

JEAN-LUC GODARD MŰVÉSZETÉNEK KÉT ALAPVETŐ PARADIGMÁJA

1. „A filmvásznon egy fehér lap” („page blanche”) metafora által leírható szerkesztésmód ⇒ a mozaikszerű, kollázshoz hasonlítható szerkesztésmód, a filmvásznon mint palimpszeszt (elsősorban Godard 1959–1980 közötti filmjeiben)

- *A filmvásznon olyan, mint egy fehér lap, vagy mint a falra helyezett tábla, amire a képeket úgy írják, mint a táblára a szavakat.* ⇒ Az új hullám híres „töltőtoll kamera”-elve (= úgy használni a kamerát, mint az író a töltőtollát, egyéni „írásmódot” kialakítva, személyes mondanivalót közölve, esszészerű „értekezéseket” alkotva)
- A vásznon a médiumok ismételt egymásra íródásának színhelyeként értelmezhető, amelyen a képeket „fölülírják” a nyelvi szövegek, zajok, zene stb., illetve ezeket a képek: a filmvásznon mint *palimpszeszt*.
- Ennek a metaforának megfeleltethető legjellemzőbb poétikai eljárás: az elemek mozaikszerű elszigeteltsége (izolációja) és a *kollázs*, *assemblage* technikája. A következő formában jelentkezhet:
- Az egyes szekvenciák közötti *folyamatosság megtörése*, a *képek, jelenetek között nincsenek átmenetek*, „összekötés nélküli képek” (Deleuze): *éles vágások, képközi feliratok*, amelyek nem összekötik, hanem különálló részekre szabdalják a filmet, fekete vásznon, ugrás-szerű, kihagyásos vágások a jelenetekben belül, a *narratív folytonosság törései* (a jelenetet megzavaró, a párbeszédet félbeszakító elemek megjelenése).
- *A közöttiség, az „és” technikája, az elemek nem egymásból következnek, hanem összeadódnak*: a különálló elemek között összefüggést kell teremteni, illetve más, külső szövegekkel kell összekapcsolnunk azt, amit látunk (*asszociációk szerepe megnövekszik, a filmhez képest külső szövegek ismerete válik fontossá, a kép olyan mint egy enigmaszerű feladvány*).
- Deleuze: „Az új kép nem a film beteljesedése, hanem mutáció. Vagyis azt kellett akarni, amit Hitchcock állandóan visszautasított. Arra volt szükség, hogy a mentális kép ne csupán viszonylatok halmaza legyen, hanem új szubsztanciát hozzon létre. Arra volt szükség, hogy valóban gondolkodóvá váljon, még ha ennek érdekében »bonyolultabbnak« kellett is lennie. Ennek két feltétele volt. Egyrészt az akció-kép, a percepció-kép és az affekció-kép válságának kiobbantása, amin egyet jelentett azzal, hogy mindenütt fel kellett fedezni a »kliséket«. Másrészt azonban ez a válság önmagában nem elégséges, csupán negatív feltétele az új, *gondolkodó kép* megjelenésének, még ha ezt a mozgáson túl kellett is keresni.” (*Mozgás-kép*, 280)
- „A filmben az elvágások vagy a törések mindig a folyamatosság eszközei voltak.” Godard-nál „nincsenek többé tökéletes és »megoldott« illesztések, csupán disszonáns illesztések vagy irracionális elvágások vannak, mivel a képnek már nincsenek felhangjai, csupán elszabadult hangjai vannak, és ezek alkotják a sorozatot. *Eltűnik minden metafora és alakzat.*” (A gondolat és a film. *Metropolis* 1999.4.42.)
- „Nincs többé egységes szerző, szereplő és világ (...) »Szabad függő beszéd« alakul ki, szabad függő látomás, amely a szereplők között mozog, akár úgy, hogy a szerző egy

tőle független, autonóm szereplő rése által fejezi ki magát, akár úgy, hogy a szerző minden szerepet rögzít, vagy a szereplő maga cselekszik és beszél, mintha szavait és gesztusait más egy harmadik személy használta volna” (Deleuze)

- *A képek, elemek közötti „rés” fontossága (Deleuze): a képet mintha a semmiből emelnék ki, és a semmibe hullna vissza.*
- *A külső tér „bevágása” a filmbe (a képek közötti „rés”, illetve a néző tere: a szereplők „kinéznek” a képből, „szembefordulnak” a nézőkkel, megszólítják).*
- *Deleuze: az ember és a környezetének az egysége eltörlődik, megszűnik (a film illúziója nem teljes: mintha a szereplők egyszerre mozognának egy fiktív világban és azt is tudnák, hogy mindez fikció)*
- *A lélektani ábrázolás és az ok-okozatiság narratív logikájának a mellőzése.*
- *A filmkép „kilapításának” festői eljárásai (vízszintesen el-vissza pásztázó kameramozgás által – lásd pl. *A megvetés* c. filmet –, a szereplőknek a szemtől szemben való fényképezésével egy-egy egyszínű felület előtt, pl. *Éli az életét*, a térbeli mozgás minimálisra való csökkentésével).*
- *Képek a képekben: a filmképbe ékelődő egyéb képek (festmények, fotók): ehhez hasonlóan Godard képei is olyanok, mintha egyenként „akasztották” volna a filmvászonra, mint a festményeket a képtárakban (Robert Stam).*
- *A beékelte képek a szereplőkkel párhuzamba állíthatók, azokat sokszorozzák meg, bontják „vetületekre.”*
- *„Készen talált,” dokumentumszerű képek beillesztése a filmbe (pl. utcai lövöldözés, városképek az *Éli az életét* c. filmben). ⇒ *Weekend* című filmjét „egy szeméttelen talált” filmnek nevezi.*
- *Dekontextualizált (eredeti szöveggörnyezetükből kiragadott) idézetek (szó szerinti és parafrázáltak: képek és irodalmi szövegek), műfajfilmek elemeinek kiragadása és beépítése a filmekbe (gengszterfilm, film noir elemek, dokumentumfilm elemek stb.).*
- *A különböző médiumok (képtípusok, szövegtípusok, hangzó elemek) együttes jelenléte (szétdaraboltság-hatás és assemblage/kollázs jelleg).*
- *Mindezen eljárások eredménye:*
 - a) *a képek és szövegek „konfliktusa” (a fordíthatóság lehetetlenségének témája is tükrözi ezt: pl. *A megvetés*ben, a szereplők allegorikus módon vagy a képek vagy a szövegek világának reprezentánsai, az egyes médiumok közötti „csaták” jelenítődnek meg a történetekben: pl. *Megvetés, Charlotte és a pasija*)*
 - b) *a mozi öntükröző jellege: a filmek egy bizonyos szinten mindig magáról a moziról, annak lehetőségeiről-határaitól szólnak úgy, hogy azt más médiumok, művészetek tükrében azokkal összefüggésben mutatják meg*
 - c) *a metaforikus ábrázolás eltűnése (Deleuze): „ez nem vér, hanem vörös”– mondja Godard –, a képek konkrét vizuális megjelenése a fontos, a képek közötti viszony, a kép mint kép jelenik meg elsősorban.*

2. A „filmvászon egy fehér part” („plage blanche”) metafora által leírható szerkesztésmód ⇒ a film zeneisége (Godard 1980–2000 közötti filmjeiben)

A metafora a következő jelenségek kapcsán jelentkezik:

- ebben a modellben nem a köztesség, hanem az a folyamat hangsúlyozódik, ahogyan a képek létrejönnek, ahogyan a vásznat beborítják sorra, akár a partot a tenger hullámai,
- nincs a kép és szöveg között törés, konfliktus, hanem pusztán arról van szó, hogy melyik van előbb (lásd: *A Passiójáték című film forgatókönyve*), amikor a komplex filmi kijelentés megszületik,
- a filmek forgatásának témája helyett előtérbe kerül az egyes képek létrehozásának problémája (*Megvetés – Passiójáték*) ⇒ a „kameratöltőtoll” helyett: a „kameraecset” metafora (*Passiójáték*): a képek létrehozása a fény, a kameramozgás „ecsetvonásai” által,
- a történetmondás csődjének témája + a képi megmutatás határaival való kísérletezés (mit mulasztott el megmutatni, mit nem tud megmutatni, mit nem szabad megmutatni filmen)
- a látás–nem látás váltakozásának szerkezete: a telített és üres vászon váltakozásának dialektikája, ritmusa: a „képek morajlása” (hasonlóan a hullámokhoz)
- zenei terminológia a képek hatásának leírására, zenei szerkesztésmód: ismétlődő szerkezetek, „refrének,” „visszhangzó” szerkezetek („ekhók”-nak nevezi *A Passiójáték forgatókönyvében*): a hullámok képének és szerkezeti modelljének ismétlődése,
- az egyes képek, kép–szöveg kapcsolatok tekintetében hullámszerű kapcsolódások: egyik folyamatosan követi a másikat (összekötő elemek vannak: pl. megvilágítás, szöveg a *Passiójátékban*)
- a zene és általában az auditív elemek szerepének megnövekedése (*Passiójáték, Jaj, nekem!*): „entendment” = hallás és megértés, a hallás útján való megértés szembeállítása a látással ⇒ a szem a távolságba való tájékozódás érzékszerve (távolba látunk), a fül a figyelmet befelé irányítja: a hangokat befogadjuk: a kései Godard filmek ideálja – a szemünkkel látni, a film legyen a szemnek szóló zene, hisz olyasmit kellene megmutatnia, ami igazából szemmel nem látható. A kései Godard alapvető művei a láthatón túllépő film zenei totalitását próbálják megvalósítani.