

MŰVÉSZETEK ÖTVÖZŐDÉSE MARGUERITE DURASNÁL

Marguerite Duras alkotói munkásságát nem lehet csupán egyetlen művészeti ágba sorolni. Pályáját regényíróként kezdte az 1940-es évek Párizsában, de bő évtizeddel később már színdarabot is írt, majd az 1960-as években a filmezés keltette fel érdeklődését, és ettől kezdve mindhárom műfajban alkotott, kisebb-nagyobb szünetekkel, szinte élete végéig. Eredetisége azonban nem ebben rejlik – ismeretes, hogy Rousseau operát is szerzett, Victor Hugo kiválóan rajzolt –, sokkal inkább abban, hogy nála a különböző műfajok és művészeti ágak nem a „békés egymás mellett élés” állapotában léteznek, hanem kölcsönösen hatnak egymásra, és előbb-utóbb olyannyira átveszik egymás tulajdonságait, hogy az eredeti formának egy meglepően új fejleményét mutatják. Ezt jelzi például az a merész műfaji megjelölés, amelyet maga Duras alkalmaz *India Song* című, 1973-ban kiadott művére: „szöveg színház film”, sugallva, hogy e műnek bármilyen megvalósulása lehetséges.²

Ugyanakkor Duras idegenkedett az elméleti irányultságú műelemzéstől, s így nem sejtette, hogy újító törekvései illeszkednek a nem sokkal később – nagyjából az 1990-es évektől – egyre fontosabbá váló intermedialis kutatásokhoz.³ E szerteágazó kutatások számtalan kérdése (például a médiumok fizikai és szemiotikai aspektusa, a köztük létrejövő viszonyrendszer⁴) nem lehet tárgya e tanulmánynak. Úgy tűnik azonban, hogy a különböző művészeti ágak, illetve az őket megvalósító többé-kevésbé komplex médiumok között kitüntetett szerepet kap az „irodalom ~ más művészetek” oppozíció, s így az intermedialitás vizsgálata elvezethet ahhoz, hogy új paradigma alakuljon ki magában az irodalomtudományban.⁵ Az itt követ-

¹ A szerző a Debreceni Egyetem Francia Tanszékének ny. egyetemi docense.

² Marguerite DURAS, *India Song* texte théâtre film (Paris: Gallimard, 1973). A mű eredetileg színdarabnak íródott, de mielőtt bemutatták volna, rádiójáték, majd film készült belőle, s ebben a formában vált híressé. Az 1975-ös cannes-i filmfesztiválon – versenyen kívül – elnyerte a francia művészmozik szövetségének díját. – A magyarul meg nem jelent Duras-művekből vett idézeteket itt saját fordításomban közlöm.

³ „Dass Intermedialität zu den konstanten Phänomenen der Kunst und Literatur zählt, wird von niemandem (mehr) bezweifelt” (Jörg ROBERT, *Einführung in die Intermedialität* (Darmstadt: WBG, 2014), 18.

⁴ Szöveg és kép viszonyáról lásd Jean-Marie KLINKENBERG, „Pour une grammaire générale de la relation texte-image”, *Pratiques* 185–186. sz. (2020), hozzáférés: 2020.10.15, <https://journals.openedition.org/pratiques/8436>.

⁵ Werner WOLF, „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‘The String Quartet’”, *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1. sz. (1996): 85–116.

kező elemzés ezt az „irodalomközpontú intermedialitást”⁶ igyekszik követni, annál is inkább, mivel Duras munkásságának franciaországi összkiadása a nagy *írói* életműveknek szánt legtekintélyesebb Pléiade-sorozatban kapott helyet.⁷

Marguerite Duras munkásságában a műfajok, illetőleg a művészeti ágak közötti átjárás forrása lehet az, hogy bizonyos állandó témák végigkísérik szinte az egész életművet, miközben a kifejezési formák fokozatosan, de erőteljesen megváltoznak. Az író első olyan regénye, amely már a kritikusok – többek között Raymond Queneau – figyelmét is felkelte, az 1950-ben megjelent *Gát a Csendes-óceánon*⁸ magába sűríti ezeket az erősen önéletrajzi ihletésű, később külön-külön is felbukkanó témákat: az Indokínában nevelkedő francia kamaszlány szeretője révén próbál kitörni a szegénységből s a család fullasztó légköréből, amelyben ellentmondásos, szeretet-gyűlölet viszony fűzi korán özvegyen maradt, a gyermekeiért küzdelmek és megaláztatások sorát vállaló anyjához és erőszakos, ugyanakkor vonzó bátyjához. E témaegyüttesen belül a fián majomszeretettel csüngő anya és a polgári léthez alkalmazkodni képtelen, az idős asszonyt anyagilag kihasználó fiú kapcsolatát ábrázolja a *Naphosszat a fákon* (1954)⁹ című hosszabb elbeszélés, míg a távol-keleti táj, a gyarmatok világa, a bennszülöttek nyomora s velük szemben a gazdag gyarmatosítók csillogó és felszínes társadalmi élete tűnik fel az 1966-os, *Az alkonzul*¹⁰ című regényben, majd az *India Songban*. Végül az alaptéma központi eleme, a szerelem, a vágy, a szerelmi háromszög – ez utóbbit a *Gát a Csendes-óceánon* cselekményében előrevetíti a lánynak bátyja iránti kétértelmű viszonyulása – szinte valamennyi Duras-mű magját képezi, melyhez legtöbbször más fontos motívum is társul az ötvenes és hatvanas évek regényeiben: a szerelem lehetetlensége (*A gibraltári tengerész*, 1952¹¹), szerelem és halál (*Moderato Cantabile*, 1958,¹² *Nyáron, este fél tizenegykor*, 1960¹³), szerelmi csalódás és lelki sérülés (*Lol V. Stein elragadtatása*, 1964¹⁴),

⁶ „[L]iteraturzentrierte Intermedialität”, uo., 85–93.

⁷ Marguerite DURAS, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade, I–II, 2011, III–IV, 2014).

⁸ Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique* (Paris: Gallimard, 1950). A magyar cím a regény hazai színpadi változatából származik (Vígshízház, 1960, színpadra alkalmazta Bartal Ferenc).

⁹ Marguerite DURAS, *Des journées entières dans les arbres* (Paris: Gallimard, 1954); magyarul: „Naphosszat a fákon” in Marguerite DURAS, *Naphosszat a fákon: Három kisregény*, ford. GYERGYAI Albert [Budapest: Magvető Kiadó, 1966] (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1973), 5–68.

¹⁰ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul* (Paris: Gallimard, 1966); magyarul: *Az alkonzul*, ford. SZABOLCS Katalin (Budapest: Európa Kiadó, 1995).

¹¹ Marguerite DURAS, *Le Marin de Gibraltar* (Paris: Gallimard, 1952).

¹² Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile* (Paris: Minuit, 1958); magyarul: „Moderato Cantabile”, in DURAS, *Naphosszat a fákon...*, 69–134.

¹³ Marguerite DURAS, *Dix heures et demie du soir en été* (Paris: Gallimard, 1960); magyarul: „Nyáron, este fél tizenegykor”, ford. KÜRTI György, in Marguerite DURAS, *A tér. Nyáron, este fél tizenegykor*, ford. BERLIN István és KÜRTI György (Budapest: Európa Kiadó, 1989), 87–190.

¹⁴ Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris: Gallimard, 1964).

a szerelem kizárólagosságának elvetése és egyfajta felszabadító, szelíd lázadás (*Le rombolni mondja*, 1969¹⁵). Bár ezek az írások még valamennyien az elbeszélő műfajt képviselik, bennük a visszatérő témák feldolgozása már mutatja az író kísérleteit stílusának megújítására: a kezdeti, úgynevezett „amerikai típusú” regényektől – mint a *Gát a Csendes-óceánon*¹⁶ – Duras eljut egy olyan elvont írásmódhoz, melyből eltűnik a hagyományos cselekmény- és lélekábrázolás, s a meghatározatlan térben és időben mozgó, sokszor névtelen, a mindennapi élet eseményeitől eltávolodott szereplők próbálnak egymással valamiféle alapvető emberi kapcsolatot teremteni. Így alakulnak ki többek között olyan regény párok, mint a már említett *Az alkonzul* és ennek elvontabb változata, az *India Song*; hasonlóképp a *Lol V. Stein elragadtatása* és ennek 1971-ben megjelent kísérleties, töredezett újraírása, a *Szerelem*.¹⁷ Annál meglepőbb, hogy az idős Duras váratlanul visszatért a kezdetekhez, s a *Gát a Csendes-óceánon* cselekményét újra elmeséli, immár bevallottan önéletrajzi regényekben, előbb a széles olvasóközönség tetszését kivívó, Goncourt-díjas *A szerető* (1984),¹⁸ majd az ezt részletesebben kidolgozó *Az észak-kínai szerető* (1991)¹⁹ című művekben. Más kérdés, hogy ezek az önéletrajzok már nem a műfaj klasszikus hagyományai szerint íródtak, hiszen erőteljesen keveredik bennük valóság és fikció, s a természetes időrendet minduntalan felborítja a szaggatott, váratlan asszociációk mentén haladó elbeszélés.

Az első lépés a művészetek összekapcsolódásának folyamatában az, hogy a visszatérő témák nem maradnak pusztán az elbeszélő műfaj keretein belül, hanem átkerülnek a színház és a film világába, melyekben Duras először mint színmű- és forgatókönyvíró,²⁰ majd hamarosan mint saját darabjainak és filmjeinek rendezője válik ismertté. Az idők során a témák vándorlása különféle irányokat vehet, s feldolgozásuk is szükségképpen változik a nekik otthont adó új műfaj szabályai szerint. A legtermészetesebb kiindulópont lehet egy régebbi elbeszélés, mint a már említett 1954-es *Naphosszat a fákon*, amely – azonos címmel – 1965-ben Madeleine Renaud emblematisz játékaival színdarabként, 1976-ban filmként jelenik meg. Az átválto-

¹⁵ Marguerite DURAS, *Détruire dit-elle* (Paris: Minuit, 1969). A könyv végén már egy esetleges színházi bemutatóra szóló utasítások is vannak.

¹⁶ Ugyanebbe a típusba sorolható az író első két regénye: *Les Impudents* [Szemérmetlenek] (Paris: Plon, 1943), és *La Vie tranquille* [Nyugalmatlan élet] (Paris: Gallimard, 1944).

¹⁷ Marguerite DURAS, *L'Amour* (Paris: Gallimard, 1971).

¹⁸ Marguerite DURAS, *L'Amant* (Paris: Minuit, 1984); magyarul: *A szerető*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Európa Kiadó, 1987, továbbá Budapest: Ulpianus-ház, 2007).

¹⁹ Marguerite DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord* (Paris: Gallimard, 1991); magyarul: *Az észak-kínai szerető*, ford. FÁZSY Anikó (Pomáz: Vaste Monde, 1995).

²⁰ Duras leghíresebb alkotása e téren az Alain Resnais rendezésében készült *Hiroshima mon amour* (*Szerelmem, Hiroshima*, bemutató: 1959, könyv megjelenése: 1960) című film forgatókönyve. Azonban a regényeiből készített filmadaptációktól Duras erősen idegenkedett, így Peter Brook *Moderato Cantabile* (1960) és Jean-Jacques Annaud *L'Amant* (*A szerető*) című 1992-es alkotásától is.

zás azonban történhet ellenkező, ezért szokatlanabb irányban is: Duras első, eredetileg is színpadra írott műve, az 1960-as *A Seine-et-Oise-i viaduktok*²¹ – egy szörnyű gyilkosság története – 1967-ben regényformát ölt, a magyar fordítás szerint *Oroszlánszáj*²² címmel, majd ez a keretes elbeszéléssé alakított mű immár új formájában, de ugyanezen címmel 1968-ban ismét színpadra kerül. Hasonlóképp színpadra írott mű volt a frissen elvált férfi és nő utolsó beszélgetését rögzítő *La Musica* (1965),²³ melyet Duras 1966-ban megfilmesített, bár akkor még Paul Sebannel társrendezésben. Az első olyan film azonban, melyet az író nő önálló rendezőként jegyez, s amely későbbi filmjeinek egészen egyedi megoldásait már sejteti, a *Lerombolni mondja* című regényből forgatott film (mindkettő 1969-ből való). Durast valószínűleg felvillanyozza a filmezés, s egy bő évtized alatt közel húsz filmet készít, de úgy, hogy legtöbbször fenntartja a műfajok, művészetek közötti átjárást: így például 1973-ban film készült a *Szerelem* (1971) című regény felhasználásával *A Gangesz asszonya*²⁴ címmel; 1975-ben megszületett az *India Song* filmváltozata, melyből a filmtörténetben valószínűleg páratlan megoldással – a régi szöveghez társított új képsorral – újabb film keletkezett, az 1976-os *Az ő velencei neve a pusztában*.²⁵ E felsorolás korántsem teljes, de talán így is sejteni engedti Marguerite Duras művészi eredetiségét, a szó és a kép összekapcsolásának lehetőségeit kutató író-filmalkotó szenvedélyes kísérletező kedvét.

A visszatérő témák folyamatos vándorlása önmagában természetesen még nem feltétlenül eredményezi a műfajok, illetőleg művészetek összeolvadását, ehhez mélyebb szerkezeti és kifejezésbeli változásokra is szükség van. Duras művészetében ezek a változások a regényen belül indultak meg, majd pedig színpadi műveiben és filmjeiben is jelentkeztek. Egyik korai regénye, az 1953-ban kiadott *A tarquiniai lovacska*²⁶ bizonyos fokig már filmszerű írásmódot mutat: szinte forgatókönyvként működhetne a két ellentétes helyszínű és hangulatú, kevés narratori kommentárral kísért jelenetsor rendszeres váltakozása, melyben az olasz tengerparton nyaraló, enyhén unatkozó fiatalok beszélgetései élesen szemben állnak a közeli hegyekben lakó, fiukat elvesztett idős házaspár néma gyászával. Az 1955-ös *A tér*²⁷ című dialógusregény viszont inkább színpadra kívánczik, hiszen a gazdag házaspár gyermekére vigyázó fiatal lány és az utazó ügynök véletlen találkozásából eredő beszélge-

²¹ Marguerite DURAS, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (Paris: Gallimard, 1960).

²² Marguerite DURAS, *L'Amante anglaise* (Paris: Gallimard, 1967); magyarul: *Oroszlánszáj*, ford. FARKAS Márta (Budapest: Európa Kiadó, 1969, majd 1978, 1986).

²³ Marguerite DURAS, „La Musica”, in Marguerite DURAS, *Théâtre I.* (Paris: Gallimard, 1965), 137–171.

²⁴ Marguerite DURAS, *La Femme du Gange* (Paris: Gallimard, 1973).

²⁵ *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Mindkét film forgatásának helyszíne a franciaországi Rothschild-palota.

²⁶ Marguerite DURAS, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (Paris: Gallimard, 1953).

²⁷ Marguerite DURAS, *Le Square* (Paris: Gallimard, 1955); magyarul: „A tér”, ford. BERLIN Iván, in DURAS, *A tér. Nyáron, este fél tizenegykor*, 5–86.

tést csak ritkán szakítja meg egy-egy rövid, színpadi utasításra emlékeztető narrátori megjegyzés. Nem meglepő, hogy ezt a klasszikus hármas egységet megvalósító művet 1965-ben színpadra vitték.

A regények között azonban az első, amely írásmódjával jelentős fordulatot hozott Marguerite Duras művészetében, az 1958-as *Moderato Cantabile*. Az író, aki akkoriban szenvedélyes szerelmi viszonyt folytatott Gérard Jarlot íróval, úgy akarta megörökíteni ezt az érzést, hogy regényt alkotott belőle, méghozzá – saját megfogalmazásában – a „leginkább önéletrajzi regényt”, már ami a „belső élményt” illeti.²⁸ Ehhez viszont olyan új formát keresett, amely nem az események közvetlen ábrázolására törekszik, hanem a mű magát az élményt közvetíti, „inkább költeménynek készült”,²⁹ s benne a látszólagos objektivitás mögött meghúzódó lírai, az érzéseket finoman sejtető előadásmód³⁰ mélyen átélhetővé teszi a gazdag gyáros felesége, Anne Desbaresdes és a gyárból elbocsátott munkás, Chauvin közötti szerelem lehetetlenségét.

A regény költőisége két fő forrásból eredeztethető: bizonyos szerkesztési megoldásai a zenével, míg az „ecsetvonásnyi leírások”³¹ a festészettel rokonítják a művet. Természetesen a zenei és festészeti párhuzam csakis metaforikusan értendő, hiszen a regény egyetlen médiumon, a nyelven belül marad.³²

Már a *Moderato Cantabile* cím előrevetíti a hősnő ellentmondásos élethelyzetét, a túlzottan szabályos mindennapokból (*moderato*) kitörni vágyás (*cantabile*) reménytelenségét. S valószínűleg az sem véletlen, hogy az események elbeszélése épp a leganyagtalanabb művészet, a zene jegyében épül fel, hiszen Anne „házasságtörése” mindössze a hősnő lelkében fogalmazódik meg, s ő és Chauvin csak egyszer érintik meg egymást, végső búcsúzásukkor. A cím által képviselt zeneiség azután – amellet, hogy maga a zene Anne kisfiának zongoraleckéi révén a cselekmény részét képezi – az elbeszélés teljes folyamatában fontos szerkesztési elvként működik. A fejezeteket ismétlődő események tagolják (egy héten át a hősnő elindul otthonról,

²⁸ „L'œuvre la plus autobiographique [...] du point de vue de l'expérience intérieure.” Bettina L. KNAPP, „Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin”, *The French Review* 44, 4. sz. (1971): 653–664, 654.

²⁹ „Ça veut plutôt être un poème”, uo., 655.

³⁰ A regény kapcsán „a sejtetés győzelmé”-ről („le triomphe de la litote”) beszél Henri HELL, „L'univers romanesque de Marguerite Duras”, in Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1962²), 117–133, 133; a művet a racine-i tragédiához hasonlítja Lloyd BISHOP, „Classical Structure and Style in »Moderato Cantabile«” [1974], in Lloyd BISHOP, *In Search of Style: Essays in French Literary Stylistics* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1982), 132–158.

³¹ Duras kifejezésével: „descriptions par touches de couleur” (KNAPP, „Interviews avec Marguerite Duras...”, 655).

³² Vö. „Jede Medienreflexion enthält selbst eine intermediale Komponente. Sie sucht das Neue gewissermaßen uneigentlich (metaphorisch) im Lichte des Alten zu beschreiben” (ROBERT, *Einführung in die Intermedialität*, 24).

egy kávéházban találkozik Chauvinnel, majd hazatér), az ismétlés egyhangúságát a fokozás oldja (Anne egyre többet iszik, közben önkéntelenül egyre többet árul el gondolataiból, s egyre később jár haza), a helyzet ellentmondásosságát pedig az „ellenpontos” szerkesztés hangsúlyozza (a hősnőnek van egy számára előírt és egy titkos élete, a kettő két ellentétes térhez kapcsolódik, amennyiben az elegáns városnegyedből a kikötői munkásnegyedbe jár a találkákra). Miközben ezek az eljárások a nagyobb cselekményegységeket határolják el, bizonyos kisebb események ismétlődése – szinte wagneri vezérmotívumként – különös figyelemfelkeltő és emlékeztető szerepet tölt be, mert egyetlen apró mozzanatba sűrítve mindig azonos jelentést hordoz. Ilyen vezérmotívum a munkaidő végét jelző gyári sziréna, amely Anne és Chauvin találkozásainak végét is jelenti, s ahogy egyre szomorúbb az elválás, úgy tűnik számukra egyre könnyörtelenebbnek a sziréna hangja, sőt a végső búcsú estéjén a sziréna „el sem akart már hallgatni”.³³

Míg a zenei párhuzam inkább a *Moderato Cantabile* szerkezetét érinti, a festőiség a látványok megragadásában fejeződik ki. Ebben a rövid, főként a hősök párbeszédeire épülő regényben az elbeszélő csak villanásnyi leírásokra szorítkozik, melyek azonban itt nem egyszerűen színpadi utasításokra emlékeztetnek, hanem költői képek segítségével láttatják a teret vagy a szereplőket, miközben e képek legtöbbször túlmutatnak önmagukon, és a szereplők lelkiállapotát, érzelmeit is tükrözik. Így az alkonyatban vöröslő napkorong szintén a hazaindulásra figyelmeztet, a hazáig hosszan elnyúló Tengeri Körút látványa Anne számára csüggesztő; ezzel szemben kisfia iránti rajongását érzékelteti egy költői metafora: „a felkelő esti szél [...] felborzolta e makacs gyermek füvesen könnyű hajfürtjeit” (107),³⁴ a gyorsan elvirágzó magnóliák képéhez viszont az elmúlás gondolatát társítja egy oximoron: „Kinn a parkban a magnóliák gyászos virágzásukra készülnek” (120),³⁵ s e kép a főhősök szerelmének közeli, elkerülhetetlen végét sejteti. Az események és érzelmek közvetlen megnevezése helyett alkalmazott áttételes kifejezésmód teremti meg e regény líraiságát.

Egyébként Duras későbbi elbeszélő szövegeiben a költőiséget – a zenei és festői eszközökön túl – még a tipográfia is hangsúlyozza: a könyvek lapjai egyre levegősebbek, a sorok egyre rövidebbek, a néhány szavas, gyakran központozás nélküli mondatok szinte verssorokként rendeződnek egymás alá, s a szöveg szabadvers benyomását kelti:

³³ DURAS, „Moderato Cantabile”, 1973, 132. – „La sirène, ce soir-là, fut interminable” (*Moderato Cantabile*, 1958, 152). – A zene további jelentéseiről a regényben lásd TEGYEY Gabriella, *Hangok, összhangzatok: Hat 20. századi francia író* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011), 75–87.

³⁴ „[...] la brise qui se levait [...] fit frémir l’herbe des cheveux de cet enfant obstiné” (*Moderato Cantabile*, 1958, 96 – szó szerint: [a szél felborzolta a gyermek] „hajának fűvét”).

³⁵ „Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre”, uo., 125.

Césarée
 Césarée
 A helyet így hívják
 Césarée
 Cesarea

Csak a történet emléke marad
 és egy szó, hogy megnevezze
 Césarée
 A teljesség.
 Csak a hely
 És a szó.³⁶

A *Moderato Cantabile* azonban nemcsak költőiségevel újítja meg a hagyományos regényírást, hanem filmszerű előadásmódjával is. Ennek előzményei ugyan már megtalálhatók az említett *A tarquiniai lovacsák* című regényben, de Anne és Chauvin történetének elbeszélésében az író a „kameratechnika” még több lehetőségét kihasználta. Itt ugyanis a korábbi regényhez viszonyítva a hagyományos elbeszélői „mindentudás” alig érvényesül, eltekintve talán a híres vacsorajelenettől, melyben az elbeszélő – a késve, részegen hazaérő Anne-nal együtt érezve – maró gúnnyal mutatja be az ellenszenves előkelő társaság mesterkéltséges viselkedését s jólneveltsége mögött meghúzódó önteltségét. Ennek ellenére ez a jelenet is tartogat filmtechnikai megoldást, mégpedig a két helyszínen (bent, Anne-nal, a vacsoraasztalnál és kint, Chauvinnal, a kert rácsain kívül) egyidejűleg zajló események közötti hirtelen váltásokat: „A vendég hölgyek szintén isznak, ők is felemelik sorra mezítelen, élveteg, tökéletes, de egyúttal házastársi karjukat. Kinn a parton az a férfi egy dalt füttyörész, délután hallotta egy kikötői kávéházban” (124).³⁷ Ugyanakkor a regény többi jelenetében az olvasó közvetlenül csak az egy térben érzékelhető eseményekről és jelenségekről vehet tudomást, a lelki folyamatokra pedig a szereplők beszédéből vagy viselkedéséből következtethet; ez utóbbi esetben viszont csupán a narrátor bizony-

³⁶ „Césarée / Césarée / L'endroit s'appelle ainsi / Césarée / Cesarea // Il n'en reste que la mémoire de l'histoire / et ce seul mot pour la nommer / Césarée / La totalité. / Rien que l'endroit / Et le mot.” Marguerite DURAS, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner* (Paris: Mercure de France, 1979), 95.

³⁷ „D'autres femmes boivent à leur tour, elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d'épouses. Sur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port” (*Moderato Cantabile*, 1958, 134). – A váltások itt sokkal gyorsabb tempót eredményeznek, mint *A tarquiniai lovacsák*ban. A *Moderato Cantabile* azonban a „lassított felvétel” példáját is adja olyankor, amikor egy természeténél fogva rövid mozdulatot a különböző igealakok segítségével időben kitérítve ábrázol: „Anne Desbaresdes próbált felkelni, nehezen, lassan, végre felkelt” („Moderato Cantabile”, 1973, 93). – „Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée” (*Moderato Cantabile*, 1958, 63).

talanságát kifejező értelmezésre támaszkodhat: [a kisfiú] „[m]ozdulata oly közvetlen volt, hogy talán a tanárnő is elismerte az ártatlanságát” (71).³⁸ A szövegben oly gyakori érzéki benyomások azonban a filmművészetből kölcsönzött változatos technikák segítségével jelennek meg. Az első zongoralecke alatt bekövetkezett szerelmi gyilkosság (amely majd ürügyet szolgáltat Anne és Chauvin beszélgetéseire és a párral történő lelki azonosulásukra) először csak az ablakon át behallatszó sikoly révén válik érzékelhetővé, majd a „kamera” az ablakhoz siető szereplők tekintetét követve a magasból lefelé irányítva rögzíti a látottakat: „Bal felől, a tengerparton, húsz méterre a bérháztól, egy kávéház ajtajával szemben, egész csoport sűrűsödött össze” (74).³⁹ Az óra végeztével az eddig rögzített állású kamera Anne mozgását követi, aki a tömegbe furakodva közvetlen közelről pillantja meg a gyilkos szemét: „Nem volt benne semmi kifejezés, csupán csak a vágyáé, de azt mintha villám érte volna, megmeredt abban a pillanatban, s elfordult a világtól” (75).⁴⁰ A regényben ez az első igazi közelkép, amely később, a párbeszédes jelenetek során uralkodóvá válik, hiszen Anne és Chauvin – a szavakon túl – egymás tekintetéből és mozdulataiból is próbálnak olvasni, s olyankor a szemek és kezek a környező térből a kamera által mintegy kimetszve szinte az egész elképzelt filmvásznat betöltik: „Mialatt [a férfi] ivott, felvetett szemében az alkony fénye úgy villant fel, olyan pontosan, mint a végzet. Anne Desbaresdes észrevette” (97).⁴¹ A közelkép ellentéte, a nagytotál, a helyszínek jellegéből adódóan sokkal ritkább, de ha előfordul, többnyire a zárt terekből kitekintő szereplők szeme elé táruló látványt mutatja, s egyúttal az elvágódás érzését kelti, mint a kisfiúban és anyjában a zongoraóra alatt: „Kigyulladt felhők roppant félszigete tündökölt hirtelen a horizonton, s múló és hervatag ragyogásuk más utakra vezette a gondolatot” (110).⁴² E példák egyúttal azt is érzékeltetik, hogy a narrátor a látványokat a szereplők nézőpontjából (Anne Desbaresdes „észrevette”), az ő érzéseikhez, vágyaikhoz igazítva ábrázolja, s ennyiben Duras filmes technikája erősen különbözik a francia „új regény” képviselőinek általában hűvös, érzelmentes elbeszélésmódjától.⁴³

A *Moderato Cantabile* számos, fényhatást idéző mondata arra is emlékeztet, hogy a film – egyébként a fényképhez hasonlóan – a fény művészete, csakhogy a

³⁸ „Son geste fut désinvolte et peut-être la dame convint-elle de son innocence”, uo., 15.

³⁹ „Sur la gauche du quai, à une vingtaine de mètres de l'immeuble, face à la porte d'un café, un groupe s'était déjà formé”, uo., 20.

⁴⁰ „Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir”, uo., 23.

⁴¹ „Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés le couchant passa avec la précision du hasard. Elle le vit”, uo., 73.

⁴² „Une monumentale presque île de nuages incendiés surgit à l'horizon dont la splendeur fragile et fugace forçait la pensée vers d'autres voies”, uo., 101.

⁴³ Objektivitás, szubjektivitás és nézőpont összefonódásáról Duras regényeiben lásd SKUTTA Franciska, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Studia Romanica: Series litteraria 8 (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1981).

fényképpel ellentétben a fény változását is meg tudja ragadni. Márpedig a fények játékát Duras különös előszeretettel érzékelteti regényeiben, elsősorban a mozgást jelentő igék segítségével. Anne – és csak ő – Chauvin szemében a „felvillanó” alkonyt látta meg, míg a kisfia szemében tükröződő fényeket – szintén Anne nézőpontjából⁴⁴ – így festi le az elbeszélő: „A szeme, ma délután, majdnem olyan volt, mint az ég színe, azzal a kis különbséggel, hogy aranyhaja is benne táncolt” (105).⁴⁵ A későbbi regényekben a fény egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. Az 1962-ben kiadott *Andesmas úr délutánja*⁴⁶ című regényben a fények apró változásai jelzik az idő múlását, melynek során az idős Andesmas úr kerti fotelében ülve várja az építész, aki majd teraszt alakít ki a ház előtt Andesmas úr imádott lánya, Valérie számára. A magányos várakozás közben az építész helyett mindig más érkezik, előbb egy kutya, aztán az építész kislánya, majd az építész felesége, s apránként kiderül, hogy az építész azért késik, mert magáról megfeledkezve Valérie-vel táncol az utcabálban, ahonnan felhallatszik a zene és Valérie éneke. Órák telnek így el, s miközben a nyári nap ragyogó fénye fokozatosan szürkületbe hanyatlik, s az árnyék mindinkább bevonja a magatehetetlen öregúr és a kétségbeesett asszony alakját, egyértelművé válik a várakozás hiábavalósága, és hogy mindketten elveszítik azt, akit szerettek. A fény változása így kettős értelmet nyer: egyrészt tagolja a cselekményt, másrészt jelképesen a reményvesztés érzését fejezi ki. Végül a fény- és hanghatások szinte „főszereplővé” válnak a már említett, 1971-es *Szerelem* című regényben. Ebben a műben a névtelen, árnyékszerű szereplők (két férfi és egy nő) emlékfoszlányokban próbálják felidézni a múltat, a tragikusan elvesztett szerelmet – melynek történetét az olvasó az 1964-ben megjelent *Lol V. Stein elragadtatása* című regényből ismerheti –, s a társadalomból kiszakadva a tengerparton, a szabad ég alatt töltik napjaikat. Életük ritmusát a természeti jelenségek szabják meg, a fények élessége vagy halványulása, a hullámok morajlása, a sirályok rikoltozása. Minden, ami a végtelen térben történik, szinte megbabonázza őket, s így nem meglepő, hogy a regényben a teret ábrázoló kifejezések mellett a leggyakoribbak a tér érzékelésére vonatkozó szavak, a „szem”, a „nézés”, a „figyelem”, melyek által a többnyire nagytotálban bemutatott látványok egy-egy szereplői nézőponthoz kapcsolódnak, s a cselekmény során egy a teljességet idéző láncolatot képeznek: „[a] tenger, az ég betölti a teret”, majd „[a] nő mutatja maga előtt a tengert, a partot, [...] a teljességet”.⁴⁷

⁴⁴ „Csak az anyja láthatta a szemét”, „Moderato Cantabile”, 1973, 105. – „Seule, sa mère pouvait voir ses yeux”, *Moderato Cantabile*, 1958, 92.

⁴⁵ „Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu’il y dansait l’or de ses cheveux”, uo.

⁴⁶ Marguerite DURAS, *L’Après-midi de monsieur Andesmas* (Paris: Gallimard, 1962); magyarul: „Andesmas úr délutánja”, in DURAS, *Naphosszat a fákön*, 135–201.

⁴⁷ „La mer, le ciel, occupent l’espace”, „Elle montre devant elle, la mer, la plage, [...] la totalité”. DURAS, *L’Amour*, 9, 14.

A filmszerű írásmód azonban csak egyik oldala Marguerite Duras újító törekvéseinek, aki a hatvanas évek közepétől kezdve egészen egyéni, szokatlan megoldásokat vezetett be színdarabjainak előadásmódjába és – mindennél inkább – filmjeibe is. E két művészeti ágban született alkotásai annyiban hasonlítanak ugyan regényeihez, hogy a hagyományos értelemben vett cselekmény bennük is csak valamilyen lecsupaszított formában, alig körvonalazott szereplőkkel és semleges térben jelenik meg, de miközben a regények szinte szavakkal megfestett képkockák sorává alakulnak, a színház- és filmművészetben a közvetlenül érzékelhető látványok helyett Durasnál az emberi beszéd kapja a főszerepet. A szokásos nézői elvárással szemben nála a színpadi/filmbeli tér nem törekszik a regényekben ábrázolt tárgyiasságok „meghatározatlan helyeinek” kitöltésére.⁴⁸

A színház Marguerite Duras felfogásában ugyanis nem arra való, hogy minden ízében a valóság illúzióját keltse, ezért nincs szüksége a hagyományos rendezésben elképzelt színpadképre és színészi játékra sem. Duras darabjaiban a színpad majdnem üres, de nem azért, hogy a színészeknek szabadabb mozgásteret, játéklehetőséget biztosítson, épp ellenkezőleg, a gyakran csak két vagy három szereplő szinte mozdulatlanúságba merevedve adja elő szövegét, mert – mint Duras mondja – „miközben történik a nyelv, mi mást kellene eljátszani?”⁴⁹ Az így különös jelentőséget nyert szövegmondás paradox módon a klasszikus színházi dikciót idézi, de anélkül, hogy a rituális lassúsággal kiejtett szavakat, a nyelv zeneiségét megzavarná bármiféle drámai akció vagy színpadi látvány. Ennek a rendkívül visszafogott előadásmódnak a célja pedig épp az, hogy megadja a nézőnek a könyv olvasásakor érzett szabadságot: „Mintha fellapoznánk egy könyvet, mintha az, amit a színházban megmutatunk, ugyanúgy elindítaná az ábrándozást, mint egy könyv olvasása” – mondta az író-rendező egy interjújában.⁵⁰ Ám Duras színháza mégsem pusztán a hangos olvasásra vagy a rádiójáték műfajára emlékeztet, mert nem a hallás az egyetlen érzékelés, amelynek működnie kell a befogadáskor, hanem összekapcsolódik vele a látás, a fények által a színészek arcára irányított nézés, folyamatos figyelem, s ez viszont a színpadi rendezés újabb érdekes lehetőségét, a filmszerű megoldásokat kínálja, mint azt az 1965-ös *La Musica* színpadi utasítása jelzi: „A rendezés legyen filmszerű. Erős megvilágítás az arcokon, ami megfelelné a közelképnek, s időnként

⁴⁸ Vö. Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás* [1931], ford. BONYHAI GÁBOR (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 253–262. Természetesen a színpadi/filmbeli térben „ábrázolt tárgyiasságok” sem tekinthetők „reális tárgyaknak”, melyeknek „ígylésében *nincs meghatározatlan hely*” (uo., 254, kiemelés az eredetiben), csak az érzéki észlelés gazdagabb kitöltést tesz lehetővé.

⁴⁹ „[...] tandis que le langage a lieu, qu’y a-t-il à jouer?” *Le Matin*, 1983. szeptember 29., idézi Christiane BLOT-LABARRÈRE, *Marguerite Duras* (Paris: Seuil, 1992), 244. Duras számára a szó fontossága összefügghet azzal, hogy gyermekként játszótársaitól megtanulta a vietnami nyelvet, melyben egyazon hangalak különböző dallamú ejtései jelentéseket különböztetnek meg.

⁵⁰ „Il s’agit de déplier un livre, de faire passer au théâtre le matériau qui engendre le rêve pendant qu’on lit un livre”. (*Le Quotidien de Paris*, 1977. október 25.), idézi Laure ADLER, *Marguerite Duras* (Paris: Gallimard, 1998), 702.

ezek az arcok sötétbe merülnek. A színpad többi része boruljon árnyékba, ahogy halad előre a szöveg.”⁵¹ Valószínűleg itt fogalmazódik meg Marguerite Duras írásai-
ban először – mintegy metanyelvi szinten – az a tudatos művészi elképzelés, hogy bizonyos fokig a filmes technika eszközeivel élve alakítsa akár elbeszélő, akár színpadi műveit. A gyakorlatban viszont Duras ezeket a technikákat már néhány évvel korábban elleshette – forgatókönyvíróként – olyan nagy rendezőktől, mint Alain Resnais, a *Szerelmem*, *Hirosima* (1959) alkotója, vagy az 1961-es *Ilyen hosszú távollét*⁵² című film rendezője, Henri Colpi, hogy azután a *La Musica* 1966-os filmre vitelkor Paul Seban mellett már társrendezésre vállalkozhasson. Duras számára az áttörést azonban a már említett *Lerombolni mondja* című regényből készült saját rendezésű filmje hozta meg 1969-ben, amely merőben eltért a hagyományos filmektől, mind a filmkészítés folyamatát, mind pedig a kész filmet tekintve.

Marguerite Duras nem szerette a kommersz filmet, irtózott a sok pénzt felemész-
tő hatásadás filmgyártástól, nem mozgott filmes körökben, és saját erőből sem tudott volna a forgatásra áldozni, ezért – a szükségből erényt kovácsolva – szinte a semmiből alkotta meg első filmjét, és erről az útról később sem tért le, megteremtve így egészen egyedi és különös filmművészetét. A néhány embert (nem utolsósorban Duras korábbi élettársát, Dionys Mascolót és közös gyermeküket, a fotográfus Jean Mascolót) foglalkoztató stáb munkája alig került pénzbe, ugyanis a színészek és a többi résztvevők nem kaptak honoráriumot, ők a kísérlet izgalma és Duras iránti barátságuk, sőt rajongásuk miatt vállalkoztak a forgatásra, amit az immár filmrendező író azzal hálált meg, hogy neauphle-le-château-i házában szállásolta el és saját főztjével kínálta az egész társaságot. Duras számára a forgatás a barátság és a felszabadult együttlét ünnepe lett, míg maga a film – az első és az összes többi – a kép és a szó ünnepe. Bár a filmet összetettsége ellenére elsősorban a kép művészetének szokás tekinteni, melynek befogadója a néző, Duras filmjeiben a kép és a szó (más, gyakran zenei hanghatásokkal együtt) egyenrangúvá válik, sőt a szó egyre fontosabb lesz, akár függetlenedhet is a képtől, s a néző bizonyos esetekben átalakul a film hallgatójává. Hasonló tehát a helyzet ahhoz, ami Duras színházában történik, s mivel ez a színház a könyvhöz, az íráshoz kíván idomulni, összeér e három művészeti ág, melyek ötvöződése legmélyebben Duras filmjeiben valósul meg: a „látható” film „hallható”, végül szinte „olvasható” filmmé válik.

⁵¹ „La mise en scène devrait être de caractère cinématographique. Éclairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois. Le reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos” (DURAS, „La Musica”, 141). – A két médium egymásba játsása tompítja a köztük lévő tagadhatatlan különbséget, amelyet áthághatatlannak tételez a következő megállapítás: „They have a different grammar: cinema's various shots, their linking and editing, have no parallel in a stage play”. Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), 43.

⁵² *Une aussi longue absence*. A forgatókönyv Duras és Gérard Jarlot közös alkotása.

A *Lerombolni mondja* ennek a folyamatnak az első állomása, melynek újdonságát még nem annyira a meglepő filmes technika, mint inkább a különös légkör adja: egy hotel – esetleg szanatórium – négy lakója (két nő és két férfi) a társadalmi kapcsolatokon, a házassági köteléken felülemelkedve próbálja kifejezni egymás iránti vágyakozását, a közöttük megszülető elemi összetartozás érzését. Cselekmény híján a szereplők tétova mozdulatai, réveteg vagy fürkésző tekintetei, habozó, máskor pengeéles szavai adják meg a rendkívül lassú tempójú film ritmusát, melyben fontos szerep jut a csendnek és a zenének: a csend a szenvedélyes figyelem terepe, a film végén pedig az egyre erősödő Bach-zene (*A fúga művészete* részlete) a szereplők feltörő nevetésével egybeolvadva az ő szelíd lázadásuk felszabadító érzését közvetíti.⁵³ Lényegét tekintve még ehhez a korszakhoz tartozik az 1973-as *Nathalie Granger* című, az előzőhöz képest realistább film,⁵⁴ amely két nő és a címbeli lázadó természetű kislány egy napját ábrázolja otthon. A helyszín tehát ismét zárt tér, méghozzá Marguerite Duras háza, amely itt a női létezés kerete, és amely szinte „főszereplőjévé”⁵⁵ válik az otthoni teendők végzésén alapuló szűkös cselekménynek. A kamera sokszor csak a belső teret pásztázza – egy-egy szereplő nézőpontjából –, vagy a hétköznapi tevékenységbe szóltanul belefeledkező szereplőket fényképezi (Jeanne Moreau-t, amint lassú, gondos mozdulatokkal leszedi az ebédlőasztalt); ez a film tehát ugyanúgy a gyakori, hosszú csendek (és az időnként felhangzó zene)⁵⁶ filmje, mint a *Lerombolni mondja*. A két filmet még egy tartalmi motívum is összeköti: a zárt térben élők közössége mindkettőben olyannyira szoros, és olyannyira más, mint a kinti világban élőké, hogy egy „kívülről” érkező férfi (a szanatórium egyik lakójának férje, illetőleg a házba becsengető ügynök) értetlenül áll előttük, és szinte rémülten menekül, holott a „bentiek” készséggel maguk közé fogadnák. Márpedig a „bent” és a „kint” ellentéte szintén több Duras-műben megjelenik, a filmek előtt lehangsúlyosabban a *Moderato Cantabile* cselekményszövéseiben.

A *Nathalie Granger* bemutatásának évében, 1973-ban azonban egy másik (fentebb említett) film, *A Gangesz asszonya* hozza meg a gyökeres változást – s ezzel a második korszakot – Marguerite Duras filmművészetében, amelynek legfőbb újítása a kép és a hang szétválása, függetlenedése. Duras egyenesen két önálló filmnek tekinti e munkáját, melyben a „kép filmje” a forgatókönyvben rögzített anyag, a „Hangok filmje” viszont nem volt tervbe véve, ám a montázs végeztével egyszer csak megjelent: „Messziről érkezett, de honnan? Rávetette magát a képre, behatolt

⁵³ A regényszövegben (amely az első kiadásban 136 kis oldal) maga a „csend” szó több mint százszor szerepel, a regény vége felé oldalanként átlagban ötször. A „lázas” gondolata valószínűleg nem független az egy évvel korábbi franciaországi ’68-as eseményektől, melyeknek Duras aktív részese volt.

⁵⁴ Marguerite DURAS, *Nathalie Granger* (Paris: Gallimard, 1973).

⁵⁵ Duras egy beszélgetésben azt fejtegeti, hogy filmjét a neauphle-le-château-i ház ihlette. Lásd Marguerite DURAS et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras* [Marguerite Duras helyei] (Paris: Minuit, 1977), 16.

⁵⁶ Az engedetlen kislány zongoraleckét vesz, egyszerű kis darabot próbálgat.

abba a helybe, ott maradt.”⁵⁷ Ez a kissé misztikus megfogalmazás azután további magyarázatot is kap, melyből kiderül, hogy a két testetlen, fiatal női hang ugyan a forgatás színhelyén beszél (tengerparton, hotelben), de mindig a kamera látókörén kívül, tudomást sem véve a nézőkről, de még a filmbeli szereplőkről sem. A Hangok egymás iránti vágyakozásukat fejezik ki, miközben próbálják felidézni a filmvásznon látható, már rég halott szereplők múltjának, tragikus szerelmeinek emlékfoszlányait. Szavaik tehát nem a csak ritkán megszólaló szereplőkéi, sem a filmvásznon látható „események” kommentárjai, de nem is a hagyományos értelemben vett „félre” („Voix off”) megnyilvánulásai, ugyanis „nem segítik a film előrehaladását, épp ellenkezőleg, akadályozzák, zavarják”.⁵⁸ A három korábbi regényből – *Lol V. Stein elragadtatása*, *Az alkonzul* és *Szerelem* – összesített töredékes cselekményről a néző tehát több, egymástól független forrásból értesül, melyek különös erővel hatnak érzékeire: a Hangok halk és kissé elnyújtott zenéje és a látható szereplők „lassított balett”-je⁵⁹ a mindennapi valóságtól eltávolított, álomszerű élményt keltenek.

Hasonló távolító eszközökkel, de azokat még hangsúlyosabbá téve készítette Marguerite Duras az 1975-ös *India Song* című filmet is, amely főként egyetlen regény, *Az alkonzul* cselekményére támaszkodik, s bizonyos szempontból „realistább”, mint *A Gangesz asszonya*. Ebben a díjnyertes filmben a calcuttai francia követségen tartott elegáns fogadás jelenetei váltakoznak a nyomortól és katasztrofáliságtól bomlott elméjű koldusnő énekével és eszelős nevetésével, s ez az ellentét csak még jobban kiemeli a távolságot egyrészt a gazdagok világába beilleszkedni nem tudó főszereplők – a nagykövet felesége, Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) és az önkéntelenül gyilkossá vált alkonzul (Michel Lonsdale) –, másrészt a helybeliek nyomora iránt érzéketlen követségi vendégek között. Azonban a látszólag cselekményesebb film realista élet itt is elveszi a különböző esztétikai benyomások összjátéka, de elsősorban ismét a kép és a hang önállósulása. A követségi palotában és kertben felvett, szinte festői képek eleve hatnak szépségükkel, s közben az előző filmbelinel is gazdagabb hanghatások érik a nézőt: a táncoló főszereplőpár suttogása, a többi tereméből beszűrődő háttérzsongás, a koldusnő éneke és dallamos nevetése, az Anne-Marie-től elválni kényszerülő alkonzul fájdalmas üvöltése, a szinte szünet nélkül hangzó, hol halk, hol hirtelen felcsattanó zene – az *India Song* című dal és Beethoven *Diabelli-variációinak* egy tétele – mind azt segítik, hogy a néző a filmvásznon látottakból visszarávedjen a már halott szereplők múltjába. Ehhez pedig ismét hozzájárulnak az önálló, senkihez nem tartozó Hangok. Ebben a filmben Duras megsokszorozta a Hangok adta lehetőségeket: immár négy Hang szerepel, és bár szavaik jelentése továbbra sincs feltétlenül kapcsolatban a képek tartalmával,

⁵⁷ „Le film de l’image a été prévu, [...] le film des Voix n’a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l’image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d’où? Il s’est jeté sur l’image, a pénétré dans son lieu, est resté”, (DURAS, *La Femme du Gange*, 103), kiemelés az eredetiben.

⁵⁸ „[...] elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l’entravent, le troublent”, uo.

⁵⁹ „[B]allet ralenti”, uo., 131.

egymás közötti viszonyuk most közelebbről meghatározott, amennyiben két párt alkotnak. Az első pár két szelíd és vágyakozó, sérült lelkű fiatal nő hangja, a másik kettő férfihang, melyek közül az egyik nem tudja feleleveníteni a szereplők múltját, a másik pedig próbálja az emlékezetébe idézni, óvatosan, nehogy ezzel szenvedést okozzon neki. Ezek a hangok tehát – bár itt is testetlenek, arctalanok – egymáshoz képest szinte önálló személyiséggel rendelkeznek, és szavaiknak nagyobb súlya van, mint a szereplők amúgy is ritka megszólalásainak. Talán épp ez, a képtől függetlenített szavak súlya vezette oda Marguerite Durast, hogy egy évvel később, 1976-ban ugyanezzel a kétórányi hanganyaggal elkészítse az *India Song* „lerombolt” változatát *Az ő velencei neve a puszta Calcuttában* címmel.⁶⁰ Ez a film visszatér az *India Song* helyszínére, de azt a maga elhagyatottságában mutatja, s így – a szavak tartalmától függetlenül, de hangulatában azokhoz illeszkedve – a szereplőktől megfosztott üres helyszín önmagában is az elmúlást, a véget, a halált jelképezi.

A filmbeli kép és hang szétválásának folyamatában a harmadik és egyben utolsó állomás az 1977-es *A kamion*⁶¹ című alkotás, melyben a történet – egy magányos idősebb nő az országúton felvéteti magát egy arra haladó kamionba, és foszlányokban mesél életéről a sofőrnek – egyáltalán nem jelenik meg képi formában, ugyanis a vásznon mindössze egy kamion halad át időről időre, amint átszeli a kietlen téli tájat egy Párizs-közel-i iparvidéken. A nő történetét a néző kizárólag hallás útján ismerheti meg, és azt sem akármilyen körülmények között: Duras neauphle-le-château-i házában, a félhomályos szobában, kislámpa fényénél ül a történet két felolvasója, Gérard Depardieu és Marguerite Duras, akik a szereplők szavain túl még a rendezői utasításokat is közlik a nézővel, a már ismert lassú, az egyes szavak jelentőségét kiemelő előadásmóddal. A film végén pedig még a minimalista képalkotás is megszűnik, s az utolsó tizenhat másodpercben a néző a teljesen elsötétült filmvászon előtt hallgatja a csendekkel szabdaltnak zárómondatokat Duras jellegzetesen rituális hanghordozásában.⁶²

Ebben a fejlődési folyamatban a film szinte a hang művészetévé válik, s ezen keresztül – hasonlóan a könyvhöz – a hagyományos filmnél erősebben vonja be a néző képzeletét a befogadás munkájába. Ugyanakkor a hang önállósulásával a kép nem feltétlenül kerül alárendelt helyzetbe, s amennyiben a filmvászon nem sötétül el, a látvány továbbra is fontos szerepet tölt be a filmalkotás egészében. Marguerite

⁶⁰ A cím a velencei születésű, eredetileg zongoraművészeknek készülő Anne-Marie Stretter leánykori nevére utal: Anna Maria Guardi. Duras már az *India Song* bevezetőjében figyelmeztet arra, hogy a neveknek itt mindenekelőtt „zenei jelentésük” („un sens musical”) van. *India Song*, 9.

⁶¹ Marguerite DURAS, *Le camion* (Paris: Minuit, 1977).

⁶² E műben szöveg és kép viszonyának megfordításával kapcsolatban alkalmazható a „logophilie” és az „iconophobie” fogalma, lásd Richard G. SPAVIN, „Pour une lecture de l’adaptation dans *Le camion* de Marguerite Duras”, in Eva AHLSTEDT et Catherine BOUTHORS-PAILLART, eds., *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Romanica Gothoburgensia 59 (Göteborg: Göteborgs Universitet, 2008), 266. A felolvasott szövegben gyakori feltételes múlt egyenesen megkérdőjelezi a film létét.

Duras filmjeinek különös hangulatához minden bizonnyal hozzájárul az egyes képek minősége és az a szokatlanul lassú tempó, mellyel a kamera végigpásztáz egy teret, egy tárgyat, egy arcot, egy testet, vagy követi a szereplők helyváltoztatását. Sőt a lassúság benyomását az is fokozhatja, ha egy film egyenesen kizárja a kamera mozgását, mint *A Gangesz asszonya*, amely 152 állóképet tartalmaz. Kétségtelen, hogy Duras filmjeiben a mozgókép – a *kinematogramm* – gyakran átadja helyét az állóképnek, s ezért a néző, aki hosszan szemléli a mozdulatlan látványt, úgy érezheti, hogy fényképeket vagy festményeket lát. Duras filmművészetének ily módon ihletője lehet a művészi fényképezés és a festészet is.

E két művészeti ág közül a fényképezés annyiban áll közelebb a filmhez, hogy mindkettő igényli az alkotó és a látvány közé ékelődő felvevőgép alkalmazását, s ez befolyásolja a kép kompozícióját, a kivágást, a mélységet, a megvilágítást, az élességet. A technikai hasonlóságokból tehát eleve adódhat szorosabb kapcsolat film és fotó között, de ezen túlmenően a filmes Marguerite Duras viszonya a fényképezéshez egészen személyes és bensőséges, hiszen fia, Jean Mascolo rendszeresen közreműködött fotográfusként a filmfelvételeken. Másrészt a fénykép mint a múlt lenyomata fontos szerepet játszik Duras műveiben, olyannyira, hogy önéletrajzi regénye, *A szerető* egy „fényképből” születik, mely a tizenöt és fél éves Marguerite-et ábrázolja abban a döntő pillanatban, amikor a későbbi szerető először látja meg a Mekong folyót átszelő kompon. Igaz, ez a fénykép sohasem létezett, de az írói képzelet megteremtette, aprólékosan leírta, s így többszöri felidézése vezérfonallá válhatott az egyébként időben-térben csapongó elbeszélő számára.

A filmekben viszont a néző által ténylegesen látott felvételek, az egyes filmkockák kelthetik fényképek benyomását. Ebből a szempontból Duras valamennyi filmje közül kiemelkedik az *India Song* „lerombolt” változataként jellemzett *Az ő veleneci neve a puszta Calcuttában*, amely elejétől végéig szinte fényképsorozatot alkot. Ahogy a lakatlan, lepusztult követségi palotát lassan bejárja a kamera, hosszan elidőzve egy málladozó falfelület, megdőlt ajtószárny, törött ablaküveg, kopott tükör, elaggottságában is szép kisebb tárgy vagy a kerti avarban megbúvó kicsorbult kőszobor látványa előtt, a néző úgy érezheti, réges-régi fényképalbumot lapozgat, melynek megfakult képein ismerős helyet fedezhet föl, miközben valakik – az *India Song* Hangjai – az itt élt emberek történetét idézik emlékezetébe. Az épület valaha volt szépségét, elegáns pompáját még sugallja a felvételeken egy-egy különleges látószög vagy a fények és árnyékok játéka, sőt a ház úrnőjének, Anne-Marie Stretternek ott felejtett fényképe is feltűnik egy pillanatra, de az egész látványt belengi az enyészet fölött érzett melankólia. S bár ez a film önmagában teljes értékű, az *India Song* ismerete gazdagítja a művészi élményt, hiszen az egyazon szöveghez fűződő látvány – az intertextualitás szélsőséges megnyilvánulásaként – mintegy megkettőződik, s a nézőnek az a különös érzése támadhat, hogy a filmvászon képei és az emlékezet képei révén egyszerre látja a két filmalkotást.

Míg e két film közül a későbbi áll szorosabb kapcsolatban a művészi fényképezéssel, az *India Song* esztétikus képei talán inkább a festészettel rokoníthatók. Az át-

gondolt kompozíció, a halvány, tört színek, a tompa fények, mind visszafogott szépségű, harmonikus látványt nyújtanak, amelyből a film lassúsága miatt kiragadható egy-egy állókép, egy-egy „festmény”. Mivel a szereplők gyakran zárt térben, a követség termeiben tartózkodnak, a kamera többször visszatér a helyszín egy-egy fontos részletére, mint a zongora s annak lehajtott fedelén elhelyezett jelképes értékű tárgyak: a világító állólámpa rózsaszín ernyővel, néhány rózsaszál vázában, egy fénykép a fiatal Anne-Marie-ről és egy csillogó kristálypohár, benne pezsgő, együttesen finom „csendéletet” alkotnak. A kristály és a csillárok ragyogása s ezek tükröződése a hatalmas falitükrökben lehetne „fénytanulmány”. A mozdulatlan arcok „portrék”, az a jelenet pedig, melyben a fogadás után pihenő Anne-Marie még tompa vörös, hosszú estélyi ruhájában félig hátradőlve hever egy rekamién, s körülötte négy elegánsan feketébe öltözött férfi áll mozdulatlanul a függönyökkel, tükrökkel, aranyozással gazdagon díszített környezetben, talán Ingres vagy Manet „odaliszkjait” idézi. Ebben a filmben kevés lehetőség volt a kinti táj fényképezésére, „megfestésére”, bár a filmet indító hosszan tartó naplemente vagy később az alig hajnalodó égen látható „felhőtanulmány” szintén festő ecsetjére kívánczik. Azonban az igazi nagytotálban felvett „tájképek” – főleg a tenger, a parti homok és az ég – más filmekben keresendők, mint például *A Gangesz asszonya* vagy az *Agatha*.⁶³ Ez utóbbi film egy egymást szerelemmel szerető fivér és nővér szívszorító búcsúbeszélgetését rögzíti: a szereplők a klasszikus tragédia hagyománya szerint magázódva szólnak egymáshoz, és a bennük izzó érzelmeket rendkívül tartózkodón, közös emlékeik felidézésével fejezik ki. Még tekintetükkel is alig érintik egymást, s miközben beszélnek, legtöbbször a végtelen tenger felé néznek. Ilyenkor a kamera hosszan magát a kinti tájat mutatja, amely vagy betölti az egész filmvásznat, vagy a hotel halljának ablakai által keretezve látható, akár egy falon függő festmény. Ezek a megkapó tengeri képek, melyeket vízszintesen tagolnak a sejtelmes fények és színárnyalatok, mintha csak Whistler festményei lennének.

Mivel is zárhatnánk Duras sokrétű művészetének ezt a kissé impresszionista és korántsem teljes bemutatását? Talán azzal az összbenyomással, hogy ez az író, színházi és filmes alkotó szenvedélyesen kereste az új kifejezési lehetőségeket és tágította azok határait? Hogy műveiben az írás gyakran képekben valósul meg, a kép viszont hallhatóvá válik, s ebből ered alkotásaiban a művészetek ötvöződése? Mindez igaz lehet, de mégis azt kell elfogadnunk, amit Marguerite Duras fiatal-kora óta érzett és vallott később is: „Író vagyok. Semmi mást nem érdemes rólam megjegyezni.”⁶⁴

⁶³ Marguerite DURAS, *Agatha* (Paris: Minuit, 1981).

⁶⁴ „Je suis un écrivain. Rien d'autre qui vaille la peine d'être retenu.” Mottóként idézi: BLOT-LABARRÈRE, *Marguerite Duras*, 223.