

Elwira Rewińska

125 lat kina Style i kierunki filmowe

Nowa fala czyli zabawa w kino

Młodość Francois Truffaut'a, Clauda Chabrola, Alana Resnais, Jean-Luc Godarda, Louisa Malle'a upłynęła w czasach, gdy dla pewnej grupy ludzi „życiem był ekran, życiem było kino”, kiedy znajomości zawierało się w klubach filmowych, w Cinematheque – paryskim archiwum filmowym, a w czasopiśmie zamieszczało się takie np. ogłoszenia: „Francois Truffaut, kupuje wszystkie stare czasopisma filmowe”; zaś dziewczyny, po latach, wspomnienia swoje mogły zatytułować *Narzeczona kina*. Ewokuje tę atmosferę scena z *Oszustów* (1958) Marcela Carne: pierwsze ujęcie – trotuar przed kinem studyjnym, gabłota z fotosami Rudolfa Valentino i Jamesa Deana z datami ich życia i puenta rozmowy młodych, stojących na chodniku: „James Dean nigdy nie będzie śmieszny.” I ujęcie drugie – w holu, przed kasą biletową i wreszcie w sali kinowej – młodzi widzowie naprzeciw Rudolfa Valentino w miłosnej scenie.

Opowiada się anegdotę o Truffaut i Andre Bazinie – redaktorze słynnych Cahiers du Cinema i ojcu duchowym reżysera. Otóż pewnego wieczoru wracają do podparyskiego domu krytyka; samochód prowadzi żona Bazina. Młody reżyser i jego opiekun, rozmawiając z ożywieniem o obejrzanym filmie, nie zwracają uwagi na madame Bazin. Ta, obruszona, zatrzymuje gwałtownie samochód. Po godzinie zniechęcona rusza, gdyż zapalczewi rozmówcy w ogóle nie zauważyli, że samochód stoi w miejscu... Mężczyźni, którzy ukochali kino.

Nową falę przyjęto jako absolutne novum, mimo że czysto zewnętrzne, najłatwiej uchwytnie cechy jej poetyki nie wnosiły niczego absolutnie nowego. *Piękny Sergiusz* Chabrola, *Czterysta batów* Truffauta, *Hiroszima, moja miłość* Resnais, *Do utraty tchu* Godarda zdawały się odkrywać na nowo, zda się od dawna odkrytą, tajemnicę spontaniczności, autentyzm świata zapisanego kamerą. Ale paradoksalnie, nowofalowców zbliżały nie tyle podobieństwa co różnice. Podobieństwa dają się zauważyć w sferze „zewnątrznej”, a więc młody wiek twórców, ich poprzedni zawód – krytycy filmowi, skupieni wokół miesięcznika

Cahiers du Cinema, kinofilia i świadomy wybór tradycji, do której nawiążą (Renoir, Rossellini oraz, głównie, Amerykanie). Także łączył ich start z pozycji niezależnych realizatorów – producentów. Różnice sięgają głębiej: są to filozoficzne i estetyczne poglądy, indywidualne programy twórcze oraz struktura i poetyka ich dzieł. Tak więc nie ma czegoś takiego, jak styl czy poetyka filmów nowofalowych, są tylko style poszczególnych reżyserów. A jednak można powiedzieć, że francuscy reżyserzy przełomu lat 50/60. Stworzyli swoistą szkołę – szkołę filmu autorskiego, twórczości osobistej. Nie zawsze byli oryginalni – lecz swoboda wyboru tradycji i dokonywania zapożyczeń jest też przecież pewną postacią wolności twórczej. Nim nową falę, z jej pierwszego, „bohaterskiego” okresu, zastąpiła częściowo komercyjna, częściowo prestiżowa moda na nową falę, powstawały dzieła, w których zasadniczym impulsem ich realizacji była potrzeba autoekspresji, nie hamowana względami pozaartystycznymi. Dzisiaj Truffaut, Godard, Resnais odeszli od siebie tak daleko, jak Fellini, Rossellini i Visconti, choć – podobnie jak ich włoscy poprzednicy – startowali z pozycji pewnej wspólnoty. Podstawowy blok tego nurtu powstał w latach 1958 – 1963. *Czterysta batów* (1958) Truffauta to „niebanalne spojrzenie na banalny temat”. Oto bowiem wielokrotnie eksploatowany przez kinematografię wątek zaniedbywanego, niekochanego dziecka, które schodzi na „złą drogę” i trafia do domu poprawczego, zderza się tu z „niezaangażowaną” postawą twórcy i ogromną swobodą, wręcz dezynwolturą „opisu” kamery, poczynając od brawurowej czołówki, w efekcie nadaje to filmowi piętno świeżości, inności, choć przy szczegółowej analizie nie sposób „pokazać palcem” co mianowicie jest tu nowe i oryginalne. Stylem *Czterystu batów* jest brak stylu, co daje wrażenie zupełnej prostoty i swobody opowiadania”.(Alicja Helman)

Kiedy w 1959 roku pokazywany był w Cannes film Alana Resnais *Hiroszima, moja miłość*, o *Do utraty tchu* Godarda jeszcze nie było mowy. Wspomina Aleksander Jackiewicz: ”Publiczność canneńska wychodziła z Pałacu Festiwalowego po obejrzeniu filmu Resnais wstrząśnięta. Wszyscy czuliśmy, że stało się coś wielkiego.” A po latach: ”Czy „Hiroszima...” jest filmem dobrym? Nie sądzę. Jest innym. Nosi się go bowiem w sobie bardzo długo i ogląda bez końca. Pomieszały się w nim rodzaje, gatunki; film kameralny, film dokumentalny, kronika, agitka i poezja, esej i publicystyka. Jest to film kreatywny, naszpikowany

rzeczywistością.” To wielki film, przełomowy, lecz przecież inny film, skandalizujący, manifestacyjnie źle zrobiony, film „na dwóję” – *Do utraty tchu* Godarda według scenariusza Truffaut (słynne pudełko zapalek!) – stał się niejako symbolem nowej fali. Było w tym filmie coś urzekająco nowego – łącznie z twarzą Jean-Paul Belmondo, podówczas nikomu nieznanego „brzydala”. Anarchiczno-kontestatorski obraz zaczyna się od wzniosłej apostrofy do piękna Natury i strzału w ... słońce. Obiecujące! Nieco ironicznie pisze o tym filmie Jerzy Płażewski: „Sympatycznym bohaterem był młody człowiek bez zajęcia, który kradł (...) elegancką limuzynę i zabijał goniącego go policjanta; przybywał do Paryża, wdawał się w gorącą miłość z amerykańską studentką, a ta w końcu denuncjowała go przed policją.” Nic by nie zostało z filmu, gdyby poprzestać na tym „streszczeniu”. Szczęściem do dziś można oglądać ten zwariowany film w upojeniu, opowiadający rzecz serio i nie serio, a szczelinami wsączyć się w tę lekką historię coś poważnego, niemal filozoficzne myślenie o całości bytu. Bo też nikt, jak ten „papież nowego kina” nie potrafi oddać tego, co nazwalibyśmy „ładem chaosu” (Louis Aragon).

W 1961 roku Alan Resnais, którego twórczość transmitowała do kina zainteresowania tzw. nowej powieści *nouveau roman*- Michel Butor, Nathalie Sarraute, Allan Robbe-Grillet), owej „szkoły spojrzenia”, pokazał *Zeszłego roku w Marienbadzie*, film uznany za rodzaj „rewolucji kopernikowskiej: fascynował on paradoksami, burzył wiarę w jednoznaczność naszych doznań zmysłowych, urzekał absolutną konsekwencją swej odrealni onej wizji, ale równocześnie pozostawał (...) imponującym eksperymentem, który wszystkim następcom pozwala z niebywałą uprzednio elastycznością posługiwać się wymiarem czasu.” (Jerzy Płażewski) Oto zjawiska zaskakujące, trwale wzbogacające sztukę filmową.

Nowofalowcy wiele obiecywali swoimi pierwszymi dokonaniem, ale, zdaniem niektórych, obietnic nie dotrzykali. W latach 80. zaczęto określać ten nurt mianem nurtu reklamarsko - efekciarskiego, pojawiły się opinie, że nowa fala cofnęła historię kina – przez swą niechlujność (sic!), rozchętanie (Majewski, Hoffman). Płażewski napisze wprost: „ten pierwszy okres nowej fali czynił wrażenie do innych nonkonformistów tego okresu (w kinematografii angielskiej czy polskiej) bunt ten w nic konkretnie nie godził, zadowalał się gloryfikacją jakiejś

oderwanej „swobody działania” i tyle.” („Jedynie słowo wolność podnieca mnie jeszcze.” – powie bohater *Do utraty tchu.*) I dalej polski historyk filmu: „Gdy się zbyt wiele mówi o „moralności odjazdu kamery” i „filozofii panoramowania ukośnego”, konsekwencją bywa najczęściej dysharmonii między pstrą niezwykłością środków a banalną zawartością.”

A jednak są filmy nowej fali trwałą wartością, „przydały się” kinu. Co zaproponowała nam nowa fala? Do czego moglibyśmy przyznać się dziś? Otóż z pewnością odpowiada nam idea kina jako manifestacja osobowości twórcy. Z pewnością film może być zbiorem luźnych epizodów, niekoniecznie każde zdarzenie musi być kontynuowane - ideałem „dzieła otwartego” od czasu książki Umberto Eco z 1962 roku, pod tym samym tytułem, miało być dzieło otwarte nie tylko na mnogość interpretacji, ale i niegotowe w sensie konstrukcyjnym. Nowofalowcy upodobili sobie bohatera w ruchu, działaniu – próbują przełożyć ekspresję ludzką na zachowanie, na to, co daje się uzewnętrznic, a więc pokazać. Stąd główną cechą narracji tych filmów jest tzw. poetyka chodzona. I tak np. w scenie w pokoju hotelowym, trwającej 20 minut, czyli 1/4 filmu, podczas monologów i dialogów, Michel/Belmondo zachowuje się jakby miał ADHD ...W naturalnej scenerii, w sposób niemal naturalny toczy się akcja, dialogi jak podsłuchane, często improwizowane; w efekcie mamy umiejętnie połączony dokument z fikcją – idealnym przykładem może tu być późniejszy film Claude’a Leloucha „Kobieta i mężczyzna” (1966). Nowy typ bohatera to anty-bohater środowisk intelektualno-anarchistycznych, który nie chce, nie może być wzorem osobowym. W dążeniu do swobody, do wolności – twórcy, łamiąc zasady, reguły filmowania, stworzyli nową konwencję (płodną – do czasu) – łamanie konwencji. I wreszcie – właśnie w filmach nowej fali granice między improwizacją a inscenizacją są tak trudne do wykrycia, a grze między bohaterami odpowiada gra autora z widzem, że po raz pierwszy czujemy się po prostu zaproszeni do zabawy – zabawy w kino.

P.S. Tę pozornie lekką, niezobowiązującą formę wielu filmów nowej fali, zwłaszcza z 1.okresu, współtworzyła muzyka - reżyserzy francuscy odkryli dla kina jazz, żeby wymienić chyba najsłynniejszą ścieżkę dźwiękową - Milesa Davisa z filmu Louisa Malle’a WINDĄ NA SZAFOT (1958).

Reżyserzy nowofalowi pierwsi, w tak dużym stopniu, wykorzystywali jazz i muzykę okołojazzową jako muzykę filmową.

Pisząc „reżyserzy nowofalowi” mam na myśli szeroko rozumianą „nowofalowość” kina europejskiego i światowego, w tym filmy nowojorskiego undergroundu przełomu lat 50./60., np. CIENIE Johna Cassavetes'a z 1959 , a także polskiego - film z 1960 roku Andrzeja Wajdy NIEWINNI CZARODZIEJE i filmy Jerzego Skolimowskiego - BARIERA (1966) z muzyką Krzysztofa Komedy czy WALKOWER (1965) z muzyką Andrzeja Trzaskowskiego, wreszcie - kultowe filmy -

debiut Janusza Morgensterna , DO WIDZENIA , DO JUTRA (1960) i NÓŻ W WODZIE (1961) debiut fabularny Romana Polańskiego , również z muzyką Krzysztofa Komedy, który niedługo zasłynie kołysanką z filmu DZIECKO ROSEMARY (1968) ...