



Sztoikus feloldozás

Resnais: Gondviselés

Tudatunk tartalmait lefényképezni sem nehezebb, mint írni, beszélni róluk: erről győz meg Alain Resnais 1977-es filmje, a *Gondviselés* (Providence). A film tehát nem versenytársa többé az irodalomnak, hanem szuverén társ, és a filmrendező a maga teremtette világban ha nem is többre, de nem is kevebbre vállalkozik, mint az író. Válságunkból a kivezető utakat, vagy az ilyen utak hiányát a film éppúgy megmutathatja, mint a könyv. Korunk legnagyobb rendezői közül Ingmar Bergman és Alain Resnais újabban inkább a kivezető út, a létrehozható harmónia lehetőségét hirdetik. Ájtatos és kíméletlen filmjeinek sorát Bergman az *Őszi szonáta* könyörületi felhívásával zárja, mint egy szentbeszédet, melyet talán meghallgat már a világ. Házassági filmjében is, a befejezés házasságon kívüli házassága mégiscsak kivezető út, sőt talán megoldás. Annyi háborgás után megtaláljuk hát a békét?

Ha nem is a békét, de legalább az összhangot, a világ értelmességét és ajándékul nyert

otthonosságát. Alain Resnais most elfordult a francia „új regény” módszerétől és a világ abszurdításának attól az elvétől, melyet Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet és társai az egzisztencialisták tanításából, inkább Camus, semmint Sartre nyomán elfogadtak. A *Gondviselés* világa zavarosabb, sőt abszurdabb, mint a Robbe-Grillet forgatókönyvéből született *Marienbad*-é, de semmiképp sem talányos, és maradéktalanul érthető. A *Marienbad* lényege az emlékezés abszurd kiszámíthatatlansága maradt, s ez a film értelmét veszítette volna, ha talányossága megszűnik. A *Gondviselés* csak halasztja az érthetetlen képek megértését, ez a film csak ideiglenesen talányos vagy érthetetlen.

A *Gondviselés*-nek ez az ideiglenes kuszasága és zűrzavara valójában egy tiszta logikával véghez vitt, messzemenő tudatossággal alkalmazott elemzést leplez – egy ideig. A film utolsó szakaszában mindent megtudunk, és előttünk minden rendeződik. A rendező szélnek ereszti mindazt, amihez egy abszurd film a befejezésig

ragaszkodott volna. Vagyis a filmtémát felülemeli az abszurditáson, anélkül, hogy bármit is enyhítene az abszurd képek keltette rossz közérzeten. Ápolt park családi idilljében végződik a film, és ez az idill mit sem enyhít az éjszaka rémképein, amiként e rémképek sem tudják az idillt elhomályosítani. Idillnek és lidércnyomásnak együtt, egymást váltón van jogosultsága, mert egymástól elválaszthatatlanok. Az egyik segít a másikat elviselni, emez pedig visszatart attól, hogy a vakreménynek magunkat átadjuk. Alain Resnais-nek ez a filozófiája vissza is nyúl Camus-hoz, de már túl is akar jutni rajta.

A tudat képeit és káprázatait lefényképező film úgy elemez, hogy párosít, szembeállít, elválaszt, behelyettesít. Mindez szükségképp rémképpé válik és egyszersmind önkényes magyarázattá, váddá, – vagy még inkább önváddá, önleleplezéssé. A valóság azonos is a rémképpel, de üdítőn idegen is tőle.

A halálosan beteg öreg író, ágya körül a vezérmotívumként szaporodó, zömök Chablis-palackokkal (ezt a szerepet John Gielgud játssza, néha a szükségesnél több színpadiassággal, mint akinek nem a film az igazi közege) egy éjszakán át a jelenét és a múltját is átéli; múlt és jelen szereplőit, a feleségét, a fiát, a menyét, a törvénytelen fiát egymásba helyettesíti, párosítja. Az éjszaka, a halálfélelem és az alkohol szülte kombinációk sorozata úgy jön létre, mint az írói szöveg, melyet alkotója a rendezőnek „tollba mond”. Ezért szükségese az időnkénti megszakítások, a visszatérések a Providence-villa viktoriánus környezetébe, a borospalackokhoz, az öreg író bordó pizsamájához, pávafarkmintás hálóköntösehez stb.

A halálfélelem oly módon mutatkozik meg, hogy a már említett családtagok fantom-alakjaiból vetül vissza a tudatba, s a film Freudhoz méltó szakszerűséggel halad végig a neurózis állomásain. Találkozunk apagyilkossággal (az apát megtestesítő, félig állati Öreg Embert szánalomból gyilkolja meg a Fattyú), a törvénytelen fiú (Kevin) az apa tudatában fölébe

kerül a törvényesnek (Claudnak), emez szerelmi kapcsolatban él az anyjával, akinek öngyilkosságára élete legtartósabb büntudatával emlékezik az öreg író, miközben magát ugyanolyan gyilkosnak tartja, mint mindkét fiát, akiknek kezéhez az álomban vér tapad. Törvénytelen öccsét Claud revolverrel üldözi, de fegyverét újból és újból zsebre vágja, mint aki szándékáról minduntalan megfeledkezik: a Kain–Ábel-komplexus az egész filmen végigvonul. A meny megkínánása vágyálomként jelentkezik a fiatal asszonynak a törvénytelen fiú iránt támadt szerelmében, mely azonban éppúgy nem teljesedik be, miként a testvérgyilkosság sem... Mi több, a fiatal asszony és a feleség is egymással helyet, azaz férjet, fiat-szeretőt cserélnek, vagyis az apa mindkét fiával azonos, felesége pedig Claud feleségével, akihez az apa hol az egyik, hol a másik fiú képében viszonyul, és így tovább.

Az éjszaka éppúgy valóság, mint a nappal, a lidércnyomás éppannyira igazi, mint a családi boldogság, még akkor is, ha a két fiú és a fiatalasszony a nappali fényben éjszakai önmaguk ellentétévé változnak át. Claud és Kevin a valóságban gyengéd, jóérzésű fiatal emberek. Az apa áldása, mellyel útjára bocsátja családját, a lidérces képek ellenképeként fejezi be a filmet, s ezzel az áldással kilábolunk az éjszakából, miközben annak minden nyomása meg is maradt. A néző most többet tud, mint a három fiatal, akik gyanútlanul, mit sem sejtően helyettesítik álomképbeli önmagukat. Mert az ébrenlét éppúgy az álmot helyettesíti most, mint az álom az ébrenlétet.

A film eddigi elemzői nem fukarkodtak az irodalmi utalások kimutatásával, de mindez a hivatkozás akár Freudra, akár Jób könyvére, vagy André Bretonra, Magritte-ra és Chiricora: éppoly könnyen adódók, mint amilyen keveset mondók is. Még leginkább Freud közkezen forgó eszméivel lehet itt számolnunk, pl. azzal, hogy a lélek mélyéből előtörő indulatok tisztulhatnak csak igazán erkölcsös cselekedetekké. A film legtisztább cselekedete, az atyai áldás, nem más, mint az éjszaka

szenilis erotikájának szublimálódása. Alain Resnais azonban ezt a freudi tételt olyan távlatba állítja, melyben a homályos ösztönöknek és indulatoknak nem csupán következményei a tiszta és erkölcsös cselekedetek, hanem emezeknek *előfeltételei* is a lélek szörnyei, vagyis erkölcs és józanság nem jöhet létre a tudat lidérceinek előzetes közreműködése nélkül.

Mindez éppannyira biztató, mint megzavaró is. Clive, az öreg író, félálomban is alkot, újra megalkotja magát és gyermekeit, újra szövi-alkotja viszonyaikat, mintegy utolsó műveként. Alain Resnais teremtménye tehát a film megteremtője is.

Ami ezt a filmet a többi, mégoly nagy művész-rendező alkotásaitól megkülönbözteti, az az egész mű természetes eleganciája, vagyis a képekben szereplő tárgyak és környezetek szépsége, s még a lidércnyomás képi elemeinek szépsége is. A film méltatói felfigyeltek az éjszakai káprázatok kék színeközegére, melytől csak a zárójelenet „technicolor” színei ütnek el. Kék – vagy pontosabban: hideg – színeikkel ezek az éjszakai képek nemcsak az időpontot fejezik ki, hanem (néhány kritikus túlvitt értelmezése szerint) talán még Kevin kudarcba fulladt úrhajósi becsvágyaira is utalnak. David Mercer, a forgatókönyv írója egyik nyilatkozatában különösen fontosnak tartja a befejezés sztoicizmusát, mivel a végzettség lírai vagy szentimentális hatását mindenképp el akarta kerülni. A rendezés és az operatőri munka ezt a „veszélyt” eleve kikerkeszti: talán nem is a szövegíró divatos aggályai miatt, de mindenképp egy korábbi stíluskorszak sémáit elkerülendő, beéri a kék tónusú képsorok plain-air ellenképeivel. Míg Alain Resnais filozófiája érintkezik Bergmannéval, ábrázolási művészete viszont Visconti klasszikus megoldásaival rokonabb, mint Fellini szürrealizmusával. Pedig lényegileg Alain Resnais is egy szürrealista módszer mestere.

A film két szférájának tónusbeli ellentétsége (a kék–szürke színek ellentéte a plain-air tónusokkal) egyetemessé válik, s még a szereplők ruházatán is érvényesül. A kezdőképnek,

a Providence feliratú táblának és a háznak, a városrésznek, sőt a káprázatként megjelenő erdőnek kéksége kiterjed az Yves Saint-Laurent tervezte ruhákra és Claud öltönyeire, valamint Kevin pulóverére is. Az ébrenlétben pedig még a ruhák színei és szabásai is megváltoznak: a divattervezés a lélektani analízis szolgálatába szegődik. Már a *Marienbad* haute couture-tervezések is éppúgy a mű lényegéhez vezetnek, mint most Sonia sötét-kék köpenye, az anya palaszürke délutáni ruhája, vagy a már említett férfiöltözékek. A záró és egyszersmind feloldó jelenetben viselt ruhák éppúgy cáfolják az éjszaka viselteket, mint a szereplők reggeli magatartásai az éjszakai magatartásukat. Sonia barackszínű muszlin ruhája, Claud virágos inge és a családapa fehér öltönye az éjszakai bordó pizsamának (tehát a vérnek, a boncolóasztalon feltárt belsőrészeknek) színét éppoly jelképesen váltják föl, mint Sonia nappali öltözéke az álomkép gyászruhára emlékeztető tónusát.

A film bizonyos reminiscenciákat is magába sűrít, olyannyira, hogy némelyiket citátumnak érezhetjük. A *Citizen Kane* kezdő képsorára meglepően hasonlít a *Gondviselés*-é, az éjszakai park, a bejárat, a régi ház, majd a kézből kihulló üveggömb, illetve pohár; a katonák, a dróthálóval elkerített lelátók a divatos erőszak-filmek tartozékai stb. Ha Alain Resnais egyik nyilatkozata nyomán e filmet az öreg író elképzelt, utolsó regénytervének tekintjük, úgy a film konzervatív vagy inkább szokványosnak mondható elemei néha nagyon is jellemzőek egy olyan képzeletbeli regényre, amelyet épp egy ilyen író írhatna meg. Ilyen értelemben a *Gondviselés* „stílusát”-nak is felfogható – Alain Resnais stílusában. A bírósági tárgyalás motívuma is túl gyakran fordul elő az újabb filmekben, hogysémi rekvizitumnak ne tekinthessük – még akkor is, ha a terem ültetési rendje némelyik kritikust inkább egy tanteremre emlékezteti. Ugyancsak idézetnek hat az az ötlet, hogy az egyik jelenetben a háttérbeli tenger *kihangsúlyozott* kuliszszaként jelenik meg.



Mindezek az „idézetek” meglepő módon a film „már látott” káprázatát fokozzák, miközben egy szigorúan megvont, konvencionális határon belül megmaradnak. Alain Resnais a félalom horrorját is korlátozta, s még amikor elég messzire hatolt is, pl. a boncolási jelenetben, még ott is megőrzött egyféle szakszerű hétköznapiságot.

Minden éjszakából van kivezető út a napalba, minden álomból az ébredésbe – vagy annak ellentétébe, a halálba. Alain Resnais ennél többet nem akar a lelkünkre kötni, és az, amiben így megnyugodnunk enged, nem is kevés. A *Gondviselés*, ha mégoly tartózkodón és sztoikusán, mégiscsak megadja a feloldozást. Végső benyomásként azonban bizonyos hiányérzetet is reánk hagyományoz a *Gondviselés*, méghozzá olyan dolgok miatt, melyek a filmben foglaltatnak, nem pedig olyanok miatt, melyek kimaradtak belőle. Egyes jelenetek elhúzódnak, bizonyos motívumoknak inkább eltökélt, semmint szükségszerű ismétlődése miatt támad bennünk ez a hiányérzet, s néha attól tartunk, hogy ez a film olyasmint mutat meg, ami helyett másvalamit kellett

volna megmutatnia. A nem eléggé szükséges dolgok látványa jelentkezik a nézőben hiányérzetként, mert a rendező talán úgy véli, hogy még mindig nem elég bizonyos motívumokból és utalásokból, holott már bőségesen elég belőlük, és már szükség lenne más valamire, amire azonban nem marad hely és idő. Ennek a szép és elegáns, a filozófiába és a lélektanba oly bátran beható filmnek nézése közben nem szabadulhatunk az érzéstől, hogy a forgatókönyv és a rendezés valamit kiejtett a kezéből, és a tárgyban rejlő legfontosabb tanulságtól valahol elkanyarodott. Nagyritkán támad ilyen érzésünk Fellini, Visconti és Bergman filmjei miatt.

A *Gondviselés* legnagyobb színészi teljesítményét nem John Gielgud, hanem a Claud szerepét játszó Dirk Bogarde nyújtja. Alain Resnais látomásával ő tudott leginkább azonosulni, és ehhez képest még a Kevin szerepét alakító David Varner játékát is ugyan nagy teljesítménynek, de mégsem az igazi azonosulásnak tekinthetjük.

Sötér István

GONDISÉLÉS (Providence) francia, színes film, 1976.

R.: Alain Resnais, I.: David Mercer, O.: Ricardo Aronovitch, Z: Rózsa Miklós; Sz.: Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Werner, Elaine Stritch