

M Ű V É S Z E T

FELLEBBEZÉS FILMÜGYBEN

A kritikusi értékelések vértete nélkül végignézett Vörös Sivatag után anynyira egyértelműnek találtam a film gondolatiságát, hogy kifejezetten meghökkentettek az utólag olvasott ellenvélemények. Ugyanis a „vitatott film” cégére alatt olyan egyoldalú ítéletek kerültek a kritika kirakatába, melyek nélkülözték e vita többréttségét, s legfőképp körültekintő alaposágát. Az egyoldalú megvilágítás következményeként a közvélemény vetítővásznán szürke és sivár kép jelent meg erről a díjnyertes alkotásról. Ennek példájaként említhetem a Filmvilág, Filmszínház, valamint a Délmagyar néhány kritikái megjegyzését; melyek szerint ez a film-történet klinikai esetnek minősül, továbbá nem sikerült alkotásnak, mert átszínezi a valóságot; s a rendező korábbi filmjeihez képest jóval kevesebb a társadalmilag számbavehető mondanivaló. — Ezt olvasva olyan érzésem támadt, mintha végzetes félreértés, vagy inkább nem egészen indokolható meg nem értés venné körül Antonioni művészi filmjét. A félreértések közül egy jellemző példára hívnám fel a figyelmet: a megelevenedő mese színkép-váltására gondolok. — Értelmezésekor a kritikák egymás nyomdokába lépve akaratlanul tévútra jutnak. Megállapításaik szerint, ezzel a részlettel Antonioni a paradicsomi tájak felé vágyódásának ad kifejezést, holott egészen másról, azaz pontosan ellenkezőjéről van szó. Emlékezzünk csak vissza, mi történik ebben a jelenetben! Giullietta mesélni kezd a magát betegnek mutató gyermekének. A mese kibontakozásakor azonban nyilvánvalóvá válik, hogy nem szokványos gyermekmese pereg szemük előtt, hanem olyan felnőtteknek szóló tanmese, amilyenell a polgári társadalom nagy családja, illetve családfoi ringattják álomba az elidegenedéssel küzdő, az emberi viszonyok elembertelenedésével viaskodó Giulliettát. — Hogy a derűs színek ellenére sem ébred bennünk vágyakozás a szemet gyönyörködtető steril szépség iránt, az a rendező ábrázolási módjának köszönhető. Ugyanis a kék tenger kísértet vitonlásával, no meg a kísérő zene szírénekével sikerül kifejezésre juttatnia ennek a vízióvilágnak tévűjtellegét, amely semmivé válik, mihelyt kézzelfogható közelségbe kerül, mert mindez csak a reményt vesztett illuzionisták csalóka délibábja. A parti sziklák közellképével azután ez a látszólagos szépség is félelmetessé változik.

A képi ábrázolás eme kritikái szándékát fejtette ki Antonioni 64-beli nyilatkozata, amikor — éppen a Filmvilág részére — elmondotta, hogy nem a természet ölébe menekedő embert becsüli, hanem a természet leigázásával járó izgalmas küzdelmet kívánja ábrázolni a megváltozott tájak átalakuló embereinek konfliktusain keresztül. Tehát nem fogadja el a civilizálatlan vidékek álromantikáját, hiszen a több pénz reményében elvándorlásra kényszerülők is, csak a technika vívmányainak kíséretével hajlandóak erre vállalkozni. (Lásd: a munkástoborzás jeleneteit.) Antonioni választ keres a technika rohamlépteinek zajából kiszűrődő „hogyan éljünk?” kérdésre, és bár szerény önvallomása szerint nem képes megadni a feleletet, a mű tételődő válaszkéréséből mégis előcsillan egy szikrányi bizakodás, úgy hogy a pesszimizmus vádjával dobálózó, továbbá a cselekménytelenség misztériumát építgető kritikusokat cáfolat éri a Vörös Sivatagban, hiszen a kezdő képsorok — ismeretlen okok miatt — eszelősen menekülő Giulliettája a film végéig lehideg, s úgy jön szemközt a kamerával, mint aki eljutott a magabiztosságot nyújtó felismerésig. Elszántsága — melynek erejével szorítja kislia kezét, miattal magyarázza neki is és önmagának is a helytállás madárhasonlattal kifejezett lehetőségét — példát mutat az illúzióktól letisztult, nehézségeket vállaló életfelfogásra. Ezt a *minőségi* átalakulást festik alá a szintónusok halvány változásai. (A kezdő és befejező képsorokon megjelenő Giullietta és kislia ugyanazt a ruhát viseli, csakhogy az asszony fonnyadtan olajzöld kabátja a végén élénkebbé válik, a gyerek betegbarna színű kabátkája egészségesen kivirul.) Vajon mindez figyelmen kívül hagyható-e akkor, amikor Antonioni alkotói fegyvertárában éppen a pszichológiai vizsgálátnak és a formai kellékeknek — jelen filmnél a színeknek — jut a legfontosabb szerep?

Véleményem szerint Antonioni Giullietta választásával kifejezésre juttatott álláspontja semmiképpen sem pesszimista. Csak helyeselhető az asszony választása,

amikor nem férjétől; nem a „hamadiktól”: Heller mérnöktől; hanem a negyediktől: saját külsőtől remél megoldást. Igaz ugyan, hogy gyermekét még kézen fogva kell vezetnie, de a technika már játékszerként hever a kisfiú körül. Számára az 1+1 sem pusztán számtani feladat — amiként az életmód műveletei sem egyszerű összeadások meg kivonások. Viszont a fiatalságnak előlegezett bizalom csak akkor válthatja valóra a hozzáfűzött reményeket — mondja filmjével Antonioni —, ha megértjük velük a helytállás szükségességét; azt, hogy ezen a mérgezett levegőjű vidéken kell megelni a bajok orvoslását.

Mint valami érzékeny iránytű, úgy kutatja a helyes irányt Giullietta, és a tévedések tagadásának fokozatain át jut el a végső döntésig. Ezeknek a tagadásoknak nézőire gyakorolt nyomasztó hatása nem pesszimizmusból ered, hanem a főhős töprengésének vetülete, ami nélkül e téma aligha emelkedhetett volna hasonlóan magas művészi színvonalra. (Talán túlzás, de Az ember tragédiájával rokon vonásokat véltem felfedezni a film utóhatásaképpen.) Rádásul Monica Vitti szerepformálása által olyan témavariációkra képes a rendező, amilyenekkel hol a konkrét esemény tallaján, hol az elvont történesz szimbolikus magasába emelkedik az alkotás. Ennek a művészi összetettségnak rendkívül sikeres példáját látjuk a tetszabeteg kisfiú lábpraállásakor. Az öröm nem csöndesíti, sőt újabb fiaskóba dönti az asszonyt, ugyanis ekkor döbben rá, hogy hajdani saját öngyilkossági kísérletéhez hasonlóan, ezúttal a gyermeke akarta megijeszteni a körülötte élő felnőtteket. Mindez pedig a pillanatsnyi örömnél is nagyobb rémületet vált ki Giulliettából, mert rájön, hogy a beteges életérzések megfertőzték a kisfiát. A lappangó kortünetet ismeri fel, s ezért rohan oly riadtan segítség után. A portás „kit keres?” kérdésére követő, tétova gondolkodás helyesen utal arra, hogy valakinek a segítsége szükségszerű, viszont ennek viszonylatában csupán véletlen a Heller mérnök nevére eső választása. (Szabadjon megjegyezni, hogy ugyancsak a Filmvilág hasábjain olvashattunk a fent említett szimbólumhasználatról, a való és elvont gondolatok egymásba áttünő jelrendszerének helyeseltető kívánalmáról.)

E film témája konkrétan olasz — már amennyire Ravenna különös szintje megjelenési formája lehet a polgári társadalom általános értelemben vett életérzésének. E tekintetben ismételtelen csak véletlen, hogy a különös egy idegbeteg nő alakjában testesül meg. Mindenesetre az atipikus jelleg technikailag alkalmas arra, hogy a polgári társadalom betegeskedő életérzéséről láttelepet készítsen, mivel a sokkal összehasonlítható mindkettő lényegét „reflexszerűen létrejövő és egymással összefonódó bonyolult kóreltani folyamatok képezik, amelyek háttérben vérekegési és vérekegési zavarok állanak”. Ez a lexikonból vett meghatározás válaszol arra, hogy Antonioni választása miért esett idegbeteg főszereplőre. Öszintén megvallva, a polgári társadalom fejlődésében rejlő konfliktusok által kiváltott lelki megrázkódtatások esetenként, magától értetődővé teszik az effajta szimbólumnak dramaturgiai felhasználását, és csupán rajtunk múlik, hogy extrémiségre vagy funkcionális célszerűsége figyelünk. Példának említhetném Dürrenmatt Öreg hölgyének, Clarie Zacchanasshiannak beteges külsejét.

De Giullietta betegségénél akad még egy másik mozzanat, amely magyarázatul szolgál „bajára”. — Ne velem és a betegséggel foglalkozzatok, hiszen az orvosok is ezt teszik. — Ilyesfélét mond, bár pontosan nem tudnám idézni, viszont a filmfelirat ritkítása — a nyelvismeret hiánya ellenére is — bizonyossá teszi annak átvitt értelmét. Azt, hogy a filozófusok mennyire tévesen foglalkoznak az egyénnel. Például jelen esetben is mindenki a beteget figyeli, ahelyett, hogy a betegséget kiváltó kórokozókat kutatóknak. (Persze, a férj tájékozatlansága megbocsátható, mivel véletlen baleset következményeként abnormálisnak tekinti feleségét.) Ezzel szemben a kritikusokat szemrehányás illeti, amiért a látottak, hallottak — mondhatni a sajtó tájékoztatása — ellenére sem tudták levetkőzni férfi tulajdonságait, és ítéletalkotásaik idejére is, sajnálatos módon megragadtak a férj véleményénél.

A szimbólumokba öltöztetett gondolatok megértéséhez, a lényeg kibontásához igazíthat el a filmbeli történet egyik legfontosabb — és szerintem — egyben leg-sikerültebb jelenetsora. Az, amelyik a kietlen tengerpart ócska vikendházában játszódik le, ahol a társaság beszélgetéssel üti agyon az ódöngő unalmat. Mi más csíholhatná újra meg újra az érdeklődésük szikráját, mint a szexuális témájú fecsegés. Ime, így jeleníti meg a szexuálcentrikus életfelfogást. Néhány pillanattal később követi az ellenpólus: „Erről nem beszélni kell, hanem csinálni...” Az ige ilyen történő kihirdetésekor a felvevőgép tömör kommentárt szolgáltat. Félközel mellképet ad a bigott kifejezésű, tupírfejú nőről, miközben villanásnyira megcsilantja a nyakába akasztott aranykeresztet. A bőbeszédűség nélküli vágás után, a történesz absztrakt meg konkrét szála tovább perog. Fázna. Az őket körülvevő kietlen életszemlélettel valóban csak fájni lehet. Ekkor kezdik feszegetni az eddig

védelmet nyújtó, de most már korhatag falakat. A falak korlátai az elégedettség székeit törik össze, s vetik tüzre, ám a nagy nekibuzdulásuk, a „dühöngő” életfelfogású kispolgár szalmalángja gyorsan lelohad. Az ezután érkező hajó, árbocra felkúszó sárga zászlójával, Antonioni figyelmeztetését adja hírül. Óv bennünket a szellemi járványveszélyektől, melyek mellékvizekre kényszerítik a hajókat. Figyelmeztetése féltésel párosul, amikor Giullietta mozdulatával visszafogja a két férfit; mondván: inkább hagyjuk veszni azt, ami ott maradt, semmint a járványos eszmék vesztegzára alá kerülünk.

A jelenetsor annyiban múltbéli funkciót is kap, hogy magyarázatul szolgál Giullietta öngyilkosságára, ugyanis az utolsó pillanatbeli fékezéssel és az asszony „eltévedtem” kijelentésével megmondja, hogy Giullietta meg tudott, már meg tud állni a szakadék szélén. Tapasztalatai alapján tévedésnek tartja hajdani menekülését.

Fenti megállapításokon túl két momentum kiragadását tartom szükségesnek, hogy összefoglalhassuk a Vörös Sivatag c. filmről alkotott értékelésünket.

Egyik a *váltózásról* alkotott művészi vélemény. Az utazás sokszor használt hasonlatán keresztül Antonioni megmondja, hogy környezetünkől vagy magunkkal viszünk mindent — s ez esetben semmi értelme sincs a változásnak —; vagy csak a legszükségesebbeket csomagoljuk össze. Antonioni ez utóbbi megoldás iránt mutat szimpátiát.

A formai kérdések elemzésével egyfelől dicséretes a rendezői felfogás következettsége, mellyel a jobbára tudati — tehát felszíni — jelenségeket és az erről alkotott szubjektív véleményeket a színkezelésnél és a zenénél valamiféle átformált, szinte korszerűsített impresszionizmus formanyelvén igyekszik kifejezni. Másfelől azonban ez a tartalmi és formai szubjektivitás a Vörös Sivatag hibáját is eredményezi, mégpedig empirikus jellegét és az egyéni gondolatok egyedi kifejezéséből következő nem egyértelmű megértését, vegyes érzelmű fogadtatását. Ezért ha Antonioni szigorúan becsületes művészetére apellálva vele szemben igényt támaszthatunk, akkor a neki járó elismerés főhajtása mellett meg kell mondanunk, hogy ábrázolási módszerének kritikai szemlélete az okok kutatásához kell vezessen, mert ha ez a szubjektív látásmód objektívebb talajra állna, akkor nemcsak egy filmjét, de egész életművét a filmtörténet nagydíja illethetné. Eme illetéktelen prófécia után szíves elnézést kérek, ha beszédközbeni elragadtatásommal netalán túlmagyaráztam vagy túlértékeltem volna a Vörös Sivatagot. Mentségemül szolgáljon kritikai igazság iránti jószándékom, amivel igyekeztem valódibb helyére igazítani az értéktételek mérlegnyelvét, amely néhány kritikus téves értelmezése által félrebillent. Ugyanis kötelességünknek tartom azoknak a félreértéseknek helyreigazítását, melyek filmnézés közben hagyják figyelmen kívül a filmművészi kifejezéseket, mert az effajta kritikák éppen a mértéktartóan szűkszavú, gondolatgazdag filmeket sújtják. No és az alkotók mit várhatnak a laikus közönségtől, ha hivatásos nézőik is csalódást okoznak?

Befejezésül aláhúznám meggyőződésemet, miszerint Antonioni filmje verrokon a művészi alkotások azon fajtájával, melyek a 60-as évek olasz életviszonyait ábrázolták önkritikus szemlélettel. Mindezek számbavételével kérem a fellebbezésem elfogadását.

VESZELY JÓZSEF

SZÁNTÓ PIROSKA KIÁLLÍTÁSA KISKUNFÉLEGYHÁZÁN*

Amikor Móricz Zsigmond 60 éves korában önéletírásra vállalkozott, meglepő bátorsággal olyan kijelentést tett, miszerint az ember életében az első tíz év a legfontosabb, eközben mindaz megtörténik vele, ami további sorsát meghatározza. Következésképp Móricz valóban úgy írta meg élete regényét, hogy az első évtized eseményei közé ágyazta be későbbi cselekedeteit, a gyerekkori táj világából magyarázta meg indulatait, jellemét, egész emberségét. Anélkül, hogy a móriczi tételt általánosítani akarnánk, bizonyára elhiszik nekem, hogy az írók, festők, zeneszerzők, a kifejezés új meg új útjait kereső alkotóművészek — alkati sajátágaik folytán ki-

* Elhangzott a kiállítás megnyitásán.