzelmi kapcsolatok törékenysége, a kommunikáció képessége stb.) valamint korábbi képi motívumok megjelenése jellemzi.
- Híres jelenete a ködben bolyongó hősökkel, az autót vezető neurotikus női szereplővel *A vörös sivatag* hasonló képét idézi.

KUMBHA MELA (1989)

ROMA '90 (1989)

NOTO, MANDORLI, VULCANO, STROMBOLI, CARNEVALE (1993)

TÚL A FELHŐKÖN (PAR-DELÀ DES NUAGES, 1995)

DESTINAZIONE VERNA (1999)

JUST TO BE TOGETHER (TANTO PER STARE INSIEME, 1999)

THE DANGEROUS THREAD OF THINGS (IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE)

C. RÉSZLET AZ EROS C. NOVELLAFILM RÉSZLETE (a másik két rész rendezői: Wong Kar Wai, Steven Soderbergh)

- A 2004-es Cannes-i filmfesztiválon mutatták be.

⁴³ A filozófus Locke szintén foglalkozott az emlékezés identitást megkonstruáló szerepével.