

## FILMEK PÁRBAN

Párba állított filmjeink sorában a bibliai párhuzamokat az év első két hónapjában az Énekek éneke és az Újszövetség parázna asszonyának alakja ihlette. Ezek az összevetések azonban nem a hasonlóságokat keresték és találták a filmek és a Szentírás között, hanem korunk és a bibliai idők figyelmeztető ellentéteire világítottak.

*Tony Richardson Egy csepp méz* című, a brit újhullám (free cinema) klasszikus filmalkotása. A szabadság lehetőségéről, korlátairól szól, a boldogságkeresés motívumát viszi a vászonra. Fő kérdése: lehetséges-e lázadni a lázadás ellen. A 20. század a lázadás kora, a konvenciókat tagadás évszázada. Az asszertív (önérvényesítő) viselkedés szlogenje lehetne: fogalmazd meg és vállald önmagad! Ezt teszi Helen, Jo édesanyja; lánya tehát már ennek a nonkonformista milliónek a gyermeke. Osborne Dühöngő ifjúság című műve mintha ebben az alkotásban folytatódna. Jo, a tinilány a külváros sivár világába vetetten él az anyja mellett, de leginkább nélküle. A lázadás bukott anygala fény helyett a sivár valóságba döngöli a vágyai marionettjeként rángatott embert.



Míg Helen örömkereső a pénztelenségéből kiszakadni akaró asszony, élni akar, boldogságot keres, szenvedélyekre és az életet habzsoló örömökre vágyik. Érzékeny és semmi esetre sem átlagos nő. Számára az apa nélkül született lánya saját kudarcainak, elhagyatottságának tükre, gond és felelősség. Jo viszont az elhagyatottság állapotában él. Az iskola ugyan küzdésre nevelné őt, de ő kivonul a lét küzdőteréről (az iskolai sportverseny pillanata ez), s a szeretethiányos, duzzogó, kamaszlány a kietlen munkásnegyed utcáin, a léttelen lét kopár terében csatangol. Úgy hullik bele a boldogság ígézetét kínáló (s talán komolyan is gondoló) fekete tengerészfiú karjaiba, mint egy kedves, létezésében sértett gyermek, aki e lét egy pillanatára megízleli a boldogságot, s hamarosan a matrózfiú kényszerű elhajózása után már saját gyermekét várja. A sorsfolyam tehát továbbhőmpölyög: Jo ugyanazon az úton jár, mint az anyja. A bűn nem hetedízigen, hanem hetvened ízigen

öröklődik, mint ahogy Taine, a neves francia kultúrfilozófus tudni véli: az embert a szociális környezetén kívül főként az öröklődés és az ösztön határozza meg.

Geoffrey, a homoszexuális fiú Jo mellé szegődik, aki e vonzalma ellenére is férfias, mert rendelkezik a saját nemének tradicionális magatartásmodelljével, amit gondoskodásnak szokás nevezni. Jo és Geoffrey kapcsolata - az uralkodni akaró szexualitás pókháló természete helyett - tiszta szeretetből épül, s ez egy lehetséges kísérlet az elrontott társkapcsolati minták újrateremtéséhez. E nemes és érdek nélküli, testetlen élettársi viszony ellentmond az Énekek éneke erotikus mozzanatainak. A testi szerelem (erosz) helyére itt nem a filia valamiféle elvont felebaráti szeretet kerül, hanem az agapé, az önkiürítő, isteni szeretet, amely képes még a szeretete tárgyáról is lemondani, ha annak ez a tett a javát szolgálja.

A mozi nézőközönsége szeme előtt formálódó felelősségvállalás, a biztonság újrateremtése érdekében tett kísérlet mély, tiszta és megrendítő. Az isteni törvényeket elfedő korunkban nagyon is emberi, s ezáltal isteni értékrend világába kerülő társkapcsolat ez. A befejezés nem zárja le, hanem nyitva hagyja a történetet. Nagy kérdés, hogy Helen váratlan megjelenésével, a biológiai és szociális determináció szerint Jo ismét valamiféle „angry bird” állapotába kerül-e, akinek sorsa feltehetőleg anyja által kitaposott ösvényen halad majd, vagy megteremthető-e még anya és lánya közös sorsvállalása az anyaság kettős keresztjének szellemében?

Tony Richardson filmje narratív műalkotás, az általa bemutatott történet önmagát értelmezi. Mozija nemcsak érthető, hanem érezhető; hiteles, felkavaró és aktuális.

Hol van tehát a lázadásnak határa, ahol a szív forradalma eredendő célját is elérheti? Talán az emberi lélekbe kódolt alapvető személyiségjegyekhez való visszatérés által lehetséges még ez? A filmrendező válasza vélhetőleg Nicolaus Cusanus gondolataival rokonítható: „Senki sincs önmagáért, mindenki másokért van itt”.

*JLG, Jean-Luc Godard* a francia újhullám legendás alakja. Az *Éli az életét* című filmjét a világ valamennyi filmművészeti egyetemén kötelező tananyagként oktatják.



A film részben a film formanyelvéről szól, analízise a mozgóképi kifejezési formák alkalmazásának. A film önreflexiója által létrejött mozaik-közlemények sorából építkeznek: hol a kép, hol a szöveg (szó vagy írás), hol csak az arc premier plánja beszél. „A szokatlan képkivágások, mélységélességi választások, kameraállások, anyagkezelések éppen a történethez való kapcsolatuk révén – erőteljesebb jelentéssel bírnak. A konvenciókkal való leszámolás egészen a képektől való elidegenítés határáig, hatásáig fokozódik, mely folyamatos tabusértő gesztussal Godard a történet olvasatának kényelmes medréből befogadóit kilendíteni”- írja Kun Miklós. E sajátos műnyelv sem teljesen önmaga, felidézések sorát rejti magában. Már a hősnő neve is allúzió Zola Nana című regényére. A szörnyű szegénységben élő gyermek, Nana fiatalon utcalánnyá lesz, majd a varieté színpadán mint a buja vágy megtestesítője térdre kényszeríti egész Párizst, az úri világ férjfiat. Godard filmjében is Nana színésznő akar lenni, de maga akaratóból prostituált lesz belőle. A praetörténet, a kiinduló szituáció azonban más mint a regényben: a lány férjes asszony, gyermeke is van, de szerényen élnek, Paul többször megpróbálja visszatéríteni a család kötelékébe.

Az élet által kiosztott szerepben Nana nem érzi magát otthon, s inkább az otthontalanságot választja, hogy magára találjon, hogy azonos legyen azzal, amit él. Nem akar átlagos lenni, azt akarja megélni, amiben önmagát, vágyait, önnön lényegét kifejezheti. Ez az állapot azonban az otthonból való



elűzetés első lépéseként hamarosan az utcára kényszeríti (a bérleményért 2000 frankkal tartozik). A nő sorsválasztása tehát a feleség, az anyaság megtagadásával, a szabaddá tevő vágyteljesítés helyett a testiség árcéduláját költözi érzelmeire. A hétköznapi megélhetési gondjai helyére a szerelem piaci viszonyai kerülnek, amely ugyan jó pénzkereseti forrásnak mutatkozik, de Nana nem anyagi javakat, hanem önmagát akarja. A testiségben a nő elveszti érzelmeit, a test többé nem ige a lélek számára, a szentimentális kuncsafttal történő kapcsolatból is már kivonul, miközben a fiatal udvarlóval való kapcsolata egyre emelkedettebb régiókba ér. Nana meggyilkolása áruvá válásából fakad, amikor többé válik mint a pusztaság léte, amikor Jean d’Arc alakjával egylényegűvé lesz: nő, aki élni

akar, de halált oszt neki az élet. Áldozata olyan értelemben szeretetáldozat, ahogy a szabad akarat lehetetlen a kényszerektől átszőtt jelenlétben.

Godard egyik gondolata szerint „többféle módon lehet filmet készíteni. Úgy, mint Jean Renoir és Robert Bresson, akik zenét komponálnak. Mint Szergej Eisenstein, aki festményt alkotott. Mint Stroheim, aki beszélő regényt írt a némafilmes korszakban. Mint Alain Resnais, aki fest. És mint Szókratész, Rossellinit szeretném említeni, aki filozófus. Röviden, a film egyszerre lehet minden, bírósági és játékos is.” E filmbeli fabula Nana életjátzmájának elbeszélése, s egyben a bírósági (a hóhérok, az áruvá minősített emberi lét uzsorásai) fölött mondott ítélet.