



Nouvelle Vague
kot paradigma
umetniškega filma
50 let francoskega
novega vala

Dare Pejić

Jean-Paul Belmondo, Nori Pierrot

Obletnica francoskega novega vala ne more biti samo vzrok za praznovanje niti za žalovanje za dediščino filmskih podob prejšnjega stoletja, ki so se do danes že usidrale v kanon filmskega pogleda. Je predvsem spominjanje na obdobje (relativno kratke zgodovine filmske umetnosti), ki je v najbolj plodni epizodi naplavilo predvsem svobodnejše filmske forme in uveljavilo umetniško vlogo režiserja kot nosilca ustvarjalnega procesa. Novosti, ki jih je v estetiko filmske govorice vneslo skoraj sto francoskih debitantskih režiserjev in režiserk konec petdesetih let prejšnjega stoletja, nimajo uradnega začetka, še manj je usmeritev tako raznolikih filmskih praks možno zamejiti s kakšnim določenim datumom. Za konvencionalne potrebe linearnega in v času napredujočega pisanja zgodovine filma je bilo za simbolno »rojstvo« novega vala določeno leto 1959. Tega leta je bila namreč na canskem filmskem festivalu nagrada za najboljšega režiserja podeljena celovečernemu prvencu *Štiristo udarcev* (Les quatre cents coups) mladega cinefila François Truffaut, ki je bil leto poprej zaradi protesta uprave festivala umaknjen z mesta festivalskega poročevalca za revijo *Cahiers du cinéma*. Razlog za protest je bil več kot le spor med staro in novo generacijo filmarjev ter cinefilov – Truffaut je še z ostalimi filmskimi kritiki napadel etabrirano tradicijo francoskega »kvalitetnega filma«, ki je temeljila na zvezdniškem sistemu priljubljenih igralcev, pretiranem poudarjanju zgodbe ter večinoma studijskemu načinu snemanja.

Koliko novega je bilo v valu, ki je pljusnil daleč onkraj svojih nacionalnih meja in navdihnil številne kinematografije, od Velike Britanije s *Free Cinema*, *Undergrounda* v ZDA do japonskega novega vala? Mar ni filmska govorica novega vala, osvobodjena tradicionalnih form, s tem, ko se namesto v studio poda s kamero na ulice, ko namesto profesionalnih igralcev idealizira naturščike in ceni eksperimentiranje z režijo, pravzaprav vrnitev k značilnim primarnih, napol dokumentarističnih zapisov iz zgodovine filma? Denimo sprehodi s kamero v roki po pariških ulicah v kulturnem *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard) ali pripoved Chrisa Markerja v *Mestu slovesa* (La Jetée, 1962) z zgodbami v negibnih fotografijah, ki na ravni vizualnega registra ustvarja neposredne sorodne značilnosti z medijem fotografije, iz katere je film kasneje napravil »gibljive slike«. Kar je novo za ustvarjalce novega vala, je naposled obujanje prvin avtorskega pristopa, ko nabrušeno nalivno pero angažiranega intelektualca pri refleksiji družbe zamenja objektiv kamere. V tradicionalnem pojmovanju *auteur* v francoski filmski kritiki in politiki avtorja, ki se je oblikovalo s pomočjo revije *Cahiers du Cinéma*, je v »kritičnem napadu« pomenil nov način gledanja filmov ter transgresijo avtorja s svojo določeno biografijo, zgodovino in psihologijo. Politiko avtorja (*la politique des auteurs*) je prvi oznanil Truffaut z namenom, da bi dotedanjo »kvaliteto« francoskih filmov zoperstavili kritiki in bi namesto vloge scenarista poudarjali vlogo režiserja kot avtorja. Glavna imena novega vala (Godard, Truffaut, Rohmer in Rivette), ki veljajo za kanon sredi kopice do danes spregledanih imen, so avtorske poteze v filmskih podobah kot pozorni cinefili iskali tudi pri drugih, denimo pri Hitchcocku, Bergmanu, Fordu

ali Douglasu Sirku. V izogib nesporazumom zapišimo, da je francoski novi val nemogoče enačiti z notnim modelom filmske reprezentacije niti niso tovrstni model »linearne« ali »klasične« reprezentacije iskali pri ostalih, recimo holivudskih ali evropskih filmskih sistemih. S teoretsko podmeno, da je film mogoče misliti in ne samo gledati, je vpliv avtorjev na teorijo filma prisoten še danes, in sicer v tisti meri, ko na filme ne gledamo samo kot na odseve podob zunanjega sveta, temveč prav skozi sam proces nastanka teh podob.

Naslednja podmena, iz katere so izhajali cinefili okrog revije *Cahiers du Cinéma*, je bila njihova praktična zavezanost filmski produkciji in filmsko opismenjevanje – večinoma je šlo za režiserje, scenariste in producente, ki so se filma lotevali od »znotraj«, na stolih v kinu in za kamero, ter politiko avtorja razumeli predvsem kot načelo ali držo, skratka politiko. Hkrati s tem se je v francoski družbi začel spreminjati odnos do filma – film, ki je dotlej spadal pod ministrstvo za industrijo in trgovino, je prešel pod upravo ministrstva za kulturo pod taktirko ministra Andréja Malrauxa. Francoski film ni bil več potrošna dobrina, temveč umetniški izdelek z avtorsko vizijo in državnimi subvencijami. Filmski produkt, torej umetniško delo, ki se ga interpretira zgolj po svoji umetniški vrednosti, ne presega načel novovalovskih intencij, ko iz današnje perspektive opazujemo kinematografijo v globaliziranem svetu kapitala. Holivudski film kot zgolj »odsev« kapitalističnega sistema ali avtorski film kot zgolj »odsev« umetniške vizije spregleda napotilo nemškega teoretika Walterja Benjamina in njegov poudarek, da literarnega – in s tem umetniškega dela nasploh – ne obravnavamo zgolj kot odsev produkcijskih razmerij, temveč predvsem kot nekaj, kar se vselej že uvršča v ta razmerja. Umetniški film v Benjaminovi materialistični interpretaciji dejanskosti tako postane sredstvo s potencialom politične emancipacije, ko spregovori o zmožnostih filma kot prispevka za pospešeno revolucionarno kritiko predstavitelj o umetnosti in družbi, čeprav so francoskim novovalovcem očitali prav medlost odziva na aktualne kolonialistične apetite v Alžiriji. Vendarle je francoski novi val naplaval nekatere izmed progresivnih filmov, ki so se skozi reprezentacijo lotevali spremeniti status filmske podobe in odnosa do sedme umetnosti nasploh: »*Ne pravilna podoba, temveč prav podoba!*« se je glasil notorični Godardov izrek, s katerim je podobe zagrabil dobesedno. Ne zgolj v pomenu avtorske podobe kot ustvarjalnega dejanja, temveč podobo kot idejo, odvisno od gibanja, časa in trenutka, ko lahko zamaje tudi samo kinematografsko prakso, medij filma in njegov status v družbi.

»Kršitve« ustaljenih filmskih norm pri podajanju zgodbe, snemalnih pravil v obliki nepovezane naracije, montažnih rezov za ustvarjanje novih podob, kadrov-sekvenc, pregrešnih pogledov protagonistov naravnost v kamero ali razgalitev kinematografskega aparata nosilcu pogleda, gledalcu samemu, tovrstna vizualna mobilizacija omogoči ozaveščanje moči filmske podobe, ko le-ta vrne pogled in zre tudi vanj. Ne kot absolut zapovedanega statusa filmske podobe niti kot zgolj

ena od programskih zahtev francoskega novega vala, marveč kot možna paradigma umetniškega filma in njegove vloge v sodobni družbi.



Orfej



Zaliv angelov



Srečno, Baltazar