

VARGA MÁTYÁS

Megtört test és kiontott vér

*Robert Bresson Lancelot, a Tó lovagja című filmjének
teológiai kérdésfelvetései*

*„Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde:
il ne faut pas dormir pendant ce temps-là.”¹
(Blaise Pascal: Pensées, B553)*

A Pilinszky-próza nem szűnő ámulattal emlegeti Beckett és Racine műveit,² amelyek először öntörvényűségükkel és kidolgozottságukkal³ nyűgözik le a költőt, aztán pedig – ahogy a Sheryl Suttonnel folytatott beszélgetésekben mondja – szűkszavúságuk arisztokratikus ökonómiájával.⁴ Nem szabad elfelejtenünk, hogy Racine arisztokratizmusa egyfajta szegénységre épül, hiszen összes tragédiáját mindössze háromezer szó felhasználásával írta.⁵ A szegénységként megjelenő egyszerűség és a gazdagságként megjelenő bonyolultság a 17. század végének és a 18. század elejének – Racine, Malebranche és Leibniz korának – fontos kérdése, amely oly módon kötődik a hit problematikájához, hogy a világ ellentmondásai, az emberi élet megoldatlanságai láttán bizonyításra szorul a teremtés tökéletességének tézise. Miért nem teremtett Isten tökéletesebb világot? – hangzik a kérdés. Vagy: a világ tökéletlenségének gyanúja nem lenne egyéb, mint a megfogytakozott hit követ-

- 1 „Jézus kínszenvedése a világ végezetéig fog tartani: ez idő alatt nem szabad aludnunk.” (Blaise Pascal: *Gondolatok*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1983, Pődör László fordítása.)
- 2 Ezzel kapcsolatban Bikácsy Gergely jegyzi meg: „Pilinszky egész életműve és világa rendkívüli azonosságokat mutat Bressonéval. Nagy kár, hogy a filmmel sokat foglalakozó, egy időben rendszeres filmkritikákat is író Pilinszky valószínűleg nem találkozott Bresson-filmmel (kötetbe gyűjtött írásaiban nem fordul elő a francia rendező neve).” (Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy – A francia film ötven éve*, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1992, 121.)
- 3 „[...] Beckett drámáit is oly végsőkig öntörvényűeknek és kidolgozottaknak találom, mint holmi huszadik századi Racine-műveket.” (Pilinszky János: *A mélypont ünnepe* II., Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984, 149.)
- 4 Pilinszky János: *Összegyűjtött művei – Beszélgetések*, Századvég, Budapest, 1994, 183.
- 5 Jean Clément: *Recherches sur une chaîne de caractères*, Összehasonlítás végett érdemes tudni, hogy Arany János szókincse kb. 25 ezer szó, Jókai Mór pedig 40-45 ezer.

kezménye? Antoine Arnauld és Claude Lancelot 1660-ban megjelent „általános és ésszerű” grammatikája (*Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*) pedig úgy tartja, hogy adott nyelv szabályaival és törvényeivel szemben az általános és bevett használatnak, az *usage*-nak van elsőbbsége, vagyis a normatív grammatikával szemben a racionális grammatikának. Arnauld és Lancelot megpróbál tehát egy olyan logikus és racionális grammatikai rendszert felépíteni,⁶ amely például a mondatelemzésben már világosan számol az alá- és fölérendelési viszonyokkal, ugyanakkor messzemenően tisztában van azzal, hogy minden normatív szabályt és analógiát felülírhat a *használat* – az *usage* –, amelynek adott esetben meglepően bizarr eltérései vagy szabályszegései azonban mégsem teszik bizonytalanná és megfoghatatlanná a nyelvet.⁷

Ha innen közelítünk Robert Bresson filmjeihez, azt mondhatjuk, őt az élet grammatikájának ezek a bizarr eltérései érdeklik. Csak néhány példa: a be nem fogadott falusi plébános (*Egy falusi plébános naplója*), a kivégzés előtt börtönből szökő Fontaine hadnagy (*Egy halálraítélt megszökött*), a szenvedélyes zsebtolvaj Michel (*A zsebtolvaj*), az élet és az emberi szenvedés néma és tehetetlen tanújává váló állat, Baltazár, a szamár (*Vétlen Baltazár*), az ártatlanul kivégzett szent (*Jeanne d'Arc pere*), a tragikus különc: Lancelot lovag (*Lancelot, a Tó lovagja*), s az utolsó film hőse, Yvon, akinek sorsává válik a gyilkosság, s aki a filmben azt is megérti, miért van a menny a mennyben, s miért nem lehet itt a földön (*A pénz*). Bár az élet szabályai ettől még érvényesek, Bresson mindjárt azt a kérdést is felteszi, van-e egyáltalán olyan emberi sors, amely valahol – időlegesen vagy végérvényesen – ne válna rendhagyóvá, s halálunk és pusztulásunk oka egész egyszerűen nem ebben keresendő-e. Bikácsy Gergely ezt írja Bresson „rejtőzködő Istenéről”: „»Istenben hittem, három percig« – mondja *A zsebtolvaj* hőse. Bresson vallásos, katolikus rendező, de filmjei természetesen nem vallásos filmek, vagy ha azok, oly módon, mint Dosztojevszkij regényei, Pilinszky versei. A Bűn problematikája egzisztencialista értelemben jelenik meg nála, tehát lehetséges volna akár »egzisztencialista rendezőként« is elemezni. E katolikus rendező nyilvánvalóan nem hirdeti vallása tételeit. Sőt: hőseinek sorsában végül a katolikus tételeknek ellentmondó tanulságok és kérdések sugalmazódnak. Bresson mindegyik filmjéből hiányzik az Isten, az Isten nélkül maradt, világba vetett, önmaga választására bízott ember filmjei ezek. Jók-e avagy gonoszok, az isteni kegyelem nem hitbuzgalmuk és erényességük jutalmaképp éri őket. A janzenista eretnekséghez vagy a protestáns eleve elrendeltetés nézetéhez hasonló gondolatokra adnak alkalmat ezek a művek. Hazájában, Pascal és Racine műveinek erkölcsi feszültségére utalva »janzenista filmrendezőnek« mondották Bressont. Filmjeiben kínzó dallamként tér azonban vissza egész életművének főmotívuma, a

6 A terminológia megújításában is gyakran vesznek kölcsön logikai kifejezéseket.

7 A. Arnauld – C. Lancelot: *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Bossange & Masson, Paris, 1810², 319.

bűn szentsége, hogy nem a sterilen, »tiszta« élők, hanem a bűnökön átlábaló szenvedők juthatnak el a kegyelemhez, hogy az igazi tiszták sem evilági szentek, maguk is bűnben élve váltják ki a bűnösökből a megtisztulás vágyát.⁸

Az első látásra ügyetlen, minden konvencióval szembehelyezkedő rendezői megoldások koherens filmnyelvvé alakulnak Bresson életművében. Eszközhasználatát aszketikusan redukált, ezzel együtt azonban következetesen átgondolt. A maga módján tökéletesen megfelel annak, amit a Port Royal-i *Grammatika* szerzői „ékesszóló egyszerűségként” („*éloquente simplicité*”) csodáltak a régi szerzők, Bossuet, La Fontaine, Pascal vagy Racine műveiben.⁹ Az „egyszerűséggel” összekapcsolt „ékesszólás” azonban a 20. század második felére leválaszthatatlannak tűnt a beszéd és a nyelv iránti fokozott felelősségről, s együtt járt a „jól bevált” nyelvi eszközök és fordulatok megkérdőjelezésével. Az „egyszerűség” pedig sokkal közelebb kerül a „szegénységhez”, mint korábban. Bárhol is játszódna¹⁰ Bresson filmjei, sem a szöveggel, sem a képpel nem szeretne többet mondani, mint amennyiért felelősséget vállal. Színészei sem „játszanak”. Valójában mintha nem bízna az elmesélt látványban, szinte terhes kénszernek érzi a megmutatást, és állandóan a hamisságtól és hazugságtól próbálja megmenteni. Ahogy Pascal adottságként kezeli az ember képtelenségét az igazság felismerésére, s azt morális hanyatlására vezeti vissza,¹¹ Bresson számára az ítélettől és ítélkezéstől való óvakodás fejeződik ki mind a tényekhez való ragaszkodásban, mind a képpel szembeni bizalmatlanságában. Ez utóbbi elsősorban a filmszövegek irodalmi pontosságának igényében érhető tetten (mintha félne, hogy a képek könnyebben vezetnek el a megtalált vagy birtokolt igazság bálványimádásához), másrészt pedig abban az alkotói hozzáállásban, ami végső soron – pascali értelemben – szeretetnek is mondható: „Korunkban oly homályossá lett az igazság, a hazugság meg oly elfogadottá, hogy csak úgy ismerhetjük meg az igazságot, ha szeretjük”¹² – írja Pascal.¹³ A „szeretet” azonban itt természetesen nem affekcióként,¹⁴ hanem egyfajta etikai felelősségként írható le, amely földhöz- és testhezköötöttség (-ragadtság?) szigorú és minden Bresson-filmet átjáró sajátos referencialitásában bontakozik ki. A föld és a „földből gyúrt” test való-

8 Bikácsy, i. m. 113.

9 Pl. Jákob és Ráchel történetének elbeszélése a Teremtés könyvében (A. Arnauld – C. Lancelot, i. m. 9.), La Fontaine-nél (uo. 163.), Bossuet-nál (uo. 202.), Racine-nél (számos helyen, pl. uo. 103., 109. 112.)

10 Valószínűleg nem véletlenül kedvelt helyszíne a börtön.

11 „Mert az igazságot nem tudták megtalálni, megtalálták helyette az erőt stb.” (Pascal, i. m. B297)

12 Pascal, i. m. B864

13 Nem véletlenül mondja Gilles Deleuze: „Bresson rátalált Pascal hangsúlyaira, hogy bemutassa a jónak, a rossznak az emberét, a bizonytalan embert, de ugyanígy a kegyelem vagy a tudatos választás emberét is (a kinttel való viszony, »a szél ott fúj, ahol akar«).” (Gilles Deleuze: A gondolat és a film, *Metropolis*, 1999/tél, Kovács András Bálint fordítása.)

14 Bresson – amennyire lehet – még szereplői arcán is szeretné kiküszöbölni az affekciót.

sága szinte hívja – vagy kihívja – azokat témákat és korokat, amelyeket Bresson Jeanne d’Arc-ról és Lancelot du Lac-ról szóló két filmjében megfogalmaz. Szépen összezsugorít ezzel, amit a 20. századi középkorkutatás meghatározó alakja, Jacques Le Goff – egy másik igen nagy hatású történészre, Georges Dubyre hivatkozva – mond: az egész középkori kultúra a földön (nemcsak mint birtokon, hanem mint anyagon) alapuló rurális kultúra.¹⁵

Amikor azonban megnézzük vagy újranézzük Bresson *Lancelot, a Tó lovagja* című, viszonylag kései (1971 és 1974 között készült) filmjét, színpompás középkor-ábrázolásokhoz szokott szemünk akár némi csalódottságot is érezhet. Éppen ezért talán sokak számára meglepő, amit az imént említett Georges Duby egy interjúban Bresson filmjének hitelességéről mond: „Általában nem szívesen megyek el megnézni középkorban játszódó filmeket, mert nem tudom megállni, hogy percenként fel ne szisszenjek a rengeteg anakronizmustól. Három kivételt azért megemlítenék. Az egyik Rossellini filmje, a *Ferenc, Isten lantosa*. A másik a *IV. Henrik*, Lawrence Olivier rendezésében, a harmadik pedig a *Lancelot*, Bresson alkotása.”¹⁶

A történet a Grál keresésének kudarcát, pontosabban a *kudarc utáni* helyzetet mutatja be attól a pillanattól, hogy Artus (azaz Artur vagy Artúr) király kerekasztalának talán leghíresebb lovagja, Lancelot du Lac¹⁷ visszatér. A film elején feliratként, vagyis szövegszerűen megjelenő tömör összefoglalást a rendező úgy mutatja meg, hogy a háttérben az itt megidézett szereplők számára elérhetetlen Grált (kelyhet és lándzsát) látjuk, közben pedig ezt olvashatjuk: „Egy sereg csodás kaland után, melyeknek hőse Lancelot du Lac volt, Artúr király lovagjai, az úgynevezett »kerekasztal« lovagjai elindultak a Szent Grál felkutatására. A Grál ugyanis, ez a kánaáni – galileai – szent ereklye, amelybe Arimateai József a megfeszített Krisztus vérért gyűjtötte, természetfeletti erővel ruházta volna fel őket. Úgy hírlett, hogy a kehely valahol Bretonföldön rejtőzik. Merlin, a varázsló halála előtt megjövendölte a lovagok e szent kalandját. Néhány általa megfejtett jel azonban e küldetés teljesítésére nem Lancelot du Lacot, az elsőrendű lovagot mutatta megfelelőnek, hanem egy igen fiatal lovagot, Parsifalt, kit »legfeddhetetlenebbnek« is neveztek egyben. Mihelyt elhagyták a kastélyt, a lovagok elváltak egymástól, de Parsifal eltűnt, azóta se látták. Már két éve ennek. A lovagok számukban megfogyatkozva, és anélkül, hogy meglelték volna a Grált, visszatértek Artúr király udvarába.”¹⁸

Vagyis más természetű történetet kapunk, mint Parsifalé (akár Chrétien de Troyes, akár Wagner értelmezésében). Parsifal addig

15 Jacques Le Goff: *A la recherche du Moyen Age*, Audibert, Paris, 2003, 120.

16 Fáber András beszélget Georges Dubyvel és Klaniczay Gáborral a Jeanne d’Arc-filmekről: Egy vagány Szűz, *Filmvilág*, 1995/6., http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=1987&szam=06&cikk_id=877

17 Lancelot-t azért nevezik a Tó lovagjának, mert csecsemőkorában ellopta Vivien tündér, a Tó hölgye és egy tó mélyén nevelte fel.

18 Az idézetben a film magyar feliratát, Szócs Imre fordítását közlöm.

tévelyeg, téved, hibázik és szenved, míg belső tisztasága mégiscsak alkalmassá teszi feladata betöltésére: visszaszerzi Klingsortól a szent lándzsát, meggyógyítja Amfortas irtózatot sebeit, és mint a Grál királya magasba emeli a drágakövekkel kirakott kelyhet. Parsifal története csak érintkezik Artus király lovagjainak történetével (mert lényegében az ő körükben sajátítja el a lovagi élet szabályait), de nem fonódik össze vele. Artus király udvara nagyjából annak a katonai elitnek a világa, akik uruk szolgálatában lóháton harcolva kedvelik mind a véres csatákat, mind pedig – Jacques Le Goff szavával – „a szórakozásukat és felkészülésüket egyaránt szolgáló foglalatosságot, a lovagi tornákat is”.¹⁹ Mindenesetre az Artus udvarába visszatérő Lancelot-val a kudarc oldalára kerülünk, mégpedig egyszerre a kollektív és egyéni kudarc oldalára. A lovagság ugyanis a filmben megjelenített állapotában – legfőképpen vérengzése és megzabolázhatatlansága miatt – még nem integrálódik kora társadalmába.²⁰ Bressont pedig – tudjuk jól – vonzzák a kegyelemből kirekedt, így vagy úgy a közösség peremén vergődő hősök, akik magukra maradván nem rendelkeznek sem a hit, sem a tudás, sem pedig az akarat bizonyosságával. Hőseit Paul Schrader egyenesen „modern szentek”-ként emlegeti,²¹ még akkor is, ha Jeanne d’Arc és Lancelot alakját is a középkorból veszi a rendező (arról nem is beszélve, hogy valamiféle szentség címére pályázik a *Vétlen Baltazár* hőse, a számár is). Bresson sokszor szenttelennek tűnő szereplői nem élnek a metakommunikáció nyújtotta lehetőségekkel. Gyakran az az érzésünk, mintha ők maguk sem látnák át sorsukat: cselekedetük, szavaik sokkal kevésbé tudatosak, mint ahogy szeretnénk, és morális fölényük is alatta marad jól kondicionált befogadói elvárásainknak. A rendező pedig nem segít, nincsenek összekacsintások, nincs mimika vagy a szemek sarkában megcsillanó könnycseppek, és ami talán még ennél is kegyetlenebb: a kritikus pillanatokban nem szólal meg a zene, hogy segítse tájékozódásunkat. Zajok vannak, zörejek, hangok. A *Lancelot*-ban mindenekelőtt a lovagi páncélok zörgése, csörömpölése és a vasba öltözött férfiak esetlen, bábszerű mozgása. Bresson hősei a janzenizmus és egzisztencializmus kettős örökösiként nem annyira alakítják, hanem inkább elszenvedik saját életüket – mégpedig úgy, hogy nagyon kevéssé számíthatnak a külső igazság vagy igazságszolgáltatás tisztázó és gyámolító segítségére. Nagyon fontos azonban, amit Schubert Gusztáv így fogalmaz: „Bresson nem ment ugyan fel minket a tetteinkért való felelősség alól, de azt is kétségbe vonja, hogy ez lehetne égi (földi) megítéltetésünk alapja. Hogy kik vagyunk valójában, az élettörténetünkben éppoly kevéssé olvasható ki teljes bizonyossággal, mint arcvonásainkból. Szándékaink elhajlanak a predestináció erőterében, Isten (vagy a társadalom) akarata (vagy csak nehézkedési ereje) erőt vesz

19 Jacques Le Goff: *Európa születése a középkorban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2008, 81, Sulyó László fordítása.

20 Erre vonatkozóan ld. még részletesen Le Goff, i. m. 81-82.

21 Paul Schrader: Bresson és a skolasztikus hagyomány, *Pannonhalmi Szemle*, 1994/4., 107.

rajtunk. Nem életünk menete eleve elrendelt, hanem a világbave-tettség, a sorsunkkal való különbözés. Ebből az állapotból valóban csak a kegyelem (Istené? az embereké? magunké?) emelhet ki ben-nünket. Hol tévedünk le a keskeny útról, hogyan találhatunk vissza hozzá? Erről szólnak a Bresson-opuszok.²² Esztétikai megoldásai többnyire ugyanolyan szervesen és konzekvensen igazodnak *bienséance* klasszikus (boileau-i?) elvárásához,²³ mint Racine drámá-ié. Nem a vér és nem az erotika érdekli még egy olyan filmben sem, mint a Lancelot, ami pedig alapvetően a vérről és a lovagi szerelem (*fin'amor*) kettős kizökkenéséről szól.

Az Artus udvarába visszatérő Lancelot azzal az elhatározással érkezik, hogy szakít a királynéval, Guenièvre-rel, hiszen szerelmé-nek bűnös természete (amely túllépte azt a határt, ami egy lovagot hölgyéhez fűzhet) akadályozta meg abban, hogy megtalálja a Grált. A kérdés ezek után már csak az, hogy Lancelot képes lesz-e véghez-vinni elhatározását, fel tudja-e áldozni szerelmét. Ennek a belső dinamikája járja át és feszíti a filmet.

A cselekmény végig valahol Bretagne-ban egy fiatal szálerdőben játszódik: a fák nagyon sokszor eltakarják az eget, néha az éppen zajló eseményekre való rálátást is, a lovagok sátrakban laknak, a lovagi torna alatt erős szélben látjuk a túlexponált fehér ég előtt szakadásig lobogó zászlókat. Csak Artus király és Guenièvre lakik a várban, s ott van a terem is, ahol – Artus döntése értelmében – többé már nem gyűlnek össze a számukban megfogyatkozott lova-gok a kerekasztal körül, kőből van a templom és az a romos épület is, ahol Lancelot és Guenièvre találkoznak. Artus király lovagjainak célja azonban elveszett, eszményeik erősen megkoptak. Mindannyi-an Guenièvre kettős ívű ablakát lesik, és valószínűleg emiatt is csak igen kevesen örülnek annak, hogy Lancelot, a királyné lovagja visszatér (legkevésbé Mordred). Lancelot-nak pedig Guenièvre sze-relme és mindenre kész ragaszkodása ellenére kellene megőriznie belső szabadságát, hiszen látomásban részesült, ami tudatta vele, hogy Guenièvre-hez fűződő, a megengedett mértéket túllépő szerel-me miatt nem tudta megszerezni a Grált. A tét tehát már nem a szent kehely megszerzése, hanem a szabadságból fakadó üdvösség.

A film kerettörténetében megszólaló öregasszony azt mondja a kisleány: ha egy lovag keltette zajt előbb hall meg az ember, mint ahogy magát a lovagot meglátná, azt jelenti, hogy a lovag még abban az évben meghal. A fiú azt válaszolja, hogy ugyanezt mondta azokról

22 Schubert Gusztáv: A rejtőzködő ember – Robert Bresson portréjához, *Filmvilág*, 1987/6., 2-9., http://filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=5251

23 Bresson éppen a *Lancelot du Lac* cannes-i sikere után (amikor 1974-ben elnyerte a Nemzetközi Kritikusok Díját) nyilatkozta a sajtótájékoztatón, hogy a filmvészet annak művészete, hogy az ember *semmi se* mutasson meg a reprezentálás értelmében [„l'art cinématographique est l'art de rien montrer ... l'art de rien représenter”], mert a film jel. http://www.ina.fr/archivespourtout/idex.php?vue=notice&id_notice=100014879

is, akik két nappal korábban elmentek. Mire az üregasszony: mert ez a jel mindenkire vonatkozik.²⁴

A *Lancelot, a Tó lovagja* talán az egyik legszaggatottabb, legtöredezettebb Bresson-film,²⁵ ahol a cselekményt végigkíséri az állatok néma figyelme. Leginkább a lovaké, amelyek mindenütt ott vannak: dobogásukkal, prüszkölésükkel, nyerítésükkel, vágatásukkal, vibráló türelmetlenségükkel ritmust adnak az eseményeknek és az életnek; aztán a madaraké (legfőképpen azé szarkáé, amelynek hol csak hangját halljuk, hol magát a madarat is látjuk, a film végén pedig a döggeselelyűé). Az oly gyakran „lesütött szemű”, nehezen mozduló kamera mellett ezek mind néma tanúi az emberi drámának, a szeretet, a szerelem és a megbocsátás lehetetlenségének, s annak a topográfiai bizonytalanságnak, ami a nézőt sem ruházza fel a rálátás, az átlátás vagy jobban tájékozódás képességével. A szemtanúk némasága ugyanakkor különbözik Mordred kivárá és elszánt némaságától, amelynek érzéketlenné kell tennie magát ahhoz, hogy az agresszivitásban rejlő vitalitást megőrizhesse. Ezt látja át Gauvain, és ezért tanácsolja halála előtt Artus-nek, hogy fogadja vissza a megszőktetett királynét, bocsássa meg neki a házasságtörést. Guenièvre – mint egy igazi Racine-hős – előbb hisz abban a boldogságban, amit a beteljesült szerelem ígér, de aztán ő maga ébred rá lehetetlenségére. Akkor még azt reméli, elég visszatérnie férjéhez, Artus királyhoz, hogy a rend helyreálljon. „Túl szép volt, nem tarthat tovább [C’était trop beau, ce n’est plus possible]” – mondja Lancelot-nak.

Amikor az Artus udvarába visszatérő Lancelot a történet elején még nem akarta viszonzni Guenièvre szerelmét, ő az üdvösségéért küzdött, most pedig, amikor Guenièvre visszatér Artushoz, már csak az öldöklést akarja elkerülni. Racine-nál azonban megtanultuk, hogy az elszalasztott idő helyrehozhatatlan: Mordred szembefordul Artus-szel, s míg a király a királynéért távol van, elfoglalja a várat és átveszi a hatalmat. Lancelot és társai Artus segítségére sietnek. Aztán a lovak vágatásából mindent megtudunk, s a záróképsor aforisztikus tömörsége – mint egy *danse macabre* sosem látott, utolsó utáni pillanata – arra is rávilágít, hogy a halálban minden „külön út” megszűnik: Lancelot – bár ajkán Guenièvre nevével – a többiek közé megy, és sorsuk összeolvad.

Bresson számára a lélek megtöretése mellett (vagy helyett) a film adta lehetőségek közé tartozik a test megtöretése (lényegében erről szól *Jeanne d’Arc pere* című filmje²⁶). Az emberi test – ez esetben Lancelot – testének megsebesülése, majd felépülése és érzékelhető törekenysége teljesíti be a filmben folyamatosan jelenlévő sebesült testek látványát. Ugyanúgy a *Lancelot, a Tó lovagja* elején látott

24 „Si on entend le bruit du chevalier avant de l’ avoir vu, cela signifie qu’ il est mort dans l’année.”

25 A *Notes sur le cinématographe*-ban (Gallimard, Paris, 1975, 35.) Bresson maga figyelmezteti önmagát: „Ne fuss a költőiség után. Megjelenik az magától is az illesztések mentén (ellipszisek).”

26 Vö. Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris, Budapest, 2001, 207.

arctalan (páncélos-sisakos) haldoklók kegyetlen sorsa pedig már elővételezi a film zárójelenetét.

A szegénység és testi megtöretés Bresson esztétikájában teológiai üzenetet hordoz, s első jelentését valószínűleg abban a mondatban nyeri el, amelyet Georges Bernanos az *Egy falusi plébános naplójában* maga is Lisieux-i Szent Teréztől kölcsönzött: „minden kegyelem”. A Bressont értelmező Guy Bedouelle kitágítja e mondat szemantikai körét, és azt mondja, hogy a hitnek ugyanabba a dimenziójába tartozik, mint az a másik háromszavas (jézusi) mondat: „ez az én testem”.²⁷ A megtört és szétroncsolt testek egy teljes élet foglalataként vágnak Bresson filmjében erre a mondatra. – Ő pedig a lélekről nem beszél, vagy csak nagyon keveset.

Lancelot a Grál keresésére indult, de a tiltott szerelem és vágy megakadályozta, hogy megtalálja a kelyhet, amibe Arimateai József a megfeszített Krisztus vérére fogta fel. A film végén az ő vére folyik, s beissza a föld. Nincs senki, aki felfogná. Guenièvre sincs, hiába szólítja. Bresson azt kérdezi, lehetséges-e, hogy erre a vérre is érvényes-e a jézusi mondat: „ez az én vérem”.

²⁷ Guy Bedouelle: Le tout dans le fragment – Hommage à Robert Bresson, *Communio*, 2000/5-6., 112.