

ALAIN RESNAIS 100

Az életmű cserepei

BIKÁCSY GERGELY

ALAIN RESNAIS UGYAN MÁS STÍLUSBAN FORGATOTT, MINT A NOUVELLE VAGUE RENDEZŐI, DE ELSŐ REMEKEIVEL HOZZÁJÁRULT A MODERN FRANCIA FILM ÁTTÖRÉSÉHEZ.

Alain Resnais (1922-2014) mind filmtörténeti súlyával, mind hatalmas és gazdag életművével a filmművészet legfontosabb alkotói közé tartozik. Hogy a legnagyobbak közé sorolandó-e? Száz éves évfordulója idején erre bizonytalan a válasz, ha van egyáltalán.

Barátjával, Chris Markerrel együtt indulásakor a dokumentumfilm új lehetőségeit kutatta, zavarba ejtve korai és még inkább mai, kései nézőjét. Tudományos rövidfilmek hangulata sugárzott e művekből, az értékük azonban más, világuk tágasabb volt. Resnais képzőművészeti tárgyú, montázs-technikára építő kisfilmjei (*Van Gogh*, 1948; *Gauguin*, 1950; *Guernica*, 1950; *A szobrok is meghalnak*, 1953) a montázs következetes, szigorú alkalmazásával tűntek ki. Első, e stílust továbbfejlesztő remekműve, a *Világ emlékezete* (1956) a Francia Nemzeti Könyvtárt választja helyszínéül, irgalmatlan hosszú kocsizásokkal az üres olvasóteremben és a könyvtárfolyosókon. Nem a könyvtárról akar szólni csupán, hanem az emberi emlékezet lehetőségeiről. Az *Éjszaka és köd* (1955) a cenzúra miatt később kerül moziba, hasonlóan hosszú kamera-mozgásokkal pásztázza a történelmi tethelyet, az üres, téli, örökre befagyott koncentrációs tábor. A technika itt már súlyos tartalomává vált.

Ugyanennek a variációját látjuk majd a Hiroshima-múzeumban, első játékfilmjének híres hosszú képsorával. Szinte önálló, nagyerejű kisfilm ez a művön belül. A végtelenbe nyúló kocsizás talán kérdőjel-zuhatagnak érezhető: lassú és kínzó kérdőjelhullámvágás, a gyors vágások viszont

mind-mind megannyi felkiáltójel. Miként Antonioni, Alain Resnais is mintegy bevezetéképpen néhány dokumentumfilmmel roppant magasra, „filmtörténeti magasságba” emelte a műfajt. A filmnyelvi forradalom, mint nem egy nagy rendezőnél, előbb dokumentumfilmjeit fűtötte át. Következetesség, mérnöki tudatosság – minden korabeli kritika és elemzés felfigyelt legfőbb vonásaira. „A legnagyobb vágó Eisenstein óta.” – írta Godard, még 1958-ban, Resnais játékfilmrendezői indulása előtt.

A *Szerelmem*, *Hiroshima* (1959) egyszerűen a modern film élére röpítette. Óriási viták dúltak körülötte, főképp a hősnő magánéleti múlt-drámája és a kollektív pusztulás képeinek egymásba-játszatása miatt. Múlt-univerzumok komor játéka? Gondolatkísérelt gyors vágások és semmibe vesző, lassúnál is lassúbb kocsizások feleselésével? Történelemfilozófiai vita? A *Hiroshima* végtelenségig kitarított jelenideje kínzóan erősíti a film igazi tárgyát, a Múlttal való birkózást, a múlt lebírhatatlan erejét, az emlékezés felelős tehetetlenségét.

Marguerite Duras első forgatókönyverzióját nem fogadta el: „Ne gondolj a kamerára, írd teljeseen függetlenül a filmtől”. Szerencsés kérés volt, Duras örömmel fogadta el. Később saját filmjeiben is a szöveg, a próza vezette képzetelemek kameráját.

Sacha Vierny valóságos kamerája mintha pompeji élőhalottakat örökítene meg szemcsés festmény-fotókkal: semmi más nem létezik, csak a holttá vált, megfagyott múlt. „Semmit sem láttál Hiroshimából” – hangzik a film vezérmotívuma. Marguerite Duras

szövege bámulatos egyensúlyozás egy szikár prózavers és egy patetikus, kínzó jajkiáltás között.

„Semmit sem láttál Marienbadban...” – mondhatnánk, a *Hiroshima* híres sorát parafrázálva. Abban azért mintha a teljes szakirodalom, és a filmet többször megtekintő nézők példásan egyetértenek, hogy alig képzelhető választékosabb filmnyelv, mint ami itt látható. Bámulatos: a filmművészet egyik (vagy legnagyobb) csúcsa – ha a filmművészet azonos saját formanyelvével és nem több. Mivel szerintem a filmművészet olykor azért több is lehet, elismerésem kitar, de nem növekszik az évtizedek múltán.

A *Tavalý Marienbadban* (1961) premierjekor sokan emlékeztettek a némafilm-történet elfeledett remekére: *A hontalan asszony*, Germaine Dulac műve akár tudatosan, akár nem, egyik értékes előzménye a *Marienbadnak*. Némafilm-érték, választékos, és keveseknek szóló (akkor: modernista) irodalom, nem, dehogys *nouvelle vague*, hanem *nouveau roman*... Sokrétegű irodalmiasság és választékos képi nyelv – nem csoda, hogy André Breton elutasította a filmet, és ezzel az ő szürrealista eszményétől mindig is idegennek érzett hangot, dallamot. Cocteau képviselte szerinte már a húszas évektől azt a „költői irodalmiasságot”, ami őt a modern művészetben mindig zsigerileg zavarta.

A *nouveau roman*, ideértve Robbe-Grillet mellett a besorolhatatlan Marguerite Duras-t, egy-másfél évtizedig befolyásolta a francia filmet, leginkább Resnais-t. (Nem feledve, hogy Robbe-Grillet és Duras rendezőként is új minőséget hozott, esetükben fel sem merül a szürrealizmus) A korai Resnais-filmek körüli vitákban mindig, csillapíthatatlanul ott lapangott a kérdés: maga a rendező a szürrealizmus tanítványának vallotta magát, és bántotta Breton elutasítása.

Mai távlatból mégsem a hol zavaró, hol bámulatos irodalmi érték (vagy bizarr melléfogás) a szembeszökő, hanem legalábbis Resnais műveiben a montázs-technika, a film ősi nagy viadala saját képi nyelvével. Alain Resnais ebben a tekintetben nem úttörő, miként Duras, hanem a régi, ősi nagy mozgókép-nyelvi Sziszifuszok (Abel Gance és Eisenstein) munkájá-



nak makacs követője. Így a dokumentarista úttörőből inkább dacos folytató, mondhatnánk „ösvény-nyitóból” képi utóvédharcossá vált.

A *Marienbad* „megfagyott zene”, mint ahogyan a fogalmat az építészetre használták klasszikusok. Furcsa elismerés, de ha furcsa is, a lebecsülés árnyalata nélkül. Ahogy Resnais-nekrológomban írtam (Filmvilág 2014/5): „Ha lenne „formanyelv-esztétika”, ezt a rejtélyes filmet kellene tanítani, elemezni, magyarázni, és főleg faggatni. Ötven éve kérdezik is, és ha nem kérdezik, annak az az oka, hogy kikerültek, mint egy megmászhatatlan és veszélyesen villózó üveghegyet. A kérdésekre jó, ha csalóka visszhang verődik a hegy tükör-falairól. Nem tudom, mennyire létezik képi visszhang, de ha mégis, az igényes néző ezt a visszhangot bámulja már ötven éve.

„Ez a tavaly sohasem történt meg, *Marienbad* pedig egyetlen térképen

„Múlt-univerzumok komor játéka”

(Alain Resnais: Szerelmem Hiroshima – Emmanuelle Riva)

sem szerepel. Ennek a múlt-nak nincs semmilyen realitása, azon a pillanaton kívül, amely alatt sikerült erőszakkal életre kelteni. s amikor végre diadalmaskodik, a legtermészetesebb módon

jelen lesz belőle, mintha mindig is az lett volna” –kommentálta saját forgatókönyvét Alain Robbe-Grillet. (Magyarul a teljes szövegkönyv Vigh Árpád fordításában olvasható az 1970-es, Nemeskürty István szerkesztette *Az édes élet – Forgatókönyvek* kötetben). A kamera bonyolult, lassú mozgásokat végezve járja-fürkészi a teret, míg az ember-alakok marionettként – olykor mintha fenyegető álmokba dermednének – mozdulatlanok. Alapszín itt a kontúros fekete, a luxushotel álmohalálba készülők szanatóriumaként hat, ahol egy élesen fehér női ruha a sikoltás erejét sugározza. Robbe-Grillet és Resnais mérnökien tudatos a múlt és jövő kibogozhatatlan felelésének tüéles rézkarcával. Több elemző

szerint a hősnő fehérben – a múlt, ha a jelenet ismétlésekor fekete estélyiben látjuk – akkor a jelenben maradunk. Kicsit iskolás dolog volna, de nem, több gyors, enigmatikus vágás cáfolja: szerencsére kiszámíthatatlanabb ennél, és aligha „megfejthető” a *Marienbad* időrendje.

Sacha Vierny rendkívüli operatőri munkája tökéletesen szolgálja (és teremti meg) a film stílusát. A kamera látószöge majdnem minden jelenetben szándékosan más, mint személyes mindennapjaink látószöge. A felvevőgép művi, természetellenes lassúsággal mozog (vagy kelt optikai eszközzel közelítő mozgáshatást) – és ha felgyorsul, akkor a szél, a folyók, a hullámok siklómozgásával halad. Az idő és a tér egymást segítve, egymást formálva módosul.

A *Marienbad* premierjekor gyakran emlegették Proust időkezelésének párhuzamát. Ez is eltévedt párhuzam. Az irodalmi rokonság – már csak Robbe-Grillet, a forgatókönyvíró sze-



mélye miatt is – szinte tolkodóan kínálkozott a nouveau romannal.”

A Resnais-paradoxon ma, a centnarium idején is megfajított még. Hiszen „a pálya lezárultával, két Alain Resnais látszik: a filmformanyelv újjítója meg a színpadi ihletésű cselekmény-bonyolítás kulturált virtuóza.”

Resnais-t nem lehet megérteni két későbbi, igényes nagy kudarca nélkül.

Az 1968-as *Je t'aime, je t'aime* tárgya Alain Resnais életműve első felének monomániája: mint előbb is, a memória, az emlékezés csapdája, az emlékezés kudarcai. Ebből a *Marienbad*hoz méltó film születhetett volna. Resnais azonban úgy szétörte, ezer illesztetetlen, sőt rosszabb: sikertelenül, hibásan összeillesztett cseréphalmazra zúta hősnének képzett és valóságos múlt-darabjait, hogy modoros, agyonbonyolított film keletkezett. Minden képsora kellemetlenül csikorog, másrészt a rejtelmeskedéstől teljesen érdektelenné

válak. Módosítsuk a történet imént említett lényegét. Igazából nem álom-rekonstrukció, hanem tudományos kísérlet. Nem a főhős vívódik memóriájával, hanem egy tudóscsoport kutatja. Hősünk teljesen passzív, ha még legalább memóriájának áldozata lenne, de nem: vizsgálati alany marad. Minden a tudósok értelmezésétől függ. Itt a néző kutatómunkája is másodlagos.

A memória tudományos megközelítése, tudósi lehetőségei mindig érdekelte Resnais-t, az *Amerikai nagybácsi* (1980) például egy ismert „emberi viselkedés-kutató” tudományos műveire, elméletére épült. Az *Amerikai nagybácsi* azonban szerencsés csillagzat alatt született, a filmbeli tudós (Henri Laborit) érdekes, rokonszenves figura: jó érzéssel nem lép be a történetbe, kommentátor, rezonőr marad, a film ironikus humorát ő alapozza meg, és a rendező kiváló érzéssel erősíti.

„Egyetlen térképen sem szerepel”

(Alain Resnais:
Tavalay Marienbadban
– Delphine Seyrig)

A *Je t'aime* viszont egy tudományos kísérlet nem lepezett illusztrációja. Hőse életének megvalósult s csak lehetőségeket villantó (meg nem történt) epizódjait feleltetik. Agykutatók elemzik kísérleti alanyuk képzeletének saját céljukra regisztrált képeit. Elveszünk a bonyolult kirakósjátékban. Ami a tudósnak érdekes, nem biztos, hogy a nézőnek is az. Intellektuális krimihangulata van, kellemetlenül és bosszantóan össze nem illeszthető puzzle.

E kudarca az önparódia szintjére húzta le rendezőjét. A film hőse (kórházi agyvizsgálat steril műhelyében) visszamenőlegesen keresgéli elveszett szerelmét, és az időrend teljes felbomlásával már nem tudja, két át- meg átsuhanó nőalak közül melyik is volt a szerelme, s mi történt vele, velük, és önmagával. A múlt szétört cserepei többször is „összerakódnak”, de többszöri változatukban is érdektelennék. Párhuzamként

felmerül Chris Marker gondolati és képi remeklése, *A kifutópálya* (*La Jetée*, 1962), melyben az idő szétvagdalt foszlányai kínzó álomtragédiát igazolnak minden szétszórtott minutumban – szigorúan a mű fegyelmezetten megrajzolt határain belül. A *Je t'aime, je t'aime*-ből minden játékosság hiányzik, az idő széttört cse-repei semmit nem árulnak el, csak az alkotói kudarcot. A nagyot mondani vágyó film kínos elméleti kísérletté válik.

Resnais másik nagy kudarca: a *Providence* (1976) bevezető jelenete az *Aranypolgár* bevezetőjére emlékeztet. Utána gyorsan nagyon más lesz az egész, a legtöbb kritika észre sem akarta venni. Nagyon beteg és nagyon idős író delirál az első képsorokban. Chablis-t iszik, évek óta. (Minőségi bor, minőségi alkoholista, Resnais világában csak ezen a szinten lehet valaki drogos. Whisky? Nem, az Churchill itala volt, és bizony a halódó vén író játék-kíváló John Gielgud azzal az itallal kicsit hitelesebb volna.)

Resnais kamaszkora óta anglomán. John Gielgud hangjától (joggal) elbűvölődött. A filmnek minden főszereplője angol, az angol változat önmagát szétbeszélő angol szöveg, ebben a szózuhatagban Dirk Bogarde jeleskedik. Per-, vád- és védbeszédek, önálló hangjáték-betétek módján...

„Kínos elméleti kísérletté válik”

(Alain Resnais:
Je t'aime, je t'aime
– Claude Rich)

angol ironia. Az angol nyelv alkalmas erre, más nyelv kevésbé, az angol ironia lefordíthatatlan a francia pimasz szarkazmusára. Dirk Bogard nagy szózuhatagai rátelepszene az angol változatra. A francia nyelvű változat szöveg-rengetege teljesen más hangulatú, ám nem kevésbé hamis benyomást kelt. (Szinkronok tanulsága?) A dialógusok, monológok Resnais első remekműveiben soha nem illusztratívak. Próza-költészet hullámszik a képek fölött (*Hiroshima*), belső monológoknak ható kommentárhang (*Marienbad*). Itt viszont bosszantóak, mert realitásra is igényt tartanak. Erős műfajzavar érződik: a képzelet játéka átfordul a történetre ráülő bűnügyi, afféle igazi angol krimi műfajába. Menthetetlen.

Resnais a *Hiroshima* (Duras), a *Marienbad* (Robbe-Grillet), a *Muriel* (Jean Cayrol) majd a *Háborúnak vége* (Semp-run) után szerencsétlen kézzel választotta ki forgatókönyv-íróit. A *Providence* írója, David Mercer a példaadóan realista szemhatárú, sőt „dokumentáris kisrealista” (olykor ez adottságát jól kiaknázva szikár hangon szikár képi nyelvvel remekműveket alkotó) Ken Loach kiváló alkotótársa volt. Mercer önálló színpadi műveit az a bizonyos, nehezen meghatározható angol humor fűti át. „Művészi találkozása” Resnais-vel azonban példás

kudarc. Kean Loach és Resnais képzelete, művészete, alkotásai között Mercer nem tudott hidat építeni. Bizonyára más sem tudott volna.

Érdemes lenne hosszabban és méltányosabban foglalkozni Alain Resnais „harmadik”, végső alkotói korszakának nem értéktelen, sok szempontból megbámulható néhány alkotásával. Egy hét évtizedes (!) alkotói pálya talán önmagában is érték, de Resnais kései életműve különös fordulatot hozott.

Először zárójeles mulatságnak hatott, hogy egy száz évvel azelőtti olcsó bulvárdarabot filmesített meg (Henry Bernstein *Mélo* című avitt színpadi sikerét), majd hamarosan kiderült: akkortól kezdve ezt az utat érzi magáénak.

„Ravaszabb ösvény” lett, mint hittük volna. Maradjunk csak a legérdekesebbnél. Egy csak Angliában igazán ismert író, Alan Ayckburd epizódsorozatot dolgozta fel, szerencsére francia ízléssel átdolgozva. A *Smoking – No smoking* a színpadi, a filmes (és talán az irodalmi) elbeszélsmódok szórakoztató játéka. Minden epizódjában két lehetőség adott a főszereplők előtt (Pierre Arditi és Sabine Azéma játssza, kitűnően érezve Resnais játékvezetői stílusát). Első epizód: a semmiből cigarettásdoboz hullik a kertbe. Aki megtalálja és rágyújt, egészen más történetbe kerül, mint, ha nem gyújt rá – és így tovább, körbe-körbe a film végéig, minden epizód minden következőjében.

Talán azért kiváló ez a könnyed film, mert Resnais és színészei csak annyira veszik komolyan, mint a kamaszok egy jó játékot. Nagyon. Viszont semennyire, ha „felöttes művészeti tanulságokat” keresnénk. Alain Resnais hosszú alkotói korszaka vége felé meggyőzően bizonyította, hogy, – ha a film formanyelvével régebben hiába birkózott olykor görcsösen, és végkimerülésbe kényszerítve a nézőt – a történetmesélés hétfejű sárkányával fölényes és jó humorral tud megküzdeni. A *Smoking – No smoking* mégiscsak felnőtteknek is élvezhető mozi: Molnár Ferenc és Ionesco találkozása a vágóasztalon.

Resnais – valamikor a *Hiroshima* és a *Marienbad* világhódító művész-alkotója – ezt az új, boldogító ösvényt – a szórakoztatását – többé már nem is hagyta el.

