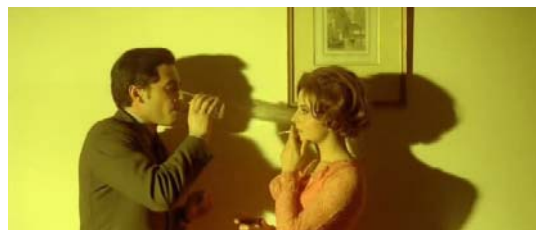


JEAN-LUC GODARD **BOLOND PIERROT** (*Pierrot le fou*, 1965)

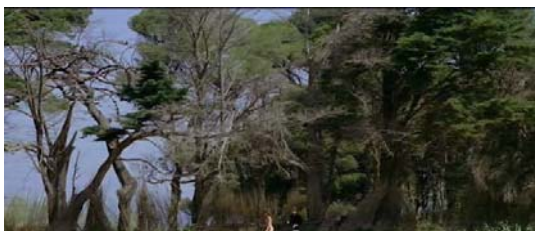
- Godard *Bolond Pierrot* című filmje is regényadaptáció, habár a kiindulópontul szolgáló regény (Lionel White: *Obsession* című detektívregénye) alig ismerhető föl benne (a terroristák, a gyilkosság töredezett képei emlékeztetnek rá csupán). Ihlető hatása volt továbbá Fritz Lang üldözött szerelmespárjának a *Csak egyszer élünk* című filmből (1937).
- A főhős (Pierrot) otthagyja családját, nevet vált (Ferdinand lesz belőle), és útra kel szerelmével, Marianne Renoirral. Háta mögött marad a fogyasztói társadalom, a polgári életforma s a sznob értelmiségi magatartás. Mindezt Godard a film eleji expozícióban egy sajátos ellentéttel vezeti föl: Elie Faure művészettörténetéből idézi (Pierrot kislányának olvassa föl) a Velázquez festészetére vonatkozó költői sorokat, majd a reklámvilág idézetei következnek képben és szövegben egyfajta groteszk egyvelegben. A stilizált színekben megjelenő mesterkelt és unalmas partin Samuel Fuller jelenik meg, mint önmaga, tőle halljuk a mozi meghatározását, ami ebben a kontextusban, nemcsak Godard és Fuller közös hitvallásaként tűnik föl, hanem mint a polgári élet sémáiból való kiszabadulás „modellje”: „A film olyan, mint egy csatamező. Szerelem, gyűlölet, erőszak és halál. Egyszóval: emóció.” Pierrot ugyanis otthagyja egész addigi életét egy filmszerű akcióorozatba (szerelem, gyilkosság, üldözés) menekülve.¹



- A menekülők útján: a tenger, a természet, a művészet (Renoir és Picasso képei, akárcsak a *Kifulladásigban*). A főhősök szökése egy minden keresztlücsörtető ámokfutás a »szabadság« felé, amelyet viszont a film könnyed, vidám hangnemben mutat be. Fiatalosan lázadó, a különböző világokkal, médiumokkal és művészetekkel játszadozó hőseinek végül nincs hová menekülni, bukásuk elkerülhetetlen.

¹ Ráadásul Fuller, a Hollywood, a kommersz filmvilág helyett Párizst választó különc rendező a stúdiórendszer szorításából elmenekülő, száműzetésbe vonuló művész példaképeként is felfogható. Pierrot vezetőkéneve: Griffon talán Sam Fuller filmjeivel való újabb kapcsolat jelzése. Griff/Griffin ugyanis Fuller filmjeiben egy leitmotívyszerűen, variációkban visszatérő név. Eredetileg Fuller háborús bajtársának a neve, amint azt a *Typeuriter, Rifle, Movie Camera* (1996) című portréfilmben felfedi, amikor a titokzatos Griff/Griffin minduntalan feltűnő alakjáról kérdezik.

- Romantikusan induló kalandjuk ellenére ez a bukás azonban mégsem romantikusan nagyszerű vagy megrázó, hanem véletlenszerűen következik be, értelmetlenül, és legkevésbé sem hősiesen. „Tiszta hülye vagyok” – kiáltja Pierrot/Ferdinand a film végén. „Az utolsó romantikus szerelmespár történetét szerettem volna elmesélni”, nyilatkozta Godard. Filmje egyszerre szól a romantikus szabadságeszmény nélkülözhetetlenségéről, valamint az igazi szabadság „könnyedségéről” és lehetetlenségéről.
- A film a műfajfilm-átiratok és a költői filmnyelv útkereséseit összegző alkotásként értékelhető, amelyben korábbi témák térnek vissza egy átfogó szintézisben.



A FILM ÁLTAL FÖLVETETT KÉRDÉSEK:

A **fragmentáltság**: ⇨ az identitás és a világ „széttöredezettsége” mint (modern, filozófiai) téma, ⇨ a narrativitás dekonstrukciója.²

- Pierrot: „Van egy szerkezetem a látáshoz, szemnek hívják. Van egy szerkezetem a halláshoz, a fül, van egy a beszédhez, a száj. Úgy érzem, hogy ezek különálló szerkentyűk.”
- Pierrot nevet cserél (Ferdinand lesz), új életet kezd. Az egész „történet” mintegy képek törmelékéből „áll össze”(inkább: szóródik szét). A filmet pszichológiai motiváció, az ok-okozatiság teljes elvetése jellemzi. A narrációt még ezen kívül is „fejezetek” (és alcímek) szabdalják szét, amelyek nem a folyamatos, logikus rend célját szolgálják, inkább felforgatói a szokványos elbeszélői rendnek (Robert Stam szerint Godard valóságos gerillatámadásokat intéz a hagyományos történetmondás szerkezetei ellen), leginkább költői refrénhez hasonlíthatók.
- Kollázstechnika: képek a képekben, festmények és szövegek beékelése a filmbe.
- A narrátori hangok váltakozása két szubjektívnek tűnő „nézőpontból” valójában nem *flashback*, hiszen sem Pierrot, sem Marianne nem éli túl a

² „Meglehetősen könnyű elmondani, »miről szól« a *Bolond Pierrot* vagy a *Made in USA* (különösen, ha már birtokában vagyunk néhány klisének Godard-ról, a társadalomkritikusról, a brechtianusról stb.), azt viszont elég nehéz elmesélni, mi is történt valójában a film fabulája során. Úgy tűnik, a narratív denotációt illető elbizonytalanodás a témák taláalomra történő rendszerezésére bátorít. (...) Godard filmjei kínálkoznak az értelmezésre, de ellenállnak az elemzésnek, sőt olykor lehetetlené teszik. Mindezek vizsgálatakor a történet elbeszélés és a nézői tevékenység legalapvetőbb szintjén élénk állított feltűnő és sajátos akadályokból kell kiindulnunk.” (*Elbeszélés a játékfilmben*, MFI, 1996.319.)

történetet, hogy múlt időben mesélhetné. A hangok váltakozása lényegében az elbeszélés „polifóniájává” tagolja szét az egységes nézőpontot, ami már nem is a szereplőkhöz rendelhető, hanem csupán azok álcájában magának a szerzői hangnak a változatává válik. (Pierrot írásos naplója hasonlóképpen tulajdonképpen felismerhetően Godard kézírásával jelenik meg.) Ha a *Külön banda* a mindentudó szerzői narráció hitelességét kérdőjelezte meg, a *Bolond Pierrot* a szereplők szubjektív nézőpontjait helyezi történeten kívülre, a szerzői narráció szintjére.

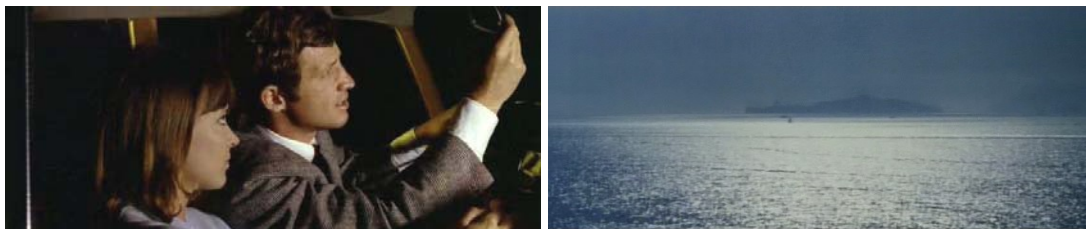
- **A történetmondás tematizálása** szembeállítva a töredékességgel, kollázsjelleggel. „Marianne elmond... Ferdinandnak egy történetet...mindent összekeverve.” „Szerelmi történet volt. Szerelmi történet volt.” Marianne és Pierrot (irodalmi) történetek mesélésével és (később a valóság történéseinek: a vietnami háborúnak) eljátszásával próbálnak pénzt keresni. A saját filmes történetük modellje egyfelől a klasszikus elbeszélésmódot szétziláló modern irodalmi tudatfolyam: „a »hang és a téboly« történetünk” – mondja Pierrot.³ Másfelől Pierrot/Ferdinand és Marianne mintha a kalandos felfedezések történeteinek újabb változatait élné meg (utalások hangzanak el a *Robinsonra*, a *Rejtelmes szigetre*, a *Grant kapitány gyermekeire*).
- Marianne: „Engem az szomorít el, hogy az élet más, mint a regényekben. Én azt szeretném, ha olyan lenne: tiszta, logikus, rendezett, de nem az.” Pierrot: De igen...Sokkal inkább, mint ahogy az emberek gondolják.” A történetmondás egyfelől tehát mint a logikus rend világa jelenik meg, vele szembeállítható az élet töredékesen megtapasztalható volta, rendezetlensége. Ugyanakkor viszont a történetmondásban is erősen jelen vannak a modern, formabontó, többsíkú elbeszélés (Faulkner, Fitzgerald) példái. Az „élet” képei a filmben pedig paradox módon mégsem a hiányt, hanem sokkal inkább (az utalások többsíkúsága, a töredékben föl villantott elemek révén) a telítettséget asszociálják. Ebben Godard eljárása rokonítható a romantikus töredékkel, amelyben szintén a töredék a teljességgel, a határtalan fantáziával való kapcsolatából merítette kifejezőképességét. A velük történeteket álmhoz hasonlítják. („Ez volt az első, az egyetlen álom” –halljuk többször is.) A szereplők mint „egy rossz álomból”, úgy menekülnek, Pierrot a nádasban (Shakespeare Prosperójához hasonlóan) mondja: „Mindannyian álomból vagyunk, és az álmok belőlünk vannak”.
- A szerepjátszás is fölfogható úgy, mint az élet fragmentálódása, ugyanakkor, mint a fragmentált élet megsokszorozhatóságának, s ezáltal kiteljesítésének lehetősége. A szerepjátszás olyan, mint egy tükör, másik identitás, amivel azonosulva az élet megsokszorozhatóvá válik, újabb életlehetőségeket lehet megélni.

A tükör, tükröződés, megkettőződés („a hasonmások kora”)

- A filmben visszatérő kép a csillogó víztükör, a szereplőkkel párhuzamosan mutatott festmények, a narrátori szövegben sorjázó hasonlatok, a felbukkanó

³ Utalás Faulkner: *A hang és a téboly* (*The Sound and the Fury*, 1929) című modern, többszólamos, tudatfolyam regényére, melynek címe Shakespeare *Macbeth* című drámájából vett idézet („Az élet csak egy tűnő árny, csak egy szegény ripacs, aki egy óra hosszat dül-fül és elnémul: *egy félkegyelmű meséje, zengő tombolás, de semmi értelme nincs*” –„a tale told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing”). Faulkner műve több modernista filmrendezőt is megihletett, Fellini is idézi a *Toby Dammit* című kisfilmjében, Bergman később filmjének címét kölcsönzi ugyaninnen (*Dül-fül és elnémul*, 1997).

utalások a tükörré. („Átszeltük Franciaországot. Mint látszatvalóságot. Mint egy tükört.” – mondják felváltva. „Mit látsz a tükörben? Kérdi Marianne. Pierrot válasza Nicholas Ray *Ok nélküli lázadó*ját idézi: „Egy pasas arcát, aki százzal behajjt egy szakadékba.”)



- Utalás a Poe hősére, William Wilsonra, aki miután megöli a hasonmását, nem tudja eldönteni, ki él tovább.
- „Elérkeztünk immár a megkettőzött emberek korszakába. Nincs szükségünk többé tükörré.” T. Jefferson Kline szerint a *Kifulladásig*ban még Michelnek identitást adtak a filmes idézetek. A kollázs technikája révén ugyan, de Michel hasonmása, Bogart révén egy koherens mitológia integráló hatását élvezhette. Pierrot viszont a szubjektum elvesztésének élményét éli meg. Számára az idézetek kulturális törmelékek maradnak csupán. Neki a „hasonmás” nem ad identitást, ő maga válik saját „hasonmásává” (Ferdinanddá), mint egy romantikus árnyék, úgy „válik le önmagáról,”⁴ s kezd külön életet, mint Pirandello Mattia Pascal nevű hőse (aki mintegy önmaga árnyékává lesz, miután halottnak hiszik, s megreked ebben a sehol-létben).
- **Ferdinand**, a „felvett” identitás nem egyértelmű utalás (akárcsak a Pierrot sem ⇒ pl. utalás Queneau *Pierrot, mon ami*-jára, a bohóc Pierrot alakra).
- Balzac *César Birotteau*-jában az intrikus, kétszínű figura neve (aki alakoskodás révén hajtja végre ördögi terveit). Aragon: *Mise à mort* című művében a főhős hasonló identitás megsokszorozást él át (a neve: Antoine, Alfred, Ferdinand, Pierre, Fernande, aki egy sereg irodalmi hőssel érzi azonosnak magát). A könyvet idézi a film.
- Louis Ferdinand Céline, akinek szövegeit idézi a film (Marianne figyelmeztet is arra, hogy keresztnevük megegyezik). Két szövegből hallunk idézeteket: *Guignol's Band* (A bohóc bandája), *Voyage au bout de nuit* (Utazás az éjszaka mélyére) (Pl. „Elmegyünk a végletekig.” „Egészen az éjszaka mélyére.”)
- Ferdinand Victor Eugene Delacroix (Aragon szerint Godard a mozi Delacroix-ja. Delacroix, akárcsak Pierrot hasonlóképp elmenekült Párizsból az egzotikumot keresvén).

Kulturális ellentétek

- Magaskultúra (Velázquez, irodalmi utalások: költői szövegek, Joyce technikája, Picasso, Renoir, Matisse stb.) szemben a tömegkultúrával (reklám, képregény, klisék). T. Jefferson Kline szerint Godard ebben a filmjében a *Kifulladásig* ABC-jét (American B-series Cinema), vagyis idézetkészletét felcseréli egy másik ABC-re (Aragon, Balzac, Céline, vagyis irodalmi források dominanciájára), s ezzel egy új, költői nyelv felé való útkeresést jelez. (A film

⁴ Vö. Adelbert von Chamisso híres romantikus művét a *Schlemihl Péter csodálatos történetét*. Chamisso egyébként maga is identitást (és nevet) cserélt, eredetileg francia volt, s Adelaide-nak hívták, de német íróként került be a köztudatba. A történet *A prágai diák* alaphelyzetével azonos: az ördög ember képében gazdagságot ajánl a szegény főhősnek, cserébe csak egy dolgot kérvén: az árnyékát.

noir utalások egyre „mélyebbre” süllyednek, a sok ráírt szöveg már-már teljesen elfedi a palimpszeszt-réteget. Itt ugyan a nő bajba sodorja kapcsolatai révén és elárulja a férfit, de a férfi saját akaratából menekül el korábbi életéből, s a végén is ő az, aki mintegy véletlenül lelövi a lányt.)

- A műfajfilmes utalások inkább a női szereplő köré sűrűsödnek (ő az, aki „olyan, mint a hollywoodi filmek”). Azok a kategóriák, amelyek vele kapcsolatban megjelennek, általában ellentétei annak, amik a Pierrot-hoz kapcsolhatók (Marianne: „Mi mindent csinálhattunk volna azzal a pénzzel: elmehettünk volna Chicagóba, Las Vegasba, Monte Carlóba, te hülye!” Pierrot: „Nekem inkább: Firenze, Velence, Athén.” Marianne: „virágok, állatok, az ég kékje, a zene hangja.” Pierrot: „ambíció, remény a dolgok változása, balesetek.”)
- Marianne: aktív életideál képviselője. Pierrot/Ferdinand: egy kontemplatív, szemlélődő magatartás, ami szembeállítható vele.
- „Te szavakkal beszélsz hozzám, én pedig érzésekkel nézlek téged.” – mondja Marianne. Ezzel Godard tulajdonképpen egy kulturális kliséjét is társítja a két szereplőhöz: a nő mint a természetközeli, ösztönös, érzelmeket képviselő szereplő jelenik meg. Marianne-t hagyományosan „női” minőségekkel ruházza föl: képeket társít hozzá (a nő mint kép kulturális kliséje villan föl a képkapcsolásokban, anélkül, hogy az ábrázolás maga ezt hangsúlyozná), Pierrot a zenéhez hasonlítja Marianne-t (a zenét maga Marianne is a kedvelt dolgai közé sorolja ⇒ irracionális, nem szavakba foglalható jelleg hangsúlyozása).
- Marianne Renoir nevének kettőssége: a festő vezetékneve a francia szabadság-szellem emblematikus figurájával, Marianne-nal.⁵ (A filmben ő az, aki a fegyverkereskedőkkel kapcsolatban van, aki a lakásból menekülve mintegy mutatja utat Pierrot/Ferdinand-nak, kezében puskát, könyvet, majd a plüssróka.) Az „egyetemesen női” és a „francia nemzeti” kettőssége.



⁵ Marianne a francia köztársaság allegorikus alakja (a gall kakas mellett a legismertebb francia nemzeti szimbólum). Eredete állítólag egy okcitán dalocskához kapcsolódik: „La garisou de Marianno,” ami nagyon népszerű volt 1792 őszén. Egyfajta népi jelkép. Szokás a polgármesteri hivatalokat Marianne-szoborral díszíteni, bélyegeken, logókon használják jelképként. A Marianne ábrázolásokat általában népszerű színésznőkről, modellekről szokták megmintázni. (Ilyen Marianne-modell volt Brigitte Bardot, Catherine Deneuve is, újabban pl. Laetitia Casta arcképéről mintázzák.)

- Maga Pierrot/Ferdinand azt mondja magáról, hogy nem több, mint egy hatalmas kérdőjel a Földközi-tenger egén.
- Kulturális „emlékezet” és „felejtés” tematizálása. („Léthe vize”. A tenger, a víz, a hajózás képei a filmben.)

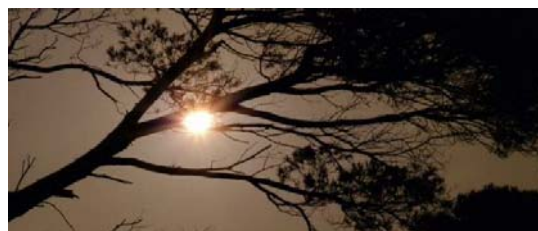


- A társadalomból való kivonulás, a természetben való helykeresés. Robinson mintájára való világteremtés a szigeten. Nem a kultúra intellektuális oldalát kell újrateremtetni a szigeten, hanem a romantikus szerelmet. („Újra feltalálni a szerelmet”).
- **Proust: Az eltűnt idő nyomában.** (Többszörös „fejezetcím” a filmben.) A prousti minta a kultúra és egyéni tapasztalat viszonyára, az írás/olvasás, a művészet mint tapasztalat és az érzékelés fölértékelődése. („A film tapintható művészet” – vallotta Godard.)
- A társadalmi korlátok, a fogyasztói társadalom klisévé merevítő világával szemben a **teljesség birtoklásának igénye**. Pierrot/Ferdinand könyvekkel, képekkel van körülvéve már a film első jelenetében is. A könyvesbolt Voltaire-t idéző neve „le meilleur des mondes” (a lehetséges világok legjobbika) kettős szerepű: ironikus, ha a Pierrot világára gondolunk, amiből elmenekül, és nem ironikus, ha Pierrot könyvimádatára gondolunk. „Minden kép, minden könyv a lét teljességét mutatja be” – írja Pierrot/Ferdinand naplójában.
- A „Total” benzinkút visszatérő képe szintén paradox emblémája ennek a teljességnek, amire a hős vágyik. (Emlékezzünk arra, hogy amikor Marianne és Pierrot különböző dolgokat felsorol, amiket kedvel, mindketten azzal zárják a felsorolást, hogy „nem is tudom, *minden*”).

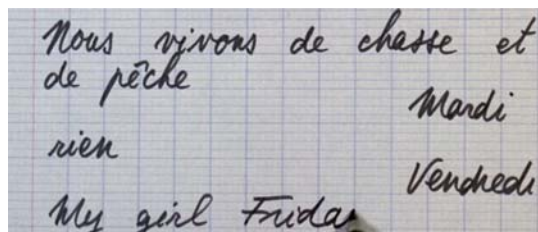


- A művészetben a teljesség ideálját megtestesítő példakép: **Balzac**.
- Balzac nevének összekötése a telefonszámmal. Pierrot a film elején dühösen mondja, hogy már csak számok vannak a régi körzetnevek helyett (a könyvesbolt kirakatában is a telefonszám körzetnévvel együtt szerepel), mintha ez egyfajta váltást jelezne: a steril kódok átírják Párizs kulturális térképét. A művészet, a könyvek, a költészet városát felváltja a számok városa. (A film elején így kiált föl, hogy „Olvassák el a *César Birotteau*-t!” Amikor a film végén hazatelefonál, akkor is szemrehányóan jegyzi meg, hogy már elfelejtették Balzacot.)
- Balzac a művészi alkotóerő teljhatalmát megtestesítő író, aki minden regényében egy teljes világot teremt.

- Sam Fuller hasonlóképp csodálta Balzac írásművészetének mindent átfogó, hiteles világot fölépítő realista írásművészetét.⁶
- A kultúrában és a természetben is a totalitás keresése jelenik meg. A tenger, a Hold, a végtelen ég, a homok, az erdő. A természettel való egyesülés képei, a természet végtelen távlatainak tudatosításai. A tengerparton a hősök beássák magukat a homokba, elmélkednek arról, mi lehet a Holdon, Pierrot a nádasban állva mondja el monológját Marianne-ról, a képről, amit őriz Marianne-ról képzeletében.



- A természettel való zenei kapcsolatteremtés, ének és tánc (kilépés a kulturális kontextusból, egy kötetlenebb, közvetlenebb, érzékibb világba). Játékok, halászat, vadászat. A szerelem érzékisége, a testi érintés összekapcsolva a táj körbejárásával, a levegő, a víz, az irodalom, a naplóiírás szavainak „ízlelgetésével.” Marianne a naplóban mint a Pierrot/Ferdinand női Péntekje jelenik meg játékos rímbe állítva Hawks klasszikus vígjátékának kissé átszabott angol címével (Vendredi – *My Girl Friday*).⁷



⁶ Lásd ezzel kapcsolatban a Sam Fullerről, a Párizsba áttelepült rendezőről szóló interjú-dokumentumfilmet, ami Q.Tarantino, M. Scorsese és J. Jarmusch közreműködésével készült életének utolsó előtti évében (*Typewriter, Rifle, Movie Camera*, 1996).

⁷ Hawks ismert filmjében (*His Girl Friday*, 1940) egy újságíró pár (Cary Grant és Rosalind Russell) szerepel, akikről a romantikus vígjáték során kiderül, hogy sem együtt sem egymás nélkül nem tudnak élni. Legfőképp, hogy igazi szerelmük az újságírás.

- A film végén megjelenő alteregó-szerű („bolond”) szereplő, a zeneszerző Devos ennek végétét képviseli, ő az, aki „hallja a levegőt”, s akinek fejében levő zenét mások nem hallják („maga nem értett meg semmit” – mondja, mintegy a nézőnek).

Médiумok, szövegek, szavak és képek

- A filmkezdő felirat: a nyelv áttetszőségének megtörése, az érthető diskurzus tisztán képi elemekre, a **nyelv építőköveire**, egy formális sorozatra való lebontása (előbb A betűk, aztán B-ék, C-ék, D-ék jelennek meg). A közöttük levő üres tér, a ritmus, a vizuális, nem fogalmi jellegű analógiák hangsúlyozódnak (azonos betűk kiemelve a szövegből). A betűk egyszerre szétarabolják/dekonstruálják a nyelvet (a felirat végül szó szerint lenullázódik, két kék **O O**-val ér véget), és fölépítenek egy szöveget.



- **Szójátékok** az elhangzó szövegekben (mind Pierrot mid Marianne eljátszik a szavak hangzásával, variációival, és a képen kívüli kommentárookban a mondatok zenei refrénszerű ismétlésével) és írásban.
- Metaforák konkrét képre való visszafordítása. Pierrot a benzinkútnál egy tigrist kér a tankjába, a benzinkutas nem érti a viccet, azt válaszolja, nem árulnak tigrist. A szójáték az Esso benzin reklámjára utal, aminek emblémája, reklámállata egy tigris. (Képe látható is a filmben.)



- **Anagrammák, szóelvonások.** (Pl. a Marianne névből egy másik név lesz: Ariane, aztán mer = tenger, âme = lélek, amer = keserű, arme = fegyver. Vie = élet, Riviera = francia tengerpart. L'art = művészet, la mort = a halál.)



- Irodalmi művek mint (fordítottan ekphrasztikus⁸) metaforák. A film számos irodalmi művet idéz címében, vagy mondattörédekben, ezek mindig a filmkép, a cselekmény hangulati vagy egyéb eleminek a metaforáiként jelennek meg. Pl. ilyen a **F. Scott Fitzgerald: *Tender is the Night*** című regényére való utalás. A regény szokatlan *flashback* szerkezettel rendelkezik, és benne Fitzgerald egy fiktív házaspár történetén keresztül tulajdonképpen saját zaklatott szerelmének történetét írta meg, melyet felesége, Zelda Fitzgerald iránt érzett. A regény címe egy J. Keats versből kölcsönzött idézet (*Ode to a Nightingale*). A Pierrot és a Marianne szerelmi együttlétének képei helyett használt idézet egy egész, jellegzetesen modern, feszültségekkel, rögeszmszerű erotikus vonzalommal terhelt irodalmi világot helyettesít be a meg nem mutatott képek helyébe, illetve ezzel írja fölül a szerelmi jelenet filmképei helyett látható festmény idézeteket. Ha pedig nem ismerjük a regényt, akkor csak egy rejtély, egy homályos költői kép marad, amiről érezzük, hogy takar valamit, amit viszont nem tudunk megragadni.
- Ehhez hasonló, érezhetően költői, de hasonlóképpen „megfoghatatlan”, „lehetetlen” kép az, amely Marianne szeme színét írja le. Amikor Marianne mesélni kezd, ezt halljuk a kommentárban: „Marianne, akinek a szeme olyan volt, mint az *Aucassin és Nicolette*-é⁹, elmesélt egy történetet...”

⁸ Ekphrasisz: antik műfaj, retorikai alakzat: egy műalkotás retorikai leírása. Egy olyan mű, amelynek tárgya egy másik művészetbeli alkotás. Valós vagy képzelte képzőművészeti alkotások irodalmi leírása. Beszélnek fordított ekphrasiszról is, amikor vizuális művészetek teszik tárgyukká az irodalmi műveket, vagy megkísérik a nyelvi kifejezőképességgel való rivalizálást, az irodalmi eljárások képre fordítását.

⁹ Az *Aucassin és Nicolette* 1200 körül keletkezett, észak-francia (feltehetőleg picardiai) dialektusban íródott verses elbeszélés. A szövegben prózai és verses részek váltogatják egymást, ez arra utal, hogy eredetileg nem olvasásra, hanem előadásra szánták, amikor is a versbetéteket zenével kísérték.

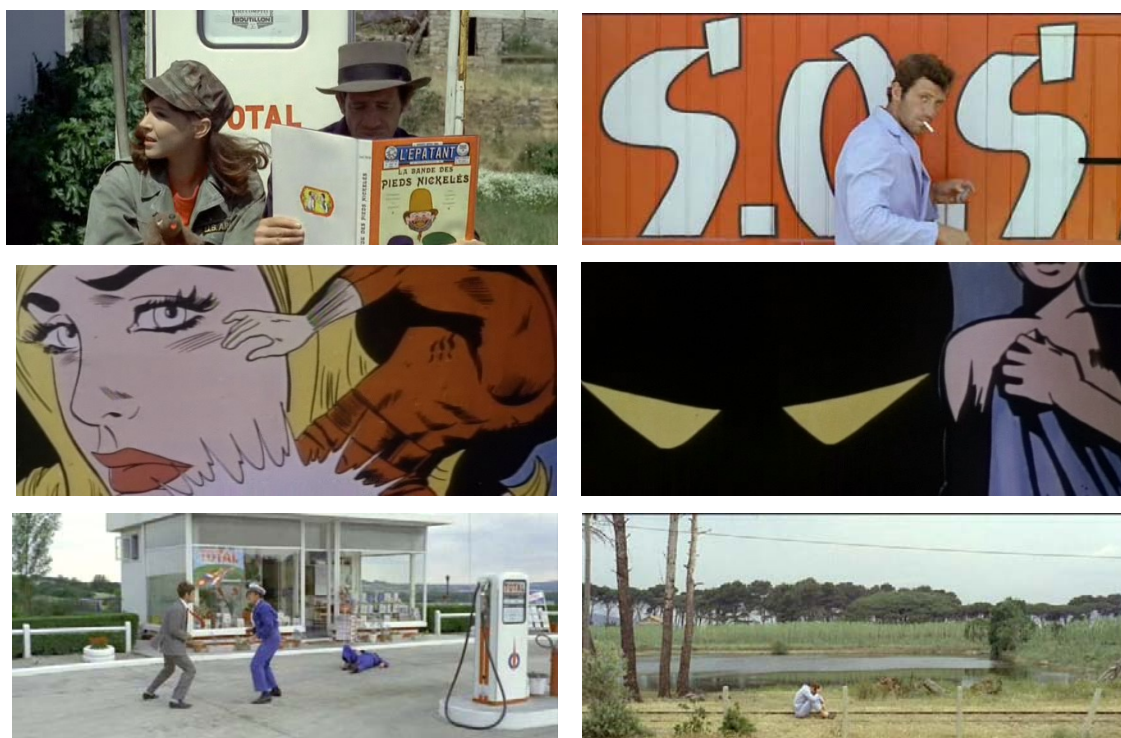


- Az idézett verses elbeszélés, egyfajta középkori ponyva, illetve kollázmű, Godard kollázsának lehetséges elődje. Az irodalmi mű (két szereplője) mint metafora a Marianne szemének leírására hasonlóképp működik, mint a Fitzgerald utalás, csak itt önmagában az idézett nyelvi kép nem is hat (míg a „bársonyos éj” érthető marad, Aucassin és Nicolette neve csak intertextuálisan jelent valamit a nézőnek¹⁰).
- A beékelte **festmények** általában a szereplők és helyzetek hangulatfestő elemei, tükörképei (Marianne + Renoir arckép = Marianne Renoir). A szerelmes éjszaka a Fitzgerald idézet mellett Matisse és korai Picasso képekben tűnik föl. A Marianne frizurája a Renoir arcképen látott kislányéhoz hasonlít, a fodros fehér jelmezhez hasonló Marianne-on látunk a menekülés képsorában. A helyzet zaklatottsága, örülsége Van Gogh képekben vetül ki.

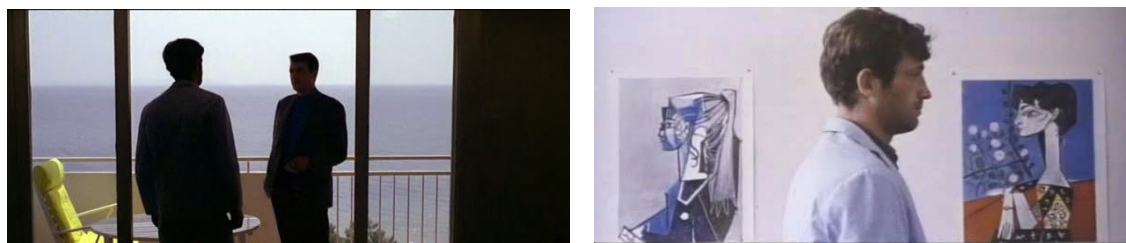


¹⁰ Nem véletlenül a film angol feliratozásában a neveket Rómeó és Júliára cserélték, hogy érthetőbb legyen.

- A festmények mellett **képregény-idézetek** is feltűnnek. Pierrot mindvégig magával viszi a *La Bande des Pieds Nickelés* képregényt (de feltűnik Batman is, meg más képregény részletek is láthatók). A képregényhősök groteszk stilizációjukkal ironikusan ellentétezzik a költői részeket, ugyanakkor a kultúra totalitásában (végleteiben) való megmutatását is szolgálják. Pierrot néha mintha két világ között mozogna: az irodalom, költészet, festészet, a magaskultúra világában és a képregény valamint a burleszk világában (a hatalmas S.O.S felirat előtt mintha maga is képregényhőssé válna, akinek kétségbeejtő helyzetére figyelmeztetnek az óriási, hangulatfestő betűk)¹¹. Ilyen **burleszk jelenetek** a benzinkutassal való verekedés, illetve a Marianne eltűnése után a Pierrot/Ferdinand öngyilkossági kísérlete.

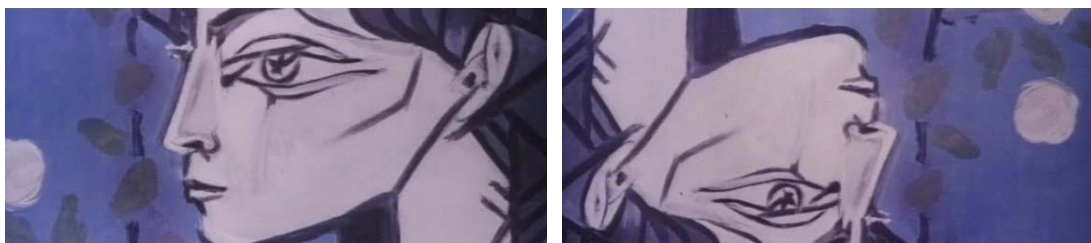


- A gengszterekkel a hotelszobában való találkozás, verekedés jelenetében ez világosan egymás mellé állítódik. Egyfelől ott vannak a Picasso-képek a falon, másfelől a gengszterekkel való találkozást egy képregény képeihez hasonlóan vágja, stilizálja Godard.

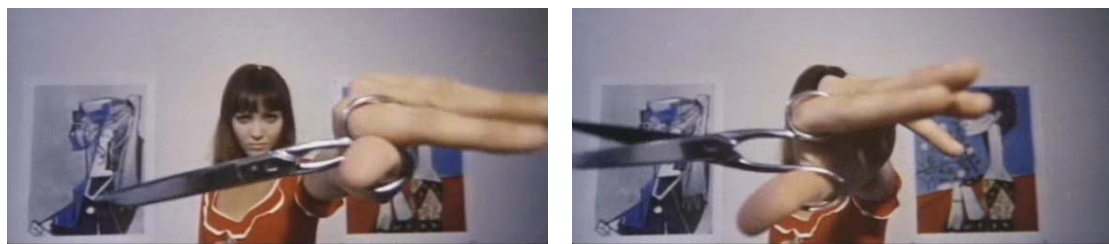


¹¹ Képregény, tömegkultúra, klasszikus műfajfilm elemek keveredését láthattuk már a *Kifulladásig* című filmben is, amikor az első jelenetben Michelt egy képregényt tartalmazó újság mögé rejtőzve mutatja. A *Made in USA* című film pedig még ennél is erőteljesebben keveri a képregényszerű elemeket a filmhez, mintha a képregény „kultúrája” tipikusan amerikai jellegzetesség lenne.

- A Picasso inzertek a képen kívül zajló cselekményt helyettesítik (a gengszterekkel való verekedés jelenetében), a világ fragmentáltságát jelenítik meg, „kommentálják.” A lakásban, ahová a Jean-Paul Belmondo alakította főhős futva érkezik a Marianne segítségére, a falon két Picasso portrét látunk, a kamera többször is úgy filmezi előbb a lányt majd Belmondót, hogy a két festett arckép a színészekkel egyenrangú szereplőjévé válik a jelenetnek. A gengszterekkel való dulakodás jelenetében, amely a képkereten kívül zajlik, a Picasso reprodukciók mintegy helyettesítik a vásznon nem látható filmképeket: a zaklatottság mint élmény áthelyeződik és átkódolódik a picassói vizuális kompozíció világába. Joachim Paech szerint jelentésük ebben az esetben már nem az, ami a megelőző képeken volt, ahol a szoba feltűnő dekorációiként voltak jelen, vagyis, hogy ez „egy Picasso festmény”, hanem az, amit ezek a vásznak kifejeznek: harc, felfordulás, kuszaság, amit ráadásul az egyik kép fejtetőre állítása is hangsúlyoz. A közelképben mutatott utolsó **Picasso arckép** kék csíkokkal van befestve. A film végén pedig Pierrot kékre fogja mázolni arcát, mielőtt szétrobbantaná a fejét a kötés dinamittal, ezáltal a festmény és a filmkép egymásra tevődését mintegy ironikus módon beteljesítve.



- A festmény szó szerint belevág a képek közé, és felforgatja azok rendjét és logikáját (nem azt látjuk, amit szeretnénk: a gengszterfilmek tapasztalatai alapján elvárható verekedést). Másrészt nem ismétli a kép bármilyen vonatkozását, hanem helyettesíti azt, maga lesz a filmkép. Ennek ironikus inverziójaképp a film végén a filmkép maga válik „festett” képpé (hiszen témája szó szerint: a festett arckép). Az Anna Karina által lóbált ollót meg később az egyik gengszter nyakából kiállva látjuk viszont: épp ott vágja el, ahol a festői/filmi ábrázolás a portrékat elkeretezi a testtől.¹² A Picasso-inzert felforgató szerepét tekintve és stílusában leképezi az egész narráció töredékes jellegét.
- A néző felé vagdosó olló: a szem/a tekintet elvágásának gesztusa nemcsak Godard kollázstechnikájának tükörképe, hanem akár *Az andalúziai kutya* metaforájának is párja, egyfajta „ikonofóbia” megnyilvánulása (a képek tagadása, szétdarabolása: Angela Dalle Vacche értelmezésében).



¹² A jelenet egyben Hitchcock *Gyilkosság telefonhívásra* című filmjét is idézi, amelyben a védtelennek tűnő nő ollóval szúrja le a férfit, aki rátámadó bérgyilkost.

- A látás helyét az írás (naplóírás) veszi át. A nyelv fölváltja a képi emlékezést (ami a múltra irányul, akár kulturális idézetként akár flashback-ként) és a jelenre meg a jövőre irányul (megőrzi, följegyzi a gondolatokat, folyamatként jelenik meg, érzékletesen, kézírásként, javítás/gondolkodás gesztusaival).
- A **papagáj** és a **róka** mint nyelvhez kapcsolódó szimbolikus képek. Ismétlés (a memorizálás mint mechanikus ismétlés, értelem nélküli, kiürült nyelv) és a kétértelműség (hazugság, a látszatnak ellentmondó elrejtőző értelem, a jelentést felforgatása). Paul Valéry Robinson átiratában Robinson részleges amnéziában szenved és a „memória szigetei” vannak csak meg benne, körülötte ott egy sereg értelmetlenül csacsogó papagáj. („Felejtés nélkül papagájok vagyunk csupán” – Valéry)
- Marianne Pierrot/Ferdinand kérdésére válaszolva, hogy mindig fogja-e őt szeretni, azt mondja, hogy „igen, természetesen”. Ezt kétszer is megismétli, közben a kamera felé fordulva, Godard pedig bevágja az asztalon forgoló kis róka közelképét. A fikciót felfüggesztő tekintet és a róka szimbolikus képe elbizonytalanítja a nézőt, megkérdőjelezi a Marianne szavainak igazságértékét.



- Egy **másfajta költői filmnyelv keresése**¹³. „A költői tapasztalás a felejtéssel kezdődik.” (H. Weinrich) Godard-nál a kulturális emlékezet képei többnyire kiragadott, dekontextualizált töredékek (asszociatívak, zárványok, lásd a Louvre-on végigrohanó szereplőket a *Külön bandában*), velük szemben a nyelv: folyamatszerű, érzelemtelített, folytonos javításon megy át, a gondolkodás folyamatát rögzíti, nem az emlékezést. A filmképbe átvitt nyelv képei lesznek maradandóvá (tehát a képi hagyomány „felejtésén” átesett képek, mint pl. a Velázquez idézetet ekphrasztikus képei a *Bolond Pierrot*-ban, a tenger, az erdő költői képei), vagy a prousti mnemopoetika szellemében: a látásnál kevésbé éles érzékelési formákat kiszolgáló képsorok kerülnek előtérbe (az ének és táncbetétek, amelyekben mindig ott a műfajnak a befagyasztásának/„felejtésének” gesztusa is).¹⁴

¹³ Vö. Pierrot/Ferdinand naplója: „Testérzékek. Szem: emberi tájak. Száj: hangutánzások, amik nyelvvé válnak. A költői nyelv kiemelkedik a romokból. Az író mások szabadságát választja.”

¹⁴ „Találtam egy regényötletet. Nem az emberek életétől írok, hanem csak az életről, az életről, csakis arról. Arról, hogy az emberek között ott van a tér, a hang és a színek. El kellene érkeznem ideig. Joyce megpróbálta. De jobban kéne csinálni, jobban, sokkal jobban.”(Pierrot/Ferdinand)

- Pierrot, amikor kékre festi az arcát a Picasso képekhez hasonlóan, a „megtagadott” képekhez lesz hasonló, tárgyá merevedik, képpé lesz, és fölrobbantja az arcát mint képmást – sőt képzeletünkben akár szilánkokra is robban, akárcsak a kubisták festményeinek arcképei. Amikor viszont a festéket fölrakja s a dinamit kanócát meggyújtja egyben Verlaine *Pierrot* című versét is parafrazálja (a felrobbanó madárijesztőről).



- Godard: „A Pierrot nem film, sokkal inkább egy filmesszé”, „egy filmes kísérlet” („tentative de cinéma”). A Velázquez-idézet szellemében: nem a határozott körvonalú dolgokról szól, hanem e dolgok közötti viszonyokról.¹⁵ „Gondolatok attraktív montázsra” („montage attractif des idées”). „Ez a film olyan, mint Borges labirintusa, amelyben a labirintusban bolyongó hős végül azt veszi észre, hogy a labirintus a saját arcát rajzolja ki.” (*Godard par Godard*. Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1985.)

A valóság mint fikció/a fikció mint valóság:

- A valóság és a fikció összekeverése a filmben. Az egyik első példa, Sam Fuller megjelenése az estélyen. Fuller mint önmaga, a valóság „idézte.” Azt mondja, egy filmet készül forgatni Párizsban, címe *A romlás virágai*. A Baudelaire kötet cím furcsán hat mint egy klasszikus amerikai filmrendező filmtervének megnevezése. Bármennyire is a klasszikus Hollywoodot és a francia költészetet egymás mellé kollázsoló jellegzetes godard-i megoldásnak tűnik, valójában nem az. Fuller ugyanis ebben az időben éppen ezzel a címmel készült filmet forgatni, igaz, csak a címet kölcsönözte Baudelaire-től, nem a témát (a film Arisztophanész *Lüszisztraté* című antik vígjátékának egy science-fiction adaptációja lett volna). A filmterv, mint Fuller több projektje is, végül nem valósult meg.
- Egy másik jelenetben, amelyben Marianne és Pierrot történeteket mesélnek, a hallgatóságból néhányan közelképben kiemelődnek, s a kamera felé fordulva bemutatkoznak a nézőknek, akár egy dokumentumfilmben. Köztük Szabó László, Godard barátja, gyakori munkatársa, filmjeinek epizód szereplője, akit a nézők ismerhetnek korábbi filmekből. Az életrajzi adatokból a magyar származás igaz, a többi fikció. Az idős öregúr, aki filmekben közreműködő

¹⁵ „Velázquez ötven év után soha nem festett meghatározott dolgokat. Csak kerülgette a tárgyakat a fény és árnyék játékával. Megragadta a homályban, a hátterek áttetszőségében a színek lüktetését, s ezzel megalkotta csendes szimfóniájának láthatatlan középpontját. Többé nem érdekelték a világból csak a titokzatos viszonyok, melyek megismertetik az egyik embert a másikkal egy titokzatos és folytonos fejlődés által, melynek semmilyen nehézség vagy akadály nem fedi fel és nem szakítja meg a menetét. A tér mindent ural. Olyan ez, mint egy légáramlat, amely végigsiklik a felszínen, átítatódik a felszín kisugárzásával, hogy aztán megszabja és alakítsa őket, s vigye magával mindenhová, mint egy illatot, vagy mint e kisugárzások visszhangját, hogy szétszóródjanak a környező térben, mint megannyi porszem.”

statisztaként mutatkozik be, nyilvánvalóan az igazat mondja, hiszen itt is statisztaszerepben látjuk. A valóság és a fikció elemeinek keverése elbizonytalanítja a nézőt a kijelentések igazságtartalmát illetően.

- A filmben később bizarr, tiszta fikcióként ható szereplőként jelenik meg Libanon hercegnője, aki – bármennyire valószerűtlen – tulajdonképpen valóságos figura, s akinek a filmben elhangzó élettörténete igaz. Az „őrült” zenekedvelő, például egy akkoriban jól ismert (belga származású) hivatásos humorista, komikus színész, bohóc (Raymond Devos), aki sajátos abszurd, szürrealisztikus humoráról, szójátékairól volt ismert. A figura fiktív, de a komikus szintén egyfajta „valóságidézet.”
- A moziban, ahol Pierrrot/Ferdinand az időt tölti (ismét az Elie Faure művészettörténet olvasásával) Jean-Pierre Léaud ül az előtte levő sorban. A cameo szerep megint az élet és fikció képeinek összekeveredéseként hat.



- A moziban a híradó vietnami háborúról mutatott riportképei mellett Godardnak egy kisfilmjéből láthatunk részletet. A film *A világ legnagyobb szélhámosságai* című szkeccsfilm részlete, címe *A nagy szélhámós (Le Grand Escroc, 1964)*. Főszereplője, Jean Seberg fotóriportert alakít, aki Marakeshben készít felvételeket, miközben megismerkedik egy pénzhamisítóval. A filmben a hamisítás egyfajta filozófiája hangzik el, az eredeti és a másolat kérdésének tematizálása. A hamisító konklúziója pedig az, hogy valójában a film a legnagyobb szélhámosság a világon, hiszen hazugságait valóságként adja el. A történet egy ismert Melville regény *The Confidence Man* (1857)¹⁶ ötletét dolgozza föl. Melville könyvét a film idézi is.

¹⁶ A regény egyfajta kulturális szatíra, allegória, ami az őszinteség, a társadalmi képmutatás, az identitás, moralitás, vallásosság kérdéseit veti föl egy csaló, identitásokat próbálgató szereplő sorsán keresztül. Melville *Moby Dick* című regénye mellett (és a *Bartleby, the Scrivener* című novellája mellett) ez a műve az, ami miatt az író a XX. századi modern próza előfutárának tartják, s amelyben korát megelőző módon jelennek meg a nihilizmus, az abszurd jellegzetességei.

- A filmecske nyíltan keveri a *cinéma verité* elemeket az önreflexív fikcióval. A kamerába belebámuló (hitelesnek tűnő) arabok mellett maga Godard jelenik meg mint egy tipikus marakeshi alak, jellegzetes *fez*-t viselve, és halljuk, amint kiadja a „felvétel indulj” parancsot.
- Deleuze a filmet az ún. „hamisság hatalmá”-ra hozza föl példának („the powers of the false”). Arról értekeznek, hogy a csaló, a hazug ember, a kétszínűség, szerepjátszás, a megsokszorozott identitás jellegzetesen modern motívumnak tekinthető. A modern filmekben ezek a figurák mindig egy sorozatos metamorfózison mennek keresztül, mellettük újabb és újabb csalók, alakoskodók vannak, akik adott esetben bukásukat okozzák, de a sorozatban a legvégső hamisító maga a narráció, ami már nem megbízható és mindentudó. (A filmtípus jellegzetes darabjai Deleuze szerint pl.: Alain Robbe-Grillet: *Az ember, aki hazudott*, Orson Welles: *H mint hamisítás*, *Mr. Arkadin*, *A gonosz érintése*, Jean Rouch etno-fikciói, amelyekben a valós személyek fiktív figurák révén tárnak fel igaz tartalmakat magukról. Deleuze Rimbaud híres – „Az én az egy másik” – töredékét is így értelmezi.) „Mindig van egy átmenet egyik állapotból a másikba a szereplők lényegét tekintve (...). Azt látjuk, hogy a szereplő már se nem fiktív se nem valós, már nem látjuk sem szubjektíven, sem objektíven, egy olyan szereplő, aki átlépi a határokat, fikciós éneket talál ki magának, és egyre valószínűbb lesz azáltal, hogy egyre jobb ezekben a kitalálásokban” (Deleuze, *Cinéma 2*. 152).

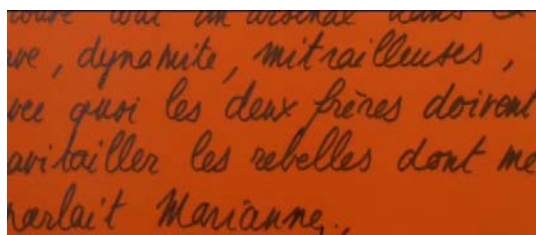


- A megszokott jelenségek helyett bizarr áthelyezések, **túlzások**: Pierrot/Ferdinand a kávézóba az ablakon keresztül megy be, az autó elhelyezése a székek között és nem a parkolóban, a törpe gengszter, az óriás sajt, aminek lyukait Pierrot/Ferdinand teletömiogyoróvajjal (a francia és amerikai étkezési kultúra groteszk keveréke?), stb.





- **Stilizálás a színekben.** A film mindvégig hangsúlyosan a piros-fehér-kék, illetve az alapszíneket emeli ki nagy, tiszta, dekoratív színfoltokban. A helyszín elemei, tárgyai (ajtók, az asztalok, székek, lámpaernyők, a film végén a dinamitkötegek stb.), a ruhák mind egy-egy színfoltként jelennek meg, és a kép egésze egy stilizált „szín-játékká” válik. Amikor Godard-tól megkérdezték, miért olyan sok a vér a filmben, azt válaszolta: „ez nem vér, hanem vörös”. A realiztikus hatást a filmben az absztrakt stilizáció váltja föl.



- A képeknek ez a sajátos színes építőelemeikre való bontása, s bizonyos hangoknak, szövegrészeknek egy-egy színnel való megfeleltetése rokonítható Godard sokat idézett költői példaképének, Rimbaud-nak híres szonettjével (*Voyelles*), amelyben szinesztétikusan egy-egy hanghoz egy-egy színt asszociál.

Rimbaud: *Voyelles*

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Rimbaud: *Magánhangzók szonettje*

Szurok Á! hó É! rőt I! zöld Ü! kék O! - csak egyszer
lehessek titkotok mind elbeszélni bátor!
Á!: - bolyhos öv, mely a setét legyek faráról
csillog, ha szörnyü búzt belepnek lomha testtel!

Á! árnyak öble! É! hús párák, tiszta sátor,
halk hóvirág, királyi hermelin, jégtús gleccser!
I! bíborok, kihányt vér, kacagógörccs a keccsel
vonagló női ajkon, ha düh rándítja s mámor!

Ü!: - az isteni tenger nyugodt, gyűrűző tánca,
nyájjal hintett fenyér csöndje, tudósok ránca
a békés homlokon, mit alkímia tép föl. -

Ó!: - szörnyü harsonák, mik ítéltre zengnek,
és Csönd, melyben világok és angyalok kerengnek,
Oméga! - viola sugár az Ó szeméből.

Tóth Árpád fordítása

- Godard egész korabeli filmpoétikája rokonítható Rimbaud esztétikai alapelveivel. Pierrot és Marianne civilizációból való menekülésének „története” többször is nemcsak Proust *Az eltűnt idő nyomában*-t idézi, hanem *Egy félidő a pokolban* című „fejezet”-re tagolódik, ami Rimbaud híres versciklusával rokonítja a filmet. „El fog jönni az egyetemes nyelv kora, [... ami] közvetlen lélektől lélekgig fog hatni, *mindent egybefoglal, illatot, hangot, színt, gondolat lesz, mely a gondolathoz tapad*, s abból is származik” – írja Rimbaud. (Deleuze hasonlóképp „a gondolat filmje”-ként írja le Godard moziját.) Rimbaud ún. „látnoki” költészet ideálja, ars poeticája Godard hitvallásának is beillik: A költészet „azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant, meggondolt munkával összezavarja valamennyi érzéket. A szeretet, a szenvedés, az örület minden formáját s megkeresi önmagát ... Mert elérkezik az ismeretlenhez.”
- A költészettel felhagyó Rimbaud érvelése volt: „Soha többé nem írok. A világ túl öreg és nincs semmi új benne. Már mindent leírtak.” Ezzel szemben Godard intertextualitásának határtalansága, (Susan Sontag szerint Godard „hipertrófiás étvágyat tanúsít a kultúra iránt”), amellyel szinte minden szava, minden képe utalás más szövegekre és képekre, mintha ennek a felismerésnek a pozitív következménye, a totalitás filmbe foglalásának megnyilvánulása volna.
- Deleuze: „A film megszűnik elbeszélő lenni, azonban Godard-ral lesz a »legregényesebb«. Ahogy a *Bolond Pierrot* mondja, »Következő fejezet. Kétségbeesés. Következő fejezet. Szabadság. Keserűség.« Bahtyin úgy határozta meg a regényt az eposszal vagy a tragédiával szemben, mint amelyben már nincs meg az a kollektív vagy általánosan érvényes egység, amely által a szereplők még egyazon nyelvet beszéltek. Ellenkezőleg, a regény szükségképpen hol az anonim köznyelvet, hol egy osztály, egy csoport, egy szakma, hol pedig a szereplő saját nyelvét veszi kölcsön. Így a szereplők, az osztályok, a nemek a szerző szabad függő beszédét alkotják, miközben a szerző az ő szabad függő látásmódjukat képviseli (amit látnak, amit tudnak vagy nem tudnak). Vagy inkább a szereplők szabadon fejezik ki magukat a szerző beszéd- és látásmódján keresztül, a szerző pedig közvetett módon a szereplőkén keresztül. Röviden, az anonim vagy megszemélyesített műfaji reflexió hozza létre a regényt, a regény »többnyelvűségét«, a beszéd- és látásmódját. Godard a filmet a regény képességeivel ruházza fel. Különböző reflexív formákat teremt, mint megannyi közvetítőt, amelyeken keresztül az én mindig valaki más. Megtört, cikkcakkos vonal, amely egybekapcsolja a szerzőt, a szereplőt és a világot, és közöttük helyezkedik el.” (A gondolat és a film. *Metropolis*, 1994.4.)
- A film fölfogható a *Kifulladásig* továbbírásának is (vö. Jefferson-Kline értelmezését). Párhuzamok: a máshol(lét) igézete, autós menekülés témája, a lopások, gyilkosság, amely mintegy mellesleg történik meg, a nő bizonytalansága, a nő, aki végül halálba sodorja a főhóst, a név megváltoztatása, filmrendezők idézetei (J-P. Melville mint Parvulescu, aki R. Walshot utánozza, Samuel Fuller mint önmaga), stb.
- Több esetben korábbi filmképeinek variációit is látjuk. (A vallatás képei a szállodában megismétlik *A kiskatona* fürdőszobai kínzásjelenetét. Éli Faure művészettörténetét *A megvetésben* hasonlóképp a fürdőkádban olvasva láttuk, ott Brigitte Bardot kezében, a nyilazó Pierrot a kérőket lenyilazó Odüsszeuszra emlékeztet ugyanebből a filmből, stb.)