

Tavaly Marlenbadban (Delphine Seyrig)



Henri Langlois

Alain Resnais-ről

Velence igazán megfelelő hely volt arra, hogy először ott lássuk a *Murielt*: csak ott lehet ugyanis ilyen sárgákat, ilyen narancsszínt látni, csak ott van meg az a hanghátter, amelyhez legfeljebb a vidéki vonatok akusztikus közege hasonlítható: a Vendôme tér összekeveredett képzetünkben a Szent Márk térrel.

Lidérces hanghatások, melyekkel jól egybecseng Delphine Seyrig manierista játéktípusa.

Akárha egy költőnőt hallanánk beszélni...

Resnais művészete elválaszthatatlanul összefonódik e hanghatásokkal. Az embernek az a benyomása, hogy filmjei legelsőbbben is hangokból állnak. Hangokból meg kísértetekből.

...Emmanuelle Riva kísértete partra vetett halként tátog hang nélkül Hirosima akváriumában. Chanel árnya mint valami

sukra sincs pontos szó) nem valamely krányszat, hanem egy új valóság szemlélet, új világlátás bukása volt. Hadd írjam le, talán ma először: a némafilm megszűnése óta a filmművészetet ért legnagyobb csapás. Ilyen csapás után nem lassú „javulás”, hanem a társadalom gyors és nehezen előrelátható változásaival kapcsolatos *feltámadás* várható csak. A töltőtoll-kamera belső igénye, a személyesség vallomás-kényszere csak elfojtható, nem kioltható. Godard „feltámadása”, második korszaka, keserű agresszivitásának vad példája, már addig is megkerülhetetlen. „Hatalomra a képzelőerőt, ejakuláld a vágyaidat...” Párizs és Prága utcáiról rég eltűntek az efféle feliratok. Mégis, ezeknek szellemében dühös bizonyossággal várhatjuk — éppen, mert semmi előjele nincs és egyhamar alig elképzelhető —, hogy új-Hollywood és minden rendű s rangú nyugat- és kelet-európai konzervatívizmus gyakorlatosan semmivé lesz. A protéziszes film-oroszlánok mégis megfutamodnak, s az új hullám szellemi lobogói fennlen lobognak majd.

S előbb, mint e század végső pontjára hág.

BIKÁCSY GERGELY

Az új hullám szabadsága

Kultúra és halál

Az új hullám filmjeinek rejtett vezérmotívuma a szabadság mint érzelmi állapot. Bennük az egyén elsősorban érzelmei, indulatai és életkora alapján határozható meg, mivel nincsenek lényeges szociális, politikai vagy történelmi kötődései. E filmek főszereplői szinte kivétel nélkül fiatalok. Saját generációjukon kívül nemigen tartoznak sehová, s a generációt sem tartja össze más, mint az apák társadalmával

szembeni általános bizalmatlanság. A filmekben a külvilágból csak az általuk konkrétan ezért, ami a szubjektum érzelmi beállítódására érzékeny: az erkölcs és a kultúra. Ezek normái azonban mint üres kötöttségek jelennek meg, ezért tűnnek merevnek és értelmetlennek. Velük szemben az új hullám etikai álláspontjára Jean Collet megállapítása áll: „doktriner elmélet, terv- és program nélküli.” Szabadságfelfogásukra pedig Godard

reszketeg, mozdulatlan marionett-figura csüng alá Marienbad plafonjáról...

Itt az oka minden félreértésnek: Resnais ugyanis valójában az utolsó némafilm-rendező.

A *Van Gogh* óta minden egyes filmje szükségszerűen a *Murielt* készítette elő: a *Guernica* meg az *Éjszaka és köd* felderengő fényei, a *Szűrén* elvonatkoztatott képsorai...

Csak hogy ezúttal már nem stílusgyakorlatot látunk. Resnais itt már a maga teljes valójában megmutatkozik nekünk: e filmjében ébredt egészen öntudatára. A maga teljességében vállalja saját művészetét, s nyomasztóan erőszakos szerénységével mindent széttipor, ami az útjába kerül. A *Muriel* azt jelenti a filmművészetben, amit a dodekafónia jelentett a zenében, s e kamaradráma Schönbergjét Alain Resnais-nek hívják.

Amiként a *Hirosima* vagy a *Marienbad* tanúsítja, s mint ahogyan mindannyian „tudjuk, írjuk”: Resnais-nek, aki vágóként kezdte a filmszakmát, az idődimenzió áll mondanivalója középpontjában; az idő kiterjedése. Ez az oka annak, hogy a *Muriel*ben nem kisebb dolgot visz véghez, mint a kiejtett szó trónfosztását.

Szakít a filmművészet korábbi, szöveg-vezérelte egységével, s megteremti a képek hangzó ellenpontját, amelyről már régóta anynyi szó esik, csak senki nem tudta igazán megcsinálni.

A *Muriel*ben az önnön jogaiiba visszahelyezett képnek nincs más mértéke, mint önmaga, a tulajdon relativitása; s noha a szereplők ki nem fogynak a szóból, a képek valóságos időtartama mintegy megsokszorozódik a látvány intenzitása révén.

Resnais sikerrel választotta szét a képet meg a hangot. Ezzel önmagát is megszabadította a konvenciók rabságából, s ezért kell a *Murielt* úgy tekintenünk, mint a rendező első igazi filmjét.

Itt ér véget egy rendező hosszú tévelygése: egy rendező, aki — a látszat legalábbis ez volt — szántszándékkal fittyet hányt a játékfilm-készítés szabályainak, s aki nagy filmjeit is egyfolytában kisfilmekként kívánta megrendezni.

Holott épp e makacs kitartása folytán vált képessé arra, hogy áttörje a falat, amelybe a filmművészet az utóbbi harminc évben egyfolytában beletükközött.

(*Homage to Alain Resnais*, 1963. szept. — A francia *Cinéma* kiadványából)

formális meghatározása jellemző: „Szabadnak lenni azt jelenti, hogy azt csinálom, amit akarok, akkor, amikor akarom.”

A szubjektív szabadság „etikájának” nevezhetnénk ezt az álláspontot, ha következhetne belőle bármiféle pozitív állítás. Az új hullám rendezői számára mégis volt ennek egy fontos következménye: így maga a filmkészítés válhatott erkölcsi cselekedetté. Az, hogy ők filmet csinálhattak, és filmjeik sikert arattak, bizonyították azt, hogy lehetséges kultúrát létrehozni a „papa mozijának” hamis moralizálásával szembeni anarchisztikus lázadásból is. A filmkészítés volt a legfőbb bizonyítéka annak, hogy „szubjektív szabadság-doktrinájuk” nem barbárság, hanem a kultúrával való látszólagos szembenállásban is kultúraépítő. Ezért van az, hogy az új hullámos rendezők legfőbb beszédtemája, és legfontosabb problémája nem filozófiai, politikai vagy morális természetű, hanem szárazon szakmai jellegű. „A fahrt — erkölcsi kérdés” — mondja Godard, és ez annyit jelent, hogy semmi más bizonyítéka nincs arra, hogy etikai álláspontja érvényes lehet, mint az, hogy választott eszközei, melyek radikálisan tagadták az addig érvényes filmkészítési szabályokat, képesek művészi alkotás megformálására. Ha a kultúra művészetként elfogadja, amit csinálnak, akkor ez indirekt igazolása a tevékenységük alapját képező etikai alapállásnak. Filmjeik történetei azt mutatják meg, hogyan buknak el sorban a szentimentális szabadságvágy érvényesítésére tett kísérletek a társadalomban. Ők maguk azonban mégis képesek érvényesíteni ezt a szabadságot azáltal, hogy formabontó, „dilettáns” filmjeiket elfogadtatják a világgal.

A szembenállás valódi terepe tehát a művészet és a kultúra — ez alól csak Godard kivétel bizonyos fokig, de ő is csak rövid időre vált politikailag aktívvá, és ezt a korszakát azóta már nem tekinti autentikusnak —, és ez a másik oka annak, hogy az elutasított társadalmi normák nagyon gyakran a filmekben is a művészetrel kapcsolatban jelennek meg.

Míg kulturális különállásukat Godardék filmkritikáikban fogalmazták meg, mielőtt még maguk filmkészítésbe fogtak volna, addig saját filmjeikben már az egész klasszikus kultúrát idézik akkor, amikor a fennálló civilizációval szembeni bizalmatlanságuknak hangot akarnak adni. A klasszikus kultúra felidézésében



Jean-Luc Godard: Kifulladásig (Jean-Paul Belmondo)

kiemelt helyet kap a zene. Már annak idején is feltűnő volt, hogy az új hullám a filmek zenei világát teljesen átalakította. Ez azokra a filmekre is igaz, amelyekben az új zenei anyag pusztán hangulati értékű maradt. Az új filmek szaktítottak az ismert filmzeneszerzőkkel, és részben újakat kerestek, de főképp a filmekről függetlenül készült zenei anyagot használták föl. Ebben alapvetően a jazzre és a komoly zenére támaszkodtak. Soha ennyi nagy zenészerző műve nem hangzott el filmben, mint amennyi az új hullám filmjeiben. A skála nagyon széles: Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schumann, Brahms, Ravel, Stravinsky, Sosztakovics, Bartók, Schönberg, Satie, Boulez, Hindemith, Xenakis és még nyilván folytatni lehetne a sort. Ez a megnövekedett érdeklődés a komoly zene iránt egyrészt magyarázható azáltal, hogy az új hullám rendezői olyan igénnyel léptek fel, hogy a film a többi nagy tradícióval rendelkező művészeti ággal egyenértékű kifejezőeszköz legyen, s ehhez szükség volt a kifejezőerő intenzitásának növelésére a film zenei rétegében is. Nem érhatték be többé a hagyományos illusztratív zenei anyaggal, fontos volt, hogy a zene önmagában is hordozzon önálló tartalmakat, melyek a képeknek újabb dimenziót adnak. Számunkra azonban most a komolyzene használatának egyik sajátos módja a fontos.

Bizonyos filmekben az figyelhető meg, hogy komolyzenei részletek rendszeresen akkor szólnak meg, mikor a történet a szereplők számára veszélyes fordulatot vesz, valamiféle fenyegetettség lesz úrrá rajta. A *Kifulladásig* kísérőzenéje egy konvencionálisnak nevezhető, a bűnügyi filmek esetében megszokott, kicsit baljóslatú, de sodró könnyűzene, egy jelzetes, visszatérő motívummal. Anál feltűnőbb viszont, hogy a filmben két esetben szólal meg klasszikus zene, és mindig olyankor, amikor egyébként a bűnügyi történetekben a feszültségfokozó zenei leitmotiv kerül elő. De ezek közül is csak azokban az esetekben, amelyekben a fenyegetés valamilyen módon a lánnyal kapcsolódik össze. Az egyszerű üldözésszerű jelenetekben Godard is a hagyományos zenei megoldást használja. Amikor azonban a fenyegetés nem kívülről, az ismert és megszokott ellenfél felől jön, hanem mintegy belülről, a lány érzelmi ingadozásaiból és a belőlük következő tettekből, Mozart-, illetve

Chopin-zenei részleteket hallunk, ráadásul ezeket a zenéket mindig a lány szólaltatja meg a lemezjátszón. Először, mikor a szállodában vannak, és Michel arról értesül telefonon, hogy a rendőrség kereste, Patricia egy Chopin-darabot tesz fel. Másodszor, mielőtt elindul, hogy Michelt feljelentse a rendőrségen, egy Mozart-klarinetversenyt tesz a korongra. A film egyik legszebb jelenete az, amikor a feljelentés után visszatér, s a mit sem sejtő Michel az asztalra borulva alszik, miközben már-már fülserdően szól a derűsen játszó Mozart-zene, mely most már semmiképpen nem illik az így kialakult drámai szituációhoz. Ebben a jelenetben jelenik meg a legélesebben a klasszikus kultúra, mint a mindennapi élettől elidegenedett esztétikai és erkölcsi értékrend.

Ez a viszony még nagyobb hangsúlyt kap azáltal, hogy a zenével kapcsolatban hangzik el az egyetlen tartalmas információ Michelről (azon kívül, hogy egyszer arra a kérdésre, hogy nős-e, azt a választ adja: „nem... igen, rég volt”). Megtudjuk, hogy apja klarinétos volt, és így már gyermekkorában kapcsolatba került a komolyzenével. Nyilvánvalóan kiemelt jelentősége van ennek a közlésnek. Innen derül ki, hogy Michel nem barbár, hanem rendelkezik mindazzal a kultúrával, melyet erkölcsileg tagad, vagyis az által képviselt, végső soron irracionálisan pusztító lázadás ugyanennek a kultúrának egyik lehetséges terméke. Másfelől pedig az igazi veszélyt nem is a hagyományos ellenfél, a rendőrség jelenti számára, hanem Patricia, aki amerikai — tehát a szabadság hazájából jött —, és a Sorbonne-on akar tanulni, vagyis a Michel által elvetett kultúrát szeretné megszerezni. Épp ellenkező irányba halad, mint Michel, aki a hagyományos kultúrából szeretne a szabadság felé kitörni. A vele való kapcsolatban Michel számára az a tét, hogy lehetséges-e a kulturálisan bevett életmódmintákkal szemben egy erkölcsileg eltért mintát követni, és ennek ellenére, vagy épp ezen keresztül eljutni azokhoz az emberi tartalmakhoz, melyek a társadalmi konvencióktól már elidegenedtek. Ha igen, akkor az erkölcsi szabályszegés és a formális törvénysértés úgymond metafizikai igazolást nyer, s így a fizikai elbukás egy magasabb rendű erkölcsiség megdicsőülése. Ez a romantikus megoldás. Ha nem, az azt jelenti, hogy ezen az úton nem lehetséges a társadalmi konvenciók valódi megtörése (ahogy például sikerült a Michel által előadott történetben, ahol a szerelem legyőzte a törvényszerűséget). A fenyegetés tehát az érzelmekbe beépült, megfoghatatlan kulturális gátlások felől jön, és ez Michelt megint a szélesebb értelemben vett kultúrával állítja szembe, ezért szólal meg ilyenkor valamilyen klasszikus zene a filmben.

Jean-Luc Godard : Bolond Pierrot
(Anna Karina)





Alain Resnais: Tavalgy Marlenbadban
(Delphine Seyrig és Sacha Pitoeff)

Azt, hogy a zene miért kap kiemelt szerepet az európai magaskultúra felidezésében, ami itt a társadalmi konvenciók ellenállásának megjelenítése, több dolog indokolja. Először is, a kultúra, mint a humánus értékekkel szembeforduló diabolikus erő, Thomas Mann *Doktor Faustusa* óta tradicionálisan a zenéhez, mint arche-

tipikus példához kapcsolódik. Másodszor az új hullám romantikus beállítottsága, megintcsak érthetővé teszi vonzódását a zenei kifejezéshez, harmadszor pedig, mivel a konfliktusok alapvetően érzelmi síkon játszódnak, az egyéb kulturális utalások esetleg csökkentenék az érzelmi involváltságot. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ugyanebben a kontextusban ne jelenne meg az európai műveltség más összefüggése is.

Truffaut *Bársonyos bőrnek* főszereplője egy irodalomtörténész, ami nemcsak önmagában ritkaság; kétséges, hogy egyáltalán van-e még egy film a filmtörténetben, melynek hasonló foglalkozású főszereplője van —, hanem ennél is meglepőbb, hogy a történetben látszólag semmi sem

indokolja ezt a szokatlan foglalkozást. A cselekmény ugyanis nem az irodalomtudósi munka bonyodalmai, hanem egy banális szerelmi háromszög körül folyik. A főhős, egy jónevű irodalmár, egyik külföldi útja alkalmával beleszeret egy stewardessbe a repülőn. Hazaérve folytatja a kapcsolatot, feleségének pedig hazudozni kezd. A feleség gyanakszik ugyan, de gyanúját nem tudja igazolni, megpróbál hinni férjének. A két szerető állandó konspirációra kényszerül, mert a férfi nem akar botrányt. Elköltözik ugyan otthonról, de a szeretőt még mindig nem vallja be. Mikor végre elhatározza magát, hogy legalizálja viszonyát, a stewardess szakít vele. Felesége közben egy véletlen során rájön a kapcsolatra, és arra, hogy becsapták, és mikor a férfit, hogy kibéküljön vele, randevúra hívja, saját vadászpuskájával lelövi.

Ez a meglehetősen közönséges féltékenységi dráma egyetlen olyan információt tartalmaz, amely lehetővé teszi, hogy a történetet ne csak abba a közhelyes tanulságba foglalhassuk össze, hogy „szenvédélyeinket vállalnunk kell”. Mégpedig azt, hogy akivel mindez megesik, az európai kultúra legautentikusabb képviselője, a tradíció beavatott embere. Bármilyen más polgári foglalkozás vagy semmitmondó lett volna, vagy csak a a polgári képmutatás közhelyét hordozná. Ha művész volna az illető, egyrészt a stewardess érzékiségéhez való vonzódása semmiféle meglepőt nem jelentene, másrészt gyávasága pusztán a művészek erkölcsi megbízhatatlanságának ugyan-csak jól ismert polgári kliséjét erősítené. Az irodalomtudós azonban a kultúra szakembere, a tradíciók és konvenciók megbízható közvetítője. Amit a művészek a polgár szemében rendszertelenül és ellenőrizhetetlenül, ezért erkölcsileg kétes módon létrehoznak, azt a művészet szakembere megszerezve, tudományos világosság-gal a kultúra részeként szentesíti — vagy megőrzeti, mint kultúraellenest — s ezáltal mintegy döntőbírája annak, hogy mi az, ami beleillik a tradícióba, és mi nem, Ő az, akinek a legmélyebben kell azonosulnia a kulturális konvenciókkal, és azért nemcsak a tudósok általános megbízhatósága, hanem a tradíció képviselőinek konzolidált méltósága is lényéhez tartozik. Az irodalomtudós az a foglalkozás, amelyből a legkevésbé következik bármiféle váratlanság, izgalmas kalandosság, minthogy a polgári társadalom egyik legjobban illeszkedő, respektált pozíciója, mely mindenféle hatalmi érdektől független. Maga a mindenek fölött álló tradicionálisítás.

Ezzel szemben a stewardess foglalkozása maga a könnyűség, a súlytalanság, a sehova se tartozás. Az üres mosolyok, a semmit sem ígérő és semmire sem kötelező kedvesség, az üres érzékiség mestersége. A stewardess

tulajdonképpen a prostituálttal rokon foglalkozás, annak egy szalonképessé szelídített, funkcionalizált változata (a film címében is a pusztaság érzékiség fogalmazódik meg).

Ezek a tartalmak erőteljesen befolyásolják a történet értelmét. A középpontban így az a probléma áll, hogy mi történik akkor, amikor a kulturális tradíciónak eme felkent embere szembe találja magát saját érzékiségének kihívásával. A kérdés az: vajon ez európai kultúra konvenciórendszerének, mely az egyén érzelmi és érzéki életét is szabályozza, van-e lehetősége arra, hogy saját merev szabályait felülbírálván helyet kényszerít az érzékek nagyobb szabadságának. Nem arról van szó, hogy a főhős enged-e érzékei parancsainak, hanem arról, hogy hatalmas kultúrája ad-e neki támpontot ahhoz, hogy kezelni tudja ezt a polgári szemmel „kulturálatlan” eseményt. A film a próbálkozás tragikus csődjéről szól. (Truffaut arra is vigyáz, hogy a csőd ne csak a főhős személyes gyávaságának az eredménye legyen, hanem érzékelési környezetének bornírtságát — kezdve hisztérikus feleségén —, amellyel szemben szerelmét valóban mint súlyos botrányt kellene vállalnia.)

Truffaut filmjében tehát a főhős foglalkozása kapja ugyanazt a szerepet, amit az előző filmben a komolyzenei betétek. A történet konkrét morális konfliktusai pusztán az európai műveltség felidézése által az egész kultúra erkölcsi kérdéseivé tágulnak.

Ugyancsak az irodalmi tradíció keresztlél fogalmazta meg a kultúrával szembeni bizalmatlanságát Chabrol is az *Unokafivérek*-ben, ahol egy könyvárus biztatja a vidékről feljött fiút, hogy olvasson minél többet, kulturálódjon, mert ez a siker útja. Mikor a fiút már minden lehetséges kudarc elérte, az összes vizsgáján megbukott, csak azon ment át, amire unokatestvére „befizette”, kétségbeesetten fordul újra a könyveshez tanácsért, akitől már végképp ördögi cinizmusként hat az újabb biztatás arra, hogy forduljon a kultúrához segítségért.

Godard *Éli az életét* című filmjében a művészet akkor „vállal témává”, mielőtt Nanát kegyetlenül lemészárolják. Nanának egy Edgar Poe novellát olvas fel szerelme, melyben lényegében az expresszionista művészet paradoxona fogalmazódik meg: minél közelebb kerül a művészet az élthez, emez annál közelebb jár a halálhoz. Nana történetében ez nem a művészi alkotás áttételével, hanem szó szerint értelmeződik.

Ugyanezt a kultúrához való viszonyt találjuk Godard *Boland Pierrot*-jában is. A cselekmény, mely Godard első filmjéhez hasonlóan félig szerelmi, félig gengszter-történet az egész civilizáció szisztématiszta megtagadására, majd restaurációjának kíséretére épül. A szerelme itt is a



Claude Chabrol: *Unokafivérek*
(Jean-Claude Brialy és Juliette Mayniel)

bűnözéshez kapcsolódik, mintha az „apák társadalmában” csak együtt létezhetne e két minőség. A változás annyi, hogy itt a főhős nem azért lesz balek, mert törvénytörtő lázadása túldimenzionált szerelméhez képest, hanem azért, mert egyáltalán hisz a szerelmeben, és vállalja érte a társadalmonkivüliséget. Ebben a filmben Godard lényegében a Michel által példaként elmondott romantikus szerelmi történetet hiteltelensíti. Ezen a kultúrán belül már semmilyen módon nem lehetséges az „örök szerelme” — állítja. (Érdekes módon lényegében ugyanezt a történetet játssza végig Truffaut is a *Mississippi szirénjében*, és ennek a filmnek is Belmondo a főszereplője.)

A főhősök menekülése — egy gengszterbanda, a férfi családja, a rendőrség elől — egy mindenben keresztülszűrhető ámokfutás a „szabad-

ság” felé, mely számukra a mindenkorábbi kötöttségtől és gátlástól mentes szerelme lehetőség. Mikor már mindent a hátuk mögött hagytak, és ketten újra kezdenék az életet egy elhagyott tengerparton, tökéletesen nomád körülmények között, Ferdinand elkezd újra magába tömni azt a kultúrát, amit mint erkölcsiélet, életmódot és civilizációt megtagadott. Új életét a régi kultúra szellemi forrásaiból akarja felépíteni. Mikor ezt Marianne észreveszi, egyszerre unni kezdi együttlétüket, úgy érzi, hogy ezentúl rá már semmi új nem várhat, és elhagyja Ferdinand-t. Ekkor azonban rájuk találnak a gengszterek, egy lövöldözésben Ferdinand véletlenül Marianne-t is eltalálja, és ezek után látványos öngyilkosságra határozza el magát.

Ferdinand lázadásáról is kiderül, hogy részleges, következtelen és ezért bukásra ítélt. Nem megy túl azon, hogy fedez egy gyilkosságot, elhagyja családját és üresen fecsegő társaságát, autókatalógus és embereket üt le, mindezt azért, hogy utána ugyanazt a kultúrát művelje tovább távol a civilizációtól, amelynek ilyen radikálisan próbált hátat fordítani. Csakhogy Godard szerint ezen az úton nem lehet restaurálni a civilizációt. Az sokkal szorosabban következik ennek a



rást, érzéki vágyakozást képviseli. Nem más formák érvényre juttatása, sem a meglévők megerősítése, hanem csupán ezek fellazítása, a formátlan-ság, az önkényes szabályszegés formává szentesítése a célja. A lázadás oldalán a kultúra merev formaként való felszámolása áll az érzelmek és az érzelkek útján, ezzel szemben pedig a merev formák pusztító ellen-állása.

A pusztulás itt nem ölt romantikus formát, mert ennek az érzelmi lázadásnak hiányzik a metafizikus háttere, egy elképzelt „jó” világrendbe vetett hit. A külvilág a totális „rosszként” jelenik meg, amely elől nincs hely elmenekülni. Nincs olyan szeglete az életnek, mely menedéket nyújtana a szilárd támpontot az ellenálláshoz. A lázadás ezért eleve esélytelen, az elbukás pedig értelmetlen. Nem megváltás, hanem üres megsemmisülés. Ez fogalmazódik meg abban, hogy a filmekben a halál szinte minden esetben véletlenszerű, váratlan, már-már nevetséges. Akkor következik be, amikor a szenvedő alanyok éppen más irányba indulnának, mint amelyik halálközelségbe hozta őket. Haláluk azért értelmetlen, mert a halál erejéig már nem vállalják társadalmi felelősségüket. Az *Unokafivérek* démonikus hőse csak játékból süti rá unokaöccsére a revolvért, nem tudja, hogy az előzőleg tehetetlen kétségbeesésében, épp azért, hogy bátyját megölje, megtöltötte. A *Bársonyos bőr* hőseit akkor lövi le felesége, amikor az már visszamenne hozzá. A *Jules és Jim* főhősnője akkor lesz öngyilkos és öli meg gyanútlan szerelmét, mikor már mindenki úgy érzi, hogy az érzelmek révbe jutottak. Az *Eli az életét* Nanáját akkor lövik le hideg kegyetlenséggel, mikor szerelmes lesz, és otthagyná megalázó életmódját. Michel Poiccard-t akkor lövik le, amikor már nem menekül és megadná magát.

A legsokatmondóbb mégis a *Boland* *Pierrot* befejezése. Miután Ferdinand már végképp elvesztette minden reményét a szerelemben, és miután módszeresen lerombolta magában addigi életét, öngyilkosságra szánja el magát. Kékre festi az arcát, és dinamitot kötöz a fejére. Romantikus hevülete azonban csak addig tart, amíg meggyújtja a kanócot. A halál előtti utolsó másodpercben mégis meggondolja magát. „Tiszta hülye vagyok!” — kiáltja, és megpróbálja eloltani az égő zsinórt, de már késő, a dinamittól nem látja, hova kellene nyúlnia. Az utolsó pillanatban rájön, hogy halálának nincs értelme, mert ebben nem a világgal való szembenállásának következetessége teljeedik ki, hanem csupán az értelmetlenné bizonyult pusztítást fordítja önmaga ellen. Ha a világ nemcsak mint aktuális élet, hanem mint szellemi tradíció is üressé válik — hisz története ezt bizonyítja —, akkor a halálnak sincs, ami értelmet adjon.

A romantika „szép halál” képzete abból a bizalomból származik, melyet a kultúra szervezősége és életképességéhez fűz. A romantikának lehet emlékezete egy aranykorról, mikor — saját belevezetése szerint — a szubjektív individualitásnak természete harmonikus helye volt ugyanebben a kultúrában (ez rendszerint a középkor), és lehet messianisztikus tudata egy hasonló, eljövendő világállapotról. Vagy az emlékezet, vagy a remény ad tehát a romantikának olyan szellemi hátteret, mely előtt a szubjektum aktuális pusztulása a kultúra történeti folyamatának perspektívájába kerül, és így kap értelmet a nagy egészhez képest.

Az új hullámban a kultúra idézésének ugyanaz a szerepe, mint a romantika múltidézésének vagy jövővíziójának: a jelen világ szubjektív tarthatatlanságát történeti dimenzióba helyezni. Csakhogy itt megváltozik a történeti dimenzió az értéke. Míg a romantikus szemléletben a történeti távlat a szubjektum pusztulásának ad értelmet, a nouvelle vague filmjeiben már ez a történeti dimenzió sem ad értelmet a halálnak. A kultúra itt olyan történeti folyamat, melynek aktuális állapotában a szubjektum minden önérvényesítő kísérlete kudarcra ítéltetik. A kultúra felidézése ezért nem egy jövőbeli vagy múltbeli perspektívát jelent meg, hanem a teljes illúzióvesztés ironikus distanciáját képviseli.

Az ironikus viszony az új hullámban onnan származik, hogy az autonóm szubjektivitást értékrendjében magasra emelő kultúrát olyan folyamatként tünteti föl, melynek aktuális állapotában a szubjektivitás önérvényesítése csak az erkölcselenség és a bűnözés formájában lehetséges. Azoknak a hősöknek, akik elindultak az önérvényesítés útján és ezt felismerve vissza akarnak fordulni, mint-hogy előzőleg meg kellett tagadniuk minden társadalmi normát, nincs hová visszatérniük. A világ megmarad olyannak, amilyen volt, csupán ők diszqualifikálták magukat erkölcsileg egy olyan ideál nevében, melynek már kezdetben sem volt semmi realitása. Ezért balekok mind az új hullám hősei. Nem látják be, hogy szubjektivitásuk „szabadságharcát” egy olyan világban vívják, ahol már nem lehet bízni a szubjektivitás-esszme általános-érvényűségében, ahol már semmiféle közösségre nem számíthatnak. Itt mindenkitől minden kitélik — Godard hősei ezért válnak egyre agresszívebbekké —, és az egyén szabadsága már nem alapozható a másikkal való érzelmi közösségre. Aki erre mégis kísérletet tesz, és ezért kockázatot vállal, az már nem romantikus hős, hanem élehetetlen balek.

kultúrának szellemi gyökereiből, minthogy pusztán az aktuális viszonyokat elutasítva új formát lehessen adni a hagyományos szellemi tartalmaknak. A társadalmi erkölcsök és életmódminták Godard — és a többiek — szemében nem esetleges függvényei az európai műveltségnek, hanem logikus következményei. Ezért ők nem az optimista forradalmárok baloldali kultúrkritikáját adják a polgári társadalomnak, amint például Antonioni „hatvannyolcas” korszakának filmjei, hanem — romantikus pesszimizmussal — anarchisztikusan romboló indulataikat, és ugyanakkor a perspektíva hiányából eredő szorongásukat fejezik ki. A társadalom aktuális viszonyaiban általános világállapotot látnak, amely az egyén számára a szubjektív hitelt veszített kulturális formák mechanikus működésének eredménye. A tiltakozás, a merev formák között a maga helyét kereső szubjektivitás lázadása azonban nemcsak hogy erkölcselenségként jelenik meg a külvilág szemében — Godard hősei: bűnözők, prostituáltak és dezertőrök; Truffaut-éi: kis- és nagy gengszterek, bigámisták és családelhagyók —, hanem eleve bukásra is van ítélve, mert a kényszerítő formákból való kiszabadulást pusztán elvontan, mint általános aka-