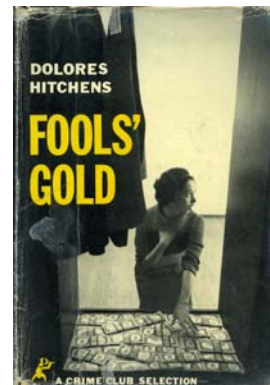


JEAN-LUC GODARD KÜLÖN BANDA (BANDE À PART, 1964)

„Költői gengszterfilm,” „lírai tragikomédia,”
„talán Godard legkedvesebben elbűvölő filmje.”
(Pauline Kael)

- Kis költségvetéssel, 25 forgatási nap alatt készült film¹. Dolores Hitchens *Fool's Gold* című regényének szabad adaptációja.²
- Akárcsak Truffaut hasonló adaptációja, a *Lőj a zongoristára!*, az eredeti regény komor hangulata helyett a filmbeli történet hangvétele sokkal könnyedebb, vidámabb, s a film végül a második befejezéssel egy *happy endet* is kanyarít Arthur halála után.
- A film története három nap alatt játszódik. Főszereplői: két unatkozó fiatalember, Arthur (Claude Brasseur) és Franz (Sammi Frey), akik megismerkednek egy szintén unatkozó, kissé naiv, a narrátor által „romantikus”-nak nevezett fiatal lánnyal, Odile-lal (Anna Karina). Odile nagynénjével, Madame Victoriával és annak lakójával, Mr. Stolz-cal lakik egy városszéli villában. A kialakuló szerelmi háromszög emlékeztet Truffaut *Jules és Jimjére* (az egyik fiú itt is német). A két fiú Odile segítségével el akarja rabolni a nagynéni lakójának a házban elrejtett pénzét, de ez rosszul sül el. Arthur nagybátyja és unokaöccse, akik szintén tudnak a pénzről, és el akarják lopni, felbukkannak a villánál. A lövöldözésben Arthur meghal. Odile pedig végül elhajózik Franz-cal Dél-Amerikába, „melegebb vidékekre”. A napfényes tájakra, délre való vágyódás visszatérő elem Godard új hullámos filmjeiben (*Kifulladásig*, *Bolond Pierrot*).

**IDÉZETEK KOLLÁZSA ÉS EGYMÁSRA RÉTEGZÉSE**

Az *Éli az életét* című film azt mutatta meg, hogyan lehet képből és szövegből, különböző reprezentációkból, fragmentumokból, idézetekből összerakni egy emberi alakot, „megrajzolni” egy arcképet filmen. A *Külön banda* pedig inkább arról szól, hogy a filmes fikatív világ tulajdonképpen játék a képpel és szöveggel, **a film tere = a művészetek közötti „tér,” szövegek, képek „szabad rablásának” tere.**

A kortárs filmes világra (az új hullám „külön bandá”-jára) való utalások:

- Michel Legrand (ön)idézetét halljuk a nem sokkal a film előtt készült *A cherbourgi esernyőkből*³ (Franz ennek visszatérő témáját füttyörészi, a kávézóban konkrét részletet hallunk a film egyik dalából).

¹ Az évtizedekig ritkán látható film felújított kópiáját 2004-ben kezdték világszerte újraforgalmazni, ez alkalomból újra számos írás jelent meg róla.

² A könyv a francia Série Noir köteteként jelent meg, és állítólag Truffaut ajánlotta Godard-nak.

³ Michel Legrand szerezte az *Éli az életét*, *Az asszony az asszony* című filmek zenéjét is.

- Franz szerint Odile-nak „bársonyos bőre” van (utalás Truffaut *Bársonyos bőr* című filmjére).
- Párizs utcáin az egyik kirakat fölött ez olvasható mint az üzlet neve: *Nouvelle Vague*.⁴
- Odile, amikor a két fiatalemberrel való találkára siet, előbb egy szelet friss húst vesz magához, amit a közelben táborozó cirkusz tigrisének vet oda útközben. Ez szó szerinti képi átírata Chabrol *A tigris szereti a friss húst* című filmje címének (*Le Tigre aime la chair fraîche*, 1964). Chabrol Godard-ral párhuzamosan forgatta a filmet, így az utalás amolyan kollegiális „összekacsintás” a film nyelvén, jelzése az új hullámos „bandába” való tartozásnak, s tulajdonképpen jószérivel csak a baráti körön belül s a kortársak számára volt érthető.



Korabeli valóságra vonatkozó kiszólások:

- Amikor megpillantanak egy nagy fehér, épületet (a Louvre-ot), amit nemrégiben festettek át, a kommentár szerint Odile azt mondta, hogy „Ki kellene tüntetni azt, aki ezt tette:” a Louvre épületét restauráltató André Malraux-ra, az akkori kultuszministerre, való utalás. (Később, 1968-ban, Godard egyike lesz Malraux egyik legádázabb támadóinak, amikor az le akarja váltani Langlois-t a Francia Filmarchívum éléről.)

Klasszikus filmes idézetek:

- A magányos villa, amelyben két nő lakik, s amelyet a rablásra készülő szereplők szemügyre vesznek, jellegzetes godard-i egymásra rétegzése az idézeteknek. Értelmezhető Griffith-re való utalásként (*A magányos villa* című filmjében hasonlóképp rablók ólalkodnak egy villa körül, ahol gyanútlan és védtelen nők vannak.) Vagy lehet „a tóparti ház” Fritz Lang 1950-ben készült *The House by the Lake* című filmjének címének idézete is (a narrátor szó szerint így nevezi meg a helyszínt).
- **Burleszk** hangulatú kezdőképek. Chaplin idézetek: a vendéglőben *Az aranyláz* táncoló cipói, a film végén az elhajózó Franz és Odile képe Godard szerint Chaplinnek *Az emigráns* című filmjére emlékeztet.



⁴ Állítólag ez valóban létező üzlet.

■ Utalások a **gengszterfilmekre**:

a történet tipikus gengszterfilm alaphelyzettel indít: a szereplők első rablásukra készülnek. Arthur és Franz a rablás előkészítéseképpen a gengszterfilmek jellegzetes lövöldözéseit játssza el (Billy the Kid és Pat Garrett végső párviadalát Tombstone-ban).

A tapasztaltabb gengszterek megjelenése is tipikus fordulat, akárcsak a hős kötelező „tragikus” sorsa.

A film vége is egy jellegzetes western- és gengszterfilmekre emlékeztető pisztolypárbaj.



- Godard expliciten is utal a B szériás gengszterfilmek dramaturgiájára, mondván, hogy Arthur és Franz „a másodosztályú thrillerek iránti tiszteletből a rablással várnak addig, amíg leszáll az este.”

- Arthur öklével úgy súrolja többször játékosan Odile állát, mint ahogyan azt James Cagney tette. A gesztus a színész olyasféle „tartozéka”, mint a Bogartnak az a gesztusa, amit a *Kifulladásig* idéz. Ráadásul a műfaj egyik meghatározó filmjében, William Wellmann *A közellenség* (1931) című filmjében Cagney, a kisstílusú bűnöző, akiből később nagymenő gengszter lesz, karrierje kezdetén hasonló olcsó sapkában jelenik meg (ezt a kopott külsőt cseréli majd föl a híres öltönyrendelési jelenet után a jellegzetes felsőosztálybeli méregdrága eleganciára).



- A **musical** jellegzetes zenés-táncos betétjének megjelenése a filmben. A metrós utazás során például hirtelen Odile dalra fakad, és egy Aragon vers zenés

változatát éneкли. Ilyen továbbá a híres Madison⁵ táncjelenet. (A spontánnak ható betét tulajdonképpen a film egyetlen begyakorlott jelenete a számos improvizációhoz képest). A kávéházi gépzenére hirtelen táncra perdülő szereplők kizökkentik a filmet az addigi gengerszterfilmes narratív keretből.



- **Reklámszöveg idézet:** a Madison táncjelenet közben odatámolygó részegnek Franz egy korabeli bútorreklám szövegét mondja.
- **Rajzfilm idézet:** „Én vagyok »Loopy de Loop, the good wolf«”, mondja Franz Odile-nak. Franz itt egy Hanna Barbera rajzfilmfigurára utal, aki azért kerül bajba, mert erős francia akcentusa miatt nem értik, s félelmetesen vérszomjas farkasnak hiszik.
- Deleuze szerint Godard számára „a vágóasztal olyan, mint a kategóriák asztala.”⁶



Személyes utalások:

- A női főszereplő neve: Odile Monod. Monod Godard anyjának lánykori családneve. A filmben játékosan asszociálják hozzá a „Monoprix”-t (= népszerű, olcsó francia üzlethálózat neve, az olcsó termékek szimbóluma; a filmben látunk is ilyen áruházat).

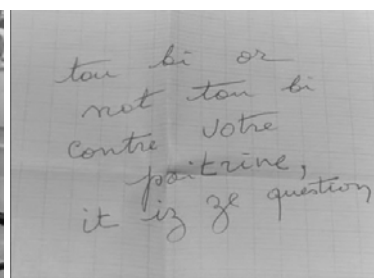
Irodalmi idézetek:

- Az Odile keresztnév Raymond Queneau *Odile* című, 1937-ben írt regényét idézi (ebben a szerző humorosan számol be a szürrealisták körének életéről, a regényben a híres művészek álnéven szerepelnek). Franz kedvesen suta szójátéka a film végén, a „croc-Odile” szintén Queneau regényéből vett idézet.

⁵ A Madison az 1950-es 60-as években divatos amerikai táncforma, amit nem kettesben, hanem láncban többen is táncoltak. (Az amerikai country-western kultúra tele van ilyen lánc típus táncformákkal) Kötött lépései voltak (meghatározott sorrendben előre, hátra haladtak tánclépésekkel és léptek ki oldalra). Godard filmje „szabadon” kezeli a táncot, mert benne csak a keret hasonló, sem a zene sem a konkrét lépések nem egyeznek a Madissonnal, a *Külön bandában* inkább a klasszikus musicalek szteptánc elemeit kombinálják.

⁶ „Ha a sorozat legáltalánosabb megfogalmazását keressük Godard-nál, akkor minden valamely műfajban tükrözött képsor sorozat.” „Godard reflexív műfajai ebben az értelemben valóságos kategóriák, amelyeken a film keresztülhalad. A vágóasztal pedig olyan, mint a kategóriák asztala: Godard-ban van valami arisztotelészi. Godard filmjei szillogizmusok, amelyek egyszerre foglalják magukba a valószínűség mértékeit és a logika paradoxonait. Nem katalogizálásról vagy akár »kollázsról« van szó, ahogy Aragon gondolta, hanem egy sorozatalkotó eljárásról, ahol minden sorozatot egyetlen kategória jelöl.” „Godard szerint ugyanis a kategóriák nincsenek egyszer s mindenkorra rögzítve. Minden egyes film újraosztja, átalakítja, újra kitalálja azokat. A szériák tagolásának megfelel a kategóriák montázsza, ami minden esetben új. A kategóriáknak mindig meglepőeknek kell lenniük.” (Részletek Deleuze *Cinéma 2.* című könyvének *A gondolat és a film* című fejezetéből, magyarul olvasható a *Metropolis* 1999 téli számában.)

- Ennek kapcsán a film viszont Bretont is idézi (aki Anglares néven szerepel Queneau könyvében).
- Arthur úgy beszél nagynénjéről, mint „a Chaillot-i örült nőről” – utalás Jean Giraudoux színdarabjának címére (*La Folle de Chaillot*).
- Poe novellákra való távoli utalások. Pl. *Ovális arckép* (a magát az ovális tükörben néző Karina, a falon levő ovális arckép, ami rá hasonlít. Az utalás kettős szerepű, mert nemcsak a novellát idézi, hanem földézi Godard-nak az *Éli az életét* című filmjét is, amelynek főszerepét szintén Karina játszotta, és amelyben konkrét idézet hangzik el a Poe novella szövegéből, párhuzamba állítva azzal, ahogyan Godard Karina „arcképét” megmutatja. Lehetséges utalás ezen kívül *Az elveszett levélre*: a pénz, amit keresnek, ott van mindvégig a helyszínen).
- Amerikára úgy hivatkoznak, mint Jack London országra (és Franz Oldile-nak el is meséli egy Jack London novella történetét).
- Az angol nyelvórán Shakespeare *Rómeó és Júliáját* idézi a tanárnő (ezt franciából kell visszafordítani angolra). A részletek nem folyamatosak, a dráma különböző helyeiről való „décupage”-ok („kivágások”). A két fiatalember eközben csapja a szelet Odile-nak. Shakespeare: „Százszor sötét, ha nem ragyogsz tovább! / Futunk a lányhoz, mint diák a szabadba; / de úgy térünk meg, mint diák a padba.” (Mészöly Dezső ford.)
- Maga a fordítás ténye, az, ahogyan az angol nyelvet Shakespeare-szövegek révén tanítják, a nyelv és kultúra összekapcsolását hangsúlyozza (szemben azzal a turistakalauzok praktikus nyelvismereteivel, amikben olyasféle típuskérdések vannak, hogy „hol van az állomás?”). Az egyre gyorsabb tempójú diktálás viszont, amely során az elhangzó szöveget kapásból kellene visszafordítani franciából angolra már abszurditás határát súrolja: az efféle „taníthatóság”, „fordíthatóság”⁷ erősen megkérdőjeleződik, sőt nevetségessé válik általa. Arról nem is beszélve, hogy a diákok eközben egyáltalán nem is fordítják, hanem egyéb tevékenységekkel (sőt profán Shakespeare-parafrázisokkal való poénkodással) vannak elfoglalva. Egyetlen tanuló tűnik érdeklődőnek, az, aki megkérdezi, hogy mondják angolul, hogy „egy millió dolláros film”? (Ironikus ellentétben áll ez megint azzal, hogy Godard láthatóan kis költségvetéssel dolgozott.)



- Mindezek ellenére, a Shakespeare idézet megfelelően adja vissza a szereplők között gesztusokból, tekintetekből kialakuló vonzódás fiatalos hangulatát. Az egész jelenetsor olyan, mintha ehhez – a szerelmi fellángolást az iskolapadból a

⁷ A kultúrák, nyelvek, mediális szövegek közötti fordítás kérdésének problematizálását látjuk *A megvetés* című filmben is.

szabadba kimenekülő diák érzéséhez hasonlító – Shakespeare-idézethez rendelt szabad asszociáció lenne. Az abszurd így paradox módon líraiba fordul át, a mesterkélt természetesbe.⁸

- Ovide naiv, de-erotizált néhol nevetségessé tett, hol félénk, hol felszabadultan vidám és csacska kislány, máshol bájos álmodozó (lásd a frizuráját, öltözetét, testiségéről inkább csak beszélnek, akkor is idézettel utalnak rá: „bársonyos bőre van”). A „gengszter” figurákkal szemben a Shakespeare-idézetekkel kontextualizált, inkább „költőien” jellemzett alak.
- Shakespeare (klasszikus) és T. S. Eliot (modern költő) kerül itt egymás mellé. A paradoxon: „Minden, ami modern, azonnal egyben klasszikussá is lesz.” (T. S. Eliot), Godard kollázsának elvét is tükrözi, hisz itt egyenértékűen kerülnek egymás mellé a különféle utalások a legfrissebb filmélmények egy szinten említődnek a klasszikus idézetekkel, irodalmi referenciákkal. Nemcsak a tanórán, a film egészében klasszikus és modern, francia és angol nyelvközi és kultúrák közötti játékot látunk.
- Franzot keresztneve Kafkával rokonítja. Állítólag elsősorban azért kapta ezt a nevet, mivel külsőre emlékeztet a színész arca az ismert Kafka portékhoz (A Sammi Frey által játszott figurát egyébként Godard saját hasonmásának tekintette a filmben.)



- Arthur keresztneve megegyezik Rimbaud keresztnevével.⁹ Ráadásul Godard több narrátori kommentárban is Rimbaud szövegét idézi vagy parafrázálja.
- A párbeszéd, a narrátori szöveg tele van **költői idézetekkel**. Ezek az idézetek nem jelöltek (nincs megadva az idézetek forrása), többnyire pár szavas, pár soros töredékek, amelyek folyamatosan bele vannak szőve az elhangzó szövegekbe.
- „C'est solitaire et glacé par ici” („Jeges hideg és magányosság van itt”) – mondja Arthur, amint megpillantja a magányos villát, utalván ezzel Verlaine *Colloque sentimental* című költeményének kezdő soraira („Dans le vieux parc solitaire et glacé / Deux formes ont tout à l'heure passé”). Miközben ezt halljuk, a képek

⁸ Hasonló paradox átváltás láthatunk abban, ahogyan az újságban olvasott, kiragadott hírrészletek, szalagcímek önmagukban groteszk hatást keltenek, a bombasztikus újságírás karikírozását láthatjuk bennük, miközben rájövünk, hogy a hírek valóságok, tulajdonképpen az élet bizarrságban fölülmúlja a fikciót.

⁹ Arthur Rimbaud (1854–1891), francia költő. Kamasz zseni, aki 15 és 19 éves kora között írta meg életművének nagy részét. 17 évesen ismerkedett meg Verlaine-nel, akivel szenvedélyes, erotikummal átfűtött barátságot kötött. Verlaine vezette be az irodalmi társaságokba, együtt utazgattak. Viharos kapcsolatuknak az vetett véget, hogy Verlaine egy brüsszeli szállodaszobában rálőtt Rimbaud-ra. Verlaine-t kétévi börtönre ítélték, Rimbaud pedig még rövid, sikeres költői pályafutás után otthagya Párizst és felhagyott a költészettel, Afrikába utazott „elment a vadonba, őserdőbe, sivatagba, vademberek közé.” (Hegedüs Géza) A szóbeszéd szerint fegyverkeskedéssel is foglalkozott.

szépsége mintegy ekphrasztikus képre fordítását adja nemcsak az elhangzó soroknak, hanem több, az idézett költőktől olvasható vers hangulatának is.



- Amikor Arthur a folyóparti háztól távozva hirtelen elég furcsán visszaszól, hogy Odile-t meghódítja, amikor csak akarja „Ott, a fák alatt!”, akkor is egy idézettörredék szövődik beszédébe. A szavak megegyeznek azzal, ahogyan a tájban szertefoszló zene képét festi meg Verlaine az *Együgyű dalában*.
- Továbbá: „C'est sous des ciels de cristal que Arthur, Odile et Franz traversèrent des ponts suspendus sur des fleuves impassible...” („A kristály ég alatt Arthur, Odile és Franz átkeltek az „egykedvű”/„komor” folyók fölé felfüggesztett hidakon”¹⁰) – a narrátori kommentár Rimbaud költői képeiből (*A részeg hajó*) ihletődött. A filmben számos kép variálja a folyó és az ég között a ködben felfüggesztve, mintegy lebegő hidak képét.



- A versidézések révén megjelenik Rimbaud igazi költői párja: Verlaine. Amikor a filmbeli Rimbaud párjaként névben nem Verlaine jelenik meg, hanem Franz, akkor nyilvánvaló, hogy itt többféle utalás is egymásra rétegződik. Franz a fizikai hasonlóság miatt köthető Kafkához, de minden egyéb vonatkozásában a film inkább a verlaine-i világhoz közelít, nem a karkai abszurdhoz. A film például már-már verlaine-i módon hangsúlyozza a zeneiséget, például a képek ritmusváltásaival, a hangzó világ sokszínűségével (a film hangjainak egy részét stúdióban, utószinkronnal rögzítették, máshol viszont direkt hangfelvételeket végeztek, s ez érezhető is), a sok elhangzó, dúdolt, énekelt, musicalszerű betéttel. A csend és a zene váltakozása, a táncjelenet, a prózaszövegek és a költői mondatok összefonódása utánozhatatlan költőiségű filmjeleneteket eredményez. A filmben a Billy the Kid és Pat Garrett műfajfilmes idézete mögött is mintha Verlaine híres lövöldözése sejlene föl a költői palimpszesztben.

¹⁰ Tóth Árpád fordításában szerepel így a Rimbaud *Részeg hajó*jából vett kifejezés, hogy „jöttem lefelé egykedvű, vén vizeknek folyásán.”

- A film egésze tele van az ún. posztromantikus „felejtésköltészet” toposzaival. Harald Weinrich írta le az európai művészetben a romantikában és a posztromantikában, a modernizmus első hullámában a „felejtés művészetének” (*Kunst des Vergessens*) költői elveit. Alapgondolata ennek a költészetnek, hogy a költészet születésének feltétele a felejtés. Gyakori szimbólumok, amellyel ezt megjelenítik: a felejtés vize (Léthe), a víztükör, a befagyott víz.¹¹ A *Külön bandában*: a ködös vízpart, a csónakázás, az autózás (sokszor hátból filmezve mint távolodás) efféle toposzok.



- A megidézett költők számára nem az összefüggő valóságábrázolás volt fontos, hanem a költői szónak („a mondattan kötelékéből kiszabadított szónak” – Mallarmé), „zene módjára” ható „tisztá ragyogása.” (A híres szonettben a mallarméi hattyú szépsége például éppen akkor válik láthatóvá, amikor mintegy fantomképként elszabadul a múlt jegében mintegy álomba fagyva álló képtől.)
- **Költészet és gengszterfilm együtt:** a két meghaladva megőrzött modell. Az individualista lázadás amerikai klasszikus műfajfilmekből ismerős prototípusa (a gengszter mint tragikus hős) és a költészet nyelvét megújító költők (Rimbaud és Verlaine), általában az ún. „klasszikus modernizmus” költészet megidézése (és re-mediálása a film nyelvére). **A Rimbaud-típusú gengszterek.** A nosztalgikus műfajidézés (gengszterfilm, musical) széttöredezése és átírása a „klasszikus modern” költészet nyelvének mintájára (és annak töredékei által).
- Ilyen értelemben Godard filmje korántsem lázadás a kultúra ellen, hanem filmes „felejtésköltészet”, ami a költészet révén (is) megújítja a mozgókép sematikusá vált nyelvezetét.

A MUZEÁLIS ÉRTÉKEK TAGADÁSA?

- A film egyik híres jelenetében a főhősök, a szemlélők és örök döbbenetére, végigszaladnak a Louvre termeiben, anélkül, hogy bármelyik képnél is elidőznének. A jelenetet sokféleképpen értelmezték, többnyire úgy, hogy ebben Godard fiatalos, lázadó módon elveti a klasszikus európai kultúra értékeit.
- A játékos rekord megdöntése, amely során „Arthur Franz és Odile megdöntötték a San Francisco-i Jimmy Johnsson rekordját, aki 9 perc 45 másodperc alatt járta végig a Louvre termeit”, valójában a művészet értékeit összegyűjtő, tárgyként kiállító intézmény szemtelen megtagadása. Azonban ez nem jelenti azt, hogy mindenestül elvetné azt, amit az képvisel, hiszen a

¹¹ Mallarménál a jég alatt vagy a tükröződésben látható képek a memóriába befagyasztott, látható, de „elfelejtett” képeket jelentik, ilyen híres szonettjében a hattyú, akinek képmásával együtt egykori álmái is a jégbe dermedtek, ilyen képek a vízben látható tükörképek, amelyeket a vízen evező hajósnak evezőjével szét kell törnie, vagy, amely fölött a költészet allegorikus alakjainak táncot kell járnia Valéry: *A hiú táncosnők* című versében.

Godard filmek telítve vannak mindenféle művészetekből vett utalásokkal, idézetekkel.

- Voltaképpen a híressé vált filmes gagnek két filmtörténeti előzménye is van: 1925-ben, a *Párizs 5 nap alatt* című némafilmes vígjátékban és Jacques Feyder *A csók* című filmjében (1929) láthatunk egy csapat kifulladásig rohanó turistát a Louvre-ban (a film főszerepét Greta Garbo játssza).
- Egyfelől tehát egy rejtett utalás látható benne, másfelől talán méginkább egyfajta kultúrafogyasztási magatartás iróniája (a kötelező turistalátványosságokat mintegy futószalagon „fogyasztók” magatartásának kifigurázása). Leginkább azonban egyfajta, jellegzetesen új hullámos hitvallás: a **spontaneitás felértékelése. A múzeum Godard számára nem raktár, nem gyűjtőhely, hanem játéktér.** A jelenet, amely megfelel a hely „szellemétől,” a kanonizált művészetről és a hagyományos művészi ábrázolásmódról, és helyette a fiatalos spontaneitás képét nyújtja, nem többet visz színre, mint éppen ezt: a pillanatnyi ötlet megvalósításának kitörő energiáját, valami olyasmit, aminek ott kell lennie minden művészi alkotás háttérében – Godard korabeli ars poeticája szerint.



A NYELV FILMES ENCIKLOPÉDIÁJA (változatos formáinak megjelenése), **a NYELV-ÉS-KÉP VISZONYOK ARCHEOLÓGIÁJA** a filmben (nyelv és kép egymásra rétegzése, kapcsolatai)

- A filmkép és szöveg együttese a címszekvenciában:



- **Betűk, szavak, képek széttagolása, összerakása.** A címben a betűk ábécésorrendben egyenként indítanak el egy kirakójáték-szerű folyamatot, gyors, vidám, burleszkfilmeket idéző zenei háttérrel. Közben nemcsak a betűk tagolódnak szét és illesztődnek össze olvasható egységbe, hanem a film három szereplője is három külön kockában váltakozik, mint a film kirakójátékának alapvető figurái. (Az eljárás előrevetíti azt, ahogyan Godard ebben a korszakban mindig egy készletből indul ki, és annak elemeit kombinálja, ismétli, abból alakítja ki a film „lineáris” rendjét, a „történetet.” (Godard ekkori

filmjeit nemcsak kollázsfilmeknek tartották, hanem a szeriális zene sajátosságaival is rokonították.)



- **„Külön bandák” képen és szövegben.** Az útkereszteződés képeire ráíródva keresztalakzatban tagolt oszlopokban különválasztva olvashatóak azoknak a filmkészítőknek nevei, külön férfiak és nők, a képért és a hangért felelős személyek, stb., akiknek találkozásából született a film. Godard maga mint „Jean-Luc Cinéma Godard” jelenik meg az utak metszéspontján. A felirat önmaga egy kis keret, olyan, mint egy pecsét, mely a filmet hitelesíti. A képsor a „bande” szó többértelműségére (‘banda’, ‘csoport’ és ‘sáv’ = út- és kép- meg hangsáv) épített klip.
- **A szövegek állandó jelenléte:** szóban és írásban. A kalandos lopás helyett: beszélgetések, parafrázisok, idézetek. (A „gengszterek” angolórán Shakespeare-t fordítanak, a házba megérkező rablók a könyvespolcon nézik a könyveket, várakozás közben újságot olvasnak.)



- Az iskolai táblára írás képe később is visszatérő metafora Godard-nál. Egy Godard film mindig egyfajta „irodalom és nyelvóra” is, **a filmvászon pedig Godard számára, olyan mint az iskolai tábla, írások felülete.** (A *Csendörök* címfelirata és képközi feliratai fehér krétával íródnak egy fekete táblára, A *kínai lány* híres jelenetében Jean-Pierre Léaud sorra törli le a tábláról az írók neveit, egyedül közepen Brecht nevét hagyja meg.)



- **A nyelv mint kép.** A betűk mint vizuális alakzatok. A betűkre, töredékekre tagolt nyelv absztrakt jellege, vizuális anyagiséga, variációs lehetőségei. (Az alábbi képek a modern töredék *par excellence* példáit „testesítik meg”, szemben a koherens, felépítményszerű, folyamatos diskurzussal.)



- A képpé váló nyelv és vele szemben **az élőbeszéd plaszicitása, képföldező képessége.** A széttöredezett feliratok előtt beszélgető Franz és Odile példája. Franz Jack Londont egyik novelláját meséli, lelkesen gesztikulálva, beleélve magát a mesélésbe. Miközben mögötte a nyelv képi romjai láthatók, beszédében eleven képek születnek.
- **Az utca mint szövegszintér. A nyelv mint áru(címke), márkanev.** A szereplők nemcsak az utcán, hanem szó szerint egy feliratok által teleírt szintéren mozognak, a város márkanevek gyűjtőtereként jelenik meg.



- **A szavak kiürülése a világban és visszapoétizálhatósága a filmen:** „Liberté” mint metróállomás név kiüresedett jelentése, és a jelentés újrafeltöltése Godard filmje által, amikor a metrón utazva Aragon megzenésített versét énekli Karina. (A „Liberté” állomás ebben az esetben már a költészet színterévé változik, metaforává lesz.)



- **A narrátori szöveg:** a szerző személyes hangja, lenyomata a filmben. A jelöletlen idézetek révén a költészettel való maximális azonosulás jelzése. Játékosság és megbízhatatlanság. Az elhangzó szöveg és a képek nem föltétlenül határozzák meg egymást, kapcsolatuk esetleges (nincs szabályos rendje, hogy mikor és mit közöl velünk a narrátori szöveg), igazságtartalma

bizonytalan. Egyféle költői hang, kíséret, szólam a filmben, ami által a képek tartalma többdimenziós lesz.

- **Ekphrasztikus paradoxonok:** a megnevezhetetlen minőségek megnevezése. A ködös tájak szépsége mintha költemények sorának ekphraszisa lenne, anélkül, hogy erről a szereplők tudomást vennének. A narrátori szöveg viszont föl villant a versekből részleteket, és a párbeszédbe is beleszövődnek költői töredékek, amelyek révén a képek költőisége tudatosulhat, még akkor is, ha a konkrét szövegnek csak nagyon kis eleme tükröződik a képen.
- Amikor azt halljuk a narrátortól, hogy a szereplők „megálltak egy könyvstandnál, és Franz megvásárolta azt a regényt, ami emlékeztette őt Odile-ra”, akkor a lányt meglepő módon nem egy könyv szereplőjével, hanem egy egész könyvvel (annak hangulatával, nyelvi világával) azonosítja Godard. Mivel a könyv tartalma számunkra ismeretlen, a hasonlat, éppen tartalmának „kiürítése” miatt végtelenül, izgalmasan nyitott marad, s a könyv–Odile azonosítás paradox metafora tulajdonképpen a megnevezhetetlen megnevezéseként működik.
- Hasonló ekphrasztikus metafora: „A Szajna egy Corot-hoz volt hasonló” – kijelentése a narrátornak. A fekete-fehér filmben a folyónak egy festményhez való hasonlítása elég meglepő. Ráadásul, amikor elhangzik, éppen a Louvre felé tartanak az autóban (más képek ennél sokkal festőibbek). Talán ez is fölírható a narrátor megbízhatatlanságának számlájára, és csupán egy esetleges kijelentésként értékelhető, amit a szerző-Godard önkényesen fűz hozzá a képekhez. Ám akár hasonlít a kép Corot festményére, akár nem, a filmkép a nyelvi kijelentéstől kimozdítódik, és áthelyeződik a képzelet szintjén egy médiumközi mérlegelés terébe, ahol már nem ugyanaz a filmkép többé, azáltal, hogy a nyelvben megnevezett, láthatatlan kép mint fantom vetül a láthatóra.



FILMES ÖNREFLEXIÓ

- A történetet Godard saját hangja kommentálja, narrátorként ő mondja el, mire gondolnak a szereplők, mit éreznek (akár a regények mindentudó mesélői), sőt a szöveg a nézőhöz való direkt kiszólásokat is tartalmaz, amelyben például az esetleg késve érkezett nézők számára összefoglalja a cselekményt.
- Anna Karina nem egyszer közvetlenül a kamerába néz, sőt egyszer ki is szól, félrefordulva a két fiatalembertől, amikor azok a rablás tervével előállnak, mintha meglepetésében a nézők cinkosságát keresné, s feléjük fordulva ismétli, hogy „Van egy tervük?”



- A vendéglőben az **egyperces csend** játéka. „Une vraie minute de silence, ca dure une éternité.” („Egy perces valódi csend az örökkévalóságig tart.”) Kétszeresen reflexív: a csend révén mintegy kilépünk a filmből a valós időbe, de ez a csend mégsem esik egybe a valós idővel, mert csak 35 másodpercig tart (= a film megbízhatatlansága).
- A csend és a zene váltakozása a híres Madison táncjelenetben hasonlóképp megtöri a filmes illúziót.
- A Madison betét Godard „költőien” improvizatív filmkészítésének emblemikus jelenete, a spontaneitás ünneplése, akárcsak a Louvre-jelenet. Maximális megrendezettség és maximális spontaneitás egysége. Minták, modellek, klisék, megkötöttségek szemben/együtt a szabad, spontán, a hangulat által irányított táncal. A tánc érzékisége és kötöttsége egyszerre érvényesül, csakúgy mint a filmben a reflexió (a filmhez való tudatos viszonyulás) és a zenei-érzékszervi élmények nem verbalizálható tartalma. (Már a musical is a klasszikus formában a tiszta fikció, a gátlástalan fantáziálás, az érzékiség, sőt absztrakt festőiség modellje volt a filmtörténetben, nem véletlen, hogy a gengszterfilm mellett ez a legtöbbször idézett minta.)
- Amikor nagynénje arra biztatja, hogy menjen szórakozni, akkor Odile azt válaszolja, hogy ő utálja „a színházat, a mozit, a táncot, a sétát”, és hogy csak „a természetet” szereti. Ennek éppen fordítottja érvényes Godard ekkori filmjeire: mind urbánus környezetben játszódnak, könyveket, festményeket idéznek (nem közvetlenül filmezik a természetet), szemben Godard 1980 utáni filmjeivel, ahol ez mintegy visszájára fordul, sok szabadtéri felvétel, festői-költői természeti kép van.

A film utóélete:

- Godard filmvégi kommentárja folytatást ígér, amelyben Franz és Odile kalandjait majd Technicolor színekben meséli el. A filmhez nem készült folytatás, helyette viszont elkészült a színes, szintén „menekülőfilm,” *Bolond Pierrot*, ami a Godard „modernizált klasszikus” (költői) műfajfilm átiratainak egyfajta betetőzéseként nézhető.
- Hal Hartley idézi a film Madison táncát a *Simple Men* és *Surviving Desire* című filmjeiben.
- Quentin Tarantino nemcsak parafrázálja ugyanezt a híres jelenetet a *Pulp Fiction* című filmjében, hanem produkciós cégét is erről a filmről nevezte el.
- Aki Kaurismaki *Ariel* című kisfilmje állítólag szintén Godard filmjéből ihletődött (a produkciós cége elnevezését egyébként ő is egy Godard filmtől kölcsönzi: *Villealfa* az *Alfville* nyomán).
- Legutóbb a híres Louvre-ban való szaladás szekvenciáját képről-képre újraraformálta Bernardo Bertolucci a 2003-ban készült *Álmodozók (Dreamers)* című, az 1968-as év Párizsában játszódó filmjében (amelyik szintén két fiú és egy lány háromszögtörténetét mutatja be).