

GRANDRIEUX ÉS A SPIRITUÁLIS TESTISÉG

A nagyság domborzata

NAGY V. GERGŐ

PHILIPPE GRANDRIEUX FILMJEIT NÉZVE A TESTI SZENZÁCIÓKON ÁT JUTUNK EL A SPIRITUÁLIS ÉLMÉNYIG, NÁLA A FAVÁGÁS IS AZ ÁHÍTAT GESZTUSA LEHET.

Vannak filmek és vannak a spirituális filmek. Ez a magasabb kaszt, a legfelsőbb rend: itt már nem szimplán művészetéről, esetleg igazán nagyszerű művészetéről van szó, hanem ennél többről, de tényleg: olyan művészetéről, ami már a természetfeletről, az isteniről, a lényegről tudósít. Ezek a filmek – legalábbis a szakirodalom szerint – túllépnek a csukaszürke valóságon, és ajtót nyitnak valamiféle láthatatlan, titkos, feljebbvaló világ felé (lásd például a „janzenista” Bresson, a purista Dreyer, vagy a szovjet szent, Tarkovszkij műveit). Nem nagyon van elitistább és arisztokratikusabb kategória a filmes gondolkodásban, mint a spirituális vagy – ahogy Paul Schrader megnevezte – a *transzcendentális* stílus: halkszavú puritánok és precíz formalisták ritkás levegőjű elitklubja ez, amely a szegénység igazságát és az önkorlátozás dicsőségét hirdeti. A spirituális mozi általában szikár, gyakran lassú és mindig fegyelmezett: eltávolítás, közvetítés és kiüresítés kell hozzá (mondta Susan Sontag a nagy Bresson kapcsán), de leginkább önmérséklet és valamiféle formai szigor.

Vagy valami egészen más. A francia újextrémek egyik legvadabbika, Philippe Grandrieux például szintén eljutott a spirituális tartalmak közvetlen közelébe – de ő éppen az ellenkező irányból érkezett. Grandrieux az aszketikus minimalizmus helyett folyton a zsigeri (sokk)hatásokat keresi és zsúfolja egymásra, filmjei állandóan pulzálnak, zihálnak és dübörögnek, kamerája pedig (ami tényleg az övé, mert mindig ő az operatőr) idegesen ráng és rendre bizonyos szenzációkat mutat. Ha van olyan kortárs művészfilm, akitől tökélete-

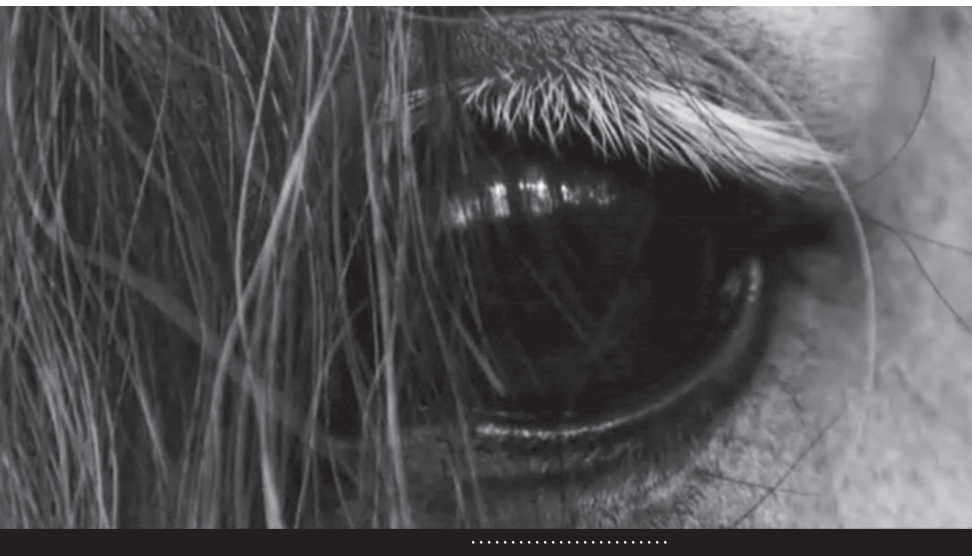
sen távol áll mindenféle visszafogottság vagy puritán stílusfegyelem, akkor ez a lázas pionír – aki saját bevallása szerint a „test éjszakáját” igyekszik lefilmezni – biztosan közéjük tartozik. De az *Új élet* – a film, amelyről tíz éve majd’ minden néző kivonult a Titanic fesztiválon – és kivált az *Egy tó* révén minden további nélkül kiérdemli a spirituális filmrendező dicsőséges címét is, és paradox módon éppen a testi szenzációkon keresztül jut el a magasabb tartalmakhoz.

De hogyan abszolválja ezt a salto mortalét? Grandrieux a testi tapasztalatot a maga brutális közvetlenségében akarja megmutatni, ezért mindenfajta közvetítés és eltartás felszámolására törekszik – és éppen ennek a sikere miatt jelenik meg a spirituális dimenziója is. Ezek a filmek (tehát: a *Sötét utak*, az *Új élet*, és főként az *Egy tó*) a testbe vetettséget filmezik, vagy (Nicole Brenez fordulatával) a testen belülről filmezik a világot, és onnan nézve nagy erővel tárulkozik föl ember és természet, isteni és emberi intim kölcsönössége is. Az érzékelés szaggatottságát és a zaklatott szívverést testi tapasztalatként közvetítő vágások, a véráramlást vagy a bélfolyamatokat tükröző morajlások a hangsávon, vagy az izgatottság vakságát láttató homályos, szemcsés képek – Grandrieux mindezzel nem csupán a test biológiai tapasztalatát mutatja meg magán a film testén, anyagán keresztül, de a test és természet elmosódását és összekapcsolódását is. Deleuze-től (is) tudható, hogy egy érzékelt szín (mondjuk egy pulóver vöröse) valójában nem a külvilághoz, hanem az érzékelő testhez tartozik – és Grandrieux-nél az isteni és fenséges szintén a test részeként jelenik meg.

Mindezt zavarba ejtő világossággal fogalmazza meg az *Egy tó* nyitánya. Egy fát vágó alak képével kezdődik a film – pontosabban a baltacsapás dobhártyaszaggató hangjával és a favágás valamiféle testi tapasztalatával, merthogy nem egy fát vágó férfit látunk, hanem csupán egy mozgó test-fragmentumot, a sötétvörös (a pulóver) és fáradtké (a kiegészített háttér) kontrasztját, és a balta mozgását, amely mintha újra és újra a fejünkön keresztül, a tarkónk mögött hasítana bele a fa törzsébe. Mintha bennünk vágnák a fát. Ez a kép sokkal hamarabb érzékelhető, mint érthető: éppen ezért nem a favágás látványát közvetíti, de nem is a favágás általános élményét teszi átélhetővé, hanem legkivált egy absztrakt, erőszakos testi tapasztalatot prezentál. Ebben a képben benne van minden, ami Grandrieux poétikájának mélyén sejthető: ez a rendező láthatóan nem ábrázolni, reprezentálni akar egy emberi cselekvést vagy állapotot, hanem a lehető legközvetlenebben (tehát magát a közvetítést, a re-prezentációt felszámolva) igyekszik érzékvé, testivé tenni – és ehhez magát a film anyagságát, a képet és a hangot dolgozza meg.

A nyitókép erőszakos élményének sokkja – mintha ettől a megrázkódtatástól megreme a kamera a második beállításban, amelyen egy szuszogó fiút látunk kényelmetlen közelségből, amint maga elé, majd pedig az ég felé néz. A magasságot kémlelő fiú képe a lehető legnyíltabban exponálja az égihez és a természethez, a nagysághoz és a teljességhez való viszony témáját: a monumentális erdő csendjében lassan alázóduló fa képsorát nézve (ez a negyedik beállítás) mi is átélhetjük az inverz szédületet, a mélység helyett a magasság bódulatát, amely a látványtól szinte megkábuló favágó arcán tükröződik a következő képen. Lehet, hogy ez a srác csak azért vágta ki a fát, hogy gyönyörködhesen abban, amint a zuhanásakor az erdő felmorajlik és megborzong, mint valami hatalmas emlőállat? (És a fa dőlése után egy ló tényleg felhorkan a hangsávon). Lehet, hogy a favágás az áhítat gesztusa?

Alexi a következő képen a kivágott fát cipeli hazafelé a lovával, és az operatőr (tehát: Grandrieux) vele együtt dülöngélve tapossa a nehéz havat. A természet nagysága fenyegető erőként tűnik elő: Alexi felnéz a hegyekre, a hangsáv



teig kifáradt, és persze: mert epilepsziás) rohamot kap. Az audiovizuális megformálás pedig hűen tükrözi a fiú érzéseit: átélhetővé teszi fáradtságát és kábultságát a favágás után, a roham közelgését, és a görcsöt, majd a feloldódását, a szétáradó nyugalmat. De ezzel a hagyományos szinttel párhuzamosan működik egy öntörvényű képi logika, amely a film anyagiságán keresztül (a beállítások, a vertikális nézésirányok, a képépítkezés, az absztrakció, és igen, a végső vágás révén) folyamatosan test és környezet, ember és mindenség viszonyáról mesél. Grandrieux egészen döbbenetes kreativitással használja ki az emberi metabolizmus és a filmes eszközkészlet összhangját és analógiáját, és a testbe vetettségünk tapasztalatát a film saját anyagának kifejezésével mutatja meg.

nyomasztóan dübörög, és a megrettenő fiú arca az életlen képeken absztrakt formává válik a háttér formái között – tehát beleoldódik a környezetébe. És mintha éppen a feloldódás jele lenne az, hogy a fiú epilepsziás rohamot kap. Ezt a rohamot a kamera tremorja és a remegés hangja révén még a *láthatása előtt*, már a rohamot megelőző képeket nézve átélhetjük, és így még a fogalmi azonosítás, az értelmi felfogás előtt érzéki módon tapasztalhatjuk meg.

Akár favágásról, akár epilepsziás rohamról van szó, Grandrieux a nyelv-előtiben, a fogalmi gondolkodást megelőző tapasztalásban igyekszik megmutatni a testi élmény érzéki szenzációját – és ez a törekvése közvetlenül hozzákapcsolja a filmtörténet olyan romantikusaihoz, mint az nyelv előtti tekintet lankadatlan kutatója, Stan Brakhage, vagy az érzéket és a lényegét rendre azonosító John Cassavetes. Ezek a figurák a filmjeikben ember és környezet összeolvadását és egybeoldódását, feloldhatatlan kölcsönösségét mutatják meg – tehát konokul szembehelyezkednek azzal a felvilágosult nyugati (és karteziánus) felfogással, mely szerint szubjektumot és objektumot vagy a testet és a lelket határozottan el lehet választani egymástól. Közlebb vannak inkább a kínai esztétikához, amely szerint a művész nem ábrázolja, „reprezentálja” a természetet, hanem inkább reprodukálja működési folyamatát: a látható és a láthatatlan, ember és környezet kölcsönös egymásba fordulását, és ezzel magát a „kozmi-kust” mutatja meg.

„Látjuk a világot, benne magunkat”

(Philippe Grandrieux: Egy tó)

Ezt az egymásba fordulást és ezt a kölcsönösséget az *Egy tó* nyitójelenete a filmanyag több szintjén is érzékelteti. Ember és természet között elmosódnak a határok az absztrakt képkompozíciókban, ahol minden egyenértékűvé, pusztá formává lesz – vagy a hangsávon, ahol az érzékelő test és a környezet hangjai (a szuszogás, a baltacsattanás, a hó ropogása) ugyanolyan közelről hallhatóak, intim közösségbe kerülnek. És ugyanezt az összekapcsolódást és kölcsönösséget mutatja meg a jelenet fináléja egy döbbenetes erejű vágással. Alexi magán kívül remeg a hóban, de ijesztő rohama az előzmények fényében nem csupán egy betegség tünete, hanem természet és ember eksztatikus találkozása is: a fiú görcsösen dörögli magát a földhöz, mintegy beássa magát az őt ölelő hóba, mintha ezzel akarna teljesen beolvadni, feloldódni a természeti környezetben. És amikor lassan megnyugszik, és a rohama néhány utolsó vonaglással véget ér, Grandrieux vág: a környező hófedte hegyek felületén pedig hirtelen felismerjük Alexi összehavazott kabátjának formáit. Ez az összeolvadás transzcendens, mágiikus pillanata: a magán kívül kerülő fiú testére írta a fenséges környezet domborzatát.

Az *Egy tó* nyitányában (és az egész filmen) kettős mozgás követhető végig. Első látásra a jelenet csupán arról szól, hogy egy fiú kivág egy fát, elindul vele hazafelé, majd (talán mért túlhajtotta magát, és a fizikai munkában a végle-

gét megmutatja – a nagy filmek sajátja. •

• És van-e ennél jobb definíciója a spirituális mozinak? Az amerikai kísérleti filmes Nathaniel Dorsky (Stan Brakhage egykori barátja és követője) a *Devotional Cinema* című csodálatos esszéjében éppen azzal határozza meg a vallásos áhitatot ébresztő mozit, hogy a formája magában foglalja saját anyagiságának kifejezését – a filmanyag és a téma összhangjával pedig kiteljesíti valóságunk érzékelését. Dorsky spirituális mozija attól spirituális mozi, hogy máshogy (tehát: élesebben) látjuk utána a világot és benne magunkat – erre a hatásra pedig azok a filmek képesek, amelyek nem csupán a témájukról szólnak, de magáról a film anyagáról is. Ez a fajta mozi olyan, mint a barlangrajz, amely a bölény testét a barlang felületének érdekességével igyekszik kifejezni, vagy mint Cezanne almája, amely a festék nyersségében közvetíti az alma minőségét. Grandrieux szomatikus mozija nem csupán test és a természet kölcsönösségéről tudósít, hanem képek, hangok és formák viszonyáról, vagy magáról a film érzékeléséről is – így témája, formája és anyaga összhangjával juttat el egyfajta spirituális tapasztalathoz. Ezen filmek tanúsága szerint a kimondhatatlan, a rejtett és az isteni felfedése nem egy adott stílushoz, hozzáálláshoz vagy a „szegénységhez” kötődik, hanem az anyagformálás mindenkori győzelmét jelenti, és alighanem – miként ezt az *Egy tó* is megmutatja – a nagy filmek sajátja. •