

[Michael Haneke, Robert Bresson és a filmes minimalizmus]

A filmes minimalizmus, akárcsak az egyéb művészetekben (építészet, képzőművészet, festészet, szobrászat, fotóművészet, zene, irodalom) megnyilvánuló minimalizmus, egyszerűen redukált képek alkalmazására épül. A festészetben megnyilvánuló minimalizmus minden expresszivitást kerül, mondhatni absztraktba fordul, míg a szobrászatban az *arta poverra*,¹ az eszköztelenség jellemző. A *minimal art* a primér struktúra és a geometrikus absztrakció egyik fontos ága, az 1960-as évek elején jött létre Amerikában, jellemzői a letisztult formák és színek, gyakran ismétlődő elemek.

A zenében több stílusban is megnyilvánulhat a minimalizmus, így a francia Erik Satie zongoradarabjai² és a német Carsten Nicolai elektronikus, minimalista-glitch alkotásai egyaránt minimalistának számítanak. Kortárs amerikai prózában Bret Easton Ellis a minimalizmus egyik jeles képviselője, akinek egyik alkotását meg is filmesítették (*Amerikai pszicho*), ám a filmnek nem sok köze van a minimalizmushoz.

Kovács András Bálint meghatározása szerint a minimalizmus általában az expresszív elemek rendszerszerű redukcióját jelenti, amelyek bevezetik a motívumok rendszerszerű variálását ahelyett, hogy „hasonló emocionális hatások megsokszorozásával felfokozná azok expresszív erejét. Csökkenti a redundanciát, valamint a véletlenszerű különbözőségeket”.³ Dreyer, Bresson, Antonioni és Ozu az 50-es években jelentős minimalista filmek voltak, a későbbiekben pedig Jarmusch, Tarr Béla és Aki Kaurismäki filmjeiben fedezhetők fel a minimalizmus nyomai.



A filmes minimalizmus jellemzője a csökkentett eszközhasználat, a jelenidejűség (itt és most), a személytelenség, a karakterek és bizonyos részletek kidolgozatlanlansága, a fogyasztói kultúra monotonitása, ahol az életet a használati tárgyak felhalmozása jelenti, a rút realizmus.⁴

A minimalista karakterek nem redukált képességű hősök, csak nem funkcionálnak képességük teljességében. Legtöbb esetben ez egy olyan válság

a minimalista karakterek nem redukált képességű hősök, csak nem funkcionálnak képességük teljességében

következménye, amelynek előzményeit a film nem mutatja be, ezért az eseményeket máris redukálnak érezzük. A másik fontos dolog, hogy a néző nem kerülhet közel a karakterek belső világához, a távolságtartás szigorúan megmarad. A hősök nem beszélnek magukról, tetteik által sem karakterizálhatók, gyakran visszahúzódnak, magukba zárkoznak.

A minimalista narratívára az elliptikusság és az epizodikusság jellemző. Rövid fragmentumokba csoportosított történetek ismétlődnek, amelyek mindvégig megmagyarázatlanul maradnak. Noha a narratíva rendkívül szegényes, az időkezelés is egyszerű, mégis mindig történik valami rejtett, valami fontos, ami sosem drámai mozzanatokban bontakozik ki. Képileg általában jól meghatározott, kézi kamera használata egyáltalán nem jellemző, egyszerű és fix plánokat használ, gyakran hosszú kocsizásokkal.

Jellemző a minimalista paradoxon: a pontossággal éppen a szituáció lényegét takarja el, ami többértelműséghez, illetve rejtélyhez, a film nyitva maradásához vezet.

A késői modern filmben Robert Bresson (1901–1999) dolgozta ki az első radikálisan minimalista formát, amit Michael Haneke kortárs osztrák rendező is nagy elismeréssel követett, majd fejlesztett tovább. A bressoni metonimikus minimalizmusnak legalább három jól megfogalmazható jellemzőjét lehet elkülöníteni: a képen kívüli tér gyakori használata, az elliptikus narráció és a rendkívül szenvtelen színészi játék.

Amint látható, a minimalizmus igen változatos formákban képes nyilvánulni, de a jellegzetes minimalista vonások használata, jelenléte (vagyis azok az összetevők, amiktől egy film minimalista lesz) megkérdőjelezhetetlenül szükséges. A következőkben Michael Haneke sajátos minimalizmusát fogom közelebbről megvizsgálni és összehasonlítani a Robert Bressonéval, mivel alkotásain leginkább az ő hatása érezhető.

Bresson hatása Hanekére

Michael Haneke nem fogja vissza magát, ha az őt inspiráló alkotókról kérdezik, és felettebb büszke arra, hogy filmes életében legjobban a gondolatba ejtés nagy mestere, a francia Robert Bresson (1901–1999) inspirálta. Persze, olyan neveket is említ még, mint Tarkovszkij, Bergman, Cassavetes, Scorsese, Woody Allen, de nyilvánvaló, hogy munkáiban közvetlenül érezhető Bresson hatása, nem úgy, mint például a Scorseseé.

A képen kívüli tér gyakori használata miatt Bresson minimalizmusát metonimikus minimalizmusnak nevezzük. A metonimikus minimalizmus

nagyjából azt jelenti, hogy rejtett forrásokból (ami legtöbbször egy külső hangforrás) sok narratív információ érkezik a tér láthatatlan részeiből, és észrevétlenül hozzácsatolódik ahhoz, amit látunk. Egyszerűbben tehát a cselekmény olyan térben játszódik, amit gyakorlatilag nem látunk, de ahhoz a térhez kapcsolódik, ami megelevenedik a képen.

Az az egyszerű tény, hogy Bresson ötvenéves pályafutása során csupán tizenhárom nagyjátékfilmet készített,⁵ már sokat sejtet a rendező kifinomult aprólékosságából. A dolognak természetesen anyagi vonzata is volt, de nem tekinthető fő gátló tényezőnek.

Ötletei megvalósításakor Bresson leginkább arra törekedett, hogy minimális anyagból a maximálisat hozza ki. A kiinduló anyagok redukálását több módon is megközelítette. Pályafutása kezdetén a legnagyobb hangsúlyt arra fektette, hogy színészei alakítását megfossa minden modorosságtól, hogy egy egyszerű, csupaszcmodellé változtassa őket. A néző számára ezekkel a kiüresített modellekkel való azonosulás lehetetlen, így egy olyan érzelmi távolság jön létre, ami gátolja, legalábbis megnehezíti az értelmezést. Ezt a módszert Brecht alkalmazta nagy előszeretettel drámáiban, aki a színész szerepét hasonlóképpen határozta meg. „A színésznek demonstrátornak kell maradnia; úgy kell megjelenítenie a demonstrált személyt, mint idegent, nem szabad eltitkolnia produkciójának azt az elemét, hogy ő tette azt, ő mondta azt.”⁶ Ezáltal a színész annyira eltárgyasul, hogy elmossa a határokat tárgy és ember között.

Jellemző a minimalista paradoxon: a pontossággal éppen a szituáció lényegét takarja el, ami többértelműséghez, illetve rejtélyhez, a film nyitva maradásához vezet.

Hová lettek az arcok?

Bresson gyakorlatilag az azonosulás minden fajtáját elvetette. Ebből az aszkézisből Hanekének is bőven jutott, hiszen már korábbi munkáiban megelevenednek a Bresson által megformált szereplőmodellek.⁷ Haneke szereplői „dokumentációteli modellek”⁸, kiemelten hétköznapiak, minden látványosságtól mentesek, látszólag tökéletesen teljes életet élnek.

A színészek hűvössége nemcsak a színészi játék „megsemmisítésében” áll, hanem a visszafogott verbális megnyilvánulásokban, valamint a párbeszéd redukálásában is.

Meglepő, hogy e sok szigorúság ellenére Bresson mégis képes érzélgősség nélküli mély érzelmeket közvetíteni. Felmerül a kérdés: mégis hogyan? A kérdést a mester maga válaszolja meg: „Hogy lehet feltárni azt, ami »belül« van? Azt hiszem úgy, hogy óvatosan kívül maradunk.”⁹ Bressonnál és Hanekénél ezzel a kívül maradással egy áthatolhatatlan objektivitás is párosul.

Takarékosság, szigorúság, pontosság – ezek egy igazán szentelen mű alappillérei, és ha filmről van szó, ezek a legkedvesebb fogalmak Haneke számára. A szentelenség kiteljesedéséhez ennek a takarékoságnak minden formában meg kell nyilvánulnia. A szigorú elbeszélismódokat Bresson forradalmasította, ám tanítványa is előszeretettel használja, sőt, a szűkösség korlátain belül még tovább is fejlesztette. Bordwell ezt a Bresson-féle parametrikus elbeszélismódot a filmes minimalizmus egyik legjellegzetesebb példájának nevezte.¹⁰

A következőkben párhuzamot vonok Bresson és Haneke között, megemlítve az alapvetően közös vonásokat, amelyek egyben stílusjegyeik legfontosabb motívumai is, valamint említék néhány tudatos különbséget is.

Tehát egyiküknél sincs „színhészkedés”, nincsenek arckifejezések, nincs színelés, csak rideg visszafogottság, pusztá jelenlét, üres lét, ami már-már előreutal valami nem kívántra, ami be fog következni. Az a kevés párbeszéd (amit kis túlzással monológnak is lehetne nevezni) rendkívül monoton módon hangzik el, mintha nem is a szereplők mondták volna ki, mintha a verbalizálással egyidejűleg eltávolodnának a szavaktól. Azt a néhány kötelező mondatot eldaráló hang mintha a semmiből érkezne, és gazdájától függetlenül ugyancsak a semmi felé tartana. Ezek a hángok (ahogyan tulajdonosaik is) hozzák létre azt a teret, amely meghatározza a létezés, a jelent. Ez a jelen nem több, mint az Itt és a Most,¹¹ ami nem tart semerre, konstans.

a pár kötelező mondatot eldaráló hang mintha a semmiből érkezne, és gazdájától függetlenül ugyancsak a semmi fele tartana

A szereplők beszédmódja nagyon jellegzetes, és ha úgy vesszük, ezek az emberek nem is beszélnek. A kommunikáció, vagyis leginkább annak hiánya és sikertelensége gyakori téma Hanekénél (Bressonnál is, csak nála kissé másképp). Bresson nem is keresi a párbeszéd lehetőségét, Haneke meg talán túlságosan is, de csakis abból a célból, hogy kimutathassa működésképtelenségét.

A színészek (azaz modellek) kiválasztásánál Bresson sem külsejüket, sem hangjukat nem vette figyelembe, „mivel filmjeiben nem az önálló képek látványára, expresszivitására, hanem a képközi kapcsolatokra helyezi a hangsúlyt.”¹² Bresson szerint a modell „hangja rajzolja elem a száját, a szemét és az arcát, a teljes külső és belső portróját, tökéletesebben, mintha ott állna előttem. A legpontosabb megismerés eszköze a pusztá hallás.”¹³

Azért a megismerésen innen és a halláson túl a képeikről sem feledkeztünk meg. Mindketten a részleteket helyezik előtérbe, a hangsúly a töredékes aprólékoságon van. A képiség középpontjában a rutin megjelenítése áll a leggyakrabban, amit képesek szokatlan hosszúságú jelenetekbe sűríteni: vagy elviselhetetlenül hosszúak, vagy irritálóan rövidek. Haneke és Bresson filmjei is szokatlanok, megerőltetőek és túlzottan tömények. Mindkettő lemond az akcióról, mégis sikeresen a képernyőkre tapasztják a nézők szemét azzal, hogy jelentéktelen és mindennapi pillanatokot mutatnak. Mindketten mondanak valamit, annak ellenére, hogy majdnem semmit sem mutatnak. A minimalizált gesztusok és mozgások tudatos szerepe, hogy felkeltsék az érdeklődést a mögöttes tartalom és a rejtett jelentések iránt.

A redukált bőség zavara

Haneke precízen leírta, hogy mitől működőképesek Bresson képei: a redukció és a kihagyás a két varázsszó a néző aktiválásához. A kihagyás megakadályozza a nézőt az azonosulásban (a túlmagyarázás és a szájbarágás szociológiai és pszichológiai szempontból is káros). A kihagyás olyan, mintha az emberi test csak rövid pillanatok erejéig lenne EGY, mintha a

törzs vagy a végtagok folyton szétválának. Az arc is a test része, egy mozdulatlan, kifejezéstelen ikonja a melankóliának, az identitás elvesztésének. A kihagyás végül szerencsés is, mert megfosztja a képet a szenvedéstől és a fájdalomtól.¹⁴ Ezen kihagyások bőségének (is) köszönhető az a tény, hogy sem Bresson, sem Haneke filmjei nem érnek véget a moziteremben, hanem minden néző fejében továbbszóvdnek.

Ugyancsak a kihagyások sorozatának köszönhető a filmekben uralkodó masszív fragmentáltság. Haneke legtöbbször éles snittekre épít, minimalizálja a kameramozgást, statikus képekre alapoz. Filmjeiben viszonylag kevés a beállítottóság, annál több viszont a töredék. Ezek a darabkák (legyen az tárgyi, auditív vagy vizuális) végül is ott vannak egymás mellett, a nézőre bízva, hogy összeillesse őket. Kiváló példa ez a tárgyi minimalizmusra, hiszen minden, amit látunk vagy hallunk, „nem valami más, hanem »az, ami«, vagyis önmaga”¹⁵.

A megelevenedett világok oly távoliak, mégis rémisztően közelinek hatnak a sok apró részlet besűrítésével. Tárgyak, emberek részleteit látjuk, nyugodt és hűvös színekbe burkolva. Haneke olyan képeket használ, amelyen szívesen elidőznek a néző szemei (például a hangulatos reggelijelenetek *A hetedik kontinensben*). Részleteket mutat emberekből, terekből, cselekedetekből, és a nézőre bízva, hogy ezekből a darabokból kirakjon magának egy olyan világot, ami valójában sosem lesz egész. A gépies, mechanikusan mozgó és beszélő karakterek hangsúlyozzák Bresson ars poeticájának lényegét: „A film kelti életre a színműt, és nem a szereplők keltik életre a filmet.”¹⁶

a legfontosabb megismerés eszköze a pusztá hallás

Nem mondható el azonban Haneke filmjeiről, hogy szépek lennének. Ezzel szemben Bresson filmjei pedig nagyon is azok (noha későbbi filmjeiben elutasítja a vizualitást, lemond a „szépről”):¹⁷ képei hosszadalmasak, nem siettetik a cselekményt, hanem feloldják és lélegezni hagyják önmagukat. Elgondolkodtatnak. Haneke filmjei ezzel szemben inkább sokkolóak, de semmiképp sem szépek. A néző nyugtalanítása érdekében még egy röpke lélegzetet is képes meghosszabbítani. A gondosan megszerkesztett töredékek ellenére egyik rendező sem avatkozik bele a dolgok menetébe, hagyják, hogy azok saját módjukon kommunikáljanak a nézővel.

Snitt, részlet – ezek a fogalmak határozzák meg Haneke filmjeit. Kép, monotonitás, hézagok – ez pedig Bressonét¹⁸. Bresson maga a lassúság és nyugalom, Haneke pedig a sokk, undor és utálat: azért így nyilvánvaló a különbség. Még ha esztétikailag kissé eltérő módon is, de mindketten a világot kutatják, és ezt széteső darabokban, taszító formákban, elhasznált szimbólumoktól mentesen teszik nyilvánvalóvá a néző számára. Haneke kétségtelenül tanult Bressontól: az érthetőség felé való törekvést, ami a látszólagos igazságot másképp mutatja, hallatja és érezteti. Ezzel együtt viszont egy teljesen más filmművet is alkotott magának.

Haneke szerint a szépség ajándék, nem pedig egy céltudatos eredmény. „Az érthetőség (elő)feltétel, a redukció pedig egy módszer. A szépség tényleges megjelenése viszont csak egy epifánia marad. Az érthetőség szerintem

örök feltétel. Az idő múlásával a módszer is változik. A filmkészítők is olvasnak könyveket, néznek képeket és hallgatnak zenét.

Bresson Stendhali idézte nagyon ritka interjújának egyikében: »Más művészetek tanították meg nekem az írás művészetét.« Ez volt a válasza, amikor tanítómesteréről kérdezték. Ehhez aligha van mit hozzáfűzni.¹⁹

(A szerző újságíró, a BBTE frissen végzett hallgatója.)

Jegyzetek

- 1 Szegény művészet: tartalmi értelemben vett visszafogottság.
- 2 Különösképpen a 9 óra hosszúságú *Bosszúságok* c. műve, amely 840-szer ismétli meg ugyanazt az elemet.
- 3 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2008. 160.
- 4 Varga Balázs – Pápai Zsolt: *Egyetemes filmtörténet*. Az ELTE BTK Filmelmélet és filmtörténet szak tavaszi, utolsó kurzusa. 2006. május 4.
- 5 Nagyjátékfilmjei: *Les anges du péché* (1943), *Les dames du Bois de Boulogne* (1945), *Journal d'un curé de campagne* (1951), *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (1956), *Pickpocket* (1959), *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), *Au hasard Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967), *Une femme douce* (1969), *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), *Lancelot du Lac* (1974), *Le diable probablement* (1977), *L'argent* (1983).
- 6 Idézi: SONTAG, Susan: *A pusztulás képei*. Európa Könyvkiadó, 1971, Bp., 209.
- 7 A szentvelten szereplés elhalványodik *A zongoratanárnővel* kezdődően, utána mind-egyik filmben profi színészek játsszák a főszerepeket, ami ellentmond a korábbi distanciateóriának.
- 8 Haneke mondta egy beszélgetés során. Linzben, 1995. június 1.
- 9 Idézi: SONTAG, Susan: uo. 189.
- 10 BORDWELL, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmtintézet, Bp., 1996. 283–317.
- 11 LEISCH-KIESL, Monika: *Es sind Fragen aufgetreten und offen geblieben* (Michael Haneke – Robert Bresson). In: Christian Wessely – Franz Grabner – Gerhard Larcher (szerk.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Schüren Verlag, Marburg, 2008. 331.
- 12 Margitházi Beáta: Elmozdulás és kiterjesztés: keret és arc kölcsönhatásai. Robert Bresson *Zsebtolvaj* (1959) és *A pénz* (1983) című filmjeiben. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003. 63.
- 13 BRESSON, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*. Osiris, Bp., 1998. 12.
- 14 HANEKE, Michael: Schrecken und Utopie der Form. Bressons „Au hasard Balthazar”. *FAZ* Nr. 6. (1995.7.1.)
- 15 Tarnay László: A látás dialektikája. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003. 159.
- 16 Idézi: Margitházi Beáta: Elmozdulás és kiterjesztés. Uo. 63.
- 17 SONTAG, Susan: Uo. 221.
- 18 LEISCH-KIESL, Monika: Uo. 328.
- 19 A szerző fordítása. GRABNER, Franz: „Der Name der Erbsünde ist Verdrängung”. In: Christian Wessely – Franz Grabner – Gerhard Larcher (szerk.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Schüren Verlag, Marburg, 2008. 24.