

Peter Wollen

Godard és az ellenfilm. Vent d'Est

Szerző

Peter Wollen rendező, producer, kritikus. 1938. június 29-én született Londonban. Tanulmányait Oxfordban végezte. Legfontosabb munkája a *Signs and Meaning in the Cinema*, amely 1969-ben jelent meg először, és a filmtudományok módszertanát gondolta újra a strukturalizmus és a szemiotika belátásai felől. Jelenleg a Kalifornia Egyetem Film, Televízió és Új Média Tanszékének vezetője Los Angelesben.

Godard és az ellenfilm. Vent d'Est

Godard egyre messzebbre merészkedve teremtett meg egyfajta ellenfilmet, amelynek értékei ellentétben állnak az ortodox film értékeivel. Ennek az ellenfilmnek a legfontosabb jellegzetességeiről szeretnék néhány megjegyzést papírra vetni. Megközelítésem a régi film – ahogyan Godard mondaná: a Hollywood-Moszfilm – hét értékét emeli ki, és ezeket (forradalmi, materialista) párjaikkal és ellentéteikkel állítja szembe, bizonyos értelemben a film hét fő bűnét a hét fő erénnyel. Ezek sematikusán a következőképpen rendszerezhetők:

Tranzitív narrativitás – Intranszitiv narrativitás

Azonosulás – Elidegenítés

Áttetszőség – Kiemelés

Egyszerű diegézis – Összetett diegézis

Zártság – Nyitottság (*)

Élvezet – Nem-élvezet

Fikció – Valóság

Ezek a kissé titokzatos címkék nyilvánvalóan további magyarázatot igényelnek. Mindenekelőtt azonban le kell szögezmem, írásom fő mondandója az, hogy Godard jól tette, hogy szakított a hollywoodi filmmel és megalkotta ellenfilmjét, és már csak ezért is ő napjaink legfontosabb rendezője. Mindazonáltal úgy vélem, stratégiája néhol zavaros, ami nemcsak tompítja a stratégia élet, de időnként majdhogynem érvényteleníti is. E zavarosság elsősorban a következő fogalmakat érinti: fikció / misztifikáció / ideológia / hazugságok / félrevezetés / illúzió / reprezentáció. Eltérő véleményemnek megjegyzéseim végén adnék hangot. Először néhány észrevétel a fő témáról.

1. Tranzitív narrativitás *versus* Intranszitiv narrativitás. (Egyik dolgot követi a másik *versus* hézagok és megszakítások, epizodikus szerkezet, összefüggéstelen kitérő.)

Tranzitív elbeszélésen az események olyan sorrendjét értem, amelyben mindegyik egység (mindegyik funkció, amely megváltoztatja az elbeszélés menetét) az őt az okozatiság láncolatában megelőző egység után következik. A hollywoodi filmben ez a láncolat általában lélektani, és – nagyjából – koherens motivációk sorozatából épül fel. A film olyan megalapozással kezdődik, amely létrehozza a drámai alapszituációt – általában egy egyensúlyi helyzetet, amely aztán megbomlik, majd egyfajta láncreakció következik be, mígnem a végén egy új egyensúlyi helyzet

alakul ki.

Godard nagyon korán szakított ezzel a hagyománnyal. Eleinte kétféle módon, mindkét esetben irodalmi példák nyomán. Egyfelől átvette a különálló fejezetek ötletét, ami lehetővé tette számára, hogy a megszakításokat meghonosítsa az elbeszélésben, másfelől a pikareszk regénytől kölcsönzött. A pikareszk önéletrajzi forma, amely a feszes cselekményszerkezetet véletlenszerű és összefüggéstelen kitérők sorával helyettesíti, azt feltételezve, hogy az a valódi élet változatosságát és bizonytalanságát jeleníti meg. (A hős jellemzően a társadalom számkivetettje, kóborló szélhámos, többnyire árva, de legalábbis minden esetben családi kötelekkel nem rendelkező figura, aki ide-oda csapódik a sors és a szerencse forgandósága nyomán.)

Mire a *Vent d'Estig* [Keleti szél] eljutott, Godard gyakorlatilag az egész tranzitív elbeszélést lerombolta. A kitérők, amelyek korábbi filmjeiben az elbeszélés megszakítására szolgáltak, elszaporodtak, s mostanra teljesen eluralták a filmet. Az alaptörténet, már amennyi megmarad belőle, nem alkot felismerhető sorozatot, inkább csak fel-felvillanásokban tér vissza. Időnként úgy látszik, meghatározott időbeli rendet követ, máskor viszont eltér attól. A film szerkezeti elve inkább retorikai, mintsem narratív, abban az értelemben, hogy érvelését pontról pontra, egytől hétig rendez el, amelyet aztán megismétel, ezúttal kiegészítve az A és B elmélet ismertetésével. Ebben a struktúrában a felerősítés és az elkalandozás különböző alakzatai is megtalálhatók.

Számos oka van annak, hogy Godard lerombolta a tranzitív elbeszélést. Talán a legfontosabb, hogy ezáltal képes szétörni az elbeszélés érzelmi varázsát, és az elbeszélésfolyam megszakításával a nézőt figyelmének újra-összpontosítására és újra-fókuszálására készíti. (A néző figyelme természetesen teljesen el is lankadhat.) Godard filmművészete nagyjából a Brecht és Artaud által, igaz, különbözőképpen, megalapozott modern hagyományon belül helyezkedik el, amely gyanakvással szemléli a művészet – és mindenekelőtt a film – ama képességét, hogy „hatalmába kerítse”, a közönségét, látszólag annak tényleges elgondolkodtatása vagy megváltoztatása nélkül.

2. Azonosulás *versus* Elidegenítés. (Beleélés, a szereplővel való érzelmi azonosulás *versus* közvetlen megszólítás, megsokszorozott és hasadt szereplők, kommentárok.)

Az azonosulás jól ismert mechanizmus, bár a filmnek természetesen vannak olyan különféle sajátos tulajdonságai, amelyek miatt a filmes azonosulás különálló jelenségnek tekintendő. Először is fennáll a filmcsillaggal vagy/és a szereplővel való kettős azonosulás lehetősége. Másodszor, az azonosulás csak az önfeledtség állapotában történhet meg. Harmadszor pedig vagy az azonosulásnak, vagy legalábbis a képmás jelenlétének tér- és időbeli korlátai vannak. (Bizonyos szempontból a filmes azonosulás az érzelemátvitelre hasonlít, bár ezt az analógiát nem erőltetném túl.)

Godard filmjeiben az azonosulás lebontása egyébként korán megkezdődik, majd egyenetlenül

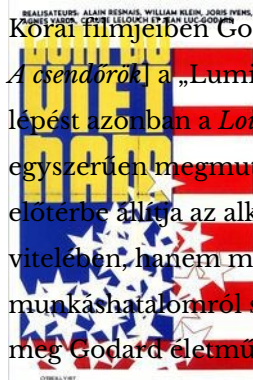


fejlődik, mígnem új fokozatba lép a *Le Gai Savoir*ral [*Vidám tudomány*]. Korai eszközei között találjuk a szereplő és hangja közti illeszkedés hiányát, „a valódi embereknek” a fikcióba történő bevonását, a közönség szereplők általi közvetlen megszólítását. Ezen eszközök mindegyike használatos a *Vent d’Est*ben is, amely igen messzemenően engedi leválni a beszédet a szereplőkről és külön diskurzussá összeállni, azáltal, hogy hol ugyanazt a hangot alkalmazza különböző szereplőknél, hol különböző hangokat alkalmaz ugyanannál a szereplőnél. Ez magába a filmbe is bevonja a „valódi embereket”, ahogy – egy ugyancsak összetett alakzat révén – Gian-Maria Volonté is, akit nem egyszerűen színészként tár elének (Godard megmutatja, amikor a színészeket sminkelik), hanem a „képépítkezés” folyamatába való beavatkozóként is. Emellett látunk egy hosszú és rendkívül hatásos, közvetlen megszólítást alkalmazó képsort is, amelyben a vetítővászonon – némiképp pejoratívan – a közönségről beszélnek és a reprezentáció világába invitálják őket.

Brecht alkotásai után aligha szükséges megmagyarázni az ilyenfajta elidegenítő effektusok célját. Az is világos, hogy e hatások szorosan összefüggnek a tranzitív elbeszélés széttördelésével. Amikor maguk a szereplők is inkoherensek, hasadtak, megsokszorozódnak, és önkritikát gyakorolnak, akkor lehetetlen fenntartani a lélektani „motivációs” koherenciát. Hasonlóképpen a közvetlen megszólítás trükkje nemcsak a képzeletbeli azonosulást töri meg, hanem az elbeszélés sima felszínét is, mert közvetlenül felveti a „Mi célt szolgál ez a film?” kérdését, túl az ortodox elbeszélésmód „Miért történt ez?” és „Mi fog történni ezután?” kérdésein. A film bármely formájának, amely a filmkészítő és a néző dinamikus kapcsolatának megalapozását célozza meg, természetéből adódóan foglalkoznia kell – szakzsargonnal szólva – a diszkurzus regiszterének, a kijelentés tartalmának és rendeltetésének, valamint a kijelentett tartalmának problémájával.

3. Áttetszőség versus Kiemelés. („A nyelv át-látszó szeretne lenni” – Siertsema versus a film/a szöveg működésének láthatóvá és explicitté tétele.)

A hagyományos mozi közvetlenül a perspektíva reneszánsz felfedezéséből, és a festészetnek a világra ablakot nyitó eljárásként való újrafogalmazásából származik, amit Alberti fejezett ki a legvilágosabban. S a kamera természetesen pusztán a tökéletes perspektivikusság megvalósítását szolgáló technikai eszköz. A reneszánsz utáni festészet megszűnt „olvasható” szövegnek lenni, mivel a reneszánsz előtti festészet ikonografikus ábrázolásmódját és ideografikus terét egyre kevésbé fogadták el, azt a tiszta reprezentáció fogalmával helyettesítették. A festészet „nyelve” pusztán olyan eszközzé vált, amelynek révén a világ reprezentációját létrehozták. Hasonló tendencia figyelhető meg a verbális nyelv működéséhez való viszonyulásban is. A tizenhetedik századtól kezdődően a nyelvet mindinkább olyan eszköznek tekintették, amelynek feladata teljesítése, a jelentéshordozás során a háttérben kell maradnia. A jelentést magát pedig a világ reprezentációjának tartották.



Korai filmjében Godard elbeszélése témájaként szerepeltette a filmet: a *Les Carabiniers*-ben [*A őrszemőrök*] a „Lumiere”-jelenettel, a *Le Mepris*ben [*A megvetés*] a filmmel a filmen belül. A döntő lépést azonban a *Loi du Vietnam* [*Távol Vietnámtól*] általa jegyzett epizódjával tette meg, amelyben egyszerűen megmutatta a kamerát a képernyőn. Az 1968 utáni filmekben szisztematikusan előtérbe állítja az alkotói folyamatot. A *Vent d'Est*ben ez nem csupán a kamera színpad mögé vitelében, hanem magának a filmanyagnak a megváltoztatásában is megmutatkozott: így a munkahatalomról szóló képsor egészen karcosításokat és jeleket láthatunk, ami először történik meg Godard életművében. Korábbi filmjében nem ment messzebbre a speciális nyersanyag (*Les Carabiniers*), illetve a negatív kópia alkalmazásánál (*Les Carabiniers*, *Alphaville*).

Első pillantásra úgy tűnik, mintha a film felületének összekaristolása Godard-t más avantgárd filmkészítőkkel, különösen az amerikai „underground” rendezőivel rokonítaná. Valójában azonban nem erről van szó. Az amerikai filmkészítők esetében a filmanyag manipulálása leginkább a festészetnek a közelmúltban, és különösen az USA-ban domináló fejleményeivel állítható párhuzamba. Kissé elnagyoltan megfogalmazva ezekben az alkotásokban a filmet „optikai” hordozójára redukálják, vagyis a zajt erősítik fel annyira, hogy mellékes mivoltából kiemelkedve a film elsődleges tartalmává válik. Ezután már kalkulusok és algoritmusok szerint strukturálható, vagy véletlenszerű kódolásnak vethető alá. Ahogyan a festészetben a vásznat állítják az előtérbe, úgy a filmművészetben a filmanyagot.

Godard-t azonban nem érdekli a képnek a „zaj” előtérbe engedésével történő „jelentéstelenítésének” ez a fajtája, majd az ehhez illő új szerkesztési elv bevezetése. Úgy tűnik, Godard a tagadás kifejezési módját keresi. Közismert, hogy a tagadás a verbális nyelv lényegi sajátossága, amely elválasztja mind az állati jelrendszerektől, mind pedig másfajta emberi kommunikációs formáktól, például a képektől. Ugyanakkor, ha egyszer valaki úgy dönt, hogy a filmet inkább a képekkel történő írás folyamatának, mintsem a világ reprezentációjának tekinti, onnantól kezdve lehetségessé válik a film megkarcolását törlésként, virtuális tagadásként felfogni. Világos, hogy a jelek törlésként való használata – a kép összeikszélése – meglehetősen különbözik a jelek tudatos zajként vagy az optikai hordozó kiemelésekként történő alkalmazásától. Az előbbi eljárás a „filmírás” és a „filmolvasás” egy másféle fogalmát előfeltételezi.

Néhány esztendeje Astruc híres cikkében a *le caméra-stylor*ról [kamera-töltőtoll] írt, s írásfogalma – az *écriture* – közelebb állt a töltőtoll eszméjéhez. Godard-t, ahogyan előtte Eisensteint is, inkább a „kép-építkezés” mint egyfajta kép-írás [*picto-graphy*] foglalkoztatta, amelyben a képek megszabadulnak a reprezentáció elemeiként betöltött szerepüktől és egy valódi ikonikus, a barokk emblémák kódjához hasonló kódon belül kapnak szemantikai funkciót. A jelenetek, amelyekben Sztálin képén vitatkoznak, nem egyszerűen – és nem is elsősorban – Sztálin politikájáról szólnak, mint inkább arról a problémáról, hogyan lehet olyan képet találni, amely az „elnyomást” jelöli. Valóban, a képekkel történő írás egész kísérletének nagymértékű előtérbe állítással, kiemeléssel kell együtt járnia, mivel egy megfelelő kódot csak akkor sikerülhet kialakítani, ha azt a kialakítás

során megjegyzésekkel és magyarázatokkal látják el. Máskülönben pusztán privátnyelv maradna.

4. Egyszerű diegézis versus Összetett diegézis. (Egységes, homogén világ versus heterogén világok. Repedés a különböző kódok és a különböző csatornák között.)

A hollywoodi filmekben minden, amit megmutatnak, ugyanahhoz a világhoz tartozik, amelyben a bonyolultabb megszólalásokat – például a flashback-eket – gondosan megjelölik és elhelyezik. Az uralkodó esztétika egyfajta liberalizált klasszicizmus. A drámai egységek merev kényszere fellazult ugyan, de elsősorban azért, mert túlságosan szigorúnak és korlátozónak találták, miközben az alapvető elv megingathatatlan maradt: a filmben reprezentált világnak koherensnek és egységesnek kell lennie, még ha nem is szükségszerűen megmerevedett, törvényszerű korlátozásról van is szó. Az időnek és a térnek konzisztens rendbe kell illeszkedniük. Az összetett diegézisnek hagyományosan csak egyetlen formája engedélyezett – a mű a műben – minélfogva a második, nem folytonos diegetikus tér az elsőbe ágyazódik vagy zárójelbe helyeződik.

(Megjegyzendő, hogy a szépirodalomban az egyszerű diegézis áthágásának van néhány figyelemre méltó esete, mint például Hoffmann *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* című műve, amely Murr kandúr életéből – az elsődleges diegézisből – áll, amelybe véletlenszerűen egy másik szöveghez tartozó oldalak – Kreisler élete – illeszkednek, amelyeket a könyvkötő állítólag tévedésből fűzött a könyvbe. A második diegézist hordozó lapok a mondatok közepén kezdődnek és végződnek, helytelen sorrendben állnak, és néhol kimaradnak. A Sterne *Tristram Shandy*-jéhez hasonló regények ugyanakkor a „mű a műben” elve alapján ágyaznak egymásba különböző számú diegézist. Ismétlésekkel ez az elv természetesen a végletekig feszíthető, amint arra Borges több ízben rámutatott.)

Godard számos korai művében alkalmazta a film a filmben fogásait, amellyel együtt az elsődleges diegézisben éles repedések és feszültségek keletkeztek. A *Le Mepris*-ben például nemcsak film a filmben látható, hanem az is, hogy a főszereplők különböző nyelveken beszélnek, és egymással csak tolmácsn keresztül képesek kommunikálni (a hatás teljesen elveszik némely szinkronizált változatban, amelyben a tolmácsnak csak értelmetlen megjegyzések jutnak). Az egyszerű diegézissel való gyökeres szakítás először azonban a *Weekend*-del jelenik meg, ahol a fő elbeszélésbe különböző korszakokból és regényekből vett szereplők kerülnek egymás mellé: Saint-Just, Balsamo, Emily Brontë. Itt egy egyszerű narratív világ helyett egymást keresztező és egymásba fonódó plurális világokat találunk.

Mindemellett, amikor Godard lerombolja az egyszerű diegézis szerkezetét, azzal hadat üzen az azt kifejező egyetlen, egységes kód szerkezetének is. Nemcsak a különböző szereplők beszélnek különböző nyelveken, hanem a film különböző részei is. A legfeltűnőbb a hangsáv és a képek közötti hasadás: valóban, ennek a szétszakítottságnak a részletes kidolgozása uralja mind a *Le Gai Savoir*

t, mind pedig a *Pravdat*. A szöveg különböző kódokat és szemantikai rendszereket ötvözve vegyes szerkezetűvé válik, akárcsak a középkori makaróni-költészet művei. Ráadásul ezek a rendszerek és kódok nem csupán különböznek egymástól, hanem rendszerint egymásnak is ellentmondanak. A *Vent d'Est* például alternatív filmkészítési módokat mutat meg (a Glauber Rocha-jelenet), csak azért, hogy elutasítsa azokat. A kortárs nyelvészet egyik feltevése, hogy a nyelv önálló, egységes szemantikai komponenssel és éppígy önálló szintaxissal rendelkezik. Valójában itt bizonyosan nem erről van szó. A nyelv szemantikai komponense vegyes és ellentmondásos, mert megértést tesz lehetővé az egyik szinten, de félreértést indukál a másikon. Márpedig Godard szisztematikus felfedezőútra indul a félreértés területein.

5. Zártság versus Nyitottság. (Egy önmagába záródó, önnön keretei között harmonikus téma versus nyitva hagyottság, túlcsoordulás, intertextualitás – utalás, idézet és paródia.)

Gyakran rámutattak, hogy a film mostanában, Hollywood „ártatlan” korszakával ellentétben, „öntudatára” ébredt. Önmagában azonban az öntudatosság tökéletesen megfér a zártsággal. Létezik az idézeteknek és utalásoknak egy olyasfajta használata, amely pusztán egyfajta „jelentéstöbbletet” biztosít – amint a skolasztikusok mondogatták – jutalomként azoknak, akik értik az utalást. A *Le Petit Soldat* [*A kis katona*] hírhedt „hazudj nekem” képsora, melyet a *Johnny Guitar*-ból emel át, ezt a típust képviseli: nagyjából mindegy, hogy felismerjük-e vagy sem, és ha felismerjük is, nem befolyásolja a jelenet jelentését. Máskor az idézet egyszerűen az eklektika jele is lehet, ilyenkor inkább stilisztikai, mintsem szemantikai megoldás. Vagy pedig – mint Makavejev idézethasználatánál – az is cél lehet, hogy az anyagot egy új kontextusba való beillesztés révén azt új jelentéssel ruházzák fel: ez az irónia egy változata.

Godard azonban sokkal radikálisabb módon alkalmazza az idézetet. Az idézetek iránti vonzalma valójában mindig is egyik egyedülálló sajátossága volt. Pályája kezdetén Godard majdnem mindig a korábbi filmekből származó felvételekre hivatkozó utasításokkal látta el az operatőrt, és – ami jobban érzékelhető – filmjei vég nélkül idéznek filmekből, festészeti és szépirodalmi alkotásokból. Van, hogy egy egész film szembetűnően hordozza magában a pastiche és a paródia elemeit: az *Une Femme est une Femme* [*Az asszony az asszony*] nyilvánvalóan a hollywoodi musicalből származik, a *Les Carabiniers* Rossellini-re utal, a *Le Mepris* „Hawks és Hitchcock, Antonioni modorában fényképezve”. és még sokáig lehetne folytatni.

Ugyanakkor Godard életművének fejlődésével ezek az idézetek és utalások – ahelyett, hogy az eklektika jeleinek bizonyultak volna – strukturális és jelentéses megoldásokként autonómiát kezdtek kivívni maguknak a filmekben belül. Egyre többször fordul elő, hogy egész jeleneteket, sőt az egész filmet lehetetlen megérteni az azokat strukturáló idézetek és utalások ismerete nélkül. Ami első látásra az idegen tollakkal való ékeskedésnek, Godard személyiségvonásának tűnt, az igazi polifóniává kezd alakulni, amelyben az idézett szerzők hangjai mögött Godard saját hangja

kioldódik és feloldódik a többszólamúságban. A film többé nem értelmezhető olyan diskurzusként, amelynek egyetlen beszélő alanya van, nevezetesen a filmkészítő/szerző. Ahogy elbeszél világokból is több van, úgy a beszélő hangok is megsokszorozódnak.

Mindazonáltal ez visszavisz bennünket a regény születése és az ábrázoló festészet előtti időbe, a könyvcsaták, a szócsaták időszakába. Egymásnak örökösen ellentmondó idézetei, paródiái, tekintélyes alakokra való hivatkozásai miatt legelőször talán Rabelais jut az eszünkbe. A szöveg/a film csak olyan küzdőtérként, porondként érthető meg, melyben különböző diskurzusok csapnak össze és harcolnak az elsőbbségért. Ráadásul ezek a diskurzusok önálló életre is kelhetnek: ahelyett, hogy külön-külön, a szerzőjük nevével ellátott palackokba záródnának, szellemként kiszabadulnak, hadd keveredjenek és civakodjanak.

Ebben az értelemben Godard Ezra Poundra és James Joyce-ra hasonlít, akik már szintén nem ragaszkodnak ahhoz, hogy saját szavaikkal szóljanak hozzánk, hanem a hasbeszélők olyan bábuinak tekinthetők, akiken keresztül palimpszesztek, többszörös „bejegyzések” (*Niederschriften*, Freud kifejezése) beszélnek – vagy még inkább íródnak -, melyekben a jelentésről többé nem mondható el, hogy a szerző szándékát fejezi ki, vagy hogy a világot reprezentálja, s melyeket, mint a tudattalan beszédét, másféle megfejtés révén kell megértenünk. A hagyományos logikában és nyelvészetben a kontextus csak az alternatív jelentések (a kétértelműségek, ahogyan a logika nevezi őket) közötti döntőbíró szerepét játssza. Godard filmjeiben ellentétes folyamat munkál: a diskurzusok egymással való szembeállítás és új kontextusokba helyezése nem a jelentések különválasztásához, hanem összeütközéséhez vezet.

6. Élvezet *versus* Nem-élvezet. (Szórakoztatás, a néző kielégítésének szándéka *versus* provokáció, a kielégületlenül hagyás, és ennél fogva a néző megváltoztatásának célja.)

A „szórakoztató” film ellen intézett roham a „fogyasztói társadalom” egésze elleni átfogóbb támadás része. E közegben a filmet olyan kábítószernek tartják, amely a tömegeket élvezetet nyújtó álmaival rabul ejti, ezáltal lelohasztja az ellenállási kedvüket, s eltereli figyelmüket a rideg feladatokról, amelyek valódi osztályrészük. Aligha szükséges bizonygatnom az aszketizmusát és puritanizmusát – és elnyomó jellegét – ennek az elképzelésnek, amely kéréletlenül arra törekszik, hogy a valóságelvet az örömev fölé rendelje. Igaz ugyan, hogy képviselői a rövid távú (a film nyújtotta) álmot a hosszú távú (millennarista) álom nevében kárhoztatják, és a rövid távú (hamis, illuzórikus, megtévesztő) kielégülést a hosszú távú (valós, igazi, autentikus) kielégüléssel állítják szembe, de ez pontosan az a fajta érv, amellyel – a takarékoskodás elvére és a fogyasztás későbbre halasztására hivatkozva – a kapitalista társadalomban létrejövő tökefelhalmozást szokás magyarázni.

Brecht ügyelt arra, hogy soha ne fordítson hátat a szórakoztatásnak, sőt még Horatiust is úgy idézi, mint aki az élvezet pártján áll, s azt a művészet céljának teszi meg – természetesen az okító

célzattal összekapcsolva. Nem azt kívánom ezzel állítani, hogy a forradalmi filmnek el kell távolítania nézőit a valóságtól, ám ha a tömeg nem vágyik forradalomra (amely nem kevesebbet jelent, mint hogy a forradalom egybe kell hogy essen a kollektív fantáziával, meg kell hogy testesítse azt), akkor a forradalom soha nem is fog bekövetkezni. A valóságelv csak akkor működik együtt az örömelvvel, amikor a fennmaradás forog kockán, és bár ez kétségtelenül lehetséges egy forradalmi helyzetben, a mai fejlett kapitalista országokban nincs így. Egy olyan helyzetben, amelyben a fennmaradás – legalábbis aránylag – problémamentesen megoldható, az örömelv és a valóságelv ellentétben áll egymással, és tekintve, hogy a valóságelv alapvetően adaptív, a változásnak az örömelvből kell fakadnia. Ez azt jelenti, hogy a vágy és annak megjelenése a fantáziálásban nemhogy nem szükségszerű ellensége a forradalmi politikának – és e politika filmes kiegészítőinek – hanem egyenesen elengedhetetlen feltétele a forradalomnak.

A probléma egyrészt természetesen a fantáziák természetével, másrészt pedig azzal kapcsolatban jelentkezik, ahogyan a fantáziák a szövegben/a filmben megmutatódnak, vagyis azzal, ahogyan a fantáziált jelenetek az ideológiákhoz és meggyőződésekhez, illetve a tudományos elemzéshez viszonyulnak. A forradalmi filmnek többféle szinten kell működniük – képzelet, ideológia, tudomány -, márpedig ezen szintek összehangolása, hisz különböző beszédmódokat és a különböző szubjektumpozíciókat rejtene magukban, nem könnyű feladat.

A *Vent d'Est*-ben a „reprezentáció burzsoá fogalmával szemben folytatott küzdelem” bizonyosan nem zárja ki a fantáziálást, például a szakszervezeti megbízott lelövéséről, a bolti vásárlók meggyilkolásáról. Valóban, amíg egyáltalán léteznek képek, addig lehetetlen teljesen kiiktatni a fantáziát. Azonban a szóban forgó fantáziák tartalmilag szinte mindig szado-mazochisztikusak, és ugyanez a fantáziatartalom látszik uralni a filmkészítő és a néző közötti viszonyt, nagyon hasonlóan a filmbeli fuvolás és közönsége közötti viszonyhoz. Godard az általa alkalmazott eszközök jó részével a filmkészítő és a közönség közötti olyan kollektív munkaviszonyt szeretne kialakítani, amelynek keretében a néző közreműködhet a jelentés előállításában/fogyasztásban. Godard-nak azonban a közös munkáról meglehetősen pontatlan elképzelése van. A „kritika” becsmérélsből és számonkérésből áll, a film fantáziatartalma nem szervesül az ideológiával vagy a politikai elmélettel. Ez pedig láthatólag a rendezőnek a fantáziálás pusztá szükségességével szemben táplált bizalmatlanságából fakad, amely alól talán csak a szado-mazochisztikus provokációval kapcsolatos fantáziák kivételek.

7. Fikció versus Valóság. (A színészek sminket viselnek, fiktív történeteket játszanak el *versus* valós élet, a reprezentáció összeomlása, igazság.)



Godard-nak a fikciós filmmel való elégedetlensége nagyon korán kezdődött. Már a *Vivre sa Vie* [*Éli az életét*] című nem-fikciós filmben megmutatta, a prostitúció szociológiai és gazdasági vonatkozásairól szóló epizódban. Godard életművében szinte nem fordul elő kosztümös dráma – micsoda ironia – a *Vent d'Est* előtt. Még a fikció keretén belül is ragaszkodik a mindennapi élethez, amennyiben tudományos-fantasztikus filmjei (*Alphaville*, *Anticipation* [*Jóslat*]) is mind egyfajta jelenben-lévő-jövőben játszódnak, mindenféle extravagáns trükkök és díszletek nélkül.

Mint minden fentebb leírt megoldás, a fikciótól való visszahúzóds (és végső soron a vele szembeni támadás) is egyenetlenül jelenik meg Godard műveiben, erősen megmutatkozik például a *Deux ou Trois Choses*-ban [*Két vagy három dolgot tudok róla*], aztán meggyengül. A fikció elleni támadás különösen 1968 májusa után kapott politikai magyarázatot (fikció = misztifikáció = burzsoá ideológia), de kezdetben sokkal szorosabban köthető Godard (kartéziánus, mintsem marxista jellegű) elragadtatásához, amelyet a látszatok félrevezető és őszintétlen természete, a jelenségek felszínéből a lényeg kiolvasásának, illetve a testen keresztül a lélekbe való bepillantásnak a lehetetlensége, vagy az igazságnak a hazugságtól való megkülönböztethetlensége iránt érzett. Időnként úgy tűnik, Godard majdhogynem egyfajta radikális romanticizmust ölt magára, amely a csendet (a szerelmesek csendjét, a gyilkosok csendjét) tartja az egyetlen olyan igaz érintkezési formának, amelynek során a valóság és a reprezentáció, a lényeg és a látszat végletekig redukált alakban, de egybeesnek – ez az igazság pillanata.

Godard hozzáállása a fikcióhoz nyilvánvalóan a szerepjátszáshoz való viszonyával is összefügg. Ez legtisztábban az *Une Femme Mariée*-ban [*Egy férjes asszony*] jelenik meg, amikor a színészt valódi énjéről, szerepeihez való viszonyáról faggatják. Godard-t a megszállottságig foglalkoztatja az igaz beszéd, a hazug beszéd és a színpadi beszéd problémája. (Ez a három, eleinte tisztán személyes jellegűnek látszó beszéd fajta egy ponton bizonyos értelemben átpolitizálódik, és osztálytartalommal telítődik. Eszerint a burzsoázia hazudik, a revizionisták, noha igazat kellene mondaniuk, hazudnak, a forradalmárok az igazságról beszélnek, de legalábbis az igazsághoz vezető útról dadognak.) Godard-on régtől fogva észlelhető volt a színésztől való irtózás, amely eredetileg – s jelen körülmények között láthatunk ebben némi ironiát – egyfajta, mindazok iránti „logocentrikus,” ellenszenvből táplálkozott, akik valaki másnak a nevében beszélnek. Később Godard újragondolta hozzáállását, s eszerint, úgy tűnik, azért kell bizalmatlansággal viseltetnünk a színészek iránt, mert mások szavait használva szólalnak meg úgy, mintha a magukéival beszélnének. Ezt egészíti ki egyre erősödő felismerése, miszerint senki sem a saját szavait

használja, ezért az igazi párbeszéd lehetetlen, és a párbeszéd kölcsönös – vagy gyakorta egyoldalú – kérdezősködéssé fokozódik le. A *Vent d'Est*-ben szinte egyáltalán nincsenek párbeszéddek (csak a monológ néhány változata), és ez minden bizonnyal összefügg a közös munkálkodás Godard által megrajzolt karikatúrájával.



Egy kérdés feltétele magától értetődően a legtisztább esete annak, amikor nyelvileg valamilyen igényünket [*demand*] fejezzük ki; s amit Godard követel [*demand*], az az igazság. Úgy tűnik – nem meglepő módon –, az igazság mégsem adatik meg soha, mert kérésre [*demand*] nem lehet előállítani. Olyan, mintha Godard-ban bujkálna a remény, miszerint ha az emberek rátalálnának a saját szavaikra, akkor az igazságot csodálatos módon a mi jelenlétünkben is elő tudnák állítani, ám különben könyvekben – az igazi szavak lenyomataiban – kell azt keresni. Ez a problematika Godard-t egész filmes pályafutása során gyötörte. Az *A Bout de Souffle*-ban [*Kifulladásig*] például központi jelentőségű az ellentét Michel Poiccard/Laszlo Kovacs – egy őszinte hamiskártyás – és Patricia között, aki becsületességi rögeszméje ellenére végül csalárdnak bizonyul.

A korai filmek mindezt különböző szintek közötti problémaként taglalják, ám az 1968 utáni filmekben egyfajta fogalmi ellaposításnak vagyunk tanúi, miszerint a fikció = színészkedés = hazugság = megtévesztés = reprezentáció = illúzió = misztifikáció = ideológia. Ugyanakkor – ahogy azzal mindenki, aki Godard korábbi filmjein eltűnődik, nyilvánvalóan tisztában van – ezek mind teljesen különböző kategóriák. Az ideológia például elsődlegesen nem hazugságokra, hanem a közös értékek és érdekek elfogadására épül. Hasonlóképpen, a misztifikáció is különbözik a megtévesztéstől: a pap nem úgy szedi rá a gyülekezetet a mise csodájával kapcsolatban, ahogyan a bűvész téveszti meg a közönségét azáltal, hogy valamit nem mutat meg nekik. És még egyszer: a film reprezentációs forma, de ez nem ugyanaz, mint az illúzió vagy a *trompe l'oeil*. Csak úgy lehet elmosni ezeket a különbségeket, ha e fogalmakat pusztán az igazságtól való eltérésként definiáljuk.

A film nem képes bemutatni vagy elénk tárni az igazságot, mert az igazság nincs csak úgy kint a való világban, mintegy arra várva, hogy lencsevégre kapják. A film mindössze jelentéseket hozhat létre, márpedig a jelentések nem valami absztrakt zsinórmértékhez vagy igazságkritériumhoz, hanem csakis a többi jelentéshez viszonyítva térképezhetők föl. Ezért tartom helyesnek ezt a célt,

Godard célját, hogy ellenfilmet hozzon létre. Viszont Godard téved, ha úgy gondolja, hogy az efféle ellenfilm önálló létezéssel bírhat: az ellenfilm csak a többi filmhez viszonyulva létezhet. Az a feladata, hogy a film fantáziái, ideológiái és esztétikai eszközei ellen a maga, az előzőekkel szemben álló fantáziáival, ideológiáival és esztétikai eszközeivel küzdjön. Meglehet, bizonyos tekintetben az ellenfilm így közelebb jut – vagy látszólag közelebb jut – a vele szemben álló filmhez, mint amennyire azt a *Vent d'Est*-ből gyanítanánk. A *Vent d'Est* úttörő film, avantgárd film, rendkívül fontos film. Kiindulópont a forradalmi film kimunkálásához. De nem maga a forradalmi film.

Fordította: Gerencsér Péter és Pólya Tamás

© Apertúra, 2006. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/nyar/wollen-godard-es-az-ellenfilm-vent-dest/>

