

Farkas Balázs

A francia kívülálló

Maurice Pialat filmjeiről

Amikor a francia filmművészetre terelődik egy akár szakmai, akár műkedvelői diskurzus, Maurice Pialat neve ritkán hangzik el az elsők között. Ez talán nem is annyira meglepő, tekintve, hogy ő is marginális filmkészítőnek tartotta magát: életműve életkorához mérten szerény, jóval a francia újhullám indulása után, harmincas éveiben jelentkezett első komolyabb rövidfilmjeivel, első nagyjátékfilmjénél pedig már negyven is elmúlt. Igazi sikerét és elismertségét egy olyan életmű folyamán-után érte el, melynek építése során folyamatosan konfliktusban állt – nem csak a filmes irányzatokkal és konvenciókkal, de saját kollégáival, színészeivel is.

Pialat filmjei nem tekinthetők narratív vagy esztétikai szempontból olyan műalkotásoknak, amelyek a hagyományos, „jól megkonstruált” film szabályai szerint épülnek fel, és annak ellenére, hogy megjelenésekor a *nouvelle vague* már javában formálta a francia filmművészet kevésbé hagyományos arculatát (ráadásul maga François Truffaut segített első nagyjátékfilmjénél), ő ehhez az irányzathoz sem tartozott. Kívülálló volt karrierje kezdetén, és kívülálló maradt 2003-ban bekövetkezett haláláig.

Rémi Fontanel a hiány filmművésznének tartotta¹, Noël Herpe úgy látta műveit, mint egyfajta „formalizmusból születő naturalizmus” darabjait², egyesek John Cassavetes műveihez hasonlították filmjeit, mások Jean Renoir és Robert Bresson utódját látták benne. Kent Jones találóan azt írja a *Film Comment* portréjában: „Azt mondani, hogy Pialat egy másfajta ritmusra menetelt, enyhe fogalmazás. Ami azt illeti, egyáltalán nem menetelt.”³

Maurice Pialat minden filmjét dokumentumfilmszerű tárgyilagosság, látszólagos strukturátlanság és a szentimentalizmus hiánya jellemzi. Nem egyenlő ez az érzelemmentességgel, Pialat karaktereinek érzelmi világa mindig a pillanatban formálódik, impulzusszerűen, tetten érhetően. A kamera minden alkalommal egy-egy hétköznapi szituációba „tolakodik be”, majd megfigyeli, hogyan reagálnak szereplői új szituációkra és egymás reakcióira.

¹ Rémi FONTANEL, *Maurice Pialat, cinéaste de l'absence* http://www.maurice-pialat.net/articles_eg_absence.htm

² Noël HERPE, *Sadness will last forever, Senses of Cinema*, 25(2003) 04-05. (25. sz.) <http://www.maurice-pialat.net/herpe1.htm>

³ Kent JONES, *Lightning in a Bottle: Maurice Pialat profile*, <http://www.filmcomment.com/article/lightning-in-a-bottle-maurice-pialat-profile>

A hétköznapiság alatt itt annyit kell érteni, hogy Pialat elhatárolta magát mindenféle értelmiségi témáktól és alakoktól, érdeklődését mindig az átlagember és a francia társadalmi élet elfojtott, majd indulatokban kitörő érzelmi világa felé fordította.

Első filmjében (*L'Enfance Nue*, 1968) egy már-már szocialista-realista képet kapunk egy nevelőszülőktől nevelőszülőig tévedő kisfiú körüli társadalomról. A film munkások menetelésével nyit, majd végig a munkásosztály figuráin tartja a fókuszot. Tematikáját tekintve mondhatnánk, hogy a *Négyszáz csapás* egy realiztikusabb és kifordítottabb megközelítése: a kis François nyugodt, passzív álarca alatt ott rejtőznek a kitörni készülő indulatok, melyek később különféle csínyekben és hazugságokban realizálódnak.⁴ Pialat nem hívatásos színészekkel dolgozott, a vágás és történetmesélés pedig egyfajta elliptikus narratívában zajlik: sok az időbeli ugrás, az események nem folyamatosak. (Yann Dedet vágó szerint a rendező egy technikája volt, hogy ha egy jelenet rosszul sikerült, azt kihagyta, akkor is, ha a történet csak azzal nyert volna értelmet: így a végeredmény mindig többet implikál, mint amennyit mutat.⁵) Bár ez az első film elnyerte a Jean Vigo-díjat, maga a rendező nem került az érdeklődés középpontjába.

Egy némiképp oldottabb, komikusabb darabbal folytatódik az életmű (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972), melyben a két főszereplő újra és újra eltávolodik egymástól, felbontják kapcsolatukat, ennek ellenére mégsem tudják végleg elengedni egymást. Bár a folyamatos civakodás abszurditása ellehetetleníthetné a realizmus és naturalizmus stílusjegyeit, Pialat tulajdonképpen a modern párkapcsolat filmvásznon még alig-alig tárgyalt furcsaságait vizsgálja, az emberi természet mély megértésével. Ez egy még életszerűbb képet eredményez nem csak egy idealizált, de bármilyen mesterséges házasság-képnél is.⁶

Talán a közönség előtt legkevésbé sikeres következő rendezése, a *La Gueule ouverte* (1974) egy félig-meddig önéletrajzi ihletésű film: egy haldokló anya utolsó napjait mutatja be, hasonlatosan Pialat anyjának halálához, így a filmbeli fiú (Philippe) bizonyos értelemben megfeleltethető a rendezőnek. Az anyához közel álló férfiak (férje és fia) egyre inkább saját szeretőik felé fordítják figyelmüket – disszonáns szituáció ez. Végül a melodráma teljes hiánya sem teszi kevésbé megrázóvá és érzelmi szempontból kevésbé hatásossá az utolsó pillanatokot: Pialat a halál közeledtét sem dramatizálja mesterséges eszközökkel, pont ezáltal megrendítő a bekövetkező csend, a hiány jelképe.

⁴ Phillip LOPATE, *L'enfance nue: The Fly in the Ointment*, Criterion Film Essays, 2010. aug. 17. <http://www.criterion.com/current/posts/1560-l-enfance-nue-the-fly-in-the-ointment>

⁵ Nick PINKERTON, *Life After Love Ain't Easy in Forgotten Gem We Won't Grow Old Together*, *The Village Voice*, 2012. jún. 06. <http://www.villagevoice.com/2012-06-06/film/we-wont-grow-old-together-maurice-pialat/full/> (Megtekintve: 2013. január 23.)

⁶ Uo.

Érdekes kontraszt figyelhető meg a cím jelentésében („*Nyitott száj*”) is visszaköszönő mozgásképtelen anya etetése, valamint Pialat (Chabrolhoz hasonlóan) gyakran használt közös étkezési jelenetek között. Utóbbiak a rendezőnél sokszor a konfliktusok kirobbanásának helyszínei.⁷

A *Passe ton bac d'abord* (1979) ifjú szereplőinek szorongásai egy magas munkanélküliségi rátával sújtott régióban vad és csapongó életmódban oldódnak: a *L'Enfance Nue* folytatásaként zárja Pialat „nyugtalan társadalom” tematikájú első időszakát, melynek egyes darabjaiban mindig kontrasztban álltak az egyének belső konfliktusai és a francia közpolitikai szituáció.⁸

Gérard Depardieu a *Loulou*-ban (1980) nyújtott alakítása után nemzetközi szexszimbólummá avanszálódik: karaktere vagány, nem túl művelt, de szexuálisan rendkívül aktív naplopó. Nelly, a női főszereplő örte hagyja ott előző szerelmét (egy bosszantó gazdag férfit) és burzsoá életmódját. A film érdekessége, hogy egyáltalán nem működne, ha Pialat nem ismerné ennyire a nem-értelmiségi létet és saját karaktereit; a három főszereplő dinamikus összjátéka, a gyakran rögtönzött, vagy annak ható irrelevanciák, valamint a nem-tündöklő Párizs bemutatása adják meg a plusz tartást, amelyre a cselekmény(telenség)nek szüksége van.⁹

A legnagyobb sikerű film Pialat életművében kétségbevonhatatlanul a tizenöt éves Suzanne szexuális kalandjait követő *À nos amours* (1983). A rendező korábbi filmjeihez hasonlóan egy működésképtelen család mindennapjaiba nyerhetünk bepillantást, ahol a konfliktusok elől promiszkuitásba menekülő lány viselkedése talán a legésszerűbb viselkedés mind közül. Suzanne kapcsolatai valószínűleg jelentéktelenek; keresi a szeretetet, amit a családjában nem talál meg, de az üres szexualitás felfedezése ezen egyáltalán nem segít. Maga Pialat játssza a lány apját, jelenléte mindig rendkívül intenzív, indulatos kirohanásai a rendező valódi személyiségének rossz vonásait viszik át a karakter viselkedésének energiájába. Első szerepében Sandrine Bonnaire annyira kiváló alakítást nyújt a gyermek *femme fatale* szerepében, hogy a legjobb filmnek járó César-díjjal párhuzamosan ő is megkapja a legígéretebb színésznek járó díjat.

Pialat első és egyetlen lépése a zsánerfilm felé az eredetileg Catherine Breillat forgatókönyvéből kiinduló, ám végül erősen átdolgozott 1985-ös *Police* volt. A történet főszereplője egy kábítószer-hálózat lebuktatásán dolgozó rendőr, aki beleszeret egy arab bűnöző barátnőjébe. Ez itt egy lényegesen dinamikusabb és feszültebb tempójú film, mint bármi más az eddigi életműben, de a rendezői vízió integritása még mindig előnybe kerül a cselekménnyel szemben: a szereplők párbeszédei, a realiztikus szituációk jóval nagyobb hangsúlyt kapnak, mint az akció.

⁷ Adam BINGHAM, The Relentless Vision of Maurice Pialat, *Cinéaste*, 35/1(2009). <http://www.cineaste.com/articles/the-relentless-vision-of-maurice-pialat-web-exclusive>

⁸ J. Robert PARKS, Maurice Pialat Retrospective, *The Phantom Tollbooth*, 2005. ápr. 22. <http://www.tollbooth.org/2005/movies/pialat.html>

⁹ BIKÁCSY Gergely, Maurice Pialat halálára (1925-2003), *Filmvilág*, 2003/3, 3.

Depardieu alakítását a Velencei Filmfesztivál legjobb színésznek járó díjával és egy César-nevezéssel ismerték el.

A belső konfliktusokkal küzdő rendőr után Depardieu egy belső konfliktusokkal küzdő pap szerepébe kerül Pialat következő filmjében, a *Sous le soleil de Satan*-ban (1987); maga a rendező is felbukkan benne.

Pialat végül a kilencvenes évek elején érkezett el első tényleges életrajzi filmjéhez, a *Van Gogh*-hoz (1991). A rendező hozzáállása érdekes módon itt sem változik: bár egy ilyen hírű festő életéről szóló filmnek szinte követelménye, hogy a műveire is reflektáljon (akár képi eszközökkel, vagy valóság/kép kontrasztjával), Pialat egyáltalán nem foglalkozik Van Gogh munkásságával, vagy életének hírhedtebb mozzanataival (nincsen fül-jelenet!). A festő életének utolsó két hónapját bemutató film a művész mentális zavarait, a tizenkilencedik századi társadalom dinamikáját és a szereplők közötti interakciókat mutatja be minden szentimentális-melodramatikus elemtől megfosztva. Van Gogh halálának pillanata észrevétlen, jelentéktelen, pátosznak és totalitásérzésnek semmi nyoma: egy ugró vágásban tűnik el a festő géniusz élete. A maga két és fél órás hosszával ez Pialat leghosszabb filmje, és életművének utolsó előtti, de talán utolsó tényleges érdeklődést keltő műve.

Az 1995-ös, apa és fia kapcsolatát bemutató *Le Garçu*-ra kevesen voltak kíváncsiak, majd Pialat egészen 2003-ig bekövetkezett haláláig távol is maradt a rendezéstől. Egyedül találta magát, sok embert megharagított a környezetében, az Aranypálma-díjátadón az emberek hangosan kinyilvánították ellen-szenvüket, s Pialat ezt viszonzta is. Halála előtt a párizsi Cinémathèque ünnepelte őt életműsorozattal, végül ravatalánál többen is felsorakoztak, hogy elmondjanak néhány szót.¹⁰

Itt volt tehát ez a céltudatos, de ellentmondásos rendező, akinek film-történeti helyét talán pont azért találjuk nehezen, mert pályatársaival ellentétben soha nem került be a francia filmművészet vérkeringésébe – szándékosan tartotta ezt a távolságot. Nagyon is elképzelhető továbbá, hogy filmjei egyenként és önmagukban is nehezen értelmezhetőek, de visszatekintve életművére, láthatjuk a rendezői vízió lényegét: sohasem állást foglalni, erkölcsi tanulsággal és magyarázattal sohasem szolgálni, csak mesterséges dramatizálás nélkül megmutatni. A francia élet különböző mozzanataiba bepillantunk be Maurice Pialat művein keresztül, s szemlélete révén beláthatjuk, életműve jócskán több a részek összegénél: a személyisége miatt elkerült rendező műveiben nincs sem ellenségesség, sem sérülés. Talán még azt is elmondhatjuk, hogy személyiségének minden konfliktusa segítette és támogatta filmjeinek elliptikus-eklektikus nyersségét.

Életművének felismerése és komolyabb (nemzetközi) vizsgálata csak halála után kezdődött meg; az első róla szóló angol nyelvű monográfiát 2006-ban adták ki.¹¹

¹⁰ Uo.

¹¹ Marja WAREHIME, *Maurice Pialat*, Manchester New York, Manchester University Press, 2006.

Filmjeinek egyes darabjait is nagyjából ezidőtájt kezdték forgalmazni DVD-n filmtörténeti klasszikusokra szakosodott kiadók (Nagy-Britanniában az Eureka: Masters of Cinema, Amerikában a Criterion).¹² Magyar kiadásokat e tanulmány megírásának idején (sajnálatos módon) hiába keresünk, remélhetőleg ez a jövőben változik.

¹²<http://www.eurekavideo.co.uk/moc/>és<http://www.criterion.com/people/8794-maurice-pialat>