

## A film gondolata

### *A késői Godard*

„A gondolat filmje” – Kovács András Bálint a deleuze-i filmelmélet történeti aspektusáról szóló tanulmányának címe<sup>1</sup> kívánkozhatna a Jean-Luc Godard késői korszakáról szóló esszé élére. Ám nemcsak a plágium elkerülése rendezteti át a film és gondolat kapcsolatában rejlő logikai viszonyt, hanem az 1979-es *Mentse, aki tudja (az életét)* című játékfilmmel induló, egymásba fonódó művek olvasata is. Ezek szerint a rendező különféle karakterű mozgóképi alakzatai – a hagyományosnak tekinthető fikciós filmekről a hagyományosnak kevésbé mondható dokumentumfilmeket át a legjellegzetesebb formaként jelenlévő, valamennyi filmet átható esszéizmusig – nem annyira a gondolat filmje(i)ként, jóval inkább a film gondolataként, a filmen, a filmmel való gondolkodás következményeként értelmezhetők. Vagyis nem zárt egységekként, hanem a „film(i)ség” vagy egyszerűbben a filmművészet végtelen és nyitott projektjének egy-egy épp megvalósuló darabjaként. Erre utal Jacques Aumont, amikor megjegyzi: „A mai Godard-kritikát az a visszatérő elképzelés formálja, miszerint Godard már nem filmet csinál, hanem filmművészetet.”<sup>2</sup>

Az utóbbi évtizedek műveit alighanem valóban kevésbé lehet vagy érdemes önmagukban véve elemezni, sokkal érvényesebb

---

Az írás a Francia Új Hullám Kiadó gondozásában megjelenő *JLG/JLG – Jean-Luc Godard dicsérete, avagy a filmművészet önfelszámolása* című tanulmánygyűjtemény számára készült.

- 1 Kovács András Bálint: A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból. *Metropolis*, 1997/nyár, 44–51. ugyanő bővebben Deleuze-ről: Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az „átmenet” filmjei. In: Uő: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002, 132–180.
- 2 Aumont, Jacques: A médium. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/tél, 18.

megközelítésnek tűnik a Godard-i filmművészet, a Godard-i filmgondolat leírasi kísérlete. Ebben a megközelítési módban az elegyes formavilágú műveket egyfajta metafilmként, Godard-kollázs-ként szemlélhetjük. Mindez nem áll távol a rendező módszerétől, kezdetektől meghatározó formszervező elvétől, ti. a kolláztól, ahogyan nem áll távol az egyes filmek struktúrájától és az életmű egészének alakulásától sem. Az utóbbi tekintetében elég, ha csak a filmográfiára pillantunk. A játékfilmek közé hosszabb-rövidebb esszék, „jegyzetlapok” ékelődnek, köztük magukhoz a játékfilmekhez fűzött kommentárok, egyfajta vizuális forgatókönyvek, amelyek az elemzők tanúsága szerint a kommentált munkákkal egyenértékű „filmgondolatok” (A Mentse, aki tudja [az életét] *forgatókönyve*, 1979; A Passiójáték című film *forgatókönyve*, 1982; *Néhány apró megjegyzés az Üdvözlégy, Mária című film kapcsán*, 1983). Vagy idézzük fel a *Film története(i)* címében is jelzett nyitott sorozatelvűségét, illetve a játékfilmek zenei szerialitását! A kollázs fogalma pedig nemcsak a teljes életműre, hanem az egyes filmekre is érvényes, kezdve a montázst szétromboló ugróvágásos technikától, amely a tér-, idő-, ritmus- vagy gondolati kapcsolat helyére az illesztések másfajta logikáját társítja, egészen a hangig, azaz a függőleges montázsig, amelyek köszönhetően „a keverés átveszi a montázs hatalmát”.<sup>3</sup> Az eltérő kiindulású elemzői-értelmezői megközelítésekre számos, egymástól igen távol álló példát találhatunk. Csak magyar szerzőkre hivatkozva: Pethő Ágnes képviseli például az elmélet- és formaközpontú elemzési irányt, míg Bikácsy Gergely esszéisztikusabb írásai a művészi karakter általánosabb megragadásából indulnak ki.<sup>4</sup>

Godard szabad művészete a befogadót-elemzőt is szabaddá teszi. Sőt, felszabadítja... Hajlamossá tesz a reflexióban is követni az ő észjárását, teret nyit a szabad asszociációk áradásának, felment az értelmezés kényszere alól, enged gondolkodni – anélkül, hogy ennek mindig és mindenáron fogalmilag megragadható eredménye volna. A Godard-i beszédmód legfeltűnőbb hatásként pedig magát a kritikust is a szójátékok világába csábítja: sokatmondó körülmény, hogy a *Metropolis* 1999/téli, külföldi szerzők írásait is közre adó Godard-számának fordítói gyakran kényszerülnek lábjegyzetben magyarázni a szövegek „lefordíthatatlan szójátékait”. Hát, igen. Godard filmjei esetében alkalmanként már a címek is megoldhatatlan feladatot jelentenek (lásd pl. *Soigne ta droite, Hélas pour moi!*). S mint tudjuk, a fordítás egyben értelmezés is...

Az alábbiakban igyekszem teljesen nem elcsábulni, s ugyanakkor valamennyire engedni is a csábításnak. Azaz Godard

3 Godard kijelentését Deleuze idézi: Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Film 2. Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008, 217.

4 Vö. Pethő Ágnes: *Múzsák tükre*. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Pro-Print, Csíkszereda, 2003; Bikácsy Gergely: Az előretölt tényőrség. Godard, a félkegyelmű. *Filmvilág*, 1993/11.

1979-től induló korszakának filmgondolatain töprengék elsősorban Gilles Deleuze és Kovács András Bálint modern filmről írott tanulmányai segítségével: megállapításaik és következtetések kiterjesztésével a rendező modernizmus utáni (késő) modernizmusára. Igyekszem megmutatni e gondolkodás konkrét irányait, témáit, következtetéseit, valamint megragadni e gondolkodásmód formai jegyeit. Ugyanakkor nem állítom, hogy értem a filmek valamennyi elemét, látom és hallom – sőt: észreveszem és felfogom – a forma valamennyi összetevőjét. Azt azonban fontosnak tartom jelezni, hogy a nem értést, a zavart, a formaelemek feltárhatatlan sűrűségéből fakadó korlátot nem elemzési és értelmezési kudarcnak tekintem, hanem a Godard-i filmgondolat szerves részének. Remélem, ez végül nem egyszerű mentegetőzésnek fog tűnni, noha a kritikus is – mint a hasonló című film rendezője – menti, ha tudja (az életét).

### Variációk a modernizmusra

A posztmodern teoretikusa, Frederic Jameson szerint Godard a modernizmus túlélője.<sup>5</sup> A posztmodernnel szemben nem mond le a művészet egységteremtő képzetéről, ugyanakkor hangsúlyozza annak elérhetetlenségét. Filmjeinek elsősorban az elbeszélés egységességének szétrombolásában tetten érhető alapvonása nem változott a hatvanas évek modernizmusa óta, legfeljebb ironiája vált még tragikusabbá. Ha az életmű korai és késői szakaszát egybevetjük, valójában nem látunk lényeges különbséget. Az esszéforma, a reflexió, a személyesség mind megtalálható már a korai művekben is, s a késői korszak lényegében ezt a beszéd- és gondolkodásmódot variálja. Fontos hangsúlyozni, hogy variációról, s nem önismerlésről van szó. Godard nem vált saját művészetének klasszikusává, ahogy nem lépett át a midcult művészfilmek világába sem, mint oly sok modern szerző a hetvenes évektől. Stílusa és szemléletmódja nem változik, miközben mégis folyamatosan megújul. Ez a fajta variációs formagazdagodás a zenei szerkesztésmóddhoz, a zeneszerzők művészetéhez teszi hasonlóvá – nem véletlen a késői művekben a zenei idézetek nagy száma, a zeneművek előadásának dramaturgiai szervező elvvé emelése (legfőképpen a *Keresztneve: Carmen*-ban). Mindez, persze, szintén a variációelv, valamint az elérhetetlen egység jegyében, vagyis felhangzó, majd hirtelen megtorpanó, töredékes, eklektikus zenei-képi formában történik. Saját klasszicizálódásának elutasítása pedig a tragikomikus bohócmaszokban ölt látható alakot, ahogy több filmjében is mint bolond(os) rendező, sőt félkegyelmű<sup>6</sup> bukkan fel (*Keresztneve: Carmen*, 1982; *Vigyázz a jobbegyenesedre!*, 1987; *Lear király*, 1987).

5 Jameson, Frederic: High-tech közösségek a késői Godard-nál. Ford. Beck András. *Metropolis*, 1999/tél, 90.

6 Vö. Bikácsy, i. m.

Ha a korai szakaszban a későit legerőteljesebben megtermékenyítő formaszervező elvet keressük, akkor azt az esszéformában találjuk meg. Kovács András Bálint modernizmusról szóló könyvének *Az esszéfilm* című fejezetében egyetértően idézi a filmtörténészek véleményét, miszerint ez a forma elsősorban Godard nevéhez köthető. Az esszéforma az 1979 utáni korszakban is központi szerepet játszik: a számos, a szó hagyományos értelmében vett esszéfilm mellett (pl. *Németország, kilenc [új] nullo*, 1991; *Gyerekjáték orosz módra*, 1993; *Jean-Luc Godard / Jean-Luc Godard – Decemberi önarckép*, 1994) ebbe az irányba mozdulnak el a játékfilmek, illetve a dokumentum- vagy ismeretterjesztő filmek is, mindenekelőtt *A film története(i)* egyes részei. Elsősorban a játékfilmek esetében erősödik föl az esszéizmus, s válik kizárólagossá és meghatározóvá. A hatvanas években még készülnek az elbeszélés konvencióit többé-kevésbé fenntartó filmek (pl. *Kifulladásig*, 1959; *A kis katona*, 1960), sőt az esszéfilmek között találunk a narráció szintjén is értelmezhető munkát (pl. *Éli az életét*, 1962), ugyanakkor már ekkor megjelenik a narráció felülírása az esszével, különösen a közvetlen politikai jelentésű filmekben (pl. *A kínai lány*, 1967). Vagyis ez sem tekinthető teljesen új elemnek, legfeljebb a pozíciója változik meg: a hatvanas években a forma a narratívától az esszé felé tart, a hetvenes évtizedben egyeduralmódóvá válik, míg a nyolcvanas évektől egyfajta középpontja lesz Godard filmi gondolkodásának; olyasfajta közös gravitációs pont, amely felé az egyes művek közelítenek.

Érdemes Kovács András Bálint könyvéből felidézni az esszéfilm meghatározását, az ugyanis a Godard-filmek 1979-től induló új sorozatának formavilágára is rávilágít.

*Ezeknek a filmeknek [ti. az esszéfilmeknek – GG] a célja – akár rendelkeznek koherens történettel, akár nem – mindenképpen az, hogy kifejtsenek egy érvrendszert. Az esetlegesen meglévő történet egy vagy több tézisznek az illusztrációja. Nem a kronológia, hanem az érvek fogalmi logikája szabályozza a film felépítését. A film különböző jelenetei és eseményei arra szolgálnak a szereplők számára, hogy kifejtsék véleményüket, kevésbé arra, hogy cselekedjenek. Az esszéfilm tisztán késő modern találmány, nem találjuk előzményét a korai modern periódusban. Szorosan kötődik ahhoz a szerzői felfogáshoz, mely szerint a filmkészítés személyes „írás”. Mivel készítői főleg politikai célokra használták – ami az esszéfilmet a modern film politikai korszakának jellegzetes műfajává tette –, ritkán találkozunk vele a késő modern korszak első periódusában.<sup>7</sup>*

Az esszéfilm meghatározása mellett a bekezdés több észrevétele Godard késői korszaka tekintetében is tanulságos lehet. Az „akár rendelkeznek koherens történettel, akár nem” közbevetés olyan lehetőségre utal, amelyet Godard a nyolcvanas évektől

7 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950–1980. Palatinus, Budapest, 2005, 141.

teljes mértékben kihasznál. Egyrészt forgat koherens történettel nem rendelkező esszéket, másrészt a játékfilmjeiben felismerhetőek maradnak a történetmondás elemei, ám a narratív szerkezetet (motiváció, a tér és időszervezés logikája, a cselekményvilág egységessége, karakterábrázolás stb.) minduntalan „kikezdi” azok fogalmi reflexiói. A hatvanas évek játékfilmjei és a hetvenes évek politikai esszéi után mintha a szélsőségek kiegyenlítődése zajlana le az esszé mint formaszervező elv gravitációs terében. Ezek szerint a koherens történettel nem rendelkező esszékben is felismerhetők a történetmondás nyomai. A *Németország, kilenc (új) nulla* esetében például fiktív hőst találunk, a hősnak van motivációja, amely elindít egy cselekményt. Csakhogy hősünk valójában idézet, a motiváció absztrakt, a cselekmény pedig töredezett – a film tehát egy társadalmi–történelmi–politika tézis illusztrálása felé „gravitál”. S hasonló mondható el, csak ellentétes irányú mozgással, a játékfilmekről. Ily módon a nyolcvanas évektől a Godard-féle filmgondolat vagy filmművészet jegyében egyre jobban elmosódnak az addig még polarizáltabb játékfilmes és esszéfilmes forma határai. Ebből is következik az az elemzői következtetés, hogy Godard életműve nem egyes filmekből, hanem a művek összességéből, a mű egyes variációiból áll.

Az idézett bekezdés másik, Godard esetében különösen fontos megjegyzése az esszéfilmes forma történeti keletkezésére vonatkozik. Ezek szerint az esszéfilm a modernizmus késői szakaszában jelenik meg, hatása pedig már kifejezetten a hetvenes évekre nyúlik át. Mint késő modern forma tehát történetileg is közel áll a modernizmust „túlélő” rendezők, így Godard művészetéhez. Lényegesebb azonban az ehhez kapcsolódó, az esszéfilm politikai céljairól szóló észrevétel. Godard nyolcvanas évektől induló új korszakának ez kellőképpen talán nem hangsúlyozott, noha egyáltalán nem meglepő mozzanata. A politikusság az esszéfilmes formából és Godard „második hullámát” megelőző politikai korszakából egyaránt következik. Ám ahogy az esszéforma „konszolidálódik” a politikai filmeket követően, s egy konvencionálisabb elbeszélő forma részévé válik, úgy „konszolidálódik” a korábbi közvetlen agitatív politikai jelentés is. De nem tűnik el! Már az új korszakot nyitó *Mentse, aki tudja (az életét)* című film egyik önállóan is tekinthető cselekményszála élesen újraexponálja Godard meghatározó politikai nézetét a hatalom elnyomó karakteréről és a személy szó szerinti és átvitt értelmű prostituálódásáról. Az Isabelle Huppert alakította lány végtelen cinizmussal és közönnnyel gyakorolja ősi hivatását (hol van már az *Éli az életét* Nanájának kezdeti kétségbeesése, majd menekülési kísérlete), egy hosszas, viszolyogtató szexuális úzus pedig az erőszak mérhetetlen elidegenedettséget mutatja be, még hozzá mindkét fél, a hatalommal bíró „vevő” és a kiszolgáltatott „áru” oldaláról egyaránt. És a sor folytatható a *Passiójáték* (1981), *A detektív* (1984), az *Új hullám* (1990) pénz, érdek, kizsákmányolás körül forgó világáig, a *Keresztneve: Carmen*ban megjelenő terroriz-

mus motívumáig, s legfőképp a balkáni háborút érintő filmekig (*Üdvözlégy, Szarajevó!*, 1994; *Mindörökké Mozart*, 1996; *A mi zenénk*, 2004). Utóbbi tematika különösen figyelemre méltó érzékenységről tanúskodik: a már Svájcban élő és dolgozó alkotó jóval nagyobb empátiával, a helyszínen is tájékozódva számol be a kelet-európai rendszerváltást követő etnikai-politikai tragédiáról, mint térségbeli kollégáinak többsége. Igaz, nem publicisztikus, s már nem is agitatív módon beszél az eseményekről, hanem reflektált, absztrakt, s még a konkrétan megidézett harci jelenetekben is rendkívül stilizált módon. Mindezzel azonban – s ugyanez mondható el a német újraegyesítéssel foglalkozó *Németország, kilenc (új) nulla* című esszéjéről – nem távolodik el a karnyújtásnyira zajló történelemtől, jóval inkább történetfilozófiai távlatot ad neki.

### Régi és új

Godard (politikai) nézetei tehát mintha bölcsebbé – azaz közvettebbé, rezignáltabbá, reflektáltabbá – válnának az 1968 körüli évekhez képest, ahogy elbeszélsmódja 1979 után szintén konvencionálisabbnak tűnik. A gondolkodás tárgya és formája Godard késői művészetében kiváltképp a narrációt alakítja át, érdemes tehát a filmeknek ezt az aspektusát több oldalról, másféle fogalmi hálók segítségével is szemügyre venni.

Az új hullámos, majd főképp a politikai korszak elbeszélsmódjának konvencionálisabbá válását érzékeli – és fájlalja – David Bordwell az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében. A Godard-féle elbeszélsmódot önálló típusként tárgyaló szerző a *Godard és az elbeszélés* című fejezet végén, a *Mentse, aki tudja (az életét)* és a *Passiójáték* ismeretében már „visszaesésről” ír, miszerint a narratív tipológiájában legkomplexebbként és legradikálisabbként bemutatott Godard-i elbeszélsmód ezekben a filmekben még csak nem is a stílus önálló sémáit alkalmazó parametrikus, hanem „csupán” a művészfilmes elbeszélsmódnak felel meg.<sup>8</sup> Az elmélet megkérdőjelezhető fokozat- és értékelvűsége helyett – de maga Bordwell is jelzi, hogy egy művésztől nem elvárható az „egyenes vonalú fejlődés” – érdemesebb leíró módon rögzíteni, hogy a hetvenes évek átmeneti korszakához képest a Godard-i forma eleinte kétségtelenül konszolidáltabb képet nyújt.

A modernizmust követő filmtörténeti kompromisszumkeresés narratív következményét Nánay Bence irodalom és film viszonylatában vizsgálja, s tanulmányának hivatkozott példái közt Godard is szerepel. Az új hullám a narráció konvencióit kezdte ki, de nem tüntette el teljesen az elbeszélést, ily módon rekonstruálható volt a filmek diegézise, azaz egységes és teljes cselek-

8 Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 341.

ményvilága. Sőt, a diegézis – a filmművészet sajátos képi ábrázolása következtében – a nem narratív struktúrában is fennmaradt. A narráció hiánya alapjaiban sérti a nézői elvárásokat, ezért a modernista szemléletet a hatvanas éveket követően is fenntartani igyekvő, ugyanakkor a relatíve szélesebb közönség elérését célzó alkotói törekvésnek az elbeszélés visszaállításával kell elsősorban kísérleteznie. A politikai korszakában a narratív formától – és ezzel a közönségtől – eltávolodó Godard „második hullámában” visszatér tehát a narrációhoz, ám oly módon, hogy ne kelljen lemondania az őt elsősorban foglalkoztató közvetlen gondolatiságról, a narratív logikától független képek, montázs-és/vagy kollázs-szerkezetek elvont-érzéki komplex jelentéséről. Eppen ezért a történet(mondás) számára csak ürügy, amely mintegy keretet ad a gondolatok áramlásának. A narráció jelen van, hiányossága, fragmentáltsága, rétegzettsége, reflektáltsága következtében viszont nem teljesíti „feladatát”: a narráció alapján gyakorlatilag rekonstruálhatatlanná válik az elvben általa létrehozandó diegézis.

*A narráció és a diegézis kapcsolatát tekintve tehát a filmművészet korábban kompromisszumként leírt váltását a nyolcvanas évek elején úgy is le lehet írni, mint a hetvenes évek avantgárdjára jellemző narráció nélküli diegézis elvét felváltó diegézis nélküli narráció, amely a nyolcvanas évek egyes tendenciáira jellemző.<sup>9</sup>*

A kompromisszumkészség további jeleként a diegézis hiánya következtében beálló zavart a rendező azzal próbálja csökkenteni, hogy közismert irodalmi műveket idéz. Távol áll, persze, mindez a hagyományos adaptációtól, a közismert irodalmi toposzok mégis valamiféle támpontot nyújthatnak a diegézis megalkotásához (miközben más értelemben viszont megint csak összezavarják az adaptáció fogalmához kapcsolódó értelmezési konvenciót). Az *Új hullám* mindenestre az *Isteni színjáték*, a *Vigyázz a jobbegyenesedre! A félkegyelmű*, míg a *Lear király* Shakespeare drámájának motívumait idézi,<sup>10</sup> mintegy „pótolva” ezzel a filmek egyébként hiányzó diegézisét. S ha Nánay példáit kiegészítjük még a *Keresztneve: Carmen* és az *Üdvözlégy, Mária* (1983) szintén jól felismerhető kulturális és vallási referenciáival, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Godard 1979 utáni játékfilmjeinek többsége valóban ismert (irodalmi) idézetekkel igyekszik pótolni az egységes cselekményvilágot. Ám hogy ez a „pótlás” mennyire „sikeres”, azt a további, ilyesfajta referencialitást nélkülöző filmek próbája alapján dönthetjük el. Nos, e tekintetben nem érzünk jelentős különbséget, mondjuk, a *Mentse, aki tudja (az életét)* és a *Keresztneve: Carmen* között: a filmek vagy lerombolják a

9 Nánay Bence: Túl az adaptáción. In: Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. József Attila Kör – Kijarat Kiadó, Budapest, 2000, 43.

10 Nánay, i. m. 39.

referenciálisan felidézett mű diegetikus világát, vagy létre sem hoznak kikezddhetetlen diegézist. Különböző utakon, de ugyanahhoz a – más fogalomrendszerben esszéisztikusnak is nevezhető – (film)gondolathoz jutunk.

Megint másképp közelíti meg a narráció ellenmondásosságának jelenségét Deleuze, amikor a konvencionális elbeszélőjelleg megszűnését szembeállítja Godard filmjeinek „regényességével”. A szerző a „regényesség” fogalmát a bahtyini polifonikus, azaz a több szereplői–elbeszélői szöveget párhuzamosan érvényesítő regénykompozíció értelmében használja. Ebben a tekintetben „Godard a filmet a regény képességeivel ruházta fel. Különböző reflexív formákat teremt, mint megannyi közvetítőt, amelyeken keresztül az ÉN mindig valaki más”.<sup>11</sup>

Az „ÉN mindig valaki más” Rimbaud-tól származó gondolata (*A látnok levelei*) már az *Éli az életét* című filmben elhangzik: Nana e rövid belső monológgal reflektál a rendőrségi kihallgatás megalázó helyzetére, amikor is először fogalmazódik meg prostituálódásának „társadalmi feltételezése” a kihallgató tiszt részéről. A gondolat formává az 1979 utáni játékfilmek „regényes” szerkezetében válik: a különféle elbeszélői szövegek, elbeszéléselemek, nézőpontok egymás mellé helyezésében, ütköztetésében, egymásra vonatkoztatásában. Godard ezzel megszünteti a regényforma diegetikusságát, ugyanakkor megőrzi a narráció többszólamúságát és reflexivitását – vagyis a deleuze-i leírás is egy konvencionális struktúra megbontására utal.

A többszólamúság számos film dramaturgiai felépítésében is megmutatkozik. A legnyilvánvalóbban a mindezt témává emelő *Új hullám*ban, amely két, ellentétes karakterű férfi relációjában mondja el ugyanannak a történetnek a színét és fonákját. A variációs elv itt tehát szokatlanul egyszerű módon működik: a történet alapmotívumának visszatérésekor ugyanannak az eseményeknek az inverzét látjuk. A túlságosan irányíthatóvá váló ismeretlen férfiből elege lesz a cégbirodalmat vezető nagypolgár szépasszonynak, s vízbe öli kedvesét. Majd amikor a férfi „testvére” (akit szintén Alain Delon alakít) immár határozott karakterként váratlanul visszatér, ő fojtja majdnem hasonló módon vízbe a mellette egyre határozatlanabbá váló asszonyt. „Az volt az érzésük, hogy mindezt már átélték” – jegyzi meg a főszereplő-narrátor. Az átlátható fabulát, persze, bonyodalmas szüzsé tárja elénk, sokszoros kommentárokkal, képközi feliratok formájában megjelenő inzertekkel, reflexiókkal, idézetekkel, szentenciákkal – a (bahtyini) modern regény szellemében. A történetet érintő többszólamúság fedezhető fel a *Mentsé, aki tudja (az életét)* egymáshoz csak lazán kapcsolódó két cselekményszálában, a *Keresztneve: Carmen* kerettörténetében; mindez megsokszorozódik a *detektív*ben, ahol a szállodai helyszín különböző szobái térben is kifejezik a szövegek polifóniáját; végül a *Vigyázz a*

11 Deleuze, i. m. 226.



*jobbgyenedre!* és a *Balszerencsémre* (1993) mindezen felül még rendkívül reflexívvé is teszi a többszólamúságot. A dramaturgiai makroszinten megfigyelhető polifónia ugyanakkor a jelenetek mikroszintjén szintén tetten érhető, méghozzá leggyakrabban ellentétes érzelmi indíttatású motivációk összecsapásaként. A különféle beszéd-, érzelem- és tudat-modulációk egészen közvetlen, zsigeri módon adják tudtunkra „a mindig valaki/valami más” gondolatát: a szereplők váratlan düh- vagy szeretetrohalmi, különös reakciói, „értelmetlen” gesztusai, eltérései ezekben a látványos és hangzatos (ki)törésekben jelenítődnek meg. Hasonló történik a motivációk és karakterek szintjén, mint az ugró vágás esetében: előbbi a jelenet drámai, utóbbi a tér-idő folyamatos egységét bontja meg. Godard azonban arra is ügyel, hogy az így megteremtett többszólamúság ne szakadjon el a szituációtól. A felfokozott, impulzív reakciók ezért legtöbbször a szerelmi szenvedély motívumához kötődnek, amely különösen képpen a *Keresztneve: Carmen* és az *Üdvözlégy, Mária* című filmekben tölt be fontos szerepet.

A kései korszak első játékfilmjei tehát még átláthatóbb, tematikus szinten is megragadható, azonosítható cselekményvilágú regénystruktúrát építenek, mígnem a polifónia és a reflexió fokozása következtében a filmek végül megközelítik azt a szintet, amikor nem marad más, mint a tiszta szerkezet. S noha a művek nem jutnak el eddig az esztétikai értelemben vett *elméleti* végpontig, ám kétségtelenül megközelítik a forma ideális tisztaságát. Szerencsére azonban a szubsztanciális forma Godard filmjeiben mindig tartalmaz annyi érzéki anyagot, szépséget, váratlanságot és esendő közvetlenséget, hogy a filmek nem veszítik el kapcsolatukat azzal a világgal, amelyhez vissza próbálnak vezetni bennünket. A kései korszak kompromisszumkeresése ezzel a *gondolattal* is magyarázható...

Godard művészetének a politikai korszakot követő kompromisszumkészségét az immanens formamegoldások mellett az intézményi háttér változása is egyértelműen jelzi, hiszen a rendező a nyolcvanas évektől visszatér a filmre forogtatott, moziban forgalmazott, egészestés játékfilmes formához; munkáit rangos fesztiválok mutatják be és díjazzák, elismert kritikusok elemzik világszerte. Úgyis mondhatnánk, az új hullám tézise, majd a politikai korszak antitézise után a szintézis időszaka érkezik el. Ám ez nem valamiféle visszalépést vagy kiegyenlítődést jelent, jóval inkább az addigi elemek komplexitása, variálása felé mutat. Mindezt az is jelzi, hogy a nyolcvanas évektől induló „második hullám” intézményi és formanyelvi „konszolidálódását” gyorsan követik a meghatározhatatlan műfajú „filmjegyzetlapok”, a koherens történetről lemondó esszék, illetve az egyre esszéiztikusabb hangvételű játékfilmek, a film helyett pedig az előbb elektronikusan, majd digitálisan rögzített művek – vagyis továbbra is megmarad mindaz a radikális formaujító sokszínűség és összetettség, amely az addigi életművet is meghatározta.

Így aztán erről a korszakról ugyanaz elmondható, mint amivel Bordwell kezdi a Godard-i elbeszélésmód korábbi változatainak leírását: „Godard filmjei kínálkoznak az értelmezésre, de ellenállnak az elemzésnek, sőt olykor lehetetlenné teszik.”<sup>12</sup>

### A (r)és művészete

Gilles Deleuze filmelméleti munkájának első kötete 1983-ban, míg a modern filmművészetről szóló második kötet 1985-ben jelent meg először. Utóbbiban Godard a legtöbbet hivatkozott szerzők közt szerepel, méghozzá nem kizárólag az új hullámos, illetve politikai korszakának darabjai, hanem az 1979-ben induló „második hullám” Deleuze számára a kézirat lezárásáig ismertté vált játékfilmjei révén (*Mentse, aki tudja [az életét]; Passiójáték; Keresztneve: Carmen*). A francia filozófus nézete szerint tehát Godard művészetében folytatódik a modern film. A rendező munkái által illusztrált elméleti tézisek ugyanakkor nemcsak a filmes modernizmus, hanem, mintegy „visszafelé” olvasva, Godard művészetének leírását is segítik – méghozzá a Deleuze munkájának lezárását követő időszakra vonatkozóan is.

A modern filmet, a Deleuze-i filozófiát és Godard művészetét gondolkodás és film egymásra vonatkoztatása kapcsolja össze. Kovács András Bálint modernizmus-könyvének *A modern film és Deleuze* című fejezetében így ír: „Deleuze számára a modern film a gondolkodás legjobb reprezentációja a modern világban”, mivel „a modern film az ember és világ közti elveszett kapcsolat mentális helyettesítője” (Kovács 2005),<sup>13</sup> majd többször és hosszan idéz a *Film 2.* kötetének, *Az idő-képnek Gondolat és film* című fejezetéből. Az idézetekben – ahogy az egész fejezetben – gyakoriak a hivatkozások Godard-ra.

Deleuze a modern világban bekövetkezett kapcsolatvesztést a hit fogalmával írja le, amelyet nem vallásos értelemben, csak annak analógiájára teremthet újjá a filmi gondolkodás mint „mentális helyettesítő”. „Arról van szó ugyanis – írja –, hogy túl a szavakon meg kell találni, vissza kell adni a világba vetett hitet.”<sup>14</sup> Ezt követően a *Passiójáték* és a *Keresztneve: Carmen* egy-egy mozzanatára utal, majd a mentális kép létrehozásának módozatairól ír. Godard neve ennek a gondolatmenetnek a végén kerül ismét elő, amikor a mentális képet a látható képek közötti résben megszülető képként határozza meg. A klasszikus filmmel szembeállítva írja Deleuze a modern filmről: „Épp ellenkezőleg, ami számít, az a képek közötti, a két kép közötti rés: kis térség, amely minden egyes képet kitaszít az ürességből, és visszadobja oda.” Ezen a ponton egy lábjegyzetben Bressonra utal, a főszö-

12 Bordwell, i. m. 319.

13 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*, i. m. 66, 67; kiemelés az eredetiben – GG.

14 Deleuze, i. m. 207.

veget azonban Godard-ral folytatja: „Godard erőssége nemcsak az, hogy ezt a megszerkesztett világot használja minden művében (konstruktivizmus), hanem hogy módszerré avatja, amelyen a filmművészetnek, miközben használja, gondolkodnia kell.”<sup>15</sup> Ezt követően Godard politikai korszakának filmjeivel, az *Itt és máshollal* (1974) és a *Hatszor kettővel* (1976) magyarázza „a KÖZÖTT” módszerét, „amely felesküszik az Egyre épülő filmművészet ellen”.

*A két akció, a két affekció, a két percepció, a két vizuális kép, a két akusztikus kép, valamint az akusztikus és a vizuális között: láthatóvá tenni a megkülönböztethetlent, vagyis a határt (Hatszor kettő). Az egész átalakuláson megy át, mert már nem az Egy-Lét, hanem a dolgot alkotó „és”, a képeket alkotó kettő-közötti.*<sup>16</sup>

Godard késői filmművészetének legkarakteresebb új eleme, hogy kitölti a „konstruktivizmussal” (montázs, kollázs, narráció) kialakított képek közötti láthatatlan „réseket”. Ily módon nem csupán a szerkezet által létrehozott elvont viszonylatokban születik meg „a film gondolata”, hanem közvetlenül is láthatóvá válik. A láthatóvá tett „rés”, „között”, „és” strukturálisan passzázsként épül be a narratívába, megjelenését tekintve pedig rendkívül egynemű, konkrét, anyagszerű, érzéki és nem utolsó sorban szép formát ölt. A leggyakoribb motívum a víz őseleméhez kapcsolódik: tó- és tengerpart, hullámok, vagy egyszerűen a vásznat teljesen betöltő határnélküli kék áramlás képe. A tó- vagy tengerpart fontos dramaturgiai szerepet kap a *Keresztneve: Carmen*-ban és az *Új hullámban*, a történet motívukis közegét jelzi a *Balszerencsémre* című filmben, Godard legutóbbi munkájában, a részben egy tengeri luxushajón játszó *Filmszocializmusban* (2010) pedig mitikus közegként tagolja, jobban mondva kapcsolja egymáshoz az egyébként igen fragmentált jeleneteket. Hasonló funkciója van a természetképeknek vagy a természethez kapcsolódó karaktereknek. Az *Új hullám* egy park ősképeivel indul, az események rezonőre pedig a kastély kertésze lesz. Visszatérő képpé válik természet és ember kapcsolata vagy a mozgás a természeti környezetben. Ennyi a szerepe a *Mentse, aki tudja (az életét)* című film biciklis szekvenciáinak: a főszereplő nő több alkalommal is erdei úton hajt keresztül. (Godard a színésznőnek, Nathalie Baye-nak a kerékpározást tanácsolta mint karakterépítési gyakorlatot.) A „szép” motívumtól a „szép” kompozícióig tartó folyamat végpontján olyan képi tartalmakat találunk, amelyek hétköznapiaságát kizárólag megformáltságuk avatja emlékezetessé. Ilyen profán motívum a *Keresztneve: Carmen* jelenethatárraira illesztett éjszakai forgalom képe, különösképpen a hídon átrobogó, kivilágított metrószerelvénnyel. A személyes esszék emblémájává pedig többek között egy közönséges asztali hangu-

15 Uo. 215–216; kiemelés az eredetiben – GG.

16 Uo. 216–217.

latlámpa egyszerű formája, meleg fénye válik, amely igen gyakran kerül feltűnő módon a képek előterébe.

Kitüntetett szerepe van a passzázsok motívikájában az emberi testnek. A test Godard filmművészetében az elvont gondolat érzéki megjelenítése; az a felület, amelynek szemlélésekor a gondolat valóban „megtestesül”. A test – ahogy Deleuze fogalmaz – annak a szavakon túli hitnek a reprezentációja, amely a modern filmben újratерemti a világgal megszakadt kapcsolatot. A filozófus *Az idő-képben* önálló fejezetet szentel a test-motívum elemzésének *Film, test és agy, gondolat* címen. Ebben a *Mentse, aki tudja (az életét)* és a *Keresztneve: Carmen* című filmekre utalva írja: „Godard filmjei a vizuális és akusztikus testi magatartásoktól jutnak el a több dimenziós festői, zenei gesztusig, amely az előbb szertartását, liturgiáját, esztétikai elrendezését jelenti.”<sup>17</sup> A *Mentse, aki tudja (az életét)* és a *Keresztneve: Carmen* esetében egyaránt a vágy-test jelenik meg, az előbbiben elidegenedett, az utóbbiban érzéki formában, ám mindkettőben uralmi, eladási, birtoklási konnotációval. A mentális folyamatok „megtestesítőjévé” a motívum az *Üdvözlégy, Máriában* válik: az evangéliumi történet újramondása miközben a profán, jelen idejű cselekményvilággal látszólag deszakralizálja az evangéliumi történetet, Mária testének áhítatos bemutatásával viszont szakralizálja a testet. A fiatal lány meztelen ölére közelítő kamera valóban mintha a felfoghatatlan történés, a szeplőtelen fogantatás „eseményét” filmeznék; a láthatatlant tenné láthatóvá.

A Godard-i passzázsok nemcsak motívumukban anyagszerű, telített, szép képek, hanem ahogy Deleuze a fenti idézetben írja, esztétikai elrendezésükben is. Godard késői művészetében felértékelődik a képek kompozíciós, plasztikus megalkotottsága, s ugyanez mondható el a hangzó közeg telítettségéről is. Az újabb és újabb technikai lehetőségeket (elektronikus és digitális képrögzítés, HD, Dolby Stereo stb.) a rendező egy középkori kézműves alaposágával alkalmazza filmjeinek kivitelezésében, s többször is megőrökíti önmagát ebben a szerepkörben, amint modernül felszerelt laboratóriumában dolgozik. Természet és test, kompozíció és mozgás harmóniája – Godard ezekkel az elemekkel tölti ki a narrációt, a montázs, a kollázs segítségével létrehozott repedéseket, réseket a filmanyagon. Azaz nem pusztán helyet csinál a film gondolatának – ez az első hullám és különösképpen a politikai korszak filmjeit jellemezte –, hanem le is forgatja a film gondolatának mentális képeit.

Nem felejtkezhetünk meg ugyanakkor arról, hogy ezek a harmonikusan széppé komponált képek végül is töréspontokon jelennek meg, sőt maguk is töredékesek. A Godard-i passzázsok jóval inkább szétválasztanak, semmint összekötnek: megakasztják a narrációt, megbontják a cselekményvilág egységességét, különmemű képi-hangi anyagokat ütköztetnek össze, ellenpon-

toznak, ritmust váltanak és így tovább. Mindez magukon a „résekbe” helyezett képeken is tetten érhető. Szépségük, kompozíciójuk vagy egyszerűen láthatóságuk és/vagy hallhatóságuk ugyanis önmagában szintén töredékes. A passzázsok gyakran gyors flashek, rövid snittek, részletek, elkapott pillanatok. A klasszikus kompozíció harmóniájának megbontása a legkifejezőbbé a zenei idézetekben válik: az ismert, klasszikus dallamok gyakran egy-egy ütem erejéig hangzanak csak fel, majd éles vágsással félbeszakadnak. A fragmentáltságot dramatikusan is kifejezi egy-egy zenei próba rögzítése, amely szituációként is a töredékesség, a megakadás és újrakezdés folyamatát rajzolja elénk, s ezt a hatást „szétszórásuk”, részletekre bontásuk a történetben még tovább fokozza. A legkidolgozottabb módon ez a technika a *Keresztneve: Carmen*ban érvényesül a Beethoven-vonósnégyes próbájának képeivel. Ugyanakkor ez tekinthető az egyik legkomplexebb „passzázsoknak” is, hiszen az elbeszélést megtörő „rések” kitöltése mellett a vonósnégyes egyik tagjának a cselekményben is fontos szerepe van, azaz a próba szekvenciái nem csupán a filmhez, hanem a történethez is tartoznak. A *Vigyázz a jobbegyenesedre!* esetében a rock együttes próbája már nem része az elbeszélésnek, itt tehát kizárólag a tagoló, „réskitöltő” funkció működik, nem függetlenül, persze, az esemény és a zene hangulatától, atmoszférikus erejétől, illetve mindennek a fő cselekményszálhoz való metaforikus kapcsolatától.

Az első modern korszak ugróvágásainak „réseibe” helyezett mentális képek a késői Godard-t rendezőből komponistává változtatják át, aki montázs helyett kollázst épít, zárt narratív struktúra helyett nyitott szerialitást hoz létre. Az így megvalósuló formaelv annak a világnak a töredékességét, abszurditását, „hihetetlenségét” írja le újra és újra, amelynek hitét Godard mintegy a világ repedéseibe vetített filmgondolatok segítségével igyekszik helyreállítani.