



BÚCSÚ A FILM FILOZÓFUSÁTÓL

JEAN-LUC GODARD // DARIDA VERONIKA

JEAN-LUC GODARD UTOLSÓ KÉT FILMJÉBEN IS ÖRÖK LÁZADÓ, FORRADALMI GONDOLKODÓ ÉS A FILM FILOZÓFUSA MARADT.

„Mindig azt gondoltam, hogy amit csinállok, az filozófia, hogy a film azért van, hogy filozofáljon, egy sokkal érdekesebb filozófiával, mint amit az iskolában vagy a könyvekben találunk, mert nem kell gondolkodnunk, el vagyunk gondolva. A film-vászon gondolkodik.” – állítja Godard egy interjúban, ezzel is megerősítve azt a nézetet, hogy ő a film filozófusa. Legalábbis ezt gondolták róla olyan nem kevésbé fontos gondolkodók, mint Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Georges-Didi Huberman vagy Giorgio Agamben.

Gilles Deleuze a filmről szóló könyveiben (*A mozgás-kép, Az idő-kép*) Godard az egyik legtöbbet hivatkozott alkotó. A *mozgás-kép (Film 1.)* főleg a képek státuszával foglalkozik, a klisé és a kép közötti különbséggel, és azzal a kérdéssel, hogy miként lehet a klisék egészéből kihozni egy képet. „Milyen politikával és milyen következményekkel? Milyen az a kép, amelyik nem klisé? Hol végződik a klisé, és hol kezdődik a kép?” *Az idő-kép (Film 2.)* egyik fő problémája a montázs, melynek újrafelfedezése kétségkívül Godard érdeme. A montázs nem a képek egyszerű egymás utáni elhelyezése, hanem „egy képhez választunk egy másikat, amely részt vezet be a kettő közé. Ez nem asszociatív, hanem differenciálási művelet.” Amiből az is következik, hogy „a film többé nem képek láncolata. Ez a közötti módszere.”

Érdekes megjegyezni, hogy Deleuze Godard módszerét az arisztotelészi gondolkodáshoz hasonlítja. „Godard reflexív műfajai ebben az értelemben valóságos kategóriák. A vágóasztal pedig olyan, mint a kategóriák asztala.” Habár az is igaz, hogy a godard-i kategóriák nem szí-

gorúan rögzítettek, hanem minden egyes film átalakítja, újradefiniálja azokat. Ezért a kategóriák lehetnek szavak, dolgok, tettek, személyek, sőt, még a színek is működhetnek kategóriaként, részint ebből adódik Godard jellegzetes kolorizmusa.

Deleuze azt is hangsúlyozza, hogy Godard filmjeivel a film megszűnik elbeszélő lenni, regényesebbé válik, „különféle reflexív formákat teremt, mint megannyi közvetítőt, amelyeken keresztül az ÉN mindig valaki más”. De hozzátehetjük, hogy a Godard-filmek legalább ennyire teátrálisak. „A szereplők önmagukért játszanak, táncolnak, pantomimeznek, egy olyan teatralizálás során, amely hétköznapi magatartásukat közvetlenül hosszabbítja meg: a szereplő önmagából csinál színházat.”

Godard filmjei tehát a legsokrétűbben aknázzák ki a gesztus lehetőségeit. A testi magatartástól a vizuális és akusztikus (festői és zenei) kifejezőmódokig szinte minden gesztus megtalálható bennük. Így az sem meglepő, hogy a filmekben az egyik leggyakoribb motívum a gesztus legnyilvánvalóbb testi kifejezőeszköze: a kéz. A film ugyanis elsősorban, Deleuze szavait idézve, „manuális és taktilis művészet”.

Giorgio Agamben szintén több írásában foglalkozik Godard forradalmi filmművészetével, mely szembe megy minden korábbi hagyománnyal és kortárs alkotói módszerrel. Habár számos filmje reflektál a történelmi eseményekre, de valójában nem ez foglalkoztatja. Agamben tézise szerint Godard mozijának egy messianisztikus történelemfelfogáshoz van köze, egy olyan történelemhez, amelyben valamit meg kell menteni vagy meg kell váltani. Nagy-

szabású filmciklusának, *A film története(i)* nek, egyik kulcsmondata szerint „a kép a feltámadás idején érkezik”. Vagyis a film az apokalipszissal, a katasztrófával és a revelációval áll kapcsolatban. Azonban hogyan lehet képes ennek a messianisztikus hatalomnak a gyakorlására? A godard-i elmélet és gyakorlat azt mutatja, hogy a montázs révén. A montázs filozófiájának alapelvei pedig, Agamben szerint, az ismétlés és a megállítás. A film lényege nem a narratíva lesz, hanem a vágás, ezért csupán az ismétlés és a megállítás révén gyakorolhatja messianisztikus feladatát, mely többé már nem teremtés, hanem visszateremtés. Valamint az ismétlés és a megállítás révén a kép egyedül önmaga kiállítására és felmutatására utal. Godard más filmekből kivágott (eredeti kontextusuktól radikálisan elszakított) filmképei így válnak dialektikus képekké, melyekben múlt és jövő egy sajátos konstellációban esik egybe. Godard-ot pedig ez a filmképek felé forduló, elkötelezett figyelem teszi a film(képek) történészévé. Filmtörténész (vagy saját szavai szerint: archeológusi, geológusi és geográfusi) munkásságát leginkább *A film története(i)* tanúsítja, mely a rendező legnagyobb alkotása. A tíz év alatt (1988-1998) között létrehozott művet négy (egyaránt két részből álló) videó alkotja, melynek nyomán négy könyv és audio hanganyag is megjelent. A négyrészes mű fő témái: a halál (elsősorban a film halála), a történelem és a film kapcsolata. Továbbá egy sajátos képfilozófia is kibontakozik benne, mely leginkább André Malraux képzeletbeli múzeumával és Aby Warburg Mnémósyne Atlaszával rokonítható. Hans Belting *Kép-antropológiájában* a Malraux-i párhuzamot hangsúlyozza, amikor azt írja, hogy „Godard a régi filmanyagból, amit írógépnél ülő elbeszélőként kommentál, egy Malraux-i értelemben vett képzeletbeli múzeumot teremtett”. Ez a múzeum azonban egyszerre könyvtár, film- és sajtóarchívum, hiszen Godard nem csupán filmképeket, de könyvkivágásokat és újságképeket is felhasznál. Emellett a képeket kísérő szövegek kalligráfiája és a zenei montázs használata is fontos eleme ennek az összművészeti alkotásnak.

A film története(i) ugyanakkor arról is tanúskodik, ahogy ezt Jacques Rancière a filmszűzsé kérdéseit tárgyaló könyvében (*La Fable cinématographique*) kimutatja, hogy a film kétszeresen is elárulta

és megtagadta önmagát. Egyrészt amikor képtelenné vált (a második világháború és Auschwitz esetében) a jelen képeinek felmutatására, másrészt amikor az amerikai szórakoztatóipar szolgálatába állt. A filmekből azonban elsősorban nem történeteket, hanem képeket őrzünk. A képek pedig megmenthetők, ha kiemeljük és új kontextusba helyezzük őket. Legalábbis *A film története(i)* így akarja feltámasztani a képeket, miközben maga is a filmtörténet egyik legsajátosabb remekműve lesz.

Nem utolsósorban arról sem feledkezhetünk meg, hogy *A film története(i)* talán Godard legszemélyesebb filmje. A képek válogatója és elrendezője nem a vakvéletlen, minden montázon érződik az alkotói tudatosság és a reflektált jelenlét. Erre utal, hogy Godard saját önarcképét visszatérően bevágja a filmképek közé. Végig érezhető a filmkészítés nem mechanikus, hanem kézműves jellege, melynek garanciája az

„Képzeltbeli múzeumot teremtett”

(Jean-Luc Godard)

alkotó keze. Az a kéz, amely főszerepet játszott Godard *Levél Freddy Buache-hoz* (1982) video-dokumentumfilmjében (melyet Didi-Huberman is felidéz *Passés cités par JLG* című könyvében), és amely utolsó alkotásában is főmotívum lesz.

BÚCSÚ A SZÖVEGEKTŐL ÉS A KÉPEKTŐL

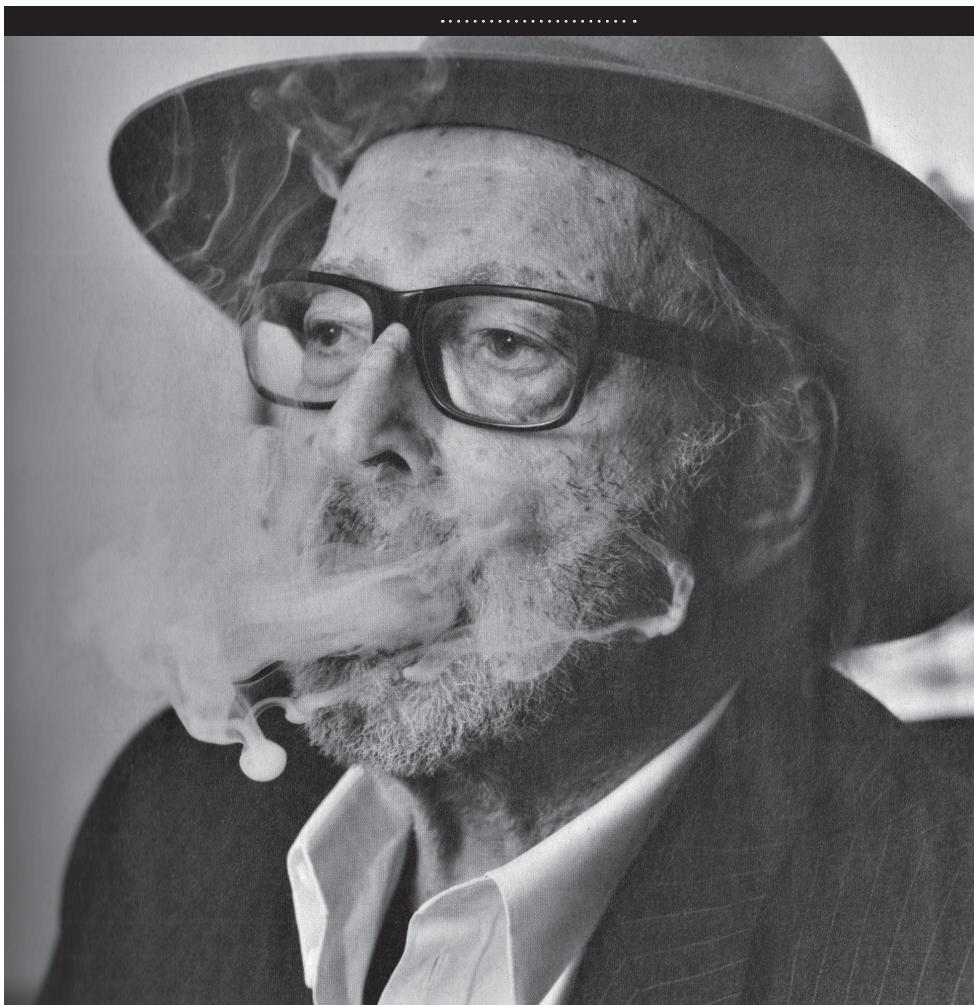
„Az én szememben a képek jelentik az életet, és a szövegek a halált. Mindkettőre szükség van, nem ellenzem a halált” – mondja Godard egy 1986-os beszélgetésben (*Filmvilág*, 1986/10). Utolsó művei a szövegektől és a képektől való eltávolodások, istenhozzádok.

Godard *Búcsú a nyelvtől* (*Adieu au langage*) című filmjét sokan már a rendező búcsúfilmjének tartották. A 2014-es Cannes-i fesztiválon a zsűri nagydíját elnyerő film bizonyos szempontból va-

lóban lezárásnak tekinthető. Látszólag erre utal a címben szereplő „búcsú” is, azonban ahogy Godard egy ekkor készült nagyinterjúban meg-

jegyi szülőhazájában, Svájcban, az „adieu” bevett köszönésforma, melyet egyaránt használnak üdvözléskor és távozáskor. A cím további értelmezési lehetőségeket is nyújt, hiszen a filmben később felirat formájában megjelenik az „AH Dieux” és az „OH Langage” (az istenek örökös távollétében a nyelvtől búcsúzók világ sóhajaként).

Godard – akkor még potenciálisan utolsó – filmje, korábbi filmjeihez hasonlóan, kísérleti és szerzői film. Kísérleti, mivel új technikákat alkalmaz (3D, minikamara), és szerzői, mivel Godard azonnal felismerhető szerzői kézjegyet (hangnemét és stílusát) hordozza. Evidens módon itt sincs lineáris történetmesélés, bár a film témája röviden összegezhető. Ahogy a rendező a film mellékleteként közölt kéziratot rezüméje megfogalmazza: „A téma egyszerű. Egy férjes asszony és egy független férfi találkozik. Szeretik egymást, vitatkoznak, ütések záporoznak. Egy kutya bolyong vidék és város között. Múlnak az évszázkok. A férfi és a nő újra találkozik, a kutya közójük kerül. Más az egyben, egy a másban. Ez a három szereplő. A korábbi férj mindent felrobbant. Egy második film kezdődik. Ugyanaz, mint az első. És mégsem. Az emberi fajról a metaforára térünk át. Kutyaugatással ér véget. És gyereksírással.” Vagyis egyszerre látunk egy szerelmi történetet (közeledéssel, eltávolodással, lehetetlen közelséggel), egy kutya bolyongásainak történetét (Roxy Miéville – Godard kutyája – vagabond főszereplő és az események tanúja), és egyfajta természettörténetet. A film két nagy része a Természet és a Metafora címet viseli. A Természet mellett azonban fontos szerepet kap a Társadalom és a Történelem is. Pontosabban a spektakulum társadalmá és a 20. század történelmi kataklizmái (Hitler hatalomra jutása, Gulág). Amiből az is látszik, hogy Godard már a 21. században forgatott filmje még erősen 20. századi szempontú. Ugyan figyeljen az új technológiákra, de ezek hidegen hagyják. Szintén a már idézett interjúban a smartphone-ok és az SMS-ek kapcsán arról beszél, hogy az SMS akár a „Save My Soul” rövidítése is lehetne, hiszen olyan magányos emberek kiüresedett kommunikációs formája, akik a másiktól hiába várják saját megmentésüket. A 3D technikát ugyanakkor formabontó módon használja, épp amiatt, mert eltérően a közönségfilmek-től, ahol leginkább hatásvadász eszköz,



itt valóban reflektált képhasználati mód lesz. Ez a technika ugyanis lehetővé teszi, hogy a néző előtt egyszerre jelenjen meg két perspektíva (a férfi és a nő szemzőge), miközben egy szempillantással választhat a kettő között. A párhuzamos montázs technikája a nézőt is interaktív alkotótársá, saját filmjének vágójává teszi. Godard ebben is a (film)képek filozófusa. Ugyanakkor az élénk színekkel megfestett, tökéletes képek mellett megjelennek roncsolt (kétdimenziós) képek és üres képek (fekete filmvásznon) is. Valamint a technológiájában újító film egyben tiszteletadás (*hommage*) a filmtörténet előtt, hiszen a férfi és a nő fekete-fehér, klasszikus filmeket néz együtt, ahogy az utolsó jelenetek egyikében ezt nézi a kutya is. Miközben a vágás kapcsán eszünkbe juthat Godard még szintén fekete-fehér, első filmje, a *Kifulladásig* (1959), ahol először alkalmazta az ugróvágás technikáját. Új filmjében ez a módszer is visszatér, például abban a jelenetben, amikor az egyik szereplőt megkérdezik, hogy mi az a filozófia, majd a rendező a választ már az első szavak után elvágja („a filozófus az, aki...”).

Nem mintha bármit mondhatnának még a szavak. A filmben elhangzik ugyan, hogy „szemtől-szemben” szituációban született meg a nyelv, de azt is láthatjuk, hogy ugyanez a helyzet öli meg. A férfi és a nő elbeszélnek egymás mellett, a férfi filozofál és ma-

tematikai problémák foglalkoztatják, a nőt pedig csak két dolog foglalkoztatja: a szex és a halál. „Azért vagyok itt, hogy nemet mondjak, és hogy meghaljak” – mondja a férfinak. A nő halálvágya: gyógyíthatatlan melankólia, a halál betegsége (*maladie de la mort*), míg a férfi inkább a szavaktól szenved (*maladie des mots*).

De mihez kezdetünk a már elhasznált szavakkal? Mi marad a nyelvből a kommunikáció csődje, a nyelv katasztrófája után, mely nem csupán személyes, de kollektív, történelmi katasztrófa is? Godard szereplői egy már megsemmisült kultúra romjain élnek túl és tovább, míg mondataikkal már halott szerzők (Szolzsenyicin, Sartre, Dosztojevskij, Blanchot, Artaud, Beckett, Jack London...) mondatait visszhangozzák. Halott mondatok hangzanak el, élőhalottak szájából.

A szöveg helyét egyre inkább átveszi a zene (Sibeliusz, Beethoven, Csajkovszkij), és a képek ritmusa. Ugyanakkor a godard-i képek is gyakran idézetek, többnyire klasszikus festményeket idéznek: Roxy kutya Goya magányos *Kutyáját* juttathatja eszünkbe, a sárga napraforgók Van Gogh tájait, a meztelen női test Courbet botrányos képét, *A világ eredetét*. De még a film témája is visszautal Duchamp Nagy Üvegére (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*).

„Ismeretlen földrész a montázs”

(Jean-Luc Godard: A film története(i))

A társadalomban elidegenedett ember a természetben sem találja a helyét, meztelensége kabátokba bújtatott, fagyos meztelenség (Godard filmjében nincs semmi erotika). Egyedül Roxy kutya áll még közel a természethez, a filmben ő képviseli az életet és a reményt.

Összegzés helyett, a *Búcsú a nyelvtől* legalább annyira szól az újakezdésről, mint a lezárásról. „Kezdjük a kezdettel” – hangzik el a filmben, de a kezdet pillanata épp olyan megragadhatatlan, mint a vég pillanata. Godard le akarja rombolni a kiüresedett (film)nyelvet, hogy valami mást hozzon létre helyette, de ezt csak a film eszközeivel teheti, a kudarca biztos tudatában. Hiszen ebben a filmjében is olyan lehetetlen kihívások foglalkoztatják, mint a láthatatlan megfilmesítése. A filmben elhangzó Monet idézet szerint: „Nem azt kell festeni, amit látunk, hiszen semmit sem látunk, hanem azt kell festeni, amit nem látunk”. Ugyanilyen lehetetlen törekvés a nyelv előtti vagy nyelv utáni nyelv keresése. Ezért a film nem emberi beszéddel, hanem kutyaugatással és gyereksírással ér véget.

Azonban a *Búcsú a nyelvtől* még nem búcsú a filmkészítéstől. Négy évvel később, szintén Cannes-ban, mutatják be Godard új filmjét, mely a *Le livre d'images* (*Képeskönyv vagy Képek könyve*) címet viseli. A rendező persze erre a bemutatóra se megy el, és filmjét sokáig nem engedi kereskedelmi forgalomba se kerülni (csak televíziós csatornákon látható egy ideig). Eredetileg ezt a művet olyan installáció részeként képzelte el, ahol személyes tárgyai is szerepeltek volna: bútorai és szőnyege, Roxy kutyaágya, és Anne-Marie Miéville (Godard élettársa) *Images en parole* verseskötete. Ez a terv végül nem valósul meg, és néhány évvel később DVD-n kiadják (angol címmel: *The Image Book*).

Godard (valóban) utolsó filmje egy gesztusfilm. Erre utal a film első képeként megjelenő kéz, mely később a film főmotívuma lesz: Leonardo *Keresztelő Szent Jánosának* felfelé mutató kézmozdulatától kiindulva, Giacometti képszoberain át, a filmképeken megjelenő kezéig vagy Godard könyvet lapozgató kezéig jutunk el. Ugyancsak a kéz adja a filmes kompozíció szervező elvét, mely az ötös szám (a kéz öt ujjja, öt érzék, öt földrész...). A film elején elhangzó idézet szerint:





„Az ember valódi állapota a kezekkel való gondolkodás” (Denis de Rougemont). Godard pedig vallja, hogy a filmkészítés valódi kézműves hivatás: a képeket válogató és vágó kéz munkája.

A *Le livre d'image* azért is összegzés, mert a montázs használata talán ebben a filmben a legradikálisabb. „A film nem más, mint a montázs felfedezése” – állítja Godard, aki már első filmjében is a vágás egy teljesen új és szokatlan formáját alkalmazta. Az utolsó film legközvetlenebb előzménye azonban *A film története(i)* 1989-es sorozata, melyről korábban így nyilatkozik: „az a filmtörténet, amelyen jelenleg dolgozom, egy ismeretlen földrész felfedezésének története lesz inkább, és ez az ismeretlen földrész a montázs” (*Bevezetés egy valódi filmtörténetbe*). Különösen a *Le livre d'image* első fejezete (*Remake*) kapcsolódik ehhez a nagyszabású projekthez. Godard itt nem csupán a filmtörténet szubjektív módon kiválogatott képeit idézi, de (legalább ilyen önkényesen) saját műveiből is kiválaszt néhányat (*Balszerencsémre, A kis katona, A csendőrök*), ahogy egy villanás erejéig feltűnik a *Búcsú a nyelvtől* Roxy kutyája is. A filmképek ugyanakkor klasszikus festményekkel és háborús képekkel keverednek. A második fejezet, melynek címe *Szent-*

pétevári éjszakák, orosz víziókat (Dosztojevszkij, Tolsztoj, Eisenstein, Vertov, az orosz forradalom világát) idéz fel, majd a harmadik fejezetben egy Rilke verssor (*Ces Fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages*) vezet át a filmmel közel egyidőben megszülető vonatok világába, melyek a gyorsaságot és a mechanikát képviselik, majd a negyedik rész, Montequieu nyomán, *A törvények szelleme* címet viseli, és a nyugati társadalom és politikai berendezkedés kritikáját adja, végül egy arab álomvilágba lépünk át, Dohu képzelt városába, mely a „boldog Arábia” képzelet. Ám ezeken a kiemelt fejezetcímeken túl más témákat is felfedezhetünk a filmben: elsősorban az idő (OH! Temps!) és a halál témáját. Sok kép idézi fel a halálra várást, a halál pillanatát vagy a pusztulás utáni állapotot (Bresson falusi plébánosának agóniájától egészen a nukleáris atomkatasztrófaig egyedi és kollektív halálesetek idéződnek fel). Mindennek ellenére, bár a film ténynek tekinti az állandó háborús állapotot, az utolsó fejezet mégis sokkal inkább az érzéki boldogságról és az életörömről beszél. Az itt megjelenő keleti ember lesz a valódi filozófus, aki még taktilis érintkezésben áll az élővilággal, ahogy

„Kezdjük a kezdettel”

(Jean-Luc Godard: *Búcsú a nyelvtől* – Zoé Bruneau)

a film vége felé egy arab ismogató keze alatt remegő kis gazella képe mutatja.

„Még ha semmi sem történt úgy, ahogyan reméltünk, ez semmit nem változtat a

reményeinken” – halljuk a film végén, majd egy fekete-fehér táncjelenetet látunk, zenekíséret nélkül, ahol a férfi szinte eksztázisban felfelé fordítja a fejét, majd hirtelen összeesik, míg a nő csodálkozva utána néz.

„Azért készítek filmeket, hogy magamról beszéljek.” – vallotta Godard, aki élete végéig megmaradt a filmművészet rejtőzködő filozófusának, a gondolkodó vászon szigorú prófétájának. Ő volt a legnagyobb, hangzik el mostanában sokszor, de ezzel a monstrozitással a legnehezebb bármit kezdenünk. Godard minden gesztusa lázadás és provokáció volt, a szertelen, szilaj szabadság jegyében. Ezt tanúsítják utolsó filmjei is, melyekben lassú búcsút vesz a nyelvtől és a képtől, ahogy ezt erősíti meg (végelegesen) szabadon választott halála. Eleget lázadt helyettünk, egyszer ő is kifáradt. Camus azt írta: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság”. Godard pedig ezt a kérdést, a maga radikális módján, végiggondolta és megválaszolta. •