

Bárdos Judit:

Pavese, a film és Antonioni

Életrajzírójától, Davide Lajolotól (Lajolo 1960) tudjuk, hogy Cesare Pavese-t rendkívüli módon érdekelte a film. Érdeklődése messze túlment azon, hogy egész életében szenvedélyes mozijáró volt. Két tanulmányt is szentelt a film elméleti problémáinak, s foglalkozott a filmkészítés gondolatával. Másrészt, mint köztudott, Michelangelo Antonioni később megfilmesítette egyik regényét, a *Tra donne solé-t* (a *Barátnőket*).

Ismert két cím nélküli forgatókönyvvázlata. (Pavese 1959). Az egyikben regényeinek főbb motívumai tűnnek fel: a torinói környezet, a Pó és a dombvidék, a jellegzetes külvárosi karakterek. Ennek a német megszállás alatt játszódó történetnek a világa az *Il compagno*-éval rokon, különösen a főhős politikai- és jellemfejlődésének rajzát tekintve. Drámai végkifejlete pedig Rossellini *Róma nyílt város* című filmjének világhírű képsorára, Anna Magnani futására emlékeztet: a hősnő meghal a németekkel való összetűzés során. Ugyanakkor Pavese, az olasz neorealista próza egyik kezdeményezőjeként és ihletőjeként, maga is hatott a neorealista rendezőkre, különösen azzal a gondolatával, hogy a szereplőket környezetükkel összhangban kell ábrázolni.

A fentiekén kívül tervbe vette még a *Diavolo sulle colline* megfilmesítését (Guglieminetti – Zaccaria 1976: 40), és írt egy „Breve libertà” („Rövid szabadság”) című filmtervet.

Pavese filmelméleti gondolatai

Pavese az *Il mestiere di vivere* című naplójának egyik bejegyzésében (Pavese 1955: 14 gennaio 1944.) hosszabban értekezik a film és a színház viszonyáról. Eszerint a színház hatása a modern világban csökkenőben van. Amit a regény verbálisan ír le, azt a film vizuálisan jeleníti meg, és mindkettő nagyobb hatással teszi ezt, mint a színház. A film ugyanakkor még nagyobb közönséghez jut el, mint a regény (Pavese saját regényeit is beleértve), ami tovább növeli jelentőségét. Egy későbbi, „amerikai korszakából” való, pontosan nem datálható írásában (Guglielminetti 1966: 37-38) Pavese szintén tömegkommunikációs jelenséggént értelmezi a filmet. A film, bár – mint írja – kezdetben lenézték, a XX. század elején hamarosan tömegművészetté vált. Nem véletlen, hogy népszerű kulturális jelenséggént – vagyis a tömegek művészeteként, s nem mint „magas” („elit”) művészet – Észak-Amerikában született meg, ahol Európával ellentétben kisebb a szakadék a társadalmi osztályok műveltsége és szellemi igényei között. Jegyezzük meg, ez teljesen összecseng a művészettörténet olyan jeles képviselőinek a gondolataival, mint Arnold Hauser és Erwin Panofsky.

„A filmkritika problémái” című írásának (Pavese 1971) kiindulópontja az, hogy a szerző szerint a korabeli filmkritika nem tételez különbséget a film és a színház között, ahogyan a festészet és a regény között sem, vagyis illusztrációként, egy színpadi jelenet fordításaként értékeli a filmet. Ha a filmkritikusok megemlítik is a „filmszerűség” szót, nem mondanak vele semmit, mert a „hetedik művészetnek” nincsenek kötött szabályai, melyekhez viszonyítani lehetne az egyes filmeket. Illusztráció-e vagy művészet a film? - ebből kiindulva fogalmazza meg Pavese a maga álláspontját, melyet a következőképpen fejt ki.

A film eredetileg technikai találmány volt. Azonnal nagy sikert aratott, mert – ahogyan Pavese az első Lumière-filmekre utalva mondja – meg tudta mutatni a valóságot: a vonat érkezését vagy a gyárból kitóduló embereket. Amikor felfedezték, hogy ennél többre is képes, pantomimjeleneteket, komikus gesztusokat kezdtek filmezni: a színházból, a regényből és a

festészetből vett jelenetekhez hasonlókat készítettek, azaz illusztrációkat. Ez nem a film művészetté válásának útja, hanem a sikeré. A némafilmben a feliratok zavaróak, megtörik a folyamatosságot, nélkülük viszont nem lehet követni a történetet, ezért egyre több ismert irodalmi és színpadi mű adaptációját forgatták le. Ezeket a közönség hálásan fogadta. A film ezért továbbra is ezt az utat követi, készítői lényegében illusztrációkat alkotnak.

Pavese mindamellert úgy véli, hogy lehetséges a művészi film, csak ritka. Mit tekint filmszerű filmnek? „A filmnek azokra a rövid és ritka pillanataira gondolok, amikor a szereplők belső impulzió hatására cselekednek, s a kép dinamikájához kötődve helyezkednek el és mozognak, mint mozgó árnyék- és fénykompozíció kapják meg igazi értelmüket, túl az életbeli gesztusok pontos realizmusán.” (Pavese 1971: 537) Az irodalmias és színpadias elemektől megszabadított, a ritmikusan váltakozó fény-árnyék hatásokon és az expresszív kameramozgáson alapuló „tisztá film” nem fogja kiszorítani a piacról a heterogén filmnyelvű, ismert történetet elbeszélő illusztrációkat, de Pavese szerint ez a film igazi útja. Két példát hoz a csak a fényen és a mozgáson alapuló tisztá filmhatásra. Murnau *Faustjának* (1926) egyik jelenetében az ivók alaktalan tömegéből és az üvegek óriásira nagyításából a fényhatás és a ritmus révén a közönségesség képe születik meg. A másik *A bagdadi tolvaj* (Raoul Walsh, 1924.) zárójelenete, ahol a hősnő fátylai érzékletesen hullámoznak az áttetsző háttér előtt.

1929 – a cikk születésének éve – éppen az a pillanat volt, amikor a némafilmről áttértek a hangosfilmre. Pavese úgy látja, hogy a hang akkor járulhat hozzá a film hangulatához, ha nem realiztikus hatásra törekszik, hanem a jelenet expresszivitását növeli, akár stilizált szintetikus hangok felhasználásával is.

Pavese nagy érzékenységről tanúskodó, finom meglátásokat tartalmazó megállapításai összhangban vannak korának filmelméletével. A XX. század első évtizedében a filmnek az a képessége nyugtázta le első teoretikusait, hogy a valóság hiteles képét nyújtja (és később is

születtek olyan elméletek, melyek ebben az értelemben „realisták” voltak). A húszas években, a némafilm fénykorában viszont éppen a tiszta film, a sajátosan filmművészi eszközök kerültek a figyelem előterébe (az avantgárdok, az expresszionizmus, a szürrealizmus, a dada elméletében és filmkészítési gyakorlatában). Másrészt megszülettek a „formalista” filmelméletek is (melyek aztán szintén végig kísérik a filmelmélet történetét). Ezek nem a film valóságközeliségét hangsúlyozzák, hanem éppen stilizáltságát, művészet-jellegét. Ilyen például Balázs Béla és Rudolf Arnheim koncepciója. Bár Pavese elgondolásai, különösen kezdetben, Croce esztétikai koncepciójának hatását tükrözik, rendkívül érdekes és figyelemre méltó, hogy korának filmelméletével szinkronban a tisztán filmes elemeket, a fény és a mozgás játékát emelte ki mint a film legfőbb művészi lehetőségét.

Pavese és Antonioni

Michelangelo Antonioni 1955-ben, negyedik nagyjátékfilmjeként, Pavese *Tra donne sole* című, 1949-ben írott regényét filmesítette meg, *Le amiche (A barátnők)* címen.¹ Ez volt az első sikeres filmje, Ezüst Oroszlán díjat nyert a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon 1955-ben. És ezután következtek azok a művei, melyek világszerte elismertté, a modern filmművészet egyik legjelentősebb alkotójává tették: *A kiáltás* (1957), *A kaland* (1960), *Az éjszaka* (1961), *Napfogyatkozás* (1962), *Vörös sivatag* (1964), *Nagyítás* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *Foglalkozása: riporter* (1974).

Mind korábbi filmjeinek, mind ez utóbbiaknak, melyek kivétel nélkül a modernizmus alapfilmjeinek számítanak, maga Antonioni írta a forgatókönyvét, saját ötletéből kiindulva (a *Nagyítás* kivételével, mely Cortazar novellájának adaptációja). Csak az első korszak legérettebb filmje, *A barátnők* regényadaptáció. A rendező meglehetősen szabadon használja

¹ Magyarul később, 1980-ben adták ki *Barátnők* címen (*Barátnők* 1980), mert a film már korábban így volt ismert.

fel és dolgozza át a regény motívumait. A forgatókönyvet két író, Susi Cecchi d'Amico és Alba de Cespedes közreműködésével írta (az előbbi dolgozta ki a történetet, az utóbbi írta a dialógusokat).

Miért választotta kiindulópontul ezúttal Cesare Pavese regényét? Élményvilága eleve hasonló a regényben megformált valóságszelethez. Autentikus élménye, ihletője a polgári lét, amelynek lelki és érzelmi vetületei érdeklik elsősorban. Alapvetően fontos a számára, hogy a regény főszereplői nők, akiknek érzelmi reakcióit és válságát hűvös, szenttelen hangon, analizáló módszerrel, újszerű, visszafogott filmnyelven meséli el, messze kerülve minden moralizálást. Úgyhogy Paveséhez hasonlóan modern, dedramatizált, cselekménytelen művészi világot teremt, amelyben a szereplők cél nélkül, elveszetten bolyonganak.

Ebben az értelemben Antonioni későbbi filmjei is (egészen a *Nagyításig*) a paveseihez hasonló világot idéznek fel: a magányos, az elidegenedéstől gyötört modern ember világát. Arról, hogy (*A kiáltás* kivételével) miért éppen nőket választ főhősül, Antonioni így vall: „hogyan kifejezhessem végtelen szeretetemet és érdeklődésemet a női személyiség iránt, ők ugyanis sokkal finomabb szűrői a valóságnak, sokkal nyugtalanabbak, jóval inkább képesek az áldozathozatalra és a szeretet érzésére, mint a férfiak.” (Antonioni 1999b: 69).

Így tehát mind *A barát nők*, mind a későbbi filmek világa rokon Paveséével, sőt, a későbbiek még „paveseibbek”, azaz paradox módon, az író hatása még erősebben érvényesül azokban a filmekben, melyek nem adaptációi valamely konkrét művének. Így nyilatkozik erről a rendező: „látok-e hasonlóságot filmjeim és Pavese könyve között? Nem tudom, tudatosat semmiképpen sem. Olvastam a *Naplót*, és lehet, hogy valami megragadt bennem, vagy hogy Pavese bizonyos élményei megegyeztek az enyéimmel. Természetes, hogy az ember mindig beépít valamit filmjeibe a saját életéből.” (Antonioni 1999c: 52.) A nagypolgári világ, a magány, az elidegenedtség és a női lélek mint kitüntetett téma, valamint bizonyos élmények tényleges hasonlósága mellett van még egy közös pont, melyet meg kell említeni

Pavese és Antonioni kapcsolatáról szólva. A rendezőt úgy szokták számon tartani, mint akit – építész lévén – a festészethez, a fotóhoz, a kortárs vizuális művészetekhez fűznek erős szálak. Ő azonban épp Pavese közvetítő szerepével kapcsolatban említi meg, hogy az irodalom is ihlető forrása volt: „Amerikával való első kapcsolataim ezért – és magától értetődően – irodalmi jellegűek voltak. Azért ’magától értetődően’, mert Pavese és Vittorini fordításai igen ismertek voltak, és a háború alatt Rómában volt néhány olyan hely, ahol a fasiszta cenzúra tilalma ellenére hozzá is lehetett jutni ezekhez.” (Antonioni 1999d: 218).

A barátnők

Italo Calvino *A barátnők* bemutatása után Antonioninak írott nyílt levelében kiemeli, hogy Pavese regényei közül éppen ez látszott a legkevésbé filmre alkalmasnak, mivel párbeszédok és alig sejtett, alig kimondott érzések ellenpontjára épül, ám a rendezőnek sikerült mindezt filmcselekménnyé alakítania, és egy új filmnyelvet, az understatementre emlékeztető filmstílust kialakítania, és ezzel megőriznie a pavesei atmoszférát. (Györffy 1980: 64). Antonioni Calvinónak írott válaszában a következőképpen támasztja alá filmje önállóságának tézisé: „nem izgatott soha, hogy hű legyek Pavesehez. Az egyetlen dolog [...] az volt, hogy igyekszem meg nem tagadni az elbeszélés szellemét [...] egy olyan elbeszélés kapcsán, mint a *Magányos nők* között, amelynek nyelvezete varázslatos, és sejtelmes, olyan szilárdan gyökerezik az érzelmek világában, mint egy növény, amit csodálatosképpen a szélvihar sem tud kitépni. Változatlan formában vászonra vinni nemcsak lehetetlen lett volna, de talán ártott volna magának Pavesének is. A nyelv megváltoztatása óhatatlanul lényeges módosításokhoz vezet [...], létezik ’a film sajátosságainak’ nevezett valami”. (Antonioni 1999d: 48). A rendező nem részletezi, hogy mi ez a „valami”. Az alábbiakban megpróbálom

összefoglalni, melyek a modern filmnyelv azon jellemzői, melyek már *A barátokban* megfigyelhetők:

- Hosszú beállítások, különösen a tengerparti jelenetben, amelyben a kamera vágás nélkül mutatja több szereplő fel-alá járkálását, s így esetlegesnek látszik, hogy mi kerül a képbe. Valójában azonban átgondolt a kép kompozíciója: egy szereplő viselkedése hangsúlyos, de a kamera nem téveszti szem elől a többieket sem.

- Ugyanebben a jelenetben a szereplők térbeli viszonyai a köztük lévő érzelmi viszonyokat képezik le, azaz találkozásuk, érintkezésük, szétválásuk esetlegességében kapcsolatuk sivársága, felületessége fejeződik ki.

- A konkrét cél és irány nélküli mozgás, a lődörgés és a motiválatlan egymás mellé csapódás, majd szétválás jellemzi a szereplőket a Momina lakásán rendezett partin is. Csak Clelia a kivétel, akinek mozgása és léptei itt is határozottak és céltudatosak, mint általában.

- A szereplők ellentétes mozgásiránya szétváló útjukat jelzi három jelenetben is: Clelia megmutatja Carlonak annak a régi háznak az udvarát, ahol felnőtt, majd ellentétes irányban mennek ki a képből, Rossetta és Lorenzo búcsúja a téren előrevetíti szakításukat, az utolsó jelenetben pedig Clelia vonata balra, Carlo jobbra megy ki a képből.

- A rendező stílusára a kamera kereső nyugtalansága, a folyamatos kameramozgás és a képmélység maximális kihasználása jellemző. A képek térbeli kompozíciójában mindig hangsúlyos a háttér, ott olyan dolgok láthatók, melyek nem lényegesek az előtérben látható eseményekhez képest, és nem is ellentétesek velük. Sem szimbolikus, sem metaforikus kapcsolatban nincsenek velük, hangulatilag mégis kiegészítik őket. Például: Clelia és Rossetta vonaton utazik, beszélgetésük háttérben apácák láthatók, gyerekekkel, kétszer is. Rossetta és Lorenzo folyóparti jelenetének elején és végén is lovasok vonulnak át a képen. Ez a fogás hozzájárul az esetlegesség dramaturgiájához, az „understatement” filmstílushoz.

- Hasonlóképpen nem szimbolikusak és nem hordoznak drámai feszültséget a filmben többször is látható tükör- és rácsjelenetek, de atmoszférateremtő erejük van. Látjuk rács mögött Rosettát, belülről, majd kívülről is megvillan a fény az ablakon a redőny lehúzása után, amikor Momina és Cesare a parti után egyedül marad. A szálloda halljában Cleliát látjuk, mögötte tükör, majd ellenbeállításban látjuk őt, az ajtó mögött, és előtte csillan a fény az ajtó üvegén, majd a pályaudvaron érzékeljük a fény játékát a lengőajtók és a telefonfülke üvegén.

- Mindig nagyon tudatosan átgondolt, és kidolgozott a kép kompozíciója és a folyamatos kameramozgás, de ez a tudatosság ellentétes a képen látható esetlegességgel: a céltalan csellengésekkel, a szereplőknek a tettekben és a dialógusban is kifejezésre jutó unalmával, életuntságával, tétlen sodródásával. A kamera folyamatosan fel-alá kocsizik például Momina lakásán, a szereplőknek az egyik, majd a másik csoportját mutatja, és felváltva az emeleti két szobát, majd a földszintre érkező Cesarét.

A regény és a film összehasonlítása

Egy regényt és filmes adaptációját igen nehéz összehasonlítani, mert egy irodalmi mű és egy film két külön világ: más közeg, más kódrendszer, más művészeti ág. Egy mondat és egy kép között nincs pontos megfelelés. Ma már nemcsak egyes filmadaptációk léteznek, hanem hatalmas irodalma van az adaptáció elméletének is. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy sokféle megoldás lehetséges. Vannak a regényhez viszonylag hű adaptációk, melyekben a dramaturgiaiailag szükséges húzásokat, tömörítéseket, rövidítéseket nem számítva, a film megtartja a cselekmény fordulatait, a szereplők jellemének és kapcsolatának alapstruktúráját. Ám az idő- és téralkotás lényegi jegyei még ebben az esetben is különböznek, a film legtöbbször több idősíkváltást, szabadabb, rugalmasabb tér- és időkezelést alkalmaz, mint az

alapját képező irodalmi mű (a tér és az idő egységét megőrző drámákról nem is beszélve). Lehetséges a másik véglet is: a szabad feldolgozás, amikor a regény csak ihlető forrás: néhány motívum, a karakterek néhány jellemzője emlékeztet a regénybelire. A rokon vonások ebben az esetben jobbra csak az utalásrendszert gazdagítják. És létezik sok köztes lehetőség a „hű” és a „szabad” feldolgozás között. Szinte annyiféle lehetőség van, ahány adaptáció. Ezekben a köztes esetekben a cselekmény, a jellemek, a motívumok egy része lehet hasonló, a másik része különböző, és ezzel a mű egészének jelentése is változik, a hangsúlyok máshová kerülnek, azaz helyesebb interpretációról, mint feldolgozásról vagy átvételről beszélnünk. (Közismerten vannak ugyanannak a regénynek vagy drámának különböző filminterpretációi). Az egyszerűség kedvéért szándékosan nem említettem a nyelv problémáját: a regény mondatait biztosan rövidíteni kell, hogy filmdialógus legyen belőlük, de külön kérdés az is, hogy a szereplők nyelvhasználatának regénybeli jellemzőit, stílusrétegeit megtartja-e a film.

Antonioninak a Pavese regényéből készült filmadaptációja a köztes esetek, a viszonylag szabad átdolgozások közé tartozik. Látni fogjuk a narratív struktúra, a cselekmény és a motívumok összehasonlításakor, hogy Antonioni kicsit szárazabb, visszafogottabb, „modernebb” képet ad a barátnők világáról, azaz a modern ember lelki válságáról, mint Pavese. Minden átalakítás ebbe az irányba hat, Antonioni interpretációja nagyon következetes.

Vannak a regénynek és a filmnek lényeges közös vonásai.

- Ezek közé tartozik maga az ábrázolt világ (a polgári vagy egyenesen nagypolgári környezet), és az a tény, hogy – mint már szó volt róla – a főszereplők nők. Ugyancsak közös, hogy a hősöknek csak látszólag alapproblémája az az ellentét, amely egyfelől a női önállóság és a munka, másfelől az egzisztenciális gondoktól független, ám üres élet, vagyis Clelia és a többi nő világa közt feszül. Valójában ugyanaz az alaphangulat, a magány és az életuntság

jellemzi mindegyiküket. Mindkét mű felidézi a köztük lévő társas kapcsolatok hálóját és a lelkiállapotok finom rajzát nyújtja.

- Mind a regényben, mind a filmben a szerelem tulajdonképpen nem-szerelmet jelent. A hősök magányosak, nem tudnak kötődni senkihez. Ezt mindkét szerző beavatkozás- és moralizálásmentesen, adottságként ábrázolja. A szereplők passzívak, nem szubjektumai, hanem objektumai a történetnek.

- Pavese érzelmi azonosulás nélkül, egyforma távolságból figyeli hőseit. Antonioni hasonlóképpen: többnyire semleges, köztes plánban (amerikai plánban, vagy félközeli) mutatja őket, premier plánt ritkán használ, gyakran csak a film végén, Clelia és Carlo utolsó beszélgetését és búcsúját ábrázolva, a szállodai és a pályaudvari jelenetekben.

Ugyanolyan lényegesek a két mű narratív struktúrájában mutatkozó különbségek.²

- Pavese regénye harminc fejezetből áll, a film huszonöt szekvenciából. A film nem veszi át a cselekmény minden lényeges elemét. Az I. fejezetből az érkezést és Rossetta öngyilkossági kísérletét emeli ki, s néhány mozzanatot vesz át a IV.-ből (divatsalon), a XI.-ből (Nene kiállítása), a XII.-XIV.-XXI.-XXII.-ből (tengerpart), a XIX.-ből (régiségbolt), a XXIX.ből (étterem), végül pedig a XXX-ből (Clelia és Carlo búcsúja, Rosetta halála). Más történések (például Cleliának, Mominának és Febonak a XIII. fejezetben leírt erotikus kirándulása, vagy Rosetta és Momina lesbikus kapcsolata), szereplők (Clelia udvarlója, Morelli), motívumok és élmények (emlékek a háború és a partizánmozgalom idejéből) egyáltalán nem szerepelnek a filmben.

- Pavese fejezeteiben nincs tér-idő koherencia, heterogén elemek (a narrátor önéletrajzi megnyilvánulásai, a szereplők párbeszéde, szavak a szerelemről, a munkáról, az életről) fonódnak össze. A filmben viszont minden jelenet egy lépéssel előreviszi a cselekményt. Három szál van: Rosetta öngyilkossága, a divatsalon, Clelia és Becuccio (a filmben Carlo)

² Ezek egy részének bemutatásakor Brunetta kiváló elemzésére támaszkodom (Brunetta 1970b).

szakítása. A regényben csak az öngyilkosság-szál zárul le, a másik két szál nem. A filmben határozottan, hangsúlyosan elkülönül és lezárul mindhárom szál: Cleliának távoznia kell a torinói divatszalonból, Clelia és Carlo véglegesen elválík egymástól a pályaudvaron. Meg kell jegyezni, hogy éppen ez az a mozzanat, amely csak *A barátnők* Antonionijára jellemző, s a későbbire már nem. Ezért érezzük „paveseibbnak” *A kalandot*, *A napfogyatkozást*, *Az éjszakát* és *A vörös sivatagot*, melyekre egyértelműen a dedramatizált cselekmény és a témavariációs narráció nyomja rá bélyegét, vagyis az a tény, hogy nem történik bennük semmi körvonalazható, csak a hősnő lelkiállapota figyelhető meg, több felől megközelítve. A hősnő bolyong egy nem nagyon konkretizált térben, kameramozgással követett hosszú beállításokban, véletlenül találkozik más-más szereplőkkel, és e találkozások újra meg újra ráébresztik magányára. *A barátnők* azonban konkrét fordulópontokig juttatja el a szüzsét, ami az adott esetben azt jelenti, hogy mindenki a számára kényelmesebb, praktikusabb megoldás mellett dönt: lemond a változsról, pontosabban a változás ígéretével kecsegtető választásról. Clelia folytatja munkáját és visszatér Rómába, Lorenzo visszatér Nenéhez, Momina pedig a férjéhez. Pavesénél a szereplők sorsa már kezdetben tudható, Antonioninál viszont a cselekmény eredményeként rajzolódik ki.

- Teljesen hiányoznak a filmből a Pavesére jellemző mítikus mozzanatok, melyek közül ebben a regényben a gyermek, a gyermekkor és az eredet mítosza, illetve az élet értelmének a gyermekséggel és a gyermekvállalással összefüggő tematikája dominál. Pavesénél Clelia *visszatér* Torinóba, azaz életének gyökereihez. A filmben ennek nincs jelentősége. Torino ugyan felismerhető, de nem tapad hozzá mítikus, metaforikus jelentés. Semleges nagyvárosi környezetben játszódik a történet.

- A filmben egy külső megfigyelő szemszögéből látjuk a torinói nagypolgári környezetet, a divatszalont, Momina lakását, valamint a munkásnegyedet, az egyszerű étkezdét és Carlo világát. A regényben mindent Clelia beszél el, egyes szám első személyben.

- Míg Pavese késlelteti Clelia és Momina találkozását, Antonioni előbbre hozza azt.

- A regényben Momina és Rosetta egymás tükörképei, szavaik ugyanazt az életuntságot, magányt tükrözik. Momina uralkodik Rosettán. Mindannyian azt akarják, hogy Rosetta áldozza fel magát, hogy az élet színházzá váljék, és Momina tud érvényt szerezni ennek a közös akaratnak. A filmben a női szereplők koralitása érvényesül, nincs dominanciája egy szereplőnek, így Mominának sem.

- A dialógus szintjén is érződik, hogy a rendező megfosztja szereplőinek világát a mítikus jelentésektől, ezzel teszi a film világát szárazabbá, prózaibbá. (Clelia torinói származásával kapcsolatban ennyi hangzik el a filmben: „Járt már Torinóban? - Itt születtem.”)

- A regény dialógusaiban van valami játékosság, költőiség, kétértelműség. A film dialógusai egyértelműek, világosak, célratorók. Csak funkcionális értékük van. Ennek a tendenciának, a mítikus konnotációkat kiszűrű, lehető legszárazabb stíluseszménynek („understatement”) felel meg a cím megváltoztatása is („Magányos nők között” helyett „Barátnők”). Érdekes, hogy – bár Antonioninál általában a kép játssza a kulcsszerepet, nem a szöveg – ebben a filmjében viszonylag sok dialógus van.

- Pavese művében a szereplők sokat beszélnek a munkáról, az életről és a halálról. Nem beszélgetnek, hanem mindenki elmondja a maga felfogását az élet értelméről. A filmben – az említett stíluseszményt érvényesítve – semleges, a végsőig lecsupaszított mondatok hangzanak el. A viselkedés és az általa sejtetett belső élet, érzelmi rezdülések elevenednek meg a vásznon, nem gondolatok.

A tengerparti kirándulásról

A regény kulcsfontosságú fejezete a Rivierán tett kirándulás. Vajon milyen szerepet szán Antonioni ennek a tengerparton zajló epizódnak? Narratív szempontból feltűnő, hogy a több helyszínen játszódó epizódot egyetlen jelenetbe sűríti (mely így is a film leghosszabb szekvenciája). Nála, erőteljesebben, mint Pavesénél, ez a látszólag laza, minden irányt nélkülöző, valójában azonban igen szigorúan szerkesztett és fényképezett történés-sor ad alkalmat a szereplők önvizsgálatára, kapcsolataik tisztázására, kristályosodási pontját képezve a Lorenzo és Rosetta, illetve a Momina és Cesare közötti viszony alakulásának is.

Kérdésünknek természetesen van egy, a narratív szemponton túlmenő vonatkozása. Meghúzódik mögötte az az általánosabb kérdés, hogy a tenger motívuma hordoz-e valamilyen mélyebb és átfogó jelentést az író és a rendező életművében, s ha igen, akkor mi az, és kifejeződik-e valamilyen módon az itt elemzett regény-, illetve film-epizódban. E messzire vezető kérdéssel itt nincs módunk foglalkozni. Annyi bizonyos, hogy Pavesénél – a *Lavorare stanca* című kötet bevezető versétől, a „Mari del Sud”-tól („Déltengerek”) kezdve – a tenger mítikus jelentést vesz fel, s besorolódik az író nagy szimbólumai közé, mint amilyen a „halál”, a „föld”, az „eredet”, a „hold” vagy a „vér”.

Érdekes módon ebben a regényében mindennek nyoma sincs. A szövegben nincs olyan leíró részlet, mely a tengerpart vagy a tenger vizuális látványát ábrázolná. Csak az egyik szereplő odavetett mondata jelenti szinte az egyetlen kivételt: „Momina, aki a vizet nézte, azt mondta: – Csatornalé ez, ez nem tenger. Mosogatnak benne?” Persze, más részletekkel, például az alábbi, Mominától idézett mondattal összevetve, ennek is megvan a maga szimbolikussá növesztett jelentősége: „nincs annyi víz, amennyi az ember testét tisztára mossa. Maga az élet szennyes.”

Ahogy *A kaland* vagy a *Vörös sivatag* tanúsítja, a tenger Antonioni életművében is fontos motívum. Az ő világára mi sem jellemzőbb, mint az, hogy – a *Vörös sivatag* álmójelenetének kivételével, melyben a jelenvalótól való elvágódás, a gyermekkor és a

mesevilág iránti nosztalgia fejeződik ki – a tenger korántsem azúrkék, s egyáltalán nem pompázik ragyogó, élénk kontúrokkal bíró, mediterrán színekben.³ Filmjeiben többnyire ólomszürke tengert és ködbeborult tengerpartot látunk, s a hullámok monoton mormolását halljuk. Ugyanez jellemzi *A barát nőket*, melynek tengerparti képei már a film fekete-fehér voltának köszönhetően is egészen különös, borús hangulatot árasztanak. A jelenetben nincsenek éles kontrasztok, a képek szürkék, elmosódottak.

Ahogy a narráció, úgy a motívumok szintjén is különbözik tehát az Antonioni-féle epizód a paveseitől. A rendező, aki általában is idegenkedik a szimbolikus fogalmazástól, egyetlen pavesei mítoszt sem vesz át, de a tenger motívumával kivételt tesz. Életművének ismerői jól tudják, hogy milyen gonddal dolgozta ki a maga mítikus diskurzusát a tengerrel kapcsolatban, s hogy az első lépést e tekintetben éppen *A barát nők* tengerparti jelenetével tette meg.

Az ő tengere – itt is, mint máshol – „mosogatólé”. A jelenet háttérül szolgáló ködös és egyhangú tengert úgy mutatja meg, mint a szereplők lelki állapotának, a köztük lévő viszonyok elidegenedett voltának kivetítését. S paradox módon, pontosan ezzel a paveseitől annyira elütő tengeri látképpel teremtett igazán pavesei atmoszférát, a tájat, melyben hősei mozognak, a Pavesétől megszokott mítikus többlet-jelentésekkel ruházva fel.

Bibliográfia

Antonioni, Michelangelo (1999a). *Írások, beszélgetések*. Fordította. Benda Kálmán, Csantavéri Júlia, Gaál István, Pintér Judit, Budapest: Osiris Kiadó.

Antonioni, Michelangelo (1999b). „Én meg a film, én meg a nők. *Beszélgetés Leitta Tornabuonival*.” In: Antonioni 1999a.

Antonioni, Michelangelo (1999c). „Élményvilágom”. In: Antonioni 1999a.

³ A tenger és a színek szerepéről Antonioninál ld. Bárdos 2008.

Antonioni, Michelangelo (1999d). „Szünet nélküli megújulás. *Beszélgetés Ugo Robeóval*”. In: Antonioni 1999a.

Antonioni, Michelangelo (1999d). „Hűség Pavesehez”. In: Antonioni (1999a).

Bárdos, Judit (2008). „Meleg és hideg színek a *Vörös sivatagban*”. In: *Filmkultúra* 2008. április.
<http://www.filmkultura.hu/2008/articles/essays/bardos-antonioni.hu.html>

G. P. Brunetta (1970a). *Forma e parola nel cinema*. Padova: Liviana Editrice.

G. P. Brunetta (1970b). „Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film”. In: Brunetta 1970a: 123-158.

Lajolo, Davide (1960). *Il „vizio assurdo”*. Milano: Il Saggiatore.

Guglielminetti, Marziano – Zaccaria, Giuseppe (1976). *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*. Firenze: Le Monnier.

Györffy, Miklós (1980). *Antonioni szemtől szemben*. Budapest: Gondolat.

Kenedi, János (1971). (Szerk) *Írók a moziban*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Pavese, Cesare (1959). „Due soggetti cinematografici inediti di Cesare Pavese”. In: *Cinema Nuovo*, settembre-ottobre 1959. n. 141. 389-400.

Pavese, Cesare (1955). *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino, Einaudi.

Pavese, Cesare (1966). *Lettere 1944-1950*. Torino: Einaudi.

Pavese, Cesare (1971). Pavese, Cesare (1971). „A filmkritika problémái” (I problemi critici del cinematografo). In: Kenedi 1971: 531-538.

Pavese, Cesare (1980). *Barátnők*. Fordította Király Erzsébet. Budapest: Magvető.

In: Cesare Pavese és Elio Vittorini. Életpályák célkeresztben, Konferenciakötet, Szeged, SZAB székház, 2009. június 19.

Szerkesztők: Dávid Kinga és Madarász Klára,
 Belvedere Meridionale, Szeged 2011. 160-170. o.