

Szolgák és urak



ÁDÁM PÉTER

A francia szélsőjobb zavaros eszméi, szolgák és urak tükörvilága, és mindez női szemszögből elmesélve: Mirbeau regénye ismét aktuális.

Egyetlen író volt, szertelen és szélsőséges – emlékezik meg 1917-ben a *Nyugat* lapjain a „franciás” Ambrus Zoltán az abban az évben elhunyt Octave Mirbeau-ról –, de „tehetségét és stílusának fényességét nem lehet elvitatni”. És csakugyan, hihetetlen indulat és szuggesztivitás munkál az egész mirbeau-i életműben, és főleg az életmű legismertebb és leg-sikeresebb darabjában, amely *Egy szobalány naplója* címen 1900-ban jelent meg előbb a *La Revue Blanche* című Dreyfus-párti folyóiratban, majd a párizsi Fasquelle kiadónál. A regényben, igaz, sok a ballaszt, túlzás, aránytalanság, a szerkesztésbeli hibákat azonban nagyrészt ellensúlyozza a kíméletlen társadalomkritika, a hiteles korrajz és a bemutatott karakterek elevensége. Ráadásul – mivel az író a cselédtartás uratszolgát egyformán megrontó világát a főszereplő karakterének ambivalens nézőpontjából ábrázolja – van a műben valamennyi filmszerűség is, sőt, valamennyi – a sartré-i és camus-i regényvilágot halványan előlegező, mi több, az egész műfajt egyben meg is kérdőjelező – modernség is bujkál benne.

Nem csoda, hogy ez a nem is annyira naturalista, mint inkább „szecessziós” regény nem egy filmrendezőt megbabonázott. Legelsősorban Jean Renoirt, akit – gondoljunk csak a *Madame Bovary* (1933), az *Állat az emberben* (*La bête humaine*, 1938) vagy a befejezetlenül maradt *Mezei kirándulás* (*Une partie de campagne*, 1936) adaptációjára – mindig is foglalkoztatott az irodalmi művek megfilmesítése. A rendező a XX. század negyvenes éveire lassan feledésbe merülő mirbeau-i életművet is jól ismerte, annál is inkább, mivel Mirbeau egyik első népsze-

rűsítője Auguste Renoir festészetének. Másrészt tagadhatatlanul van valami mély szellemi rokonság Mirbeau és Jean Renoir között. Mindkettő balról szemléli a világot, mindkettő viszolyog minden egyértelmű igazságtól, minden megkérdőjelezhetetlen bizonyosságtól, mindkettő megbűvölt szemtanúja az emberi karakterek eredendő ambivalenciájának, és mindkettőben eleven a meggyőződés, hogy az emberi kapcsolatokban állandóan ott leselkedik a gyilkosság lehetősége.

Vagyis bárkiből előbújhat a gyilkos, nemritkán – miként az 1946-os *The Diary of a Chambermaid* végén – az ünneplő jókedv, a felszabadult vidámság közepett. Renoirtól az a mirbeau-i gondolat sem idegen, hogy a szolgák világa morális szempontból nem sokban különbözik az urakétól. Célestine-t, akinek státusa közel áll a prostituáltéhoz, az emeli a személyzet többi tagja fölé, hogy elképesztő energia lakozik benne. A fiatal nő dinamizmusát, fékezhetetlen vadságát már a naplóregény nyelvi megformálása is kifejezi. Célestine esetében élni és naplót írni alapjában vége és ugyanaz. Feltehetően ez készítette a rendezőt arra, hogy a naplót a film elején és végén fel is mutassa. Így lesz a film mintegy megjelenített tartalma a szemünk előtt íródó napló. Renoir tehát – a mű szerzőjétől eltérően, aki, és ezt Mirbeau az előszóban is írja, készen kapta az általa közreadott és enyhén átjavított szöveget – akkor kezdi a történetet, amikor a napló éppen csak elkezdődött. Ilyenformán a rendező a regény meg a film fiktív idejét illetően elébe vág az írónak, olyan pillanatban kapva a főhőst kameravégére, amikor az még nem öntötte szavakba az életét.

A mai nézőnek nemegyszer támad olyan érzése a film láttán, mintha a Mirbeau-regény Renoir-féle olvasata felett eljárt volna az idő, mintha az idillt sugalló díszlet meg a burleszket tragédiával vegyítő és egy kicsit színpadias feldolgozás az amerikai közizlésnek tett engedmény volna. Pedig lehet más értelmezése is ennek a rendezői koncepciónak. Ahogyan az író, Renoir is igyekezett minden módon szabadulni a naturalista ábrázolás kalodájából. Márpedig egyáltalán nem lehetetlen, hogy Eugène Lourié szándékolta a színházi díszletet idéző talmi faluja pont ezt a célt szolgálja, ahogyan a színház illúzióját erősíti az is, hogy a rendező mindig három oldalról filmez, de arrafelé sohasem irányítja a kamerát, ahol a közönséget sejtjük. Feltehetően a burleszk funkciója is ugyanez. Bár ennek elsősorban Mauger százados a megtestesítője, aligha véletlen, hogy Renoir arra a Paulette Godard-ra bízta Célestine szerepét, aki tíz évvel korábban Chaplin *Modern idők*ének vadóc csavargó lányát alakította...

Octave Mirbeau a Dreyfus-per legzaklatottabb időszakára időzíti az 1898 szeptemberében kezdődő és tíz hónappal később, 1899 júliusában, közvetlenül a per Rennes-i újratárgyalása előtt véget érő történetet (a kertész Joseph buzgó olvasója az Édouard Drumont szerkesztette antiszemita *La Libre Parole*-nak). De míg a klasszicizáló Renoir a Köztársaság kivételével minden történelmi célzástól megtisztítja a történetet, Buñuel visszahelyezi ugyan az időbe, de egészen más történelmi időszakot (a húszas évek legvégét) választva a cselekmény háttérül. „Éljen Chiappe!” – kiáltja oda a szélső-jobboldali tüntetőknek Joseph cherbourn-i kocsmájának ajtajából a film utolsó jelenetében. A kiáltás nemcsak a történetet korba ágyazó történelmi referencia, nemcsak Joseph szélső-jobboldali karakterének megnyilatkozása, rendezői bosszú is egyben. 1930 decemberében ugyanis Párizs rendőrprefektusaként az *Action française*-hez közelálló Jean Chiappe tiltotta be a rendező *Aranykor* című filmjének terjesztését. Buñuel, semmi kétség, a Mirbeau-regény adaptációjával a francia fasizmus forrásvidékét akarta mozivásznon bemutatni.

Buñuel – Jean Renoirtól eltérően – több cinizmussal és iróniával fűsze-

rezi a cselekményt, és a regény eredendő kegyetlenségét is megpróbálja visszaadni. Buñuel tudatosan tér vissza a naturalista ábrázoláshoz, amitől Renoir el akart szakadni, és idézi fel a lehető legaprólékosabb realizmussal a francia vidéki burzsoázia e díszpéldányainak torz életét, a képmutatást, fősvénységet és szexuális elfojtásokat. Buñuel azonban a társadalomkritikánál sokkal jobban érdeklő a polgári látszatvilág mélyén ható tudattalan erők, ösztönkésztetések, obszessziók és perverziók kibogozhatatlan bonyolultsága. Az ő Célestine-je (a szerep Jeanne Moreau legemlékezetesebb és alighanem legjobb alakítása) mindvégig megmarad titokzatosnak, ambivalensnek, kiismerhetetlennek (a fiatal nő vonzódik is a kertész Josephhez, és irtózik is tőle). Ami regény befejezését illeti, jóllehet Buñuel nem ment a szomszédba egy kis provokációért, ez még neki is sok volt: az ő változatában Célestine nem a gyerekgyilkossággal gyanúsított Josephhez, hanem a kicsit lökött Mauger századoshoz megy feleségül...

Renoir is, Buñuel is szabadon kezelte a regényt, mindkét rendező szemében a filmnyelv volt fontos, nem pedig az adaptáció egzakt-

sága. Benoît Jacquot rendezése, a regény immár harmadik (Jesús Franco, az eredetihez igen kevésbé hű szexkomédia-variánsát, 1974-es *Célestine... bonne à tout faire*-t is ideszámítva, a negyedik) adaptációja, visszanyúl Mirbeau művéhez, amelyet igyekszik lehető leghívebben tolmácsolni. (A film mindössze két ponton távolodik el a regénytől: Célestine Benoît Jacquot filmjében cinkosa Josephnek az ezüstnemű elrablásában, másrészt a filmben Célestine nem narrátora a történetnek.) A regény legújabb megfilmesítésében az is közrejátszott, hogy Benoît Jacquot szoros rokonságot érez Octave Mirbeau regényvilága meg a XXI. század elejének Franciaországa között. „Egyáltalán nem nehéz felismerni magunkat ennek a regénynek a tükrében – mondja egy interjúban. – Minden a Dreyfus-perrel kezdődött, és a XIX. század legvégén, az idegengyűlölet is meg az antiszemitizmus is, ide nyúlnak vissza a modern szélsőjobb, illetve – ha úgy vesszük – a francia fasizmus gyökerei.” A rendező azzal

„Élni és naplót írni egy és ugyanaz”
(Vincent Lacoste és Léa Seydoux)

is a regényhez kanyarodik vissza, hogy a filmben igyekszik a lehető legkövetkeze-

tesebben érvényesíteni a főszereplő Célestine nézőpontját.

Célestine ennek ellenére viszonylag ritkán szólal meg a filmben, holott a könyv megjelenésekor a regényben épp az volt a legprovokatívabb, hogy Mirbeau olyan – addig hallgatásra ítélt – szobalányt, vagyis cselédet szólaltat meg, aki – Kosztolányi Dezső *Édes Annájának* öntudatosabb francia előképeként – nagyon sötét képet fest az „urak” ostoba és kegyetlen, perverz és erőszakkal teli világáról. A rendezőnek, igaz, sikerült egységes cselekménnyé sűrítene ezt az alapjában véve széteső regényt, a főszereplő ellentmondásokból gyúrt karakterének titokzatos bonyolultságát viszont elvesztette. E nélkül pedig nem nagyon érteni, hogy ez a bátor és lázadó nő hogyan is jut el az anyagi biztonság reményében odáig, hogy sorsát – szánalmas beletörődéssel – egy szörnyű bűnnel gyanúsított, kiismerhetetlen és gyűlölködő férfira bízta. Holott Vincent Lindon – ő nem először játszik olyan férfit, aki belehabarodik egy intellektuálisan felette álló nőbe – semmivel sem marad alatta a Buñuel-féle feldolgozás Josephjének (a szerepet annak idején az ugyancsak kiváló teljesítményt nyújtó Georges Géret alakította), és a Célestine-t életre keltő Léa Seydoux is nagyszerű visszafogott indulataival, erotikus varázsával, egyszerre dühösen lázadó és alárendelődésre vágyó személyiségével.

Ma, amikor soha nem látott méreteket ölt a francia szélsőjobb népszerűsége, amikor újra felüti fejét az antiszemitizmus, és amikor a hagyományos baloldal minden tájékozódási pontját elvesztette, végeredményében hasznos is az ilyen film, ha másért nem, azért, hogy felhívja a figyelmet Octave Mirbeau feledésbe merült regényére. Arra a regényre, amelyből világosan kirajzolódik, milyen mélyek is ennek a mai szélsőjobbnek a társadalmi gyökerei.

EGY SZOBALÁNY NAPLÓJA (Journal d'une femme de chambre) – francia-belga, 2015. Rendezte: **Benoît Jacquot**. Írta: **Octave Mirbeau** regényéből **Hélène Zimmer**. Kép: **Romain Winding**. Zene: **Bruno Coulais**. Szereplők: **Léa Seydoux** (Celestine), **Vincent Lindon** (Joseph), **Clotilde Mollet** (Madame Lanlaire), **Hervé Pierre** (Monsieur Lanlaire). Gyártó: **JPG Films / Les Films du Fleuve**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 96 perc.

