

## OD SKALPELU K VIBRACÍM

ÚVOD DO INTERMEDIÁLNÍ POETIKY VIDEOESEJŮ JEANA-LUCA GODARDA

Petr Szczepanik

*Na videu mám rád prolínání, skutečná prolínání, podobná těm v hudbě, kde se jeden pohyb – někdy pomalu, někdy prudce – mísí s jiným, přičemž dochází k něčemu zvláštnímu. Můžete mít zároveň dva obrazy, podobně jako míváte ve stejnou dobu dvě myšlenky, a můžete mezi nimi přepínat, což mi velmi připomíná dětství. [...] Filmem píšete román. Ale abyste napsal dobrý román, musíte mít filozofickou ideu.<sup>1</sup>*

Pozdní dílo klasika nové vlny Jeana-Luca Godarda je ve slovenské i české filmové reflexi téměř neprobádaným územím, zdrojem nejrůznějších obav, nepotvrzených domněnek nebo přímo principiálních omylů. Pokud o současném Godardovi panuje vůbec nějaký konkrétnější obraz, je to pravděpodobně představa určité degradace poetiky nové vlny, ať už radikalismem politickým nebo formálním. Nicméně Godard tvořit nepřestal, nede-generoval a ani nepropadl šílenství. Jeho pozdní dílo naopak prošlo řadou svébytných vrcholů a dílčích fází, získalo si nové generace obdivovatelů a stalo se předmětem množství odborných pojednání. Godard nedávno po dvacetiletém úsilí dokončil svůj opus magnum, *Histoire/s/ du cinéma*, které lze s nadsázkou označit za vzor pro intermediální umění začínajícího století, jehož důležitost by možná v budoucnu mohla být srovnatelná s vlivem Joyceova *Odyssea* na moderní literaturu 20. století. Pro nás to může být dobrým důvodem přehodnotit celou druhou půli Godardova díla, počínaje rokem 1974, kdy v jeho vývoji nastal zásadní zlom, který proměnil styl i tvůrčí gesto jeho pozdějších

<sup>1</sup> Fragment Godardovy odpovědi z tiskové konference konané u příležitosti Montrealského filmového festivalu v roce 1995. Srov. Henri Béhar, *Jean-Luc Godard Press Conference at the 1995 Montreal Film Festival*. <<http://www.seti-inst.edu/http://www.seti-inst.edu/>> (verifikováno 22. 9. 2001).



Foto: Archiv SFU

*Histoire/s/ du cinéma* (1989-98).

filmů. Následující přehledová studie si klade za cíl pouze předběžně nastínit základní principy nejméně známé linie Godardovy pozdní tvorby, a sice tzv. videoesejů, a zasadit je do kontextu předchozích děl.<sup>2</sup>

Napříč celým svým mnohotvárným dílem se Jean-Luc Godard nějakým způsobem dotýká mezi a hranic filmu: vztahů mezi filmem a jinými uměními, mezi kinematografií a jinými médii, konce či smrti filmu. Již samo cinefilství nové vlny je v jistém smyslu prací s mrtvým korpusem či troskami filmových dějin, posmrtnou sebereflexí filmu a výrazem neuskutečnitelné touhy oživit uvnitř „televizního věku“ neživé stíny filmového archivu.<sup>3</sup> Podle Michaela Witta je rozšířená představa o Godardových filmech z 60. let jako o dílech s čistě kinematografickou obrazností neudržitelným mýtem, protože již od filmu *Mušský rod, ženský rod* (1966)<sup>4</sup> se JLG ve své tvorbě nechává televizí systematicky ovlivňovat, začíná se vůči ní aktivně vymezovat a také reflektuje úpadek či dokonce ko-

<sup>2</sup> Přítomný text nechce a ani nemůže být vyčerpávajícím postižením celku Godardova pozdního díla. Nicméně v následujícím čísle *Kino-Ikonu* bude publikována navazující analýza vybraného filmu, která některá obecná tvrzení zde obsažená doloží na konkrétním materiálu.

<sup>3</sup> Jean-Louis Leutrat definuje cinefila právě vztahem k (filmové) minulosti. Tento vztah je u něj – na rozdíl od historika – šťastný, symbiotický, bezprostřední. Cinefil v sobě slučuje ducha sběratele a connoisseura, je živou filmovou knihovnou. Byla-li nová vlna tvorbou cinefilů, pak proto, že v kritice i praktické tvorbě obnovovala „ideje“ mrtvých filmových stylů a žánrů. Srov. Jean-Louis Leutrat, *Traces that Resemble Us: Godard's Passion*. In: *Substance* č. 51 / 1986, s. 36–51.

<sup>4</sup> Jako základní zdroj pro uvádění českých verzí názvů Godardových filmů používáme filmografii

nec filmového umění – „celé Godardovo dílo je především hluboce televizní (proti televizi, poznamenané televizi, zabývající se televizí).“<sup>5</sup> Ještě razantnější je Raymond Bellour, který píše o tom, že film a filmová tvorba jsou pro Godarda od počátku neodmyslitelné od televize. „Primárnost přítomnosti, nepřetržitý průběh natáčení, 'divadlo okamžiku': dílo koncipované jako výsledek režírování několika kamer současně“<sup>6</sup> jsou vlastně principy televize skrytými uvnitř jeho filmů již dlouho předtím, než se vůči televizi začal explicitně vymezovat: „Vzpomeňme si na Belmonda, který je jakýmsi kvazi-televizním moderátorem, oslovujícím diváka na začátku *U konce s dechem*; v *Charlottě a jejím Julesovi* je zase přítomný efekt živého přenosu a soustředění na Belmondův hlas.“<sup>7</sup> Z logiky Godardovy teze o konci filmu zákonitě vyplývá, že film se po své smrti – pokud má projít vzkříšením – musí obrodit silou nějakého impulsu z vnějšku, mocí cizorodého jazyka, a stát se „něčím jiným“: televizí, videem, malířstvím, historiografií. Aniž by ale přestal být filmem.

Již od padesátých let Godard konfrontuje film s dekontextualizovanými obrazy, zvuky, nápisy a situacemi typickými pro jiná média a umění: literaturu, divadlo, malířství, fotografii, hudbu, již zmíněnou televizi ad. Komplexní intertextuální vztahy, které takto vznikají, byly v teoretické literatuře již vícekrát popsány.<sup>8</sup> Kromě toho JLG stejně dlouhou dobu pracuje s autoreflexivními postupy, když používá techniky brechtovského zci-zování, fragmentace, antiiluzionismu, hraje si s filmovými klišé, citáty, reflektuje skryté mechanismy filmového diváctví, průmyslu a masových médií obecně (např. již ve filmech *Bláznivý Petříček* a *Pohrdání*).<sup>9</sup>

Příznačný je vývoj Godardových představ o filmové zkušenosti. Michael Witt podává schematický přehled vývoje godardovského zobrazení filmového diváka v kině: v *U kon-*

sestavenou Stanislavem Ulverem; srov. Milan Klepíkov & red., *JLG/montáž textů a rozhovorů; filmografie*. In: *Film a doba* č. 1 / 2000, s. 13–14. V některých případech jsme uznali za nutné název změnit (víceznačnější *Jak to jde?* místo *Jak se vede?* může lépe vyjádřit, že název se netýká jen otázky typu „Jak se máš?“, ale také otázky po vztazích mezi obrazy – „jak to jde mezi tímto a tímto obrazem/zvukem?“), případně ponechat v původní podobě (v češtině nelze jednoslovně vyjádřit vztah mezi „historií“ a příběhem“, jak tomu je v názvu *Histoire(s) du cinéma*).

<sup>5</sup> Michael Witt, *The Death(s) of Cinema According to Godard*. In: *Screen* č. 3 / 1999, s. 344.

<sup>6</sup> Raymond Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*. In: Jean-Luc Godard. *Son+Image 1974–1991* (eds. Raymond Bellour – Mary Lea Bandy). The Museum of Modern Art, New York 1992, s. 218.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>8</sup> Srov. např. Petr Málek, *Godardovo Pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu. Lang a Godard: pokus o dvojpřetrž*. In: *Illuminace* roč. 12, č. 4 / 2000, s. 33–74.

<sup>9</sup> Srov. Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.

*ce s dechem* je kino místem bezpečí, kam se před pronásledovateli ukryje hlavní hrdina Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo); obdobně tomu je ve *Vdané ženě*, kde se v kině skrývají milenci a film je ještě schopen ukazovat skutečný život (dokument o koncentračních táborech), byť dvojici nechává chladnou; kino je místem emocionální intenzity a identifikace pro Nanu (Anna Karina) v *Žít svůj život*; v *Karabinících* Godard alegorizuje filmovou zkušenost „primitivního“ diváka s „primitivním“ filmem (s „kinematografem“ asociujícím bratry Lumiérovy): Michelangelovy (Albert Juross) intenzivní emocionální reakce, excesivní fascinace obrazem a erotická touha vnořit se do něj jej přivedou až k tomu, že roztrhne filmové plátno. Ale již od roku 1966, od filmu *Mušský rod, ženský rod*, dostává obraz filmové zkušenosti negativnější konotace a přestává uspokojovat emocionální potřeby hrdinů. Ztráta touhy chodit do kina je reflektována v *Zachraň si, kdo můžeš (život)*, ve scéně, kde stojí Isabelle (Isabelle Huppert) a režisér Paul (Paul Dutronc) ve frontě před kinem, ale najednou si oba uvědomí, že tam ve skutečnosti nechťejí. Isabelle: „Máš chuť jít do kina?“ Paul: „Ne, nijak zvlášť.“ Pak se Paul v extrémně zpomaleném záběru otáčí a oba odcházejí pryč. Míjejí jinou dvojici – muž čtoucí komiks se ptá dívky: „Půjdeme teď do kina?“ a ona odpovídá: „Pro mě za mě... Můžeš mě pak hladit.“ Witt z toho vyvozuje, že „chození do kina přestalo být zdrojem zázraku či objektem touhy a stalo se pouze jednou z možností ve spektru zábavního průmyslu“.<sup>10</sup>

Tato proměna vztahu filmových postav ke kinu konvenuje s obratem v Godardově tvůrčím přístupu, když koncem 60. let postupně opouští tradiční způsoby filmařské práce a tradiční kinematografickou instituci vůbec (s argumentem, že film je buržoazním přežitkem), aby v politicky radikálních filmech přelomu 60. a 70. let experimentoval se skupinovou tvorbou a alternativní distribucí a aby později, v polovině 70. let, začal pracovat s elektronickými médii, což mimochodem činí dodnes. Na druhé straně je ze současné perspektivy zřejmé, že kino si pro Godarda i přes tyto akty revolty a období odmítání uchovalo status téměř nábožensky posvátného místa, v němž se (na rozdíl od světové televize) zjevuje tajemství,<sup>11</sup> že film je pro něj dědicem velké tradice klasického umění Západu, skrývá potenciál obrody umění jako takového a dokonce i historického a národního sebeuvědomění. Právě proto je tolik bolestná představa jeho konce či smrti, kterou Godard vytrvale zvěštuje. Jak píše Bellour, Godardovo dílo je charakteristické specifickou vnitřní tenzí: po celá desetiletí je ohlašovatelem konce filmu, manifestuje rozchod s jeho tradicí, demystifikuje jej, ale současně je k němu osudově připoután.

<sup>10</sup> Srov. Witt, *The Death(s) of Cinema According to Godard*, s. 341.

<sup>11</sup> Srov. Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*, s. 214–216.



Foto: Archiv SFU

Čiňanka (1968).

Godardova utopie je založena na principu „dělat film jinak, aby bylo možné jej stále dělat“,<sup>12</sup> nově přepracovat tradici, aby byla uchována. Tímto místem „jiného“ je u Godarda televize a video.

Godard ve svém přístupu k filmovému obrazu, montáži a pohybu přepracovává principy raného filmu, předkinematografických mediálních aparátů a klasických umění (především malířství), ale současně prefiguruje budoucnost filmu ve světě elektronických médií. V přítomné studii se pokusíme ukázat, jak k oné transmutaci filmu Godardovi posloužilo video. Video nikoli jako pouhý technický přístroj, nýbrž jako technokulturní formace, dispozitiv – jako určitý režim vidění a slyšení, specifický modus recepce a tvorby, způsob bytí s obrazy a zvuky. Důležitost videa pro téma intermediality<sup>13</sup> přitom nespočívá v tom, že by bylo oním klíčovým „novým médiem“, jež v současnosti nejvýrazněji transformuje film,<sup>14</sup> nýbrž v tom, že v dějinách audiovizuálních umění sehrálo specifickou roli jakéhosi přechodného místa, hraničního fenoménu, intermédiu či inter-

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>13</sup> Pojem intermedialita definujeme jako nevratnou konceptuální fúzi dvou nebo více médií, v níž se strukturální prvky těchto médií střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturální rysy a vzájemnou diferenci kolidujících médií. Podrobněji k tomuto tématu srov. Petr Szczepanik, *Intermedialita*. In: *Cinepur* č. 22 / 2002, s. 56.

<sup>14</sup> Tím je nepochybně spíše počítač; video naopak může ve vztahu k počítači fungovat jako staré médium, jež má být transformováno novým.

mediálního jazyka par excellence, v jehož rámci se poprvé ustanovila řada mechanismů a figur intermediality.<sup>15</sup> V tomto smyslu má dědictví videa a videoartu pro pochopení intermediality současného filmu stále zásadní důležitost.

### Smrt(i) filmu; televize jako metafora

Godardův kulturní postoj k elektronickým médiím jako takovým a k technologii vůbec je v obecné rovině nepochybně skeptický (na rozdíl např. od jeho kolegy Chrise Markera). Godard smrt filmu neoslavuje, ale oplakává. O počítačích a internetu s gusem říká, že je neumí používat a že raději dává přednost starým mechanickým přístrojům a tradiční postě; bagatelizuje sofistikovanost svých speciálních videografických efektů; krátce mluví o sobě téměř jako o technickém analfabetovi a naivistovi. Nicméně již od doby jeho působení v profesi filmového kritika se u něj projevuje velmi intenzivní zaujetí až posedlost technikou a médii. V kritikách z konce padesátých let si můžeme všimnout, jak jej fascinovaly televizní projekty (pro stanici R.T.F.) výsostně filmových tvůrců jako Renoir nebo Rossellini. Například o *Závěti doktora Cordeliera* v roce 1959 napsal: „Techniky živé televize (tj. tucet kamer zaznamenávajících en bloc scény, jež byly dříve pečlivě nacvičeny jako v divadle) umožnily režisérovi *Pravidel hry a Eleny a mužů* prokázat, že je skutečně mocnou spodní vlnou za novou vlnou a světovou jedničkou v opravdovosti a odvaze.“<sup>16</sup> Snad nejvýmluvnějším dokumentem, jenž uvádí na pravou míru falešné představy o Godardově nezájmu o technické otázky, je rozsáhlý záznam emocionálně vypjatého rozhovoru JLG s Jeanem-Pierrem Beauvialou.<sup>17</sup> Godard v něm vypovídá o víceletém (přelom 70. a 80. let) a neobyčejně intenzivním osobním i finančním nasazení ve výz-

<sup>15</sup> Srov. Ryszard W. Kluszczyński, *Film – video – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Instytut Kultury, Warszawa 1999 (zvláště kapitola „Video art jako intermedium“, s. 67–92); Yvonne Spielmann, *Vision and Visuality in Electronic Art*. In: *Video Cultures. Multimediale Installationen der 90er Jahre* (ed. Ursula Frohne). Museum für Neue Kunst / ZKM, Karlsruhe 1999, s. 62–78; Bellour, *Video Writing*. In: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (eds. Doug Hall – Sally Jo Fifer). Aperture, New York 1990, s. 421–441.

<sup>16</sup> Jean-Luc Godard, *Jean Renoir and Television*. In: *Godard on Godard* (eds. Jean Narboni – Tom Milne). Da Capo, New York 1993, s. 143.

<sup>17</sup> Viz. Alain Bergala, *Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard*. In: *Camera Obscura* č. 13–14 / 1985, s. 163–193. Beauviala je videotvůrcem a osvětleným vynálezcem v oblasti filmové a video techniky pro umělecké účely; proslavil se především svým vynálezem miniaturní videokamery „Paluche“, jež je určena k nošení v ruce jako mikrofon a vybízí spíše k „taktálnímu“, ohmatávajícímu způsobu vidění – jako extenze ruky, a nikoli oka. Kromě toho vyvinul malou 16mm kameru Aaton, přezdívanou „kočka“, protože byla navržena k nošení na rameni. S Godardem úzce spolupracoval řadu let na vývoji speciálního filmového a video vybavení, hlavně na nové 35mm kameře, jež by měla jednoduchost, lehkost a flexibilitu kamery super-8.

kumně-vývojové práci na novém typu miniaturní 35mm kamery, která by mu umožnila natáčet intimnějším způsobem, bez štábu, být připraven pohotově reagovat na nepředvídatelné události a přitom uchovat kvalitu běžného 35mm filmu. Godard se v rozhovoru představuje jako tvůrce, jenž myslí nejen v termínech tvorby jednotlivých filmů, ale také v perspektivě konstrukce vlastního, ideálního kinematografického stroje. Stejně podstatný je i způsob, jakým oba znesváření kolegové o svém nenaplněném snu hovoří: technologický problém „režisérské kamery“ reflektují metaforickým jazykem (od metafor zvířecích přes maliřské, politické, milostné až po mytologické), začleňují jej do obecnějších kulturních úvah, do kritického diskurzu o současném stavu kinematografie a JLG s ním spojuje své nejprinciálnější tvůrčí cíle: ještě radikálněji než dosud se vymanit z tradičního mechanismu filmového průmyslu a dělby práce, najít jiný typ obrazu, nová hlediska, nový vztah mezi osobním životem a natáčením.<sup>18</sup>

Godardova známá premisa, že film je mrtev, prošla řadou podob, váže se na různé kontexty a má vlastní historickou dimenzi. Podle Michaela Witta můžeme godardovskou smrt filmu rozdělit na čtyři dílčí smrti. Nejprve došlo k potlačení svobodné kreativity, a objevitelství němého filmu filmem zvukovým, konkrétně skrze „normalizující diktát scénáře/dialogu/textu“<sup>19</sup> a posílení kódu klasického filmového vyprávění. Pak film morálně selhal, když nebyl schopen klást odpor nacismu a reflektovat holocaust. Kolem roku 1968 se film Godardovi začal jevit jako mrtvá, reakcionářská forma buržoazní kultury. A nakonec je film již půl století pomalu zevnitř rozkládán zhoubným bujením televize. V přítomné studii nás budou zajímat pouze první (periferně) a především poslední z těchto smrtí.

Tyto dvě smrti spolu úzce souvisejí a obě mají intermediální dimenzi. Video je pro Godarda nástroj, který film vrací k jeho počátkům a prehistorii a současně jej posouvá do nového evolučního stádia. Evokace poetiky němého filmu, kinematografu<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Jeden z mála konkrétních výsledků vzešlých z plánů na tuto malou kameru pro osobnější, poetickou práci, je první záběr (rozčleněný do čtyřech částí) *Vášeň*, jenž s novým typem Aatonu natočil sám JLG: modré nebe, hra mraků a bílá stopa po letadle snímané v trhaných pohybech evokují impulzivní pohyby očí.

<sup>19</sup> Witt, *The Death(s) of Cinema According to Godard*, s. 333.

<sup>20</sup> Pojem „kinematografu“ odkazuje na řadu zdrojů. Důležitější než způsob jeho použití u Jeana Cocteua a Roberta Bressona (u nichž to byl termín vyjadřující gesto odporu proti komerčnímu filmu) je u Godarda kontext raného filmu: kinematograf bratří Lumièrů, který je hluboce zakořeněn v dějinách předkinematografických optických aparátů sloužících k projekcím obrazů v pohybu a sdílí s nimi těsnou vazbu mezi vědou a uměním, mezi experimentem a zábavou pro masy, jež je tak důležitá i pro Godarda. Dualitu cinéma/cinématograph doslovně vyjadřuje postupné překrytí nápisů obou slov v kapitole 1A *Histoire(s) du cinéma*.



Foto: Archiv SFU

Radosná věda (1968).

a předkinematografických forem vizuality, tak časté v celé Godardově tvorbě, slouží dvěma účelům: jednak obrodné transformaci filmu do nových forem budoucnosti, jednak připomínce věku dětské nevinnosti, optimistické invenčnosti, demokratické síly kinematografu, která byla nenávratně ztracena, když film podlehl tyranii literárního scénáře, obraz synchronnímu zvuku a Evropa Hollywoodu.

Poslední ze čtyř zmíněných smrtí filmu se týká zhoubného působení televize. Již bylo řečeno, že Godard se s televizí systematicky vyrovnával napříč celým svým dílem a že tento bolestný vztah procházel řadou různých podob a rozvíjel se simultánně na několika rovinách. Ve filmologické literatuře dlouho převládal názor, že godardovský vztah mezi filmem a televizí (a videem) je založen na principu nesmiřitelného boje na život a na smrt, bratrovraždy, v souladu se schematickým vzorcem, který Godard nechal nakreslit křídou na tabuli hlavního hrdinu filmu *Zachraň si, kdo můžeš (život)*, režiséra Paula Godarda (Jacques Dutronc):

### CAÏN ET ABEL CINÉMA ET VIDÉO<sup>21</sup>

Televizi při různých příležitostech Godard popisoval jako rakovinové bujení, které

<sup>21</sup> Polemika s tímto názorem posloužila Thomasi Elsaesserovi jako východisko pro historické zpracování vztahů mezi filmem a elektronickými médii v jeho čtyřech statích antologie *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age* (eds. Thomas Elsaesser – Kay Hoffmann. Amsterdam University Press, Amsterdam 1998). Podle Elsaessera je třeba opustit představu, že média jedno druhé „zabíjejí“, nahrazují či že konvergují k nějakému společnému hypermédiu. Historie nás naopak poučuje o celé řadě složitějších, nelineárních vztahů vzájemného alegorizování, infiltrování, anticipování či koexistování.

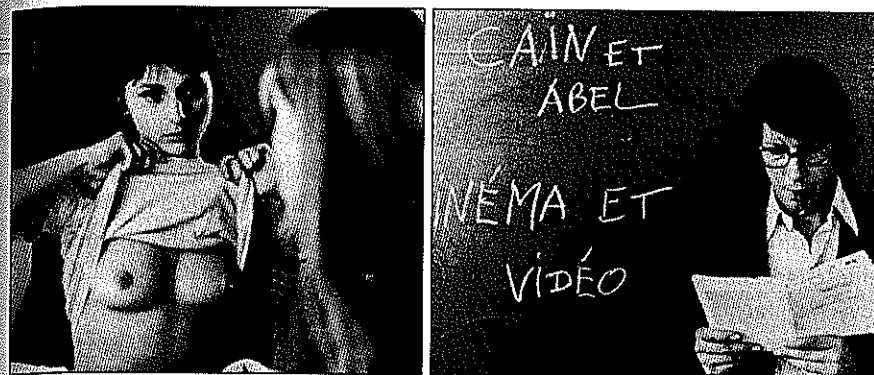
zevnitř rozežírání, kolonizuje a homogenizuje naše vidění světa i sebe sama, zaslepuje naše pohledy obrazovými klišé, proměňuje základní existenciální zkušenost člověka od jeho dětství, konzervuje patriarchální dělbou rodových rolí, odvádí diváky z kin, ochromuje kreativitu umělců i obyčejných lidí tím, že jim odebírá možnost vypovídat vlastním hlasem o své zkušenosti, zabíjí umění, způsobuje ztrátu kulturní paměti, a to zákeřně plíživým způsobem, jako jakési radioaktivní záření či kulturní infekce: „Televize a tisk jsou prohnílé. A protože je sledujeme a čteme, jsou prohnílé i naše oči a naše ústa a naše ruce. Zkrátka je to rakovina...“<sup>22</sup> Na rozdíl od magické a osvobodivé filmové zkušenosti v kině je televize podle Godarda hluboce zakořeněna v opresivní instituci měšťácké rodiny, reprodukuje utlačovatelské společenské normy a implikuje jen desakralizované, plytké fragmentární prožitky.<sup>23</sup>

Na druhé straně si autoři novějších studií o Godardově díle všímají toho, že Godard od poloviny 70. let systematicky pracuje s videotechnikou, že se nesnaží odlišnou materialitu elektronického média zakrývat, ale naopak na ni záměrně upozorňuje. V řadě děl od roku 1974 do současnosti pracoval na videografické transformaci základních konceptů kinematografického dispozitivu i filmového stylu jako montáž, rámování, mimoobrazové pole, hloubka pole nebo perspektiva. Godard točil také televizní série, reklamy, videoeseje, videointerviews, videodopis a unikátní videoscénáře. Godardova „lčba“ zaslepeného pohledu, dekonstrukce mediálních obrazů infikovaných různými klišé a nové montážní figury jako naděje pro budoucnost filmu, to vše je vypracovááno v dílně elektronické vizuality.

Nabízelo by se jednoduché vysvětlení: Godard rozlišuje mezi zhoubnou televizí a flexibilní videotechnologií. To by ale bylo zjednodušení. Godard totiž opakovaně efektivně využí-

<sup>22</sup> Fragment monologu mimo obraz z filmu *Jak to jde?*. Soupis obdobných výroků by mohl být velmi obsáhlý. Např. v závěrečném monologu *Číslo dvě* zazní kritika televize jako činitele sociálního útlaku a zablokování kreativních sil uvnitř každodenního života rodiny, zvláště pak ve vztahu k ženě: „Zapneš televizi a stáváš se spoluviníkem. Nebo ještě hůř, stáváš se strůjcem zločinu.“ V jednom rozhovoru Godard prohlásil: „Dalo by se říci, že televize nás 'odnaučila' vidět. Televize fabrikuje trochu vzpomínek, ale film jako takový tvoří paměť, umožňuje jí existovat“ (Klepikov & red., *JLG /montáž textů a rozhovorů; filmografie/, s. 13*). V krátké poznámce (nazvané „Každé umění má své sloveso“) publikované ve sborníku doprovodným newyorskou přehlídku jeho filmů z roku 1991 Godard psal o tom, že absence osvobodivého potenciálu tvorby je vepsána již v samotném slovu „televize“, protože od něj nelze odvodit sloveso označující tvůrčí akt: „Je to proto, že akt televize nedosahuje komunikace a současně ji přesahuje. Nevytváří žádné produkty, či dokonce, což je ještě horší, distribuuje je, aniž by je kdy vytvořil. Jediným slovesem televize je programovat. To implikuje spíše utrpení než osvobození“ (*Jean-Luc Godard. Son+Image 1974–1991, s. 158*).

<sup>23</sup> Srov. též Witt, *The Death(s) of Cinema According to Godard*.



*Zachraň si, kdo můžeš /život/ (1979).*

Foto: Archiv SFU

val i samotnou televizní instituci – k oslovení širšího spektra a většího počtu diváků, než mohl oslovit svými filmovými experimenty; realizoval televizní série dekonstruující (nikoli negující) principy televizního dispozitivu a v neposlední řadě těžil z relativní otevřenosti některých televizních producentů. Základním paradoxem vztahu filmu a elektronického obrazu v kontextu Godardovy koncepce smrti filmu je tedy to, že smrtící nástroj zde slouží zároveň jako prostředek reflexe, obrody a nového typu kontaktu s divákem.

Odhlédneme-li od čistě technických faktorů a od obecně kulturních vztahů, lze říci, že principy elektronických médií (televize a videa) začínají reflektovaně a explicitně pronikat do hloubky formální stavby Godardových filmů od roku 1974, kdy dokončil film *Tady a jinde*.<sup>24</sup> Ten je sice natočen převážně na 16mm materiál, ale v jeho poetice se již přímo projevují základní principy pozdějších videoesejů: simultaneita několika elektronických obrazů a zvukových rovin (i zdrojů) manipulovaných jakoby živě, v reálném čase; nové formy montáže (spíše mixování obrazů než střihová skladba v tradičním smyslu); principy pokusu, poznámek na okraj, přepracování.

Kvantitativně vyjádřeno, prací na videu, formálně ovlivněných videem, televizí nebo

<sup>24</sup> Scarlett Winter sice uvádí jako první případ použití videa v Godardově tvorbě krátkou videosekvenci zapracovanou do filmu *Čiňanka* (1967) a jako první produkci pro televizi – byť na 35 mm – *Radostná věda* (1968); srov. S. Winter, *Intermediale Experimente. Godards Bildästhetik im Wechselspiel von Kino, Fernsehen und Video*. In: Godard intermedial. (eds. Volker Roloff – S. Winter). Stauffenburg-Verlag, Tübingen 1997, s. 26. Ale nám zde jde primárně o reflektované korelace estetických a stylových konceptů různých médií jakožto režimů viditelnosti, nikoli o technické detaily natáčení nebo o verbální tematizaci, a proto za počátek „videografické“ linie Godardova díla budeme považovat až rok 1974.



digitálním obrazem (v posledních letech formátem DV), je od té doby v Godardově díle přibližně dvojnásobný počet než čistě kinematografických filmů, které nejen že jsou točeny na materiál 16 nebo 35 mm, ale také rozvíjejí primárně kinematografický typ obraznosti (asi 30 ku 15, počítáme-li *Histoire(s) du cinéma* jako jeden celek). Nebudeme se zde ale pokoušet schematicky oddělovat to, co v jeho díle přísluší videu, od toho, co je čistě filmové, a už vůbec ne sugerovat, že Godard směřuje k definitivnímu opuštění filmu ve prospěch videa nebo digitálního obrazu. Cílem přítomné studie je naopak nastínit logiku Godardova přecházení (úniků a návratů) mezi jedním a druhým a především intermediální korelace a fúze filmu, videa a televize, a to primárně v estetických, stylových a pragmatických (tzn. týkajících se charakteru enunciacie a vztahu k recipientovi) termínech, nikoli na základě jejich vzájemných technických vazeb. Hlavním předmětem naší pozornosti proto budou ty videografické experimenty, které s filmem vytvářejí dynamické intermediální vztahy.

Fakt kvantitativní převahy děl, která nejsou čistě filmová, nicméně poslouží k doložení nevyváženosti představ, které o Godardově díle panují v kritické literatuře. Přestože Godard sám je oslavován jako umělec experimentátor tvořící a žijící na kulturním okraji, v samotném jeho díle se kritici vytrvale snaží identifikovat jakési kanonické jádro: nejprve cinefilské filmy 50. a 60. let (v opozici k politicky i stylisticky radikální tvorbě Skupiny Dziga Vertova /Groupe Dziga Vertov/<sup>25</sup> a spolupráci se Jeanem-Pierrem Gorinem z let 1968–1972), později, když se ukázalo, že Godard přece jen tvořit nepřestal a že je stále vitální, jeho údajný „návrat k filmu“ (počínaje filmem *Zachraň si, kdo můžeš život*)<sup>26</sup> a především tzv. vznešenou trilogii (v opozici k nezařaditelným pracím na videu nebo pro televizi).<sup>27</sup> Definitivní tečku za tímto redukcijním pojetím přinesl až

<sup>25</sup> Jako stálý Godardův spolupracovník v Groupe Dziga Vertov je většinou uváděn jen Jean-Pierre Gorin, u jednotlivých filmů ještě Jean-Henri Roger, Paul Burron, Gérard Martin.

<sup>26</sup> Kristin Thompson analyzuje typická klišé americké kritiky v jejím prezírávém přístupu ke Godardově tvorbě 70. let (pro recenzenty byl většinou posledním „skutečným“ filmem *Víkend*): „Důležitou roli v těchto recenzích [na film *Zachraň si, kdo můžeš život*], 1979 – pozn. P. S.] hrála jeho motocyklová nehoda z roku 1971, jako kdyby to Godardovi zabralo skoro deset let, než se z ní zotavil a udělal další film“ (Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1988, s. 264).

<sup>27</sup> Srov. Philippe Dubois, *Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television*. In: Jean-Luc Godard. Son+Image 1974–1991, s. 177. Termín vznešená trilogie Dubois přejímá od kritika Marca Cerisuela a zahrnuje pod něj filmy *Vášeň*, *Křestní jméno Carmen* a *Zdrávas, Maria*. Pro Godardův vztah k videu je příznačné, že všechny tyto tři „velké filmy“ jsou volně doprovázeny specifickými videoscénáři, které představují jakési experimentální pokusy s audiovizuálním materiálem a koncepty oněch filmů a stojí v přímém protikladu k běžnému chápání (literárního) scénáře.

věhlas videosérie *Histoire(s) du cinéma*, osobních filmových dějin „psaných“ videem, které byly ve své celkové podobě, s přepracovanými staršími částmi, uvedeny v roce 1998. Právě *Histoire(s) du cinéma* nás vedou zpět, k revizi kořenů a vývoje Godardových videografických experimentů a jejich vztahu k filmu.

Současné hypotézy kritiků o důvodech Godardových periodických „úniků“ k videu lze zjednodušeně sumarizovat následujícím způsobem:

1) V 70. a 80. letech se ze společenských a politických důvodů postupně vytrácely možnosti financování uměleckých projektů, jaké si vydobyla nová vlna v 60. letech. Godard navíc působením v rámci Groupe Dziga Vertov posílil již dříve narůstající pochyby potenciálních producentů o svých schopnostech a hlavně úmyslech točit další divácky úspěšné filmy (jako bylo *U konce s dechem*). V této situaci video nabízelo mnohem levnější produkční zázemí bez nutnosti riskovat a angažovat velký štáb. V případě dvou televizních sérií *Šestkrát dva / O komunikaci* a *Francie/cesta/objížďka/dvě/děti* hrály roli dobové změny organizace francouzské veřejnoprávní televize (po roce 1974), konkrétně decentralizace Organisation de Radio et Télévision Française, která umožnila i produkci nekonvenčních projektů pro Institut National de l'Audiovisuel.<sup>28</sup>

2) Video bylo v polovině 70. let stále ještě novou technologií „ve stavu nevinnosti“, nespoutáno řadou stereotypů, pravidel a mechanismů, jež vládou filmovému průmyslu. Otevíralo unikovou cestu před „zákonem“, „jazykem“ komerčního filmu, protože ještě čekalo na kanonizaci způsobů svého sociálního a uměleckého použití.<sup>29</sup> Godardovi, jenž hledal vhodné médium pro své experimentální metody filmové produkce a distribuce, se video nabízelo k tvorbě osobnějšího, improvizativního rázu, která měla charakter provizorních pokusů, hravých manipulací, náčrtů, suplementů<sup>30</sup>; představovalo pro něj nástroj nové ostrosti vnímání, bezprostřednosti a osvobození.<sup>31</sup> Televizní série mimoto umožňovaly podvrtné zneužití norem a diváckých očekávání spojených s televizní institucí (pravidelný formát sériových pořadů, maso-

<sup>28</sup> Srov. Wilfried Reichart, *Interview mit Jean-Luc Godard*. In: Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur (ed. Siegfried Zielinski). Peter Lang, Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris, s. 197–209; srov. též David Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 250.

<sup>29</sup> Srov. Reichart, *Interview mit Jean-Luc Godard*, s. 201–202; S. Winter, *Intermediale Experimente*, s. 34; D. Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard*, s. 248–249.

<sup>30</sup> Srov. Dubois, *Video Thinks What Cinema Creates*.

<sup>31</sup> Srov. Winter, *Intermediale Experimente*, s. 34.

vé oslovení diváků přímo v prostředí rodinné každodennosti, nepřetržitost programového proudu).<sup>32</sup>

3) Třetí důvod je biografický a zde jej můžeme pouze naznačit. V Godardově životě nastal počátkem 70. let zásadní zlom v souvislosti s motocyklovou nehodou, jež mu způsobila těžký úraz. Přibližně v téže době se sblížil s Anne-Marie Miéville, která nejprve pracovala jako fotografka při natáčení *Všechno je v pořádku*, pak Godarda dva a půl roku ošetřovala, stala se jeho nejbližší spolupracovnicí a životní partnerkou (po rozchodu s druhou ženou, Anne Wiazemsky). Právě Miéville je mnohými chápána jako hlavní inspirátorka změny v Godardově způsobu tvorby (odklonu od maoistického revolučního diskurzu k esejům mj. na téma vztahu mezi filmem a televizí a fungování mediálních obrazů v každodenním životě, stejně jako odchodu z Paříže do Grenoblu, založení videostudia Sonimage, a později, roku 1976, stažení se do tvůrčí samoty v Rolle u Ženevského jezera).<sup>33</sup> Miéville se na velké části videofilmů podílela jako spoluautorka a s Godardem tvořili vlastní další dvojčlennou tvůrčí skupinu, v duchu revolty proti tradiční koncepci autorství.

### Za novou poetiku: videografické figury a rychlosti

Prvním zásadním textem, který s plným důrazem upozornil na zmíněný nepoměr v kritické reflexi Godardova díla a komplexně analyzoval formální kvality vyplývající z interakce mezi videem a filmem v Godardových experimentech ze 70. a 80. let, je anglicky publikovaná stať frankofonního Belgičana Philippa Duboise, teoretika fotografie, filmu a videoartu, „Video Thinks What Cinema Creates“ (Video myslí, co film tvoří). Je to pravděpodobně jediný nebo jeden z mála skutečně důkladných a konkrétních rozborů formálních kvalit intermediálních vazeb videa a filmu a rétorických figur videografické montáže v Godardově pozdním díle, a proto bude užitečné jej zde rozsáhleji komentovat. Dubois člení vztahy mezi videem a filmem (a televizí) v Godardově díle podle následujících vzorců:

- Video uvnitř filmu (*Tady a jinde*, *Číslo dvě*, *Jak to jde?*).
- Video uvnitř televize (*Šestkrát dva / O komunikaci a Francie/cesta/objížďka/dvě/děti*).
- Video před filmem (*Scénář „Zachraň si, kdo můžeš (život)“*, *Poznámky k filmu „Zdrávas, Maria“*).
- Video po filmu (*Scénář k filmu Vášně*).

<sup>32</sup> Srov. Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard*, s. 250–262.

<sup>33</sup> Srov. Colin MacCabe, *Jean-Luc Godard. A Life in Seven Episodes (to Date)*. In: Jean-Luc Godard. Son+Image 1974–1991, s. 20.



*Číslo dvě* (1975).

- Video namísto filmu (*Velikost a úpadek malého filmového obchodu*).
- Video o filmu, o kinematografii nebo o obrazech obecně (*Soft and Hard*, *Síla slova*, *Všichni v jedné řadě*, *Le Rapport Darty*, *Histoire[s] du cinéma*).<sup>34</sup>
- Z dnešní perspektivy je třeba doplnit zvláštní kategorii pro *Chválu lásky*, v jejíž první polovině Godard používá černobílý 35mm film a v druhé barevný formát DV: videografické malířství jako extenze filmové viditelnosti.

Z hlediska své vnitřní povahy může být v intermediálních experimentech vztah videa a filmu dvojitý: video slouží jako nástroj dekompozice a dekonstrukce média filmu, ale s postupem času také stále víc k jeho „rekompozici“, transformaci a vyvlnění nových postupů a nového typu obrazu jako takového. Videoexperimenty jako by prostřednictvím jakési očištné kúry obnovovaly existenciální možnost tvořit obrazy kinematografické, protože tato možnost byla na nějaký čas ztracena (z důvodů uvedených výše) a i v budoucnu bude mnohokrát ohrožena.

Chronologicky dělí Dubois tu část Godardova díla, která formálně stojí na rozhraní filmu a videa, případně zcela na straně videa, do následujících fází:

- Tři eseje z let 1974–1976 (*Tady a jinde*, *Číslo dvě*, *Jak to jde?*).
- Televizní série z let 1976–1978 (*Šestkrát dva / O komunikaci a Francie/cesta/objížďka/dvě/děti*).
- Videoscénáře z let 1978–1983 (*Scénář „Zachraň si, kdo můžeš (život)“*, *Poznámky k filmu „Zdrávas, Maria“*, *Scénář k filmu Vášně*).

<sup>34</sup> Srov. Dubois, *Video Thinks What Cinema Creates*, s. 169.

• Videodíla z let 1986–1990, stojící samostatně, paralelně vzhledem k dílům kinematografickým (*Velikost a úpadek malého filmového obchodu*, *Soft and Hard*, *Meetin' WA*, *Síla slova*).<sup>35</sup>

V průběhu celé této doby se vzájemně doplňovaly dvě videografické tendence: analyticko kritická (video použité jako skalpel materialistické analýzy; dekonstrukce mocenských systémů jazyka, filmu a médií) a lyrická (video-poezie, video-malířství; poetické experimenty s obrazem lidského těla, pohybem, barvami, světlem, rytmy), přičemž přibližně od druhé televizní série začíná definitivně převládat druhá z nich, aniž by ale tu první zcela vytlačila. Z dnešního hlediska je evidentní, že další, zvláštní kategorii je třeba rezervovat pro celek série *Histoire(s) du cinéma* a jinou pro *Chválu lásky*. Kromě toho zbývá řada různých malých video-forem, jako je například 11-ti minutový *Dopis Freddyemu Buacheovi* nebo např. 13-ti minutový reklamní videoklip pro dva módní návrháře (Marithé a François Girbaud) *Všichni v jedné řadě*, který využívá senzitivního povrchu lidského těla jako úběžníku pro konfrontace principů různých umění a médií, stejně jako pro vrstvení, dělení a tříštění obrazů nebo dekompozice a rekompozice pohybu. Tyto drobné útvary je třeba chápat jako nezařaditelné náčrty a pokusy tvořené na aktuální zakázku nebo jako různé osobní poznámky psané „při cestě“.

Dubois chápe video (u Godarda) velmi široce: nikoli jako technický přístroj nebo soubor ohraničených děl, nýbrž jako specifický stav bytí obrazů, objektů v obrazech a bytí s obrazy, nový způsob vidění, myšlení a bytí skrze obrazy, který se v Godardových filmech postupně rodí a nakonec se od nich odděluje a získává autonomnost, aby do nich zpětně



Foto: Archiv SFU

Jak to jde? (1976)

<sup>35</sup> Srov. tamtéž, s. 169–185.

pronikal, přičemž mezi jedním a druhým trvá nepřetržitá intermediální směna a vzájemná transformace.<sup>36</sup> Videografický způsob bytí s obrazy implikuje nový typ tvorby: video umožňuje tvůrci obcovat s obrazy v každodenním, ve srovnání s filmem v bližším, intimnějším, až tělesném kontaktu, mít je stále na dosah rukou a oka, manipulovat s jejich kvalitami ihned, v reálném čase krátkého spojení mezi myšlenkou a pohybem ruky, udržovat je pod bezprostřednější kontrolou a díky okamžité zpětné vazbě korigovat svá předchozí rozhodnutí podle nové situace. Video slučuje do jednoho interaktivního procesu všechny fáze produkce, zpracování a recepce – umožňuje obraz současně natáčet, vyvolávat, přenášet a recipovat. Video je jediným vizuálním médiem, které lze přizpůsobit rytmu proudění vlastních myšlenek, jejich vynořování, opětovnému přivolávání, opouštění a opravování: „S videem Godard mluví, jako myslí, a myslí, jako mluví, ve své vlastní rychlosti.“<sup>37</sup> Video mu dovoluje „psát přímo obrazy a v obrazech,“ protože s videem „je vidění myšlením a myšlení viděním, současně, simultánně“.<sup>38</sup> Jsou to potenciality, jež může nabídnout jen nová, zákony zábavního průmyslu nespoutaná technologie.

S videem se v Godardově tvorbě rozevírá celá nová paleta figur videografického mixování obrazů: kolážovitě sestavy v obrazech pohybu, inkrustace, nové typy elektronického prolínání a stírání. Princip následnosti záběrů filmové montáže je nahrazen simultánní přítomností více obrazů nebo dokonce forem médií v jednom rámu. Obrazy na sebe ne navazují podle pravidel plynulosti (ať už narativní nebo časoprostorové), na základě narativního mechanismu záběr/protizáběr, ani podle určité apriorní logiky konfliktu či rytmu (jako v avantgardních proudech), nýbrž se na sebe vrství, jeden z druhého vynořují v jedinečné obrazové události, podle pravidel určených jejich vizualitou, jako smyslově konkretizované obrazy-povrchy, jež mají oku diváka otevřít nové, dosud neviděné dimenze skutečnosti.

Aspekt proměny montáže je zásadní pro pochopení podstaty intermediálních vztahů mezi Godardovými videoeseji a filmy. Například videoscénáře se vzhledem k filmům, s nimiž sdílejí název a některé motivy, mají tak, že narativní a montážní vztahy rozvíjené ve filmech videograficky před-zpracovávají jakožto vztahy vycházející z „práce samotných obrazů“: události ze světa diegeze pojímají jako události čistě obrazové,

<sup>36</sup> Dubois v tomto i jiných textech sice svá pozorování zobecňuje, ale nikdy se nepokouší formulovat ontologickou teorii média či soupis jeho esenciálních rysů; vždy se drží blízko konkrétních formálních a rétorických analýz. Ani nám zde nejde o to definovat charakter video-technologie jako takové, ale analyzovat specifické způsoby jejího uchopení a figurace v konkrétních, tentokrát Godardových filmech.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 178.



jež vznikají setkáními a střety simultánně koexistujících heterogenních vrstev kompozitního videoobrazu. Videoscénáře jsou jakýmsi myšlenkovými laboratořemi, v nichž Godard pracuje bezprostředně s materií obrazů-myšlenek, které hodlá použít (nebo již použil) ve filmech. Filmy pak částečně tuto logiku přejímají a do kinematografie vnášejí videografické principy. V tomto smyslu může Dubois prohlásit, že „video myslí, co film tvoří.“

Podobné uvolnění výrazových možností se projevuje i ve způsobech práce s pohybem, rytmem a rychlostí. Stávají se kategoriemi, které lze manipulovat podle potřeby „myšlení v obrazech“, nikoli reprezentace skutečnosti nebo vyprávění příběhu. Pro Godarda je klíčové především použití zpomaleného pohybu, a to počínajíc sérií *Francie/cesta/objížďka/dvě/děti*. Zpomalení mělo v esejích z poloviny 70. let funkci analytickou, bylo nástrojem dekompozice a obrody schopnosti vidět (politický) smysl obrazu. Zpomalený pohyb ve zmíněné televizní sérii ale neslouží jen intelektuální analýze, nýbrž také „organické“ dekompozici samotného „těla“ obrazu jakožto smyslového povrchu: „pokouší se vynést na povrch prvotní základ reprezentace, jakýsi pramen forem a emocí, vědění a technik, reziduum samotné obrazové materie“.<sup>39</sup> Zpomalený pohyb je kombinován s jump-cuty, a proto výsledným efektem není plynulost, nýbrž nepravidelné, proměnlivé, taktilní experimentování se samotnou „časovou materií“ obrazu a pohybujících se těl – „malířský efekt“.<sup>40</sup>

Kromě toho má zpomalování charakter improvizované manipulace s obrazem tady a teď, v reálném čase, jako by „operátor“, zástupce autorského subjektu přítomný uvnitř filmu, který operaci provádí, sám viděl obraz poprvé a hned mohl výsledek své deformace pozorovat. Divák podle Duboise při každé takové manipulaci pociťuje silnou „rozkoš percepční revoluce, efekt 'aha', 'tak tohle je na tom obraze, co jsem nikdy dříve tímto způsobem neviděl.' [...] Videografické slow-motion efekty jsou absolutní zkušeností pohledu žitého jako událost“.<sup>41</sup> Po této očistě vidění a obrazu bylo pro Godarda možné opět se vrátit ke kinematografickým obrazům, začít je znovu objevovat.

Jiný typ šokového cvičení percepce (evidentně ve smyslu volně navazujícím na koncepci percepčního šoku Waltera Benjamin) Dubois nachází v Godardově práci s extrémními rychlostmi, a to především ve filmu *Síla slova* a sérii *Histoire(s) du cinéma*.<sup>42</sup> Elektronický a počítačově upravovaný střih vytváří všepohlcující účinek zrychlujícího se

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 182.



Foto: Archiv SFU

*Histoire(s) du cinéma* (1989-98).

tepu, pulzování obrazů-záblesků, vibrací, jež jakoby přímo tělesně zasahují divákovu oko. Video-vibrace vnášejí do filmu specifické formální i filozofické kontexty: slouží jednak metaforickému ztvárnění telefonního rozhovoru milenců, jejichž slova získávají materiální povahu a fyzicky se šíří vesmírem, jednak povyšují vibrace na základní princip fungování obrazu a světa vůbec.

Poslední fázi Godardovy videografické estetiky, kterou již Dubois nemohl popsat, reprezentuje celovečerní film *Chvála lásky*. Zrychlení a tep vibrací v něm přechází ve zpomalené vrstvení barevných skvrn. Digitální videoobraz pracuje vsutku výtvarně s plochami přesycených nerealistických barev a barevných světél jakoby „plujících“ po tmělém obraze, bez respektu ke konturám objektů a s prolínáčkami vytvářejícími téměř abstraktní konfigurace forem v pohybu. Nicméně postoj k elektronickému obrazu, který je v tomto filmu přítomen, se vnitřně liší od předcházejících videoesejů. Digitální obraz zde slouží spíše jako extenze obraznosti narativního filmu směrem k „impresionistickému malířství“ než jako nástroj intermediální reflexe a transformace.

Godardova videografická díla z 80. a 90. let svou působnost zakládají na síle transformací, pohybů a rytmů odehrávajících se v obraze-povrchu. Godard ve svých videografických experimentech projevuje hluboké zaujetí povrchovou materialitou obrazu a taktilní dimenzí kontaktu s obrazem, aniž by ale jeho filmy ztrácely figurální charakter. Jeho postupy videografického mixování vtiskávají obrazům „živlové“ a „tělesné“ kvality základních materiálů: „kapalných nebo světelných vln, seizmických otřesů a podzemních ozvěň, 'srdečního tepu', atomových explozí a galaktických třesků, a to nikoli proto, že by objevovaly zdroje univerzálního vědění, nýbrž protože poskytují pocit materiality

vizuálního i verbálního jazyka".<sup>43</sup> Důraz na autonomní materialitu obrazu-povrchu Godardovi umožňuje potlačit znázorňující funkci obrazů ve prospěch specifické expresivity: nikoli již ve smyslu vyjadřování niterných stavů umělce či postavy, ale spíše exprese vnitřních kvalit samotných materiálů, forem a barev.<sup>44</sup>

Vývoj vztahu mezi videem a filmem v Godardově tvorbě za posledních 28 let tedy prošel řadou proměn: od videa jako „skalpelu“ materialistické analýzy buržoazní kinematografie a televize (*Tady a jinde*, *Číslo dvě*, *Jak to jde?*) přes video jako nástroj intimní sebereflexe (videoscénáře) až po video jako transformační stroj dávající naději na vzkříšení filmu v nové formě (*Histoire/s/ du cinéma*) a nakonec k digitálnímu videu jako štětky videomalířství (*Chvála lásky*). Ve všech těchto fázích lze pozorovat dílčí projevy intermediality v rovině obrazu, montáže, tvůrčího gesta a dispozitivu. Oproti Godardovým filmům z 50. a 60. let obraz získal charakter tvárného povrchu, na němž se v kolážových kompozicích střetávají různé mediální formy. Dominanta montáže se přesunula z časové osy na prostorovou (tzv. videostíračky, inkrustace, piktorální prolínání), pak zpět na časovou (vibrace) a znovu na prostorovou (vrstvení barevných skvrn a světla). Tvůrčí gesto politické revolty se proměnilo v gesto psaní obrazu, posléze v gesto transformační obrody filmu a nakonec v gesto malíře. Dispozitiv kinematografie byl nejprve rozbit a „osvětlen“ rodinnou televizí, pak konfrontován s intimitou videografického obrazu a nakonec proměněn v utopický komunikační stroj (*Histoire/s/ du cinéma*). Godard používal video k tomu, aby nově promyslel možnosti, hranice a dějiny filmu. Prostřednictvím figur elektronické montáže a manipulace s rychlostí pohybu obrazu zviditelňoval rysy videografického obrazu a současně pomocí videa analyzoval kinematografii. Invaze videa do filmu mu nesloužila jen k dekonstruování filmu jako starší formy, ale také k projektování nového typu „psaní“ v obrazech. Godard využívá video k tomu, aby dovedl obraz a zvuk k jejich percepčním a technickým limitům a aby tak divákovi otevřel možnost participace na nových formách myšlení v obrazech a zvucích.

<sup>43</sup> Alan Wright, *Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage*. In: *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985 - 2000* (eds. Michael Temple - James S. Williams). Amsterdam University Press. Amsterdam 2000, s. 59.

<sup>44</sup> K takto pojaté expresivitě filmového obrazu srov. Jacques Aumont, *The Image*. British Film Institute, London 1997, s. 197-242.

## Mgr. Petr Szczepanik, PhD.

působí na Oddělení teorie a dějin filmu a audiovizuální kultury, Ústav divadelnej a filmovej vedy FF MU v Brne.

(Adresa: Ústav divadelnej a filmovej vedy FF MU, Arne Nováka 1, 660 88 Brno)

## CITOVANÉ FILMY:

*Bláznivý Petříček* (1965 - Pierrot le fou; Jean-Luc Godard), *Číňanka* (1967 - La Chinoise; JLG), *Číslo dvě* (1975 - Numéro deux; JLG), *Dopis Freddyemu Buacheovi* (1981 - Lettre à Freddy Buache; JLG s Pierrem Binggelim), *Elena a muži* (1956 - Elene et les hommes; Jean Renoir), *Francie/cesta/objížďka/dvě/děti* (1977-1978 - France/tour/détour/deux/enfants; JLG, Anne-Marie Miéville), *Histoire/s/ du cinéma* (1989-1998; JLG), *Charlotta a její Jules* (1958 - Charlotte et son Jules; JLG), *Chvála lásky* (1999 - Éloge de l'amour; JLG), *Jak to jde?* (1976 - Comment ça va?; JLG), *Karabiníci* (1963 - Les Carabiniers; JLG), *Křestní jméno Carmen* (1982 - Prénom Carmen; JLG, A.-M. Miéville), *Le Rapport Darty* (1989; JLG, A.-M. Miéville), *Meetin' WA* (1986; JLG), *Mušský rod, ženský rod* (1966 - Masculin Féminin; JLG), *Pohrdání* (1963 - Le Mépris; JLG), *Poznámky k filmu „Zdravas, Maria“* (1983 - Petites notes à propos du film „Je vous salue Marie“; JLG s Jeanem-Bernardem Menoudem a A.-M. Miéville), *Scénář k filmu Vášeň* (1982 - Scénario du film Passion; JLG), *Scénář „Zachraň si, kdo můžeš (život)“* (1979 - Scénario de „Sauve qui peut /la vie/“; JLG), *Sila slova* (1988 - Puissance de la parole; JLG), *Soft and Hard /A Soft Conversation Between Two Friends on a Hard Subject/* (1986; JLG, A.-M. Miéville), *Šestkrát dva /O komunikaci* (1976 - Six fois deux / Sur et sous la communication; JLG, A.-M. Miéville), *Tady a jinde* (1970-74 - Ici et ailleurs; JLG), *U konce s dechem* (1959 - À bout de souffle; JLG), *Vášeň* (1981 - Passion; JLG), *Vdaná žena* (1964 - Une Femme mariée; JLG), *Velikost a úpadek malého filmového obchodu* (1986 - Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma; JLG), *Radostná věda* (1968 - Le Gai savoir; JLG), *Víkend* (1967 - Weekend; JLG), *Všechno je v pořádku* (1972 - Tout va bien; JLG), *Všichni v jedné řadě* (1988 - On s'est tous défilé; JLG), *Zachraň si, kdo můžeš /život/* (1979 - Sauve qui peut /la vie/; JLG), *Závěť doktora Cordeliera* (1958 - Testament du Docteur Cordelier; Jean Renoir), *Zdravas, Maria* (1983 - Je vous salue Marie; JLG), *Žena je žena* (1961 - Une Femme est une femme; JLG), *Žít svůj život* (1962 - Vivre sa vie; JLG).

## SUMMARY:

**Petr Szczepanik – From Scalpel to Vibrations. Introduction to Intermedia Poetics of Video-Essays of Jean-Luc Godard**

The late work of Jean-Luc Godard, which has been quite unjustly omitted in both Czech and Slovak context, is marked by the specific genre of the so-called videographic essays. In them, Godard used the video in order to rethink the possibilities, the borders and the history of the cinema. By the means of figures of electronic montage and manipulation with the speed of the image and movement he highlighted the features of the videographic image and simultaneously using the video he subjected cinematography to analysis. Such invasion of the video in the film served not only for the deconstruction of film as an earlier form but also for the projecting of a new kind of „writing“ in and with images.

Godard uses the video in order to bring image and sound to their perceptual and technical limits and open up the possibility of participation in new forms of thinking in images and sounds to the spectator.

In the last 28 years, the development of the relation between the video and the film in Godard's works has undergone several changes: from video as a „scalpel” of the materialist analysis of bourgeois cinema through video as a tool of intimate self-reflection to video as a transformation machine promising hope for the resurrection of film in a new form. What is common to all of these phases are the partial manifestations of intermediality on the level of image, montage, creating move and the dispositif. The image was given the character of a plastic surface where different media forms of collage compositions meet. The dominating feature of the montage shifted from the temporal to the spatial axis (videowiping, pictorial dissolving) and then back to the temporal one (vibration). The creative move of political revolt changed into the move of writing by images and then into the move presenting the process of aging and the transformational renewal of film on Godard's own body and voice. First the dispositif of the cinema was broken and „lighted” by family television, then it was confronted by the intimacy of the videographic image and finally changed into a utopian communication machine (*Histoire/sj du cinéma*). The presented text provides a periodization and an introduction into the poetics of this fascinating part of Godard's work.

Preložila Zuzana Dudášová

## BOH JE AUTOR DOKUMENTÁRNYCH FILMOV...

André Gaudreault – Philippe Marion

*Kto hľadá pravdu, musí byť pripravený na veci neočakávané,  
lebo pravda sa ťažko hľadá a keď ju nájdeme, privádza nás do rozpakov.*

Herakleitos

Zmarit a rozbiť na márne kúsky to, čo je zaužívané v hranom filme, vykolajit hladko fungujúci mechanizmus jeho konštrukcie... To by mal byť zrejme status a základná úloha dokumentárneho filmu. Tak, ako toto neočakávané, čo podľa Herakleita poznačí pravdu. Pravdu? Musíme ju brať na vedomie, vždy keď čo i len spomenieme „dokumentárny film”. Žeby sa pravda vznášala ako anjel strážny nad týmto žánrom? „Boh je autorom dokumentárnych filmov”, vraj to jedného dňa ironicky vyhlásil Hitchcock. Nie je to práve tým intímnym vzťahom k pravde, že dokumentárny film je obdarovaný touto „božskou povahou?”

Hitchcockova formulácia, okrem svojho metaforického aspektu, nastoľuje samozrejme otázku patronátu nad tým, o čom dokumentárny film vypovedá. Často nás upozorňovali na to, že dokument je prinajmenšom prchavá záležitosť: dokumentárne ukazovanie [la monstration documentaire] je čisto tranzitívne a zdá sa, že bez diskusie nastoľuje vlastnú referenčnú pravdu. Skutočnosť by sa tak k nám dostávala transparentne, akoby bezprostredne alebo aspoň bez zjavného sprostredkovania. Podľa ideológie, ktorá vládla v istom období, by mal byť ideálny dokument načrtnutý bez veľkých stylistických efektov a mal by niesť čo najmenej autorských stôp: „Vedieť sa stiahnuť do úzadia je vzácna vlastnosť filmára,” vyhlasuje Thierry Zeno. „Rozčuľuje ma, keď vidím dokumentárne filmy, v ktorých sa režisér presadzuje na úkor toho, čo filmuje.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Thierry Zeno, *Quoi de neuf, doc? Situation de documentaire*. In: *Cinergie* (Bruxelles) č. 90 / 1993, s. 12.