

XI. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia
Kolozsvár, 2008. május 23-24

Egy kaland krónikája

A történetalkotás lehetőségei Michelangelo Antonioni *A kaland* című filmjében

Szerző:

Makai Beáta

**Sapientia- Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Fotóművészet, filmművészet, média szak, II. Év**

Témavezető:

**Drd. Gregus Zoltán, adjunktus
Babes-Bolyai Tudományegyetem
Szisztematikus Filozófia Tanszék**

„Kell, hogy legyen bizonyosság,
ha nem a szeretet, legalább a hiánya”
(Dylan Thomas)¹

Történetek mesélése, létrehozása kultúránk, vagy egyáltalán emberségünk egyik legjellemzőbb vonása, ha úgy tetszik vágya. Az erre irányuló törekvések kifejeződése, minden mítoszunk, mesénk, regényünk, minden elbeszélő műfajunk és nem csak². Az elbeszélés-elméletek azt mondják, hogy a dramatizálás, vagyis a események konfliktusokba, azok megoldásába, vagyis valamilyen rendszerbe való elrendezése, a jelentéktelenségtől való félelmünk eredménye: „az ember ugyanis eleve drámáinak kívánja érzékelni az életet, mert szabadulni szeretne a jelentéktelenségtől, az unalomtól, a tespedtségtől- attól, hogy nem történik semmi.... a drámaiság, a másik élet utáni vágy.” (BERKES-NEMES. 2006. 106). A valóságban történetek nincsenek, mindig csak valaki emelhet ki mozzanatokot az élet folytonosságából és rendezheti aztán valamilyen módon el őket. Egy történet megalkotása tehát abban áll, hogy a folytonosság megszakad, bizonyos mozzanatok kiemelődnek és valamilyen rendszerbe kerülnek be, amelynek kontextusába aztán jelentést és szerepet kapnak, úgy hogy közben maguk is alakítják a többi esemény jelentését. A történet mesélés tehát értelem, jelentésteremtés, vagyis a világnak, az éennek az értelmezése.

De mi a helyzet az olyan történésekkel, amelyekre „nem találunk szavakat”? Olyan belső történésekre gondolok, amelyek szintén folyamatok, de emocionálisak, impulzusok, olyan energia töltetek, amelyek ellenszegülnek a nyelvnek. Ilyen a szerelem is, és főként erre vagyok kíváncsi: hogyan mondható el egy szerelmi történet, a szerelem története. Dolgozatomban Michelangelo Antonioni *A kaland* című filmjében keresem ennek a történetnek, történetmesélésnek a lehetőségeit. A dolgozat címe Antonioni egy korábbi filmjére is utal az *Egy szerelem krónikájára* (1958), amely explicitebben utal egy elbeszélő műfaj³ és szerelem kapcsolatára. Ennek a kapcsolatnak a problémája szervezi továbbá a dolgozat menetét is: szereplők szintjén vizsgálom meg a kapcsolataik alakulását, hogyan kerülnek egyik kapcsolatból a másikba, hogyan dolgozzák fel ezeket, hogyan tudják értelmezni, történetté alakítani; mindez pedig milyen szerelem képet mutat. Továbbá azt, hogy a film mint reprezentáció milyen formát, milyen nyelvet tud találni ezek megjelenítésére, hogyan tud elmondani olyan történeteket, amelyekre eleve „nem találunk szavakat”.

1 Michelangelo Antonioni a *Napfogyatkozás* című filmje főcímére szánt idézete.

2 . Rendeteg olyan képzőművészeti alkotást ismerünk, amelynek kompozíciós elvei (pl. előtér, háttér) az időbeli síkok, illetve az alakok egymáshoz fűződő viszonyainak megjelenítésére szolgálnak. Ezek az alkotások, mindig egy történet megjelenítését szolgálják, egy adott, nem időbeliséget birtokló médium lehetőségeit használva.

3 Krónika (gr.-lat. Eredetű szó) a középkori történetírás kezdetleges műfaja, az események egyszerű feljegyzése időrendi sorrendbe, illetve valaminek, valakinek a története, beszámoló az eseményekről.” (értelmező szótár)

1. A szerelmi kaland

Ebben a részben nem a szerelemről szóló elbeszélő művek és elméleti írások áttekintése és rendszerezése a célom, hanem olyan visszatérő elemek vizsgálata, amelyek a szerelem milyensége és a róla való beszéd közti kapcsolatra derítenek fényt. Két szempontot emelnék ki: egyrészt a szerelemmel kapcsolatos, minden korban visszatérő jellemzéseket: *kifejezhetetlensége*, az én határainak elmozdulása, valamilyen külső nagyobb erő fele és az ebből a mozgásból következő *ellentmondásossága*. Az ellentmondásosság következtében újabb állandó jellemzői a szerelemről szóló írásoknak a *töredékesség* és *enigmatikusság*, amelyek a művek formáját is meghatározzák.

A másik szempont pedig a szerelemről kialakított elképzelésünk történetisége. A szerelemnek nem a jellemzői változnak a különböző korokban, hanem a célja és irányultsága változik meg. Földényi F. László *Az elvesztett egyensúly. A szerelemről*⁴ című írásában ezt a változást elemzi „a szerelem a szépségre vágyik-mondja Platón. Ortega ehhez hozzáteszi: a szép maga a tökéletesség... a szerelemről szóló értekezések ezért is voltak mindig reménnyel teltek. Kimondhatatlanul is azzal kecsegtették a szerelemtől megzavarodottat, hogy a mindenségnek mégis, minden fonák tapasztalat ellenére, van középpontja (célja, értelme), amelyre, ha előbb nem is, de a szerelem pillanatában rábukkanhatnak.” (1991. 11). Tehát a hiány tapasztalat, pontosabban a transzcendencia hiánya képezi a különbséget a szerelemről kialakult felfogások között „Szókratész vagy Dante szenvedélye éppoly eksztatikus, mint Trisztáné; de míg az egyik esetben az önmagából való kilépés (eksz-tázis) egyúttal az istenibe való belépés is, addig a második esetben nincs hová kilépni. De mégis ki kell lépni...”(1991. 12)

E két szempont beemelését, holott a nyelv és nem a képekről szóló írások területéről valók, azért tartom fontosnak a filmek elemzése szempontjából, mert rávilágítanak, hogy a film formai újításai nem öncélúak, hanem szoros összefüggésben vannak a film világának alakulásával, a szereplők problémájával; másrészt pedig, hogy a szerelem, mint téma és annak a milyensége árnyaltabb képet ad arról az értelmezési hagyományról, amely kialakult az Antonioni hősökkel kapcsolatban. Amennyiben elfogadjuk, hogy a szereplők „kiüresedettek”, vagyis középpont, transzcendencia nélküliek, de hozzátesszük, hogy nem csupán egy intellektuális magyarázatkeresés megy végbe bennük, hanem a hiány kitöltését elsősorban érzelmileg, személyközi kapcsolatokban keresik, akkor pozitívabb képe lesz ennek az egész folyamatnak. A pozitívat persze idézőjelbe tehetjük, hiszen a végeredmény végül ugyanaz a felismerés (intellektuális és nem érzelmi szinten), hogy lehetetlen ezt a hiányt, betölteni vagy megmagyarázni, ellenben a belátásig megtett út jellegét nem a passzivitás és célnélküliség határozza meg, hanem az állandó keresés és próbálkozás.

A kiüresedetség és a hiány-tapasztalat kapcsolatba hozható Sartre *Semmi* fogalmával, amely talán még jobban megvilágítja a keresés és próbálkozás folyamatainak működését, illetve filmre

4 1991. José Ortega y Gasset *A szerelemről*.

való alkalmazhatóságát. A Sartre-ot megelőző filozófiai írások egy lényeges dologban különböznek tőle, mégpedig abban, hogy a Semmi létét a világon kívül helyezték. Sartre ezzel szemben a Semmi fogalmát beemeli a nemlét ürességéből az emberi, illetve ember és világ közötti kapcsolatok szférájába: a Semmi bekerül a „létezés szívébe, mint egy féreg”. A Semmi, tehát léttapasztalattá válik, ellenben nem úgy mint általában a „nemlét”, hanem mint valami konkrét tartam (valakinek vagy valaminek) hiánya. Ez a Semmi produktív, olyan értelemben, hogy lehetőség a hiányzó tartam kitöltésére, így a keresésben, és nem a semmittevésben, vagy nihilizmusban, valósul meg. Kovács András Bálint mutat rá ennek kapcsán arra, hogy miért is alkalmas Sartre Semmi fogalma arra, hogy filmen reprezentálják: „végső soron Sartre épít ki közvetlen kapcsolatot a Semmi fogalma és a modern ember alapvető egzisztenciális élménye között, a magányt és az eltűnést illetően. Ez teszi lehetővé a fogalom konkrét művészi megjelenítését. A sartre-i filozófiában a Semmi a mindennapi élet fenomenológiai tapasztalatának lényeges és láthatatlan összetevője lesz. A Semmi a fizikai valóság mögött rejtőző láthatatlan, de mindig érzékelhető dimenziója az életnek. A film pedig különlegesen alkalmas médium a kettő közötti feszültség ábrázolására.” (2008. 119)

Michelangelo Antonioni *A kaland* című filmjére éppen ezért tartom alkalmasnak a fogalmom Satre-féle alkalmazását. Ennek értelmében az elemzés alapját a filmben megjelenő viszonyok alakulása képezi, amely a keresés mozzanataiban nyilvánul meg.

1.1 A keresés mozzanatai

Ahhoz, hogy a filmben elemezhesük a *keresést*, mint a hiány betöltésére irányuló magatartást le kell szögeznünk azt, hogy mi az összefüggés *külső*, illetve *belső* világ között. Ennek a problémának a tárgyalásában Maurice Merleau-Ponty *A film és a modern pszichológia*⁵ című írására támaszkodok. A szöveg fenomenológiai szempontokat követve elutasítja külső-belső dichotómiáját. A megismerés problémáját nem a belsőbe helyezi, hanem interakciókba. A harag, illetve a szeretet érzéséről a következőket mondja: „fontosat csak akkor tudunk róla mondani, ha nem elégszem meg a saját érzéseim megfeleltetésével, hanem sikerül azokat viselkedésként, a másokhoz és a világhoz való viszonyom megváltozásaként tanulmányoznom; vagyis sikerül úgy gondolnom rá, mint egy másik ember viselkedésére, melynek csupán tanúja vagyok... meg kell hát szabadulnunk attól az előítélettől, hogy a szeretet, a gyűlölet vagy a harag «belső valóság», s hogy kizárólag az értheti meg, aki megéli.” (2004. no.3. 12). Azért fontos ez az elemzés szempontjából, mert hozzásegít egy filmszerűbb elemzés elkészítéséhez: a szereplők esetében vizsgálhatók a gesztusok, tekintetek, viszonyaik konkrét „megtestesülése”; ezen kívül pedig a környezet, a film terei, nem a hagyományos „lelki táj”-ként funkcionálnak, amelyekre könnyebb általános, filmen kívüli kategóriákat alkalmazni, hanem olyan konkrét környezetek, amelyek a hozzájuk kapcsolódó

5 In: Metropolis. Film és fenomenológia. 2004/ no. 3

szereplői viszonyokban kapnak jelentést. A film tereivel kapcsolatban, szintén e gondolatmenetből kiindulva, elemezhető azok története. A film tereinek történetisége pedig párhuzamba állítható a film hiány és felejtés problematikájával.

1.1.a. Kereső tekintetek

A szereplői megnyilvánulások közül a nézést fogom elemezni, pontosabban a tekintetek irányultságát. Antonioni következő filmjével, *Az éjszakával* (1961) összehasonlítva, amelyben a tekintetek vizsgálata szintén gyümölcsöző elemzés tárgya lehet, *A kalandban* nem a tekintetek milyensége az érdekes (mellesleg a film nem érvényesíti olyan következetesen valamelyik szereplő nézőpontját, mint *Az éjszakában*, hogy annak módja elemezhető legyen), hanem irányuk, illetve irányváltásuk. A tekintetek hangsúlyos mozgása és állandó elmozdulása egyik szereplőről a másikra véleményem szerint a vágyak irányultságát jelenti és ennek a kereső jellegét hangsúlyozza. A választást továbbá azért is indokoltnak tartom, mert film mint reprezentáció és annak milyensége, illetve reflektáltsága éppen a filmes fokalizációban, a film nézőpontjában érhető tetten.

Már a film első jelenetében hangsúlyos a nézés, itt az elején éppen annak hiánya tűnik fel. Anna a hajóút előtt apjával találkozik, akik elhidegült viszonyára a beszélgetés hangvételén (hideg és türelmetlen) és az elhangzott vádló kijelentéseken (apa: „Én már mint diplomata és apa is nyugdíjba vonultam) túl a tekintetváltás hiányában következtethetünk. Ennek a jelenetnek a felshnittelése nem követi a beállítás- ellenbeállítás, vagy a tekintetet követő vágás módszerét, lévén, hogy itt nem jön létre szemkontaktus. A jelenet feldolgozása a leíró kameramozgást használják, amely nagyon szépen visszaadja a párbeszéd feszélyezettségét: a szereplők nem statikusan egymás előtt állnak, hanem mintegy egymást kerülgetve, éppen a tekintetek elkerülése érdekében mozognak ide oda. A csók vagy az érintések nem a szoros kapcsolatukat mutatják, hanem azok automatikusságát: elváláskor meg kell csókolnunk a távozót, vagy pedig egy lány megcsókolja apját a távozás előtt.

A következő jelenet, hogy a két barátnő elmegy Anna barátjáért, aki éppen akkor érkezett meg egy utazásból, hogy menjenek is tovább a hajóútra már közösen. Itt is érdekesen tematizálódik ez a probléma. Ahogy megérkeznek a lányok Sandro (a barát) az ablakból pillantja meg őket. Anna azonnal felszalad hozzá. Köszönés után nagyon sokáig csak állnak és nézik egymást. Ebből a mozzanatból is látszik, hogy valami nincs rendjén velük, bemennek a szobába, Anna háttal Sandronak az ablakhoz megy majd nagyon hirtelen megfordul és hosszan nézi Sándrót, vágás Anna szemszöge: azt látjuk ahogy Sandro szerepel a lánynak, ezekkel a szavakkal: „Meg akarsz nézni profiltól is?”. Nyilván Anna hallgatása, meg a rászégezett tekintet váltja ki Sandro zavartságát

ellenben hangsúlyos, hogy a férfi miért éppen a nézés gesztusával játszik el.⁶ A továbbiakban Anna levetkőzik, eléggé erotikusan ahhoz, hogy a Sandro előző gesztusának a kiegészítése legyen. Ezt nevezhetnénk a vágyakozás és tárgyiasítás (a szerelmes szemében tárgyiasulni, vágyának a tárgya lenni) problémájával, de itt e pár között valami nincs rendjén, nem a szerelmükről szól. Ezek a gesztusok is mintha csak formálisak lennének. Amint állva csókolóznak az ablakon túlról, letről az utcáról nézi őket Claudia, Anna barátnője. Hamarosan Sandro össze is húzza a függönyöket. Ez a jelenet nagyon fontos a további történések alakulásában, hiszen kettejük kapcsolatát vetíti előre, másrészt pedig ez az első alkalom amikor Claudia szerelmes párokat néz.

Claudia alapján véve is „nézelődő” figura, tehát értelmezésünkben az aktívabban kereső alak. Az hogy gyakran néz, és eléggé hosszan szerelmes párokat (Sandrot és Annát, a hajón a batátokat, a festő fiú és Giulia csókolózását, a vonaton két munkás közti vicces flörtöt) nagyon fontos dolgot mond el az alakjáról. Amennyiben az ő tekintetének irányát követjük, akkor elmondhatjuk, hogy nem is valakit keres, kapcsolatot *valaki* mással, hanem a kapcsolatot, a szerelmet. Ezért sem lepődhetünk meg, hogy a film szereplőinek passzivitásához képest mennyire intenzívebben éli meg Sandróval való kapcsolatát. Anna is nagyon gyakran néz valakit, de az ő tekintete, nézése nem kereső: kevésszer látjuk, hogy mit néz, inkább azt mutatja meg a film, hogy mennyire nagy magabiztosság jelenik meg az arcán ezekben az esetekben és továbbá, hogy a nézett szereplők ettől mennyire feszélyezettek lesznek. Anna még eltűnése előtt is enigmatikus, nem érthetők szeszélyei, gyors hangulatváltásai. Ilyen értelemben még jelenlétében is a hiányt képviseli, hiszen az értelmezhetetlenek cselekedetei. Eltűnésével pedig a film a ténylegesen is hiánnyá teszi.

A kereső tekintetek irányának vizsgálatában talán a legizgalmasabb rész az Anna eltűnését követő keresés a kopár szigeten. Ahogy Anna eltűnik azonnal megindul a kutatás. Lévén hogy sziget kopár, a keresés elsősorban szemmel történik. Mindenki szétnéz, minden részbe, minden szakadékba benéz, azonban az idő múlásával a szereplők egymást kezdik nézni. Először Claudia és Sandro tekintetváltásai lesznek hangsúlyosak, aztán az állandóan vitatkozó, megromlott házasságban élő pár tekintetváltásai, illetve egymástól való elfordulásai, amelyek a kapcsolatuk zavartságát, szerelmük hiányát jelenti, Claudia és Sandro esetében pedig a zavart, amely előrevetíti születő kapcsolatukat.

A hercegnő festő fiának szobájában tette látogatás, a tekintet és nézés és vágyakozás problémáját még inkább explicitté teszi. A fiú női aktokat fest, amelyek a női test egyes részeit kiemelik, mondhatni fetiszizálják. A festő megjegyzi, hogy a nők nagyon szívesen állnak neki modellt, de a nők úgy általában is nagyon szívesen mutogatják magukat, vagyis felkínálják magukat valaki más tekintetének. A szobában lezajlott jelenet szintén ezt az álláspontot látszik alátámasztani,

6 A szerelemmel kapcsolatos írások nagyon gyakran témájukká teszik a nézést, az első megpillantást. A szerelmes nézés nem kínos, hiszen éppen a kontaktust jelenti két ember között. Továbbá a tekintetek cseréjét, mint önismereti kérdést tárgyalják „másvalaki tekintetében látni meg önmagad”, a szerelem esetében a szeretet tárgyává váni.

hiszen Giulia, nagyon erotikus mozdulatok tesz a fiú elcsábítása érdekében, a fiú pedig le sem veszi róla a tekintetét, holott Claudia is a szobában van. Nemsokára csókolózni is kezdenek, amelyet Claudia végignéz.

Ami azonban még érdekesebbé teszi a jelenet az az, hogy az aktokon nemcsak a nemiszervek hangsúlyosak, hanem a szemek is, sőt van egy kép, amelyen több női arc van, de úgy hogy a szemük van bekomponálva, az arcok egy-egy további részlete rajta sincs a képen. Ezt a festményt pedig Claudia arcával látjuk egy képkompozícióban. Claudia szögletes arca és óriási szemei nagyon hasonlítanak a képen szereplőkre. Az hogy a festő milyen intenzitással nézi Giuliat és, hogy a képeken megjelenő női aktokon mennyire hangsúlyosak a szemek, feloldja azt az egyoldalú vágy és tárgy, külső és belső dichotómiát, amely hagyományosan meghatározza világlátásunkat. Egy szerelem egy kapcsolat, illetve az ember énje sosem zárt és belső, hanem interakció: egyszerre nézek és nézett vagyok. Olyanfajta mozgás ez, az énnel olyan kimozdulása, amellyel a szerelmet is jellemeztük. A jelenetet továbbá, mivel a művészetben érvényesülő nézést, nézőpontokat és képiséget érvényesíti, a filmre való önreflexív mozzanatként is elemezhetjük.

A tekintetek, nézések erős hangsúlyát továbbá alátámasztja egy filmes eljárás következetes használata. Ez az eljárás a *beállítás-ellenbeállítás*.⁷ Ez az eljárás azonban nem a klasszikus filmelbeszélésekre jellemző párbeszédes jeleneteket dolgozza fel, hanem éppen azokat, ahol nem jön létre párbeszéd, hanem amikor két szereplő éppen észreveszi egymást (ilyen például, amikor Sandro a szállodai ünnepségen észreveszi a korábban látott modell/örömlány/író tekintetét), vagy olyan helyzetekben, amikor valaki valamire rájön. Olyan pillanatok ezek, amikor hangsúlyosan emocionális töltetek jelennek meg.

A tekintetek ezen játékát még nagyon sok példával alá lehetne támasztani, de talán elégségesek voltak ezek, hogy bizonyítsuk: a tekintet cserék a szereplői viszonyok és vágyak irányát, intenzitását hogyan jelölik ki, továbbá hogy lévén szó érzelmekről, amelyek ellenállnak a nyelv, a ráció hatalmának, hogyan manifesztálódnak ezekben a mozzanatokban. Végül még egyetlen példát említenék mégpedig a film végét. Itt miután Sandro egész éjszaka nem tért vissza a hálószobába, Claudia a keresésére indul és megtalálja egy nővel, Claudia elrohan, a férfi meg utána. Kier előbb Claudia utána meg Sandro egy kilátóra (talán nem véletlen), de ez az a jelenet ahol egyáltalán nem néznek egymás szemébe, a film meg azzal zárul, hogy mind két szereplőt hátból látjuk totálban, előttük jobb felől egy tűzfal, bal felől pedig a távolban egy hófödte hegy. A kapcsoltuk, vagy a kapcsoltok lehetetlensége, nem csak a szereplők szintjén de a film és a néző szempontjából is egyértelmű: sem ők egymásra, sem a film a szemükbe, sem mi beléjük nem tudunk nézni.

7 A módszernek léteznek pszichoanalitikus elemzői, akik e módszer kialakulását szintén valamilyen hiány-tapasztalat menté gondolják el (pl. Lacan)

1.1.b. A nyomozás

A film eseményeit szervező nyomozás Anna után, a bevezetőben felvázolt értelmezés és történetalkotás problémáját, továbbá a felejtést is tematizálja. A nyomozás, mint téma az elbeszélő művekben egy a történetalkotásra vonatkozó reflexiót jelent- a nyomozás, mint *metanarratíva*. Ebben az esetben azonban sose fogjuk megtudni, hogy hová is tűnt el Anna, ennek messzemenő következményei vannak az értelemalkotás és önazonosság kérdésében. A modern emberképet és személyiségfelfogást tükrözi ez az elbeszélői megoldás: a világ és az egyén „történetének” megalkotása, vagyis az én értelmezése, világban való elhelyezése lehetetlen. Mindennek oka, ahogyan a bevezetőben említettem a középpont hiánya. Érdekes ilyen szempontból az a kis jelenet amikor Sandro, Anna és Claudia autóban utazik a tenger fele: előlről látjuk őket a szélvédőn át, a középső helyet Anna foglalja el. Nem lenne feltétlen releváns ennek a hiány-tapasztalatnak a képi megjelenítéseként elemezni ezt a képet, azonban ez a kis jelenet sehová sem illeszkedik a történet folytonosságát tekintve: rövid (alig pár másodperc), nincs felschnitelve, a kamera sem mozog benne nem mondanak semmit a szereplők; inkább képi sem mint történés jellege van.

A történetalkotás, mint az értelemadás problémája többször is és expliciten megjelenik a filmben Anna eltűnésének kapcsán. Az első kérdést a szigeten lévő kis kunyhó gondnoka szegezi nekik: „What happened?”. Az öreg halász kérdése jogos és jellemzi is őt hiszen ismeretségük rövid ideje alatt több történetet is elmond: egy lányét aki leesett a sziklákról, a saját történetét (amikor megkérdik ki ő, akkor mondja el fényképek segítségével honnan jött, ki ő, hány éves stb.). Másodszor a rendőrségen, ahol Anna eltűnésével is foglalkoznak, éppen egy csempész társaságot hallgatnak ki: a fiuk egymásnak ellentmondó történeteket mondanak el (nyilván nem derül ki a nézők számára sem mi az igazság). A türelmét vesztett rendőr idegesen, szintén a következő kérdést szegezi nekik: „Nos! Mi itt a történet?”. Hasonló szituáció, amikor Sandro megkeres egy újságíró, aki cikket írt Anna eltűnéséről, és őt faggatja információkról. Az újságíró ahelyett, hogy válaszolna, csak lehetőségeket villant fel: honnan milyen telefonhívásokat kaptak. Persze egyik valóságértéke sem nagyobb a másikonál. „Miért? Miért? Miért?”- ezek a legtöbbet feltett kérdések a filmben, de egyetlen egyszer sem kapunk rá választ.

Anna eltűnése és végül ennek a hiánynak is az eltűnése a *felejtést* problematizálja. Hogyan vagyunk képesek valakit elfeledni? Roland Barthes a *Beszéd-töredékek a szerelemről* című könyvében a távollétról úgy beszél, mint a szerelem próbatételéről. Aki várakozik az a szerelmes, elviselhetetlennek tartja helyzetét, mert éppen középpontjától fosztották meg. Továbbá azt mondja Barthes, hogy aki képes elviselni valaki hiányát sz jelenti a szerelem végét, az a felejtés. A filmben megjelenő szereplők nagyon gyakran és nagyon hamar cserélnek párt. Itt kapcsolhatjuk össze a hiány és felejtés problémáját. Milyen emberi kapcsolatok, milyen szerelem ez, amit meg akarnak

érte, amit el akarunk mesélni? Lehetséges egyáltalán a szerelem? Ha a szerelmet lehetetlen szavakba önteni, hogyan lehet szavakba önteni annak hiányát? Itt újra idézném Dylan Thomas versrészletét, amelyet Antonioni a Napfogyatkozás című filmjének főcímére szánt:

„*Kell, hogy legyen bizonyosság,
ha nem a szeretet, legalább a hiánya*”

1.2. A hiány terei

Mi kell egy jó kalandhoz? Mi kell egy jó filmhez? Erre a kalandor és a filmrendező is biztosan azt válaszolja, hogy egy jó helyszín. Antonioni tereit már nagyon sokat elemezték, mint a hiány terei, lelki tájak, hely nélküli helyek stb. Most két másik vonásukat szeretném kiemelni: egyrészt ezek olyan helyek, amelyeknek történetük volt és, amelyek történetet sejtetnek. Mindkét irány a jelen fele mutat: mi nincsen most, de mi lehetne. Ebből a szempontból ezek a helyek is a Sartre Semmi fogalmával mutatnak kapcsolatot. Az hogy valamikor ezeken a helyeken más volt (az épülő városrészen erdő, a szigeten vulkán, és valamilyen ókori civilizáció, a rendőrség egy régi kastélyban stb.), éppen ennek a másnak, a valamikorinak a hiányát hordozzák magukon. Ezek a Sartre értelmében vett hiányt képviselik: valami konkrét tartam hiányzik belőlük. Nagyon szép példája ennek a Navaro nevű hely, ami teljesen lakatlan. Ezen a helyen Claudia bekiált egy ablakon, de csak a visszhangját hallja (a visszhang technikailag is ki van emelve, sokkal hangosabb, mint amilyen a valóságban lehet).

A hiány, mint produktív hiány, amely a lehetőségeknek ad „teret”, az a befogadás folyamatában érvényesül. Olyan egzotikus és karakteres helyek, amelyek azonnal elindítják a néző fantáziáját, hiszen filmes ismeretei arra engednek következtetni, hogy az ilyen helyeken történni fog valami, filmes történetsémák egész sorozatát indítják el: a sziget és a tenger a kalandfilmek helyszínei, Navaro a lakatlan város a western filmekből ismert helyszín, a történelmi, barokkos épületek egy másik városból a szerelmes romantikus filmeket juttatják eszünkbe. Az hogy a szereplők képtelenek ezeket a helyeket belakni, cselekedni, képtelenek történetet csinálni bennük, csak egyik helyszínről a másikra vetődnek a kétes információk nyomában, Annát vagy valami egyebet keresni.

2. Az elbeszélés

Ebben a részben *Az kalandban* érvényesülő narratív eljárásokat és stilisztikai megoldásokat veszem számba, amelyekkel a történések jellegét és logikáját a leginkább vissza lehet adni. A szereplők világát meghatározó hiánytapasztalat és a pótlására irányuló kísérletek, a film forma alakulását is döntően meghatározzák. A hiány tapasztalata ezen a szinten a befogadói tapasztalatban jön létre. A film modernizmusa, vagyis formabontása hozza létre ezt a tapasztalatot, amely azért működőképes, mert a befogadó nagyon erős sémákkal rendelkezik egy történet megalkotottságáról,

illetve filmes műfajokról. A film ezeket a sémákat kínálja fel, azonban nagyon hamar el is lehetetleníti azokat, űrt hagyva ezzel a nézőben. A befogadói folyamatban hasonló mozgások keletkeznek úgy hiány és lehetőség között, mint a szereplők esetében.

Roland Barthes a *Beszédtröredékek a szerelemről* című könyvében a szerelmes beszéd, illetve a szerelemről való beszéd lehetőségeiről ír. Talán már a cím is jelzi, hogy a szerelmes beszéd töredékes, nem egységként elrendezettségként, a szerelmes beszéd problematikus. Bár értekező szöveget olvashatunk, mégsem lehetséges hogy objektív, távolságtartó szövegként olvassuk. A könyv egyes szám első személyben van megírva, de nem válik irodalmi alkotássá: értekezés a szerelem nyelvéről, de annak nyelvezetét imitálva. Ennek következtében a könyv nem képez egy egységes folyamatot: a fejezetek témái nem szorosan egymáshoz kötöttek, nincs köztük ok-okozatiság, továbbá az írás stílusa esztétikumra törekszik, kapcsolódva ezzel is a szerelem „elragadtatott”, tökéletességet, szépséget kereső jellegéhez.

A filmi elbeszélés hasonlóan Barthes könyvéhez a film világának és a szereplők problematikájának sajátos képi formát ad: a cselekmény nem szerveződik a klasszikus elbeszélő filmek alapján, nincs eleje, közepe, vége. Ilyen értelemben maga sem válhat történetté, csak megjelenítheti, megérzékítheti ezt a problémát.

Bibliográfia:

- Az amerikai film. Szerk. Benkes Ildikó, Nemes Károly, Uranusz Kiadó, 2006
Korai amerikai eredmények, 11-20 old.
Történet – mese – cselekmény, 104- 109 old.
- Francesco Casetti: Filmelméletek '45- '90, Osiris Kiadó, Budapest, 1998,
192-205
- Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980.
Palatinus Kiadó, 2008
II. rész, 1-2 fejezet: 1. Elbeszélés a modern filmben
2. Műfaj a modern filmben
- Maurice Merleau-Ponty: A film és a modern pszichológia. In: Metropolis. Film és
fenomenológia. 2004/3
- Michelangelo Antonioni. Szerk.: Zalán Vince. Osiris Kiadó, Budapest, 1999
- José Ortega y Gasset: A szerelemről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991
- Roland Barthes: Beszédtörédek a szerelemről. Atlantis Kiadó, Budapest, 1997