

M NE OBSTAJA!

odvilo pred našimi očmi na začetku te jeseni, ko so se osrednje francoske kulturne ustanove z enoglasnim zanosom spreobrnile v nosilce *Politike avtorjev*. Vse to se je zgodilo pred našimi očmi, a kljub temu nihče, z izjemo Jeana-Louisa Comollija v jasnovidnem članku v *Liberation*, ni postavil naslednjega vprašanja: kateri film tako zavzeto branijo in pri tem vztrajno novačijo umetnike, da bi se borili pod zastavo znova oživiljene politike avtorjev? Francoski film, kaj hočejo reči s tem? Tu ne gre za to, da bi ga postavili kot nasprotje ameriškemu filmu — to je debata, ki je stara kot film sam in ki ni nikoli ničesar rešila —, temveč za to, da se skuša definirati njega samega in nikogar drugega, da bi se borili z odprtimi očmi in, brez dvoma, umrli, vedoč zakaj.

Najmanjši od paradoksov ni ta, da smo priče postopni institucionalizaciji določenega koncepta upora, »politiki avtorjev«. Braniti francoski film danes pomeni podpirati njegove »avtorje« in pri tem vedeti, da se zadnji med njimi, emblematična in karizmatična figura, imenuje Claude Berri, edini cineast, ki so ga povabili za elizejsko mizo in katerega *Germinal* uporabljajo kot programski protinapad na yankeejevsko triado »Coca-Cola, Mc Donald's, Walt Disney«, kot jo je naznanil minister Jacques Toubon, ter proti block-busterju *Jurskemu parku*, in končno posvečeni avtor, lahko bi rekli po starem, saj so izdali njegov »celotni filmski opus« na video kaseti. Ta politika avtorjev ima svojo zgodovino in ta zgodovina je nasprotna svojemu sedanje-

mu institucionalnemu in militantnemu izidu. Ko jo je na začetku leta 1955 Francois Truffaut iznašel v svojih člankih v *Arts* in v *Cahiers du cinéma*, je bila politika avtorjev hkrati orožje, naperjeno proti »francoskemu filmu« in proti kulturno-političnim institucijam, katerih naloga je, da ga promovirajo in branijo. Dejansko je bil Truffaut, mlad dvajsetletni kritik, sposoben razbrati izpraznjene umetniške zahteve francoskega filma, čeprav je bil ta cenjen in je dobival nagrade na vseh povojnih festivalih ter užival mednarodni kulturni sloves.

»Francoskega filma ni« je takrat zapisal mladenič v svoj dnevnik, isto temo pa je znova povzel in razvil v svojem znanem članku v januar-ski številki *Cahiers du cinéma* z naslovom »Določena tendenca francoskega filma«. Da bi razumeli ta naslov, ga moramo skoraj brati narobe: kar je mislil z »določeno usmeritvijo« francoskega filma je bila prevladujoča usmeritev, tista, ki je predstavljala kulturno identiteto francoskega filma — to je film scenarija, ki temelji na »določeni usmeritvi« k literarni adaptaciji, film, ki prezira tako literaturo kot film sam in hoče vse poenostaviti in nad vsem vladati — »Do romana se vedejo, kot da bi hoteli prevzgojiti delinkventa in mu najti delo, misleč, da so zanj 'storili največ' če so ga okrasili s subtilnostmi«; film, za katerega notranje principe menijo, da so maloštevilni in nepomembni — »Francoski režiser je možicelj, ki kadrira po scenariju«. To je tisto, kar Truffaut po zgledu kontroliranega porekla ironično poimenuje »tradicija Kva-

litete«: ko se merila »dobrega« scenarija, »lepe« adaptacije, »dobrega« kadriranja, »dobrih« igralcev, »lepe« osvetlitve, »lepe« scenografije združijo, da bi sfabricirala popoln kulturni akademizem. Od takrat so prav filmi Jeana Delanoya, Clauda Autant-Laraja, Marcela Carnéja, Renéja Clémenta pa vse do filmov *Cyrano*, *Vsa jutra sveta*, *Ljubimec*, *Uranus* in *Germinal* tisti, ki jih imenujejo s splošno oznako »francoski film«, dediščina slavne Kvalitete, standard neke izjemne kulturne identitete.

FRANCOSKI AKADEMIZEM

Ali moramo biti ponosni na to kulturo filma nekdanj in sedaj, na to tradicijo, in planiti v njegovo obrambo pred grožnjo ameriške subkulture? Še enkrat nam malce zgodovine ne bo škodilo. Ta francoski film, ki je tako zelo občutljiv na svojo »kulturo«, na svojo izjemnost se je res rodil v dvajsetih letih iz nepričakovane srečanja kulturnega akademizma (»serija Pax« prestižnih filmov Gaumont) in estetizirajoče avantgarde (Marcel l'Herbier naj bi bil njen najslavnejši predstavnik), ki sta združila v istem kultu visoko literaturo in lepo podobo; in čeprav je rasel v stiku z dobrimi obrtniki v tridesetih letih (Carné, Clair, Feyder) in ob pomoči plodovite generacije scenaristov in igralcev, ki so pisali njegove zgodbe in utelešali njegove junake, se je resnično razcvetel šele pod okupacijo. Zato po osvoboditvi francoskega filma ni bilo treba ustvariti ali obnoviti. Prav nasprotno,

za njim je bilo obdobje, ko je paradokso doživel tako na estetski kot na ekonomski ravni veliko stabilnost in nedvomno svoja zlata leta — in to kljub temu, da je bila produkcija prepolovljena na petdeset filmov na leto. Nedvomno se je prav tako, v zaprti posodi, »francoska šola« najbolje izrazila: ni ji bilo treba prenašati konkurence ameriških filmov, ki so bili med vojno seveda prepovedani, kakor tudi ne anarhije in rivalstva med producenti, ki so razburkali trideseta leta, pri čemer so z delom nadaljevali isti režiserji (z nekaj izjemami: Renoir, Clair, Duvivier so odšli v Hollywood), isti igralci (razen Gabina in Morganove, ki sta tudi odšla v tujino), z istimi estetskimi načeli, na isti liniji klasičnega filma *à la française*. Večina priznanih režiserjev je ostala — Carné, Grémillon, Gance, Autant-Lara, Decoin, Christian-Jaque —, pojavili so se novi — Clouzot, Becker, Bresson — in v tistem trenutku je bil posnet emblematični film francoske šole, Francija na filmu: **Otroci z galerije**. Stroka se je zapovrh lahko še oprla na trdne strukture, ki jih pred vojno ni bilo: COIC, odbor za organizacijo filmske industrije, ustanovljen 2. novembra leta 1940, predhodnik bodočega Nacionalnega filmskega centra; zametki sistema finančnih predujmov producentom, iz česar sta se potem rodila zakon o pomoči in sklad za podporo francoskemu filmu (1948); zakonsko arhiviranje filmov, poklicna šola IDHEC, ki ji je bila prav tako namenjena dolga prihodnost; in velika nagrada francoskemu filmu, predhodnica, še

enkrat, državnih nagrad v petdesetih letih: veliko nagrado so med okupacijo podelili dvema referenčnima filmoma, **Nočnima obiskovalcema** Marcela Carnéja in **Angelom greha** Roberta Bressona. V nobenem primeru, morda le v zelo redkih izjemah, ne gre za propagandne, »kolaboracionistične filme«, celo tedaj ne, ko jih je denarno omogočila nemška producerska hiša *Continental*, temveč bolj za vrhunec franko-francoskega sistema, v katerem je afirmacija kulturne izjemnosti omogočila ža-lovanje za političnimi ambicijami in (tudi) številnimi moralnimi načeli. S tem ko je Nemčija pustila okupirani Franciji njeno »kulturno izjemnost« in jo celo podpirala, je zanesljivo vedela, da igra na občutljivo struno narodnega ponosa. »Francoski film« pod okupacijo je simbolično zaznamoval ta kompromis: za Nemce in kolaboracioniste je bila rezervirana politika, Francozom pa so pustili veliko kulturo. Tako bi lahko sklepali, da se med leti 1930 in 1960 razvije in vlada tista francoska kinematografska šola, priznana, slavna, samozavestna, katere filmi iz let 1940–1944 so njena kvintesenca, kot priznava Louis Daquin, režiser, ki je sicer bližji komunistični stranki: »*Osa-mitev francoskega ustvarjanja je omogočila našim režiserjem, ki so bili odrezani od ameriških filmov in so se do takrat lahko le delno odrgali od ameriške tehnike nesporne popolnosti, a brez vsakršnega sloga in kulture, da so našli avtentični, resnično narodni vir navdiha.*«

Ko danes slišimo »branimo francoski film«, moramo torej v tem razumeti diskurz, ki je neposredni naslednik tega »resnično narodnega navdiha«, kulturnega kompromisa, storjenega med okupacijo. Na institucionalni ravni je nasledstvo neposredno, do nikakršnega preloma ni prišlo: kulturni okvir filma je nastal v tistem obdobju in iz njega; na ideološki ravni je diskurz o kulturni izjemnosti tudi njegov dedič: velika kultura v zaprti posodi, toda z univerzalno težnjo, identiteta, ki se ustvarja v obrambi, za obzidjem, toda z mečem višje intelligence; in končno, na estetski ravni se veliki filmi francoske kulture danes lahko sklicujejo le na nekdanje zlate čase. Dediščina »kvalitetnega filma« de-



Blazno zmatran (*Grosse fatigue*),
režija Michel Blanc, 1994.

jansko še ni bila nikoli tako zelo mogočna kot danes, ko se »francoski film« utaplja v nostalgiji za filmi iz tridesetih in štiridesetih let, išče adaptacije klasičnih literarnih del, goji svoje scenarije, scenografije, kostume, svojo »dobro obrt«. Rudnik *Germinala*, ki ga je Claude Berri neposredno predal v roke tej tradiciji, ta nostalgiji in natančen signal v režiserjevih rokah je prva past akademskega filma *made in France*. Ta rudnik, v katerega je bilo vložena veliko dela in skrbi, zahteva določen način gledanja. In ta odgovarja eni sami zahtevi: postaviti na ekran figuro, ki jo lahko kulturno identificiramo kot »lagarde-michardovsko« oziroma učbeniško. Berri proizvaja »francoski kulturni film« z dobro obnovo, s popolnoma prebavljivo podobo: ta film se opira na formo vljudnosti. Režiser je tako »vljuden«, da kulture željnemu gledalcu ponuja podobo, očiščeno tako vseh pretiravanj, umazanosti kot njenih izrastkov. Edina stvar, ki jo bo ta gledalec spoznal, je olikanost, ki se daje kot pogoj gledljivosti, standard lahkotnega pogleda, položenega na homogeno lepoto. To »homogeno« se prikaže kot usoda francoskega akademizma, ki preči vse registre reprezentacije, kot edini skupni jezik, v katerem se lahko sporazumevajo reklamna podoba, modna fotografija, razglednica in mednarodni film v okviru kulta »izjeme«. V tem okviru pa se film »francoske kakovosti« uvršča v najožji kulturni izbor. Vse se dejansko dogaja, kot da bi bil francoski prispevek mednarodnemu filmu, ob koprodukcijem kapitalu, v tej »boljši« kulturni ponudbi. Seznam del tega žanra, ki so jih pred kratkim ponudili evropskemu pogledu, bi bil dolg: *Cyrano, Madame Bovary, Vsa jutra sveta, Ljubimec, Indokina, Uranus, Germinal...* Tu gre za pravo akademsko formatiranje francoske kulture. Francoska zaščitna znamka je Kultura, pisana z veliko začetnico, horizont sanj evropskega *homo academicusa*.

Vse to govori o neki »zgodovini francoskega filma«, toda ali je to film, ki si ga želimo braniti, ki smo ga celo sposobni braniti? Po eni strani se prav dobro brani sam, saj je močna korporacija, je preko svo-

jih organov, diskurzov, kulta dobre-ga izdelka in s svojimi pocezarjenimi nagradami poskuša posnemati še močnejšo korporacijo »velike hollywoodske družine«. Pri teh osebnostih, ki se preko mere zadovoljujejo ob misli, da so druga kinematografija na svetu in prva kulturna velesila, čeprav hkrati pridigajo o tem, kako se bliža katastrofa, je čutiti tako veliko zadostnost in častihlepnost, da se vprašanje njihove obrambe sploh ne postavlja več: niti za sekundo ne verjamemo več njihovemu samopomilovalnemu govoru in vsakršno sočutje se sprevrže v prid neizogibnemu občudovanju. In naj se francoski film še tako šibi pod govori in institucijami, velikimi filmi in kakovostjo, kljub temu *ne obstaja*: je blok, zabetoniran pod akademizmom in dolgočasjem, dobesedno se ne vtisne na trak, zato je treba pohvaliti bistrovidnost ameriškega gledalca, bolj subtilnega, kot sicer trdijo, ki francoskega filma ne more gledati. Tiranozaver iz *Jurskega parka* objektivno obstaja, pogosto je okoren, včasih strašen: ne vidi niti meter pred sabo, a teče za vsem, kar leze in gre. Na drugi strani pa rudnik iz *Germinala*, telesa iz *Ljubimca*, viola da gamba v filmu *Vsa jutra sveta* nimajo sence življenja, ker jih tako bremenijo njihova kulturna izjema.

»FRANCOSKI FILM« NE OBSTAJA

Kaj torej storiti, kaj reči? Morda bi se morali ponižno odreči govoru o identiti na področju filma, torej nacionalnemu diskurzu kot diskurzu civilizacije ali kulture. *Francoski film* ne obstaja, ker se je z izjemo obdobja med leti 1895 in 1918, ko je bil najmočnejši na svetu in je s svojimi »subkulturnimi polproizvodi« s komiki, ki so prišli iz *café concert*, krvavimi *serialkami* Jeana Duranda ali Louisa Feuillada zalagal celo Američane. Ker se je torej s temi izjemami izdeloval proti kulturi in proti narodu. Tako obstajajo veliki francoski cineasti, morda celo največji med največjimi — Pagnol, Guitry, Renoir v obdobju od tridesetih do petdesetih let — kot protidokaz filmu francoske kakovosti, vendar so bili vedno osamljeni, najpogosteje nerazumljeni, včasih so jih »možje kulture«

celo povsem prezirali. »Francoski film« jih je gledal postrani, a se je potolažil z bedasto mislijo, da Pagnol dela ljudsko folkloro, Guitry bulvarско gledališče in da se je Renoir izgubil v svojem svetu, v »drugem« svetu, med Hollywoodom, Indijo in Italijo. Toda vsak od njih je bil Francoz, globoko v svoji duši, v svojih besedah in gestah, bolj francoski kot Francozi, a vsak na svoj način. Toda francoski film ni zahteval načinov, ker je hotel kulturno identiteto. To je isti pogovor gluhih, s katerim so sprejeli vdor Novega vala. Ta je branil osamljene režiserje evropskega filma, velike preganjane živali, kot sta Renoir in Rossellini, in strastno ljubil hollywoodski film iz petdesetih let, ker je bil podoben vetru domišljije, ki je bila sposobna odpihniti težo preveč starih filmov. Novi val je nedvomno edino gibanje, edini, zelo kratek in bežen trenutek, obsojen, da hitro ugasne, ki mu je v letih 1959—1962 uspelo vsiliti neko drugo podobo »francoskega filma« in se odreči Kulturi (nič več velikih tem, scenarija, segali so bolj po detektivkah in črni kroniki kot po kulturni dediščini) in Narodu (tako desnica kot levica je ta film nemudoma obtožila, da je nemotiviran, apolitičen, asocialen). Brez obžalovanja je uničil »kakovost«, njene studije, igralce, kostume in scenarije. Izbral je izhod na ulico, ceneno snemanje s prenosno kamero na skoraj improviziran način, v Parizu, ki ga je odkrila mladost, ne pa nedolžnost, v črno-beli tehniki, prej svetli kot temnačni...Zatrdno je vedel, da ne ustvarja več iluzij. Mladost brez iluzij, mladost brez nedolžnosti: moderni film se je pri nas rodil kot državni udar proti francoski kulturi. Dejansko je francoski film s petnajstletno zamudo prihajal iz vojne, se osvobodil plemiških naslovov nacionalnega filma, starega poetičnega realizma, ki je izšel iz Carnéjevega sveta in se utrdil v notranjem pregnanstvu med okupacijo. Telo na svobodi v podobi Bardotove, odmaknjena naravnost Belmondovih replik, iznajdbe Novega vala nasproti učeno osvetljenim pozam Morganove, Gérarda Phillipa in velikim literarnim adaptacijam, izdelkom filma ka-

kovosti: takšno je bilo dolgo časa nasprotje, ki je v očeh mednarodnega gledalca oblikovalo dve podobi francoskega filma.

Nenadoma pa Novi val doživi neuspeh. Od sto novih režiserjev, ki bi lahko pripadali tej liniji v Franciji, jih je samo kakih deset nadaljevalo kariero. Še več, ti so »sovražniki« (spopad je bil izredno nasilen). Novega vala, ki so ga na kratki rok premagali v dejanjih, namreč z akademskimi filmi — kulturnimi ali komičnimi — ti ob koncu šestdesetih let predstavljajo največje uspehe francoskega filma.

»Francoski film« se je obnovil na ruševinah Novega vala, medtem ko so se režiserji, ki so izšli iz tega gibanja, bolj ali manj osamili v manjše neodvisne strukture. Te so jim omogočile, da so delali, kot jim je ustrezalo. Kot otoki, vznikli v srcu ali na robovih filma.

Tako bi lahko danes film v Franciji primerjali z zadnjim arhipelagom, kjer so okoli osrednjega otoka, imenovanega »francoska kakovost«, posejani številni in raztreseni majhni otoki, ki se imenujejo »Pialat«, »Rohmer«, »Garrel«, »Téchiné« ali »Desplechin«. Govoriti o identiteti glede na to zelo posebno strukturo bi pomenilo uniformizirati celoto, dati periferiji podobo centra in upoštevati bolj splošno kot posebnosti. Film v Franciji si ne zasluži tega diskurza o kulturni identiteti, pa naj bo še tako izjemna, temveč *diskurz drugačnosti*. Drugi ni »ameriška subkultura« in »mi« ni francoski ali evropski; drugi smo mi sami, kajti podoba se vtisne le, ko ji uspe vključiti drugačnost. Če v položaju filma v Franciji še obstaja kaj čudnega in nenavadnega, potem moramo to ohraniti in uporabljati; kulturna izjema pa bi to ubila, ker ji gre le za to, da kultivira izjemo.

ANTOINE DE BACQUE
PREVEDLA IRENA OSTROUSKA