

Tavaly Marlenbadban (Delphine Seyrig)



Henri Langlois

Alain Resnais-ről

Velence igazán megfelelő hely volt arra, hogy először ott lássuk a *Murielt*: csak ott lehet ugyanis ilyen sárgákat, ilyen narancsszínt látni, csak ott van meg az a hanghátter, amelyhez legfeljebb a vidéki vonatok akusztikus közege hasonlítható: a Vendôme tér összekeveredett képzetünkben a Szent Márk térrel.

Lidérces hanghatások, melyekkel jól egybecseng Delphine Seyrig manierista játéktípusa.

Akárha egy költőnőt hallanánk beszélni...

Resnais művészete elválaszthatatlanul összefonódik e hanghatásokkal. Az embernek az a benyomása, hogy filmjei legelsőbbben is hangokból állnak. Hangokból meg kísértetekből.

...Emmanuelle Riva kísértete partra vetett halként tátog hang nélkül Hirosima akváriumában. Chanel árnya mint valami

sukra sincs pontos szó) nem valamely krányszat, hanem egy új valóság szemlélet, új világlátás bukása volt. Hadd írjam le, talán ma először: a némafilm megszűnése óta a filmművészetet ért legnagyobb csapás. Ilyen csapás után nem lassú „javulás”, hanem a társadalom gyors és nehezen előrelátható változásaival kapcsolatos *feltámadás* várható csak. A töltőtoll-kamera belső igénye, a személyesség vallomás-kényszere csak elfojtható, nem kioltható. Godard „feltámadása”, második korszaka, keserű agresszivitásának vad példája, már addig is megkerülhetetlen. „Hatalomra a képzelőerőt, ejakuláld a vágyaidat...” Párizs és Prága utcáiról rég eltűntek az efféle feliratok. Mégis, ezeknek szellemében dühös bizonyossággal várhatjuk — éppen, mert semmi előjele nincs és egyhamar alig elképzelhető —, hogy új-Hollywood és minden rendű s rangú nyugat- és kelet-európai konzervativizmus gyakorlatosan semmivé lesz. A protéziszes film-oroszlánok mégis megfutamodnak, s az új hullám szellemi lobogói fennlen lobognak majd.

S előbb, mint e század végső pontjára hág.

BIKÁCSY GERGELY

Az új hullám szabadsága

Kultúra és halál

Az új hullám filmjeinek rejtett vezérmotívuma a szabadság mint érzelmi állapot. Bennük az egyén elsősorban érzelmei, indulatai és életkora alapján határozható meg, mivel nincsenek lényeges szociális, politikai vagy történelmi kötődései. E filmek főszereplői szinte kivétel nélkül fiatalok. Saját generációjukon kívül nemigen tartoznak sehová, s a generációt sem tartja össze más, mint az apák társadalmával

szembeni általános bizalmatlanság. A filmekben a külvilágból csak az általuk konkrétan ezért, ami a szubjektum érzelmi beállítódására érzékeny: az erkölcs és a kultúra. Ezek normái azonban mint üres kötöttségek jelennek meg, ezért tűnnek merevnek és értelmetlennek. Velük szemben az új hullám etikai álláspontjára Jean Collet megállapítása áll: „doktriner elmélet, terv- és program nélküli.” Szabadságfelfogásukra pedig Godard

reszketeg, mozdulatlan marionett-figura csüng alá Marienbad plafonjáról...

Itt az oka minden félreértésnek: Resnais ugyanis valójában az utolsó némafilm-rendező.

A *Van Gogh* óta minden egyes filmje szükségszerűen a *Murielt* készítette elő: a *Guernica* meg az *Éjszaka és köd* felderengő fényei, a *Szűrén* elvonatkoztatott képsorai...

Csak hogy ezúttal már nem stílusgyakorlatot látunk. Resnais itt már a maga teljes valójában megmutatkozik nekünk: e filmjében ébredt egészen öntudatára. A maga teljességében vállalja saját művészetét, s nyomasztóan erőszakos szerénységével mindent széttipor, ami az útjába kerül. A *Muriel* azt jelenti a filmművészetben, amit a dodekafónia jelentett a zenében, s e kamaradráma Schönbergjét Alain Resnais-nek hívják.

Amiként a *Hirosima* vagy a *Marienbad* tanúsítja, s mint ahogyan mindannyian „tudjuk, írjuk”: Resnais-nek, aki vágóként kezdte a filmszakmát, az idődimenzió áll mondanivalója középpontjában; az idő kiterjedése. Ez az oka annak, hogy a *Muriel*ben nem kisebb dolgot visz véghez, mint a kiejtett szó trónfosztását.

Szakít a filmművészet korábbi, szöveg-vezérelte egységével, s megteremti a képek hangzó ellenpontját, amelyről már régóta anynyi szó esik, csak senki nem tudta igazán megcsinálni.

A *Muriel*ben az önnön jogaiiba visszahelyezett képnek nincs más mértéke, mint önmaga, a tulajdon relativitása; s noha a szereplők ki nem fogynak a szóból, a képek valóságos időtartama mintegy megsokszorozódik a látvány intenzitása révén.

Resnais sikerrel választotta szét a képet meg a hangot. Ezzel önmagát is megszabadította a konvenciók rabságából, s ezért kell a *Murielt* úgy tekintenünk, mint a rendező első igazi filmjét.

Itt ér véget egy rendező hosszú tévelygése: egy rendező, aki — a látszat legalábbis ez volt — szántszándékkal fittyet hányt a játékfilm-készítés szabályainak, s aki nagy filmjeit is egyfolytában kisfilmekként kívánta megrendezni.

Holott épp e makacs kitartása folytán vált képessé arra, hogy áttörje a falat, amelybe a filmművészet az utóbbi harminc évben egyfolytában beletükközött.

(*Homage to Alain Resnais*, 1963. szept. — A francia *Cinémathèque* kiadványából)

formális meghatározása jellemző: „Szabadnak lenni azt jelenti, hogy azt csinálom, amit akarok, akkor, amikor akarom.”

A szubjektív szabadság „etikájának” nevezhetnénk ezt az álláspontot, ha következhetne belőle bármiféle pozitív állítás. Az új hullám rendezői számára mégis volt ennek egy fontos következménye: így maga a filmkészítés válhatott erkölcsi cselekedetté. Az, hogy ők filmet csinálhattak, és filmjeik sikert arattak, bizonyították, hogy lehetséges kultúrát létrehozni a „papa mozijának” hamis moralizálásával szembeni anarchisztikus lázadásból is. A filmkészítés volt a legfőbb bizonyítéka annak, hogy „szubjektív szabadság-doktrinájuk” nem barbárság, hanem a kultúrával való látszólagos szembenállásban is kultúraépítő. Ezért van az, hogy az új hullámos rendezők legfőbb beszédtemája, és legfontosabb problémája nem filozófiai, politikai vagy morális természetű, hanem szárazon szakmai jellegű. „A fahrt — erkölcsi kérdés” — mondja Godard, és ez annyit jelent, hogy semmi más bizonyítéka nincs arra, hogy etikai álláspontja érvényes lehet, mint az, hogy választott eszközei, melyek radikálisan tagadták az addig érvényes filmkészítési szabályokat, képesek művészi alkotás megformálására. Ha a kultúra művészetként elfogadja, amit csinálnak, akkor ez indirekt igazolása a tevékenységük alapját képező etikai alapállásnak. Filmjeik történetei azt mutatják meg, hogyan buknak el sorban a szentimentális szabadságvágy érvényesítésére tett kísérletek a társadalomban. Ők maguk azonban mégis képesek érvényesíteni ezt a szabadságot azáltal, hogy formabontó, „dilettáns” filmjeiket elfogadtatják a világgal.

A szembenállás valódi terepe tehát a művészet és a kultúra — ez alól csak Godard kivétel bizonyos fókig, de ő is csak rövid időre vált politikailag aktívvá, és ezt a korszakát azóta már nem tekinti autentikusnak —, és ez a másik oka annak, hogy az elutasított társadalmi normák nagyon gyakran a filmekben is a művészetrel kapcsolatban jelennek meg.

Míg kulturális különállásukat Godardék filmkritikáikban fogalmazták meg, mielőtt még maguk filmkészítésbe fogtak volna, addig saját filmjeikben már az egész klasszikus kultúrát idézik akkor, amikor a fennálló civilizációval szembeni bizalmatlanságuknak hangot akarnak adni. A klasszikus kultúra felidézésében



Jean-Luc Godard: Kifulladásig (Jean-Paul Belmondo)