

Kino francuskie

Truizmem będzie stwierdzenie, że pierwszy seans filmowy przeprowadzili w Paryżu, w grudniu 1895 roku, bracia August Marie Louis i Louis Jean Lumiere. Przyjęto uważać ten seans za początek kinematografii.

Jednak udane próby utrwalania treści na taśmie filmowej pojawiły się wcześniej. W Stanach Zjednoczonych, kilka lat wcześniej, Edison skonstruował urządzenie do rejestracji i odtwarzania filmów. Mankamentem tego urządzenia była jednak jego waga – ważyło ok. 0,5 tony. W 1894 roku, 19 letni Polak, Kazimierz Prószyński skonstruował i opatentował w Paryżu pleograf, czyli kamerę nagrywającą i odtwarzającą film. Bracia Lumiere opatentowali swoje urządzenie w 1895 roku, a Ludwik Lumiere oficjalnie stwierdził, że zostali wyprzedzeni przez młodego Polaka. Jednak to ich uznano za pionierów kinematografii.

Pozostaje pytanie, czy ten paryski pokaz filmu braci Lumiere: *Wyjście robotników z fabryki*, który odbył się w grudniu 1895 roku, można utożsamiać z początkami kina.

Wielu teoretyków sztuki filmowej uważa, że o początku kina można mówić dopiero począwszy od kręconych w Paryżu filmów Georgesa Meliesa (wynalazł różnego rodzaju tricki filmowe) i brytyjskiego twórcy filmów z Brighton, George'a Alberta Smitha (wprowadził do filmu zmienne ujęcia i zbliżenia). Jakby jednak tego nie oceniać, to zawsze korzenie kinematografii znajdziemy we Francji (lub też w Wielkiej Brytanii).

Kino francuskie lat dwudziestych, trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych, zawsze odgrywało znaczącą rolę w światowej kinematografii. Trzeba jednak zaznaczyć, że oprócz znakomitych rodzimych reżyserów (u których często „terminowali” początkujący reżyserzy z innych krajów, chociażby Antonioni, czy Visconti) kino francuskie tworzyli wybitni reżyserzy z obcych krajów (reżyserzy z Danii, Hiszpanii, Austrii, Polski, Grecji, Holandii, Argentyny).

W latach dwudziestych we Francji dominowały dwa nurty. Impresjonizm filmowy akcentował chwytność na taśmie filmowej ulotnej chwili poprzez spowolnienie akcji, stosowanie zbliżeń, podkreślenie roli światła i zmiękczeń. Wybitni twórcy tego nurtu to Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein i Abel Gance.

Drugi nurt, awangarda to głównie surrealizm, z poetyką snu i symbolicznych znaczeń. Wyróżnili się w tym nurcie: Rene Clair, Germaine Dulac, Luis Bunuel z Hiszpanii i Carl Theodor Dreyer z Danii.

Lata trzydzieste, z przełomem filmu dźwiękowego, zdominował nurt czarnego realizmu, z zabarwieniem egzystencjalnym, z gorzką treścią życia „wyrzutków” marginesu społecznego. Jest to czas Rene Claira, Marcela Carne, Jeana Vigo, Jeana Renoira (terminował u niego Visconti) i Jeana Cocteau.

Powojenne lata czterdzieste i lata pięćdziesiąte to głównie filmy z pogranicza arcyzmu i rozrywki (oczywiście były też bardziej ambitne wyjątki), oparte na sprawdzonych schematach i tradycyjnych wzorcach jakości filmu. Trzon twórców w tym czasie stanowili: Marcel Carne,

Claude Autrant-Lara (u niego zaczynał Antonioni), Henri-Georges Clouzot, Rene Clement, Andre Cayatte, Jacques Tati. Szczególne uznanie uzyskały jednak filmy Roberta Bressona.

Dochodzące do głosu pokolenie młodych reżyserów, w opozycji do dotychczasowych twórców filmów, oskarżanych nie tylko o pewnego rodzaju „skostnienie”, ale też o „falszawy realizm psychologiczny” (artykuł Francois Truffaut „O pewnej tendencji kina francuskiego”), dokonało przełomu w postaci La Nouvelle Vague – Nowa Fala.

W przeciwieństwie do kina włoskiego, gdzie przemiany w kinematografii pojawiły się poprzez indywidualną twórczość wielkich włoskich reżyserów, dla których neorealizm okazał się nurtem za ciasnym (bez jakichkolwiek wcześniejszych debat teoretycznych), we Francji przemiany pojawiły się jako następstwo kilkuletnich dyskusji, sporów i teoretycznych opracowań na temat nowej formuły filmu. Dysputy toczyły się w dwóch środowiskach.

Pierwsze skupione wokół czasopisma „Cahiers du Cinema”, założonego przez teoretyków filmu Andre Bazina i Jacquesa Daniol Valcroze’a. W skład ugrupowania weszli między innymi późniejsi reżyserzy: Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette i Claude Chabrol - zwani „janczarami”. W grupie pojawiły się różnice zdań pomiędzy krytykami a reżyserami, dotyczące głównie oceny kinematografii amerykańskiej w konfrontacji z kinematografią francuską.

W składzie drugiej grupy, związanej z nurtem Rive Gauche (nazwa wzięta się stąd, że filmowcy ci mieszkali na lewym brzegu Sekwany, pomijając fakt, że zorientowani byli raczej lewicowo) znaleźli się między innymi Alain Resnais, Agnes Varda, Louis Malle, Jacques Demy, Georges Franju. Grupa zorientowana była na eksperymenty formalne w filmie i adaptacje prozy współczesnych twórców literatury.

Paradoksem jest to, że kino włoskie, osadzone w realiach aktualnych przemian społecznych, mimo odrębnych źródeł nowatorstwa i odrębnej stylistyki, miało w miarę jednolite przesłanie, a wypracowana teoretycznie zmiana w kinie francuskim, zaowocowała całkowitą różnorodnością nie tylko stylistyki i tematyki, ale również przesłania i wizji francuskiej rzeczywistości.

Nowa fala zmieniła we Francji merytoryczne podejście do kreowania dzieła filmowego (oddziaływała również na inne kinematografie, w tym tak odległe jak kinematografia Japońska). Głównym autorem, a czasem nawet prawie samodzielny autorem, staje się reżyser filmu. Film jest subiektywną wypowiedzią reżysera. Zmienia się również sposób oddziaływania poprzez klimat opowieści ekranowej i poprzez inną rolę muzyki. Subiektywnie tworzone filmy wprowadzają eksperymenty w zakresie kompozycji, trybu narracji i używanych środków wyrazowych. Realizowane są poza studiem, z dźwiękiem nagrywanym najczęściej bezpośrednio na planie. Zdarza się - że bez konkretnego scenariusza (a nawet jeśli jest scenariusz, to realizowany jest z dużą dozą improwizacji). Filmy realizowane są w postaci realistycznych epizodów, skoncentrowanych na codziennym życiu bohaterów.

Start młodym reżyserom umożliwiły reformy francuskiej branży kinematograficznej, a dokładniej system premiowania za jakość filmów, najpierw krótkometrażowych, a po dwóch

latach również fabularnych. Stąd większa łatwość debiutów (lub podjęcia kolejnych produkcji filmowych) w latach 1959 - 1961. Spośród nich, w cyklu Akademii Filmowej w swoich filmach przedstawią nam się: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Agnes Varda i już wcześniej uznany reżyser, mający własną oryginalną koncepcję twórczości filmowej – Robert Bresson.

Większość teoretyków kina uważa, że zjawisko Nowej Fali obejmuje lata 1958 – 1965. Jednak jej wpływ pozostaje widoczny również w dalszych latach, u niektórych twórców Nowej Fali, u późniejszych francuskich reżyserów, którzy czerpali z jej wzorców i osiągnięć, a także w innych kinematografiach. Nie wchodząc tutaj w rozróżnienia dalszych losów poszczególnych twórców tego przełomu w kinematografii, trzeba stwierdzić, że część z nich skomercjalizowała się, część posunęła się tak daleko w swoim subiektywizmie, że w ogólnym odczuciu zesłała na manowce, a jedynie nieliczni pozostali wierni swoim koncepcjom i ideom filmowym.

Kolejne lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte zaowocowały najpierw bujnym wykwitem kina zaangażowanego (w problemy świata), a po zniesieniu cenzury – turpizmem, wybujałym erotyzmem i pornografią.

Schyłek lat osiemdziesiątych, lata dziewięćdziesiąte i dalsze, to w przeważającej liczbie filmy neobarokowe (zorientowane na estetyzujące ujęcia - zarzuca się im brak przesłania i istotnych treści), filmy o charakterze typowo komercyjnym oraz filmy epatujące przemocą i agresją (nie znaczy to, że nie pojawiały się filmy wartościowe treściowo i artystycznie, ale stanowiły one margines w zalewie filmów miernych, a chwytliwych).

Dodatkowe informacje:

1. W ostatnich latach Georges Melies pojawił się ponownie na ustach specjalistów i pasjonatów, zajmujących się historią kina. W Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych znaleziono negatywy ok. 80 jego filmów. Co więcej, negatywy te miały bardzo nieznaczne przesunięcie obrazu w stosunku do zachowanych francuskich pozytywów. Po złożeniu ich ze sobą można było oglądać film jako trójwymiarowy. Melies nie był jednak odkrywcą filmów trójwymiarowych. Cała rzecz wzięła się stąd, że w jego czasach dystrybucja na rynku amerykańskim filmów innych kinematografii, została obciążona bardzo dużymi kosztami i nie opłacało się przywozić filmów do USA. Georges Melies założył filię w Stanach Zjednoczonych, którą prowadził jego brat Gustave Melies. Reżyser skonstruował kamerę nagrywającą jednocześnie dwa negatywy przez dwa przesunięte względem siebie obiektywy (obraz uzyskany z jednego obiektywu był nieco przesunięty względem obrazu uzyskanego z drugiego). Z jednego negatywu tworzył francuskie pozytywy, a drugi wysyłał do USA i tam dopiero tworzone były pozytywy, które wychodziły na rynek amerykański jako produkcja rodzima. Stąd wzięło się to przesunięcie obrazu.

Dzięki temu też ocalały negatywy jego filmów, bo skłócony wcześniej z bratem, który przywłaszczył sobie zyski amerykańskiej filii (brat kręcił też raczej mierne filmy na miejscu,

podpisując je G. Melies tak, że trudno było zidentyfikować, które filmy są dziełem Georges'a, a które Gustave'a) Georges Melies spalił wszystkie swoje negatywy (we Francji pozostały tylko pozytywy, które były w tym czasie u dystrybutorów).

2. Kazimierz Prószyński oprócz pleografu (w którym perforacja filmu umieszczona była poprzecznie, pomiędzy klatkami filmowymi) skonstruował kolejne kamery i projektory filmowe, eliminujące drgania i migotanie światła oraz pierwszą na świecie automatyczną kamerę filmową, z wariantem przeznaczonym do zdjęć lotniczych (produkowaną później w Anglii i używaną w czasie I Wojny Światowej).