



Az új hullám ugyanolyan művészi esemény a mozgóképtörténetében, mint az, amely a századelőn forradalmasította az irodalmat és a képzőművészetet. A fiatalok lázadása apáik ellen, az újítóké a konzervatívok ellen, a művészeké az iparosokkal és üzletemberekkel szemben, az elbeszélés személyességé a történetmesélés (hollywoodi) pszichológiai realizmusával szemben, az európai érzékenysége a tengerentúli mozi rossz ízlésével szemben.

## A francia új hullám

Báron György

A francia új hullám, a *nouvelle vague*, amely az ötvenes évek elején-dereken szerveződött meg, majd az évtized végén tört be a film világába, a hatvanas években jutott csúcsára, és a dekad lezárultával (a hatvannyolcas párizsi diáklázadások leverését és a franciaországi új kiegyezést követően) hanyatlott le, a modern film mindmáig legfontosabb, legnagyobb hatású nyelvújító mozgalma: a *modernitás*, azaz a huszadik századi új elbeszélő- és ábrázolásmód áttörése a filmben, ugyanaz a művészi esemény a mozgóképtörténetében, amely a századelőn forradalmasította az irodalmat

és a képzőművészetet. Az új hullám a fiatalok lázadása apáik ellen, az újítóké a konzervatívok ellen, a művészeké az iparosokkal és üzletemberekkel szemben, az elbeszélés személyességé a történetmesélés (hollywoodi) pszichológiai realizmusával szemben, az európai érzékenysége a tengerentúli mozi rossz ízlésével szemben. Ez a lázadó attitűd erősen gyökerezik a hatvanas évek nemzedéki lázadásaiban és életforma-forradalmában, amelyeknek a zene, az irodalom, a színház és a filozófia mellett a film a legfontosabb terepe. A *papa mozija*, vagyis a hagyományos elbeszélő film, mintegy tükrösképe a *papa társadalmának*, az előbbi az utóbbi értékeit, mentalitását tükrözi. Egyáltalán nem véletlen, hogy Godard akkori filmjei – *A kis katona*, a *Made in USA*, a *Bolond Pierrot*, a *Weekend* – erősen átpolitizáltak (bár korántsem politikai filmek), bennük ott a kor lázadó eszméinek és mozgalmainak lenyomata, miként az sem véletlen, hogy hatvannyolcban a radikális filmesek véget vetnek mind a Cannes-i, mind a velencei fesztiválnak, valósággal elsöprik azokat, miközben nemzedéktársaik a párizsi utcákon a *papa társadalmát* próbálják elsöpörni.

Az új hullám ideája Párizsban született, s bár erőteljesen megkérdőjelezi a hagyományos filmelbeszélést (mindenekelőtt annak francia változatát, az akkori vezető filmes, Marcel Carné munkásságát), nem ősök és előzmények nélküli. Példaképei között van a hagyományos *hollywoodi* filmes narrációt tagadó Orson Welles, a Carné-féle irányzattal szembeállított Jean Renoir (utóbbi az új hullám mitológiájában igazi „patron”, azaz gazda),

Filmtörténet XIV/12.



Jean-Luc Godard: Kifulladásig

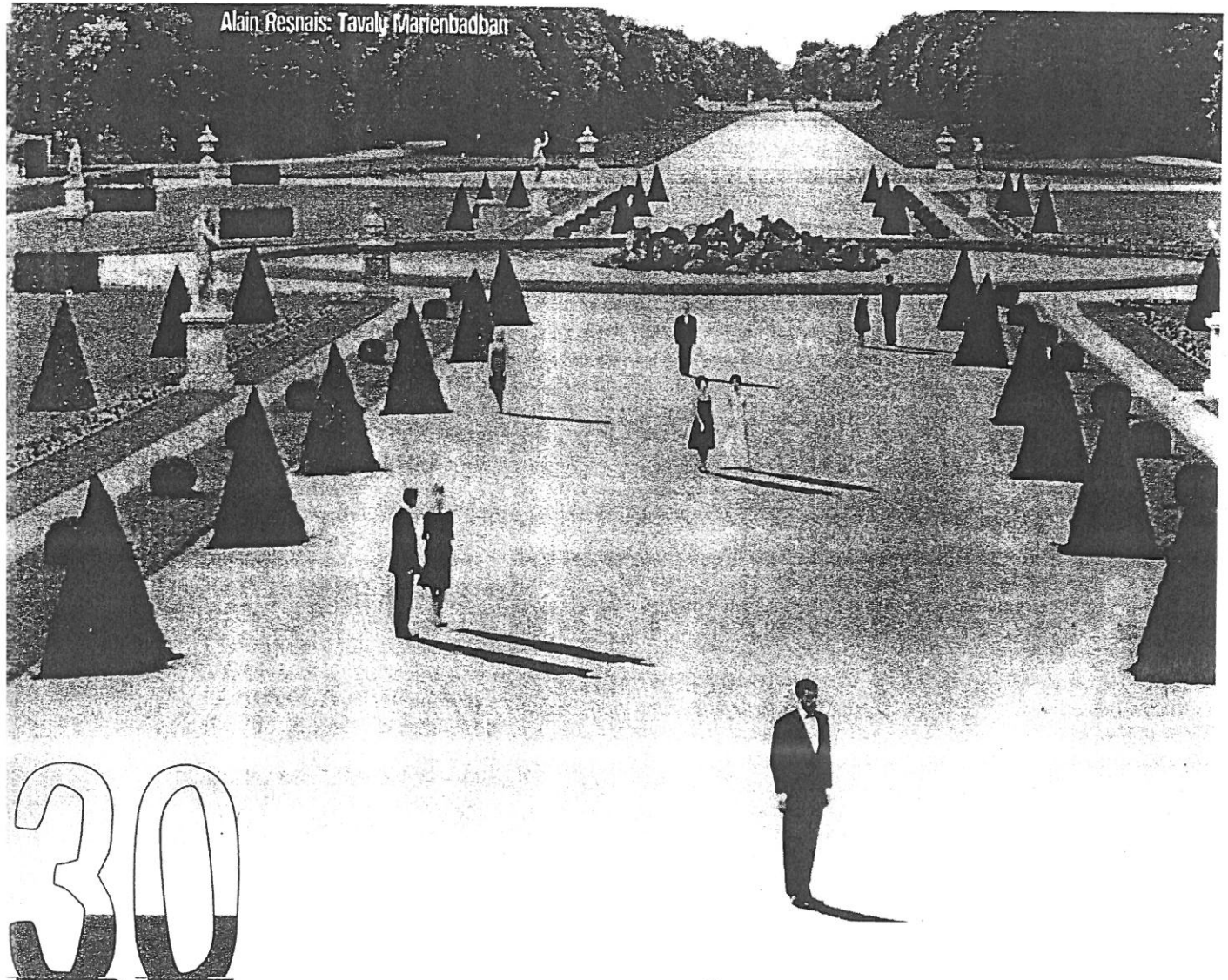
de sok más amerikai rendező is, Fordtól Hawkson és Wyleren át a mesterként tisztelt Hitchcockig. Hitchcocktól – akinek Truffaut, Chabrol és Rohmer is könyvet szentelt – a mozgóképi hatások technikáját, a filmnyelv szótárát tanulják, míg a modernitás két nagy előfutárától, Wellestől és Renoirtól a hosszú vágásokat, a jelenetek tér- és időbeli egységét, a natúr külsőket, a rugalmas kamerakezelést, az improvizatív színészvezetést, az újfajta, kihagyásos narrációt. Nagy hatást gyakorol rájuk a háborús és háború utáni évek legfontosabb európai filmes iskolája, a film és valóság kapcsolatát újrafogalmazó, a filmet dokumentatív és fotografikus gyökereihez visszavezető neorealizmus natúr szereplőivel, sallangmentes színészi já-

**amikor  
a montázzsal  
való szakítá-  
sra hív fel,  
a szentély  
legstabilabb  
oszlopát  
dönti romba**

tékával, tapinthatóan valóságos helyszínével és figuráival.

Az új hullám az első komoly filmes irányzat, amely nem az ipar, az üzlet, s nem is a társművészetek irányzatai (ld. expresszionizmus, szürrealizmus), hanem a teória forrásvidékéről indult el, íróasztalnál, könyvek lapjain, értelmiségi vitákban született meg. Kezdetben volt az ige, s csak később jöttek a produkciók. Vezetője, spiritus rectora a modern film legnagyobb hatású teoretikusa, André Bazin, a *Cahiers du Cinéma* főszerkesztője. Bár munkássága a filmesztétika tárgykörébe sorolható, a szó igazi értelmében nem volt filmesztéta, miként tevékenysége egyetlen tudományterület szűk ketrecébe sem gyömöszölhető. Nem szögez le

Alain Resnais: Tavaly Marienbadban





Federico Fellini: Az édes élet

nem  
kímélnék  
sem istent,  
sem  
sztárokat,  
vissza  
kívánnak  
kanyarodni  
a nyers,  
közvetlen  
valósághoz

Cinémathèque vetítőiből érkezett fiatal cinéphileket. Többségük – Godard, Chabrol, Malle, Rohmer – jómódú papa gyermekei, ám Truffaut árvaházból, javítóintézetből jön, iskolája az utca és a párizsi Filmintézet vetítőterme. Alig huszonévesek, amikor első izgatott írásaik megjelennek a Cahiersban. A harminc körül járó Rivette és a tanárember Rohmer hozzájuk képest időseknek számítanak (André Bazin korai, 1958-as halála után Rohmer veszi át a lapot és a műhelyt). Nem kímélnék sem istent, sem sztárokat. Vissza kívánnak kanyarodni a nyers, közvetlen valósághoz. A filmben a valóság, a natura, a közvetlen élmény érdekli őket, vagyis az, ami a mozgóképet megkülönbözteti a többi művészetektől, s nem az, ami összeköti, s aminek felkutatása oly fontos volt Balázs, Kracauer, Hevesy és a némafilm többi klasszikus esztétája számára. Szakítanak a filmüzlettel és a filmparral, ám – szemben a húszas évek aranykorával – az úgynevezett „filmművészet” sem érdekli őket. Ami az esztétikumnál is fontosabb számukra, az a kép igazsága. „A film másodpercenként huszonnégyse-

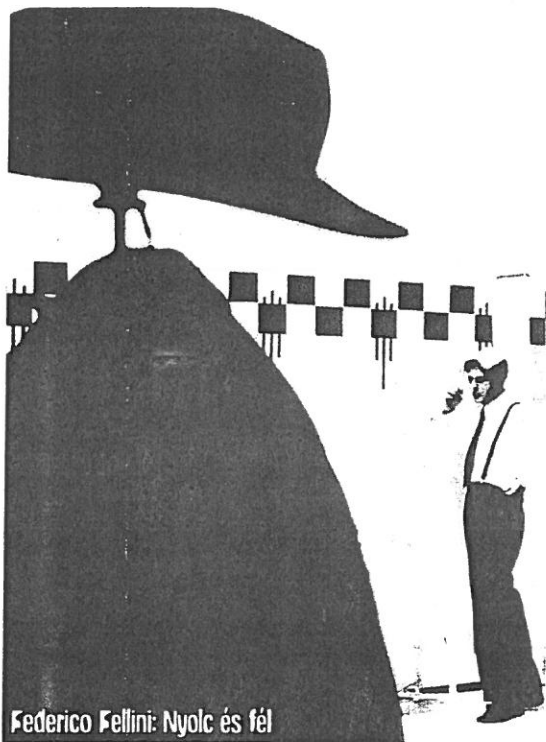
téziseket, nem használ tudományos apparátust, gyakran a tényekhez sem ragaszkodik egy tudós szigorúságával, gondolatai szeszélyesen csaponganak, írásai esszéisztikusak, megfogalmazásai szárnyalóan költőiek, érzékeny pontosak. Rövid tanulmányai sűrítmenyek, amelyeknek egy-egy mondatában több zseniális, újító gondolat lelhető fel, mint más tudósok ezeroldalas könyveiben. Elméletíró, ám – egyetlenként talán e szakmában – a rendezők kedvence: olyan gőgös, nagy művészek, mint Renoir, Bresson, Orson Welles, Fellini lesik izgalmal, vajon tetszik-e Bazinnek a forgatókönyvük, a filmjük.

Forradalmasító teóriája alig fél évtized leforgása alatt valósággá válik: fiatal tanítványai keze nyomán megszületik a nouvelle vague, s vele a modern film. Bazin igazi apa-figura. Maga köré gyűjti az egyetemek padjaiból és az Henri Langlois féle



Michelangelo Antonioni: Kaland

3



Federico Fellini: Nyolc és fél

res igazság" – jelenti ki Godard. Bazin fontos tanulmányt ír a mozgókép fotografikus jellegéről (*A fotografikus kép ontológiája*, magyarul *A fénykép ontológiája* téves cím alatt olvasható). *Tilos a montázs!* – ez egy másik alapvető Bazin-tanulmány címe. A montázs a film legfontosabb, leghasználatosabb kifejezőeszköze, vallották a filmelmélet úttörői, Balázstól Eisensteinig. Bazin, amikor a montázzsal való szakításra hív fel, a szentély legstabilabb oszlopát dönti romba. Nem tagadja a montázs forradalmi szerepét a film művészeté válásában. Nem azt mondja, hogy mostantól nincs vágás, editálás, elvégre anélkül nincs film. Bazin a hagyományos montázs hegemoniáját kérdőjelezi meg. Nem Eisensteinét, aki akkorra már klasszikussá aranyozódott, és ekképp követhetlenné vált, hanem azt, amivé a montázzsal a hollywoodi stúdiókban alacsonyították. Ahol egyszerre lett az elbeszélés banális, kényelmes eszközévé és a manipuláció forrásává. Snitt, ansnitt, közeli, másik közeli, tisztól, amelyekkel széttörik tér és idő egységét, a játékok kapcsolatát egymással és a térrel, s a vágással kényelmesen összehozzák azt, ami a valóságban nincs együtt, s aminek mesterkéltége mindig meglátszik a képen. Bazin nem a montázs

Wellestől és Renoirtól a hosszú vágásokat, a jelenetek tér- és időbeli egységét, a natúr külsőket, a rugalmas kamerakezelést, az improvizatív színészvezetést, az újfajta, kihagyásos narrációt tanulják

nem a montázs ellen tiltakozik, hanem annak hagyományos, képzeletlustító, manipulatív használatá ellen

ellen tiltakozik, hanem annak hagyományos, képzeletlustító, manipulatív használatá ellen. Előnyben részesíti a hosszú beállításokat, a terek mélységének kihasználását, a jelenetek belső vágással történő összekötését. Godard például sokat vág, ám soha nem a hagyományos módon: más tempóban, nem az akciókhoz vagy a beszélő fejekhez kötődve, hanem azokat mintegy ellenpontozva, a vágással a jeleneteknek más ritmus szabva.

Az új hullám az ötvenes-hatvanas évek fordulóján tört át szenvedélyes, nagy erővel. Az izgága fiatal kritikusok, akik mindent keményen bíráltak, ami a korabeli francia filmben szentnek számított (az elődök közül talán csak Vigót és Renoirt tisztelték, a kicsit idősebb kortársaik közül pedig a magányos Bressont), bebizonyították, hogy nem a levegőbe beszélnek: nem csak kritizálni tudnak, hanem filmet is csinálni, azaz: gőzösnek tűnő elképzeléseik átültethetők a valóságba. Először Truffaut *Négyszáz csapása* tört át Cannes-ban, majd Godard *Kifulladásigja*, s sorra jött nagy számban a többi merész hangú remek. Kedvező volt a nemzetközi klíma is ehhez az áttöréshez. Ugyanakkor kavart viharokat Antonioni *Kalandja*,



Zej Wajda: Hamu és gyémánt

Bergman *Trilógiája*, Fellinitől *Az édes élet*, amit a *Nyolc és fél* követ, Wajda *Hamu és gyémántja* már a készülődő kelet-európai (lengyel, cseh, magyar, jugoszláv) új hullámot jelzi, New Yorkban a mozi-rajongók egy Cassavetes nevű elsőfilmsről beszélnek, Párizsból ekkortájt egy másik csapat is felbukkan, a Szajna túlsópartjáról, Alain Resnais-ék, előbb a *Szerelmem*, *Hiroshimá-val*, majd a *Tavaly Marienbadbannal*. E csapatba elsősorban írók tartoznak, a nouveau roman, az új regény vezéregyéniségei, Marguerite Duras, Jean Cayrol, Alain Robbe-Grillet. Szemben Godard-ékkal ők pontosan kidolgozott, nemesen cizellált forgatókönyvek alapján forgatnak, kevésbé érdeklődnek a valóság, igazi terepük az álom, a fantázia, s a nouvelle vague-osokkal ellentétben vadul hisznek a művészetben.

Godard nem művésznek, hanem esszéistának vallja magát. Filmjei inkább kommentárok a lehetséges történetekről, intellektuális kanyarokkal és elidegenítő gesztusokkal, mint koherens mesék vagy egységes stílusú művészi víziók. Az úgynevezett *műegész* hidegen hagyja: mindig töredékeket

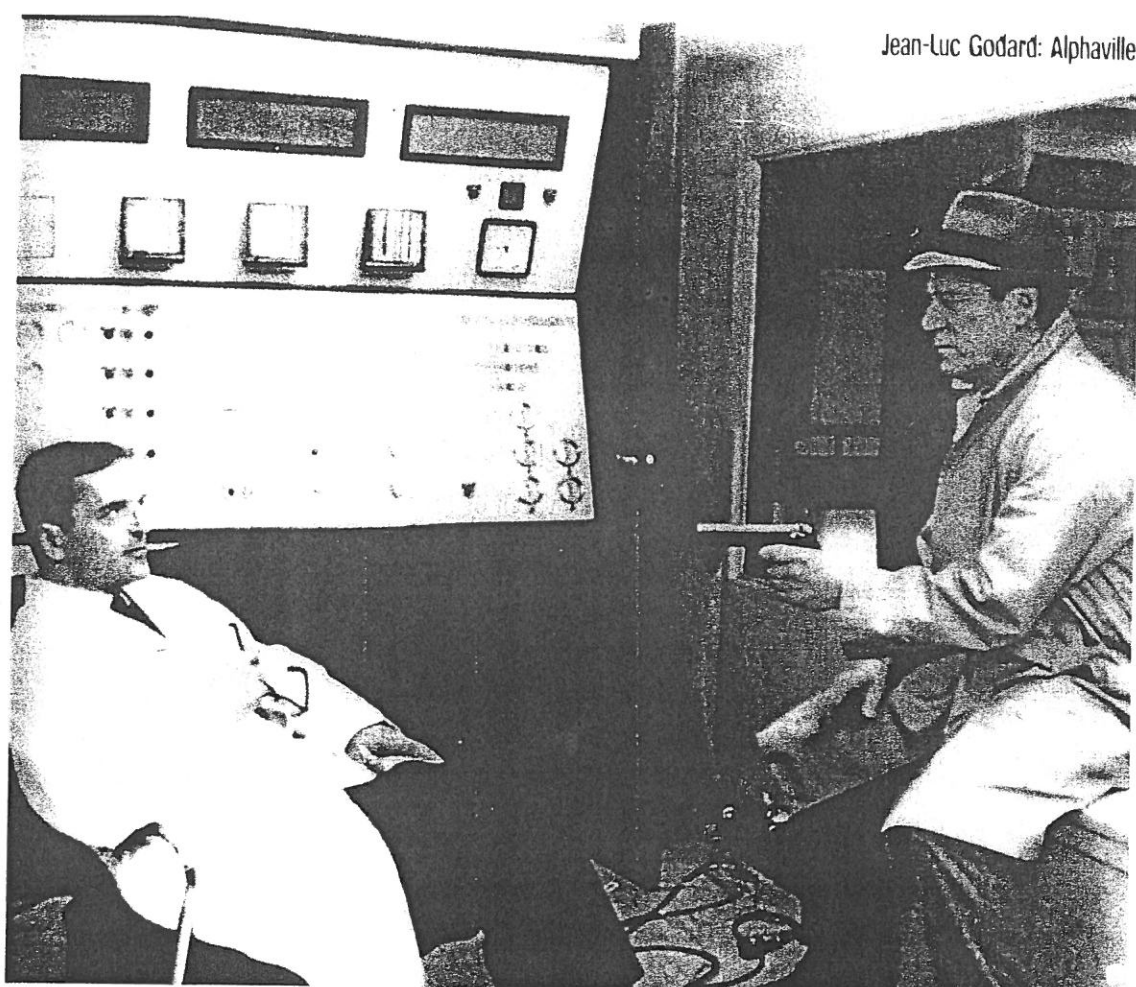
kevésbé érdeklődnek a valóság, igazi terepük az álom, a fantázia, s a nouvelle vague-osokkal ellentétben vadul hisznek a művészetben

készít, amelyekről az az érzésünk, bármikor elkezdhetők, abbahagyhatók és folytathatók. Sokatmondóak filmjei alcímei: „Részletek egy készülő Godard-filmből”, „Jean-Luc Godard X-ik filmje”, „Egy film, amelyet a Holdon találtak”, „Hat epizód egy Godard-filmből” vagy a kiírás az *Alphaville* végén: „folyt. köv.” (Utóbbit, Lemmy Caution meseterkém kalandjait, jó huszonöt évvel később folytatta a *Németország, nulla évben.*) Ezek a feliratok nem csak az anyag töredezettségére, befejezhetlenségére, a történetek nyitottságára, lezáratlanságára utalnak, hanem arra is, hogy egy elbeszélő személy meséli el nekünk a történetet, vagyis az események szubjektív verzióját látjuk, ahogy azt Jean-Luc Godard ábrázolja. Ez a fajta kizökkentés, elidegenítés tökéletesen ellentétes a hagyományos filmes elbeszélés úgynevezett „objektív nézőpontjával”, amelyben a szerzői szemszög mindig rejtett marad, mindig magát „a” történetet látjuk, az egyetlen lehetséges nézőpontból, a maga megkérdőjelezhetetlen objektivitásában. A hagyományos elbeszélésmód bevon a mesébe, mintegy elringat, elfelejteti velünk, hogy filmet nézünk, s nem ma-



Jean-Luc Godard: Weekend

Renoir,  
Bresson,  
Orson  
Welles,  
Fellini lesik  
izgalommal,  
vajon  
tetszik-e  
Bazinnek  
a forgató-  
könyvük,  
a filmjük



Jean-Luc Godard: Alphaville

sokat vág,  
de más  
tempóban:  
nem az  
akciókhoz  
vagy a  
beszélő  
fejekhez  
kötődve,  
hanem  
azokat  
ellenpontozva

gát „a valóságot”. Az új hullámos narráció a maga kiszólásaival, felirataival egyfolytában kizökkenti nézőit, érzékelteti vele, hogy moziban van, amit lát, az nem valóság, hanem annak szubjektív interpretációja, s ezzel bevonja az alkotásba: viszonyulásra, választásra, gondolkodásra készíti.

A film története alig hosszabb több száz évnél, a művészi korszakai ezért igen rövidek és intenzívek. Egy-egy fontosabb filmes irányzat sem tartott tovább egy évtizednél: sem az expresszionizmus, sem az orosz-szovjet klasszikus némafilm, sem a francia lírai realizmus, sem az olasz neorealizmus. Nagy lánggal, igen gyorsan égett a nouvelle vague is: a hatvanas évek végére kihuny – ám a hatása megkerülhetetlen. Azóta is mindenki Godard-éktól tanul, akár követi, akár megtagadja őket: még Spielbergék, Lucasék, Coppolaék is az új hullám

igézetében építették fel az újabb hollywoodi álmogyarat.

„A filmművészet nagykorúsága” – Nemeskürty István használta ezt a találó kifejezést a hatvanas évek új filmes törekvéseiről szólván. Nos, a mozgóképet nem idős mesterek, hideg fejű profik, beérkezett felnőttek tették nagykorúvá, hanem azok a kamaszkorból épp csak kinőtt lázas párizsi sihederek, akik az ötvenes évek végén a filmmel együtt váltak nagykorúvá. ♦