

mesterének szerepét. Buñuel rendezőként Epsteint rövid ideig mesterének tekintette, aztán már senkit, csak Freudot és Sade márkít. Ha ettől kezdve valóban az Ördög vezette, nem akármi-lyen mesterre talált.

Egy televízióműsorban (*Találjuk ki Magyarországot!*) Jancsó Mik-lós Hankiss Elemérrel beszélgetve azt találgatja, nem valami büntetőtelep, száműzetési hely-e a Föld, ahova valahol máskor és máshol – más életünkben – elkövetett szörnyű bűneink miatt kell időznünk? (Mondanom sem kell, hogy a bárkiben felmerülő baljós sejtés nem áll nagyon messze a távol-keleti vallások rein-karnáció, „örök visszatérés” – megtisztulás tanításától.)

Mi, száműzöttek? Camus *A száműzetés és az ország* című köny-vének megjelenése után egy katolikus teológus hosszú levélben vitatkozott vele az emberi élet lehetőségeiről, értelméről, két-ségbeesésről és hitről. Lenyűgözött, ahogy elbúcsúzott Camus-tól: „A közös száműzetés földjén, ahol élünk, jobban meg kell egymást ismernünk.”

Mint valami levert forradalom után, egyébként egymással sok mindenben szemben álló és másként gondolkodó emberek kerülnek közös börtönbe és büntetőtelepre.

A Pokolról szóló modern teológiai tanok nyomán Buñuel így képze-li el túlvilági létét: „sötétben lebegő teste odakoccan egy 2000 éve meghalt számihoz, majd Napóleon markotányosnőjéhez.”

Istent feltehetően bosszantaná e képzet. Még a pokolban, legyen az a modern reformteológia pokla, ott is a történelem, meg annak groteszkké álmódott képzettársításai kísértik, holott a túlvilág (pokol vagy menny) az oly jelentéktelen és feledendő-nek hirdetett emberi történelem végét akarja jelenteni. Buñuelnek ehhez az értelmezéshez úgy látszik, abszolúte sem-mi érzéke nincs...

VÁGY ÉS BÁBU

Ugorjunk vissza kicsit Buñuel életének egy furcsa epizódjára. Első látásra meggyűlölte Dalí feleségét, az orosz származású Galát, aki előbb Paul Éluard, aztán Dalí élettársa volt. Buñuel elmondja, hogy nagyrészt Gala miatt hidegültek el, és veszték össze. Ha igaz az önéletrajzi emlék, Buñuel egyszer nyilvánosan

fojtogatta is Galát, és az akkori férj, Éluard revolvért hordott, hogy újabb támadása esetén lepuffantsa a vadállatias rendezőt. Galát Buñuel butának, modorosnak látta; mint nő is viszolyogtatta, szinte undort váltott ki benne a viharos életű műzsa. Rég volt, viszolygása a múlt emléke már. De hosszú évtizedek múltán, nyolcvanéves korában Mexikóban egyszer csak Galával álmodik.

„Hátulról láttam, egy színházi páholyban. Halkan odaszóltam neki, megfordult, felállt, és odajött, hogy szerelmesen szájon csókoljon. Még most is emlékszem az illatára, és arra, hogy milyen selymes volt a bőre.”

Véletlenül se kommentáljuk. Csak azzal, hogy: igen, érdemes megérni a nyolcvan évet.

Nem nagy titok, nem valami fejteni váró rejtély, nem kell desifrizni, hogy ráébredjünk: egész életművének témája nem az erotika vagy az erőszak általában, inkább a megfosztottság. Mitől fosztották meg? Csak a szexuális beteljesüléstől? Az Andalúziái álomtépte figuráiban dühöng szinte a frusztráció vihara, az Aranykor őrző hősei az utópikus szerelmi Don Quijoté-i, s nem tudni, óriások-e törpe burzsoá-ellenfelekkel szemben, avagy szánalmas idegroncok az óriásnak hitt világ törvényeivel küzdve. Az Elben viharzik leginkább a féltékenység, bár a film hőse nincs megfosztva a beteljesüléstől – mindent elér és megkap. Mégis dühöng, mintha frusztráció nélkül kiürülne és unalmas, érdektelen volna az élete. Mintha az elérhetetlen – talán megfogalmazhatatlan – vággyal fűtenék. Ikertestvére, don Archibald még ravaszabb, azon mesterkedik, hogy *ne kapja meg* vágyának tárgyát.

Századvégtől századvégig. Az Örökmozgó egyik nem régi bemutatósorozata (*Az öregedő vágy tárgya*) a *Az asszony és a baba* című Pierre Louÿs-regény filmváltozatait tűzte műsorra. A sorozat legnagyobb felfedezése a filmtörténészek szerint „akadémikus, kissé nehézkes” francia némafilmrendező, Jacques de Baroncellinek elfeledett filmje volt. Rendkívül finom, artisztikus képi megoldások sokasága, a kép és a történet szöveges intelligenciája jellemezte. Baroncelli filmjének elején egy Goya-festményt látunk. Három lány marionettfiguraként rángat egy férfibábot. Buñuel gyakran, már-már bosszantóan hasonlítja Goyához, az ő filmjében mégsem jelenik meg ez a kép, nincs rá utalás.

Mint ahogy Pierre Louÿs regényében sincs. E nem érdektelen író a francia századforduló legjelentősebb erotikus (pornográf)

szerzője. A *Bilitis dalaiból* Debussy zenét komponált, Just Jaeckin *Emmanuelle*-szerű giccsfilmet forgatott. Egykor magyarra Babits fordította verseit, Szini Gyula a regényét – néhány éve anonim ponyvakiadásban került aluljárói pultra egyik pornóműve. A francia erotikus irodalom antológiájában mindenesetre örökké helye van.

Buñuel láthatta az 1928-as francia filmváltozatot. Baroncelli ma már a filmtörténetek holt anyaga. De ez a filmje azt bizonyítja, a holt anyag is erősebb, mint ma a világ mozijaiban futó program. Remekművekhez azonban nem elég magában az iható irodalmi és régi filmélmény. Más indíttatás is kell, eleméntárisan lázálom-szerű. Durva és ijesztő. Az *Utolsó leheletem* egyik fejezetében olvassuk:

„Álmomban sohasem sikerült teljesen, kielégítően szeretkezniem. Az a leggyakoribb akadály, hogy néznek. Például mosolyogva néznek bennünket egy ablakból, mely szemben van azzal a szobával, ahol egy nővel vagyok. Átmegyünk egy másik szobába, sőt gyakran egy másik házba. Hiába. Megint ott vannak a kaján, kíváncsi tekintetek. Mikor végre-valahára belehatolnék a nőbe, kiderül, hogy be van varrva vagy tömve a nemi szerve. Vagy egyáltalán nincs is nemi szerve; olyan, mint egy szobor sima felülete.”

Ilyet szürrealista képzelettel sem lehet kitalálni, ezt álomban vagy valóságban igazán át kell élni. Buñuel nemcsak átélte, hanem több filmjében a nézőtérben ülő minden férfi számára rémületesen újrarajzolta ezt az elhalványuló álomfélelmet. A vágy roncsoló erejét illetően – nem kisorszt Buñuel hatására merem bevallani – férfisovinizta vagyok. Nekem csak az a nőiró (költő, rendező, bármely női művész) bizonyítaná be a női vágy hasonlóan önpusztító erejét, aki ugyanilyen erős, elfojthatatlan kudarc-félelemről számolna be. A frusztráció holtomiglanjáról.

Hol a nők Csodálatos mandarinja? Nem ezt akarom kérdezni. Hol a csodálatos mandarin-figura nőnemben? Amíg nem létezik Bartókéhoz hasonló remekmű a női szexuális vágyról, addig nem hiszek a nők halálos szerelmi vágyában, s főleg nem hiszek abban, hogy e vágy beteljesületlensége számukra is halálos. Nem az életből ismerem az életet, hanem a művészetekből, s a művészetek ilyen női figurával (históriával) nem szolgálnak: ezért arra gyanakszom, az életben sem létezik. Fellini Trafikos-

nőjének két mesebelien hatalmas melle között meg akar halni egy rövidnadrágos kamasz fiú. Vonatúton egy utazó őserdei „nők városába” téved, rémületteli vágyban fürdik... Nem lehet megfordítani, nincs női változata, nincs „Trafikosférfiú” kamaszlányoknak és nincs „Férfiak Városa”. Azért nem került filmvászonra, mert a képzeletben sem létezik, sem férfiakéban, sem a nőkében.

A megvakított hermafrodita, Tirésias szerint a nők nagyobb gyönyört élveznek szeretkezéskor. Virginia Woolf nemét cserélő Orlandója is erre a tapasztalatra jut. Bizonyára így van – de a beteljesületlen vágy igazi kínját csak férfi érezheti – ha hihetünk Fellininek vagy Buñuelnek. Megcáfolni hasonló hitelű művekkel (és figurákkal) lehetne. Várom, ülök a moziban: a mozin kívüli „élet” jön be, a filmvászonra.

Mitikusan csábossá duzzadt színésznők olykor megtestesítik az álombeli félelem vágyott tárgyát. Csukott szemhéjuk mögül átugranak vagy átsuhannak a filmvászonra. Vászonszemélyük reklámfűtötte varázsát felhasználva segítségükkel néha remekművek is születnek. De, hogy nem mindig – arra épp ez a vetítés sorozat volt elgondolkodtató példa. Megtestesülnek, vászonra suhannak, jó – de az álom-alkotók mégsem ők; a vágyat egyedül, mitikus mivoltukkal nem képesek megéreztetni.

Dietrich élettársának, a tehetségét sokszor bizonyító Joseph von Sternbergnek a filmje, a *Nőstény ördög* pompázatos sevillai karneválon indul; az álmatagon, elomlóan szőke Marlene virágokat dobál, meg rá dobálnak virágot, általában virágba fullad az egész díszlet. A filmnek hatalmas, kihegyezett dramaturgiájú párbaj a csúcspontja, ahol is az idős amorózó a levegőbe lő, de őt eltalálja ifjabb riválisa, akivel Párizsba menekülne a végzetes nő. De nem menekül, a pályaudvaron, a határról fordul vissza kínzott és sokszor megalázott, golyóütötte, súlyosan sebesült idős szerelmeséhez. E vénülő szerelmes e változatban itt most katonatiszt – ez mereven germánossá teszi. Vagy inkább Dietrich menthetetlenül fitos orrú hamvas északi jellege teszi tökéletesen antispányollá az egész filmet? Van egy jelenet a dohánygyárban, innen már csak *Carmen* zenéje hiányzik, hiszen mindenféle irodalmi ősök közül nyilván a *Carmen* a legfontosabb e történetben, Sevilla, dohánygyár, és a fékezhetetlen, betörhetetlen nő.

Sternberg pompázatos díszletvilágot teremt, és néhány jelenetben meglepően hosszú kameramozgással járja be a pompás, néha lepusztultságában pompás díszletet, kissé Ophuls ötvenes évekbeli remekeire emlékeztetve. (Nagy eső zuhog, annak függönyén át bolyonganak a szereplők.) De ez sem valami új és tudatosan használt formanyelv: Sternberg benne marad (vagy beleragad inkább) a történetbe, a forgatókönyv rabja marad, mindenféle avított dekoratív filmhagyomány „dübörög” a filmjében.

A félig bevallott biszexualitása révén is legendás Dietrich persze jó színésznő, itt mégis avultabbnak látszik Bardot-nál, aki durcásan duzzadt ajkú, fiús jellege és mérsékelt képességei ellenére is sokkal érdekesebb *Az asszony és a baba* című filmben. Az Örökmozgó sorozatában szereplő film rendezője, Duvivier nyilván az *És Isten megteremté a nőt* sikerét szerette volna felülmúlni Bardot ismételt szerepeltetésével, de komikusan elmarad a Vadim-film naiv-ravasz varázsa mögött. Irodalmias, papírvirág ízű, csinált és kimódolt az opusa. Bántóan aktualizál: nála Conchita nem Conchita hanem Éva, sőt nem is spanyol, hanem egy Seville emigrált nácibarát és denuncians francia író lánya. (a papát egy epizódban felpofozzák – lehet, hogy erre majd jobban emlékszünk, mint az egészre.)

Pierre Louÿs regénye a feminista eszme és mozgalom minden hívének elrettentően gyűlöletes példája lehet. Öntörvényű és fékezhetetlen lány: mindenét adná, ha szerelemmel szeretnék – ha nem ezt érzi, szüzességét sem (a férfi pénzét persze elfogadja), csak akkor hajlik meg, amikor e megalázott (és addig trubadúrosan esdő, finom viselkedésű) hódoló végre véresre pofozza. „Csak most érzem, hogy szeretsz, oly jólesett, oly édes volt a verés” – mondja ekkor rajongva. Feminista szerzőkre hagyom a felzúdulást. Hogy vigasztaljam őket, figyeljünk csak Brigitte Bardot-ra; vele ilyesmit nem lehet eljátszatni. A fékezhetetlenül fiús lányt, az *És Isten megteremté a nőt*... vadócát nem lehet veréssel megszelídíteni, kár lenne megpróbálni is. Duvivier filmjében a (korántsem vénülő, sőt hódítóan negyvenes amorózó) férfi a lány vándorszínesz-táncos truppijával együtt utazik, teljesen lezúllva. Adna néhány nyaklevest a lánynak, de az a vége, hogy őt intézi el néhány profi öklű matróz: irtózatossan összevereti magát egy tengerész-kocsmában. Így összeverve már szeretheti a nem Conchita Éva, és sebeit csókdosva szállodaszobájába viheti. Ekkor már nem csapja be... Álságos és üres *happy end* illata van ennek a záróképnek.

Buñuel már 57-ben majdnem filmre vitte Louÿs regényét, nagy szerencse, hogy mégsem: a *Szobalány*, a *Hajnalodik* – akkori francia filmjei – nem a remekművei közül valók. Legközelebbi rokon témája *A szuka*, Renoir filmje: ott a papucsférj kishivatalnok beleszeret egy démonba, aki tönkretesz. Renoirnál Michel Simon legendás nagy szerepe volt ez. Később Fritz Lang rendezte meg újra, Edward G. Robinson másképp nagyszerű játékaival (*A vörös utca*).

Később, évek múltán francia producerek többször is kapacitálták Buñuel *A szuka* új megfilmesítésére, de csak odáig jutottak, hogy Buñuel többször újraolvasta (a még Pierre Louÿsnál is inkább elfeledett) Fouchardiére regényét, újból és újból megálapítva, hogy „még mindig tetszik”.

Mert nyilvánvalóan alapsémáról van szó, a férfi életét széttepő démoni nő alapsémájáról. Filmben ennek maradandó monumentuma *A két Angyal* (nem véletlen tán, hogy Sternberg észrevette Louÿs könyvében *A két Angyal* megismételni kínáló új lehetőséget), meg a most említett *A szuka* (Renoir). Buñuelnél azonban a nőfigurának meg kell változnia. A magánemberként igazi feudális neveltetésű, spanyol „machóságát” soha le nem küzdő rendező művészetében a férfiaknál értékesebb, érdekesebb, méltóbb nőalakokat teremtett. *Viridiana*, *Tristana*: iker-remekműveiben a nő több is, kevesebb is, mint egyszerű (bár titokzatos) tárgy. Ők irányítják a férfiak életét, de nem gonosz vagy szeszélyes és végzetes „nőiségben” merül ki szerepük: ez a séma ilyen hagyományos közhely mivoltában teljesen idegen Buñueltól. A jólelkű és gyenge bábférfiukat tán sajnálja kicsit, de az ordas-okosságú kemény nőket többre becsüli.

Szinte véletlenül alakult úgy, hogy Conchitát nála két színésznő játssza: az *Utolsó tangó Párizsban* meztelen jeleneteiben bestiális erotikájával feltűnt, és egyébként is képességesnek látszó Maria Schneider (állítólag) kábítószer-függősége miatt használatatlannak bizonyult. Nem találtak másik színésznőt, aki eljátszhatna egy férfiakat bábuként rángató szüzi ribancot, színváltóan hazug és őszinte erotikus zsarnokot. Találtak hát egy helyett két színésznőt. Az már nem véletlen azonban, hogy Buñuelnél megint csak a női szerep (és figura) a gazdagabb, nem a jámbor és jóságos úriemberé, don Matteóé. A férfinak itt halálhozó kudarcai hoznak nagy pillanatokat. Buñuel filmjének

legmeghatározóbb epizódját a hosszú és szorosan összevarrt, erényövvé „jezsuitásodó” hálóbugyi kínálja: don Matteo nem tudja belőle kibontani a rég vágyott és most végre felkínálkozó lányt. Rettenetes erénynadrág. Bár szerepel a regényben, érdekes és jellemző módon az összes többi feldolgozás elhagyja: nevetséges és groteszk, s épp ilyesmivel nem tudtak mit kezdeni.

Louÿs regénye a francia századfordulón leginkább művelt lélektani-elemző regény érett példánya. Kicsit furcsa, hogy Buñuel oly rég, a húszas évek óta vonzotta. De csak addig furcsa, amíg össze nem vetjük filmjét a regénnyel: *A vágy titokzatos tárgyát* nem igazán mondhatnánk „lélektani filmnek”. Emlekezzünk, mennyire becsülte és szerette Gómez de la Serna munkásságát: az *Andalúziai* előtt hetekkel még az ő műveiből akartak Dalíval méríteni. Ez viszont természetes, Gómez de la Serna – Bretonhoz és a szürrealistákhoz hasonlóan – elvetette a lélektani motiváltság logikáját és regénygyakorlatát. Van egy regénye (*A fehér és fekete özvegy*) – mintha csak épp Buñuel számára írta volna. Németh László már a harmincas évek elején felfedezte, és felfedezte a hagyományos lélektani regénytől való különbözőségét is.

„Ebben a regényben jellemrajz éppúgy nincs, mint korkép és bonyodalom” – kezdi, majd a lélektani regény hosszú fejlődésének talán csúcsával, végső virágával veti össze.

„Proust pszichológus, Ramón költő. Proust tudományos felelősségtudással ismét el egy lelki folyamatot; Ramón vakmerő, hazárd mesében érzékelteti azt a különös párapörköt, melyben egy-egy élő vagy holt dolog lebeg. Proust Freud előkelőbb testvére, Ramón azonban a régi mitológiateremtő szellem XX. századbeli utódja. Nála a pszichológia nem cél, inkább alkalmazkodás; mimikri, amellyel a dolgokhoz fűzött mitológiai kommentárjait elfogadtatja. *A fehér és fekete özvegy* a gyászruhába bújt fehérséghez fűzött mitológiai mese, csak a kifejtés, a módszer keni rá a pszichológiai mázt. Ramón tehetsége: mítoszokat füllenteni emberekbe és dolgokba.”*

Egy rejtélyes özvegy, aki halott férjet hazudik magának és a világnak – s a halott férj az özvegy tétova szeretője képzetében

* Ramón Gómez de la Serna e remekműve természetesen máig ismeretlen magyarul.



Caroline Bouquet és Fernando Rey *A vágy titokzatos tárgya* című filmben

életre kel... sőt valóban él is – A *La viuda blanca y negra* alaphelyzete és lélektani indoklásokkal nem törődő módszere is roppantul Buñuel kamerája elé való. Ő mégis a jelentéktlenebb Louÿs-könyvet vitte filmre. Talán, épp mert fiatal korában Ramón hatása alatt állt? Mert jól tudja, hogy jelentős regényhez nem szabad nyúlni? Vagy csupán, mert élete és pályája utolsó szakaszában már rég többre becsülte a „spanyol Balzac”, Pérez Galdós nemes konzervativizmusát?

Lélektan helyett mitologikus vonások: Németh László kíváloán és mélyrelátóan jellemzi a lélektani regényen túli (vagy annak útját keresztező), a Proust *utáni* próza egyik lehetséges sajátját. Gómez de la Sernával egy időben Unamuno és Pirandello művei is példázhatnák a narrációnak az új lehetőségeit. Unamuno *A köd* című regényében – miként Pirandellónál – az elbeszélés hőse bekopog épp az elbeszélésen dolgozó íróhoz és szemrehányásokkal, kérésekkel árasztja el. Az író és saját hőséne párbeszéde természetesen minden tekintetben megváltoztatja a próza jellegét – a múlt században páratlan magasságokba és mélységekbe elérő lélekelemző regény törekvéseinek tökéletesen ellentmond.

A modern – Antonioni műveivel új, ismeretlen ösvényre törő – filmművészeti elbeszélésmód hasonló problémákkal küzd. A *kalandra* más fontos Antonioni-filmektől eltérően nem igazán a hosszú kameramozgások jellemzőek – ha vannak is benne, mégsem a forma sokkoló hatásával okozta az első nézők idegenkedését – hanem a filmes narráció zavarba ejtő újdonságával. Hadd jegyezzem meg zárójelben, hogy Dalí (a Millet *Angelusának* tragikus mítoszában) épp Antonionit szólítja meg – mondván, csak ő tudna a férfi-nő kapcsolat titkairól Dalí igényeihez méltó módon és az ő tanácsait követve remekművet alkotni.

Hogy milyen erős marad a lélekelemző irodalom hagyománya és sugárzása, arra a hatvanas évek egy másik főművének félsikere a példa. Profánul szólva: érdekes küzdelmet és vitatható döntetlent hozott Godard próbálkozása Moravia *Megvetésének* filmes átültetésére. Moravia a modern regénynek napjainkra talán az egyetlen nagy alkotója, aki hű maradt a lélekelemző próza realista hagyományaihoz. Godard láthatóan el akart térni ettől a hagyománytól: rögtön saját filmjének forgatásával indít – operatőrje épp ezt a filmet forgatja, s mindvégig a szöveg- és képi önreflexió sok ötletes eszközével él. Ulysses görög mitológiájára utalva erős képi háttért kreál, idézőjeles-patetikus képi eszközökkel szinte tolakodóvá teszi az utalásait; antik szobrok képe, szövegidézetek, a tenger öncélú, s csak a mítosszal értelmezhető állandóan jelenléte határozza meg filmjét. Archetípusokat kreál a férjből-feleségből, ezért Brigitte Bardot főszereplése, ezért az állandóan változva hordott fekete parókája és szőke hajzuhataga: a nőiség két tipizált alapváltfaja, nem pedig egy női figura lélektanilag finoman kimunkált megjelenítése volt a rendező célja.

Buñuel már szürrealista fiatakorában a hagyományosnak tekintett, vagy legalábbis a formabontással, avantgárd törekvással nem jellemzendő prózához fordult – ha film alapjául szolgálható irodalmi anyagot keresett – holott Gómez de la Sernát és Unamunót ismerte és becsülte. Pirandellóról, de la Serna regényeiről emlékezéseiben szót sem ejt. A maga korában is avulékony Louÿs, Octave Mirbeau, Huysmans – később a múlt századi ábrázolásmód pecsétje alól feltörhetetlen klasszikus, Pérez Galdós könyveit ragadja meg. Miképpen tudta ő mégis „feltörni” a film számára az előbbieket finomkodó romantiko-naturalizmusát és avított lélekrajzát – meg Pérez Galdós sültrealizmusát?

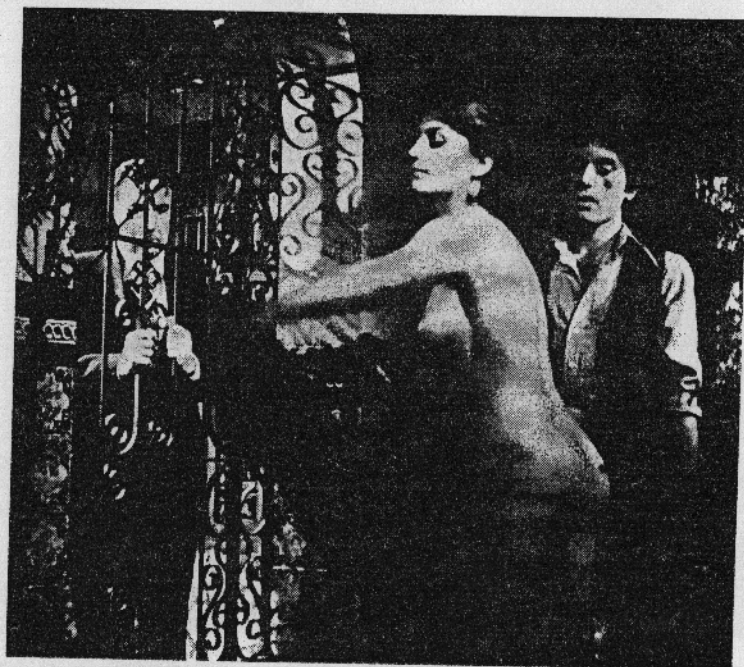
Buñuel nyilvánvalóan az irodalmi elbeszélésmódoktól függetlenedő filmes narrációnak egyik legnagyobb és megkerülhetetlen alkotója. Anélkül, hogy Antonioni bármifajta direkt hatással lett volna rá – természetesen ugyanennek az ihletésnek a jegyében alakítja – jobban mondva: hangszereli át Louÿs prózáját.

A francia Barthélémy Amengual egy nem régi érdekes írásában találóan állapítja meg, hogy a film abban tér el, s azzal kelthet csalódást is eddigi híveinek, hogy nem hatja át az álomjelleg, nem „onirikusak” képsorai és egész világa. „Inkább történet, mintsem álom” – jegyzi meg, majd: „az elbeszélés masinériája a varázsa (*envoûtement*) fölé kerekedik”. * Ez becsületsértéssel ér fel egy szürrealista ihletésű és múltú alkotó számára. Majdhogynem diszkvalifikálás – nem így Buñuel esetében, aki már mexikói kommerszfilmjeiben kiváló történetmondó – és erre a képességére, kedvére nyilatkozatai tanúsága szerint még büszke is. Igaz: *A vágy titokzatos tárgya* történet, s nem álom – de az ő előadásmódját a regényelbeszélés és technika minden fajtáját dühödten és ideologikusan elvető Breton is vállalhatná.

Amengual csak cikke alcímébe emeli be a *Nadja* párhuzamát – hadd próbáljam helyette is kibontani. – Breton esszéregénye, a *Nadja* „csak” abban különbözik Conchita történetének elmondásától, hogy a *Nadja* szövegében egyértelműen az egyes szám első személyű elbeszélő beszél szól, és mindvégig csak ő** – Buñuelnél soha: az alkotó nála mindig teljesen elrejtőzik hősei mögé. – *A vágy titokzatos tárgya*ban nem kevésbé, mint eddigi filmjeiben. Döntő és meghatározó különbség, de más tekintetben, a hagyományos elbeszéléstechnikák szempontjából rokon a két alkotás. S rokon még inkább Nadja/Conchita, Conchita/Nadja megfoghatatlan figurájával. Még akkor is így van, ha Breton az első pillanattól kezdve ugyan rejtélyesnek, misztikusnak ábrázolja hősnőjét, de egy minutumra sem a férfiakat szexualitásával rabul ejtő és kihasználó romantikus-sémás *femme fatale*-nak. (Varázsát inkább az elmebetegséghez közeli jóstehetsége, akaratlanul az életet, a mindennapokat az álmokkal összekapcsoló sugárzása adja – szexuális vonzása egyáltalán nem nyilvánvaló.)

* Positif, 1997. április.

** Hihetetlenül érdekes volna olyasféléképpen végigelemezni, mint Umberto Eco teszi Nerval Sylvie-jével. In *Öt sötét a fikció érdekében*.



Fernando Rey, Angela Molina és André Weber *A vágy titokzatos tárgya* című filmben

Buñuel hősnője nem távolodik el ennyire a sémától.

De azzal, hogy a rendező kettéhasítja, megkettőzi a „femme fatale” figuráját, és Conchita szerepét két színésznővel játszatja, döntő módon elszakítja művét a lélekelemző-pszichologizáló ábrázolásmódnak még a lehetőségétől is. Louÿs-nál – s a regény legtöbb adaptációjában a csalódott idősebb férfi meséli el előzményként, előtörténetként csalódásának históriáját Conchitával, majd a fiatalabb férfi mintegy átveszi a stafétát, ő is beleszeret a lányba. Carrière és Buñuel kerettörténetének helyszíne egy Madrid-Párizsi expressz vonatkupéja: mint egy zárt Boccaccio- (vagy Sade-) helyszín: don Matteo ismeretlen útitársainak meséli el megálátatásának részleteit. A keret egyébként – mint már *A szabadság fantomjában* félig keret csupán, kinyílik, nem zár „szabályosan”. Párizsba érve folytatódik még a film majd néhány percre – egy anyuka kislányával hallgatja figyelmesen a történetet, s egy tudós törpe – a pszichiátria egyetemi professzora.

A nézőben – legalábbis bennem – végig ott motoszkál kérdés (a bizonytalan érzés inkább), hogy az „őrült szerelemnek” szkeptikus majdnem-paródiáját látjuk? Már az *El* képsorai sem adtak választ, s e jótékony bizonytalanság tartja fenn a feszültséget.

Fiatal terroristanő már feltűnt *A burzsoázia diszkrét bája* egyik epizódjában: ott épp a Nagykövetet játszó Fernando Rey látszik becsapni, de végül mégis a hétpróbás nagykövet keríti hatalmába. Miként azt a filmet, *A vágy titokzatos tárgyát* is meghatározza a terrorizmus – ott a témából természetesen adódva, itt viszont egyáltalán nem természetesen. Itt most „alkotói önkény”-színezete van, s ezért Buñuel és forgatókönyvírója rendkívüli találékonysággal szövi át vele a film alapszövegét: magánlét pokla, a szerelmi csalattatás szálait. Ahogy leírom, máris sokkal mechanikusabb, iskolásabb, átlátszóbb, mint a filmben. Ami ott (a vásznon) meglepő és váratlan, saját szavaimmal összefoglalva meglehetősen együgyűen hangzik.

A terroristák váratlanul bukkannak fel – egy genfi parkban pénzt kérve zsarolják don Matteót: az egyetemista Conchita barátai. Bravúrosan van tehát az „egyik” Conchitához kapcsolva. Nem aktuálpolitikai betét, hanem pikareszkizű csalóka fordulat, mely látszólag nem kapcsolódik semmihez, de távolabbi, a filmet meghatározó, mégsem direkt következményei vannak.

A vallás, az istenhit Buñuelnek ebben az életműzáró opusában mintha hiányozna. Figyelemre méltó azonban a rádióközlemény, mely szerint a sorozatos robbantásokért egy bizonyos „A Gyermekek Jézus Integrista Felszabadító Front” a felelős. Az a képzettársítás, hogy miként a krisztusi szeretet, a terroristák is deklaráltnak az emberért, az elnyomottak szeretete jegyében tevékenykednek – nem az én, „Mórickaként mindig arra – ez esetben a Teremtő gonoszságára” – gondoló torz képzeletemben fogamzott meg, hanem francia kritikusokban.

„A Kerti Törpék Felszabadító Frontja” – nincs az a vidor szürrealista képzelet, mely ezzel versenyre kelne. Újsághírek és tudósítások számolnak be e csoport belgiumi akcióiról. Ha belegondolok, Párizson kívül Belgiumban, Magritte és Delvaux földjén virágzott leginkább a hajdani „mozgalom” – nyilván ez hatott a mai csoportcskára.

Egy pornográfiát ötletesen és magasabb minőségbe emelő század eleji író művének „korszerűsített” adaptációja? Ha a történet valóban elnyelte is az álmok nagy részét, nem hiszem, hogy Buñuel visszarendelte volna visszavonulót fűjt volna az onirikus képzelet erőinek. Van ebben a filmben elég és boldogító valószínűtlenség.

Louÿs négy másik filmadaptációja vagy az üres dekorativitás, vagy a lélektani motivációk iskolás – mert mára kiürült s tartalmát veszített – vászonra pepecselése, vagy a femme fatale-közhely bágyadt megújítása: Baroncelli rendkívül kulturált némafilmjének bevezetőjében mi másra utalna a Goya-festmény és a férfimariionettet rángató lányok képe. A Goya XX. századi folytatójának tartott Buñuel nem érezte fontosnak e képet. Említettem: egy tízéves kislány anyukájával együtt hallgatja a felszarvazott (vagy felszarvazásba menekülő) nemeslelkűen buta férfit. *A vágy titokzatos tárgya* ajánlott ifjúsági filmalkotás kislányoknak és anyukáknak. Apukák és kisfiúk úgyis tudják.

Carrière nemrég megjelent egyik Buñuelre emlékező írásában elidőz a film utolsó képén. Egy párizsi passage üvegkirakatában nehezen meghatározható csipkés-hálós ruhadarabon dolgozik buzgón egy idős varrónő. Selyem, hálórékli, kendő, terítő, függöny, bármi is: hasadékat varrja össze, foltozza – valaki vagy valami által felhasított hasadékat. Az életmű első képsorán, *A vágy titokzatos tárgya* készült előtte majdnem ötven évvel Buñuel maga egy emberi szemet hasított ketté. Most összevarrná? Don Matteo mond valamit, de az üvegen át látjuk, belülről – nem halljuk, mit. És nincs idő tovább töprengeni. Hatalmas robbanás veti szét a passage-t, összes kirakatával. A robbanás előtt még az egyik Conchita dühös arcát látjuk.

A KÖVETHETETLEN

(A VALÓSÁG ÁLOM-ÁGYA) Francia filmjeinek forgatókönyvírója, „harmadik”, kései korszakának meghatározó alkotótársa, Jean-Claude Carrière könyvét lapozgatom.* Tele érdekes sze-

* *Les films qu'on ne voit pas*. Paris, 1995, Belfond.