

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Francuski novi val, Jean-Luc
Godard i Raoul Coutard

**Kolegij: STILSKA POVIJEST FILMSKE
FOTOGRAFIJE**

Mario Kokotović
2018.

1. Uvod	3
2. Francuska i Francuski film do sredine pedesetih	5
3. Filmska autorska kritika - Cahiers du Cinéma	8
4. Francuski novi val	11
5. Jean-Luc Godard i Raoul Coutard	15
6. Vizualno pripovijedanje u filmovima Do posljednjeg daha i Žena je žena	19
7. Zaključak	24
8. Literatura	26

1. Uvod

Ovaj tekst bavi se nastankom jednog od najutjecajnijih i najvažnijih pokreta u povijesti kinematografije, *Francuskim novim valom*, okolnostima njegovog nastanka i utjecaja na suvremeni film, ali i velikanima francuske kinematografije iz tog perioda. Poznati redatelj Jean-Luc Godard (1930) i inovativni snimatelj Raoul Coutard (1924-2016) zajedno su radili na filmovima koji su bitno utjecali na filmsku povijest koja se tih kasnih pedesetih godina prošlog stoljeća stvarala u Francuskoj. *Francuski novi val* bio je razdoblje plodnog tla za velike filmske vizionare od kojih više poznajemo biografije redatelja i glumaca od snimatelja, stoga je cilj ovoga rada progovoriti i o jednom od njih kroz kratku analizu suradnje s redateljem.

Iako razdoblje *Francuskog novog vala* odnosno filmovi iz navedenog razdoblja već pripadaju povijesti kinematografije, rado ih gledamo i danas jer su upravo ti filmovi mijenjali su filmski, ali dijelom i onaj stvarni svijet. Srećom, moderne tehnologije i opća globalizacija omogućuje nam pristup tim filmovima tako da i nove generacije koje se zanimaju za film, filmsku teoriju ili filmsku kritiku, mogu, ako ne u kinu, onda na DVD-u ili putem interneta pogledati te kanonske naslove. A ti su filmovi proizvedeni u uvjetima koje suvremeni filmski autori teško mogu prihvatiti, ali s nevjerojatnim entuzijazmom i maštom koja s druge strane, u suvremenom filmu često izostaje. Međutim, i danas, nerijetko mladi filmski autori inspiraciju za svoja filmska dijela nalaze u autorima *Francuskog novog vala*.

Do danas je u filmu toliko stavova i pravaca stvoreno, ustoličeno, pa onda opet srušeno, da je vrlo teško stvoriti nešto istinski novo. Kako biti Godard nakon Godarda? Odgovor je, vjerujem - Teško, ako je uopće moguće.

Bilo je to i prije *Francuskog novog vala*, ali i za vrijeme njegovog trajanja, razdoblje francuske kinematografije koje prati kronični nedostatak novca s kojim su se nosili svi autori. Unatoč tome stvarali su filmska remek djela. Iz današnje perspektive svjesni smo činjenice da filmska ideja i realizacija ne ovisi uvijek i samo o financijskim sredstvima već i o želji da se sama filmska poruka napravi, da se prenese do publike i da na kraju nešto promijeni. Vjerojatno je danas u nekim bogatijim europskim sredinama lakše doći do novca koji će u konačnici omogućiti izradu filma, nego filmskim jezikom reći nešto novo i drugačije od ostalih. Uz današnju filmsku tehnologiju koja je doista širokodostupna i cjenovno vrlo pristupačna, teško je usporediti što je značilo nabaviti filmsku kameru i sve što je potrebno za snimanje 1960., a što to znači danas. Zato se velikim dijelom mladi autori i vraćaju u to razdoblje filmskog stvaralaštva i u njemu traže svoje uzore jer u većini slučajeva treba raditi dok su ideje svježije, a sami autori prepuni ideja i ideala, a ne čekati vrijeme kada će imati dovoljno novaca za svoje filmove. U sličnim okolnostima, mladi, gotovo bez filmskog iskustava, ali s velikom kreativnom energijom i bez novca, filmsku suradnju započeli su i Jean-Luc Godard i Raoul Coutard.

Raoul Coutard snimio je 17 Godardovih filmova i 5 filmova François Truffauta (1932-1984), te neizmjerljivo utjecao na vizualni identitet *Francuskog novog vala*, a ovaj tekst želi istaknuti njegov utjecaj na filmsko stvaralaštvo Jean-Luc Godarda kroz dva filma njihove suradnje. To su filmovi *Do posljednjeg daha*, 1960 (*À bout de souffle*) i *Žena je žena*, 1961. i (*Une femme est une femme*).

2. Francuska i Francuski film do sredine pedesetih

Francuski novi val najvažniji je, odnosno, po mnogim svojim aspektima i najutjecajniji pokret zvučnog filma koji nije nastao ni iz čega ili slučajno. *Francuski novi val* iznimno je važan i za afirmaciju filma kao umjetnosti ne samo u Francuskoj, kao i za nove stavove u filmskoj kritici, teoriji filma i dakako proučavanja filmske povijesti. Osvrnimo se kratko na kulturološke okolnosti njegovog nastanka.

U Francuskoj se krajem četrdesetih godina 20 stoljeća, a to je vrijeme nakon Drugog svjetskog rata, općenito traži obnova gotovo svega. Obnova i društva i ekonomije i kulture, pa tako i filma u sklopu kulture i u sklopu zabave. Te se promjene traže i od same države i od dominantne ideologije koja ima kontrolu nad umjetnošću i kulturom. To traže popularni časopisi u kojima se piše o toj temi naveliko, ali i veliki dio Francuza koji se žele odmaknuti od sjećanja na užasni rat i teške poratne dane. Nakon poniženja Francuske u Drugom svjetskom ratu, kada ju je nacistički vođa Adolf Hitler prilično lako okupirao s obzirom na njenu veličinu, državnu, vojnu i povijesnu tradiciju, filmska proizvodnja nije zamrla. I u ratnim okolnostima radili su se filmovi te je tijekom četverogodišnjeg ratnog razdoblja snimljeno čak oko 220 filmova.¹ U vrijeme okupacije jaka je kontrola nad cjelokupnom filmskom produkcijom i filmovi se ne smiju ni na koji način baviti njemačkom okupacijom. Spomenimo samo neke od autora koji su filmske karijere započeli upravo u to vrijeme. To su Marcel Carné (1906-1996), filmom *Noćni posjetioци*, 1942 (*Les visiteurs du soir*), Robert Bresson (1901-1999) režira film po vlastitom scenariju *Andđeli grijeha*, 1943. (*Les Anges du péché*), a tu je i Henri-Georges Clouzot (1907–1977) koji režira film *Ubojica stanuje na broju 21*, 1942. (*L'assassin habite... au 21*),. Nakon Drugog svjetskog rata, pa i do početka *Francuskog novog*

¹ Filmska enciklopedija I, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1986., str. 439

vala, veliku političku ulogu u obnovi Francuske odigrao je francuski predsjednik Charles de Gaulle (1890-1970). Istina, demokratski izabran, iako pomalo i po ondašnjim standardima autokratski vođa. Vodio je Francusku čvrstom rukom i uspio je “rebrendirati” zemlju iz gubitnice u pobjednicu, te je postao jedan od članova pobjedničke četvorke. Na Mirovnu konferenciju na Jalti² nisu ga primili iako je pokušao doći, ali na većini ostalih mirovnih sastanaka i kongresa de Gaulle se pridružio Amerikancima, Rusima i Englezima kao sudionik političke koalicije. Čak je dobio i svoju okupacionu zonu u Njemačkoj.³ Francuski film u to vrijeme nalazi se u velikim financijskim teškoćama, a Hollywood je imao određene komercijalne privilegije i rezultat je bio pad kino gledatelja. Nakon 1950. godine francuski producenti traže izlaz u suradnji s Italijom. Redatelji René Clair (1898-1981) i Vittorio de Sica (1091-1974) čak su isticali da svako daljnje povećavanje takvih koprodukcija može ugroziti nacionalni karakter samih filmova. U takvoj suradnji nastali su poznati filmovi iz tog razdoblja, primjerice *Mušice drage Karoline*, 1953. (*Caprice de Caroline chéire*), 1953., redatelj: Jean Devaivre (1912-2004) ili film *Ljubavnici iz Toleda*, 1953. (*Les Amants de Toléde*), redatelji: Henri Decion (1890-1969) i Fernando Palacios (1916-1965). Tijekom pedesetih godina na francuskoj filmskoj sceni djelovali su i drugi veliki autori kao Jacques Tati (1907-1982), André Cayatte (1909-1989) i Marcel Carné. Ali da kinematografija može biti drugačija od ekranizacije scenarija kroz svoje filmove pokazao je već spomenuti Robert Bresson. On je prethodio *Francuskom novom valu* i nije pripadao niti jednoj filmskoj struji, pravcu ili školi. Mnoga svoja djela temeljio je na suvremenom piscu Georgesu Bernanosu (1888-1948), predstavniku katoličke struje francuske književnosti ili na

² Mirovna konferencija na Jalti na Krimu (današnja Ukrajina) održana je tijekom veljače 1945. godine. Sastali su se najviši predstavnici SAD-a, Sovjetskog saveza i Velike Britanije kako bi donijeli odluke o izgledu poslijeratnoga svijeta.

³ Po završetku Drugog svjetskog rata u Europi 1945. godine, Sovjeti, Amerikanci, Britanci i Francuzi uspostavili su četiri savezničke zone u okupiranoj Njemačkoj dok se ne riješi konačna podjela Njemačke, što će ubrzo rezultirati “Hladnim ratom” u Europi.

ruskoj klasičnoj književnosti.⁴ Bresson iz tih djela uzima motive, ideje i svjetonazor, dok ga jezik manje zanima. U njegovim filmovima prisutan je izraziti stilski minimalizam koji se vidi u većini njegovih filmova. Bresson izbjegava pridodanu filmsku glazbu, njegova kamera detaljizira, primjerice ruke u filmu *Džepar*, 1959. (*Pickpocket*). Prisutan je minimalizam i u glumi, a glumci su često naturščici. Bresson glumce čak ne naziva glumcima već *modelima* tako da je prisutan minimalizam i u emocijama, a dakako i u dijalogu.

Njegov prvi pravi “*Bressonovski*” film je *Dnevnik seoskog župnika*, 1951. (*Journal d'un curé de campagne*). Film se pripovijeda kroz dnevnik glavnog junaka svećenika, koji kao intelektualno i emocionalno nesposoban, gruboj provincijalnoj sredini svjedoči o Bogu uz velike probleme. Spomenimo još i filmove *Osuđenik na smrt je pobjegao*, 1956. (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*), u kojem robijaš želi pobjeći ali mu u ćeliju stave drugog zatvorenika i koji sad ima izbor - ubiti ga ili ga povesti sa sobom, a to je velika moralna dilema. I ovaj film isto tako obiluje minimalizmom. Filmska poetika Bressona je askeza, minimalizam odnosno što se manje prikaže i kaže to se dublje ulazi u problem.

U pedesetim godinama francuski film dao je neka velika filmska djela, ali mladi kritičari filma nezadovoljni su stanjem u francuskoj kinematografiji. Prigovarali su da francuskom filmu nedostaje hrabrosti i da se uopće ne bavi suvremenim društvenom problemima. Neki od tih kritičara koji su se okupili oko časopisa *Cahiers du cinéma* otići će toliko daleko da će kritičarsko pero zamijeniti filmskom kamerom.

⁴ U prvom redu to su bili Lav Nikolajevič Tolstoj (1828-1910) i Fjodor Mihajlovič Dostojevski (1821-1881).

3. Filmska autorska kritika - Cahiers du Cinéma

Francuski novi val s jedne strane jest dio filmskih tendencija pa možemo reći da je došlo do iscrpljivanja kreativnosti jedne generacije filmskih djelatnika, dok je u to vrijeme jedna nova mlada i talentirana grupa okupljena oko zajedničkog interesa za film i filmsku kritiku tek započinjala svoju filmsku avanturu. Najvažniji časopis, moglo bi se reći, u povijesti filma je *Cahiers du cinéma* što u slobodnom prijevodu znači filmska sveska ili bilježnica. *Bilježnica* je u to vrijeme bila uobičajeni naziv na francuskoj intelektualnoj sceni i služila je za pisanje o nečemu, u ovom slučaju za pisanje o filmu. To je *bilježnica* u koju se pišu bilješke o raznim filmskim opažanjima, razmišljanjima i temama. Časopis *Cahiers du cinéma* osnovao je 1951. sa suradnicima⁵ André Bazin (1918-1958), jedan od najutjecajnijih filmskih kritičara i teoretičara iz razdoblja prije *Francuskog novog vala*. André Bazin bio je veliki zagovornik realizma i *Talijanskog neorealizma*,⁶ ali i Orsona Wellesa (1915-1985) koji je dubinskom filmskom fotografijom ostvario jednu vrstu realizma. Istina, poetike Orsona Wellesa i *Talijanskog neorealizma* vrlo su različite, ali iz perspektive ostvarivanja kontinuiranosti filmskog prizora imali su zajedničku karakteristiku. *Talijanski neorealizam* je to ostvarivao u vremenu, dugim kadrovima, a Orson Welles i snimatelj Gregg Toland (1904-1948) dubinskom filmskom fotografijom (dubinskim kadrom) koji je u jednom kadru okupljalo nekoliko planova radnje i koji je zbog specifičnosti širokokutnog objektiva dao oštru sliku od prednjeg do zadnjeg plana.⁷ Što se manje filmski prizor “reže”, a što se više prikazuje u kontinuitetu, film je realističniji. To je bila jedna od

⁵ Jacques Doniol-Valcroze (1920.-1989.) francuski glumac, kritičar, scenarist i redatelj i Joseph-Marie Lo Duca (1910-2004.) novinar, kritičar i povjesničar filma.

⁶ Filmovi talijanskog neorealizma prikazuju suvremene teme koje su snimane na ulici i na stvarnim lokacijama u siromašnim četvrtima te često s naturščicima. Trajao je od 1943. do 1950., a utjecaj neorealizma je velik ne samo na talijanski film općenito nego i na *francuski novi val*, poljsku filmsku školu, jugoslavenski film... i šire.

⁷ Najbolje primjere “dubinskog kadra” možemo vidjeti u filmu Orsona Wellesa *Građanin Kane*, 1941. (Citizen Kane), koji je odlično snimio Gregg Toland.

tendencija u sklopu Bazinove poetike. Bazin je inače i utjecao na mlade kritičare koji su se okupili u časopisu *Cahiers du cinéma*. Oni nisu u potpunosti prihvatili njegovu ideju realizma, ali s jedne strane već kod njega se nalaze tragovi autorske kritike koju su oni preuzeli i razvili, a s druge strane Bazin im je usmjerio pogled između ostalog i prema američkoj filmskoj industriji, bez predrasuda koje je u ono vrijeme francuska visoka kultura imala prema Hollywoodu. Ukratko, kod Bazina i industrija može biti umjetnost, a to je bila i jedna od važnih postavki autorske kritike. Tu su predstavnici francuske autorske kritike postavili nove i zdrave temelje, oni su se posvetili onom što se vidi i čuje i to su vrednovali bez kompleksa kada je riječ o američkom filmu. Međutim, prema francuskom filmu imali su u određenom smislu predrasude. Istina, imali su oni i svojih favorita i među Francuzima. Cijenili su Jeana Renoira (1894-1979), Roberta Bressona, Alaina Resnaisa⁸ (1922). a isto tako imali su oni od svojih francuskih ranijih generacija filmskih djelatnika neke autore koji su postali kasnije i njihovi filmski suputnici. Ali globalno gledano oni su u francuskom filmu pedesetih godina vidjeli samo industriju koja nema hrabrosti progovoriti o aktualnim društvenim problemima, a u američkom filmu pedesetih i šezdesetih su tražili i umjetnosti. Industrija ih nije pretjerano zanimala osim kao prepreka koja se može pojaviti za neke umjetnike koji se u industriji ne pronalaze. Nisu oni bili “apologeti” industrije, samo su uvidjeli da se i u filmskoj industriji, a ponekad i zbog industrije stvaraju umjetnička djela. Ne može se zanemariti da je ipak film kompleksna djelatnost i da su morale postojati i neke tehnološke, socijalne pa i financijske institucije, a to su primjerice inovatori, proizvođači, producenti, filmski studiji ... koji će omogućiti da se neke filmske vizije ostvare.

⁸ Primjerice Alain Resnais je izraziti predstavnik poštivanja književnosti i surađuje s književnicima samo što su to moderni književnici, i vrlo čvrsto je povezan s drugim umjetnostima. S arhitekturom, kazalištem, glazbom i sa slikarstvom što se može uočiti s njegovim filmovima, primjerice filmu *Prošle godine u Marienbadu*, 1961. (*L'Année dernière à Marienbad*).

Autorska kritika tražila je još jednu stvar. Tražili su da se napokon i u filmu prizna ono što je i u drugim umjetnostima bilo prošireno i normalno, a to je kult umjetnika. Autorska kritika tražila je autora filma i izdvajala je redatelja ili producenta ili glumca ... najčešće redatelja. S jedne strane filmski autori izvlače svoje spoznaje iz gledanja filmova i filmskih pojava, a s druge strane filmski kritičari i teoretičari tog razdoblja su prvi koji daju dignitet filmskom autoru kakav imaju otprije autori u drugim granama umjetnosti (glazba, kazalište, književnosti, slikarstvu ...). Kada bi uvidjeli da je neki autor zanemaren, primjerice u Hollywoodu ili nekoj drugoj sredini, predstavnici autorske kritike bi upirali prstom na taj problem i predlagali bi da se navedeni autor oslobodi industrijskih okvira i sustava. Drugim riječima bili su protiv toga da filmski autori budu stisnuti unutar okvira sustava industrije. A ova pojava uistinu nije u skladu s umjetničkim i kritičkim školama drugih umjetnosti, to je nešto specifično filmsko jer samo u filmu za razliku od drugih umjetnosti, u to vrijeme trebalo je dokazivati autorstvo. A opet, s druge strane, film je i kao medij utjecao na druge umjetnosti, barem od *Avangarde*, od dvadesetih godina prošlog stoljeća, film se pojavljuje kao afirmirana umjetnosti i filmskim stvaralaštvom i kritičkim djelovanjem filmskih kritičara i teoretičara postoji nemali utjecaj filma na druge umjetnosti, što samo potvrđuje kompleksnost tog područja.

Spomenimo neke od tih utjecajnih filmskih kritičara i filmskih autora u nastajanju. To su Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer (1920-2010), Jacques Rivette (1928) i Claude Chabrol (1930-2010)....

4. Francuski novi val

Kao što je već spomenuto, u to vrijeme cjelokupna francuska kultura intenzivno traži obnovu, a s druge strane unutar filmske djelatnosti nove generacije početkom pedesetih godina razvijaju svoju poetiku i vrlo su kritični prema starim filmovima i autorima. Specifično je za *Francuski novi val* da je većina kritičara postala filmskim autorima *Francuskog novog vala*. To da se gotovo cijela škola tako uspješno prebaci iz kritike u filmsko stvaralaštvo uistinu je rijetka pojava.⁹

Jedan autor kojeg su oni “otkrili” je svakako Alfred Hitchcock¹⁰ (1899-1980). Danas je teško shvatiti da je postojalo vrijeme kada Hitchcock nije bio činjenica visoke kulture nego samo dobar filmski zabavljač, ali prije pravca francuske autorske kritike koja se onda širila preko Engleske do Amerike, Hitchcock je jedan od najvažnijih autora kojeg su oni iznijeli na površinu i više se s tog mjesta nije pomaknuo.¹¹ Nadalje, još jedna bitna prednost koju su imali mladi redatelji u odnosu na stare, je ta da su njihovi filmovi manje koštali. Dijelom ti su filmovi manje koštali i iz objektivnih razloga jer su imali u startu manje novaca tako da su se filmovi radili s novcima koji su bili na raspolaganju. Ali s druge strane poetika *Francuskog novog vala* htjela je srušiti sve konvencije pa tako i primjerice standardne konvencije o filmskom osvjetljenju. Zašto velikim reflektorima usporavati i poskupljivati snimanje filma kad se može snimati i pri dnevnom svjetlu bez reflektora? Na spomenuti način veliki dio sličnih konvencija koje su na

⁹ I u povijesti Hrvatskog filma imamo nekoliko sličnih primjera, iako je do pune afirmacije pojedinih autora bilo potrebno puno više vremena. Primjerice, Zoran Tadić (1941-2007) je nakon studija komparativne književnosti u Zagrebu ušao u filmsku kritiku 1961. godine, pa tek onda u asistenturu drugim redateljima, a prvi cjelovečernji igrani film *Ritam zločina* snimio je tek 1981. godine. Sličan put u Italiji imao je i redatelj Michelangelo Antonioni (1912-2007) koji je počeo s filmskom kritikom u talijanskom fašističkom časopisu *Cinema* 1940. godine, tek će započeti studij filmske tehnike u Rimu, a prvi cjelovečernji film snima 1950. Kronika jedne ljubavi, (Cronaca di un amore).

¹⁰ Ali ne samo Hitchcock. Vrlo visoko cijenjeni bili su i sljedeći autori: Jean Renoir (1894-1979), Roberto Rossellini (1906-1977), Howard Hawks (1896-1977) i Fritz Lang (1890-1976).

¹¹ Već su 1957. godine kritičari časopisa *Cahiers du cinéma* i u to vrijeme početnici u filmu Chabrol i Rohmer, objavili knjigu o Hitchcocku, a kasnije je Truffaut 1962. godine objavio i vrlo utjecajnu seriju razgovora s Hitchcockom koja se i danas smatra filmološkom studijom i jednom od najboljih analiza jednog redateljskog opusa koje su do tada napisane.

kraju krajeva i koštale bile su napuštene u novoj filmskoj poetici u nastajanju.

Novi val je bio, možemo slobodno reći, pravi rekreativni pokret koji je imao poetiku potpune obnove kinematografije i napuštanje starih ideja. Nije potrebno platiti ni scenarista jer možemo i improvizirati. Upravo je vjernost scenariju bila jedna od najvećih zamjerki koju su novovalovci imali prema staroj kinematografiji te su “stare” filmove smatrali adaptacijama scenarija, a film je ipak audiovizualni medij koji ima svoj jezik i koji bi tu trebao prevladavati. Tako je i sam naziv *Novi val* (fran. nouvelle vague),¹² koji se općenito odnosio na nove tendencije u cjelokupnom društvu, s vremenom dobio uže značenje s naglaskom na kinematografske nove tendencije, odnosno prvotno je bio smišljen za sve što je bilo novo u društvu, a s vremenom je postao naziv koji se odnosi na navedene kompleksne promjene u filmskom stvaralaštvu. Čak je i država potpomogla razvoj kinematografije u tom smjeru svojim fondovima kojim su pomagale razvoju filma. Sve to je pridonijelo razvoju *Francuskog novog vala* uz dakako kreativnost i genijalnost njegovih autora.

Kakvi su filmovi *Francuskog novog vala* i što oni govore o poetici *Francuskog novog vala*, i što oni govore o francuskom filmu?

Nekoliko riječi o filmovima *Francuskog novog vala*. Možda prvi film *Novoga vala* je film Claudea Chabrola *Lijepi Serge*, 1958. (*Le Beau Serge*). Taj film govori o odnosu i suprotnosti sela i grada, o mladiću iz provincije koji živi relativno loš život, ima loš odnos sa ženama, prijateljstva su mu nepostojeća i u njegov život ulazi stari prijatelj koji se “snašao” u gradu. Film je opisan kao kombinacija dokumentarizma i ekspresionizma, onih suprotno pozicioniranih fenomena.¹³ Već sljedeće

¹² Naziv je prva upotrijebila novinarka Françoise Giroud (1916-2003) koja je pisala u pariškom tjedniku *L'Express*. Naziv se u početku odnosio na inovativne tendencije u svim umjetnostima da bi se kasnije sveo u prvom redu na filmske tendencije.

¹³ Chabrol je film *Lijepi Serge* financirao naslijeđem svoje prve supruge i snimao ga je u crno-bijeloj tehnici, u svome rodnom gradu i s nepoznatim glumcima. Film je doživio uspjeh kod kritičara, ali i kod publike. Chabrolu je taj uspjeh filma omogućio da odmah snimi sljedeći film *Rođaci*.

godine filmom *Rodaci*, 1959. (Les cousins) priča istu priču, ali u perspektivi provincijalca koji odlazi u grad.¹⁴ Iste godine, 1959. François Truffaut snima svoj prvijenac *400 udaraca* (Les quatre cents coups). To je film koji ponajviše baštini po svom stilu od *talijanskog neorealizma*. Duge vožnje, široki i udaljeni planovi, dječak kao junak..., obilje filmskih postupka koje su nastali pod utjecajem talijanskih neorealista. Ali to je bio početak nečega što talijanski neorealisti nemaju, a to je ciklus filmova o junaku kojeg glumi isti glumac Jean-Pierre Léaud (1944.) u ulozi Antoine Doinela. Isti glumac glumi isti lik u raznim fazama života i kako glumac odrasta i mijenja se kako s njim odrasta i njegov lik koji je neka vrsta *Alter ega* samog redatelja. A to je izrazito autorska koncepcija koje u *talijanskom neorealizmu* nema - primjerice, a sada ćemo snimiti još jedan film o Antoine Doinelu s istim glumcem. To je autorska samosvijest, odnosno iskaz autorove osobnosti ili njegove vizije svijeta. Godine 1960. na novovalnoj autorskoj filmskoj sceni pojavit će se Jean-Luc Godard sa svojim prvim cjelovečernjim filmom *Do posljednjeg daha*, 1960. (À bout de souffle) kojeg će snimiti Raoul Coutard s Jean-Paul Belmondom (1933.) u glavnoj ulozi.¹⁵ Ovaj rad će se u drugom dijelu osvrnuti na njihovu plodnu suradnju tijekom novovalskog pokreta.

Francuski novi val završio je relativno brzo već sredinom šezdesetih godina. Počeo je krajem pedesetih, a već šezdesetpete, šezdesetšeste *Novi val* kao pokret bio je gotov. Nije trajao desetljećima iako su karijere filmskih autora trajale doslovno desetljećima. Razlog gašenja pokreta je dolazak financijske krize, nekoliko filmskih “neuspjeha” i rezultat je bio takav da su producenti izgubili interes za financiranje njihovih filmova i tako su se autori *Francuskog novog vala* razišli svaki u svom smjeru.¹⁶

¹⁴ Film *Rodaci* nagrađen je Zlatnim medvjedom u Berlinu 1959. godine.

¹⁵ Jean-Paul Belmondo glumio je i ranije, primjerice u filmu *Varalice*, 1958. (Les tricheurs), redatelj Marcel Carné, ali pravi uspjeh i slavu steći će tek s Godardom. Belmondo će imati čak i status dominantne muške filmske zvijezde, što je specifično za francuski film. Belmonda je *Novi val* prometnuo, a komercijalnim filmovima je kasnije održavao taj status. Na toj poziciji prije Belmonda bio je Jean Gabin (1904–1976), a nakon Belmonda na filmsku glumačku scenu dolazi Gérard Depardieu (1948.).

¹⁶ Godard je otišao prema političkom filmu, Chabrol je radio komercijalne filmove, ali se vratio krajem šezdesetih godina, Rohmer je gotovo bez stanke radio vrhunske filmove.

Francuski novi val kao pokret se raspao, ali njegovo nasljeđe je ostalo do dana današnjeg i to iznimno utjecajno. Definiranje filma kao umjetnosti postavili su upravo navedeni autorski kritičari, a potom redatelji *Francuskog novog vala*. Iako su sami autori bili vrlo različiti,¹⁷ ali ako gledamo generalno, neke tendencije mogu se uočiti kod više autora i bile su upadljive i česte. To je primjerice *metafilmska orijentacija*, odnosno filmovi o filmu i filmovi koji upućuju na svoju filmičnost.¹⁸ Prisutna je i kultura citata i aluzija. Sklonost dokumentarističkim postupcima i improvizaciji, te korištenje žanrovskih struktura i promijene žanra i to čak iz scene u scenu.¹⁹

Vratimo se sada suradnji Jean-Luc Godarda i snimatelja Raoula Coutarda koji su započeli suradnju uistinu slučajno.

¹⁷ Nitko ne radi tako kontinuirani biografski opus o izmišljenom liku kao Truffaut, nitko nije tako često i radikalno mijenjao stil i poetiku kao Godard, nitko se nije tako čvrsto držao kriminalističke matrice kao Chabrol...

¹⁸ *Metafilmski postupci* su filmovi koji govore o snimanju filma kao Truffautov *Američka noć*, 1973. (*La Nuit américaine*), ali i filmovi s metafilmskim postupcima kada primjerice glumci gledaju u kameru ili susret s ekipom iz drugog filma.

¹⁹ Žanrovski *Francuski novi val* je vrlo raznolik i u sebi ima elemente i SF-a, i melodrame, i mjuzikla, ... a u filmu *Ludi Pierrot* žanr se mijenja gotovo u svakoj sceni.

5. Jean-Luc Godard i Raoul Coutard

Jean-Luc Godard rođen je u Parizu 1930. u dobrostojećoj obitelji. Odrastao je u Švicarskoj, a u Pariz se vratio 1948. gdje je studirao etnologiju na poznatom francuskom sveučilištu Sorbonnei. U to vrijeme često je izlazio u pariški kino klub (*Cine-club du Quartier Latin*) i u kinoteku (*Cinematheque Françoise*) te se sprijateljio s André Bazinom, François Truffautom i Claude Chabrolom s kojima je i pokrenuo novi pokret u francuskoj kinematografiji.²⁰ Godine 1954. vraća se u Švicarsku i radi kao građevinar, te zarađenim novcem kupuje vlastitu 35mm kameru i snima svoj prvi kratki film o izgradnji brane, *Operacija beton*, 1954. (*Opération béton*). Nakon povratka u Pariz nastavlja raditi kao filmski kritičar za časopis *Cahiers du cinéma* u kojem napada tradicionalne, a hvali inovativne filmske autore. Nakon nekoliko kratkih filmova snima svoj prvi dugometražni film *Do posljednjeg daha*, 1960. (*À bout de souffle*)²¹ koji će biti prekratnica u njegovoj karijeri i gotovo preko noći osvaja publiku, te dobiva odlične kritike za svoj radikalni i inovativan pristup. Bio je to sam početak *novog vala*, Truffaut je za film *400 udaraca*, 1959. (*Les quatre cents coups*), godinu ranije, dobio nagradu na festivalu u Cannesu. U nadolazećim godinama uslijedit će mnogi kasnije čuveni filmovi ostalih novovalovaca. Po uspjehu svog filma, Godard počinje intenzivno snimati cjelovečernje filmove i u narednih osam godina, do filma *Weekend*, 1967. (*Week-end*) snimio je petnaest cjelovečernih filmova. Kasnije će Godard napustiti *mainstream* produkciju te će se producirati vlastite političko-revolucionarne filmove sa sociološkim i humanističkim temama. Broj njegove publike drastično se smanjio, a Godardov najambiciozniji projekt do danas je višedijelni

²⁰ Sa Rohmerom i Rivetteom 1950. pokreće filmski mjesečnik *La Gazette du Cinema*, kojemu su izašla svega četiri broja. Godard u njemu piše filmske kritike i kraće tekstove pod pseudonimom Hans Lucas (ime autora, Jean-Luc, u njemačkom obliku). U kasnije čuvenom filmskom časopisu *Cahiers du cinéma* Godard je počeo pisati 1952.

²¹ Tražeći podatke o nastanku filma nailazio sam na različite godine nastanka gdje se navode i 1959. i 1960. Naime, film je sniman u Parizu i Marseilleu tijekom kolovoza i rujna 1959. a premijerno je prikazan u Parizu 16. ožujka 1960.

Histoire(s) du cinema, započet 1988., unikatna i monumentalna studija o povijesti francuske kinematografije.

Kroz njegove autorske principe Jean-Luc Godard nam je dao neke od najmaštovitijih filmova ikad napravljenih. Jedinstveni značaj Godardova djela možda je najslikovitije iskazan mišlju njegovog kolege iz vremena *Francuskog novog vala*, François Truffauta: “Postoji film prije Godarda i film nakon Godarda”.

Raoul Coutard rođen u Parizu 1924. godine. U mladosti želio je postati kemičar ali kako nije mogao platiti studij kemije prebacio se na fotografiju. Godine 1945. mobiliziran je i sudjeluje u ratu u Indokini. Nakon toga živio je u Vijetnamu jedanaest godina radeći kao slobodni fotograf. Zanimljivo je kako je 1956. dobio ponudu za rad na filmu *Đavolji prolaz*, (*La Passe du diable*), redatelja Pierrea Schoendoerffera (1928-2012) i Jacques Duponta (1921-2013), te ga prihvaća misleći da se radi o fotografskom poslu na filmu. Coutard do tada nikad nije rukovao filmskom kamerom, a u trenutku kad je saznao da je ponuđeni posao snimateljski, a ne fotografski bilo je prekasno odbiti ga. Nakon tri snimljena filma s istim redateljem Coutard upoznaje Georges de Beauregarda (1920-1984), velikog producenta *Novog vala*, koji će ga upoznati s Godardom. Prva suradnja s Godardom bila je na filmu *Do posljednjeg daha*, 1960. u koju je doslovno “uguran” od strane producenta iako je Godard već imao odabranog snimatelja. U kratkom razgovoru za časopis *Sineast* Raoul Coutard na pitanje kako je došao na film odgovorio je: “Preko fotografije kojom sam se najprije bavio kao amater. Zatim, s obzirom na to da nisam mogao nastaviti studiranje za inženjera kemije, radio sam u laboratoriju, snimao portrete, a kasnije sam se posvetio “mehaničkoj” slici jedne štamparije i radu u vojnom geografskom servisu. Ostao sam dugo godina u Indokini kao fotograf radeći kao foto reporter za listove *Radar*, *Life*, *Match* i prava je slučajnost da sam prešao na film”.²²

²² Tekst: *Kratak susret s Raoulom Cotardom*, *Sineast*, br. 23. Sarajevo 1983. str.9

Coutard je Godardu snimio gotovo sve filmove iz perioda *Francuskog novog vala* iako su surađivali i kasnije.²³ Snimanje “iz ruke”,²⁴ odnosno bez stativa, je nešto specifično za suradnju Godard-Coutard jer takva vrsta snimanja izostaje u ostalim Godardovim filmovima koje su snimali drugi snimatelji. Coutardova tehnička nesofisticiranost i ekspresivna filmska fotografija postali su jedna od glavnih vizualnih karakteristika *Francuskog novog vala*. Pojednostavljen pristup snimanju filma srušio je dotadašnju tradicionalnu estetiku, a njegov je zaštitni znak postalo mekano odnosno difuzno svjetlo bez sjene, odbijeno od bijelih površina, vrlo često od stropova. Raoul Coutard dobio je više priznanja za svoj snimateljski rad,²⁵ a u filmofilskim krugovima poznat je kao najbolji vizualni kreator Godardove filmske poetike, ali i kao najutjecajniji snimatelj i vizualni pustolov *Francuskog novog vala*.

Zanimljiv je i jedan stav objavljen u Guardianu iz 2001. gdje autor teksta kaže: “Ako su François Truffaut i Jean-Luc Godard roditelji *Francuskog novog vala*, onda je Raoul Coutard babica koja ga je porodila.”²⁶

Odabir filmova za kratku analizu dolazi upravo zbog njihove vizualne, ali i stilske različitosti. Film *Do posljednjeg daha*, 1960. je Godard-Coutardov prvijenac, te je označio početak njihove suradnje, a ujedno i početak snimanja filmova na takav način. Snimanje iz ruke i postojeća rasvjeta, te dinamična kamera često i bez motivacije od strane glumačkih pokreta. To je bilo nešto potpuno novo u filmskoj proizvodnji i ti su novi oblici snimanja vrlo brzo postali “vizualni standardi” za

²³ Coutard je nakon *Novog vala* snimio Godardov film *Carmen*, 1982. (Prenom Carmen).

²⁴ Termin “iz ruke” odnosi se u prvom redu na snimanje s kamerom koja nije na stativu ili nekom drugom stabilizatoru kamere. Snimanje “iz ruke” je svaki oblik snimanja u kojem snimatelj na neki način pridržava kameru svojim tijelom bez dodatnih stabilizacijskih uređaja, primjerice Steadicama (u navedenom slučaju radilo bi se o snimanju sa Steadicama kojeg opet nosi snimatelj, a ne više “iz ruke”).

²⁵ Godine 1996. dodijeljena mu je i nagrada od strane *The American Society of Cinematographers* za opus od preko osamdeset snimljenih filmova.

²⁶ The Guardian, 2001. - "If François Truffaut and Jean-Luc Godard could be said to be the parents of French new wave cinema, Raoul Coutard was its midwife." - Članak: Images of perfection, autor: Peter Lennon.

daljnju produkciju filmova u velikom dijelu svjetske kinematografije. Film *Žena je žena*, 1961., s druge je strane velikim dijelom sniman u studijskim uvjetima, u boji i u Cinemascope formatu,²⁷ a to je i inače bilo njihovo pravilo, odnosno ako su radili crno-bijeli film snimalo se u punom formatu 35mm filma (1,37:1), a ako se film snimao na materijalu u boji radilo bi se u Cinemascopeu. Upravo film *Žena je žena*, bio je njihov prvi film u boji.

²⁷ Cinemascope je jedan od širokoekranskih postupaka predstavljen 1953. čiji je odnos stranica (horizontala-vertikala) 2.35:1. To je vrijeme popularizacije televizije koja je odvušla gledatelje iz kinematografa i cilj filmske industrije bio je vratiti kino gledatelje u kino dvorane, a tehničke i vizualne inovacije bile su jedan od načina (danas bi to bio 3D film). Kada bi se takav film prikazivao na televiziji koja je imala odnos stranica 4:3 ionako mala TV slika bila bi još manja ili bi nedostajalo čak i do 45% slike. Danas se proizvode televizori s novim odnosom stranica ekrana 16:9 (1.78:1), što je stanovito poboljšanje jer će prilikom TV emitiranja nedostajati bitno manje izvorne filmske slike.

6. Vizualno pripovijedanje u filmovima *Do posljednjeg daha* i *Žena je žena*

Njihova suradnja na filmu *Do posljednjeg daha* prema riječima Coutarda započela je na zanimljiv način. O tome je Coutard rekao: “Godarda sam upoznao preko njegovog producenta Georges de Beauregarda, za kojeg sam prije snimio tri filma. On je u to vrijeme s Godardom planirao snimiti film i mene je pitao želim li ga raditi. Na pitanje je li dobio ili barem vidio knjigu snimanja, Raoul Coutard je odgovorio - Ne. Godard nije napisao nikakvu knjigu snimanja. Film *À bout de souffle* je nastao na temelju jedne detektivske priče koju mi čak nije ni ispričao. Odgovorio mi je: “Priču ne mogu ispričati”. Tako smo započeli suradnju.²⁸

Film *Do posljednjeg daha* definitivno je unio novine u film. Sa sobom je donio potpuno nov način snimanja, montažnih postupaka, i dakako novi način filmske naracije. Bitan element koji je pridonio kulturnom statusu ovog filma je činjenica da su na njemu radili tri istaknuta imena iz kruga časopisa *Cahiers du cinéma*, Godard, Truffaut i Chabrol. Truffaut je napisao scenarij koji nije bio pretjerano čvrst, imao je samo petnaest stranica, ali je Godard navodno dnevno pisao dijaloge i scene po papirićima, te se na snimanju prilično improviziralo. Godard je replike dovikivao glumcima koje bi oni ponavljali krećući se po prostoru kako su htjeli, a Coutard je imao zahtjevan posao “hvatati” ih kamerom.²⁹ *Do posljednjeg daha* teško je žanrovski definirati. Glavni lik Michael Poiccard (Belmondo) je tip gangstera inspiriran žanrovskim filmom klasičnog Hollywooda. Prisutne su karakteristike različitih žanrova. Može se reći da se radi o *film noiru*,³⁰ ali to je i gangsterski film. Našli bi se tu i elementi melodrame, komedije pa i političkog filma.

²⁸ Tekst: Razgovor s Raoulom Coutardom, Sineast, br. 60. Sarajevo 1974. str.242

²⁹ Izvor: Kodakova publikacija OnFilm Interviews, Razgovor s Raoul Coutardom, 2001., nepoznati autor

³⁰ *Film noir* (na francuskom "crni film") naziv je za Hollywoodske kriminalističke filmove snimljene u crno-bijeloj tehnici iz 1940-tih i 1950-tih. Naziv je nastao zbog pretjerane upotrebe “niskog ključa”, odnosno pomanjkanja filmske rasvjete čime se postizao tamniji, mračniji, a u konačnici i pesimističniji ugođaj u filmu.

Od *Do posljednjeg daha* pa nadalje, Godard je inzistirao na snimanju pod prirodnim odnosno ambijentalnim ili postojećim svjetlom i na stvarnim lokacijama. Čak su se i noćne scene snimale bez dodatne rasvjete.³¹ U vrijeme nastanka filma, najosjetljiviji filmski materijal na tržištu bio je fotografski film Ilford HPS od 400 ASA. Problem je bio njegova dužina. Rola filma imala je samo 17,5 metara što pri standardnoj filmskoj brzini od 25 sličica u sekundi limitira dužinu kadra na oko 35 sekundi. Oko načina snimanja filma kružile su različite priče, primjerice da je filmska ekipa morala lijepiti filmske role kako bi se dobila potrebna dužina kadra. Coutard sve to odbacuje i tvrdi da bi se ljepilo na filmu odnosno na samoj filmskoj slici vidjelo. Naime, Coutard je koristio dužinu koja mu je bila na raspolaganju. Ako su imali 10 metara filma, snimali su kadar od 20 sekundi. Kupili su sve od navedenog filmskog materijala što je bilo u Parizu. Film su snimali kamerom *Cameflex*³² koja je bila vrlo glasna, te je sinkronizacija bila neophodna, ali zato je bila idealna kamera za snimanje iz ruke.³³ Zanimljivo je i “okretanje leđa kameri”. Prvi susret glavnih junaka (Michaela i Patricije) na ulici snimljen je u kontinuiranom kadru u kojem kamera prati njih dvoje u razgovoru dužom vožnjom. Poznata je činjenica da je Godard gurao Coutarda u invalidskim kolicima za vrijeme snimanja, u prvom redu zbog nedostatka odgovarajuće ali i skupe filmske opreme (scenske tehnike). Rezultat je da gledatelj gleda leđa glumcima i čuje o čemu razgovaraju, ali ne vidi im lice. To je neka vrsta dokumentarizma jer glumci nisu u kazalištu i ne izvode predstavu za nas već vode svoje razgovore, a gledatelji su u poziciji slučajnih prolaznika koji primjerice hodaju iza njih i slučajno čuju o čemu pričaju. Taj postupak olakšava i

³¹ Film *Do posljednjeg daha* velikim dijelom snimljen je bez dodatne rasvjete iako postoje scene gdje su reflektori manje snage bili usmjereni u strop tako da je dobiveno difuzno svjetlo omogućilo samo snimanje (nužni otvor blende), a da to nije “srušilo” atmosferu prostora.

³² Kamera *Eclair Cameflex* razvijala se u Francuskoj još za vrijeme Drugog svjetskog rata, a u široku uporabu ušla je 1947. *Cameflex* je kamera koja je obilježila filmove *Francuskog novog vala* jer je omogućavala brzu izmjenu kaseti s filmom i bila je praktična za snimanje iz ruke.

³³ Izvor: Kodakova publikacija *OnFilm Interviews*, Razgovor s Raoul Coutarom, 2001., nepoznati autor

kasniju zvučnu sinkronizaciju jer nije potrebno vrlo precizno “pogađati” riječi s mimikom usana. Kamera je cijelo vrijeme filma u pokretu. Do tada nitko nije ni pomislio na snimanje cijelog filma iz ruke.³⁴

Film *Do posljednjeg daha* možda je i prvi film u povijesti u cijelosti tako snimljen. Sve vožnje odrađene su iz invalidskih kolica. Film je posveta *Monogram Pictures* kompaniji koja je radila B-produkcijske filmove. U filmu ima puno referenci na prijašnje filmove i stilove, te je svojevrsni *homage* filmovima i redateljima koji su utjecali na Godarda. Prisutni su i utjecaji drugih umjetnosti, a citati nisu samo s područja filmske umjetnosti tako imamo citiranje američkog prozaista Williama Faulknera (1897-1962), dok su zidovi oblijepljeni slikama Pabla Picassa (1881-1973) i Claudea Moneta (1840-1926).³⁵ U razgovoru za *The Telegraph* iz 2010., povodom 50 godina filma *Do posljednjeg daha* na pitanje kako je Godard surađivao s ostalim dijelom filmske ekipe, Raoul Coutard je odgovorio “Ovisilo je o tome kakav je bio dan. Ponekad je bio (Godard) vrlo loše volje. Na snimanju je gotovo uvijek imao problem sa skriptericom. Kada je ona rekla gdje bi u sljedećoj sceni trebala biti kamera, Godard bi gotovo obavezno učinio potpuno suprotno.”³⁶

Film *Žena je žena*, 1961. sniman je dijelom u filmskom studiju Saint-Maurice³⁷ i na lokacijama u Parizu od studenog 1960. do siječnja 1961. Film je žanrovski, od samog Godarda opisan kao “neorealistički mjuzikl”. Kako je riječ o filmu u boji odmah upadaju u oči jarke primarne boje³⁸ te cjelokupni karakter filma i atmosfera podsjećaju na

³⁴ U vrijeme snimanja filma, 1959., filmska tehnika bila je iznimno glomazna i teška i to se uopće ne može usporediti s današnjim suvremenim tehničkim mogućnostima.

³⁵ Godard će u svojim kasnijim filmovima citirati i samog sebe. U filmu *Žena je žena*, Belmondo kaže kako ne može ostati na večeri jer u kinu igra filma *Do posljednjeg daha* i mora stići na vrijeme.

³⁶ Izvor: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmmakersonfilm/7819078/50-years-of-Breathless-Raoul-Coutard-interview.html>, stranica posjećena 29. ožujka 2017.

³⁷ Filmskom studio *Saint-Maurice* nestao je 1971. godine u požaru. Na tom prostoru danas se nalaze stambene zgrade.

³⁸ U skupinu primarni boja spadaju plava, žuta i crvena. Njihovim miješanjem u određenim omjerima dobivamo sekundarne boje, odnosno ljubičasta, zelena i narančasta.

klasične američke mjuzikle. Iako film ima naraciju i strukturu mjuzikla, on uopće nije mjuzikl. Godard se u ovom filmu “igra” s glazbom i gledatelja konstantno “šokira” raznim neuobičajenim upotrebama zvuka i glazbe jer želi pokazati mogućnosti filmskog medija u manipulaciji emocija publike. Priča se vrti oko mlade plesačice Angele (Anna Karina, 1940.) koja sanja kako glumi u mjuzikl komediji. Film *Žena je žena* prvi je Godardov film snimljen u boji i sve što se vidi u kadru pomno je birano. Velika pažnja posvećena je i scenografiji i kostimografiji, ali i rasvjeti ... kako bi se dobio sjajan rezultat. Godard je o tome rekao kako je uživao u igri s bojom i kako je skupa sa scenografom slagao boje za određene scene u filmu. Na nekim mjestima u filmu mogu se vidjeti kombinacije tri boje, crvene, bijele i plave (primjerice, ples s crvenim kišobranom na ulici) što podsjeća na boje francuske zastave, odnosno simbol *Francuske revolucije*. Ovoga puta film je sniman s boljim i suvremenijim tehničkim pomagalicama, odnosno sve što je snimljeno u filmskom studiju, snimano je s *farova i kranova*³⁹ dok su eksterijeri i prirodne lokacije snimani iz ruke. Ovaj drugi način snimanja poznat nam je iz filma *Do posljednjeg daha*, i s jedne strane potvrđuje rukopis tandema Godard-Coutard. Bez obzira na tehniku koju Coutard ima na raspolaganju, svojim načinom snimanja uvijek će težiti prirodnosti odnosno “nesavršenosti”, jer kad se kamera u kretanju zaustavi, uslijedit će još neki mali, zadnji pokret. Čak su i kadrovi s krovova, totali, koji su bez problema mogli biti snimljeni kao statični, snimani iz ruke. Još jedna vizualna zanimljivost filma je centralna kompozicija. Poznato je da u ovom filmu Godard glorificira glumicu Annu Karinu, inače u to vrijeme vlastitu suprugu, pa je činjenica da je ona gotovo stalno u centru kadra, logična. Naravno cijela se radnja i vrti oko nje, ona je glavna protagonistica filma, ali takvo njeno postavljanje u centar same kompozicije kadra, dodatno pojačava taj dojam. Godard je tako uzvisuje,

³⁹ *Far* je naziv za tračnice i vozno postolje koje omogućuje vožnju kamere kroz prostor, dok je *Kran* neka vrsta dizalice s postoljem koja omogućuje okomito, vodoravno i neku vrstu nepravilnog pokreta kroz prostor.

ona je glavni akter za kameru i za film. Ona je centar filmske slike, ona je centar njegovog (Godardovog) svijeta.

Iako se radi o filmskom rodu igranog filma, dokumentaristički pristup kod Godarda stalno je prisutan. Snima se na stvarnim lokacijama, snima se na ulicama koje nisu zatvorene za promet i pješake, snima se u kafićima ... Čak se snima po sistemu "skrivena kamera" kako bi se uhvatile prave reakcije građana koji prolaze. Tako prolaznici postaju "gledači" jer ti nenamješteni ljudi, slučajni prolaznici, naravno, gledaju u kameru i njihove su reakcije prirodne. Coutard namjerno radi greške u snimanju koje bi se u nekim drugim okolnostima smatrale amaterizmom, a sve s ciljem da bi filmska slika izgledala što realističnije.⁴⁰ Godard je poznat i po tome da se u njegovim filmovima glumci obraćaju kameri, odnosno gledateljima, kao da su u kazalištu. Direktno obraćanje kameri do tada nije bio običaj. To je samo jedna od normi koju Godard prestaje poštivati. Obično se glumci obraćaju kameri da bi gledateljima pojasnili što se u tom trenutku s njima događa, međutim u ovom filmu, glumci se okreću gledateljima ne bi li im se naklonili nakon neke šale ili otplesali nešto za njih. Rasvjeta je u filmu difuzna, a razlog za to je jednostavan. Kada bi rasvjeta bila direktna, odnosno visokog kontrasta, odvlačila bi pozornost gledatelja na svijetle i tamne dijelove slike i u tom slučaju boje ne bi mogla doći do svog punog izražaja. Coutard je svjetlo gradio tako da je reflektore usmjeravao prema stropovima iako je na nekim mjestima u kadar stavio sekundarni izvor svjetla. I u ovom filmu prisutni su citati. Godard citira vlastite filmove, ali i filmove svojih kolega.⁴¹ Sve to ukazuje da je u Godardovim filmovima linija između filma i stvarnog života vrlo tanka. Likovi u njegovim filmovima ne bave nekim izmišljenim problemima, već onim svakodnevnim i stvarnim.

⁴⁰ Jedan takav primjer "greške" je i puštanje svjetla reflektora da padne na objektiv kamere, a u nekim kadrovima vidimo i stativ za rasvjetu ili strujni kabel.

⁴¹ Primjerice, Alfred (Belmondo) žuri na projekciju filma *Do posljednjeg daha*, Angela (Anna Karina) pita prijateljicu kako su *Jules i Jim*, 1961. (naziv Truffautovog filma) i Angelinina prijateljica objašnjava pantomimom da je gledala Truffautov film *Pucajte na pijanista*, 1960. (*Tirez sur le pianiste*).

7. Zaključak

Ovaj rad kratko je analizirao jedno razdoblje filmske povijesti kada je nekolicina filmskih kritičara, nezadovoljnih sa stanjem u vlastitoj kinematografiji svoje kritičarsko pero zamijenila filmskom kamerom. Svoje teorijsko znanje ali i ljubav prema filmskom mediju pretočili su u ostvarenja kojima su u potpunosti izmijenili sliku francuske kinematografije. Iako su mnoge značajke povezivale te mlade ljude okupljene pod nazivnikom *Francuski novi val*, ipak svaki od njih bio je filmski autor za sebe, autor različitog filmskog potpisa i poetike. Osvrnuli smo se i na suradnju redatelja i snimatelja (Godard-Coutard) analizirajući dva filma i time smo samo načeli temu vizualizacije tako radikalnih ideja koje su u svoje filmove ugradili redatelji novovalovci. U konačnici, netko je te filmove morao i snimiti, odnosno zapisati kamerom prizor na filmsku vrpcu, a taj se prizor u mnogim segmentima bitno razlikovao od svega što su do tad snimali. Coutard je uskočio gotovo slučajno u filmsku umjetnost, potpuno nespreman prihvatio je taj izazov i nove tendencije, te je postavio uistinu nove standarde u filmskom snimanju. Ne ograničavajući se financijskim ili tehničkim problemima, a koristeći se svojim dokumentarnim iskustvom, i u prvom redu kreativnošću utemeljio je novi stil u snimanju koji je rad s filmskom kamerom zauvijek promijenio. Upravo je kroz *Francuski novi val* Coutard postao jedan od najznačajnijih snimatelja.

Francuski novi val najutjecajniji je pokret u povijesti filma i neraskidivo je vezan i s promjenama u filmskoj kulturi općenito, zaslužan je i važan za afirmaciju filma kao umjetnosti, a povezan je s tendencijama u filmskoj kritici, povijesti filma i filmskoj teoriji.

Što je nam je ostavio *Francuski novi val*? Ostavio nam je negiranje klasične narativne filmske montaže, nove načine filmskog pripovijedanja, glumu koja je otvorena i koja se obraća kameri, režiju koja je “neuredna i improvizirana”, ali i kameru koja više nije statična,

filmsku rasvjetu koja često nije ni potrebna, dokumentarizam u mjeri u kojoj nije bio poznat u igranom filmu i dakako novi pristup samom sadržaju. Film se oslobodio sadržaja, jer sadržaj nije bitan. Tek kad je redatelj oslobođen od sadržaja, može biti umjetnik. Godard je ukratko nabrojao što je sve zapravo potrebno za film - to su: lijepa žena, brzi auto i pištolj. Sve ostalo samo će doći.

8. Literatura

- Roy Armes, *French Cinema Since 1946. Volume one: The Great Tradition*, A. Zwemmer Limited, London, 1966.
- Roy Armes, *French Cinema Since 1946. Volume Two: The Personal Style*, A. Zwemmer Limited, London, 1966.
- Ian Cameron, *The Films of Jean-Luc Godard*, Movie Magazine Limited, London, 1963.
- Colin MacCabe, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, Straus and Giroux, New York, 2004.
- James Monaco, *The New Wave*, Oxford University Press, New York 1976.
- Jean-Luc Godard, *Kako snimiti dobar film*, Mathias Flacius, Labin, 2008.
- Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2001.
- Georges Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, Naprijed, Zagreb 1962.
- Wheeler W. Dixon, *The Films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, Albany 1997.
- *Sineast*, filmski časopis br. 65/66, Sarajevo, 1985.
- *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.
- *Filmska Enciklopedija I*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1986.
- *Filmska Enciklopedija II*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990.