



„A filmművészetben meg a szerelemben az a közös, hogy egyiknek sincsenek szabályai.”

François Truffaut

**1**959-ben két Chabrol-filmrel mutatkozott be a fiatal filmesek mozgalma: *A szép Serge-zsel meg az Unokafivérekkel*. De a sajtó meg a közönség elismerését François Truffaut *Négyszáz csapása* szerezte meg az Új Hullámnak. Jean-Luc Godard-nak a rákövetkező év márciusában bemutatott első filmje, a *Kifulladásig* pedig végképp bebiztosította a Nouvelle Vague sikerét. A film forgatása hatvan évvel ezelőtt, 1959. augusztus 17-én kezdődött – nemcsak a rendező legnagyobb kereskedelmi sikere lett, de Orson Welles *Aranypolgára* mellett az egyik legtöbbet emlegetett, legtöbbet idézett, legtöbbet elemzett filmje a mozi történetének. Tökéletesen illik rá Corneille *Cidjének* két verssora: „Az olyanak, mint én, akárki meglássa, / Rögtön mestervágás első kardcsapása.”

Egy kézen is meg lehetne számolni, hány olyan rendező van, aki már első nagyfilmjével feltűnést keltett, akinek első komolyabb próbálkozása volt a legnagyobb kasszasikere. Ott van, persze, Orson Welles *Aranypolgára* vagy François Truffaut *Négyszáz csapása*. De ki emlékszik már Federico Fellini, Alfred Hitchcock vagy Luchino Visconti első opuszára? Akárhogyan is, ritkaságszámba megy, ha egy alkotó már első filmjével belépőjegyet vált a filmtörténetbe. És nem is csak a film-

KIFULLADÁSIG: EGY KULTUSZFILM SZÜLETÉSE – 1. RÉSZ

# MESTERVÁGÁS ELSŐ KARDCSAPÁSRA

•••• ÁDÁM PÉTER

**HATVAN ÉVEL EZELEŐTT FORGATTA LE JEAN-LUC GODARD A FRANCIA ÚJ HULLÁM LEGENDÁS FILMJÉT. A KIFULLADÁSIG AZ EGYIK LEGTÖBBET IDÉZETT, LEGTÖBBET ELEMZETT ALKOTÁSA A MOZI TÖRTÉNETÉNEK.**

történetbe, hiszen az 1960 tavaszán bemutatott *Kifulladásig* (*À bout de souffle*) nemcsak esztétikai kiáltvány, nemcsak egy új nemzedék zászlóbon-tása, mítosz is egyben. Hogy csak egy példát mondjak, a legendás jelenetet, amikor, a fedora fazonú gengszter-kalapot viselő fiatal Jean-Paul Belmondo kíséretében, Jean Seberg méretre csináltatott New York Herald Tribune-os fehér pólóban lefelé sétál a Champs-Élysées-n, talán még azok is ismerik, akik nem látták a filmet. És része a mítosznak maga a forgatás is.

Vannak rendezők, akik – még jóval az első csapó kattanása előtt – a fejükben előre leforgatják az egész filmet. Ilyenkor a forgatás levezénylése már nem nagyon kínál meglepetést, a rendező fejében ott az egész „partitúra”. Az akkor huszonnyolc éves Jean-Luc Godard nem ez a típus. Ha igaz is, hogy – legalábbis a visszaemlékezések szerint – néha már-már a nagyképűségig magabiztos, a legtöbb forgatási napon tétova, bizonytalan, kétségek közt órlódó rendező. Az a film, amit ma a modern filmművészet nyitányának tartanak, olyan körülmények közt készült, hogy – a színészekről a produceren át egészen a világítóig – mindenki azt hitte, a látszatra összefüggéstelen rögtönzésekből sohase fog épkezláb film kikerekedni. Egy kis túlzással azt is lehetne mondani, hogy a *Kifulladásig* egy tehetséges kezdő rendező folyamatos improvizációja.

De nemcsak azért érdekes ez a történet, mert Godard gyakran közvetlenül a forgatás előtt (ha nem felvétel közben) írja meg/találja ki a dialógust, ér-

dekes azért is, mert már ekkor kiderül: a rendezőnek az önreklamáshoz is kiválóak az adottságai, és egy reklám-szakembert megszegyenítő leleménnyel dolgozza ki nyilvánosságnak szánt személyiségét, és csigázza fel a film iránt az érdeklődést (a Godard által készített és a „trailer” műfaját is megújító előzetes például a *Kifulladásigot* „az év legjobb filmjeként” harangozza be). Végül azért is érdemes a forgatás történetét részletesen felidézni, mivel az összes Godard-film közül a *Kifulladásig* keletkezése a legjobban dokumentált, ennek a filmnek a forgatásáról maradt fenn a legtöbb archív anyag...

Antoine de Baecque azt írja csaknem ezeroldalas életrajzában (Bernard Grasset, 2010), hogy Godard először 1959 elején beszél Georges de Beauregard-nak egy bűnügyről, amiből szerinte jó forgatókönyvet lehetne írni. Különös figura ez a Beauregard. Az akkor negyvenéves producer Marseille-ben született, és a nagy dumás, jó társaságot, italozást, csinos nőket kedvelő férfi karakterébe nyilván a születési hely is jócskán belejátszott. Beauregard kezdetben újságíró, majd az ötvenes évek elején amerikai filmek terjesztésével foglalkozik, előbb Franciaországban, majd Spanyolországban; 1955-ben nyitja meg producer irodáját, többek közt olyan filmeket támogatva, mint a vele csaknem egykorú Juan Antonio Bardem 1955-ös *Muerte de un ciclista* vagy 1956-os *Calle Mayor* című alkotása.

A két film viszonylagos sikere lehetővé tette Beauregard-nak, hogy 1956 végén visszaköltözzék Párizs-

ba. Ekkor azonban – legfőképp Pi-erre Schöndörffer 1959-es *Izlandi halászsok-jának* (*Pêcheurs d'Islande*) bukása miatt – majdhogy nem csődbe jut, hatvanmillió régi frank adósággal. Ennek ellenére nem lát nagy kockázatot abban, hogy egy kezdő rendező kis büdzsével számoló filmtervét anyagilag felkarolja, ráadásul olyan légkörben, amikor – *A négyszáz csapás* cannes-i sikere nyomán – amúgy is nagy az érdeklődés az Új Hullám meg a fiatal filmek iránt.

Godard először 1959 elején beszél Beauregard-nak a filmtervéről, az ötlet azonban sokkal korábbi. A bűnüggyel Truffaut még az ötvenes évek elején találkozott, 1956 táján ő is szeretne volna filmre írni (sőt, a *Kifulladásig* cím is tőle való), de aztán meggondolta magát, és a sztorit – 1957-ben? vagy

1958-ban? – egy este a Richelieu-Drouot állomás peronján a metróra várva elmesélte barátjának. Godard felkéri Truffaut-t és Chabrolt, vállaljon érte kezességet Beauregard-nál, az elsőnek pedig üzenetet is küld, nem foglalná-e össze röviden a filmötletet. Godard tehát már ennél az első lépéssel szembekerül a „hivatalos” filmszakmával: olyantól kér – igaz, vázlatos – forgatókönyvet, aki nem csak hogy nem tagja a forgatókönyvírók kasztjának, de ráadásul a korábbi években szinte mindegyik cikkében tiltakozott a filmrendezés céheszajátítása ellen, arról nem beszélve, hogy Godard a készülő filmet ezzel a gesztussal a Cannes-ban diadalt arató *Négyszáz csapás* folytatásának tünteti fel.

„Fejében ott az egész partitúra” (Jean-Paul Belmondo)

Truffaut – aki baráti áron, egy millió régi frankért (mai pénzben kb. 15.000 euró-

ért) engedi át barátjának az ötletet – ír egy négyoldalas szinopszist, ami elég is, hogy Beauregard-t és társ-producerét, René Pignères-t végleg meggyőzze. Az első nyolcmillió régi frankkal száll be a vállalkozásba, a második harmincmillióval, emellett az akkori francia filmalap, a Centre National du Cinéma is támogatja a tervet kétszer nyolcmillióval. A végösszeg körülbelül egyharmada egy akkori film átlagos költségvetésének, az 51 milliós büdzsével számoló Godard-nak azonban bőven elegendő. A Godard által igényelt összeg tehát három különböző forrásból jött össze. Részt vett a finanszírozásban a közpénzzel dolgozó francia filmalap, egy „fiatal rendezőt” támogatni akaró ügyes filmterjesztő és végül egy csőd szélén álló kalandor-producer, aki dupla vagy semmit játszik a kis kockázatot jelentő filmterv támogatásával.

A Truffaut-féle – és a filmet csak halványan előlegező – szinopszis még nem sokat ad hozzá az eredeti bűnügghöz, aminek történetét a *Négyszáz csapás* rendezője még 1952-ben olvasta a *France-Soir* című napilapban. Godard 1959 nyarán huszonhat oldalon fejleszti tovább Truffaut négyoldalas szinopszist. Ebben a forgatókönyvben már felsejlenek a leendő film körvonalai: a cselekmény – akárcsak a filmben – a marseille-i Régi Kikötőből indul, majd a főhős – aki itt még Lucien Poiccard (Godard a férfit csak később kereszteli át Michelre) – lopott DeSoto márkájú gépkocsival elindul Párizsba. Az országúton egy revolverlövessel megöl egy motoros rendőrt, aki gyorsajtás miatt szegődött a nyomába. A fiatal férfi tulajdonképpen új szerelme, Patricia miatt megy fel a fővárosba; az amerikai lányt előbb Szajna-parti szállodájában keresi, majd a *New York Herald Tribune* szerkesztőségében, és amikor megtudja, hogy Patricia a Champs-Élysées-n árulja a napilapot, ő is odamegy szédíteni a lányt...

A tervezett filmnek már olyan elemei is jelen vannak ebben az első verzióban, mint például a Humphrey Bogartra tett utalás, az utazási iroda a Champs-Élysées-n, Poiccard napszemüvege, az utcai baleset, aminek a főhős is szemtanúja, a szállodai szobában forgatott jelenet, amely – ahogy Antoine de Baecque mondja – valóságos „szíve” a filmnek, az ellopott és a külvárosban



eladott Thunderbird típusú gépkocsi, a „híres író” sajtókonferenciája, a westernfilmet vetítő mozi, illetve az a másik ellopott autó, amit az éjjeliőr szeme láttára Patricia visz ki a parkolóházból, végül a műteremben töltött utolsó éjszaka. A lány Truffaut-nál is, Godard-nál is feldobja a férfit, de az árulás, legalábbis ebben az első változatban, még nem végzetes. „Luciennek menekülnie kell. Rettenetesen dühös a lányra. (...) Ahogy beül az autóba, szitkok özönét zúdítja Patriciára. Utolsó kép: Patricia zavartan bámul az autó után, értetlenül, ugyanis fogalma sincs, mit is jelent a legtöbb sértés.”

Az első vázlat tehát nagyon is precíz, bár a dialógus megírása még hátravan. Ha igaz, hogy Godard rengeteget rögtönöz a forgatáskor, le kell szögezni: amikor a forgatás elkezdődik, már megvan a cselekmény váza, sokszor a legapróbb részletekig, Godard tehát csak a dialógust illetően improvizál. A forgatás mindössze két elemmel gazdagítja a forgatókönyvet (igaz, mindkettő kulcsfontosságú): egyik a Patricia zsebkendőnyi szállodai szobájában felvett nagyjelenet, másik a befejezés és Poiccard halála. De a vázlat nemcsak azért érdekes, mert nagyjából az egész film ott van benne; érdekes azért is, mert már itt megjelennek a rendezőnek azok a visszatérő rögeszméi, amelyek a hatvanas évek végéig csaknem mindegyik Godard-filmben helyet követelnek maguknak.

Ezek között a rögeszmék között alighanem az autó-mánia a legfontosabb. És csakugyan, Poiccard/Belmondónak szemlátomást az autó – főleg az amerikai gyártmányú lehajtható tetejű autó – a gyengéje. A film elején ellopott DeSotótól egészen az utolsó jelenetben látható lehajtható tetejű Simca Sportig (ez magának Godard-nak volt az autója), a filmnek szentelt egyik tanulmány szerzője nem kevesebb, mint tíz gépkocsi-márkát számolt össze a dialógusban meg a különböző beállításokban. Autót lopni a hősnek nemcsak életszükséglet, nemcsak szenvedély, pénzkereset is egyben. Az autónak emellett fontos drámai szerepe van a történetben. Poiccard-t, aki gyors-hajtás következményeként gyilkol, minden lopott autó (és a France-Soir minden újabb kiadása) egy lépéssel közelebb viszi a drámai végkifejlethez. Mintha Godard az amerikai *film noir*

hőseinek korabeli párizsi változatát akarta volna felmutatni. Azt a változatát, amibe a Melville-féle Montmartre-környéki gengszterek öltözködési szokásait, habitusát, mániáit és gesztusait is belegyúrta.

Godard 1959 július elejére be is fejezi a forgatókönyvet, de a nyár folyamán itt-ott még igazít rajta, és a dialógusból is papírra vet valamit. Július közepén már ezt írja Truffaut-nak címzett levelében: „Végre megtaláltam a szerkezetet, amitől megrendítő lesz a *Kifulladásig*. (...) Még pár nap, és küldöm a végleges változatot. Utóvégre a film a tiéd is. Remélem, mint a múltkor, most is alaposan meg fogsz lepődni. (...) Lesz olyan jelenet is, amiben Jean Seberg a New York Herald megbízásából meginterjúvolja Rossellinit. (...) Elég az hozzá, ha minden jól megy [augusztus] 17-én már forgatok is. A film nagy vonalakban a következő: van egy srác, aki mindig a halálra gondol, meg egy

lány, aki soha nem gondol a halálra. A bonyodalom: egy autó-tolvaj (Melville megígérte, keres szakértőt) beleszeret egy amerikai lányba, aki a Sorbonne francia nyelvtanfolyamára jár, és újságot árul a Champs-Élysées-n...”

Ha igaz, Beauregard és Godard a lényegét illetően még 1959 májusában megállapodtak a szereposztásban. Először abban egyeztek meg, hogy Poiccard szerepére Jean-Paul Belmondót fogják szerződtetni (Godard egyébként a *Charlotte et son Jules* forgatásakor meg is ígérte Belmondónak, hogy övé lesz első játékfilmjének főszerepe). Időközben a fiatal színész már jelentős szerepet vállalt Chabrol *Kettős küldetésben/Kulcsra zárva (À double tour)* című 1959-es filmjében (itt ötvenhatos magyar menekültet játszik Szabó Lászlóval, ráadásul – a filmben néhány magyar mondat is elhangzik a szájából – meglepően jó kiejtéssel). Belmondo már a

#### „Valóságos szíve a filmnek”

(Jean-Paul Belmondo és Jean Seberg)



Chabrol-filmben is polgárpukkasztóan provokatív szerepet játszik, ezeket a karaktervonásokat a *Kifulladásig*ban nemcsak továbbfejleszti, de pár – részben Humphrey Bogarttól, részben Jean Gabin-tól ellesett pózzal – ki is egészíti.

Itt említendő a Humphrey Bogart- és Jean Gabin-féle férfihabitusra rájátszó vagány hányavetiség (ennek alapján írja a kritikus Georges Sadoul a *Les Lettres françaises* hasábjain, hogy a film Carné *Ködös utakjának* 1960-as verziója), a félrekapott kalap, a sötét nyakkendő, a bő tweed zakó, a szájból lazán lecsüngő cigareta, Belmondo jellegzetesen párizsi „dumájáról” már nem is beszélve. Az egyik nagy különbség Belmondo, illetve Gabin és Humphrey Bogart között, hogy míg a két utóbbi általában szűkszavú figurákat alakít, Belmondo/Poiccard-nak be nem áll a szája... Elég az hozzá, hogy amikor Godard felajánlja Belmondónak a szerepet, mindössze ennyit mond a figuráról: „Egy pasas beleszeret egy lányba, majd elköt egy autót, hogy Párizsban találkozhasson vele. Útközben megöl egy rendőrt. Aztán pedig... aztán majd csak lesz valahogy!”

A férfi főszereplő tehát megvan. De ki legyen a nő? Godard először volt barátjánőjére, Anne Colette-ra gondol, annál is inkább, mivel a *Tous les garçons s'appellent Patrick* (*Minden srácot Patricknak hívnak*) című korai kisfilmjében pár hónappal korábban már dolgozott az akkor húszas éveiben járó színésznővel. Az első forgatókönyvben a női főszereplő karaktere különben se volt még kidolgozva, és ez a csaknem néma szerep illeti is a kevésbeszédű, ha ugyan nem szótlán lányhoz. Beauregard azonban sztárt akart, ehhez viszont az kellett, hogy Godard részletesebben kidolgozza az amerikai lány karakterét. Így jut eszébe Godard-nak az Otto Preminger által felfedezett Jean Seberg. Akit két filmben is látott, az 1957-es *Szent Johannában* meg az 1958-as *Jó reggelt búbanatban*. Ez utóbbiban, ami Françoise Sagan divatos kisregényének filmváltozata, Seberg tizenhét éves amerikai gimnazista, akit az Azúrparton töltött vakáció ajándékoz meg az első szerelem élményével. És csakugyan, ahogyan Seberg a filmben megjelenik – könnyű kartonruha, elől megkötös blúz, fekete-fehér csíkos t-shirt stb. –, már csaknem olyan, mintha a *Kifulladásig* Patriciája volna.

Godard a figurát majdhogynem kézen veszi át Premingertől. Seberg,

szerencsére, Beauregard-nak is megfelel, pedig se a *Szent Johannának*, se a *Jó reggelt búbanatnak* nem volt valami nagy sikere... Mindössze az a gond, hogy az iowai patikus lányát egyelőre szerződés köti Otto Premingerhez. Seberg újsütetű ügyvéd-férje, François Moreuil először az amerikai filmrendezővel kötött szerződést akarja felbontani, ez sikerül is. A filmes pályáról álmódó és a Cahiers du Cinéma körével is jó kapcsolatban levő ügyvéd-férj örül az új felkérésnek, már csak azért is, mert ha eljön az ideje, szeretne ő is forgatni fiatal feleségével. Mellesleg maga Moreuil is kap szerepet a filmben: ő az egyik újságíró az Orly teraszán forgatott Parvulesco-jelenetben.

Godard tehát olyan pillanatban kéri fel Seberg-et a szerepre, amikor úgy látszott, elakadt a lány karrierje, a Columbiának ugyanis időközben megingott a bizalma a szerinte legfeljebb kamaszlány-szerepre alkalmas színésznőben. Moreuil-nek minden különösebb nehézség nélkül sikerül megegyeznie a Columbiával, a filmes mamutcég viszonylag olcsón, potom tizenötezer dollárért lemondott a színésznőről. Godard Seberggel két legyet üt egy csapásra. Egyrészt – még ha kezdő színésznőről van is szó – kihasználja a star-system előnyeit, másrészt a saját elképzelései szerint alakíthatja a női főszereplő figuráját, miközben egyformán szakít a Marilyn-féle bűbajos érzékiség meg a Brigitte Bardot-féle provokatív „szexbálvány” sztereotípiájával. Patricia már abban is szakítás a korabeli mozi nőábrázolásával, hogy a rendező nem előkelő divatháztól rendel, hanem a sarki Prisunicben vásárolja a színésznő ruháit...

Beauregard szabad kezet ad Godard-nak a statiszták meg a mellékszereplők kiválasztásában. Így kerül a stáblistára a Cahiers du Cinéma folyóirat nem is egy szerkesztője: Jean Domarchi (öt üti le Belmondo a férfívécében, hogy elvegye a pénztárcáját), Michel Mourlet (a mozi-jelenetben ő adja át a helyét Jean Sebergnek), André S. Labarthe meg Jacques Siclier (ők is ott vannak az újságírók közt az Orly teraszán a Parvulesco által tartott sajtóértekezleten), és végül Jacques Rivette (a követezen elterülve ő alakítja a közlekedési baleset áldozatát). A kezében szétnyitott újságot tartó Godard pedig utcai járókelő, aki felismeri Poiccard-t, és jó

honpolgárként rögtön szól is az első rendőrnök. Ami a mellékszereplőket illeti, hármat érdemes részletesebben is kiemelni.

Legelőször is a később íróként elhíresült Daniel Boulanger-t (ő abban az időben Philippe de Broca forgatókönyvírója). A köpcös rendőrfelügyelő már-már karikatúrába hajló ironikus figurája igazi telitalálat; Truffaut is felfigyel az alakításra, meglehet, később ezért ajánl fel neki hasonló szerepet előbb a *Lőj a zongoristára* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), majd A menyasszony feketében volt (*La mariée était en noir*, 1968), végül a (*Domicile conjugal*, 1970) című filmjében. Godard Liliane szerepére is keres valakit (a lány, akinek jelenete eredetileg sokkal hosszabb lett volna, Poiccard régi barátjánője). Godard ebből az alkalmából ismerkedik meg 1959 júliusában Anna Karinával, de mivel ő nem hajlandó vetkőzni (a kora reggel játszódó jelenetben Liliane leveszi a hálóingét, a férfi ezt a pillanatot használja ki, hogy elcsórjon a lány pénztárcájából néhány bankjegyet); a szerepet végül Truffaut akkori begyes barátjánője, a színésznőnek készülő Liliane David kapja.

A film legnevesebb és legjelentősebb mellékszereplője azonban a narcisztikus „nagy író” (Parvulesco) szerepét alakító filmrendező, Jean-Pierre Melville. Godard, aki nem megy a szomszédba egy kis provokációért, először Céline-re gondolt (a szerepet maga az író játszotta volna), de az *Utazás az éjszaka mélyére* szerzője elhárította az ajánlatot. Rossellini volt a második ötlet, az olasz rendező azonban vagy nem tudott, vagy nem is akart egy kezdő rendező kedvéért Párizsba utazni. Godard végül belátta, okosabb fiktív író köré építeni a szerepet, aminek eljátszására akkori mentorát, barátját és példaképét, Jean-Pierre Melville-t kérte fel. A Parvulesco-nevet egyik filmmániás barátjától, Jean Parvulescótól „kölcsönözte” (a szélsőséges eszméket valló és az Új Hullámot „fasiszta forradalomként” ünneplő filmkritikus karaktere jól illett a Godard által elképzelt és a rendező ironikus önarcképének is szánt provokatív figurához).

Jean-Pierre Melville-nek nem ez az első szerepe, ő már Jean Cocteau 1950-es *Orfeuszában* is felbukkant, sőt, a maga rendezte *Két férfi Manhattanben* (*Deux hommes à Manhattan*, 1959) című filmben is játszott. A Godard-nál tizen-

három évvel idősebb rendező ebben az időben négy fontos filmet mondhatott magáénak; a négy közül alighanem az 1955-ös *Bob nagyban játszik* (*Bob le flambeur*) hatott leginkább Godard-ra (a hajnali place Pigalle nyers fényeivel nem egy jelenetnek volt ihlető modellje, a hányaveti gengszter figurájáról meg a *Kifulladásig* kísérőzenéjéről nem is beszélve). Melville így emlékszik vissza a szerepre Rui Nogueira *Melville és a mozi* című többször közreadott (de magyarul, sajnos, nem olvasható) izgalmas interjúkötetében: „Godard csak annyit mondott, beszéljek úgy a nőkről, mint ahogyan az életben szoktam. (...) A szerepet illetően Nabokov volt a modell, láttam az egyik tévéinterjúját, és mivel én is ugyanolyan beképzelt, önelégült, fennhéjázóan arrogáns és cinikus vagyok, mint ő, róla vettem mértéket a figurához...”

Ami a szorosán vett stábot illeti, Beauregard hallani sem akar a Godard által javasolt tapasztalatlan alakokról. A fiatal rendező csak a vágót meg az asszisztensét választhatja szabadon. Godard főleg a vezető operatőr kiválasztása kapcsán szólalkozik össze Beauregard-ral. Godard ugyanis Michel Latouche-t szeretné felkérni, ő korábban két kisfilmjének, a *Tous les garçons s'appellent Patrick*nek meg a *Charlotte et son Jules*-nek volt a kameramanje. A férfi nemcsak jó szakember, emellett irányítható is, nyilván meglett volna benne az a képesség, hogy engedelmesen alárendelődjék a rendezői elképzeléseknek. De Beauregard erőlyesen nemet mondott, és azt az akkor még kevésbé ismert operatőrt erőszakolja Godard-ra, aki az elmúlt három évben több Schoendoerffer-filmben állt a kamera mögött. Ez az operatőr: Raoul Coutard. A filmművészetet megújító legendás Godard-Coutard tandem tehát korántsem két alkotóegyniség szabad választásának, hanem a produceri erőszakosságnak köszönhető születését.

Coutard-nak, aki hat évvel volt idősebb Godard-nál, az operatőri tapasztalat mellett még több éves indokínai katonáskodás volt az iszákjában. A férfi 1955-ben, a Dien Bien Phu-i vereség után tér vissza Franciaországba, és lesz három nem különösebben jelentős filmben barátjának, Pierre Schoendoerffernek az operatőre. Cou-

tard, aki már hozzá van szokva a vállra helyezett kamerához, alkalmazkodni tudó, rugalmas, nyitott, minden újra fogékony személyiség. Neki nem gond a „scope” formátumra való áttérés, ő civilben is úgy dolgozik, mintha még mindig haditudósító volna. Vagyis vilámgyorsan; emellett nem ijed meg a nehéz helyzetektől, és a legképtelenebb szituációkban, a legmostohább fényviszonyok közt is feltalálja magát. Godard is sokra becsüli ezt a harctéren edződött szakembert, és talán büszke is rá, hogy volt haditudósító, obszitos katoná kezel a kamerát, annál is inkább, mivel dokumentumfilm-stílusban szerette volna rögzíteni ezt a szerelmi történetet.

Bármennyire is termékenynek bizonyult Godard és Raoul Coutard együttműködése, már a stáb kiválasztása kapcsán megkezdődtek, de csak a forgatás idején szaporodtak meg a konfliktusok a fiatal rendező meg a producer között. Godard a sértegetésektől sem riad vissza, sznobnak, szemfogatónak nevezi Beauregard-t. Legjobban az bántja, hogy ha Truffaut meg Chabrol nem vállal kezességet érte, a producer aligha dolgozott volna vele. A csődöt kerülgető Beauregard viszont felelőtlennek, megbízhatatlannak, ha ugyan nem kezelhetetlennek tartja Godard-t, de azzal is tisztában van, innen már nincs visszaút, ez a film az utolsó reménysege.

Nemkülönben az akkortájt apró kölcsönökből élő Godard-nak is szüksége van Beauregard-ra. Ezt az egymásrataltságot Truffaut is észrevette, aki időnként megjelenik a *Kifulladásig* forgatásán: „Ez a film – írja Bazin és Rohmer Chaplin-könyvének 1972-es előszavában – tulajdonképpen csodának köszönheti születését. Mert csoda, hogy egy fiatalember életének olyan időszakban született, amikor általában nem szoktak filmet rendezni. Pénztelenségben és kétségbeesésben ugyanis nem lehet rendezői munkát végezni. Az ilyen munkához kényelmes lakásban vagy legalábbis elegáns szállodában és főleg jómódban kell élni. A *Kifulladásig* esetében viszont egy hajléktalan csavargó akart filmet csinálni.”

Megvan a barátságoknak is a maga alkímiája. A szerény származású és jobboldali Raoul Coutard első megközelítésben eléggé távol állhatott a két-

ségtelenül érzékeny, művelt, tehetséges, de hisztérikus és kiszámíthatatlan genfi úri fiútól. A baloldali Godard-ral való együttműködése mégis termékenynek bizonyult. Meglehet, azért is, mert igen sok a hasonlóság kettejük társadalmi helyzete között. A katonás fegyelemhez szokott és a kockázatokat szívesen vállaló Coutard furcsamód közel érzi magához a nonkonformista Godard anarchista lázongását és az elitkultúrától való viszolygását. Nem csoda, hogy olyan könnyen veti alá magát a művész-rendező elsőbbségét hangsúlyozó új filmes „világrendnek”. Jellemző a katonaviselt Coutard-ra, hogy a sokat idézett interjúban, amit 1965 szeptemberében adott a *Le Nouvel Observateur* című hetilapnak, nem az alkotó-filmrendező „szentségének”, magányos megvilágosodásának, prófétai előrelátásának kijáró ájult tisztelettel, hanem bravúros haditettként meséli el a *Kifulladásig* születésének történetét.

Az Új Hullám stílusa elválaszthatatlan a szűkös anyagi helyzetűtől, amiben a rendezőknek dolgozniuk kellett. Ők a pénzihiányt technikai találékonyssággal igyekeztek áthidalni. Márpedig invenció dolgában Coutard is, Godard is verhetetlen volt. Ők a technikát mindig megpróbálják hozzáigazítani az adott szituációhoz. A Godard-életrajzot jegyző Antoine de Baecque két számlát is talált a Beauregard-féle produkciós iroda archívumában. Az első egy tolószék, a második egy (a francia posta által is használt) tricikli kölcsönzésének dokumentuma. A kerekesszéket hol Godard, hol Coutard asszisztense toltta előre, és kamerával a kézben Raoul Coutard ült benne. A módszerrel rendkívüli módon leegyszerűsítették a travellinget (hiszen se sín, se fártkocsi nem kellett hozzá), és az utolsó éjszaka jelenetében sokkal könnyebben követhették Michel és Patricia éjszakai barangolását. A postai triciklit a Champs-Élysées-n forgatott jelenethez bérelték. Coutard a tricikli platóján hasalt, kamerával a kézben, és hogy az operatőr a világ legforgalmasabb sugárútján fel ne hívja magára a figyelmet, egymásra halmozott postai csomagokkal igyekeztek eltakarni. Godard babonásan ügyelt rá, hogy az álcázásra használt csomagok annak rendje-módja szerint fel legyenek bélyegezve.

(Folytatjuk.)