

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2021

Bc. et BcA. Martin Kuba

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽÁNROVÉ POSTUPY V DÍLE J. L. GODARDA 60-65

Bc. et BcA. Martin Kuba

Vedoucí práce : Mgr. Petr Marek

Oponent práce: prof. PhDr Jan Bernard, CSc.

Datum obhajoby: 12. 2. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, television and photographic art and new media

Directing

DIPLOMA THESIS

USE OF GENRES IN THE FILMS OF J. L. GODARD 60-65

Bc. Martin Kuba

Thesis advisor : Mgr. Petr Marek

Examiner: prof. PhDr Jan Bernard, CSc.

Date of thesis defense: 12. 2. 2021

Academic titel granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

ŽÁNROVÉ POSTUPY V DÍLE J. L. GODARDA 60-65

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

OBSAH

I	ÚVOD	5
2	J. L. GODARD - TEORETICKÁ VÝCHODISKA ŽÁNROVÝCH POSTUPŮ VE FILMECH 1952 - 1960	7
2.1	ZKOUMÁNÍ V PODOBĚ SPEKTÁKLU	7
2.2	ŽÁNROVÉ FILMY Z POHLEDU KRITIKA CAHIERS DU CINEMA 1952 - 1960	12
3	ANALÝZA ŽÁNROVÝCH PRVKŮ VE FILMECH J. L. GODARDA 1960 - 1965	22
3.1	U KONCE S DECHEM	22
3.2	GODARD A JAZYK - EXISTENCIÁLNÍ SÉMIOLOGIE	28
3.3	REALISTICKÝ MUZIKÁL, DOKUMENTÁRNÍ SPEKTÁKL	31
3.4	BANDA PRO SEBE - WESTERN DE BANLIEUE	34
3.5	SOCIÁLNÍ KOMENTÁŘ A EXISTENCIÁLNÍ TÉMATA V ŽÁNRU	36
3.6	REALISMUS V ŽÁNROVÉM FILMU	41
3.7	ALPHAVILLE - REALISTICKÝ JAZYK V ŽÁNROVÉM FIKČNÍM SVĚTĚ	46
3.8	BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK - ANARCHIE V ŽÁNROVÉ NARACI	52
4	ZÁVĚR	58
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	61

I. Úvod

Cílem mé diplomové práce je analýza žánrových postupů v naraci, tématech, postavách a mise-en-scène filmů Jean - Luc Godarda mezi lety 1960 - 1965. Toto období je pro účely mé diplomové práce rámované filmy *U Konce s dechem* (1960) a *Bláznivý Petříček* (1965), po němž se stává využití prvků žánrové kinematografie v dalších filmech okrajové a Godard se pro následující desetiletí zaměřuje především na politickou kinematografii.

V práci přitom půjde nejen o přehled žánrových postupů a jejich vývoj v jednotlivých Godardových filmech, ale o hlubší analýzu jejich smyslu a využití na různých úrovních filmové tvorby. Z ní přitom vyvěrají důležité otázky: do jaké míry je souladný pro Godarda zásadní požadavek ‚pravdivosti‘ filmového vyprávění a fikčních atributů žánrového vyprávění? Může žánr přispívat k dosažení realistického filmového jazyka v sémiologickém smyslu? Jak funguje pro Godarda charakteristické využití zcizovacího efektu v žánrové naraci? Jak se v mise-en-scène jeho žánrových filmů projevují realistické postupy při práci s lokacemi, světlem a kontaktním zvukem? Jak se tehdejší francouzská realita promítá do fikce amerických žánrů? Jaký je *raison d'être* použití žánrových postupů ve vztahu ke Godardem zpracovávaným tématům a k postavám jeho filmů? Jaké mohou být důvody, které Godarda, etnografa a filmového teoretika, k žánrům přivádějí, a proč se po námi sledovaném turbulentním období let 1960 - 1965 s žánrovým vyprávěním rozchází?

Ve své práci bych přitom chtěl, kromě využití stávající přehledové literatury na toto téma, pracovat především s primárními zdroji – tedy jak se samotnými filmy, tak s Godardovými autorskými texty, jejichž kompletní sborník vyšel v publikaci *Godard on Godard* (ed. Tom Milne). Díky nim je možné vysledovat zdroje Godardových teoretických východisek i reflexí filmového média v pro něj formativním období kritika *Cahiers du Cinema* před vlastní filmovou tvorbou, během níž, kromě nemnoha autorizovaných rozhovorů, publikoval již vzácně.

Výsledkem mé práce by pak rovněž měl být, kromě analýzy takto vymezené tvorby konkrétního autora, přesah do obecnější roviny v otázce vztahu realismu a žánru, dokumentu a fikce a šířeji souladu fabulace s pravdivostí vyprávění, s níž je každý filmový tvůrce konfrontován.

2. Jean-Luc Godard – teoretická východiska

žánrových postupů ve filmech 1960 - 1965

2.1 Zkoumání v podobě spektaklu

*„Za prvé je zde mnohotvárnost Godardova jazyka, což je aspekt, který z něj učinil, jak říká Roud, pro mnohé nejvýznamnějšího filmaře své generace, avšak jiné odrazuje. Simone píše, ohledně jedné ze scén U konce s dechem, v níž Godard kombinuje prvky westernových filmů s Apollinairovými verši: ‚Zde jde o evidentní nesmysl. Co mají co dělat ve vulgárním americkém westernu postavy recitující verše jednoho z nejlepších francouzských básníků dvacátého století, způsobem předstírajícím improvizovaný dialog?‘“ (Monaco 2001: 117) Dobová kritika Johna Simona odráží údiv, který Godardovo svébytné kinematografické vyjadřování od prvních filmů vyvolává. Film má na počátku 60. let za sebou již tolik vln avantgardních hnutí, experimentů i průzkumů možností filmového média ve všech směrech, že je až obdivuhodné, kolik odsouzení a ostentativního nepochopení je dodnes možné dokumentovat v dobových kritikách. Monaco v analytickém portrétu věnovaném Godardovi v rámci *Nové vlny* komentuje tuto Godardovu ‚nestravitelnost‘ poněkud vágně: „Z hlediska estetiky, která ostře (a arbitrárně) odděluje ‚vysoké‘ a*

„nízké“, Godardovy filmy nikdy plně neobstojí, protože kombinují oba tyto póly.“ (Monaco 2001: 117).

Godard se k tomuto problému vyjadřuje v rozhovoru pro *Cahiers* z roku 1962: „*Kinematografie, jak řekl Truffaut, je spektakl - jako u Meliése a zkoumání, jako u Lumièra. Když se dnes zpětně pokusím o analýzu, vidím, že to, co jsem vždycky chtěl, je zkoumat v podobě spektaklu. Dokumentární stránka je: člověk v konkrétní situaci. Spektakl začíná, když z tohoto člověka uděláme gangstera nebo tajného agenta. Producenti říkají: ‚Godard mluví o čemkoliv se mu zachce, Joyceovi, metafyzice nebo malířství, ale vždy má přítom i svojí komerční stránku.‘ Já to tak vůbec necítím. Nevidím dvě různé stránky, ale jednu jedinou.*“ (Godard 1986: 181)

Kromě zpřesnění Monacových pólů i nesouhlasu s naznačovanou dichotomií ‚vysokého‘ a ‚nízkého‘ si přitom můžeme všimnout ještě jedné věci, která je pro Godarda charakteristická v jeho ‚žánrovém období‘, totiž diváckého (a komerčního) potenciálu jeho raných filmů, či ještě spíše velkého společenského ohlasu, diváckého dopadu a obsazení distribučních kanálů mainstreamové kinematografie, které má i sám Godard v začátcích na mysli: „*Žena je žena (1961).. té se ve Francii [oproti U konce s dechem] už tak dobře nedařilo. Dobře ale dopadla v zemích známých svým důvtipem, jako je Belgie, Dánsko a Holandsko, kde překonala kasovní rekordy, dříve nasazené Puškami z Navarone.*“ (Godard 1986: 182)

I bez analýzy návštěvnosti v kinech u jednotlivých Godardových filmů, která je v různých obdobích obtížně srovnatelná, můžeme pro zjednodušení vycházet z počtu ‚vstupů‘ a hodnocení v mezinárodní filmové databázi IMDB a i zde si tak všimnout výrazného trendu: počty shlédnutí jakéhokoliv Godardova filmu po roce 1965 jsou jen

zlomkem diváckého zájmu o filmy v raném ‚žánrovém‘ období, ohraničeném debutem *U konce s dechem* (jemuž se z hlediska mainstreamového diváckého zájmu Godard již nikdy ani zdaleka nepřiblížil) a *Bláznivým Petříčkem* (1965). Godardovi úspěch raných filmů, především *U konce s dechem*, zajistil takřka okamžitě status filmové ikony 60. let, široké přijetí ze strany diváků i producentů a dostatek prostředků i kreditu zabývat se ve svých filmech čím dál radikálnějším průzkumem metody tvorby, ať už v sémiologické či politické rovině, a neživořit tak na okraji kinematografického zájmu. Zdaleka tak nejde pouze o to, že by se raný Godard ‚dobře prodával‘, ostatně on sám začíná spojovat prodejnost filmů za cenu autorské neupřímnosti s metaforou prostituce, přičemž tento názor naplno filmově formuluje v *Pohrdání* (1963).

Jde spíše o to, že se mu v tomto období bouřlivé aktivity (kromě krátkometrážní tvorby natočil mezi lety 1960 a 1965 Godard 10 celovečerních filmů) daří jako již nikdy později naplňovat oba předsevzaté kinematografické póly. Na straně ‚spektáklů‘ můžeme mluvit kromě zmiňovaného obrovského ohlasu a diváckého zájmu o žánrovém půdorysu většiny filmů (film-noir, gangsterka, sci-fi, muzikál), o využití špičkových distribučních i produkčních kapacit producentůských mogulů Carla Pontiho a v Hollywoodu etablovaného Josepha E. Levina i o obsazení ‚hvězd‘ typu Brigitte Bardotové v *Pohrdání*, či do poslední chvíle plánovaném Richardovi Burtonovi pro titulní roli v *Bláznivém Petříčkovi*.

Na straně ‚zkoumání‘, k níž se Godard postupně více a více přiklání, můžeme mluvit o čím dál radikálnější sémiologické analýze, kterou filmy žánrového období přináší, na tehdejší dobu (v kontextu hraného filmu) radikálně dokumentaristických postupech - puristické práci s kontaktním zvukem a přirozeným světlem, o neustálé,

později až poněkud zlomyslné, dekonstrukci žánrových vzorů a figur, o boření iluze hraného filmu neustálými zcizovacími efekty a vtělováním autora do vyprávění - to vše za účelem dobrat se větší pravdivosti ve filmovém vyprávění. Je to právě kombinace takto radikálního ‚zkoumání‘ při zachování takovéto míry ‚spektáku‘, díky níž se jeho filmy stávají součástí širokého povědomí, a která nutí veškerou dobovou kritiku k pobouřeným vyjádřením, když je s filmovým jazykem nakládáno jinak, než je do té doby zvykem. Godard tak nečiní z bezpečné ‚laboratorní‘ pozice avantgardního a experimentálního filmu. Dekonstruuje hollywoodskou kinematografii, jejími vlastními prostředky (nejvýrazněji v *Pohrdání*). Jeho sémiologická analýza probíhá při obsazení kin a promítacích časů určených pro hollywoodské i domácí spektákly. I v tom spočívá, z mého pohledu, jedinečnost Godarda jako autor a raného ‚žánrového‘ období v rámci jeho tvorby.

Godard se postupně, již ve svém raném období, a především veškerou svoji následnou tvorbou, od ‚spektáku‘ odklání ve prospěch ‚zkoumání‘. Různé důvody, které ho vedly k odklonu či až odporu k dřívějším žánrovým láskám, rozebereme v příslušném oddílu, nicméně sám Godard již v roce 1964 uvádí, že *„jakmile dokážete točit filmy, už nemůžete točit filmy jako ty, které vás k natáčení přivedly.“* (Godard in Monaco 2001: 159) Čas od času můžeme v Godardovi věnovaných textech narazit na inherentní názor, že jeho rané filmy byly filmařsky ‚nezralé‘, ‚učňovské‘ a žánry v nich byly lešením svébytné autorské tvorby a jazyka. Jako by na styku žánrových vzorů a Godarda - esejisty vznikala v rámci jeho tvorby druhořadá díla. Monaco opatrně uvádí: *„Žít svůj život (1962) je první film, ve kterém je Godardův filmařský hlas zřetelný a silný - zde už se vynořil ze stínu žánrů.“* (Monaco 2001: 139) Co se týče odklonu od ‚spektáku‘, zdá se spíše, že po tom, co Godard dochází ve

využití žánrových postupů na konec cesty a metoda (i sám autor) se v procesu vyčerpává, vrhá se po krátkém ‚doinelovském‘ oddychu *Masculine féminin* (1966) s novou vášní do politické kinematografie. Do určité míry tím však zároveň vyklízí pozice, které v jeho podání avantgarda při hledání pravdivosti filmového vyprávění mainstreamu zabrala, a dobrovolně se tím vzdává vlivu a dopadu, který jeho zkoumání v podobě spektaklu může mít.

2.2 Žánrové filmy z pohledu kritika *Cahiers du Cinéma* 1952 - 1960

„Dějiny kinematografie... jsou dějinami omylu pokusů o lepší ztvárnění myšlenek, než hudbou, o lepší vykreslení událostí, než románem, o lepší vyjádření pocitů, než malbou. Člověk by zkrátka mohl říct, že errare cinematographicum est... Ale tato chyba... se stává fascinující v thrilleru, poutavou ve westernu, oslepující ve válečném filmu a svůdnou v tom, čemu se běžně říká muzikál.“ (Godard in Monaco 2001: 117) píše Godard v nikdy nevydaném soundtracku k ‚realistickému muzikálu‘ *Žena je žena* v roce 1961. Abychom se dobrali kinematografických zdrojů Godardovy rané žánrové vášně či vztahu k ‚filmům, které ho k natáčení přivedly‘, nabízí se, kromě postupně čím dál sporadičtějších textů a několika málo rozhovorů poskytnutých v době, kdy psal již téměř výhradně pomyslným astrucovským *caméra-stylo*, texty a kritiky především pro *Cahiers du Cinema* a několik dalších periodik ještě před natočením debutu *U Konce s dechem*.

Kánon vyzdvihovaných autorů v tomto období je z hlediska žánrového složení poměrně pestrý, i když obsahuje pouze několik málo jmen, ke kterým se Godard opakovaně vrací. Nejedná se přitom vždy o dodnes nejvíce vzpomínané režiséry: *„Pro mladé kritiky z Cahiers, stejně jako pro většinu tehdejších francouzských ‚cinémanes‘, bylo chození na filmy plnočasovým závazkem, vyžadujícím nejen návštěvy premiérových kin na Champs Elysée, ale i všech laciných biografů ze sousedství. Ta byla tehdy nacpaná béčkovými americkými filmy a ty se staly*

Godardovou zvláštní vášní.“ (Kehr 2001) S ohledem na naše téma: je mezi Godardovými texty hojně zastoupený Nicholas Ray, autor především v žánru film noir a westernů, jehož nezastihuje konec 50. a začátek 60. let v nejlepší kondici. Dále Frank Tashlin, režisér hollywoodských komedií, kterému se Godard věnuje patrně nejdůsledněji přes to, že ve své náklonnosti zůstává i v rámci *Cahiers* spíše osamocený. Recenze muzikálu Stanley Donana *The Pajama Game* s choreografií Boba Fosse, z něhož si později otevřeně vypůjčuje Godardova *Žena je žena* i hudební intermezzo v *Bandě pro sebe* (1964). Několik autorů westernů - klasického žánru John Ford se *Stopaři* (1956), Samuel Fuller se *Čtyřiceti puškami* (1957) a Anthony Mann s *Mužem ze Západu* (1958). Dále přímo nerecenzování, ale Godardem (i dalšími kritiky z *Cahiers*) v textech často zmiňování a obdivování: Charlie Chaplin, John Ford, Howard Hawks, F.W. Murnau, Kendži Mizoguchi. (Michelson in Godard 1986: vii) Především je zde však Alfred Hitchcock, jemuž Godard věnuje tři důležité texty a zůstává pro něj ctěným autorem i dlouho poté, co ostatní žánrové vášně postupně vychladly.

Ze zmiňovaných Godardových příspěvků pro *Cahiers* na první pohled upoutává energická obhajoba dvou filmů Nicholase Raye. V recenzi *Horké krve* (1956), nepřilíš povedené (a nebýt Godardova textu, dnes téměř zapomenuté) romance z cikánského prostředí, zaznívají na Raye notoricky známé ódy: „*Kdyby kinematografie již neexistovala, Nicholas Ray je tím člověkem, který by jí mohl znovu vymyslet, ba co víc, tím, který by po tom toužil. Je snadné představit si Johna Forda jako admirála, Roberta Aldriche na Wall Streetu... nikoliv však Nicholase Raye. Kdyby kino náhle přestalo existovat, většina režisérů by tolik neztratila, ale Nicholas Ray ano. Po shlédnutí Rebelů bez příčiny (1955) nebo Johnny Guitar (1954) jeden*

nemůže necítit, že je něco, co existuje pouze v kinematografii, co by bylo ničím v románu i na jevišti, ale stává se fantasticky krásným na plátně.. a proto je Nicholas Ray hlavně a především režisérem.“ (Godard 1986: 43) Godard se ve svém textu nemůže vyhnout celkově rozpačitému dojmu z filmu, vyzdvihuje však jednotlivé, scény, barevnou koncepci, herectví či ztvárnění etnické menšiny, které připisuje Rayově, ačkoliv nyní ne příliš zaujatému, géniu. Kehr doplňuje: *„Mise-en-scène je něco, co se prolíná veškerým autorovým dílem, zřetelně se projevující v jeho ‚velkých‘, stejně jako ‚menších‘ filmech, i pokažených snahách a pokusech. Proto i zjevně neúspěšné Rayovy filmy, jako Horká krev, se mohou jevit plně ‚autorských‘ momentů, v nichž režisér ukořistil vteřinu vznešenosti z obklopujícího bahna studiem vnuceného průměru.*“ (Kehr 2001) Mimo zařazení do autorské (která uznává jako hlavního autora filmu režiséra, jehož všeprostupující ‚autorský styl‘ má zásadní určující vliv na výslednou podobu filmu) teorie však pro nás může být zajímavá právě ona vášnivost, se kterou Godard Raye hájí často za hranicemi objektivního hodnocení filmu, prozrazující silný vztah k tomuto režisérovi a představiteli klasických amerických žánrů.

V podobném duchu se nese recenze z dnešního pohledu rovněž spíše průměrného *Hořkého vítězství (1957): „...protože Hořké vítězství není odrazem života, je to život sám proměněný ve film, viděný ze za zrcadla, kde ho kino zachytilo... Není to film, je to více než film.*“ (Godard 1986: 65) V této recenzi si můžeme všimnout, pokud je mi známo poprvé, Godardova sémiologického přístupu, tedy oddělení objektu od znaku, vztaženého ke konkrétnímu filmu – přičemž Godard v této souvislosti hojně využívá citaci Brice Paraina: ‚znak nás nutí vidět předmět skrze svůj význam‘, která se objevuje poprvé již ve stati *K politické kinematografii* z roku 1950.

„Proč však zůstáváme nepohnutí při pohledu na fotosky Hořkého vítězství, když víme, že je to jeden z nejkrásnějších filmů? Protože nevyjadřují nic. A to z dobrého důvodu. Zatímco jediná fotoska Charlese Chaplina stačí, aby vykouzlila Krále v New Yorku (1957), [...] fotoska Richarda Burtona ztraceného v poušti u Tripolis nenese žádný vztah k Richardovi Burtonovi na plátně. Mezi fotoskou a filmem se rozevírá propast. Propast, která obsahuje celý svět. Jaký? Svět moderního filmu. V tomto smyslu je Hořké vítězství mimořádný film. Už nás nezajímají předměty, ale to, co je mimo ně a předmětem se teprve stává. [...] Jak mluvit o takovém filmu? Jaký má smysl říkat, že setkání Richarda Burtona a Ruth Roman, zatímco je sleduje Curt Jurgens, je sestříhané fantastickým způsobem? Možná to byla scéna, během níž jsme zavřeli oči. Protože Hořké vítězství, jako slunce, nás nutí zavírat oči. Pravda je oslepující.“ (Godard 1986: 65 - 66) V recenzi žánrového *Hořkého vítězství* každopádně vidíme vynořující se zřetelné kontury uvažování o filmu, které Godarda tolik ovlivnilo v dalším období a v jistém smyslu v celé další tvorbě. Takto modernistického uvažování o filmu, které později Godard přenáší i do své vlastní tvorby, si můžeme všimnout rovněž v kritice westernu *Muž ze západu* Anthonyho Manna, z jehož blockingu mj. později vycházejí některé scény v *Bandě pro sebe*. „*Muž ze Západu* je zkrátka jak lekce, tak diskurz, jak krásná krajina, tak vysvětlení této krásy, jak mystérium zbraní, tak skryté tajemství tohoto mystéria, jak umění, tak teorie umění [...] v žánru westernu, nejfilmovějšího žánru v kinematografii. Výsledkem je prostě obdivuhodná lekce ve filmu, v moderní kinematografii.“ (Godard 1986: 117)

Ještě blíže Godardově chápání pravdivosti v žánrových filmech a tedy spojení obou předsevzatých pólů jeho kinematografie se pak dostáváme ve třech textech věnovaných Hitchcockovi. Již v roce 1952 píše pro *Cahiers o Cizincích ve vlaku*

(1951): „Neznám žádný jiný současný film, který tak dobře přenáší na diváky situaci moderního člověka, který musí uniknout svému osudu bez pomoci bohů. Nejspíš i proto, že kinematografie je obzvláště vhodná pro zachycení tohoto dramatu, pro to dostat co nejvíce – ne z mýtu o smrti Boha, ale ze zlověstných následků, které přináší.“ (Godard 1986: 23) Zde se dostáváme k důležitému bodu ohledně pravdivosti, kterou Godard v žánrových filmech Hitchcocka a dalších zmiňovaných autorů nachází a která jej mj. může vést k tomu, že se v následujícím období při rostoucí snaze o pravdivé vyjádření skrze očištěný filmový jazyk sám převážně v rámci žánrového filmu vyjadřuje.

Pravdivost, kterou Godard hledá, je totiž pravdivost psychologická, či existenciální, kterou se právě žánrovým filmům tak dobře daří dostat na povrch. V narážce na Nietzscheho ‚smrt Boha‘ přirozeně můžeme cítit odkaz na zdroje moderního existencialismu. Jsou to pak právě existenciální kvality, které Godard za výchozí situací *Cizinců ve vlaku* vnímá. V tom spočívá, jak si později můžeme všimnout i u Godardových vlastních filmů, síla jím opěvovaných žánrů – že tyto existenciálně prodchnuté situace bez větší námahy, vysvětlování a ve zkratce vytváří. Podobně jako nahodilá, zbytečná a neodůvodněná vražda Araba v Camusově *Cizinci*, která se stane z ničeho nic, působí i úvodní vražda policisty Michele Poiccardem v Godardově pozdějším debutu *U konce s dechem – Godard* ani zvolený žánr si s ní příliš hlavu neláme. Právě žánrové kino exceluje ve vytváření takových situací – Godarda ale nezajímají tyto situace samy o sobě, ale jejich následek a implikace, psychologické i existenciální, v tomto případě situace náhlého cizince a štvance.

Godard však zároveň *Cizince ve vlaku* dále nazírá sémiologicky: „Každopádně, bylo nutné, aby ve znaku – jinými slovy v tom, co označuje něco, na jehož místě se objevuje, v tomto případě jde o konflikt vůlí - mise en scene respektovala arabesku, která podtrhuje jeho efekt s delikátností a virtuositou, protože nelze pouze šokovat pustým přeháněním. Označující a označené jsou zde nastaveny tak vysoko, že ve zpracování tohoto kriminálního Hitchcockovo umění nemůže než ukázat prométheovský obraz malé vražedné ručky, jeho hrůzu tváří v tvář nesnesitelné oslnivosti ohně, který krade“ (Godard 1986: 23 - 24) Zde můžeme vidět hlubší důvody pro Godardovu lásku k americkému žánrovému kinu i vliv, který na něj později mělo. Jako by film noir byl americkou obdobou existencialismu a s ním spojených pocitů, v jejichž vyjádření exceluje právě kinematografie. Jako by se skrze něj do filmů tak snadno dostával éros a thanatos, které představují i pro Godarda základní principy. To samé přitom můžeme říct o westernu, kde navíc hrají roli i nekonečné prázdné prostory mezi postavami, které Godarda tolik přitahují přitahují - což se výrazně projevuje např. v *Bláznivém Petříčkovi*, v jehož celcích a velkých celcích prostor jako by hrál prim, zatímco postavy jej rámuji na okrajích záběru. Vše je navíc uvozeno Ferdinandovým předcítáním pasáží o Velasquezovi, který „... po padesátém roce již nemaloval nic určitého. Těkal kolem předmětů se vzduchem a soumrakem, ve stínu i v průzračnosti pozadí překvapoval barvitým tepáním, z něhož činil neviditelný střed své mlčenlivé symfonie. [...] Prostor vládne.“ (Monaco 2001: 184) Jako by žánrové kino ze své podstaty utvářelo témata a postavy, které stimulují mise-en-scène natolik, že k nám skrze znaky tím silněji může promlouvat skutečnost.

V textech o Hitchcockovi každopádně vidíme, že žánrový film splňuje Godardova kritéria na etiku tvorby tím, jak vyjevuje skutečnost, a může v tom být

pravdivější než realismus či další proudy zaštiťující se tím, že zobrazují věci ,tak jak jsou' (z nichž největší lží je pro Godarda Cinema verité), které se snaží zakrývat, že skutečnost pouze napodobují. Jako by právě vzdálenost signifikantu a signifikátu, dosažená pomocí (žánrové) stylizace dávala větší záruku, že nebudeme iluzorním příběhem obelháni, a naopak snaha zakrýt rozdíl mezi obojím poukazem na ,pravdivost' natočeného vycházela ve vztahu k divákům nečestně. Godard ke stylizaci *Cizinců ve vlaku* dále uvádí: „*Sledujete spektakl, který naprosto podléhá všem nahodilostem světa; jste tváří v tvář smrti... ale tyhle chytré a násilné efekty jsou takové pro to, aby přenesly drama na diváka na své nejvyšší možné úrovni. Odkazují, samozřejmě, ke scénám škrcení v lese a zápasu na kolotoči, které obsahují tolik udivující reálnosti... Zajisté, kamera vzdoruje reálnému, ale nevyhýbá se mu; a jestli vstupuje do toho, co se nám předkládá, je to proto, aby dodala styl, který tomu chybí.* (Godard 1986: 24)

Poslední z textů věnovaných Hitchcockovi, tentokrát *Nepravému muži* (1956) rovněž odráží Godardovu fascinaci klasickým film noirovým nastavením, v němž se, typicky, obyčejný nebo nevinný člověk dostává do soukolí osudu, náhody, policie či gangsterů a v následné mezní situaci prožívá ohrožení toho, na čem mu nejvíce záleží. Godard dodává: „...*vynalézavost a čerstvost amerických filmů vyvěrá z toho, že subjekt se stává hlavním motivem mise en scene. Francouzská kinematografie, na druhé straně, stále žije z nějaké vágní ideje satyry; pohlcená vášní pro krásné a pitoreskní, neustále pročítá Tristana a Isoldu, zapomíná na pravdu a přesnost a tím riskuje, že její snahy nikam nepovedou.*“ V *Nepravém muži* sledujeme příběh hudebníka Mannyho Balestera, jenž se náhle a náhodně stává podezřelým ze série vloupání. Jeho dosavadní všední život se začíná hroutit na všech úrovních

v turbulencích, které by mohly sloužit jako existenciální reminiscence Kafkovy *Proměny*. Godard ve své kritice pečlivě sleduje jednotlivé detaily a obrazy této proměny: děs profesionální mechaničnosti při vybírání zločince mezi podezřelými či vpálené znamení hanby při odebírání otisků: „*Když je to nezbytné, Hitchcock udělá pravý opak a místo master-shotu sledujeme sérii rychlých detailů. Hitchcock nás tak donutí prožít sbírání otisků prstů - toho znamení hanby, vpáleného do těla obviněného jako rozžhavené železo - s hrozivou bezprostředností. Palec, další prst je ponořený od inkoustu, tvář policisty, omámený Fonda, zkroucené zápěstí, jak jsou prsty přitisknuty na kartu... Zlý sen se stal skutečností. V Nepravém muži Balestrero přestává věřit samotnému jazyku a odmítá mluvit, nejprve ze studu, později pro jistotu. Ve světě izolace, který se stal jeho vlastním, se nedivá již na nic jiného než na nohy těch, kteří jdou před ním.*“ (Godard 1986: 50) Godard vše podtrhuje větou, která z mého pohledu dobře zachycuje typ pravdivosti, o kterou jde ve značné části Hitchcockových i Godardových žánrových filmů:

„...tělo, jehož podstata se odhaluje v okamžiku, kdy je vrženo do bitvy tohoto světa.“
(Godard 1986: 51)

V kritice *Nepravého muže* jsme tak svědky, jak Godard s obrovskou pečlivostí sleduje efekt, který má kriminální / film-noirová zápleтка na psychiku i tělesnost postav (z nichž důležitější se postupně stává psychicky se hroutící Balesterova žena Rose), a jak se následně překládá do řeči filmu. Godard přitom uznává Hitchcockovu svéhlavost v řetězení náhod a jejich dopadu na vývoj příběhu, ale zároveň cituje v této souvislosti Aristotelův výrok: „Je pravděpodobné, že mnoho věcí se stane proti pravděpodobnosti.“ (Godard 1986: 53) Tím větší radost pak projevuje nad pravdivostí

reakcí postav na nepravděpodobný vývoj situace. Možná proto, že film – se svojí svéhlavostí, nelogičností, nevybudovaností, je v tomhle jako život – a realitu pak můžeme vidět v tom, jak na tuhle svéhlavost a nelogičnost reagujeme, jak se s takovým životem i přesto musíme vyrovnávat - což má nakonec opět blízko ke výchozím premisám existencialismu.

Pro odlehčení zakončíme tuto kapitolu přehledem 10 nejlepších světových filmů roku, jak je od roku 1956 Godard vyplňoval do ankety *Cahiers*. Můžeme si tak všimnout, jak např. v roce 1957 obsazují přední místa hollywoodští a žánroví Nicholas Ray (*Hořké vítězství*), Alfred Hitchcock (*Nepравý muž*), a Frank Tashlin (*Zkazí úspěch Rocka Huntera?*), zatímco až na spodních příčkách žebříčku nalézáme Fritze Langa, Luise Buñuela, Ingmara Bergmana a Otta Premingera. Aby po pouhých dvou letech v žebříčku nefiguroval nikdo jiný než francouzští autoři (z nichž někteří jsou nastupující Godardovi ‚novovlnní‘ kolegové) a i dále se preference postupně vychylovala, přes občasný úspěch některého z dříve vyzdvihovaných hollywoodských režisérů, čím dál jistěji více ve prospěch nastupujícího francouzského a evropského uměleckého filmu. To samozřejmě odráží nejen dalekosáhlé proměny ve francouzské i světové kinematografii a nástup nových autorů na počátku 60. let, ale i bouřlivé proměny v metodě a myšlení o filmu u samotného Godarda.

Žebříček 10 nejlepších světových filmů roku podle J.L. Godarda pro anketu Cahiers du Cinéma v letech 1956 - 1965

27: The Ten Best Films of 1956

1. *Mr Arkadin* (Orson Welles).
2. *Eléna et les hommes* (Jean Renoir).
3. *The Man Who Knew Too Much* (Alfred Hitchcock).
4. *Bus Stop* (Joshua Logan).
5. *Slightly Scarlet* (Allan Dwan).
6. *The Saga of Anatahan* (Josef von Sternberg).
7. *Un Condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson).
8. *Fear* (Roberto Rossellini).
9. *Bhowani Junction* (George Cukor).
10. *My Sister Eileen* (Richard Quine).

28: The Ten Best Films of 1957

1. *Bitter Victory* (Nicholas Ray).
2. *The Wrong Man* (Alfred Hitchcock).
3. *Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin).
4. *Hollywood or Bust* (Frank Tashlin).
5. *Les Trois font la paire* (Sacha Guitry).
6. *A King in New York* (Charlie Chaplin).
7. *Beyond a Reasonable Doubt* (Fritz Lang).
8. *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* (Luis Buñuel).
9. *Sawdust and Tinsel* (Ingmar Bergman).
10. *Saint Joan* (Otto Preminger).

54: The Ten Best Films of 1958

1. *The Quiet American* (Joseph L. Mankiewicz)
2. *Journey into Autumn* (Ingmar Bergman)
3. *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger)
4. *Montparnasse 19* (Jacques Becker)
5. *Une Vie* (Alexandre Astruc)
6. *Man of the West* (Anthony Mann)
7. *Touch of Evil* (Orson Welles)
8. *L'Eau vive* (François Villiers)
9. *White Nights* (Luchino Visconti)
10. *Le Temps des oeufs durs* (Norbert Carbonnaux)

87: The Ten Best Films of 1959

1. *Pickpocket* (Robert Bresson)
2. *Deux Hommes dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville)
3. *Les Rendez-vous du diable* (Haroun Tazieff)
4. *Moi, un Noir* (Jean Rouch)
5. *La Tête contre les murs* (Georges Franju)
6. *Le Déjeuner sur l'herbe* (Jean Renoir)
7. *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais)
8. *Les Quatre cents coups* (François Truffaut)
9. *Les Cousins* (Claude Chabrol)
10. *Du côté de la Côte* (Agnès Varda)

90: The Ten Best Films of 1960

- Les Bonnes Femmes* (Claude Chabrol)
The Savage Innocents (Nicholas Ray)
Give a Girl a Break (Stanley Donen)
Sansho Dayu (Kenji Mizoguchi)
Moonfleet (Fritz Lang)
Nazarin (Luis Buñuel)
Poem of the Sea (Alexander Dovzhenko)
Psycho (Alfred Hitchcock)
Le Testament d'Orphée (Jean Cocteau)
Tirez sur le pianiste (François Truffaut)

92: The Ten Best Films of 1961

1. *Two Rode Together* (John Ford)
2. *La Pyramide humaine* (Jean Rouch)
3. *Le Testament du Docteur Cordelier* (Jean Renoir)
4. *Les Godelureaux* (Claude Chabrol)
5. *Paris Nous Appartient* (Jacques Rivette)
6. *Rocco and his Brothers* (Luchino Visconti)
7. *Exodus* (Otto Preminger)
8. *Lola* (Jacques Demy)
9. *Era Notte a Roma* (Roberto Rossellini)
10. *The Thousand Eyes of Dr Mabuse* (Fritz Lang)

94: The Ten Best Films of 1962

1. *Hatari!* (Howard Hawks)
2. *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini)
3. *Through a Glass, Darkly* (Ingmar Bergman)
4. *Jules et Jim* (François Truffaut)
5. *Le Signe du Lion* (Eric Rohmer)
6. *Vivre sa Vie* (Jean-Luc Godard)
7. *The Flaming Years* (Alexander Dovzhenko)
8. *Sweet Bird of Youth* (Richard Brooks)
9. *Une Grosse Tête* (Claude de Givray)
10. *Ride the High Country* [G.B.: *Guns in the Afternoon*]

100: The Ten Best Films of 1963

1. *Procès de Jeanne d'Arc* (Robert Bresson)
2. *The Exterminating Angel* (Luis Buñuel)
3. *The Birds* (Alfred Hitchcock)
4. *The Chapman Report* (George Cukor)
5. *Adieu Philippine* (Jacques Rozier)
6. *Donovan's Reef* (John Ford)
7. *Muriel* (Alain Resnais)
8. *The Nutty Professor* (Jerry Lewis)
9. *Irma la Douce* (Billy Wilder)
10. *Two Weeks in Another Town* (Vincente Minnelli)

105: The Ten Best Films of 1964

1. *I Fidanzati* (Ermanno Olmi)
2. *Gertrud* (Carl Dreyer)
3. *Marnie* (Alfred Hitchcock)
4. *Man's Favourite Sport?* (Howard Hawks)
5. *The Red Desert* (Michelangelo Antonioni)
6. *A Distant Trumpet* (Raoul Walsh)
7. *Love with the Proper Stranger* (Robert Mulligan)
8. *Cheyenne Autumn* (John Ford)
9. *La Ragazza di Bube* (Luigi Comencini)
10. *L'Amour à la chaîne* (Claude de Givray)

111: The Ten Best Films of 1965

1. *The Enchanted Desna* (Alexander Dovzhenko)
2. *Winter Light* (Ingmar Bergman)
3. *Journal d'une femme en blanc* (Claude Autant-Lara)
4. *Young Cassidy* (Ford-Cardiff)
5. *Shock Corridor* (Samuel Fuller)
6. *Gun Hawk* (Edward Ludwig)
7. *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos)
8. *Yoyo* (Pierre Etaix)
9. *Lilith* (Robert Rossen)
10. *The Unworthy Old Peter and Pavla* (Forman-Allio)

3. Jean-Luc Godard – analýza žánrových prvků ve filmech 1960 - 1965

3.1 U konce s dechem

„Až po určitém čase jsem si uvědomil, že U konce s dechem vůbec není to, co jsem myslel. Myslel jsem, že jsem natočil realistický film, jako je Pushover Richarda Quinea, ale není takový ani trochu. Předně jsem neměl dostatek technických zkušeností, takže jsem dělal chyby; a až pak jsem zjistil, že nejsem pro takový druh filmů dělaný. Bylo tolik věcí, které jsem chtěl, ale nezvládl jsem je do filmu dostat. Například takové ty záběry aut vynořujících se nocí jako v La Tête contre les murs. Také bych chtěl umět komponovat záběry, které jsou úžasné sami o sobě, jako Fritz Lang, ale neumím. Tak dělám jiné věci. Ačkoliv jsem se za U konce s dechem svého času hodně styděl, mám ho teď celkem dost rád, ale vím už, kam patří - vedle Alenky v říši divů. A já myslel, že je to Zjizvená tvář“ (Godard 1986: 175)

Godard ve více rozhovorech s až odzbrojující upřímností popisuje zdroje prvků svého filmového jazyka a svojí rané žánrové abecedy. Kromě vytoužených filmových vzorů stojících za *U konce s dechem* tak také víme, že příští návrat k filmu noir / thrilleru *Vojáček* (1963) je do značné míry ovlivněný *Dámou ze Šanghaje* (1947) a

Kapsářem (1959). Roud poznamenává: „Když Godard s filmy opravdu začal, ustoupil, mohli bychom říci do Truffautovské pozice, hlavně proto, že, jak sám přiznává, věděl o životě tak málo, že mohl pouze kopírovat z filmů, které viděl.“ (Roud 2010: 71) Zde můžeme nesouhlasit a nezaměňovat Godardovu přísnou tvůrčí etiku ve vztahu k pravdivosti zobrazovaného za pouhou ‚neznalost života‘, která se možná týká širšího okruhu filmařů a cinephilů, než jen samotného Godarda či jeho raného vyjadřování se v rámci žánrových filmů. Godard k tomu v rozhovoru pro Cahiers z roku 1962 dodává: „Nová vlna byla upřímná v tom, že dělala dobře to, co znala, místo toho, aby dělala špatně, o čem nic nevěděla. Vyjadřovat se o dělnících? Rád bych, ale na to je dost neznám. Hrozně rád bych natočil Vaillandovo 325 000 franků, ale je to náročné téma a bál bych se toho. Na co čekají, ti lidé, kteří to znají? Poprvé jsem slyšel mluvit dělníka až v Kronice jednoho léta (1961). Mimo Rouche, žádný z těch lidí, kteří natočili filmy o dělnících, neměl vůbec žádný talent. Přirozeně, jejich dělníci byli falešní.“ (Godard 1986: 194)

To, že Godard natočil *U konce s dechem* podle Truffautova scénáře, je celkem známým faktem. Další filmy pak již realizoval vždy podle svých scénářů. Ty psal, podle svých slov, v tomto období nejprve týden, pak večer, pak ráno a pak až těsně před scénou, která se měla natáčet – kvůli čemuž se někdy musela scéna odložit, když dopsat nestíhal. (Godard 1986: 273) Ač volně pojaté, všechny mají své literární předlohy. U *Bandy pro sebe* je to *Bláznovo zlato* Dolores Hitchinsové, u *Bláznivého Petříčka* pak *Posedlost* Lionela Whitea. „*Laciné americké thrillery, přeložené do francouzštiny a publikované v populární ‚Sérii Noire‘, byly častým zdrojem materiálu pro režiséry.*“ (Roud 2010: 94) Tolik nás proto nepřekvapí, že Godardův debut je věnovaný Monogramu, studiu z hollywoodské Poverty Row,

proslulému produkcí béčkových žánrových filmů, jehož největší hvězdou byl Béla Lugosi a největším hitem do krachu v roce 1979 *Invaze lupičů těl* (1956). Godard dodává: „*Na rovině vyprávění ‚klasické‘ filmy už nemohou konkurovat ani thrillerům ze Série Noire, natož pak rozeným vypravěčům jako Giono, kteří vás ke konci dokážou držet napjaté celé dny. Američané jsou dobří ve vyprávění příběhů, zatímco Francouzi nikoliv. Flaubert ani Proust neumějí vyprávět příběh, tak dělají něco jiného. Přitom každý velký moderní film, který je úspěšný, je úspěšný díky nedorozumění. Diváci mají rádi Psycho, protože si myslí, že jim Hitchcock vypráví příběh; Vertigo je obalamutí zrovna tak.*“ (Godard 1986: 223) Náměty ze *Série Noire* byly běžně transplantovány do francouzského prostředí a reálií, i když si často zachovávaly něco ze své specificky americké atmosféry. Jak si všímá Roud, u Godarda to vedlo ke zvláštnímu efektu: „*Za prvé, filmy jsou silně zakořeněné v Paříži: Louvre, Metro, Place de la Nation, předměstí. Za druhé, hrdinové vypadají tím víc typicky francouzsky – právě svojí fascinací americkými gangstery, o kterých, předpokládáme, četli v Sérii Noire nebo je mají nakoukané z amerických filmů. Jinými slovy, vykrmení stejným materiálem jako Godard, jsou tím víc Francouzi.* (Roud 2010: 141)

Jak na nás tedy z dnešního pohledu může působit *U konce s dechem*, film, o kterém bylo napsáno víc než o jakémkoliv novovlnném díle? Zvláště ve srovnání s pozdějšími Godardovými filmy v tomto období, již ‚zatěžkanými‘ rozpravou a zkoumáním (*Pohrdání, Alphaville, Bláznivý Petříček*), působí svěží jako čerstvě natřený plot, který pořád voní barvou. Možná právě tenhle do dneška sálající dojem ‚novosti‘, v němž je tak dobře zakonzervovaný dojem ze začátku 60. let – z Paříže, z dívek a z muziky – částečně zdůvodňuje, proč se film od svého vzniku až dodnes

udržel jako synonymum ‚Nouvelle vague‘. Tento efekt je o to silnější, srovnáme-li velmi podobné úvodní záběry *U konce s dechem* a *Alphaville*. Na jedné straně klukovsky drze působící Belmondo, který (spolu s Godardem) věří, že jeho život je napínavý jako americké gangsterky, a schovaný za Paris-Flirt s gaulloiskou sleduje auta a děvčata. Na druhé straně si o pět let později připaluje mrtvolně působící Eddie Constantine, žmoulá zbraň a výtisk *Big Sleep*, kterými nám i sobě musí připomínat, v jakém žánru se to ocitl.

Z *U konce s dechem* je především dodnes patrná obrovská radost z filmu. V mnoha studiích, člancích a analýzách, které o filmu již byly napsané, se mluví o revolučním stylu či novátorství ve filmovém jazyce – většinou se ale konkrétně dojde hlavně na novátorství v použití skoku po ose a v jump-cutech. Skok po ose, tak často spojovaný s Godardovým debutem, byl přitom zcela běžný ve filmech sovětské montážní školy (jež byly Godardovi známé skrze *Cinematheque*), používali jej již od konce 30. let japonští režiséři (k nimž se od 40. let připojuje i Kurosawa) a pracuje s ním i Hollywood, např. Frank Capra v *Mr. Smith Goes to Washington* (1939). O jeho použití u Howarda Hawkse nakonec psal i sám Godard v *Obraně a oslavě klasického rozzáběrování již v roce 1952*. Co se týče jump-cutů, Godard vysvětluje: „V *U konce s dechem* jsem objevil, že když se dialog mezi dvěma lidmi stává nudný a únavný, můžeme ho prostě mezi řečí ustříhnout. Zkusil jsem to jednou a vypadalo to dobře, tak jsem to tak udělal napříč celým filmem.“ (Godard in Roud 2010: 191) I podle dalších Godardových komentářů, řadě inovativních postupů ve stříhové skladbě vděčí za nepromyšlené či spontánní záběrování a tedy, abychom parafrázovali Orsona Wellse, ‚spíše své naivitě‘. Roud k tomu říká: „Godard odstranil také [tehdy běžné] prolínačky, protože ‚preferuje prostě dávat věci vedle sebe. Dále, jak Godard

poznámenal u jednoho z Tashlinových filmů, ‚dekupáž komiksových stránek je esteticky o celé roky napřed před klasickým filmovým rozzáběrováním. V každé řadě komiksových oken je změna ‚záběru‘ udělaná s vynalézavostí a odvahou, která nyní ve francouzském filmu chybí. [...] Zajímavé však je, že když se nyní podíváme na U konce s dechem, proslulé jump-cuty jako kdyby zmizely; těžko je vůbec postřehneme, natolik trvalou a všudypřítomnou součástí současného filmového stylu se staly. To samé platí mj. i pro záběry ruční kamery, které tenkrát vzbuzovaly takový rozruch; dnes jsou také téměř neviditelné.“ (Roud 2010: 191)

Rovněž zcizovací efekty, zde především v reflexivní podobě filmu v přímých filmových odkazech, jako je všudypřítomný vznášející se stín Humphreyho Bogarta, jehož šatník i gesta si Belmondo půjčuje, či používání laciných, ne příliš věrohodných žánrových zkratk a postupů ‚jako od Monogramu‘ zde působí svěže a vyzařují autorskou radost z jejich objevování, opět především oproti konci Godardova žánrového období, kde se stávají jaksi povinnou, mechanicky uplatňovanou součástí metody. To se týká i zobrazení specificky žánrových prvků – násilí, střelby, automobilových honiček. Ty, dokud ještě byly skutečným amatérismem a ne chladnou součástí stylu, působí radostně a drze, jak nám Godard dává na odiv, že si vystačí se stříhem a nepotřebuje nic z řemesla a kaskadérské dřiny ‚klasického‘ Hollywoodu. Záběr na zbraň, výstřel, zpožděný stříh na výsledek. Smrtelná nehoda, také stříhem. Montáž zabíjí. To se nakonec týká nakonec i postav, které jsou zde, nezátížené povinností účastnit se Godardovy rozpravy, odvyprávět svoji část eseje či pomáhat rozbít iluzi z hraného filmu, výrazně živější. Poiccardovi se před očima proměňuje Paříž na Chicago ze Scarface – a celé to působí jako dětská hra, ale vidíme, že postavy jí věří a věříme s nimi, abychom jim tom nepokazili. Rovněž

Patricia se svojí zmateností, nerozhodností, iracionalitou, pragmatičností i odzbrojující spontaneitou patří mezi Godardovými ženskými postavami k těm nejživějším.

3.2 Godard a jazyk - existenciální sémiologie

V souvislosti se sémiologickou a na diskurz čím dál víc zaměřenou povahou pozdějších Godardových filmů bývá i *U konce s dechem* vnímáno jako film, v němž jde o střetávání jazyků. Na vrchní, nejzřejmější úrovni zastihneme Američanku Patriciu Franchini na Champs Elysée, jak ruší kolemjdoucí jako chodící reklama na New York Herald Tribune. Mezi ní a Michelem je dále tematizováno prolínání jazyků a kultur, francouzštiny a angličtiny, ale i jazyků mužského a ženského světa a jich dvou jako individuí, jejich nesouladných kulturních názorů i životních stanovisek. Typicky si mužské postavy, ať už v *U konce s dechem*, nebo v *Bandě pro sebe*, dotvářejí svoji identitu za pomoci zmíněných romantických atributů amerických žánrů. Godard tu jejich obdiv sdílí a nechává je upadat do vytoužených dramát, jindy před nimi trochu zlomyslně syžetem uhne a nechá je spadnout do pastí ironizujícího komentáře francouzské reality 60. let, která má přece jen k vytouženým žánrům daleko. Ženy – Patricia i Odile, se v žánrech dotvářených mužskými hrdiny, trochu proti své vůli, ocitají, jsou nuceny v nich hrát roli a zvolit si stranu.

K zajímavějšímu střetu dochází při souboji postav s jejich vlastní žánrovostí, která se konec konců týká všech filmů Godardova raného žánrového období. Zjednodušující, přitažlivá, vulgární a naivní složka americké masové zábavy se střetává s intelektuálnější, esejističtější a celkově umělecky mnoho distingovanější tradicí francouzskou. I Michel Poiccard, když se zrovna neopičí po Bogartovi a nekrade americká auta, má názor na Renoira, Mozartův *Koncert pro klarinet* a mimoděk se vyjadřuje v Apollinairových verších. Poměr se postupně obrací a u

pozdějších filmů, např. *Bláznivého Petříčka*, můžeme sledovat spíše eseje, které pracují se zbytkovými prvky brakových žánrů, americké kinematografie a popkultury. Nakonec jde v souboji jazyků i o to, co Monaco nazývá ‚existenciální sémiologií‘ - Patriciin svět často bezobsažných slov, reklamy a článků v New York Herald Tribune, ale i prázdných frází o umění se střetává s touhou Michela po autenticitě, vnitřní pravdě a obsažnosti, se kterou nic, ‚co se říká‘, nebere automaticky. Žánrový základ zároveň, díky vnucujícímu se ději a naraci, kterou na sebe žánrové zápletky nutně nabalují, vyvažuje Godarda esejistu a vede ho k vyprávění příběhu.

Rovněž se skrze žánrový příběh i nesoulad jazyků objevuje téma, které v té či oné podobě můžeme vysledovat téměř ve všech filmech Godardova raného období – téma zrazené, či neopětované lásky, tragických milenců. V obecnější rovině toto téma pokračuje od *U konce s dechem* přes *Žena je žena*, *Vojáčka*, *Bandu pro sebe*, *Pohrdání* až po *Bláznivého Petříčka* a můžeme ho formulovat jako otázku, proč spolu muž a žena nemůžou být. Roud to komentuje: *„...nepřekvapí nás tedy, že jeho hlavní, všeprostupující téma, je nemožnost lásky... možná je to volba (je-li vůbec něco jako vědomá volba), kterou diktují výchozí podmínky. Někdy je vztah zničený zbabělostí, jako v U konce s dechem; někdy politickými okolnostmi, jako ve Vojáčkovi a částečně v Bláznivém Petříčkovi. Ale nejčastěji je to prostě život.“* (Roud 2010: 38)

Godard postupně reformuluje odpověď, stejně jako se mění role Kariny na ženské straně milostného vztahu, odsouzeného k zániku. K vyvolání této otázky ale stále pomáhá jako katalyzátor žánrový film, který ji vyostřuje a činí tím více naléhavou. Právě to je zde, kromě onoho ‚spektáklů‘, jedna z funkcí žánrového kina, především filmu noire, který pomáhá tak snadno navodit pojmy lásky, zrady, osudové

přitažlivosti, smrti či femmes fatale. Je přitom zřetelné, jak se s ‚akční linkou‘ žánrových příběhů Godardovi chce čím dál méně obtěžovat a odbývá ji (např. v žánrovém torze a fragmentech *Bláznivého Petříčka*) čím dál ledabylejší a eliptičtější montáží. Monaco cituje Cocteaua: *„Je zbytečné hledat v dálce bizarní předměty a pocity, abychom překvapili probuzeného hráče. To je systém špatného básníka, a tak je tomu s exotismem. Mělo by se mu ukázat, čeho se jeho srdce a jeho oči dotýkají každý den, ale ukázat to tak a takovým tempem, aby spatřil a byl pohnut jako napoprvé. Dej všední věci na své místo, očisti je, obnaž, osvětli tak, aby vystoupily ve své mladosti a čerstvosti se stejnou ryzostí, jako měly zpočátku, a vykonáš práci básníka.* (Cocteau in Monaco 2001: 171) Je pravda, že žánr Godardovým - Poiccardovým, Franzovým a Ferdinandovým ‚směšným láskám‘ dodává onu osudovost či naléhavost, kterou v přítomném můžeme pociťovat v osobní rovině, ale už hůře o ní přesvědčujeme diváky v civilněji pojatých příbězích. Pokud by nešlo Poiccardovi o život, pokud by na Patriciině váhavém ‚miluji, nemiluji, a co to vlastně znamená‘ nezáleželo úplně všechno, ne jen zda a kdy se ještě uvidí, byla by jejich romance ve filmu celkem banální. Godard tím oba dostává do vyhroceně romantické pozice, kdy na každém činu či slovu, které si milenci vymění, záleží vše. Může to zavánět Cocteauovým ‚exotismem‘ a můžeme to vnímat jako nezralé – když éros v příběhu zastupuje vyhrocený romantismus milostné tragédie a thanatos neméně vyhrocené ohrožení spojené s existenciálními otázkami. Publikum stejně nezralé, jako Godardovi postavy, nicméně rozumí a odpovídá s nadšením, kterého Godard se zralejšími podobami tohoto základního příběhu již nikdy nedosáhl.

3.3 Realistický muzikál, dokumentární spektákl

Po svém debutu Godard opět mnohé překvapuje – tentokrát žánrovou studií v oblasti muzikálu či ‚diskursem v oblasti neorealistického muzikálu‘ *Žena je žena* (1961). Godard v ní rozehrává později rovněž opakovaná témata ‚ženského vesmíru‘, jak mu on sám rozumí. I zde jde o střetnutí ženské sexuality s požadavky společnosti, které se často projevuje jako konflikt mezi ‚autentickou‘ možností promiskuity a spořádaným životem, nejvýrazněji zpracované v pozdější (cenzurované a na čas dokonce zakázané) *Vdané ženě* (1964). Zde se však do popředí dostává touha po dítěti a, opět, souboj mezi mužem a ženou, bojovaný ženskými zbraněmi. Jde také o první z defilé ženských postav ztvárněných Karinou, v níž má řada z nich přiznané osobní konotace a odráží momentální fázi jejich vztahu, který trval právě od začátku práce na *Žena je žena* do rozpadu po natáčení *Bláznivého Petříčka* (1965). Hned ve zcizovacím úvodu se dozvídáme, že Angela a Fred by „*chtěli být v muzikálu Gena Kellyho s choreografií Boba Fosse*“ (Godard 1961). Godard sám ale ví, „...že tato doba už je pryč. *Zpívání v dešti* (1952) se už nikdy nezopakuje a výsledkem je ovzduší *nostalgie, která naplňuje celý film Žena je žena [...] a také láska ke klasickému žánru americké komedie třicátých let.* (Monaco 2001: 134)

Po politikou rámované romanci *Vojáček* (1963) a tentokrát již radikálnější sémiologickou analýzou diskursu žánru válečných filmů *Karabiniéři* (1963), z nichž především druhý byl pro širokou kritiku v době vzniku naprosto nestravitelný, následuje zajímavé ‚hollywoodské‘ intermezzo v podobě *Pohrdání*. Hlavního hrdinu, scénáristu Paula, Godard označil za „*postavu z Marienbadu, která chce hrát roli*

postavy z *Rio Bravo* (1959), neustále nosí klobouk jako Dean Martin v *Some Came Running* (1958). Pak je tady Bardotová, jejíž tělo je hlavní komoditou *Pohrdání*. Fritz Lang a Godard hrají sebe samé.“ (Monaco 2001: 155) S odstupem to můžeme vidět tak, že Godard se v *Pohrdání* dobrovolně vzdává šance etablovat se v Hollywoodu, tedy zpřístupnit svůj styl podle hollywoodských kritérií, z důvodů, které jsou totožné s příběhem ‚zaprodání se‘ hlavního hrdiny Paula. V *Pohrdání*, vzhledem k výrazně sebereflexivní povaze jde o jakýsi ‚velkofilm o velkofilmu‘, rozpravu či průzkum hollywoodské tvůrčí metody, která je právě ke svému tématu značně kritická. Godard zde ve vztahu k Paulovi rozvíjí svojí často používanou metaforu prostituce – vyjadřovat se takovýmto (filmovým) jazykem, přistoupit na omezení, daná producenty, studii a především nutností prodávat, tedy prakticky vše, co souvisí s komerční či průmyslovou podstatou filmové tvorby, je prostituce. Očima Camille, jejíž nahé tělo, poskytnuté Brigitte Bardot, Godard ve filmu jako úlitbu producentům ‚prodává‘, pak Godard ukazuje, že si této prostituce není možné vážít. Do značné míry jde tedy o film o ideu spektaklu, kterou tím Godard odmítá. Zajímavé je i prolínání s osobní rovinou – i když přiznané vtělování autora do vyprávění je jedním z brechtovských východisek a další z arzenálu zcizovacích prostředků, zde se zdá být motivovaná spíše Godardovou rostoucí potřebou osobních vyjádření a gest směrem k vlastní tvůrčí metodě i vztahu s Karinou.

Podobná pozice Paula a Godarda ‚na křižovatce‘, v konfliktu mezi autenticitou a nutnými dopady (hollywoodského) ‚spektáklu‘ na pravdivost či autorskou svobodu, je zřejmá. Godard jako by přestával vidět cestu současně realizovaného ‚spektáklu‘ a ‚zkoumání‘, kterou tak obdivoval u Hitchcocka a dalších, a poslal Paula jednou cestou, zatímco on se vydal druhou. Přesto on sám se o filmu vyjadřuje, že jde o

„jednoduchý film bez tajemství, aristotelský film, oproštěný od zdání. Pohrdání dokazuje, že stejně jako ve životě není ve filmu nic, co by se mělo osvětlit, jen potřeba žít a točit filmy.“ (Godard 1986: 201) Pletky s Hollywoodem každopádně skončily, dlouho vytoužený Richard Burton, naposledy pro hlavní roli v *Bláznivém Petříčkovi*, se Godardovi nakonec jeví jako „příliš poznamenaný Hollywoodem“ a tři Godardovy filmy, kterými zakončil žánrové období, jsou do značné míry návratem - ke střízlivějším realizačním podmínkám, půdorysu filmu noir obtisknutým do francouzské reality poloviny 60. let a pokusům o hledání souladu mezi „spektáklem“ a „zkoumáním“, při nichž začíná být postupně patrné, že tudy už dál pro Godarda cesta nevede.

3.4 Banda pro sebe - western de banlieue

Jestliže předlohou pro *Pohrdání* byl Moraviův román, o němž se Godard vyjádřil, že je ‚dostatečně vulgární pro cestu ve vlaku‘, pak volba *Bláznova zlata* od autorky konzumních detektivek Dolores Hitchensové jako předlohy pro *Bandu pro sebe* potvrzuje, že Godard byl schopný vzít kostru příběhu v podstatě odkudkoliv a zdaleka mu nešlo u literární předlohy o ‚vysoké umění‘. Godard film prohlásil za „kombinaci Alenky v říši divů a Franze Kafky“ (Godard in Archer 1964), přičemž jde o jeden z dodnes nejlépe přijímaných, resp. přístupných filmů. Je do značné míry poučeným návratem - „stejně jako *U konce s dechem* využívá sentimenty gangsterského žánru, stejně jako *Žena je žena* klade Annu Karinů na vrchol milostného trojúhelníku a je nabitý jemnou, lyrickou atmosférou a nostalgií po amerických filmech, které Godarda motivovaly na počátku.“ (Monaco 2001: 158 - 159).

Lehkým déja-vu je i střet s angloamerickou kulturou a jazykem – tři hlavní hrdinové se potkávají na hodinách angličtiny. Ta ale tentokrát není zdrojem povrchnosti – učitelka po nich chce, aby překládali Shakespeara a naučili se vyslovovat jméno básníka Thomase Hardyho – a vulgarizaci tak nenese jazyk, ale Franz a Arthur, zamilovaní do westernů. V jedné z úvodních sekvencí přehrávají jako děti na ulici před domem scénu z *Muže ze západu* a připomínají tak přesnější Roudovo vymezení žánru filmu ‚western de banlieue‘ (přičemž banlieue je označení pro předměstí či okrajové části velkých francouzských měst - čím dál častěji

spojovaný s nižšími třídami, chudobou a dnes i vyloučenými oblastmi): „*Celý film může být vnímán jako rozvedená metafora těch smutných obyvatel banlieue, jejichž jediným únikem z nudy a ošklivosti každodenní reality je právě kino s lacinými americkými thrillery, které pro ně představuje únik z jejich životů. A do těch je Godard svým kinem zase vrací. Jak k tomu dodává, ‚reálný život a ne-reálné jsou neoddělitelné. Když začnete životem, najdete za ním ne-reálnost a vice versa.‘* Nebo, lépe řečeno: *‚imaginární a reálné jsou pevně odděleny, a přesto jsou jedním, jako Moebiova páska, která má dvě strany a zároveň jen jednu.‘* Základní zápletka Dolores Hitchensové poskytla materiál pro dokument života v banlieue. *‚Můžete začít jak fikcí, tak dokumentem. Ale čímkoliv začnete, nevyhnutelně najdete to druhé.‘* Takže *Banda pro sebe je western de banlieue a zároveň další z Godardových portrétů outsiderů dnešního městského života.*“ (Roud 2010: 195)

V *Bandě pro sebe* se vrací i ona specifická radost z filmu, kterou vyzařují Godardovy první filmy a o níž se dá hůře mluvit u žánrově odlišných a hlavně z různých důvodů ambicióznějších filmech *Vojáček, Karabiniéři a Pohrdaní*. Pod osvobozením od náročné a přetížené sémiologie a zcizování se vynořuje žánrový příběh, ke kterému se Godard instinktivně vrací, když chce vyprávět, spíše než analyzovat. Zcizuje se spíš *pro forma*, odlehčujícím hlasem vypravěče: *„Pár vodítek pro pozdně příchozí: dívka, peníze, venkovský dům“* a *„Z úcty k druhořadým thrillerům, svojí práci nevykonají dřív než v noci.“* (Godard 1964) A na konci filmu vidíme moře – jako tolikrát, tentokrát je však kulisou pro další, pro Godarda dosud nezvyklou výpůjčku z americké kinematografie, totiž happyend, v němž se postavám podaří utéct ze svých životů zpět do žánru. Tímto momentem zároveň, jak upozorňuje Monaco: *„Příběhy skončily, začnou eseje.“* (Monaco 2001: 162)

3.5 Žánr - sociální komentář, existenciální témata

Skrze zobrazení pařížských předměstí i neutěšené životní reality Arthura, Franze a Odile, z níž představují žánrové filmy lákavý únik a od nichž pak není daleko ke skutečnému zločinu, se u Godarda objevuje sociální kritika z levicových pozic. Ta je okrajově přítomná už v *Žít svůj život* za nutností, která přiměje Nanu k prostituci, jinak se většímu ukotvení postav v realitě a s ním spojenému sociálnímu komentáři Godard dosud vyhýbal. Michel Poiccard je hochštapler, který odmítá pracovat, žije z náhodných vztahů a drobných krádeží a ač s ním v duchu romantismu obsaženého v žánru můžeme sympatizovat, jeho anti-systémové chování se dá těžko považovat za oprávněné. V *Bandě pro sebe*, v níž vidíme ne-žánrové, realisticky vykreslené tristní obrazy pařížského předměstí zdecimovaného končící zimou, můžeme naprosto chápat a souznít s přáním postav, které chtějí ze svých životů pryč, k moři, nejlépe do Jižní Ameriky. Při pohledu na Odile, která živoří v domě svých bohatých příbuzných, či na nesmyslně velký obnos peněz, které se válí nevyužité ve skříni u jejího strýce, tak dostává loupež spíše robinhoodovské obrysy. Kriminalita a žánr se pak jeví jako opravný mechanismus v nespravedlivém světě či společenském uspořádání, které ani sám Godard nepovažuje za legitimní. *„Více a více lidí, které potkávám... ze všech společenských vrstev, od bankéře po elektrikáře, ve skutečnosti nemá rádo to, co dělá. Jako prostitutky, prostě to dělat musí. Všechno, co opravdu chtějí je auto, které by je vzalo k moři. Až na to, že když už to auto budou mít, nebude dost místa na silnicích, aby k moři všichni odjeli, a pláže budou příliš plné. Nemyslím si, že najdete jediného tesaře nebo instalatéra,*

který si užívá svoji práci.“ (Godard in Roud 2010: 131) Godardovi se takto v podstatě podařilo shrnout děj *Bandy pro sebe, Bláznivého Petříčka i Weekendu (1967)*. Kromě běžné sociální kritiky v sobě nezapře stále výraznější vliv marxismu, mezi dobovou francouzskou intelektuální elitou celkem běžně rozšířeného. Později dodává ještě radikálněji: „*Souvisí to s jednou z mých nejhluběji zakořeněných teorií. Jde o to, že abyste mohli žít v současné pařížské společnosti, na jakékoliv její úrovni či v jakékoliv sféře, jste nuceni se prostituovat tím nebo oním způsobem, či žít v podmínkách, které prostituci připomínají.*“ (Godard 1986: 239)

Žánr se tak stává součástí politické kritiky. Pro nás je rovněž zajímavé to, jak se do Godardových žánrů vkrádá realismus. I to je podle Godarda problematicky přijímáno. „*Jak už jsem řekl, ve Francii se žánry mísit prostě nesmějí. V Americe může být thriller klidně politický, a navíc obsahovat gagy. Protože je americký, je to u nás přijímané, ale zkuste podobnou věc ve francouzštině a vypískají vás. Proto vám také francouzský thriller nikdy nic neřekne o Francii; a to souvisí i s oddělováním sociální pravdy. Nesmíte míchat žánry, ale nesmíte míchat ani lidi, musíte obojí držet oddělené. To je náročné, pro někoho, kdo chce míchat žánry a různá sociální prostředí.*“ (Godard 1986: 194) V *Bandě pro sebe* se takto střetává silnější zakotvení postav i prostředí v realitě, poháněné Godardovou touhou po pravdivosti či ‚dokumentárností‘ se žánrem, který (stále ještě) jeho postavy žijí a který brání tomu, aby život v banlieue dováděl do (neo)realistických důsledků.

Jak jsme rovněž viděli v Godardových kritikách Hitchcocka i skrze *U konce s dechem*, pro Godarda představuje žánr rovněž zkratku k navození existenciálních pocitů či jejich zvýraznění. Godard se tak k žánru sám vrací, kdykoliv vyjadřuje, slovy

Monaca, ‚existenciální bolest‘ - příchut’ tragédie či bolest ze vztahů, o nichž dopředu víme, že nemůžou fungovat. Navíc i odcizení Godardových hrdinů společnosti, v níž jsou v té či oné podobě outsideři, onen zvláštní světě cizinců, kde téměř všichni mluví s přízvukem a nikdo nemá blízké rodinné vazby: „*Téměř nikdo z jeho hrdinů nepůsobí, že by měl rodinu. Žádní otcové, matky, bratři, sestry. Vzácně teta nebo strýc, jako v Bandě pro sebe, a ani pak se příliš nedočkáme bližších rodinných pocitů. Mnoho z jeho hrdinů jsou doslovně outsideři, tedy cizinci: Jean Seberg v U konce s dechem i Velkém podvodníkovi (1964), Anna Karina téměř po celou dobu, Marina Vlady v Dvou či třech věcech, které o ní vím (1967), Laszlo Szabó v Made in U.S.A. etc.*“ (Roud 2010: 93). Tento zvláštní dojem ze světa dotváří i prostředí, z něhož stále častěji čiší chlad a nemožnost postav smysluplně zakotvit. „*Jeho městem je Paříž – Paříž hotelových pokojů, garsonek a café s nekonečnými rozhovory, vedenými s vědomím nevyhnutelnosti okamžiku, kdy člověk zase musí ven na ulici, či se vrátit zpět do bezútěšného hotelového pokoje. Nikdo v Godardových filmech nemá byt ani domov. Když už ho mají, buď se právě nastěhovali, nebo se brzy zase budou stěhovat. Jako v Pohrdání ... skoro žádný nábytek, koberce, záclony. V bytě Marianne Renoir v Bláznivém Petříčkovi je jen postel v rohu. Jeho postavy jsou v každém slova smyslu nomády, každá jejich oáza vypadá stejně, všechny jsou podobně lhostejné a přechodné.*“ (Roud 2010: 96). Z této nezakotvenosti existence postav, které jsou neustále v pohybu, připraveny podléhat těkavým dobrodružstvím, vybočuje výrazněji snad jen Ferdinand na začátku *Bláznivého Petříčka*. Toho naopak zastihneme ve vězení florálních vzorů na tapetách, které představuje past zajištěné existence, z níž je nutné utéct, neboť, jak Godard obratem ukazuje scénou na večírku z lepší společnosti, v sobě nutně zahrnuje nějakou podobu prostituce.

Právě zde přitom tkví jedna z funkcí žánrů v raném Godardovi: ono navození pocitu ze světa a perspektivy ‚cizinců‘, jejich angst z existence, ať již se týká vyšších či nižších vrstev, a existenciální podtext, který s sebou přináší. Je to právě vyjádření pocitu outsiderů, pramenící z typologie žánrových hrdinů a s ním spojenými výchozími podmínkami, které umožňují Godardovi bez vysvětlování rovnou začít vyprávět (resp. se zabývat samotným vyprávěním) o tom, co ho zajímá. Žánr rovněž pomáhá Godardovi směřovat postavy a děj k druhému pólu dříve zmiňovaného romantismu: *„Většina z Godardových postav před Číňankou (1967) (a řada dalších ve filmech následujících po ní) čelí stejnému úskalí. Častá smrt v závěru filmu je zde nejenom proto, že je stále ještě nejúčinnější dramatickou tečkou, ale také protože podstatná část Godardovy vlastní, romantické, existenciální filmařské osobnosti je keatsovská, napůl zamilovaná do mlčenlivé smrti.“* (Monaco 2001: 183)

Žánrová klíše a zkratky jsou přitom vícevrstevnaté, využívané tu s až naivní radostí, tu s ironií a podvratně. Umožňují nejen rovnou začít vyprávět či dělat zkratky v naraci. Zároveň, na první pohled poněkud paradoxně vzhledem ke Godardově touze po pravdivosti a ‚zkoumání‘, umožňují osvobodit se od faktického, nehledět na pravděpodobné a zbavit se i odpovědnosti za sociální či politickou ‚uvědomělost‘, kterou si žánr ani ‚meliésovská‘ tradice v kinematografii neklade, a zabývat se tak čistým filmovým vyprávěním. Godard se takto (podobně jako Hitchcock) soustředí na samotný subjekt, který má být hlavním motivem mise-en-scène. V reakci na dobovou kritiku, že se ve *Vojáčkovi* nedostatečně zabývá ‚realitou‘ či nezaujímá postoj k válce v Alžíru, Godard reaguje: *„Chtěl jsem ukázat zmatenou mysl ve zmatené situaci.“* (Godard in Monaco 2001: 130). Ve vztahu k této ‚povrchní političnosti‘ či ‚nedostatečné realističnosti‘ můžeme dodat, že Godard subjekt osvobozuje od

faktické džungle reality, která je příliš složitá na to, aby jeho postavy jednaly. Jak si všímá Monaco: „*Postavy v Godardových filmech jsou (až na několik málo výjimek) od samého počátku ochromeny. Hovoří sice o lásce nebo o politice, ale jen zřídka je praktikují. Přinejlepším odkryjí něco ze svého strašlivého vnitřního zápasu mezi paralýzou z uvažování a touhou jednat.*“ Tak či tak, stejně jako není ve *Vojáčkovi* mnoho o válce v Alžíru, ani z *Žít svůj život* se nedozvíme mnoho o ‚prostituci jako takové‘ a Godarda v této fázi zjevně více zajímá po vzoru Hitchcocka pravdivost psychologická, tedy jiný typ pravdy, než nám je pod záminkou pravdivosti faktické či situační zvyklý nabízet realismus. Každopádně to, že Godard již brzy zamění únik z politického kontextu doby za stejně vášnivou politickou reflexi doprovázenou únikem z klasického filmového vyprávění, je celkem přirozeně dalším krokem jeho dialektického myšlenkového postupu – teze, antiteze, syntéza.

3.6 Realismus v žánrovém filmu

„Obecně lze říci, že reportáž je zajímavá pouze tehdy, když je zasazená do fiktivního kontextu, a fikce pouze tehdy, pokud vyrůstá z kontextu dokumentárního. Novou vlnu lze částečně definovat tímto novým vztahem mezi fikcí a realitou, stejně jako nostalgií po kinematografii, která už neexistuje.“ (Godard in Monaco 2001: 118)

V Godardově výroku se opět ukazuje jeho výjimečnost v rámci autorů zabývajících se žánrovým filmem. Ta spočívá rovněž v důslednosti, se kterou ve svých filmech prosazuje realismus ve fikci a fikci (za předpokladu přiznaného autorství a odhalení jazyka) v realismu. Godard přitom opakovaně napadá, spolu s dalšími kritiky a autory kolem *Cahiers*, z jedné strany filmy francouzské ‚tradice kvality‘ a především její soudobé pokračovatele, kteří rezignují na dokumentární stránku fikce: *„Neodpustíme vám – to, že jste nikdy nenatočili dívky, jak je milujeme, chlapce, jak je vidíme každý den; rodiče, jak jimi pohrdáme nebo je obdivujeme; jinými slovy: věci, tak jak jsou.“* (Godard 1986: 147)

Z druhé strany pak útočí na filmy, které vytvářejí iluzi reálnosti a nepřiznávají otevřeně fikční stránku svého realismu – pod palbu se tak dostává *Cinema verité*, které si vydáváním se za pravdu vysloužilo od Godarda označení ‚technika lhaní‘. *„Velký podvodník (z Nejkrásnější podvody světa, 1963) představuje reportérku Cinéma verité, Patricii Leacockovou (Jean Sebergová), která v Marrakéši objeví muže (Charles Denner), podvádějícího chudé lidi – dává jim falešné peníze. Ale on jí připomíná, že ona taky prodává náhražkové zboží: její film je falešný, protože předstírá realitu. Subjektivní pravda chybí.“* (Monaco 2001: 158)

Godardova tvůrčí etika ve své touze po pravdivosti odmítá i stříhový dokument, resp. manipulování či zkomplikování ‚čistého‘ dokumentárního materiálu: *„Tomuto já říkám*

podvádění - i navzdory čistým úmyslům - protože vytvoření stříhového dokumentu neznamena ukrást život, který spí na regálech archivu: znamená to obrát realitu o její vzezření, aby se obnovila hrubá realita, která je soběstačná [...] Filmování je tedy prostě zachycením události jako znaku, a to zachycením v přesný okamžik, kdy význam volně tryská ze znaku, který jej podmiňuje a předurčuje.“ (Godard in Monaco 2001: 148).

U pozdějších filmů Godardova žánrového období také můžeme sledovat další posun ve využití žánrových prvků v souladu s tím, jak se tyto filmy stávají více esejí či rozpravou než příběhem. Čím dál radikálnější požadavek přiznání filmového jazyka v Godardově tvůrčí metodě brání v jejich použití v rámci vytváření iluzorních žánrových dobrodružství a častěji začínají naopak sloužit k ‚odrealizování‘ vyprávění. Jak vysvětluje tento postoj Monaco, *„má-li být filmař upřímný, musí vysvětlit svůj jazyk stejně jako jeho obsah. [...] Kde jsou označované a označující identické, jako ve filmu, na umělci navíc spočívá úkol je oddělit (a identifikovat). [...] Brecht (podobně jako Godard) trval na tom, aby si jeho publikum udržovalo vědomí ‚prostředku‘ (v jeho případě jeviště). Za tímto účelem rozpracoval teorii Verfremdungseffektu (zcizovacího efektu). Vědomí prostředku nejenom umožňuje, ale vyžaduje diváckou spoluúčasť v kontinuálním procesu analýzy obrazů, zvuků a dalších fenoménů, s nimiž jsou konfrontováni. Žádá se toho příliš? Možná, ale pro Brechta i pro Godarda je to jediný způsob, jak být vůči publiku upřímný.“ (Monaco 2001: 145 - 146)* Žánrové prvky, odkazy i citace v Godardových filmech, kromě oné ‚nostalgie po kinematografii, která už neexistuje‘, zcizovaly, oddělovaly a upozorňovaly na jazyk filmu prakticky od začátku, nyní to již však nelze přičítat vnitřnímu světu postav hltajících brakovou ‚Série Noire‘ a béčkovou americkou kinematografií. Tyto prvky

čím dál méně můžeme ‚brát vážně‘ a čím dál více slouží jako křiklavá derealizace. Vzpomeňme, i když stěží, stále ještě uvěřitelnou lehkost, s níž krade Michel Poiccard za vydatné pomoci montáže za bílého dne auta před nosem majitelů, a srovnajme ji se stejnou situací krádeže v *Bláznivém Petříčkovi*, vyřešenou návrhem: „uděláme to jako Laurel a Hardy“ (Godard 1965). Zůstává torzo gagu a především výrazný zcizovací efekt v jinak ‚uvěřitelném‘ rámci rozpadajícího se vztahu Kariny a Belmonda.

„Na přetíženém pojmu ‚realismus‘ toho tolik závisí. Godard rád citoval Brechta, který řekl: ‚Realismus nespočívá v reprodukování skutečnosti, ale v tom, že se ukáže, jak věci skutečně jsou.‘ Christian Metz, který byl průkopníkem pokusů popsat fenomén filmu v sémiologických pojmech, činí důležité rozlišení mezi realitou podstaty filmu a realitou jazyka, jímž je tato podstata vyjádřena. ‚Na jedné straně, píše, je tu dojem (impression) reality; na druhé straně vjem (perception) reality...‘. Nejjednodušší definice ‚realismu‘ se omezuje na první oblast – to, co je zobrazené (srážka automobilů vypadá ‚velmi skutečně‘, nebo jak se říká, ‚toto je velmi realistické zobrazení života dělnické třídy‘). Realismus Brechta, Bazina, Godarda a Truffauta se ale nezajímá jenom o podstatu, ale i o jazyk. Jinými slovy, všichni tito umělci od sebe vyžadují upřímnost vůči divákům.“ (Monaco 2001: 143) Co se týče Godardova realismu, tedy onoho ‚zachycení události jako znaku v přesný moment, kdy význam tryská ze znaku‘ - a je jedno, zda v rámci reportáže či fikce – totiž zjevně obojího, přistupuje k němu Godard podle dobových komentářů s téměř až rituální úctou. Právě v rámci něho mu bývá připisováno ono technické novátorství při, na tehdejší poměry radikální, práci s přirozeným světlem a kontaktním zvukem, s nímž je spojená téměř až metafyzická víra, že tak zachytí ‚věci tak jak jsou‘. Roud k tomu

dodává: „Ze všech francouzských režisérů Godard vyčnívá se svojí vírou v reálné, se svým trváním na něm. Jak to trefně vyjádřila skriptka z natáčení *Alphaville*: ‚Film byl natočený, dá se říct, úplně bez přidaného svícení, prakticky ve tmě. Pro jednu scénu Coutard navrhoval: ‚můžu nepatrně přisvítit a zatáhnout clonu, vyjde to úplně na stejno – nikdo nepozná rozdíl. Ale Godard odmítl: musí to být reálné. Takže natáčel bez světel; používal hodně světelný materiál, ale i tak. Stal se z toho na natáčení vtip: ‚V takové tmě stejně není nic vidět, tak co, můžeme si natáčet, co chceme.‘ Výsledek: tisíce metrů filmu byly nepoužitelné. Ale Godard je kompletně nepřetočil. Některé se museli vyhodit, ale některé, tak jak byly, jsou ve filmu použité. Nejzvláštnější je, že z některých jsou nejlepší momenty filmu. [...] Dokonce i při natáčení *Žena je žena*, jediného filmu natočeného ve studiu, Godard pracoval, jako by byl na reálné lokaci. Museli být postavené stropy, a to z jediného důvodu: aby zabránil osvětlovačům svítit seshora. Ti byli, mírně řečeno, zaskočení, ale Godard dosáhl svého: většího naturalismu. [...] V *Žít svůj život* všechno barevně zůstalo tak, jak bylo původně, a všichni herci nosili svoje civilní oblečení, s výjimkou Kariny – pro tu se koupila sukně a svetr.“ (Roud 2010: 213) Obdobně nábožná úcta k reálnému platila při práci s kontaktním zvukem. „*Žít svůj život* byl pravděpodobně prvním ‚komerčním‘ filmem, u něhož se natočil zvuk kompletně v reálu, vše kontaktně, na jedinou pásku a bez jakékoliv následné zvukové montáže. Postprodukce se omezila na přidání hudby. Proč, můžeme se ptát, tohle až pedantské trvání na reálném? Odpověď je prostá: Godarda zajímá zachycení času, pomíjivého momentu, zachyceného jako příslovečná moucha v jantaru na věčnost. ‚Je to okamžik, co dělá kinematografii krásnou‘, jak k tomu říká. Proto byla vynalezena: k zachycení okamžiku.“ (Roud 2010: 214) Každopádně, s ohledem na v úvodu navržené dělení můžeme po celé žánrové období sledovat, jak se ‚spektákl‘ čím dál výrazněji stává

nástrojem ‚zkoumání‘, což platí ještě výrazněji pro poslední dva filmy, *Alphaville* a *Bláznivého Petříčka*.

3.7 Alphaville – realistický jazyk v žánrovém fikčním světě

Vzhledem k výše diskutovanému nás nepřekvapí tolik, že Godarda dovedl jeho ‚realismus‘, tedy především čím dál radikálnější požadavek ‚pravdivého‘ (odděleného či označeného) jazyka, k natočení *Alphaville*. Tato dystopie (či sémiologická sci-fi noir) představuje ze všech jeho filmů nejvíce fikční svět s nejvolnějším vztahem k ‚reálnému‘ při současném vyostření požadavku realistického jazyka, a tedy s velmi napjatým vztahem dokumentu ve fikci. Jako předstupeň této sémiologické noční můry můžeme připomenout obdobné metafory fungování jazyka ve struktuře *Karabiniérů*: *„Michelangelo a Odysseus žijí v rámci sémiologického světa, nikoli jenom jako jeho objekty; sdílejí Godardovo zaujetí zmatením znaků. Jsou naverbováni do armády příslibem kořisti („můžete si vzít cokoli chcete, havajské kytary, slony...“), ale ukáže se, že za těmito slovy není žádná realita; na konci filmu se vracejí ke svým ženám pouze s krabicí pohlednic. Zajali obrazy, nikoliv objekty. [...] Michelangelo ani Odysseus nejsou nikdy schopní odlišit znak a objekt (nebo přesněji označující a označované).“* (Monaco 2001: 149) *Alphaville* se dá rovněž vnímat spíše než jako příběh jako rozprava o metodě: *„Godardův zájem se zjevně, ale cíleně, trochu posunul od vyprávění – lidského příběhu – k obrazu a jeho funkci jako znaku.“* (Monaco 2001: 173)

Vnímáme-li *Alphaville* především jako podobenství, je jeho nejsnáze čitelné téma zřejmé: jde o hrůzu z přetechnizované společnosti, z nadvlády strojového, logiky, pravděpodobnosti, rozumu, nelidského. *Alphaville* předjímá komputerizaci, automatizaci a digitalizaci společnosti, která je běžnou obavou dystopií 2. poloviny

20. století. Zde navíc, díky tomu že diegetický svět je kompletně složený z reálných obrazů Paříže a jejího všudypřítomného pokroku, vnáší nepříjemný pocit, že ‚to vše již začalo‘, když se dá z artefaktů naší doby a kultury – architektury, hotelů a bulvárů, složit hrůza nelidského systému. Z Paříže plné jazzu a holek v *U konce s dechem* se tak stává mrtvé, mechanické město, noční můra logiky a nutnosti ve stylu Eluardova *Hlavního města bolesti* (1926). Vidíme tak, jak se skrze žánry a perspektivu postav Paříž proměňuje, aby přenesla vždy jiný Godardův dojem, jistou pravdu o městě a společnosti, v níž se realismus setkává s žánrem, případně i zatím potlačenou sociální kritikou. Po vzoru Langova *Metropolis* (1927) je to rovněž romance (či ‚srdce‘), která má nelidský systém rozbít. Mezi mnohými interpretacemi na toto téma si dovolme ještě jednu, Godardem nejspíš nezamýšlenou. V ní budeme brát souboj s neúprosnou logikou řídící Alphaville jako souboj Godarda s jeho vlastní tvůrčí metodou – jako rostoucí konflikt mezi radikálními požadavky na pravdivost jazyka a Godardovou někdejší ‚láskou‘ - filmovým vyprávěním v podobě, kterou tolik obdivoval v komediích Tashlina, westernech Fullera a Manna, thrillerech Hitchcocka či jakémkoliv žánru, ve kterém Ray zrovna točil. Jako souboj s kastrujícím brechtovským stínem, v němž je v zájmu metodiky tu a tam nutné obětovat příběh a postavy – Godardův souboj sám se sebou, jeho vnitřní pnutí, dialektický boj, v němž se Godard v daný moment tak moc zaměřil na očištěný jazyka filmu, až mu to podstatné začalo unikat, totiž sám film jako živý organismus. Godard se v rámci něj, v paralele k *Alphaville*, učí znovu mluvit city spíše než slovy (abychom citovali Marianne z blížícího se *Bláznivého Petříčka*) a poezií spíše než železnou logikou jazyka. Jinými slovy, jako Godardovo procitání ze sémiologické noční můry vlastní tvůrčí metody.

Jak na nás tedy z dnešního pohledu může působit *Alphaville*? Především ve srovnání s předchozími Godardovými filmy hodně muzeálním dojmem. Může za to až příliš čitelná, naivní symbolika (muž odsouzený na smrt za to, že jednal nelogicky - rozplakal se, když mu zemřela žena), sémiologické odkazy (Bible, která je, jak se ukáže slovník, z níž některá slova mizí a jiná se objevují a která podtrhuje nadvládu jazyka) i chandlerovská estetika filmu noir z 50. let. Naivita je to průzračná a jistě záměrná, podobně jako všudypřítomná formule $E=mc^2$ zdůrazňující vědeckou podstatu systému a neustálé grafické bombardování reklamami, symboly a znaky, jejichž přílišná čitelnost je přesto činí těžkopádnými. Godard se, v souladu s konceptem i metodou, velmi vzdaluje psychologickému realismu a film je neustále prokládán různými formami upozorněními, že vypravěči ani komukoliv, kdo vypráví, raději nemáme věřit. Postavy v této sémiologické sci-fi noire téměř úplně ‚chybí‘. Hlavní hrdina, Lemmy Caution je souborem několika málo žánrových předpokladů, kterými se Godard zčásti baví a zčásti se jim vysmívá, což mu příliš nezúročí, když se posléze snaží zvažnět a dodat s rostoucí stopáží příběhu přece jen nějakou gradaci a napětí. Jako všichni v *Alphaville* ‚prázdná‘ Natasha je spíše absencí a znovuobjevováním slov a znaků než postavou. To, co na ní zůstává zajímavé, nemá s postavou moc společného a vypadá spíše jako Godardova a Karinina osobní věc. Kromě nich vidíme ještě defilé bezduchých holek v rolích bezduchých holek v chronické Godardově metafoře podléhání žen módě (či čemukoliv jinému), činící z nich masové produkty, neschopné odolat tlaku reklam a společenských trendů. Problém se přenáší z postav na herce, kteří v automatizovaném, odlidštěném *Alphaville* také příliš nemají s čím hrát a nejsou vedení k prožitku, ale k reprezentaci idejí. Snad s výjimkou Lemmyho, kterému to ale zase odpírá žánr a který je příliš hard-boiled na to, aby něco prožíval. Zbývají tedy náznaky citu ‚probouzející se‘

Kariny, plačící se a smějící a Godardem se zaujetím sledované, doprovázené téměř vždy melodramatickou hudbou, která pomáhá dotvářet romanci mezi ne-postavami – milostná zápleтка však kvůli své převážně sémiologické podstatě i tak funguje problematičtce.

„*Aphaville – ticho, logika, bezpečnost, obezřetnost*“ (Godard 1965)

V *Alphaville* vidíme velmi doslovnou expozici světa, s nímž se hrdina střetává, a nastavují se co nejjednodušší pravidla hry. S žánrem spojené akční a násilné scény jsou řešené s ostentativní technickou nedokonalostí, či nahrazeny prostě montáží. Tento záměrný amatérismus je povýšený na styl už od *U konce s dechem*. Montáž by v těchto scénách mohla připomínat Godardem vzpomínaný komiks, s tím ale, že téměř vše žánrově relevantní násilí se odehrává naopak mimo komiksová okénka a slouží tak nikoliv k tomu ukazovat, ale zakrývat žánrovou složku. Jakoby superschopnosti hlavního hrdiny spočívali právě ve střihu – to nám může připomenout i Marianne v *Bláznivém Petříčkovi*, vraždící nůžkami. Žánrové figury nahrazuje humor a odstup - jako když se mlácení Lemmyho ve výtahu odehrává tak, že dokola beze změny padá ‚za kantny‘ zleva doprava a zase zpátky. Ironizující komentáře hlavního hrdiny přitom naznačují, že na rozdíl od dřívějších postav, ‚smrtelně‘ vážně svůj svět nebere ani on sám. Rezervovaným až chladným přístupem k žánru je přitom prosycený celý *Alphaville* a působí tak jako návrat ke staré lásce poté, co city vychladly. Vzpomeneme-li si na dřívější vášnivé žánrové kritiky, může Godardův návrat k žánru působit podobně, jako bychom chtěli po bývalé milence zašívát ponožky. Vášně je pryč, zůstalo využití.

Problémy pak nastávají i s dalším atributem žánru – totiž Godardem u Hitchcocka tolik vyzdvihovaným napětím. Michel Poiccard může mluvit přímo do kamery a stejně se o něj bojíme; Franz s Arthurem mohou přehrávat na ulici scény z westernů a ‚z úcty k béčkovým thrillerům čekat do tmy‘ a stejně jsme napjatí, jak zpackané vloupání dopadne. Zde vítězí Brecht a *Alphaville* je prosycený permanentním vědomím, že sledujeme film. Vše je od-dramatizované, prodchnuté distancí a lhostejností k hlavnímu hrdinovi. Z žánru od-dramatizováním zůstala jen vnější skořápka, stejně jako z romance. Zcizovací efekty pak můžou působit nadbytečně, protože bez funkčních postav a příběhu příliš není co zcizovat. *Alphaville* samozřejmě nelze upírat filmové kvality – chladné, neutěšené a zároveň krásné obrazy Paříže, rozbíjené a dynamizované ruční kamerou. Jenže sémiologickému vítězství citu nad rozumem je těžké uvěřit – protože Lemmyho poezie je slabá, stejně jako jeho definice lásky. Godard si už s definicemi nevystačí a slova v *Alphaville* jsou květiny nicoty – bez opory ve filmu, bez významu, stávající se vyprázdněnými znaky ničeho.

Můžeme si vzpomenout na Godardovo přesvědčení, artikulované v žánrových kritikách Hitchcocka, Raye a dalších, že zobrazovat věci ‚tak jak jsou‘ je zrovna tak možné v žánrové fikci, tedy když ‚zachytíme událost v momentě, kdy význam volně tryská ze znaku‘. Rovněž si vybavíme do detailů sledované pasáže psychologických i fyzických projevů a proměn neprávem odsouzeného Balestrera v *Nepravém muži*. Bez ohledu na momentální žánr i Godard ve svých raných filmech takto ostře sleduje své postavy v mezních situacích – Michela, Angelu, Nanu, Paula, Odile, Franze i Arthura – najdeme však ekvivalent v *Alphaville*? Je přitom jasné, že vše v *Alphaville* se děje s Godardovým vědomím a v rámci konceptu, přesto se můžeme ptát, kam se

poděl onen ‚dokument ve fikci‘. Přes sebevětší snahu o upřímnost přiznáním a oddělením jazyka, přes všechny záběry reálů Paříže, mrazivě sugerujících ‚že děsivá není budoucnost, ale současnost‘, přes tisíce metrů vyhozeného materiálu kvůli trvání na přirozeném svícení. Godard, alespoň se mi tak zdá, se nyní spíše než na dřívější psychologický realismus spoléhá na metodu - když je správná (pravdivá) metoda, je správné i všechno ostatní. Vidíme, že tomu tak nemusí být. Metoda je Alphaville.

3.8 Bláznivý Petříček – anarchie v žánrové naraci

„Celá druhá část *Bláznivého Petříčka* byla vymyšlená přímo na místě ... je to určitý druh *happeningu*, naprosto spontánní film. Nikdy jsem si nedělal takové starosti, jako dva dny před natáčením. Neměl jsem naprosto nic. Tedy, měl jsem knihu. A pár lokací. Věděl jsem, že se to bude odehrávat u moře.“ (Godard 1986: 218) Pro Godarda znamená narativní anarchie *Bláznivého Petříčka* návrat ke spontaneitě, nepromyšlenosti, živému, co proudí přímo z postav, jejich představitelů, lokací a z procesu vytváření filmu. Při pohledu na některé aspekty žánru a jejich problematické fungování v *Alphaville* si můžeme znovu uvědomit, že Godard je v tomto období nejsilnější v příbězích hrdinů, kteří prožívají ve francouzské realitě své příběhy, viděné optikou milovaných filmů noir, gangsterek a muzikálů a film je v tom podporuje – žánrové filmy to ale přímo nejsou a oné ‚hry‘ jsou si vědomi postavy, autor i diváci.

Živost filmů Godardova žánrového období závisí právě na prolínání s žitou francouzskou realitou. Kavárny, reklamy na spodní prádlo, francouzsky nekonečné řeči o lásce, potlačovaný obdiv k americké kultuře – to je krev v žilách godardovských postav, jejichž samostatné existence v žánru je problematická (jak jsme viděli v *Alphaville*) a Godard se o ni již takto výrazně znovu nikdy nepokouší. Stejně jako ‚hollywoodský‘ *Le Mépris* končí spíše jako vymezování se proti Hollywoodu, jsou i pozdní filmy žánrového období spíše vymezováním se proti žánrům – či ještě lépe jazyku ‚americké kinematografie‘. Dětem Marxe a Coca-Coly tak přestává Coca-Cola chutnat. ‚Zaplevelení‘ americkou kulturou a její vyprázdněnost klade Godard do

ostrého kontrastu s artefakty toho nejlepšího z evropské a francouzské kultury, jako by byla možnost volby, jestli masám servírovat reklamu na automobily a American Express nebo Matisse a Velasqueze. Všudypřítomným uměním se nakonec musí postavy brodit téměř stejně, jako vizuálním smogem reklam a značek – uměním, které kodifikuje jejich svět do vzájemně nesrozumitelných významů, odcizujících a komplikujících to, co by jinak bylo zcela prosté.

Lze říci, že v esejisticky pojatém *Bláznivém Petříčkovi* Godard žánr opouští, aby se ponořil do toho, co pro něj zůstalo po celou dobu mezi žánrovými řádky živé – ke vztahům mezi muži a ženami. Zbraň v rukách Belmonda zůstává, jen se stala místo žánru rekvizitou anarchického politického divadla, když Ferdinand s Marianne za peníze přehrávají pro naivní americké turisty válku ve Vietnamu – a stává se tak spíše nástrojem výsměchu, kterým probleskuje élan vital budoucí politické vášně. Sledujeme čím dál ledabylejší ‚akční‘ scény – kromě zmiňované krádeže auta alá Laurel a Hardy jsou zde další ještě improvizovanější a řadí se opět především do dlouhé řady zcizovacích efektů. Místo žánrové akce tak dostáváme spíše ledabylou grotesku – z žánru zbylo torzo, které navíc prozrazuje silný autorský odstup, či až znechucení žánrovými figurami. Čeho se Godard naopak nikdy nezříká, co nikdy nezcižuje, je romance. Na její jedné straně Karina – jejíž opakované obsazení a viditelně osobní přístup k jejím postavám rovněž působí dojmem silného vtisknutí autora do děje. Zatímco mužské postavy se mění, vždy zůstává doprovod melodramatické hudby – jako by akcent na tyto scény byl jistotou, která drží filmy pohromadě. Slovy Monaca, „*lidský úděl Godard chápe jako hádku mezi milenci*“.
(Godard in Monaco 2001: 177) Zůstávají i podařené ‚civilní‘ muzikálové výjevy s autenticky stárnoucím Belmondem a Karinou: na ty ještě, na rozdíl od dalších

žánrových figur, Godard kinematografickou energii nachází – i když jsou oproti obdobným scénám v dřívějších filmech všichni poněkud udýchaní.

„*Ted* se vrátíme kapku zpátky, k detektivkám. V těch jsou auta, revolvery a noční podniky.“ (Godard 1965) - navrhuje Marianne, unavené z 20 minut filmového ‚nicnedělání‘ na Azurovém pobřeží. Godardovo využití žánrových postupů v *Bláznivém Petříčkovi* je přitom víceméně anarchické a spontánní – sestává z náhodně působícího rozhazování mrtvol, zbraní či objevování se a mizení antagonistů, kdykoliv cítíme že příběh stojí a potřebuje katalyzátor vztahu Kariny a Belmonda přimísením kohokoliv, kdo se zrovna nabízí. Často je řeč o penězích, o které hrdinové usilují, aby mohli dále unikat, nebo jimi alespoň zdůvodňují svoje bezcílné meditativní putování, aby je posléze nechávali hořet v kufrech automobilů či vyhazovali do moře. V roli šéfa gangu se objevuje trpaslík s obří vysílačkou a Coca-Colou a divák se může ptát, proč se Godard obtěžuje dovyprávět akční linku příběhu, v níž už nemá vůli na víc než kupit narativní naschvály, s tvrdohlavostí, která připomíná titulní postavu Bláznivého Petříčka. „*Ti dva mi rozbili hubu jako v detektivce od Chandlera.*“ (Godard 1965), vypráví Ferdinand Marianne a my vidíme sluncem a žánrem unaveného Godarda, který už ani neukazuje, ale pouze konstatuje žánrový posun v ději, který se neobtěžuje natočit. K čemu tedy slouží žánrové fragmenty a prvky ve vyprávění na konci *Bláznivého Petříčka*? K autům a kufru s penězi se Godard celkem vážně a dramatickým vrací, podobně jako v *Alphaville*, když potřebuje směřovat příběh ke gradaci a vyvrcholení akční linky ve 3. aktu, bez kterého se neobejde. Přes neustálé žánrové parodování film předpokládá, že divák bude brát výsledek – smrt Marianne – vážně a dramaticky, a stejně jako v *Alphaville* je tento předpoklad správný. Žánr také dává Godardovi

záminku k pohybu, k alespoň nějaké naraci, k vyvažování ‚akce a kontemplace‘, bez níž sledujeme, jak Marianne bezcílně chodí po pláži a opakuje, že ‚neví, co má dělat‘, zatímco Ferdinand propadá hlouběji do filosofie a poezie ve scéně, která obnažuje nesoulad jejich světů. Díky v žánru obsaženém pohybu se mění kulisy, někomu jde na chvíli, i kdyby komicky, o život. Je zde příležitost ke zradě a konfliktu dějotvornějšímu, než jsou diskuse ve stylu ‚knížky nebo gramofon‘, které ale nakonec vycházejí silněji.

„- *Ještě myslíš na tu věc se zbraněmi? - Ne, už ne.*“ (Godard 1965) A skutečně, když se v *Bláznivém Petříčkovi* zapomene na ‚tu věc se zbraněmi‘ a film se věnuje tomu, že Karina chce jít na rozdíl od Belmonda tancovat a Godard začne být citelně osobní a upřímný, všechno je na chvíli v pořádku. V takových momentech si uvědomujeme, že Godard se rozchází s žánrem přirozeně a že mu žánr po vypravěčské stránce nemá už příliš co nabídnout, kam ho posunout, nenabízí už oporu, ale stává se spíše přítěží vyprávění. Godard s ním zároveň zcela pracovat nepřestane – připomeňme si třeba detektivní půdorys *Made in USA* (1966) či na všudypřítomné zbraně, brutalitu a absurdní násilí ve *Weekendu*. Zásadně se sice změnil důvod, ten, kdo zbraň drží a na koho míří, ale figury z amerických žánrových filmů, řešené s typickou lehkostí a stříhem, dál zůstávají součástí Godardova rejstříku.

„*A jak víte, touha znamená žít. Toužil jsem, tedy i žil.*“ (Godard 1965) Jak bylo argumentováno, to, co nakonec z *Bláznivého Petříčka* vychází nejsilněji a nejsoudržněji, je ona ‚podstata světa jako hádka mezi milenci‘, posílená zjevně osobními motivy končícího vztahu mezi Godardem a Karinou. Mezi rozházenými

žánrovými fragmenty můžeme sledovat silné, intimně působící pasáže, s ozvěnami čehosi pro Godarda niterného mezi ním a Karinou, co řeší již v *Alphaville*. „*Pečlivě hledáme takový okamžik, kdy opouštíme fiktivní postavu, abychom objevili tu pravou... pokud něco takového existuje.*“ (Godard in Monaco 2001: 184) Kromě Kariny, v mnohých rysech zřejmě reálné, neboť její postava nabízí opět spíš několik žánrových předpokladů na téma ‚femme fatale‘, může Godard na kinematografických prázdninách na jihu u moře nechat konečně příběh a žánrovou zápletku plavat a zabývat se podstatnějšími věcmi: vlastní poezií. Deníkem. Důvody, proč spolu muž a žena nemůžou být. Kam se poděla dřívější (žánrová) vášeň? Sledujeme filozofujícího Ferdinanda a pochopitelně otrávenou Marianne: copak filozofie a poezie není právě v tom, žít svůj život? V některých na dosavadní zápletku nezávislých záběrech (např. když Ferdinand s Marianne, nepatrní ve velkém celku, utíkají ‚žádat o dovolení stromy‘), jako by se skutečně osvobozoval film a poezie. Na žánr už nevěří ani autor, ani jeho postavy. Godardova žánrová love-story, stejně jako ta s Karinou, je u konce – na němž, je, jako často v předchozích filmech, slunce a moře. Ferdinandova snaha na poslední chvíli sebedestruktivní výbuch zastavit odpovídá spontaneitě i zmatenosti na konci této Godardovi etapy. Poslední slova Ferdinanda jsou přitom ‚*pourquoi*‘ - opakovaná i graficky znázorněná otázka v *U konce s dechem*, po níž se objevuje ledové ‚*parsque*‘ jako neměnná odpověď v *Alphaville*. Jako by nevědění bylo základem živoucího, tvůrčího procesu. ‚*Pourquoi*‘, ptá se Ferdinand, umírá, a Godardova kinematografie po krizi pokračuje do své další etapy. „*Důležitější jsou otázky než odpovědi.*“ (Roud 2011: 132) - dodává k tomu sám Godard. Rekvizity brakového žánru – zbraně a dynamit – přitom přijdou Ferdinandovi při této totální destrukci velmi vhod. Aneb, jak říká Ferdinand, „*...lásku je třeba objevit úplně znova.*“ (Monaco 2001: 182) Godard se po krátkém oddychu v bezpečnějších ‚doinelovských‘

vodách filmu *Masculin-Féminin* vrhá s novou vášní do dobrodružství politické kinematografie. Bezprostředně po dokončení *Bláznivého Petříčka* k tomu říká: „Dva nebo tři roky zpátky jsem měl pocit, že všechno už bylo uděláno. Neviděl jsem, co bych měl dělat, co by už nebylo hotové. [...] Jedním slovem, byl jsem pesimistický. Po *Bláznivém Petříčkovi* už nic takového necítím. Ano. Musíme točit, o všem mluvit. Všechno je teprve třeba udělat.“ (Godard 1986: 234)

4. Závěr

V této diplomové práci jsme sledovali, jakým způsobem se měnil a vyvíjel Godardův přístup k žánrovým postupům v kinematografii – od teoretického uchopení z pozice kritika *Cahiers du Cinema* mezi lety 1952 - 1960 přes proměnlivou roli, kterou žánrové prvky hráli v jeho vlastní tvorbě 1960 – 1965, až po opuštění žánrového půdorysu následující po *Bláznivém Petříčkovi*, po němž se jeho zájem obrátil ke kinematografii politické.

V Godardových kritikách Hitchcocka a dalších žánrových autorů americké kinematografie jsme demonstrovali, proč a jakým způsobem je pro Godarda slučitelná pravdivost filmového vyprávění s fikčními žánrovými postupy – díky zaměření se na psychologický realismus postav a jejich jednání, vůči nimž nejsou žánrově stylizované či stimulované situace a nastavení diegetického světa překážkou. Mohli jsme sledovat Godardovu argumentaci, v níž žánrové kino pomáhá utvářet témata a postavy, které stimulují *mise en scene* natolik, že k nám skrze znaky tím silněji může promlouvat skutečnost. Na příkladu Godardových raných filmů jsme demonstrovali, jak žánrový půdorys, především film noir, pomáhá nastavit existenciální otázky a tón ve vyprávění a jak se doplňuje s Godardem variovanou romantickou linkou. Ukázali jsme, jak žánrové příběhy pomáhají dotvářet charakter jeho postav, cizinců v dosud běžně známém světě a outsiderů městského života, jejichž pocity jsou opět sdílené s existencialismem. Díky efektu

defamiliarizace – odcizení důvěrně známého, ke kterému dochází při ztvárnění reality žánrovou optikou, tak navíc žánr Godardovi umožňuje ukázat divákovi běžnou realitu novými očima a v nových, autorsky kýžených, souvislostech. Viděli jsme, jak se skrze žánrovou naraci dostává do jeho filmů sociální komentář a kritika tehdejší pařížské společnosti z levicových pozic. Ukázali jsme rovněž, jak realistické postupy natáčnické – pomocí kontaktního zvuku, přirozeného světla či herců, kteří ve filmu fungují do značné míry v reálných rolích svých životů, mohou v žánrovém filmu podle Godarda přispívat k jím chápané pravdivosti filmového jazyka, tedy zachycení ‚onoho okamžiku, kdy význam volně tryská ze znaku‘.

Sledovali jsme, jakým způsobem se v žánrových postupech promítá Godardův čím dál radikálnější požadavek tohoto pravdivého (či ‚realistického‘) filmového jazyka. Jak mohou žánrové či ‚ne-realistické‘ prvky ve vyprávění napomáhat přiznat konstrukci iluzorního filmového světa a odlišit jej od reality na principu Brechtova zcizovacího efektu. Díky tomu může být podle Godarda ve vztahu mezi divákem a autorem pravdomluvnější použití výrazněji stylizovaných fikčních prostředků žánrového vyprávění (větší vzdáleností mezi ‚označujícím‘ a ‚označeným‘ a tedy prozračením jazyka filmového média), než některé, podle Godarda realitou se zaštiťující či ji předstírající, proudy v rámci širšího pojmu realismus, např. v krajní podobě Cinema verité, či ‚stříhové dokumenty‘. Sledovali jsme, jak se při radikálnějším použití této metody u Godarda ztrácí organické propojení žánrové narace s jeho postavami a dosavadními tématy a jak v jeho filmech dochází k postupnému odumírání žánrových postupů, které se stávají přítěží spíše než katalyzátorem vyprávění.

Godardovu filmografii jsme takto analyzovali do momentu, kdy se s metodou ‚zkoumání v podobě spektaklu‘ na půdorysu žánrových filmů nadobro rozchází. Že však toto téma ‚dokumentu v žánrové fikci‘ není pouze historizující, dokazuje současný mimořádný divácký i festivalový ohlas filmů režisérů, kteří volně a každý po svém v Godardem prošlapané cestě pokračují: např. v rámci mladší generace maďarských filmařů - Szabolc Hajdu (*Přelud*, 2014), Kornél Mundruczó (*Měsíc Jupitera*, 2017), György Pálfi (*Pánův hlas*, 2018), či aktuálně ostře sledovaný laureát festivalu v Cannes i oscarových klání Bong Joon-Ho (*Vzpomínky na vraždu*, 2003; *Mutant*, 2006; *Matka*, 2009; *Ledová archa*, 2013; *Okja*, 2017; *Parazit*, 2019).

Seznam použité literatury

GODARD, Jean-Luc., ed. MILNE, Tom. *Godard on Godard*. Da Capo Press Inc., New York 1986.

ROUD, Richard. *Godard*. British Film Institute, London 2010.

MONACO, James. *Nová vlna: La nouvelle vague. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Akademie múzických umění, Praha 2001.

ARCHER, Eugene. *Film Festival: New Wave at its Crest: Woman Is a Woman Is Best So Far Godard Works Have Charm and Depth*. Issue September 19, The New York Times, New York 1964

KEHR, David. *Cahiers Back in the Day*,. Film Comment, Issue September - October, Film at Lincoln Center, New York 2001.

Seznam citovaných filmů

À bout de souffle. Dir. GODARD, Jean-Luc. Les Films Impéria / Les Productions Georges de Bauregard, 1960, Francie.

Une femme est une femme. Dir. GODARD, Jean-Luc. Euro International Film / Rome Paris Films, 1961, Francie.

Le petit soldat. Dir. GODARD, Jean-Luc. Les Productions Georges de Bauregard, 1963, Francie.

Les Carabiniers. Dir. GODARD, Jean-Luc. Cocinor / Rome Paris Films, 1963, Francie.

Le Mépris. Dir. GODARD, Jean-Luc. Rome Paris Films / Les Films Concordia, 1963, Francie.

Bande à part. Dir. GODARD, Jean-Luc. Columbia Films / Anouchka Films, 1964, Francie.

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. Dir. GODARD, Jean-Luc. André Michelin Productions, 1965, Francie.

Pierrot le Fou. Dir. GODARD, Jean-Luc. Les Productions Georges de Bauregard / Rome Paris Films, 1963, Francie.

Hot Blood. Dir. RAY, Nicholas. Columbia Pictures, 1956, U.S.A.

Bitter Victory. Dir. RAY, Nicholas. Columbia Pictures, 1957, U.S.A.

Strangers on Train. Dir. HITCHCOCK, Alfred. Warner Bros, 1951, U.S.A.

The Wrong Man. Dir. HITCHCOCK, Alfred. Warner Bros, 1956, U.S.A.

Man of the West. Dir. MANN, Anthony. Ashton Productions, 1958, U.S.A.

Chronique d'un été. Dir. ROUCH, Jean. Argos Films, 1961, Franice.