

XIII. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia
Kolozsvár, 2010. május 14–16.

Adott szó, rejtett képek

Beszéd és kép kapcsolata, irodalom és festőiség Eric Rohmer *Morális példázataiban*

Szerző:

Búzás Annamária

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Filmművészet, fotóművészet, média szak, III. évfolyam

Témavezető:

dr.Pethő Ágnes, egyetemi docens
Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Filmművészet, fotóművészet, média Tanszék, tanszékvezető

Eric Rohmer első filmjei az újhullám korszakában születtek, de Rohmer más eszközöket használt filmjeiben, mint az újhullám nagyjai. A korszak különce volt, s jó tíz évvel idősebb, mint Godard és Truffaut. Igazából az újhullám leköszönése után vált elismert rendezővé, első filmjei nem hozták meg a sikert számára. *A férfigyűjtő* (1967) volt az első jelentősebb alkotása, ami a *Morális példázatok* (hat különálló alkotás) harmadik darabjaként készült el.

Ezek a filmek „beszélő filmek”. A szereplők sokkal többet beszélnek, mint amennyit cselekszenek, ezért ezeket a filmeket a néző vagy nagyon unja, vagy nagyon izgalmasnak találja éppen a beszélgetések miatt. A dolgozatban azt szeretném elemezni, hogy ezek a beszélgetések hogyan lesznek érdekesek filmként (is), mit ad hozzá a kép, a helyszín egy-egy párbeszédhez. Minden filmből kiragadok egy párbeszéd(részlet)et, azt konkrétan vizsgálom szöveggént, és ehhez hozzáveszem a képpel való kapcsolatot, illetve a helyszín adta többletjelentéseket.

A hat film (*A monceaui péklány*, 1963, *Suzanne karrierje*, 1963, *A férfigyűjtő*, 1967, *Egy éjszakám Maudnál*, 1969, *Claire térde*, 1970, *Szerelem, délután*, 1972) ugyanazon sémát követi, ugyanazt az alaphelyzetet bontja ki: „*A főszereplő egy nőt keres, megismerkedik egy másikkal, aki felkelti az érdeklődését, majd visszatér az előzőhöz.*”¹ Tulajdonképpen egy elbeszélésfűzérként is tekinthető a hat film: az alaptéma nem változik, de a konkrét helyzetek teljesen eltérőek, a „megoldások” szintűgy, a történetek nem egymás meghosszabbításaiként működnek, hanem variációk az alaphelyzet kifejtésére. Bár a cím azt sejteti, hogy ezek moralizáló történetek, ez mégsem igazolódik be, Rohmer ugyanis nem értékeli, nem teszi ki az előjeleket, a szereplői nem jók vagy rosszak, és ez nem is lesz eldöntendő kérdés. Maga a folyamat, a kisíklás, illetve annak lehetősége, a szereplők belső vívódása a történetek tétje, illetve a feszültség forrása.

Rohmer kialakított egy sajátos stílust, formanyelvet. Szereplői kiművelt kozörök (causeur = elmés csevegő, kellemes társalgó), a filmek beszélgetéseikből állnak össze. Képszerkesztésére pedig az jellemző, hogy hosszú jelenetekből építkezik, és nagy mélységélességű képeket használ. Ezt meg is magyarázza, hogy miért teszi: „*Az érdekel, hogy*

¹ Rohmert idézi Báron, 2003. 83

milyen kapcsolat van a szereplők és a környezetük között. Szeretem megmutatni a környezetet, a díszletet egészében... megmutatni a szereplőket, ahogyan a környezetben mozognak, és ahogyan a környezet részévé válnak. Ezért nem szeretem a teleobjektíveket, amelyek kiragadják a szereplőket a díszletből.”² Ebből az idézetből az is kitűnik, hogy milyen hangsúlyos szerepet kap a környezet a filmjeiben, ezért nem véletlen, hogy az elkövetkezőkben a beszédet a helyszínnel összekötve próbálom értelmezni.

Rohmer realizmusa

Keith Tester világít rá arra, hogy Rohmer „filmnyelve” André Bazin filmelméletéből vezethető le. Rohmer megjegyezte, hogy Bazin minden munkája egy alapgondolaton alapszik, a „mozi objektivitásának” kijelentésén. Ez azt feltételezi, hogy létezik egy mozin kívüli realitás, amely a tárgya és a biztosítéka is az „objektivitásnak”, és ebből következik, hogy a mozi célja továbbdolgozni az objektív reprezentáción, ami technikailag és stilisztikailag lehetséges. Ez a megkülönböztető jegy fellelhető a Rohmer filmekben is. (Keith Tester nyomán, 2008, 7) Ennek az elvnek rendelődik alá a sajátos képszerkesztés, amit a fentikeben már említettem. És ezzel magyarázható az is, hogy Rohmer nem értékkel, nem magyaráz, csak megfigyel: objektív, „reális” képet ad egy nem mindennapi helyzetről a nézőre bízva az ítélezést.

Rohmer realizmusához hozzátartozik az is, hogy gyakran alkalmaz amatőr színészeket, ugyanis ők „természetesnek” hatnak, nem képesek a mesterkéeltségre, mint a profi színészek. Erre jó példa a *Szerelem, délutánban* Frederic és felesége (Bernard és Françoise Verley), akik a valóságban is egy párt alkotnak, tulajdonképpen a filmben önmagukat játsszák. A profi színészek közül pedig olyanokat alkalmaz, akik képesek teljesen alárendelődni a szerepüknek. Ilyen például Jean Louis Trintignant az *Egy éjszakám Maudnálban*, vagy Jean-Claude Brialy a *Claire térdében*. Trintignant egy interjúban elmondta, hogy ő teljesen „szót fogadott” Rohmer utasításainak, nem volt semmi improvizáció. A párbeszédnek nagyon pontosan meg voltak írva, melyeket nem volt nehéz elmondani, ha „*benne vagy a*

² Tester idézi Rohmert, „*I'm interested in the relationships of the characters to the surroundings. I like to show the surroundings, the décor in its entirety . . . to show the characters moving in the décor and being part of it. That's why I don't like long lenses, which take the characters away from the décor*”, 1988, 9.

szerepben”.³ Egy másik interjúban Rohmer elmondta, hogy *A férfigyűjtő* szereplői, Haydee és Daniel, is önmagukat játsszák. A filmbeli nevük megegyezik a valódi nevükkel: Haydee Politoff és Daniel Pommereulle. Csak Adrien (Patrick Bauchau) kitalált szereplő. Daniel a filmben sokat beszél festményekről, nőkről, és ezek a saját szavai, nem Rohmer adta a szájába, egyfajta cinema verité-ként értelmezhetőek ezek a jelenetek. Haydee tagadja, hogy ő férfigyűjtő lenne a filmben, és Rohmer mondja, hogy a valóságban is tagadta ezt a jelzöt.⁴

A filmek térbeli és időbeli tagolása is realiztikus. Világos szerkezetű történeteket követhetünk végig jól meghatározott térben és időben.

A férfigyűjtő három prologussal indul, ami bemutatja a három szereplőt külön-külön. Az első prologus Haydee-é: a lány a tengerparton sétál fürdőruhában, közeli képekben látjuk testének egy-egy részletét. A második prologusban Danielt ismerjük meg, aki éppen egy barátjával beszélget a művészetről, mely ahhoz a dobozhoz hasonlítható, amit a kezükben forgatnak, és ami körbe van rakva borotvapengékkel. Daniel meg is vágja magát. A harmadik prologusban Adrien, a felesége és egy barátnő beszélgetnek az emberi szépségről: a barátnő azt állítja, hogy ő nem tudja a csúnya embereket szeretni, megveti őket. Ennek a jelenetnek a végén pillantja meg Adrien először Haydeet, véletlenül, benyit egy szobába, ahol a lány éppen szeretkezik valakivel. A három prologus kirajzolja a három karakter legfőbb tulajdonságait: Haydee, az érzéki lány, Daniel a magányos gondolkodó, Adrien szintén gondolkodó, neki felesége van.

A *Claire térde* napokra van osztva: július 1-én indul a történet, és 29-én ér véget. Rohmer minden egyes nap elteltését jelzi képközi felirat segítségével, ami naplójegyzetszerű ízt ad a filmnek.

A férfigyűjtő és a *Claire térde* filmeknek a cselekménye nyáron játszódik, vakáció van, ez egyfajta időnkívülséget érzékeltet. Ezzel ellentétben a *Szerelem, délutánban* a főhős munkába jár, otthon él családjával, hétköznapjaiba pillanthatunk be. A film egy prologussal indul, amiből Frederic karaktere rajzolódik ki, ezután két részre van osztva. Az első rész Chloe

³ Trintignant: „if you are in character it is absolutely natural”, Telecinema Interviews

⁴ Parlons Cinema Interviews

ideiglenes eltűnéséig tart illetve Frederic második gyermekének születéséig, a második részben már négyen vannak a családban, és Chloe visszatér.

A többi film nincs címszerűen tagolva, de azokban is érezhetőek a szerkezeti váltások. Például az *Egy éjszakám Maudnál*t két fő részre oszthatjuk: „Maud-rész” és „Francoise-rész”. *A Monceau-i péklányt*, és a *Suzanne karrierjét* is ugyanígy darabolhatjuk a nők nevével fémjelezve az egyes részeket.

A (pár)beszéd és az irodalom szerepe a filmképen keresztül

„*A Rohmer-filmekben sokat beszélnek. A Rohmer-filmekben nem történik semmi.*”⁵

írja Bikácsy Gergely Eric Rohmerről szóló tanulmányában. És valóban ezeket a történeteket nem lehet elmesélni, ugyanis a történetek úgymond a szereplők közötti beszédben, a beszéd által alakulnak, jönnek létre.

Rohmer filmjeit többször is megbélyegezték az irodalmias jelzővel, ez azonban helytelen, mert a szöveg nem egyszerűen átemelődik a filmbe, szoros kapcsolatban van a képpel, a kettő együtt adja ki a jelentést. Ha a kamera az írott szöveget fényképezné, akkor mondhatnánk, hogy irodalmias, és nem tesz hozzá semmit, de a kép és a hang megjelenésével ez átalakul. Ugyanakkor egy szöveg olvasása során a szereplők, események az olvasó fejében állnak össze, a film azonban ezt láthatóvá teszi, kivetíti a filmvászonra. Tulajdonképpen a film olyan, mintha a rendező olvasatában ismernénk meg egy könyvet.

A monceau-i péklány című filmben az egyes szám első személyű narrációnak van kitüntetett szerepe, az eseményeket a főszereplő elbeszéléséből tudjuk egészzé összerakni. Itt a személyek közötti beszéd kevés és még nem kiforrott, hétköznapi beszélgetéseknek vagyunk tanúi: a főszereplő ügyetlenül meghívja Sylvie-t kávézni, hazakíséri a péklányt, és elhívja moziba stb. A főszereplő indítékait, gondolatait, azonban megismerjük a narrációjából.

Suzanne karrierjében már sokkal több párbeszéd elhangzik, de itt is a főszereplő narrációja vezeti a történet fonalát, ami ugyancsak a főszereplő gondolatait, félelmeit fedi fel. Ez a történet kicsit eltér a többitől, ugyanis a főszereplő, akinek lehetősége nyílik kapcsolatot teremteni Suzanne-al, eleinte ki nem állhatja Suzanne-t, utána meg a barátjával együtt

⁵ Bikácsy, Filmvilág, 1986/05

kihasználják a lányt (mindent a lány fizet). Nem áll fenn egyértelműen a kettejük viszonyának a lehetősége, mint a többi történetben a főhősök között. Talán ez a leggyengébb darabja a *Morális példázatoknak*, mert hasonló helyzetet dolgoz fel, mint a többi film, de nem ad hozzá igazán újat.

A harmadik film *A férfigyűjtő*, ami már színes nagyjátékfilm (az előző kettő fekete-fehér kisjátékfilm). Itt már sokkal bonyolultabb karakterek és viszonyok jelennek meg. A film bevezető részében több szereplő is megjelenik, de tulajdonképpen három szereplő körül rajzolódik ki a történet: Adrian (Patrick Bauchau), aki elutazik barátjához, Danielhez, és Haydee, aki ott nyaral a házában.

A nyaralóban Adrien és Daniel olvasnak, beszélgetnek művészetről, irodalomról, Haydee-ről stb. A beszédben legtöbbször filozófiai gondolatmeneteket követhetünk végig. Mint például ez a párbeszéd:

Daniel: Semmit?

Adrien: Semmit.

Daniel: Egyáltalán semmit?

Adrien: Abszolút semmit. Semmit nem csináltam, amióta itt vagyok, és napról napra egyre kevesebbet csinálok. El akarom érni az abszolút nullát.

Daniel: Az nagyon nehéz. Órási erőfeszítést és igyekezetet igényel.

Adrien: Ez nekem természetesen jön. Ilyen a természetem.

Daniel: Igen, de sokkal fárasztóbb valakinek követni a saját természetét, mint leküzdeni azt. Különben is, olvasol. Az már cselekedet.

Adrien: Ha nem olvasok, akkor gondolkodom, és gondolkodni a legnehezebb, a legigényesebb dolog minden közül. Azt hiszem, az emberek túl sokat gondolkodnak. A lényeg, hogy valamiben teljesen elmélyülj, és egy könyv rákényszerít arra, hogy az ő »módján« gondolkodjam. Nem akarok a magam »módján« gondolkodni. Azt akarom, hogy vezessenek, mint egy arabot. Az utcán, ő érzi az utcát, míg mi az úticélra gondolunk. Egy arab mondta: »Az egyes az első alakja egy végtelen számnak.«

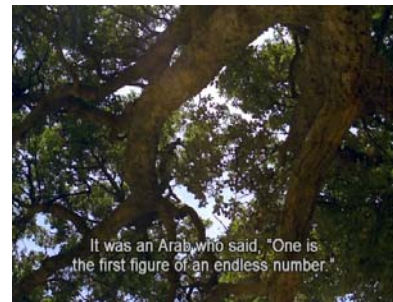
Daniel: A gondolat egy villanás. Csak három-négy eredeti gondolatunk van az élet során. Olyan ember nem létezik, aki mindig gondolkodik. Nézd például Dali »Olvadozó óráit«.

Adrien: Így igaz. Én nem keresek semmit. Ha Rousseau-ba ütközöm, akkor Rousseaut olvasok, ugyanúgy olvashatnám Don Quijotet is. Ha egy szép lány a karjaimba omlana, akkor hagynám, annak ellenére, hogy pillanatnyilag nincs kedvem belekeveredni.

Ennek a párbeszédnek más hatása van, ha csak mint száraz szöveget értelmezzük, és ismét más, ha a képpel együtt vizsgáljuk. A két szereplő szólama eltér egymástól, már-már olyannak tűnik, mintha elbeszelnének egymás mellett, mindketten a saját meggyőződéseiket közlik, kihagyván a másik megjegyzéseit. Ha csak a szöveget vesszük figyelembe, ez nem áll össze értelmes párbeszéddé, illetve titkok maradnak a szöveg mögött, melyeket nem tudunk megfejteni, mert nincs hozzá elég információnk.

Most pedig vessük össze a beszédet a képpel. Adrien látjuk secondban, amint elhangzik a kérdés, hogy „*Semmit?*”. Adrien csípőre tett kézzel válaszol, virágmintás fürdőköpenyt visel. Miközben azt mondja, hogy semmit nem csinál, látjuk, hogy a földet nézi, és a lábával piszkálja a fűvet, már itt ellentmondásba ütközünk. Aztán Daniel mondja, hogy az olvasás is cselekvés, így szóban is megfogalmazódik az az ellentmondás, ami képileg az előző snittben már megtörtént. Daniel hever a földön, eleinte ki sem nyitja a szemét, amikor Adrienhez beszél, mintha közben egyébbel is el lenne foglalva, aztán egyszer csak feléje fordul, ránéz, úgy folytatja. Adrien toporog Daniel körül, amikor a gondolkodás megerőltető voltáról beszél, elindul, rálép mindkét lábával egy nagyobb köre, átlépi a párna által képezett akadályt, és egy piros pokrócon állapodik meg, közben ezt halljuk: „*Ha nem olvasok, akkor gondolkodom, és gondolkodni a legnehezebb, a legigényesebb dolog minden közül. Azt hiszem, az emberek túl sokat gondolkodnak.*” Semmi nem kerüli el a figyelmét, megsimogatja lábával a fűvet, a követ, a pokrócot, mindent éreznie kell, és ez természetesnek hat. Az érzékelés, tapintás, látás kiemelt szerepet kap. Adrien nemcsak szellemileg, gondolatok útján ismerkedik a környezetével, hanem fizikailag is a testén keresztül. A fizikai megismerés ugyanolyan fontos, mint a szellemi. Erre példa a tengerrel való viszonya, ami teljesen zsigeri, és mégis elvont: a fizikai kapcsolat útján jut el egy transzcendensebb megismeréshez. Ezt igazolják azok a szubjektívnek is tekinthető képek, melyek a tengert, a tengeri növényzetet, a kavicsokat, mint textúrát jelenítik meg, mielőtt látnánk, hogy Adrien fürdik a tengerben. Adrien az aktív gondolkodó, Daniel meg a passzív, ő csak hever és hever. Daniel fürdőköpenye is piros, akárcsak a pokróc, amire Adrien rálép, kicsit mintha Danielre is rálépne. Aztán folytatja a gondolatot, Daniel unott arcát látjuk, aki figyel, de mintha teljesen

közömbös lenne számára, amit Adrien mond. Daniel felnéz a fa ágai közé, ami mögött a végtelen ég látszik, eközben Adrien az arab mondást idézi: „Az egyes az első alakja egy végtelen számnak”. Ez egyrészt azt példázza, hogy Daniel gondolatai máshol járnak, illetve képi megfelelője a végtelennek, amire Adrien utal. Ezután vágás következik Danielre, aki válaszol, de nem az Adrien előző gondolatait folytatja, hanem kiragad belőle egy dolgot, és azt viszi tovább: „A gondolat egy villanás. Csak három-négy eredeti gondolatunk van az élet során. Olyan ember nem létezik, aki mindig gondolkodik. Nézd például Dali »Olvadozó óráit«”. Mindezt nagy határozottsággal mondja, még a kezével is gesztikulál hozzá, de mégsem értjük teljesen. Miért hozza fel példának Dali festményét? A néző várja, hogy Daniel kifejtse ezt a gondolatot, de ez nem történik meg. Dali festményének címe *Az emlékezet állandósága*, (tükröfordításban *Az emlékezet állhatatossága*). Megkerülhetetlen, hogy ezen ne gondolkozzunk el, ha már a szereplők félben hagyták a gondolatot. Legkézenfekvőbb értelmezés, ha az eredeti gondolat példaként tekintjük Dali művét. Ugyanakkor ez a festmény az idő megbomlását, irrelevanciáját hangsúlyozza. Az egyik órán hangyák mászkálnak, ami a halál képe Dalinál. Ehhez képest akkor mit jelent egy élet ideje? Hát az eredeti gondolat? Ebben a gondolatkörben ezek is irrelevánsak lesznek.





Salvador Dalí: *The Persistence of Memory* (Az emlékezet állandósága), 1931

Ezután ismét vágás következik, Adrien látjuk, és ő is „elbeszél” Daniel „kirívó” mondata mellett, sőt eleinte a nézőnek háttal áll, mintegy kizárja a nézőt a megértés lehetőségéből: „Így igaz. Én nem keresek semmit...” Itt sem világos, hogy a keresés mire vonatkozik. A Daniel megfogalmazta eredeti gondolatokra? De hiszen Adrien állandóan gondolkodik, tehát nem igaz, hogy nem keres semmit, a filmben végig az ő gondolatait halljuk. Adrien leül Daniel mellé, ringatózik, a spontaneitásáról beszél: azt olvas, ami éppen a kezébe kerül stb. Ezzel is ellentmond magának, hiszen mindent elemez magában, Haydee karjaiban sem véletlenül köt ki, sőt azt fejtegeti, hogy Haydee is tudatosan lépkedett felé, ezért volt „*Daniel, Sam és a váza*”, mondja Adrien.

A beszéd (adott esetben monológ) sokszor megelőzi a cselekményt, a szereplők elemzik-értelmezik szóban a velük történő eseményeket. Például mielőtt még bármelyik férfi is behódolna Haydee-nek, előtte megbeszélik: Daniel felajánlja Adriennek a lányt, de Adrien visszautasítja, és felajánlja Danielnek. Haydee összefekszik minden férfival, de ezt nem csak kedvtelésből teszi. Egyfajta keresésként értelmezhető a helyzet, Haydee azt mondja Adriennek, hogy még nem találta meg azt, amit (akit) keres, és hogy ő normális emberi kapcsolatokra vágyik, ami valahogy sohasem sikerül. A beszéd által kerül közel Adrien és Haydee, amíg nem beszélgetnek, addig Adrien tartózkodik a lánytól, és ostobának tartja. A Daniel-Adrien közötti beszélgetésekből nem az a Haydee rajzolódik ki, mint aki az Adrien-Haydee társalgásokból. Sokkal árnyaltabb és titokzatosabb Haydee, mint ahogy az elején tűnik.

Az *Éjszakám Maudnál* főhőse egy katolikus mérnökember (Jean-Louis Trintignant), aki hazatér Amerikából Clermont-Ferrandba (Pascal is itt született és itt élt egy darabig).

Minden vasárnap misére jár, ahol megpillant egy fiatal szőke lányt, és még akkor eldönti, hogy ezt a nőt feleségül veszi. Ebben a filmben is, akárcsak az előző háromban, a főszereplő belső hangja kíséri a képeket egyes szám első személyű narráció formájában.

Jean-Louis a könyvesboltban először egy könyvbe lapoz bele a valószínűségszámításról, aztán Pascal *Gondolatok* című kötetét veszi kézbe, melyből egy passzust a kamera közléről fényképez, hogy a néző számára is olvasható legyen:

„Hívőknek teszik maguk: szentelt vizet vesznek, imádkoznak. Mindezek kötelezik, hogy higgyjen, és elveszik az eszét.

-Ettől félek.

-Miért? Mi veszteni valója van?... Meg fogom mutatni, hogy ez az attitűd kiiktatja a szenvedélyeket, a legnagyobb akadályokat.”

Ezzel az idézettel akár össze is foglalhatnánk jelképesen a filmet, ugyanis Jean-Louis mindent a hit tükrében magyaráz, eszerint cselekszik, emiatt marad hűséges a még csak áhított Françoise-hoz., határozott elképzelése van a szerelemről, a házasságról, racionalizálja ezeket. A közös vacsoránál ezeket fejti ki, vitatkozván Pascal gondolataival, és erre reagál Vidal és Maud. Lássuk közelebbről a beszélgetés egy részletét:

Vidal: Olvastál Pascalt, nem?

Maud: Az ember egy gondolkodó nádszál, a két végtelen...

Vidal: Kleopátra orra...

Maud: Nem a kedvenceim egyike.

Vidal: Akkor egyedül leszek kettőtök ellen.

Maud: Miért? Maga nem olvasott Pascalt?

Vidal: Olvasni olvasta. De utálja, mert Pascal az ő baljós öntudata. Mert Pascal látja őt, a hamis keresztényt. A jezsuita megtestesítője.

Maud: Hagyd, hogy megvédhesse magát!

Jean-Louis: Nem szeretem Pascalt, mert különös felfogása van a kereszténységről, amit az Egyház is elítélt.

Vidal: Pascal nem volt elítélve az Egyház által, legalábbis a Gondolatok nem.

Jean-Louis: De a janzenizmus igen! Így Pascal nem egy szent.

(...)

Jean-Louis: És még van egy dolog, ami meglepett Pascal-al kapcsolatban. Azt mondja a házasságról, hogy a kereszténység legalacsonyabb létmódja.

Maud: Én is így látom a házasságot, de nem ugyanazon okokból.

Vidal: De Pascalnak igaza van. Lehet, hogy meg akarsz házasodni, ahogy én is, de az Egyház szerint a házasság alacsonyabb szinten van, mint a papság.

Jean-Louis: Pont erre gondoltam tegnap a templomban. Elöttem ült egy lány.

Vidal: Arra gondoltam, hogy misékre kéne járjak, hogy találjak nőt magamnak.

Maud: Biztosan szebbeket találsz ott, mint a gyűléseken.

Vidal: A szókincesd elárulja a kispolgári természeted.

Maud: Így van. És akkor? A helyes lány?

Jean-Louis: Nem mondtam, hogy helyes... Igazából elég szép volt. Nem azt kellett volna mondjam, hogy lány, hanem egy fiatal hölgy a férjével.

Vidal: Vagy a szeretőjével.

Maud: Fejezd be!

Jean-Louis: Jeggyűrűt viseltek.

Maud: Akkor jó közelről megnézte.

Jean-Louis: Ez egy különös érzés.

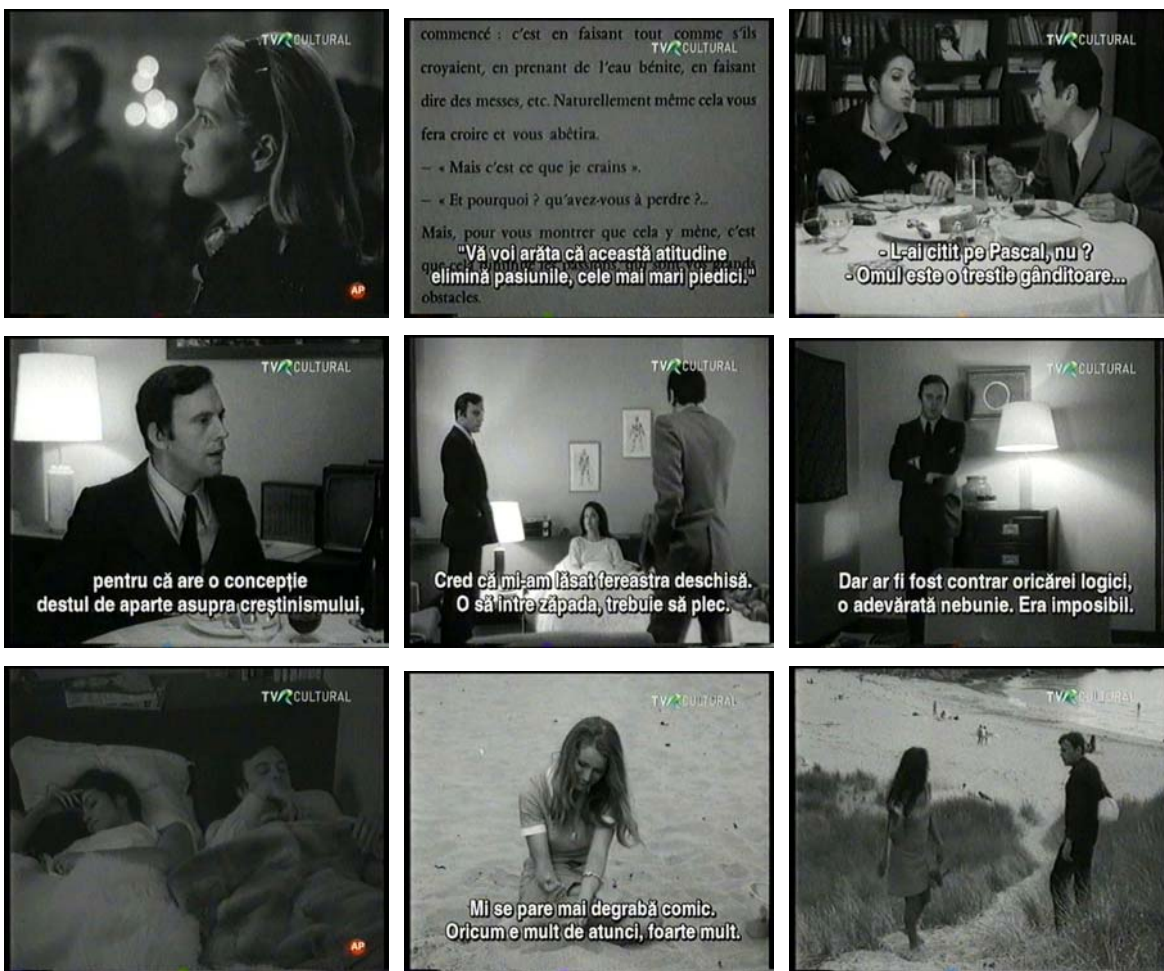
Vidal: Igen. (...) Azt akarod mondani, hogy a hit valami pluszot ad a nőkhöz?

Jean-Louis: Pontosan.

A vacsora ideje alatt végig sziporkáznak a gondolatok, Jean-Louis alig tudja túlharsogni Vidalt. Pascal körül forog az egész beszélgetés. Jean-Louis annak ellenére, hogy tagadja a pascali gondolatokat, csak azokról és azok mentén beszél. Amikor már nehezere válik kimagyaráznia, hogy miért is nem ért egyet Pascal-lal, akkor témát vált. Ugyanis a házasságra vonatkozó pascali gondolat Vidal és Maud szerint helyénvaló, Jean-Louis azonban ezt is elítéli. És ekkor elkezd beszélni egy nőről, akit a misén látott, akiről mi már tudjuk, hogy követte is az autójával, és elhatározta, hogy feleségül veszi. Mégis itt azt hazudja, hogy ez a nő a férjével volt. Persze ez magyarázható Maud jelenlétével, aki előtt nem akarja felfedni titkait. Maud és Vidal élcelődnek vele, kicsit kinevetik, kicsit gúnyolódnak vele: számukra érthetetlen a házasságba és a katolicizmusba vetett hite.

Az *Egy éjszakám Maudnál* a pascali gondolatok egyfajta adaptációjaként tekinthető, T. Jefferson Kline mutat rá tanulmányában, hogy szinte minden beszélgetés és cselekvés

értelmezhető Pascal valamelyik írásának a tükrében. Szinte jelenetről jelenetre halad, összeveti a filmet könyvbeli részletekkel (tudniillik az *Egy éjszakám Maudnál*-t jó húszévvvel a film elkészülte előtt megírta könyv formájában Rohmer) és Pascal filozófiájával, gondolataival. Itt olvashatjuk, hogy Pascal erősen támadott egy Escobar nevű jezsuitát a probabilizmusa miatt, aki szerint „*egy olyan bűnös szándék, mint nézni a nőket buja tekintettel a tömegben, nem gátolja meg az illetőt, hogy teljesítse a kötelességét.*”⁶ Ennek szinte parodisztikus átírását láthatjuk a templomos jelenetben, írja Kline. Escobar ezen kijelentését Pascal a *Vidéki leveleiben* támadja.



Jean-Louis a szentségről alkotott felfogásában is Pascal ellenségévé válik: „*nem törekszem arra, hogy szent legyek...nem is lehetnék...része vagyok a világnak, amelyben*

⁶ Kline: „*that a wicked intention, like that of looking at women lustfully, combined with that of hearing mass does not prevent one from satisfying the obligation*” 1992. 136

élünk” Eközben Jean-Louis háta mögött egy képet látunk a falon, ami egy glóriához hasonló fényes karikát ábrázol, ironikus megvilágításba helyezve a beszéd témáját és magát a beszédet. A szentség fogalma és meghatározása szintén Pascal *Vidéki leveleinek* központi témája.

Egy másik képi utalás is el van rejtve a filmben, melyet Kline jelöl meg tanulmányában. Maud az éjszakai beszélgetés alatt egy adott pillanatban úgy fekszik az ágyon, mint ahogy Gislebertus Eve-je a Chatedrale Autun-ban. Francoise szobájában a falon az Autun Eve dombormű fotói láthatók. (Kline, 1992, 143) Francoise egyfajta megtestesítője a bibliai Évának, ártatlannak tűnik, de mégsem az. Maud pedig ugyanazt a testtartást veszi fel, mint az Autun Eve, de mégsem képviseli Évát, csak felvezeti, lehetőséget nyújt az asszociációra. Többszörös tükröződés valósul meg: az Autun Eve szobrászati műalkotás átkerül egy másik médiumba, fotó lesz belőle. A fotó pedig a filmkép része, ami ismét egy újabb médium. Ugyanakkor olyasmit ábrázol ez a dombormű, ami az írott szöveget is behozza, mint médiumot, ugyanis Éva alakja a Bibliában jelenik meg.



Gislebertus: Az Autun Eve dombormű, Autun Katedrális, 1130

Kline hívja fel a figyelmet arra, hogy az *Egy éjszakám Maudnál-ban* a narráció problematikussá válik. Összeveti a regény első bekezdését a filmmel: „*Ebben a történetben nem fogok mindent elmondani. Mellesleg, nincs is semmilyen történet: csak néhány*

*közönséges esemény sorozata, véletlenek., olyanok, amelyeneket már mindnyájan megtapasztaltunk életünk során.*⁷ Ez a kijelentés a filmben nem hangzik el, így a kamerára hárul a narrátor megbízhatatlanságának az érzékeltetése. Ez sikerül is, Jean-Louis többször is ellentmond magának, illetve hazudik is. Például a lányról a fent idézett párbeszédben, ugyanis a lány egyedül volt templomban. Aztán Maudnak azt mondja, hogy ez a lány nem is létezik. Mindig kijavítja magát, „átírja a narrációt”. Például amikor azokról a nőkről beszél, akiket szeretett: „*Szerettem őket, nem örültem, de szerettem. De nem is, ez nem igaz. Örültem szerettem őket.*” És itt a néző megütközik, hogy most melyik verziót is higgye el. Arról beszél, hogy ha egy férfi szeret egy nőt, akkor nem csálja meg, de mégis bemászik Maud mellé az ágyba, ambivalens viszonya van saját gondolataihoz. Az sem véletlen, hogy a filmben nincs neve, egyszer sem hangzik el a neve, ez is megkérdőjelezi hitelességét úgy narrátorként, mint szereplőként.

A beszéd itt egyfajta önkontroll a szereplők számára, tulajdonképpen nem is történik semmi ebben a filmben, csak beszélnek és nézelődnek. A beszéden keresztül próbálják „irányítani” az életüket, de ez nem sikerül. Jean-Louis próbál a legtudatosabban felülkerekedni az életén, ez ironikusan visszaüt a film zárójelenetében, amikor kiderül, hogy a kedves katolikus és tisztalelkű Françoise volt Maud férjének a szeretője. És ekkor már Jean-Louis számára nem fontos, hogy közölje Françoise-zal, hogy Mauddal nem történt semmi azon az éjszakán. Françoise pedig azt mondja, hogy azóta már sok idő eltelt, és homokot szór a földre, ezzel a gesztussal mintegy fátylat borít a múltra. Françoise lelepleződése tulajdonképpen jól illeszkedik Jean-Louis jelleméhez, aki állandóan átformálja mondanivalóját, saját szavait megcáfolja, önmagának mond ellent.

Norman King írja tanulmányában, hogy Rohmer egy interjúban azt nyilatkozta, hogy olyan mozit akar létrehozni, ahol a kamera teljesen láthatatlan. Ezzel a mondatával parafrázálta Flaubert megjegyzéseit a szerzőiségre és a stílusra vonatkozóan. Így a könyv (a film) szerzőnélkülivé válik, a semmiből jön. Ugyanakkor Flaubertnek volt egy másik kijelentése is, amit Rohmer többé-kevésbé megvalósított filmen, miszerint egy olyan könyvet akart írni, ami semmiről nem szól, tartalom nélküli. Az *Egy éjszakám Maudnál*-ban ugyanis

⁷ Kline: „*In this story, I am not going to tell everything. Besides, there isn't any story, really: just a series of very ordinary events, of chance happenings and coincidences, of the kind of we have all experienced at one time or another in our lives.*” 1992. 122

aligha történik valami, írja King. „Az emberek találkoznak különböző okokból kifolyólag, esznek, isznak, koncertekre járnak és tömegekbe- és Marie akarja látni a karácsonyi fényeket. De legtöbbször csak beszélgetnek és nézelődnek. Csak úgy ott vannak, azt gondolván, hogy tudják miért. Vagy néha elismerve, hogy nem tudják.”⁸

A *Morális példázatok* következő darabja a *Claire térde* című film, melynek főszereplője Jérôme (Jean-Claude Brialy) házasodni készül, de előtte még el szeretné adni az Annecy-tó partján fekvő nyaralóját, ezért itt tölt egy hónapot. Közben összetalálkozik volt kedvesével, Aurorával, aki szintén itt vakációzik. Aurora egy családnál lakik, ahol először Laura, aztán Claire is feltűnik. Mindkét lány felkelti valamilyen szinten Jérôme érdeklődését, naponta beszámol a fejleményekről Aurorának, aki író. Azzal a játékkal indul a film, hogy elmesél Aurora egy történetet, amelynek hősei Jérôme-mal és Laurával egyidősek, de nincs se eleje, se vége. Ezért Aurora jó lehetőségnek tekinti Jérôme-Laura viszonyának alakulását egy következő írásának az alapjául. Aurora mindig eltereli a szót Jérôme házasságáról Laura jelenlétében, ugyanis a kislány rajong a férfiert a maga módján. Jérôme belemegy a játékba, összebarátkozik Laurával, tovább is lépne, de Laura felismeri a helyzet súlyosságát a maga szempontjából, illetve Jérôme könnyedségét, és nem engedi. Jérôme azért menne bele a játékba, illetve bele is megy, mert nem veszi komolyan Laurát, ő tulajdonképpen csak segít Aurorának folytatni a történetét, de ahhoz előbb történni is kell valaminek: „Ahhoz, hogy meg tudjam írni a történetünket, meg kell történnie”-mondja Aurora.

A következőkben egy párbeszédet szeretnék megvizsgálni, ami Aurora-Jérôme között hangzik el, és ezt szeretném a képek segítségével értelmezni.

Aurora: Nem kellene elmondanom, de mert ilyen jól védekezel...Laura szerelmes beléd.

Jérôme: Ez a történeted?

Aurora: Nem. Ő mondta.

Jérôme: Tehát nem valami komoly. Ha téged ez inspirál...

⁸ King: „People meet up for various reasons, they eat, drink, go to concerts and masses – and Marie insists on seeing the Christmas lights. But mostly they just talk or look. They are just there, imagining that they know why. Or sometimes admitting that they do not.” 2006. 211

Aurora: Biztos vagyok benne, hogy észrevetted. Olyan furcsán nézett rád.

Jérôme: Ártatlanul nézett.

Aurora: De már nem kislány!

Jérôme: Dehogynem! Egy őszinte és nyílt kislány, és ettől olyan szimpatikus. Hogyha minden lány belső világa érdekelne, sohasem fejezném be. A te feladatod, hogy megfigyelj.

Aurora: Ez egyáltalán nem jó történet egy regényhez. Se eleje, se teteje.

Jérôme: Mondd ki az igazat! Nem inspirállak.

Aurora: Igen, így igaz. Soha nem akartalak valamelyik szereplőm mintájául használni.

Jérôme: Mert túl száraz lenne?

Aurora: Igen. De lehet jó történeteket írni jelentéktelen szereplőkkel is. Ritkán ihletődöm a jelen helyzeteiből.

Jérôme: Én általában távol vagyok.

Aurora: Így sem inspiráltál soha. Az sem lenne jó történet, ha lefeküdnél egy iskolás kislánnyal a házasságod előestéjén.

Jérôme: És ha nem feküdnék le vele?

Aurora: Akkor már egy jobb történet volna. Mert nem kell feltétlenül történnie valaminek. Már megvan a tárgya, az mindig megvan. Ha mindnek nekilátnánk, sosem fejeznénk be...

Miközben ezt a beszélgetést halljuk, Jérôme és Aurora egy lugasban sétálnak. Idilli, „regényes” helyszínt látunk a képen, és a regényírásról halljuk beszélni a szereplőket. Mintha Caspar Friedrich vadregényes tájai elevenednének meg a szemünk előtt. A film egészére kiterjeszthető ez a megállapítás, az Annecy-tó és hegyvidéke hasonlít a Friedrich-festményeken ábrázolt tájakhoz.





Caspar David Friedrich: *Morning in the mountains*, 1821-23



Caspar David Friedrich: *The Watzmann*, 1824

Aurora és Jérôme beszélgetése már egyfajta flörtölés, ezt alátámasztják gesztusaik: Jérôme kedvesen Aurora vállára, majd karjára teszi kezét, miközben Aurora felfedi neki Laura titkát. Majd átöleli, és így sétálnak tovább. Mikor az írásra terelődik a szó, Jérôme elengedi Aurorát, mindketten egy-egy fának támaszkodnak, majd Aurora a kalapjával játszik, Jérôme pedig kikapja a kezéből, és most Aurora simogatja meg gyengéden Jérôme vállát. Mindezt olyan természetességgel és gördülékenyen teszik, hogy szinte fel sem tűnik, hogy állandóan egymáshoz érnek, miközben a beszéd, ami elhangzik köztük, nem követel ilyesfajta közelséget. Bár Aurora azt mondja, hogy Jérôme túl száraz lenne egy regényhősnek, filmszereplőként egyáltalán nem az.



Aurora számára nem fontos, hogy a cselekmény a regényben akciódús legyen, szerinte a nem történés is egyfajta történés. Ez egy másik párbeszédükben el is hangzik: „*Valami mindig történik, legyen az akár a visszautasításod*”-mondja Aurora Jérôme-nak. Tortajada

szerint „*az üresség a központi témája Aurora történetének, amelyet meg akar írni Jérôme kalandjairól.*”⁹

A fenti párbeszédből az is kiderül, hogy Jérôme számára ez egy játék lesz, amit Laurával „játszik.” A Laurával történő beszélgetésekben Jérôme a szavakkal is játszik, a szavak szerepe a cselekmény „elemelése:” így minden tett előre kiszámított, és utólag megmagyarázott. A spontánnak ható események igazából kiterveltek: Aurora és Jérôme előre megbeszéli a lehetséges történéseket, illetve rájátszanak ezekre. Ambivalens cinkosság érezhető kettejük viszonyában: játszanak a szavakkal, a történésekkel, és egymással. Nem mellékes az sem, hogy Aurora Jérôme egykori kedvese, gesztusaik, egymáshoz való közeledésük, közelségük bensőséges kapcsolatáról árulkodik, mint ahogy azt láthattuk a párbeszéd és a kép összekapcsolása során. Bár fizikailag Jérôme Claire-hez vonzódik leginkább, mégis az Aurorával kibontakozó kapcsolata az izgalmasabb a néző számára. Jérôme Claire-el nem kerül olyan közeli viszonyba, mint Laurával, ezért az a vágya, hogy rátehesse kezét Claire térdére, elképzelhetetlennek tűnik. Jérôme enyhén erotikus töltetű vágya mégis beteljesül, anélkül, hogy ez az indíték Claire számára kiderülne. A férfi kijátssza (ismét) a helyzetet: meglátja a városban Gilt (Claire fiúját) egy másik nővel enyelegni, és ezt közli a lánnyal. A lány teljesen megtörik, és Jérôme mintegy vigasztalásképpen ráteszi kezét a térdére, és simogatja. Utólag ezt a tettét is azzal magyarázza Aurorának, hogy miatta cselekedte, ugyanis megígérte neki a történetük érdekében. Így felszámolja a gesztus amorális értékét, szerinte ez egy teljesen etikus tett volt, ugyanis felhívta Claire figyelmét, hogy nem a megfelelő embert választotta kedveséül, s meggyőződése, hogy a lány szakítani fog Gill-el. Ironikusan átértékelődik Jérôme elképzelése, amikor az utolsó jelenetben Claire meghallgatja a fiú magyarázkodását, és vele marad.

Ami különbség az előző filmekhez képest, hogy itt nincs egyes szám első személyű narrátor, a főszereplő nem nyilvánul meg közvetlenül a néző számára. Ezt helyettesíti az Aurorával folytatott beszélgetés, ebből derülnek ki olyan tartalmak, amelyek az előző filmekben csak a képen kívüli egyenes beszéd révén jutottak el a nézőhöz. A filmben egymás után váltakoznak a Jérôme és a fiatal lányok találkozásai, és az ezekről történő beszámolók az

⁹ Tortajada: „*Emptiness is at center of the story that Aurora wants to write about Jerome's adventures with the young girls*” 2004. 350

írónőnek. Maria Tortajada értelmezésében „*a film a hagyományos irodalmi levélregényekben megnyilvánuló azon jelenségnek a konkretizálását valósítja meg, hogy az olvasó soha nem tud közvetlenül részesévé válni az eseményeknek.*”¹⁰

A *Szerelem, délutánban* ismét visszatér a főhős belső hangja egyes szám első személyű narráció formájában. Ez az egyetlen film, melynek címe nem a megkörmövezett nőt jelöli.

Frederic, a főszereplő, egy ügyvédi irodában dolgozik, felesége, Héléne angoltanár. Egy nap beállít Frederic munkahelyére Chloe, aki a legjobb barátjának volt a kedvese. Segítséget kér Frederictől, állandóan nyaggatja, és bejár az irodába, Frederic eleinte nem akar vele foglalkozni, de egyszer csak azon veszi észre magát, hogy fontos lett számára Chloe. Szinte minden délután találkoznak, és olyan dolgokat oszt meg Chloéval, amiket a feleségével nem, ugyanakkor a feleségével is jó viszonyban van.

A film bevezető része feltárja Frederic jellemét: a férfi egyfajta voyeurnek tekinthető, kedvét leli a nők megfigyelésében, melyet azzal magyaráz, hogy ezek a nők a felesége szépségének a kiterjesztései.

Érdekes csavart visz be Rohmer a film prológosába összegezve a *Morális példázatok* előző darabjait: Frederic ábrándozásában felvonulnak az előző filmek női szereplői, mint különböző női típusok. Frederic egy gyermekkori olvasmánya nyomán azt képzei, hogy van egy olyan csodaszerkentyűje, ami segítségével befolyásolja a nők akaratát, így minden nő igent mond neki: Maud, Haydee, Laura, Claire, Françoise, Aurora. Ezek a női szereplők a filmekben megismert jellemvonásaikkal tűnnek fel, egyfajta játékosságot hoz be ez a jelenet, de ennek nincs folytatása. Rohmer maga mondja egy interjúban, hogy ez csak egyfajta kitérőül szolgált Frederic megismertetésében.¹¹

A beszéd szerepe mintha kicsit visszaszorulna, nézzünk meg közelebbről itt is egy párbeszédet:

Chloe: Én felelek a boltért.

¹⁰ Tortajada: „*the film manifests the literarization of an action implicated in the tradition of the epistolary novel, where the reader never has direct access to events.*” 2004. 347

¹¹ Moral Tales, Filmic Issues, Interview, 2006

Frederic: Mindenért? Tényleg? A könyvekért is?

Chloe: Van egy könyvelőnk. Azt gondolod hülye vagyok? Titkárnő voltam, már mondtam.

Frederic: Igen, mondtad.

Chloe: Nem hiszed el, így meg kell ismételnem.

Frederic: Ez az első alkalom, hogy ruhában látlak.

Chloe: Semmi dolgom nincs, így felpróbálok egyet minden három órában. Felveszem a zöldet. Nem rossz, igaz? Tetszik?

Frederic: Soha nem hozott izgalomba egy ruha. Egy ruha sem szép önmagában. Ez tényleg jól kihozza az alakod. Akárhogy is, nem a ruha, amit csodálok, hanem te vagy az. Gyönyörű alakod van. Figyelj, Chloe...

Chloe: Nem figyelek. Tudom, hogy a feleségedről fogsz most beszélni.

Frederic: Nem, nem rá gondoltam, hanem rád és rám, és a tétova barátságunkra.

Chloe: Én nem hiszek a barátságban. (...)

Ez a párbeszéd töredékesnek tűnik, ugyanis szinte minden mondatát megszakítja a cselekvés, amit nem tüntettem fel, és ami csak a képen látszik: ez egybefűzi az egyes mondatokat. Chloe és Frederic az üzlet ruhatárában vannak, Chloe rövid piros ruhát visel, a színes ruhákat rendezgeti. Zavartalanul lekaszt egy zöld ruhát és elkezd vetkőzni, Frederic kicsit zavarba jön, lesüti szemét, és elfordul. Chloe sem szóban, sem másként nem jelzi, hogy zavarná Frederic tekintete: úgy veszi le a ruhát, és ölti fel a másikat, mintha Frederic ott sem lenne. De közben tudjuk, hogy ez az átöltözés neki szól. Frederic csak akkor fordul vissza, amikor Chloe mondja, hogy „*Nem rossz, igaz?*”. Frederic teljesen le van döbbenve Chloe láttán, és mikor azt mondja, hogy tulajdonképpen őt csodálja, akkor Chloe ismét levetkőzik, mosolyog, és egy lépést megy Frederic felé. Frederic is felé lép, kezdi simogatni Chloe csípőjét, már majdnem megcsókolja, aztán elkezd beszélni, Chloe pedig ellöki magától, és felöltözik. Chloe kacéran viselkedik, míg Frederic félszegen. Chloe nemcsak ebben a jelenetben vált ruhát, mindig más ruhában jelenik meg. Nemcsak a ruháit váltogatja, hanem a szeretőit is, és mindezt olyan könnyedséggel, ahogyan a ruhákat rendezgeti Frederic jelenlétében a ruhatárban. Chloe mindig azt teszi, ami éppen jól esik neki, ennek példája ez a ruhaváltás is, vagy az utazás Gian-Carloval, a vendéglői állás otthagynása, a költözés stb. Frederic egyfajta állandóságot, biztonságot jelent számára, ezért is ragaszkodik hozzá. Azt

mondja, hogy nem hisz a barátságban, de ugyanúgy nem hisz egyébben sem. Ezért tud ilyen könnyedséggel váltani, és ezt várná el Frederictől is, aki azonban erre nem képes.

A rohmeri hős – írja Maria Tortajada – csak akkor tudja felszabadítani önmagát, amikor belekeveredik a csábításba. „*A rohmeri hős csak úgy tud elmenekülni maga elől, ha csábítóvá válik/csábításba bonyolódik. Így érthetővé válik, hogy azért változtatja meg a játék jellegét, hogy elmenekülhessen annak komolysága elől. Mivel az ő helyzete végső soron tarthatatlan, ő az, aki egyidejűleg birtokolja és védi a törvényt, ugyanakkor neki kell kitérni előle és felforgatni azt.*”¹² Ezt teszi Frederic is, a hat film főhősei közül ő keveredik bele a legmélyebben a csábításba, de mégsem annyira, hogy a legvégső percben ne tudna kihátrálni. Frederic sokkal közelebb kerül Chloéhoz, mint az előző filmekben a férfiszereplők a kiválasztott nőkhöz. Az előző filmekben a fizikai kontaktus messze nem ilyen erős a két szereplő között, mint itt. De a séma itt is működik: Frederic az utolsó pillanatban gondolja meg magát és elfut, mikor Chloe már meztelenül hever az ágyon és rá vár.



¹² Tortajada „*the Rohmerian hero can only escape himself when he becomes involved in seduction. It is therefore understandable that he transforms the nature of the game in order to flee from its seriousness. For his position is ultimately untenable, he is simultaneously the one who possesses and defends the law, and the one who is presumed to dodge it and subvert it.*” 2004. 355



Rohmer akarva-akaratlanul elrejt mindegyik filmjében egy-egy festményt, műalkotást. Az a kép, ahol Chloe fekszik az ágyon Fredericre várva, erősen emlékeztet Ingres *A nagy Odalisk* című festményére. Azt gondolom nem véletlen, hogy Chloe a festményen található odaliskéhez (jelentése háremhölgy, a török eredetű francia odalisque kifejezésből jön) hasonló testtartást vesz fel. Chloe is tulajdonképpen egyfajta odalisknek tekinthető: minden férfival összejön, aki az útjába kerül.



Jean Auguste Dominique Ingres: *La Grande Odalisque* (A nagy Odalisk), 1814



Az előző filmekben tulajdonképpen nem szakad meg a folytonosság, csak egy kitérőt tesznek a férfiak, mielőtt visszatérnének kedveseikhez. Itt azonban ez a folytonosság megtörik: amikor Frederic hazamegy Hélénehez, érezni a nőt, hogy valami nincs rendben, valami megszakadt. Frederic tetteinek itt következménye van, nem úgy, mint a többi történetben: Sylvie nem tud a péklánnyal megbeszélte randevúról, Adrien felesége semmit nem fog tudni Haydee-ről, Françoise mosolyogva zárja le a témát Maudra vonatkozólag, Lucinde szintén semmit nem fog tudni Lauráról, Claire-ről és Auroráról. Azt hiszem Héléne alakjában sikerül a legjobban Rohmernek érvényre juttatni ars poeticáját: „*Olyan dolgokat akarok megmutatni a filmvászonon, melyeket filmre-vihetetlennek ítélnék, olyan érzelmeket ábrázolni, melyekről azt tartják, lehetetlen a megelevenítésük, hiszen túl mélyen rejlenek a tudat börtönében.*”¹³ Héléne megtörik, de sem a néző, sem Frederic nem tudja, hogy pontosan hogyan és mitől, csak sejtjük.

¹³ –Rohmert idézi Bikácsy, Filmvilág, 1986/05

A *Morális példázatok* nemcsak abban az értelemben „beszélő filmek”, ahogyan az elején említettem, hogy a szereplők állandóan beszélnek, és a beszéd irányítja a történeteket, hanem abban az értelemben is, hogy a képek válnak beszédessé. A színek használata, a filmképek festményekkel való hasonlósága tudatos rendezői koncepciót tükröznek. Bár Rohmer szerint a mozi egyfajta leírás, mégpedig „*az ember és környezetének leírása*”¹⁴, ő is beleavatkozik a képekbe közvetett módon. Nem a környezetet változtatja meg, alakítja ki, hanem eleve olyan helyszínt választ, ami megfelel a történeteknek, a szereplőknek. Olyan helyszíneket választ, amelyekről elmondhatjuk, hogy annyira összeforrott kapcsolatban állnak a szereplőkkel, mintha maga a környezet szülte volna a szereplőket. Szintén a tudatos helyszínválasztásból vezethető le a filmképek festői tájakkal mutatott rokonsága (pl a *Claire térdében*). A festőiség azonban másban is megnyilvánul: *A férfigyűjtőben* és a *Szerelem, délutánban* a színek használata, elrendezése egy-egy filmképen belül szintén festői képeket eredményez. A *Morális példázatok* darabjai nemcsak konkrétan kerülnek kapcsolatba egy-egy jól meghatározott műalkotással, festménnyel, ahogy azt az elemzés során láttuk, hanem általánosabb szinten is.¹⁵ Gene Hackman mondja a *Night moves* (1975) című filmben, hogy Rohmer-filmet nézni „*olyan mintha száradó festéket nézne az ember*”.¹⁶

Marco Grosoli Rohmer realizmusát egyfajta átlátszóságként értelmezi, ami „*elég félreérthető, ugyanis ez az átlátszóság nem a realitást leplezi le, hanem feltárja annak szerkezeti kétértelműségét mint valóságot*”.¹⁷ A filmek „festményszerűsége” megtörni látszik ezt az átlátszóságot, és nem a szerkezeti kétértelműséget helyezi előtérbe, hanem mélyebb értelmezését adja a szereplőknek, a helyzeteknek, árnyaltabbá teszi a történeteket. A festmények képeznek egyfajta átlátszóságot a filmekre, ami már semmiképpen nem közelíthető meg a realizmus felől.

¹⁴ –Tester idézi Rohmert, „*cinema is the description of man and his surroundings*”, 2008, 10.

¹⁵ –Rohmertől nem idegen a film-festmény kapcsolat, ugyanis következő filmje, az *O.Márkiné* (1976) egyfajta stílusimitációja a C.D.Friedrich festményeknek

¹⁶ –Gene Hackman: „*I saw a Rohmer film once, and it was kind of like watching paint dry.*”, *Night moves*, 1975

¹⁷ –Grosoli, „*Rohmer’s transparency is an ambiguous one. In fact, in a truly bazinian fashion, Rohmer’s transparency does not flatly »reveal« reality, but rather unravels its structural ambiguity as reality...*” 2009, 3

Felhasznált irodalom:

Neupert, Richard: Eric Rohmer: The Humble Moralist In: *A History of the French New Wave Cinema*. The University of Wisconsin Press, 2002, 248–271.

Tortajada, Maria: From Libertinage to Eric Rohmer: Transcending „Adaptation.” In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford. Blackwell Publishing. 2004, 343–358.

King, Norman: Eye for Irony. Eric Rohmer’s Ma Nuit Chez Maud. In S. Hayward-G. Vincendeau: *French Film: Texts and Contexts*. Routledge, 2006, 202–213,

Báron, György: Eric Rohmer. Választások és vonzások. In: Zsolt Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest, Osiris, 2003, 81–95.

Kline, T. Jefferson: Pascal Victim: The Hidden Text in Rohmer’s Ma Nuit chez Maud In: *Screening the text. Intertextuality in French New Wave Cinema*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore And London, 1992, 119–147.

Tester, Keith: Introduction, Moral Tales: Grace and Circumstance In: *Eric Rohmer. Film as Theology*, Palgrave Macmillan, 2008, 1–18, 76–107.

Grosoli, Marco: *Moral tales from Korea. Hong Sanh-Soo and Eric Romer*, elhangzott a XII. Film- és Médiatudományi Konferencián Erdélyben, ÚJ HULLÁMOK, Kolozsvár, 2009. október 23–24.

Pósa, Zoltán: A kukkoló morálfilozófus. Eric Rohmerről. *Filmkultúra* 1992. 4. 23–33

Bikácsy, Gergely: Eric Rohmer. A rejtőzködő kamera. *Filmvilág*, 1986/05

Tracz, Tamara: Eric Rohmer

A cikk címe. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rohmer.html>

Hamid, Rahul: My Night at Maud’s

A cikk címe.

http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/35/my_night_at_mauds.html

Hayes, Daniel: Claire’s Knee

A cikk címe. http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/35/claires_knee.html

Interjúk:

Telecinema Interviews (Jean Douchet, Jean Louis Trintignant, Pierre Cottrell)

Parlons cinema interview avec Eric Rohmer, Harry Fischbach rendezésében, 1977,

TvOntario

Moral Tales, Filmic Issues, A Conversation between Barbet Schroeder and Eric Rohmer, 2006, The Criterion Collection