

**JEAN-LUC GODARD** KIFULLADÁSIG (*À bout de souffle*, 1959)

- **Kollázsszerű szerkesztésmód**, palimpszeszthez hasonlítható fölülírások (műfaji-filmelbeszlői sémák tekintetében, a bemutatott világ síkjait, a szereplőket illetően, valamint a filmbeli médiumok sokféleségét nézve).
- **Egymásra (és egymásba) írt történetek.** Történet, ami a történetmondásra reflektál (metanarrativitás): a történet rétegei lényegében megkérdőjelezik egymást. Michel Poiccard, a kisstílű francia gengszter története, menekülése, bukása. Aki magát viszont Humphrey Bogart egyfajta hasonmásának képzele (tehát egyszerre mozog egy valós és egy fiktív világban). Története is tulajdonképpen egy vetületében megfeleltethető a klasszikus elbeszélőfilmek sémáinak (célorientált hős, bűn, üldözés, végkifejlet, szerelmi szál). Egy műfajfilm hőstípusával való mitikus azonosulás mellett (a főhős egy filmmitológia megtestesülése) Godard ugyanakkor a szereplői *szubjektivitást* hangsúlyozza (megtudjuk, mit gondol a szereplő, a kézikamerázás, a *cinéma direct* stílusban fölvevett párbeszéd a keresetlenség illúzióját adják). Az egyénített módon megjelenő Michel ellensúlyozza a szereplő mitizáló megjelenítését.
- A film a gengszterfilmeket nem egyszerűen utánozza, hanem idézi, mintegy **párbeszédet** kezdeményez vele (lásd a Bogart fényképpel való „kommunikációt”), reflektál rá. Végül soron a film önmagát is filmként leplezi le (a nézőhöz szóló szereplő). A szereplő így nem csupán a valóság és az illúzió világában élő alak, hanem lényegében maga is csak idézet. A műfaji sémák okosági motiváció nélkül kerülnek a történetbe, Michel mintegy véletlenül lesz gyilkossá, a filmek „idézeteképpen”. (Godard a filmet a Monogram Picturesnek ajánlotta, a B szériás filmek ismert forgalmazójának, a gesztus már indulásból egyértelművé tette a főhős kötődését egy bizonyos filmtípushoz, de egyben ironikusan is értelmezhető.)



- Ezzel párhuzamosan jelenik meg Patricia Franchini, a Párizsban tanuló, bájos amerikai lány világa, amely alapvetően realiztikusan van megjelenítve. Ez illeszkedhetne a Michel realiztikus történet síkjához. Patricia azonban inkább a modernizmus (Fellini, Bergman) érzelmileg bizonytalan, pszichológiailag ellentmondásos szereplőihez hasonlítható. A két szereplő így benne van ugyan egymás történetében, de többnyire nem azonos síkon („gengszterfilmhős” vs. „művészfilmhős”). Műfajilag ami összehozhatja ezt a két síkot: a *film noir* végzetes nőinek világa. A lány „története” látványcentrikus, „jelölőkben tobzódó” történet. Godard tükörképekben sokszorozza meg, illetve modern francia festményekkel (Renoir, Picasso) állítja párhuzamba (szemben a

műfajfilmek női arcképeivel)<sup>1</sup>. Nem beszéli Michel mitikus filmes idézetnyelvét. Ezt a kommunikációs zavart még a nyelvi különbözőségek megjelenése is fokozza. Az amerikai akcentussal beszélő, meglehetősen könnyelműnek tűnő lány, aki nem érti pontosan a franciát, s akit mindegyre a francia festészetből vett idézetekkel vet össze a film s a magaskultúra egyéb elemeit rendeli hozzá (klasszikus zene, irodalom), kapcsolatba kerül a francia Michellel, aki „anyanyelveként” beszéli az amerikai műfajfilmek „nyelvét”, de viszont nem érti az irodalmi utalásokat. A kulturális világok közötti kommunikációképtelenség, ami így alakjukban megjelenik, így több mint a populáris kultúra és a magaskultúra, vagy Amerika és Európa szembeállítás, az ironia rejtettebb és árnyaltabb. (Lásd a film végét.) Patricia a filmben minduntalan a beszélt nyelv elemi akadályaiiba botlik bele, kérdéseivel a nyelvi kommunikáció hatékonyságát teszi kétségessé. („Ha Michel egy mítosz, akkor Patricia egy jel” – írja John Francis Kreidl.<sup>2</sup>)



- Összehasonlítás Truffaut gengszterfilm-átirataival. „Ő is a klasszikus elbeszélő formát elegyíti a művészfilmes narrációval. Truffaut azonban mindezt csak addig a pontig terjeszti ki, ameddig a klasszikus és művészfilmes elbeszélésmódok még békésen megférnek egymás mellett. Kitalál egy izgalmas sztorit (...), és a művészfilmre jellemző pszichológiai mélységekkel és ellentmondásokkal »dúsítja« föl. (...). Amikor Truffaut-t többnyire úgy jellemzik, mint aki Hitchcock történet szerkesztését a Renoir-féle módszerrel elegyíti, akkor nyilvánvalóan a hollywoodi szabályok és a művészfilmes pszichológiai realizmus szintézisére gondolnak. Godard *nem szintetizálja*, hanem *ütközteti* a konvenciókat. (...) Általánosan fogalmazva Godard művei tehát arra szólítanak fel, hogy a különféle narrációs sémák alapján értsük meg őket, aztán pedig letagadják, hogy bármely séma önmagában képes lenne a

<sup>1</sup> Ezt értelmezték úgy is, mint a lány nárcizmusának megnyilvánulását, szemben Michel egocentrizmusával.

<sup>2</sup> Jean-Luc Godard. Boston, Twayne Publisher, 1980. Ebben az értelmezésben Michel bukása is lényegében egy mítosz bukása, története e mitológia és az európai kultúra konfrontációját-összeszőződését, ellentmondásait allegorizálja.

szüzsé/fabula viszonyok egyesítésére. Ráadásul hirtelen kell sémát váltanunk, s gyakran össze is kell ütköztetnünk őket.” (David Bordwell<sup>3</sup>)

- **Elidegenítő effektusok.** A néző azonosulási mechanizmusainak gátlása, frusztrációja, a folyamatos történetmondás széttöredezése és az átlátszóság felszámolása. Kihagyásos, ugrásszerű vágások. Képhe írt/kollázsolt feliratok, szövegek, egyéb képfajták, képen kívülről elhangzó szövegek, párbeszédfoszlányok, amik kiegészítik és értelmezik a látványt.
- A szereplőket **médiумok sokfélesége** jeleníti meg a lefilmezésen kívül: **fotográfia** (és fotószerűség: Michel fotója és Bogarté, az aktfotókat tartalmazó album, illetve a sztárfotóként láttatott Belmondo arckép), **festészet** és **rajzos reklámképek, képregények** az újságokban, zene, beszélt nyelv (párbeszéd és egyéb hallható szövegek, pl. a moziban) és írott nyelv (**feliratok** az utcán, amik a főhős történetére vonatkoznak, újságbeli szalagcímek, könyvcímlapokon olvasható sorok). Ezek több síkon jelenítik meg a történetet, a két főhőshöz kapcsolódva jelennek meg, őket állítják ironikus tükörbe.



<sup>3</sup> David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. MFI, Budapest, 1996. 352.

- A film az **irodalmi, filmes, festői és zenei idézeteket halmozza**, helyenként keveri (lásd a moziban elhangzó szöveget), egyet-kettőt jelöl meg világosan közülük, ezáltal mintegy megadja a film számára az értelmezési koordinátákat (az idézetek másik része azonban jelöletlen, mint a későbbi filmekben is). A szövegek intertextusokként működnek a filmben külön kulturális világok, művészi alkotásformák, stílusok összeütközését eredményezik.
- **Filmes idézetek:** a film kezdete Bud Boetticher *The Killer is Loose* (*A gyilkos megszökött*, 1956) című filmjéből vett képsor parafrázisa. A film címe Richard Aldrich *Ten Seconds to Hell* (1959) c. filmjének reklámszövegét írja át („Veszélyesen élni kifulladásig”). Michel példaképe Humphrey Bogart mint filmhős (a jellegzetes, ellentmondásos-enigmatikus bogarti film noir figura. Bogart alakját közvetlenül Mark Robson *The Harder They Fall* (1956) című filmjéből idézi a film. Ez Bogart utolsó filmje volt (ebben Bogart filmkarrierje végén egy bokszoló világában játszódó történet főszerepében látható,<sup>4</sup> Belmondo pedig – akinek ez az első jelentős, világhírnevet hozó filmfőszerepe, viszont a színészet előtt bokszolóként próbált érvényesülni). Az összesodort plakáton mint egy távcsövön (távcsöves puskán) keresztül mutatott közelképre vágott csókjelenet Sam Fuller *Forty Guns* filmjéből idéz egy megoldást, csak fölcseréli a férfi és a nő helyzetét (a Fuller filmben a férfi nézi a nőt).



- Jean-Pierre Melville, aki Parvulescu román író alakítja, tulajdonképpen az a rendező, aki a leginkább azzal jellemezhető, hogy megpróbálta elkészíteni az amerikai gengszterfilmek francia változatait. A moziban egy Boetticher filmet

<sup>4</sup> A történet egy naiv, gyermeklelkű, de hatalmas erejű mexikói bokszolóról szól, akit embertelenül kizsákmányol pénzéhes menedzsere. Bogart anyagilag-erkölcsileg lerobbant sportriporter, aki kezdetben szintén eladja a lelkét a menedzsernek, de végül a naiv balek, az eleve vesztes szerepére kijelölt bokszoló egyetlen igaz barátjává válik, és miután segít neki kimenekülni a Rod Steiger alakította menedzser karmai közül, leleplező cikket ír a sport világában uralkodó korrupcióról. A film kapcsolatba hozható még Nicholas Ray *In a Lonely Place* című filmjével is, amelyben véletlen körülmények összejátszásának és egy nő bizalmatlanságának áldozatává válik a főhős. Bogart egy kiegészített hollywoodi forgatókönyvíró alakít, aki gyilkosság gyanújában keveredik, és menyasszonya is azt hiszi róla, hogy gyilkos, s egyre inkább bajba sodorja. Noha a film végére a gyilkosság vádja alól tisztázzák, a nővel való viszonya végleg megromlik.

(*Westbound*, 1959) vetítenek, ennek szövegébe Aragon és Appollinaire parafrázisok keverednek<sup>5</sup>. Kovács László<sup>6</sup> egy ismert hollywoodi filmoperatőr neve. A film egyik jelenetében megjelenik maga Godard is (akárcsak Hitchcock a maga híres cameo-szerepeiben). Michel halála állítólag James Cagney *The Roaring Twenties* című fimbéli halálának jelenetét idézi/parodizálja. Más elemzők úgy vélik, hogy a jelenet Marcel Carné *Ködös utak* című filmjének befejezését idézi. És így tovább...

- **Irodalmi idézetek:** Dylan Thomas: *The Portrait of the Artist as a Young Dog* (novelláskötet Patriciánál: a tragikusan fiatalon elhunyt welszi író történetei olyan hősökről szólnak, akik keresik az ideális nőt, de képtelenek igazi kommunikációt folytatni a nőekkel). William Faulkner *Vad pálmák* című könyve a film kulcsmondatának forrása (Faulkner stílusa a többszólamú, tudatfolyam regény egyfajta irodalmi párhuzam Godard többszintes elbeszélésmódja számára). Maurice Sachs *Abracadabra* című regénye a film utolsó előtti jelenetében a végkifejletet vetíti előre (a regény hőse hasonlóképp a gengszterfilmek bűvöletében él, s egy lány árulja el, aki előbb megpróbálja figyelmeztetni a hőst a rá leselkedő veszélyre).
- **Zene:** Mozart a labirintusszerűen filmezett fotóstúdióban. Kovács András Bálint szerint a magas kultúra teljes inadekvátságát tükrözi a Michel által képviselt magatartásformához.
- **Filmyelv:** kézikamerával fölvetett *cinéma verité* hatású jelenetek, ugrásszerű, kihagyásos vágások, össze nem illesztett (a jeleneteket képregényszerűen feldaraboló) képek. Ez utóbbihoz is mintát adott Godard-nak Sam Fuller szokatlan filmes képnnyelve. (Pl. a *Forty Guns*-ból.) Archaizálások: az íriszelés technikája. (Godard egyik példaképe Griffith volt.)



<sup>5</sup> „Legyen óvatos, Jessica. Az ölelések szorításában felmorzsolódnak az évek. Na hagyja, ó, ne hagyja, hogy emlékei szilánkokra törjenek.” „Ön téved, seriff. Szerelmünk története oly fennkölt és tragikus, mint a zsarnok álarca. Van-e, kit hidegen hagyhat ilyen forró szenvedély?”

<sup>6</sup> A jellegzetes új hullámos generációs összefogásnak a jele, hogy Chabrol *A double tour* című (1959-ben, közvetlen *A szép Serge* és *Az unokafivérek* után készített) filmjében Jean-Paul Belmondót hasonlóképpen László Kovács néven szerepelteti.



- **Veszélyesen élni kifulladásig?** A bánat vagy a semmi? A lázadás filmje? Generációs film? Szabadságvágy? Nihilizmus?  
A film huszonévesek alkotása (Truffaut 25 évesen írta a film alapjául szolgáló filmnovellát 1957-ben, Godard a filmet 29 évesen rendezte, Belmondo a film forgatásakor 24 éves, Seberg 21). A filmtörténetben Orson Welles 1940-es bravúrja óta, amikor az *Aranypolgárt* rendezte, nem volt hasonlóan átütő elsőfilmes sikerre példa.
- A Faulkner-idézet Michel általi értelmezése: „a bánat hülyeség, én a semmit választom. Az sem jobb, de a bánat kompromisszum. Vagy mindent, vagy semmit, most már biztosan tudom.” A semmi = szabadság, köztes-lét (ami van, s ami lehetne között), függetlenség, a lét kisszerűsége miatti szorongás felszámolása (ellentétben Antonioni egzisztenciális szorongástól gyötört hőseivel). Nem tagadás, hanem állítás.
- Kovács A. B. értelmezése: „Patricia Michelt csak mint romantikus hőst tudja elfogadni. Michel halála romantikus halál Patricia szemében, mert ígynem a Semmiért halt meg, hanem a szerelemért, amit Patricia már el tud fogadni, s ami lehetővé teszi számára saját választását: a bánatot. Ezért nem érti Michel utolsó szavait: Undorító vagy! És ezért ismétli Michel gesztusát, ahogy a száját megdörzsöli hüvelykujjával: Michel ekkor válik romantikus hőssé, aki meghalt érte. Michel szempontjából azonban ez egyáltalán nem romantikus halál. Nemcsak hogy nem akart meghalni Patriciaért, de egyáltalán nem akart meghalni. Hagyni akarta magát elfogni, de a rendőrök lelőtték, amint az úton heverő pisztolyhoz nyúlt. Nem azért nem menekült, mert hős akart lenni, hanem mert már semminek nem látta tovább az értelmét, ha egyszer P.

elárulta. Véletlenül ölték meg, de P. számára, aki a bánatot és a melodramát kereste, csak ennek a halálnak volt értelme.”

- A film végén, bizonyos értelmezők szerint, Michel szavai kétértelműek, nemcsak Patricia árulására vonatkoznak, hogy „undorító”, hanem arra a szentimentális filmvégre is, ami a melodramatikus amerikai filmekből ismerős.
- Michel idézet. Patricia viszont nem idézet, hanem parafrázis, átírás (az idézet idézete, nem mitikus „párbeszéd”, lásd a film végi gesztust, s azt, ahogyan felölti Michel kellékeit). R-Wuilleumier: A férfi identitástól való megfosztása. „Hiába tükröződik alteregók sokaságában, megbotlik és meghal egy női másolat lábánál.”



#### A film „költői” szerkesztésmódjának elmei:

- Belső tükröződések, ismétlések, variációk, hasonmások, tükörképek, költői „visszhangok”. Pl: Michel lelövi a rendőrt és fut a mezőn. (Campagne) ⇒ Patriciaival a Champs Elysees-n találkozik ⇒ a film utolsó jelenetének helyszíne a Campagne-Premiere utca („a név szétesik, vizuális és verbális asszociációk hálózatává” – írja erről Ropars-Wuilleumier)
- J-L. Godard mint Michel alteregója, aki feljelenti fiktív mását. „Még mindig nem fogták el az országúti gyilkost.” Az írisz JLG-re szűkül össze. A filmben visszatérő alakok kalapban, sötét szemüveggel. Michel ismétlődő grimaszolása. A filmvégi „undorító” először a cigarettadobozos feliratú szobában hangzik el a film elején. Képi tükröződések (Michel és Patricia tükörképei). Az íriszelést megismétlő kör a földön fekvő Michel körül stb....





- Egymásra rétegzettség és elválasztottság a médiumokban. Pl. Az újságkép „elrejtja a férfiarcot egy álarcul szolgáló női nyom lenyomata mögé” (Ropars-Wuilleumier), a férfi testétől elválasztja a hangot (eltakarja a beszédet). Vagy: aprópénz képe a tenyérben. „A bout de souffle” (= lélegzet fogytán) ⇔ „a bout de sous” (= pénz fogytán). ⇔ „Vivre dengereusement jusq’au bout.”



- Az íriszelés „mintha a filmszöveg működését képezné le”: „szétrepeszti a fikciós koherenciát és a jel kohézióját.” Ropars-Wuilleumier szerint a nyelv az, ami „szétbomlasztja” a képet. Nyelvi játékok (anagrammák, szójátékok, a nyelv egyszerre mint kép és átlátszó szöveg van jelen), a többféle idézet, kép és szöveg egy jeleneten belül, amint egymást fölülírja (lásd Melville figuráját = Parvulescu/Melville/Raoul Walsh/Godard), a moziban hallható hangok stb...
- Ellentétek: PATRICIA ⇔ MICHEL: Magaskultúra, festészet, zene, nyelv („jel”) ⇔ műfajfilmek ikonográfiája, mitológiája, kép (leválasztható róla), popkultúra („mítosz”). Tudatosság ⇔ ösztönösség. Választás (reflexió) ⇔ (akció) spontaneitás: a Michel halála is véletlen, „spontán” (ebben az értelemben nem bukás). A film *a spontaneitás ars poeticáját* fogalmazza meg (a spontaneitást megöli a kiszámított cselekvés).
- Sterritt: „a film a beat szellemiségtől pezseg,” Kerouac: *Úton* (2 évvel korábban jelent meg), Céline hatása.
- JLG (1962-es interjú a *Cahiers du cinémának*): „A filmezésnek az élet részének kell lennie, valami olyannak, ami normális és természetes dolog” „tele kereséssel, improvizációval, kísérletezéssel” „nem pedig mentális munkamegosztásnak, aminek külön hivatalok feleltethetők meg.”