

# Kramerius 5

Digitální knihovna

---

## Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Film a doba**

Autoři: **Milan D. Klepikov, Eva Křístková**

Název článku: **JLG**

Vydavatel: **Sdružení přátel odborného filmového tisku**

Vydáváno v letech: **1955 -**

Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14**



Kromě obchodování, které se přirozeně řídí zákony nabídky a poptávky, nebylo publikum rozhodující pro žádné odvětví, a zejména pro žádnou estetickou disciplínu. Největší světová hudba, vídeňská klasika, byla skládána pro aristokracii, a nikoli pro veřejnost. Ani Galileo neprováděl svá bádání na veřejnou zakázku - a Michelangelo vytvořil své frešky z pověření papeže. Podívejte se na literaturu, vydává se Joyce, který měl zpočátku jen velmi málo čtenářů, i Beckett, který na tom byl úplně stejně. Přesto vydavatelství Gallimard nefekne, že to jsou špatné knihy, a kritici také ne. Proč je potom někdo jako Jean-Marie Straub, který má pro kinematografii stejný význam jako Beckett, označován za špatného? Špatný se zdá být jedině z pohledu amerických producentů. Je na Einsteinově teorii relativity podstatné, že se líbí publiku, nebo že je pravdivá?

JEAN-LUC GODARD

Autor tohoto výroku, jeden z nejvýznamnějších světových filmových tvůrců, se letos 3. prosince dožije sedmdesátí let. Využijme této příležitosti k ohlédnutí za onou částí tvorby tohoto génia, či chcete-li stále ještě enfant terrible francouzské kinematografie, jež u nás zůstala fakticky (s výjimkou několika snímků uvedených na druhém televizním programu) zcela neznámá.

Godardovu biografii a tvorbu do roku 1965 (respektive co se filmografie týče do roku 1967) sleduje velmi dobře zpracovaná monografie Jeana Colleta (česky 1969); připomenout je třeba i slovníková hesla Jean-Luc Godard v 666 profilech zahraničních režisérů (Brož a Frída, 1977) a Malém labyrintu filmu Bernarda a Frýdlové (1988). Období, jímž se zabývá Collet, ostatně sleduje poměrně důkladně i tehdejší Film a doba.

V době tzv. normalizace se již zmínky o Godardovi u nás omezují jen na poznámky a glosy, jejichž publikování bylo navíc ovlivněno stávající ideologií. Nezapomeňme ovšem, že autor filmů U KONCE S DECHEM, POHRDÁNÍ, V DANÁ ŽENA a BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK, který se nikdy neskryval se svou politickou orientací, přechází v období pařížských májových bariád v roce 1968 - tedy poté, co ve svém WEEKENDU ohlásil smrt filmu - k francouzské ultralevici a že jeho PRAVDA, natočená v roce 1969 v tehdejší Československu, je anotována jako „útok na revizionismus a socialistický imperialismus“, pro vládnoucí režim snad ještě „nebezpečnější“ než tzv. pravcová úchylka.

Po několikaletém intermezzu, během něhož experimentoval „v revolučních polních podmínkách“ s videem, se Godard vrací filmem VŠECHNO JE V POŘÁDKU (1972) k tvorbě pro kina. I v následujícím plodném období, v němž vznikají některé velmi ceněné filmy (například KŘESTNÍ JMÉNO CARMEN), Godard analyticky zkoumá vztahy mezi slovem, obrazem a so-

ciopolitickými významy, které lze z jejich „střetu“ odvodit. Film, jehož plnohodnotnou součástí se stávají titulky, komentář i svět (a zejména děje probíhající vně záběru či provokativní dialogy, které tento děj dopodrobna popisují), pro Godarda představuje jediný prostředek pravdivě zobrazující historie.

O Godardově životě, tvorbě i názorech byla napsána řada knih a stovky článků, velké je i množství rozhovorů, které poskytl novinářům, historikům a estetikům filmu. Mezi osobnostmi, které se seriózně zabývaly fenoménem „Godard“, nechybí ani tak známá jména jako Luis Aragon či Gilles Deleuze. K překlenutí prázdného prostoru, který dosud zůstává mezi u nás dobře známým Godardem šedesátých let a neznámým autorem NOVÉ VLNY či PŘÍBĚHŮ FILMU, otiskujeme montáž ze tří krácených článků, převzatých z časopisu Film Comment.

(I) Armond White, Jean-Luc Godard, in vol. 32/96, č. 2, str. 26-32; (II) Gavin Smith, Rozhovor s Jeanem-Luceem Godardem, in vol. 32/96, č. 2, str. 35-41 a (III) Jonathan Rosenbaum, Godard v devadesátých letech: rozhovory, polemiky, glosy, in vol. 34/98, č. 4, str. 52-63. Texty byly vybrány tak, aby přinesly co nejvíc autentických dat, přibližujících Godarda jako tvůrce, v jehož osobě se technická experimentace postupuje se svébytným viděním a osobitými názory. Jména autorů uvádíme v případě rozhovorů v monografických zkratkách.

Rádi bychom v této souvislosti ještě připomněli články Petra Slabého a Petra Marka o Godardově filmu FOR EVER MOZART ve FaD 1-2/97, str. 20-23. Z knižních publikací, na jejichž prezentaci zde samozřejmě není prostor, upozorňujeme alespoň na monografii Wheelera Winstona Dixona: The Films of Jean-Luc, Albany, SUNY Press 1997, která sleduje tvorbu JLG takřka do současnosti.

-red-

# (I)

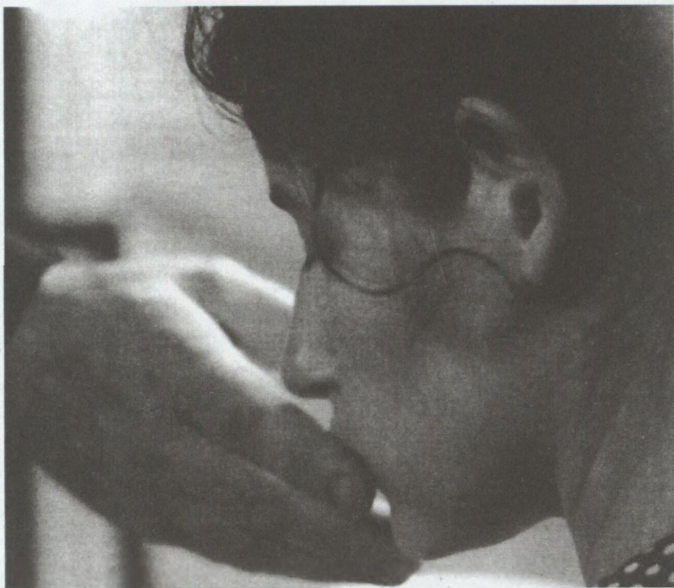
## • NOVÁ VLNA (1990) •

NOVÁ VLNA, záměrně nazvaná tak, aby byla připomínkou kritiků z Cahiers du cinéma na přelomu padesátých a šedesátých let, kteří své přísné estetické soudy dovedli až k filosofii odporu proti establishmentu, zastihuje Godarda v okamžiku, kdy přehodnocuje vlastní dílo. Chmurná krása tohoto filmu jeho úsilí ospravedlňuje. Tím, že rozpracovává myšlenky nové vlny o konstrukci příběhu, Godard zároveň rozebírá způsob, jakým se příběhy vyprávějí dnes. Ikonografické rysy Alaina Delona (Godard jeho zjev srovnává s obrazem „stromu“ a natáčí jej s touž hlubokou úctou k přírodě, s jakou komponuje velký detail mohutného, sukovitého kmene) a Domiziany Giordanové (známé z NOSTALGIE Andreje Tarkovského) mu slouží k tomu, aby jejich prostřednictvím zobrazil podezřelé transakce soudobého obchodního světa. Za průhledným lhaním jednotlivých postav se skrývá zmatení hodnot vedoucí mimo jiné k podřizování umění (Goyova Maja nuda) moci peněz. Společenskou devizou pak jsou podvod a vražda, přičemž krása přírody a realita lidských potřeb i umění kupodivu záhadně a s bolestnou naléhavostí přežívají. Godard všechny tyto skutečnosti zkoumá svým fragmentárním, do sebe zahleděným způsobem, který si osvojil v období nové vlny, a odvrhuje dějová kliše i zaběhnuté představy o filmovém divákoví, takže vaše mysl i oči zůstávají neustá-

le ve střehu a smysly žhnou. Godard obdařil zvuk i obraz čistotou a svébytností a zároveň ponechal dostatek prostoru pro dějovou linku, jež dokáže udržet autentické zvuky a často divoké obrazy pohromadě. Jeho cílem není nostalgický návrat k tichému rozjímání nad krásou; své vidění dokáže přenést na obrazovku tak dokonale, že ona velkolepá panoramata i citlivě komponované interiéry, jež vidíte, jsou výrazem jeho nejnítěrnější senzibility.

Právě toto výrazové mistrovství ospravedlňuje smělou skladbu filmu: Godard vypráví formou svých typických montáží příběh, v němž se milostná a obchodní zápletka navzájem prolínají. Jeho postavy vidíme v akci, ale to, co slyšíme ve zvuku – jejich dialogy – je dědictvím západní literatury i filmové kultury: obraz a zvuk jsou v dynamice minulosti a současnosti seskupeny do složité dramatické struktury. Neustálé citace vytvářejí pastiš v duchu uměleckého romantismu, jenž film ukotvuje v morálce a optimismu jiné doby. Godard si však neklade za cíl na tuto dobu pouze vzpomínat. Chce také poukázat na její humanismus, přežívající i v jiných, temnějších časech. To je téma samo o sobě dosti silné, avšak NOVÁ VLNA je zároveň i dojemnou připomínkou změn, k nimž došlo v umění i stylu vyprávění a jež jsou patrné z rozdílu mezi klasickými „citacemi“ a Godardovým stále ještě modernistickým stylem. Je to dílo umělce, jenž se pokouší hlouběji pochopit naši smyslovou i intelektuální zkušenost, oslava všeho krásného, co je společné kinematografii a přírodě. Domnívám se, že to je snad nejkrásnější film od vzniku Wellesových SKVĚLÝCH AMBERSONŮ (The Magnificent Ambersons).





• BĚDA MI (1993) •

V tomto filmu Godard zkoumá problematiku kulturní tradice a duchovní krize, podobně jako ve filmu VÁŠEŇ (1982) analyzuje klasickou malbu, v DETEKTIVOVÍ černobílý film, v epizodě ÁRIE (1987) či KŘESTNÍM JMÉNU CARMEN operu, v KRÁLI LEAROVÍ Shakespeara a v NOVÉ VLNĚ vlastní celoživotní dílo. BĚDA MI vychází z řeckého mýtu, avšak už v úvodním vyprávění navozuje Godard své (tak často citované) téma zmatení hodnot vtipnou antropologickou parabolou: „Když otec otce mého otce stanul před nějakým náročným úkolem, odebral se na jisté místo v lese, rozdělal oheň a pohroužil se do tiché modlitby. A co měl udělat, také udělal... Když jsem se svého času před obdobným problémem ocitl já, zůstal jsem sedět doma a řekl si: Dnes už nevíme, jak se rozdělává oheň, neumíme se modlit a neznáme už ani ono místo v lese, umíme však vyprávět příběh.“ Godard vypráví příběhy hned dva – soudobou verzi mýtu o Amfitryónovi, v němž na sebe Zeus vzal jeho podobu, aby se mohl milovat s jeho ženou, a příběh filmaře, který ony dávné mytické děje studuje a kráčí v Diových stopách, aby názorně předvedl, že „vše jedno jest a minulost je obsažena v přítomnosti“. Jeho myšlení je myšlením filmového estéta, který si při komponování a výstavbě filmových obrazů zvykl zcela volně nakládat s časem a stejně svobodně o něm uvažovat.

Motiv příběhu je nepokrytý filosofický a Godard jej záměrně buduje tak, aby divákovi vnukl povědomí analogie mezi filosofickou zkouškou víry a náboženským citěním, vystaveným stresu soudobého života. Stejně jako ve filmu ZDRÁVAS MARIA, i v BĚDA MI se v nejpůsobivějších scénách inspiroje emocemi a napětím v rodinných a intimních vztazích mezi vášnivě založenými muži a ženami. „Vyslovit cokoli je snadné, avšak odvolat to je těžké,“ říká Godard, který se odhodlal přepsat (respektive přehodnotit) starořeckou mytologii, přičemž jedinečnost filmu BĚDA MI tkví právě v tom, jakým způsobem tu nakládá se spiritualitou a mýtem. Úryvek z fascinující a nekompromisní mytologicko-poetické frašky Jeana-Marii Strauba Z MRAKŮ K RESISTENCI (Dalla nube alla resistenza) z roku 1979, zcela absurdně zhlédnuté na televizní obrazovce ve videopůjčovně, sem zařazuje jen proto, aby upozornil na novovlnný precedent této praxe. Tak jako Bůh přichází na Zemi, žijí i dějiny filmu v moderním životě často v podobě drobných žertovných protimluvů (ZPOVÍDÁM SE – I Confess – v televizi) a obecně sdělných dramatických momentů (příchod záhadného cizince v parafrázi na Hitchcockův televizní pořad „Alfred Hitchcock uvádí“).



Svědčí-li tyto postupy o vyhraněném zájmu, pak Godardův génius je tu od toho, aby jej příslušným způsobem vyjádřil. Třeba drsným žertem, jako když obecnost plně soustředěná na sledování zápletky vyruší v jednom okamžiku anglicky mluvící hlas ze zvukové stopy mimo obraz, který připomíná hlasy linoucí se z hracích automatů, a tento hlas je v duchu postmodernistických instrukcí vyzve: „Přestaňte mluvit a chopte se křídly,“ přičemž se rozlétá sálem v panoramatickém stereu. Godardovo experimentování s různými metodami filmové tvorby je v BĚDA MI výrazem jeho zájmu a přesvědčení, že i technické, materiální zdroje filmu mohou být samy o sobě zábavné.

Není velkolepějšího příkladu jeho vypjaté subjektivity než prostý, brilantní styl, jakým je v BĚDA MI natočena scéna, v níž manipuluje s clonou. Stejně jako slavná pasáž s pohlednicemi z KARABINÍKŮ o tři desetiletí dříve je tato scéna triumfálním souhrnem Godardových představ o tom, jakým způsobem se dělají a jak jsou vnímána média. Vzhledem k ústřednímu tématu filmu BĚDA MI, jímž je tvorba mýtů moderní doby, v níž se kreativita stává doslova aktem víry (v dějiny a budoucnost), je pro Godardovu aplikaci filmu na lidovou tradici tato základní hra se specifickými výrazovými prostředky nezbytná.

BĚDA MI si klade otázku po smyslu světa, kterou se zabývá umělec, a kterou si nutně musí položit i publikum. Zmiňovaná scéna obě zápletky – hravou modernizací legendy o Amfitryónovi i filmařovu paralelní rekonstrukci dávného mýtu – sblízuje, tak jako se v epické básni prolínají příběhy – výsledkem této konvergence je definitivní, všeobjímající a vševysvětlující pasáž. Nevidíme tu žádnou fyzickou akci. Jediným pohybem odehrávajícím se na plátně jsou technické postupy, jichž Godard používá – pomalé otevírání a uzavírání clony kamery – přičemž tyto proměny mění smysl všeho, co se zde odehrává.

Zprvu vidíme jen změt rozmazaných a rozostřených světelných bodů, na něž kamera pomalu zaostřuje. Následuje polode-tail plavovlasé ženy zahledené mimo obraz, za níž se rozprostírá jezero. Plátno nám bezděky připomíná okno neúprosně rámuující scénu a umožňující tak ženu i okolní prostředí nazírat jako obraz – a nikoli výsek určitého příběhu. Vidíme ji, jak stojí u mola a naslouchá hlasu přicházejícímu z prostoru vně obrazu. Jak kameramanka Caroline Champetierová proměňuje clonu, nabývá portrétní záběr poetického zabarvení jen díky intenzitě světla. Tím, jak jeho zdroj sílí a poté zase slábne, přechází nálada od prvotního optimismu až k úzkosti. Je to fascinující, neboť se zdá, že scéna se mění z denní v noční (parodie na natáčení nočních scén za dne), avšak divák může tento posun sledovat

mnohem komplexněji a spíše jako estetický fenomén než epizodu z nějakého příběhu.

Takové využívání formy a manipulace s obsahem jsou stejně zajímavé jako zvrát zápletky či emocionálně vypjatý moment herecké akce. Rozdíl je pouze v tom, že Godard chápe styl jako intelektuální záležitost. Tím, že diváka upozorňuje na techniku natáčení – jinak věc velmi prostou, na níž však neobyčejně záleží – se vyjadřuje i k tradici formování představ a vnímání, jež jsou obvykle považovány za zcela samozřejmé.

### • LABUTÍ PÍSEŇ? •

JLG/JLG (1994, chybně překládáno jako JLG od JLG) je hodinový snímek pořízený v rámci studijního seriálu MoMa Gaumont spolu se dvěma posledními částmi PŘÍBĚHŮ, natočenými na videu. Je to Godardova „Záříjová píseň“, jež nastoluje téma tklivé jímavosti vytvořené ve „Smrtící kráse“ a „Odpovědích z temnot“. Pohyb kamery procházející prázdnými pokoji Godardova bytu s knihovnami plnými knih, nahlížející do sešitů se jmény nadepsanými na štítcích a listující prázdnými stránkami, i neurčitý prostor za okny s větrem prohánějícím se nad vodami a světlem vznášejícím se nad zemí, kde uprostřed krajiny trčí slabý, osamělý stromek připomínající Tarkovského OBĚŤ, to vše navozuje pocit neodvratné pomíjivosti a zmaru.

Na rozdíl od PŘÍBĚHŮ, v nichž se obrazy lásky a smrti prolínají s nezvyklým, takřka fetišistickým půvabem, jsou tyto scény nesmírně tajemné. Upomínají na Bressonovu strohost, avšak jejich smyslnost zároveň odkazuje na Dreyera, směřujícího mimo tento svět. (Aby se však věci nedostaly do přílišné vážné polohy, je tu sám Godard s mrzutou tváří a hodinkami v ruce, popohánějící mladičkou hospodyni oblečenou v provokativních šortkách.) JLG/JLG nikoliv bez humoru předvádí i silně a prostě lidské city. Nejzarytější ze všech filmových tvůrců si tu libuje v otevřenosti, za níž se od svých nástupců jistě dočká uznání. „Mým posláním je vyprávět (příběhy),“ prozrazuje na sebe Godard, „a to z pohledu ‚venkovského faráře‘, kterým jsem v tomto příběhu já sám.“ V okamžiku, kdy připouští, že „to muselo být mé filmařské podvědomí, které mě přimělo odhodlat se k prozkoumávání oblastí, jež nemají pranic společného s prostředím, z něhož jsem vzešel, s mou společenskou třídou, mým náboženstvím či dětstvím,“ musejí všichni, kteří si cení radikalismu a humanismu v Godardově umění, smeknout uznaním. Godard nebyl jen politickým, nýbrž i duchovním radikálem: v posledních filmech se jeho zápal spojuje s vážností přičítanou obvykle náboženství a vnitřní spojnicí tvoří specifická, niterná odezva člověka na umění a mýty i na příběhy, jež tvoří jejich součást. (Cosi archetypálního, co sahá daleko do hlubin minulosti, demonstrovala tím nejkontroverznějším způsobem scéna popravy z KARABINÍKŮ, kdy vězeň se slzami v očích recituje Majakovského verše.) Umírněnost a nezaujatost patrná v JLG/JLG vede člověka k poznání, že v Godardově existenci je

cosi svatého. Svými postoji jasně dokazuje, abychom citovali Scorseseho, že záleží-li člověku na filmu, záleží mu i na umění a dějinách, tedy na celém lidstvu.

Ani hlubokomyslné úvahy o smrti nejsou u Godarda ničím novým. Pronásledují jej ve filmech U KONCE S DECHEM, ŽÍT SVŮJ ŽIVOT, MUŽSKÝ ROD, ŽENSKÝ ROD, MADE IN U.S.A., WEEKEND a snad i ve všech ostatních jeho dílech. Nyní však tyto úvahy souzní s možným zánikem celé filmové kultury. Taková, jakou ji lidé znali, už dnes bezpochyby neexistuje. Přesto jsou JLG/JLG a PŘÍBĚH(Y) těmi nejvýstřednějšími pokusy, jaké kdy který tvůrce učinil, aby ji zachránil. Tato smutná pravda je pro nás stejně šokující jako Godardovy úvahy o vlastní smrtelnosti.

V Godardových příbězích zaslechneme burčující slova parodující náboženskou dikci. První: „Ještě neodešel na věčnost.“

A jinde, s didaktickou přímočarostí a vášní umělce, Godard prohlašuje: „Budu hoden jména, jež jsem si dal. Budu milovat. Je to slib. Musím podstoupit obět, aby mé slovo mělo váhu. Láska existuje.“ Totéž poselství tlumočí i obrazy v NOVÉ VLNĚ.

## (II)

Lidé říkávají: „Co přesně tím myslíte?“ A já odpovídám: „Myslím, ale ne přesně.“

Jean-Luc Godard

GS: Filmy, které jste natočil po roce 1989, po první části PŘÍBĚHŮ, jsou mnohem emocionálnější než všechno, co jste udělal předtím. Každý z nich jako by byl pokusem o usmíření s filmem.

JLG: Ano, řekl bych, že zde platí jedna Picassova věta, která mi kdysi utkvěla v paměti: „Rád maluji, dokud mi malování neřekne dost.“ I já mám dojem, že mi film ještě pár desítek let a několik dalších natáčení neřekne dost, a tak jde možná opravdu o usmíření. Ne s tím, co bych chtěl, protože to opravdu nevím, ale s tím, co chci – a přitom je to možné. Jde tu i o schopnost být v mnohem větší

míře ochoten nežádat nic jiného, dělat jen to, co máte skutečně rád a vystačit s tím, co máte po ruce. Je to mnohem vyrovnanější přístup. Když teď natáčím nějaký film, už se nevzteká, když není dobře udělaný. Nezlíbím se kvůli tomu, že něco mělo být tak či onak, pro nebo proti něčemu. Dělán si to po svém.

GS: Je pro vás filmování v jistém smyslu utopická činnost?

JLG: Má představa o tom, jak by měl film vypadat, je už sama o sobě utopii, ale natáčet film, dělat ho, to už žádná utopie není.

GS: Ve filmu NĚMECKO V ROCE 90 DEVĚT NULA a v PŘÍBĚŽÍCH mluvíte o kinematografii jako o upadlém médiu.

JLG: Ano, to je můj názor.



GS: Které momenty byly pro jeho úpadek rozhodující?

JLG: Především I. a II. světová válka. První světová válka umožnila americkému filmu zvítězit nad filmem francouzským, který byl do té doby známější a měl silnější pozici. Pathé, Gaumont, Méliès. Max Linder platil za obrovskou hvězdu. Francouzi však byli po válce oslabeni a Američanům se tak vůbec poprvé naskytla příležitost vtrhnout na plátna evropských kin. A spojili se za tím účelem s německou kinematografií. Polovinu Hollywoodu tvořili Němci: Společnost Universal založil Carl Laemmle.

Na plážích Normandie se odehrála druhá invaze: druhá světová válka vedla k definitivnímu dobytí Evropy. A dnes, kdy vidíte, jak je Evropa politicky neschopná udělat cokoli bez pozhánání americké administrativy, se Amerika zmocnila vlády nad celou zeměkoulí i v oblasti kinematografie.

GS: Nedomníváte se, že italský neorealismus a francouzská nová vlna přinesly po válce jisté oživení?

JLG: Ne, byl to jen poslední záchrán. To, co jsme si zvykli nazývat avantgarda (*avant-garde*), bylo ve skutečnosti pouhým *arrière garde*, zadním vojem.

GS: Vy tvrdíte, že v šedesátých letech se francouzská kinematografie ocitla pod dominantním americkým vlivem?

JLG: Jistě, i když tehdy jsme si to ještě nemysleli. V té době jsme často prosazovali určitý druh amerických filmů: Samuel Fuller nebo Budd Boetticher nám byli bližší než William Wyler nebo George Stevens. Přáli jsme si, přinejmenším Rivette a já, aby se nám někdy podařilo natočit výpravný muzikál, což stále platí. Tvrdili jsme, že Hitchcock je i velký malíř a spisovatel, nejen režisér, který točí kriminální příběhy. Celé to tehdy bylo mnohem demokratičtější, ale zároveň utopické. Byli jsme příliš mladí, abychom chápali, co se ve skutečnosti děje. Říkám to proto, že jsem dnes zřejmě jediný, kdo to tak vidí. Tím, že se dívám a naslouchám, studuji dějiny. Ostatní lidé vidí jen slova.

GS: Když jste tehdy obdivovali některé aspekty amerického filmu, znamená to, že jste otevírali dveře nepříteli?

JLG: Vůbec ne. Horovali jsme pro Hitchcocka, ale také pro Shirley Clarkeovou, Johna Cassavetea či Eda Emshwillera. Když jsem teď nedávno četl, napsal to jeden americký kritik, že BÉ-DA MI vypadá jako film od (Stana) Brakhagea, velmi mě to potěšilo. Přátelil jsem se s Gregorym Markopoulosem již dlouho předtím, než jsem začal spolupracovat s Cahiers du cinéma. Podle mého názoru nebyly jeho pozdější filmy už tak dobré, ale pamatuji se na něho i na další lidi, kteří se tenkrát nadchlili pro „cinéma vérité“. Bylo to období demokracie. Neuvědomovali jsme si ještě, že Spojené státy nejsou demokracií nadšený o nic víc než komunistická vláda v Rusku.

GS: Od vašeho návratu k filmu v roce 1979 se ve vašich dílech objevuje nové zdůraznění krásy. Zdá se, že ji ve filmu těsně spojujete s tajemstvím.

JLG: Ano. Většina filmové produkce postrádá tajemství i krásu, je to většinou jen make-up. Spielbergův SCHINDLERŮV SEZNAM je takovým zářným příkladem přikrašlování skutečnosti. Je to Max Factor. Barevný materiál vydávající se za černobílý, poněvadž laboratoře si už s opravdovým černobílým filmem nemohou dovolit pracovat.

GS: Pojdme si promluvit o JLG/JLG. Ten film vás představuje jako člověka, který většinu času tráví o samotě. Jde o obraz vašeho života, a nebo autoportrét?

JLG: Jsem velmi uzavřený člověk, to nemohu popřít. Vnitřně sice neustále komunikuji s mnoha věcmi a lidmi, kteří o tom vůbec nevědí, avšak viděno zvnějšku, ano, taková je má povaha a pravda o mém životě, který byl a je životem samotáče, co měl se vztahy k ostatním vždycky jen potíže. Někdy chápu lidi, kteří žijí jako Walden, jako Thoreau. Možná je to i tím, že jsem mládí prožil uprostřed velké a bohaté rodiny s mnoha strýčky a bratrance. Měl jsem tolik, když jsem byl mladý, že je jen spravedlivé, když dnes mám méně.

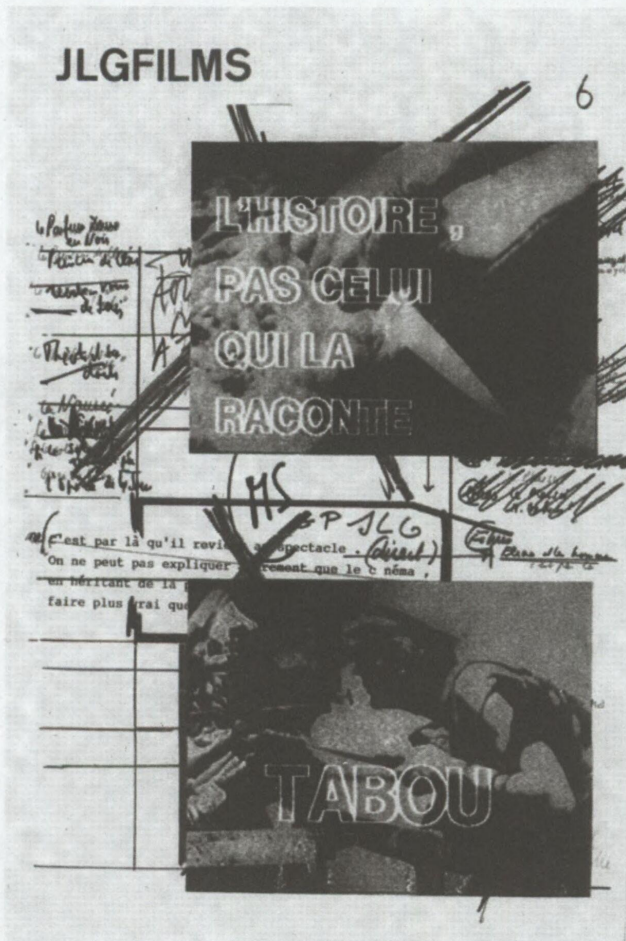
GS: Považujete JLG/JLG za jakousi úvahu o lidské smrtelnosti? Hodně se tam mluví o smrti.

JLG: O smrti? Ne, to vůbec ne. Kdybych ten film natočil kdykoli jindy, nebyl by příliš jiný. Když vidím prázdný pokoj, nemohu se ubránit určitému pocitu viny a jistě melancholii, kterou ve mě vyvolává fakt, že ty zdi jsou tak holé a není tu žádná rodina a dokonce ani rodinný portrét na zdi, protože já nemám rodinu, jen jednoho či dva přátele. Kdybych však do toho filmu uvedl další lidi, začal by být autobiografický, a to už je něco jiného, to už není autoportrét. Autoportrét je ve své podstatě jen tvář viděná v zrcadle či objektivu kamery. Kdyby to-

mu bylo jinak, bylo by to směšné, protože v tom případě byste musel angažovat mladého herce, aby vás hrál takového, jako když jste byl ještě mladý a... je to prostě směšné. Tímto způsobem to dělat nejde.

GS: Věta „Život je překážka na cestě k umírání a tento film rozhodne o mém posledním soudu“ – není to nezastřená úvaha o smrti?

JLG: Ano... Vlastně ne, protože když jsem našel tuhle svou starou fotografii (jde o úvodní obraz filmu), divil jsem se, proč na ní už ve svých šesti letech vypadám tak melancholicky. Myslím, že to nebylo jen tím, že mi moje matka dala předtím pohlevek. Řekl bych, že jde o cosi mnohem hlubšího. Už tehdy jsem se na světě necítil příliš šťastně.



GS: JLG/JLG však mívá od zimy, osamění a uzavřenosti k jaru, otevřenosti a obrozenému smyslu pro budoucnost.

JLG: Ano.

GS: Jeden z posledních záběrů filmu předvádí čarokrásnou jarní krajinu. Ta jako by byla plna příslibů života.

JLG: Ano, ta krajina jako metafora světa byla, myslím, dobrá, i s těmi stíny, které následovaly. Nevěštily ale nic smutného – jen konec dne.

GS: Takže tímhle filmem se neloučíte, ani nesepisujete závěť, jak si někteří lidé mysleli. Naznačujete, že vaše budoucnost, pokud jde o možnosti a vyhlídky, je jako budoucnost dítěte?

JLG: Mám takový pocit, ano. Možná je to tím, že když zestárnete, připadáte si svým způsobem stále mladší a mladší, ale přitom jste zároveň starý – je to takové mladé stáří, mohu-li to tak nazvat, což je velice... konejšivé.

GS: Identifikovat se s dětmi?

JLG: Ano, ale zároveň neuhýbat před tím, že jste starší. Všechno, co má být objeveno, stále ještě leží před vámi. Filmaři obvykle u svého druhého filmu říkají: „Co mám dělat? Vždyť už jsem všechno natočil.“ Já naopak tvrdím: „Neudělal jsem zatím nic, řada věcí na mne teprve čeká.“ Skutečnost, že už vše nestihnu,

mě ale nijak neznepokojuje. Víím, že přestože existuje spousta věcí, o nichž jsem nepředpokládal, že bude možné zachytit je na plátně – bez ohledu na to, jak bude film v době elektronických technologií vypadat – pouhý záběr na starou knihovnu mnoho napoví.

GS: Nakonec můžete natočit film, aniž byste vytáhl paty z domova.

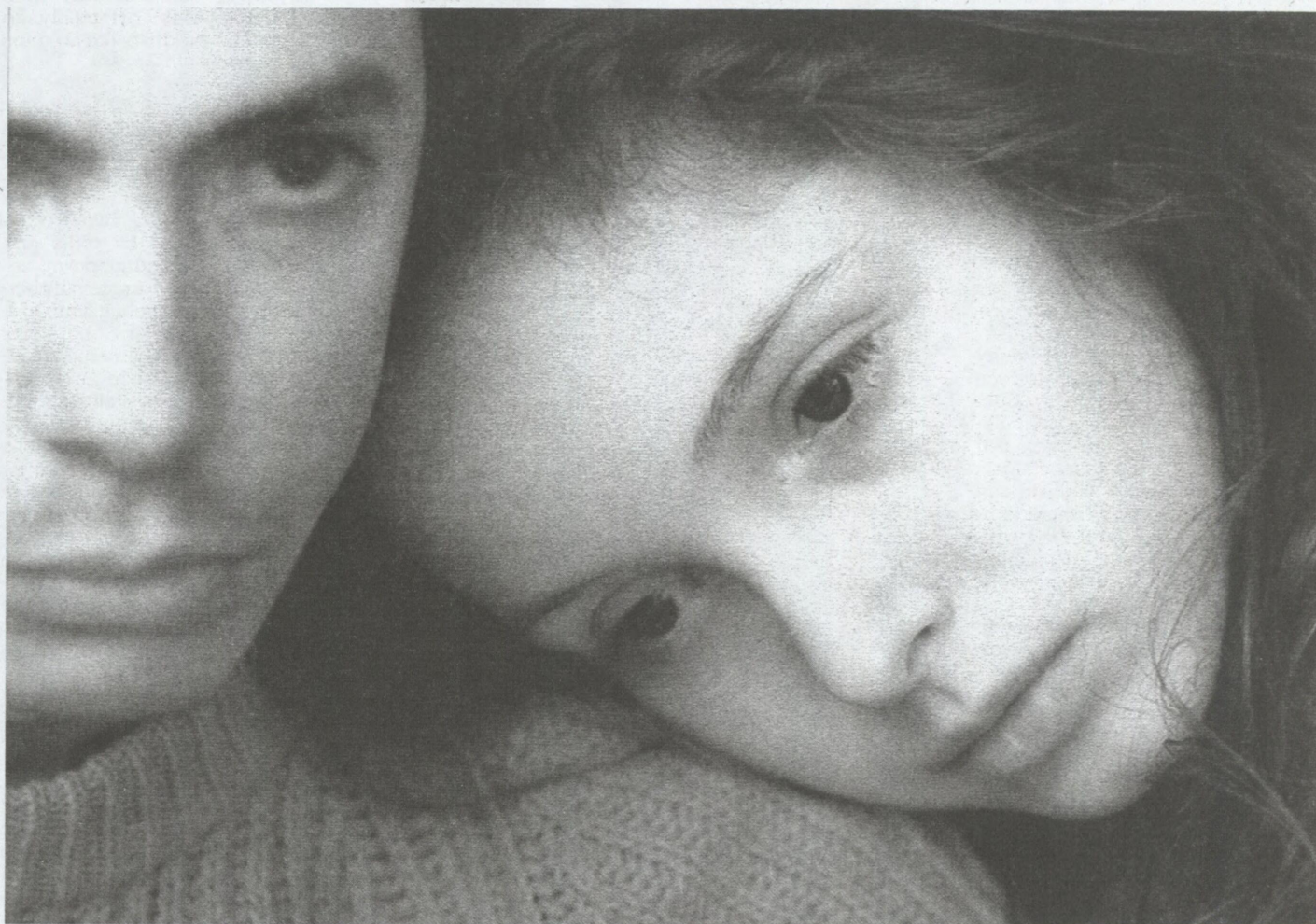
JLG: To jsem víceméně udělal.

GS: V úvodním záběru JLG/JLG, kdy kamera pomalu najíždí na fotografii, která vás zachycuje jako malého chlapce, je na plátně jasně patrný stín kamery i kameramana.

JLG: Projednou jsem myslel na publikum – na nepříliš početné publikum, které by pochopilo, že jsem to „já a zase já“. Něco jako autoportrét malíře, který se zpodobnil před obrazem s paletou a štětcem v ruce.

GS: Je tam také několik záběrů natočených zpoza objektivu videokamery. Proč je v každém záběru kamera zaostřena spíše na obraz v hledáčku než na obraz jako celek?

JLG: To abych přiměl publikum zamyslet se nad zaostřováním, nad jeho existencí. Když tvoříte literární obraz, malujete nebo komponujete hudbu, ani vás nenapadne zaostřovat. To jen film zaostřuje na konkrétní předměty.



GS: Používáte umělé osvětlení?

JLG: Málo, a to jen proto, že nemám kameramana tak schopného, aby dokázal to, co uměli kameramani před padesáti lety. Používám tedy umělé osvětlení, avšak ne proto, abych věci nějak měnil. Jen trochu přisvěcujeme, když potřebujeme lépe zaostřit. Podle mého názoru už dnes takřka nezavádíte o slušného kameramana. Zničil je způsob, jakým se natáčí v televizi, kdy všechno na scéně je přesvícené, nikde žádný stín. Já si vybírám takové kameramany, kteří jsou ochotni točit bez umělého osvětlení a snaží se pracovat především s clonou.

GS: V BĚDA MI jako byste probíral celý technický slovníček kinematografie: ostření, expozici, pohyb kamery, střih, a dokonce i transfokaci, která přibližuje a vzdaluje obraz, což pokud vím téměř nikdy neděláte...

JLG: Ne, jen velmi zřídka.

GS: Byl to už od počátku váš záměr?

JLG: Ne, postupně vykrystalizoval během natáčení. Film se mi začal vymykat z ruky, a tak jsem se pravděpodobně chytl některých věcí, i když se diametrálně lišily od původní představy, kterou jsem nedokázal realizovat. Gramatika byla v tomto případě důležitější než věta sama, či lépe řečeno, stala se připomínkou toho, co měla věta říci. Ta ale utvořena nebyla. Připomíná mi to matematickou rovnici, která nemůže mít u vědců absolutně žádný ohlas, protože obsahuje jen samá plus, mínus a rovnítko.

GS: Vždy je ale fascinující, když můžete nahlédnout do elementárních pravidel gramatiky nějakého média, byť jen proto, že působí na smysl.

JLG: Ano, je to počátek filmu. Jediné, co můžeme čas od času udělat, je projevit patřičnou skromnost a vzdát tomuto médiu znovu hold. Udělat něco takového v matematice nemá smysl. Ani v literatuře to nejde, poněvadž věta i gramatika jsou zde v tak těsném spojení, že je od sebe nelze oddělit. Ve filmu je však oddělit můžete. Když natočíte panorámu krajiny bez čokolí dalšího... Proto mám rád některé americké undergroundové filmy, například skvělý snímek Michaela Snowa LA REGION CENTRALE, což je v podstatě jedna dlouhá panoráma. To je sama esence filmu, čistá kinematografie.

GS: Vaše předchozí práce na videu byly méně malířské. PŘÍBĚH(Y) se svou strukturou podobají malířským dílům.

JLG: To je pravda. Tenhle film patří do dějin výtvarného umění, je to v podstatě čisté malířství. Filmové malířství je součástí té kinematografie, kterou většina lidí zavrhl. Není to reklama. Reklamy jen využívají výtvarné postupy, anebo – jako v případě Rybczynského, polského specialisty na video – jsou to komerční produkty, které nemají žádný význam, jsou pouze dekorativní. Někdy se mi ale líbí, protože se do těch jednonominutových filmečků investuje neobyčejně mnoho peněz a dějí se v nich věci, které by v hraném filmu být nemohly, protože by pak byl příliš drahý. Ale jejich význam, obsah a cíl prodát či ono – se míjí účinkem. Nevyplatí se utratit milion dolarů za půlminutovou propagaci čehosi... třeba vozu od General Motors, jehož cena je mnohem nižší než ten milion.

Ale jinak s vámi zcela souhlasím: PŘÍBĚH(Y) jsou obrazem i románem zároveň. Pro mne je takový film jediným cílem, ale dosáhnout ho není možné, protože film není malířství. Pro mne je film tohle (říká Godard a ukazují na reprodukci obrazu v uměleckém časopise, který zachycuje několik postav v krajině). Chci ovšem, aby ti lidé (na obraze) řekli i pár slov, pak je to drama – i když drama namalované. Není to román. Velmi často se dívám na obrazy a říkám si: Co tím chtěl malíř říci? A ti lidé – o čem asi přemýšlejí? Vzpomínám si, že ve svém vůbec

prvním článku jsem přirovnával Premingerův film k malbě impresionistů. Možná je to nesmysl, ale mně se zdá, že je to možné – můj film takový je. Proto se stále víc a víc přibližuji k malířství. Musíme si ovšem ještě položit otázku, jaká scéna bude předcházet a jaká následovat, dám-li tento obraz (ukazuje na časopis) do filmu.

Na malířství se mi líbí, že je vždy trochu rozostřené, a nikomu to nevádí. Ve filmu nemůžete použít rozostřený obraz, ale jestliže připojíte dialog, pak mezi zaostřeným filmovým obrazem a slovy vzniká prostor pro cosi, co se rozostření velice blíží, a právě takové rozostření je znakem skutečného filmu.

GS: Vrstvíte vizuální struktury PŘÍBĚHŮ podobně, jako je na některých místech propracován obraz – bohatě a se značnou dávkou smyslnosti.

JLG: Smyslnost, ano, to je to správné slovo. Smyslnost, kterou cítíte v malířství, ale kterou nikdy nenajdete v románu, je skvělá věc, neboť každá výrazová forma musí mít své charakteristické rysy, které ostatní nemají, jinak by existovala pouze jediná forma výrazu. Filmy už od samého počátku tak trochu patřily do každé rodiny. Film je pro mne takový malý, neposlusný benjamínek košaté rodiny uměleckých oborů, taková černá ovce. Ve skutečnosti je to ale ovce bílá, protože i promítací plátno je bílé (směje se). Senzualita je něco, čeho je ve filmu poskrovnu, čeho bylo mnohem víc v němém éfe a co přirozeně zaniklo s mluveným filmem.

GS: Slovo uvěznilo obraz či představu.

JLG: Jistým způsobem ano. Velmi často se snažím využívat techniku, například dolby, abych oddělil vizuální představu od zvuku, ale když to drama vyžaduje, jsou tu obě složky náhle zase pospolu. Z toho, jak je kamera stále více umělá, je zvláště v americkém filmu patrné, že se s ní už nepracuje. Nedávno jsem viděl Pakulův THE PELICAN BRIEF. Není to nic víc než reklama. Kamera se zde sice pohybuje, ale to nemá s jejím pohybem, nehybností či proměnami záběrů, jak je známe z filmů von Stroheima či von Sternberga, nic společného. Není v tom žádný hlubší smysl, jen předstírání, že se dělá film.

GS: Nemáte pocit, že to je nějaká nová forma senzuality?

JLG: Ne, je to prostituce.

GS: A teď jiný citát z JLG/JLG: „Vizuální představa je výsledkem procesu formování názoru, k němuž dospíváme sblížením dvou různých realit. Čím jsou tyto reality vzdálenější, tím je představa působivější.“ Jak byste v praxi uskutečnil tuto ideu, totiž utváření vizuálních představ z krajních protikladů?

JLG: Představa sama o sobě neexistuje. Zde nejde o představu, ale o film. Představa je vztah, v němž se já dívám a vymýšlím si vztah k někomu jinému. Představa je vlastně asociace.

GS: Odtud tedy pramení vaše idea skutečné montáže?

JLG: Ano, skutečným posláním filmu bylo nalézt způsob, jak vymyslet a prakticky realizovat to, co nazýváme montáž. Avšak tak daleko jsme nikdy nedospěli. Mnozí režiséři byli přesvědčeni, že se jim to podařilo, ale ve skutečnosti dosáhli něčeho úplně jiného. Zejména Ejzenštejn. Ten byl na nejlepší cestě, ale nedošel až na její konec. Nebyl to střihač, ale režisér, zabírající scénu z různých úhlů. A poněvadž tak dobře snímal z rozdílných postavení kamery, idea střihu se mu doslova nabízela. (...) Skutečná montáž vlastně nebyla nikdy objevena – ustrnula, když do filmu vstoupilo mluvené slovo; zvukový film ji dokázal využít pouze divadelním způsobem.

GS: Když v PŘÍBĚŽÍCH FILMU prolínáte obraz Elizabeth Tayloro-



vé z filmu MÍSTO NA SLUNCI s obrazy těl v pecích – je to montáž.

JLG: Je to historická stříhová skladba. Kritické dílo, vysvětlující, proč je úsměv Elizabeth Taylorové takový, jaký je...

GS: Kvůli holocaustu...

JLG: Ano. Protože film, který George Stevens natočil o holocaustu, měl dlouhá léta schován ve sklepech, a když pak točil MÍSTO NA SLUNCI, byl v něm úsměv i neštěstí. Přestože není nijak výjimečný, je velice působivý a nikdo neví proč. Žádný z filmů, které George Stevens natočil později, už tak dobrý nebyl. V DENÍKU ANNY FRANKOVÉ s Millie Perkinsovou, který je lepší než SCHINDLERŮV SEZNAM, i když to také není nic zvláštního, už nedokázal zachytit úsměv Millie Perkinsové tak, jako se mu to podařilo v případě Liz Taylorové.

GS: Připomněl bych ještě jeden citát z PŘÍBĚHŮ: „Divadlo je příliš známé. Film je až příliš neznámý.“

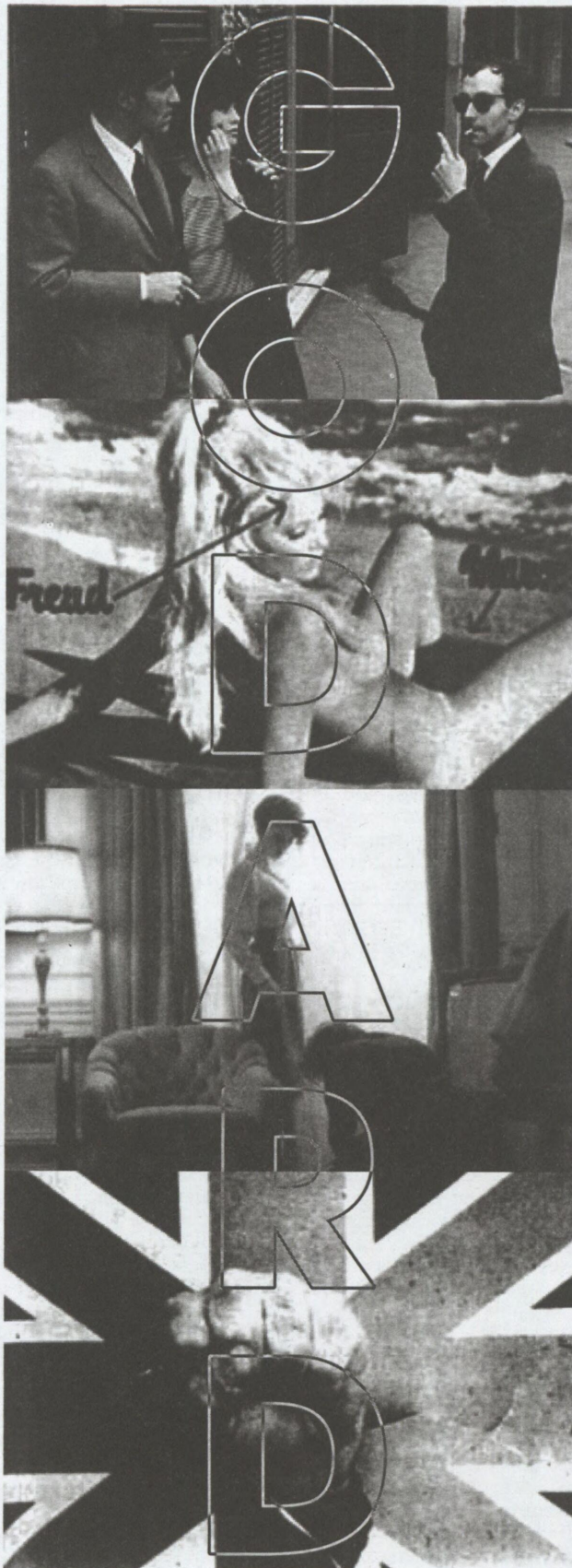
JLG: Robert Bresson?

GS: Spojuji si je s vaší charakteristikou filmu jako histoire de la nuit, příběhu noci, a představa, jakou jsem si ze spojení těch dvou slov utvořil, je idea filmu jako domény tajemství. Proč se podle vás od poloviny osmdesátých let vaše filmy stále více zabývají problematikou formy tajemného příběhu? DETEKTIV, ZDRAVAS MARIA, NOVÁ VLNA, BĚDA MI, ty všechny se točí kolem nějakého ústředního, neuchopitelného tajemství či hádanky.

JLG: Když zestárnete, stává se analýza struktury románu jeho součástí. V tom tkví rozdíl mezi Odysseem Jamese Joycea a Erle Stanleyem Gardnerem. V Perry Masonovi je záhada pouhou záhadou, zatímco u Joycea je samo mystérium psaní součástí díla...

GS: Záhady, které jste se v šedesátých a sedmdesátých letech pokoušel řešit, pramenily ze světského materialismu a týkaly se takových záležitostí, jako je touha, ideologie, jazyk či moc. Od osmdesátých let se zdá, že i když vaše filmy v tomto kritickém zpytování pokračují, zabývají se stále intenzivněji věčnými záhadami filosofie a metafyziky.

JLG: Myslím, že ano. Pokud je člověk schopen vytěžit metafyzické poznání z prostých věcí, je to dobře. Právě to



je totiž úkolem umělce. Obyčejné jablko od Cézanna je víc než obyčejné jablko – anebo pouhé obyčejné jablko.

GS: Je toto poselství, které se skrývá za vašimi obrazy přírody v NOVÉ VLNĚ a v BĚDA MI?

JLG: Ano.

### (III)

#### ● PŘÍBĚH(Y) FILMU (1989, 1998) ●

To, co se ve skutečnosti nikdy neodhrálo, je dílem historika.

#### Kapitola 2a/

Přínejmenším od roku 1982, kdy natočil VÁŠEN, se dílo Jeana-Luca Godarda až posedle zabývá krásou. Zabývá se jí přitom s mimořádnou intenzitou, jež je jeho filmům ze 60. let, a to i těm nejlepším, nedostupná. Má zaujatost PŘÍBĚHŮ FILMŮ a většinou ostatních snímků z těchto let má co do činění s tím, jak výrazně vycházejí z hermetických metafor a čehosi v podvědomí – zejména ve spojitosti s dějinami filmu a dvacátého století, se životem privilegovaných vrstev, pádem komunismu a dějinami francouzského filmu. Je to věc angažovanosti v protikladu k neangažovanosti – čili totéž, co mne vede k tomu, abych v případě politického filmu sedmdesátých let dal přednost snímkům, které vznikly ve spolupráci s Anne-Marií Miévilleovou, před těmi, jež Godard natočil spolu s Jeanem-Pierrem Gorinem...

Godardův historizující přístup je naznačen už tím, jak vedle sebe potměšile klade záběry, jež francouzští cenzoři údajně vystihli z filmu U KONCE S DECHEM – konkrétně jde o sekvence s Charlesem de Gaullem jedoucím v koloně aut po Champs-Élysées za Dwightem Eisenhowerem, který rovněž sedí v autě, a o záběry s Jeanem-Paulem Belmondem, sledujícím na chodníku Jean Sebergovou. Tato podobnost sexuálního a vojensko-politického kontextu koresponduje s drsným přirovnáním z kapitoly 1a/ PŘÍBĚHŮ FILMU, jež má podobu horečnaté montáže spojující dohromady hudební číslo („Ladies in Waiting“) z Cukorových DĚVČAT (Les Girls), Maxe Ophülse, Molièra, Madeleine Ozerayovou, Louise Jouveta, a dokonce i Bogarta: „1940, Ženeva, ŠKOLA ŽEN (L'Ecole des femmes),

Max Ophüls. Vrhá se na pozadí Madeleine Ozerayové, tak jako německá armáda napadá zezadu francouzskou armádu." Jde o citaci z Ophülsova nedokončeného filmového záznamu jevištní podoby Molièrových hry. I zde je zdůrazňována simultaneita dějů odehrávajících se na plátně a dějů probíhajících v reálném světě. Obdobný moment se v téže kapitole vyskytuje ještě jednou, když Godard staví postavu v masce kostlivce z PRAVIDEL HRY (La Règle du jeu) vedle záběrů vězňů v koncentračních táborech, anebo když v kapitole 3a/ spojuje předposlední repliku Eliny Labourdettové v DÁMÁCH Z BULOŇSKÉHO LESÍKA (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945), obsahující výrok: „Bojuji...“, s de Gaullovým projevem ke svobodným Francouzům, v němž generál přibližně ve stejné době prohlašuje: „Musíme bojovat.“

Pro tuto podobnost označil Godard DÁMY Z BULOŇSKÉHO LESÍKA za „jediný“ film francouzského hnutí odporu, a dokonce i v případě, že člověk tuto představu zamítne, je možné jej chápat jako kritické ohlédnutí za ranými filmy Roberta Bressona, nebo tvrdit, že některé z nejvýraznějších identifikačních znaků Bressona jako filmaře (například zvuky ozývající se mimo obraz a suplující vizuální obrazy či téma skrývání vlastní identity, emocí i duševních pochodů, jež se vine jako červená nit všemi jeho filmy) mají své kořeny v oněch devíti měsících roku 1940/41, jež Bresson strávil jako válečný zajatec v německém internačním táboře, a v jeho následné zkušenosti z období německé okupace Francie. To se týká nejen jeho mistrovského díla o francouzském hnutí odporu K SMRTI OD-SOUZENÝ UPRCHL (Un Condamné à mort s'est échappé), kde zvuky doléhající z okolního světa do Fontainovy vězeňské cely spoluutvářejí a zároveň zhmotňují jeho osobní vizi svobody, ale i dalších jeho raných realizací. O této interpretaci lze samozřejmě diskutovat, avšak zdá se mi, že pokud jde o Bressonův styl, je mnohem přínosnější chápat jej jako styl vyvěrající z určité konkrétní materiální a historické zkušenosti než jakýsi nadčasový, transcendentní a navýsost mysteriózní výraz abstraktní spirituality. (Soudě podle poněkud opožděně publikovaného interview Michela Cimenta s Bressonem v časopise Positif č. 430 z prosince 1996, sdílí tento názor i sám Bresson: „Spatřovat ve mně jans-



nistu je hloupost: Jsem pravým opakem jansenisty – jde mi o celkový dojem. Stojím-li na rušném bulváru, táži se sám sebe: Jakým dojmem to tu na mě působí? Vnímám především změť nohou pohybujících se po chodníku a vydávajících výrazné zvuky. To se pak pokouším tlumočit pomocí obrazu a zvuku.“) Godardovy historické analogie nás, když už nic jiného, alespoň orientují správným směrem, aniž by nám ono kritické pojetí nějak vnucovaly. Je to způsob, jak dát najevo, že film se zabývá tímto světem, nikoliv jeho alternativou, a že sem patří stejně jako my sami.

V pojmech obecného mýtu PŘÍBĚHŮ jsou jednotlivé kinematografie i celé 20. století – v Godardově vidění takřka splývají – nazírány v kontextu dvou klíčových zemí (Francie a USA), dvou předních producentů (Irvinga Thalberga a Howarda Hughese) a dvou příznačných politických vůdců (Lenina a Hitlera); jde tu o zachycení dvojího konce nevinnosti kinematografie (jednou jako konce německého filmu, který zanikl s nástupem filmu zvukového, a jednou jako konce zvukového filmu, jež ustoupil do pozadí s příchodem videa), dvojího konce nevinnosti světa (zkušenost I. a II. světové války) a dvou kolektivních vzepětí kinematografie, k nimž došlo v Evropě a jež ovlivnily morální i estetické citění celého světa (italského neorealismu a nové vlny).

Prvním čtyřem kapitolám PŘÍBĚHŮ dominuje klapot psacího stroje a šustění filmu na stříhacím stole: staccato a legato, zvuky neodmyslitelně spjaté s Godardovou činností kritika. (V další kapitole o italském neorealismu, nejpůsobivější části vůbec, přechází styl do polohy výlučného – a nádherného – legata). Spojitost mezi psaním a filmováním je zde v mnoha aspektech patrná a nejmarkantněji se projevuje v tom, jak důležitou roli příkládá Godard v části 4a/ PŘÍBĚHŮ Hitchcockovu NEPRAVÉMU MUŽI (The Wrong Man), jež se již dávno předtím stal předmětem vůbec nejobsáhlejší, nejzasvěcenější a nejdetailejší kritické analýzy, jakou kdy napsal pro Cahiers du cinéma. Celá tato epizoda je věnována Hitchcockovi a ukazuje, že Godard během svého života uzavřel kruh a vrátil se zpět k psaní, jež ho zaměstnávalo před čtyřiceti lety.

Vzhledem k tomu, že stejně jako Rivette zůstal Godard po většinu své umělecké kariéry zároveň i filmovým kritikem, je na místě si vyjasnit, nakolik jsou metody volby citací, parafrázování i narážek obou těchto tvůrců na rozdíl od takřka všech ostatních filmařů obecně kritické. Když Allen, De Palma, Scorsese či

Tarantino parafrázuje záběry či sekvence jiných tvůrců, má jejich gesto vždy formu postmodernistického přivlastnění, nikoliv formu kritické transformace. Totéž lze říci i o parafrázích uživa-  
ných dejme tomu Truffautem a Bertoluccim. (Pro mne Truffaut jako filmař zůstává kritikem pouze v jednom jediném případě, a to ve velkolepém aktu sebekritiky v ZELENÉM POKOJI – La Chambre verte, – kde řeší otázku morbidity a strnulosti autorské koncepce jako osobního systému.)

Lze namítat, že úpadek filmové kritiky v posledních letech, patrný v poklesu úrovně většiny redaktorů novin a časopisů i většiny filmových teoretiků, není ani tak odrazem měnícího se vkusu obecnosti (jak tuto redaktoři a teoretici často tvrdí), jako spíše důsledkem působení velkých společností, které svým vlivem eliminují vše, co by mohlo stát v cestě jejich obchodním zájmům. Právě tak jako pojem nezávislí filmaři, propagování hollywoodskými studii skrze „instituci“, již je dnes Sundance, označuje filmaře, kteří svou nezávislost už dávno ztratili, je i hlavní proud „filmové kritiky“ v zásadě totožný s reklamní žurnalistikou. Skutečně nezávislí filmaři a kritici jsou nuceni přežívat na samém okraji a dění se víceméně přesouvá do undergroundu. (JLG na tiskové konferenci: „Pro mne je kultura obchod, umění je něco jiného. Hudba není kultura – kultura je její prodej.)

Filosoficky vzato jsou PRÍBĚH(Y) nebezpečné dílo, protože se odvažují nastolit otázku, komu vlastně kinematografie, filmová kritika a dějiny filmu náležejí. Patří vpravdě každému, kdo má k dispozici video, i když z právního hlediska je vlastní stát, a ten dnes reprezentuje v Americe Disney. Právě Disney a jeho satelity, jako je Miramax, rozhodují prostřednictvím sdělovacích prostředků o našich kulturních programech a přepisují naši oficiální filmovou historii i kritiku. (Je to právě Miramax, jenž rozhoduje o tom, že KRÍDLA HOLUBICE (Les Ailes de la colombe) jsou nejméně stokrát významnější než barevná verze filmu Jacquese Tatiho JEDE, JEDE, POŠTOVSKÝ PANÁČEK (Jour de fête), který také vlastní. A masové sdělovací prostředky jen poslušně přikyvuji.)

Tím, že vytvořil své vlastní dějiny filmu a filmové kritiky na videu a využil přitom prostředků, jež měl k dispozici a které jsou relativně levné, naznačil Godard směr, jakým by se mohli filmaři a audiovizuální umělci v budoucnu s úspěchem ubírat – směr přivlastnění, hnutí nastartovaného již kritickým a historickým přehodnocením nové vlny, jež pokračuje v PRÍBĚŽÍCH FILMU jinými, méně přímočarými prostředky, jako jsou poezie či autobiografie. V upomínku na Rivettovo první dílo navrhuji použít slogan: Paramount patří nám.

*Následující montáž, týkající se PRÍBĚHŮ FILMU i Godardova života a názorů v době jejich realizace, byla sestavena z tvůrčových odpovědí na otázky Jonathana Rosenbauma a dotazy na aktuálních tiskových konferencích.*

Otázka: Proč momentálně nežijete ve městě?

JLG: Je příliš hlučné a špinavé, bez vody, bez jezera, prostě hrozné. V období nové vlny jsme rádi točili v ulicích, protože šlo o něco nového, co mělo příchutě zakázaného ovoce. Ale dnes už to není vůbec zajímavé. Na film se stále ještě dívám tak jako dřív (v období nové vlny), ale vím, že svět už je jiný.

Otázka: V čem je to dnes jiné?

JLG: Je mnohem méně naděje... Paříž je jediné město na světě, kde stále ještě můžete vidět veškerou filmovou produkci, která za něco stojí, zvláště nezávislé filmy, ale nežijete-li zde, ocitnete se rázem daleko od filmového dění. V okolí Ženevy, kde teď trávím většinu času, jsou k vidění jen samé americké filmy. A protože už nebydlím ve městě, znamená pro mne každá návštěva kina ujet šedesát kilometrů. Člověk sice může absolvovat tak dlouhou cestu jen proto, aby viděl Demi Moorovou, ale vrátet se stejně daleko nazpátek, to už je moc!

JR: V kapitole 3a/ PRÍBĚHŮ FILMU je sekvence z QUE VIVA MEXICO sestříhaná velmi ejzenštejnovským způsobem. To je vaše práce?

JLG: Ne. Použil jsem sestřih Marie Setonové, poněvadž byl první, který jsme znali z ČASU NA SLUNCI (Time in the Sun). Jay Leyda v té době ještě své kritické dílo nevytvořil a já jsem jeho verzi nikdy neviděl – byl to přesně ten typ filmu, na který jsme nikdy nešli. A protože je řeč o nové vlně, musela to být Marie Setonová, jež patří do stejné epochy jako Jean Georges Auriol, který ji měl tak rád. Kdyby šlo o kteroukoli jinou epizodu, byl bych možná natočený materiál sestříhal sám.

Otázka: Měli jste s Truffautem stejné názory na filmovou tvorbu?

JLG: Byli jsme mladí, byli jsme Francouzi, bojovali jsme, neměli jsme peníze, snažili se přežít a byli plni naděje a víry. Ovšem jakmile jsme začali natáčet, naše filmy samy ukázaly, jak odlišný vkus máme. A my se začali rozcházet. Byl jsem přesvědčen – a myslím si to dosud – že François nebyl dobrý režisér. Byl to velký kritik, velký agitátor a polemik... následovník Diderota, Malrauxe, Bazina... lepší než (Serge) Daney, ale ne velký režisér. Jestliže je však někdo následovníkem Diderota, znamená to, že je schopnější než já. Já nejsem dokonce ani následovník Malrauxe.

Na druhou stranu byl François mnohem komerčnější, v tomto ohledu byl mezi námi propastný rozdíl. Já jsem pocházel z bohaté rodiny, on z velmi chudé, a jeho rodiče byli navíc rozvedeni. Být úspěšný pro něho znamenalo opravdu hodně – já jsem nic takového nepotřeboval. Můj první film U KONCE S DECHEM měl úspěch, i když jsem si původně myslel, že ho nikdy mít nemůže. Pak jsem natočil svůj druhý film, VOJÁČKA, který napřed okleštila cenzura a tři roky nato u publika propadl, což mě vlastně zachránilo, protože úspěch korumpuje, a tomu je velice těžké uniknout.

Pro mne bylo úspěchem být neúspěšný, a užít se tím. François byl z tohoto hlediska mým pravým opakem, nicméně reprezentoval nás (novou vlnu) a díky ohlasu, jaký měl zvláště v Americe, nás svým způsobem i ochraňoval. Díky úspěchu AMERICKÉ NOCI jsem mohl natočit takový film, jako je KRÁL LEAR, který dokonce i mí američtí přátelé pokládali za hotovou katastrofu. Avšak díky Françoisovi nás nikdo nemohl napadnout. Byl jako beranidlo.

Otázka: Jaký význam má pro PRÍBĚHY Hitchcock?

JLG: Hitchcocka sem zařazuji proto, že byl podle mého názoru po určité čas, konkrétně po dobu asi pěti let, skutečným pánem tohoto světa. Víc než Hitler, víc než Napoleon. Ovládal veřejné mínění jako nikdo druhý.

JR: A co Ronald Reagan? Ten takovou moc neměl?

JLG: Ne, protože Hitchcock byl básník a masy tehdy ovládala poezie. Navíc byl Hitchcock univerzální, ne jako Rilke. Byl to jediný prokletý básník, který měl obrovský úspěch. Rilke ho neměl, a dokonce ani Rimbaud. Hitchcock byl básníkem všech... Úžasné je na něm to, že si nevybavíte zápletku, netušíte, proč jde Janet Leighová do Batesova motelu, ale vzpomenete si na brýle či větrný mlýn – tyhle detaily si pamatují milióny lidí. Co vám vytane na mysli v souvislosti s POVĚSTNÝM MUŽEM? Vinné láhve. Ani na Ingrid Bergmanovou si nevzpomenete. Přemýšlíte-li o Griffithovi či Wellesovi, o Ejzenštejnovi nebo o mně, nikdy se vám nevybaví obrazy prostých předmětů. Hitchcock je jediný.

JR: V případě neorealismu, alespoň jak ho prezentujete vy, si naopak člověk vybavuje pouze lidi... Je zajímavé, že s výjimkou Dreyera je pro vás Hitchcock jediným filmařem, který kdy dokázal natáčet zázraky, ačkoliv někteří lidé namítali, že zázraku v NEPRAVÉM MUŽI nelze věřit.

JLG: Ale byl natočen podle skutečné příhody! Navíc SLOVO (Ordet) i NEPRAVÝ MUŽ byly z komerčního hlediska propadávky. To je další významná souvislost.

JR: Včera mě překvapilo, když jste prohlásil, že film BĚDA MI zaznamenal ve Spojených státech větší komerční úspěch než ve Francii. Je to přece jeden z vašich nejsložitějších filmů!

JLG: Ano, a není ani moc povedený. Je na hony vzdálený tomu, jak jsem si ho představoval. Měl to být obyčejný film, film na střed nebo na čtvrtek, ale nakonec se z něj díky Gérardu Depardieuovi vyklubal film na neděli. Depardieu změnil úplně všechno. Snad to už byla předzvěst budoucího FOR EVER MO-ZART.

Otázka: Máte pocit, že americká administrativa a vlády dalších zemí využily záběrů ilustrujících lidské utrpení v Bosně, o níž tento film pojednává, pro své vlastní, sobecké záměry?

JLG: Ano, jistě. Politici nejsou nevinňátka a televizní síť nejsou charitativní organizace. Jejich způsob výkladu událostí je ovšem směšný. Podle nich není štěstí žádné téma. V Hollywoodu musí každá zápleтка vždy a za všech okolností skončit šťastně, happy endem, ale musí k tomu dojít skrze nějakou katastrofu. V Hollywoodu jsou totiž toho názoru, že ukážete-li na plátně obyčejné štěstí, lidé se začnou nudit. Já ne. Já osobně jsem schopen dívat se třeba deset hodin na květinu, je-li dobře natočena. Proto si myslím, že ta záplava úděsných obrazů je nám předkládána proto, že čím víc se na nás valí, tím méně je vnímáme, pokud ovšem zrovna neukazují naši matku...

Když jsme začínali, kladl si film za cíl, aby si ho lidé pamatovali, ale televizní produkce je tu od toho, aby se na ni zapomínalo, což se také děje. Za dvě vteřiny už nevíme, na co jsme se právě dívali. Tvrdíme sice, jak je to hrozné, ale okamžitě zapomínáme. A zřejmě chceme, aby to tak bylo, jinak by se všichni chovali jako já: televizi by prostě ignorovali. Někteří lidé si ji však nedokážou odeprít, právě tak jako si já nedokážu odeprít cigaretu.

Otázka: Jaký je podle vás rozdíl mezi filmem, televizí a videem?

JLG: Nikdy jsem se nezajímal o techniku samoučelně. V posledních částech PŘÍBĚHŮ FILMU říkám – a tvrdil jsem to mnohokrát – že film pro mne nepředstavuje umění ani techniku, ale mystérium. Právě to jej odlišuje od malířství, literatury či hudby... Film má mnohem blíž k náboženství. Představuje svým způsobem akt víry, díky fotografii bezprostředně vnímatelný, jistý vztah mezi člověkem a světem. Je vlastně svět dílem člověka, nebo je tomu naopak? Nevím. Obojí je možné...

Dalo by se říci, že televize nás „odnaučila“ vidět. Televize produkuje vzpomínky, ale film jako takový vytváří paměť, umožňuje jí existovat.

Video má svou vlastní specifičnost. Může být využito v celé své jedinečnosti, ale podle mne se to stává jen zřídka. Jednou z jeho největších předností je, že s ním můžete pracovat doma, pokud máte produkci, která vám to umožní. Můžete proto tvořit mnohem víc, podobně jako malíři nebo hudebníci, a pochopit přitom, že obraz není jen záležitostí prostoru, ale i času. Na videu mám rád dvojexpozice, skutečné dvojexpozice, podobné těm v hudbě – kde se jeden pohyb někdy pomalu, někdy brutálně prolíná s jiným, přičemž dochází k něčemu zvláštnímu. Můžete totiž zároveň vnímat dva obrazy nebo dvě myšlenky najednou, a vzít je přitom obě na vědomí, což mi silně připomíná dětství.

Film už dosáhl stavu dospělosti a může sdělit mnohem víc. Filmem píšete román. Ale abyste napsal dobrý román musí mít vaše myšlenka filosofický rozměr.

Vybral Milan D. Klepikov a redakce  
Přeložila Eva Křístková

## FILMOGRAFIE JEANA-LUCA GODARDA



- 1954, OPERATION BETON (Operace beton) — Švýcarsko
- 1955, UNE FEMME COQUETTE (Koketní žena) — Francie
- 1957, CHARLOTTE ET VERONIQUE OU TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (Všichni chlápci se jmenují Patrick aneb Charlotta a Veronika) — Francie
- 1958, CHARLOTTE ET SON JULES (Charlotta a její Jules) — Francie
- 1958, UNE HISTOIRE D'EAU (Příběh vody) — Francie
- 1959, A BOUT DE SOUFFLE (U konce s dechem) — Francie
- 1960, LE PETIT SOLDAT (Vojáček) — Francie (z cenzurních důvodů uveden až v r. 1963)
- 1961, LA PARESSE (Lenost), epizoda z filmu LES SEPT PECHES CAPITAUX (Sedm hlavních hříchů) — Francie-Itálie
- 1961, UNE FEMME EST UNE FEMME (Žena je žena) — Francie
- 1962, LE NOUVEAU MONDE (Nový svět), epizoda z filmu ROGOPAG — Itálie-Francie
- 1962, VIVRE SA VIE (Žít svůj život) — Francie
- 1963, LE GRAND ESCROC (Velký podvodník), epizoda z filmu LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE (Nejkrásnější podvody světa) — Francie-Itálie-Japonsko
- 1963, LES CARABINIERS (Karabiníci) — Francie-Itálie
- 1963, LE MEPRIS (Pohrdání) — Francie-Itálie
- 1964, BANDE A PART (Banda sama pro sebe) — Francie
- 1964, MONT-PARNASSE-LEVALLOIS, epizoda z filmu PARIS VU PAR... (Paříž očima) — Francie

- 1964, REPORTAGE SUR ORLY (Reportáž o Orly) — Francie  
1964, UNE FEMME MARIEE (Vdaná žena) — Francie  
1965, ALPHAVILLE. UNE ETRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (Alphaville) — Francie-Itálie  
1965, PIERROT LE FOU (Bláznivý Petříček) — Francie-Itálie  
1966, MASCULIN FEMININS (Mužský rod, ženský rod) — Francie-Švédsko  
1966, MADE IN U.S.A. — Francie  
1967, DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (Dvě nebo tři věci, které o ní vím) — Francie  
1967, ANTICIPATION (Předvídání věcí budoucích), epizoda z filmu LE PLUS VIEUX METIER DU MONDE (Nejstarší povolání světa) — Francie-Německo-Itálie  
1967, LA CHINOISE (Čiňanka) — Francie  
1967, CAMERA-OEIL (Kamera-oko), jedna z šesti výpovědí z filmu LOIN DU VIETNAM (Daleko od Vietnamu) — Francie  
1967, WEEK-END (Víkend) — Francie-Itálie  
1968, LE GAI SAVOIR (Veselé poznávání) — Francie-Německo  
1968, UN FILM COMME LES AUTRES (Film jako jiné) — Francie  
1968, LA CONTESTATION (Kontestace) — Francie  
1968, ONE PLUS ONE/SYMPATHY FOR THE DEVIL (Jeden plus jeden) — Velká Británie  
1968, 1 A.M./ONE AMERICAN MOVIE (Jeden americký film) — Francie-USA  
1968, SIX CINETRACTS (Šest filmových traktátů; společně s Resnaisem a Markerem) — Francie  
1969, L'AMORE/L'ENFANT PRODIGUE (Láska), epizoda z filmu AMORE E RABBIA/VANGELO 70 (Láska a zuřivost) — Francie-Itálie  
1969, BRITISH SOUNDS/SEE YOU AT MAO (Britské hlasy) — Velká Británie  
1969, COMMUNICATIONS (Komunikace) — Kanada-Francie  
1969, LE VENT D'EST (Vitr z Východu) — Francie-Itálie-Německo  
1969, LOTTE IN ITALIA (Boje v Itálii) — Francie-Itálie  
1969, PRAVDA — Francie  
1970, JUSQU'A LA VICTOIRE (Až do vítězství) — Francie  
1970, VLADIMIR ET ROSA (Vladimír a Rosa) — Francie-Německo-USA  
1972, A LETTER TO JANE OR INVESTIGATION ABOUT A STILL (Dopis Janě) — Francie  
1972, TOUT VA BIEN (Všechno je v pořádku) — Francie-Itálie  
1973, MOI, JE (Já) — Francie  
1975, ICI ET AILLEURS (Tady i všude jinde) — Francie  
1975, NUMERO DEUX (Číslo dvě) — Francie  
1976, COMMENT ÇA VA? (Jak se vede?) — Francie  
1976, SIX FOIS DEUX/SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (Šestkrát dva/O komunikaci) — Francie  
1978, FRANCE/TOUR/DETOUR/DEUX/ENFANTS (Francie/Cesta/Objížďka/Dvě děti) — Francie  
1978, SCENARIO „SAUVE QUI PEUT LA VIE“ (Scénář „Zachraň si, kdo můžeš život“) — Francie  
1979, SAUVE QUI PEUT (LA VIE) — Zachraň si, kdo můžeš (život) — Švýcarsko-Francie  
1981, LETTRE A FREDDY BUACHE (Dopis Freddymu Buacheovi) — Švýcarsko  
1982, LA PASSION (Vášeň) — Francie-Švýcarsko  
1982, CHANGER D'IMAGE (Změnit obraz), epizoda z filmu LE CHANGEMENT A PLUS D'UN TITRE (Změna z více než jednoho důvodu)  
1982, SCENARIO DU FILM „PASSION“ (Scénář k filmu „Vášeň“) — Francie-Švýcarsko  
1983, PRENOM CARMEN (Křestní jméno Carmen) — Francie-Švýcarsko  
1983, THE TOWN OF LAUSANNE (Město Lausanne) — Francie  
1983, PETITES NOTES A PROPOS DU FILM „JE VOUS SALUE, MARIE“ (Poznámky k filmu „Zdrávas Marie“) — Francie  
1984, LE LIVRE DE MARIE (Kniha o Marii) — Francie  
1984, „JE VOUS SALUE, MARIE“ (Zdrávas Maria) — Francie-Švýcarsko
- 1984, „SERIE NOIR“ (Drsná škola) — Francie  
1985, DETECTIVE (Detektiv) — Francie  
1986, GRANDEUR ET DECADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINEMA (Velikost a úpadek malého filmového obchodu) — Francie-Švýcarsko  
1986, MEETING WOODY ALLEN (Setkání s Woodym Allenem) — Francie  
1986, SOFT AND HARD — Velká Británie  
1987, ARMIDE, jedna z deseti „hudebních interpretací“ filmu ARIA (Árie) — Velká Británie  
1987, KING LEAR (Král Lear) — USA  
1987, SOIGNE TA DROITE (Pěstuj si pravičku) — Francie-Švýcarsko  
1989, HISTOIRE(S) DU CINEMA: TOUTES LES HISTOIRES (Příběh/y filmu: Všechny příběhy) — Francie  
1989, HISTOIRE(S) DU CINEMA: UNE HISTOIRE SEULE (Příběh/y filmu: Jeden příběh) — Francie  
1988, ON S'EST TOUS DEFILE (Všichni v jedné řadě) — Francie  
1988, PUISSANCE DE LA PAROLE (Síla slova) — Francie  
1988, CLOSED (Zavřeno)  
1988, LE DERNIER MOT (Poslední slovo) — Francie  
1989, LE RAPPORT DARTY — Francie  
1989, L'ENFANCE DE L'ART (Dětství umění) — Francie  
1990, COMMENT VONT LES ENFANTS (Jak se daří dětem) — Francie  
1990, NOUVELLE VAGUE (Nová vlna) — Francie-Švýcarsko  
1990, VISAGES SUISSES (Švýcarské tváře) — Švýcarsko  
1991, ALLEMAGNE 90 NEUF ZERO (Německo v roce 90 devět nula) — Francie  
1992, CONTRE L'OUBLI (Proti zapomnění; jedna ze třiceti epizod) — Francie  
1993, HELAS POUR MOI (Běda mi; v ČT uvedeno pod názvem Bohužel pro mne) — Francie-Švýcarsko  
1993, LES ENFANTS JOUENT A LA RUSSIE (Děti si hrají na Rusko) — Švýcarsko-Francie-USA  
1994, JE VOUS SALUE SARAJEVO (Zdravím tě, Sarajevo)  
1994, JLG/JLG — Francie  
1995, 2 x 50 ANS DE CINEMA FRANÇAIS (2 x 50 let francouzského filmu) — Francie  
1996, PLUS OH! — Francie  
1996, ADIEU AU TNS (Sbohem TNS)  
1996, FOR EVER MOZART, — Francie-Švýcarsko  
1998, THE OLD PLACE (Staré místo) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: FATALE BEAUTE (Příběh/y filmu: Osudová krása) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: LA MONNAIE DE L'ABSOLU (Příběh/y filmu: Mince absolutna) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: LE CONTROLE DE L'UNIVERS (Příběh/y filmu: Kontrola vesmíru) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: LES SIGNES PARMİ NOUS (Příběh/y filmu: Znaky mezi námi) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: SEUL LE CINEMA (Příběh/y filmu: Jenom film) — Francie  
1998, HISTOIRE(S) DU CINEMA: UNE VAGUE NOUVELLE (Příběh/y filmu: Nová vlna) — Francie  
1999, ELOGE DE L'AMOUR (Chvála lásky) — Francie

Uvedeny jsou pouze ty filmy, které JLG natočil jako režisér. Na řadě z nich i mnoha dalších titulech se podílel i jako autor scénáře, herec, stíhač, producent atd. Dostupné zdroje se často rozcházejí jak v datech, tak i v samotném výtčtu. Verifikovat tato data nebylo ve všech případech možné. Některé ze jmenovaných filmů byly navíc zmiňovány a distribuovány v různých zemích pod rozdílnými názvy, o podtitulech nemluvě. Ty zde rozhodně nejsou uvedeny všechny. Filmografie se snaží postihnout režijní dílo JLG v celé jeho komplexnosti – tj. včetně krátkometrážních filmů a videozáznamů. Na některých ze jmenovaných snímků se autorsky (včetně režie) podíleli i další tvůrci – zejména od roku 1974 Anne-Marie Miévilleová.