

Bárdos Judit

### Kép, esemény, kép-esemény, az olasz neorealizmus filmnyelve

A film vizuális művészet, képekből áll, másrészt a mozgást rögzíti. Hogyan ábrázolja a kép és a mozgás segítségével az eseményt? Erre a leegyszerűsítő kérdésre egyszerű válasz kínálkozik: a képeket a vágás fűzi össze képsorrá, a képsor felidézi a nézőben az eseményt. Ha egy célpontot, majd egy rászegeződő pisztolyt látunk, akkor érezzük, hogy a lövés el fog dördülni. A klasszikus filmművészetben és a tömegfilmben el is dördül. (A modern filmben Godard-tól kezdve már nem mindig.) Képek és intervallumok sora, melyet a montázs épít fel - ez az esemény képe. (A képek egymástól elkülöníthetők, megkülönböztethetők. Tudjuk, mikor van vége az egyiknek és mikor kezdődik a másik - ez az intervallum, amiről Dziga Vertov írt először).

A modern filmművészetben (a francia újhullámtól kezdve) azonban nem mindig különíthetők el a képek, másképpen épül fel a tér és az idő. Akkora változások zajlanak le, mint a modern regényben (Joyce, Proust) a klasszikushoz képest. Széttöredezik a történet, valóság és álom-, emlék-, fantáziakép egybemosódik, megszűnik a szerző mindentudó pozíciója, megváltozik a narráció típusa stb. – mindezekre itt most nem térhetek ki. Csak azt szeretném megmutatni, hogy hogyan változik a kép és a képszerkesztés. Ebben a “modernizációs folyamatban” a punctum saliens az olasz neorealizmus, a közvetlen előfutár Orson Welles, a technikai előfeltétel pedig a képmélység kihasználásának lehetősége.

Nézzünk egy klasszikus montázsképsort.<sup>[1]</sup> A szabályosan, egyformán, ritmikusan lefelé haladó katonák képét szabálytalanul fölfelé haladó emberek képei követik, az idő ugyanazon pillanatában a kamera a mozgás képét és a teret rendszeresen felbontja, de mindig pontosan rekonstruálható az ábrázolt esemény és mozgás, mindig követhető a szemszög és a plán (azaz

a tárgytól való távolság) változása, valamint az, hogy mindezt egy külső nézőpontból látjuk. Egyértelmű, hogy ki kire szegezi a fegyvert.

Ez a példa Eisenstein *Patyomkin-páncélos*ából való, a montázsra épülő film bizonyos értelemben egy szélsőség. Azért vettem mégis innen a példát, mert Deleuze is az akció-kép, a nagy forma egyik klasszikusaként elemzi, másrészt azért, mert az ebben az értelemben vett hagyományos képszerkesztésre bárki tud példát (nem feltétlenül a némafilmből, vagy a korai hangosfilmből, itt bizonyos műfajok és rendezői stílusok átmetszik a filmtörténeti vonulatok határait). Olyan jelenetet tehát bárki fel tud idézni (akár egy krimiből), amikor premier plán emel ki egy tárgyat, amelynek később jelentősége lesz (egy kilincset, mely nemsokára nyílni fog) vagy super plán egy arcnak egy részletét (a száj megránduló sarkát, a szem rebbenését), majd más tárgyakat, részleteket, majd secondban vagy totálban mutatja a jelenet helyszínét, pl. egy szobabelsőt, és így tudjuk rekonstruálni a teret és az akciót. Ilyen - hagyományos – a mező-ellenmező szerkesztés is. (A kamera felváltva mutatja a jelenet egyik, majd másik szereplőjét.)

Nézzük most meg Welles *Aranypolgárának*<sup>[2]</sup> egy jelenetét. André Bazin elemzése szerint “Premier plánban egy hatalmas pohár, amely majdnem a kép negyedét eltakarja, egy kiskanál és egy gyógyszeres tubus. A pohár majdnem teljesen eltakarja előlünk Susan ágyát, mely eltűnik az árnyékmezőben.. néhány bizonytalan hörgés...A szoba üres, mélyén az ajtó, amelyet az álperspektíva még távolibbnak mutat, és az ajtó mögött a kopogtatás. Anélkül, hogy bármi mást is láttunk volna, mint a poharat, és bármi mást is hallottunk volna, mint a két zajt, két különböző hangsíkban, azonnal megértjük a helyzetet: Susan bezárkózott a szobájába, hogy megmérgezze magát, Kane pedig be akar jönni... Feszültség teremődik a két pólus között, amelyeket a képmező mélysége tart távol egymástól... Kane megpróbálja betörni az ajtót a vállával és bejön. Látjuk, amint feltűnik az ajtó keretében, egészen kicsi és

siet felénk. Kipattant a szikra a kép két drámai pólusa között:”<sup>[3]</sup> Ugyanezt – hagyományosan - rövid párhuzamos montázzsal oldanák meg: a poharak és a gyógyszer közelije, a hörgő Susan, az ajtó képe, a férj, amint az ajtót feszegeti, a kilincs, amit a férj ráz - azoknak a tárgyaknak a premier plánja váltakozna, amelyeket a rendező ki akar emelni. Itt azonban mindezt egyetlen, egységes, hosszú beállításban látjuk. Welles is használ párhuzamos montázst (éppen az ezt megelőző jelenetben Susan énekesnői karrierjét, három évig tartó szenvedéseit így villantja fel), de belső vágást alkalmaz a *drámai* pillanatokban, amikor az események egységének tiszteletben tartása a fontos. Szélsőséges realizmus ez Bazin szerint: visszaadja a tárgyak jelenlétének súlyát, sűrűségét azáltal, hogy nem engedi elválasztani a színészt a díszlettől, az egyes tárgyakat a háttértől, a kilincset az ajtó egészétől, azaz nem emel ki premier plánnal egy tárgyat a helyszínen - és ezzel a jelenet - egészéből. És pszichológiai realizmus: a nézőt az érzékelés valóságos körülményei közé helyezi.

Ebben a filmtörténeti pillanatban, 1941-ben még nem az egész film épül fel *hosszú beállításokból*, mint majd Resnais, Antonioni, Jancsó filmjei, hanem lényeges a különbség: a *drámai pillanatokban* fontos az esemény egységének megőrzése, ezért ilyenkor “tilos a montázs”. De a montáznak is megvan még a maga létjogosultsága. Sartre úgy említi a két jelenet egymásutánját, hogy a párhuzamos képsor olyan, mint ha az angol gyakorító forma filmi megfelelője lenne: “Három éven keresztül kényszerítette, hogy Amerika minden színpadán énekeljen. Susan szorongása egyre növekedett, minden előadás gyötrelmes volt számára, s egy nap nem bírta tovább... Susan öngyilkossága!”<sup>[4]</sup>

A másik történeti megjegyzés, ami idekíváncozik: Balázs Béla 1924-ben még azt emelte ki a film legfőbb lehetőségeként, hogy változik a nézőnek a tárgytól való távolsága és szemszöge, nem úgy, mint a színházi nézőé (akinek a színpadtól való távolsága és a látószöge állandó). A negyvenes években azonban újra helyreáll a *drámai* szerkesztés (persze sok

stílusjegy, formálólév, technikai lehetőség megváltozott közben). Welles mellett más előfutárai is vannak a modern képszerkesztésnek: a francia “költői realizmus”, különösen Renoir, másrészt Hitchcock stb.

Bazin úgy értékeli, hogy a képszerkesztésnek ez a fajtája nagyobb aktivitásra készíti a nézőt: nem a rendező tekintete, nem a kamera emeli ki számára azt, ami fontos, hanem az *egységes*ként elétárt eseményből a nézőnek kell észrevennie, hogy mikor történik valami lényeges, és mi az. Mikor mozdul meg egy tárgy, mikor rebben meg a színész szeme, mikor rezdül egy arcvonása?

Az olasz neorealizmusban kiteljesedik ez a szerkesztési elv: az ember és a környezet, a tárgy és a helyszín, a díszlet és a színész egyforma jelentőségű, s ebben az értelemben a film nem a dráma, hanem *a modern regény* megfelelője. A dolgok egymás mellett vannak, egymás után történnek, de nem egymásból következnek, nincs köztük okozati összefüggés. A hasonló súlyú elemek közül a nézőnek kell választania, értékelnie, sőt néha magát az eseményt rekonstruálnia is. Így például az 1946-os *Paisá*ban (Rossellini) is, ami kivételesen egy novellafüzér, és Olaszország felszabadulását mutatja be hat epizódban. A helyszíneknek, a városoknak éppen akkora szerepük van, mint a szereplőknek (a majdnem egyformán fontos szereplőknek, nem beszélhetünk főszereplőkről). A firenzei epizódban egy nő halad át a németek és az olasz fasiszták által megszállt városon. Szerelmével, a partizánok vezetőjével akar találkozni. Egy férfi kíséri, aki viszont a feleségét és a gyerekeit keresi. A kamera közömbösen követi, nem emeli ki őket a többiek közül. Ám megismertet bennünket az összes nehézséggel és veszéllyel, amivel szembe kell nézniük. Különféle eseményeket, helyszíneket és embereket mutat be. A férfi és a nő kalandja csak lazán kapcsolódik a történet többi szereplőjéhez. Mindez csak része Firenze felszabadulása drámájának. A nő véletlenül tudja meg, hogy akit keres, már nem él. A figyelem soha nem összpontosul a hősnőre.

A *Paisá*<sup>[5]</sup> befejező epizódja a Pó deltavidékén játszódik, a mocsárban körülkerített partizánok utolsó óráit mutatja be. Ez a jelenet nemcsak első látásra nehezen érthető, hanem a film alaposabb ismeretében is – a kihagyások és az elhallgatások miatt - csak bizonyos szellemi erőfeszítéssel rekonstruálható, hogy mi is történt valójában. Nem látjuk a célpontra szegeződő fegyvert, sem pedig azt, hogy kinek a kezében van a fegyver, csak a családot és a tanyát, később a tanyát a holttestekkel és az egyetlen életben maradt szereplővel, a síró gyerekekkel. Végtelenbe nyúló nádas, távoli puskaropogás, holttestek, gyereksírás. Ebből kell megértenünk, hogy a németek lelőtték a halászokat és családjukat, amiért élelmet adtak a partizánoknak és a velük együttműködő amerikaiaknak. Bazin így elemzi ezt a jelenetet. “A film elbeszélésmódjának az egysége nem a ’plán’, vagyis a valósággal kapcsolatos elvont nézőpont, hanem az ’esemény’. A nyers, rendkívül változatos és felemás valóság töredékeinek a jelentése az általunk más ’eseményekkel’ megteremtett kapcsolatrendszerből derül ki. A rendező nyilván jól választotta ki ezeket az ’eseményeket’, bár tiszteletben kellett tartania esemény voltuk integritását. A korábban említett kilincs-premier plán nem esemény, hanem a kamera által *a priori* kiemelt jel, s szemantikai szempontból csak annyira független, mint egy tagmondat a mondaton belül. Ennek ellenkezője a mocsárkép, illetve a parasztok halála. De a kép-esemény (l’image fait) természetére nemcsak az jellemző, hogy fenntartja a többi ’kép-eseménnyel’ azokat a kapcsolatokat, amelyeket mi találunk ki. Bizonyos értelemben ez a kép centrifugális sajátossága, ugyanis ennek következtében lehet felépíteni a történetet. Ha az egyes képeket saját magukban nézzük, akkor a vetítövászón felületének egyformán és konkrét értelemben fedettnek kell lennie, mert a képek csak a jelentést megelőző valóságtöredékek. Ez is az ajtókilincsféle rendezés ellentéte, mert ott a zománccfesték színe, a fán a kézmagasságban található zsírréteg vastagsága, a fém csillogása, a zár nyelvének kopottsága mind teljesen fölösleges tény, az elvonatkoztatás konkrét élősködői, amelyeket el kell tüntetni. A *Paisá*-ban...(különböző mértékben ezen majdnem az összes

olasz filmet értem) a kilincs premier plánját egy olyan ajtó 'kép-eseménye' helyettesítendő, amelynek az összes konkrét jellemzője is látható volna"<sup>[6]</sup>. A neorealista rendezők úgy tudnak bemutatni egy eseményt, hogy nem szakítják ki természeti és emberi kontextusából. "Maga az ember is csak egy esemény a többi között, ezért nem kaphat eleve valamilyen kiváltságos jelentőséget."<sup>[7]</sup> E sajátosság és a szereplők (többnyire amatőrök) viselkedésének természetessége miatt hitelesek az olasz filmekben a tömegjelenetek is, az autóbusz- és vonat-, és utcajelenetek csakúgy, mint az emberekkel teli szűk helyeken (pl. pályaudvarokon, zsúfolt lakásokban) játszódók. Nem darabolják fel a teret montázssal. Ebből újfajta térélmény születik. A táj (s a megvilágítás) ugyanolyan szuggesztív hatást gyakorol a nézőre, mint a "színészi" játék, az emberi cselekvés vagy viselkedés. A *Paisá* szicíliai epizódjának a sötétben, sziklákban és barlangban játszódó, Dante Poklát idéző képei, s az imént látott mocsárvidék képe, szürkesége, végig csaknem változatlan szemszögből mutatott horizontja talán még szuggesztívebb és maradandóbb hatású.

Az 1948-ban készült *Biciklitolvajok* <sup>[8]</sup> a neorealizmus egy másik irányzatának remekműve. Nincs jelentős tett, nincs drámai konfliktus, nincs pátosz (nemcsak az ábrázolásmódban, hanem az ábrázolt eseményekben sincsen – szemben a háborút és az ellenállást ábrázoló filmekkel, például Rossellini: *Róma nyílt város*). Jelentéktelen, banális, mindennapi események fordulnak elő. Az események ebben a filmtípusban sem valaminek a jelei, hanem megőrzik a maguk súlyát, sajátosságát és integritását. A férfi és a kisfiú egész nap csavarognak a városban, a biciklit keresve. Nincs drámai íve a történetnek. Történet is alig van. A film szervező elve a véletlen. Eső, emberek az utcán, a színházban, a jósnőnél, az étteremben, a koldusnegyedben. Sok-sok ember. Sok-sok bicikli az utcán leláncolva, tulajdonosára várva, és sok-sok bicikli a piacon, vevőre várva. Ez elbizonytalanítja a nézőt: a hős által üldözött ember lopta el a biciklit? Fel lehet-e ismerni egyáltalán ennyi bicikli között azt az egyet? Miközben hangsúlytalanul bár, de elhangzik, hogy nem lehet jól látni ebben az

esőben? Ez a bizonytalanság teszi modernné De Sica filmjét. A rendező nem dönti el, az volt-e a tolvaj, akit a hős annak vél, s így a néző sem tudhatja eldönteni. A rendező nem tud mindent, ezért a néző sem. A hosszú beállítások mellett ez a homály, ez a lebegés jellemzi a modern filmművészetet. Sohasem tudjuk meg, történt-e valami tavaly Marienbadban. Egybemosódnak a valóság, az emlék és a képzelet képei.

Ez a lebegés áthatja a város, az utca képét a *Biciklitolvajokban*. Bár felismerhetők a római helyszínek, minden konkrét és realiztikus, mégis “lebegő térnek” érezzük azt, amit látunk, (az utána következő eső-képsor miatt). A lebegés, a vándorlás, a bolyongás egy másik értelemben is jellemzője a modern filmművészetnek, nemcsak az előbb említettben (az eluralkodó bizonytalanság miatt). Az akció meghatározott tér-idő viszonyok között megy végbe, a modern művészfilm hősei azonban céltalanul bolyonganak, kószálnak (Antonioni csellengő hősnői) vagy ellenkezőleg: sűrögnek-forognak. Nem egy határozott célra irányuló mozgást, konkrét tér-időben zajló cselekvéssort végeznek. A világ, azaz a látvány-hang szituáció, amelyben a cselekmény zajlik, fontosabb, mint maga a cselekmény. Ez a látvány-hang szituáció az elvont tér-idő, a *lebegő tér*, mely már nem ábrázolható reálisan, (legfeljebb a szubjektivitásban, egy tudat részeként, egy tudatban zajló képként), mert már nem határozza meg a cselekmény logikája. Ennek a modern vonásnak a kezdete is a neorealizmusban keresendő, konkrétan, történetileg is, hiszen Fellini és Antonioni a neorealizmus “iskolájába” jártak.

Láttuk, hogy a filmelmélet egyik klasszikusa, a francia új hullám elméleti megalapozója, Bazin milyen központi szerepet tulajdonított az olasz neorealizmusnak. És ma? Az egyik legjelentősebb modern filmelmélet, Deleuze-é, szintén a neorealizmusban látja a cselekményt az akció ábrázolásától elválasztó, diffúz cselekményvezetésű, akció és hős nélküli, az időmúlást a formába bekomponáló modern filmforma kiindulópontját. Bergsonra, Peirce-re

és Eisensteinre alapozott elméletében körülbelül olyan viszonyba állítja egymással a klasszikus és a modern filmet, mint - Kovács András Bálint<sup>[9]</sup> szavával élve - Schiller a naív és a szentimentális költészetet. A *mozgás-képek* (percepció-kép, akció-kép, affekció-kép) átalakulnak *idő-képekké*. A klasszikus korszakban a rendezőket inkább a mozgás és a tér, a modernben az idő kérdései foglalkoztatják. Az akció-kép kezd lebomlani, és ezzel megváltozik a percepció és az affekció is. Megszületik az idő-kép "kristályos rendszere", ami inkább szeriális jellegű, nem alkot organikus kompozíciós formát. A tartamként múló idő kerül a középpontba.

A cselekvésre és a mozgásra épülő film és az akció-kép válsága először az olasz neorealizmusban, azután a francia új hullámban mutatkozik meg. A *Paisá* szétszórt, hézagos valósága, töredékes jellege megkérdőjelezi az akció-kép hagyományos formáját. "Nincs már olyan vektor, vagy univerzumvonal, amely meghosszabbítaná és összeillesztené az eseményeket a *Biciklitolvajokban*, az eső mindig megszakíthatja vagy elterelheti a véletlenszerű kutatást és a férfi és a gyerek bolyongását. Az olasz eső a holtidő és a lehetséges megszakítás jelévé válik...A lerombolt vagy újjáépülés alatt álló városokban a neorealizmus elterjeszti a lebegő tereket, a városok rákos, jellegét veszített szövetét, a határozatlan területeket, amelyek szemben állnak a régi realizmus meghatározott tereivel."<sup>[10]</sup>

A látott Rossellini- és De Sica - képsorok a klasszikus film válságának jelei és egyben a modern film születésének előjelei is.

2002

---

<sup>[1]</sup> Részlet Eisenstein *Patyomkin-páncélos* című filmjéből (az egyesszai lépcső képsorából), 1925.



<sup>[2]</sup> Részlet Welles *Aranypolgár* című filmjéből (Susan öngyilkossági kísérlete), 1941.

<sup>[3]</sup> André Bazin, "Orson Welles" (Erdélyi Z. Ágnes fordítása) In: André Bazin, *Mi a film?* Osiris Kiadó, Bp. 1995. 289-290.

<sup>[4]</sup> Idézi Bazin, i. m. 291.

<sup>[5]</sup> Részlet Rossellini *Paisá* című filmjéből (az utolsó, a Po deltavidékén játszódó epizódból), 1946.

<sup>[6]</sup> Bazin, "A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után" (Hollós Adrienne fordítása). In: i. m. 392-393.

<sup>[7]</sup> Uo.

<sup>[8]</sup> Részlet De Sica *Biciklitolvajok* című filmjéből (az utcán, a biciklipiacon és a teherautó vezetőfülkéjében játszódó jelenetekből), 1948.

<sup>[9]</sup> Kovács András Bálint, "A gondolat filmje – A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból". In: *Metropolis*, 1997 nyár, 44-51.

<sup>[10]</sup> Gilles Deleuze, "A mozgás-kép" (Kovács András Bálint fordítása). Osiris Kiadó, Bp. 2001. 276.

- Kép, esemény, kép-esemény -- az olasz neorealizmus filmnyelve  
In: Világosság 2002/4-5-6-7. Konferenciaszám. 125-129.