

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

Hullámban a tenger.

A tenger jelentéstartalmai a francia újhullám néhány filmjében

A dolgozat szerzője: **Láng Orsolya**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem

Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár

Filmművészet, fotóművészet, média szak, 3. évfolyam

Témavezető: **dr.Pethő Ágnes**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem

Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár

Filmművészet, fotóművészet, média szak, tanszékvezető, egyetemi docens

A francia újhullám a '60-as évekkel köszöntött rá a világra, egy fiatal filmes generáció képében, mindenekelőtt Párizsban. Filmjeikből pozitív energia sugárzik, annak ellenére, hogy többjük is tragédiával végződik, s ez újszerű, fiatalos látásmódjuknak tudható be. Egy idegen nyelvet kellett megtanulni a „papa moziján” felnőtt nézőknek, amelyik úgy zsonglőrködik a frázisokkal, a mítoszokkal, az étellel, mintha gumilabdával játszana, úgy sétál a lelki tájakon, mintha csak cigarettát szívna a ház előtt. Szabadság, szerelem, halál. És ahol mindezt egyszerre érezhetjük: a tengerpart. A víz végtelen felszínét szemlélve a sorsunkon merenghetünk. Dolgozatomban néhány újhullámos film azon jelenetét emelem ki és vizsgálom meg, amelyekben a tenger látványként is jelen van. Varda, Rohmer, Godard, Truffaut, különböző habitusú alkotók miként viszonyulnak a tengerhez? Milyen típusú párbeszédet játszódhatnak le egy ilyen háttér előtt? Hasonlítanak-e valamiben egymáshoz ezek a jelenetek? Tudatfolyam, mítoszértelmezés, a tudatalatti felszínre kerülése: mire adhat okot és lehetőséget a tenger, amelynek képe néhány pillanatra betölti az egész képernyőt?

A hullám mint a *tudatfolyam* eleme

Agnès Varda regressziója, amikor visszatérő képekben rákként halad hátrafelé az *Agnès tengerpartjai (Les plages d'Agnès)* című filmjében. A tengerpart az emlékezés színterévé válik, ahol az emlékek életre kelnek a jelenben. Érdekes az, ahogyan felelevenítődve önmaguk kivonataivá válnak, letisztulnak, és a történelemből metafora, jelkép, szimbólum lesz (pl. a vietnámi háború emléke egy tengerparti temetővé válik, a múltban megörökített pillanatok fényképek formájában kerülnek a homokba, a gyerekkor színes kagylók, virágok képében jelenik meg, míg az élet maga teátrálisan, egy függőágyban szeretkező pár allegóriájában, vagy cirkuszi kulisszák közt mutatványozó akrobaták alakjában), az amúgy terméketlen talajt, a fövenyt pedig megtermékenyítik a múlt reminiszcenciái. „Míg élek, emlékezem” – mondja Agnès Varda a film végén, ölében pedig egy tükört tart felénk, amely nem minket, sem az operatőrt mutatja meg, hanem őt magát, ölében a tükörrel (*mise-en-abyme* vagy „Droste-effektus”), amely a végtelenségig ismétlődik: mélységes mély, mint a múltnak kútja.

„Ha az embereket feltárnánk, tájképeket látnánk. Ha engem tárnánk fel, tengerpartokat látnánk” – mondja Varda a film bevezetőjében. Tükröket helyez el a tengerrel párhuzamosan, amelynek a határtalansága ezáltal végtelenítődik. A tükrökben a víztükör. Távlatot nyit a látásnak, átjárhatóvá teszi az idősíkokat, felállít egy labirintust, amelyben ismerős arcokat szór szét, hogy aztán újra megtalálja őket. Közben a múltból: a szüleiről beszél. Arról, hogy az édesanyja Schubert *Befejezetlen szimfóniája*-t hallgatta. „Tetszett a címe”, mondja, és a zene felcsendül, reflexiók töredékességében láttatva azt, aki emlékezik. Varda önreflexiója spontaneitása miatt olyan leleplező. A hullámok interakcióba lépnek, amikor a homokba írja eredeti nevét (Arlette), és a víz mozgására bízza elképzelésének kivitelezését. Varda múltjának illusztrációjaként használja fel a homokot elegyengető hullámokat, a névváltoztatás személyiségteremtő gesztusát finoman illesztve be a természet egyensúlyteremtő mozgásai közé.

„Emlékszem, de csak hullámokban” – mondja egy idős hölgy, a középső a három nővér közül, akikkel Varda együtt töltötte életének egy szakaszát. Varda felkeresi ifjúkorának szemtanúit, akiket az öregedéssel együtt járó felejtés képtelenné tesz a tanúskodásra. Gyermekük segítségével rekonstruál egy halászatot, melynek élményében gyakran részesült, mialatt éveket töltött Pointe Court-ban. A halászok nem más: emlékeket fognak. A három nővér közül a legidősebb verssorokon kívül már semmit sem tud felidézni. A személyes emlékek helyébe a kollektív emlékezet lép. Mintha a közös emlékezés élményét akarná megosztani Varda egy nem-emlékezővel, amikor utólag részt vesz a versmondásban, rámondva a vers első sorát a filmszalagra. Különös, mégis egyértelmű koincidenziát fedezhetünk fel a versben feltáruló helyszínt, a vers születésének helyszínét és a szaválás helyszínét tekintve: Paul Valéry *Tengerparti temető* (*Cimetière marin*) című versét bizonyos szülővárosa, Sète temetője ihlette, amely valóban a tengerparton fekszik. Andrée Vilar fia kertjében szavalja a verset, Sète-ben. Valéry újítása abban rejlik, hogy a romantika tipikus hangulatfestő elemeit kicseréli, így erdő helyett tengerpartot látunk, holdvilág helyett a legizzóbb déli napsütést, amivel aztán az egész vers nemcsak másféle világítást, hanem más eszmei légkört is nyer. Gyergyai Albert eképp értelmezi a Kosztolányi fordítása által kissé mesterkéltté, elvonttá vált első strófát: „A déli nap hevében és a tenger isteni csendjében galambszárnyakként siklanak a halászbárkák; a béke e temploma, e hullámzó aranytető, a tenger úgy rejti mélyét a

napfény alatt, mint a szem lángja a lélek csöndjét és az eszmék kincsesházát.” (Nyugat, 1933, 10-11. szám) Agnès Varda filmje már jóval a francia újhullámnak nevezett filmmozgalom után készült, de talán mégsem tűnik erőltetettnek, ha stílusát és formanyelvét tekintve (szövegek és idősíkok párbeszélgetése, irodalmi és filmes idézetek/parafrázisok, kollázstechnika, töredékesség, és a filmen végigjátszó önreflexió) korábbi filmek párhuzamában közelítjük meg.

Hullámok lágy tánca

Az epika embere végigmegy a világon – a dráma emberén végigmegy a világ, írja Hevesi Sándor *A drámaírás iskolájá*-ban. Eric Rohmer filmjeiben a hős végigsétál a világon, miközben végigsétaltatja magában a világot. Nemhiába emelte minden magatartás fölé a flâneur-t az újhullám filmes alkotója. Rohmer filmjeiben a kamera (amelyet Bikácsy Gergely „rejtőzködőnek” nevez) olyan, mint egy mesteri magánnyomozó: észrevétlenül követi a hőst, és a háttérből ellesett mozdulatait, lefűlelt beszélgetéseit megőrzi, mert a legcsekélyebb gesztus válhat segítségére majd a nyomozás azon pontján, amikor a „fantomképet” lecserélve egy hús-vér embernek állít emléket. „A film tere kisebb helyszínekből, megannyi cellából épül fel. Az én filmjeimben gyakran szerepelnek falak, magaslati pontok, nálam a világot a néző mindig valaminek a túloldaláról nézi. (...) A *Nyári mesé*-t (*A nyár meséje*, *Conte d'été*) arra a tengerparti útra alapoztam, amely a föld felől zárt, a víz felől viszont nyitott” vallja Rohmer az *Inrockuptibles* nevű francia kulturális magazin kérésére összeállított rövid szótárában¹. A tengerparton sétáló idegenek barátokká válnak, a barátok szerelmesekké, a szerelmesek pedig ellenségekké, vagy újra barátokká, mert a helyszín légköre valahogy másfajta utakat nyit meg a szereplőknek egymás felé, mint amiken addig jártak. Azaz, a nyomozó öröme: izgalmas kombinációkat hoz létre, miközben látens összefüggésekre világít rá. A *nyár mesé*-ben autentikus rohmeri hőssel állunk szemben, aki „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.”² Gaspard végül belebonyolódik saját ígéreteibe és

hajóra száll, hogy megszabaduljon azoktól a kötöttségektől és döntésektől, amelyeket éppen szabadságának szédületében választott és hozott meg. Tudjuk, hogy a végtelennek tetsző tenger nem kiút: van másik partja, ahol a hajó kiköt, az ember pedig újabb kötődésekben találja magát. A képeknek otthonosságot nyújt a kék háttér (nem hideg-kék, hanem meleg-kék), meghittséget a hullámok zsongása: a szereplők bizalommal fordulhatnak egymáshoz.

A hullám mint az érzelmek metaforája

Thetisz egyike a legnagyobb görög tengeristennőknek. A szépséges Thetiszért két isten versengett: Zeusz és Poszeidón. Erősz mindkét istent a hatalmába kerítette, de isteni éleslátásuk visszatartotta őket a násztól, egy jóslat miatt. A tanácsadó Themisz ugyanis azt jósolta, hogy ha a tengeristennő odaadná magát Zeusznak vagy egyik fivérének, a fia Zeusz villámánál és Poszeidón háromágú szigonyánál is erősebb fegyverrel rendelkezik majd. Ezért egy halandót rendeltek neki, aki a tenger istennőjét tintahal formájában tette magáévá. Maga Thetisz a víz felfedhetetlen ősi teremtő erejét szimbolizálja: sokféle alakot ölthet, mégis megfoghatatlan és folyton változó marad. A *Jules és Jim* (François Truffaut: *Jules et Jim*) Käthéje, *A férfigyűjtő* (Eric Rohmer: *La collectionneuse*) Haydée-je talán halandó Thétisz, akiért két kiváló férfi verseng, ő mégis sokszor választ olyanvalakit, aki nem anyira rendkívüli, mint ők. Käthe személye titokzatos és ellenállhatatlan, kedélye folyton változó, mosolya pedig egy görög szoboréhoz hasonlít. Amikor Jules, Jim és Käthe leutaznak a tengerpartra, kiszakadnak Párizs zsúfolt, ingerdús légköréből, hogy megismerjék önnön és egymás határait. Két barát ugyanazt a nőt szereti, de az egyik tapintatosan visszafogja érzéseit. Felhőtlen játékba kezdenek, mintha gyerekek volnának. Käthe hol az anya szerepét, hol a meghódításra váró nőét, hol a barátné szerepét játssza. Keréken gurulnak a boldogságtól, lobog mögöttük könnyű vászonruhájuk. A tengerparton Käthe azt olvassa egy könyvben, hogy az ég egy buborék fala, amelyen az emberek, fejükkal a középpont felé, járkálnak. Ez a kép kiválóan illusztrálja életérzésüket, amely duzzad az egymás felé áradó pozitív kisugárzástól. Käthe figyel, amint a két férfi a tengerben fürdik. Eközben egy másik tengerparton egy másik nő két másik férfit figyel. *A férfigyűjtő* első prologusában Haydée határozottan lépked a

tenger partján, víz és szárazföld határvonalán, mint egy kötéláncos. A hullámok haptikus (tapintható) képet alkotnak, és a kamera úgy pásztázza a lány csupasz bőrfelületét, mintha a táj része volna, meghódításra és elfoglalásra váró terület. Később többen sem tudnak ellenállni e föld vonzásának, a férfigyűjtő mégis két férfi között ingázik: az egyik társaságában nagyobb biztonságban érzi magát (part), a másiknak azt mondja, „különbözőek vagyunk, de ez még nem jelenti azt, hogy ne tudnánk együtt élni” (víz). Amikor az utóbbi úszni hívja, azt feleli, túl fáradt, és elmegy a másik férfi oldalán. Egyensúlykeresés, bújócska, egyéni magányok összeegyeztetése. A főhős így gondolkodik magában reggeli ébredése után, az újrakezdés lehetőségétől boldogan, egy teljesítménycentrikus világtól való fokozatos eltávolodásnak csúcán, a tenger felé közeledve: „Megpróbáltam igazán semmit sem csinálni. Azaz, a tétlenségnek azt a szintjét elérni, amit eddig sosem értem el. Még nem gondolkodni is megpróbáltam. Egyedül voltam, a tengerrel szemtől szemben, a vitorlásoktól és strandoktól távol, beteljesítve egy évről évre elnapolt gyerekkori álmot. Üres tekintettel akartam bámulni a tengert, minden festészeti és botanikai kíváncsiságtól mentesen. Ha korábbi hajlamomat követtem volna, most talán műgyűjtő vagy botanikus lennék. Teljesen elveszítettem önmagam a fény és árnyék játékában, és a víz fokozta letargiába süppedtem. A passzivitás és teljes odaadás ezen állapota többet nyújtott, mint a nyár első megmártózása az óceánban.” A tengerparton történő eseményeknek nagyobb a jelentősége, nagyobb a hangsúlya, mint azoknak, amelyek nem ott mennek végbe, mert nyomatékosítja őket a végtelenbe nyíló háttér, a kérlelhetetlenül egyenes horizont. Ugyanakkor érzések és gondolatok leülepedését segíti elő, s a nyugalom, melyet a tenger áraszt, megszűri a fejekben és szívekben kavargó zavaros ellentmondásokat, elveszi a dolgok életét. A hullámok végtelenített mozgása leülepíti a lélek salakját, a só fertőtleníti a sebeket. Ezekben a jelenetekben a tenger soha nem háborog. Nagy hangsúllyal van jelen, de nem ő a főszereplő. Azoknak a történeteknek, amelyeknek a tenger ad háttérrel, nagyobb esélyük van a kiteljesedésre, arra, hogy beteljesülve önmagukba visszatérjenek. Emiatt hogyha egy film a tenger képével búcsúzik, azt az érzést kelti bennünk, hogy nem fejeződik be igazán, hogy a történetek folytatódnak, csak mi nem látjuk őket. Rohmer másik filmjében, az *Egy éjszakám Maudnál*-ban (*Ma nuit chez Maud*) a tengerpart, az üdülés helyszínéül arra szolgál, hogy sallangoktól mentesítse a viselkedési formákat,

tisztázza a szerepeket, és valahogyan empátiát oltson azokba, akik ott találkoznak. Hogy – ha úgy tetszik – ne csak felöltözve, konvenciókba és számításba, tartózkodásba, kacérságba burkolózva, bölcs emberek gondolatait idézve, szórakozóhelyen, templomban vagy egy albérlet szűkös légkörében fogadjuk el egymást, hanem lemeztelenedve, feltárva a test rejtett zezzugait, a víztükör tárgylemeze és az ég fedőlemeze között.

A Rohmer-hősök nem menekülnek és nem üldöznek. Inkább sodródnak, óvatosan keresgélve az igazi társ és az önmegvalósítás útja után, vigyázva arra, hogy épségben megőrizték önmagukat. Ezzel szemben a Godard-hősök csak önmaguk teljes bevetése árán képesek elindulni egy szintén nem világosan körvonalazódó cél felé (vannak ugyan terveik, de ezek gyakran változnak, vagy nem valósulnak meg). A *Bolond Pierrot (Pierrot le fou)* férfi főszereplője a bébiszitterrel menekül el jómódú felesége mellől, és Rousseau tanait vagy Jules Verne romantikus világnézetű kalandregényeit példázva a szabadság útjára lép (hasonlíthatnánk egy Jókai-regény, *Az aranyember* főhőséhez is). Egy szép ellentmondással élve az egyéni szabadság határai addig terjednek, ahol egy másik szabadsága kezdődik, s emiatt a teljességet megélni akaró kalandor, bármennyire természetes is vágya, értelemszerűen megsérti a társadalom szabályait, és ezáltal önkéntelenül is a bűnöző, a csavargó kategóriájába sorolódik. A romantikus szubjektív gondolkodás számára az egyén semmilyen objektív (társadalmi, gazdasági, politikai, szakmai stb.) viszonyban nem lehet igazán önmaga. „Nem vagyok azonos önmagammal” – mondja Ferdinand szökése közben. „Manapság nincs szüksége az embernek tükörre. Önmagunk vagyunk a tükrök.” Ferdinand és Marianne a tengerpartra szöknek egy tető nélküli autóban (a *mivel* és a *hová* mellérendelő viszonyban állnak egymással, s az autó azért ilyen, hogy majd belőle is menekülni lehessen). Boldogok, mert megszabadultak a kötöttségektől (Marianne még a szerelemétől is). „Tíz perccel ezelőtt mindenütt a halált láttam, most épp az ellenkezőjét: nézd a tengert, a hullámokat, az eget...” A tenger tehát az életet jelenti. „Hirtelen szabadnak érzem magam. Azt tehetem, amit akarok, és amikor akarom! Nézd! Balra... jobbra... balra... jobbra...” De Ferdinand csak az út széléin belül tesz szabálytalan mozgásokat. Ekkor Marianne ezt mondja: „Nézd ezt a bolond kis embert! Egy egyenes vonal mentén halad, és követnie kell egész úton!” Ferdinand elrántja a kormányt, és az autó a tengerbe hajt. Ők kiugranak belőle, és ott maradnak a tengerparton. Feksznek a földön, embrionális testhelyzetben, egymás felé fordulva, mint

a Jin és Jang jel, és nézik a holdat, amely a vízen csillámlik. Fáradt fejük csillámokra hajtják és kipihenik az élet fáradalmait. „El akarok menni innen... Elegendem van a tengerből és a homokból... Élni akarok.” Eddig tart az idill, Marianne és Ferdinand pedig felkerekednek, hogy vietnámi háborút rögtönözzenek amerikai turistáknak pénzért – az áttetsző tengervízben gyufaszálak úsznak, az előtérben felcsap a láng. Mindez csak improvizált imitáció, amely később azonban halálos valóságként megismétli önmagát: Ferdinand lelövi Marianne-t, ő maga feketén gomolygó füstté változik az éles vonalú horizont előtt. „Én csak egy óriási kérdőjel vagyok a Földközi-tenger fölött”. A tengerszint pedig vízszintes, akár egy gondolatjel, távolról a víz remegései sem látszanak. „Elvesztése által visszanyert és magára találásában szertefoszló költészet: a Bolond Pierrot a megtalált költészet, azaz a lehetetlen költészet filmje, egy egész utat lezáró alkotás. Sajátos szerkesztésmódja is erről a zsákutcáról tanúskodik, két Rimbaud-verset tükröztetve. Az egyiket, »a tenger – egybegyúrva a Nappal«-t [részlet az *Ami örök* c. versből] a film végén suttoják el, és középtájt meg is valósul a rendezésben. A másik soha nincs megnevezve, de az egész első részt inspirálja, amennyiben »végighajózni Franciaország folyóin« sajátos utalás a *Részeg hajó*-ra, ahogy nekiindul a tenger felé, és »tarka pózna elé szögezve pucéran« elmarad a vontatócsapat (a meztelen reklámnők a fejüket és felsőtestüket élesen kiemelő vörös, zöld, sárga falak előtt).”³

A hullám mint az eposz bölcsője

„A film tekintetünket helyettesíti, és egy vágyainknak megfelelő világot teremt” – idézi Godard Anré Bazint *A megvetés (Le Mépris)* elején. A filmben készülő film az Odüsszeia adaptációja, s az első snitt, amit látunk belőle, a Godard-színekre (kék, piros, sárga) kifestett istenszobrok és hús-vér hősök portréi. A film készítésének előrehaladása közben egy emberi kapcsolat is átalakuláson megy keresztül, és pszichoanalitikus mélységeiben mutatkozik meg mindkettő. Jean Cocteau filmet készített *Örök visszatérés (L'éternel retour)* címen, Trisztán és Izolda történetéből. Bevezetőjében a rendező szavai hangzanak el: „Nietzschtől vettem a címet. Azt akarom mondani, hogy a legendák, a nagy regények visszatérnek, megisméltődnek, és hőseik nem is sejtik, hogy nagy elődeik sorsát élik újra”. Paul, *A megvetés* hőse Odüsszeusszal azonosul a film során, s ez az analógia már

akkor kezdetét veszi, amikor felesége utáni futását a Fritz Lang-adaptációból látott Neptunusz („Odüsszeusz halálos ellensége”) követi a tekintetével. Minervát („Odüsszeusz védelemzője”) csak akkor látjuk, amikor Odüsszeusz véletlenül a helyes utat választja: kézenfogva menekül feleségével a producer villájából. Ugyanez a Neptunusz fordul tekintetével Paul távolodó felesége után, akit a producer magával visz a motorcsónakján. Olyan ez, mint a hideg-meleg-játék, amikor a kívülálló játékost a beavatottak „meleg” felkiáltással vezetik a rá a megoldásra, és „hideg”-gel jelölik a téves utat. Neptunusz szeme kék, Minerva szeme piros. Saját lakásában Paul tunikaként magára tekert fehér törülközőben járkal. Egy *Roma-Amor* című albumot nézegetnek felváltva, amit a producertől kaptak, így a szerelmet élőkből a szerelmet szemlélökké válnak. Feleségével egymás után fürdenek meg ugyanabban a kád vízben, és ez az összetartozásuk jele. Camille újjászületik (leveszi a fekete parókát), és profán Aphroditéként emelkedik ki a vízből: gyönyörűségét ellenpontozza azzal, hogy trágár szavakat mond.

Mircea Eliade *Az örök visszatérés mítosza* (1949) c. művében az archaikus társadalomban élő és a modern ember világmindenséghez fűződő viszonyát tárgyalja. Míg az archaikus ember egy felsőbb szellemi lény (istenség, démon) cselekvéseit ismétli minden mozdulatával, a modern embert csak egy olyan szabadságfilozófia mentheti meg a kétségbeeséstől, a történelem okozta szenvedéstől, amely nem zárja ki az isteni létezését. A modern ember a „bűnbeesés” embere, kiüzetett az archetípusok ismétlésének paradicsomából. Az örök visszatérés élménye által azonban az archaikus emberhez hasonlóan részese lehet a teremtésnek.

A film Odüsszeusz hazatalálásával és Paul elotthonalanodásával ér véget: Odüsszeusz Ithakára, Paul Capri szigetére érkezik meg. A filmbeli producernek az az elmélete az Odüsszeiáról, hogy Pénélopé hűtlen volt Odüsszeuszhoz. „Azt mondják, Odüsszeusz hazatért Pénélopéhez, de lehet, hogy elege lett Pénélopéből, ezért elment a trójai háborúba. És mivel nem volt kedve hazamenni, addig utazgatott, ameddig csak lehetett.” (Agnès Varda utolsó filmjében szintén magáénak vallja ezt a fajta interpretációt: „[Számomra] minden tengert bámuló férfi egy Odüsszeusz, akinek nem mindig akaródzik hazamenni”.) Ezzel a nézőponttal azonosul Paul, és immár az ő szájából halljuk, amint a fák és sziklák között kivillanó tenger előtt így szól Langhoz: „Odüsszeusz nem sietett

haza Ithakába, mert boldogtalan volt Pénélopé mellett, már azelőtt, hogy elhagyta volna otthonát. Ha boldog lett volna, otthon maradt volna.” Akárcsak Paul a forgatást, Odüsszeusz arra használta a trójai háborút, hogy meglépjen a felesége mellől. És miután hazatért, arra utasította Pénélopét, hogy viselkedjen kedvesen a kérőkkel (ilyen Camille implicit felkínálása a producernek), mert tudta, hogy hűséges lesz hozzá. Később vette észre, hogy felesége megveti emiatt, és már csak úgy tudta visszaszerezni őt, hogy megölte a kérőket. A jelenben a heroikus öldöklést egy közúti baleset helyettesíti (a Roma-Amor megghiúsul). „A tengerről jó majd halálod” – jósolja meg Odüsszeusznak Teiresziász az *Odüsszeia* 11. énekében (Devecseri Gábor ford.). Paul a saját magánéletével írja felül az Odüsszeiát, miután nem tudja és nem is akarja átírni a forgatókönyvet. A tengerhez utazik, hogy az eposzi táj legyen a díszlete annak a drámának, amelyet ő hall ki, és a saját párkapcsolatára érvényesít az eposzból. Camille kiűszik az életéből, amíg ő a tengerparton alszik. *A megvetés*-nek többszörösen vége van: meghal Camille, Paul elbúcsúzik, Fritz Lang filmjének utolsó jelenete forog, Odüsszeusz hazatér, és a tengert, ami a véglegest és megmásíthatatlant jelenti, megpecsételi a *Silenzio!*-utasítás, végül pedig a szintén kék vége-felirat. Átveszi a hatalmat és minden mást kiszorít maga mellől az a kék árnyalat, amelyet Neptunusz tekintetéből a film elején megismerhettünk. A már idézett versben, a *Tengerparti temető*-ben nagyon hasonló érzést fogalmaz meg Paul Valéry: „Cikázva nézek rajta szerte és/ Miként magas imám hiába leng el/ A gögös istenek elé, a tenger/ Szikrás derűje is mély megvetés.” (Kosztolányi Dezső fordítása).

La mer = La mère

„*Hüdör einai arkhé tón ontón*” – a víz a létező világ kezdete – írja Hamvas Béla – összszubsztancia, amely minden létező lényege, az eredet, az első Hatalom, az Egy. Az élet a felületen mozog, hullámzik, folyik, árad – de a mélységben nyugodt, állandó és változatlan (Hamvas Béla, *Scientia Sacra*). A Biblia teremtéstörténetében hasonló szimbolikus formában találkozunk vele. A megkeresztelkedés, azaz a vízben való alámerülés a megújódást szimbolizálja, a megtisztulást, azaz az újjászületést. Gilbert Durand *A képzelet antropológiai struktúrái* c. művében az archetipikus képeket és

szimbólumokat a gyermeklélektanból származtatja, a csecsemő és a gyermeki érzékelés fejlődésével hozva összefüggésbe kialakulásukat⁴. A térérzékelés a legősibb genetikai rendszerek (reflexek által létrehozott szenzo-motorikus együttesek) közé tartozik. Durand úgy fogja fel az archetípusokat, mint az ember belső imperatívuszai, ösztönei és a külső környezet felhívásainak kölcsönhatása nyomán létrejött jelenségeket. „Interiorizált imitáció”-nak nevezi azokat a szimbólumokat, amelyeket a szenzoriális és motorikus alkalmazkodás hoz létre. Tegyük fel, hogy Antoine Doinel, a *400 csapás* (François Truffaut: *Les 400 coups*) főszereplője a tudatalatti belső indíttatására követi el mind a csínytevéseket (amelyek szerves részei a gyerekkornak, nem igazi, „felnőtt” bűnök, de ugyanúgy a világ számlájára írt kiegyenlítésekről, megtorlásokról van szó), mind a tengerhez való elzarándokolást. Az újszülöttnak két alapvető reflexe van: egyik a vízszintes és függőleges testhelyzettel, másik a táplálkozással és kapcsolatteremtéssel kapcsolatos reflexcsoport. A kezdeti, nyugalmi állapotot (nem csak a csecsemők esetében) a vízszintes helyzet határozza meg. A csecsemő ebben a testhelyzetben ismerkedik a világgal, vízszintes helyzetben táplálkozik és ugyanakkor teremt kapcsolatot az első személlyel, az anyával.

A francia nyelvben azonos hangalakú a *tenger* és az *anya* szó. Homonímák, vagyis a két szónak nincs jelentéstartalmi köze egymáshoz, most mégis tételezzük fel, hogy valahol mélyen van. Lássunk pszichoanalitikus összefüggéseket abban, hogy egyes nyelvek nőnemű névelővel látják el a tengert (la mer, marea, die See), vagy az északi kultúrákban (eszkimó, inka, lett, viking) Tengeranyának nevezték a nagy vizet, és a Maeotis (az Azovi-tenger szkíta-hun elnevezése) is *anyatengert* jelent, a görög „maia” (anya) szótó miatt. A víz ősi jelkép, a tenger a termékenység képzetét hordozza magában, akárcsak a sokmellű istennőszobrok. Aki a tengerhez zarándokol, a nyugalom iránti vágyából teszi, a lelki béke visszanyerése (az anyaméhen belüli állapotba való visszatérés) reményében. Antoine Doinel még sosem látta a tengert (ezt barátjának mondja). A szomorú kijelentés idején már csínytevések zömét tudja maga mögött, melyek közül a legmeghökkenőbb talán az a hazugság, amelyben azt állítja a tanárának, hogy meghalt az anyja. Noha számára valóban megszűnt létezni: hisz pontosan érzi, hogy anyja időszakos odafigyelése is csak a társadalmi konvenciókra való törekvés, szeszélyes gondoskodása nem más, mint az anyai szerepkör egyik feltétele. Antoinra a felnőttéválás korai nyomása nehezedik

szülei felelőtlensége alatt, és ő rezzenéstelen arccal tűri ezt. „Antoine csak egyszer látszik felhőtlenül boldognak és felszabadultnak, mégpedig a híres hordó-jelenetben, amikor ebben a kerek és zárt térben játékból ismét rátalál a magzati pozícióra. (...) Akárcsak a párizsi utca, a mozi is anyai közeg, ringató anyaöl, biztonságos menedék, és emellett Antoine-t a valósággal való harmonikus kapcsolat illúziójával is megajándékozza.”⁵ Sosem láttam a tengert, mondja Antoine, és tudat alatt az abszolút szabadságra vágyik. Rabszállító kocsiban viszik el őt a tenger közelében fekvő javítóintézetbe.

Mint korábban a centrifugális erő, most a rohanás szakítja ki őt a megszorításokból. Akkor a tehetetlenség kívülről ható erejére bízta testét, mert minden erejét megfeszítve sem tudott kiszakadni a körkörös mozgásból. Most minden erejét megfeszítve tör ki a statikusság, a várakozás, a bezártság állapotából, és jut el egy koordináta-tengelyen az Origóig. Mert nem az ismerelen felé szalad, hanem céltalanságának középpontja felé. Antoine Doinelnek ez az egyetlen célja a film alatt, ahová nem a barátja, nem a kötelesség, nem a szülei, és nem a hatóságok viszik el. Az angol újhullám egyik filmjében, *A hosszútávfutó magányosságá-ban* (Tony Richardson) nagyon hasonló kitörést látunk, amelyben ugyanígy egyesül remény és reménytelenség, cél és céltalanság, elszántság és kétségbeesés, szenvedély és közöny. Ott felülkerekedik az elvárásokkal szembeni dac, a futás „szereplője” öntudatára ébred. A *400 csapás*-ban a magányos husszútávfutását látjuk. Látunk egy embert, aki belebotlik abba, amit keresett, mert nem ismeri fel a valóságban, amit a szívében megalkotott magának. Belerohan a tengerbe, és vizes lesz a lába. Ennél prózaibb véget nem érhet egy álom.

Elkerülhetetlenül eszünkbe jut József Attila *Reménytelenül* című verse, amelyben ugyanez a létérzés lel formára, azzal a különbséggel, hogy míg a felnőtt férfi *lassan, tűnődve* teszi meg a utat a netovábigg, a gyermek még futástól felhevülten éri el a magány peremét. A homokos, szomorú, vizes síkra érve okos szemével a kamerába néz, és nem remél.

¹ *Eric Rohmer: Kulcsszavak. Filmvilág, 2010/4.*

² *Maria Tortajada: 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. (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

³ *Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: A forma és a mélység, avagy az elbeszélés viszontagságai. Metropolis, 1999/4.*

⁴ *Gilbert Durand: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 1960. Introduction à l'archétypologie générale.* (Románul: *Structurile antropologice ale imaginarului*. Buc., 1977.), p. 58-62.

⁵ *Ádám Péter: A férfi, aki szerette a mozit. Filmvilág, 2008/11.*