

Álca vagy jelmez?

Műfaji konvenciók Jean-Luc Godard *A detektív c.*
filmjében

Schalk, Endre Kornél 2011.

Álca vagy jelmez? Műfaji konvenciók *A detektívben*

„Ha egy jelentős modern film sikeres,
akkor biztosan azért, mert félreértik.”
(Jean-Luc Godard)¹

1. Godard nem kívánt gyereke

„A detektívet nem akartam leforgatni, de ma már nem bánom, hogy elkészült. Nem kívánt gyerek volt, de hát mit tehet az ember? A nem kívánt gyerekek is gondját kell viselni.” – mondta Godard *A detektív* (1984) című filmje keletkezésével kapcsolatban egy, a film bemutatásának évében, 1985-ben készült interjúból (Dieckmann 1985–86. 4.). A furcsának tűnő rendezői attitűd magyarázata prózai: mint az interjúból kiderül, és mint azt a Godard-szakirodalom előszeretettel hangsúlyozza, *A detektív* leforgatásával a rendező pénzt akart előteremteni ahhoz, hogy befejezze aktuális „szerelemgyerekét”, az *Üdvözlégy, Mária* című filmet.² *A detektív* tehát egyfelől „nyíltan kommersziális vállalkozás” (Dixon 1997. 161.), közönségcsalogató(nak szánt) film, másfelől – ahogy látni fogjuk – természetesen egyáltalán nem a szó szoros értelmében vett közönségfilm.³ *A detektív* egyik sajátos, mondhatni,

¹ Egy 1965-ös Godard-interjúból. Cahiers du Cinéma 171. 1965. 10. Idézi: Milne 1972. 223. Itt és a továbbiakban a magyarul kiadatlan szövegekből származó idézetek saját fordítások – S. E. K.

² Az interjúból Godard kifejti, miért futottak ki az *Üdvözlégy, Mária* költségvetéséből: „Beállítottuk a kamerát, aztán csak vártunk és vártunk, amíg nem történt valami különleges. Például lefilmeztük a napot, de arra volt szükségünk, hogy egy repülő haladjon el előtte, és ez nem történik meg percenként. Az ilyesmit ki kell várni. Ezért futottunk ki az *Üdvözlégy, Mária* költségvetéséből, ezért kellett leállnunk, és elkezdtük forgatni *A detektívet*, hogy pénzt teremtsünk elő, aztán visszatérhessünk a filmhez. Mindez nagyon zavaró volt.” (Dieckmann 1985–86. 3–4.)

³ Tanulságos összevetni *A detektív* 1985-ös franciaországi moziforgalmazási adatait az abban az évben bemutatott néhány más, hasonló tematikájú francia film adataival. *A detektívet* 382 000 néző látta, 17 hétig volt műsoron. Maurice Pialat *Zsaruszerelem* (Police) c. filmjét Gérard Depardieu és Sophie Marceau főszereplésével 1 787 000 néző tekintette meg, 13 hétig tartották műsoron. Claude Chabrol *Ecetes csirke* (Poulet au Vinaigre) c. krimivígjátéka 764 000 nézőt vonzott, 15 hétig vetítették. Luc Besson *Metró* (Subway) c. filmjére 2 219 000 néző váltott jegyet 61 hét alatt. Gilles Béhat *Sürgős ügy* (Urgence) c. politikai krimi-thrillerjét 840 000 ember látta, és 8 hétig volt látható. A számokból kitűnik, hogy *A detektív* nem vonzott nagyszámú közönséget. Hasonló számú néző tekintette meg, mint a megelőző és a rákövetkező Godard-filmet: *Keresztneve Carmen* – 391 000 néző, 12 hét; *Üdvözlégy, Mária* – 353 000 néző, 25 hét. Az adatok forrása: Powrie 1997. 187–189.

godard-i vonása éppen az a vizsgálatra érdemes helyzet, amelyet a közönségfilm/műfaji film – szerzői film – művészfilm koordinátarendszerben elfoglal.

Godard-nak a filmhez való ambivalens viszonyulását mintha visszatükrözné a film kritikai recepciója, amely kimondva-kimondatlanul többnyire melléktermékként, de legalábbis az 1980-as évek első felében készült Godard-filmek árnyékában meghúzó alkotásként elemzi vagy inkább hagyja figyelmen kívül *A detektívet*. A tanulmányokban, Godard-kötetekben gyakran elemzett, az életmű fontos, változást hozó szakaszának ívét meghúzó filmek környezetében – *Mentse, aki tudja (az életét)* (1979), *Passiójáték* (1981), *Keresztneve Carmen* (1982), *Üdvözlégy, Mária* (1983) – már-már elvész, feltűnően kevés figyelmet kap *A detektív*.⁴ Ha megfontoljuk, mi lehet-e távolságtartás oka, akkor két magyarázat intuitíve és közvetlenül adódik: az egyik a film kvalitásaival, a másik életműbeli beágyazódásával áll kapcsolatban. Felvethető, hogy *A detektív* egyszerűen szólva talán nem tartozik Godard legihletettebb filmjei közé, ahogy arra például Wheeler Winston Dixon utal.⁵ Másrészt ellentmondásosnak tűnhet *A detektív* kapcsolata azokkal a filmekkel, amelyek az életműben közvetlenül megelőzik, illetve követik. A szóban forgó – megelőző és követő – filmekről ugyanis legtöbbször egymással stílusosan és tematikailag összefüggő műcsoportokban gondolkodik a Godard-recepció, ám e csoportosításoknak nem része *A detektív*.⁶ Úgy tűnhet, mintha a film több szempontból – bizonyos poétikai eszközeiben⁷, valamint (a *Keresztneve Carmen* kivételével) a

⁴ Az angolszász Godard-szakirodalomban például nem található a filmmel foglalkozó önálló tanulmány, míg az életművet áttekintő monográfiák általában néhány bekezdést szentelnek *A detektív*nek. Bár egzakt következtetések levonására nem ad módot, a szóban forgó filmek kultúrába ágyazottságát mégis jellemzi, hány találatot ad ki a Google internetes kereső a következő kifejezésekre: „Godard Détective” – 8610, „Godard Sauve qui peut la vie” – 18 000, „Godard Passion” – 12 000, „Godard Prénom Carmen” – 11 000, „Godard Je vous salue Marie” – 21 800.

⁵ „A film középpontjában azonban, az utalások és idézetek mögött mintha Godard-nak a film anyagára irányuló figyelme távol lenne a teljestől, mintha *A detektívet* stilisztikai játéknak és tessék-lássék gyakorlatnak tekintené, amelyből hiányzik a komoly hatóerő.” (Dixon 1997. 165.)

⁶ Marc Cerisuelo nyomán szokták „a fenséges trilógiája” („la trilogie du sublime”) néven említeni a *Passiójáték*, a *Keresztneve Carmen* és az *Üdvözlégy, Mária* c. filmeket. Jean-Luis Leutrat egy másik trilógiát lát a *Mentse, aki tudja (az életét)*, a *Passiójáték* és a *Keresztneve Carmen* c. filmekben azon az alapon, hogy mindhárom film egy-egy „lehetetlen feladatra vállalkozó” rendezőt mutat be. Douglas Morrey javaslata szerint a négy szóban forgó filmet kézenfekvő tetralógiaként kezelni. (A kérdésről részletesebben, hivatkozásokkal lásd: Morrey 2005. 132.) Az évtized végéig kitekintve „teológiai trilógiaként” állhat előttünk a *Passiójáték*, az *Üdvözlégy, Mária* és az *Új hullám* (1990) (Loshitzky 1995. 96.).

⁷ A nyolcvanas években Godard-nál jellemzővé válik például a narrációtól független látványként bemutatott természeti képek filmbe illesztése, vagy a női test misztikája iránti képi fogékonyság. Az előbbiről az önreflexió poétikájával kapcsolatban így ír Pálos Máté: „Míg a korábbi filmek közlésének hitelesítési terepe a játékos vagy didaktikus önreflexivitás, addig a

műfajisághoz való viszonyában – elválna a nyolcvanas évekbeli, vagy ahogy gyakran nevezik, „kozmosz-korszakbeli” (Morrey 2005. 132.) Godard-alkotásoktól, és talán ezzel szorítja ki magát a kritikai figyelem fókuszából.

Dolgozatom célja, hogy a műfaji konvenciókhoz való viszony szempontjának kiemelésével megpróbáljam becsatolni *A detektívet* az életműbe, illetve e szempont felvetésével megközelítésmódot ajánljak, próbáljak ki a filmhez. Nem szándékom sem más szempontokra is kiterjedő, összetett elemzést, sem koherens filminterpretációt nyújtani, azaz feltárni a film esetleges rejtett, implicit vagy szimptomatikus jelentésrétegeit. Mivel kifejezetten kevésbé ismert alkotásról van szó, amelyet Magyarországon sem a mozikban, sem a televízióban nem mutattak be, és DVD-n sem adtak ki, igyekszem többször ismertetésszerűen utalni a filmre, hogy azokban az olvasókban is kialakuljon *A detektív*ről valamiféle benyomás, akik nem látták.

2. Paródia és melodráma

A detektív legelső beállításában egy fiatal párt látunk távolról, amint a párizsi Saint Lazare pályaudvar bejáratánál összeölelkezve csókolózik. Aztán egy nő érkezik melléjük egyedül, megáll, habozik, újra elindul. A párkapcsolatot a magánnyal szembeállító, kissé szemcsés totálképen csak az alakok kivehetők, az arcok nem. A film legelső mondata kommentálja a látottakat, mégpedig szinte kihívóan banálisán, szentimentálisan: „Mert a szerelem örök” – halljuk egy lány hangját.⁸ „Gondolod, hogy az a kettő azért nem mozdult el onnan egész délelőtt?” – kérdezi egy férfihang, humorral ellenpontozva az előző mondatot. Aztán a szemcsés kép kimerevedik, majd újra megmozdul, nyilvánvalóvá téve, hogy amit eddig láttunk, (video)felvétel volt. A következő beállításban közlőre vehetjük szemügyre a felvételt készítő videokamerát, amelyet a beszélgetők – mint szavaikból kiderül – egy nyomozás segédeszközeként helyeztek el a Hotel Concorde erkélyén. *A detektív* legelső képei és mondatai tehát mintegy sűrítetten exponálják, megelőlegezik azokat a főbb tematikus-műfaji vonulatokat, amelyekkel a film a továbbiakban kapcsolatba lép. Másként fogalmazva: a film indítása bizonyos műfajokra utal: a szerelmi melodráma (szerelem kontra magány), a vígjátékra (humor) és a

Sauve qui peut (la vie) (Mentse, aki tudja (az életét), 1979) című filmtől kezdve ezt felváltja egy esztétikainak nevezhető szemlélet, ahol metaforaépítés helyett az önmagában felmutatott természet nem narratív képei képesek betölteni ezt a funkciót. A természet képei már nem szemlélhetők pusztán szépségükben: a tenger és az ég látványa – Godard visszatérő képei – a fenséges hatását keltik.” (Pálos 2007. 61.)

⁸ Ugyanez a mondat hangzik el a film legvégén is.

nyomozó krimire (nyomozás), amelyekkel aztán *A detektív* egésze – ahogy látni fogjuk – „eljátsszik”.

Godard több, a filmi diegézisen kívül eső eszközzel is hozzákapcsolja, közelíti *A detektívet* a műfaji filmekhez. A *Déetective* cím, illetve főcímfelirat lényegében műfajmegnevezés is, de legalábbis a krimi műfajának egyik hívószava (a nyomozó megléte a krimiben releváns műfaji jegy). A műfaji filmek sztárkultuszára való szokatlan utalás, ahogy a nyitó (valójában közbeékelt, a film első néhány jelenetét megszakító) inzerteken Nathalie Baye Claude Brasseur és Johnny Hallyday neve alatt a „sztár” megjelölés olvasható.⁹ A záró felirattal Godard John Cassavetes-nek, a B-filmeket rendező Edgar G. Ulmernek és Clint Eastwoodnak ajánlja *A detektívet* – utóbbi két személyiség pályafutása szorosan a műfaji filmekhez kötődik, de színészként Cassavetes is számos sikeres zsánerfilmben játszott.¹⁰

A továbbiakban első lépésként érdemes pontosabban körülhatárolni azokat a műfajokat, amelyekhez *A detektívnek* „köze van”, feltárva, hogyan viszonyul a film e műfajokhoz, azok hogyan strukturálódnak benne, második lépésként pedig az életmű kontextusában vizsgálni a film és a műfajiság kapcsolatát.

Anna Dzenis szerint Godard a filmben „*a mainstream műfajok konvencióinak széles spektrumát mutatja fel és dekonstruálja: bűnügyi film, románc, film noir, bunyósfilm, melodráma, burleszk*” (2002). Vincent Canby-nek, a New York Times kritikusának a film noir, a „detektív-melodramák” és Georges Feydeau színpadi komédiái jutnak eszébe a filmről (1985). Philip Drummond *thriller-paródiának* (spoof thriller) minősíti *A detektívet* (1996. 753.), írásának magyar kiadásában viszont szabad fordításban *pszeudo-thriller* megnevezés szerepel (1998. 785.). Bikácsy Gergely szerint a „*zsúfolt és eklektikus*” film „*több filmtípus paródiája-átirata, de a teljesen széttartó narratív és filmnyelvi megoldások még a műfajparódiát is értelmezhetlenné teszik*” (1999. 65.).

Az említett szerzőkkel egyetérthetünk abban, hogy a film több műfajt idéz meg, ám nem árt pontosítani, hogy valójában melyeket, és

⁹ Ambivalens, önreflexív gesztus a sztárság képzetét olyan feliratozással felidézni, amilyennel talán egyetlen „valódi” sztárfilm sem él. Nathalie Baye és Claude Brasseur francia viszonylatban valóban sztárnak számít(ott), ahogyan a francia Elvis Presley-nek nevezett énekes-színész Johnny Hallyday is. A film eredeti trailere hármuk szereplésére külön felhívja a figyelmet. (Laurent Terzieff, Aurelle Doazan, Jean-Pierre Léaud, Stefane Ferrara, Emmanuelle Seigner, Eugene Berthier, Julie Delpy és Cyrille Dajinckourt mint „színészek” jelöltetnek meg.)

¹⁰ Szempontunkból itt elég ennyit megjegyezni, de ez nem meríti ki az ajánlás „értelmét”. A három filmes kissé bizarrnak tűnő egymás mellé rendelésére valójában további okokat szolgáltat *A detektív*, hiszen egyetlen belső helyszínen, alacsony költségvetéssel forgatták (kapcsolat Ulmer B-filmjeivel), többek között egy házasság válságáról szól (Cassavetes fontos érdeklődési területe), felidézi a gengszterfilm műfaját (kapcsolódva Cassavetes *Egy kínai bukméker meggyilkolása* c. filmjéhez), valamint egy lövöldözésbe torkolló nyomozásról (kapcsolódás Eastwoodhoz).

hogy felállítható-e közöttük valamilyen dominanciahierarchia.¹¹ Anna Dzenis lényeglátóan fogalmazza meg, hogy a fragmentált epizódokból építkező film „fő cselekményszálai négy családszerű csoport tettei és tervei köré fonódnak”, mely csoportok ugyanabban a párizsi szállodában tartózkodnak (2002). Az első család központi alakja William Prospero (Laurent Terzieff), a szálloda volt házi detektívje, akit azután bocsátottak el állásából, hogy két évvel korábban egy ismeretlen gyilkos lelőtt egy bizonyos herceget a hotel egyik szobájában. Prosperót nem hagyja nyugodni a rejtély, nyomozást folytat, amelyben egzaltált unokaöccse, Isidore Neveu (Jean-Pierre Léaud) és annak 18 éves barátnője, Arielle (Aurette Doazan) segítik. A második család egy középkorú repülőgép-pilóta, Émile Chenal (Claude Brasseur) és fiatal felesége, Françoise (Nathalie Baye), akiket egyszerre nyomasztanak anyagi és párkapcsolati gondok, és akik azért érkeztek a szállodába, hogy behajtsanak egy tartozást Jim Fox Warner (Johnny Hallyday) bokszmeccs-szervezőtől, ám ő vonakodik fizetni. Utóbbi férfi a harmadik „családszerű csoport” feje. Társaságában megtalálható többek között egy fiatal bokszoló, Tiger Jones (Stéphane Ferrara) és barátnője, „a Bahamák hercegnője”, valamint egy fiatal lány, aki időnként klarinéton gyakorol. A szereplők közti viszonyokat bonyolítja, hogy Françoise megcsalja a férjét Jimmel, valamint hogy Jim nemcsak Chenaléknak, hanem egy idős maffiózónak (Alain Cuny) is tartozik. A maffiózó és csapata – egy kislány, egy nagyobbacska fiú és egy könyvelőnek nevezett férfi – alkotja a negyedik társaságot.

Kézenfekvő lenne kijelenteni, hogy a négy szereplőcsoport, illetve narratív szál megfeleltethető egy-egy filmzsánernek: Prosperoék ténykedése a klasszikus nyomozó krimi idézi fel, a Chenal házaspár válsága a melodrámát, a keresztapaszerű maffiózó jelenléte a gengszterfilmet, Jim és Tiger Jones alakja a *Rocky*-féle bunyósfilmet (sportdrámát), ám a helyzet ennél bonyolultabb. A film végi kvázi-pisztolypárbaj miatt ugyanis felidéződhet a modern rendőrfilm is, a verseny elől meglógni készülő Tiger Jones és barátnője kapcsolatában pedig a románc, illetve – nagyjából mind a négy szereplőcsoport ténykedésén keresztül – a vígjáték és bizonyos szubműfajai (paródia, burleszk, abszurd komédia). A bűnügyi tematikus kelléktár – nyomozás, maffiózó, lövöldözés –, kiegészülve az időnként sejtelmes megvilágítással a film noir műfaját – vagy ha úgy tetszik, műfajszerű alakzatát, stílusát – idézheti meg.¹² Ugyanakkor az említett műfajok és

¹¹ Vállalva bizonyos elkerülhetetlen pontatlanságot is, hiszen a filmműfajok nem merev, változatlan kategóriák, hanem egymással érintkező mezők vagy nyalábok, amelyeket folyamatos alakulás, egymásra hatás, fedésbe kerülés jellemez, ezért elvileg sem létezhet minden film számára egyértelmű besorolást biztosító műfaji taxonómia. Jól példázza ezt a bűnügyi film gyűjtőműfaja alatti szubműfajok (gengszterfilm, bűnügyi thriller, magánnyomozó thriller, nyomozó krimi, rendőrfilm stb.) kialakulása és érintkezése. Részletesebben ld. Király 1998. 9–117.

¹² Egy interjúban Godard így nyilatkozott a film fényképezéséről: „A detektív jól volt világító, jó volt az operatőr. Az ismeretlen színészeket jól világította meg, mert ők nem féltek, hogy

a film kapcsolata korántsem egyformán szoros. Míg a nyomozó krimi, a gengszterfilm, a melodráma és a vígjáték erőteljesen kapcsolatba lép *A detektív*vel, addig a románc, a modern rendőrfilm, a sportdráma és a film noir csak érintőlegesen, utalásszerűen (kevesebb beállításban, jelenetben, illetve kevesebb műfaji panel révén). Miközben tehát valóban számos műfaj hozható szóba a film kapcsán, a lényegét jobban megragadja egy olyan megközelítés, amely kiemeli a bűnügyi (krimi/gengszter), a melodramai és a komédiai konvenciórendszert, mint amelyek elejétől végéig határozottan átszövik *A detektív*et.

Természetesen a fentiekből nem következik, hogy *A detektív* az említett, lényegesként kiemelt műfajok – bűnügyi film, melodráma, komédia – hibridizálásával előálló műfaji film lenne, illetve hogy egyáltalán műfaji film lenne, legalábbis a fogalomnak abban a Király Jenő által kifejtett értelmében, amely szerint a műfaji film a tömegkultúrából ismert, töményen archetipizált vagy radikálisan sztereotipizált, tehát markánsan meghatározott műfajképű (erős műfajiságú) alkotás.¹³ *A detektív* annak ellenére, hogy felhasznál bizonyos műfaji konvenciókat, egyszerűen szólva nem műfaji film, nem tömegfilm, és ebben nincs semmi meglepő, hiszen a szó szoros értelmében véve Godard egyetlen filmje sem az.

*A detektív*et alapvetően jellemző bűnügyi, melodramai és komédiai műfaji konvenciómezők jellegét és egymáshoz fűződő valós viszonyát úgy érthetjük meg legegyszerűbben, ha elkülönítjük a film közvetlen (felszíni, a mélystruktúrából származtatott) illetve közvetett (eredeti, mélystrukturális) műfajiságát.¹⁴

Közvetlen szinten a film „gyenge” műfajú, stílusa és szerzőisége viszont „erős”, azaz a film közvetlenül művészfilmként értelmezhető, amelyben szigorúan archetipizált-sztereotipizált műfaji konvenciók helyett artistikusan szabadon kezelt konvenciókészlettel és

nem fognak látszani. De amikor az úgynevezett sztárokra került sor, mint Nathalie Baye vagy Johnny Hallyday, mesterséges fényt használt, és az már nem volt jó. Azért kellett a fény, mert a tévében az emberek látni akarják az éppen beszélő színészt ... veszekedtünk is a dolog miatt. De végül nem tudtam elkerülni, hogy így legyen, mert benne volt a szerződésben. Kompromisszumot kötöttünk. Egy film mindig kompromisszum.” (Smith, Gavin 1996. Jean-Luc Godard: An Interview. Film Comment 32. 2. (March-April) 31-41., Idézi: Dixon 1997. 165.)

¹³ Erős és a gyenge műfajiság (műfajfilm és művészfilm) megkülönböztetésével kapcsolatban Király Jenő így fogalmaz: „A műfajt két formában tanulmányozhatjuk: erős műfajként a tömegfilmben, és gyenge műfajként a művészfilmben... Az ősműfaj erős műfaj, így a gyengülés a műfaji képzelőerő elsődleges átalakulási formája. A műfaj extrém erős formája töményen archetipizált, a középső változat radikálisan sztereotipizált, de már nem a legkülönbözőbb emberi létformákban közös univerzális alapélmények szintjén egységesült, s végül a gyenge forma a sztenderdek kombinációs szükségleteit alárendeli az egyéni értelmezések és az alkalmi élmények beáramlásának... Az artistikus művészet műfajai, lévén a műfaji formák keletkezésének színtere az ősi és populáris kultúra, a populáris műfajok gyengülésével keletkeznek.” (1998. 74-77.)

¹⁴ Mind az általam közvetlennek, mind a közvetettnek nevezett műfajiság – a szó hétköznapi értelmében – közvetlenül érzékelhető a néző számára a műfaji jegyeken keresztül.

elbeszélésrenddel találkozhatunk. Finomítva a leírást észrevehetjük, hogy e közvetlen műfaji szinten a film lényegében kettéhasad melodramára és komédiára. (A műfaji kettéválás többé-kevésbé együtt jár a narratív szálak két csoportra hasadásával: dominánsan komé diai elbeszélésszál Prosperóék nyomozása, Jimék készülődése a bokszeccsre, valamint a maffiózó és társai ténykedése, ugyanakkor dominánsan melodramai, „komoly” hangvét elű szál a Chenal házaspár válsága. Mivel ez utóbbi narratívának, azaz a szerelmi háromszögnek Jim is része, személye összekötő kapocs a komédia és a melodráma között, amely összeköttetés a film zárlatában, a narratívák és kulcsszereplők végső találkozásakor teljesedik be.)

Ami a melodramát illeti, a műfajnak a modernista művészfilmből ismert intellektuális formájával – illetve annak a Godard által egyénített változatával – állunk szemben: Françoise Chenal már-már úgy vívódik és kallódik, úgy keresi a helyét a filmben, mint egy Antonioni-hősnő: nem tudja, hogy szereti-e a férjét vagy sem, nem tudja, hogyan szerezz e meg a pénzt, amiből, ha elvál ik, könyvesboltot nyitva új életet kezdene.¹⁵ A film „titkos” főszereplője ő, de legalább is annyiban elvál ik környezetétől, hogy az összes szereplő közül az egyetlen, akit nem látunk nyíltan komikus-parodisztikus helyzetben.

A műfaji hasadék másik felén a film mint komédia, azon belül lényegében mint műfajparódia (bűnügyifilm-paródia, krimi-gengszterfilm-paródia) vagy *pastiche* jelenik meg. A műfajparódia műfaja eleve reflexív, a néző műfaji tudására épít, ilyen értelemben eredendően intellektualizált, ami természetesen nem jelenti azt, hogy ne lehetne felszabadultan és harsányan komikus. A *detektív* esetében viszont a műfajparódiának egy kódoltabb, továbbintellektualizált, nevetés helyett inkább csak mosolyt és zavart ébresztő, „gyenge”, lényegében művészfilmes verziójával találkozhatunk. (A film első jelenete még nagyjából úgy parodizálja a krimikódrendszer legfontosabb elemeit, ahogy az egy populáris műfajparódiában is történhetne. A jelenet felvázolja és azon nyomban szatirikus idézőjelbe teszi a konvenciórendszer fontos kellekeit, a hullát, a rejtélyt és a nyomozást. Megtudjuk ugyan, hogy gyilkosság történt, amikor egy ismeretlen tettes titokzatos okból saját hotelszobájában lelőtte „a herceget”, ám kiderül, hogy mindez két évvel ezelőtt esett meg, és hogy az ügyet már lezárták – azaz gyilkosság és rejtély van is meg nincs is. Megtudjuk, hogy Prospero és unokaöccse szeretné megoldani az esetet, ám rögtön kétségeink támadnak a siker esélyével kapcsolatban, hiszen értelmetlennek tűnik a választott detektív módszer, a szemközti pályaudvar bejáratának folyamatos videózása. A film kriminális cselekményszála ezek után mégsem indul

¹⁵ Kovács András Bálint szerint: „Akkor beszélünk modern intellektuális melodramáról, amikor a főhős olyan egzisztenciális helyzetben találja magát, amelyet nem ért, és ez az értetlenség passzivitást, szenvedést és szorongást eredményez.” (2008. 112.)

el az első jelenetben kitaposott ösvényen a populáris műfajparódia irányába: nem történnek olyan bonyodalmak a nyomozásban, amelyekben a szatíra kiteljesedhetne, ehelyett Isidore egy kicsit féltékenykedik, miután Prospero lefekszik Arielle-lel (ebben visszatükröződik a melodramai cselekményszál szerelmi háromszöghelyzete annak komolysága nélkül), Prospero aztán többnyire Shakespeare Viharját olvassa, elmélkedik, Isidore pedig néha váratlanul feltűnik a háttérben a film többi szereplőjének környezetében, azaz „mintha nyomozna”, de a nyomozás nem bontakozik ki. A film vége aztán, amely váratlan-abszurd megoldást ad a bűnügyi rejtélyre¹⁶, ismét a krimiparódia populáris változatának eszköztárából merít.)

Közvetett, reflektált szinten a film az említett bűnügyi műfajokra épít (nyomozó krimi, gengszterfilm) mint a paródia/*pastiche* tárgyaira. E reflektált műfajok elvileg az erős műfajiságú, szigorúan determinált tömegfilmes formák, amelyek fontos zsánerkellékei (pl. hulla, rejtély és nyomozás a krimiben, maffiózó és lövöldözés a gengszterfilmben) habár csak jelzésszerű keretet építve föl – amint arra fentebb a krimivel kapcsolatban utaltam – megőrződnek a godard-i személyes, szerzői, művészfilmes műfajparódia közvetlen szintjén is.

3. Zsánerek a *Kifulladásigtól* kifulladásig

A *detektív* – ahogy az eddigiekből kitűnhet – úgy játszik a műfaji kódokkal, hogy többszörösen ütközteti őket. Egyrészt látenszen szembeállítja bizonyos műfajok konvencióit és e konvenciók karikatúraszerű változatát a műfajparódia révén, ahogy azt minden műfajparódia megteszi. Másrészt – és ez már specifikusan jellemző a filmre – nyíltan szembeállítja a szóban forgó műfajok (a krimi és a gengszterfilm) paródiáját a melodrámaival, pontosabban a paródiának és a melodrámanak is egy művészfilmes változatát ütközteti. Egyfelől feltűnnek a filmtörténetből ismert, modern intellektuális melodráma bizonyos jellemzői, másfelől kibontakozik előttünk egy szabadon kezelt, intellektuálisan humoros bűnügyi-film-paródia-típus. Miközben Françoise önmagát keresi a melodrámaiban, addig Prospero és Isidore az elvont igazságot a krimiparódiában: a paródia tehát nem annyira a krimik konkrét zsánerjegyeire, mint inkább a krimizsáner „ismeretelméleti” magjára vonatkozik.¹⁷ A gengszterműfaj paródiája is

¹⁶ A „rejtély” megoldása, nevezetesen, hogy a gyilkos fordítva olvasta el a 999-es szobaszámot, ezért tévedésből lőtte le a 666-os szoba lakóját, visszautalás Godard *A kínai lány* (1967) c. filmjének hasonló zárlatára.

¹⁷ Nyomozóink többször is elvontan, filozofikus hangnemben fogalmazzák meg céljukat, ami furcsán komikus hatást kelt: „Az igazság keresése. Ki, mit, miért, hogyan? Az igazság robbanásszerű lesz, kétségtelen, vagy nem is létezik” – mondja Isidore. „A látás félrevezetés” –

csak részben történik a zsánerkonvenciók szatirikus mozgósításával (ilyen például a döglött patkány képében feltűnő fenyegetés motívuma), van ugyanis a gengszterfilm-paródiának egy elvontan ironikus, társadalomkritikai oldala is: egy jelenetben például a maffiózóhoz tartozó kislány egy maffiaellenes hatósági akcióról olvas egy hetilapcikket, miközben a maffiózó segéde hangosan felolvas egy részt Leonardo Sciascia *La Sicile comme métaphore* (Szicília mint metafora) c. könyvéből, amelyből megtudjuk, hogy a modern társadalomban a maffia tartja fenn a rendet, majd a jelenet további részében arról értesülünk, hogy a maffiózó és társai megállapodást kötöttek a Fiat céggel.

A zsánerkódokkal való játék további jellemzője, hogy miközben Godard felhasználja és ütközteti őket, mindvégig határozott távolságot is tart tőlük. Ez a distancia egyrészt – amint láttuk – a „gyenge”, művészfilmes kódváltozatok használatában nyilvánul meg, másrészt viszont abban, hogy Godard még ezeket a legyengített kódokat is lényegében kiüresíti, keretként, vázként használja ahhoz, hogy feltöltse őket szerzői tartalommal: intertextuális kapcsolatokkal, különféle médiumokra való reflexióval (könyvek, videó, zene), a filmi önreflexió eszközeivel. Lássunk mindezekre néhány példát! Prospero és Arielle Shakespeare *Viharját* olvassák (már a nevük is egyértelmű utalás), vagyis Shakespeare legönreflexívebbnek tartott darabját, amely párhuzamot von Prospero „tudománya” („art”) és a színházi illúzió között. A filmben Prospero nyomozó-igazságkereső „tudományának” tematizálása – amely tudomány részben a videotechnikán, részben a könyveken alapul (ahogy a *Viharban* is fontos szerepe van Prospero könyveinek) – szintén önreflexív eljárásként értékelhető.¹⁸ Ami a könyveket illeti, nemcsak Prosperót láthatjuk szinte mindig könyvek között¹⁹, hanem majd minden szereplőt. Könyvekkel van tele Émile Chenal táskája, szinte folyamatosan könyvet olvas Françoise, Jim pedig egy jelenetben elmeséli: harminc évvel korábban ajándékba kapott egy példányt Joseph Conrad *Lord Jim* című (újabb névazonosság) regényéből azzal a tanáccsal, hogy ha valaha bajba kerül, üsse föl bárhol, és olvasson bele, a szöveg a segítségére lesz. Sajnos azonban, mint megtudjuk, eddig még egyetlen sort sem olvasott el a könyvből,

halljuk Prosperótól. „Azt látjuk, ami itt van, hogy megtaláljuk, ami másutt van” – feleli erre Isidore. Vagy Arielle kijelenti: „Dolgozom. Az ismeretlent keressük.”

¹⁸ Ráadásul a filmben Prospero Prosperóról – bizonyos értelemben tehát saját magáról – olvas, ami egy újabb síkja az önreflexiónak. Saját magára reflektál Jim is, kezében a *Lord Jimmel*, és az idős maffiózó is, amikor arra kéri könyvelőjét, hogy olvasson fel neki Leonardo Sciascia egyik, a maffiával foglalkozó könyvéből.

¹⁹ Érdekes, ha nem is egészen helytálló Douglas Morrey megfigyelése: „A jelenet, amelyben Prospero megragad egy halom krimi, és maga mögé hajítja őket, leképezi a film koncepcióját: mintha Godard egy rakás műfaji konvenciót feldobott volna a levegőbe, és úgy filmezte volna le őket, ahogy leestek.” (2005. 176.)

mert ha éppen rászánta magát, valaki mindig megzavarta.²⁰ Időnként könyvlapok szuperközelije ékelődik a filmbe, kitöltve a teljes képmézőt, a szó szoros értelmében olvashatóvá téve a képet. De Godard-t egy másik médium, a videó is foglalkoztatja: mindamellett, hogy a nyomozás segédeszköze egy többször közletről fényképezett videokamera, vissza-visszatérően láthatunk egy háztetőre szerelt, nagy AGFA-neonhirdetést, amely a nyolcvanas évek közismert videokazetta-gyártóját reklámozza.²¹ A filmben a nem diegetikus (komoly)zene mint a képpel egyenrangú, gyakran váratlanul előbukkanó, szinte térbeli dimenzóba átlépő médium van jelen²², másrészt egy jelenetben diegetikusan is a figyelem fókuszába kerül: amikor a bázongoristát arra kéri, hogy klasszikus zenét játsszon, a keze, amit közletről mutat a kamera, elidőzik a billentyűk fölött, mintha nehezen találná meg a megfelelő hangokat.

A fenti példák alapján *A detektív*hez úgy közelíthetünk, mint intertextuális, intermediális és önreflexív szerkezetek játékteréhez, amely játéktér főbb elválasztó- és határvonalait rajzolják meg a műfaji konvenciók. Ez a megközelítés természetesen Godard számos filmjére illik pályája jelentős részét átfogóan²³, tehát ha szeretnénk pontosabban és az életmű kontextusában látni, hogyan működteti *A detektív* a műfaji konvenciókat, finomítanunk kell a leírást. E finomabb megközelítéshez, úgy vélem, egy metaforapárt hívhatunk segítségül, kijelentve, hogy *A detektív* úgy használja a műfaji hagyományokat, mint „jelmezt”, míg Godard számos 60-as évekbeli filmjében inkább úgy működnek e konvenciók mint „álca”. Jelmez és álca annyiban hasonlítanak egymásra, hogy kívülről érzékelhető, járulékos jelenségek, annyiban viszont különböznek (a számunkra most releváns értelmezésben), hogy a jelmezt viselő személy valós identitását a jelmez lényegében nem ássa alá a külső szemlélő előtt, míg az álcázott személyét legtöbbször igen. Jelmezben nem hisznek másnak, mint aki vagyok, a jelmez egy közös játék része, míg ha sikeresen álcázom magam, a külvilág félreismer. A jelmezhez elég néhány jellegzetes

²⁰ Egyszerre elégikus és satirikus, amikor Françoise a film végén felolvass a regényből a padlón fekvő, halálosan megsebesült Jimnek. A felolvasott szöveg a regény több fejezetéből kiemelt kompiláció, és Phil Powrie szerint a kudarc/siker szemantikai mezővel hozható összefüggésbe. Részletesebben lásd: Powrie 1997. 104–108.

²¹ Roberto Chiesi szerint Godard szembeállítja a filmben a virulens videotechnikát és televíziót a haldokló mozival. Ezt támasztja alá, hogy Jim Fox Warner, akinek neve két legendás hollywoodi stúdióra utal, enervált, többször fáradtságra panaszkodik a filmben, végül pedig lelövik. (Chiesi 2004 73.)

²² *A detektív* Godard első sztereo hanggal készült filmje, amelyben Schubert, Wagner, Chopin, Liszt, Honegger, Chabrier, Ornette Coleman, and Jean Schwarz műveiből hallunk részleteket. (Bővebben lásd: Dzenis 2002)

²³ *A Kifulladásigtól* (1959) talán éppen *A Detektív*ig (1985) terjed az az időszak, amelyben Godard több-kevesebb rendszerességgel „hozzányúlt” a populáris zsánerekhez.

kellék átvétele, és nem számít, ha mögöttük látszik a valóság, az álcázáshoz több kell, hihető hasonulás.

A *detektív*ben a műfaji konvenciók kelléktára „kelléktári jelmezként” hat: észrevevesszük, konstatáljuk a különféle azonosító jegyeket, ám végeredményben a jelmez külsődleges, ráaggatott jelzés – A *detektív* esetében egymással is ütköző jelzések rendszere – marad. A jelmezszerűség mindazokat a műfaji kódokat érinti, amelyeket fentebb mint erős műfajiságú, populáris kódokat azonosítottunk a film kapcsán, és a gyakorlatban azt jelenti, hogy A *detektív* még véletlenül sem dekódolható sem nyomozó krimiként, sem gengszterfilmként (közvetett műfaji szint), sem populáris melodrámaként, sem populáris műfajparódiaként (a közvetlen műfaji szint „erős” formái). A film ha itt-ott felajánlja is, hogy e kódok valamelyikét használva értelmezze a néző, azon nyomban visszavonja e lehetőséget.

Godard 1979-től, azaz a *Mentse, aki tudja (az életét)* c. filmjétől kezdve lényegében elfordult a populáris műfajok (pl. gengszterfilm, sci-fi, film noir) bárminemű, akár jelemez-, akár álcaszerű használatától, pedig a zsánerek felé tekintés a 60-as évekbeli filmjeinek még egy egész sorát jellemezte. A két fontos kivétel egyike, mint láthattuk, A *detektív*, a másik a *Keresztneve Carmen* 1982-ből, amelynek forgatása két évvel előzte meg A *detektív*ét. A két film műfajisága kifejezett hasonlóságot mutat, amelyre azért is érdemes felhívni a figyelmet, hogy világossá váljon, A *detektív* nem szigetszerű képződmény a nyolcvanas évek Godard-filmjei között. A *Keresztneve Carmen* ahhoz hasonlóan használja jelmezként a film noir és a bűnügyi paródia egyes jellemzőit, ahogyan A *detektív* teszi a melodráma és a krimi-gengszter paródia bizonyos jegyeivel. A *Keresztneve Carmen* lényegében egy *femme fatale*-központú film noir (gyenge műfaji változata) amelyet átsző valamiféle, a színészi játék és a történetek szintjén is groteszkbe, abszurdba hajló gengszterfilm-paródia.²⁴ A két film között csupán formai különbség, hogy míg A *detektív* egymástól elkülöníthető narratív szálak csoportjaihoz csatlakoztatja elkülönülő zsánerek konvencióit, azaz kettéválik benne egy bűnügyi-parodisztikus és egy melodramatikus oldal, addig a *Keresztneve Carmen* egyetlen (a vonós négyes próbáit és a bírósági jelenetet leszámítva) lineáris, kronologikus elbeszélésben mozgósítja különféle zsánerek jellemzőit. A *detektív* és a *Keresztneve Carmen* közötti műfajhasználati hasonlóság arra figyelmeztet, hogy A *detektív* szervezesebben kapcsolódik a korszak Godard-filmjeihez, mint gondolnánk. E kapcsolat megnyilvánul például a zenehasználat módjában, a zene „önálló szereplővé” válásában, de akár párhuzamot fedezhetünk fel a korszak jelentős filmjeiben megtalálható, elbeszéléstől független természeti képek (tenger, égbolt) használata és aközött, ahogyan A

²⁴ A film végi jelenet például egyszerre (ál)filmforgatás és rablás, de mindezek paródiájának is felfogható. (Pujante Segura 2009. 81-82.) A film eleji bankrablást talán még burleszkszerűbbé teszik Joseph izgága-ésetlen mozdulatai vagy a vért méla nyugalommal felmosó takarítónő.

detektív narratíváját Godard ismétlődően meg-megszakítja a guruló biliárdgolyók inzertjével.

Az 50-es évek végétől a hatvanas évek közepéig-végéig, azaz Godard első nagy korszakban a *Kifulladásig* (1959) kezdődően kibontakozik a filmeknek egy olyan sorozata, amelynek tagjai határozottan építenek a populáris zsánerek konvencióra, egyben távolságot is tartanak tőlük. Ahogy David Bordwell e korszak filmjeivel kapcsolatban megjegyzi: „A kritikusok gyorsan rájöttek arra, hogy Godard felhasználja a hollywoodi műfajok konvencióit...” (1996. 322.) A *Kifulladásig* a gengszterfilmmel és a film noir-hagyománnyal lép párbeszédbe, a *Kis katona* (1960) a kémfilmeket idézi²⁵, *Az asszony az asszony* (1961) a musical műfaját, a *Külön banda* (1964) ismét a gengszterfilmet, az *Alphaville* (1965) a sci-fit és a film noir-t, a *Bolond Pierrot* (1965) a maga sajátosan összegző módján megint a gengszterfilmet, a film noir-t és a musicalt. Az említett filmeket összeköti, hogy – *A detektívvel* és a *Keresztneve Carmennel* ellentétben – a populáris műfaji struktúrát többé-kevésbé „álcaként” működtetik. E működésmód azt jelenti, hogy a film (akár a rendezői szándék ellenére) lényegében félreérthetővé válik: dekódolható úgy is, mint kissé furcsa, „elrontott”, de mégiscsak populáris közönségfilm. Másként fogalmazva: e filmek két dekódolási stratégiának is utat engednek. Az egyik olvasat szerint, amelyet a kritikai recepció lényegében az érvényes megközelítésnek tekint, e filmek a műfajiság közvetlen szintjén bizonyos hollywoodi műfajokra adott (művészfilmes, „gyenge” műfajiságú) reflexiók, illetve e műfajok egyszerre tiszteletteljes és szatirikus paródiái, *pastiche*-ai.²⁶ A másik olvasatban – amely tekinthető félreértésnek, leszűkítő értelmezésnek – e filmek műfaji filmek. Az álcaszerűség éppen ezt jelenti: akadhatnak nézők, akik e filmeket mint többé-kevésbé rendhagyó, de mégiscsak alapvetően műfaji filmeket fogadják be. „Lehetetlen elképzelni Godard későbbi pályáját a *Kifulladásig* közönségsikere nélkül – írja Colin Myles MacCabe (1992. 17.) –, de ahogy maga Godard megjegyezte »ez a siker félreértés volt; a körülmények összjátéka folytán következett be, a film túlságosan is sikeres lett.«” Egy 1962-ben adott interjújában Godard arra utal, hogy eleinte ő maga sem volt tisztában a *Kifulladásig* „hovatartozásával”: „Egy idő után rájöttem, hogy a *Kifulladásig* nem az, aminek hittem. Azt hittem, hogy olyasféle realiztikus film, mint Richard Quine *Pushoverje*, de egyáltalán nem az volt...Noha egy időben szégyelltem, ma már nagyon szeretem... de ma már látom, hogy hová tartozik, oda ahová

²⁵ David Sterrit szerint a „film noir thriller”-t. (1999. 13.)

²⁶ „Az *Alphaville* és a *Made in U. S. A.* a kemény bűnügyi történetek szatírja, Az asszony csak egy asszony a *musicalek* paródiája” – jegyzi meg David Bordwell (1996. 323.) Wheeler Winston Dixon szerint az *Alphaville* „parodisztikus science-fiction” (1997. 59.) „A *Bolond Pierrot* a műfajfilmes narratívák előtt tiszteleg, de csak töredezett, jelzésszerű módon.” – írja Douglas Morrey (2005. 22.)

az Alice Csodaországban. Azelőtt azt hittem, oda, ahová A sebhelyesarcú.” (Milne 1972. 175.)

David Sterrit az *Alphaville* nézői fogadtatásával kapcsolatban jegyzi meg, hogy sokan visszautasították, mert nem értették meg a konvenciókat aláásó megközelítésmódját, mások viszont lelkesen üdvözölték, egyszerre találva meg benne a konvenciók nyújtotta „hagyományos örömet”, és a konvencióktól való eltávolodás nyújtotta kielégülést. (1999. 15).

Érdeemes megfigyelni, hogy az álcajelleg, a szimplán műfaji filmként való befogadás nyitva hagyása Godard pályájának kezdetén, talán a éppen *Kifulladásig*ban a legerősebben tetten érhető, majd nagyjából fokozatosan veszít teret a 60-as években. A *Bolond Pierrot* még talán befogadható, félreérthető úgy, mintha nem volna más, mint hollywoodi műfajok hibridje, e folyamat végpontjában viszont a *Made in U. S. A.* (1966) parodisztikus, intellektualizált műfajisága már aligha, vagyis a populáris konvenciók álcaszerű kezelése felől ez a film olyasféle jelmezszerű konvencióhasználatig jut el, amelyet majd az 1980-as években a *Keresztneve Carmen* és *A detektív* folytat, illetve fejez be.²⁷

4. Összefoglalás

A *detektív* ismertségét és kritikai recepcióját tekintetve is Godard egyik periférikus munkája. Ugyanakkor a film több szempontból becsatlakoztatható az életműbe: ezek egyike a műfaji konvenciókhoz való viszony. Miközben számos műfaj hozható szóba a film kapcsán, a lényegét leginkább egy olyan megközelítés ragadja meg, amely kiemeli a bűnügyi (krimi/gengszter), a melodramai és a komédiai-parodisztikus konvenciórendszert, mint amelyek elejétől végéig határozottan átszövik *A detektívet*. A film egy krimi-gengszterfilm-paródiára és egy melodramára hasad, mindkettőnek „gyenge”, intellektuális, művészfilmes változatát ütközteti. Írásomban egy metaforapár segítségével igyekeztem érzékeltetni, hogyan kezeli a film az életmű kontextusában a műfaji konvenciókat: míg a 60-as évek Godard-filmjei inkább „álcaként” használták a zsánerkódokat, addig *A detektív* és a vele párhuzamba állítható *Keresztneve Carmen* „jelmezként” alkalmazza őket. A megkülönböztetés lényege, hogy míg a zsánerkonvenciók jelmezszerű használata nem teszi lehetővé a film műfaji filmként való dekódolását, addig az álcaszerű zsánerhasználat poétikája a filmeket többé-kevésbé „félreérthetővé” teszi, azaz a 60-as

²⁷ Wheeler Winston Dixon szerint a *Made in U. S. A.* a közönséggel való újfajta kapcsolat kezdetét jelzi. „Eddig a pontig Godard mindig – legalábbis jelzésszerű – kísérletet tett arra, hogy kielégítse a közönséget, itt viszont felhagy minden ilyen ambícióval. A *Made in U. S. A.* megtámadja a közönséget...” (1997. 75.)

évek zsánerekhez nyúló Godard-filmjei *A detektívvel* ellentétben megengedik a zsánerfilmes dekódolást (félreértést) is.

SZAKIRODALOM

Bikácsy Gergely

1999 Godard kételtűi. *Metropolis* 4.

Bordwell, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet

Canby, Vincent

1985 Detective. *The New York Times*, 1985. aug. 23.

<http://www.nytimes.com/1985/08/23/movies/screen-detective-by-jean-luc-godard.html>

Chiesi, Roberto

2004 *Jean-Luc Godard*. Rome, Gremese

Dieckmann, Katherine

1985–1986 Godard in His "Fifth Period": An Interview. *Film Quarterly* 39 No. 2., <http://www.jstor.org/stable/1212336>

Dixon, Wheeler Winston

1997 *The Films of Jean-Luc Godard*. State University of New York Press

Drummond Phillip

1996 Jean-Luc Godard. In: Nowell-Smith, Geoffrey (ed.): *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, 752-53.
Magyarul ld.:

1998 Jean-Luc Godard. In: Balázs Éva - Nowell Smith, Geoffrey - Török Zsuzsa (eds.): *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória Kiadó Kft. 784-85.

Dzenis, Anna

2002 *Déetective*.

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/19/detective.html>

Király Jenő

1998 *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó Kft.

Kovács András Bálint

2008 *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980.*
Budapest, Palatinus

Loshitzky, Josefa

1995 *The Radical Faces of Godard and Bertolucci.* Detroit, Wayne
State University Press

MacCabe, Colin Myles

1992 Jean-Luc Godard. A Life in Seven Episodes (to Date). In:
Bellour, Raymond – Bandy, Mary Lea (eds.): *Jean-Luc Godard.*
Son+Image 1974–1991. The Museum of Modern Art, New York

Milne, Tom (ed.)

1972 *Godard on Godard.* New York/London, Da Capo Press

Morrey, Douglas

2005 *Jean-Luc Godard.* Manchester University Press

Pálos Máté

2007 Tükröt tartani a kamerának. Önreflexió Jean-Luc Godard
filmjeiben. *Metropolis 2.*

Powrie, Phil

1997 *French Cinema in the 1980s. Nostalgia and Crisis of Masculinity.*
Oxford, Clarendon Press

Pujante Segura, Carmen

2009 *Metafiction and Intertextuality in Prénom: Carmen* by
Jean-Luc Godard.
http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-misc-pujante-en.pdf

Sterrit, David

1999 *The Films of Jean-Luc Godard.* Cambridge University Press