

Bc. et BcA. Martin Kuba: **Žánrové postupy v díle J. L. Godarda 60-65.**

Oponentský posudek Mg diplomové práce na KR FAMU

Práce Martina Kuby je pojata poměrně náročně a otázky, které si autor v úvodu klade v souvislosti s filmy Jeana-Luca Godarda by asi vydaly i na doktorskou tezi. Text diplomové práce je zodpovídá jen na základní úrovni, asi správně, leč většinou bez dokazování. To se omezuje jen na stručnou charakteristiku několika případů. Souvisí to se strukturou práce, v níž kapitoly hlavní části vlastně postupují podle jednotlivých filmů, ale ne úplně a důsledně. Vzniká proto určitý výkladový chaos, dosti závislý i na tom, do jaké míry má které z těchto filmů autor rád, či zda je viděl mnohokrát, nebo jen jednou. Některé kapitoly jsou tak důkladnější, jiné povrchnější. Jistá ledabylost ve zpracování je vidět již z názvu, kde jméno je zbytečně uváděno zkratkou a navíc špatnou (správně by mělo být „J. - L. Godarda“) a období tvorby také není uvedeno náležitě celými roky. Málo příjemné jsou v textu i hrubé gramatické chyby, zejména ve shodě podmětu a přísudku.

Kromě filmů jsou pro autora stěžejními zdroji Monacova knížka o francouzské nové vlně (odtud pochází patrně i částečný sémiologický přístup k výkladu některých fenoménů tvorby), Roudova monografie o Godardovi, Milneho edice Godardových textů a Kehrova komentovaná edice textů z Cahiers du Cinéma. Chápu, že v dobách covidové karantény je obtížné opatřovat si knihy ve veřejných knihovnách, ale asi by autorovi pomohlo, kdyby ještě mohl pracovat alespoň se základními anglofonními knihami o Godardovi (R. Brody: *Everything is Cinema*) a jeho filmech (D. Sterritt: *Films of JLG*). Co ale nechápu je, proč nepracoval s knížkou Jeana Colleta: *Jean – Luc Godard*, která je stejně jako Monaco snadno dostupná v češtině a přináší jak úvodní studii právě o filmech zkoumaného období, tak texty JLG i jeho přátel. Jako příklad takového, který by se autorovi hodil, mohu uvést následující citát z Godardova článku v Cahiers z prosince 1956: „Znamená-li režie pohled, montáž znamená tlukot srdce. S obojím je spjato předvídaní. Zatímco však režie se snaží předvídat v prostoru, montáž o to usiluje v čase.“

V úvodní části autor dává žánrovost zmiňovaného bloku filmů do souvislosti s tehdejší režisérskou snahou filmově zkoumat skutečnost „v podobě spektaklu“, kterou autor vidí i v souvislosti s jeho zkoumáním možností filmového jazyka při dekonstrukci hollywoodských žánrových vzorů. Godardovo počáteční přilnutí k nim dokazuje i na citátech z jeho filmových kritik a odsud vychází k formulování jeho pojetí pravdivosti, jako psychologické a existenciální. Správně z toho vyvozuje úvahy o mizanscéně (postavách, tělu a prostoru) v žánrovém filmu s jeho stylizovaným rozestupem mezi signifikantem a signifikátem. Tento typ úvah pak prostupuje i textem dalších kapitol jako určitý leitmotiv. (V této části mne trochu mrzí, že ač Kuba pečlivě sleduje, jak se vliv recenzovaných filmů projevil později v Godardových filmech, neuvádí přítomnost režiséra S. Fullera ve filmu *Bláznivý Petříček*.)

V kapitole o U konce s dechem Kuba sleduje, jak se na stylu vyprávění Godardových filmů projevil vliv jejich „béčkových“, většinou amerických literárních předloh a naznačuje i roli vzdálenosti mezi nimi a jejich postavami a ryze francouzským prostředím, v němž se

pohybují, použitým u Godarda jako ozvláštňující efekt. Důležité je zde i rozkrytí mýtů o Godardově prvenství v používání skoku po ose, jump-cutů (jedna z prvních asi použil Machatý v *Extasi*) a Kuba si všímá i jeho způsobu používání zcizovacích efektů. S ozvláštňením (jehož definici tu Kuba cituje v podání Jeana Cocteaua místo Viktora Šklovského a jejich shoda je zajímavá) souvisí i další kapitola o jazyce postav a vůbec používání textů ve filmech JLG, aniž by ovšem postřehl souvislost s lettrismem. Poněkud zmatená je kapitola *Realistický muzikál, dokumentární spektakl*, která se pokouší vydat různými směry u různých filmů, ale nakonec převažuje pokus o analýzu *Pohrdání* jako rozpravy o hollywoodském způsobu filmování a jeho odmítání. V kapitole o *Bandě* pro sebe autor jen povrchně sleduje vlivy amerického westernu a gangsterky a způsob jejich přetvoření prostřednictvím dokumentaristické stylizace prostředí. Důkladněji tento náznak pak rozvíjí v kapitole *Žánr-sociální komentář, existenciální témata*. Sleduje tu Godardovu snahu mísit žánry, hrát si s vysokým a nízkým, s tragedií a groteskou, se stylizací a realismem. Na základě druhotné literatury tu zdůrazňuje existenciální pocity postav Godardových filmů, cizinců bez zázemí a nomádů. (Zapomíná ovšem zmínit, že i když se Godard v Paříži narodil a studoval tu, byl také on vlastně cizincem a doma byl u matky – než zemřela – v otcově rodném Švýcarsku.) Poněkud nedostatečně doložený je tu pokus mluvit o ironickém a podvrtném zacházení s žánrovými klišé, nechápu nezdůvodněné použití německého výrazu v kombinaci s češtinou „angst z existence“.

V kapitole *Realismus v žánrovém filmu* se autor věnuje Godardově metodě mísení reality a fikce jako způsobu hledání pravdy a jeho cestě k tvaru rozpravy o tématu i formě a v této souvislosti o využívání brechtovského zcizovacího efektu i vyjadřovacích prvků, souvisejících se snahou o autenticitu – přirozeného světla (dodávám: s použitím zářivek) a kontaktního zvuku, kdy Godard ve studiu pracuje jako v reálné lokaci (*Žena je žena*) a reálnost lokací posiluje kontaktním zvukem (*Žít svůj život*).

V tématu rozpravy pokračuje i v sémiologicky pojaté kapitole o *Alphaville*, v němž se z reálných prvků současných lokací skládá obraz dystopického světa a ukazuje tak jeho možné zárodky. Pro Kubu je film hypertrofií dosavadních godardovských postupů, v níž vítězí zcizení a odstup nad hravou záměrnou naivitou a v níž vítězí metodická hra s výrazovými prostředky nad přirozenou filmovostí. Poslední kapitola naopak zdůrazňuje improvizací charakter *Bláznivého Petříčka*, návrat ke „spontánnosti“ v zacházení s postavami, herci a lokacemi (autor zapomíná na barvu), návrat ke grotesknosti a rétorické melodramatičnosti, v němž se pod parodováním žánrů žánr rozpadá a dochází k prvnímu zásadnímu zvratu v Godardově tvorbě.

V *Závěru* pak Kuba sledované motivy a postupy shrnuje a naznačuje, že metoda dokumentu uvnitř žánrové fikce je aktuální i dnes, zejména v díle mladých maďarských filmařů a v díle Bong Joon-Hoa.

Práce je – i přes výše uvedené a některé další drobné problémy – velmi zajímavá svými tématy a i přes jejich složitost je poměrně dynamicky čtivá. Je vidět, že autor v ní hledal především zdroje pro vlastní režijní přístup. Má patřičnou formu, obsahuje i potřebné

náležitosti, jako nepříliš obsáhlý seznam literatury, seznam citovaných filmů (bez českých názvů, které by tuto filmografii propojovaly s textem), naopak chybí obrazové ilustrace.

Práci považuji za velmi dobrou, v jistém smyslu dokonce za mimořádnou. Doporučuji ji k obhajobě a navrhuji hodnotit stupněm B.

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

15. 1. 2021