

IN MEMORIAM

*Zdenko Urdlovec*

DEUX OU TROIS CHOSES  
QUE JE SAIS D'ELLE<sup>1</sup>:  
GODARDOVSKE  
TRANSFORMACIJE  
IN METAMORFOZE

JEAN-LUC GODARD  
(1930–2022)



<sup>1</sup> Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej (Jean-Luc Godard, 1967)

Sredi 20. stoletja je mladina, pravi zgodovinar Eric Hobsbawm v knjigi *Čas skrajnosti: svetovna zgodovina 1914–1991*, postala »neodvisen družbeni dejavnik«. Ali »nov sociološki pojav«, ki je bil sprva omejen na visokorazvite države, kjer so se mladostniki lahko redno zaposlili takoj po obveznem šolanju in s svojimi denarnimi potrebami niso preveč obremenjevali družinskega proračuna staršev. Zaradi neodvisne tržne moči so mladi lažje odkrivali svoje materialne in kulturne simbolne identitete, ki so uporništvo mešale z zabavo in katerih najbolj razširjeni obliki sta bili rokenrol in kavbojke. Ta pojav mladih kot avtonomnega družbenega sloja sta najprej zaznala in izkoristila glasbena in filmska industrija – slednja je navsezadnje dala Jamesa Deana, ki je z vlogo »upornika brez razloga« postal vrhunski mladinski idol, obenem pa je s svojim stilom nevarnega življenja postal simbol junaka, ki ga je poznala samo romantika, tj. junaka, katerega mladost in življenje se končata hkrati. Jean-Paulu Belmondu se to zgodi v filmu **Do zadnjega diha** (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard).

Francoski zgodovinar Antoine de Baecque, ki je napisal tudi zgodovino revije *Cahiers du Cinéma*, ugotavlja podobno kot njegov angleški kolega in v knjigi *De l'histoire au cinéma* (Od zgodovine k filmu [2008]) opisuje novi val kot »un mouvement de jeunesse« – mladinsko gibanje. In to kot sociološki in kulturni fenomen, ki so ga leta 1957 detektirali reviji *Les Nouvelles littéraires* in *Arts* ter zlasti tehnik *L'Express*: ta je naredil široko anketo med mladimi (od 18 do 30 let) o njihovih »idealih, vrednotah, hotenjih, aspiracijah ...« ter jo objavil v posebni številki z naslovom »La nouvelle vague arrive« (Novi val prihaja). Urednica tednika Françoise Giroud je iz ankete izbrala okoli 200 pričevanj ter jih objavila v knjigi **La Nouvelle Vague: portrait de la jeunesse** (Novi val: portret mladosti [1958]). Ko pa je v letih 1959–1962 debitiralo okoli 150 mladih režiserjev, se je sintagma »novi val« prenesla na mladi francoski film, ki je tudi prikazoval predvsem aktualno življenje mladostnikov.

Kakšno leto pred sociološkim in kulturološkim odkritjem mladinskega »novega vala«, točneje leta 1956, se je pojavil film Rogerja Vadima **In bog je ustvaril žensko** (*Et Dieu créa la femme*) z njegovo ženo, 22-letno Brigitte Bardot v glavni vlogi. Ta film je, trdi Antoine de Baecque, »prelom v zgodovini francoskega filma«, seveda ne toliko (ali niti najmanj ne) zato, ker je bil tako »škandalozen« in sprožil toliko zgražanja med publiko in kritiko, ki se je znašala nad njegovo »moralno razpuščenostjo«, kakor pa zato, ker je mobiliziral nekaj mladih kritikov iz revij *Arts* in *Cahiers du Cinéma*, ki so nato predstavljali trdo jedro novega vala. Tedaj so nastopili v bran Vadimovega filma in še posebej

Brigitte Bardot kot najbolj goreči predstavniki cinefilske generacije, tj. tiste, ki se je formirala v kinoklubih in francoski kinoteki ter z »neinstitucionalno« prakso kratkega filma. Med najbolj ognjevitimi zagovorniki je bil François Truffaut, ki je imel ta Vadimov film za »dokumentarec o ženski moje generacije« (Truffaut je bil dve leti starejši od »BB«) in Brigitte Bardot za enako Jamesu Deanu ter za »moderno telo z nekonformistično držo«.

Za Jean-Luca Godarda pa je bila »BB« nekaj drugega. Leta 1963, ko je imel za sabo že pet filmov in veljal za glavnega avtorja novega vala (in pravzaprav edinega preostalega), je v produkciji Roma-Paris Films pripravil film **Prezir** (*Le Mépris* [po istoimenskem romanu Alberta Moravie]). Carlo Ponti (ta je vodil družbo Roma-Paris Films) je hotel imeti v glavnih vlogah svoj priljubljeni par Marcello Mastroianni & Sophia Loren, Godard pa Franka Sinatro in Kim Novak. Toda vse se je spremenilo, ko se je za vlogo Camille zanimala Brigitte Bardot, tedaj že velika in »vroča« francoska zvezda, ki sicer ni nastopala v novovalovskih filmih. Najprej in predvsem se je spremenilo to, da je zaradi nje proračun tako poskočil – budžet **Prezira** je bil desetkrat večji od tistega za **Do zadnjega diha** –, da je Ponti moral poklicati na pomoč Američane, in produkciji se je pridružil Joseph E. Levine, ki je produciral tudi Fellinijev **Osem in pol** (8½, 1963). Tudi producenta v **Preziru** igra Američan, Jack Palance, režiserja pa Fritz Lang. Producent Prokosch v filmu sicer pravi, »kadar slišim besedo umetnost, potegnem iz žepa čekovno knjižico«, toda ameriška investicija je bila zelo nezadovoljna s prvo verzijo filma: hoteli so, da se njihov denar tudi vidi, in sicer v obliki golote dragocene zvezde. Godard je sicer ugovarjal, toda po izmenjavi ostrih pisem je vendarle posnel še tri sekvence: ena izmed njih je postala uvodna, v kateri Camillin mož, pisatelj in scenarist Paul Javal (Michel Piccoli) ljubkuje vsak košček ženinega telesa. Camille je potem v kopalni kadi, kjer je njeno telo pokrito z milno peno, zato pa se dobro vidi naslovnico knjige, monografije o Fritzu Langu, ki jo bere. To je ena tipičnih godardovskih operacij, ki naredi, da je neki prizor obenem nekaj drugega od tega, kar kaže: kar je videti kot ljubezenski prizor in »rojstvo Afrodite iz morske pene«, je obenem način novovalovske (in še zlasti godardovske) avtoreferencialnosti, samonanašalnosti. Ljubkovanje Camillinega telesa referira na cinefilsko »oboževanje« Brigitte Bardot iz njenega »škandaloznega« obdobja, knjiga v Camillinih rokah pa obravnava Fritza Langa – prav tega, ki v **Preziru** igra režiserja, sam Godard pa njegovega asistenta –, ki je obenem eden tistih, v katerih so cinefili – *ciné-fils* (»otroci kina«), kot jih je imenoval Serge Daney – videli svoje »očete« (in malo pozneje tudi navdih za »politiko avtorjev«).

Leta 1959 so bili v Parizu prikazani trije filmi – Chabrolova **Bra-tranca** (*Les Cousins*), **Hirošima, ljubezen moja** (*Hiroshima mon amour*) Alaina Resnaisa in **Štiristo udarcev** (*Les Quatre Cents Coups*) François Truffauta –, ki so pomenili začetek novega vala; Jean-Luc Godard si je od Truffauta, ta je v *Cannesu* triumfiral s svojim prvencem, sposodil scenarij in v dveh mesecih posnel in zmontiral **Do zadnjega diha**. Ta film je prišel v kino marca 1960 in sprožil podobno vznemirjenje kot Vadimov **In bog je ustvaril žensko**, le da ne v obliki »moralnega zgražanja«, marveč na eni strani osuplosti in navdušenosti mlajše publike in kritike, da je »Godard na novo ustvaril film« (pozneje so ga nekateri res prekrstili v *God Art*), na drugi pa prezirljivosti papežev francoske filmske industrije, ki so **Do zadnjega diha** ožigosali kot »mazaški amaterski film«. Amaterski je, formalno vzeto, Godardov film tudi res bil – in ne le formalno. Če je bil novi val kakšno gibanje, tedaj prav kot tisto, ki je zunaj filmskega profesionalizma (industrije) in deloma proti njemu naplavilo amaterski film, bolje: film »amaterjev« ali tistih, ki so imeli film radi, nasproti »profesionalcem«, ki so od filma živeli, toda obenem in predvsem takšen, da je bolj kot je kdaj uspelo kakšnemu produktu filmske industrije spremenil pojmovanje in prakso filma.

Če sta bila Chabrolov in Truffautov film novovalovska bolj tematsko – **Bra-tranca** se opirata na portret francoske mladine iz anket in socioloških raziskav (vendar že s »kančkom strupa«, ki bo postal chabrolovski *touch* v režiji buržoaznih dram in kriminalk), v **Štiristo udarcih** pa je Antoine Doinel Truffautov mladostni alter ego – in je Resnaisov film izstopal z modernistično pripovedno formo, fragmentirano z reminiscencami, pa je bil **Do zadnjega diha** »novi« in drugačen film zaradi svoje govornice, ki je nasproti, če ne bolj indiferentno do »prozaične« forme »filma z zgodbo«, s psihološkimi liki in »trdno narativno strukturo«, iznašla nekaj takega kot »svobodni verz«. To pomeni lahko prehajanje, če ne kar prežemanje med »resničnim« in »filmskim svetom«, se pravi med vtisom »verističnega, dokumentarnega«, posredovanim z reportažnim načinom snemanja pariških eksterierjev (direktor fotografije Raoul Coutard je bil nekdanji vojni reporter), in tako aluzivno kot dejansko navzočnostjo filmskega sveta (tako žanrskega kot personalnega); potem profiliranje likov bolj z gestami, ravnanji in recitacijskimi dialogi kot pa s kakšnimi »notranjimi stanji«; ne nazadnje pa prelamljanje kontinuiranosti prizora s t. i. *jump cuts*, kar je preluknjalo homogenost fikcionalnega sveta oziroma indiciralo njegov iluzionizem oziroma filmsko artificialnost.

**Do zadnjega diha** je bil Godardov edini komercialni uspeh (290.000 gledalcev v sedmih tednih prikazovanja v pariških kinih), vsi njegovi ostali filmi iz 60. let (in teh je nič manj kot 20)

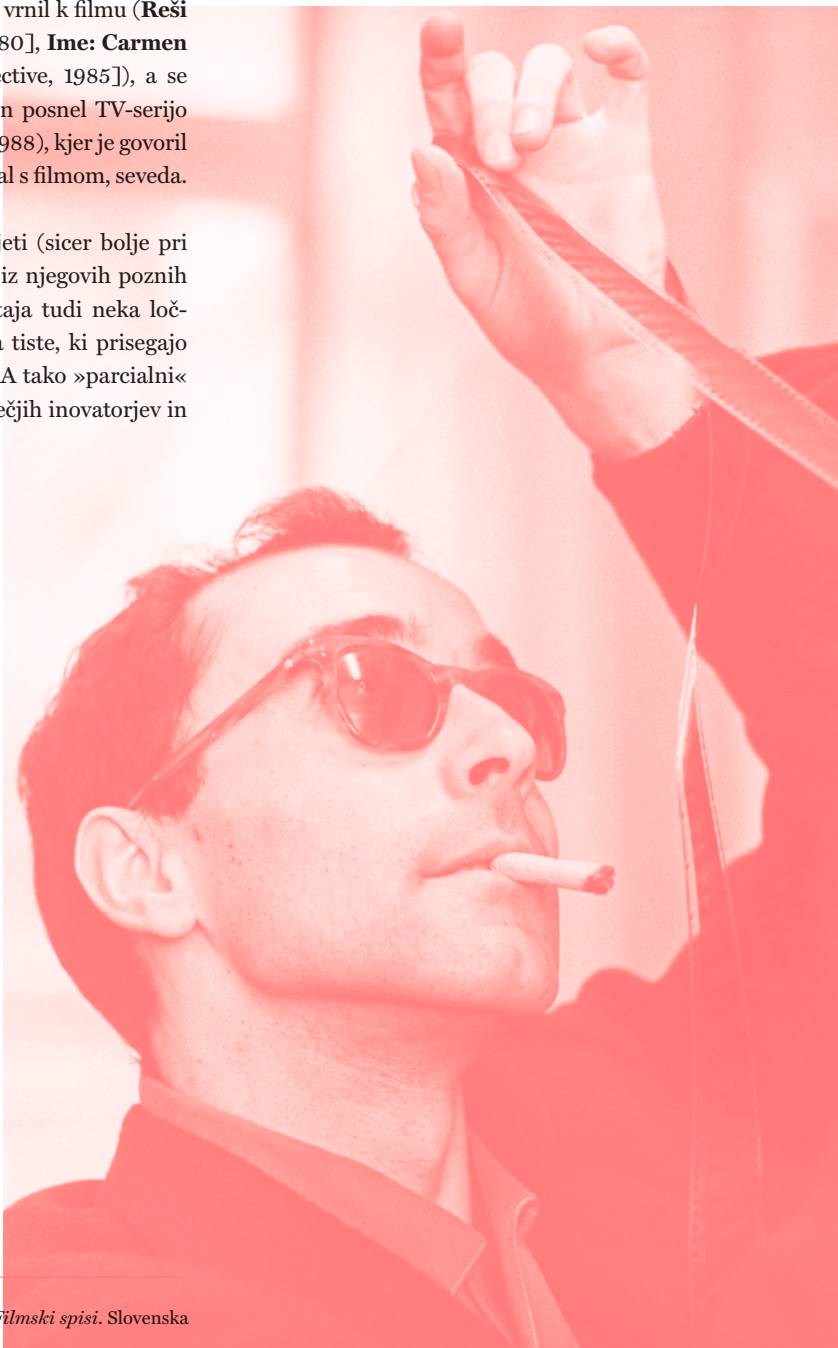
kakor tudi poznejši pa so bili večje ali manjše blagajniške polomije. Nedvomno tudi zato, ker se je tisto luknjanje fikcionalnega sveta, tisto distanciranje od konvencionalnega, *mainstreamovskega* pripovednega filma, ki je bilo v Godardovem prvencu komaj načeto, v nadaljevanju samo še stopnjevalo. Vsakršno filmsko konstrukcijo je vse bolj spremljala dekonstrukcija, vsak poskus zapeljive pripovedi ali podobe je zadel ob posmeh in prezir, črnine, beline in kadri z napisi so bili enakovredni, če ne celo bolj »zgovorni« od samih filmskih prizorov. Kar se je začelo prav s filmi, s katerimi se je Godard, kot je sam povedal, »vrnil« k realnosti: »Najprej sem videl realnost skozi film, zdaj pa vidim film v realnosti.« Takšni »filmi v realnosti« bi bili **Mali vojak** (*Le Petit, soldat*, 1960 [na temo francosko-alžirske vojne]), **Živeti svoje življenje** (*Vivre sa vie*, 1962 [na temo prostitucije]), **Poročena ženska** (*Une Femme mariée*, 1964 [na temo potrošništva in množične kulture]), **Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej** (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966 [spet prostitucija in potrošništvo]). Toda »film v realnosti« je treba vzeti v skladu z Brechtom, ki ga Godard citira v **Karabinjerjih** (*Les carabiniers*, 1963): »Realizem ne prikazuje resničnih stvari, temveč resnico stvari.« Ta pa se ne razkrije v »pravih podobah, marveč prav v podobi« (»pas des images justes, mais juste une image«) – ta Godardov aforizem, izpisan v »političnem vesternu« **Vzhodni veter** (*Vent d'est*, 1969), je sprožil večji interpretacijski delirij kot skoraj vsi njegovi filmi: po Pascalu Bonitzerju pomeni, da resnica, za katero gre, ni v pripovedi o nečem, marveč deluje na visoko frekvenco, »to je hipna in nema resnica ene same podobe, ki je nihče ne razume, a se vsakogar dotakne«. Toda v Godardovih filmih je takšna podoba lahko prav odsotnost podobe, črnina, v kateri potonejo in iz katere vzniknejo vse podobe filmske realnosti – je torej črnina njena resnica?

»Autre femme, autre film« (»druga ženska, drugi film«), je rekel Godard, ko se je ločil od Anne Karine, ki je nastopila v šestih njegovih filmih, in se poročil z mlado Anne Wiazemsky. Ta je prvič nastopila v **Kitajki** (*La Chinoise*, 1967), ki je res spet drugačen film, ampak bolj zato, ker je »uprizoril« študentsko revolucijo, še preden je dejansko nastopila. Ta pa je godardovski film še radikalneje spremenila oziroma spolitizirala. Serge Daney je to preobrazbo takole opisal: »Leta 1968 najbolj zradikalizirana – najbolj levičarska – frakcija režiserjev trdno verjame naslednje: naučiti se je treba, kako zapustiti dvorano, kako zapustiti temačno cinefilijo. In da bi se tega naučili, je treba iti v šolo, To pa ne pomeni, da je treba iti v 'šolo življenja', temveč hoditi v kino kot v šolo. Tako sta Godard in Gorin sceniski prostor transformirala v učilnico, vsebino filmov v mednapise ('revizionizem', 'ideologija' itd.), režiserja pa v učitelja, repetitorja. Šola torej postane dober prostor, tisti, ki oddaljuje od filma in približuje 'realnemu', realnemu-

-ki-ga-je-treba-spremeniti, jasno.«<sup>2</sup> Toda šola tudi kliče k dogmatičnosti in godardovska filmska pedagogika je postala maoištična. In če je prišla v kino, je izgubila gledalce.

Po zlomu leveice v Franciji je Godard opustil film in ga zamenjal za video, s tretjo ženo Anne-Marie Miéville sta ustanovila studio Sonimage in ustvarjala »videoeseje« (ali načine mišljenja prek podob) za televizijo. V 80. letih se je Godard vrnil k filmu (**Reši se, kdor se more** [Sauve qui peut, la vie, 1980], **Ime: Carmen** [Prénom: Carmen, 1983], **Detektiv**, [Détective, 1985]), a se je ob koncu desetletja spet obrnil k videu in posnel TV-serijo **Zgodovina/e filma** (Histoire(s) du cinema, 1988), kjer je govoril tudi o koncu filma. Ne da bi zato sam prenehal s filmom, seveda.

Vsi Godardovi filmi niso bili najbolj sprejeti (sicer bolje pri kritiki, a tudi ne vsej, kot pri publiki), tisti iz njegovih poznih let pa tudi niso bili najlažje gledljivi. Obstaja tudi neka ločnica med njihovimi gledalci, ki se delijo na tiste, ki prisegajo na Godarda 60. let, in one, ki ljubijo vsega. A tako »parcialni« kot »totalni« Godard ostaja ime enega največjih inovatorjev in transformatorjev v zgodovini filma.



<sup>2</sup> Daney, Serge. »Terorizirani«. *Filmski spisi*. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001.