

***EUROTÚRA AMERIKA EXPRESSZEL***  
**HOPPER ÉS A FILM**  
(elemző esszé)

Jelige: „A démonvadász”

# Tartalomjegyzék

|                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| Amerikai szépség              | 1. oldal  |
| 1. Híd a „Jövő folyón”        | 1. oldal  |
| 2. Ál/arc? Ön/arc!            | 3. oldal  |
| 3. Szextúra                   | 4. oldal  |
| 4. Nem művésznek való vidék?  | 6. oldal  |
| 5. A bolygó neve: Civilizáció | 7. oldal  |
| 6. Előre a jövőbe             | 8. oldal  |
| A dolgok állása               | 8. oldal  |
| <b>Irodalomjegyzék</b>        | 9. oldal  |
| <b>Filmjegyzék</b>            | 10. oldal |
| <b>Képmelléklet</b>           |           |

Vajon tényleg minden jobb Amerikában? Talán igen. Amerika adott otthont Roosevelt elnöknek, Hemingwaynek, a Yankees-nek, Elvisnek, az amerikai préri cowboyainak, Jackson Pollock festőnek és az álomgyárnak, Hollywoodnak is. Hollywoodban az lehetsz, aki akarsz, ha van tehetséged és erőd az életben maradáshoz. Amerika rányomta a bélyegét Wim Wenders és Michelangelo Antonioni munkásságára éppúgy, ahogy az amerikai származású, Európában tevékenykedő Edward Hopper festőművész alkotásaira is. Igaz, más-más reakciókat váltott ki mindhárom művészből.

### 1. Híd a „Jövő folyón”

„Isten áldja Amerikát!”

Edward Hopper, bár New Yorkban született, pályafutását Franciaországban kezdte, s művészetét hosszú időn keresztül meghatározták az európai irányzatok, elsősorban az impresszionizmus.<sup>1</sup> Hopper szerint *„Az ember többé-kevésbé mindig az marad, aki egykor volt. A módszerek vagy a témák változó divatja alig vagy egyáltalán nem változtatja meg.”*<sup>2</sup> S valóban, Hopper alkotóművészetében is mindvégig meghatározó maradt a franciaországi kezdet. Az ott festett alkotások voltak élete első komolyabb munkái, melyekben először tárta a világ elé érzelmeit, elveit és gondolkodásmódját. Hopper tevékenysége azonban amerikai periódusától vált igazán jelentőssé. Az 1913-ban készült *Queensborough híd* című műve egy New York-i hidat ábrázol. Ezen a képen már felfedezhetjük a hopperi szimbolizmust, hiszen ez a híd az Európából Amerikába vezető utat is jelképezheti. Így érhető tetten az elfordulás is a francia impresszionizmustól a későbbi amerikai irányzatok – leginkább a realizmus vagy expresszionizmus – felé.<sup>3</sup> A kép – mivel Hopper szülővárosának egyik fő jellegzetességét szemlélteti – személyes kötődést is mutat Amerika irányába. Már az 1906-ban festett *Híd Párizsban* is jelezte, hogy Hopper kezdi maga mögött hagyni a múltat és a jövő felé kacsintgat,<sup>4</sup> és jól szimbolizálja ezt az 1914-es *Út Maine-ben* is.<sup>5</sup> A két említett kép a New York-i hídhoz hasonlóan haladási vonalakat ábrázol, ám két különböző kontinensen: Európában és valahol az amerikai Maine államban, mely Hopper sok amerikai képének helyszíne. Ez is mutatja a különbséget a két korszak között, de leginkább az Újvilágot ábrázoló első képe, az 1913-ban készült *Amerikai falu* elmosódott kontúrjait és igencsak visszafogott színekompozícióját szemügyre véve érzékelhető, mennyire másként ábrázolja szülőföldjét, mint a korabeli Európát.

Bár pár évtizeddel később robbant be a művészvilágba Wenders és Antonioni, filmjeikben sok hasonlóságot fedezhetünk fel Edward Hopper témáival, képi világával. Wenders európai, német rendezőként kezdte pályafutását. Akárcsak Hopper, ő is valami szokatlant, teljesen újat próbált adni: realiztikusabb képet a modern világról, annak visszásságaival együtt, melyeket olykor görbe tükörben tár eléink. Wenders ugyan Németországban kezdett rendezni, de Hollywood fontos állomás volt pályája

<sup>1</sup> Renner, 2003, 15.

<sup>2</sup> Renner, 2003, 14.

<sup>3</sup> Renner, 2003, 19.

<sup>4</sup> Renner, 2003, 21.

<sup>5</sup> Renner, 2003, 21.

során. Itt lelt rá arra az énjére, akiről azt gondolta, hogy mindig is akart lenni, de a sors később meghazudtolta.

Az 1984-ben készített *Párizs, Texas* című filmje már címével is a hopperi utat sejteti kirajzolódni. Bár Texas állam térképén csakugyan felfedezhetünk egy Párizs nevű települést, óhatatlanul eszünkbe jut a Fények városa Európában. A cím utal az Amerikába vezető útra is, melyet itt Texas képvisel. Bár ennek a jelenségnek éppen a fordítottja érhető tetten Wenders korábbi filmjénél, az *Alice a városokbannál* – hiszen a főszereplő, Winter Los Angeles utcáiról tér vissza a Ruhr-vidékre egy kislány társaságában – a *Párizs, Texas*ban gyakorlatilag ennek a műnek a cselekménye ismétlődik meg. Travis a semmiből kerül elő a sivatagban, és eleinte a semmibe is tart, de rátalálva hátrahagyott fiára, nekivág a kiteljesedés felé vezető útnak, hogy megtalálják feleségét, aki fia, Hunter édesanyja. A kiteljesedés azonban áldozatvállalással jár, hiszen Travisnek ismét el kell tűnnie a semmiben ahhoz, hogy Hunter és édesanyja újra boldogok lehessenek együtt.<sup>6</sup> Ezen a rögzös, járatlan úton haladt Wenders is az Újvilág felé a kiteljesedés reményében, de ahogy Travis útja, úgy Wendersé is nagy lemondásokkal volt kikövezve.

Amerika nem más, mint Európa holnapja, egy jövőkép.<sup>7</sup> Ez a jövőkép jelenik meg Hopper futurista képeiben éppúgy, mint Wenders jónéhány filmjében. Ezzel az átalakulással egy bizonyos ponton túl már maga Európa sem mondhatja magát európainak, épp’ erről szólnak a Wenders filmek.<sup>8</sup> Wenders *Az idő múlása* című művében a folyamatot, miszerint a művészetek megpróbálnak kitörni Amerikába, eldobva vagy csak részben megtartva eredeti, meghatározó vonásaikat, jelképesen „amerikai gyarmatosításnak” nevezi.<sup>9</sup> A „gyarmatosításban” nagy szerepet játszott Nicholas Ray filmrendező is, aki előtt Wim Wenders a *Villanás a víz felett* című filmjében tisztelgett.

Ahogy Hoppnernél *Az amerikai falu* című kép, úgy Wendersnél *Az amerikai barát* című film ábrázolta tökéletesen a művész amerikanizálódását. Megjelent a közönség által olykor talán hiányolt történet is, méghozzá eseménydús formában. Klasszikus gengszter sztorit kapunk az amúgy inkább realisztikusabb eseményekkel dolgozó művésztől, természetesen ezt is wendersi módon tálalva. Hiszen megvan benne a magányos, úton lévő hős, aki önmagát keresi, sőt, rögtön kettő is van belőle. Az egyik Zimmermann, a fehérvérűségben szenvedő átlagember, családapa, aki képkeretezőként tevékenykedik, noha művészi vágyainak szeretne élni restaurátorként. Zimmermannnak küzdenie kell életben maradásáért, mivel betegsége meggátolja a restaurátori állás betöltésében. A nehezebb utat választja: elfogadja az elveivel ellentétes alkut, akárcsak Wenders, aki megalkuszik az amerikai filmezési technika körülményeivel (1982-ben részben ezt fogalmazta meg *A dolgok állása* című filmjében). A másik szereplő Tom Ripley, az amerikai „cowboy”, képkereskedő, aki mély depresszióval küzd.<sup>10</sup> A két karakter megjelenése újfent az Amerika-Európa koncepciót támasztja alá, hiszen Zimmermann képviseli Európát, a maga egyszerű, mégis különleges életével, míg Ripley jelképezi Amerikát nagyszabású

<sup>6</sup> Hasonló áldozatot vállalt Rick (Humphrey Bogart) is Michael Curtis filmjében, a *Casablancában*.

<sup>7</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 11.

<sup>8</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 11.

<sup>9</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 90.

<sup>10</sup> *A dolgok állása* zárójelenete részben utal Ripley fényképezőgépével elkövetett jelképes öngyilkossági kísérletére.

terveivel és bohém életmódjával. Mégis, a két karakter között a film végére erős barátság kezd szövődni, melyet Wenders olyan kifinomult érzékkel ábrázol, ahogyan csak ő képes. A koncepció tehát már egy hollywoodi filmének felel meg, (ezért játssza például Dennis Hopper a főszerepet),<sup>11</sup> ugyanakkor magában hordoz olyan művészi elemeket is, melyek a rendező egykori filmjeiben jelentkeztek szép számmal. Ilyen a főszereplő, Zimmermann karaktere: a válságban lévő művész. Ilyenek a filmművészetre való utalások: a gengszterek karaktereit megformáló színészek valójában híres filmrendezők (pl.: Sam Fuller, Daniel Schmied). S végül ilyen a festészet jelképes ötvözése a filmművészettel: Derwattot a halottnak hitt festőt, Nicholas Ray rendező alakítja.

## 2. Ál/arc? Ön/arc!

„Hogy miért esik a választásom bizonyos témákra, magam sem tudom, hacsak azért nem, mert éppen azok felelnek meg leginkább  
belső élményeim összegzéséhez.” (Edward Hopper)

Wenders éppúgy, mint filmjeinek hősei, magányos, állandóan úton lévő ember, előre halad, konkrét célja a tökéletes alkotás létrehozása. Wim Wenders önmagát legjobban az 1982-es *A dolgok állása* című filmjében ábrázolja. Itt a főszereplő egy filmrendező, Friedrich Munroe, aki Németországból megy Amerikába leforgatni egy filmjét „A túlélők” címmel, és hozza magával európai koncepcióit, ötleteit. Amerikában Gordon, a zsidó producer felkarolja, és támogatni kezdi az ötletét, miszerint fekete-fehérben forgassák le a filmet, hosszú beállításokkal és művészi kompozíciókkal. Ám a forgatás kudarcba fullad, hiszen elfogy a nyersanyag, a stáb tagjai pedig válsághelyzetbe kerülnek: egy portugáliai kis szigeten várják, hogy a producer visszatérjen a nyersanyaggal és a pénzzel, de hiába.

Wenders a nagyobb összhatás érdekében fekete-fehérben forgatta le *A dolgok állását*, ez is párhuzamot mutat filmbeli rendezője, Munroe történetével, akárcsak az, hogy mindketten Németországból mentek Amerikába filmezni, ahol az élet és Hollywood rádöbbenette őket a kegyetlen igazságra, miszerint nem az életet kell filmezni, hanem történeteket kell elmesélni. „*Történetek csak történetekben vannak...*” – mondja Gordonnak Munroe a lakókocsiban. Munroe, a reményvesztett stáb, a hiányok és a lehetetlen helyzetek ellenében is folytatja a harcot, és kiáll amellett, amiben hisz, így képes a végén Gordonnal együtt voltaképp életét adni filmjéért, és kameráját önvédelmi fegyverként használva utolsó erejével is forgatni.<sup>12</sup> Wenders ítélete kettős a filmben. Egyrészt megjelennek benne a régi, eredetibb és magasabb művészi színvonalú filmzési korszak utolsó hangjai, valamint gyártási módjának köszönhetően a Wenders filmek egyedisége. Másrészt a film végén lévő kettős gyilkossággal – melyben a rendező, sőt akarva-akaratlan a producer is meghal a filmért – Wenders új utat mutat a korszak filmeseinek és önmagának is.<sup>13</sup> Wenders itt nemcsak megmutatja a dolgok 1982-es állását a filmművészet terén, de részben hátrahagyja múltját és a jövő felé indul, ha kell élete árán is kitartva amellett, amit csinál. Ahogy a filmben forgatott film, „A túlélők” címe is arra utal, hogy akármennyire is kedvezőtlenek a feltételek és a lehetőségek – a fantáziafilmben az apokalipszis utáni kilátástalan állapot, melyben a

<sup>11</sup> A másik főszereplőt, a szintén sztárnak számító Bruno Ganz alakítja, aki ebben a koncepcióban Európát képviseli.

<sup>12</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 153.

<sup>13</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 142.

túlélő csoport tagjai egyre hullnak – a túlélők végül nem mások lesznek, mint a stáb, tehát maga a film. A filmnek pedig küzdenie kell fennmaradásáért. „A túlélők” műfaja sci-fi, ez pedig a jövőt vetíti elénk Wenders nézőpontja szerint.

Bár Wenders tervezett sci-fi projektjét végül soha nem valósította meg, egyes filmjeiben futurisztikus ábrázolásmóddal találkozhatunk, akárcsak Hopper képein. Wenders kettős ítéletének alapjait megtalálhatjuk Hopper *Soir Bleu* című művében is. A festmény részben visszatekintés a francia impresszionisták által befolyásolt időszakára, másfelől a jövő kompozíciói felé mutat a pszichológiai kódolás révén, egyúttal kapcsolódik a festő utolsó művéhez, *A két komédiáshoz* is, melyen Hopper – ahogy Wenders is tette filmjében – önmagát ábrázolja iróniával és melankóliával átítatva.<sup>14</sup>

Hopper az 1900-as évek elején készült *Festő és modellje* című képén az alkotás folyamatát ragadja meg. Párhuzamként kínálkozik a már említett *A dolgok állása* és *Az amerikai barát* című filmek mellett Antonioni *Nagyítása*. A divatfotós hétköznapi életét, munkáját szinte végig nyomon követhetjük. Antonioni itt a művész sokoldalúságára mutat rá, maga a film csak külsőségeiben krimi, valójában egy művész jellemrajzát rejti.

### 3. Szextúra

„Egy olyan helyről szól, ahol az életfilozófia a szex körül forog...” (Idézet a *Ken park* című filmből)

Antonioni hősei sok szempontból hasonlítottak Hopper és Wenders különböző karaktereire, s bár Wenderst sokszor emlegették a „német Antonioniként”, az olasz rendező hősei soha nem tudtak akkora áldozatot hozni, mint a wendersi alakok.<sup>15</sup> Antonioni Olaszországból vágott neki a tengernek, hogy eljusson a „lehetőségek hazájába”, ám mindössze két jelentős filmet forgatott Amerikában: a *Foglalkozása: riportert* és a *Zabriskie Pointot*. A *Zabriskie Point* hősei egy fiú és egy lány, akik az amerikai hippikorszak idején találják egymásra, és rögtön fellángol szívükben a szenvedély egymás iránt. Magányos hősök ők is, és a kiteljesedést keresik, ám felüti a fejét a „Titanic effektus”. A fiú a pusztulásba, míg a lány a kiteljesedésbe ér. A wendersi puritánsággal ellentétben köztük nem csupán barátság szövődik, hanem fiatalos, nyílt szexuális vonzalom, melyet Antonioni a maga teljességében ábrázol egy egész jeleneten keresztül. A szexuális aktus az emberek titkos vágyaként jelenik meg, mely a gyönyörért kiált. A jelenetben a két szeretkező fiatalon kívül megjelenik legalább egy tucat másik pár, akik szintén átadják magukat az élvezeteknek, így a Los Angeles-i sivatagban található Zabriskie Point szexkánaánná alakul át. A kritikusok ugyan felrótták Antonioninak, hogy nem rendelkezett megfelelő mennyiségű tapasztalattal az amerikai filmezéssel kapcsolatban, evvel a filmjével mégis a lázadó hippikorszak és a szexuális forradalom legjelentősebb háttérgondolataira és érzelmeire mutatott rá.

Míg Antonioni szabadon kezelte a testiség és a szenvedély ábrázolását, addig Wenders és Hopper korántsem. „*A szex és a vérontás sosem volt az én asztalom.*”<sup>16</sup> – mondja Wenders, és ez így igaz. Kiválóan formál meg barátságokat vagy más érzelmi kötődéseket a vásznon, de a szerelmi gyönyör

<sup>14</sup> Renner, 2003, 19.; Hopper képén a felesége, Josephine Hopper is szerepel, aki szintén festőművész.

<sup>15</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 153.

<sup>16</sup> Pomerance, 2008, 486.

ábrázolásával hadilábon áll. Filmjeiből hiányoznak az elemi erővel felszabaduló szenvedélyek. Hősei soha nem lesznek transzvesztiták, homoszexuálisak, vagy öngyilkosok (kivétel a *Berlin felett az ég*). Mindössze két gyilkost ábrázol főszereplő karakterként Blochot, *A kapus félelme tizenegyesnél* című filmben és *Az amerikai barát* Zimmermannját. A wendersi hősök még szerelmesek sem lesznek, mert Wenders szinte száműzi a női főszereplőket filmjeiből.<sup>17</sup> Egyetlen érzelmileg túlfűtött filmmel rendelkezik, de azt is Antonionival közösen forgatta, ez a *Túl a felhőkön*, melyben az aktust és a női testet a maga természetes szépségében viszik fel a mozivászonra. Wenders inkább a kevésbé erőteljes érzelmeket helyezi előtérbe, mint például a barátság, vagy éppen az alapvető emberi érzések és a kommunikáció hiányát, amint azt a *Párizs, Texasban* látjuk. Bár érdekes módon ebben a filmben a kommunikációhiány burkolt szexualitással van átítatva. A mű kulcsjelenete, amikor Travis egy peep-showban akad rá elveszettnek hitt feleségére, Jane-re. A peep-show már önmagában is szexuális jelenséggént szolgálhat, sőt a szexualitásnak egy durvább, pornográf változatával. A férfi látja a nőt, ám a nő nem látja a férfit. Ez eleve torz szituáció, hiszen a kölcsönös érzelmeknek, vonzalomnak, melyek feltételei egy normális szexuális kapcsolatnak, itt nyoma sincs. Groteszk módon Travis itt vallja meg Jane-nek, hogy mennyire szerette őt, mikor még együtt éltek, s hogy bármit megtett volna érte. Jane a hangja alapján egy idő után ráismer rég nem látott férjére, és az őket elválasztó üvegfal mögött mindketten mély katarzist élnek át. Wenders tehát mesteri módon, egy önmagáért kiáltó szexuális helyszínbe rejtve viszi bele a szenvedélyt a filmbe, és bármilyen közönséges is a hely, megtölti azt nemes érzelmekkel.

Hopper is hasonló perspektívából, csupán burkoltan utal a szexualitás jelenlétére az emberi életben, vagy viszonylag puritán megközelítésből próbálja meg láttatni a témát képein. Ahogy Wendersnek, neki is pusztán egyetlen impozánsabb szexuális erővel bíró képe van, ez pedig a *Lánykák showja*. Nőábrázolásai különleges koncepcióban készültek, megemlíthetjük itt a *Fekvő aktot*, de akár a *Nyári enteriört* is. Mindkét kép értelmezhető úgy is, mintha egy titokban figyelő férfi szemével látnánk az ábrázolt nőket. A férfi tudatalatti vágyait vetíti ki a női testre, melyet legszívesebben birtokba venne, de gátlásai megállítják ebben. Hopper nézőpontja azt tükrözi, „...*hogyan férfiszemmel a női test egyfajta vetítövászon, melyen a tudatalatti vágyak filmje pereg.*”<sup>18</sup> Ezt az alapötletet használja fel Wenders is a *Párizs, Texasban*, és Hopper nőalakjai is éppúgy idézhetik a kiszolgáltatott Jane-t. „*A Hopper-képek feszültségről és elszigeteltségről szólnak...*”<sup>19</sup> Vegyük például a *Reggel a városban* című képét, melyen egy meztelen nőt láthatunk, aki rendkívül védtelennek látszik. „... *ahogy a törülközőt oly természetesen, ösztönösen tarja maga előtt, az asszony sebezhetőnek tetszik. A szobába nem túl sok fény hatol be, a belső tér a viszonylagos félhomály miatt barlangszerű, valamiképpen elszigetelődik a külvilágtól...*”<sup>20</sup> Ezt az elszigeteltséget Wenders filmjében a peep-show üveglablaka sugallja.

<sup>17</sup> Muhi-Perlaki, 1990, 10.

<sup>18</sup> Renner, 2003, 17.

<sup>19</sup> Renner, 2003, 85.

<sup>20</sup> Renner, 2003, 57.

Az említett perspektíva tetten érhető Antonioni *Nagyítás* című filmjében is. Itt szintén egy művész, egy divatfotográfus szemszögéből követhetjük a történetet, aki női modelleket fotóz, s ha jobban megfigyeljük az első jelenetben lévő képkészítési folyamatot, Thomas, a fotós szinte magáévá teszi fényképezőgépével a csinos modell lányt. Később ismét a kukkoló férfi szemszögéből láthatjuk az eseményeket: Thomas lesből fényképez egy enyelgő párt a parkban. Itt a nő még szexuális együttlétre is hajlandó lenne Thomasszal, ha átadja neki a negatívokat. A film egy másik gátlásoktól mentes, igen esztétikus és erotikával telített pillanata, mikor két fiatal lány pár vakuvillanásért szeretkezik Thomasszal a férfi műhelyében. Ez a két jelenet ismét azt igazolja, hogy Hopperrel és Wendersszel ellentétben Antonioni nem riad vissza a szenvedély valódi, erotikus megragadásától.<sup>21</sup>

#### 4. Nem művésznek való vidék?

„Minden irodalmi tevékenység kezdete és vége az, hogy a környező világot a bennem rejlő világ eszközeivel reprodukáljam.”

(Johann Wolfgang von Goethe)

Szintén fontos találkozási pont lehet a három művész életművében a hátterek kompozíciójának kiválasztása. Antonioni is tájképeket használt, ám Hopper képeivel (pl.: *Amerikai tájkép*; *Cobb pajtái*, *South Truro*) ellentétben ő belehelyezte a tájba a történetet. Itt ismét a *Zabriskie Point* szolgálhat példaként. A rendező a Los Angeles-i sivatagban található Death Valley-t használta forgatási helyszínnek, ezen belül is az emlegetett Zabriskie Pointot. A történet jelentős része itt játszódik. Hasonlóképpen hordoz üzenetet Antonioni *A vörös sivatag* című filmjében is a háttérválasztás. Ezúttal nagyrészt gyártelepeket láthatunk, melyeket hideg, élettelen színekkel ábrázol az „olasz mester”, kifejezve ezzel egyrészt a hősnő, Giuliana lelkiállapotát, másrészt a civilizáció és a technika egyre nagyobb térnyerését a természettel szemben. A régi fényét az iparosodás miatt elvesztett Ravennában találjuk magunkat, egy valaha gyönyörű, ám mára természetes szépségét a depressziónak átadó nő társaságában, akit – és vele együtt minden embert – magába zárt a vörös ipari sivatag.

Hopper képei is nagyon gyakran feszegetik e témát. Vegyük például a *Kisvárosi iroda* című művét, mely egy magányos férfialakot ábrázol, amint irodája ablakából tekint ki, mereven bámulva valamit. Az épület szögletes formái, az ablakok nélküli toronyház a távolban mind az ember bezártságát, szabadságvesztését jellemzik.<sup>22</sup> Giuliana előtt is bezárult a világ Antonioni filmjében, bár még remél, de az igazi idilli állapotot csak kisfiának mondott meséjében lelheti fel, mely a film csúcspontja, hiszen a szürke, egyhangú színkezelést itt meleg, életteli színek váltják fel. Ugyanígy érezhetnek Wenders magányos hősei is: a Harry Dean Stanton által megformált karakter a *Párizs, Texasból*, vagy Bruno Ganz angyalfigurája a *Berlin felett az égből*, Friedrich Munroe (Patrick Bauchau) *A dolgok állásából*, de ide sorolhatjuk Paul Jeffries (John Diehl), vietnámi veteránt a *Bőség földjéből*, és részben Thomast (David Hemmings) is, Antonioni *Nagyításából*.

<sup>21</sup> Érdekesség, hogy ez a film, bár Antonioni amerikai kitérőjén kívül szinte csak Olaszországban rendezett, Londonban lett leforgatva, angol színészekkel.

<sup>22</sup> Renner, 2003, 53.

## 5. A bolygó neve: Civilizáció

„Korunk elveszítette egyensúlyát...” (Michelangelo Antonioni)

A természet kontra civilizáció jelenségre jócskán találunk példát Wenders és Antonioni filmjeiben csakúgy, mint Hopper munkásságában. Wenders *Alice a városokban* című alkotásában a főhős, Philip Winter újságíró szabályosan szétver egy tévét, majd egy rádióval is végez.<sup>23</sup> A *Párizs, Texas* hőse, Travis egy a társadalomból és a civilizációból kiszakadt embert mutat be, aki már kezd átállni a természet oldalára, de ekkor öccse „visszarángatja” oda, ahonnan jött. Ugyanígy látszik a természet és kultúra szembenállása *A dolgok állásában* forgatott filmben, „A túlélőkben” is. Hoppnernél e jelenséget például a *Cobb pajtái*, *South Truro* vagy a *Vasúti kereszteződés* című alkotásokon érzékelhetjük. A *Cobb pajtái*-ban felfedezhetjük, hogy a civilizációt jelképező pajták színe megegyezik a környezet színeivel, és az épület egy elhanyagolt, önmagát a természetnek megadó tárgyat képvisel. A *Vasúti kereszteződés* más koncepcióra épül. Itt Hopper – ahogy nagyon sok hasonló témájú művén – választó vonalat húzott a képre, ez pedig jelen esetben nem más, mint a vasúti sín. A *Vasúti kereszteződés*en a természet és a technika különböző jelrendszerek alapján találkozik: egyfelől a ház, a sorompó, a távirópózna és lényegében a sín is jelképezi a technika betörését, másfelől az erdő érintetlensége és nyugalma biztosítja a természet jelenlétét a képen. A pálmát mégis Antonioni a *Zabriskie Point*ban alkalmazott ábrázolása viszi el. Daria látomása az egész civilizáció megszűnéséről, felrobbanásáról, megsemmisüléséről olyan erős lökést ad az emberiség számára, hogy azt szavakban ki sem lehet fejezni. Ám, mint a végén kiderül, mindez csak álom és elfojtott lázadás a rendszer ellen képzelgés formájában.

A háttérábrázolásban Antonionira is nagy hatással volt az amerikai kultúra: félredobva európai gondolkodásmódját, a *Zabriskie Point* erejéig ő is átment az „amerikai gyarmatosításon”. A film egyes jeleneteiben kiszúrhatunk bizonyos reklámokat a háttérben (pl.: 7up), melyek Antonioni elmélete szerint a korabeli társadalom rajzának alapját adták, ezt persze a kritikusok erős tiltakozása követte. Wenders *Párizs, Texas*ában is találunk példát erre a szándékra, hiszen Travis öccse, Walt reklámplakát tervezőként tevékenykedik. Hoppnernél szintén megfigyelhető ez a jelenség. Nézzük például a *Benzin* vagy az *El Palacio* című képeket! Itt a Mobilgas és a Ford feliratokkal találkozhatunk. Antonioni és Wenders valószínűleg hasonló meggondolásból építhették bele az ilyen logókat filmjeik képi világába, mint Edward Hopper. „E festmények aligha szándékoznak lélektani hatást kiváltani, s éppen ezért szimbolikus értelmezésre sem nyújtanak különösebb lehetőséget.”<sup>24</sup> A két rendező kiemelt filmjeiben se effajta jelentést hordoznak az említett szimbólumok. „Egyértelműen maguk a jelek fontosak.”<sup>25</sup> Hopper ezekkel az utalásokkal teremti újjá a civilizáció nyomai láttán érzett örömet, melyet elsősorban Amerikában tapasztalhatunk mindennapos eseményként. Wim Wenders és az amerikai kultúrát nála kevésbé ismerő Antonioni is Amerika és az ott élő emberek mindennapjait örökíti meg ezekkel a jelekkel. Végül, de nem utolsósorban persze a híres osztrák író, Peter Handke nevét is említhetjük, aki nagy hatást gyakorolt mind

<sup>23</sup> Ebben a jelenetsorban Wenders modern technikaellenessége tükröződik.

<sup>24</sup> Renner, 2003, 28.

<sup>25</sup> Renner, 2003, 28.

Hopperre, mind Wendersre, valamint nagymértékben részt vett az Wenders amerikanizálódási folyamatában is, szinte végigkísérte a rendező pályáját. Hopper művészetében ő volt az, aki a lényegét, a „sivár valót” ragadta meg, mely a hopperi realizmus alapja is egyben.<sup>26</sup>

## 6. Előre a jövőbe

„A tenger végén nem feneketlen szakadék van, hanem egy másik kontinens.” (Kolumbusz Kristóf)

Ezek tehát azok a stílusjegyek, melyek elvezették a három művészt Európából Amerikába, ahol már ismét kétes kimenetelű volt a kiteljesedés megtalálása.

Hopper igazi festői mivolta az amerikai realista és expresszionista életképeiben jelent meg. Wenders, azonban nem hagyta, hogy a „gyarmatosítás” teljesen uralma alá kerítse, egy idő után felhagyott az amerikai filmművészettel, és visszatért Németországba, de már Nyugat-Berlinbe. Itt forgatta le az élete főművének tartott *Berlin felett az ég* című filmjét, melyben angyalok szemével mutatja be egy nagyváros embereinek különböző életét. Az amerikai stílusjegyek nyomtalanul soha nem tűntek el filmjeiből, s bár ebben a művében visszatér a Wenderstől megszokott lassú tempó, a monológok és a karakterek jellemvonásaira épülő történet, de játszik benne például Peter Falk amerikai színész, aki Európába utazik egy forgatásra. Falk képviseli az amerikai szál jelenlétét a filmben, és bár saját magát alakítja a filmben, mégis angyaloként van jelen. Így jelképesen utat is mutat Wendersnek a régi önmagához való visszataláláshoz.<sup>27</sup> Wenders az 1990-es évek végén tért vissza Amerikába rendezni.

Antonioni a sokszor emlegetett *Zabriskie Pointon* kívül nemigen alkotott amerikai periódusában, kivéve a *Foglalkozása: riporter* című filmjét a filmtörténet egyik legnagyobb formátumú technikai megoldásával, melynek a film végén lehetünk tanúi.<sup>28</sup> Antonioni ezután megmaradt európai filmesnek szívében azzal az álommal, hogy Olaszországban szeretne filmet forgatni. „*Itália az az ország, amelyben semmi sem fontos, ami történik. Ha úgy döntenék, hogy erről a témáról készítek filmet, az semmiféle nemzetközi visszhangot nem váltana ki. Így hát vergődöm a vágy között, hogy itt, Olaszországban csináljak filmet, hogy megtaláljam önmagam gyökereit, és a tudat között, hogy nem csinálhatom meg azt a filmet, amelyet meg kellene csinálni.*” – nyilatkozta 1975-ben a *Corriere della Sera*-ban.<sup>29</sup>

## A dolgok állása

„A gazdagságot nem az utcán kell keresni...” (Idézet a *Bőség földje* című filmből)

Vajon Amerika „a lehetőségek hazája”? Úgy tűnik, az. Ám éppúgy elmondható ez bármely más olyan helyről is, ahol tehetséges művészek élnek. Nem kell ötletért Amerikába futni, de nem kell elmenni se onnan. Egy művész ott tudja igazán hitelesen megörökíteni az élet apró pillanatait, ahol leélte az életét, ahová emlékei kötik. Ezért találta meg Hopper francia periódusa után végül Amerikában a kiteljesedést, ezért alkotta meg Wenders élete főművét Németországban, és ezért akart Itáliáról filmet forgatni Antonioni. Mert minden haza „a lehetőségek hazája”.

<sup>26</sup> Renner, 2003, 9.

<sup>27</sup> Wenders legnagyobb álmát két évvel előtte Japánban valósította meg a *Tokyo-Ga* című dokumentumfilmmel, mellyel példaképe, Ozu japán rendező előtt tisztelgett.

<sup>28</sup> Pomerance, 2008, 203.

<sup>29</sup> Karcsai Kulcsár, é. n. 101.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Karcsai Kulcsár István

é. n.

Muhi Klára, Perlaki Tamás

1990.

Pomerance, Murray

2008.

Pomerance, Murray

2008.

Renner, Rolf Günter

2003.

Michelangelo Antonioni

Kortársaink a filmművészetben

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum

és A Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa

Bp.

Wim Wenders

Kortársaink a filmművészetben

Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp.

Michelangelo Antonioni

in: 501 Filmrendező szerk.: Schneider, Steven Jay

GABO Könyvkiadó, Bp. 201-203. oldal

Wim Wenders

in: 501 Filmrendező szerk.: Schneider, Steven Jay

GABO Könyvkiadó, Bp. 486. oldal

Edward Hopper

1882-1967 A való világ átalakítása

Taschen/Vince Kiadó, Bp.

## FILMJEGYZÉK

(Az esszéhez felhasznált filmek jegyzéke)

Wenders, Wim

Alice a városokban  
(Alice in den Städten)  
NSZK 1974.  
Az amerikai barát  
(Der amerikanische Freund)  
NSZK – francia – amerikai 1977.  
A dolgok állása  
(Der Stand der Dinge)  
NSZK – amerikai 1982.  
Párizs, Texas  
(Paris, Texas)  
NSZK – amerikai – francia 1984.  
Berlin felett az ég  
(Der Himmel über Berlin)  
NSZK – amerikai 1987.  
Bőség földje  
(Land of Plenty)  
Amerikai 2004.

Antonioni, Michelangelo

A vörös sivatag  
(Il deserto rosso)  
Olasz 1964.  
Nagyítás  
(Blow-up)  
Olasz – angol 1966.  
Zabriskie Point  
(Zabriskie Point)  
Olasz – amerikai 1970.

Wenders, Wim és Antonioni, Michelangelo

Túl a felhőkön  
(Al di là delle nuvole)  
Olasz – német – amerikai 1995.

