

# Bodroghalmi Tamás: Minimalizmus Robert Bresson filmjeiben

## Absztrakt

A dolgozat Robert Bresson francia rendező minimalista technikájának elemzésére tesz kísérletet. Kitér a minimalista formanyelv lehetséges definícióira, főbb jellemzőire és azt viszonylag részletesen bemutatja, ezáltal a bresssoni minimalizmus is pontosabb kontextust nyer. Bresson stílusának főbb vonásait egy-egy tipikusnak tekinthető megoldás bemutatásával közelíti meg. A kortársak közül két másik minimalista alkotóval, Yasujiro Ozuval és Carl Theodor Dreyerrel veti össze a stílusát, mutatja be a közös vonásokat és az eltéréseket, ezáltal is Bresson stílusának jellemzőire hívja fel a figyelmet. A dolgozat nemcsak a rendező életművének, hanem a filmes minimalizmus működésének elmélyültebb megértését szolgálja.

## Szerző

**Bodroghalmi Tamás** 1986-ban született

Kecskeméten. Jelenleg az SZTE-BTK filmelmélet-filmtörténet szakirányos hallgatója. Főbb érdeklődési terület: a minimalista formanyelv, a western, film noir, screwball comedy mint jellegzetesen amerikai műfajok (és továbbélésük a kortárs filmművészetben).

E-mail: [katelbach.kommt@gmail.com](mailto:katelbach.kommt@gmail.com)

## Bodroghalmi Tamás: Minimalizmus Robert Bresson filmjeiben

Az általam vizsgált rendező, Robert Bresson egyetemes filmtörténetben betöltött szerepe vitathatatlan. A korábban bevett filmelési gyakorlat tagadása teszi igazán egyedi és felejthetetlen élménnyé filmjeit. A feleslegesnek vélt filmnyelvi eszközöktől való megszabadulás egyben a filmes minimalizmus egyik úttörőjévé teszi; hatása számos kortárs rendező munkáin is felfedezhető. Szerepét csak tovább növeli, hogy napjainkra az ún. szerzői filmes gyakorlat szerves részévé vált a minimalista formanyelv alkalmazása. Emiatt is tartom szükségesnek, hogy dolgozatom elején a filmben alkalmazott minimalista technikák néhány alapvető kérdésére kitérjek, és főbb vonásait példákon keresztül mutassam be. Remélhetőleg a Bresson filmek stílusa is könnyebben megérthetővé válik e nagyobb korpuszhoz való viszonyában.

Szükségem érzem röviden a rendező életművét filmtörténeti kontextusban is megvizsgálni. Miért is említhették a *Cahiers du Cinema* szerzői az első szerzők között a nevét? Az adott kor viszonyai között milyen szempontból szolgált újdonsággal a módszere? Miután ezeket a kérdéseket áttekintettem, rátérek a dolgozat központi tárgyára: a bressoni minimalizmus egyes összetevőinek vizsgálatát végzem el. A hanghasználat, a narráció és a színészvezetés mellett a Bressonra különösen jellemző ellipszisekre és a képen kívüli kitüntetett szerepének vizsgálatára helyezem a hangsúlyt (az általam hozott példák természetesen nem fedik le filmjei formanyelvének valamennyi aspektusát). Bresson formanyelvi megoldásait önmagukban is érdekes vizsgálni, ugyanakkor két vele nagyjából egy időben alkotó, minimalistának nevezhető rendezővel összevetve talán még izgalmasabbnak ígérkezik. Ezért döntöttem úgy, hogy dolgozatom utolsó fejezetében nem csak önmagában, hanem két másik alkotó főbb formanyelvi megoldásaival összevetve is Bresson rendezői megoldásainak sajátosságát világítom meg.

Alapvető célom, hogy a rendező egyedi stílusának összetevői minél több szemszögből láttatásra kerüljenek. Nem csak a sokszor előítéletesen unalmasnak és érdektelennek bélyegzett filmes minimalizmus, hanem a bressoni formanyelv sokszínűségét és szépségét bizonyítva ezzel.

### Minimalizmus a filmben

A minimalista formanyelv viszonylag tág fogalom, művelőit laza kapcsolat köti egymáshoz, egységes, mindenre kiterjedő definíciójának megalkotása már csak emiatt sem tűnik könnyű

feladatnak. Kovács András Bálint a következőképpen definiálja a filmes minimalizmust:

„A minimalizmus azzal jut szemantikai gazdagsághoz, hogy bevezeti a motívumok rendszerszerű variálását ahelyett, hogy a hasonló emocionális hatások megsokszorozásával felfokozná azok expresszív erejét.” [1]

Ezen megállapítás alapján a sok és változatos motívum helyett a kevés és ismétlődő motívum feltűnése szerint közelíthetünk leginkább a filmes minimalizmus felé. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy a minimalista alkotók a „kevesebb többet ér” elv szerint dolgoznak. Bíró Yvette *The Fullness of Minimalism* című tanulmánya már címében is erre a látszólag egymásnak ellentmondó kettőségre hívja fel az olvasó figyelmét. Kovács András Bálinthoz hasonlóan az elbeszélés során alkalmazott redukált eszközhasználatot, az ismétlődő motívumok alkalmazását emeli ki. Mindezek – véleménye szerint – nem a színtiszta formalizmus iránti elköteleződést jelentik, hanem szerencsésebb esetben a film befogadásának bensősegebb, mélyebb élményét teremtik meg. [2]

Természetesen a filmes minimalizmus számtalan szemszögből megközelíthető (pl. egyes szerzők szerint a posztmodernizmusra adott válaszként is értelmezhető [3]), de ezen megközelítések részletesebb bemutatását dolgozatom keretein belül nem érzem szükségesnek.

Meglátásom szerint az a kérdés, hogy egy filmet (esetleg szerzőt) minimalistának tekinthetünk-e vagy sem, elsősorban a befogadás során kialakult érzeten alapul. A mozgókép egyes összetevői a befogadóban kialakítanak egy olyan összképet, amely alapján az adott film minimalistának nevezhető. Ennek ellenére néhány általánosságban megjelenő jegyről érdemes szót ejteni. Fontos kiemelni, hogy ezen jegyek mindegyike szinte sosem jelenik meg egy adott alkotásban, mint ahogy pár jellemző vonás megjelenése sem köt feltétlenül a minimalizmushoz egy filmet. Mivel – ahogy már említettem – a minimalizmus meghatározása egy-egy motívum helyett sokkal inkább a nézőben kiváltott összképen alapul, ezért a határvonalak meghúzása is sok esetben nehézségbe ütközik. Felvetődhet a kérdés, hogy honnantól kezdve lehet egy filmet minimalistának nevezni? A határvonalak nem élesek. Mégis, ha ki kellene jelölni egy viszonylagos határt, akkor a ténylegesen minimalistának nevezhető filmek megkülönböztetendők a minimalizmus bizonyos eszközeivel élő, de végeredményben minimalistának mégsem nevezhető filmekről. Különösen a '70-es évektől, a posztmodern filmkészítés térhódítása óta gyakori a különböző (nem ritkán egymástól gyökeresen eltérő stílusirányzatok) egymással történő összeházasítása. Tehát nem meglepő, hogy napjainkban a (többnyire) amerikai zsánerfilmekbe (vagy azok átirataiba) is beszivárogtak a minimalista eszköztár bizonyos elemei. Az epizodikusság, kihagyásos technika, esetleg drámai események kerülésének szerepe a kortárs *midcult* filmekben már egyáltalán nem elhanyagolható tényező.

Egyes rendezők minimalistaként aposztrofálása is nehézséget okozhat. Bizonyos rendezők egész életműve ezen stílusiránnyal hozható összefüggésbe (akárcsak az általam vizsgált Robert Bresson vagy Hou-Hsiao-hsien munkássága), más rendezők csak pályájuk bizonyos szakaszán (pl. Fassbinder '70-es évek elején készült kevés szereplős kamaradrámái), netán egy-egy film erejéig

nyúltak a minimalizmus eszköztárához.

Pár alapvető kérdés tisztázása után néhány megkerülhetetlennek tűnő példán keresztül a minimalista formanyelv pár döntő jellemzőjéről fogok említést tenni.

## Az időkezelés kérdése

Minden bizonnyal a minimalizmus egyik döntő kérdése az idő ábrázolásában, a film időhöz való viszonyulásában áll. A holt idő alkalmazása kapcsán Rossellini mellett a filmnyelv új struktúráival előszeretettel kísérletező, az első modernista szerzők közt számon tartott Antonionit szokás emlegetni. A módszer lényege, hogy a történet jelentéktelen eseményei, amikor jóformán „semmi nem történik”, szervesen beépülnek az elbeszélésbe, ezáltal az idő filmes ábrázolásának újfajta módozata teremődik meg. Nem meglepő, hogy a minimalista látásmód gyakran a hosszú beállítások iránti vonzalommal jár együtt. A hosszú beállítások ugyanis a tér- és időélmény egységét hozzák létre a hagyományos elbeszélőformák töredezettségével szemben. Mindez gyakran mélységi ábrázolást is maga után von, ami következtében a képmező bármely pontja egymással egyenértékű, a kép hátsó vagy középső síkjában látható események az elülső sík történéseivel egy időben „működnek”. Ennek köszönhetően pedig egy kevésbé irányított befogadást teremtenek; a képmező értelmezési lehetőségeinek megsokszorozódása megy végbe. Azonban a hosszú beállítások alkalmazását nem szabad magával a minimalizmussal összekeverni, hiszen annak egy kétségtelenül népszerű, de csak opcionális jellemvonását jelentik. Ezzel ellentétben a Bresson által művelt minimalizmus rövidre vágott jeleneteivel, statikus kompozícióival és a vizuális tér széttördelésével teremti meg a saját belső világát.

Wim Wenders *Az idő múlása* (1976) című filmjében kitűnő példáját láthatjuk a holt idő ábrázolásának:



*Az idő múlása (Im Lauf der Zeit. Wim Wenders, 1976)*

1. A mozigépész és stopposa éppen úton vannak, amikor hirtelen megáll a kamion. A sofőr mond valamit az utasnak, de kivehetetlenek a szavai. Ezután kiszáll a kamionból és elindul valamerre, a kamera pedig követi a mozgását.
2. A következő beállításban visszatérünk a stopposhoz, aki sztoikus nyugalommal nyugtázza az eseményt.
3. Ismét visszatérünk a mozigépészhez. Láthatjuk, amint a homokos területen sétál, majdnem felbukik az egyik buckában, majd egy eldugottnak tűnő részen kikapcsolja hősztrógerjét, és a nagy dolga elvégzésébe kezd.
4. Eközben stopposa feltehetően megunva a semmittevést, kiszáll a kamionból, a közeli tó felé veszi az irányt. Nézelődik, majd sétálgat a part közelében.
5. A következő beállításban már ismét a sofőrt láthatjuk, amint a kamion szomszéd ülésén található használati tárgyakat veszi szemügyre.

A történet szempontjából jelentéktelen dolgok mennek végbe, mondhatni nem történik semmi lényeges vagy új, az addig látottakat kibővítő vagy átértelmező információkhoz nem jutunk. Az időérzet kiterjesztése a befogadás más módját követeli meg, a zenei aláfestéssel megerősített apró történések, tekintetek, banalitások, esetleg véletlenek (pl. a homokbuckában történő megbotlás) utánoszthatatlan hangulati értékkel töltődnek fel. Az ehhez hasonló intim hangulati elemekkel megtámogatott etapok „egymással feleselve” rendeződnek cselekménnyé.

Ez az attitűd a Wenderst ért hatások és a filmkészítésről vallott hitvallásának ismeretében még inkább érthetővé válnak. Tisztában van a film mint történetmesélő médium szerepével,

természeténél fogva mégis ódzkodik a történetektől, és helyette egy adott időszakasz vizuális eszközökkel való minél aprólékosabb feltárására törekszik. Ő maga egy 1982-es írásában így vallott erről:

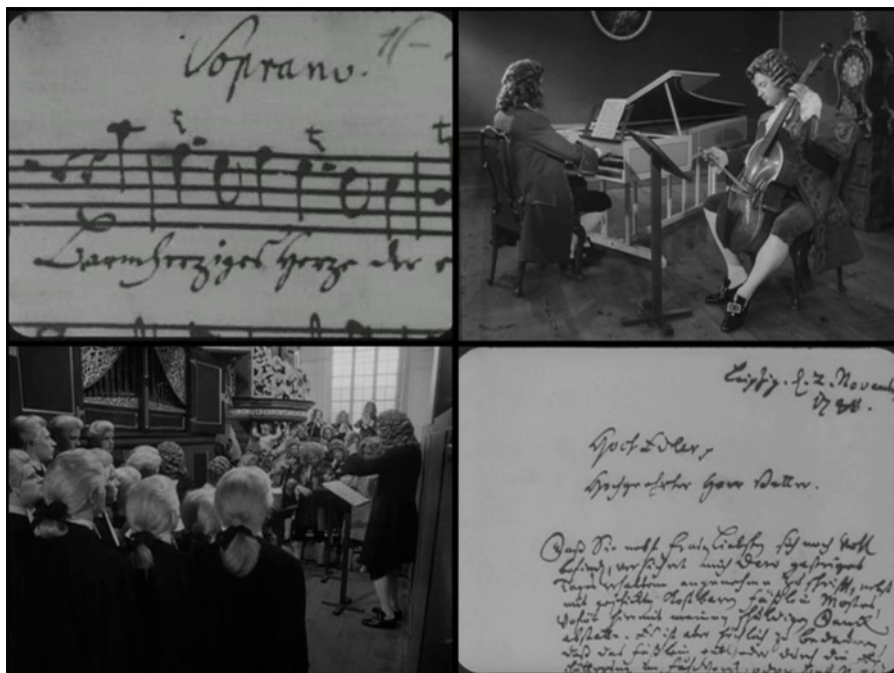
„Teljességgel elutasítom a történeteket, mert nekem hazugságokat mondanak, semmi mást csak hazugságokat, és a legnagyobb hazugság az, hogy ott is összefüggéseket mutatnak, ahol ilyesmi egyáltalán nincs. Csak hát olyan emésztő vágy él bennem ezek után a hazugságok után, hogy értelmetlenség harcolni ellenük és képek sorát összeállítani történet nélkül. A történetek borzalmasak, de lehetetlen nélkülük élni.” [4]

A Wenders-írás megállapításaiból is kitűnik, hogy az időkezelés sokszor szorosan összefügg a történetmondás elbizonytalanodásával is. A következő fejezetben már csak ezért is vizsgálom kitüntetetten a történet szerepét (vagy éppen annak hiányát) ezekben a filmekben.

## A történet szerepe

Az időkezelés mellett a minimalista látásmód talán a történetekhez való viszonyulás szempontjából ragadható meg a legszemléletesebben. A minimalizmus alapvetően formanyelvi szempontok szerint írható le, azaz művelői formalistáknak is nevezhetők. Mindez azt vonja maga után, hogy az idegen hatásoktól megtisztított filmnyelvben hisznek, ezért is érthető az eredetileg az irodalom hatáskörébe tartozó történetek elmesélésével szembeni ellenérzésük. Nem feltétlenül a történetek tagadásáról, hanem a filmművészetben betöltött funkciójuk megkérdőjelezéséről van szó.

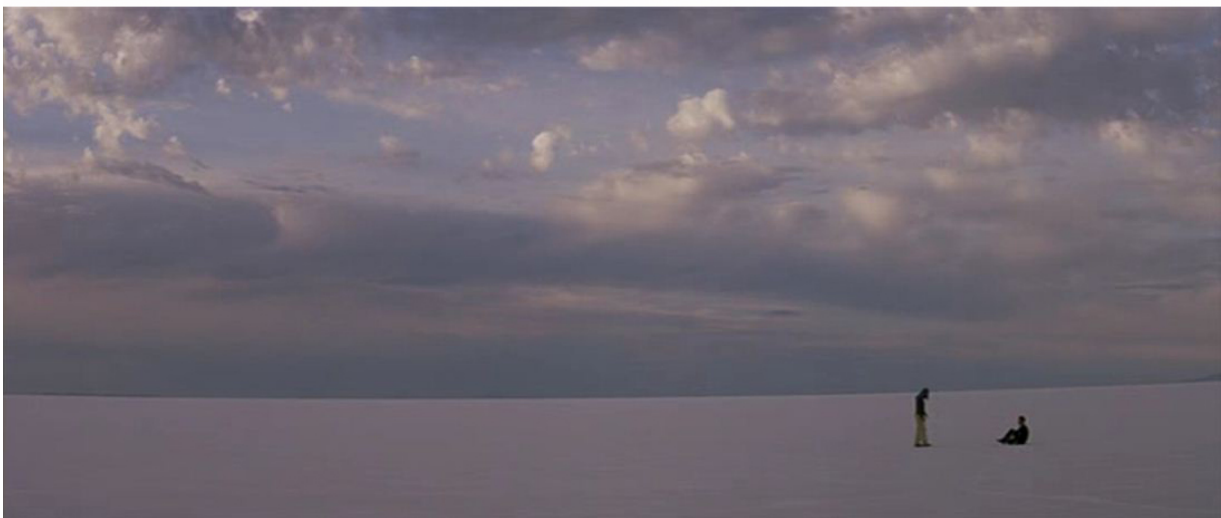
Egy hollywoodi tömegfilm jellemzően a fabula köré szerveződik, gyakran a szereplők között kibomló konfliktusok mentén, sűrű dialógusokkal magyarázva kerül elmesélésre. A minimalizmusban ehelyett egy fordított helyzetről beszélhetünk: a választott formanyelvi eszközök által bomlik ki a többnyire másodlagos szerepet betöltő fabula. A drámai konfliktusok elvetésével a túlzó hatás csapdáját kerülik ki, a redukált párbeszéddek sem a történet magyarázását szolgálják, hanem a szereplők aktuális hangulatát igyekeznek tolmácsolni, bármennyire is banálisnak és jelentéktelennek tűnő társalgásokról is legyen szó. Egyes extrém esetekben az is előfordulhat, hogy egyenesen a történet „haláláról” beszélhetünk. Például a Straub-Huillet alkotópáros *Anna Magdaléna Bach története* (1968) című filmjét érdemes ilyen szempontból röviden megvizsgálni.



*Anna Magdaléna Bach története (Chronik der Anna Magdalena Bach. Danièle Huillet-Jean- Marie Sraub, 1968)*

A cím suggallata ellenére a film sokkal inkább szól a híres barokk zeneszerzőről és zene iránti odaadásáról, mint háttérbe szorult feleségéről. Jelenlétéről folytonos nondiegetikus narráció tudósít, ő maga alig pár percre tűnik fel. Hagyományos értelmében vett dialógusok szinte alig vannak a filmben, ehelyett a statikus kompozíciókból felépülő zenei koncertek, Bach meglevenedett művei, valamint a korabeli okiratok, naplók, levelek inzertjei építik fel a szüzsét. Olyan érzetünk támadhat, hogy Bach életének elmesélése helyett a zeneszerző életérzésének rekonstruálása megy végbe.

A történet elvetésének másik, szintén radikális példája fedezhető fel Gus Van Sant *Gerry* (2002) című filmjében, amelyben a filmes minimalizmus számos domináns eleme felhasználásra kerül.



*Gerry (Gus Van Sant, 2002)*

Érdemben mindössze annyi történik, hogy két fiatal kocsijával megérkezik egy elhagyatott vidékre. Sétába kezdenek, és a játékidő kb. 100 percében a sivatagban történő bolyongásukat követhetjük nyomon. A karakterek háttéréről szinte semmilyen információt nem tudunk meg,



egyedül az derül ki, hogy mindkettejüket Gerry-nek hívják. Azt sem tudjuk meg, hogy milyen motivációk vették rá őket az isten háta mögött tett veszélyes kalandra. Társadalmi hovatartozásuk, végső soron egymáshoz való viszonyuk is ismeretlen marad. Nem tudhatjuk, hogy rokonok vagy barátok-e, esetleg más természetű kapcsolat fűzi össze őket. Mégis minek köszönhető, hogy a rendező mindezek ellenére képes fenntartani a figyelmet? A beállítások megkomponáltsága, a hosszú beállítások és a képek vizuális ereje mellett éppen az információk hiánya kelthet érdeklődést a nézőben. Van Sant az unalmat és eseménytelenséget nem kiküszöbölendő tényezőként kezeli, hanem a filmnyelv eszközeivel feltárandó terepként üdvözli.

## Zsánerfilmek és minimalizmus

A minimalista formanyelv vívmányainak zsánerfilmekbe való beszivárgására már az 1970-es évek előtt is találni példákat. Minden bizonnyal Jean-Pierre Melville a film noir által ihletett bűnügyi (egyben szerzői) filmjei is ebbe a kategóriába sorolhatók. Mégis, talán Új- Hollywood megszületésével – ami egyben a kísérletezést, a klasszikus elbeszélőformák megkérdőjelezését hozta magával a tengerentúlon – terjedt el világszerte a minimalizmus eszközeivel élő zsánerfilmzés.

Király Jenő elmélete szerint a műfajok esetében gyenge és erős műfajok oppozíciójáról beszélhetünk. A gyenge műfajkép a hagyományos műfaji keretek fellazítása mellett a kísérletezés számára is utat nyit. <sup>[5]</sup> Az ebben a korszakban megjelent alkotók egyaránt kezelhetők szerzői és műfaji filmesként. Pl. Sam Peckinpah westernjei hamisítatlan revizionista westernként könyvelhetők el, műfajiságuk a bevett műfaji kódok felülírása, esetleges fellazítása ellenére sem megkérdőjelezhető. Ugyanakkor a rendező szerzőiségének számtalan bizonyítékát is fellelhetjük filmjeiben. Különösen ezekre a midcult rendezőkre jellemző a gyenge műfajiság megtartása mellett a minimalizmus bizonyos jegyeinek átvétele.

A műfaj fellazítására, és minimalista eszközkészlettel való keveredésére Terrence Malick debütáló munkája, a *Sivár vidék* (1973) szolgál például.



*ivár vidék (Badlands. Terrence Malick, 1973)*

A film a Fritz Lang *Csak egyszer élünk* (1937) című protonoirja által életre hívott, majd a *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) által felélesztett és a 70-es évek amerikai filmgyártásában hirtelen egyre népszerűbbé váló „lovers on the run” alműfaj kereteibe gond nélkül beilleszthető. Megjelenik a figurák szociális háttere (igaz, a megszokotthoz képest némileg háttérbe szorítva), egymás iránti vonzalma és a kiszolgáltatott helyzetükből való együttes menekülés motívumai. A férfi főhős végül összetűzésbe kerül a törvénnyel, és szinte törvénytörően elbukik: nem csak a méltóbb élet reményét, de szerelmét is elveszíti. Mindezen klisék mégis fellazítódnak, eltörpülnek az elbeszélésmód egyedisége mellett.

Malick természetes zajok iránti vonzalma csak minimális kísérőzene használatával párosul. Ebben az esetben sem komponált zenét, hanem egy hivatásos zeneszerző, Carl Orff *Gassenhauerjének* minimalista, egyszerűsége törő dallamait használja fel a cselekmény egy- egy pontján, ismétlődően. A ritka és meglehetősen kevés érdemi információval szolgáló dialógusok helyett lényegében a lány visszaemlékezése révén megelevenedő, jóval tartalmasabb belső narráció vezeti a nézőt. A gyakori tónusváltások, az összefüggő elbeszélés helyett állapotok megrajzolására tett kísérlet, a hétköznapi emberek mindennapjainak feltárása iránti igény vagy akár a képkompozíciók kiüresítése is a rendező minimalista eszközök iránti szimpátiáját jelzik.

Gyakran találkozhatunk azonban olyan esettel is, hogy kizárólag egy-két komponens mutatja a minimalizmus jegyeit. John Carpenter *Halloweenje* (1978) a mai slasher rajongók számára meglehetősen eseménytelennek, netán lassúnak tűnhet, mindez önmagában mégsem egyenlő a filmes minimalizmussal. Ugyanakkor a Carpenter által szerzett, a feszültséget finoman adagoló, sejtetéseken alapuló filmzene kifejezetten minimalistának hat. Elsősorban repetitív stíuselemek jellemzik. Ugyanazon sémák transzformációi csendülnek fel, válnak mind redukáltabbá, miközben a cselekmény egyre inkább a feszültség kiváltásának irányába halad. Az a tény, hogy Carpenter nem utólag, hanem filmjei elkészítése előtt szerezte a filmzenéit, azokhoz hangolva történeteit, szerzői tudatosságáról tanúskodik. Zene és kép egysége alkotja meg a filmélményt, nem csak a „űrök” kitöltésére törekszik. [6]

Úgy vélem, a fentebb is hozott, némileg önkényesen kiragadott, illusztratívnak szánt példák is bizonyítják, hogy mennyire sokszínű irányzatról beszélünk. Többek között az egyén ábrázolása, az expresszivitás kerülése is hosszas elmélkedésre adna alkalmat, mégis úgy vélem, a fentebb említett főbb motívumok így is kellően megvilágítják a minimalista szemlélet lényegét. A továbbiakban dolgozatomban tárgyának, a bressoni minimalizmus filmtörténetben játszott szerepének rövid bemutatásán túl stílusának egy-egy komponensét fogom részletesebben is vizsgálni.

## Bresson és kora

„Bresson azt jelenti a francia film számára, mint

*Dosztojevszkij az orosz regény számára és Mozart a német zene számára.*”

(Jean-Luc Godard) [7]

„Ne légy se rendező, se filmművész. Felejtsd el, hogy filmet csinálsz.” [8]

Bresson azon kevés francia rendezők közé tartozik, akit a *Nouvelle Vague* teoretikusai nemhogy nem támadtak, hanem törekvéseik egyik előfutáraként határoztak meg. A „papa mozijával” szemben egyik legfőbb ellenvetésük az irodalmias (és többnyire filmnyelvileg unalmas) adaptációk gyártása volt. Ugyan maga Bresson is gyakran adaptációkat készített – előszeretettel használta Tolsztoj vagy Dosztojevszkij írásait -, mégis ezeket a maga által kialakított egyedi stílusban, bármiféle irodalmi hatástól megszabadulva rendezte meg. Mindezt mi sem bizonyítja jobban, hogy a Tolsztoj novellájából adaptált *A pénz* (1983) mind tematikáját, mind stílusát tekintve sokkal inkább rokonítható a többi Bresson-filmmel, mint más Tolsztoj-adaptációkkal. A rendező nem is törekszik az irodalmi alapanyag minél hívebb átültetésére, helyett azt csak kiindulópontul használja egy egészen más filmélmény megteremtéséhez. Ez a magatartás később a francia Új Hullám egyes alkotóinál is megfigyelhető: Godard karrierje elején szívesen nyúlt amerikai ponyvákhoz, Truffaut gyakran kevésbé nívós szerzők romantikus regényeit használta kiindulópontként.

A francia Új Hullám bölcsőjének is nevezhető *Cahiers de Cinema* kritikusai egyes külföldi (sokszor az Egyesült Államokban tevékenykedő) rendezőket autonóm alkotóként, szerzőként kezdték ünnepelni. John Ford, Howard Hawks vagy Orson Welles a stúdiórendszeren belül voltak képesek önálló, azonnal felismerhető stílus megteremtésére. Végző soron a filmgyártás kollektívizmására épülő rendszerben érték el saját látásmódjuk érvényesítését. Ezzel párhuzamosan Bresson az 50-es években mind írásaival, mind filmjeivel a képzelőerőt nélkülöző, az egyéni látásmód és formanyelvi kísérletezés helyett a tömegigényeket gyorsan és „arctalanul” kielégítő filmgyártás ellen intézett támadást. A népszerű és könnyű nézői azonosulást biztosító sztárok helyett idővel még a hivatásos színészekről és a hagyományos értelemben vett színészi játékról is lemondott. Az eredeti forgatási helyszínek kedvelése, a bevett filmezési gyakorlat helyett a kép- és hangközi kapcsolatokra való ráhagyatkozás korának egyik legtudatosabban saját útjait járó szerzőjévé avatta. A továbbiakban ezen sajátos stílus egyes összetevőinek bemutatása fog következni.

## Bressoni minimalizmus

### Színészvezetés, a modellek használata

A bressoni történetvezetés sajátosságai, a képi- és hanginformációk redukciója szinte már szükségszerűen előrevetítik a hagyományos értelemben vett színészi játék elutasítását, a szereplők motivációinak elvetését. A képmezőben megjelenő tárgyak és figurák megcsonkítása, a jelenetek bevezető és kidolgozó részeinek elhagyása, a dramaturgiai sűrítésre törekvés, a kihagyások használata az elbeszélésben nem is követeli meg a hagyományos színészi játékot, hiszen annak lehetőségeit nem is bírná kellőképpen kihasználni. Éppen ezért – már csak praktikus okokból is – jobban illeszkedik Bresson stílusához a valóság részeként működő, gépiesen mozgó és megnyilvánuló modellek használata.

A modellek alkalmazásával és a színészi játék elvetésével kapcsolatban a továbbiakban saját, témába vágó feljegyzéseiből fogok kiindulni.

„X., a híres sztár, túlságosan is ismert, túlságosan is kiszámítható arcvonásaival.” [9]

„Star system. Fittyet hány az újszerűség és a váratlanság hatalmas vonzerejére. Filmről filmre, témáról témára ugyanazok az arcok tekintenek ránk, amelyekben képtelenek vagyunk hinni.” [10]

Bressonnak a színjátszással szembeni averziója több elemre bontható. Ennek egyik nyilvánvaló komponense az ismert arcokkal szemben tanúsított ellenséges magatartása. Egy ismert sztár számos filmben feltűnik, ezzel elkerülhetetlenül bizonyos kliséket hordoz magával. Például Hollywood aranykorának egyik legtiszteltebb színésze, John Cagney a mai napig leginkább alvilági bűnözők, kétes hírű alakok megformálásáról ismert. Miután a néző látta pár filmjét, feltehetően már nem is (a többnyire amúgy is kiszámítható) filmre, hanem a sztár John Cagney miatt ült be a moziba. A néző nem x és y filmjére vagy történetére volt már többé kíváncsi, hanem az újabb Cagney-filmre. Színészi játéka, gesztusai, arcjátéka bármennyire is eredetiek voltak kezdetben, egy idő után önmaga ismétlésén túl nem is tudott többet felmutatni. A sztár maga is ismétlődő klisévé vált.

Bresson feltételezhetően éppen ezt a kliségyártást kerülte, az egy idő után unalmassá és kiszámíthatóvá váló ismétlődések helyett választott amatőr, filmről filmre váltakozó szereplőket. Ezt a módszert követve a nézőnek nem nyílik lehetősége a „sztárcsinálásra” és arra, hogy a lényeges helyett a lényegtelenre fókuszáljon. Minden egyes új szereplő tehetségétől függetlenül egy csak rá jellemző gesztuskészletet és kinézetet hoz magával, ezáltal megnyitva az utat az újszerű és váratlan számára. A rendező maga által kiötölt rendszere így éppen a rendszertelensége révén

képes folytonos megújulásra.

„Modelljeid figyelmébe: Nem egy másik embert és nem saját magatokat kell eljátszanotok. Eljátszanotok senkit sem kell.” [11]

A bevett színészi játék elvetése miatt a rendező a szereplőit nem is színészeknek, hanem modelleknek nevezte. Ezek a modellek a színészekkel szemben nem egy másik ember bőrébe igyekeznek belebújni, nem akarják mindazt eljátszani, amik valójában nem is ők. Akármilyen tehetséges színésztől legyen is szó, egy eltanult gesztus, egy parancsszóra történő sírás mindig is teátrális előadásmóddal és mesterkéeltséggel fenyeget. Nem is arról van szó, hogy Bresson amatőr szereplőit saját maguk vásznon történő eljátszására utasítaná, ehelyett a csak rájuk jellemző fiziognómiájukban, a vásznon újjáéledő „jelenlétükben” bízik. Mindez a jelenlét se több, se kevesebb jelentőséggel nem bír, mint a vásznon megjelenő tárgyak elrendezése, a képen kívülről érkező zörejek stb. Ezek együttes jelenléte az igazán döntő mozzanat Bressonnál, önmagában egyiknek sem tulajdonít kitüntetett szerepet, de akármelyik hiánya is az „összhang”, az általuk létrehozni kívánt egység teljességét sértené.

„Cselekedeteink kilenczizede megszokásból és gépiességből ered. Természetellenes dolog volna akaratum vagy gondolkodásunk uralma alá kényszeríteni őket.” [12]

Bresson a modelljeinek arcát nem szívesen mutatja nagyközele felvételeken. Nem tulajdonít az arcnak nagyobb jelentőséget, mint a modellek időben kibomló mozgásának, karjaik, lábaik együttes ide-oda lengésének. Cselekedeteik túlzott gépiessége, arcuk rezdületlensége elsősorban természetellenesnek tűnhet, Bresson szerint azonban ez a szándékos visszafogottság árulkodik leginkább legapróbb cselekedeteink, mozgásunk vagy akár gondolataink megszokottságra épülő jellegéről, melyeket öntudatlanul hajtunk végre.

„Ha modelljeid már gépiessé váltak (mindent mérlegeltél, fölmértél, beütemeztél, és tízszer vagy hússzor elpróbáltattad), s így ereszted őket szabadjára a forgatás során, akkor az őket körülvevő emberekkel és tárgyakkal pontosan a megfelelő kapcsolatba lépnek, mert ezeket a kapcsolatokat nem gondolják el.” [13]

Mégis miképpen kapcsolódik a modellek ábrázolása Bresson más tekintetben is radikális képszerkesztéséhez? Ha a modellek használata sikeres, akkor belesimulnak filmje szövetébe, nem különálló identitásként, hanem azzal együtt kezdenek el létezni.

Samuel Fuller *Véletlen ismeretség a South Streeten* című film noir-jában és a *Zsebtolvaj*-ban is a főhős mások megkárosításából tartja fent magát. A két film keletkezését mindössze 6 év választja el egymástól (az előbbi 1953-as, Bresson *Zsebtolvaja* 1959-es gyártású); a hasonló témaválasztás mellett az időbeli közelség is felkínálja az eltérő színészi játék összevetését. A két film egyik kísértetiesen hasonló jelenetében a villamoson láthatjuk őket, amint az egyik utast zsebelik ki. A két jelenetben megjelenő színészi játék, a gesztusok, a képszerkesztés különösen kiemeli a bressoni

modellelmélet és a hagyományos színészi játék közötti különbségeket.



*Véletlen ismeretség a South Streeten (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953)*

Fullernél gyakoriak a képsíkváltások, a tolvajt először a tömeg közepéből kiemelkedve, viszonylag távolról figyelhetjük meg, a lopás közben az arcokról nagyközeliken kapunk információkat. A felügyelő felhúzott szemöldökéről, egész fiziognómiájáról a gyanakvás olvasható le, a mit sem sejtő áldozat érzékiséget közvetít, a tolvaj iránti szimpátiáról tanúskodik, a tolvaj arckifejezése is kifejezi az adott szituáció kényességét. Miközben a nő táskájában kutat, kihívóan néz felé, ami valójában csak álca, hiszen a figyelme elterelését szolgálja. A pénztárca elemelését felső kameraállásból láthatjuk, a rendező egy beállításon belül végigköveti az egész folyamatot.



*Zsebtolvaj (Pickpocket. Robert Bresson, 1959)*

Ezzel szemben Bresson zsebtolvaja és környezete egészen másként kerül bemutatásra, a színjátszás egész más módozatát nyújtva ezzel. A jármű utasairól, a tolvajról, de még a kirabolandó áldozat arcáról is a lehető legminimálisabb érzélem olvasható le. A rendező kamerája sosem vált nagyközeli képsíkba, nem láthatjuk közelebbről az arcokat, hiszen nem is ezt célozza meg. A zsebtolvajlás is ugyanazon képsíkon belül, alig pár másodpercen belül megy végbe, de ezt sem „élesben” láthatjuk. Mind az első, mind a második kirabolandó személy esetében egy külső szemlélő nézőpontjából vannak az események bemutatva. Az első esetben az illető teste, a második esetben az eszközként használt újság takarja el előlünk az akciót. Michel tekintete a tolvajlás során többnyire lesütve látható. Egyrészt a gyanú elkerülése végett az újságpapír felé, másrészt az elemelendő tárgy felé néz szemlesütve a végig változatlan képsíkon belül. Bressonnak nincs szüksége az arc emocionális kifejező erejének igénybevételére, a sejtetések hálózata, a nézésirányok, a testek „be- és kivonulása” önmagában feszültségtartalommal tölti meg a cselekményt.

## A képen kívüli szerepe

Gilles Deleuze a keretezés kapcsán a kép nézhetőségén kívül az olvashatósága mellett is érvel. Bonitzer *décadrage* („elkeretezés”) fogalmát említi, ami olyan szokatlan szemszögeket jelöl, melyek a kép láthatatlan dimenzióját idézik fel. <sup>[14]</sup> A képen kívüli tér meghatározása szerint mindaz, ami nem látható, nem hallható, mégis jelen van. A keret lezártságánál fogva ugyan zárt halmaznak tekinthető, ugyanakkor egy halmaz természeténél fogva már egy újabb, nagyobb halmazt is feltételez, amibe befoglalható. <sup>[15]</sup> Milyen tanulságokkal szolgál Bresson képen kívülihez való viszonyában Deleuze fejtegetése?

Talán arról lehet szó, hogy Bresson a keret önmagán túlmutató jellegére kíván apellálni. Maga a kép sosem egyenlő nála a történettel, eleve a hangok egyenrangúként kezelése és folytonos beszüremkedése a képen kívüliből a képmezőbe megfosztja nála a képet a történet elmesélésében játszott döntő szereptől. A képen kívüli használatával Bresson folyton emlékezteti a nézőt, hogy a történet tere még véletlenül sem esik egybe a vizuális térrel. Bresson egymáshoz nem illeszkedő terei, a narratívába beillesztett szándékos lyukak, a modellek testrészekre történő szétdarabolása a vizuális tér gyengítését hozza magával, miközben a képen kívülről érkező információk a keretet is csak egy nagyobb halmaz (esetleg egész) részeként tüntetik fel.

Mindezzel egybecseng Kovács András Bálint megállapítása, miszerint a bressoni minimalizmus leginkább a képen kívüli tér használata által definiálható. Ennek értelmében a tér láthatatlan tartományából a cselekmény szempontjából fontos információkhoz juthatunk. Bressonnál mindez a hang (különösen a természetes hangforrások) és képek egyenrangúként kezelésével függ össze, hiszen a képen kívüli térből többnyire „láthatatlan” hangeffektusok származnak, és egészítik ki a cselekményt. A vásznon sosem látott eseményeknek csak a hangját hallhatjuk. <sup>[16]</sup>



*Talán az ördög (Le diable probablement. Robert Bresson, 1977)*



*Talán az ördög (Le diable probablement. Robert Bresson, 1977)*





*Talán az ördög (Le diable probablement. Robert Bresson, 1977)*



*Talán az ördög (Le diable probablement. Robert Bresson, 1977)*



*Talán az ördög (Le diable probablement. Robert Bresson, 1977)*

Egy buszon hangzik el az 1977-es filmje című szolgáló mondat: az egyik utas „*Ki űz gúnyt az emberiségből?*” által feltett költői kérdésre a közbevetett „*Talán az ördög*” a válasz. Bresson kamerája a következőképpen mutatja az események láncolatát, ami végül egy közúti balesethez vezet:

1. A meglepődött buszvezető a nem várt megállapítást hallván a mögötte ülő utasok felé tekint vissza.
2. A következő beállításban már csak egy „levágott testrészét”, a lábát láthatjuk, amint a fékre lép. Eközben a nagy súrlódás miatt kellemetlen hangokat hallunk.
3. Miközben az ütközés és az általa kiváltott zaj végbemegy, mindez vizuálisan nem kerül megjelenítésre. Ehelyett az utasok reakcióját követi a rendező, bár mintha a baleset sem bírná őket kizökkenteni hétköznapi közönyükből. Faarccal veszik tudtul a történést, egyedül Charles és barátja próbál meg megkapaszkodni az előttük lévő szék hátsó támlájában.
4. Ismét egy levágott testrészt, a buszvezető kezét láthatjuk „működés” közben, amint a busz

ajtáját nyitó gombot lenyomja.

5. A balesetet követő beállítás a jelenet egyik leghosszabb és a képen kívüli tér narratív funkcióját tekintve legérdekesebb jelenete. Kinyílik a busz ajtaja, a buszvezető előveszi a papírjait, az arcát azonban nem láthatjuk, a keze kap döntő szerepet, amint a papírjait veszi elő. Lesétál a buszról, a feltehetően a baleset kapcsán történő intézkedés miatt, de Bresson kamerája továbbra is egy helyben marad. A buszvezető eltűnik a képmezőből, a vizuális információk a minimálisra csökkennek, csak egy-két járókelő elmosódott alakját lehet kivenni. A képen kívüli térből viszont ellepik a hangok a vásznat. Hallhatjuk az utca embereinek lépteit, viszont a környékbeli forgalom megmutatása nélkül is – az egyre hangosabb és sűrűbb dudálásnak köszönhetően – az autósok türelmetlenségéről bizonyosodhatunk meg.

## Ellipszisek használata

Bresson narratív szerkesztése a térbeli ellipszisekre is sokat hagyatkozik. Fontos hangsúlyozni a térbeli ellipszisek és időbeli ellipszisek közötti különbségtételt. Ez utóbbira szép számmal találni példát a rendező filmjeiben, mégis az előbbi határozza meg inkább minimalista stílusát.



*Vétlen Balthazar (Au hasard Balthazar. Robert Bresson, 1966)*

*A Vétlen Balthazar* (1966) első pár percében mutatkozik meg Bresson időbeli ellipszisek alkalmazása iránti tehetsége. Alig pár perc alatt kel életre a számár csacsikorának felhőtlen boldogsága, a játék

és (látszólagos) szabadság birodalma.

A rendezőtől megszokott rövidre szabott jelenetek minden tömörségükkel együtt mesélik el a nyári vakáció történetét. Ez alatt a gyermekek között szerelem szövődik, láthatjuk őket hintázní és a hozzájuk hasonlóan még a világban új minőségként jelenlevő csacsit is. A gyermeki lelkület mikrokozmoszába tehetünk (újbolí) kirándulást, ami a felnőttek világával csak felszínesen érintkezik. A búcsúzás pillanatai, a szünidő vége, a gyerekek és a számár elválásának perceiből Bresson hirtelen vágása zökkent ki. Balthazar immár felnőtt, igavonónak használják, és egy inzer tudósít minket az idő múlásáról.

Bresson térbeli ellipszisekből való jelenetépítése kapcsán elengedhetetlen a vizuális és narratív tér közötti különbségtevés kihangsúlyozása. Egy átlagos filmben gyakran egybeesik a kettő egymással, de Bresson kifejezetten tüntet filmjeiben a történet látható tartománya és a történet egészének egybemosása ellen. Az arc nagyközeli felvételei iránt érzett averziója, egy- egy „csonka” testrész (pl. láb, kéz) és jelentéktelennek tűnő tárgy iránti szimpátiája arra enged következtetni, hogy lényegtelen dolgok megmutatása révén kíván a lényeg felé közelíteni. Philippe Durand a filmet a „kihagyás egy módjának” (*un art de l'ellipse*) tekinti, olyan művészetnek, amelynek különlegessége a hiányban, a kihagyásban rejlik. Ahhoz, hogy a legegyszerűbb filmes elbeszélést is megérthesse, a nézőnek gondolatban ki kell egészítenie azokat az üres helyeket, amelyek a vágás révén keletkeznek, mintegy a képek közé kell látnia.

Ezek szerint tehát a kihagyás a film egyik alapvető tulajdonságának tekinthető. [17]

Bresson technikája is Durand elképzelésével esik egybe, ahogy feljegyzéseiben írja:

„Ördög bújt a bőrébe: ne bújtassunk senkinek sem ördögöt a bőrébe.  
„Minden férj csúnya: ne mutassunk egy sereg csúnya férjet.” [18]

Tehát a direkt, leleplező képkompozíciók helyett a sejtetést, a nézők asszociációinak felkeltését tűzi ki célul magának. Az *Egy szelíd asszony* (1969) nyitójelenetében a feleség öngyilkossági kísérlete a következőképpen kerül bemutatásra Bresson kameráján keresztül:



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*



*Egy szelíd asszony (Une femme douce. Robert Bresson, 1969)*

1. Egy csukott üvegajtót láthatunk, amely a lakás nappalijába vezet.
  2. Belép a kép terébe egy ember és kinyitja az ajtót. A beállítás ugyanaz marad, az embernek csak a kezét és hátát láthatjuk.
  3. A következő beállítás a balkont mutatja. Az asztal és a rajta lévő virágcserep eldőlt, az üres hintaszék pedig mozgásban van. Ebből következtethetünk arra, hogy valami történt, de magáról az akcióról lemaradunk.
  4. Alsó kameraállásból egy fehér kendőt láthatunk lehullni a levegőben.
  5. Leérkezünk az utcára. Autókat láthatunk.
  6. Kiderül, hogy valójában mi is történt. Az öngyilkosságot megkísérlő nő a földön fekszik véresen, körülötte járókelők. Nekik azonban csak a lábukat lehet kivenni.
  7. Egy asszonyt láthatunk a bérház nappalijában, egy székre támaszkodva. A beállításnak köszönhetően azonban csak azt láthatjuk, hogy imádkozik, maga a feje lemarad a beállításból.
- Ebből a jelenetsorból is világosan látszik, hogy Bresson inkább csak „körülírja” az eseményeket, utalásokat helyez el a jelenetben. Az öngyilkossági kísérlet aktusába nem kapunk betekintést, de a kívülről fullasztó légkört árasztó nappali, leboruló virágcserep, a magasból aláhulló kendő már előrevetíti az utcán fekvő nő képét. A szereplő motivációja is ismeretlen marad.

## **Narrációhoz való viszony, belső monológok felhasználási módja**

Bresson a filmművészetet az irodalom és a színház helyett inkább a festészettel és a zenével rokonította. A *Feljegyzések a filmművészetéről* című könyvében előbbieket folytonos ostromozása mellett előszeretettel példálózik kedvenc festői (pl. Leonardo da Vinci, Paul Cézanne) vagy komponistái (pl. Debussy) módszereivel, meglátásaival. Ez magyarázza, hogy filmjeit is elsősorban kép- és hangkapcsolatokból igyekezett megkomponálni, művei vizuális erejét védte a szövegek



elburjánzásától. Ezek túlzott használata ugyanis gyengítheti a filmszerűséget, és sokszor a cselekmény érdemi haladásához nem járul hozzá.

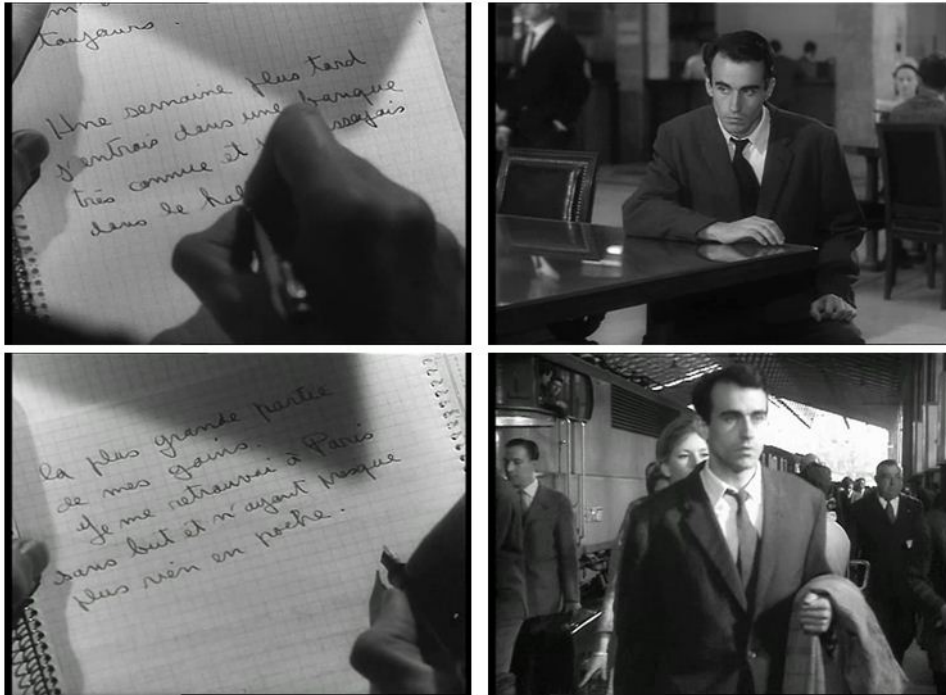
A hang megjelenésének időszakában, az 1930-as évek első felében a legfőbb problémát – a technikai nehézségeken túl – a párbeszéd megfelelő alkalmazása jelentette. A nem ritkán nehézkes, életidegen dialógusok nem csak hogy lelassították a korabeli filmek cselekményét, de mai szemmel már elavultnak és mesterkéltnek is tűnnek. Párbeszédre épülő filmekre számos példa akad, de ezek többsége többnyire elsődleges célként a szórakoztatást tűzik ki maguk elé. Hollywood aranykorából Ernst Lubitsch és Preston Sturges filmjei kifejezetten a szellemes párbeszédeikről híresek, de napjainkból is lehetne említeni a Coen-fivérek vagy Quentin Tarantino midcult filmjeinek sikereit.

Bressontól filmkészítéshez való viszonyából adódóan távol áll ez a formula, estében nem játszik döntő szerepet az egyes szereplők közötti párbeszéd, helyett hangulatteremtés vagy információközlés végett zörejekre, egyéb hangforrásokra támaszkodik. Az 50-es években különösen jellemző, hogy belső monológjai narráció formájában jelennek meg. Kép és narráció nem egymást „megakasztva”, hanem egymást kiegészítve pörgeti tovább a cselekményt. A szöveg ezáltal szinte észrevétlenül elveszti idegenségét, belesimul a film szövetébe, a rendezői elbeszélés eszközévé válik.

Ugyanakkor a belső elbeszélés Susan Sontag szerint egy másféle funkciót is betölt Bressonnál, amit „megkétszerezésnek” hív. Mindez azt jelenti, hogy a vásznon már megjelenített események, melyekről a néző már tudomást szerzett vizuálisan, az egyes szereplők belső monológjának formájában újra megismétlésre (vagy ha úgy tetszik: megerősítésre) kerülnek. [19]

A narrátori kommentár általában a néző tudásának kiterjesztését szolgálja, többlet információt juttatva neki. Bressonnál a belső monológok révén a néző semmiféle új információhoz nem jut, nem is az érzelmi azonosulását erősíti, hanem a már ismert tények újbóli megerősítését kapja. [20] David Lean *Késői találkozás* (1945) című klasszikus melodráájában a történet flaschbackek sorozatán át, a főhősnő, Laura gyakori narrációja révén elevenedik meg. Annak köszönhetően, hogy a történet főhősnője meséli el saját történetét, már szinte garantálható a néző szimpátiájának elnyerése. Félelmei, reményei, legrejtettebb gondolatai kerülnek kibeszélésre, ami a történetben eleve benne rejlő tragikum további kihangsúlyozását szolgálja.

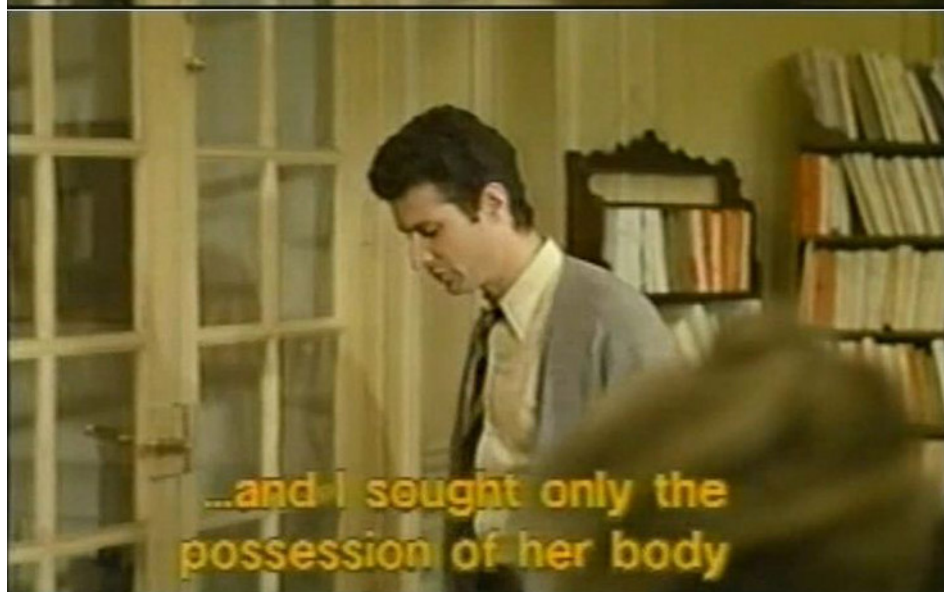
Egyes extrém esetekben előfordul, hogy egyazon eseményről három információforráson keresztül értesíti a nézőt a rendező.



*Zsebtolvaj (Pickpocket. Robert Bresson, 1959)*

Például a *Zsebtolvaj* című filmjében többször is előfordul, hogy először a Michel által írott naplót láthatjuk a képmezőben, ezzel párhuzamosan pedig a saját belső narrációját hallhatjuk ugyanazokról az eseményekről. Az első példa esetében egy héttel későbbi, bankban tett látogatásáról beszél és ír, a következő beállításban pedig mindez már vizuálisan is megelevenedik előttünk. A második esetben ugyanezt a módszert használja Bresson: a képmezőben Michel külföldi utazgatásairól ír, eközben belső narráció segítségével beszél ugyanerről. A következő beállításban már újra itthon, a pályaudvaron sétálva láthatjuk, és belső narrációja is megerősíti hazatértét.

A tíz évvel később rendezett *Egy szelíd asszonyban* a belső narráció felhasználásának sajátos lehetőségével játszik el. Egy szétmálló házasság történetét ismerhetjük meg, lineáris elbeszélés helyett azonban Bresson egy más útját választja a történet elmesélésének. Először a feleség öngyilkossági kísérletét mutatja be a rendező, majd flashback formájában elevenednek meg a tettét megelőző események. A cím sugallata szerint a feleség áll a történet középpontjában, a történetéről viszont egy külső szemlélő, a férj belső narrációja tudósít. Az egymást iránti elhidegülésük és külső szemszöge tudatában az általa közölt információk hitelessége is megkérdőjeleződik, végig bizonytalanok vagyunk az információk valós jellegével kapcsolatban.





Egyetlen kiragadott példa a filmből: a feleségével töltött éjszaka egyik jelenetének utolsó másodperceiben a férjet láthatjuk az ágyon ülni. Eközben képen kívüli hangként az adott éjszakára való visszaemlékezését hallhatjuk. Egy vágást követően hirtelen visszatérünk a szobába, amely során a férj egy harmadik félnek számol be a történekről. A férj monológja tovább folytatódik, immár diegetikus hangként a képpel összhangban.

## Hangokhoz való viszony

*„A film olyan írásmód, amely mozgóképekkel és hanggal dolgozik.” [21]*

A filmek általában a képet helyezik előtérbe, a hangot többnyire párbeszéd formájában diegetikus hangok szolgáltatják. Bresson ehelyett a hang szerepének kitágítására törekszik. Miközben párbeszédei jelentőségüket veszítik, a szereplők belső monológjai, a képből érkező nem emberi hangforrások mellett a képen kívüli térből érkező hangokhoz, zörejekhez is előszeretettel nyúl. Önmagában sem a képet (ami a fényképészetet idézi), sem a hangot (ami a zenét idézi) nem tartja sokra Bresson. Szemében külön-külön nem léteznek a filmművészet számára, viszont annak nélkülözhetetlen komponenseiként kezeli őket. Mindez azonban nem a kép és hang egymástól független működését jelenti, a két komponens szoros kapcsolatban áll egymással. „A képek és a hangok olyanok legyenek, mint azok az emberek, akik utazás közben kötöttek ismeretséget, és képtelenek elválni egymástól” [22] – röviden ezzel az idézettel lehetne megragadni hitvallását.

„A képek és hangok összeütközéseiből és összefüggéseiből harmonikus kapcsolatoknak kell létrejönniük” [23] – írja Bresson a *Feljegyzések a filmművészetről* című könyvében. Bizonyos képek és hangok összeütköztetése révén egy addig nem létező harmadik minőséget teremt meg, akárcsak egy szimfónia esetében, ahol a különböző hangszerek együttes hatása hozza létre az összhatást. Az egyes hangszerek önmagukban is léteznek, lehet zenélni velük, de csak a gondosan kiválasztott hangszerek együttes szólama alkotja meg a szimfónia dallamait.

Bresson zajokhoz való vonzódását is a mozgókép megszerkesztéséről vallott nézetei magyarázzák. „A tagolás nélkülözhetetlen, ha nem akarjuk, hogy filmünk a valóság ismételt bemutatása legyen” – írja szintén a *Feljegyzéseiben*. Nem az egyes képkockák vagy jelenetek drámai erejében hisz, hanem a képek megfelelő egymás mellé rendezése, az események egymást követő menete váltja ki a drámaiságot. Mindezek önmagukban nem bírnak drámaisággal, csak a megfelelő tagolás, a köztük létrejövő kapcsolat teremti meg a drámai hatást. Ehhez az eljáráshoz kapcsolódik a zajok ritmusértékéről írott feljegyzése: „Kicsukódó, majd becsukódó ajtó zaja, léptek zaja stb. – ritmuskényszerből.” [24] Ennek tudatában már világosan érthető a rendező látszólag jelentéktelennek tűnő zajforrásokhoz való vonzódása. Egy jelentéktelennek tűnő tárgynak, például a becsukódó ajtónak a zaját filmje tagolásának veti alá, a ritmus fenntartása céljából használja. Mindez persze részben kényszerből fakad, ugyanakkor mégis narratív funkciót tölt be Bressonnál.

A mozgóképek képkockákból állnak össze, és éppen a redundancia iránti ellenszenve miatt kerül a felesleges kép- és hanginformációk filmjeibe való beszivárgását. A ritmuskényszer így töltődik meg nála értelemmel.

Ugyanebből a redundancia-kerülésből származik Bresson alapvető hozzáállása a hanghasználatához. Ide kapcsolódik két fontos megállapítása: „Bizonyosodj meg arról, hogy mindent kimerítettél, ami mozdulatlansággal és csenddel elmondható” <sup>[25]</sup>, egy másik helyen pedig ezt írja: „A hangosfilm feltalálta a csendet.” <sup>[26]</sup> Akárcsak a túlzott gesztusokra épülő, pszichologizálásba vesző színészi játékkal való radikális szakítása, ugyanígy a hangok felhasználásával kapcsolatos elképzelése is az addig bevett gyakorlat ellenkezőjét állítja. A történet szövetébe betolakodó kísérő zene leggyakrabban az érzelmek fokozását, a dramatikus csúcspontok kiemelését célozza. Éppen ezen tényezők kiküszöbölése ellen küzdött Bresson. „Kopernikuszi fordulata” a következőképpen ragadható meg: nála a csend nem a hang hiányát jelenti, sokkal inkább természetes állapotként határozható meg. Ugyan sok filmjében használ kísérőzenét, de ezek nem települnek rá a film szövetére, nem kezdenek el a képek és természetes zörejek helyett „beszélni”. Legjellemzőbben a történet egy-egy hangsúlyos pontján használ kísérőzenét, akkor is klasszikus zeneszerzők zenebetétjeihez fordul.

A visszafogott, mégis hatásos zenehasználat bresssoni gyakorlatára eklatáns példát nyújt a *Vétlen Baltház*. A történet (középpontjában a számár életútjával) egy-egy hangsúlyos pontján ugyanannak a zeneműnek, Schubert egyik szonátájának részletei csendülnek fel. A belső elbeszélések képi információval való összetársításához, az elbeszélés során makacsul visszavisszatérő egyes beállításokhoz, motívumokhoz hasonlóan ugyanazon zenemű folytonos visszatérése is nyomatékosító jelleggel bír.



*Vétlen Baltház* (*Au hasard Balthazar*. Robert Bresson, 1966)



*Vétlen Baltház* (*Au hasard Balthazar*. Robert Bresson, 1966)



*Vétlen Balthazar (Au hasard Balthazar. Robert Bresson, 1966)*



*Vétlen Balthazar (Au hasard Balthazar. Robert Bresson, 1966)*



*Vétlen Balthazar (Au hasard Balthazar. Robert Bresson, 1966)*

Schubert szonátája többnyire csak pár másodperc erejéig, jelzésszerűen szólal meg. Melyek azok a jelenetek, amikor Bresson a zenét használja? A szamár csikókorának megelevenedésekor, amikor a házban vendégeskedő gyermekek játszanak vele, Marie és a környék bandavezetőjének összetűzésekor, nem sokkal kettejük elszakadása előtt, az új gazdájánál, aki inni ad neki, Gérard és bandájának csempészakciója közben, miközben ütlegetéseket kell elviselnie, majd a zárójelenetben, amikor a golyólövést kapott szamár a juhok között jobb létre szenderül.

Ezek a jelenetek mind a szamár életének fordulópontjai, az előző szakasz végét és egy újabb időszak bevezetését szolgálják. Egyetlen közös pont Balthazar passzivitása: igavonó állat lévén a vele történő jó és rossz cselekedeteket kizárólag csak elszenvedi, az őt körbevevő világ elől elbújni vagy azt megváltoztatni teljességgel képtelen. Így ruházódik fel Bresson szamara allegorikus jelentéssel. Akárcsak a szamár útján időről időre visszatérő fő figurák – Marie, az egyetlen lény, aki Balthazárt feltétel nélkül képes szeretni, valamint Gérard és bandája, akik mindenhová a rontást és kegyetlenséget hozzák magukkal – az ismétlődő zenerészlet is az „ördögi körből” való kilépés lehetetlenségét, a dolgok és emberek természetének tántoríthatatlanságát sugalmazza.

## A filmes minimalizmus másik két úttörője

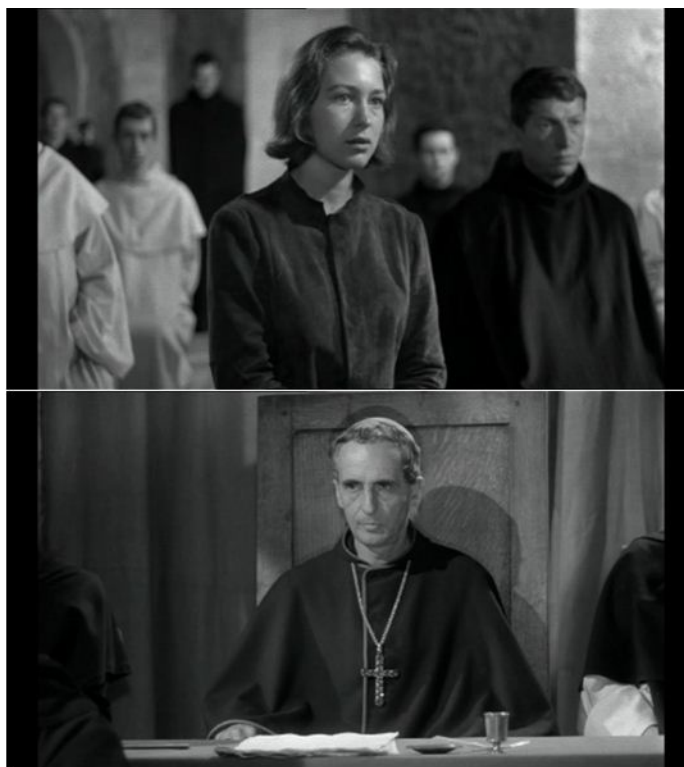
A stílusbeli összehasonlítás által megidézett másik két rendező eltérő környezetben (Dreyer elsősorban Dániában, emellett Németországban, Ozu Japánban) alkotott, egymástól függetlenül készítették sajátos, rögtön felismerhető hangulati elemekkel bíró mozgóképeiket. Összevetésük két oknál fogva tűnik fontosnak. Egyrészt Bressonnal kortárs alkotókról van szó, emiatt is könnyen asszociálhatunk egyikükről a másikra. Ugyan Dreyer és Ozu már a némafilm-korszakban is rendeztek, mégis mindhárman nagyjából egy időben, a II. világháború után értek alkotói pályájuk csúcsára, ekkoriban kapott végső formát szinte azonnal felismerhető, összetéveszthetetlen stílusuk. Másrészt mindhárman a filmes minimalizmus úttörői közé sorolhatók, így szinte törvényszerűen átfedések fedezhetők fel elbeszélő technikájukban, egyáltalán a filmnyelvről vallott nézeteikben. Mint a már azóta igen jelentőssé vált stílusirányzat első úttörői az őket követő generációk gondolkodására, filmkészítésről vallott nézeteikre is hatványozott hatást gyakoroltak.

### Carl Theodor Dreyer

Bressonhoz hasonlóan Dreyer is elsősorban a képek erejének megragadásában látta a filmművészet lényegét. Mindketten a történet másodlagosságát vallják, helyett az egyes karakterek bemutatására helyezik a hangsúlyt. Módszere azonban egészen más, a rövidre vágott, elliptikus elbeszélőtechnika helyett a hosszú beállítások használata jellemző rá. Ebből következik, hogy filmjei ritmusa is lassan csordogáló, már-már meditatívnek nevezhető. <sup>[27]</sup> Előszertetettel használt közelképeket, különösen a szereplői arcát, a rajtuk látható érzelmeket igyekezett kihangsúlyozni. A némafilmkorszak egyik emblematis darabjának tartott *Jeanne d'Arc szenvedései* (1928) a Maria Falconetti arcáról bevágott gyakori premier plánok olyan elemi erővel bírnak, hogy a dramaturgia egyik fontos szervezőerejévé válnak. Érdemes összevetni Bresson és Dreyer filmjének egy-egy hangsúlyos jelenetét, ami által a kettejük módszere közötti távolság még szembetűnőbben kidomborodik. <sup>[28]</sup> (A több mint három évtizeddel Dreyer filmje után forgatott, a francia Új Hullám térhódítása idején feltehetően újonnan is anakronisztikusnak ható Bresson mű hivatalos címe *Jeanne d'Arc pere.*)



*Jeanne d'Arc szenvedései (Le Passion de Jeanne d'Arc. Carl Theodor Dreyer, 1928)*



*Jeanne d'Arc pere (Procès de Jeanne d'Arc. Robert Bresson, 1962)*

Dreyernél mind Szent Johanna, mind vallatója arca nagyközeli képsíkban helyezkedik el, arcuk kifejezőerejére esik a hangsúly. Ettől eltérve Bresson kerüli az expresszív arcjátékot, a nagyközeli képsík használatát. Heves érzelmek helyett a vallató kérdéseire adott rövid válaszok összefűzéséből áll a per.



*Jeanne d'Arc szenvedései (Le Passion de Jeanne d'Arc. Carl Theodor Dreyer, 1928)*



*Jeanne d'Arc pere (Procès de Jeanne d'Arc. Robert Bresson, 1962)*

A máglyahalál bemutatásakor is ugyanezeket az elveket követik. Dreyer mártírjának elszenvedett fájdalmai elsősorban a gyakori nagyközeli felvételeknek köszönhetően elevenednek meg, az összeverődött sokaság aggódó, empatikus arckifejezéséről közbeiktatott képkockák csak tovább fokozzák a hatást. Bressonnál a máglyahalál is az aszketizmus és távolságtartás jegyében folyik le. A per lefolytatóin kívül nincsenek nézelődők, Jeanne d'Arc bármiféle kivethető érzelmi megrendülés nélkül tűri megpróbáltatásait. A kamera távolságot tart tőle, kisebb érzelmi azonosulást kínál, mint Dreyernél.

Dreyer stílusára a XIX. század végi és XX. század eleji kamaradarabok, az ún. Kammerspiel is rányomta bélyegét. Mindez tetten érhető a művészi eszközök leegyszerűsítésére tett igyekeztében, valamint a pszichológiai állapotok feltárásában. Ezzel párhuzamosan a szélsőségek, túlzások használata, az én univerzális kiterjesztése a német expresszionizmus hatását mutatják munkáiban. [29]

A három alkotó közül kétségtelenül az ő stílusa fogható meg a legnehezebben, éppen az őt ért

hatások sokszínűsége miatt. Mitől nevezhető mégis minimalistának a módszere? Az egyszerűség iránti fokozódó vonzalma szinte filmről filmre végigkövethető: mind gyakoribb „lapos képek”, természetes hangsávok, másodlagossá váló dialógusok árulkodnak szemléletbeli változásáról.



*Michael (Carl Theodor Dreyer, 1924)*



*Az ige (Ordet. Carl Theodor Dreyer, 1955)*

Dreyer 1924-es némafilmje, a *Michael* és 1955-ben rendezett, utolsó előtti filmje, *Az ige* két- két beállításának párhuzamba állítása világosan mutatja, miként mozdult el a rendező a német expresszionizmus hatásától a megdermedt alakok és lelapított képfelvételek irányába.



A *Michael*ben a haldokló festőművész ágya felett lógó Jézus-szobor, a másik beállításban a meztelen férfit ábrázoló festmény és mindezt keretbe foglaló Cupidók a szereplők egymáshoz való viszonyáról árulkodnak, a mise-en-scène szorosan a felszíni cselekményhez tesz hozzá, többletjelentéssel ruházva fel azt. A díszletek elrendezése még véletlenül sem kelti a realizmus látszatát, a képtér felosztása pedig a térhatás megteremtését célozza meg. A szintén viszonylag kevés szereplőt felmutató, többnyire minimális helyszínen és zárt térben játszódó (ezáltal szintúgy kamaradarabnak nevezhető) *Az ige* ezzel szemben a díszletek redukálását, a színészek játékának megdermesztését, a kép lelapítását célozza. Mindezen tulajdonságok már a Bresson által művelt minimalizmussal rokonítják. Ugyanakkor fontos leszögezni – ahogy Kovács András Bálint Dreyer utolsó, modernistának tartott filmje, a *Gertrúd* (1964) kapcsán megjegyzi –, hogy a statikus képek és a puritanizmusra való törekvés a skandináv színházi hagyományokra, semmint a két rendező közvetlen egymásra hatására vezethetők vissza. [30]

## Yasujiro Ozu

Ozu talán Mizoguchi és Kurosawa mellett a II. világháború után alkotó legismertebb japán rendezők egyike. A két teljesen eltérő kultúrából származó rendezőt leginkább a filmről mint médiumról vallott felfogásuk köti össze. A cselekmény ellen irányuló ellenszenvükből eredhet, hogy egy átlagnéző számára könnyen unalmasnak, kiszámíthatónak, esetleg eseménytelennek tűnhetnek filmjeik. Ez elsősorban a cselekmény iránti ellenszenvükből származik, amelynek köszönhetően az akcióközpontúság helyett a hétköznapiaságra, az élet apró momentumaira koncentrálnak. Mindezzel szorosan összefügg a drámaiátlanításra való törekvésük is, azaz a drámai hatások mellőzése. Valójában a drámai hatások minden egyes szituációban megjelennek, csak kihagyások, jelzések, jelképek segítségével több teret engednek a néző képzeletének. Ezzel mintegy elkerülik a könnyű nézői azonosulás lehetőségét, valamint a hagyományos (hollywoodi) filmekben oly jellemző, egy-egy drámai fordulat által kiváltott esetleges érzelmi manipuláció lehetőségét is kikerülik. [31]

Ozu *Késő tavaszában* (1949) kiváló példáját találjuk a drámai csúcspont elhagyásának. A film özvegyúr hőse és lánya kapcsolatának bemutatásán túl arról is szól, hogy a lány elérte azt az életkort, amikor el kell hagynia a szülői házat, és önálló családot kell alapítania. Ennek fényében magát az esküvői szertartást vélhetnénk a *Késő tavasz* egyik drámai csúcspontjának, azonban mindez Ozunál bemutatásra sem kerül. Ehelyett az első beállításban az ünnepi öltözkébe öltözött lányt és apját láthatjuk, amint elindulnak a szertartásra. Az ezt követő jelenetben a kukkoló szomszédokat láthatjuk, viszont csak a beállítás milyenségéből következtethetünk minderre, az apját és lányát már nem mutatja nekünk a kamera. Ezután Ozu visszatér az üresen hagyott házba, elidőz a szobák emberek nélkül hagyott bútorainál. Mindennek a két beállításnak köszönhetően mintha már előrevetítené a lány által maga után hagyott űrt, sejteti az esemény egyszerre pozitív és negatív mivoltát. Az apa végül – ahogy annak „lennie kell” – férjhez adta lányát, ugyanakkor magára is marad a jövőben. A szertartás tehát nem kerül bemutatásra, a következő jelenetben már



az apát láthatjuk egy japán teázóban, és csak az elejtett beszélgetésből következtethetünk lánya helyzetére. (Szinte egy az egyben ugyanez a beállítás-sorozat ismétlődik meg a *Késő tavasz* laza remake-jének nevezhető, egyben az életmű összegzéséül is szolgáló *A szaké íze* (1962) című filmjében.)



*Késő tavasz (Bansun. Yasujiro Ozu, 1949)*



*Késő tavasz (Bansun. Yasujiro Ozu, 1949)*



*Késő tavasz (Bansun. Yasujiro Ozu, 1949)*



*Késő tavasz (Bansun. Yasujiro Ozu, 1949)*

Ozu filmjeit nézve hamar észrevehetjük, hogy a tárgyakat és embereket szinte mindig békaperspektívából láthatjuk. Ez annak köszönhető, hogy a japán rendező a kamerát gyakran a földre vagy attól legfeljebb tíz centiméter távolságra helyezi. Az alsó gépálláshoz való ragaszkodásáról már rengeteg teória született. Egyes elemzők szerint a földön ülő japán ember perspektívája sugallja ezt a nézőpontot, de ez az álláspont erősen vitatható. <sup>[32]</sup> Ugyanígy Bressonnál is megjelenik az alsó gépállás gyakori használata, nála azonban ez ritkán párosul egységes térélmény megalkotásával, a képmezőben megjelenő figurák is többnyire nem teljes alakjukban kerülnek bemutatásra, hanem „elvágvá”, egy-egy testrészük (a lábuk, kezük) lóg bele a képbe.

Térkezelése is rokonságot mutat Bressonnal, hiszen a terek nem töltenek be narratív funkciót a

filmjeiben. Az elhagyott helyiségek a lakóktól függetlenül kapnak szerepet, akik hol feltűnnek, hol eltűnnek ezekben a terekben. Noha Ozu térről térre haladva gyakran vág, hogy kövesse szereplőinek mozgását, a kamera azonban elidőz egyes tereknél, és türelmesen várja azoknak a visszatérését, akik a képteret elhagyták. Eközben mindaz, ami a képen kívülben történik, aligha kelt feltűnést. Ami a mi szemünk előtt rejtve marad, éppen olyan triviálisnak és megszokottnak tűnik, mint a látható történések a képben. [33]



*Korai tavasz (Szosun. Yasujiro Ozu, 1956)*

Ozu *Korai tavasz* (1956) című filmjében a jelenet nyitóbeállításában egy lakás előterét láthatjuk, miközben nondiegetikus hangként a nappaliban éneklő társaság hangját hallhatjuk. Ugyanebben a beállításban egy férfi lép be a képmezőbe és a konyhában tevékenykedni kezd. Pár pillanattal később pedig egy nő sétál át a képmező jobb irányába. Csak a következő, tipikusnak nevezhető alsó kameraállásból felvett beállításban nyerhetünk betekintést a fő cselekménybe, a társaság ünnepségébe. Mielőtt ehhez a ponthoz elérkeznénk, Ozu kb. 15-20 másodpercig időz el a szoba előterében, mozdulatlan kameraállásból, mintegy mellékesen megörökítve az ott megforduló embereket.



*A pénz (L'argent. Robert Bresson, 1983)*

Hasonló „térközpontúság” mondható el Bressonról is, amelyet *A pénz* című filmjének egyik részletével prezentálok. Bresson kamerája végig mozdulatlan marad, a metróállomás lejáróját láthatjuk először „üresen”, emberek nélkül. A metró megérkezéséről nála is nondiegetikus hang révén értesülünk, a járókelők pedig pár másodperccel később megjelennek a képmezőben. A cselekmény szempontjából döntő szerepet játszó két fiú a táskával, a képmező bal felső sarkán bukkan fel először, Bressontól megszokottan nem kapnak kitüntetett szerepet, pár másodpercig „elvágva” láthatjuk őket. Lesétálnak a lépcsőn, de miközben nondiegetikus hangként ismét a megérkező metró hangját hallhatjuk, a beállítás továbbra is változatlan marad. Vágás helyett a beállítás kezdetekor látható „üres tér” képéhez térünk vissza. Akárcsak Ozunál, itt is belakják az adott teret az emberek, de központi szerepüktől megfosztatnak, miközben a cselekmény folyamatosságához (esetleg értelmezéséhez) nélkülözhetetlen információkhoz juthat a néző.

A fentebbi példák természetesen a tartalmi kötöttségek miatt a teljesség igénye nélkül kerültek kiválasztásra, mégis remélhetőleg rávilágítanak a három rendező stílusa közötti lényegi azonosságokra és eltérésekre.

## Jegyzetek

1. Kovács András Bálint: A modernizmus stílusai és formái. In *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2005., 160.
2. Bíró Yvette: The Fullness of Minimalism (<http://www.rouge.com.au/9/minimalism>, 2011.11.10.)
3. Nemes Károly: A minimalista film (<http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=370&lap=0>, 2011. 11. 10.)
4. David Borwell – Kristin Thompson: Herzog, Wenders és a szenzibilitás művészete. Ford. Módos Magdolna. In *A film története*. Szerk. Kovács András Bálint. Bp., Új Palatinus, 2007. 651.

5. Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest. Korona Kiadó, 1998. 74-75.
6. Dargay Marcell: Miki egér és a minimalizmus. John Carpenter filmzenéi. *Filmvilág*, 2008/12.
7. Pethő Ágnes: *A francia új hullám- Nouvelle Vague*. Filmtörténeti előadás (vázlat). (<http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Az%20uj%20hullam.pdf>)
8. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, 60.
10. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, 76.
11. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, 36.
12. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, 21.
13. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, 21.
14. Gilles Deleuze: *A mozgás- kép*. Budapest. Palatinus, 2008. 20- 28.
15. Gilles Deleuze: *A mozgás- kép*, 20- 28.
16. Kovács András Bálint: A modernizmus stílusai és formái. In *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2005. 160- 161.
17. Fabienne Liptay: Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról. *Apertúra*, 2008. nyár  
<http://apertura.hu/2008/nyar/liptay>
18. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 34.
19. Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmben*. Ford. Kiss Marianne. Bp., Francia Új Hullám Kiadó, 2011. 82- 83.
20. Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmben*, 82- 83.
21. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 8.
22. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 32.
23. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 73.
24. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 35.
25. Bresson, Robert: *Feljegyzések a film művészetről*, 19.
26. Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*, 33.
27. Ib Monty: *Carl Theodor Dreyer* (<http://www.filmreference.com/Directors-Co-Du/Dreyer-Carl-Theodor>, 2010. 04 .12.)
28. Bíró Gyula: *Robert Bresson*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988. 52- 54.
29. Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmben*, 2011.
30. Kovács András Bálint: A modernizmus stílusai és formái. In *A modern film irányzatai*, 337- 338.
31. Kézdy- Kovács Zsolt: Ozu tanítómester. *Filmvilág*, 1982/6.
32. Kézdy- Kovács Zsolt: Ozu tanítómester.
33. Kézdy- Kovács Zsolt: Ozu tanítómester.

## Irodalomjegyzék

- Bíró Yvette: *The Fullness of Minimalism* (<http://www.rouge.com.au/9/minimalism>, 2011.11.10.)
- Bordwell, David - Thompson, Kristin: *A film története*. Szerk. Kovács András Bálint. Bp., Új Palatinus, 2007.
- Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*

- . Budapest, Osiris Kiadó, 2008.
- Dargay Marcell: Miki egér és a minimalizmus. John Carpenter filmzenéi. *Filmvilág* 2008/12
  - Deleuze, Gilles: *A mozgás- kép*. Budapest. Palatinus, 2008.
  - Ib Monty: *Carl Theodor Dreyer* (<http://www.filmreference.com/Directors-Co-Du/Dreyer-Carl-Theodor>, 2010. 04 .12.)
  - Kézdy- Kovács Zsolt: Ozu tanítómester. *Filmvilág* 1982/6
  - Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Bp. Korona Kiadó, 1998.
  - Kovács András Bálint: A modernizmus stílusai és formái. In: *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2005. 160- 182
  - Liptay, Fabienne: *Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról*. In: *Apertura* 2008/nyár (<http://apertura.hu/2008/nyar/liptay> 2011.01.11.)
  - Nemes Károly: *A minimalista film* (<http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=370&lap=0>, 2011. 11. 10.)
  - Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmben*. Ford. Kiss Marianne. Bp., Francia Új Hullám Kiadó, 2011.

© Apertúra, 2011. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím:

[https://www.apertura.hu/2011/osz/bodroghalmi\\_minimalizmus\\_robert\\_bresson\\_filmjeiben/](https://www.apertura.hu/2011/osz/bodroghalmi_minimalizmus_robert_bresson_filmjeiben/)

