

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zvuková dramaturgie ve filmu Alphaville Jean-Luc Godarda

Nicolas Henry Atcheson

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, Květen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Film and television faculty

Film, television and photographic art and new media
Sound design

BACHELOR'S THESIS

**The dramaturgy of sound in the film Alphaville by Jean-Luc
Godard**

Nicolas Henry Atcheson

Thesis / Dissertation supervisor: Prof. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.
Academic title: BcA.

Prague, May 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Zvuková dramaturgie ve filmu Alphaville Jean-Luc Godarda

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Nicolas Henry Atcheson,
podpis

Poděkování

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu práce Jakobovi Kudláčovi za velkou pomoc při psaní práce, Martinu Ožvoldovi za mnoho doporučení knižních pramenů a své přítelkyni Elišce za oporu a editaci, a mé mamce Haně za pomoc s korekturou. Taky bych rád poděkoval mým blízkým spolužákům Martinovi a Jáchymovi za skvělý tvůrčí pobyt, a Danielovi za poskytnutí chaty a společnosti.

Abstrakt

Bakalářská práce „Zvuková dramaturgie ve filmu *Alphaville* Jean Luc-Godarda“ se zaměřuje na zvukovou stopu jmenovaného filmu a na kulturně-historický kontext Godardovy tvorby a doby. Práce se koncentruje na film *Alphaville*, kde analyzuje zvukovou dramaturgii v zásadních scénách a čerpá informace o natáčení a technologii z odborné literatury. Práce se také věnuje paralelám mezi zvukovou složkou filmu a hudebním proudem *Musique Concrete*, který vznikl ve stejném období ve Francii. Důvodem pro vznik práce je potřeba zmapování a analýzy zvukové složky, která oproti scénáři nebo samotné autorské tvorbě režiséra není v odborné literatuře zdaleka tolik řešena.

Abstract

The bachelor thesis "Sound Dramaturgy in Jean Luc-Godard's *Alphaville*" focuses on the soundtrack of the film and the cultural and historical context of its production and time. Focusing on the film *Alphaville*, the thesis analyses the sound dramaturgy in key scenes and draws information about the filming and technology from expert literature. The thesis also explores parallels between the film's sound component and the *Musique Concrete* musical movement that emerged in France during the same period. The rationale for the thesis is the need to map and analyse the sound component, which, compared to the script or the director's own work, is not addressed nearly as much in the literature.

Obsah

Úvod.....	7
1 Alphaville a kontext tvorby Jean-Luc Godarda	8
2 Kontext doby a politický kontext.....	12
3 Celková dramaturgie filmu	15
4 Zvuková dramaturgie filmu.....	17
4.1 Nahrávání a editace	18
4.2 Pozice dialogu a práce s ním	19
4.3 Atmosféry a „noise“	20
4.4 Práce s hudbou	21
5 Alphaville v kontextu Musique Concrète	23
5.1 Pierre Schaeffer vs Godard	24
Závěr	25
Seznam použitých zdrojů	26

Úvod

Mým cílem v této práci je analyzovat zvukové složky filmu *Alphaville* francouzského režiséra Jean Luc-Godarda. Godard v jeho filmech z období Francouzské nové vlny formoval doposud neobjevené procesy práce se zvukovou dramaturgií v narativním filmu. Tyto postupy a charakteristiky mají mnoho společného s tvůrcem *Musique Concrète* před a po *Alphaville*, kterého ve své práci budu taktéž rozebírat. Pro lepší porozumění jeho tvorbě se budu snažit zachytit filozofii a postupy Godarda a shrnout jeho dramaturgické vzorce. Konkrétně *Alphaville* je velmi často referovaný film v oblastech jako je elektronická hudba, literatura, grafický design a filozofie. Z toho důvodu vnímám filmovo-zvukový rozbor jako přínosný pro nalezení uměleckých vzorců v jeho tvorbě, které mohou být aplikovány nejen uvnitř filmového média, ale zároveň i intermediálně.

V první kapitole se budu zabývat dějem filmu a jeho kontextem v tvorbě Godarda. Rozeberu také okolnosti natáčení a práci režiséra, stručný děj filmu a zasazení do žánrů. Kromě toho obecně popíšu francouzskou Novou vlnu a klíčové charakteristiky tohoto filmového hnutí.

V druhé kapitole otevřu téma politického kontextu Godarda a vliv jeho levicového smýšlení na jeho dílo. Budu se zabývat teoriemi sovětských montážníků a jejich významem pro Godardovo dílo. Teorie obsažené v této kapitole jsou zásadní pro pochopení Godardovy zvukové dramaturgie ve filmu, a zároveň souvisí s produkčními a postprodukčními praktikami, formou i stylem jeho filmů Nové vlny.

Třetí kapitola má za cíl nastínit celistvou dramaturgii filmu nejen ze zvukové stránky. Rozebírá i práci Godarda s narativem, který má za úkol kritizovat kinematografii *klasického Hollywoodu* a *tradice kvality*.

Ve čtvrté kapitole se budu věnovat celkové zvukové dramaturgii filmu. Budu sledovat jeho přístup k nahranému záznamu, dialogům, atmosférám a ruchům. V následujících podkapitolách se zaměřím na dramaturgická rozhodnutí v postprodukci a budu zvažovat jejich význam ve výsledném celku.

Závěrečná pátá kapitola se bude věnovat paralelám mezi Godardem a Pierrem Schaefferem. V rámci komparace budu pátrat v dostupných pramenech a zjišťovat, jakým způsobem tito umělci mohli o vzájemné tvorbě vědět, a jak je mohla navzájem ovlivnit. V jejich přístupu k nahranému materiálu a v podobnosti akusmatické teorie a editační práci Godarda je evidentní silný most filozofie obou umělců. Na určitých situacích tyto paralely ukáží a budu je rozebírat za pomoci již ustanovených teorií.

1 Alphaville a kontext tvorby Jean-Luc Godarda

Francouzská nová vlna (La Nouvelle Vague) je termín označující období filmové tvorby ve Francii na konci 50. let a zejména v průběhu 60. let minulého století. V roce 1953 byly díky státní podpoře skrze *Centre National de Cinématographie* (CNC) vytvořeny finanční zdroje pro debutující režiséry a režisérky (Thompson a Bordwell, 2007, s. 457). Filmový kritik a historik Georges Sadoul považuje za první film Francouzské nové vlny film Agnès Vardy - *La Pointe Courte* (1955). Je to období, kdy se filmová tvorba postupně začala uznávat jako samostatná kategorie umění, na stejné úrovni jako malba nebo socha. Někteří tvůrci této doby, jako Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol a Jacques Rivette začínali coby filmoví kritici, kteří samostatně neměli dostatek zdrojů na natáčení vlastních filmů, proto si často navzájem vypomáhali s financováním. Psali zejména pro slavný filmový magazín *Cahiers du cinéma* (Neupert, 2002, s. 16), jehož zakladatelem byl teoretik André Bazin, z jehož textů režiséři a režisérky nové vlny často čerpali. Kriticky vystupovali obzvláště proti filmům „tradice kvality“, které byly specifické svým silným narativem a často natočené na motivy knižních předloh. Systém, kde je scénárista nejdůležitějším článkem filmu, byl prosazován také v klasickém Hollywoodu, kde filmy tradice kvality získávaly svou inspiraci. Filmové produkce a odbory začínaly být zkonstatěle v zavedených postupech a hierarchiích. Neumožňovali vstup novým tvůrcům do profesionálního světa a raději sázeli na historické adaptace s velkými rozpočty (Neupert, 2002, s.22). Proto se prohlubovala nespokojenost mladých tvůrců, kterým byla odírána možnost debutovat. Často se tak objevovalo nové pojmenování pro filmový průmysl, slovo „pevnost“, které evokovalo pařížskou *Bastillu*. Tento společný sentiment začínajících filmových tvůrců spojovala touha nabourat zakořeněný systém, který nenabízel nové příležitosti (Neupert, 2002, s. 22).

Proto v desetiletí od druhé poloviny 50. let minulého století vzniká nová podoba francouzského autorského filmu, který jde proti konvencím *tradice kvality*. Autorům Francouzské nové vlny filmy tradice kvality přijdou suché a bez inovace, proto ve své tvorbě projektují své radikální názory, život a filozofii. Jejich snímky byly zejména na náměty komplexních a spontánních mladých postav (Neupert, 2002, s. 18). Rodí se tak francouzský autorský film. Jejich snímky přispívají i socio-ekonomickým změnám své doby a jsou specifičtí radikálními experimenty jak se střihem a natáčením, tak zvukovou produkcí a postprodukcí.

Teorie autorského filmu považuje režiséra za plnohodnotného autora jeho díla. Proto „Auteurs“ do svých filmů vkládají své perspektivy a osobitý vizuální vzhled jejich snímků (Hellerman, 2023). Na jejich snímcích je proto viditelný rukopis jejich práce a sebejistý filmový styl. Vytvořili často pro pro jejich osobu specifický filmový jazyk, který se stal samostatnými podžánry (Rice, 2022). Jejich odkaz je viditelný i v dnešní době, kdy nějaký snímek

pojmenováváme jako "Coenovský", "Lynchovský", apod. I v těchto případech se bavíme o autorském filmu.

Godard začal svou kariéru u filmu jako filmový kritik a často výrazně vystupoval proti klasickým francouzským filmům. Naopak se obracel k Orsonu Wellesovi a Alfredu Hitchcockovi. Jeho prvním úspěšným autorským filmem byl snímek *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1960). Tento film je považován za nejinnovativnější z Nové vlny (Bordwell, 2007, s. 459). Byl podporovatelem levicových hnutí a čtenářem marxistických filosofických spisů. Patřil také k zakládajícím členům skupiny *Dziga Vertov Group*, jež podporovala politickou tvorbu ve filmu. Výrazným filmem, ve kterém Godard otevírá téma kulturní politiky a mladých, je například film *Mužský rod, ženský rod* (*Masculin, féminin*, 1966). Zde sám Godard pojmenovává mladou generaci šedesátých let jako „děti Marxe a Coca-coly“.

Představitelé *Francouzské nové vlny* později ovlivnili generace filmových tvůrců po celém světě. I oni byli inspirováni žánrovým filmem ze spojených států. Není náhodou, že *La Nouvelle Vague* je proklamované jako jedno z nejzásadnějších období na poli střihu, kamery a práce se zvukem. Vznikají zde postupy jako „jump-cut“, používání ručních kamer, lehkých nahrávacích zařízení a třistašedesátistupňové záběry.

Zásadní změnou ve filozofii filmové editace u filmů *Francouzské nové vlny* bylo použití „Jump-cutu“. U filmů klasického Hollywoodu se střihači často drželi zavedeného filmového jazyka. Dlouhý záběr – celek, poté polocelk na dvojici, polodetail první postavy a poté polodetail druhé postavy. Tyto střihové sekvence měly za cíl udržet co nejlépe kontinuitu narace a sevřít diváka do děje bez jakéhokoliv vyrušení. Jedná se proto o velmi striktní a uniformní filmový jazyk. Účelem tedy bylo držet práci střihače nepovšimnutou divákem. Naopak právě „poskočný střih“ (střih po ose) znázorňoval přerušování oné kontinuity. Tyto střihy jsou legendární zejména u filmu *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1960).

Alphaville je jedním ze série filmů Godarda, který můžeme zařadit do pozdějších filmů jeho éry francouzské Nové vlny. *Alphaville* je Richardem Brodym považován za film, díky kterému se Godard stal legendou. „V procesu ztratil svou ženu (Anna Karina) i vůli ve film. Pokud „neprotrpěl v rozchodu nic horšího než smrt“, stejně trpěl a teď půjde inscenovat toto utrpení v sérii filmových sebeničení (Brody, 2009, s. 271). Toto tvrzení je výstižné pro zachycení nálady tvůrce na place v okamžiku, kdy se rozchází s hlavní ženskou postavou filmu.

Nejprve je důležité zmínit průlomový přístup Godarda k natáčení a práci se zvukem v jeho filmech Nové vlny. Ve filmu *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1960) se u Godarda poprvé

setkáváme s použitím očividné disjunkce mezi obrazem a zvukem, která je zásadní pro rozbití konvencí v narativní kinematografii jeho doby. Albertine Fox také zmiňuje dokumentární přístup k natáčení zvuku na place, který se objevuje poprvé ve filmu *Une femme est une femme* (Žena je žena, 1961). Předchozí filmy (jako například i *U konce s dechem*) využívají postsynchronního nahrávání. Důležitý je její poznatek, že tyto zásadní zvukové experimenty nebyly zapříčiněny vývojem zvukové technologie, ale jejich bezprecedentními metodami natáčení, které vyžadovaly lehké, přenosné zvukové kamery. Tyto metody přišly dříve než lehké "Nagry", proto akcelerovaly posun v natáčecích technologiích (Fox, 2018, s. 19).

Hlavní postavu Lemmyho Cautiona ztvárnil herec Eddie Constantine, který byl již etablovaným hercem amerického původu působícím v Paříži. Eddie skrze jejich producenta André Michelina projevil zájem natočit s Godardem film. Námět snímku si prošel různými podobami až nakonec skrze vlivy koprodukce a financování technologickými firmami v oboru umělé inteligence narazili na finální podobu, *Alphaville* (Brody, 2008, s. 315).

Godard popsal v předprodukční fázi *Alphaville* takto: "Tajný agent dorazí do města, *Alphaville*. Nejprve bude zmaten, pak z určitých známek pochopí, že obyvatelé, Literáti, jsou mutanti... Constantine, můj Negramot, si všimne, že některá slova zmizela... Anna (gramotná) nebude znát slovo „milovat“... Literáti také nebudou znát slovo „kapesník“, protože nebudou umět plakat... Ukážu myšlenku, která se s tím snaží bojovat a která se do jisté míry daří (myšlenka že společnost v *Alphaville* je zbavena všech emocí a funguje na základě jejich "bible" - tedy *Alpha60*). Anna bude konečně moci plakat." (Brody, 2008, s. 261).

Alphaville je specifický svou žánrovou fúzí Film-noir a Sci-fi. Děj se namísto studia odehrává v reálných budovách i ulicích Paříže a po celý film je kladen důraz na modernistické pojetí všech prvků filmu. Toto vsazení budoucnosti do filmového „realismu“ v Godardově pojetí dotváří samotnou podivnost mnoha aspektů filmu od herecké akce, scénáře a neobvykle tmavé kamery. Samotná architektura nově postavených budov, ve kterých Godard schválně točil, měla napomoci sci-fi estetice bez nutnosti velké stavby či složitých rekvizit.

Dalším estetickým cílem Godarda bylo, aby film působil komiksově. Zápletka spočívá v příchodu hlavního hrdiny do technokratického města řízeného počítačem, kde má za úkol najít zlého profesora Von Brauna. Mezitím zjistí, že celá společnost, která je tímto počítačem řízená, má zakázáno se chovat „nelogicky“. Tento zákaz určitých slov, jak zaznělo v předchozím výroku Godarda, je velmi blízko Orwelliánské společnosti, která stejně jako v *Alphaville* podléhá „newspeak“. Namísto formy reedici slovníků se ale ve filmu vyskytuje v podobě aktualizovaných „Biblií“. K vyhledání profesora má Lemmymu pomoci agent vnějších světů Henri Dickson. Caution zjistí, že Dicksonova mysl je zcela ovládnuta světem *Alpha60* a před

jeho smrtí Dickson předá Cautionovi svůj úkol počítač zničit. Caution se mezitím zamiluje do krásné Natashi Von Braun (Anna Karina). Caution přijme pozvání na podivný sraz místních hodnostářů, kde objeví právě profesora Von Braun. Z večera se vyklube poprava občanů, kteří se dopustili ilogického chování. Caution profesora odchytí, ale jeho únos se stane neúspěšným a detektiv je poté vyslýchán počítačem *Alpha60*. Po propuštění a dalších útrapách stojí Caution s pistolí před vzdávajícím se profesorem. Ten mu nabízí ovládnutí světa. Caution odmítne a počítač zničí. Film poté končí jeho útekem společně s Natashou Von Braun, která se ve finální scéně naučí větu „miluji tě“. I toto cliché, specifické pro akční žánr, napomáhá komiksové estetice filmu. Není náhodou, že pro inzerování filmu před premiérou bylo přes dvě strany *La Cinématographie française* zhotoven komiksový sketch s Constantinem a Karinou (Brody, 2008, s. 318).

Alphaville je film, který ovlivnil a ovlivňuje celou řadu snímků dodnes. Nejčastěji zmiňovanými jsou *Blade Runner* (1982), *2001: Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey, 1968) a *The Matrix* (Matrix, 1999). V jejich námětech se totiž vždy jedná o onu technokratickou společnost, která vládne slabší společnosti utlačovaného jedince, jenž se tomuto systému bouří. Paralely můžeme najít i v jejich estetice, v kombinacích filmových žánrů a také ve filmové inovaci sci-fi žánru.

2 Kontext doby a politický kontext

Poválečná Francie ve své podobě páté republiky se pod vedením De Gaulla velmi rychle změnila ze společnosti s venkovskými centry do moderní kapitalistické podoby založené na masové produkci a spotřebě. Pociťovala proto odliv obyvatelstva do měst. Francouzi zároveň krátce po druhé světové válce sdíleli směs národní hanby za kolaboraci Vichistické vlády s nacisty a přehnané hrdosti za odboj a vítězství nad Německem (Neupert, 2002, s. 4). Francie se proto v tomto období "probouzí" a "setřásá svou minulost". Obecný diskurz veřejnosti se proto v padesátých letech obrací politicky více doleva a vzniká tak prostředí prosperující kapitalistické společnosti, která disponuje dostatečnými zdroji pro sociální politiku. Kvalita života se také ve Francii postupně zvyšovala díky silným odborovým hnutím a aktivním socialistickým a komunistickým stranám (Neupert, 2002, s. 7). I proto byl Godard při psaní námětu na *Alphaville* inspirován sovětským svazem a vycházel z marxismu. Ve filmu je detektiv Lemmy Caution novinářem pro deník *Figaro-Pravda* což odkazuje na francouzský deník *Figaro* (liberálně pravicový) a sovětské noviny *Pravda* (oficiální zpravodaj komunistické strany Sovětského svazu).

Godardovy filmy šedesátých let jsou reakcí na změnu tohoto socio-ekonomického klimatu a dynamiky konzumní společnosti. Jeho film *Le petit soldat* (Vojáček, 1963) je toho příkladem, jelikož představuje reakci na probíhající válku v Alžírsku. Alžírský boj o nezávislost ztvárněný v tomto filmu není zredukován jen na povstalecký námět, ale kritizuje francouzský imperialismus a potřebu udržet si své kolonie. Ve filmu je také zjevný vliv italského neorealismu a dokumentární způsob natáčení.

Ve svých filmech z období Nové vlny se Godard zaměřuje na delikventy, sexuální pracovnice a zjevná je také jeho fascinace zločinci a odpadlíky buržoazní třídy. Neboli slovy marxistické literatury – „lumpenproletariát“. Nevěnuje se ale nikdy dělnické třídě. To je zjevné v jeho vyobrazení žen na plátně v hlavních rolích jeho filmů. Například v podobě modelek, hereček nebo sexuálních pracovnic, čímž se snaží sofistikovaně kritizovat jakým způsobem konzumní společnost konturuje těla žen a ovládá třídní standardy a nerovnost jejich postavení a privileguje právě měšťanské ženy (D Dardir, 2023).

Vliv Godardova politického názoru je evidentní v jeho práci s obrazovým a zvukovým materiálem a v obecné dramaturgii jeho filmů. Například v *Alphaville* jsou nejsilnější právě scény, kde je "testována" pozice dialogu. Stříh do prázdna a technické ticho nejsou v kreativním procesu Godarda problémem. Jeho práce se zvukovým materiálem je proto praktickou ukázkou egalitární dramaturgie, kde „hluk“ není parazitem, ale naopak tvůrčím prvkem. Těmito situacím se budu věnovat podrobněji později. Tato paralela mezi jeho

politickým názorem a schopností jej projektovat do jeho filmů dodává jeho tvorbě konceptuální rozměr. Můžeme díky tomu sledovat jeho politický projev ve všech aspektech a stádiích produkce jeho raných filmů.

Godard ale určitě není prvním, kdo trval na zvukovém „realismu“ v jeho technické podobě a kdo praktikoval rovnoprávný přístup k různým zvukovým zdrojům. Prvními, kdo tuto debatu započali, byli filmaři ze *Sovětské montážní školy*. Vselovod Pudovkin, Sergej Ejzenštejn a Dziga Vertov otevřeli toto téma již ve dvacátých letech minulého století, před příchodem technologie zvukového filmu. Jejich teze byla ale založená na využití zvukové složky jako nového prvku, kterého mohli montážníci využít. Ejzenštejn ještě před příchodem zvukové technologie zahrnul synchronizovaný dialog jakožto činitel, který by diváky dostatečně nenutil vnímat co se v obraze doopravdy děje a stali by se tak pasivními odposlouchavateli (Burke, 2007) Ve filmech Godarda se ale setkáváme s přístupem, kde režisér nakládá se všemi zvukovými prvky nahranými na place rovnoprávně. Využití synchronizovaného zvuku u rytmické editace, ve vertikální rovině a v kombinaci s hudbou (jako např. experimenty se synchronním zvukem u *Absolutního filmu* Oskara Fischingera) jsou praktiky kterých se Ejzenštejn později naučil pro tvorbu jeho „třetího významu“

Paralela mezi Godardem a Sovětskou montážní školou je zjevná v Godardově formaci „Skupiny Dziga Vertov“ na konci šedesátých let, kde se společně s Jean-Pierre Gorinem snaží skrze filmy jako *Pravda* (Pravda, 1970) nebo *Le Vent d'est* (Le Vent d'est, 1970) aplikovat například Brechtovské formy - ty můžeme sledovat už i dříve, například u *Mužský rod, ženský rod* (Masculin, féminin, 1966) (připomínání publiku, že sledují příběh, minimalistická mizanscéna, vytrhnutí diváka otočením herce na něj,...), marxistické principy (používal radikální editace a témat, stejně jako podvrtné parodie, aby zvýšil třídní vědomí a propagoval marxistické myšlenky) a přístup Vertova k obrazovo-zvukovému materiálu.

Například v Godardově slavném použití *jump-cutu* je evidentní paralela se Sergejem Ejzenštejnem. Filmy Sovětské montážní školy se snaží využívat montáže jako nástroje který neslouží narativu, ale filmy jsou stříhovou konstrukcí. Jejich filmy vybízejí diváka „spolupracovat“ skrze strukturovanou montáž a maximálního střetu vizuálních znaků v jejich snímcích. Ejzenštejn poprvé použil *jump-cutu* ve filmu *Křížník Potěmkin* (Bronenosec Poťomkin, 1925) kde v záběru na kterém vidíme ležící sochu Iva se bez změny úhlu nebo velikosti záběru vymění za sochu Iva stojícího. I Ejzenštejnova "intelektuální montáž" by sama o sobě mohla být vnímána jako forma skokového stříhu: střet dvou odlišných obrazových záběrů, které se dialekticky sbíhají, aby daly vyšší "třetí význam" (Kuberski, 2011, s. 1). Toto obrazovo-zvukové prostředí, kterým Godard vyzývá kategorie a konvence, je plné příkladů „naturálního“ či „reálného“ soundscapu. Godard se nebojí divákům připomínat, že sleduje film

a vyzývá je, aby o zvukové práci přemýšleli. Tyto sovětské, modernistické a marxistické tvůrčí teorie jsou proto důležitým základem pro rozebírání Godardovy tvůrčí praxe a dramaturgie v následujících kapitolách.

Evidentní je také zvukovo obrazový konflikt (kontrapunkt), který se objevuje v *Alphaville*, například ve scéně v koupelně, kde Lemmy Caution bojuje s agentem, který ho chce zabít a k jejich souboji jim hraje pozitivní hudba. Nejspíš by ale podobné situace konfliktu byly podle Ejzenštejna považovány za důkaz hříchu „formalismu“. „Formalistické šmejdy“ – bylo Ejzenštejnovou chytlavou frází pro odsouzení tvorby Dzigy Vertova, a zdá se, že tím myslel jakékoli manipulace s filmovými materiály, které byly použity zjevně pro ně samotné, a nikoli jako součást celkové (jednotné) generace významu. Zatímco Ejzenštejn viděl konflikt jako způsob vytváření (vyšší) jednoty, zdá se, že Vertov si cenil konfliktu na všech úrovních filmového díla, například mezi prvky jedné kategorie (zvuk - zvuk, nejen zvuk - obraz) , tak i jako metafory fyzických a sociálních procesů (Williams, 1982, s. 204). Proto vnímám bližší paralelu mezi Godardem a Vertovem.

Politická koncepce Vertova v oblasti montáže byla vedena jeho teorií kino-oko, což určovalo kameru jako „vysokorychlostní oko“ a jako „mikroskop a teleskop času“. Mělo se tedy jednat o zachycení každodenního v jejich cyklech *Kino-Pravda*. Ještě před kino-oko Vertov manipuloval gramofonové nahrávky (stejně jako Schaeffer) a zajímal se o dokumentární zvuk. Měl zájem „fotografovat“ každodenní zvuky, které poté editoval, manipuloval a organizoval, podobně jako počátky konkrétní hudby. Vertov ale konkretizoval jeho definici zvukového filmu v jeho zápiscích z roku 1942, kde určil, že audiovize není pouze slepou kombinací němého filmu a radiového filmu, ale jedná se o spojení obou médií za účelem stvoření neoddělitelné, třetí kompozice. Podobně o rok později Pierre Schaeffer začal objevovat možnosti rádia a filmu v jeho *Studio d'Essai* pod *Radiodiffusion Nationale*. Tvrdil, že film a rádio jsou nejen schopné zakládat formy objektů, hluku nebo hlasu, ale dokážou hrát i v dimenzích pohybu a proporcí. To je odlišuje od jazyka, který dominuje abstrakci, zatímco film a rádio doméně konkrétní (Fox, 2018, s. 33). Tyto myšlenky jsou důležitými předchůdci ve tvorbě pozdějšího Godarda, stejně jako v celém proudu *Musique Concrète*.

3 Celková dramaturgie filmu

Godard nazval *Alphaville* filmem o světle (Brody, 2009, s. 322). Od začátku do konce můžeme sledovat tento boj mezi tmou a světlem v různých polohách jeho znaků. *Alphaville* se odkazuje na Německý expresionismus jak skrze přímé reference, například přezdívka vědce Leonarda von Brauna "Nosferatu", tak i stylem fúze mezi Film noir a Sci-fi. Film je plný světelných znaků: Caution jedoucí ve tmavém autě, pouze s osvětlenou tváří, pouliční osvětlení zářící na mihnoucí se značky a zapalovač, který osvětlí protagonistovu tvář. Godard si stál za tím, aby se točilo v reálných světelných podmínkách noční Paříže. Byl ochotný protočit desítky metrů materiálu podexponovaného filmu kvůli jednomu tmavému záběru. Jeho záměrem bylo dostat každodenní předměty a situace do polohy, která budí strach, a to otočením jejich estetiky a donucením k druhému pohledu. Snažil se vkládat důvěru nikoliv v to, jak věci vypadají, ale v odhalení, co jejich natáčení může odkrýt (Brody, 2009, s. 322).

Zajímavou myšlenkou v otázce role počítače *Alpha60* je jeho obrazný význam coby kinematografie samotné. Pokud připustíme, že Godard paroduje narativní kinematografii jeho doby střihem, výběrem akčního tématu, komiksové rozpravy a sérií absurdit, které film provází, můžeme si pomoci k výkladu tím, že *Alpha60* je film sám. Lidé si sami sestrojili přístroj, který ovládá jejich emoce, určuje jim, co si mají myslet. Tímto přístrojem je film.

Lemmy Caution je divákem a filmařem, který se bouří proti konvencím. Odhaluje intriky a absurdnosti světa *Alphaville* a činí tak zcela proti konvencím světa plného pravidel a nařízení. Toto je zjevné i v pasáži filmu, kde státní policie provádí popravy v místním bazénu. Jedná se o skvělý narativní podnět, který napomáhá odkrytí filmové absurdity. Popravy jsou v tomto obraze prováděny lidem, kteří se chovali „illogicky“. Kinematografie vražd a brutality je tak povznesena na směšný čin, kde jsou hříšníci nejdříve na stupínku zastřeleni automatickými zbraněmi a po pádu do vody doděláni cvičenými plavkyněmi s noži. To, co vnímáme jako esteticky krásné, se najednou stává vraždou. Tento fakt znova poukazuje na absurdný filmový svět, kde je i objektivně hnusný čin možné spojit s opakem (Scovell, 2013).

Ve filmu se také několikrát objeví světoznámá blikající rovnice vztahu mezi hmotností a energií, tedy $E = mc^2$. Dochází k tomu právě v obraze s Henri Dicksonem. Ten Henri Cautionovi tvrdí, že *Alpha60* je mnohem vyspělejší než superpočítače IBM a General Electric. Rovnice má ve filmu symbolizovat společnost, která je podvolena čistě vědě, kde pro lásku, umění a emoce není prostor. Tomuto precedentu je podmaněn i přednes a chování všech obyvatel města *Alphaville*. Postavy, se kterými se Lemmy Caution ve filmu setkává, jsou chladné a bez emocí. I v momentech, kdy se stávají svědky smrti nebo podvodu, je jejich herecká akce strohá

a zredukovaná pouze na činy a pohyby. Rovnice je zároveň symbolem pro složitou vědu, která v *Alphaville* vládne.

4 Zvuková dramaturgie filmu

Godardovu tvorbu můžeme díky jeho přístupu k režii, střihu, kameře a zvuku zařadit mezi narativní film s prvky experimentálního filmu. V jeho tvorbě nefungují jednotlivé prvky zvukové složky jako hudba, dialogy a ruchy čistě samy za sebe v celém snímku, ale jako pospolitý soundscape, který je koherentní mezi jednotlivými prvky v horizontální rovině (zvuk – zvuk) a také ve vztahu k obrazu (vertikální rovina). Tato praxe není specifická pouze pro Godarda. Narušení zavedené hierarchie mezi hudbou, zvukem a dialogem je ve skutečnosti jedním z nejpozoruhodnějších způsobů, kterým režiséři zvýrazňovali a podvraceli zvyk, jak vidět a slyšet film (Rogers a Barham, 2017, s. 17).

V *Alphaville* můžeme jako určující pro celkovou dramaturgii označit práci s nahraným materiálem v podobě odvážné editace. Není přitom podstatné, zda se pracuje s dialogy, ruchy nebo s hudbou, jelikož i ruchy se svou skladbou a temporytmem v *Alphaville* dostávají na pomezí hudby.

Godardovo využití přímého nahrávání podporuje praktiky v práci se zvukem u filmů *Francouzské nové vlny*. Pro Godarda je ale určující i paralela jeho drsné editace, práce s hlasitostí a práce s vertikální a horizontální kauzalitou. Tyto znaky přímo podporují „direct recording“, ale zároveň jeho úpravami bourají jeho ideologický podtext. Godard se snaží nabourat konvenční praktiky současného filmu, ale zároveň je pro něj důležité nesklouznout k formalismu a ideologii v rámci dokumentárního přístupu nové vlny. Raději proto upevňuje vykonstruovaný styl zvukové a obrazové dramaturgie.

Za účelem rozboru Godardova díla se nyní budu věnovat zvukové teorii amerického filmového teoretika Jamese Lastry. Jeho teorie je založena na dvou termínech, fonografický model a telefonický model. Zatímco fonografický model (perceptual fidelity – věrnost vnímání) spočívá v zachycení co nejvěrnější interpretace zvukového prostředí v konečném díle, telefonický model (intelligibility – srozumitelnost) je ochotný v prospěch srozumitelnosti a dialogu upozadit veškeré ruchy, které se při natáčení vyskytly a v postprodukci je pro něj určující čistý dialog v prvním plánu. Fonografický model zůstává věrný svému zdroji, kdežto telefonický, stejně jako telefon, upřednostňuje frekvenční pásmo hlasu a srozumitelnost (Lastra, 2000, s.139). Tento model byl nejvíce používán ve 30. letech minulého století až do vzniku digitálního audia, diskretních lavalier mikrofonů a multistopého záznamu na konci 20. století.

Fonografický model si můžeme představit například jako situaci, ve které na natáčení věrně nahrajeme veškeré ruchy, dialogy a atmosféry v reálném čase společně s obrazovým

materiálem. Jedná se o věrnou reprezentaci (fidelity), kde každý zvuk je inherentně významný. Obsahuje dozvuky, přirozené zvukové charakteristiky místnosti, kde byl zdroj nahráván a také všechny neobvyklosti a specifika nahrávané situace. Telefonický model předpokládá, že zvukové kategorie nesou vnitřní hierarchii, která má na vrcholu řetězce dialog, který je nejdůležitější a zbytek je mu podřazen (Lastra, 2000, s.139).

Alphaville a obecně tvorba Godarda oplývá fonografickým zvukem. Jeho slyšitelné stříhy, kontaktní natáčení a přiznané chyby jsou tomu důkazem. Godard se neuchýlil k „point of audition“, použití těchto metod má expresionistický cíl. Telefonický model je u současného filmu nejčastějším, zejména obsahující point-of-audition a dramaturgická rozhodnutí, která udržují dialog přilepený na plátně i ve velkých celcích. Fonografický je ale naopak takzvaným „neviditelným svědkem“, který určuje zvuk jako událost s vlastními specifikacemi a prostorem, jak můžeme sledovat právě ve filmech Godarda. V dnešní době je ale skrze digitální audio a postupy v multikanálové mixáži dobré zmínit že aktuální přístup k mixu v různých studiích nebo produkcích se může lišit, a tím i klasifikace do těchto dvou kategorií. Proto se dnes setkáváme na plátnech s kombinací telefonického a fonografického přístupu. Lastra ve svém textu nezmiňuje point-of-audition, tedy umělé dotváření dozuku a barvy pro docílení věrné diegése. Tato metoda je tedy v dnešní době v mixu nejčastěji užívaná.

4.1 Nahrávání a editace

Godardův osobitý styl zvukové složky je nepřehlédnutelný. Tuto výjimečnost můžeme připsat jeho práci se zvukem na place a zároveň ve střížně. Na francouzský trh stále nedorazily v Americe již standardní směrové mikrofony, a proto jeho štáb vždy točil na mikrofony ve stylu AKG d-25 a Neumann s kulovou charakteristikou. Toto technologické specifikum ale není nic, co by Godard považoval za nevýhodu. Godardovo diktum tvrdilo, že zvukař má zachytit život stejně jako kamera obraz. Aby zapsal zvukem to o se nabízí – napřímo (Fox, 2018, s. 20). Právě zvukař s lehkou *Nagrou* a mikrofonom se širokým záběrem mohl nahrávat improvizovanou hereckou akci se synchronním zvukem. Tento způsob práce si vyžadoval i fakt, že herci znali svůj text pouze pár hodin před klapkou a z většiny se jedná o improvizace. Herci často v den natáčení netušili, co se bude v akci odehrávat a režisér je schválně nechával nepřipravené. Znova vytvořit stejný herecký přednes v postsynchronním nahrávání by bylo skoro nemožné.

Jak píše Laurent Jullier ve své eseji *Sound in French Cinema*: „...moderní film Jeana-Luc Godarda bude koncipován podle aditivního přístupu. Tohle není svět, zde jsou obrázky + zvuky (jedna + jedna je Godardův film). Místo uhlazení práce zvukového stříhu se Godard

rozhodl tuto činnost exponovat, aby neriskoval, že bude lhát o povaze spojení mezi daty na plátně a skutečným světem.“ (Harper, 2009, s. 356).

Pro posun zvukové dramaturgie a objevování možností zvukové práce v době, kdy převládá velmi střízlivý přístup k synchronnímu zvuku a stále se většina filmů točila postsynchronně, byl *Alphaville* důležitým filmem. Modernistický způsob editace ale nikdy nepřesvědčil širší veřejnost a vždy bude znít netrénovanému uchu podivně (Harper, 2009, s. 361). Proto je o to víc náročné pro běžného diváka *Alphaville* a další Godardovy filmy sledovat, když je naše ucho navyklé poslouchat filmy, které zvukovou složku komponují v duchu telefonických vzorců.

V rozhovoru s Wimem Wendersem, publikovaném v roce 1992, Godard popsal svůj přístup ke zvuku: "Začínám u stříhacího stolu tím, že se dívám na obrazy bez zvuku. Pak si pustím zvuk bez obrazů. Teprve pak je zkusím dohromady, tak jak byly nahrány. Někdy mám pocit, že je na scéně něco špatně – a možná to jiný zvuk napraví. Pak třeba nahradím kousek dialogu třeba štěkotem psa. Nebo tam vložím sonátu. Experimentuji s různými věcmi, dokud nejsem spokojený." (Connolly, 2018).

4.2 Pozice dialogu a práce s ním

Godard ve svých filmech Nové vlny velmi často využívá práci s akcenty a stylizovanou řečí. Jak píše Alan Williams ve svém textu pro *Camera Obscura*: „Jedná se o jeden z nejjednodušších a nejnápadnějších způsobů, jak zdůraznit v rámci hraného filmu historickou pozici postavy/herce (zeměpisný původ, třídní postavení atd.). Touto praxí je zaměstnávat herce s výraznými akcenty (Williams, 1982, s. 195). V *Alphaville* je toto evidentní například u silně stylizovaného projevu počítače *Alpha60*, který má působit čistě „mutantsky“ a zcela nepřirozeným projevem. Místo toho, aby Godard později upravil čistě nahraný voiceover „speciálním efektem, jedná se o reálnou barvu hlasu muže, který kvůli jeho poškozeným hlasivkám musel pro dorozumívání používat speciální hlasovou krabičku. Je důležité zmínit, že v roce 1965 stále není ustálený konsenzus pro to, jak vnímáme, co je "robotické“ nebo „hlas počítače“, proto je tento případ o to klíčovější pro porozumění jeho interpretace žánru sci-fi. Další ukázkou přízvuku je obsazení herců s odlišnou národností (Jean Seberg – Americký přízvuk) ve filmu *À bout de souffle* (U konce s dechem, 1960) a také s jinou slovní zásobou a vyjadřováním, třeba v případě Belmoda (vulgarismy apod.). V *Alphaville* je proto evidentní, že ani z tohoto směru není obsazení Eddieho Constantina s americkým původem do role Lemmyho Cautiona náhodou. Právě jeho záliba k podivným hlasům a neobvyklým barvám přednesu dělá standardně obyčejný dialog podivným, když se objeví v jeho filmech (Williams, 1982, s. 195).

Jedno z nejvíce očividných dramaturgických rozhodnutí jsou v *Alphaville* momenty, kde z ničeho nic ostrým stříhem přejdeme do technického ticha a takový jev se nám jeví jako chyba. Tato situace nastává například ve scéně v hotelu, kde Lemmy Caution kráčí s Natashou Von Braun po chodbě. Technické ticho v kontextu tak starého filmu se jeví jako chybějící materiál, ale po několika sekundách je divák navrácen do děje voiceoverem Cautiona. Situace, kdy Godard připomíná divákům, že sledují film, jsou charakteristické pro jeho režijní styl. Tento jev se ve filmu opakuje vícekrát a jeho četností se stává prvkem který je již „normálním“ a nepřekvapí posluchače tak jako když jej slyší poprvé. Vzorce, které odkrývá Godard v průběhu filmu poté dotvářejí podivný svět *Alphaville* a v kontextu akčních scén na konci napomáhají pocitu strukturality.

4.3 Atmosféry a „noise“

V této části mé práce se budu zabývat atmosférami a zvukovými prvky, které Godard a jiní klasifikují jako „noise“. Velký důraz na „realismus“ a „přirozený“ zvuk, je v kontrastu technického ticha, které se ve filmu párkrát objeví, šokem. Godard k nahranému materiálu přistupoval zcela odlišně než režiséři *klasického Hollywoodu* nebo *tradice kvality*. Zde klasický zvukový záznam má za cíl být „transparentním“ a práce s ním neslyšitelná – stejně jako standardní vizuální postupy (Williams, 1982, s. 199). Okolní hluk, konstantní noise-floor atmosféry a neslyšitelné stříhy jsou v Hollywoodu ekvivalentní s prací s postavami a nerušeným plynutím kamery ve prospěch narace scénáře a děje. Proto jsou Godardovy filmy Nové vlny zvukově pro diváky tak „podivné“ a prostředí vystavěno v klasickém Hollywoodském filmu působí akusticky v normálu. Pro Godarda zvuk okolí a „noise“ nebyl rušivým, naopak byl prostředkem pro dramaturgické vyjádření v podobě překopání konstruktivní zvukové hierarchie. Godardovy ruchy okolí, jsou-li přítomny, odmítají zmizet zobrazí-li se „důležitější“ informace. Tedy alespoň v jeho práci s placovým zvukem odmítá dělat divákovu práci (Williams, 1982, s. 199).

Důležitým prvkem je rozdílný přístup k vertikální kauzalitě. Tento jev je nám blízký při sledování jakéhokoliv klasického narativního filmu. Divák je sledováním obrazu a posloucháním zvukové stopy natolik vtažen do děje, že zapomene na iluzi filmového umění a objekty, které by standardně žádný zvuk nevydávaly, vnímá jako samozřejmé, či naopak jakákoli událost na obraze musí synchronně zaznít. Ve filmu zlatého věku, když se v obraze rozbije sklenice, musíme slyšet úder a střepy. Takhle tomu v moderním filmu není. Zatímco vertikální kauzalita je vestavěný mentální mechanismus, divák filmu Jeana-Luc Godarda musí

čist audiovizuální filmovou komplementaritu proti srsti. Ta jej nutí uvědomovat si, že sleduje filmové dílo. Film sám říká, že jeho vertikální kauzalita je lež, která je konstruována technickou synchronizací a tím nutí diváka myslet (Harper, 2009, s. 357).

Godardova práce s nehierarchickou klasifikací zvukových prvků je sice čistě egalitární rozhodnutí, které udává jeho filmům svou podobu. Tato rozhodnutí ale nikdy nebudou považována za standard, navždy budou určitou stylizací, která ale napomáhá vysoké různorodosti ve zvukovém obraze.

Jako první příklad můžeme uvést ruchy počítače *Alpha60*, které mají distinktivní barvu. Svou zvukovou kategorií nediegetického ruchu, jenž bychom očekávali ve sci-fi filmu, nám již na začátku snímku, dávno předtím než se s počítačem *Alpha60* setkáme, napovídají že město *Alphaville* je ovládáno technokratickou entitou. Dále se jim budu věnovat v kapitole o *Musique Concrète*. Jedná se nejspíš o prvky uměle vytvořené a upravené podobnými metodami jako u zmiňované konkrétní hudby.

Velkým skokem je například absence atmosféry ve scéně s výtahem na začátku filmu. Slyšíme pouze hudbu a dialog obou postav. Následně oba prvky ostrým stříhem utichnou a obě hlavní postavy kráčí dál k výtahu. Tento jev se mi nejdříve zdál jako chyba, čímž Godard dosáhl svého. Donutil diváka přemýšlet o tom, co poslouchá. Toto vytržení trvá až do momentu, než Caution a Natasha dojdou k výtahu. Voiceover pokračuje a Caution v něm říká: „Je to tak vždy, nikdy ničemu nerozumíš.“ Zde se předvede Godardova ruchová selekce a ozývá se pouze zvuk přivolání výtahu a lehké zaznění hudebního motivu s dechovými nástroji. Voiceover pokračuje a následně kabina výtahu zahajuje diegetický kontaktní zvuk, který je poté slyšet po zbytek celého obrazu. Godard se tímto snaží naznačit nejen fyzický přesun postav v rámci jejich filmového prostoru, ale i nadnesení voiceoveru, který je evidentně jakýmsi vnitřním dialogem Cautiona v poetické rovině. V poezii, která je ve světě *Alphaville* nezákonná.

4.4 Práce s hudbou

Důležitý hudební kontrast nastává ve scéně na začátku filmu v koupelně, kde je Lemmy Caution napaden neznámým útočníkem. Tuto situaci jsem již rozebral v rovině politického kontextu, ale ne čistě Godardův dramaturgický záměr. Je na místě se ptát, zda Godard tento moment chtěl jeho obrácením zlehčit a vytvořit tak dojem, že je pro Cautiona takový souboj lehkostí. Takový výklad by byl ale pouhou zkratkou a přiznáním si, že slyšíme ve vertikální rovině pouze vysvětlení, které koresponduje s „emoce hudby“ = “emoce v obraze”.

Proto je dle mého názoru jistější rozebrat tuto situaci jako formalistický prvek kolize obrazu a zvuku. Godard se tímto snaží spíš o absolutní redukci absurdity této situace a celého filmu. Caution je napaden poté, co se seznámí s jeho svůdkyní v koupelně. Toto násilí se proto stává inherentně směšným. Celá potyčka odkazuje na podobu konvenčního akčního filmu, který je jednoduchý, směšný a jeho situace jsou nereálné. Stává se proto čistou zábavou. K tomu má ale *Alphaville* daleko. *Alphaville* totiž tento druh filmu vyzývá na souboj.

V celém filmu se opakuje jediný hudební motiv. Tento dobový film-noir prvek je antagonistou k čerstvému, modernímu, sci-fi přístupu k celému filmu, který Godard razí. Jedná se o nekonečnou recyklaci jednoho žánru, prvku, nositele napětí, přesně jak je tomu u klasického Hollywoodu. Hudební smyčka je zredukována pouze na její úsek s hudební katarzí a ten je nasazen i v okamžicích, kdy si to obraz nevyžaduje. Proto kdykoli přejdeme ostrým střihem z hudebního motivu uprostřed fráze na náhlý kontaktní ruch, je hudba zbavena o svoji roli jemně dokreslovat emoce a stává se novým prvkem vyrušení. Godard si často pomoci této hudební gradace z diváka utahuje, jelikož onen „build-up“ velmi často nikam nevede a skončí stejně podivně, jako začal.

5 Alphaville v kontextu Musique Concrète

Pro pochopení konkrétní hudby a paralely Pierre Schaeffera a Jean-Luc Godarda bych nejdřív blíže představil autora konkrétní hudby. Schaeffer byl významným hudebním skladatelem akusmatické a elektronické hudby. Byl zakladatelem Pařížské *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), která stála u zrodu konkrétní hudby. Jako zvukový inženýr pro *Radiodiffusion Télévision Française* (RTF) vedl program, který se zabýval hudební akustikou. V jeho bádání se dokázal oprostít od stávající hudební teorie a inspirován Luigi Russolem byl schopen zavést nový systém organizace a hudební tvorby.

V předchozí kapitole zmiňuji ruchově-hudební motiv zvuků počítače *Alpha60*. Můžeme pouze hádat, jakým způsobem byly vytvořeny. Pramenů pojednávajících obecně o tématu zvuku u Godarda není přešel, napovědět nám proto může technologie této doby. Magnetofonový záznam byl zásadním médiem pro nahrávání, editaci a master. Proto se můžeme pít po podobnostech s novými objevy a postupy v oblasti sound designu a hudby jeho éry. Tato paralela je evidentní u *Musique Concrète*. Hlavní podobností mezi zvukovou stopou u filmů Godarda a *Musique Concrète* jsou zvukové zdroje. Většina zvuků v *Alphaville* má svůj původ v lidech, městě, každodenních věcech, nikoliv v hudebních nástrojích. Proto je svou filozofií nejbližší k poslechu *Musique Concrète*.

Musique Concrète je termín, s nímž m přišel sám Pierre Schaeffer. Jedná se o pojmenování hudby, která je složena čistě z nahraných zvuků, tedy o „akusmatickou hudbu“. Mluvíme o hudbě, jež je tvořena pro reprodukci pomocí reproduktorů a posluchač neví, co je zdrojem této hudby (Fox, 2018, s.14). Tento způsob poslechu posouvá posluchače do jakéhosi předprogramovaného stavu, kde oceňuje zvukový objekt samotný jako nositele informace, který si zaslouží pozornost, odpoután od svého zdroje. Ve své práci Schaeffer zbavuje zvuky nahrané volně v reálu svého kontextu, redukuje a manipuluje je, aby se staly hudebními.

Dobrým příkladem v praxi je „hudební“ 2 CD release soundtracku z filmu *Nová vlna* (*Nouvelle vague*, 1990). Jedná se o film pozdější Godardovy tvorby. Německé vydavatelství *ECM* z Berlína se rozhodlo vydat surovou zvukovou stopu celého filmu, nejen hudby, jak tomu bývá zvykem. Proto se pro demonstraci síly *akusmatické hudby* nabízí právě tento release, posluchač je totiž ochuzen o vizuální doprovod filmu. Schaeffer tvrdil, že konkrétní hudbu lze skutečně ocenit pouze skrze jakousi dialektiku elementárních objektů a struktur, které dílo tvoří. Tyto objekty dostávají svůj smysl a jsou správně slyšeny pouze díky struktuře (Schaeffer, 2019, s. 345).

Schaeffer nebyl jen hudebním skladatelem a zvukovým umělcem, zajímal se úzce také o film. Již od 40. let minulého století psal eseje a články o rádiu a filmu. Ve svých textech se dopodrobna věnoval i soundtracku. Co ho odlišovalo od ostatních kritiků a odborníků byl zájem o kompoziční formy, které experimentovaly s audiovizuální texturou a částečně osvobozovaly od závazků imponovaných filmovou narací (Fox, 2018, s.18). Schaeffer totiž mimo jiné tvrdil, že s mluveným slovem by mělo být nakládáno jako se surovým zvukovým materiálem, a nikoliv jako se spojitým textem recitovaným hercem ze scénáře (Fox, 2018, s. 18).

5.1 Pierre Schaeffer vs Godard

Zajímavou scénou pro rozbor v duchu konkrétní hudby je situace, kdy Lemmy Caution prochází dlouhou chodbou společně s agentem poté, co je zatčen. Kráčí postupně kolem výslechových místností a slyšíme zdeformovaný hlas počítače *Alpha60* střídající slova „occupe“ a „libre“. V diegetickém smyslu je evidentní, že hlas oznamuje obsazenost místností, ale svým rytmem a barvou je jisté že se jedná o průvodní motiv, který je jeho repetitivností hudebním prvkem. Stejně jako Pierre Schaeffer pomocí opakování na pomezí strukturality v podobě nepřesného loopu se tím dostává do rovin mimo pouhý sound effect, nebo diegetický voiceover hlasu *Alpha60*.

Ke stejnému loopu dochází i v obraze, kdy Caution a Natasha jedou taxíkem z Institutu sémantiky. Posledním slovním spojením jeho voiceoveru, kde reflektuje v detektivních zápiscích dění v *Alphaville*, slyšíme „hezké sfingy“. Replika je součástí věty o hlasu Natashy, který zní líbezně jako hezké sfingy. Zde se tedy dostáváme do praxe loopování se záměrem podtržení informace, ale zároveň jejím strojovým vyzněním je jisté že Godard experimentuje s přenesením mluveného slova do kategorie průvodní hudby.

Techniky tape-loopingu byly možné pouze v poválečné éře magnetického záznamu. Prekurzorem této techniky byl tzv. *turntablism* (zpomalování, zrychlování a přenahrávání na vinylové médium). Proto je každé období zvukové tvorby limitované dostupnou technologií a v případě technik editace lineárního média pásky můžeme tyto praktiky nazvat jako předkokany novodobého „samplingu“.

Závěr

Ve své práci jsem se snažil na snímku *Alphaville* ukázat filozofii a práci Jean-Luc Godarda v kontextu zvukové složky. Nejdřív jsem shrnul politický a kulturní kontext Godardovy tvorby a rozebral obecný narativ filmu. Tyto filmové teorie práce s materiálem a politické vlastnosti Godarda byly pro následný rozbor zvuku u *Alphaville* důležitým krokem, abych lépe porozuměl záměrům režiséra.

Následně jsem skrze vybrané scény rozebral neortodoxní zvukovou složku režiséra a nastínil tak proces výroby, dramaturgický záměr těchto forem a jeho práci se všemi zvukovými kategoriemi. Četba a vyhledávání informací na toto téma mi pomohlo se lépe seznámit s jinými proudy zvukové dramaturgie a smýšlením o filmovém zvuku obecně.

V poslední kapitole jsem objevoval paralely mezi tvorbou skladatele konkrétní hudby Pierrem Schaefferem a zvukovou stopou *Alphaville*. Vyhledávání a rešerše informací mě upevnily v chápání konceptů a filozofie obou hnutí *akusmatické hudby* a *Nové vlny*. Myslím, že mi práce pomůže i v mé autorské tvorbě coby tvůrce elektronické hudby nebo postprodukčního zvukaře.

Seznam použitých zdrojů

BRODY, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. 1st Holt paperbacks ed. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2009, ISBN: 978-0-8050-8015-5

BURKE, Marina. *Eisenstein and the Challenge of Sound*. Kinema [online]. Podzim 2007. Dostupné z: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/1152/1394?inline=1>

CONNOLLY, Holly. *Unravelling the Archive: The Radical Sound of Jean-Luc Godard, The Vinyl Factory* [online]. 16.5.2018. Dostupné z: <https://thevinylfactory.com/features/soundwalk-collective-jean-luc-godard-archives/>.

D DADIR, Ahmed. *Jean-Luc Godard's Revolution: Marxism, Palestine and the Working Classes*. Middle East Eye [online]. 6.1.2023. Dostupné z: <https://www.middleeasteye.net/opinion/france-godard-revolution-marxism-palestine-working-classes>.

FOX, Albertine. *Godard and Sound: Acoustic Innovation in the Late Films of Jean-Luc Godard*. London: Bloomsbury Academic, 2021, ISBN: 978-1-350-19996-5

HARPER, Graeme, ed. *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. The Continuum International Publishing Group Inc, 2009. <https://doi.org/10.5040/9781628928969>. ISBN: 978-1-62892-896-9

HELLERMAN, Jason. *Auteur Theory: A Full Guide*. Backstage [online]. 18.4.2023

Dostupné z: <https://www.backstage.com/magazine/article/auteur-theory-explained-75740/>

KUBERSKI, Sandra. *Sergei Eisenstein's Montage Techniques and their Meanings in Comparison to Louis Buñuel's "Un Chien Andalou"*. University of Essex, 2011, ISBN: 9783656859826

LASTRA, James. *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. Columbia University Press, 2000. <https://doi.org/10.7312/last11516>. ISBN: 978-0-231-11517-9

NEUPERT, Richard John. *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin Studies in Film. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. ISBN: 978-0-299-18160-4

RICE Jonah. *Film History: The French New Wave Explained*. Movieweb [online]. 20.12.2022. Dostupné z: <https://movieweb.com/french-new-wave-explained/>

ROGERS, Holly, and Jeremy BARHAM. *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford University Press, 2017, ISBN: 9780190469931

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN: 978-80-7331-091-2

SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. University of California Press, 2019. <https://doi.org/10.1525/9780520967465>., ISBN: 978-0-520-96746-5

SCOVELL, Adam. *Alphaville (1965) and the Absurdities of Cinema – Jean-Luc Godard*. Celluloid wickerman [online]. 18.7.2013. Dostupné z: <https://celluloidwickerman.com/2013/07/18/alphaville-1965-and-the-absurdities-of-cinema-jean-luc-godard/>

WILLIAMS, Alan. *Godard's Use of Sound*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 3–4, no. 2–3–1 (1982): 192–209. https://doi.org/10.1215/02705346-3-4-2-3-1_8-9-10-192., ISSN: 0270-5346, 1529-1510

Alphaville [film]. Režie Jean-Luc GODARD. Francie, 1965

À bout de souffle [česky U konce s dechem] [film]. Režie Jean-Luc GODARD. Francie, 1960

Masculin, féminin [česky Mužský rod, ženský rod] [film]. Režie Jean-Luc GODARD. Francie, 1966

Bronenosec Potomkin [česky Křižník Potěmkin] [film]. Režie Sergej M. Ejzenštejn. Sovětský svaz, 1925

