

PETHŐ ÁGNES

*A mozaiktól a muzikalitásig.
Paradigmaváltás Jean-Luc Godard filmjeiben?*

„Un film composé par Jean-Luc Godard”
(*Sauve qui peut la vie*, 1979)

Zene és film viszonya nemcsak abban nyilvánul meg, ahogyan a képeken a látható és a hallható között kapcsolat szövődik, hanem ennél sokkal elvontabb és mélyebb szinten is. A filmképekhez hozzárendelt vagy azokba mintegy beépülő (ún. diegetikus) zene a mozgókép elidegeníthetetlen része, amely több-kevesebb intenzitással kezdettől fogva jelen van a filmélményben, s mint ilyen a filmzene különböző teóriáinak a témáját képezi. Ugyanakkor a zeneiség nemcsak részként (vagy réteggként, esetleg kódként¹) kapcsolódhat a látvány világához, hanem egészében is összefüggésbe hozható a hetedik művészettel. A filmkép mint „szemnek szóló muzsika” a filmesztétika és a filmkritika visszatérő metaforája, amellyel egyfelől a médium *Gesamtkunstwerk*-szerű összetettségét, másfelől anyagiságának megfoghatatlanságát, illetve a képeknek a képzeletbe ivódó és affektív hatását szokták érzékeltetni.² A zenei analógia a más művészetekkel (például a festéssel vagy a szobrászattal) való összevetéssel szemben kitüntetett szerepet játszott a film művészetként való legitimálását szolgáló elméletírásban, hiszen ezáltal az új médium egyenesen a „műzsaik művészetének” vagy a „művészetek művészetének” presztízsét vetíthette magára. A filmművészet történetében pedig több kiemelkedő példáját látjuk annak, ahogyan a látvány zeneiségére való

¹ Attól függően, hogy milyen elméleti keretben értelmezzük. Közismert a zenével kapcsolatban például Eisenstein montázselmélete, amelyben a hangot ő az ún. „függőleges montázs” elemének tekintette, s ennek a vertikális montáznak a megvalósítását a *Jégmezők lovagjához* (1938) készített partitúraszerű vázlatával példázta, amelyben a beállításokat és a zenei ütemeket egy „többszólamú” szerkezetben rendelte egymás mellé (Eisenstein 1998, 246-251. o.)

² Egy korábbi tanulmányban összefoglaltam néhány vonatkozását annak, hogyan jelenik meg a filmelmélet történetében a zeneiség mint metafora a mozgókép összetett medialitásának érzékeltetésére (Pethő 2003a, 17-47. o.)

tudatos törekvés nemcsak sajátos zenei modellekre épülő filmstílust eredményezett, hanem ezeknek megfelelő, költői-teoretikus nyelvezetű esszékben megfogalmazott, tudatos filmpoétikai elveket is. Szergej Eisenstein és Andrej Tarkovszkij művészetét és elméleti írásait például egyformán áthatja a mozgókép zenei kompozícióként való értelmezése. Jean-Luc Godard neve első látásra talán nem tűnik könnyen társíthatónak az előbbiekhöz, különösen, ha az életmű korai darabjait vesszük figyelembe. Az utóbbi évtizedek filmjei alapján azonban megkockáztatható az a kijelentés, hogy Eisenstein és Tarkovszkij után Godard tekinthető a filmes „muzikalitás” legeredetibb egyéniségének.

Godard kései műveit sokan azok rejtvénytyszerűsége felől értelmezik. Aból indulnak ki, hogy a szokványostól eltérő, nem lineáris szerkesztésmódjuk, egymásra zsúfolt idézeteik különösen megterhelő feladványt jelentenek a nézők számára, akiknek megfelelő műveltség híján esélyük sincs arra, hogy elvégezzék a filmek rejtjelezett üzeneteinek dekódolását.³ Jelen dolgozat ezzel szemben egy másik megközelítésmódot szeretne körvonalazni, amellyel a kései Godard művek bizonyos jellegzetességei leírhatóknak tűnnek, s amely által az életműben egyfajta paradigmaváltás is elkülöníthető.

A zeneiség szerepének megnövekedése több szinten is megfigyelhető Godard-nak a hetvenes évek óta készült filmjeiben: a képvilágot „telítő” zene (és hangvilág) egyre gazdagabbá válik (a legszembetűnőbb példái ennek a *Mentse, aki tudja az életét* után a nyolcvanas évek filmjei, a *Passiójáték*, a *Keresztneve Carmen*, az *Üdvözlégy*, *Mária*, majd még később az *Új hullám*). Ugyanakkor nyilatkozataiban is egyre tudatosabban fogalmazza meg művészetének kötődését a zenéhez, képei egyre inkább egy olyan sajátos hangzó világba ágyazódnak, amelynek akusztikai dimenziói kitágítják a képi beállítás által lehatárolt teret. A képnek ebben a hangvilágban való megmeríttetése, ismételt átvitele a hangzásérzékelés elsődleges terébe (például a hangzás folytonossága mellett a vászon lesötétítése révén) Foucault *beterotópia*-fogalmával⁴ rokonítható jelenséget eredményez. Ez a heterotópizáló

³ Lényegében ezen a logikán alapult a X. Laterna Filmakadémia előadásainak sorában Johannes Ehrat eszmeifuttatása, aki Godard filmjeiben zene, kép és szöveg összefüggéseit a klasszikus embléma szerkezetével rokonította, ami lényegében nem más, mint egy olyan összetett, kép-szöveg viszonyra épülő műfaj, amely egyrészt rejtvénytyszerűségével tűnik ki, másrészt pedig erőteljesen aktivizál egy előzetesen létező tudást (szövegekről és szimbólumokról).

jelleg megfigyelhető az említett filmek egyéb aspektusaiban is, így például abban, ahogyan a mozgókép mediális játéka a történet *előttit*, a képek *közöttit*, a képek közé írt vagy arra rámondott szavak *mögöttit* aktivizálják a filmelbeszélés „tereként”. Úgy tűnik, hogy immár néhány évtizede Godard olyan filmnyelvvel kísérletezik, amely már nem a mozi öntükröző megjelenítése felé (vagyis „befelé”) nyitott, hanem sokkal inkább „kívülre”, amint Blanchot nyomán Foucault nevezi, „az önnön határtalanságára megnyíló nyelv” (Foucault 1999b, 116. o.), vagy más megfogalmazásban a tiszta és teljes „filmszerűség” felé. Feltételezésem az, hogy az új hullám filmjeinek reflexivitásához képest a kései filmek efféle költői-heterotópikus jellege alapján egy új paradigma körvonalazható Godard poétikájában. Ennek az ábrázolásmódnak bizonyos médiumközi viszonyait már tárgyaltam egy nemrég megjelent tanulmányban.⁵ A filmekben hallható zenei és hangeffektusok heterotópiázó hatása mellett azonban a kései Godard-életműben a zeneiségnek több és más szerep is jut. Olyannyira, hogy ez valószínűleg az új paradigma kulcsfogalmának tekinthető. Jelen dolgozat célja ennek megfelelően fölvezetni néhányat „a szem zenéjének” sajátos godard-i elemeiből, és rámutatni arra, ahogyan ezek révén bizonyos filmpoétikai jellegzetességek megváltoznak a korai művekhez képest. Fontos megjegyezni azonban, hogy noha a két paradigma időben egymás után bontakozik ki, mégsem határolható el élesen egymástól. Az életmű kései darabjaiban azonosítható tendenciák nem szüntetik meg a korábbi jellegzetességeket, noha az új poétikai elvek alapján a repertoár néhány új képi-tematikai motívummal bővül.⁶ A kései Godard-filmekben azonosítható poétikai paradigma nemcsak abban kapcsolódik a megelőző filmek világához, hogy az újabb filmek tele vannak önidézésekkel, a korábbi művekre való visszautalásokkal, hanem abban is, hogy lényegében a már kialakított filmstílus elemei „hangolódnak át”. Kiindulópontként éppen ezért érdemes összefoglalni – a teljesség igénye nélkül – néhányat abból, amit az új hullámos Jean-Luc Godard művészetének

⁴ A heterotópiák, ezek a „hely nélküli helyek” – írja Foucault (1999a, 149. o.) – „külsők minden helyhez képest”, amelyeket „tükröznek” vagy „elbeszélnek”.

⁵ A tanulmány elsősorban a nyelv és a képiség kapcsolatát vizsgálta összehasonlító módon a korai és a kései Godard filmjeiben (Pethő 2003b).

⁶ Talán ezért is szerencsésebb a szóhasználatban a poétikai „paradigma” megnevezés használata a „korszak”-kal szemben, amelyet egy időbeli linearitás többé-kevésbé zárt szakaszaként lehet elképzelni.

meghatározó jegyei közé szokás sorolni, annak érdekében, hogy a későbbi argumentáció során megfogalmazhatók legyenek azok a vonatkozások, amelyek tekintetében az új paradigma elmozdulást, hangsúlyátolódást hoz a korábbi modellhez viszonyítva.

Mozaikszerű szerkesztésmód és mediális fölülírások: a filmvászon mint palimpszeszt

Godard korai filmjeinek szerkesztésmódja tulajdonképpen leírható *A Passiójáték forgatókönyve* (1982) című esszéfilmjében általa javasolt „a filmvászon egy fehér lap” metafora segítségével.⁷ A metafora irodalmi eredetű (Godard bevallottan Mallarmétól veszi át), és számos más irodalmi asszociáció társítható hozzá. Ilyen például: a filmvászon mint falra helyezett tábla, amire a képeket úgy írják, mint a táblára a szavakat, az új hullám híres „töltőtoll kamera”-elve, vagy a filmvászonnak *palimpszeszt*ként való felfogása (a vászon a médiumok ismételt egymásra íródásának színhelyeként értelmezhető, melyen a képeket „fölülírják” a nyelvi szövegek, zajok, zene stb., illetve ezeket a képek). A tipikus poétikai jellemzők, amelyek megfelelhetők ennek a metaforának: a *palimpszeszt*-szerű egymásra rétegződés mellett az elemek mozaikszerű elszigeteltsége (brechtianus „elválasztása”), a szétdaraboltság-hatás és a sokat emlegetett *kollázs* vagy *assemblage* jelleg. Az „írás” metaforájával jellemezhető kollázsolás, egymás mellé sorakoztatás és egymásra illesztés elemi szinten az egyes szekvenciák közötti folyamatosság megtöréseként érzékelhető. A képek, jelenetek között nincsenek átmenetek: a film alapeleme az „összekötés nélküli kép” (amint Deleuze [1989, 183. o.] nevezi Artaud-tól kölcsönvéve a kifejezést). Ennek számos technikája van: az éles vágások, a képközi feliratok, amelyek nem összekapcsolják, hanem különálló részekre szabdalják a filmet, a fekete vászon, az ugrás-szerű, kihagyásos vágások a jeleneteken belül vagy a narratív folytonosság törései (például a jelenetet megzavaró, a párbeszédet félbeszakító elemek megjelenése). A paradigma lényeges eleme a Deleuze által az „és” tech-

⁷ Godard ezt szemléletesen meg is mutatja a videofilmbe egyrészt azáltal, hogy a fehér vászon előtt állva betűket író gesztusokat végez, másrészt pedig azáltal, hogy képként ezek a betűk fölülírják azt a képet, amin ő maga meg az üres vászon látható.

nikájának nevezett szerkesztésmód, amelyben az elemek nem egymásból következnek, hanem összeadódnak, valamint a „köztesség”, a képek közötti „rés” fontossága (Uo. 180. o.): a képet mintha „a semmiből emelnék ki, és a semmibe hullna vissza”. Deleuze az eljárással kapcsolatban kiemeli azt is, hogy ezáltal „az ember és környezetének egysége eltörlődik” (Uo. 188. o.). A film illúziója sem teljes: mintha a szereplők egyszerre mozognának egy fiktív világban és azt is tudnák, hogy mindez fikció. A jellegzetes godard-i képírás meghatározói még a filmkép „kilapításának” különböző eljárásai, vagy a filmkép feldarabolásai és multiplikációi (például a tükörképek, árnyképek megkettőző hatása nyomán), a képek a képekben (a filmben megjelenő festmények, plakátok, fotók stb.). Godard korai filmjeiben a beékelt képek többnyire párhuzamba állíthatók a szereplőkkel, azokat sokszorozzák meg, bontják „vetületekre” (lásd Michel és Humphrey Bogart kapcsolatát a *Kifulladásig*-ban). Ugyanakkor szerepük a film médiumát illetően is reflexív: a film képisége a beékelt képek analógiájára az „egy filmkép” formájában lesz érzékelhető, amely úgy van „felfüggesztve” a vásznon, akár a festmények a képtárban (és ez nem csak a *Kettes szám* című filmjében van így, amint Robert Stam [1992, 227. o.] írja). Az ún. „talált képek”, dokumentumszerű felvételek beiktatása a fikcionális narratívába, a „csak egy kép” (*juste une image*), „a szeméttelen talált film” látszólagos keresetlensége szintén a mozaiktechnika stratégiája.⁸ A mozaikhatás forrása ezen kívül a dekontextualizált (eredeti szövegek környezetükből kiragadott), sokféle medialitású idézetek együttes jelenléte (szó szerintiék és parafrazáltak, képek, irodalmi szövegek, könyvcímlapok, újságcikkek, zeneműrészek, műfajfilmek elemei stb.).

Mindezen eljárások következményei közül az alábbiakat emeljük most ki: a) *a filmek mediális viszonyainak alapvető jellemzője a szembeállítás*: ez öltheti például képek és szövegek „konfliktusának” formáját (jól tükrözi ezt a fordíthatóság lehetetlenségének visszatérő témája Godard első alkotói korszakában),⁹ vagy megvalósulhat tükrözésként, illetve fordított tükrözésként

⁸ A dokumentumhatású részek összességében a palimpszeszt jelleget erősítik. A szándékosan átlátszóra hagyott fragmentumok a vásznon a képírás gesztusát a tudatosá tette látás gesztusával egészítik ki. A kereső szem, amely a „pontos kép” – *une image juste* – nyomába ered, egyformán válogat a valóság és a művészet képei közül.

⁹ Egyes filmekben például (*Charlotte és a pasija*, 1958; *A megvetés*, 1963) a szereplők allegorikus módon a képek vagy a szövegek világának ambivalens rep-

(chiasztikus szerkezetben: a kép=írás, az írás=kép); b) *az ábrázolásmódban a mozi öntükröző jellege dominál*: a filmek egy bizonyos szinten mindig magáról a moziról, annak lehetőségeiről, hatáiról szólnak úgy, hogy azt más médiumok, művészetek tükrében, azokkal összefüggésben mutatják meg; c) *a metaforikus ábrázolás eltűnése*, [amiről Deleuze (1989, 182. o.) ír Godard *Week-end*-re vonatkozó – „ez nem vér, hanem vörös” – kijelentésével illusztrálva a gondolatot]: a kép elsősorban *mint kép* jelenik meg, és adódik egy másik képhez. A képek konkrét vizuális megjelenése a fontos, nem pedig valamiféle transzcendens hatásuk. Ha beszélhetünk egyáltalán transzcendenciáról, az a deleuze-i „kristálykép” formáját ölti, amelynek az a jellemzője, hogy egyidejűleg van perceptuális és virtuális oldala, vetülete.

A képtenger partvidékén, avagy a mozgókép mint zene

A *Passiójáték forgatókönyvében* Godard az új paradigmához is kínál egy szemléletes metaforát, a napfényes tengerpart képét: a filmvászon másik lehetséges analógiája – mondja – „a fehér part”, amit sorra elborítanak a képek, amelyek úgy érkeznek a vakító fehér felületre, akár a partra a hullámok. A metafora ezúttal tehát nem a felület beírását hangsúlyozza a képek által, hanem a képek időbeli megjelenését, s azt, ahogyan a tenger hullámzásához hasonlóan jönnek és mennek a fénytől fehér vásznon. Ezzel egyidőben pedig már nem a kép és szöveg közötti – a Godard korábbi elméleti írásaiban egyébként oly gyakran emlegetett – konfliktus vagy törés hangsúlyozódik, hanem a kép és a nyelv elsődlegessége kérdőjeleződik meg,¹⁰ és a látvány kibomlásának időbelisége hangsúlyozódik abban a *folyamatban*, amely végül a filmkép létrejöttét eredményezi. Ebben a modellben immár nem a *köz-tesség* a kulcsfogalom, a mozaikszerűség töredékessége, hanem a *folyamat*, ahogyan a képek létrejönnek, ahogyan sorra beborítják a vásznot, ahogyan a nyelv diktál a szemnek vagy ahogyan a látványhoz hozzárendelődik a szöveg. A filmek zárt rendszerű reflexivitása is megbomlik a korai korszak alkotásaihoz képest, melyek a maguk töredékességével a folyamatban levő műalkotás interpretáció felé való nyitottságát, az értelmezésben partnerré

rezentánsaiként értelmezhetők, a történetekben pedig az egyes médiumok közötti „csaták” jelenítődnek meg (lásd ezt részletes elemzésemben: Pethó 2003b.)

¹⁰ *A Passiójáték forgatókönyve* hosszú eszmefuttatással indul a kép és a nyelv egymást meghatározó viszonyáról.

avatott nézőnek a filmbe való bevonását végeredményben mindig valamilyen ismerős *narratív szerkezet keretei*hez való viszonyban jelenítették meg (Godard ilyen módon játszott rá a gengszterfilmek sémáira a *Kifulladásig*-ban vagy az élettörténet – sőt passiótörténet – képsorozatának szerkezeti vázára az *Éli az életét* című filmben). Az új paradigmában ehhez képest új reflexiós műfajt alakít ki Godard: a filmekhez utólag elkészített „forgatókönyv-esszét” (*Scénario de Sauve qui peut la vie*, [1979]; *Scénario du film Passion*, [1982]; *Petites notes à propos du film Je vous salue Marie*, [1983]), amely a film nyelvén megfogalmazott önkomentárt (amely addig mint önreflexív poétikai „szerkezet” működött a filmekben) kívül emeli a tulajdonképpeni film keretein, azzal szoros, de külső viszonyt alakítva ki. A filmek által tematizált mozgóképi láttatás eseteiben is a határok megkérdőjelezésére, a képeken „túli” dimenziók „bejárására” kerül sor, Godard érdeklődése afelé fordul, ami a mozi számára tabu (például a *Numéro Deux*, [1975]), amit a mozi elmulasztott megmutatni (*Németország kilenc/új nulla*, [1991], *A szerelem dicsérete*, [2000]), vagy amit nem képes megmutatni (*Jaj, nekem!*, [1993]). A nyolcvanas évektől kezdődően nyilatkozataiban elszaporodnak a fent említett új paradigmához sorolható metaforikus kifejezések (például „a vizualitás apályáról” beszél, vagy a megváltozott körülmények között a mozi „kimozdítottágáról”).¹¹ A filmforgatás visszatérő témája kapcsán a történetmondás csodjének gondolata expliciten is párhuzamba áll a megmutatás határaival való kísérletezéssel,¹² s a hangsúly végső soron egyre inkább az egyes képek létrehozásának problémája felé tolik el: a „kamera-töltőtollat” az a „kameraecset” váltja föl, amely immár nemcsak a festmény-szerű ábrázolást jelenti, amint az korábban is jellemző volt, hanem a vásznon a fény, a kameramozgás „ecsetvonásait” jeleníti meg. Az újfajta képszerkesztésre, amelyben a látás–nem látás, a telített és üres vásznon váltakozásának dialektikája, ritmusa a meghatározó, Godard a „képek morajlása” kifejezést használja. S ez a hanghatásokra utaló, sőt kifejezetten zenei terminológia hatja át a mozgóképről való újfajta gondolkodásmódot. A filmekben az ismétlődések, „refrének”, egymást „visszhangozó” szekvenciák (melyeket

¹¹ Hitchcock halála kapcsán beszél erről egy interjúban. (Bergala 1985, 416. o.)

¹² Többek között ezt látjuk a *Megvetés* kései párjaként is elemezhető *Passiójáték*-ban. Érdekes egybeesés, hogy a *Passiójáték*kal egyidőben a filmművészetben párhuzamosan több jelentős film is megkérdőjelezi a narratív sémák produktivitását, így például Robbe-Grillet *A szép fogoly*nő, vagy Wenders *A dolgok állása* című alkotása.

ekbóknak nevez *A Passiójáték forgatókönyvében*) a tenger és a hullámok konkrét képével és szerkezeti modelljének ismétlődésével társulnak.

A „zenei” szerkesztésmódnak ez a nyolcvanas évektől kibontakozó paradigmája¹³ már megfigyelhető a *Mentse, aki tudja az életét* (1979) című filmben, melyet Godard mintegy a film „zeneszerzőjeként” jegyez (a stáblistán a „rendezte” szó helyett a „komponálta” kifejezést használva). Későbbi ide sorolható művek többek között: a *Passiójáték* (1981), a *Keresztneve Carmen* (1982), az *Üdvözlégy, Mária* (1983), az *Új hullám* (1990) vagy a deklaráltan fúga-formára fogalmazott *Németország kilenc/új nulla* (1991). A továbbiakban mégis egy talán kevésbé ismert film, a *Jaj, nekem!* (1993) alapján szeretnék rávilágítani arra, hogyan konkretizálódnak ennek az új paradigmának a meghatározó elemei Godard kései műveiben.

A mozgóképek „zenei” poézisének elemei a Jaj, nekem! (Hélas pour moi!) című filmben

A film az isteni és emberi világ közötti kapcsolatteremtés egyik jellegzetes történetének, egy ősi görög legendának a parafrázisa, melyben Zeusz magára ölti a halandó Amphitrüön alakját, hogy annak távollétében elcsábítsa feleségét, Alkménét. A *Jaj, nekem!*-ben az isten úgy jelenik meg, mint egy hasonmás figura, aki egy Simon nevű férfinak adja ki magát (a szerepet Gérard Dépardieu játssza, akinek a neve magába foglalja a francia „dieu”, vagyis „isten” jelentésű szót is, és aki jelen pillanatban a francia színészvilág Olümposzának uralkodó alakja; feltehetően ezért esett éppen őrá a szójátékokat és áthallásokat oly nagyon kedvelő rendezőnek a választása).¹⁴ Miközben Simon elutazik, hogy megvásároljon egy szállodát, a másik Simon „visszatér” a feleségéhez, Rachelhez, és vele tölt egy éjszakát. Ám mivel a film már ezek után az események után indít, nincs lehetőség arra, hogy megbizonyosodjunk afelől, mi is történt valójában, illetve hogy történt-e valami egyáltalán. Egy nyomozó érkezik a városba, és kérdéseket tesz föl, de nem

¹³ A „mozaikszerűség” és a „muzikalitás” szembeállításáról Jean-Louis Leutrat 1992, (26. o.) is megfogalmazott gondolatokat, ő azonban elsősorban a filmekben megjelenő zene szerepét emeli ki.

¹⁴ Annak ellenére, hogy állítólag Dépardieu nem is vállalta szívesen a szereplést, sőt a filmet még félkész állapotában ott is hagyta.

tudja az eseményeket rekonstruálni. A nézőben a látott összefüggéstelen részletek csak megerősítik a bizonytalanság érzetét. Az egyik fontos személy, akivel a nyomozó beszélget, egy fiatal nő, Amiel, aki ahelyett, hogy tényekkel szolgálna, költői fejtegetésekbe bocsátkozik a nyelv és a képek természetét illetően.

Az említett paradigmát meghatározó elemeket a következő fogalmak asszociációs körei alapján rendszerezhetjük:

1. A hullám mint szerkezeti modell

A zeneinek nevezhető paradigma állandó elemei mindenekelőtt azok a képszerkesztési eljárások, melyeket általában a zene képi formáinak érzünk: ilyen a folyó víz képe, illetve a hullámozgás különböző változatai (ár- apályszerű oda-vissza való mozgás, fölfele ívelés majd visszahullás), a ritmikus mozgás, a folyamatosság élménye stb.¹⁵

1.1. Egyértelműen a hullámozgás képzetkörébe tartoznak Godard filmjében a fodrozódó vízfelszín visszatérő felvételei, melyek a kései filmek emblematikus képeinek is tekinthetők, oly gyakori és hangulatilag meghatározó elemei az idős Godard mozgóképi világának. Ide sorolható továbbá minden, ami látványban ehhez hasonló: a kanyargó út, a szélben hajladozó fűtenger, a fák lombjainak hullámozgása, a Rachel vállára omló hosszú göndör hajfürtök.

1.2. Az ismétlődés különböző formái ritmizálják a filmélményt: jeleneteket látunk az emlékezet képei alapján újra és újra megjelenítve, a főszereplőnek több képi hasonmása is felbukkan (a kettős szerepben megmutatkozó Dépardieu, aztán egy másik hozzá hasonló férfi, sőt magát a nyomozót is ugyanolyan esőkabátban látjuk a film végén). A film nyelvi rétegében is megfigyelhetők a zenei refrénszerű ismétlések. Szemléletes példája ennek a következő párbeszéd-részlet, amely egyben a francia „vague” szó jelentéseire is rájátszik. Ebben az ál-Simon arról beszél, hogy amikor állítólag korábban

¹⁵ Az, hogy ezeket a zene(iség) képeinek tekinthetjük, elsősorban spontán megfigyelés is tanúsíthatja, másodsorban tekintélyes szakirodalom van arról, hogy például az irodalomban vagy az általános szimbolikus gondolkodásban milyen metaforákkal szokás általában a hangzást vagy a zenét megjeleníteni (vö. Bachelard 1942 vagy Durand 1992). Harmadsorban a X. Laterna Filmakadémián elhangzott előadásában Vivian Sobchack a különböző hangrögzítő rendszereket reklámozó kisfilmek képi világát elemezve hasonlóképpen arra konklúzióra jutott (maga is többek között Bachelardra hivatkozván), hogy a hang tartományának reprezentálására rendelkezünk egyfajta képi repertoárral, amelybe az itt említett eljárások is besorolhatók.

elváltak, Rachel tekintete az „űrbe”, a semmibe révedt („dans le vague”). Erre válaszul Rachel helyesbít, hogy nem így volt, ő a hullámok felé nézett („dans les vagues”), ahol Simon eltűnt.¹⁶ A *vague* szó lehetséges értelmezéseit ekképpen (1. „homályos”, „bizonytalan”, „nem világos”; 2. „vágás”, „űr”; 3. „hullám”) egymás után aktivizálja a film.

Simon: Kegyetlen tekintettel révedtél az űrbe. És a hangod nem is reszketett. És a hangod nem is reszketett. Nem is reszketett.

Rachel: Nem, nem az űrbe, hanem a hullámokba, kedves Simon. És most reszketek, és akkor is reszkettem.

1.3. Az idő rendjében való oda-vissza mozgás, csúsztatás, az idősíkok áthelyeződése egy „hamis jelen”¹⁷ keretén belül: amikor az előbb idézett jelenetben Isten (Dépardieu) megjelenik Simonként, és beszélget Rachellel, a szereplők részletesen földéznak egy korábbi jelenetet, azt, amikor Rachel és Simon elvált egymástól (a jelenet nyelvi rétege ezáltal egy korábbi jelenet ismétlése), miközben a jelenetben látható képi esemény valójában azt mutatja meg, aminek csak egy nappal később kellene lejátszódnia, amikor a valódi Simon majd visszatér (egy jövőbeli jelenet „próbája” zajlik).

1.4. Nemcsak az időbeliségre, hanem a film számos képszerkesztési eljárására is jellemző egyfajta *fluiditás*: jellemzőek például az egyes képi elemekről való folyamatos átmenet eljárási (a képernyő vízszintes átlója mentén vonuló alakok, pásztázó kameramozgás¹⁸ stb.). A film egyik leghatásosabb szekvenciájában a hullámokat szelő hajó mozgásával azonosuló kameramozgás a hajót a beállítás terében stabil alakzatnak mutatja, miközben a tovasikló képkeretben a vízparton álló emberek mozdulatlan alakja az ellenkező irányba látszik elmozdulni. Az elemekre szeletelt látvány így mint ha térben ismételné azt, amiről az előző pontnál szó volt, vagyis ami az idősíkoknak a jelenet képi-nyelvi felbontása alapján történő szétcsúsztatása esetén történik.¹⁹

¹⁶ Ezáltal Godard mintha az új paradigma lényegét emelné ki a korábbi új hullámos szerkesztésmóddhoz képest, ahogyan az *Új hullám* címe is egyben „egy újabb hullám”, illetve „a »vague« szó újabb értelmezése”-ként is felfogható.

¹⁷ Alain Bergala kifejezése (1994, 25. o.). A filmet hasonlóképp az idősíkok eltolódása, a „mozgóképnek a jelentől való elszakadása nyomán történő deszinkronizálása” alapján értelmezi Youssef Ishaghpour (2000).

¹⁸ A korábbi Godard-filmekből ismerős „*défile*” (felvonulás) alakzata megőrződik (erről az archaikusnak számító eljárásról Godard filmjeiben lásd Blümlinger 2002).

1.5. A kép–szöveg viszonyok tekintetében is jelentős hangsúlyeltolódás figyelhető meg az első paradigmához képest. Noha *A megvetés*hez hasonlóan, ahol kép és szöveg közötti fordíthatóság kérdései merültek föl, itt is a szövegek és a képek viszonya tematizálódik, ebben a viszonyban már nem az egyidejűség (a kollázstechnika egyszerre mutat képet és szöveget, vagy képként használ szöveget és fordítva), hanem az egymásutániság válik problematikussá: a megtörtént esemény „képei” (emlékképek, fantáziaképek) az emlékezés szövegei nyomán lesznek csupán hozzáférhetőek. Az ismételt emlékezések ismételt jeleneteket generálnak a filmben anélkül, hogy ezekből koherens történetmondás kerekedne: mindössze egy lineárisan kibomló, emocionális tartalmában fokozódó képsort eredményeznek. A hang és a szöveg tartományai úgy járulnak a képhez, mint a partitúrában a különböző szólamok, s így egymással váltakoznak vagy egymáshoz adódnak egy sajátos filmes polifóniában. A képsorok között feltűnő fekete vászon szekvenciák szerepe nem az elválasztás, hanem egyfajta heterotópikus tér megnyitása,²⁰ egyfajta „part” kijelölése, ahová a képek, hangok és szövegek hullámai beáradhatnak. Ezáltal az egyes jelenetek, képek közötti, illetve a képek és a nem képek, a film és a filmben „túli” közötti rést elmoszák a médiumok egymást követő, egymáshoz „hangolt” ár- apályszerű hullámai. A film záró képsora figyelemre méltó az efféle intermediális kapcsolódások paradoxális fluiditása szempontjából. A kép külső és belső dimenzióit és a filmbeli médiumok világait folyamatosan összehurkoló jelenetsort ezért talán érdemes pontosan fölidézni:²¹

[A benzinkútnál.]

Nyomozó: Mondd meg, ne félj. Ahogy az amerikaiak mondani szokták, „off-record”.

Simon: Nem történt semmi.

Nyomozó: És az az ember, aki úgy néz ki, mint te?

Simon: Itt csak egy ember van, én.

Nyomozó: Megtörténik, hogy az árnyak megtámadják a lelket.

Simon: Semmi sem történt.

Nyomozó: Ez nem igaz. Ami történt, az nem banális. Tehát a feleséged nem mondott semmit.

¹⁹ A jelenet jól tükrözi azt, ahogyan a korábbi kollázstechnika nem főszerűsödik, hanem pusztán alárendelődik egy folyékonyabb képszerkesztés elveinek.

²⁰ Erről már írtam egy korábbi tanulmányomban (Pethő 2003b).

²¹ A jelenetet a film eredeti (nem szinkronizált) változata alapján jegyeztem le és fordítottam.

Simon: Én voltam az. Megfordultam és visszajöttem.

Nyomozó: És ez minden?

Simon: El kell fogadni a szerelmet. Azt hiszem, szeretem Rachelt.

[Hangok a háttérben: „Gyere, ezt megnyerjük!”]

Simon: Látja, a gyerekek mondják meg az igazságot... Uram! [Távozik.]

Nyomozó: Uram! Asszonyom! [Feltehetően a képen kívüli gyerek anyjától köszön el.]

[A nyomozó közelképét látjuk, és belső monológját halljuk.]

„Ez a tekintet elűzte a haszontalan gondolatokat a gyerekek fejéből.” [Korábban ugyanis egy tantermet láttunk, amelyben a tanulók az állítólagos eseményeket vitatták.]

[A belső monológ a vasútállomás peronján folytatódik.]

„És azt mondanám, hogy nincs semmi több, amit elmondhatnánk Simon és Rachel életéről. A többi a képek és a történetek mögött zajlott.”

[Egy bőrdönt cipelő ügynök telepszik le mellé a padra.]

Ügynök: Előtte! [Kinyitja a bőrdönt, és kínálni kezdi az áruját.] Litván karamella, magyar melltartó, koreai öngyújtó?

Nyomozó: Köszönöm, nem kérek.

Ügynök: Elnézést, uram. Olvastam a gondolataiban. Nem mögöttük, hanem talán a képek és a történetek előtt. Előtt! [„En deçà.”]

Nyomozó: Ha-ha! Talán igaza van! De aki sohasem hibázott ...

[Egy vonat halad át az állomáson. Két ismeretlen férfi szalad a sínek közé, és köveket dobál a vonat után kiáltva a folytatást]: ... az vesse az első követ!

A szokványos képi dimenziókon átnyúló, összekapcsolódó jelleg előbb azáltal hangsúlyozódik, hogy a nyomozó és Simon párbeszéde során Simon egy képen kívüli, mögöttük véletlenszerűen elhaladó kisgyerek mondatait reagálja le, majd később a nyomozó belső monológjában elhangzó kérdésre érkezik egy váratlan reakció, amikor ezt egy a képbe és a filmben újonnan belépő másik szereplő (az ügynök) egész természetesen megválaszolja. A film képeinek és szövegeinek helyzetéről rögtönzött néhány mondatot lezárandó a filmben egy ismerős bibliai szállóige jelenik meg, ám nem a szokványos idézet vagy parafrázis formájában (ahogyan egy korábbi filmben megjelent volna: például feliratként vagy párbeszédtöredékként), hanem úgy, hogy a rendező azt kép és szöveg egymásutániságára bontja, és a kettőt egy jelenetsorba rendezi.

1.6. A filmben a fekete vásznas szekvenciák és a látható jelenetek változása a képiség egyfajta „hullámveréseként” is felfogható, amelyben az ismétlődés ritmikussága mellett annak szimbolikusan értelmezhető volta is feltűnő, hiszen valójában a dolgok *megmutatása és azok eltakarása váltja egymást* egyféle mozgóképi rituáléban.

2. A médium misztériuma, képi transzcendencia

2.1. Tematikus szinten az elleplezés–leleplezés motívuma a detektív-történetek rejtvényyszerűségével (vagy rejtélyeivel) rokonítható, a filmben pedig a (Columbóhoz hasonló gyűrött esőkabátot viselő) nyomozó és az általa folytatott nyomozás formájában jelenik meg. Godard többször is nyilatkozott a filmes historiográfia lehetőségeiről, kiemelve, hogy a görög „historia” szó etimológiája szerint „nyomozást” jelent. Ebben az értelemben minden történetírás nyomozás, és fordítva: minden nyomozás célja egy történet megalkotása. A *Jaj, nekem!* ilyen módon az ún. metafikcionális detektív-történetek közé is beilleszthető. Ami különössé teszi a filmben a detektív műfaj elemeinek a jelenlétét a korábbi műfajidézésekhez viszonyítva, az az, hogy az önreflexió ez esetben nem annyira közvetlen és *cinéphile*-jellegű,²² mint ahogyan például a *Kifulladásig* idézte a film noir ikonográfiáját: a műfajra való rájátszás szerepe nem valamiféle *pastiche* létrehozása, inkább a filmnek a titok témáján keresztül a transzcendens felé történő megnyitása.

2.2. A szentséggel való egyesülés témája, amely jelen van az isteni lény és a halandó nő egyesülésének egyetemes mitológiai témájában, allegorizáló jellegű, hiszen általa empirikus és spirituális lét kapcsolatteremtése történik. A *transzcendencia* az antik görög és keresztény mitológiai elemek keveredése ellenére nem feltétlenül vallásos értelemben van jelen Godard filmjében,²³ hanem inkább mint a médium misztériuma. „A mozi a revelációk közé tartozik, abban az értelemben, ahogyan az egyház leírja. Valami, ami a belsőben történik. Szerettem azt a szót használni, hogy »misztérium.«” – nyilatkozta Godard egy 1998-as interjúban.²⁴ A konkrét filmcselekmény szintjén a médium és a misztérium összefonódása úgy jelenik meg, hogy a filmben az isten nemcsak egy földi halandó képében, hanem a profán mozi-mitológiában egy félisteni státuszban levő férfi (Dépardieu) képében jelenik

²² Az új hullám filmkészítőinek filmrajongását Godard maga is meghatározónak tekintette (Godard 1968, 286. o.). Ennek a *cinéphile*-szellemiségnek a lényegéről a *Passiójáték* idézetvilágával szemben Leutrat írt egy alapvetőnek tekinthető tanulmányt (1989).

²³ Godard többször nyilatkozott arról, hogy nem vallásos. Viszont kétségtelen, hogy kései korszakában a szentség tematikája többször is visszatér. Több Godard utolsó műveiről szóló tanulmány érinti ezt, például a Temple–Williams (2000) gyűjteményes kötetben.

²⁴ Az eredetileg a *Téléramában* megjelent 1998-as interjút idézi Fieschi–Vivet (2000, 204. o.).

meg, és ráadásul ezt az átlényegülést színészi alakoskodással végzi (az ál-Simon a valódi Simon gesztusait és hanghordozását utánozva, szerepjáték formájában lép az eredeti helyébe).

2.3. A film a kép önmagán túlmutató, transzcendentális lehetőségeit problematizálja. Ide sorolhatók azok a formák, amelyek által a képen túli dimenziók megjelenítésére történik kísérlet (amint ezekről részben már szó volt a hullámszerkezet modelljének kapcsán): a látványt és a jelenetben folyó cselekvést a vászon mögé utasító, maszk szerepű fekete vásznak, (melyek révén a figyelem a mögöttes terek felé irányul,) a látótér részleges beszűkítése²⁵ (az előtérben levő elemek gátolják, hogy a jelenet egész terét belássuk, a félig becsukott ajtók, ablakok, a képen ellenfényben megjelenő fátylak, hajzuhatagok, lombok), a kép illuzórikus mélységét növelő eljárások, és így tovább.

2.4. *Metaforikus ábrázolás.* Míg az első paradigma meghatározó elvének azt tekintettük, hogy az önreflexív technikák a mozgóképek képiségét megsokszorozva adták vissza (a kollázsok, tükröképek által) és mindent a vizuálisan érzékelhető szférájába utaltak (vö. „ez nem vér, hanem vörös”), illetve a „csak képek” köztes viszonyaiban mutattak meg, addig a *Jaj, nekem!*-ben feltűnő a metaforikusan értelmezhető képek sokasága. Amellett, hogy a metafora eleve maga a transzcendens képiség, hiszen alapjelentése: „átvitel”, a *Jaj, nekem!* nem akármilyen metaforákkal van telezsúfolva, hanem olyanokkal, amelyek egyben az emberi képzelet egyetemes szimbólumainak, a képi gondolkodás alapvető elemeinek, ún. *archetipusoknak* tekinthetők. A film metaforikus képei a Gilbert Durand (1992) által fölállított archetipusrendszer keretein belül elemezve többnyire az ún. „éjszakai szimbólumok” izomorfikus rendszerébe sorolhatók.²⁶ A film egésze egyébként érdekesen

²⁵ Ezeknek a szentség témájával való összefüggését részletesen elemezte Lactitia Fieschi–Vivet (2000). A film „zenei” jellegzetességeiről viszont alig ír, mindössze a hangok „bizarr polifóniájá”-t és „enigmatikus szerialitás”-át említi (2000, 196. o.).

²⁶ A jelen tanulmány kereteit meghaladná a film szimbólumrétegének felfejtése, a teljesség igénye nélkül azonban megemlíthetők a következők, melyeket Durand (1992) „éjszakai szimbólumok” közé sorol, s amelyek valamilyen formában megjelennek a filmben: az alászállás motívuma, a befogadás jelképei, a melodikus zene, a misztikus utazás, az idő ciklikussága, a visszatérés motívuma, a zenei ritmikusság és a szexualitás összekapcsolása. A film szimbólumvilágáról viszont elmondható az is, hogy nem azért jelentős, mert szokatlanul egységes lenne – hiszen az említett „éjszakai” képek mellett ott vannak az ún. „nappali” képzetek is, például

kihasználja a nappal és az éjszaka szimbolikus értelmezhetőségét, a nappalnak az éjszaka (a látomások, az álmok, a transzcendens látás világába) való átvitelét: a film történései ugyanis nemcsak a múlt és a jelen (és néha a jövő) között egymásra csúsztatott hullámsávban játszódnak, hanem a megfejtésre váró jelenetről (az állítólagos éjszakáról, amit az isten Rachellel töltött) is az derül ki, hogy „éjszaka volt, de nappali megvilágításban.” A filmen pedig *leitmotif*-szerűen vonul végig a tudatkiesés motívuma (a szereplők elalélnak, elalszanak).

2.5. *A szemmel nem látható szférájának hangsúlyossá tétele.* Mivel a múlt képei nem hozzáférhetőek, a filmes historiográfia eszköze az *emlékezés* és a *képzeltetés* lesz: a különböző szereplők szóbeli visszaemlékezése alapján teremődnek meg az események képei, s ez az átpoétizált verbalitás szembeállítódik az írással (Klimt, a nyomozó a film végén az igazat tudakolva a történetekről, fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ezt most nem veszi jegyzőkönyvbe, mindez a rendőrségi szóhasználatban *off-record*).

2.6. Az ingadozás aközött, amit látni kellene és aközött, amit hallunk róla, illetve amit ez alapján látunk, végső soron *a látás és a hallás összekapcsolására* irányítja a figyelmet. Az auditív elemek a film egészében a képek transzcendens jellegét erősítik.²⁷ A hang és a zene a kapcsolatteremtés médiuma a materiális és az imaginárius, isten és ember, ember és ember, sőt az egyik jelenet és a másik, a látható és a láthatatlan között (a lesötétített vásznon semmit sem látunk, de halljuk a következő helyszín hangjait). A filmet kezdő narrátori szöveg egy rítust mesél el, ám annak háromszori ismétlése és variációja (a folyóvíz szimbolikus képére rámondva) már maga a mozgóképi rituálé végrehajtása: átvezetés a profán, film előtti létből a film imaginárius terébe. A képeket elárasztó beszéd (visszaemlékezés, belső monológ, párbeszéd, kommentár) kapcsolatot teremt a testi és a spirituális, megfoghatatlan, láthatatlan világ között,²⁸ emlékeztetve egyrészt arra, amit

Bachelard mond, vagyis hogy „a beszéd a képzelet testi örömszerzése” (1999, 190. o.), másrészt pedig arra, hogy az oralitás (a zenével együtt) a transz-

²⁷ Durand a hangot meta-képnek nevezi, és egészében „a képzeletbeli zenei strukturáltságá”-ról értekezik (1992).

²⁸ A világban megjelenő transzcendens hatalom, nem véletlenül, leginkább hangként azonosítható a szereplők között (hisz Simon képét ölti magára).

cendencia ősi médiumának számít. Az ál-Simon Rachel füléhez közel hajolva beszél, miközben a váratlanul fölhasranó nem-diegetikus zene mintegy fölkorbácsolja a jelenet addigi fojtott nyugalmát, akár egy mennydörgés nyomán a vihar a tenger hullámain. A hang belevág a képbe, a beszéd behatol a szereplő intim szférájába.

Egészében elmondható, hogy a filmben a hang az, ami egyszerre van *a láthatón túl és innen* (ami nem látható, az a hallás révén jelenik meg, s amit látunk, az a szóbeli mesélés nyomán ölt formát).²⁹ A szem által megérintjük és magunkévá tesszük azt, ami távol van, a fül azonban a figyelmet a belső dolgok felé irányítja. A tekintetet „rászegezzük”, „vetjük” valamire, a hallás által viszont befogadjuk a hangokat. Godard több, ehhez a paradigmához tartozó filmjében is, a hallás nemcsak egyszerűen a megértés szinonimája, a francia „*entendement*” szó kétértelműsége okán (*entendement* = „hallás”, „megértés”), amelyre többször is fölhívta a figyelmet,³⁰ hanem egy teljesebb, a képi-nyelvi világon túlit is befogadni képes megértés ideálja.

A mozi százéves évfordulóján és több mint egy fél évszázados filmszerzői pályafutáson túl úgy tűnik tehát, hogy Jean-Luc Godard nem vetette el a Deleuze által az „és” vagy a „közöttség” módszerének nevezett poétikai elveket, viszont jelentősen módosította. A látható képek között és mögött egy új világot fedezett föl, ahová az átjárást a hangok médiumai és a zeneiség képi struktúrái tették lehetővé. A *Passiójáték* emblematikus műve ezen új paradigmának, címében is utalván arra a szenvedélyre, amellyel immár a kép és zene dimenziói összeolvadnak a sajátos mozgóképi misztériumban. Amíg a korai filmekben a hétköznapi életből vett képeket önreflexív módon, artefaktumként, olykor egyenesen festői képkompozíciókhoz hasonló módon jelenítette meg, a *Passiójáték*ban pedig a festmények világát nyitotta meg az élet hétköznapi mozgalmak ábrázolásai felé, a *Jaj, nekem!*-ben Godard kamerája látszólag a látható világ felszínén siklik. A hangzás konkrét és szimbolikus tartományai azonban átszövik és strukturálják a látványt, végső soron pedig átjártsszák a filmet abba a lokalizálhatatlan (heterotópikus) térbe és időbe, amelyben a művészet örök misztériuma megtörténik: az átmenet a látható dolgok mögötti világba, amelyhez – bármennyire is vágyunk rá – igazából, a szemmel ellentétben, csak a fül képes

²⁹ Releváns ebből a szempontból a film kezdőképe: Klimt hangját halljuk, a kép azonban állókép, amely csak a szereplő néhány mondata után mozdul meg.

³⁰ Vö. Youssef Ishaghpour–Jean-Luc Godard 2000, 22. o.

utat mutatni, s amelyről „igaz képeket” csak a zene tud felvillantani. A *Jaj, nekem!* azért tekinthető a kései Godard alapvető művének, mert benne a *látbatón túllépő film zenei totalitását* próbálja megvalósítani. És mint ilyen kísérlet pedig – amint azt Godard a *JLG/JLG* (1994) című esszéfilmében mondja (a vak asszisztensnek) – valóban az a mozi, amelyet „senki sem látott”.

IRODALOMJEGYZÉK

Bachelard, Gaston, *Ápasi visele. Eseu despre imaginatia materiei*, Bucuresti, Editura Univers, 1999. [*L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.]

Bergala, Alain, (ed.) *JLG par JLG*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

– –, „Hélas pour moi, ou du présent comme passé légèrement corrigé”, *Cinémathèque*, 5. 1994. 19–27. o.

Blümlinger, Christa, „Anmerkungen zu einer Figur bei Jean-Luc Godard”, www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. The Time-Image*, London, The Athlone Press, 1989.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Eisenstein, Szergej M., „A vertikális montázs” in uő. *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Áron Kiadó, 1998. 185–271. o.

Fieschi-Vivet, Laetitia, „Investigation of a Mystery: Cinema and the Sacred in Hélas pour moi”, in Temple, Michael–Williams, James (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000.*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000. 189–207. o.

Foucault, Michel, „Eltérő terek”, in uő. *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999a. 147–155. o.

– –, „A kívüliség gondolata”, in uő. *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999b. 99–118. o.

Ishaghpour, Youssef–Godard, Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Paris, Farrago, 2000.

Leutrat, Jean-Louis, „Des traces qui nous ressemblent”, in Jacques Aumont–André Gaudreault–Michel Marie (dir.) *L'Histoire du cinéma. Nouvelles*

Approches, Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy, 1989. 183–196. o.

– –, „The Declension”, in Bellour Raymond–Bandy, Mary Lea (eds.) *Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974–1991.*, New York, The Museum of Modern Art, 1992. 23–33. o.

Pethő Ágnes, „A köztes-lét metaforái a filmelméletben”, in *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, 2003a.

– –, „A »fehér lap«-tól a »fehér part«-ig. Szavak és képek közé íródó alakzatok Godard mozijában”, in Pethő Ágnes (szerk.) *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2003b. 183–233. o.

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, New York, Columbia University Press, 1992.

Temple, Michael–Williams, James (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000.*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.