

MÉG EGYSZER A VÖRÖS SIVATAG-RÓL

Miért szeretnék még egyszer visszatérni erre a filmre? Hiszen annyi bírálat jelent meg már róla — a skála a divatosan lelkendezőtől az otrombán ledorongolóig terjed —, igazán mindenki kiválaszthatta azt a véleményt, amelyik leginkább megfelel az ízlésének.

Csakhogy én abban a különös helyzetben vagyok, hogy valamennyi egymásnak ellentmondó nézetet elfogadtam és elvettem. Háromszor kellett megnéznem a Vörös sivatag-ot, hogy végre megtudjam: mi a véleményem róla. Ám nagy ingatagságom éppúgy nem vezethető vissza merőben szubjektív okokra, mint ahogy a bírálatokban megmutatkozó szokatlanul éles véleményeltérések sem írhatók a kritikusok szeszélyes megbízhatatlanságának számlájára. Magában a filmben kell valamiféle ellentmondásnak lenni, amely megosztja a nézőket, vagy — mint az én esetemben — a nézőt; emellett szól az is, hogy lagymatag dicséreteket vagy elmarasztalásokat nemigen váltott ki ez a mű. De vajon mi lehet ez az ellentmondás?

„Az a fajta neurózis, amely a Vörös sivatag-ban látható, szerintem mindenekelőtt alkalmazkodási probléma. Vannak olyan emberek, akik alkalmazkodnak, mások még nem alkalmazkodtak, mert túlságosan erősen kötődnek az élet túlhaladott struktúráihoz. Ez Giuliana esete is.” Antonioni véleményét idéztem. Induljunk el ezen a nyomon.

Az alkalmazkodás drámája

Mindenekelőtt: az alkalmazkodás és beilleszkedés lehetőségeit Antonioni tudatosan elvont síkon, tehát nem az ellentétes emberi és társadalmi érdekek összecsapásának szférájában vizsgálja. Tanúi vagyunk ugyan egy sztrájknak, megismerkedünk egy „ragadozóval”, aki „tönkrement gyárakra és asszonyokra vadászik”, a film egyik fő alakjai, Corrado szakmunkásokat toboroz külföldre, de mindez önmagában lényegtelen, csak annyiban van jelentősége, amennyiben beilleszkedik az alapvető problémába: az ember és a környezet konfliktusába. A szerelmi háromszög kialakulása közben is csak egy pillanatra dereng fel a férfiak közti összecsapás halvány lehetősége, amikor Giuliana nem engedi, hogy Corrado visszamenjen a táskájáért. Antonionit nem a férfiak érdekellentéte érdekli, és nem is az, hogy a nő hogyan dönt a két férfi között: itt csak az a kérdés, hogy a szerelem feloldhatja-e a magányt, amelyet az okoz, hogy a hősnő nem illeszkedett be a környezetébe.

Ez az általános problémafelvetés fontos szerkezeti következményekkel jár. Először: el kellett vetni az összefüggő sztori lehetőségét. Az ember és a környezet közt az összeütközés csak epizodikusan, kisebb-nagyobb konfliktusok sorozatában mehet végbe. Mintha ezt a film alkotói eleinte nem ismerték volna fel eléggé: a történet első fele lazán, de mégis meglehetősen folyamatosan Corrado munkaerő-

toborzó akcióira van felfűzve. Ez azonban szűkös keretet kínál Giuliana, sőt Corrado problémáinak felvetésére is; ezért a második rész — nagyon helyesen — élesen körülhatárolt, átmenet nélküli epizód-sorozatból áll össze. E kettősség viszont alig észrevehető stílustörést eredményez; ennek egyetlen tartalmi következménye az, hogy a második részben kiderül: Corrado számára egyáltalán nem fontos az a konkrét munka, amelyet végez.

Másodsor: a normális ember és az általában vett környezet el-
lentéte nem mélyülhet el annyira és nem ölthet olyan határozott formát, hogy egy ilyen nagyszabású film alapjává válhasson. Ezért egy súlyosan neurotikus embert kellett a középpontba állítani, aki éle-
sebben és jóvátehetetlenebbül reagál a környezet behatásaira. Ez a
patologikus vonás jó és rossz irányban is befolyásolta a filmet. Jó
irányban, mert egy sokkos ember érzékenysége olyan valóságos sé-
relmekre és borzalmakra irányítja a figyelmet, amelyeket más csak
ködösen, közvetlen következmények nélkül él át. Rossz irányban,
mert az általános problémát túlzottan az egyénre koncentrálja, és
ezért a néző olykor már nem is keresi a látottakban a saját sorsát.

Harmadsor: az összefüggő cselekmény hiánya és a főhős pato-
lógias alkata egyaránt arra készítette a rendezőt, hogy különös figyel-
met fordítson a lélektani részletekre, az árnyalatok megformálására.
Ezek a film legerősebb oldalai. Antonioni felülmúlhatatlan finom-
sággal tud apró és látszólag lényegtelen mozzanatoknak mély értel-
met és szimbolikus jelentést kölcsönözni. Ezek a szavakkal szinte el-
sem mondható mozzanatok teszik hitelessé Giuliana útját a lelki
mélypont közeléből a normalitás küszöbéig, ezek elevenítik meg azt
a szinte testet sem öltött reményt — amelyet a Corradoval töltött
idő ébreszt benne —, hogy valamiképpen visszatalál az életbe.

Negyedsor: a környezet megnövekedett szerepe, az a tény, hogy
egymagában kell a szereplőkkel szemben az ellenpólust képviselnie,
a filmnek bizonyos képzőművészeti jelleget adott: a néma tájnak, a
tárgyak szótlán világának kellett sokszor elmondania mindazt, amit
más filmekben egymással összecsapó emberek mondanak el szavak-
kal vagy gesztusokkal. A Vörös sivatag-ban gyakran zárt és tökéle-
tes festői kompozíciók tárulnak elénk, és a színek mély jelentéshez,
szimbolikus funkcióhoz jutnak. A sárga kegyetlen, ipari embertelen-
sége, a szürke könyörtelen, természeti embertelensége, a halványpiros
örömszín megkapja szigorúan kijelölt helyét a szerkezetben. Feled-
hetetlen például az a pillanat, amikor először csillan fel Giuliana
előtt a lehetőség, hogy kitör a magányából, a medicinai munkás háza
előtt: valószínűtlenül kibomló rózsaszín virágok, és Giuliana első fel-
szabadultan kedves — és egyben első tegező — mondata Corradohoz.

A környezet elemei

Milyen ez a környezet, amellyel Giulianának, de Corradónak is
meggyűlik a baja? Egyszerűsítés volna azt felelni, hogy e film az
ipari környezetet teszi bűnbakká. Egyrészt egész sereg kép mutatja
az ipari létesítményeket csodaszépnek, gondoljunk például a legutolsó-

ra: a ravennai üzem rövid időre felvillanó látképére, amely Giuliana megszokott, homályosan ködlő látásából villan fel zártan, harmonikusan, elbűvölően. Másrészt számos természeti kép kietlenséget, reménytelenséget sugall — sok a mocsár, a posványos vízben megbüsdösödnek a halak, gyakran van nyirkos köd, kifejezetten szép tájjal csak a mesében találkozunk. Giuliana szempontjából minden környezet alapvető tulajdonsága az idegenség, és mivel mindent így lát, a felelősség is jórészt őt terheli.

Amikor megismerjük, idegenül bolyong ipari hulladékok között, közvetlenül a modern és hiperbonyolult üzem mellett, lépteit diszharmonikusan idegtépő gép-zakatolás kíséri. Mindenütt ijesztő meglepetések várják: heverő géproncsok és rongyok, vagy váratlanul feltörő gőz. Magát az üzemet a misztikus titkok világának látja; Monica Vitti egyik legnagyobb bravúrja riadt és minden rosszra felkészült, de rettenetét leplezni akaró járása, mozgása a gyárban. Nincs otthon odahaza sem, a hidegen és célszerűen berendezett lakásban, a gyerekszobában a mechanikai játékok között, és tanácstalanul, elveszetten járkál jövőendő üzlethelyiségének kopár falai közt. A külvilág akkor ölt nyájasabb alakot, amikor lassan összebarátkozik Corradóval. A medicinai radar-építkezést már ő is szépnek látja (ékesen bizonyítja ez a képsor, hogy az idegenség érzésében nem az ipari fejlődés a ludas, legalábbis kettőjükön áll a vására), csak akkor lesz újra rút és kietlen a táj, amikor ismét hárman vannak, a mocsaras tó partján, Ugo, Corrado és Giuliana. A konyhóban, a kisstilú dolce vita során — nyilván az alkohol és a kitenyésztett jókedv hatására — többször is felenged, de az ablakhoz lépve mindig kijózanítja és elszomorítja a rideg és tárgyias táj, a ködös víz és a hajó mely úgy siklik be a látképbe, mint valami félelmetes és megmagyarázhatatlan kísértet. A külvilág összetöri mámor-szemüvegét, és állandóan a valóságra: valóságos helyzetére figyelmezteti. Feloldást csak a mesevilág kínál, fia betegágyánál, a lány színek, a lány természetben feloldott magánya, a feltűnő és eltűnő vitorlás, mely vad sejtelmességében sem félelmetes, és a daloló kövek, melyek mind-mind az emberi test formáit idézik. A köveknek ez az emberiesülése kiáltó (vagy éneklő) ellentétben van a való világgal, ahol az emberek is megkövesednek. Itt dereng fel a rózsaszín homok is, és ez a szín feltűnik még a végső kudarc felismerése előtt, a vágy és a félelem önkívületében, majd a beteljesülés után is, hogy aztán soha vissza ne térjen.

A szerelmi jelenetben éri el az idegenség a legvégső csúcst: Giulianától a saját vágya, akarata is elvált már, teljesen magányosan gyötrődik, ezen a csúcsponton válik az áhított ember is szabvány-környezetté: éppolyan hűvös és felolvaszthatatlan, mint a falak és a gépek; ezért kérleli hiába Corradót, hogy segítsen neki — a férfi ugyanúgy tudja mint a nézők, hogy ez lehetetlen: Giuliana csak külön léte megszűnésével érné be, egyedüllétét csak a testével tudná levetni. Rendkívül finom mozzanat adja tudtunkra, hogy ő is érzi ezt: otthagyja a férfit az öröm előtt, az ablakhoz megy, kihalt, hideg tér, megjelenik egy vénember, nyomorúságosan vonszolja magát előre, Giuliana visszszamenekül az ágyhoz, mely mégis társat kínál, mert a kinti világ

mindennél taszítóbb. A film vége felé zárul be a kör, amikor teljesen idegen környezetben egy idegen tengerésznek, aki egy megveszekeedett szavát sem érti, elmagyarázza végső tapasztalatát a testek különállásáról, és arról, hogy önmagunkon kell segítenünk. Ezekután már feltűnhet a kezdetkor látott tájék, a dudvák és rongyok, feltörő gőzök, sárga, mérgezett felhők, amelyeket kikerülnek a madarak: a súlyosan idegbeteg asszony egy kudarcba fulladt kitérési kísérlet után visszajutott oda, ahonnan elindult, de tapasztalatai már benne élnek, mozgása, beszéde kicsivel határozottabb — Antonioni megítélése szerint kompromisszumot fog tudni kötni a kinti világgal.

Az idegenségben Giulianának méltó párja Corrado. A férfi persze kedvezőbb helyzetben van: nem érte sokk, normális marad, noha ez a normalitás csak viszonylagos; „mindnyájan kezelésre szorulunk” — mondja hotelszobájában Giulianának. Normalitásából mindenestre futja annyira, hogy tevékenységgel álcázza életidegenségét; ámde olyan munkát választ, amely eleve meggátolja, hogy alkalmazkodjon: állandó vándorlása két kofferével (elvégre az utazásnak az az értelme, hogy az ember teljesen cserélje fel a környezetét) egyszerre tárja fel és leplezi el talajtalanságát. Mivel azonban mégis tesz valamit, és olyan pozíciója van a világban, amely szabad mozgást, a szabad döntés látszatát biztosítja a számára, nem viszonzhatja Giuliana örületét, nem segíthet neki, amikor annak a legnagyobb szüksége volna rá: a nőnek és a tébolyának teljes vállalása megszüntetné a szabadságát, amely nála a letelepedés vagy továbbutazás örök dilemmájában csúcsosodik ki.

Kinek van igaza?

Minden összeütközés azt az alapvető kérdést teszi fel, hogy kinek van igaza. Tehát: kinek van „igaza”, Giulianának és Corradónak, vagy a környezetüknek? Ez a Vörös sivatag etikai-szociológiai alapkérdése. Antonioni a saját szavai szerint azt akarta bemutatni, hogy az ember „olyan erők és erkölcsi mítoszok nyomására cselekszik, gyűlöl, szenved, amelyek Homérosz korából valók”. Eszerint a környezetnek van „igaza”, a sérültlelkűek vessenek magukra. Csak hogy a film nem pontosan ezt mondja. Egyrészt a sérültek erkölcsileg-emberileg magasabb fokon állnak a beilleszkedőknél. Különösen világos ez a faházbeli házibuli képeinél; felejthetetlen az az indulat, ahogy Giuliana felelősségre vonja Lindát, amiért ez — kényelme kedvéért — visszavonja, hogy valamiféle kiáltást hallott. Max és Emilia kifejezetten konformizmusa miatt ellenszenves. De Ugo, ez a gépek világában otthonos, új típusú, ipari ember is sérült: minden szava és valamennyi cselekedete korrekt, semmi sem jelzi, hogy Homérosz-korabeli erkölcsi gombócok fojtogatnák, de ezért emberi fogékonyságának erős megcsorbulásával kell megfizetnie. Giuliana magányát felfokozza, állapotát tovább rontja, hogy férje — akit tudomása szerint szeret — semmit sem ért abból, ami lezajlik benne. Antonioni nem ellenszenvezik Ugoval, de nagyon távol áll attól, hogy a beilleszkedni nem tudókkal szemben példaképpül állítsa elének. A film

folyamán csak kétszer bukkannak fel olyan emberek — talán nem véletlen, hogy mind munkások —, akik otthon érzik magukat a világban: a medicinai munkás és felesége, akik nem akarnak megválni egymástól, és a házibulira betoppánó lány, aki a konvencionálisan frivol bizalmaskodást visszautasítja, mert „én csinálni szeretem és nem beszélni róla” (?). De ezek a rövid jelenetek csak még jobban kiemelik, hogy a főalakok dilemmája megoldhatatlan.

Említettem már: Antonioni távol áll attól, hogy — a divatnak hódolva — az ipari fejlődésre hárítsa a felelősséget, amiért értékes emberek tönkremennek. Az ipari világ olykor bámulatos líraisággal jelenik meg, az elemi erővel feltörő gőzszlop mellett csak első pillanatban látszik törpének az ember: Ugo és Corrado kedvtelve nézi a grandiózus erők játékát, olyan ember szemével, aki a saját művét csodálja. A szép épületet, az elegánsan kígyózó csöveket, műremekgépeket persze rút és borzalmas ipari hulladék-tájék veszi körül, mintegy jelezve, hogy a küzdelem eldöntetlen, a jó és a rossz együtt, egymás következményeképpen jelentkeznek. A neurotikus embernek és hol szép, hol borzalmas környezetének küzdelme nem dől el, még akkor sem, ha Giuliana utolsó szavai — látszólagos mélyértelműséggel — a madarakat dicsérik, mert különbek az embereknél: ezek lám csak, ki tudják kerülni az ipar mérgezett fellegeit. Ez Giuliana szájából indokolt és poétikus, de itt a főhős kicsit a film alkotóinak szócsöve is, hatását a gyár végső, festői látképe nem semlegesítheti; e mondat végkicsengése ellentmond annak az idáig következetesen végigvitt alkotói szándéknak, amely a meccset döntetlennek képzelte.

Ez az ellentmondás az alapkoncepcióból fakad: ha az ember az általánosságban vett környezettel áll szemben, akkor a beilleszkedés problémája is csak általánosságban vethető fel. Vajon csakugyan az az egészséges ember, aki konfliktusmentesen be tud illeszkedni egy konfliktusos világba? Max vagy akár Linda, sőt Ugo alakja is cáfolja ezt. De az a tény, hogy Antonioni egységes, monolit, társadalmilag igen kevésbé tagolt külvilágot állít szembe hőseivel, megakadályozza azt, hogy kiutat találjon a dilemmából: nyilván az az egészséges ember, aki beilleszkedik a külvilágba, de úgy, hogy közben elutasítja azt, amit nem tud vállalni belőle. Ha a beilleszkedés problémája nem ilyen konkrétan vetődik fel, akkor a művész számára csak a két véglelet: a lapos konformizmus és a patológikus különállás szélsőségei maradnak. Mivel ez a két véglelet nem elégíti ki Antonionit, a Vörös sivatag nem juthat túl a probléma (kissé torz, de elgondolkoztató, sőt helyenként döbbenetes erejű) felvetésén, és a megoldás tisztázatlansága itt-ott beszivárog a részletekbe is. De minden megoldatlanság ellenére a Vörös sivatag nem azt javasolja az emberiségnek, hogy változzon madárrá, hanem azt, hogy — kiki a maga módján — próbáljon összhangba kerülni külvilágával, ne maradjon le reménytelenül annak rohamos és feltartóztathatatlan fejlődése mögött.