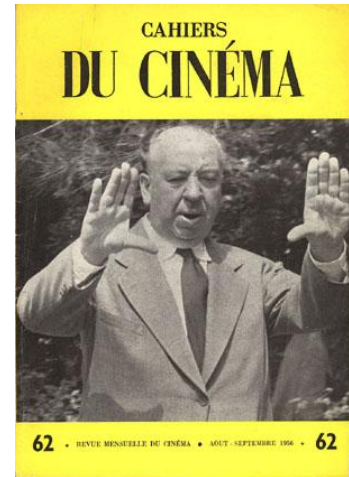


## A FRANCIA ÚJ HULLÁM

## NOUVELLE VAGUE

### Csoport, nemzedék, mozgalom vagy stílus?

- Kezdetben a kifejezést nem a filmre vonatkoztatták, az '50-es évek második felében többek között Françoise Giroud, a *L'Express* című hetilap szerkesztője alkalmazta általában az új, társadalmilag aktív fiatalok nemzedékére. Mára azonban az új hullám (*nouvelle vague*) az 1950-es, 1960-as években Franciaországban kibontakozott filmmozgalom elnevezéseként ismert, amely sokak szerint az 1958-ban készült, *A szép Serge* című Claude Chabrol filmmel és Godard *Kifulladásig* című alkotásával indult.
- Képviselői az André Bazin által (1951-ben) alapított filmszaklap, a **Cahiers du Cinéma** köré csoportosuló fiatal rendezők, akik elveiket filmkritikákban, esszéikben fogalmazták meg, sokszor hevesen támadva a francia film korábbi, elavultnak ítélt tendenciáit, „papa mozijá”-t. Ebből a szempontból egyik meghatározó írás, Truffaut: *Une certaine tendance... (A francia film egy bizonyos irányzata)* című írása. („Nem tudok hinni a minőség hagyománya és a *cinéma d'auteur* – a szerzői film – békés egymás mellett élésében” – írja. „Allégret, Delannoy és társaik Clouzot és Bresson karikatúrái!”)
- Fontos szellemi előzmény: Astruc **kameratöltőtoll** („caméra stylo”) fogalma. „Egy Alexandra Astruc nevű huszonöt éves kritikus 1948 tavaszán (...) különös cikket közöl *Új avant-garde születése: a kameratöltőtoll* címen. Ebben így prófétál: »A film eddig csak látvány volt. Most úton van afelé, hogy olyan formát találjon, melynek köszönhetően nyelvvé változik. Ezen a nyelven, mely különbözik a szavak nyelvétől, de egyenértékű vele, közvetlenül filmszalagra lehet fogalmazni, s nem feltétlenül a némafilm kedvelt és nehézkesen szájbarágó képi asszociációival. Mostantól kezdve a film Faulkner vagy Malraux regényeinek mélységét, Camus vagy Sartre esszéinek jelentőségét saját nyelvén fogja elérni. Egyébként szemünk előtt lebeg a sokatmondó példa. Malraux *Remény* című munkájának példája ez, melyben, talán először, a filmnyelv az irodalmi nyelv megfelelőjévé vált.«.” (Bikácsy Gergely, *Filmvilág* 1988.1.18.)
- Susan Hayward szerint<sup>1</sup> az új hullám két alapvető „mítosza”: a) az, hogy vele az unalmas, elavult régihez képest valami új kezdődött; b) hogy alapvetően egy fiatalos lendületű „mozgalom” volt, képviselői politikailag is aktív, fiatal (huszonéves korban már alkotó) művészek. Mindkettő csak részben igaz, a kép ennél sokkal árnyaltabb. Egyrészt, mert ezeknek a filmkészítőknek csak egy része volt igazán politikailag is aktív. (Az átpolitizáltság csak a „második új hullám”-ként leírható, 1966-68 körüli alkotásokra, főleg Godard filmjeire jellemző.) Legfőképpen pedig ezek a filmrendezők csak egy bizonyos filmkészítési gyakorlat ellen lázadtak, nem egészében a korábbi filmhagyomány ellen.
- A „mozgalom” tulajdonképpen nem volt igazán szervezett mozgalom, inkább csak egy új nemzedék föllépését jelentette, a „papa mozijá”-hoz képest másként alkotó fiatal, tehetséges rendezők megjelenését. (Baráti csoportok voltak, akik egymással kollaborálva alkottak, gyakran vállaltak konkrét feladatokat egymás filmjeiben, vagy apróbb szerepekkel jelezték egy körhöz tartozásukat.) Sikerük lényeges eleme volt, hogy nagyon összetartottak, segítették egymást, Chabrol szerint olyan volt az új hullámosok összefogása, mint a maffiáé: szövetkezniük kellett az intézményesített filmgyártás képviselőivel szemben.<sup>2</sup> A „mozgalom” eredménye: alig egy évtized leforgása alatt jó néhány igen jelentős, ám viszonylag kis költségvetéssel készült film megszületése.
- Az alkotók meglehetősen különböző művészi pályákat futottak be. Ráadásul egy-egy életmű önmagában véve is nehezen kategorizálhatóan eklektikus (Louis Malle, Truffaut, akik szándékosan más és más jellegű filmekkel kísérleteztek, vagy Chabrol, aki „felhagyott” az új hullámos alkotásmóddal és kommersz rendezővé vált stb.)



<sup>1</sup> *Key Concepts in Cinema Studies*. London, Routledge, 1996.

<sup>2</sup> Lásd erről azt az interjút, ami a *Cambre 12. Hôtel de Suède* (1993) dokumentumfilmben hangzik el, és ami Godard *Kifulladásig* című filmjének keletkezéstörténetéről szól. (A filmet *Kifulladásig* DVD-jének extrájaként fogalmazták).

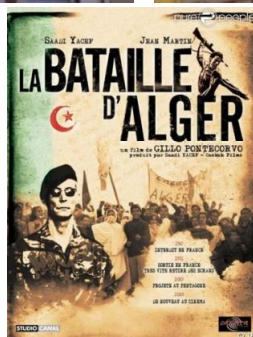
- Időben lehatárolható **stílus(irányzat), ami egy szűk évtized alatt kifulladt?** (1958–1968?) „Ha van új hullámos stílus, akkor az azonos Godard stílusával” (J-P. Melville-t idézi Kovács, 2005. 191.) „Godard az általános »új hullámos« stíusból egy sajátos és koherens formát teremtett” – írja Kovács. Ez azonban Godard-nál sem „koherens,” a nála látható jellemzők egy része (pl. intertextualitás, irodalmi és filmes idézetek/parafrázisok, kollázstechnika, fragmentáltság), valamilyen formában megtalálható másoknál is, de más hangsúlyokkal. Így Godard egyszerre képviseli az egész új hullámot, és egyszerre tekinthető akár külön „iskolának” is, aminek művészettörténeti helyének kérdése, modern vagy posztmodern jellege mind a mai napig elméleti viták keresztüzében áll. Az új hullám nem tekinthető koherens stílusnak, azonban vannak olyan tematikus és formai jellemzői, amelyek a modern film általános jellemzői mellett annyira tipikusak, hogy valóságos iskolát teremtettek (lásd: a kelet-európai új hullámok kialakulását).

### TÖRTÉNELMI KONTEXTUS:

#### erőszakos események, társadalmi és nemzetközi konfliktusok, háborúk, politikai gyilkosságok, polgárjogi mozgalmak

Néhány fontosabb esemény, ami a kor hangulatát meghatározta:

- 1956. A Szezei csatorna körüli krízis (angol, francia, izraeli csapatok lerohanják Egyiptomot, mivel Egyiptom államosítani akarja a szezei csatornát.)
- 1956. A magyar forradalom. (Franciaországba menekül számos magyar fiatal. Pl.: Szabó László.)
- 1946-1954 az ún. első indokínai háború. A franciák 16 ezer embert vesztek, a francia gyarmati hatalom végleg vereséget szenvedett Indokínában.
- 1959-1973: Amerika beavatkozása az indokínai háborúba (Észak és Dél Vietnam között), az ún. **vietnami háború**.
- 1959: A kubai forradalom, Fidel Castro hatalomra jutása.
- 1954-1962: **Az algériai háború** – Algéria (volt francia gyarmat) függetlenségi háborúja.<sup>3</sup> Algéria kérdése megosztotta a francia nemzetet. A cenzúra tiltotta a háborúra való utalásokat. (Godard *Kiskatona* c. filmjét betiltották, Gilo Pontecorvo 1965-ben készült filmjét nem mutatták be, csak 1972-ben.)

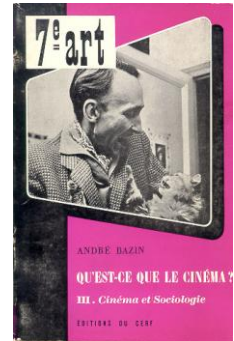
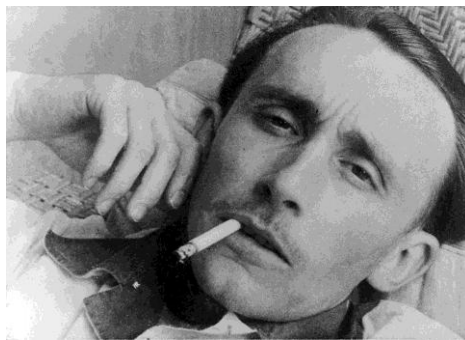


<sup>3</sup> Rövidítések, amelyekkel találkozhatunk a kor filmjeiben: FLN = Front de Liberation National (Nemzeti Felszabadító Front), ALN = Armée de Liberation Nationale (Nemzeti Felszabadító Hadsereg), OAS = Organisation de L'Armée Secrete. (Godard *Boland Pierrot* című filmjében, játékosan OAS-IS-nak kiegészítve látjuk falfirkaként Pierrot/Ferdinand és Marianne első „menedékhelyén,” ami egyben a fegyverkereskedők szállása is.) A francia katonatisztek által létrehozott Titkos Hadsereg, az algériai függetlenséget ellenző francia szervezet, ami számos terrorista típusú akciót szervezett, többek között bosszút akartak állni De Gaulle elnökön, aki kezdetben ellenezte, de később elismerte Algéria függetlenségét. Az elnök ellen számos merényletet kíséreltek meg. (Lásd erről pl. Fred Zinnemann *A sakál napja* című filmjét, 1973, ami Frederick Forsyth regénye alapján készült.)

- 1963. John F. Kennedy, amerikai elnök meggyilkolása Dallasban.
- 1968: április. Martin Luther King, néger polgárjogi vezető meggyilkolása.
- 1967-8. Amerikában több egyetemen **diáktüntetések** vannak. A leghevesebb 1968-ban Chicagóban. (Lásd erről: Stuart Hagmann c. filmje *The Strawberry Statement*, 1970).  
<http://www.youtube.com/watch?v=Rh92kiyRBNg>
- **1968: május** 3-án a párizsi egyetemi hallgatók utcai tüntetésével kezdődő „**diáklázadás**,” ami szélesebb társadalmi tömegeket átfog, csatlakoznak hozzájuk a szakszervezetek is, eredményeképpen bezárják a Sorbonne-t, Párizsban és Franciaország-szerte megbénul a közlekedés.  
<http://www.youtube.com/watch?v=tUJZgkhSCq8>  
<http://www.youtube.com/watch?v=qZQXtFXpO9Y>
- 1968: június – Robert Kennedy, amerikai szenátor meggyilkolása.
- 1968: augusztus – a Szovjetunió lerohanja Csehszlovákiát, a „prágai tavasz.”

## AZ ÚJ HULLÁM MEGHATÁROZÓ SZEMÉLYISÉGEI:

### ANDRÉ BAZIN (1918–1958)



- A francia újhullám „szellemi atyja”, filmelméletítő és kritikus. Legfontosabb írásainak gyűjteménye a *Mi a film?* című kötet.
- Bazin alapvető gondolatai: a fénykép úgy viszonyul a valósághoz, mint az ujjlenyomat, mivel közvetlen kapcsolat van a tárgy és a fénykép között. A fénykép nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem a pillanatot, az időt „balzsamozza be”. A montázzsal szemben a képmező mélységébe való komponálás, a hosszú beállítást eszményítette, a valóság többértelműségének megőrzése miatt (Orson Welles, W. Wyler, a neorealista filmek legfontosabb példái e téren). Elméletében a hosszú beállítás és a mély képkompozíció a lényegéből adódóan jelenik meg követendő normaként.
- „Az avantgárd „tisztaság”-mániájával szemben Bazin a »nem-tiszta«, azaz a »nyitott« filmművészet jogait védelmezte. A filmszerűség elvont fantomja helyébe a valóság varázsát léptette. A »nyitott filmet« úgy értette, hogy nem a rendező szubjektív önkénye vezérli a képzelt »film«-valóságot és a nézőjét, hanem az objektív valóság vezérli a filmet és rendezőjét. A »nyitott film« a valóság fényképein kívül nyitva áll az irodalom, a színház és a képzőművészet ihletései előtt is, és „realizmusával” feszíti szét a kerek „drámai” vagy irodalmi szerkesztés kereteit.”
- „Bazin azok közé a ritka kritikusok közé tartozott, akik nemcsak reflektálnak a műalkotásokra, hanem esztétikai nézeteikkel ösztönzően hatnak is rájuk. Hogy a franciáknál maradjunk, a klasszicista Boileau, a felvilágosult Diderot, vagy a múlt századi Sainte-Beuve voltak ilyenek – André Bazin velük egy sorba tartozik. A filmesztéták közül talán Balázs Béla játszott hasonló szerepet. Mindketten szimbiózisban éltek a filmművészet gyakorlatával, napi életével.(...) Godard, Chabrol, Astruc, Rohmer, Doniol-Valcroze, Kast, Cocteau és Bresson mindig konzultáltak vele egy-egy filmjük előtt. Ő pedig kifaggatta Orson Wellest, és ott volt a *Rivaldafény* párizsi bemutatóján, amelyet Chaplin személyes jelenlétével tüntetett ki.”(Györffy Miklós, *Filmvilág* 1995. 11. 46.)

**HENRI LANGLOIS (1914-1977),  
a Francia Filmmúzeum (Cinémathèque Française) vezetője**



- A Filmmúzeumot Georges Franju és Jean Mitry alapította 1936-ban, de az ötvenes-hatvanas években vált igazán jelentőssé, amikor a gyűjteményt Henri Langlois igazgatásával jelentősen gyarapították, számos filmet restauráltak, és a Filmmúzeum vetítésein egy új filmes nemzedék nőtt fel, akik az új hullám elindítóivá váltak. (1936-ban csupán néhány filmmel rendelkezett, a korai hetvenes években azonban már 60.000 filmet számlált a gyűjtemény).
- François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Alain Resnais többek között lelkes látogatói voltak a vetítéseknek, és magukat a „**Filmmúzeum gyermekei**”-nek tekintették („les enfants de la cinémathèque”).
- Nagy szerepe volt abban, hogy egy filmtörténeti tudatosság alakuljon ki a fiatal rendezőkben. „*Egy mai író tudja, hogy Molière és Shakespeare létezett. Mi vagyunk az első filmesek, akik tudják, hogy volt egy Griffith. Amikor Carné, Delluc és Clair első filmjeiket készítették, még nem volt kritikai és történeti hagyomány.*” (J-L. Godard)
- 1968-ban a francia kulturális miniszter, André Malraux megszüntette a Filmmúzeum finanszírozását, és megpróbálta elbocsátani állásából Langlois-t. Ez a felháborító tett hozzájárult az 1968-as párizsi események kirobbanásához, tömegek tüntettek Langlois és a Filmmúzeum ügye mellett. A Filmmúzeum előtt Jean-Pierre Léaud, az új hullám emblemikus fiatal színésze mondott lelkesítő beszédet. A Cannes-i filmfesztivált is félbeszakították a tiltakozó új hullámos rendezők. Tiltakozó levelek és táviratok érkeztek külföldről is, pl. Hitchcock, Kurosava, Fellini is felemelte a szavát Langlois érdekében. Mindezek következtében végül Malraux visszahelyezte Langlois-t tisztségébe, azonban továbbra is csökkentette a Filmmúzeumnak juttatott anyagi támogatást.

**PRODUCEREK, akik az új hullámos rendezők filmjeit felvállalták:**

**PIERRE BRAUNBERGER (1905–1990)**

Már az 1920-as évek végétől a szakmában van, Curtis Bernhardt, Jean Renoir filmek producere (pl. a *La Chienne*-nek, 1931, az *Une partie de campagne*-nak, 1936). Az új hullámos alkotók közül Alain Resnais-vel dolgozik együtt (*Van Gogh*, *Guernica*, *Toute la mémoire du monde*), Jacques Rivette-el (*Le Coup du Berger*, 1956), a dokumentarista Jean Rouch-sal (*Moi, un noir*, 1958), Jean-Luc Godard-ral (*Charlott és Veronique*, 1959, *Charlotte et son Jules*, 1960, *Vivre sa vie*, 1962), François Truffaut-val (*Tirez sur le Pianiste*, 1960).



**GEORGES DE BEAUREGARD (Edgar Denys Nau de Beauregard, 1920–1984)**

Az új hullám számos jelentős filmjének producere, az ő támogatásával készültek többek között: Jean-Luc Godard: *Kifulladásig* (*A bout de souffle*, 1959), *Az asszony az asszony* (*Une femme est une femme*, 1961), *Les Carabiniers* (1963), *Le Mépris* (1963), *Pierrot le Fou* (1965), *Made in USA* (1966), *Numero deux* (1975). Jacques Demy: *Lola* (1961), Jean-Pierre Melville: *Léon Morin, Prêtre* (1961), *Le Doulos* (1962), Agnès Varda: *Cléo de 5 à 7* (1962), Claude Chabrol: *Landru* (1963), Jacques Rivette: *La religieuse* (1966), *L'Amour Fou* (1967), Eric Rohmer: *La Collectionneuse* (1967).

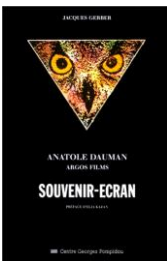
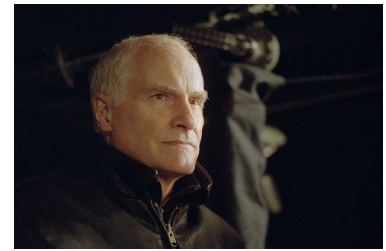


**BARBET SCHROEDER (1941–)**

Elsősorban Eric Rohmer filmjeinek producere. Színészként is vállalt kisebb szerepeket. A hetvenes évektől kezdődően filmeket is rendez (20 film), köztük néhány sikeres thrillert, amerikai sztárokkal (*Single White Female*, 1992, *Kiss of Death*, 1995, *Before and After*, 1996, *Desperate Measures*, 1998, *Murder by Numbers*, 1992).

Producerként a legjelentősebb filmjei: Eric Rohmer rendezésében: *La Carrière du Suzanne* (1963), *La Boulangère de Monceau* (1963), *Nadja à Paris* (1964), *La Collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1970), *L'Amour l'après-midi* (1972), *Die Marquise von O* (1976), *Perceval le Gallois* (1978).

Paris vu par... (szkeccsfilm, 1965) Jacques Rivette rendezésében: *Céline et Julie Vont en Bateau* (1974), *Le Pont du Nord* (1981), Reiner Werner Fassbinder rendezésében: *Chinesisches Roulette* (1976).

**ANATOLE DAUMAN (1925–1998)**

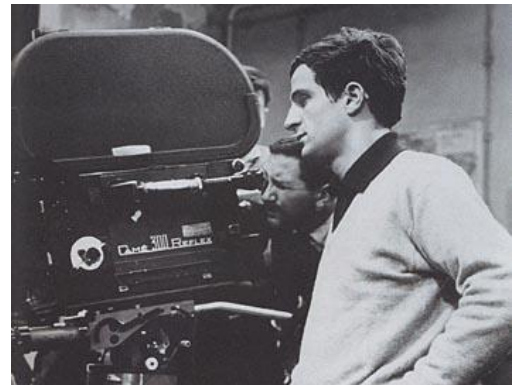
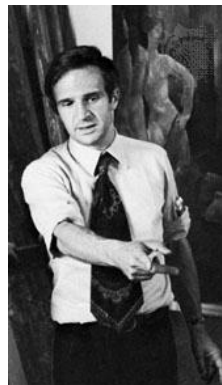
Lengyelországban született. Az Argos Film produkciós cég főalakja. Számos művészfilm producere Franciaországban és Németországban.

A francia új hullám alkotói közül főleg az ún. „balparti csoport” producere.

Legjelentősebb filmjei: Alain Resnais: *Nuit et bruillard* (1955) *Hiroshima mon amour* (1959), *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), *Muriel, ou le temps du'n retour* (1963), *La Guerre est finie* (1966), Chris Marker: *La Jetée* (1962), *Level Five* (1997), Robert Bresson: *Mouchette* (1967) Jean-Luc Godard: *Masculin, féminin. 15 faits précis* (1966), *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), Alain Robbe-Grillet: *La Belle Captive* (1982), Wim Wenders: *Paris, Texas* (1984), *Himmel über Berlin* (1987), Volker Schlöndorff: *Die Blechtrommel* (1979)

**A FRANCIA ÚJ HULLÁM RENDEZŐI**

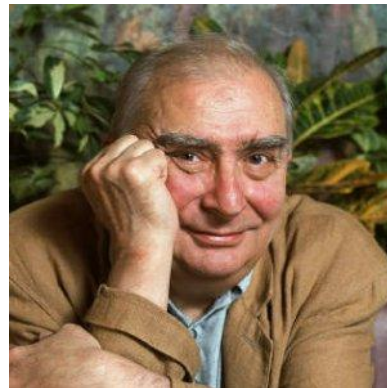
Általában két nagy csoportba szokták sorolni őket:

**1. A CAHIERS DU CINÉMA KÖRE****FRANÇOIS TRUFFAUT (1932–1984)**

- Párizsban született, 1932 február 6-án egy leányanya gyermekeként (anyja titkárnő egy hetilapnál), apját nem ismerte. Anyja később férjhez ment, férje örökbe vette François-t, és nevére íratta.
- 16 évesen találkozik André Bazinnel, aki megismerteti Chris Markerrel, Alain Resnais-vel, Alexandre Astrucsal, s aki életében igazi apafigurává válik.

- Amikor nevelőapja javítóintézetbe küldi, az intézet pszichiáttere Bazinhez fordul, hogy a fiatalember problémáit megbeszélje. Hat hónap múlva Bazin személyes titkára lesz. Eric Rohmer Quartier Latinbeli filmklubjába jár, ennek a kiadványába írja első filmkritikáit.
- 1950-ben bevonul a hadseregbe, ahonnan viszont többször megpróbál megszökni. Bebörtönzik szökési kísérletért. Innen is Bazin segítségével sikerül kiszabadulnia, majd Bazin családjával együtt lakik, és az 1951-ben elindul a *Cahiers du cinéma*-ba ír kritikákat.
- Első nagy sikere az 1957-ben készült *Csirkefogók* című kisfilm, majd 1959-ben a *Négyszáz csapás*. Ekkor 27 éves. Fontosabb filmjei még: *Lőj a zongoristára!* (1960), *Bársonyos bőr* (1964), *Fahrenheit 451* (1966), *A menyasszony feketében volt*, (1967), *Lopott csókok* (1968), *Két angol lány és a kontinens* (1971), *Menekülő szerelem* (1979), *Amerikai éjszaka* (1973) stb.
- A filmrendezés mellett gyakran vállalt színészi munkát is saját filmjeiben és másokéban is (játszott például a Spielberg-féle *Harmadfokú találkozásokban*).
- Forgatókönyvíróként és producerként több más korabeli rendezővel is közreműködött. Így például társírója volt Godard *Kifulladásig* című filmjének, (társ)producere volt Jacques Rivette, Jean Cocteau (*Orfeusz testamentuma*, 1960), Jean-Luc Godard (*Egy-két dolog amit tudok róla*, 1967), Maurice Pialat, Eric Rohmer (*Éjszakám Maudnál*, 1969) filmjeinek.
- Filmről szóló írásait a *Les Films de ma Vie* (1975) címmel jelentette meg. Jelentős műve ezen kívül még az Alfred Hitchcockkal készített interjúkat tartalmazó kötet.

### CLAUDE CHABROL (1930–2010)



- Általában két önéletrajzi ihletésű filmjét, *A Szép Serge* és az *Unokafivérek* (1959) című alkotásokat szokták az új hullám elindítójaként számon tartani (ezeknek anyagi háttérét felesége családi örökségből fedezi).
- Első filmje elkészültekor 27 éves. Korai filmjeinek témája a vidék és a város ellentéte. 1957-ben Eric Rohmerrel együtt könyvet írnak Hitchcock filmjeiről. Eközben a 20th Century Fox párizsi reklámirodájának sajtóattaséjaként dolgozik.
- Hamar felhagy az újhullámos stílussal és klasszikusabb formanyelvű társadalmi melodramákat, vígjátékokat készít, amelyben sajátos realizmussal és humorral bírálja a francia polgári világot. Mára a francia thriller, illetve krimi egyik legnagyobb mestereként tartják számon. Életműve közel 70 filmet számlál. Köztük vannak irodalmi adaptációk is (*Vonzások és választások*, *Madame Bovary* stb.).
- „Claude Chabrol a legnépszerűbb filmrendező a francia új hullámos nemzedék ma is élő legendái között. Nemzeti intézmény, biztos érték, úgy hozzátartozik a francia filmművészethez, mint a francia konyhához a camembert sajt, vagy a bordeaux-i vörös bor. Ő a »francia Hitchcock«.” (Traser Mária, *Filmkultúra* 1998.)

### LOUIS MALLE (1932–1995)

- Franciaország egyik legvagyonosabb családjában született, apja cukorgyár tulajdonos. Katolikus nevelésben részesült, Fontainebleau jezsuita kollégiumába járt, majd beiratkozott a Sorbonne-ra politikatudományt tanulni.

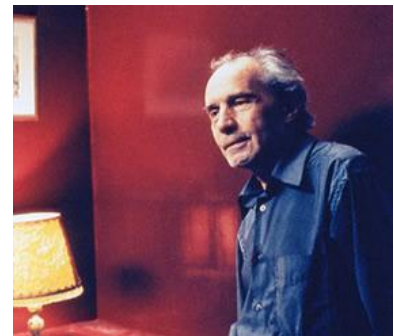
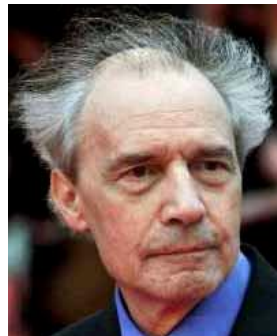
- Nem kritikusként kezdte a filmmel való foglalkozást, később sem volt a Cahiers kritikusa, noha egyike a legolvasottabb, legműveltebb rendezőknek. 1951 és 1953 között filmrendezést tanult a párizsi filmakadémián.



- Az egyetem elvégzése után egy évig elkísérte Jacques Yves Cousteau-t tengeralatti útjaira a Calypso hajóval, és operatőrként dolgozott. Vele együtt elkészítették azt a dokumentumfilmet, amely ismertté tette Cousteau-t az egész világon, *A csend világát (Le Monde de Silence, 1956)*.
- 1956-ban segédrendezőként együtt dolgozott Robert Bressonnal az *Egy halálraítelt megszökött* című filmben. 24 évesen kezd hozzá első nagyjátékfilmjének forgatásához. Életműve nagyon eklektikus, filmjeinek hangulata, tematikája nagyon változó. Forgatott melodramatikus élettörténetet Brigitte Bardot-val (*Magánélet*), politikai tartalmú zenés-táncos vígjátékot (*Viva Maria*), gengszterfilmet (*Atlantic City*) stb. Ő készíti el az új hullám burleszk paródiáját, a fergeteges *Zazie a metrón* című filmet.
- Számos botrányos témát megfilmesített. Az 1958-ban készült *A szeretők (Les Amants)* című filmje komoly vihart kavart a szexualitás akkoriban még szokatlanul nyílt ábrázolása miatt. (Amerikában egy forgalmazó céget perbe is fogtak miatta.) A *Szívzörej (Le souffle au coeur, 1971)* című filmje egy kamaszfiú részben önéletrajzi ihletésű története (benne a fiú és fiatal, szép anyja kapcsolatának ábrázolása döbbsentette meg a nézőket). Amerikában készült filmje, a *Pretty Baby (1978)* egy bordélyházban felnövő 12 éves lány élettörténetéről szól. A film sztárrá avatta a Lolita szerepben megjelenő Brooke Shieldset. A *Damage (Fatale, 1992)* című filmje ismét egy botrányosan erotikus témát dolgozott föl. (A középkorú apa fia menyasszonyával folytat szerelmi viszonyt. Főszereplők: Jeremy Irons, Miranda Richardson, Juliette Binoche.)
- Dokumentumfilmsként is jelentőset alkotott. Kiemelkedőek az Indiáról készült filmjei, *Calcutta (1969)* és a *Fantom India (L'Inde fantôme, 1968)*. Ez utóbbi hatórás tévés dokumentumfilm sorozat. Jellegzetes eljárása: a filmes jelenlétnek a felvállalása, a lefilmezett emberek, gyerekek kíváncsian belebámulnak a kamerába. A film így tudatosan a tekintetek „dialógusává” válik: egyfelől ott van az európai filmes tekintete, akit a vizuális kíváncsisága hajt, hogy betekintszen egy számára idegen kultúrába, és másik oldalon ott vannak a filmes felé forduló indiai arcok.
- A 70-es évek végétől Amerikában forgat filmeket, életének ebben az utolsó korszakában Candice Bergen, amerikai filmsztár a felesége.

### JACQUES RIVETTE (1928–)

- A *Cahiers* tekintélyes kritikusa, akinek a véleménye, ízlése nagy befolyással volt kortársaira, de aki mint rendező azonban kevésbé ismert kortársainál.
- Első filmje, a *Párizs a miénk*, 1960-ban készül el, szövevényes cselekményével nem arat olyan sikert, mint Chabrol, Godard és Truffaut bemutatkozó alkotásai. A második filmje egy irodalmi adaptáció (ezzel elűt megint az új hullám fő vonalától), Diderot regényéből (*Az apáca*).
- Godard mellett a leginkább kísérletező típusú rendező. (Pl. szokatlan hosszúságú filmekkel kísérletezett, az *Őrült szerelem (Amour fou)* 4 órás, az 1970-ben készült *Out 1*, 13 órás film.)



- Legfontosabb filmjei az említetteken kívül: *Céline és Julie csónakázik* (*Céline et Julie Vont en Bateau*, 1974) – egy vidám, szürrealisztikus film, *A szép bajkeverőnő* (*La Belle Noiseuse*, 1991), egy több mint háromórás film egy festőről és modelljéről, filmesszé a festészetről, alkotásról, a *Ki tudja...* (*Va Savoir*, 2001), a színház világában játszódó sokszereplős vígjáték stb.

### JEAN-LUC GODARD (1930–)



- Apja orvos, anyja egy svájci bankár lánya. Iskoláit a svájci Nyonban és Párizsban végezte, utána a Sorbonne etnológia szakára iratkozott be. Szintén kritikusként kezdte. (Eleinte Hans Lucas álnéven írt.) Már kortársai is őt tartották maguk között a legtehetségesebbnek.
- Első filmjének (a *Kifulladásignak*) a leforgatásában Truffaut és Chabrol frissen szerzett hírneve segíti, akik nevüket adják a forgatókönyvíró, illetve a művészeti tanácsadó (formális) szerepében.
- Életműve a leginkább újító jellegű, az újhullámos korszak után sem adta föl kísérletező kedvét, sőt még radikálisabb kísérletekbe fogott.
- „Godard nem csupán intelligens képromboló. Ő tudatosan rombolja a filmet (...) Olyasféléképpen közeledik a filmtechnika bevett szabályaihoz, mint például a feltűnésmentes vágáshoz, a nézőpont állandóságához és a történet világos vonalvezetéséhez, ahogy Schönberg tagadta meg a zenében uralkodó tonális nyelvet 1910 körül, amikor belépett atonális korszakába, vagy ahogy a kubisták dobtak kesztyűt a festészet olyan megszentelt szabályainak, mint a realista ábrázolás és a háromdimenziós festészeti tér.” (Susan Sontag)
- Korai filmjeinek főszereplője, Anna Karina,<sup>4</sup> akivel tudatosan olyasféle rendező–színésznő párost alakít ki, mint amilyen Josef von Sternberg és Marlene Dietrich, illetve egy rövidebb ideig Orson Welles–Rita Hayworth viszonya volt. „Az új hullám menyasszonyá”-nak nevezett Karinával a házasság 1967-ig tart.
- Rendkívül gazdag filmográfiája van (kisfilmekkel együtt 2007-ig 90 filmet készített).
- Munkásságát általában három nagy korszakra szokták osztani:
  - a) Az új hullámos filmek (1968-ig).
  - b) Ún. „maoista” korszaka, a videofilmekkel való kísérletezések (1968–1979). Filmjeit ekkor általában egy alkotócsoporthal készíti (ezt Dziga Vertovról nevezi el), gyakori társrendező: Jean-Pierre Gorin.

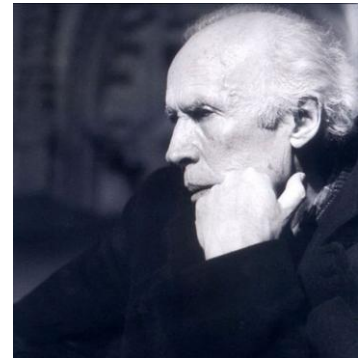
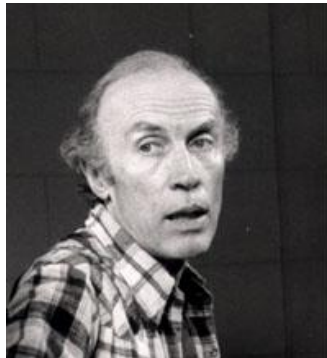
<sup>4</sup> A koppenhágai születésű dán filmszínésznő modellt kedni jött Párizsba. Eredeti neve Hanne Karina Blarke Bayer. Godard filmjei után különböző nemzetközi produkciókban szerepelt, Jacques Rivette, George Cukor, Tony Richardson, Volker Schlöndorff, R. W. Fassbinder (*Kínai rulett*), Raul Ruiz filmjeiben. Írt három regényt, játszott színpadon, énekesnőként is koncertezik.



c) Visszatérés a filmművészetbe, a nagyjátékfilmekhez (1979-től, de tulajdonképpen továbbra is készít tévéfilmeket, kisfilmeket, kísérletezik az új mozgóképi formákkal).

- 1972 óta alkotótársa és élettársa Anne-Marie Mieville, akit a *Minden rendben* című filmjének forgatásakor ismert meg mint standfotográfust. A hetvenes évek óta több közös kísérleti tévéfilmet, esszé- és nagyjátékfilmet is készítettek. A svájci Rolle nevű kisvárosban élnek.

## ERIC ROHMER (1920–2010)



- Eredeti neve: Jean-Marie Maurice Schérer. Az új hullám korának egyik enigmatikus, különc figurája, aki nem sokat adott soha a közönség véleményére. Az új hullámos rendezők baráti csoporthoz tartozik, de filmjei az új hullámon viszonylag kívül készülnek (egy évtizeddel idősebb is, mint a Cahiers fiatal rendezői).
- „Ha a fiatalon elhunyt André Bazin az új hullám »papája«, akkor Eric Rohmer a nagybátyja. Jó tíz évvel idősebb Truffaut-nál és Godard-nál, amikor megismerkedik velük. Megállapodott, szolid tanárember. Az apa, Bazin halála után ő az az idősebb rokon, akire a gyerekek nevelése hárul. Átveszi az elárvult *Cahiers du Cinéma*t és Jacques Rivette-tel szerkeszti tovább. A gyerekek időközben megvívják a maguk győztes forradalmát és megújítják a filmnyelvet. Nem a nagybácsik és apukák, a precíz filmtanárok ideje ez. Rohmer a háttérben marad, miközben nemcsak vitathatatlan zsenik, hanem szerényebb képességű csapattagok is a világhírnévig röpködnek az új hullám tajtékos taraján.” (Báron György, *Filmkultúra*, 2003)
- „Az igazi Rohmer a hatvanas évek második felében, az új hullám hanyatlásának idején áll elénk. Ettől kezdve róla is elmondható, amit Susan Sontag vetett papírra Robert Bressonról: ha valamelyik filmjére jegyet vesz az ember, biztos lehet benne, hogy remekműre fizet be. Tempósan és módszeresen készíti filmjeit. Tíz év alatt elkészül a hatrészes *Morális példázatok*, 1980 és 1986 között az ugyancsak hatrészes *Komédiák és közmondások (Comédies et proverbes)*, a kilencvenes években pedig a harmadik nagy ciklus, a négyrészes *Az évszakok meséje (Contes des quatre saisons)*.” (Báron György)
- Stílusa sajátos, filmjeiben nagy szerepet játszik a beszéd, szereplői gyakran művelt kozőrök (causeur = elmés csevegő, kellemes társalgó), akik hosszas és irodalmian kimunkált párbeszédet folytatnak.

## 2. AZ ÚN. (SZAJNA) „BALPARTI CSOPORT” (a „Rive Gauche”-csoport)

„Ők kifinomult, iskolázott értelmiségiek, a Gallimard vagy a Seuil kiadóhoz bejáratosak. A két csoport között laza kapcsolat, inkább rokonszenv-ismeretség” van (Bikácsy Gergely, *Filmvilág* 1988.1.18.)

## AGNÈS VARDA (1928–)

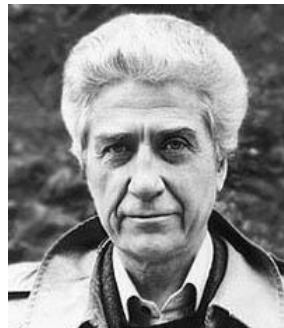
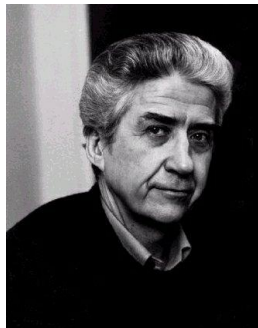
- Alice Guy, Germaine Dulac, Marguerite Duras és Chantal Akerman mellett a francia filmművészet legjelentősebb női filmrendezője és az egyetlen nő az új hullám rendezői között.
- 1928-ban született Belgiumban, Brüsszelben, de Provence-ban nőtt föl. Művészettörténetet tanult Párizsban majd a Théâtre National Populaire hivatásos fényképésze lett.



- Első filmjét Chris Marker és Alain Resnais biztatására forgatta 1954-ben, címe *Pointe Courte*, és sok szempontból az új hullám előfutárának tartják. A Faulkner *Vad pálmák* című regényének szerkezete által ihletve, a film két nagyon különböző narratív szálát és stílust rendel egymás mellé: egy házaspár viszonyát ábrázolja, irodalmias, nem pszichologizáló, modern stílusban, és egy halászfalu életét mutatja meg amatőr szereplők bevonásával a neorealizmusra emlékeztető képekkel.
- Legfontosabb filmjei: *Cléo 5-től 7-ig* (1961), *Boldogság (Le Bonheur)*, 1964), *Kreatúrák (Créatures)*, 1966), *Az egyik énekel, a másik nem (Une chante, l'autre pas)*, 1976), *Sem fedél, sem törvény (Sans toit ni loi)*, 1985).
- Fikciós filmjei mellett számos dokumentumfilm és esszéfilm szerzője is. Talán a legjelentősebb ezek közül a többszörösen díjazott *A guberálók és én (Les Glaneurs et la glaneuse)*, 2000).
- Férje Jacques Demy, rendező volt, akinek életéről készítette a *Jacquot de Nantes* (1990) című filmet.

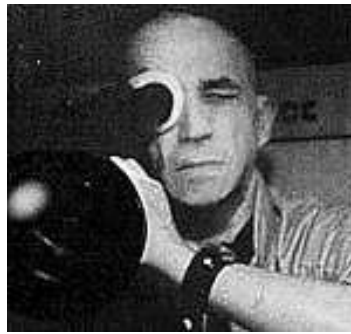


## ALAIN RESNAIS (1922–2014)



- Kamaszkorában már kisfilmekkel kísérletezett majd elvégezte a francia Filmakadémiát, és színészként is tevékenykedett.
- Pályája elején számos portréfilmet készített művészekről, illetve művészi témájú esszéfilmeket forgatott. A leghíresebbek: *Van Gogh* (1947), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950), *A szobrok is meghalnak* (ezt együtt készítette Chris Markerrel 1953-ben). Korai korszakának másik jelentős filmje egy rendhagyó dokumentumfilm a koncentrációs táborokról, az *Éjszaka és köd* (1955).
- Első játékfilmje kiugró sikert arat. (*Szerelmem Hirosima*, 1959) Ezt Marguerite Duras regénye alapján forgatta. Következő alkotása, a *Tavalay Marienbadban*, amely Alain Robbe-Grillet forgatókönyvéből és kollaborációjával készült.
- Fontosabb filmjei még: *Muriel (Muriel ou Le Temps d'un Retour)*, 1963), *Je t'aime, je t'aime* (1969), *Gondviselés* (1977), *Amerikai nagybácsim* (1980), *Az élet egy regény* (1982). Ikerfilmjei, a *Smoking–No Smoking* (1993), melyekben az elbeszélés bizonyos pontjairól újratekinti a történetet.

## CHRIS MARKER (1921–2012)



- Eredeti neve: Christian François Bouche-Villeneuve. (Művésznevét állítólag a Magic Marker-ről vette át.) Életéről keveset tudni, nem szívesen áll nyilvánosság elé, nem ad interjúkat.
- Fotográfus, dokumentumfilm rendező, számos művészi esszéfilm, multimédia kísérlet rendezője. (Egyik kritikusa szerint olyan, mint az első moziélmény után megdöbbsent Tolsztoj, aki állítólag azt mondta, az új médium csodás lehetőségei láttán, hogy ő 80 évvel túl korán született. Marker kísérleteihez a valódi médium, a számítógép, hasonlóképp későn érkezett.)
- Fontosabb művei: *A kifutópálya* (*La Jetée*, 1962), *Le Mystère Kumiko* (1965), *Sans Soleil* (1983), *Level Five* (1997), *Chats perchés* (2004). Portréfilmeket is készített Tarkovszkijról, Kuroszaváról.

## ALAIN ROBBE-GRILLET (1922–2008)



- Az ún. Új Regény névadó, meghatározó alakja, aki egyenértékű életművet hagyott hátra irodalomban és filmben.
- „Az Új Regényről sok mindent leírtak már: hogy tárgyleírásokká redukálja a regényt, hogy eltünteti a hagyományos értelemben vett hőst, nem ábrázol emberi érzelmeket, hogy ezek a regények csak pusztán formai játékok, melyek néhány alapelemet variálnak a végtelenségig stb. Legfőbb jellemzőjük azonban az, hogy míg a hagyományos elbeszélés célja egy fiktív világ tökéletes illúziójának létrehozása, addig az Új Regény mindent megtesz ennek az illúzióknak a lerombolásáért. A hagyományos narratíva (és ez egyaránt igaz az irodalomra és a filmre) mindig igyekszik minél láthatatlanabbá tenni az elbeszélés aktusát és az elbeszélte történetet (a létrehozott fiktív világot) az előtérbe helyezni. Az Új Regény viszont kiemeli az elbeszélés aktusát, és olyan durván feltűnő formai elemeket alkalmaz, amelyek minduntalan elvonják az olvasó figyelmét az elbeszélés tárgyától.” (Vajdovich Györgyi, *Metropolis* 1998)
- Legfontosabb regényei: *A rádiók*, *A voyeur*, *La Jalousie* (kétértelmű cím: féltékenység/redőny), *Útvesztő*.
- Filmjei: *A halhatatlan* (1963), *Transz-Európa Expressz* (1966), *Éden és azután* (1970), *A szép fogoly* (1982), *Téblýtő zörejek a kék villa körül* (1995).
- 2004-ben a Francia Akadémia tagjává választották.

## A körön kívül:

2 meghatározó egyéniség, akik nem tartoztak az új hullámhoz, de erős hatást gyakoroltak rá:

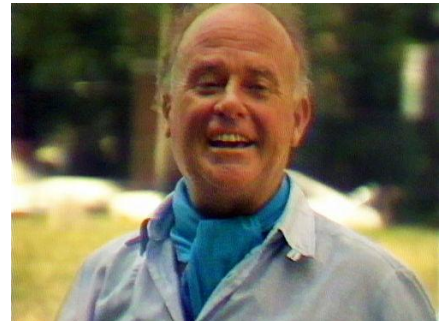
### ROBERT BRESSON (1901–1999)

- Eredetileg festő és fotográfus. Ebben az időben alkot, és nagy tisztelet övezi (gyakran idézik ellenpéldának a „papa mozijá”-t kritizálva), de tulajdonképpen nem tartozik egyik új hullámos csoporthoz sem (már életkoránál fogva sem).
- „Bresson azt jelenti a francia film számára, mint Dosztojevszkij az orosz regény számára és Mozart a német zene számára.” (Jean-Luc Godard)
- A francia filmművészet magányos zsenijeként tartják számon. Legfontosabb filmjei: *Zsebtolvaj* (1959), *Vétlen Baltazár* (1966), *Jeanne D’Arc pere* (1962), *Mouchette* (1967), *Talán az ördög* (1977), *A pénz* (1983).
- A filmművészetről írt esszéiről munkássága is jelentős (*Feljegyzések a filmművészetről*).
- „A száz éves filmművészet egyetlen Dosztojevszkij-sugallatú életműve. Filozófiai példázatok helyett szürke történetei bizonyítják: a vetítógép is sugározhat spirituális élményt.” „Bresson olyan filmeket rendezett, melyekben látszólag semmi sem történik. Ma harsog a mozi, kísérőzenét harsog Dolby-stereóban és „szellemes” dialógusokkal. Bresson a beszéd nélküli, sok monoton zajjal teli, kopogó filmet művelte, ahol persze a monoton beszédnek is csak zöreij-értéke van. Ő találta fel azt a filmképet, melynek középpontjában nem a megszokottnak, fontosnak vélt tárgyak, arcok láthatók, hanem olyasmi, amit mellékesnek hiszünk. Valami felesleges részlet, felejtendő apróság. Nem, ami fontos, nem az egész, hanem »részlet-kivágat«. Egy csoszogó láb. Kilincsek, félhomályos folyosó-zugok, lépcsőfordulók.” (Bikácsy Gergely, *Filmvilág* 2000.3.4.)
- Nemcsak az új hullám alkotóira (pl. Godard-ra) hatott stílusa, filmről való gondolkodásmódja, hanem olyan – nagyon különböző – alkotók is mesterüknek vallották, mint Andrej Tarkovszkij és Michael Haneke.



### JEAN ROUCH (1917–2004)

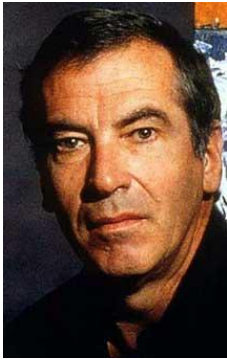
- „Rouch az etnofilmzés legnagyobb mestere, alighanem azért is, mert az objektivitás iránti kételyeit is filmre vitte.” (Báron György)
- Az etnofikció műfajának megteremtője, a *cinéma verité* típusú film művelője. Legismertebb filmje: *Én, egy néger* (*Moi, un noir*, 1958). Ebben a „fiatal fiúk és lányok hátat fordítottak a törzsi kultúrának: Elefántcsontpart lüktető nagyvárosába, Abidjanba költöztek, kalandot, boldogulást, munkát és szórakozást keresve. Atyáik rítusai helyett a modern kor bálványainak hódolnak: a gépzenének, az alkoholnak, a boksznak, a focinak és a mozinak. A metropolis szegénynegyedében, Treichville-ben élnek, közösségi szálláson, alkalmi munkákból, szegénykonyhákban esznek, s – mint minden fiatal – gazdagságról, nőkről, sikerről álmodnak. A főhőst Edward G. Robinsonnak hívják, de időnként Sugar Ray Robinsonnak is nevezi magát, mert a film noir mellett a bokszt is vonzza; barátja beceneve Eddie Constantine, azaz Lemmy Caution titkosügynök (...); harmadik társuk Tarzan névre hallgat, hősünk mesés szerelme pedig Dorothy Lamourként mutatkozik be. A valóságos niamey-i ifjak valóságos kalandjait a valóságos Treichville-ben nyilvánvalóan megrendezett jelenetekben követhetjük végig, sőt, időnként Robinson álmái is megelevenednek a gyerekkoráról vagy az eljövendő boldog közös életükről Dorothyval. A képek alatt nincs eredeti hang, sem atmoszféra, sem zöreij, sem dialógus, helyette a két fiú, Robinson és Constantine kommentálja a történéseket. Pontosabban nem kommentálja, hanem meséli, eljártassa, alászkronizálva még a szerelmes párbeszédet is. „Ez én vagyok itt, Edward G. Robinson – mondja hősünk, megpillantva magát a vásznon. – Egész héten gürizek, de ma szombat van, táncolni megyek és



fölszedek egy lányt. Ezen az éjszakán nem egyedül alszom, az biztos.”(Báron György, *Filmvilág* 2007.7.40.)

- További fontos filmjei: *Egy nyár krónikája* (1961), *Az emberi piramis* (1961), *Jaguár* (1967).

**Ugyancsak nem tartoznak az új hullámhoz, de a kommerszfilm keretein belül végzett formai-tematikus kísérleteik rokonítják az új hullám szellemiségével:**



#### ROGER VADIM (1928–2000)

(Eredeti neve: Roger Vladimir Plemiannikov)

Brigitte Bardot felfedezője, aki 15 évesen, modellként ismerte meg BB-t, akit később elvett feleségül, és akivel első híressé vált filmjét elkészítette. A film: *És isten megteremtette a nőt* (1952), megalapozta BB filmes imázsát, aki ennek nyomán Franciaország elsőszámú export-terméke, szex-szimbóluma lett. Vadim később más női sztárok karrierjét is elindította, az ő Pygmalion-teremtményeként kezdték: Jane Fonda (aki felesége is lett), Catherine Deneuve (aki fiút szült neki), stb.

További fontosabb filmjei: *Veszedelemes viszonyok* (1959, Jeanne Moreau és Gérard Philippe főszereplésével), *Barbarella* (1968).

#### JEAN-PIERRE MELVILLE (1917–1973)

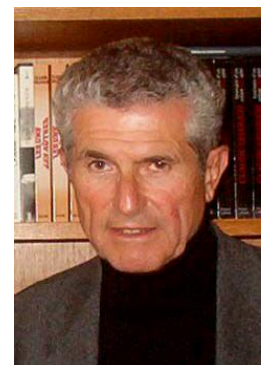
Halhatatlanná válni, azután meghalni – ezzel a bonmot-val felel Parvulescu, az írósztár szerepében Jean-Pierre Melville a *Kifulladásig* repülőtérsajtótájékoztatóján a főhősnő kérdésére. Melville-nek a nouvelle vague képviselőivel való személyes kapcsolatát Godard első filmjében nyújtott alakítása örökítette meg legszembeötlőbben az utókor számára. A személyes ismeretségen túlmenően Melville a filmjeivel is jelentősen befolyásolta a nouvelle vague rendezőit”

„Legfontosabb képi újítása, hogy a bűnügyi történetet nem a film noir expresszív módon fotózott, absztrakt városában, hanem a konkrét utcákkal, jól ismert helyszínekkel jellemzett párizsi negyed, a Montmartre és a Pigalle környékének naturalista háttérben játszatta el, amit Henri Decaë könnyed kamerakezelése, vázlatyszerű kompozíciói és kis kontrasztokkal operáló világítása még tovább hitelesített. Nem véletlen, hogy *A tenger csendjében* debütált operatőrt a *Bob nagyban játszik* kapcsán fedezték fel maguknak az újhullámosok, akiknek pár évvel később olyan filmeket fényképezett, mint a *Négyszáz csapás* vagy a *Felvonó a vérpadra*. A naturalista háttérbe emelődnek be idézetekként az amerikai film noir ikonográfiájának elemei, a hatalmas autók, a jellegzetes felöltők, kalapok, valamint a belsőben a film noir-os fényképezés közhelyei, ami szintén lenyűgözte a filmtörténeti utalásokkal szintén szívesen élő újhullámosokat.” (Stóhr Lóránt, *Filmvilág*, 2004. 4. 29.)



#### CLAUDE LELOUCH (1937–)

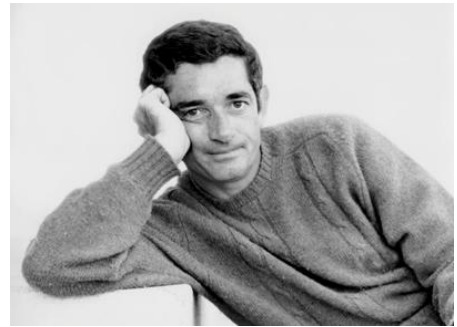
„Az új hullám minden fontos művészi újítását azonnal kézbe vette, »igazított rajta« és megsütötte: tömegek számára fogyaszthatóan. Filmtörténeti érdeme, hogy elsőnek döbbsen rá: ezentúl szórakoztatófilm, a legkommerszebbet is csak a modern filmművészet nagy formai újításainak szellemében lehet eladni. Godard és Truffaut, Chabrol és Malle első filmjeiben mindenkit meghökkentett vagy bámulatba ejtett a kamerakezelés könnyedsége. Esztétikai és szó szerinti értelemben egyszerre. A szabad, csatangoló, lézengő kamera az egyik nagy, majdnem forradalmi stílusfordulata volt az új hullámnak, szerte a világon. Amerikában az underground filmesek, az amatőrökből lett félprofik vagy profi-kívülállók, Mekastól Cassavetesig, mind ezzel jeleskedtek. *A cinéma vérité*, az ellesettségek érzetének keltése, a hosszú, majd még hosszabb kameramozgások, mind-mind talán a filmnyelv legnagyobb forradalmát jelentették a húszas évek formai vívmányai óta. Tudósok esztétikát építettek rá, Lelouch kasszasikert...” (Bikácsy Gergely, *Filmvilág*, 1986.6.59.)



Az *Egy férfi és egy nő* című filmje 1966-ban Aranypálmát nyert Cannes-ban, Oscar és BAFTA díjakat is kapott.

### JACQUES DEMY (1931–1990)

„Nantes, a legóceánibb francia kikötőváros mellett született 1931-ben. Szülei, nagyszülei mind kézművesek és kiskereskedők, akár filmjeinek legtöbb hőse. A tájhoz is ragaszkodott: Nantes, Cherbourg, Rochefort..., itt játszódnak legismertebb filmjei. Demy is az „új hullám”-nemzedékkal érkezett a francia filmművészetbe, de kicsit mindig a *nouvelle vague* peremvidékén maradt, akár ünnepezték, akár kifütyülték. Egész pályáján óriás-ambíció fűtötte: meg akarta teremteni az amerikai *musical* európai, francia-ízlésű változatát.” (Bikácsy Gergely, 1991.3.2.)  
*A Cherbourg-i esernyők* (1964), *A Rochefort-i kisasszonyok* (1967) című filmjei bizarr kísérletek, amelyben prózaszöveg helyett a szereplők a legbanálisabb párbeszédet is éneklük, s amelyben emellett a színek erősen stilizált, dekoratív használatával is kísérletezett. Más művei: *Lola* (1961), *Angyalok kikötője* (1963).



### Az új hullám képvilágát meghatározó OPERATŐRÖK:

**RAOUL COUTARD** (1924–): Jean-Luc Godard állandó munkatársa.

**HENRI DECÈE** (1915–1987) Louis Malle, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Pierre Melville filmjeit fényképezte.

**SACHA VIERNY** (1919–2001) Alain Resnais filmek operatőre. Később Raoul Ruiz és Peter Greenaway filmjeit is fényképezte.

**NESTOR ALMENDROS** (1930–1992) Eric Rohmer filmek jellegzetes operatőre, de dolgozott François Truffaut-val is és amerikai rendezőkkel is (Stanley Kramerrel, Terence Malick-kel, Alan J. Pakulá-val)

### AZ ÚJ HULLÁMOS FILMEK ALAPVETŐ JELLEMZŐI:

#### Jellegzetes témák, motívumok:

- Az új hullám szellemisége **rokonítható a romantikus művészettel** és az ezzel ugyancsak kapcsolatban álló **expresszionizmussal**. Számos olyan témamotívumot dolgoz föl és stilsztikai eljárást alkalmaz, ami rokon az expresszionizmus filmjeivel. (Lásd erről Kovács A. B. *Metropolis*, *Párizs* című könyvét.)
- **Szerelem**. *Lázadó, nonkonformista, spontán, játékos, könnyed, gátlástalan*. Néha melodramatikus műfaji klisékre rájátszó módon jelenik meg. Egy fiatalos érzelmi lázadás fő kibontakozási terepe, és egy egész életfelfogás (érzelmi lázadás, szabadságvágy) metaforája/metonímiája.
- „A lázadó szerelem témája ugyancsak az új hullám szellemiségének szubjektivitásából következik. A romantikus szubjektív gondolkodás számára az egyén semmilyen objektív (társadalmi, gazdasági, politikai, szakmai stb.) viszonyban nem lehet igazán önmaga. Ezek a viszonyok az egyént eltárgyasítják, és azt az oldalát tolják háttérbe, amelyek szubsztanciáját képezik: érzelmeit és indulataiból fakadó akaratát. Egyetlen viszony létezik, amely a szubjektum számára a kiteljesedést jelentheti (...) a szerelem. Csakis egy másik emberrel való érzelmi kapcsolatában bontakozhat ki az egyén igazi valója, mert ebben a kapcsolatban az egyén nem egy objektummal, hanem egy másik, ugyancsak érzelmi szubjektummal áll viszonyban. (...) Ha az egyén csak a szerelmi viszonyban képes érvényre juttatni saját lényegét, ez csakis a másik szubjektív önkényének való állandó kiszolgáltatottságban, a teljes bizonytalanságban lehetséges.” (Kovács, 1992. 182.)
- Az új hullám filmjeinek rejtett vezérmotívuma a szerelem témáján keresztül valójában a **szabadság** (és **fiatalság**) mint érzelmi állapot. **Ezekben a filmekben az egyén, mivel nincsenek lényeges szociális, politikai vagy történelmi meghatározottságai, pusztán érzelmei, indulatai és életkora alapján**

**definiálható.** E filmek főszereplői kivétel nélkül fiatalok. Saját generációjukon kívül e hősök nemigen tartoznak sehová. (Kovács, 1992. 189.)

- A szerelmi történeteknek **nincs elmélyített pszichologizáló bemutatása, társadalmi háttere, helyette kulturális háttér** van, műfaji filmek elemeinek átvétele, idézetek.
- **Kultúra.** Ambivalens viszony: egyfelől az illúzióvesztés ironikus distanciájával jelenik meg. S ez az irónia az új hullám játékosságának is az alapja, az idézetek szerepe gyakran a parodizálás. Másfelől: a filmet éppen a kortárs magaskultúra szintjén szeretnék elismertetni, azzal egyenértékűvé tenni (lásd: költőiség, filozofikus esszék, a művészeteket szabadon összekollázoló filmek), sőt nyíltan fővállalják a film és a többi művészet kapcsolatát. A lázadás modelljeként idézik (vagy parafrázálják) a **szabad individuumban filmes mitológiájának** (pl. gengszterfilmeknek/film noiroknak) az elemeit (s a főhősök bukásának témáját). Illetve fölértékelődik maga a filmkészítés, a rendező szerepe mint a film szerzője. („A Fahrt, az erkölcsi kérdés” – mondja Godard.) A filmek azt mutatják meg, hogyan bukhatnak el a szentimentális szabadságvágy érvényesítésére tett kísérletek. (A rendezők maguk azonban mégis képesek érvényt szerezni ugyanennek azáltal, hogy formabontó, lázadó filmjeiket elfogadtatják a világgal.)
- **Út, utazás.** A visszatérő motívum: az (el)utazás, a szökés, az **úton levés** nem jellemfejlődést képez le, a szereplő egyszerűen kilép a megszokott társadalmi kötöttségekből és egyfajta senkiföldjére („lebegő tér”-be) kerül, illetve egy számára ellenséges környezetben téblábol. *Úton lenni = szabadság illúziója*, a történet maga is ennek illuzórikusságára mutat rá, lényegében csak *a sehol, a semmi, az esetlegesség képei ezek, a létbizonytalanságé, a véletlennek való kiszolgáltatottságé.*
- **Véletlen.** Az esetlegesség dramaturgiája. Improvizáció.
- **Jellegzetes helyszínek**, ahol ezek a filmek játszódnak: az utca, vendéglő, autó, metró, vonat, ideiglenes lakások, szállodaszobák, mozik (minden átmeneti, közties és személytelen tér: ezt azonban gyakran *cinéma vérité* jelleggel filmezett pillanatképekben látjuk, ami hiteles lenyomatot is ad egy világról).
- „Itt születik meg egy kedves, megindító szereplőtípus, azoké a hősöké, akiket csak alig érintenek meg a velük történő események, legyen szó akár árulásról, halálról, és olyan eseményeket élnek meg vagy idéznek elő, amelyek ugyanolyan rosszul illeszkednek egymáshoz, mint azok a lebegő terek, amelyeket bejárnak.” (Deleuze, 2001. 278.)
- A jellegzetes francia **flânerie** elemeinek megjelenése a filmek sétáló, nézelődő hőseiben. A flâneur/flâneuse: az urbánus sétáló, aki számára a város vizuálisan „olvasható”-vá válik. Az urbánus művészi atitűd emblematikus figurája. (Balzac: „járkálni annyi, mint vegetálni, sétálni annyi, mint élni.”) A látvány elsődlegessége, élvezete ≠ voyeurizmussal, dandyizmussal/narcisztikus attitűddel, a flâneur a modern vizuális kultúra kulcsfigurája, minden látvánnyá változik, a megfigyelés szerepe átalakul, másfajta szubjektivitás megjelenése (anonimitás, futó kapcsolatok, az utca hangulatában való feloldódás, „intoxikáció”).  
Teoretikusai: Beaudelaire, Franz Hessel, Walter Benjamin. („A séta mint az írás metatextusa.”) Benjamin: „Ez a figura, aki örömét leli a városi utcák forgatagában, a zsúfoltságban, s aki a látványt egy művész szemével szemléli, a flâneur. A flâneur igazi otthona az árkád, a boltíves, földött utcarész, az interiorizált utca.”<sup>5</sup>
- **Hasonmás, tükörszerkezet, megsokszorozhatóság.** A klasszikus filmdramaturgia kettős oksági láncolata, főszereplő/mellékszereplő párhuzamai helyett ismétlések, párhuzamok, variációk. A filmekben belüli hasonmások megjelenése (rendezői alteregók, megkettőzött szereplők) és a filmek párba/párhuzamba állíthatósága (sorozattá folytatása).
- Romantika (és expresszionizmus): a világ meghasadtságának jelzése, jó/rossz kettőssége, élet és művészet kettősségének tematizálása (vertikálisan, morálisan, ontologikusan: világok különülnek el).  
Modernizmus: az identitás felcserélhetősége, elbizonytalanítása, megsokszorozhatósága,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ezt a modern urbánus élményt teszi hétköznappivá és trivialisálja, teszi tömegélménnyé, megfosztva minden művészi jellegétől a posztmodern plázák belső urcaterének világa.

<sup>6</sup> A posztmodern hasonmások, a teljes értékű replikák – pl. klónok, kiborgok – ezt fokozzák tovább: bármi megsokszorozható, behelyettesíthető, folytatható. A megsokszorozhatóság, az egyediség felszámolása itt azonban nem a filmek konklúziója, hanem kiindulópontja.

eljelentéktelenítése, a tömegben való feloldása, az egyediség felszámolása, a képként való kiüresedés, ennek szorongató volta.<sup>7</sup>

- **Szorongás, létbizonytalanság, esetlegesség.** Az egyén nem gonosz erőnek, hanem a véletlennek, esetlegességnek, az élet egzisztenciális bizonytalanságának kiszolgáltatott jelenség. Az ábrázolásmód szubjektumközpontú, de az ábrázolt történet szintjén ennek a szubjektumközpontúságnak az irrelevanciája, decentralódása, fragmentálódása jelenik meg.<sup>8</sup>
- **Halál.** Megsemmisülés, a történet félbeszakadása. Véletlenszerű, váratlan, már-már nevetséges. A hősök pusztulása nem fenséges, katartikus, mert az általuk képviselt érzelmi lázadásnak sincs metafizikus háttere, a bukás nem egy jó ügy érdekében történik, nem megváltás. (Hasonló a gengszterfilmek extrém individualista tragikus hőseihez, csak hogy itt ennek nem társadalmi vagy morális aspektusai hangsúlyozódnak, hanem a halál témájának egzisztencialista filozófiával rokonítható felfogása: nem logikus ok-okozati eseménylánc, inkább csak egyfajta *action gratuite*, véletlen eredménye, irracionális de nem metafizikus, a semminek való kiszolgáltatottság.)

### Stílus, formanyelv:

- Az új hullám filmtermése tulajdonképpen addig **összeférhetetlennek tűnő végleteket, ellentmondásokat** fog egybe: a B-szériás amerikai filmekre való utalásoktól, a műfajfilmek modelljeinek átírásától a filozófiai gondolatok idézéséig, a könnyed hangvételtől, a populáris kultúrával való nyílt kapcsolattól a legezoterikusabb, avantgárd filmművészeti kísérletekig.
- A **szerzői filmes (auteur) gondolkodás**, az egyéni látásmód érvényesítése, a filmkészítéshez való szabad, független viszony (nem rendelik alá magukat egy nagy stúdióknak, mint a hollywoodi rendezők, hanem inkább kis költségvetéssel dolgoznak, általában saját alkotócsapattal, színészgárdával). A szerzőiség tekintetében egyik fontos szellemi előzménye Astruc töltőtollkamera elmélete, amely a film eszközeit az íráshoz hasonlóan kifejezőnek, a filmrendezőt pedig az íróhoz fogható szuverén alkotóművésznek feltételezte.
- **Személyesség, az önvallomások jelleg** (a rendezők kamerát úgy használják, mint az író a tollát, a film néha olyan, mint egy szubjektív napló). „A nouvelle vague absztrakt gondolkodásmódja teljesen más elven alapszik, mint Fellinié vagy Antonionié. Jóllehet a neorealista hatás az új hullámban is jelen van, a legfőbb különbség az, hogy a franciáknál ez ráépül egy *lírai szubjektív* hagyományra, ami eleve háttérbe szorítja az elbeszélésben a külső társadalmi motivációt. A francia hagyomány az énközpontú, nem pedig a külső kontextus által motivált elbeszélésre érzékeny, és az új hullám legfőbb különbsége a neorealizmustól ebből a szubjektív karakterből ered.” (Kovács András Bálint, 1992. 121.)
- A *nouvelle vague* személyessége gyakran társul fiatalos **játékossággal** (improvizáció-jelleg), kötött formákat elvető kísérletező kedvvel.
- A filmek egy része a klasszikus elbeszélői dramaturgiát a szabadon áramló, **szubjektív költőiséggel, tudatfolyam jelleggel** váltja föl
- **Intertextualitás és önreflexió.** Ez az **első olyan filmirányzat, amely tudatosan merít a filmtörténeti hagyományból.** A rendezők eszményképei között vannak a korábbi európai film nagyjai közül néhányan (hatott rájuk az expresszionizmus szubjektivitása, az olasz neorealizmus valóságközeli filmezési gyakorlata), ám neves hollywoodi alkotók, a műfajfilmek mesterei is, így például Howard Hawks, Alfred Hitchcock valamint Orson Welles. Kimondottan **cinéphile** (filmrajongó) **szellemiség** hatotta át őket, jól ismerték nemcsak az előző évtized hollywoodi műfajfilmjeit, hanem általában a filmtörténetet. Sokan közülük maguk is foglalkoztak elméletileg is a filmmel (filmkritikákat, esszéket, tanulmányköteteket írtak a filmről, pl. Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Bresson).

<sup>7</sup> Ez utóbbira példák Antonioni kiüresített vásznai is, vagy Bergman arcainak kiüresítése a *Personában*.

<sup>8</sup> A posztmodern a szubjektumnak is jellegzetesen más felfogását adja, mint a modern. Amíg a modern ezt a folyamatot tragikus értékvesztésként élte meg. Ezzel szemben a posztmodern a szubjektum önazonosságának felbomlását nem komor pátosszal szemléli, hanem az én interszubjektivitásként való értelmezésével új, termékeny távlatba helyezi. Ez a megközelítés tehát nem önmagában állva igyekszik az ént elgondolni, hanem a szubjektumot mindig mint a másikkal való kapcsolatot, mit interperszonális viszonyt értelmezi. Az én végleges magánya helyett tehát a viszonyként felfogott szubjektivitás nyitottságát, folytonos kapcsolatban létét hangsúlyozza. (Kovács A. B.)



- **Cinéma vérité** filmezési mód: gyakran kézikamerás felvétel, ami az „élet folyását” közvetlenül rögzíti, ugyanakkor nem leplezi a kamera jelenlétét a világban, a filmezés hatását arra, amit filmez. „A cinéma vérité történetek kontextusa, egy egyén kommunikatív viszonya saját környezetéhez, amelybe bele van komponálva a filmezés helyzetének tudata. Ennek első következménye, hogy a cinéma vérité figurák egyedi személyek, és nem szociális típusok, másodsor, állandó interakció van a szereplők és a szerző között.” (Kovács 2005. 191.)
- **Természetes helyszínek** használata, a *cinéma vérité*-szerű **kézikamerás filmezés** társul az **improvizatív dialógusokkal** és keresetlennek tűnő stílussal. Az új hullámos filmek gyakori konstrukciós elve az, hogy az olasz neorealizmusból átvett diffúz naturalista háttérre a hollywoodi dramaturgia elemeit telepítik rá. (Guido Aristarco szerint e filmek jellemzője „a kalandról kalandra való rohanás.”) **A „természetesség,” „dokumentumjelleg” nem társadalmi, hanem személyes vonatkozása fontos ezekben a filmekben (néprajzi érdeklődés a világgal szemben).**
- **A nyelv (verbalitás) megnövekedett szerepe.** Gyakoriak a verbális kommentárok, jellemző a főleg dialógusokból álló drámaiatlan cselekmény.
- **Az irodalom ambivalens szerepe:** a megtagadva-megőrzött autoritás. A lefilmezett színházzal, az irodalmi szövegeket illusztratív módon filmre vivő adaptációkkal szemben a „töltőtollkamera” szellemében a „filmírás” képességeiben hittek, de filmjeik tele voltak irodalmi hivatkozásokkal, hatásokkal, festmények idézeteivel, legfontosabb „szerzői” alkotásaik gyakran maguk is adaptációk voltak.
- A klasszikus elbeszélőfilmekkel szemben a filmek cselekménye általában **egy cselekményszálon** fut, nincsenek mellékszálai.
- Ennek ellenére az intertextuális utalások, a különféle szövegtípusok keveredése (filozófia, magasművészeti utalások, műfajfilmes klisék) és a történetmondásbeli, vágásbeli **szaggatottság** delinearizálja filmeket.
- **TÖREDÉKESÉG:** a kontinuitás elve, az „átlátszó”, „önmegsemmisítő” stílus helyett ugráló vágási stílus, **kollázsjelleg, esetlegesség érzetét keltő dramaturgia** jellemző.
- A **romantikus** F. Schlegel szerint: minden megnyilatkozás végtelen sokkal adós marad a valóságnak, a töredék ugyanakkor „jelentős szerepet tölthet be a gondolatok ébresztésében, másrészt éppen azzal, amit elhagyni kényszerül, teret enged merész kombinációknak és univerzális kiegészítéseknek.” Nem teljes voltában így mégis megfelelően reprezentálja a teljességet mint kimeríthetetlen végtelenséget, rejtett rendje van, a látható aspektusai mellett kapcsolata van azzal, ami láthatatlan, kimondhatatlan (Coleridge töredéke: *Xanadu* mint a költészet metaforája). Jellegzetes témája, emblematis képe: a rom (az idő lenyomatait viseli, egyszerre nézhető az egész maradványaként, az elmúlás képeként és az egész fölédzőjeként, a jelenlevő látvány és a képzeletbeli egységekként).
- **A modern töredék** (teoretikusai: Nietzsche, Derrida, Foucault, Blanchot) **a világ töredékes észlelésének/megismerhetőségének megfeleltethető kifejezési forma.** A befejezetlenség és nyitottság hangsúlyos benne (Eco: *A nyitott mű*), a végtelennel/semmivel való kapcsolata, a megnevezhetetlennel, a külső tér, kívüliség tudatosítása, „végtelen beszélgetés” (Blanchot), a művészet, gondolkodás, érzélem önreflexiójának adekvát eszköze. Nyitottság, kreativitás, performativitás: műveletek (eredménye és lenyomata): kivágás, assemblage, fölülírás, palimpszeszt, intertextualitás: szövegek a szövegekben, átkontextualizálhatóság, megsokszorozhatóság, önmagán való visszaverődés (rész mint az egész vagy egyéb töredékek tükre, mise en abyme).
- A rész mint az egész szubverziója, formai játékokká szétírás lehetősége jelenik meg. Az újraírás és identitás kérdése, a variációkban való létezés, kontingencia. Daraboltság, test(szerűség), textúra, a részletek fölértékelése (verizmus, tapinthatósága, tárgyiassága, a banalítás képbe emelése) az egészszel szemben. Az egész = szemünk előtt konstruálódik mint egy lehetséges, de nem kizárólagos változat
- „A modernista fragmentum az írás/olvasás folyamatának ritualizálása”, az egész = létező narratív modellek formájában létezik, amelyek újraírása, dekonstrukciója történik a jelenlevő filmben
- A modern töredékesség formáinak a prototípusait a filmművészetben Antonioni, Bresson, Resnais és Godard filmjeiben láthatjuk: a töredékesség mint a kanonikus elbeszélés által képviselt rend (és folyamatosság) dekonstrukciója jelenik meg (radikális diszkontinuitás szemben a Tarkovszkij, Jancsó, Tarr féle radikális kontinuitással, lassúsággal, a felszín folyamatosságának megjelenítésével, ami szintén e kanonikus forma szétzúzását jelenti).

- **Visszatérés a korai, attraktív mozi kifejezőformáihoz:** a nézőnek feltárulkozó, „exhibicionista” kép változatai: a nézőt „megszólító” képek, a kamerába néző szereplők, a színbeli stilizációk, képkiemelések, az önálló képkompozíció, elkeretezés, közelképek, ismert szövegekre való rájátszások, a képek attraktív felvonultatása az ok-okozati logika helyett, formajáték stb.
- **Kollázs** inkább mint montázs. A montázs: töredékességből folyamatosság létrehozása ⇔ kollázs: folyamatosságból töredékesség létrehozása. A kollázs: különeműség, heterogenitás, esetlegesség. Az alkotó-szerzői szubjektivitás és kontroll érvényesítése, a koncepció fontossága, absztrakt formák, önreflexió: a mű a művészetről szól nem(csak a világról). A tagolás archaikus formáinak felújítása (elsötétülés, maszkolás, fejezetek, képközi feliratok stb.).
- Ugrásszerű vágások, diszkontinuitások, az időélmény tematizálása, az idő megállítása (minden jelen, időtlen), összekeverés, szubjektív időélmény, kihagyások és ismétlések, variációk.
- Térélmény: **nem illeszkedő terek, ugrásszerű vágások**, fontos akcióknak a képen kívüli térbe kerülése, „kubista” perspektívaváltások.  
A történetmondásban az elbeszélés delinearizációja, véletlenszerűség (aleatorika) a dramaturgiában. A mozgóképpel (s a történetmeséléssel) szemben **az önálló kép hangsúlyozása** (elkeretezések, képmegállítások, képek a képekben, villódzás effektus), a képek/tárgyak tapinthatósága („A film taktilis művészet,” Godard).
- **Ritmizáltság, költőiség, zenei szerkesztésmód**, szerialitás, különféle diszkurzustípusok keveredése: pl. filozófiai, műfajfilmes, *cinema vérité*, egyidejűség az érzékelésben („átcsapások,” kép/hang/nyelv), a művészetek bekebelezése (inkorporációja: a szöveg „testébe” való beépítése) (pl. az építészet, szobrászat, festészet, sőt zene a *Tavalý Marienbadban*).

#### Ajánlott szakirodalom:

- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005
- Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992.
- Kovács András Bálint: Kultúra és halál. Az új hullám szabadsága. *Filmvilág* 1988. 1. 26–32.
- David Bordwell–Kristin Thompson: *A film története*. Budapest, Palatinus, 2007.
- Richard Neupert: *A History of the French New Wave*. The University of Wisconsin Press, 2002.
- Gilles Deleuze: *Cinema 2. The Time Image*. London, The Athlone Press, 1994.
- Gilles Deleuze: A gondolat és a film. *Metropolis* 1999. 4: 36–46.
- T. Jefferson Kline: *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. The Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- S. Hayward–G. Vincendeau: *French Film: Texts and Contexts*. Routledge, 2006. 189–202.
- Guido Aristarco: A nouvelle vague négyszáz csapása. In: *Filmművészet vagy álomgyár*. Bp., Gondolat, 1970. 321–377.
- Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy. A francia film ötven éve*. Héttorony Könyvkiadó–Budapest Film, Bp., 1992
- David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, MFI, 1996: (10, 12, 13-as fejezetek) 217–244, 283–342.
- David N. Rodowick: A film rövid története. *Metropolis* 1997. nyár. 34–41.
- Robert Stam: *François Truffaut and Friends. Modernism, Sexuality and Film Adaptation*. Rutgers UP. 2006
- François Truffaut: *Önvallomások a filmről*. Budapest, Osiris, 1996.
- Agnes Varda: Festmények, félelmek, Párizs. *Filmvilág* 1995. 3. 36–43.
- Báron György: Eric Rohmer. In: Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest, Osiris, 2003. 81–95.
- Susan Sontag: A spirituális stílus Robert Bresson filmjeiben. In: *A pusztulás képei*. Bp., Európa, é.n. 117–146.
- Jean-Luc Godard különszám, *Metropolis* 1999. 4.
- David Sterritt: *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge University Press, 1999: 1–129.
- Michael Temple, James Williams, Michael Witt (eds.): *Forever Godard*. Black Dog Publishing, 2004.

- Kaja Silverman–Harun Farocki: *Speaking about Godard*. New York–London, New York University Press, 1998.
- Bóné Ferenc: Foucault és a Coca Cola gyermekei. Szerepváltó dialógusok és ezek reprezentációja Godard *Hímnem, nőnem* című filmjében. In: Pethő Ágnes (szerk.) *Köztes képek*. Kolozsvár, Scientia, 2003: 233–249.
- Pethő Ágnes: A „fehér lap”-tól a „fehér part”-ig. Szavak és képek közé íródo alakzatok Godard mozijában. In: P.Á. (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Kolozsvár, Scientia, 2003: 183–233.
- Pethő Ágnes: A kinematográfia passiója. A mozi narratív médiumának dekonstrukciója Jean-Luc Godard *A film története(i)* című művében. *Kalligram*, 2009. március. 76-84.
- Ágnes Pethő: The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays. In: Ágnes Pethő (ed.): *Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Pictures*. Cambridge Scholars Publishing, 2008. 159-187.