

# ÚVOD

## Kamera píše

Pokud by se někdy natáčel film o samých začátcích nové vlny,\* první scéna by se určitě odehrávala v malé projekci na avenue de Messine, kde na konci čtyřicátých let sídlila Cinémathèque française (Francouzská filmotéka). Obraz je zrnitý a černobílý. Standardní hollywoodský formát obrazu připomíná „biopics“ konce třicátých let od Warner Brothers. Za sychravého říjnového počasí na představení čeká jenom hrstka lidí – možná uvádějí retrospektivu Louise Feuillada... nebo sérii filmů Monogram Pictures zapůjčených z Prahy, s českými podtitulky. Obecenstvo se pečlivě rozptýlilo do padesáti sedaček malého sálku. V prvních dvou řadách sedí tři mladí muži, respektující vzájemnou vzdálenost tří nebo čtyř sedadel. Netrpělivě vyčkávají začátek projekce.

Stříh na detail chlapce sedícího vlevo od ostatních. Oproti těm druhým je lépe oblečený, nosí brýle s jemnými obroučkami. Přichází vždycky dlouho před začátkem a zuřivě škrábe do malého no-

\* Jeho možné tituly: *Les Quatre Cents Coups de cinéma*, *Lion de Hollywood*, *Jacques, Jean-Luc, et François vont en bateau*.

týsku, který pak zasune do vnitřní kapsy svého saka. Vláčí s sebou ještě horu knížek. Etnologické texty, moderní poezii a možná i těžký svazek dějin umění. Pokud nepíše, tak si čte.

Střih na druhého kluka, který sedí v druhé řadě přesně uprostřed. Je trochu mladší – sotva sedmnáct – nemotorný, pobledlý, neohrabaný v pohybech, ale s očima, které prozrazují dospělost převyšující jeho věk. Odstávají mu uši a jeho černé rozčuchané vlasy neprozrazují časté česání. Oblečení pod koženou bundou na něm trochu visí. Zírá zpřímá na bílé plátno, jakoby očekával, že jeho pohled bude opětován.

Rovnou před ním, snad trochu vpravo, sedí třetí chlapec. Je trochu starší než ti dva, ačkoliv tak nevypadá. Nemá ani výchovu ulice jako druhý, ani školskou moudrost, jako ten první. V jeho úsměvu lze postřehnout spíš něco bláznivého, venkovanský vzhled navíc napovídá, že určitě není z Paříže. Zbývající čas tráví snahou o rozluštění pár slov Henry Jamese v angličtině. Na první pohled tak nevypadá, ale je vyzáblejší a drobnější, než ti ostatní.

Světla se zatmívají, film začíná. A vtom přibíhají ještě další dva mladíci. Jednomu je už skoro dvacet, dobře oblečený, pohledný, jenom jeho tvář je poněkud pomačkaná. Můžeme usoudit na pěstěnou lásku k dobrému jídlu a vínu. Jasný typ sebejistého synka ze střední vrstvy, který rád vtipkuje, chodí za školu, ale všechno mu stejně projde. Zato ten druhý je záhadná postava. Nesedá si, raději se opře o zadní stěnu v postranní uličce. Narozdíl od všech ostatních o něm můžeme soudit, že nemá daleko do třicítky.

Řadou pozvolných prolínaček se přeneseme o šest, sedm, osm hodin dál. Rozsvěcí se světla. Ti dva opozdilci jsou už dávno pryč. Zůstali jenom ti tři v předních řadách. Odcházejí jeden po druhém v jakémsi zasnění, aniž by spolu promluvili. Další den jsou opět na svých místech. Jeden ostýchavější než druhý, nemluví. Tak to jde po několik týdnů, dokud konečně jeden z nich (snad po promítání Renoirova filmu *Le Crime de Monsieur Lange* (Zločin pana Lange) neprolomí bariéru mlčení. Odeberou se k tomu v kožené bundě, který uvaří čaj a ze společné rozmluvy o sobě navzájem zjistí, že všichni touží především točit filmy.

Podle Jacquese Rivetta popsaná situace vystihuje jeho setkání s Jeanem-Lucem Godardem a Françoisem Truffautem v roce 1949

nebo 1950. Brzy se seznámili také s opozdilci – Claudem Chabrolem a Ericem Rohmerem. Základem jejich přátelství se stala sdílená láska k filmu, byť každý měl ještě své zvláštnosti, jak Rivette vysvětluje: „Jean-Luc svoji úzkost, François psaní a tak dále.“<sup>1</sup> Nikdy víc už by si nebyli tak blízcí jako ony první roky počátkem padesátých let, nicméně jejich společné vzdělání, kterého se jim dostalo v Cinémathèque, je všechny naučilo jedné věci: točit filmy, které prozrazují fascinaci otázkou, jak je možné vyprávět příběh médiem filmu. Narozdíl od většiny filmařů před nimi se vášnivě zajímali o historii svého umění a všechny filmy, které natočili od studijních let ve filmotéce, různými způsoby odhalují tento společný zájem.

Stejně jako do minulosti se však dívali i dopředu. V roce 1948 mladý spisovatel, kritik a filmař Alexandre Astruc napsal zásadní esej, která vyzývala filmaře, aby uchopili v plné síle své umění, které by se mohlo stát „prostředkem psaní stejně pružným a přesným, jako je psané slovo“. Svůj přístup pojmenoval „La caméra-stylo“ (kamera-pero). Astruc nebyl prvním teoretikem filmu, který očekával od tohoto umění mocnou a pružnou výzvu, která by čelila 7000 let nadvlády psaného slova. Ve dvacátých letech psali o filmu v podobném duchu Luis Delluc a Ricciotto Canudo a deset let před Astrucem Umberto Barbaro z Centra Sperimentale užil podobných pojmů. Nicméně Astrucova esej se dotkla citlivé struny a stala se pro novou vlnu vyhlášením nezávislosti ve filmu:

Pojďme k jádru věci: film se prostě stává vyjadřovacím prostředkem, tak jako se jím stala jiná umění před filmem, zejména malířství a román. Poté, co úspěšně překonal fáze poufové atrakce, zábavy podobné lidovému divadlu či nástroje k zachování obrazů určité doby, stává se čím dál víc jazykem. Jazykem míním formu, v níž a skrze kterou umělec může vyjádřit své myšlenky, jakkoli by byly abstraktní, nebo převést do ní své posedlosti, přesně tak, jak to dokáže současná esej nebo román. Právě z toho důvodu bych rád nazval tento nový věk filmu věkem *caméra-stylo*.<sup>2</sup>

Trvalo to nicméně pět let, než filmaři nové vlny přistoupili k naplnění Astrucova snu a obrátili teorii v praxi. Během padesátých let pokračovalo jejich vzdělávání v Cinémathèque a filmových klubech. Pracovali jako asistenti režie nebo ve filmové propagaci a hlavně všichni – Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer i Rivette – přispívali do *Cahiers du Cinéma*, útočného časopisu nového hnutí ve filmu, který

v roce 1950 založil André Bazin (nar. 1918), jenž jej řídil až do své smrti v roce 1958.

„Kmotrem“ nové vlny byl Henri Langlois, zakladatel Cinémathèque française, „drak, střežící naše poklady“,<sup>3</sup> jak jej nazval Cocteau. Langlois kritikům *Cahiers du Cinéma* poskytl materiál k utváření nové estetiky, ale otcem nové vlny byl André Bazin. Jako redaktor *Cahiers* vyzařoval jakousi morální sílu, působící nezávisle na jeho textech. Zejména pro Truffaut se stal náhradním otcem: „Od toho dne v roce 1948, kdy mi poskytnul moji první práci u filmu, stal jsem se při práci s ním jeho adoptivním synem. Za všechny příjemné věci, které mě v životě potkaly, vděčím jemu“, napsal Truffaut.<sup>4</sup>

Z našeho hlediska se budeme věnovat spíš Bazinovu teoretickému vlivu na tyto filmaře-kritiky. Stejně jako nejlepší kritikové v jakékoli oblasti, Bazin studoval své téma v nejširším kontextu. Film pro něj nikdy neznamenal jednoduše umění nebo jazyk, jakkoli by krásně a výstižně existoval ve své vznešené uzavřenosti, ale vnímal jej naopak jako aktivní faktor politických, filosofických a dokonce náboženských souvztažností. Šíře a váha jeho přístupu se později měla zrcadlit ve filmech nové vlny. Bazinovy komentáře ke specifické povaze média – filmovému *jazyku* – byly ve svém hlubokém porozumění technologii tohoto prostředku a psychologie, která z něj pramení, dosud bez patřičné odezvy, byť jeho práce dláždí cestu pro další filosofická zkoumání fenoménu filmu, dnes na ni navazuje například sémiolog Christian Metz.

Astruc poznamenal, že „základním problémem filmu je vyjadřování myšlenek. Vytvoření tohoto jazyka zaměstnávalo snad všechny teoretiky i pisatele v dějinách filmu“.<sup>5</sup> Ani Bazin nebyl výjimkou. Vývoj jazyka filmu pro něj znamenal pokrok od triků expresionismu a montáže směrem k realismu, vnitrozáběrové režii a hloubce ostrosti obrazového pole (které chápal jako opozici montáže). Je tedy „realistou“, ale tomuto slovu musí být rozuměno ve specifickém smyslu – sám Bazin jej chápal nikoli esteticky, ale více jako záležitost etiky a psychologie. Stejně jako veškerá další Bazinova kritická práce, také teorie vnitrozáběrové režie vyplývala z výmluvného zájmu o lidský vztah mezi umělcem a divákem. Vnitrozáběrová režie a hloubka ostrosti pro něj nejsou čistě záležitostmi stylu, ale „dialektického pokroku v dějinách filmového jazyka“, protože:

- (1) ...hloubka pole staví diváka do bližšího vztahu k obrazu... [což implikuje]
- (2) ...jak aktivnější mentální postoj ze strany diváka, tak jeho aktivnější podíl na ději, který se odehrává....<sup>6</sup>

Bazina zajímá vitalita a upřímnost sepětí mezi divákem a režisérem, nikoli však neurčitá abstraktnost estetických kategorií. Jeho realismus je morálním a etickým kódem, který je hluboce zakořeněn v psychologii filmového média. Výchozí modely pro svůj morální realismus vnitrozáběrové režie a hloubky ostrosti našel u Jeana Renoira a Roberta Rosselliniho, což vyústilo v práci jako „Vývoj filmové řeči“, „Ontologie fotografického obrazu“ a „Na obranu smíšeného filmu“, kde započal do současnosti pokračující výzkum povahy filmu v dialektických a psychologických souvislostech.

Astruc vyslovil výzvu, Langlois poskytl materiál a Bazin se chopil architektury základů. Stránky *Cahiers du Cinéma* se v 50. letech staly prostorem, kde Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer a Rivette novou teorii filmu prověřovali. Daleko spíš než chladné logické uvažování se zde odehrávalo něco velmi živelného, někdy až divokého. Dvěma hlavními tématy se staly *politique des auteurs* a filmové žánry. Jakkoli je za prohlášení koncepce autorského filmu obvykle oceňován Truffaut, tento kritický systém byl v každém případě výsledkem práce celého okruhu. Každý z filmařů-kritiků vycházel z různých předpokladů – jejich cesty se v šedesátých letech také radikálně rozešly – nicméně čerpali ze společně sdíleného materiálu (zkušenosti z filmotéky), jehož uchopení je překvapivě shodné.

Politika autorů a s ní související teorie žánrů jsou jednoduché principy, ovšem s řadou komplexních návazností. V roce 1957 Bazin přeformuloval široké zacílení politiky autorů tímto způsobem:

Krátce řečeno, [politika autorů] sestává z výběru osobních faktorů umělecké tvorby jako vztažného rámce a z předpokladu, že tento rámec od jednoho filmu k druhému pokračuje nebo se dokonce vyvíjí.<sup>7</sup>

Jde o jednoduchou myšlenku, v literární teorii by byla považována za truismus. V teorii filmu má však výjimečnou hodnotu, neboť film – narozdíl od literatury – byl ještě nedospělý a tedy v daleko přímějším vztahu k mýtu. Často byl považován spíše za společenský než za osobní výraz. Velké hollywoodské filmy třicátých a čtyřicátých

letech byly ostatně natáčeny ve studiích – továrnách. Bazin a jeho kolegové z *Cahiers* byli americkým filmem posedlí a v tomto kontextu se může zdát teorie, že film má jediného hlavního autora (a tím by měl být režisér) poněkud zvrácená. Spíše evropské filmy prvních desetiletí zvukové éry by mohly politice autorů odpovídat (významní umělci jako básník Cocteau či syn slavného malíře Jean Renoir pojímali film jako přirozený způsob vyjadřování), ale americké filmy byly většinou spjatý s továrnami (Warners, Paramount, MGM), kde se vyráběly.

Aby bylo možné posoudit „osobní faktor“, bylo nezbytné probrat práci autora v kontextu, kterým byl v tomto případě filmový žánr, tedy sada konvencí a očekávání, sdílených s jinými filmy téhož druhu – westerny, gangsterky, filmy noir. „Vztahový rámec“ autora byl vertikální osou, spjatou se syžetem filmu, horizontální osu tvořil žánr.\*

Nyní zde máme dva okruhy autorské teorie, které vytvářejí důležitá východiska pro filmy natočené později mladými kritiky. První zdůrazňuje *osobní* vztah mezi filmařem a filmovým divákem. Filmy už nesmí být odcizenými produkty pro konzumaci masovým publikem. Nyní jsou intimní rozmluvou mezi lidmi za kamerou a lidmi před filmovým plátnem. Je okamžitě jasné, že etika *politiky autorů* splácela velký dluh bazinovskému morálnímu realismu. Druhá větev autorského filmu přirozeně vedla k dialektickému náhledu na proces filmování. Film se stává sumou celé řady protikladů – mezi autorem a žánrem; mezi režisérem a publikem; mezi kritikem a filmem; mezi teorií a praxí; nebo mezi „Metodou a Citem“, řečeno Godardovými slovy. Film už není výrobkem ke konzumaci, ale procesem, který vyžaduje spoluúčast. Co jiného můžeme očekávat od skupinky filmových *diváků*, kteří se opovážlivě chtěli stát filmovými *tvůrci*? Spojení obou aktivit pro ně bylo přirozené.

Zmíněné okruhy autorské teorie nabyly vlivu ve chvíli, kdy se kritici dali do filmování, ačkoliv základní principy nebyly v esejích, které psali jako mladíci, jasně zformulovány. Praxe vycházející z teorie

\* V souvislosti se zájmem kritiků *Cahiers* o žánr, autora a někdy i další přesahy můžeme jmenovat – a zde to chce použít lepšího výrazu – filmy *nového románu*, Alaina Resnaise a těch spisovatelů, kteří pro něj psali scénáře (a později se sami věnovali režii) – zejména Alaina Robbe-Grilleta a Marguerity Durasové.

byla často živelná, vášnivá. Vůči politice autorů musíme vznést i další vážné námitky. Často vedla k absurdnímu vyzdvihování režisérů, kteří vždycky zůstanou okrajovými umělci. Její přístup byl poctivý, ale užitečnost velmi omezená. V rovnici umění filmu zvažovala pouze jeden faktor na úkor druhých, stejně důležitých. Teorie autorského filmu přesto vytvořila nezbytné prostředí pro vývoj myšlení filmařů nové vlny.

Kritici-filmaři pociťovali teorii jako nezbytnost a pokud tyto neporovnatelné umělce něco spojuje, je to jejich zájem o nalezení smyslu filmové historie skrze porozumění tomu, jak film (a jiná umění) souvisí se svým „hrubým materiálem“, se životem: Jak užíváme filmu? Jak nás mění? Jak nám pomáhá objasnit naši existenci a jakým způsobem funguje coby jazyk? Tyto otázky objevíme v jejich raných kritických esejích a částečné odpovědi nalezneme v jejich filmech.

Téměř ve stejné době, kdy Alexandre Astruc napsal své pojednání o *Caméra-Stylo*, začínal Roland Barthes, do té doby vážený literární kritik, pracovat na literární teorii, která není nepodobná novovlnné vizi filmu. Barthes rozpracovával jemnou a pestrou kritickou teorii, která klade důraz nikoli na historický rozměr literatury (který nazývá jejím „jazykem“), ani na osobní dimenzi („styl“), ale na třetí věc, zahrnující obě předchozí – což Barthes nazval „*écriture*“ („rukopis“). Přesně napsal:

Jazyk a styl jsou slepé síly. Rukopis [*écriture*] je akt historické solidarity. Jazyk i styl jsou objekty; rukopis je funkcí – je to vztah mezi tvorbou a společností, je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením, je to forma uchopená v její lidské intenci a spjatá tak s velkými krizemi historie.<sup>8</sup>

Barthesova často poetická próza je místy obtížně zhuštěná, ale všimněme si v úryvku dvou myšlenek, které významně ožily také u André Bazina a kritiků z okruhu *Cahiers*. Tou první je dialektický vztah mezi dějinami umění a osobním jednáním umělce (respektive „jazyk“ a „styl“ pro Barthesa a „žánr“ pro Bazinovu autorskou teorii) a druhá spočívá v tom, že interakce těchto dvou sil vytváří třetí – *écriture* (rukopis).

Myslím, že se zde nabízí užitečný způsob, jak se přiblížit k nové vlně jako k trojí jednotě – filmové *écriture*, která kombinuje „jazyk“ a „styl“, je „psána“ kamerou-perem, přičemž naplňuje Astrucova přání

a řeší Barthesův teorém. Všichni filmaři nové vlny se různým, ale paralelním způsobem zabývali vztahem mezi dějinnou a osobní dimenzí. Je to právě tato fascinace a práce s formami a strukturami filmového média, co vymezuje jejich filmy vůči těm předchozím a co přináší obrat v dějinách filmu. Částečně je výsledkem jejich společné minulosti kritiků, nicméně důležitější je jejich zkušenost v pozici francouzských intelektuálů 50. a 60. let vůbec. Zatímco Barthes pracoval na sémiologii literatury koncem 40. a začátkem 50. let, drobný mladík Jean-Luc Godard studoval na Sorbonně etnologii a začal být přitahován myšlenkami lingvistů jako Saussure a Parain. O několik let později se pět kritiků z *Cahiers* vážně zabývalo tím, co můžeme nazvat „strukturální antropologií“ filmu. Stejně jako strukturální etnografové srovnávají a analyzují nesčíslné mýty, aby zjistili „hlubokou strukturu“, která by vyjevila jejich jednotu, kritikové *Cahiers du Cinéma* podnikali v Cinémathèque výpravy do hojné džungle filmové historie a vraceli se s porozuměním „hluboké struktury“ filmu, kterou vyjádřili v pojmech autorství a žánrů. Co by mohlo spojovat komedii jako *Twentieth Century (Dvacáté století)* s detektivním příběhem *film noir* jako *The Big Sleep (Velký spánek)* nebo westernem jako *Hatari*? Tyto filmy sdílejí společnou hlubokou strukturu, kterou je Howard Hawks, jejich *auteur*. Odmyslete si konvence žánru v každém z uvedených případů a zjeví se vám významové jádro, které náleželo plně a výhradně režisérovi.

Šlo o víc než o záležitost stylistických vkladů; ve hře byl dialektický vztah mezi autorem a žánrem, nebo Barthesovými slovy, vztah mezi „stylem“ a „jazykem“.

Kritikové *Cahiers* se během 50. let nikdy zcela nevyjadřovali těmito termíny, ale zjevně mysleli v jejich liniích. Je ironií, že jejich nejpodstatnější charakteristikou možná není cinefilie – filmové nadšenectví – ale spíš jejich ponořenost do literární a filosofické kultury jejich doby. Zcela zřejmé je to u režiséra jakým je Rohmer, jehož filmy využívají všestrannou obeznámenost s francouzskou intelektuální tradicí tří staletí. Týká se to i Rivetta, jehož filmy paradoxně prozrazují vášnivé zaujetí divadlem. Zatímco Astrucovy naděje na existenci filmu stejně flexibilního a působivého jako literatura naplňují „esejista“ Godard a filmový „romanopisec“ Truffaut. Prvotním Truffautovým zdrojem je Jean Renoir, ale je jím také Balzac.

Godard je zase fascinován tištěným slovem, které snadno vyváží a někdy i převáží jeho zájem o film.

Všech pět režisérů se vyznačuje také spřízněností s tradicí výtvarného umění. Godard ve svých filmech cituje malíře stejně často jako filosofy. Chabrolův neobyčejně vyvinutý smysl pro krajinu, Truffautova impresionistická záliba v rozmanitostech světla v různých místech a časech města a Rohmerovo přesné pozorovatelství kvality a věrohodné přirozenosti pečlivě vybraných lokací také dosvědčují jistou pozornost k zákonitostem výtvarného umění.

Autoři nové vlny vnesli do svých filmů svá nejrůznější kulturní zázemí, stejně jako filmově teoretické vzdělání. Fenomén nové vlny by také nebyl myslitelný bez souběžné revoluce filmové technologie. Spolu s konceptem „caméra-stylo“ to byla nakonec právě nová technika, která se stala nástrojem jejich tvorby a umožnila jim vnést teorii padesátých let do praxe let šedesátých a sedmdesátých. Citlivá filmová surovina, lehké kamery, nové osvětlovací vybavení a osvobození od hollywoodského způsobu natáčení, který s dosažitelnou technikou souvisel, umožnil na přelomu padesátých a šedesátých let uskutečnění *caméra-stylo* nejenom ve Francii. Pohyb ke svobodnějšímu filmu nastal ve Švédsku (Bergman), v Itálii (Fellini a Antonioni), v Anglii (kde se rozhněvaní mladí muži přesunuli z divadla do filmu a své ovoce začalo nést hnutí *Free Cinema*) a dokonce i ve Spojených státech, kde s výhodou odstupu můžeme pozorovat první nesmělé začátky post-hollywoodského filmu.

*Annus mirabilis* nastal s rokem 1959 (plus minus šest měsíců), během kterého natočili své první filmy Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Resnais, Lelouch, Hanoun a Demy. Ale ve stejnou dobu se objevilo i Antonionioho *L'Avventura (Dobrodružství)*, Felliniho *La Dolce vita (Sladký život)*, Bergmanův *Jungfrukällan (Pramen panny)*, nebo dokonce Cassavetesovy *Shadows (Stíny)* – všechno filmy, které ukazovaly novým směrem. Rychle následovaly filmy z produkce společnosti Woodfall v Anglii a pár let poté renesance českého filmu. Nastalo opravdu období výjimečné tvořivosti. Francouzští filmaři nebyli jediní, ale ukazovali cestu. Byla to Francie, kam se mladí filmaři – zejména z Třetího světa – v šedesátých letech obraceli. Po francouzské nové vlně můžeme vidět nástup vln v mnoha dalších zemích: *le cinéma nouveau* v Quebecu, *Cinema novo* v Brazílii, *der Neue*

*Deutsche film* v Západním Německu; všichni projevovali určitou věrnost svým francouzským předchůdcům – zejména Jeanu-Lucu Godardovi.

Metafora „nové vlny“ byla překvapivě výstižná: tato vlna se vzdouvala již dlouho předtím, než dorazila k břehům kinematografie. Byla výsledkem vzájemného zesílení množství vlnek – technologické, teoretické, filosofické, kritické – a její narážení je stále citelné. Nová vlna nás zanechala s kinematografií navždy proměněnou, rozvinutější, mocnější, výstižnější a naléhavější.

Všech pět mladíků, kteří se poprvé setkali v setmělé projekci Cinémathèque na avenue de Messine téměř před třiceti lety, bylo různým způsobem posedlých otázkou, jak se médiem filmu vypráví příběh. Chtěli nejenom dělat filmy, ale chtěli také rozumět tomu, jak se dělají. Pro Godarda se tato otázka stala rigorózním etickým problémem s řadou politických důsledků. Praktičtějšího a také možná, vzhledem k jeho nelehkému dětství, otrlejšího Truffauta zase téměř výhradně přitahoval již objevený formální prostor kinematografie – žánry. Rohmer se obrátil ke srovnávání filmu a literatury, Rivette naopak srovnával film s divadlem. Chabrol poněkud svéhlavě a záměrně omezil svoji paletu na jediný žánr – zvolil dokonce stejný směr jako jeho idoly v předchozí generaci. Jsem si jistý, že nikdo z nich v té době neočekával, že by vedle naplnění svých osobních cílů mohli přesáhnout dosavadní hranice umění.

V zimě 1968 dospěl ministr kultury de Gaullovy vlády André Malraux k rozhodnutí, že Henri Langlois už delší dobu nesplňuje nároky kladené na šéfa Cinémathèque française a rozhodl se jej odvolat. Pod vedením Godarda, Truffauta a jejich kolegů vytáhla francouzská filmová obec do ulic, aby podpořila jednoho ze svých duchovních otců. Nejedna komentátor dějin osmašedesátého považuje tuto únorovou demonstraci za první záchvěv ducha, který se naplno projevil v květnu a červnu téhož roku. Politická revoluce začala sporem kolem filmu! To je další důvod, proč má nová vlna takový význam.

## 2

## TRUFFAUT Cyklus Antoina Doinela

Do šestadvacátého roku svého života si François Truffaut vybudoval – a to nikoli nezaslouženě – pověst nekompromisního a někdy až zlého filmového kritika. *L'Express* jej popsal jako „nenávislného *enfant terrible*, který si pouští pusu na špacír s nesnesitelným sebevědomím“. Claude Autant-Lara mu dal nálepku „mladý novinářský darmošlap“. (Na to Truffaut reagoval, že „mladý darmošlap“ je dosti staromódní výraz, který se spíš hodí k Čestné legii nebo venkovskému sídlu“).<sup>1</sup> V roce 1958 byl dokonce Truffaut, léta spílající i samotné myšlenky pořádání filmových festivalů, vyhoštěn z Cannes.

O rok později se tam vrátil, nikoli jako kritik, ale jako filmař. Jeho debut *Les quatre cents coups* (*Nikdo mne nemá rád*) byl za Francii přijat do soutěže a Truffaut získal Cenu za nejlepší režii. Ačkoli *Nikdo mne nemá rád* nebyl prvním filmem nové vlny, jeho trvalý úspěch u kritiky i u diváků umožnil nejenom Truffautovi výraznou uměleckou nezávislost od samého začátku jeho kariéry, ale významně usnadnil financování vlastních filmových projektů i ostatním kritikům z *Cahiers*. Alespoň špetka úspěchu pro nové filmové hnutí byla