



# A MOZI ÉS ÁRNYÉKA

GODARD A 80-AS ÉVEKBEN // NEMES Z. MÁRIÓ

**GODARD MÉDIUM- ÉS IDEOLÓGIAKRITIKÁJA NEM PÁROSULT A FILMSZERŰSÉG KERESÉSÉVEL, MŰVEIBEN ELMOSSA A HATÁROKAT IRODALOM, FILOZÓFIA, SZÍNHÁZ, KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS FILM(KÉP) KÖZÖTT.**

Számomra sohasem volt különösebb varázsa a francia új hullámnak. A Mozi egzisztencialista-etikai-politikai mítoszának építése és rombolása mindig is valamiféle utómodernista gyászprogramként jelent meg számomra, melyet leginkább Tarkovszkij vagy Jancsó felől tudtam megérteni, de átérezni kevésbé. Ennek egyik oka talán a posztmodern zsánerfilmes szocializációmban keresendő, ugyanakkor az utóbbi években észrevettem magamon, hogy a posztmodern kultúraszemlélettel kapcsolatos egyre erősödő filozófiai gyanakvással párhuzamosan bennem is megnőtt az érdeklődés a modernség „élőhalott” örökségével kapcsolatban. Godard-t például kifejezetten politikai-esztétikai szempontokból kezdtem el újranézni és már a hatvanas évek filmjeiben megdöbbenett az az összetett, egyszerre médium- és ideológiakritikai hozzáállás, ahogy például *A kis katona* (1961) kínzás-jelenetében egymásnak feszül a nyers erőszak, illetve az építészeti és politikai utópia. *A kínai lány* (1967) „maoista burleszkje” meg kifejezetten zavarba ejtő volt ebből a szempontból, hiszen a szöveges-vizuális frázisok eltérítésének bonyolult játéka nem engedi dogmatikusan rögzíteni az értelmezést. Jacques Rancière filozófus ennek kapcsán arról értekezik egy eszében, hogy itt nem a marxizmus tematikus ábrázolása történik egy bizonyos pozícióból, hanem egy olyan önreflexív folyamat, melynek keretében a marxizmus önmagát mint politikafilozófiai metafilmet viszi színre. Ez pedig azzal a felismeréssel jár – és ez tűnik a godard-i életmű egyik központi

filozófiai problémájának – hogy a „valóság” szellemi megalkothatóságának kérdése filmes eszközökkel csak a szó és a dolog közti törés filmnyelvi feltárásával vizsgálható.

A kulturális reprezentáció formáival kapcsolatos kételyek végigkísérik a modern művészet és esztétika történetét, ugyanakkor Godard programja – főként kései filmjeiben – több szempontból eltér attól az uralkodó elképzeléstől, melyet Clement Greenberg nevével fémjelvezve, a médiumspecifikus tisztaság esztétikai ideológiájaként határozhatnánk meg. Godard hisz abban, hogy a Mozi tud valami egészen sajátosat, és ezt a rivális optikai technológiákkal (mindenekelőtt a televízióval) szemben a nyolcvanas évektől kezdve úgy határozza meg, mint a képek elsötétített teremben, széles vászonra történő nyilvános projekcióját kollektív nézői élmény elérése érdekében. Itt mindenekelőtt a befogadói élmény közösségi jellegéről, illetve a vetítés felületének léptékéről van szó, hiszen a Mozi valami olyan, amihez együtt kell „felemelni” a tekintetünket, hogy eseményné válhasson. Ha azonban a képek valamiféle tárgyszerű hordozón jelennek, akkor az atomizáló tekintet „leereszkedik”, mely a képet és a nézést egyaránt eldologiasítja. Ezért is állíthatja Godard, hogy a televízióban nem a film, hanem a film *árnyéka* jelenik meg, valamiféle nosztalgikus visszhang, mely a felemelt tekintet eseményének kísértete csupán. A poszt-televízió streaming-kultúrájában különösen elgondolkodtató mindez, hiszen a képernyők túlszaporodásával párhuzamosan a mozgóképes tartalmak

fogyasztása radikálisan individualizálódott, mely Godard perspektívájából távolról sem a befogadó emancipációját, hanem épp ellenkezőleg, a tekintet és kép digitális kapitalizmusban betetőző zombifikációjának a bizonyítéka.

Daniel Morgan filmtörténész emeli ki a kései Godard-ról szóló monográfiájában, hogy a fenti Mozi-definíció ugyanakkor nem jelent mediális puritanizmust. A társadalmi-kulturális-esztétikai sajátságosság mellett kiállással párhuzamosan Godard egyfajta „tisztátalan” filmesztétikát működtet, hiszen folyamatosan elmosza a határokat irodalom, filozófia, színház, képzőművészet és film(kép) között. Ezt a különösen a nyolcvanas években radikalizálódó művészetközi perspektívát lehet a posztmodernre mint a kései kapitalizmus kulturális logikájára adott szerzői válaszként értelmezni, de összeköthető olyan klasszikus modern hagyományokkal is, mint André Bazin felfogása a tiszta mozival szembeállított „nyitott” filmről: „A filmművészet is megtalálta egyensúlyi helyzetét, s azokhoz a medrűket már rég kialakított folyamatokhoz kezd hasonlítani, melyek már nem szagatják a partokat, és lassan hömpölyögnek a tenger felé. Elmúltak már azok az idők, amikor a „filmszerűség” keresése egyben a hetedik művészet szolgálatát is jelentette. Addig, amíg a színes film vagy a térhatások keresése nem helyezi ismét előtérbe a formai kérdéseket, és amíg nem jutunk el egy újabb esztétikai partszakadás korszakába, új területek meghódítására nincs lehetőség. A filmművészet fejlődése ma már csak a kimosott partok öntözésére szorítkozhat, tovább hatolhat azon művészetek területén, ahol amúgy is medreket vájt már magának, ezeket lassú munkával meg is hódíthatja, beszívároghat a föld alá, és ott láthatatlan üregeket moshat ki.” Bazin metaforáit kikölcsönözve Godard médiumokat, művészeti ágakat, filozófiai és politikai diskurzusokat összekötő intertextuális hálózatépítése tekinthető egyfajta láthatatlan üregmosásnak, amikor a film a „föld”, vagyis a kulturális és társadalmi status quo „alatti” jelentésmezőket váj ki magának. Ugyanakkor mindez a Mozi bevezetésének gyász-története felől is értelmezhető, hiszen a nyolcvanas évek kulturális állapota a végső (part)szakadással szembeállít, ahol ellehetetlenül az újabb kontinensek felfedezése. Vagyis a Mozi útja szim-

bolikus értelemben is a föld alá vezet, emlékhelyére vagy „üres” sírjába, hogy saját halálát – magát a filmtörténetet – vigye színre önnön archívumának újra-rendezésével.

Ha a rendező kései filmjeit ilyen „lát-hatatlan üregeknek” tekintem, akkor a szó és a dolog közti már emlegetett ambivalencia is újra előtérbe kerül, de a továbbiakban egy olyan aspektusra szeretnék koncentrálni, mely ezeket az üregeket a társadalmi tudat(talan) visszhangkamráiként gondolja el. Ezzel azt az elemi élményemet szeretném kifejezni, ahogyan a *Mentse, aki tudja (az életét)* (1980), *Passiójáték* (1982), *Keresztneve Carmen* (1983) és mindenekelőtt a *Lear király* (1987) „megszólalnak”. Ugyanis ezeknek a filmeknek egyik legizgalmasabb vetülete, hogy a Godard-féle tisztátalan esztétika a filmnyelv vizuális redukcióját is elbizonytalanítja, hiszen „akusztikus nézőkre” (Albertine Fox) számít, vagyis olyan befogadókra, akik a Mozi eseménye által nem csak a tekintetüket emelik fel, hanem hallásukat is reformálják. A Mozi ebben az értelemben tehát nem fényfestészet, de nem is csak az értelmes emberi beszéd által meghatározott hangosfilm, hanem multimedialis jelrendszer, mely a diegetikus és nem-diegetikus

zenék, zörejek és hangidézetek által hoz létre egy akusztikai teret vagy jelenlétet. Godard, illetve akkori élet- és alkotótársa, a fotós, író és rendező Anne-Marie Miéville 1973-ban Sonimage néven produkciós céget alapítanak, mely együttműködéshez számos úttörő videómunka köthető (*Numéro deux*, 1975; *Comment ça va*, 1976; *Six fois deux*, 1976). Godard már a hatvanas években is rendkívül tudatosan szerkesztette a hangsávot (leginkább a narratíva megtörésére használva a csend és zaj effektusait), de a Sonimage évekhez (1973-1981) köthető a kép- és hangsebesség manipulációjára, elcsúsztatására épülő ún. dekompozíciós eljárások kísérletezése. Ezeknek a törekvéseknek az elméleti hátterét az a dilemma alkotta, hogyan lehet lebontani a televízió filmnyelvre gyakorolt homogenizáló hatását, vagyis a Mozi árnyékának a Mozira való visszavetülését. A művészetközi inspirációk közül ki kell emelni Pierre Schaeffer neoavantgárd zeneszerző hatását, aki az *akusztikus*, illetve konkrét zenei törekvések egyik pionírja volt.

**„A film árnyéka jelenik meg”**

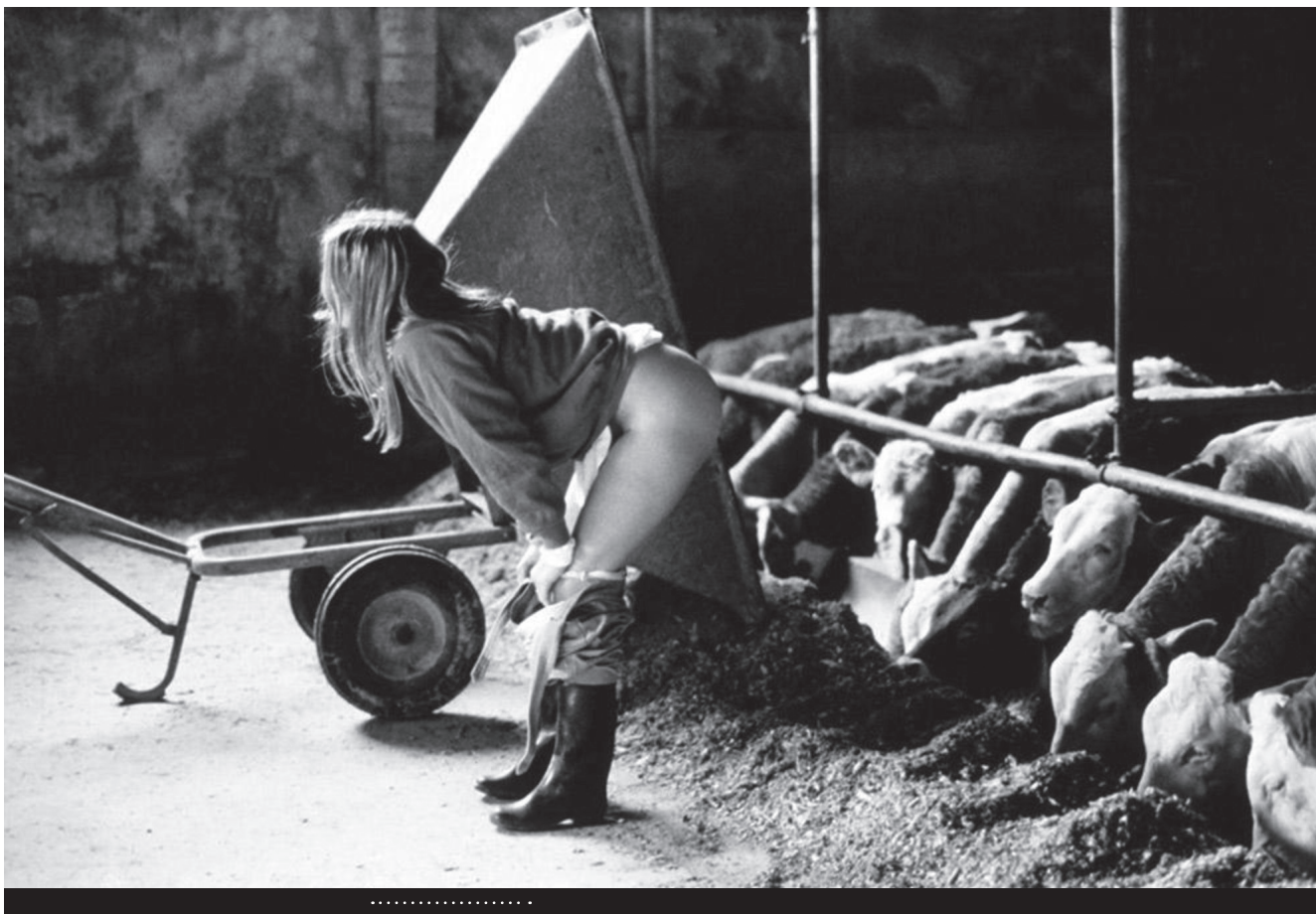
(Jean-Luc Godard: *Lear király* – Jean-Luc Godard)

Az akusztikus szó a görög „akusztikoi”-ból ered és eredetileg Püthagorasz olyan tanítványaira utal, akik vizuális inger hiányában mesterüknek csak a

hangját követhették. Schaeffer gyakorlatában mindez olyan technológiailag (újra)formált hangtárgyakat előállítás jelent, melyek „természetes” forrása hozzáférhetetlen. Ennek mintájára a *Mentse, aki tudja (az életét)* hangsávját akusztikus hangtárgyak rendszerének is tekinthetjük, melyeket nem tudunk problémamentesen megfeleltetni a filmen belüli világ viszonyainak. Ez persze együtt jár egyfajta technológiai-kritikával is, hiszen a hangtárgy-hatás a távközlési médiumok (telefonok stb.) használatával függ össze, vagyis az akusztikus néző esztétikai élménye a különböző személyek, terek és szövegek rögzíthetetlenségén alapul.

A nyolcvanas évek kísérleteinek egyik csúcspontja minden bizonnyal a *Lear király* (1987). Természetesen nem hagyományos adaptációról van szó, hanem egy láthatatlan üregről, melybe a Godard-t akkoriban izgató legfontosabb motívumok szívárognak be. A narratív keret szerint egy posztapokaliptikus („poszt-Csernobil”) környezetben járunk, ahol a katasztrófa után a technológiai-tárgyi értelemben vett civilizáció már lassan visszatért, de a „rég” világ kultúrája nem hozzáférhető. A kulturális amnéziától szenvedő korban a Peter Sellars által alakított ifjabb William Shakespeare (az „ötödik”) őfelsége





királyi könyvtára és a Cultural Division of Cannon Films megbízásából arra vállalkozik, hogy visszaállítsa legendás őse életművének emlékeztétét. Ez a feladat ugyanakkor lehetetlen, legalábbis valamiféle tiszta eredet vagy forrás rekonstrukciója értelmében, hiszen a posztapokaliptikus tudat számára a kultúra nem narratívák kanonizált rendszereként, hanem morzsalékos törmeléként jelenik meg, melyet helyreállítani (ha valaha is volt eredeti állapota) nem lehet, legfeljebb „összevarrni”, ahogy azt a film végén a rendező alteregó, a Mr. Alien néven szereplő Woody Allen, a filmszalaggal teszi meg. Ennek értelmében a *Lear király* szövege, cselekménye vagy értelmezése sem jeleníthető meg, csupán néhány töredék (Shakespeare-sonettekkel keverve) hangzik el a szereplők szájából vagy képen kívüli szölamokon keresztül. Az akusztikus néző egy folyamatosan mozgó hangtérben találja magát, hiszen Godard egy olyan sztereofonikus montázst hoz létre, melyben a Shakespeare mellett Virginia

**„A társadalmi tudat(talan) visszhangkamrái”**  
(Jean-Luc Godard: Mentse aki tudja (az életét) – Isabelle Huppert)

Woolfot, Robert Bressont és másokat idéző, torzított beszédhangok, természeti zajok (hullámverés) és madárhangok, illetve Beethoven kései vonósnégyeseinek gyorsított vagy éppen lassított töredékei hibridizálódnak. A Mozi jelenlét- és jelentéshatások szétszázazhatatlan szövevényeként működik, mely egyszerre csábít az intellektuális kódfejtésre és az érzéki alámerülésre. A kavargó nyomokat interaktívan rendszerezhetjük a láthatatlan üregben, mintha a posztapokaliptikus tudat totális montázsa a befogadót is montázsszerű aktivitásra ösztökélné. A hullámverés visszatérő képeit például „olvashatjuk” Woolf *A hullámok* (1931) című regénye felől, hiszen a polifon modernista tudatpróza mintha Godard filmjének egyfajta szemléleti rokonaként lenne kijelölve. De ennek a motívumnak az életművön belül is kiemelt jelentősége van, mert a természeti fenséges képei, főként a vízparti képsorok, a rendező kései korszakának jellegzetes elemei. (A *Lear király* hullám-

szekvenciái a *Histoire(s) du cinéma*-ban is visszatérnek, mely a két alkotás közti szoros összefüggésre figyelmeztet.) A jelentésalkotás komplexitása mellett ugyanakkor a Godard-féle Mozi különlegességét mégiscsak a szó és a dolog közötti rejtélyes hasadás felől írnám le, mely nem tömhető ki „értelemmel”, miközben nem tekinthető a jelentés úrnéjének sem. A film egyik visszatérő enigmatikus utalása a Lear alteregó és lánya, Cordelia, hallgatásának összehasonlításából adódik. Lear ugyanis úgy hallgat, hangzik el a filmben, mintha tévét nézne, míg Cordelia hallgatása saját jelenlétét vagy „pontosságát” (exactitude) közvetíti. Utóbbi hallgatás nem semmi („Nothing”), hanem valami, ami nem dologszerű, illetve elidegeníthetetlen (No Thing). Itt megint csak a Mozi és árnyékának problémájába ütközünk, mintha a Mozi még saját haldoklásának színrevitele közben is képes lenne egy olyan audiovizuális jelenléte sugározni, amihez fel kell emelnünk a tekintetünket és hallásunkat, mielőtt az árnyékvilág üres hallgatásában fejeződne be a gyászunka. •