

JEAN-LUC GODARD**PASSIÓJÁTÉK** (*Passion*, 1982)

A film három alaphelyszínt váltogat: egy gyár sztrájkra készülő munkásainak világát, a gyárigazgató (Michel Piccoli) és felesége (Hanna Schygulla) által birtokolt hotelt (ahol a filmes stáb is megszáll) és egy filmforgatás helyszíneit. Jerzy, a lengyel filmrendező alakítójával Godard Wajda *A márványember* című filmjében találkozott. A film párhuzamba állítja a filmkészítést és a gyári munka folyamatait, a történetek mesélését és a festmények kifejezőképességét.

A film forgatása után Godard elkészítette *A passiójáték* című film forgatókönyve című 52 perces videofilmjét, amely legalább annyira ismert és sokat elemzett alkotássá vált, mint a *Passiójáték* maga.

Zene: A filmben elhangzanak részletek Mozart (Requiem, C-moll mise KV 427), Ravel (Balkezes zongoraverseny), Beethoven (V. szimfónia), Fauré (Requiem), Dvořák műveiből.

FESTMÉNYEK, amelyeket részben vagy egészében fölidéz a film:

☐ Rembrandt: *Éjszakai őrjárat*



☐ Goya: *Május 3. Madridban*



A filmben a Goya-kép élőképként való szcenírozása Eisenstein parafrázisokkal (*Sztrájk*, *Alexander Nevszkij*) együtt jelenik meg.

- El Greco: *Mária mennybemenetele* (A festmény elmei töredékesen vannak jelen a filmben. Főleg a központi nőalak, Mária ruházata, a kép színekompozíciója ismerhető föl.)

- Ingres: *Török fürdő, A kis fürdőző*



- Goya: *Meztelen Maya, Maya napernyővel és kutyával*

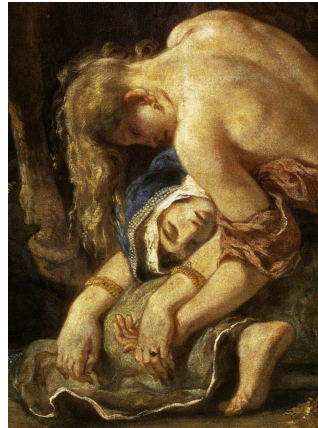


- Delacroix: *Jákob harca az angyallal*



A párizsi Saint-Sulpice freskóján látható jelenet állítólag Delacroix egyik legtitokzatosabb festménye. Szimbolikájáról kötetnyi tanulmányt írtak. Leggyakrabban a romantikus művészsors allegóriájaként értelmezik.

□ Delacroix: *A keresztesek bevonulnak Konstantinápolyba*



A festményben általában a háború borzalmainak a megjelenítését látják. A győztes hadvezér nem gőgösen, hanem lehajtott fővel, szomorúan tekint a legyőzöttekre. A háttérben Konstantinápoly falai láthatók. A filmen ez a perspektíva konkrétan kisméretű makettek formájában értelmeződik.

□ Watteau: *Utazás Khytéra szigetére*



Kythéra gazdag szimbolikus jelentésben: egyfajta utópia, a béke, egyenlőség, szabadság szigete. Vénusz lakhelye, az időtlen, transzcendentális szépség szimbóluma. Adonis, Vénusz földi szerelmének halála: a művészet törekénységét példázza az érzéketlen emberi világban.

A festményt Watteau két változatban készítette el. 1712-ben ezzel pályázott arra, hogy fölvegyék az Académie Royale de Peinture soraiba. A Francia Forradalom alatt a burzsoázia életmódjának (az ún. *ancienne régime* frivolitásának) megjelenítését látták benne és levetették a Louvre falairól. A XIX. században a „nosztalgia szimfóniáját” látták benne. A festmény XX. századi magyarázóai az ambiguitását emelik ki: nem tudni, hogy távoznak a szigetről, vagy indulnak a sziget felé a szereplők. Sokan a képben az elveszett, idilli múlthoz való romantikus (melankolikus) viszonyt látják. A forma elemzői kiemelik a klasszikus (hierarchikus) csoportkompozíció felbomlását a képben egy informálisabb, dinamikusabb szerkezet javára. Ebben pl. a balett inspiráló hatását látják.

Jean-Baptiste Lully opera-balettje: *Le triomphe des arts* a leghíresebb előzménye a festménynek. Ez a hét művészet diadalmas felvonulásáról szól, amint a háborúkban kiharcolt békét és a prosperitást hirdetik. A festményen a különálló művészeteket allegorizáló figurák a balett összművészeti jellegében egyesülve vonulnak a mozgalmas Vénusz szobor felé/illetve: mintegy felhívást intéznek a nézőhöz, hogy az szálljon be a hajóba (a művészetek utópikus, nem földrajzilag értelmezhető világába).

Gondolatok a filmről

- ☐ „Godard filmjei nem a reprezentáció módszeres dekonstrukciói, hanem éppen ellenkezőleg a reprezentáció folyamatából születő alkotások. Ennek szemléltetésére kiváló példa, valóságos képes enciklopédia a *Passiójáték*. Munkafilm lévén a *Passiójáték* az összerakás, a szétszedés és az újraépítés folyamatát illusztrálja és fokozza a végletekig. Nagyon egységes műről van szó, amelynek az előkészületek pillanataiban felvett befejezetlen élőképek az emblémái. A *Passiójáték* jó alkalmat adott arra (is), hogy Godard egyszer és mindenkorra radikális megoldást találjon a forgatókönyv problémájára. Godard a cselekményt olyan történetek sokaságából építi fel, amelyek nem fonódnak egymásba, hanem szétválnak, ismétlődnek, váltakoznak, és így a történetek egymásnak felelnek és megfelelnek: azok a magyarázó részek, amelyek a hagyományos forgatókönyvekben a cselekmény továbbvitele érdekében minden csomópontnál jelen vannak, itt nem szerepelnek. Éppen hiányuk teremti meg a film cselekményét és azt, amit történetnek lehetne nevezni. Mivel egyetlen esemény sem az ugyancsak lehetséges többi esemény kiszorításával játszódik le (...), az eseményeknek nem pusztán a cselekmény egy elemeként, hanem önmagukban is van értékük. (...) A film egy mozgásban levő teljességként tárul elénk, egy olyan hajtókerékké válik, amelynek minden alkatrésze mozog. Az elbeszélés működés közben, a gépezet fogaskerekeinek lemeztelenítésével tárul fel és nyer értelmet. A film így nem az elbeszélő folyamat eredményeként vagy csúcspontjaként értelmezhető, hanem önnön mozgásából születő alkotásként.”
(Nathalie Jallade-d’ Andrea: Jean-Luc Godard és a fenomenológusok. Módszertani kérdések. *Metropolis* 1999 tél: 52—53.)
- ☐ „Az *élőkép* (*tableau vivant*) önmagának ellentmondó fogalom. Bonitzer éppen ezért a *Passiójáték* élőképeiben mindenekelőtt ezt az ellentmondást a film (a mozgó kép) és a festészet (a mozgás hiánya) közti konfrontációként látja tematizálódni:
- ☐ »A *Passiójáték*ban a nagy romantikus vagy barokk tablókát, amelyek részben mint *tableaux vivants* jelennek meg, az élénk kameramozgás vagy a (helyükről elmozduló, a rájuk kényszerített mozdulatlanság ellen lázadó) szereplők mozgása töri meg, teszi átjárhatóvá, tolja el. Ez olyan, mint egy harc, mint egy vita a mozi és a festészet között a filmben.«
- ☐ Ám egy *tableau vivant*-ban csupán az ‘idézett’ festmény emléke van jelen, a festett kép maga nincs a kamera előtt. A konfrontáció a mozi és a festészet között egy harmadik síkon játszódik le: a színház síkján. Az ilyen *élőképek* színpadi(as)/színre vitt jelenetek, ahol a kamera behatolása a képbe tulajdonképpen egy színpadi beállításba való behatolást jelent. A kép tere színpadi terré változott, a képen ábrázolt testek rajzolatából testek lettek, amelyek egy színészre és egy szerepre válnak szét.
- ☐ A festmények már nem adottak a film előtt is létező képekként (...), hanem *előképekként* szolgálnak mindenekelőtt a színpadias beállítások számára. Az esztétikai határokkal való komplex játékban kérdésessé válik a jelentett képek identitása vagy felismerhetősége: Rembrandt *Éjjeli őrkjárata* például messzemenően megmarad az *előkép* ‘keretei’ között. Ingres *A kis fürdőző* című

képe is egy pillanatig ‘keretbe’ kerül. (...) Másképp történik a Goya festmények scenírozása. Noha a három jelenet, a *Május 3. Madridban*, a *Meztelen Maya*, *Maya napernyővel és kutyával*, mindegyike felismerhető önmagában is, együttesen egy új *tableau vivant*-t állnak össze, amelyet integrált jelenetként is ‘olvasni’ kell. Watteau festménye, az *Indulás Kythéra szigetére* olyan töredékesen van scenírozva, hogy az előkép alig ismerhető fel, és csak részletek azonosíthatók az eredeti festményből. Delacroix *Jákob harca az angyalal* című festménye pedig végül egy pillanatra mintegy véletlenül áll előttünk egy mozgás és egy másik *előképből* (*Mária mennybemenetele*) származó figura által. (...)

- A képeknek a környezetüktől való állandó elhatárolása éppen ezért különösen fontos, mivel a *tableaux vivants* jelenetei és a stúdióbeli filmprodukció, végül pedig a teljes filmelőtti realitás a kamerával szemben ugyanazon a síkon található, ami sokhelyütt a scenírozás tereinek olyan mértékű összeszövődéseit eredményezi, hogy alig lehet őket különválasztani. Ahhoz azonban, hogy modell funkciójukat (vagyis hogy egy filmprodukció előképei legyenek) betölthessék, mindig ‘festményként’ fölismerhetőeknek kell lenniük, miáltal az azonosítás a néző állandó feladatává válik, ami csupán egyik aspektusa annak, ami a nézőnek a film konstrukciójában való alapvető részvételét illeti. (...)
- A probléma itt inkább az, hogy a *tableaux vivants* jelenetei elkülöníthetők maradjanak, tehát sokkal inkább problematikus a mozgás leállítás, mint a festmények mozgásba hozása (lábadásképp a rájuk kényszerített mozdulatlansággal szemben, amint Bonitzer állítja). Amikor az esztétikai határ egy bizonyos képet jelentő jelenet és az attól megkülönböztethető cselekvés közt meghúzható a filmben, csakis akkor válhat igazán hatásossá az előkép a maga scenikai megvalósulásában: mint dinamika, mint a színpadi és filmi mozgás beleolvadása egy filmszöveg konstrukciójába. A határt Godard a festmények jelenetei és a környezetük között azáltal hangsúlyozza, hogy a festmények rekonstrukcióját a filmprodukció egy sajátos síkján valósítja meg: a film a filmben síkon. (...)”
- „A keret mint modell mindkét értelemben szerepel a *Passiójátékban*: a film képe/kép a filmben és a film mint kép egyaránt. A *plans-tableaux* (statikus beállítások) és a *tableaux vivants* (élőképek) olyan képek, amelyek mint autonóm beállítások, illetve mint az előképek scenikai rekonstrukciói többé-kevésbé el vannak ‘keretezve’. És az egész film ezen túl leírható egyetlen kereten belül mint egy készülőben levő kép, ezt a ‘képet’ nevezhetjük, akár az irodalomban, ‘szöveg’-nek. (Vö. Barthes: A szöveg öröme.)(...)
- A *szövet* a szöveg operatív aspektusa, amelynek működésére egy keretet és szabályokat kell fölállítani. Ki szó? Roland Barthes szerint: a szerző/olvasó/néző létrehozza a szöveget ugyanúgy, ahogyan a szöveg a maga szerzőjét/olvasóját/nézőjét. Hogy a szövőszék keretének modelljénél maradjunk: elképzelhető, hogy egy ilyen keretnek a hosszában fentről lefele fel vannak sorakoztatva a *Passiójáték* című film *tableaux vivants*-jai, ezeken felül, keresztben található egymás mellé rendezve az expozíció hét beállítása. A képek mindegyik jelentős eleméből ‘szálak’ indulnak ki: vízszintesen a *tableaux vivants*-okból és függőlegesen a *plans-tableaux*-kból. A vízszinteseket nevezhetnénk alapozó

szálaknak is, mert egyféle háttérét, alapját építik ki a szövegnek, miközben a függőlegeseket beledolgozzák ebbe az alapba. Az élőképekből indulnak a tematikus szálak, ezek mind megannyi lehetőséget indítanak el egy filmszöveg létrehozására, melyeknek megvalósítására egy bizonyos szövésmintára lenne szükség, amely viszont hiányzik, és amelyeket a függőleges szálakkal szőnek össze.”

(Joachim Paech: *Passion, oder die einBILDungen des Jean-Luc Godard*. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1989: 45–46, 50. → nyersfordítás, P. Ágnes.)

- „A *Passiójáték*ban Godard szurrogátuma/hasonmása Jerzy, egy lengyel filmkészítő, aki híres festményeket alakít élőképekké. (...) Miközben a szépséget és a »tökéletes fényt« keresi megszállottan, Hanna Schygulla arcát vizsgálja egy lassított videoképen. Rájön arra, hogy értelmetlen egy ilyen rejtélyes fluxust a konvencionális narráció ok-okozati összefüggéseinek logikájába merevíteni. Ennek következtében maga a *Passiójáték* is centrifugális megszakítottságok köré szerveződik. Egy Ingres-féle fiatal szépség megmutatását megszakítja a televíziós kamera hirtelen belépése a keretbe. A férfi és nő személyes érzéseikről folytatott intim párbeszédét durva kopogás zavarja meg, ami szétzúzza a dilógust. Godard-ra oly jellemző módon, a film itt is az esetleges és a meghatározott között navigál valamint a zaj és a kommunikáció között, a káosz és a struktúra között, a narratív rendszer és annak folyamatos felforgatása között ingadozik. (...)
- Mind a *Passiójáték* mind pedig Wenders filmje, *A dolgok állása* (amely ugyanebben az évben készült) a filmművészet nyocvanas évek eleji helyzetét elemző alkotásnak tekinthető, és mindkettő egy bizonyos típusú filmkészítés rekviemje. A rekviem mindkét esetben a nem-hollywoodi filmért szól, a szövegkönyv nélküli filmért, az alacsony költségvetésű művészfilmért, amely anakronisztikussá kezdett válni a nagy kereskedelmi sikerfilmek és a technológiai exhibicionizmus korában. (A rekviem jelleget Godard filmjében megerősíti Mozart és Fauré rekviemjeinek megszólalása a filmben.)”

Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature from Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992:124–126. → nyersfordítás, P. Á.)