Besze Flóra

„Debussy is lehajtott fedelű zongorán játszott” Feljegyzések Robert Bresson filmművészetéről

Szerző

Besze Flóra

1981. március 2-án született Cegléden.
2001–2002-ben ELTE-TÓFK művelődésszervező szak hallgatója.
2002-től az ELTE-BTK filozófia – filmelmélet és filmtörténet szak hallgatója.
2002–2004 között a *Celluloid Műhely – Fiatal Filmesek Kreatív Alkotóműhelye* tagja.

kontakt-mail: beszef@c2.hu

Besze Flóra

„Debussy is lehajtott fedelű zongorán játszott” Feljegyzések Robert Bresson filmművészetéről

Ez az írás különös utakon két olyan gondolkodót köt össze, akik máskülönben talán soha nem találkoztak volna.

Különös utak

Az alábbiakban az értelmezések sokszínűségét erősítve azt a gondolatot kívánjuk felvetni és kifejteni, hogy Robert Bresson filmjei a huszadik századi francia fenomenológia legfontosabb képviselőjének, Emmanuel Lévinasnak gondolatain keresztül is interpretálhatók. A fentebb említett különös utak ezt a megragadott lehetőséget, a filmek mélyebb megértéséhez eszközül választott felvetést jelentik: Lévinas gondolatainak felidézése megvilágító erővel bírhat a Bresson-filmek értelmezése során. Nem csak a filozófus gondolatait és magukat a filmeket, hanem a rendező-teoretikus a *Feljegyzések a filmművészetről* c. két szakaszban (1950–1958 és 1960–1974) született könyvében olvasható elmélkedéseket is felhasználjuk, hiszen ezekből válik világossá, hogy a rendező számára centrális fogalmak – természetesen azonos értelmezési tartományban – szinte megelőlegzik Lévinas filozófiájának alapvető fogalmait. Már-már a rejtvényfejtő türelmét megkívánó filmjeiről szóló szavai megerősítik a magukból a filmekből kiinduló interpretációk felvetésének jogosságát; így feljegyzései jó talajnak bizonyulnak egy új értelmezési aspektus felvételére. Bresson azonban csupán törékeny lírai kulcsot adott műveihez. A *Feljegyzések a filmművészetről* bár filmjei alapján tudjuk, hogy következetes módszert szögez le, nem módszeres kifejtés, valóban jegyzetek gyűjteménye, így több ponton is homályt borít az alkotásokra, nem teszi érthetőbbé filmművészetét, inkább kiáltványszerűen zászlajára tűzi azt, miközben pusztán elmélyíti a filmjeivel való találkozáskor egyébként is felmerülő gondolatokat. Mindez nem meglepő: írásának formája közel áll tartalmához, és akárcsak filmjeiben, arra irányítja a figyelmet, ami nem látható. Az alábbiakban többek közt amellett kívánunk érvelni, hogy e paradox állítás nem a mellébeszélésre, a filmekben pedig nem két kép egymásutánisága nyomán elvonatkoztatott harmadik jelentésre, vagy egyértelmű képi megoldások, konvencionális utalások felhalmozására, de nem is az elliptikus történetszerkesztésből fakadó láthatatlan eseményekre utal. Minimalista filmjei a rendező saját bevallása szerint is a kimondhatatlant keresik (vö: Bresson, 1998): nem a zsúfolt képekben könnyen megbújót, hanem a legegyszerűbb képekben is elleplezettet. A filmjeiben rejlő áttetsző transzcendencia inkább érezhetően lebegő entitás, mintsem egzakt módon leírható, vizuálisan egyértelműen megfogalmazott jelenség. Transzparens maszk, amely

megpihen a szereplők arcán, és a róla való beszéd nélkül szövi át a narrációt. Emmanuel Lévinasnak a Bresson-filmek után majd' húsz évvel, 1961-ben jelent meg *Teljesség és végtelen* c. műve; az alteritás fogalma köré épített fenomenológiája szakít a korábbi filozófiák totalizáló formájával: a transzcendenssel való találkozást úgy emelte ki a szubjektumból, hogy az anélkül jelent meg a szubjektum világában, hogy annak részévé vált volna. A transzcendencia és a szubjektum közötti kapcsolat az egyén lelkében zajló, önmagába zárt párbeszéd helyett a Másik arcának kifejeződésében: arcában jelenik meg – a kifejeződés pedig kifejezés: beszéd. Azaz az egészen mást, az istenit a Másikban, a másik emberben, annak arcában vélte felfedezni, s így nyitott utat az individuumok önmagába zárt világából a másik ember felé. Bresson a korábbi filmkészítési metódusokkal szakított. Módszerét legteljesebben a középső korszak filmjei igazolják. Újragondolta a kép, az elbeszélés, a színészek (számára modellek), a hang, a fény, az arc szerepét: mindent radikális redukcióval illetett; kilépett a fényképezett színház, a jól ismert, mert kiismert arcú sztárok fémjelezte filmek tradíciójából. Távol tartotta magát az arcjáték-központú felfogástól, de nem az arc fontosságának elvetésével, éppen ellenkezőleg, az egész testet arccá tette; a voltaképpeni arc hiányát az arc mindenhol-jelenvalóságával pótolta. Hőseiben káosz uralkodik: kivétel nélkül szinte öntudatlanul sodródnak néhány maguk generálta eseménnyel, és determinisztikus sorsuk értelmét sokszor éppen a másik emberrel való találkozásukban találják meg, értelmetlenségét pedig a másik hiánya okozza.

A legfőképpen az arc, a tekintet, a Másik és a vágy fogalmaival operáló felvetés alátámasztására Lévinas említett műve, valamint Bresson feljegyzései és néhány filmjének megidézése szolgál. Mindeközben lehetetlen megkerülni Bresson már röviden említett sajátos és életművével lezárt, kevés követőre talált minimalista stílusát: e tanulmány célja éppen e stílus által lehetővé tett metafizikai bázis elemzése.

Tabula rasa

A műveit vizsgáló interpretációk soha nem a látvány vagy az elbeszélt történetek, de nem is a színészi játék összetettségéből fakadóan lehetnek több szempont szerint strukturáltak. Öntörvényű filmjeinek feszes, zárt világa az egyszerűség jegyében és az addigi filmművészet felfüggesztésével állt elő. Minimalizmusa ugyan valóban mindenkor a felgyülemlett filmfelfogást letörlő tabula rasa elve alapján működött – s így szakított a történetmesélés megelőző konvencióival: hátat fordítva a narratív logika, a tér-idő szerkezet világos felépítésének, a hősök motiváltságának, a karakter kidolgozottságának –, mégsem a teljes filmtörténet vagy filmjeinek történet-tagadását eszközölte. (vö: Bikácsy – Filmvilág 2000/3: 4) Filmjeit természetesen csak mihez-képest: a korábbi elbeszélésmódokkal összevetve furcsállhatjuk, s tekinthetünk rájuk úgy, mintha azokat a történet-nélküliség jellemezné, csak így tehető az a kvázi-helyénvaló megállapítás, hogy a francia nagymester mint módszeres lázadó az előzményeket felszámoló, sőt azokról tudomást sem vevő sajátos filmkészítést teremtett. Bár a klasszikus elbeszéléssel szemben Bresson mindent (a szüzsét, a színészi játékot, a vágást) a stílusnak rendelt alá, mégsem fosztotta meg filmjeit a történettől és a

valahonnan valahová eljutó történésektől, csupán másképpen láttatott: tárgy-, és testrészleteket tett jelentésessé, ezzel átstrukturálta a képkivágat keretezte világot. Mindez az eseményekre is érvényes: miközben a fordulatokat előkészítő részletek kidolgozottabbak, addig a lényeges információk egy része a képen kívül hallat magáról – megváltoztatta a kamerával rögzített valóság elemeinek hangsúlyát. A cselekmény szemmel tartása makacs kitartást kíván: a narráció hol elidőz, s mindeközben egészen kevés információkülönbség van az egyes ismétlődő jelenetek között; máskor elillan, elrohan: túl sok információt kapunk. A narrációt az ismétlődés és az információközlés önkényes feltartása, vagy éppen gyors áramlása jellemzi.

Az elliptikus történetvezetés ellenére filmkészítésének kulcsfogalma a folyamat. A forgatás művelete nem egy már kész forgatókönyv képre való lefordítását jelenti, sem a kitalált karakterek színészek általi eljátszását. A film nem transzformáció; nem valami előre kiötlöttnek a majdani megvalósítása. A film így nem zárt – és konfliktust, fordulatot, megoldást magukba foglaló – történésük alatt megérthető jelenetek sora, hanem képek sorozata: mozgókép, így legfőbb alkotóeleme a kép, amely Bresson számára töredék: soha nem értelmezhető önmagában. Egymás melletti képtöredékei nem egy harmadik jelentést eredményeznek, nem a montázs eisensteini 1+1=3 tételével van dolgunk: az első jelentés a két kép között, vagy jóval később, több kép egymásutániságából születik: folyamatosan bomlik ki.

A szív szíve

A narratív szint súlya a spirituális szint javára csökken, de filmjeinek metafizikus volta, hogy kamerájával a transzcendenst pásztázza, nem csak abban érhető tetten, hogy az újfajta narratív renddel a nézőnek el kell vetnie a klasszikus elbeszélésmóddal élő filmekből ismert sémákat, amelyek jelentése evidenssé lett, és hiányuk oda vezet, hogy a néző kimondhatatlannak tartja, amit a filmben lát. (vö.: Bordwell 1996: 313) Bresson esetében sajátos törekvés eredménye a filmjeiben rejlő transzcendencia-töltet. „Filmed szépsége nem a képeken (a megelevenített képeslapokban) rejlik, hanem az általuk feltárt kimondhatatlanban." (Bresson 1998: 86) Bresson olyasmiről kívánt szólni, amiről szólni a filmen kívül képtelenség – ahogyan írja, „Ne azért forgassunk filmet, mert valamilyen tételt akarunk illusztrálni vele, vagy mert férfiakat és nőket akarunk a maguk külsődleges valóságában a filmre vinni, hanem azért, hogy rábukkanjunk az őket alkotó matériára. A „szív szívéhez" kell közel férkőznünk, melyet sem a költészet, sem a filozófia, sem a színházművészet nem képes megragadni". (Bresson 1998: 32) A szív szíve, a rejtett ismeretlen mélység azonban – éppen mert ismeretlen – nem engedi, hogy témává legyen, így filmjei sem azt tematizálva szólnak róla, legfeljebb – és ebben áll a film mint olyan teljesítménye – megidézik azt.

„Forgatás. Kizárólag benyomásokhoz és érzésekhez tartsd magad. Filmeden nem munkáljon olyan értelem, melynek semmi köze az érzésekhez és benyomásokhoz". (Bresson 1998: 27–28) Az értelem hiánya nem esztelenséghez, hanem ösztönösséghez vezet. Motivációkat keresünk a

főszereplők tetteiben, ám nem találunk, így nem értjük őket; a szereplők és tetteik közötti hiátus miatt a történteket sem könnyű értelmeznünk: az oksági kapcsolatok kényszeres elvetésekor értelemszerűen és Bresson céljainak megfelelően a következtetések táplálta ráció mozgósításáról mond le a néző, de az érzelmeken alapuló történet-konstruálás mellett végül nem csak motivációs lánc hiánya miatt döntünk, hanem mert az élményszerű történetek lezárásai kvázi-megoldások. Elfogadjuk és reméljük, hogy a filmeket nem a jelenetek zárt szerkezetének kidolgozottsága révén, hanem éppen a jelenetek összefűzésével, az egész film végpontjáról visszatekintve értjük meg, de azzal a problémával találkozunk, hogy bár a saját világukban idegen szereplők a filmek végén ugyan eljutnak valahova, ez a végállomás legalább olyan ismeretlenbe vezet, mint az az út, amelyet a film alatt bejártak. A *Vétlen Balthazar* címszereplőjének halála így visszafelé kérdőjelezi meg a film alatt megismert szamár létét – nem kételkedik benne, és nem létének értelmét keresi, hanem a szamár megszenvedett sors-stációit bemutatva Bresson azt a kérdést teszi fel: ez volt-e Balthazar létezése? Jelen volt-e Balthazar saját létezésében vagy a lét valami egészen más? Ez volt Balthazar és Marie életének filmje avagy a látható alatt talán lepergett egy másik? Balthazar úgy tűri a megaláztatásokat, olyan beletörődéssel, mint akinek nincs is tudomása arról, hogy mi történik vele: egészen máshol jár, vagy: máshová vágyik. Nem az övé a saját élete: valahol mélyebben él – mélyre ásta magát a felszíntől. Mouchette szintén, és a szó szerinti mélybe süllyedéssel végül a halált választja, paradox módon talán egy jobb élet reményében. „Csakhogy a másság a létben áll elő." (Lévinas, 1999: 23) A történetekben előálló legnagyobb konfliktus pedig maga a szereplők élete, de a történet végén nem e konfliktus megoldását, hanem az abból való (kényszeres) kilépéssel annak felszámolását kapjuk. Bresson mintha dupla celluloidra forgatta volna a filmjeit: a látható, de így is roppant visszafogott, dísztelen, a lehető legkevesebb eszközzel kialakított felszín alatt felsejlik, mert érezhető-hallható egy másik réteg, mégpedig valóban úgy, ahogyan a rendező maga utal visszafogott módszerére: „Debussy is lehajtott fedelű zongorán játszott." (Bresson 1998: 35) Bresson úgy férkőzik hozzá „a szív szívéhez", hogy gyökereiben, a lehető legmélyebben mutatja meg, s éppen mélységében való bemutatása a célja, nem pedig felszínre emelése.



Titkok







A hősök kívülállósága és öntudatlansága a filmek formanyelvében is megmutatkozik. A mindig őket láttató, szemmel tartó kamera úgy mutatja őket mint az események kereszttüzében állókat. A *Zsebtolvaj* főszereplője saját szavaival mondja el, hogyan lépett a bűn útjára – de nem azt látjuk, amit ő látott a vele megtörténtek közben: őt látjuk, magát a hőst. Michel még önmagára visszaemlékezve sem tud mindent, és így mi sem leszünk mindentudó nézők; képtelen önmaga helyébe lépni, utólag is képtelenségnek látszik belépni abba a személybe, akit tettei elkövetésekor „képviselt". A film egy-egy metrón játszódó lopáskísérlet-jelenetében Michel csak áll és figyel, a kamera nem azonnal fordul át a kiszemelt áldozatra, a zsebtolvaj egyik célpontja sem lesz fontosabb önmaganál. A történetet nem Michel szemszögéből látjuk, hanem úgy, ahogyan azt Michel a nézo számára prezentálja. Az önmagáról szóló Michel szubjektivitása az események maga meghatározta hangsúly-mértékén és önmaga önkényesen redukált bemutatásában áll, de arról, amit nem ért önmagában, utólag sem tud számot adni.

A film kezdete előtt végbement eseményekről a *Zsebtolvaj*ban később értesülünk: a történetvezetés kvázi-lineáris, a fabula konstruálása nehézségekbe ütközik, de nemcsak a történet egészét érintő információk késleltetése, illetve visszatartása miatt. Korábban már utaltam rá, hogy filmjeit az elliptikusság és egyes részek ismétlése jellemzi. A *Mouchette*-ben a fegyver hangját hallottuk (képen kívüli esemény), de fogalmunk sincs, hogy a vadőrt fegyver ölte meg, vagy a hurok szorult a nyakára – Mouchette története szempontjából, bár hangsúlyos jelenetnek tűnik, ez nem is lényeges, akárcsak a zsebtolvaj két éves külföldön tartózkodása. (Michelt az 58. percben a lépcsőházban látjuk, ekkor indul el otthonról, majd – a taxi-, az állomás-, a jegypénztár-jelenetek és a felirata szerint Milánóba tartó vonat elindulása, végül újra a párizsi állomás után – a film 61. percében Michel ismét lakása ajtaját nyitja.)



Az ismétlődő szinte üresen monoton tevékenységek Mouchette egész élet[illegible]t meghatározzák, és a nézőnek jelzik: élete ennyiben ki is merül. A kávéfőzésen, anyja ápolásán, a baba dajkálásán kívül Mouchette-re voltaképpen semmi szükség. A lánynak egészen más dolga van, egészen pontosan: nem itt van feladata. Halálával egyszersmind önmagát váltja meg, ha más már nem tette meg ezt helyette – és mert az idős asszonytól megtudta, hogy a halottakat régen megbecsülték, hátha ez most így fog történni. Mouchette azonban pontosan úgy merül el a vízben, ahogyan eddigi élete folyt és további jelenléte elképzelhető lenne: észrevétlenül.

A titok, a megbújás, a visszafojtott lélegzet, dolgok elhallgatása, a szinte jelen-nemlét a zsebtolvajt, a halálraítéltet, Mouchette-t, Johannát egyformán jellemzik. Michel mások előtt titkolni kívánt gyengeségében áll előttünk, míg Johanna a néző előtt is hallgat: nem mondhat el mindent, a zsebtolvaj pedig csak a nézőnek meri bevallani, mit tett, de önmaga misztériumát, akár Johanna a szentségét – megőrzi, mert az fel nem fogható. Mouchette szintén visszatartja szavait, miközben a néző mindent tud így is: Mouchette-ről tudjuk, hogy mit nem tudott elmondani haldokló édesanyjának. Az *Egy halálraítélt* megszökött első jelenetében a rab a kezeit mozgatja – szándékolt kiszólás ez, sőt a néző figyelmének kihívása. A kifelé-kommunikálás Bresson filmjeire igencsak

jellemző, mint később és majd vele egyidőben Godard, erősen épít a nézőre; filmjei gyakran a történet és a néző közötti kapcsolatot megteremtő tudatos felszólításokat tartalmaznak – ám Bressonnál sokszor éppen ez a közvetlenség a megtévesztő. A nézőt nem beavatni kívánja valamibe, nem közölni kíván vele valamit, hanem egy „el nem árult titok" megtartására kötelezi.

Mozgó hangsáv

Bresson nemcsak a képvilág jelentésességét reformálta meg, a hangzó szövet éppúgy deformálódik: kiemelt, kopogó zörejeket hallunk a zene helyett. A hangsáv zörejei zenévé állnak össze és funkcióval bírnak: Mouchette több számmal nagyobb, kopott cipője a lányra hívja fel a figyelmet, ha másképpen nem tud jelt adni, ezzel szól: én is itt vagyok. „Megszólal a telefonom. A hangja teszi láthatóvá" – írja a rendező (Bresson 1998: 87). „Ne legyen se kísérő, se nyomatékosító, se kisegítő zene." (Bresson 1998: 19) A hang, akár a modell, rásimul a tárgyakra és a szereplőkre, de éppen hangsúlyossága miatt jelentős, és ezzel emeli ki környezetükből a jelenlétükben néma és tárgyszerűségük miatt ki nem tűnő szereplőket. Igaz, hogy filmjeiben Bach vagy Schubert zenéje is gyakran hallható, de nem aláfestő-zeneként, hanem már-már takaróként: még nagyobb leplet húznak a szereplőkre. A zene ezzel a vizuális réteg fölé kerül: ha van, nagyon is észrevehető; pl. Schubert egyik zongoraszonátája a *Vétlen Balthazar* pillanatok alatt gyermekhalállal kevert egyébként idilli „képsorain".

Modelljeit „naplóbeszédük" (mert ez teszi ki az *Egy falusi plébános naplója*, *Egy halálraítélt megszökött,* ill. *Zsebtolvaj* c. filmjeiben a hangzás egy részét), azaz saját gondolataik maguknak bevallott, mert önmaguk előtt kimondott szavakká való transzformálása avatja bonyolult személyiségekké. A hősök lelkében zajló folyamatok tükrévé így saját hangzó gondolataik válnak. Ezekben a filmekben a naplóírás a gondolatok, az érzések első spontán megjelenítése, s ennyiben a szereplő valóságának legközvetlenebb ábrázolása, sőt megalkotása. A mozgóképpel és hanggal dolgozó filmet mint olyat írásmódként jellemzi Bresson (vö. Bresson 1998: 8), s az írás a filmíráshoz hasonlóan átértelmezve műveiben is megjelenik, mégpedig gyakran a cselekvéseket kísérő kész, szinte receptként elmondott (*Egy halálraítélt megszökött*), az érzelmeket közvetítő, vallomásszerű (*Zsebtolvaj*) vagy éppen a láthatóvá és hallhatóvá tett (*Egy falusi plébános naplója*) szöveg formájában. A párbeszéd azonban mindenkor kevés szóra redukálódik, közbevetésekre, esetleges, éppen csak a másiknak elmondott beszéd, ami ennyiben ekkor – máskor a szó szoros értelmében – monológ. A csenddel – mely a hanggal alkotott kontrasztból született, és így Bresson szerint a hangosfilm találta fel (Bresson 1998: 33.) – az expresszív gesztusokat-mimikát mellőzve a némafilmet is megidézi. A verbális beszéd helyett ott az arc, a kéz – és egyáltalán: maga a test.

Öntudatlan modellek

Színészei nem-színészek: modellek. „Modell. Vonásain olyan érzékletesen ki nem fejezett

gondolatok és érzések jelennek meg, melyeket két vagy több kép dialógusa és kölcsönhatása tesz láthatóvá." (Bresson 1998: 35) Ismét a folyamatában kibomló jelentéshez érünk el; a kifejezést nem várhatjuk el a modellektől, az ő feladatuk az, hogy elrejtsenek valamit előlünk. A két kép találkozásakor kibomló jelentés is csak erről az elrejtésről tudósít, és nem az elrejtettet mutatja fel. A jelentés ez esetben csak körülírja azt, ami elrejtettsége miatt nem lehet a tárgya. Hősei külsejük miatt titkot sugalló semlegességben állnak elénk. „Nem az a fontos, amit megmutatnak nekem, hanem amit elrejtenek előlem. Legfőképpen pedig az, ami öntudatlanul rejtőzik bennünk." (Bresson 1998: 7)

Michel saját történetének elbeszélője, s ennyiben kedvére válogat, saját élményei alapján fűzi össze a számára már ismert történetet arról, hogy nem egy már meghatározott úton járt, hanem egészen idegen területre merészkedett. Ebből logikusan az következne, hogy Bresson filmjeiben azt látjuk, ami a mindentudó hős számára meghatározó, de amint már korábban említettem, a vásznon mégsem így történik: a hőst, a hősöket látjuk a hangsúlyos helyzetekben. Michel megélve a vele történteket, még visszaemlékezve is nemhogy megőrzi, hanem elmélyíti önmaga titkát. Általa elmondva sem vezeti a történetet, sokkal inkább újra elszenvedi azt. Szereplői aktív cselekvők, de egyben rendkívül passzívak is. Találkozásaik a másik emberrel szinte véletlenszerűek, s ennyiben végzetesek, determinisztikusak. Michel nagy ritkán látogatott anyjához igyekezve fut össze az ismeretlen Jeanne-nal, tétovázik: anyját mégsem látogatja meg. „(…) a Másik létének, a vele való találkozásnak szintén nem vagyunk kezdeményezői, hanem a fenti értelemben »minden passzivitásnál passzívabb« módon találkozunk vele." (Rónai 2004: 6)

Végtelen vágy





„»Az igazi élet távol van.« Mi azonban a világban vagyunk. Ezzel az ürüggyel vetos[illegible] a metafizika, s ez tartja fönn. A »másutt«, a »másképpen«, és a »más« felé fordul." (Levinas 1999: 17) Bresson szereplői elvágyódnak, valahová egészen máshová Balthazar kimászik az általa felborított szénás kocsiból és megszökik; a zsebtolvaj lop, de nem a pénzért, meg sem tudja fogalmazni, mit lopna el leginkább, valószínűleg azt, ami ellophatatlan; Mouchette öngyilkos lesz; a halálraítélt érthetően szabadulni igyekszik… Önnön létük megtartására vonatkozó vágyuk (a spinozai conatus) (vö.: Spinoza 1997: 173) fölébe egy másik vágy kerekedik: az eredeti kettéhasadt, s ezért tehetünk különbséget vágy és vágy között. (vö.: Tengelyi – *Thalassa* 1998/2–3.) Vágyukra saját válaszuk azonban egyre inkább elmélyülő vágy: újabb vágy annak elérésére, amely kielégíthetné ezt a vágyat. A *Zsebtolvaj* főszereplőjét látszólag pusztán kielégíthető vágyai, és ezeket fékezni képtelen [illegible]ye sodorja a bűnbe – irracionális okok vezérlik. Első sikeres lopási kísérlete [illegible]n a világ [illegible]rzi magát, de két perccel később elkapják – környezete maga alá gyűri.



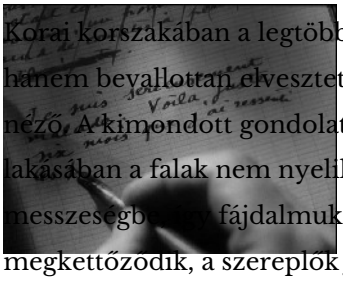
[illegible]esson fi[illegible] van motiválatlan hősök állnak előttünk, akik megtették az első lépést valami felé, amiről [illegible] sincs, hová vezet, és mit tartogat számukra, mindenesetre azzal a környezettel konfrontálja őket, amelyről máskülönben nem vennének tudomást. Egyek a megannyi tá[illegible]y közül, amelyek passzívan illeszkednek a környezetükbe, amellyel azok nem alakítanak ki [illegible]tot. A modellek kielégíthető vágyai föléegy kielégíthetetlen vágy vetül. A zsebtolva[illegible]ik boldoggá tettei, melyek önmaga előtt sem ismeretes okból fakadó ösztönös cselekvése[illegible]ok öntudatlanul is sajátos akadályt állítanak maguk elé azzal, hogy mássá-lenni-akarásuk [illegible]ör törvénytelen eszközhöz nyúl, deviáns viselkedésben nyilvánul meg, és bűnbe so[illegible]t. A z[illegible]es szereplők törekvése önmaguk számára is megfogalmazhatatlan, mert az egészen másnem olyasmi, ami világukban fellelhető, felmutatható, megnevezhető. A szereplők tehát vágyaik megfogalmazása kapcsán ütköznek nehézségekbe, hogy a vágy mire irányul – kimondhatatlan, csak annyit tudunk róla, hogy egészen más. A dolgokról való saját beszéd vagy a másik ember szava a szereplők tetteinek ezért csak látszólagos teoretikus megalapozottságot ad. Tetteiket nem saját érdekeik vezetik, s így azok nem is tudatosan motivált cselekvések, nem a szabadságból fakadnak, hanem determinisztikusak. Michelnek meggyőződése, hogy az okos emberek megengedhetik maguknak, hogy letérjenek a törvény útjáról. Azonban bevallja, hogy egy-egy ügyes, de törvénytelen húzását inkább köszönheti a véletlennek, mintsem okosságának. Jeanne tisztasága bűnös lényének ellenpólusa – az iránta érzett szerelme nem teljesedne be, ha nem bűnözne; egymásra találásuk a prológusban előre vetített „különös út": a film maga. Michel a Másikhoz, mint Megváltóhoz a bűnök útján jutott el, így a Másikat nem tisztán, hanem megtisztulva érte el. Johanna hite Istenében és ebből fakadó tette különválik környezetétől: amit tett, még ha az más számára bűn is, meg kellett tennie. Mouchette a halállal nem akkor találkozott, amikor édesanyja meghalt, hanem amikor idegen-ismerősök hívták fel erre szóban a figyelmét: a boltos asszony megjegyzése (egyszer mind meghalunk) után az idős asszony kérdése: gondoltál már a halálra, Mouchette? – szinte elsodorják a lányt a döntő lépés felé. Helyette fogalmazzák meg a megoldást. A kimondott szó hívó szó is egyben, felébreszti a vágyat az egészen másra.

Az abszolút más

Amikor a tudat ráirányul a világ dolgaira, és azokat így és így érzékeli, akkor a tudat intencionálja a tárgyát. Azaz mindig valamire mint valamire irányulva, valamire vonatkoztatva értünk meg, tehát valamit valamilyen meghatározott értelemben fogunk föl és kezelünk, de csak ha a teljesség dimenziójáról van szó. Az idegen kivonja magát a megismerhetőség köréből, az intencionalitás tehát a Másik esetében nem működik, mert a Másik végtelen. A végtelennek pedig a tartalma a formája: olyan állandó túlcsordulás, amely nem lehet a megismerés, hanem csak a Vágy tárgya. Olyan gondolat révén közelíthető meg, amely minden pillanatban többet gondol annál, mint amennyit bármikor is gondol róla, de soha nem gondolja el eléggé, teljesen és adekvátan, egyszóval végtelenül. Ebből következik, hogy a metafizikai vágy kielégíthetetlen. „A metafizikai vágy az abszolút más felé irányul." (Lévinas, 1999: 17) A Másik pedig nem e dimenzió része, nem a lakott világ mássága, nem egy az elérhető, az Éntől különböző, de vele egy világban lévő dolgok közül. „A közös haza hiánya teszi a Mást az itthont megzavaró idegenné." (Lévinas, 1999: 22)

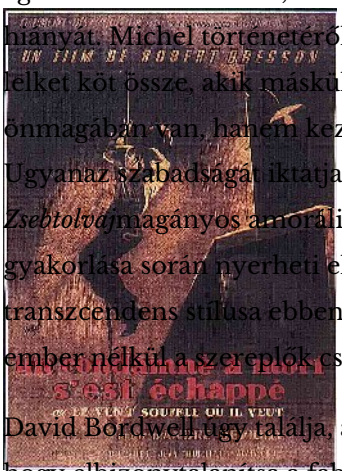
Az Ugyanaz és a Más kapcsolata a metafizika: s ez Lévinas szerint a nyelv – azaz a beszédben áll elő. Egyedül az Ugyanaz teljességét megtörő másik ember mint idegen hozható összefüggésbe azzal, ami nem ezen a világon van, de nem is egy másik világon. Az egészen más sohasem alkothat korrelációt az Én világával. Bresson hőseinek elsődleges célja nem az életnek úgy-ahogy-eddig-zajlott fenntartása, hanem egy olyan másság elérése, ami mindenben különbözik az életükben eddig megtapasztalt dolgoktól. Michel például konkrétan különbözni akar a többi embertől, s ehhez saját maga különc viselkedésében talál eszközt, nem foglalkozik mással. Az elérendő másság azonban nem a szubjektum világában van, hanem éppen az abból való kilépéssel érhető el. A Más nem is birtokolható. Evilági megtapasztalása akkor lehetséges, amikor a másik arcában fénylik fel: Michel Jeanne-ban találja meg a vágyott különbséget. A Michel arcán lejátszódó események egyúttal a másik ember jelenlétére utalnak, sőt a másik arca megelőzi Michel tekintetét, mégpedig olyképpen, hogy őrajta látjuk azt; ezzel válik nyilvánvalóvá „a másik arcának abszolút elsőbbsége". (Derrida, 2000: 13) A párbeszédek alatt Michel számtalanszor elkapja a tekintetét: a másik jelenléte bizonytalanná teszi, de ezt a hatást nem kerülheti el. „Az én megkérdőjelezése a Másik arcában újfajta feszülés az Énben, nem önmagára feszülés. A megkérdőjelezés nem megsemmisíti az Ént, hanem összehasonlíthatatlan és egyszeri módon szolidárissá teszi a Másikkal." (Lévinas 2002: 77) Michel nem tudja, miért, de egyre jobban elmerül a zsebtolvajlás pótcselekvésében, majd Jeanne szerelmében megérinti az idegen élménye. Éppen ez az érintettség az, amely a felelősség jelentőségét elnyeri, egyúttal etikai súlyát is meghatározza. A Másik sosem lehet objektiváció tárgya, nem birtokolható, nem tehető zsebre, mint a Michel lopta pénz, vagy mint az Ágnes eltulajdonította tükör. A Másik tanítóként lép elő: képessé teszi az Ént tenni a Másikért, és éppen ebben a cselekedetben rejlik az ember embersége. Az Én kitettség a Másiknak.

A szabadság beiktatása



Korai korszakában a legtöbb filmje naplóhanggal kísért alkotás: őszinte vallomástétel – nem játék, hanem bevallottan elvesztett – vagy éppen megnyert játszma, melynek megértője és értékelője a néző. A kimondott gondolatokat szűk terek verik vissza. A halálraítélt cellájában, a zsebtolvaj kis lakásában a falak nem nyelik el a hangot, azaz a szereplők egyik filmben sem kiálthatnak a messzeségbe, így fájdalmuk nem oldódik fel a térben. Ahogyan a naplószöveg a felolvasással megkettőződik, a szereplők jórészt egyedül küzdve, magukra maradva önmagukkal néznek szembe, de végül a Másikkal találkoznak, vagy éppen hogy nem találkoznak *(Mouchette, Vétlen Balthazar*), és a kapcsolat hiánya tölti ki a filmet.

Bresson legtöbb filmjében az elkerülhetetlen önvizsgálat játssza a legnagyobb szerepet. A bezártság, a vágyak, a bűn, a kilátástalanság fojtásával összes filmjének hősét kínzó keretbe foglalja. Balthazar, a szamár oda megy, ahová befogva vezetik, megszökni, szabadon élni képtelenség, de legalábbis egyedül nem lehetséges: a hősnek a másikra, a társra akkor is szüksége van a szabadsághoz, ha a másikat előzetesen a szabadsága akadályozójaként látta (*Egy halálraítélt megszökött*). Lévinas szavaival élve, a szabadság éppen a másik által beiktatott (vö: Lévinas 1999: 73), s mivel ezzel megfordul a lét semlegességét hirdető, a létezőt önmagára visszavezető ontológia elsőbbsége a metafizika javára, a másikkal való viszony megelőzi a létezést. A valódi szabadság mindig e viszony kialakulásakor következik be. A Másik mint az iránta való felelősség keltője, egyben saját szabadságom forrása: az Én képes a Másikat választani – abban áll szabadsága, hogy megnyílik a Másik számára. Bresson hősei magányosságukban így csak látszólag tűnnek az egoizmus szónokainak, valójában azonban éppen az ellenkezőjét vehetjük észre: érzik a Másik hiányát. Michel történetéről már a film prológusa megjegyzi, hogy „különös utakon két olyan lelket köt össze, akik máskülönben talán soha nem találkoztak volna”. A szubjektivitás nem önmagában van, hanem kezdettől fogva a másikért. A Másik adja a szabadság törvényét, mely az Ugyanaz szabadságát iktatja be. Az ego szabadságának megkérdőjelezése tehát a Másik fogadása: a *Zsebtolvaj* magányos amorális hőse csak a Másik, az idegen fogadása mint a vendégszeretet gyakorlása során nyerheti el szabadságát, bár fizikailag börtönben van. Bresson filmjeinek transzcendens stílusa ebben a megfordított ontológiai-metafizikai viszonyban lelhető fel. A másik ember nélkül a szereplők csak vegetálnak.



David Bordwell úgy találja, az a tény, hogy Michel ugyanazt a ruhát viseli, mint eszköz arra szolgál, hogy elbizonytalanítsa a fabula és a szüzsé időtartamát, illetve, hogy kiemelje a tömegből Michelt (Bordwell 1996: 299). Más aspektusból tekintve erre az állandóságra, Bresson modellelméletét ismerve feltételezhető, hogy a Michelt alakító Martin La Salle nem szerepet játszik, hanem jelenlétében hordozza a Bresson által elgondolt személyiség lecsupaszított lényegét. E személyiség legbelső magjának kifejezéséhez nem kell változó ruhatár, azaz Bresson úgy csupaszít le, hogy a testet mindvégig ugyanabba a ruhába öltözteti. Más ruhában mássá lenni – itt nem lehetséges, vagy ha a változó öltözet meg is jelenik, az már a túlvilágba mutat: Mouchette a folyóba gördülése

előtt az idős hölgytől kapott ruhába bújik, de az öltözettől elvárt teljes transzformáció még élete utolsó pillanatában sem lehetséges: a bokorba akadt szebbik ruha szétszakadozik, eggyé lesz Mouchette megszokott, elnyűtt ruhájával.

A modell lényegiség: megmaradás saját személyiségében: az Ugyanaz képei. A színész esetében szerepjátszásról van szó: a színész valaki mássá próbál lenni, de ez csak látszatra (a szemfényvesztés értelmében) lehetséges, hiszen nem lehet ez a másik – megpróbálja elveszíteni énjét, és tévedése éppen ebben áll. Mássá lenni – ez megvalósíthatatlan vágy. Bresson modelljei ruhájukban, merev arcukkal, rögzült mozdulataikkal jóformán végig önazonosak, de mássá akarnak válni. A lévinasi filozófia szerint az én tartalma az azonosság, a Másnak tartalma a formája: a más. A Másik az, amely az Ént kizökkenti azonosságából, a másság csak az énből kimozdulva, a Másikat fogadva lehetséges.

> Az arcból mint forrásból kiindulni, ahol minden értelem előtűnik, a maga abszolút meztelenségében vett arcból kiindulni, abbéli nyomorúságából, hogy fejét nincs hol nyugovóra hajtania, annyit tesz, mint azt állítani, hogy a lét az emberi kapcsolatokban játszódik, hogy a cselekvéseket a Vágy, s nem a szükséglet vezérli. A metafizikai vágy – nem hiányból fakadó törekvés – vágy egy személy iránt. (Lévinas, 1999: 256)
>
> Azokat a kapcsolatokat ragadd meg, amelyekre az élőlények és a dolgok vágyakoznak, hogy élhessenek. (Bresson 1998: 57

Irodalomjegyzék

- Bikácsy Gergely: A vétlen kamera. *Filmvilág*, 2000/3. 4. o.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Bresson, Robert: *Feljegyzések a filmművészetről*. Ford. Sujtó László. Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- Derrida, Jacques: *Isten hozzád Emmanuel Lévinasnak*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs, Jelenkor, 2000.
- Lévinas, Emmanuel: Kierkegaard. Egzisztencia és etika. Ford. Tarnay László. *Passim*, 2002./1.
- Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999.
- Rónai András: *Bűn és sebezhetőség*. Előadásként elhangzott a 2004-es Lábjegyzetek Platónhoz – Bűn című konferencián. (http://ra.underground.hu/RonaiAndras_BunEsSebezhetoseg.doc, 6. o. 2005. 09. 11.)
- Spinoza, Benedictus de: *Etika.* Ford. Szemere Samu; átdolgozva: Boros Gábor. Budapest, Osiris, 1997.
- Tengelyi László: A vágy filozófiai felfedezése. *Thalassa*, 1998/2–3. 3–4. o.

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/tel/besze-debussy-is-lehajtott-fedelu-zongoran-jatszott-feljegyzesek-robert-bresson-filmmuveszeterol/

