ILUMINACE
Ročník 12, 2000, č. 4 (40)

Články

GODARDOVO POHRDÁNÍ: O PAMĚTI A SMRTI (VE) FILMU

Lang a Godard: pokus o dvojportrét

Petr Málek

Plynoucí čas, který nezná smrt,
je špatnou nekonečností ornamentu.
Walter Benjamin

Capri. Rok 1963. Na střeše pověstné Malaparteho vily filmový štáb natáčí záběr, ve kterém Odysseus znovu spatří svou vlast. K režisérovi přistupuje jeden z asistentů a říká: „Můžeme jet, pane Langu." Fritz Lang vydává pokyny a (diegetická) kamera se dává do pohybu. Vidíme Odyssea hledícího na moře a pak už jen nekonečnou prostoru blankytné modři, v níž se rozpívá hranice moře a oblohy: obraz-poselství záhadné a podmanivé krásy. „Tiše", ozývá se francouzsky hlas off a jako ozvěna mu z megafonu odpovídá „silenzio". A pak už prázdno, konec záběru i konec filmu POHRDÁNÍ: modrý titulek Fin, doprovázený posledními akordy hudby Georgese Delerueho.

Drobnou roli asistenta, který přistoupil k Langovi, vytvořil Jean-Luc Godard, skutečný režisér POHRDÁNÍ. Byli jsme svědky vzácného kinematografického setkání, zaznamenaného na pás filmu, jehož (ú)hlavním tématem je film sám. Protagonisty tohoto pozoruhodného setkání takřka na den dělilo čtyřicet let. (Fritz Lang se narodil ve Vídni 5. prosince 1890, Jean-Luc Godard 3. prosince 1930 v Paříži.) Ten první tomu druhému mohl tedy být otcem – biologickým, ale i uměleckým. Mezi oběma režiséry leželo také čtyřicet let dějin kinematografie. V roce Godardova narození uplynuly sotva tři roky od chvíle, co film promluvil, a Fritz Lang byl v té době už mezinárodně proslulým a respektovaným tvůrcem; právě dokončoval svůj první zvukový film VRAH MEZI NÁMI a zbývaly mu již pouhé tři roky, než se po pověstné (a v nejnovější „langovské" literatuře zpochybňované) Goebbelsově nabídce převzít vedení německého filmového průmyslu raději vydal na nejistou cestu exulanta, aby podstoupil svou vlastní odysseu, jež měla skončit, ale neskončila návratem do vlasti až po celém čtvrtstoletí v roce 1958. Lang sice v Německu natočil ještě tři filmy, ale nakonec jeho pokus o návrat končí rozčarováním.[1] A energické

1) Volker Schlöndorf tuto dobu později vylíčil takto: „Protože nemůže vycházet a necítit se přitom cizincem, uzavírá se Fritz Lang do mezinárodní anonymity hotelového pokoje. Aby tuto zemi, kterou stále miluje, zase našel, musí ještě jednou vycestovat, znovu se připojit k emigrantům ve Francii a v Americe." Cit. dle Wim Wenders, *Dech andělů*. Praha 1996, s. 59.

zvolání „kamera", jež slyšíme v poslední scéně POHRDÁNÍ, je jeho faktickým rozloučením s filmem. POHRDÁNÍ, jakkoli zalité sytými barvami Středomoří, si tak v sobě nese něco z podzimní **melancholie loučení.**

Godardovi v době natáčení POHRDÁNÍ bylo třicet tři let, věk pro muže – patrně nejen pod vlivem křesťanské tradice – zlomový, kdy se začíná ohlížet a v tom ohlédnutí nemůže nebýt smutek z nenávratné ztráty. POHRDÁNÍ je navíc poznamenáno bolestí z rozchodu, který Godard právě prožíval se svou tehdejší životní i uměleckou partnerkou Annou Karinovou (kameraman filmu Raoul Coutard později POHRDÁNÍ označil za „million-dollar love-letter" pro A. K.).[2] Je symbolické, že právě v tomto kruciálním roce Godard natočil dva tak rozdílné filmy: na jedné straně KARABINÍKY, do té doby jistě svůj nejprovokativnější, nejanarchističtější a také vůči očekávání publika nejbezohlednější film, jímž pak zákonitě vystoupil na vrchol komerčního neúspěchu, na straně druhé POHRDÁNÍ, jež se jak z hlediska estetického, tak výrobního (velký rozpočet, mezinárodní koprodukce, obsazení hvězd) přiblížilo hlavnímu proudu filmové tvorby, což, myslím, velmi pěkně vyjadřuje lapidární hodnocení jednoho z producentů filmu Carla Pontiho: „Relatively normal, for him." Jeví-li se však POHRDÁNÍ ve srovnání s Godardovými předchozími snímky méně radikální, není o nic méně nezávislé, uchovává si jejich subverzivní potenciál: Godardův první velkorozpočtový film je zároveň ironickým (a neméně nostalgickým) komentářem produkce takového filmu, doprovázeným destrukcí tradičního scénáře, stylistickými impertinencemi, „zneužitím" obsazených filmových hvězd.[3] V jistém smyslu předznamenává Godardovu schopnost „přežít Novou vlnu" (Serge Daney), integrovat se do filmového průmyslu, ale naprosto osobitým způsobem, jenž neznamená přizpůsobení se, ale je naopak nesen gestem hledání, prolamování stále nových hranic. Výstižně tuto Godardovu pozici popsal v jednom rozhovoru pro Cahier du Cinéma Gilles Deleuze: „Godard všechny předběhl a poznamenal, ale nikoli na cestě úspěchu, ale spíš že sledoval vlastní linii, linii aktivního útěku, ustavičně lámanou, cikcakovitou linii v podzemí. Je jisté, že filmu se víceméně podařilo uzavřít jej v samotě. Lokalizovali ho."[4]

Film JLG/JLG, „autoportrét v prosinci" vypovídá o tíži takové **samoty**; je to samota trojnásobně odstupňovaná: samota umělcova domu, proměněného v slonovinovou věž, jejíž interiér, vyplněný stovkami knih, videokazet a výtvarných reprodukcí (paměť kultury), mobilizuje poslední zálohy niternosti; samota zimní krajiny kolem ženevského jezera,

2) O tom, jaký význam Godard tomuto vztahu přikládal, svědčí jedna známá epizoda: když Cahiers du Cinéma věnovaly zvláštní číslo Nové vlně (č. 138, prosinec 1962), vyžádala si redakce od každého z jejích reprezentantů fotografii. Na té, co obdržela od Godarda, je JLG vidět v pozadí, nezřetelně, zamženě v druhém plánu nádherného portrétu Anny Karinové.

3) V tomto směru je více než výmluvný fakt, že z filmů s Brigitte Bardotovou bylo POHRDÁNÍ (vedle SOUKROMÉHO ŽIVOTA Louise Mallea) komerčně nejneúspěšnější a vydělalo nejméně peněz. Pokud šlo o velký rozpočet, POHRDÁNÍ sice skutečně patřilo k nejnákladnějším filmům vyrobeným ve Francii v roce 1963, ale Godard je – jak sám později řekl – natáčel vlastně jako film nízkorozpočtový, neboť většinu peněz spotřebovaly honoráře pro Bardotovou, Palance a Langa. Srov. Jacques A u m o n t, *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's Le Mépris (1963).* In: Susan H a y w a r d – Ginette V i n c e n d e a u (Ed.), *French Film: Texts and Contexts.* London – New York 1990, s. 217.

4) Srov. Gilles D e l e u z e, *Rokovania 1972 – 1990.* Bratislava 1990, s. 50.

Dvojportrét Fritze Langa a Jean-Luc Godarda z dokumentu Le bébé et le dinosaure – plastické gesto rukou „kopíruje" takřka shodné gesto z Langova („schielovského") autoportrétu z počátku století
Foto archiv

kde Godard podniká své „bezúčelné" procházky, na nichž mu vítr prohánějící se nad vodami přináší (a odnáší) fragmenty dialogů ze starých filmů (Nicholas Ray), útržky vět oblíbených spisovatelů (Dostojevskij), hudební citáty z milovaného Beethovena *(Eroika)*; a konečně samota „deníku" či spíše školního sešitu, manifestující jednotu „zralého" Godarda s tím snad šestiletým chlapcem, jehož hluboce melancholická tvář se na nás dívá z fotografie, jež je jakýmsi leitmotivem celého filmu. Z bezútěšné samoty slov, vystupujících z bílých stránek sešitu, se rodí řeč „deníku": enigmatická, fragmentární, plná zámlk, zadrhávající se, propadající se v propasti mlčení... A znovu se z nich vynořující. Toto tvořivé *koktání*, tato samota – jak to vyjádřil Deleuze – dělá z Godarda sílu. Deleuzova víceznačná metafora tvořivého koktání vystihuje schopnost cizího používání jazyka (v širokém slova smyslu, tedy i jazyka kinematografického) v protikladu k jeho převládajícímu a konformnímu používání: „Bezpochyby právě o to jde: stát se ve vlastním jazyce cizincem, načrtávat jazyku jistý druh únikové linie."[5]

5) Tamtéž, s. 53.

Prolog: Cinecittà aneb Sebereflexe filmu

Film není pro lidi. Leda tak pro hady nebo k pohřbívání.
Fritz Lang

V proslulé úvodní sekvenci, která plní funkci prologu, sedí za kamerou umístěnou na vozíku, sjíždějícím po kolejích ulicí v ateliérech Cinecittà, Raoul Coutard, skutečný kameraman POHRDÁNÍ. Natáčí asistentku produkčního Prokosche Francesku, která se k nám blíží po vertikále obrazu souběžně s kamerou. Ve zvukové stopě nám mužský hlas off, doprovázený tragickými akordy hudby Georgese Delerueho, sděluje informace, jež nám jsou obvykle zprostředkovány titulky (herecké obsazení, kamera, hudba, režie apod.). Tento postup způsobuje, že úvodní faktografické titulky (podle Petra Mareše titulky univerzální platnosti[6]), které ve své konvenční, psané podobě nevzbuzují výraznější pozornost a jsou vnímány jen okrajově, jsou ve svém zprostředkování lidským hlasem nápadně aktualizovány a tematizovány. Podle Jurije Lotmana je „normální" (tj. neutrální) výstavba založena mimo jiné na tom, že uvedení textu (a titulky tu plní obdobnou funkci jako rám obrazu nebo vazba knihy) do textu samotného nepatří: „Takový úvod hraje úlohu signálů upozorňujících na začátek textu, ale sám se nachází za jeho hranicemi. Při převedení rámce do textu se střed pozornosti publika přemísťuje ze sdělení na kód."[7]
A právě to se děje na začátku POHRDÁNÍ: jestliže titulky ve své psané podobě plní funkci určitého kompozičního rámce, hranice, oddělující mimotextovou realitu od fiktivního světa filmu a nejsou tedy zapojeny do vyprávěného příběhu, postup užitý v POHRDÁNÍ naproti tomu vyvolává dojem, že nám úvodní informace sděluje vypravěč (a tedy textový subjekt). Jeho hlas nám vzápětí podává i jakési motto, jehož první část je neznačeným citátem z André Bazina: „Film prý zobrazuje svět očima našich tužeb a přání. Pohrdání je příběh z takového světa."[8]
V té chvíli se Francesca ocitá mimo obraz, který postupně zaplní Coutardova kamera, jež se k nám postupně obrací a naklání, dokud se nemůžeme dívat přímo do jejího obrovského objektivu Cinemascope.[9] Po tomto záběru, snímaném z podhledu, střihem následuje záběr Camille a Paula, kteří leží na posteli, záběr snímaný z nadhledu, přesně z té pozice, již zaujímala Coutardova kamera. Tím se ukazuje tento záběr nejen jako ideální

6) Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* Praha 1993. s. 111.

7) Jurij M. Lotman, *Text v textu.* In: *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.* Praha 1995, s. 26.

8) V godardovské literatuře je první část tohoto citátu připisována Bazinovi. S odlišným názorem vystoupil J. Rosenbaum, který za pravděpodobný zdroj citace označil pasáž z článku Michela Mourluta: „Jelikož je film pohled, jenž nahrazuje náš vlastní, aby nám poskytl svět odpovídající našim přáním, soustředí se na tváře, na oslňující nebo zraněná, ale vždy krásná těla, na tuto slávu nebo zpustošení, vydávající svědectví o původní vznešenosti..." Viz Jonathan Rosenbaum, *Trailer for Godard's Histoire(s) du Cinéma.* „Vertigo"1997, č. 7 (podzim), s. 13 – 20.

9) Když se na počátku 50. let objevil Cinemascope, patřili mezi jeho nejhorlivější zastánce právě budoucí filmaři Nové vlny; spatřovali v tomto širokoúhlém formátu nejen nejdůležitější zdokonalení od nástupu mluveného filmu (F. Truffaut), ale doslova symbol filmové avantgardy: „Ano, naše generace bude generací Cinemascopu a režisérů, kteří konečně budou hodni tohoto titulu." (J. Rivette). Cit. dle Alain Bergala, *Techniky Novej vlny.* „Kino-ikon" 3, 1999, č. 2, s. 65.

protějšek předchozího záběru, ale zároveň se tu poprvé překračuje jakási vnitřní strukturní hranice, tematizuje se tedy lotmanovský *text v textu*. Následující scéna, jež se odehrává v ložnici, kde na posteli leží nahá Camille a vybízí svého muže, aby ji znovu slovně ujistil, jak miluje každou část jejího dokonale krásného těla, je další formou sebereflexe filmového média. Když Paul postupně adoruje jednotlivé části Camilliina těla, jako by prováděl „anatomii" své lásky, začíná Godard s „anatomií", reflexí filmových postupů: kamera snímá Camilliino tělo jako ležící sochu a pomocí červeného a modrého filtru na začátku a na konci této sekvence zdůrazňuje její artificielnost. Nahé ženské tělo, které – jak je známo – si vymohli producenti filmu Carlo Ponti a Joseph Levine, nekonotuje sex, ale umění. Postupem fragmentace nás Godard od sexu vede k intelektuální hře, odkrývá herní momenty textu, obrací pozornost k jeho znakové povaze.

Německý kritik Andreas Kilb oprávněně označil POHRDÁNÍ za zcela *hermetický* film, neboť všechny aspekty svého ztvárnění zároveň reflektuje;[10] patří tedy k těm filmům, jejichž zvláštním rysem je zaměření na samotný film a na jeho specifické formy reprezentace: sémiotické problémy začínají pronikat do jejich obsahů v té míře, v jaké si film uvědomuje sám sebe jako znakový systém. Tato *autotematizace* nebo *sebereflexe* filmového media může mít mnoho podob, variant, realizuje se rozličnými způsoby (jak o tom svědčí tak rozdílné filmy jako MUŽ S KINOAPARÁTEM, 8 1/2 nebo AMERICKÁ NOC), ale její podstata spočívá v tom, že film už o sobě neříká „jsem svět", ale otevřeně přiznává „jsem film".[11] Jakkoli již zmíněná účast mezinárodních hvězd, vysoký rozpočet, práce v ateliéru apod. propůjčují Godardovu POHRDÁNÍ technickou dokonalost hollywoodské produkce, svým autotematismem je POHRDÁNÍ v rozporu s napodobivostí klasického modelu kinematografie, pro který je typické, že film skrývá svou zprostředkovanost (neboť chce působit jako skutečnost sama), smazává stopy po tom, že je vyprávěn.

Autotematizace se může vztahovat buď k hlubokým vnitřním zdrojům, z nichž se rodí film (srov. „hrdinovy vzpomínky, vidiny, spleť jeho fikcí a ztělesněných komplexů" v 8 1/2[12]), nebo může klást důraz na technické a umělecké postupy, tj. reflektovat filmový jazyk (MUŽ S KINOAPARÁTEM) či zachytit okolnosti natáčení a podat portrét lidí, podílejících se na vzniku filmu (AMERICKÁ NOC). Godardovo POHRDÁNÍ, jež je samo adaptací stejnojmenného Moraviova románu a vypráví příběh lidí, které dohromady svedl záměr natočit filmovou adaptaci Homérovy *Odyssey*, je mimořádné tím, že tematizuje jak realizaci filmu a reflektuje jeho jazyk (viz prolog i epilog filmu), tak si klade i obecnější otázky po povaze umělecké tvorby: estetické (problém adaptace) i mravní (hořký diskurs o filmovém průmyslu). V neposlední řadě Godard v POHRDÁNÍ nastoluje otázku samotné existence filmu jako umění a **„smrt filmu"**, možný zánik filmové kultury se odtud stane jednou z jeho utkvělých myšlenek, k níž se nepřestane

10) Andreas Kilb, *Abschied vom Mythos: Über Le Mépris von Jean-Luc Godard (1963) und über den Wandel in der Filmkritik*. In: Norbert Grob – Karl Prumm (Ed.), *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München 1990, s. 184.

11) K této otázce srov. V. V. Ivanov, *Film ve filmu*. In: *Tartuská škola...*, s. 29 – 42; Alicja Helman, *Autotematyzm – „tworcza zdrada" kina*. In: E. Nurczynska-Fidelska – Z. Batko (Ed.), *Kino o kinie czyli o autoswiadomosci sztuki filmowej*. Lodz 1993, s. 9 – 16.

12) V. V. Ivanov, *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: *Tartuská škola...*, s. 46.

vracet.[13] V POHRDÁNÍ, jež systematicky zatemňuje dobu svého vzniku (na rovině časoprostoru se proto vyznačuje vysokou mírou abstrakce a stylizovanosti), je historie přítomna implicitně v podobě *úpadku*, jejž tu symbolicky zastupují ateliéry Cinecittà: oprýskané zdi polepené filmovými plakáty, jež tu visí jako zapomenutá parte, pusté, vyprázdněné prostory, jimiž se potulují protagonisté filmu jako živí svědkové časů, kdy film ještě věřil ve svou budoucnost. POHRDÁNÍ, jak tvrdí Andreas Kilb, „je ze všech Godardových filmů ten, který se pro nás dnes stal nejméně historickým", neboť ho „nemůžeme ze současného odstupu označit za *typický* film šedesátých let" (což u U KONCE S DECHEM, ŽENA JE ŽENA, ŽÍT SVŮJ ŽIVOT, MUŽSKÝ ROD, ŽENSKÝ ROD atd. veskrze funguje).[14] Čím se POHRDÁNÍ vymyká z Godardovy tvorby té doby, je právě ono tragické vědomí (intuitivní tušení) smrti filmu (či alespoň jeho určité formy), melancholická kontemplace konce v době, která o tom ještě nevěděla. V jednom z pozdních rozhovorů Godard tuto dobovou iluzi přesně vystihl, když na adresu francouzské Nové vlny (a italského neorealismu) hořce poznamenal: „[...] byl to jen poslední záchvěv. To, co jsme si zvykli nazývat avantgarda (*avant-garde*), bylo ve skutečnosti pouhým *arriere garde*, zadním vojem."[15]

V ateliérech Cinecittà se odehrává i jedna z klíčových sekvencí POHRDÁNÍ a ve své komplexnosti také jedna z nejkrásnějších v dějinách kinematografie. V promítací síni se při projekci několika záběrů z denních prací imaginární filmové adaptace *Odyssey* setkávají čtyři z pěti protagonistů filmu: režisér Fritz Lang, scenárista Paul Javal, producent Jerry Prokosch a jeho asistentka Francesca. Ještě než začne samotná projekce, vyjadřuje Lang přesvědčení, že ústředním tématem *Odyssey* je boj proti osudu: člověk se bouří proti bohům. Konečně Fritz Lang dává pokyn a na plátně před námi ožívá svět antických bohů a hrdinů. Hned v prvním záběru sochy Penelopy dociluje Lang (resp. Godard) prostřednictvím zoomu dojmu neobyčejné živosti, který je ještě umocněn tím, že socha Penelopy (stejně jako sochy následující) je částečně obarvená, takže bílý mramor ztrácí svůj chlad. Ve druhém obrazu zase působí busta Minervy, která se obrací nejprve nalevo a pak zase zpátky, jako by se právě probouzela. Ve třetím obraze zoomuje kamera z podhledu na sochu Neptuna ve velkém celku, což vyvolává dojem pohybu. Tento proces „ožívání" je završen ve chvíli, kdy jsou sochy zastoupeny živými figurami Penelopy a Odyssea. Tento přechod však není nijak dramatický, poněvadž jejich podoba je vysoce stylizovaná: Penelopa např. má namalované kolem očí výrazně modré stíny, temně rudé rty a mimoto stojí před žlutou stěnou, takže tři dominantní, sémanticky zatížené barvy, které jsme poznali již v postelové scéně s Camille a Paulem, se vrací a ustavují relace mezi postavami dávného eposu a protagonisty POHRDÁNÍ. Od těchto vysoce stylizovaných obrazů se odlišuje několik záběrů, které spíše než jako části natáčené *Odyssey* působí jako dokumentace z natáčení: dva záběry se sirénou, jejíž nahé tělo vyvolává u Prokosche až nekontrolovatelný, infantilní projev radosti, jeden s Odysseem, jenž plave ke skále, a poslední obraz, dlouhý záběr na skály, vystupující z temnoty moře.

13) Ke Godardovu kontroverznímu, ale respektabilnímu pojetí smrti filmu srov. Michael W i t t, *The death(s) of cinema according to Godard*. „Screen" 40, 1999, č. 3 (podzim), s. 331.

14) A. K i l b, c. d., s. 182.

15) Cit. dle –red–, *JLG (montáž textů a rozhovorů; filmografie)*. „Film a doba" 46, 2000, č. 1, s. 7.

Záběr, v němž nás upoutá Langův pověstný monokl, to „strnulé kinematografické oko" (Frieda Grafeová), a znovu výrazné gesto Langových rukou, demonstrující Francesce, že „člověka nekonejší přítomnost boha, ale jeho nepřítomnost" (Friedrich Hölderlin)
Foto archiv

Tyto poslední obrazy jsou doprovázeny verši z Dantovy *Božské komedie* (Peklo, 26. zpěv), které zprvu německy recituje Fritz Lang: „‚Ó bratří,' řek jsem, ‚již jste statisíci / trampot už prošli, stále zahleděni / k západu, vzbuďte smysly zbývající / a užijte chvil večerního bdění, / abyste došli novou zkušeností / za sluncem do končin, kde lidí není.'" Poté, co je Francesca přeloží do francouzštiny, Lang (teď již francouzsky) ještě dokončí Odysseovu řeč, ale pak se poprvé ujme slova Paul, aby (si) připomněl (ze zbývajících dvaceti dvou veršů) tři fragmenty: „Kol druhé točny světla hvězdných světů / jsem viděl v tmách…; My jásali, však jásot v pláč se zvracel…; Pak nad námi se uzavřelo moře."[16] Projekce končí a s posledním záběrem Langovy *Odyssey* se promítací síň ponoří do úplné tmy. Ale jen na okamžik, než se v sále rozsvítí, abychom s protagonisty filmu prožili onen (Christianem Metzem popsaný) šokující přechod z imaginárního, snového světa do šedivé reality promítacího sálu. Filmové představení se mění v diskusi, jež se od Homérova mýtického světa obrací zpět k filmovému médiu. Na Paulovo vyznání lásky k filmu, Lang provokativně (a poněkud záhadně) namítá: „Film není pro lidi. Leda tak pro hady

16) Překlad O. F. Bablera viz Alighieri D a n t e, *Božská komedie*. Praha 1965, s. 103n.

nebo k pohřbívání.“[17] Rozzuřený Jerry Langa obviňuje z toho, že to, co právě viděl, ve scénáři nebylo. „Bylo,“ odpovídá rozhodně Lang a po chvíli dodává: „Scénář jsou jen slova. A na plátně je obraz. Film jsou pohyblivé obrazy.“ Jako ironický komentář celé diskuse (která podle Langových vlastních slov v podstatě rekonstruovala spor, který propukl mezi ním a Eddie Mannixem, producentem jeho prvního amerického filmu BYL JSEM LYNČOVÁN[18]) se po celou dobu v pozadí, pod spodním okrajem promítacího plátna, ukazuje nápis-citát Louise Lumière: „Film je vynález, který nemá budoucnost.“ Film jako umění od samotného počátku odsouzené k zániku, pomalému umírání, umění už v čase narození těhotné smrtí.

Řecká mytologie, Homérova *Odyssea*, a Fritz Lang recitující Danta (a vzápětí interpretující Hölderlina), citující sebe sama... Godard nevytváří pouze textový prostor, do něhož se vstupuje navazujícím psaním (do-pisováním), ale konstituuje mnohem komplexnější textovou strukturu, v níž dochází k dynamickému řetězení korespondencí mezi texty, mezi vrstvami textů, kdy každá nová vrstva tu předcházející nově pře-pisuje. Texty opakují struktury, jež jsou v poslední instanci předepsané **mýtem**.[19]

Problém adaptace a reflexe mýtu: JLG, Moravia, Homér

A co zde leží pozurážené v troskách,
nadevše významný fragment, zlomek...
Walter Benjamin

Jelikož v centru POHRDÁNÍ je umělecký proces, natáčení filmu inspirovaného Homérovou *Odysseou*, akcentují se nutně i otázky filmového přepisu a interpretace literární předlohy, problém překladu vůbec. Připomeňme si, že v posledně zmíněné scéně Paul mluví francouzsky, Jerry anglicky a Lang většinou německy. Tomuto jazykovému zmatení a chaosu dodává jakýsi řád a smysl Francesca (mimochodem postava, která nemá svůj protějšek v Moraviově předloze), ale za cenu četných nedorozumění, neboť její překlady se často velmi drasticky vzdalují originálu. I ona reinterpretuje (resp. zamlčuje) to, co bylo řečeno, stejně jako filmový tvůrce reinterpretuje to, co bylo napsáno. Filmové POHRDÁNÍ problémy adaptace nastoluje jak implicitně, neboť samo je přepisem literárního díla, tak explicitně, neboť ve stopách své literární předlohy tematizuje problém filmového zpracování Homérovy *Odyssey*, představuje rozličné podoby přístupu k literárnímu dílu.

17) Jde o neznačený autocitát z Langova více než třicet let starého článku k filmovému formátu: „Přáli jsme si vyšší plátno a místo toho se nám dostalo širšího. To není pro lidi, to je pro hady a k pohřbívání.“ Fritz Lang, *Mein Film M (Martha) – ein Tatsachenbericht*. „Die Filmwoche“ 9, 1931, č. 21. Cit. dle Jürgen E. Müller, *Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films*. In: Volker Roloff – Scarlett Winter (Ed.), *Godard intermedial*. Tübingen 1997, s. 117.

18) Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in Amerika*. London 1967, s. 34.

19) Srov. Renate Lachmannová, *Literatúra robená z literatúry: nadväzujúce, polemizujúce a doplňajúce písanie (do-pisovanie, pre-pisovanie a o-pisovanie)*. „Slovenská literatúra“ 44, 1997, č. 5, s. 371.

Ptáme-li se po povaze vztahu Godardova filmového textu k literárnímu pretextu, tedy k Moraviovu stejnojmennému románu, je potřeba připomenout, že ještě během natáčení charakterizoval Godard Moraviův román poněkud nelichotivě jako pěkný, lidový, dobrý na cestu do vlaku (*roman de gare*, druh laciného románu, který se dá zakoupit v nádražních stáncích s knihami). Navzdory „modernosti situací" se mu zdál „plný tradiční, staromódní sentimentality".[20] Přes toto nevalné mínění, které o románu měl, nedestruoval Godard předlohu způsobem, jaký bychom očekávali (a jaký později předvedl na KONFORMISTOVI Bernardo Bertolucci). I z tohoto hlediska zaujímá POHRDÁNÍ v Godardově tvorbě specifické místo, neboť je to jediná z jeho „adaptací", která z předlohy relativně věrně zachovává dějovou linii, postavy, situace a dokonce přejímá i mnohé z dialogů, které ovšem Godard redistribuuje, nechává je říkat jiným postavám. I přes tuto u Godarda až udivující umírněnost ve vztahu k předloze, prochází literární látka i podstatnými proměnami. Především se mění vyprávěcí situace: román je retrospektivním vyprávěním v první osobě – spisovatel Ricardo Molteni (Paul ve filmu) se po smrti své ženy, která zemřela při automobilové nehodě, snaží rekonstruovat důvody, jež vedly k rozpadu jejich vztahu. Jde tedy o typického osobního, nevěrohodného vypravěče, přičemž výchozí narativní situace má velmi blízko např. k Dostojevského *Něžné*, kde se muž nad tělem mrtvé ženy podobně pokouší rekonstruovat příčiny jejich vzájemného odcizení, ústícího v ženin sebevražedný pád z okna (tato shoda není nijak překvapivá, sám Moravia se mnohokrát hlásil k Dostojevskému jako ke svému vzoru[21]). Ve filmu naproti tomu není ani vypravěč v první osobě, ani retrospektiva; personální perspektiva a introspekce jsou nahrazeny perspektivou vševědoucí, jež se soustředí na vnější události (tuto perspektivu bychom snad mohli ztotožnit s pohledem kamery, jejíž objektiv se na nás obrací na začátku filmu). Godard typickým způsobem literární předlohu depersonalizuje a depsychologizuje, což vede k tomu, že filmové POHRDÁNÍ má mnohem blíž ke světu Homérova eposu než Moraviova introspektivní předloha.[22]

Godard zachovává konfiguraci postav – producent (Battista v novele, Prokosch ve filmu), režisér (Rheingold, Lang), spisovatel (Ricardo, Paul) a jeho žena (Emilia, Camille) – nově však rozděluje postoje, které zaujímají k adaptaci Homérovy *Odyssey*. Jestliže u Moravii stojí v popředí rekonstrukce rostoucího odcizení mezi Paulem a Camille, u Godarda se sémantické těžiště přesouvá k otázkám estetickým, mezi nimiž výlučné postavení zaujímá právě problém adaptace: většina diskusí mezi Langem, Paulem a Prokoschem se soustředí k otázce vztahu k literární předloze. Tři mužští protagonisté reprezentují tři rozličné podoby přístupu k literárnímu dílu. Producent (jak v novele, tak – i když ne tak vyhroceně – ve filmu) reprezentuje hrubý, násilnický přístup, usilující proměnit starověký epos v kýčovitou podívanou hollywoodského stylu.[23] O povaze tohoto přístupu nejlépe

20) Jean Narboni – Tom Milne (Ed.), *Godard on Godard*. New York 1972, s. 200.

21) Srov. Jiří Pelán, *Běs a nevinnost: romány Alberta Moravii*. In: Týž, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha 2000, s. 257 – 261.

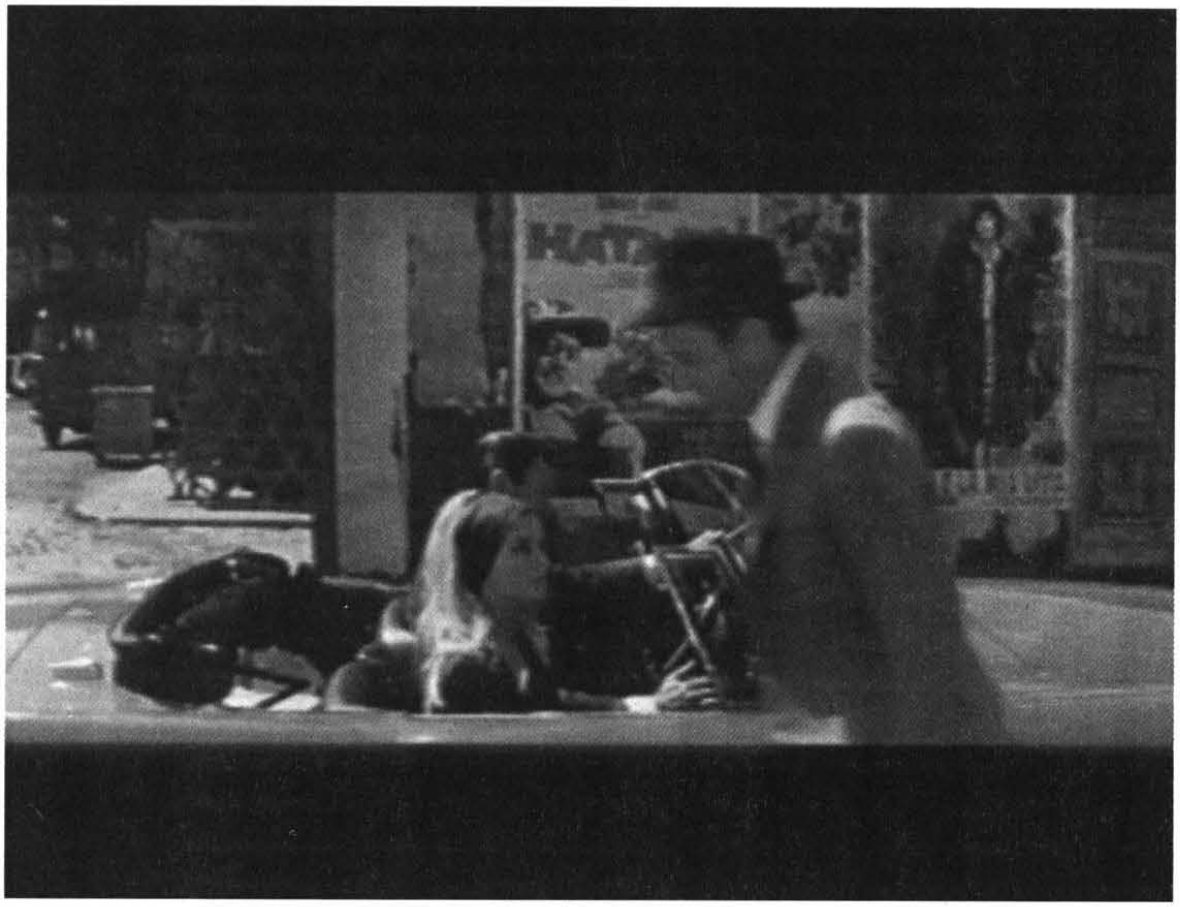
22) Srov. Marsha Kinder, *A Thrice-Told Tale: Godard s Le Mépris (1963)*. In: Andrew Horton – Joan Magretta (Ed.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 110.

23) Godard v postavě Prokosche spojil některé charakteristické rysy Battisty s vlastnostmi skutečných producentů Josepha Levina a Carla Pontiho; srov. jméno Jeremiah Prokosch, kombinující první písmena Levinova křestního jména a Pontiho příjmení.

vypovídá primitivní, infantilní radost, již Prokosch prožívá při pracovní projekci, když se na plátně objeví záběry s nahou sirénou. Na opačné straně stojí přístup respektující svébytnost světa homérského eposu, usilující zachovat jeho neproblematický heroismus, jednoduchost a idealismus. Jestliže v novele tento pokorný přístup reprezentuje spisovatel Molteni, zatímco německý režisér Rheingold chce Homérův text, ve snaze přiblížit jej současnému divákovi, podrobit psychologické interpretaci, Godard oba přístupy zaměňuje. Spisovatel Paul Javal, částečně motivován snahou vyhovět producentovi, částečně ale z vlastního přesvědčení tvrdí, že Homérův epos je dnes již neživotný a obhajuje jeho transformaci v psychologické melodrama. Postupně věří nejen tomu, že toto je ta správná interpretace, ale sám se postupně ztotožní s nešťastným Odysseem, jímž pohrdá nevypočitatelná Penelope/Camille. O Rheingoldovi se v Moraviově novele říká: „Rheingold byl německý režisér, který v přednacistickém Německu natočil se značným úspěchem několik výpravných filmů. Rheingold jistě nedosahoval úrovně takových Pabstů nebo Langů, byl to však přece jen režisér solidní."[24] Nepochybný smysl pro ironii projevil Godard, když postavu režiséra svěřil právě Langovi, čímž zároveň dodal i váhu tomu názoru na adaptaci *Odyssey*, jejž formuluje právě Lang, jemuž profesionální a morální principy nedovolují interpretovat *Odysseu* jako příběh moderní neurózy a jenž se snaží zachovat autonomní svět Homérova originálu. Oproti Paulovi Lang zastává stanovisko naprosté věrnosti originálu. Ale je to právě on, kdo nevědomě ukazuje na nerealizovatelnost takového záměru: chtěl-li při pracovní projekci přiblížit svět homérského eposu, odvolával se na Danta a Hölderlina. Svou recitací Odysseova zpěvu z Dantova *Pekla* a Hölderlinových veršů z *Poslání básníka* se nejen distancuje od „archeologického" přístupu k Homérovi, ale paradoxně potvrzuje, že svět homérských eposů je pro náš věk ztracený a jeho bozi jsou vzdálení, mrtví: svět homérských mýtů je nám přístupný již jen ve formě fragmentů, jak to ukazují promítaná „torza" z Langovy *Odyssey*, nebo zprostředkovaně, jak to dokládá již připomenutá recitace Danta, jenž tu „zastupuje" původního Homéra, z něhož – což je víc než výmluvné – nezazní ve filmu, doslova nabitém citáty nejrůznější provenience, ani jediný verš. Cesta k Homérovi nevede přímo, ale je zprostředkována jinými texty, které nejsou ve vztahu k primárnímu textu než interpretacemi v různé míře věrnými (nebo nevěrnými).

Godardovo (i Moraviovo) POHRDÁNÍ vypráví příběh spisovatele Paula, který zakouší pohrdání své ženy Camille jako milenec i jako umělec, uzavírající z materiálních důvodů řadu ponižujících kompromisů: jako scenárista filmové *Odyssey* postupně ustupuje nátlaku producenta Prokosche. Příběh rostoucího odcizení mezi manželi je konfrontován s natáčenou *Odysseou*: jde o již zmíněný lotmanovský text v textu, kdy se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem významové výstavby i recepce textu. Podle Lotmana „základ generování významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici".[25] Literární text, jenž je natáčen (film ve filmu), překračuje vnitřní hranice, které oddělují různě kódované úseky textu: expanduje do fiktivního světa filmových postav, (před)určuje jejich jednání, zrcadlí jejich vztahy, konstituuje paralely: Paul-Odysseus je

24) Alberto Moravia, *Pohrdání*. Praha 1959, s. 63.
25) J. M. Lotman, c. d., s. 22.



V tomto okamžiku selhání (komentovaném plakáty Hatari! a Žít svůj život) ztrácí Paul v Camilliiných očích svou integritu, ztrácí své (ob)rysy, rozmazává se – k „přízraku", v nějž se proměnil, může Camille cítit už jen pohrdání
Foto archiv

trápen ochladnutím Camille-Penelopy, jíž se dvoří Prokosch-Antinoos (náčelník Penelopiných nápadníků). Osud Paula-Odyssea, zdá se, je řízen vůlí bohů, kdykoli se Paul chystá učinit závažný krok směrem ke své záchraně, nebo ke své záhubě, objeví se záběr z „Langova" filmu: buď na sochu Athény nebo Poseidona, bohů, kteří určují jeho osud. Explicitně je tato vazba ukázána ve scéně, v níž se na prostranství v ateliérech Cinecittà po pracovním promítání poprvé setkávají všichni protagonisté filmu. Prokosch sedí ve svém červeném kabrioletu, zve Paula s Camille k sobě na drink, ale zároveň tvrdí, že v jeho voze je místo pouze pro Camille, a Paulovi navrhuje, aby si vzal taxi. Přestože Prokoschovo arogantní naléhání v Camille vyvolává zjevnou úzkost, Paul trvá na tom, aby nastoupila do vozu. Z pozadí celou scénu „komentují" filmové plakáty, visící na omšelé stěně ateliéru: HATARI! a ŽÍT SVŮJ ŽIVOT. Konfigurace postav i situace je analogická závěrečné scéně ŽÍT SVŮJ ŽIVOT: proti sobě stojí dva muži, pro něž je žena v tuto chvíli pouhým obchodním artiklem. To, co je v případě POHRDÁNÍ dosud pouze tušené, se odkazem ke staršímu Godardovu filmu stává zjevným: Paul (v tu chvíli víc spontánně než promyšleně) použil svou ženu jako návnadu, jíž si chtěl zabezpečit Prokoschovu nabídku. V této scéně je spuštěn osudový mechanismus a Godard její význam podtrhává několikerým způsobem: ve chvíli, kdy Prokoschovo auto ostrým startem doslova „unáší" Camille

z obrazu, ozve se její zoufalé zvolání „Paul", pro jehož bolestný výraz v tu chvíli chybí zjevný důvod. Když je mu odpovědí Paulovo neméně tragické zvolání „Camille", vzápětí doprovázené obrazem Poseidonovy sochy s vítězně zdviženou pravicí, je více než zřejmé, že neblahý osud získal nad manželi moc. Ačkoli je Prokosch primárně identifikován s Poseidonem, v této scéně může být ztotožněn i s Plutem, bohem podsvětí, jenž unáší ženu umělce: jako Eurydika byla unesena Orfeovi, tak také Camille je unesena (odvezena) Paulovi. Od této chvíle je Camille zasvěcena smrti a počíná se Paulovo **bloudění**: neznaje cestu, Paul se ztratí v opuštěných římských uličkách a potřebuje celou půlhodinu, aby se dostal do Prokoschovy vily. Své zpoždění se snaží vysvětlit autonehodou, jíž byl svědkem, ale nezdá se, že by mu Camille a Prokosch skutečně věřili. Autonehoda, která způsobila Paulovo „fatální" zpoždění, během něhož se Camille Paulovi vzdálila, neboť jím začala pohrdat, předjímá druhou autonehodu, při níž Paul Camille ztrácí již nikoli obrazně, ale doslova. Orfickou paralelu, jak si povšiml Jiří Cieslar, Godard zdůrazňuje i čistě vizuálně: ve chvíli, kdy se Paul dostane do zahrady Prokoschovy vily, převládnou temné barvy a cesta, jíž se beze slova blíží Camille s Prokoschem, je lemována cypřiši, pohřebními keři.[26]

Řím aneb Dobrodružství prostoru

Manželství se jeví jako sudba mnohem mocnější než volba,
kterou na sebe berou milující [...]. Měřeno sudbou
je každá volba slepá a vede slepě do neštěstí.
Walter Benjamin

Ono bloudění, marná snaha vyvést ženu z podsvětí, pokračuje i v další scéně[27] situované do jejich zcela nového a dosud nezařízeného římského apartmá, jehož půdorys a „vyprázdněnost" oběma protagonistům umožňuje dostávat se různými způsoby z jedné místnosti do druhé (tři různé způsoby, jak Paul prochází dveřmi do koupelny, v nichž chybí výplň), zaujímat v prostoru neočekávané pozice, navzájem si vyměňovat místa.[28] Tento způsob pohybu prostorem vyvolává dojem bloudění, umocněný jízdami kamery, které nejsou bezprostředně motivovány narativní funkcí: **labyrint** jako prostorová metafora celé scény, vybudované na nekonečných variacích na téma vzájemného odcizení a nemožnosti dalšího porozumění. Godard v této scéně zakládá deleuzovský „libovolný" prostor

26) Podle J. Cieslara lze v POHRDÁNÍ vidět „temnou verzi orfického selhání, neschopnosti vyvést ženu ‚na světlo' či neschopnosti vyrovnat se s ní v sobě". Viz Jiří Cieslar, *O soše, torzu a Orfeovi*. In: Týž, *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975 – 1990*. Praha 1996, s. 144.

27) Tato scéna, jež se velmi líbila Langovi, patří vůbec k nejdelším scénám v dějinách filmu: trvá asi třicet minut a zabírá přibližně třetinu POHRDÁNÍ.

28) Srov. Deleuzův komentář: „[...] například Godardovy nedokončené byty dovolovaly neshody a variace, jako všechny způsoby jak projít dveřmi, jimž schází výplň, které nabývaly téměř hudební hodnoty a sloužily jako doprovod k afektu." Deleuze se zmíněného příkladu dovolává v souvislosti s tím, jak francouzská nová vlna „rozbíjela záběry, stírala jejich zřetelné prostorové určení ve prospěch netotalizovatelného prostoru". Viz Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 148.

Lang podle Godarda v Pohrdání ztělesňuje jednak film, jednak plní funkci antického chóru – i pasáž o osudu z langovské monografie, kterou čte Camille Paulovi, působí jako bezprostřední komentář fatální situace, v níž se dvojice ocitla
Foto archiv

(rozpojený a vyprázdněný), rodící se z krize obrazu-akce: „postavy se stále méně často nacházely v ‚motivujících' senzomotorických situacích, spíše ve stavu procházky, toulky nebo bloudění, který určoval *čisté optické a zvukové situace.*"[29] V libovolných prostorech se pak mohou rozvíjet moderní afekty strachu, odloučení nebo pohrdání... Přestože je v této scéně víc psychologie, než je u Godarda obvyklé, nemůžeme v ní vidět pouze sled „variací" na téma nedorozumění, pohrdání, láska, hněv, podezírání, něžnost, ale také sled „čistě optických a zvukových situací": muž v klobouku, muž zabalený do bílé osušky, žena do červené, žena s blond vlasy nebo v černé paruce, zvuk rozbitých talířů, klapot psacího stroje, rozsvěcovaná a zhasínaná lampa...[30]
Paul opakovaně klade otázky, jimiž se chce dopátrat příčiny Camilliina náhlého ochladnutí („Proč se mnou již nechceš spát?"), Camille se dosud zmítá ve svých citech: zamilovává se a znovu odmilovává, střídá projevy láskyplné něžnosti s projevy, jimiž v Paulovi znova vyvolává nejistotu a pocity ponížení, ventilované i ve fyzickém násilí. Vizuální

29) Tamtéž.
30) Srov. Kaja Silverman – Harun Farocki, *Von Godard sprechen*. Berlin 1998, s. 58.

metaforu pro tyto Camilliiny extrémní polohy nachází Godard v její černé paruce: s obdobnou lehkostí, s jakou si Camille paruku nasazuje a opětovně snímá, se z milující ženy vzápětí proměňuje v „děvku", která s nestoudným zalíbením vyslovuje řadu vulgárních slov, která se Paulovi, když se znovu zeptá, proč se s ním nechce milovat, provokativně nabízí se slovy: „Tak dobře. Uděláme si to. Ale rychle." Tato slova, během nichž ležící Camille sejme osušku, aby odhalila nahé tělo, uvozují paradoxně snad nejpoetičtější sekvenci celého POHRDÁNÍ, milostný duet prostoupený melancholií loučení, vnitřní dialog, jenž je v rovině vizuální nesen sledem obrazů rekapitulujících čas nenávratně uplynulého štěstí (podzimní atmosféra procházky) a předjímajících čas definitivního rozchodu (výjev ze střechy Malaparteho vily na Capri). Sled obrazů, vybudovaný na variačním principu, koresponduje v rovině verbální s opakováním vět, jež celou sekvenci rámují. „Myslel jsem si, že když mě Camille opustí, bude to hrůza," říká Paul a Camille mu „odpovídá": „Kdysi se všechno dělo v bezbřehé sounáležitosti." Právě forma vnitřního dialogu nejlépe vyjadřuje stav, v němž se dvojice ocitla: jejich rozhovor zaznívá v hluchém prostoru, každý sám již naslouchá rytmu vlastních slov v prázdnu. Zatímco v Moraviově novele abstraktní autor sdílí omezenou perspektivu ich-vypravěče, v jehož kompetenci není nahlédnout do myšlenkového světa druhé postavy, a proto také pro něj Emilie/Camille zůstává nerozluštitelnou hádankou, Godard v této scéně Camille uděluje hlas, aby sama za sebe pronesla slova nářku nad zmarněnou láskou, než se znovu uzavře ve své tajemné kráse. Avšak Paul tento vnitřní pláč nemůže slyšet, pro něj zůstává Camille ve svém instinktivním ženství naprosto nepochopitelnou, nevypočitatelnou ve svých extrémních projevech přízně a pohrdání, které v něm vyvolávají nekontrolovatelné výbuchy agresivního chování.

Metaforou této Paulovy (mužské?) neschopnosti porozumět je moment, kdy Paul bere do ruky sošku ženského aktu, poklepe ji na prsa a břicho a lhostejně odloží zpět se slovy, že „nezní všude stejně". Poněvadž všichni bozi v Langově *Odyssee* jsou reprezentováni sochami, funguje i tato soška jako připomínka mýtického světa, v němž lidé a bozi žili v harmonii. Svět *Odyssey*, jakkoli zprostředkovaně, je v POHRDÁNÍ stále přítomen. Když Camille čte v koupelně pasáž z francouzské monografie o Langovi (autora Luka Moulleta), je to příznačně místo, kde se uvažuje o osudu, „který zosobňují bohové a pro člověka není naděje", o potřebě bouřit se „proti tomu, co je falešné", a konečně i o vraždě, která není řešení: „Zločin z vášně nic nespraví. Milovaná žena mě podvádí. Zabiju ji. Takže o ni přijdu. Když zabiju jejího milence, bude mě za to nenávidět. Smrt není nikdy řešení." (Tuto větu pak uslyšíme ve filmu ještě jednou, tentokrát z úst samotného Langa v závěru diskuse s Paulem, který vykládá svou teorii, že Odysseus zabije nápadníky, aby získal zpět lásku Penelopy.) Paulovi ale vůbec nedochází, jak hluboce se tato slova dotýkají právě jeho. Když vzápětí nato usedá k psacímu stroji, aby pokračoval ve svém románu, pokládá se ještě stále za toho, kdo text vytváří, a nikoli za toho, kdo je již textem (před)určen, jehož osud je již přede-psán. Paradoxně právě pasáž, již píše a vystupuje vůči ní v roli všemocného autora, je doslova převzata z Moraviova románu: tak jako Paul „opisuje" již existující text, tak také jeho osud „opisuje", sleduje příběh již napsaný. Příběh, který se mu vnucuje proti jeho vůli, příběh, jejž nechce vzít na vědomí, z něhož se však nelze vyvázat. Klobouk, který nosí během celé scény, aby vypadal jako Dean Martin z filmu Vincenta Minnelliho NĚKTEŘÍ PŘIŠLI V CHVATU, lze snadno, jak se dosud

domnívá, sundat a vyměnit za jiný klobouk (příběh, film, román).[31] Teprve ve chvíli, kdy si v samém závěru celé scény bere revolver, přijímá – zatím spíše intuitivně – roli v textu, který mu byl vybrán. On je tím Odysseem, jenž by měl zabít nápadníky ucházející se o jeho ženu.
Již zcela vědomě tuto roli akceptuje Paul v následující scéně v kině, když přijme a rozvine Prokoschovu teorii o nevěrné Penelope: Odysseus tak dlouho otálí s návratem domů, poněvadž je přesvědčen o nevěře své ženy. Od tohoto okamžiku čte Paul Homérův epos ve světle své vlastní životní situace, neboť on je mužem, který je přesvědčen o tom, že jeho žena mu je nevěrná...

Capri aneb Dobrodružství barvy

Když duše v sobě ještě neodhalila propast, která by ji mohla svádět k pádu či hnát do bezcestných výšin, když božstvo, které spravuje svět a rozděluje neznámé a nespravedlivé dary osudu, stojí proti člověku sice nepochopené, ale známé a blízké jako otec malému dítěti, pak je každý čin pouze dobře padnoucím šatem duše.

Georg Lukács

Závěrečné dějství POHRDÁNÍ, situované na Capri, se otevírá scénou natáčení na lodi. Podobně jako v prologu filmu se objevuje záběr na kameru, která, jak se zdá, snímá Camille na zádi lodě i Paula, který k ní přisedá, aby ji seznámil se svou novou teorií o *Odyssee*. Tak jako téměř splývají Langova diegetická a Godardova mimodiegetická kamera (která z nich v tu chvíli snímá manželský pár?), prostupují se oba příběhy (Godardův a Homérův, resp. Langův).[32] Ve chvíli, kdy Godard jako Langův asistent upozorňuje Paula s Camille, že jsou v záběru a vyzývá je, aby se přesunuli, tematizuje se znovu lotmanovská figura textu v textu a překračování hranice mezi texty. Paul a Camille se náhle ocitli v textu filmové verze *Odyssey* a Godardovu výzvu lze přeložit: vraťte se do „vlastního" textu. Mezi oběma texty se vytváří komplikovaný vztah: Paul začíná svůj život vykládat na pozadí starověkého eposu, čímž jednotlivé události jeho života získávají hlubší smysl neblahého osudového předurčení. Na druhé straně se ovšem Paul promítá do *Odyssey* právě jím interpretované a každá nová interpretace, s níž přichází, odráží jeho vlastní životní situaci. I když Paul vykládá svůj život prostřednictvím eposu, nehraje on ani Camille jen předepsané role Odyssea a Penelopy, oni je zároveň přepisují, mohou vyprávění, jímž jsou určeni, nově přepsat. Právě ve scéně na lodi Paul dostane příležitost napravit, „přepsat" své první selhání: znovu je tu Prokosch, jenž se chystá odplout na motorovém člunu, a vyzývá Camille, aby jej doprovodila. Camille se vymlouvá a oslovení „Paule", jímž se obrací na svého muže, je neméně naléhavé a úzkostlivé než zvolání ve scéně, kdy ji Prokosch poprvé „unesl". Ale i tentokrát Paul selže a podruhé ženu producentovi přenechá. Ve chvíli, kdy Camille přestupuje do Prokoschova člunu, si Paul

31) Tamtéž, s. 64. Tématem Minnelliho je ale paradoxně také zbabělost a pohrdání. Srov. J. Aumont, c. d., s. 219.

32) Srov. K. Silverman – H. Farocki, c. d., s. 66.

zapaluje s předstíraným nezájmem cigaretu a na okamžik přitom zavře oči: je to gesto zcela přirozené, ale v dané situaci metaforicky vyjadřuje i Paulovu zaslepenost. Vzápětí poté se na Paula obrací Lang se slovy, jež v rovině verbální znovu podtrhují vzájemnou souvislost příběhu Camille a Paula a starověkého eposu: „Měl jsem dát na začátek scénu, kdy mají bohové radu o osudu člověka a hlavně o Odysseovi." V té chvíli se v záběru objeví představitel filmového Odyssea a kamera jej na okamžik sleduje: Odysseus a Paul sdílejí týž prostor vyprávění a týž osud. V dálce, na horizontu moře mizí člun s Camille/Penelopou a – podobně jako po „únosu" v ateliérech Cinecittà – následuje střih na majestátní sochu Poseidona, věštící zlo a blížící se neštěstí.

V příštím záběru kamera ve velkém celku snímá Paula, stojícího na vrcholu jednoho z útesů. Kompozice obrazu, sugerující opuštěnost a ztracenost, upomíná na mnohá plátna německého romantika Caspara Davida Friedricha, v nichž malíř konfrontoval člověka s přírodou, s její tajemnou krásou i mystickou mocí.[33] Paul se, podobně jako figury na Friedrichových plátnech, v konfrontaci s nekonečností krajiny proměňuje v nepatrné stvoření, bezmocné tváří v tvář pomíjejícnosti a nicotě: temné moře, strmé útesy, opuštěnost, úzkost, sklíčenost... V tom obraze, v němž se krajina stává hieroglyfem, jehož matoucí tajemství se vzpírá výkladu, tak není nic útěšného, krása obrazu je prostoupena neurčitou lítostí a bolestí, o níž píše Walter Benjamin: „Poantický člověk zná snad jen jediný duševní stav, v němž své nitro ve vší čistotě a vší velikosti zároveň klade do vztahu k celku přírody a kosmu, totiž bolest."[34] Jestliže Homér patřil, jak to ve filmu tvrdí Lang, k civilizaci, která se vyvíjela v harmonii a nikoliv v kontradikci s přírodou, pro Paula je tento stav naivního, jednoduchého štěstí antického člověka nedosažitelný; na moderním člověku lpí podle Benjamina reflexe s takovou intenzitou, že mu není dovoleno „rozvinout se z hloubi svobodně do vnějšku, a raději tedy setrvává v jakémsi druhu skrytosti a uzavřenosti".[35] Kontrast mezi slabostí a rozpolceností člověka moderní doby a harmonickou celistvostí člověka doby starověkého eposu (a nemožnost dosáhnout jednoduchosti a prostoty homérské epiky) se stává ještě zjevnější, když je děj z luxusního římského apartmá a filmových ateliérů přenesen na ostrov, jehož krajina si podržela „starověkou" vznešenost a krásu. Godard tento rozdíl formuloval jednoznačně: „Řím je moderní svět, Západ; Capri je starověký svět, příroda před civilizací a jejími neurózami."[36] Jako by v jeho mohutných útesech prudce padajících do nezměrného moře zůstalo vepsáno tajemství starých Řeků, řečeno slovy Georga Lukácse: „tajemství jejich pro nás nemyslitelné dokonalosti i jejich cizosti pro nás nepřeklenutelné".[37]

---

33) „Friedrichovy temné figury stojí na obraze osamoceny, většinou se obracejí k divákům zády a samy jsou také pozorovateli rozlehlých krajin před sebou; postavy, u nichž nevíme, jestli už dosáhli nebo teprve dosáhnou transcendentna." Viz Gerhard S c h u l z, *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha 1999, s. 78. Caspar David Friedrich jako nejvýznamnější umělec německého romantismu byl bohatě „recipován" i v německém výmarském filmu; jeho „stopy" najdeme především u Murnaua, ale pochopitelně i u Langa (v NIBELUNZÍCH a hlavně v UNAVENÉ SMRTI).

34) Walter B e n j a m i n, *Štěstí antického člověka*. In: T ý ž, *Agesilaus Santander*. Praha 1998, s. 31.

35) Tamtéž.

36) J. N a r b o n i – T. M i l n e (Ed.), c. d., s. 200.

37) Georg L u k á c s, *Metafyzika tragédie*. Praha 1967, s. 96.

Paul se na střeše Malaparteho vily míjí s filmovým představitelem Odyssea. V letmém, ale významuplném pohledu, který si vymění, se naposledy připomene lotmanovská figura textu v textu a hranice mezi texty, již lze kdykoli překročit (stejně jako tu zídku, jež oba protagonisty dělí), ale nikoli bez následků (výhrůžné gesto Odyssea!)
Foto archiv

Skrytost a uzavřenost, o nichž psal Benjamin, nalézá v POHRDÁNÍ své vyjádření i v Godardově práci s barvou. Takřka nepostřehnutelná scéna se odehraje na sluncem ozářené terase Malaparteho vily: když se Fritz Lang pomalu loudá ke vchodu do vily, míjí Francesku, která se v žlutém koupacím plášti opírá o stěnu s červenou opadávající omítkou, chvíli zaváhá a pak pronese: „Schöne gelbe Farbe."[38] Je to jen moment: na chvíli zadržený pohyb, letmý pohled, eliptická věta a pokračování v chůzi. A přece tento okamžik je nepřehlédnutelným připomenutím toho, jaký význam Godard připisoval ve svém druhém barevném filmu práci s barvou. Barvy v POHRDÁNÍ vytvářejí specifický systém, řád: stojí vedle sebe, doplňují se, dělí se, tvoří opozice. Mohou přitom pronikat všemi rovinami

38) Není bez zajímavosti, že tato věta pronesená Langem našla své echo ve filmu KŘESTNÍ JMÉNO: CARMEN – znovu postava režiséra, tentokrát ztvárněná samotným Godardem, komentuje v hotelovém pokoji koupací plášť Carmen slovy: „Kdyby van Gogh viděl tuto žlutou..." Dlužno dodat, že Lang jako jediný z mistrů německého expresionismu měl možnost ve svých filmech několikrát pracovat s barvou. A právě western RANČ ZLOSYNŮ, o němž v POHRDÁNÍ mluví Paul s Langem, je originálním příkladem „expresionistické" poetiky využití barvy ve filmu, kdy nezvyklá kompozice barev má v divákovi vyvolávat neklid a pocity nejistoty.

vyprávění (*Odyssea*, filmová adaptace eposu, rozpad manželství), přijímat a nést určité metaforické a symbolické významy (pronásledování, záchrana, pohrdání, smutek), které mohou v různých narativních rovinách korelovat, rezonovat, vzájemně se umocňovat, nebo naopak popírat. Již úvodní postelová scéna rámovaná červeným a modrým filtrem anticipuje klíčové téma filmu: **oddělení**. Protagonisté filmu se noří do čistých barev, které neznají odstíny, ani přechody; tyto bloky ryzích barev, odmítajících přijmout jinou barvu, se ve své absolutní separaci stávají metaforou vzájemné uzavřenosti, nepřístupnosti hrdinů. Signifikantní je v tomto smyslu kupříkladu moment, kdy se Paul a Camille během hádky ve vlastním bytě ocitnou proti sobě: on v modrém před modrým křeslem, ona v červené před červeným gaučem. Na tento význam se vrství další významy, neboť červená a modrá jsou antagonistické barvy, které se připínají k protagonistům konfliktu. Zatímco červená je barvou Athény (má červené oči), Odysseovy, a tedy i Paulovy ochránkyně, modrá je emblematickou barvou Odysseova (Paulova) úhlavního nepřítele Poseidona. Červená se však postupně stává i barvou pohrdání, jež Camille poprvé pocítí ve chvíli, kdy ji Paul nutí nastoupit do Prokoschova červeného vozu. Ve scéně hádky v římském apartmá se Camille halí do červeného pláště, který vzápětí odhazuje, s prudkostí odrážející zmatek, jak se do Paula zamilovává a vzápětí jím znovu pohrdá. Ke konci filmu se aktualizují i základní symbolické významy červené: krev a smrt. Tragická je v posledku i modrá barva, do níž byl ponořen již závěr úvodní scény, ve které triádě barev v rovině verbální odpovídá Paulovo vyznání: miluji tě „úplně, něžně, tragicky". Když po Camilliině smrti splynou v závěrečném obraze moře a obloha v jedinou modř, doprovázenou Godardovým „silenzio", manifestuje se jí Poseidonovo vítězství. Závěrečný obraz definitivního oddálení, kdy se mezi oběma manželi rozevře propast mlčení symbolizovaná modří Poseidonova moře, má svůj předobraz už u Moravii: „Po obědě jsme téměř nemluvili. Zdálo se, že ticho proniká do vily s prudkým poledním sluncem. Třpyt moře i nebe, který se odrážel ve velikých oknech, nás oslňoval a oddaloval od sebe, téměř jako by všechna ta blankytná modř byla podmořskou vodou a my dva seděli na mořském dně, odděleni od sebe svítivou chvějivou tekutinou a neschopni říci slovo."[39] Modrá je barvou smrti a sebedestrukce hrdiny (o dva roky později si toutéž barvou rituálně pomaluje tvář Petříček, vlastně Ferdinand, těsně předtím než spáchá sebevraždu). Závěrečná modř se ale nevyčerpává zcela symbolickými a metaforickými významy, které ji – stejně jako ostatním barvám – můžeme připisovat. Žijí svým samostatným životem, nezávislým na předmětech a věcech, které je nesou. Odhazuje-li Camille svůj červený nebo žlutý plášť, letí přes plátno jako cákance barvy, působící bezprostředně na naše smysly: již ne žlutý plášť, ale žlutá barva, již ne moře, ale blankytná modř...[40]

Paměť filmu: Rossellini a Lang

Její úsměv mi připomínal staré filmy o upírech.
Lemmy Caution ve filmu ALPHAVILLE

39) A. Moravia, c. d., s. 161.

40) Joseph Vogel, *Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze.* In: Friedrich Balke – Joseph Vogel (Ed.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie.* München 1996, s. 252 – 265.

S ruinou jsou dějiny vtahovány do dějiště.
A sice: dějiny, takto zpodobené, nejsou výrazem procesu věčného života,
ale děje nezadržitelně spějícího k rozkladu.
Walter Benjamin

Vedle Moraviovy novely a Homérovy *Odyssey* textem POHRDÁNÍ prosvítají ještě obrysy třetího, ryze kinematografického pretextu. Ve scéně, jež bezprostředně předchází odjezdu filmového štábu na Capri, hlavní protagonisté vycházejí z kina, nad jehož vchodem je umístěn nápis Viaggio in Italia. (A během krátkého rozhovoru, který se před kinem rozvine, nelze přehlédnout ani plakát k témuž filmu.) Godard prostě nemohl v roce 1963 natáčet v Itálii (a na Capri), aniž by přitom nepomyslel na CESTU DO ITÁLIE Roberta Rosselliniho, tím spíš, že její téma – jak postřehl Jacques Aumont – je velmi blízké: jak nedorozumění *(méprise)* může vést k pohrdání *(mépris)*.[41] Kdybychom nevěděli nic o existenci Moraviovy předlohy, mohli bychom v jistém smyslu Godardovo POHRDÁNÍ číst jako rozvedení onoho klíčového dialogu ze závěru CESTY DO ITÁLIE, kdy Katherine na nechápavou Alexandrovu otázku, co vlastně chce, již rezignovaně odpoví: „Nothing. I despise you." V obou filmech sledujeme příběh postupného vzájemného odcizení manželské dvojice, které směřuje k nevyhnutelnému rozchodu, k němuž nakonec nedojde jen zásahem osudové náhody: konfrontace se „zázrakem" v případě prvním, tragické nehody v případě druhém. V neposlední řadě oba filmy spojuje takřka fyzicky cítěná přítomnost bohů, v případě Godarda nepochybně inspirovaná právě Rossellinim, konkrétně scénou Katherininy návštěvy Archeologického muzea v Neapoli. Celá scéna v muzeu je podána v extrémně dlouhých, komplexních záběrech (vyhýbajících se tradičnímu hollywoodskému postupu pohled-protipohled), jež ustavují subjektivní perspektivu s mnohem větší mírou nejednoznačnosti a jejich délka spolu s absencí střihů vyvolává onen dojem až tělesné blízkosti, pocit fyzického ohrožení něčím, co je nám neznámé a nepochopitelné. Rossellini se zde (stejně jako při Katherininých prohlídkách dalších historických i přírodních atrakcí: Sybillina věštírna, lávové pole blízko Vesuvu, katakomby ve Fontanelle a vykopávky Pompejí) vyhýbá obvyklým banalitám, spojeným s těmito turisticky atraktivními místy, a každé z těchto míst využívá k tomu, aby hrdinčinu sebejistotu opakovaně vystavoval otřesům při setkání s něčím, co se vymyká její dosavadní zkušenosti a co v ní odkrývá něco, co dosud bylo pečlivě skrýváno. Tato „archeologická" práce nalézá svůj kulminační bod příznačně na místě vykopávek v Pompejích, kde před užaslým pohledem Katherine (poprvé doprovázené i svým mužem) archeologové odkrývají dvojici chycenou do pasti dávnou erupcí, navždy ztuhlou ve vzájemném objetí. Přes svou nejednoznačnost, neboť není jasné, zda dvojice u sebe hledala útěchu v okamžiku hrůzy, nebo byla překvapena při milování, vydávají ztuhlá těla, pohřbená žhavou lávou, svědectví o dávné lásce, kontrastující s umrtvující prázdnotou a chladnou vyhaslostí dvojice dosud živé. Po celý film se manželská dvojice instinktivně skrývá před skutečným dotykem italského života, před jeho otevřenou emocionalitou a smyslností. Symbolickou ochranu nalézají ve svém uzavřeném kabrioletu Bentley, jehož volant na levé, tedy opačné straně manifestuje pocit cizoty obou kultur. Teprve když svůj vůz opustí (návštěva Pompejí, procesí věřících

41) J. Aumont, c. d., s. 220.

v závěru), mohou být vystaveni hlubokému emocionálnímu otřesu, který – snad – otevírá cestu k proměně. Každé z pěti zastavení Katherine tematizuje tento konflikt dvou rozdílných civilizací (středomořské a anglosaské); tato konfrontace, symbolizována i jmény (připomeňme, že manželé Joyceovi přijíždějí do Itálie, aby prodali dům po zemřelém strýci Homérovi), tak předjímá i další z témat POHRDÁNÍ.

Vedle tematických, motivických paralel a inspirací i geografických souvislostí (jedna pasáž CESTY DO ITÁLIE je situována na Capri) má ono připomenutí i hlubší, čistě kinematografickou motivaci. Godard, natáčeje v Itálii, nemohl nepřipomenout Rosselliniho snímek, jehož zásadní přínos pro „vývoj" filmové řeči si jako první uvědomili právě kritikové kolem Cahiers de cinéma, budoucí režiséři Nové vlny (teprve s odstupem let bylo v Rosselliniho trilogii osamění – STROMBOLI, EVROPA 51, CESTA DO ITÁLIE – rozpoznáno umělecky svrchované předznamenání Antonioniho proslulé tetralogie citů). V okamžiku, kdy se objevila CESTA DO ITÁLIE, „všechny filmy náhle zestárly o deset let," napsal Jacques Rivette ve svém proslulém *Dopise o Rossellinim* (Cahiers du Cinéma č. 46, duben 1955), jenž byl zároveň i jakýmsi manifestem Nové vlny. „To je naše kino, nyní jsme u toho, k čemu se chystáme, točit filmy [...]. Zdá se mi nemožné, aby člověk CESTU DO ITÁLIE viděl a ihned nerozpoznal, že tento film znamená průlom, jímž musí projít veškerá kinematografie."[42]

„Již jako kritik jsem se považoval za filmaře. Dnes se stále ještě považuji za kritika a v určitém smyslu jsem jím ještě víc než dřív. Místo abych dělal kritiku, dělám film,"[43] prohlásil v jednom rozhovoru Godard, který opakovaně zdůrazňoval, že „filmoval" už když psal kritiky, a naopak natáčení filmů pokládal za pokračování kritiky jinými prostředky. Tento názor vyjadřoval přesvědčení, sdílené ostatně i dalšími tvůrci soustředěnými kolem Cahiers, že natáčet filmy znamená rozšíření dosavadní kritické a estetické aktivity v tom smyslu, že každý nový film by měl být vědomým *přečtením* a *přepsáním* dosavadní historie filmu jako celku. „Paradoxní síla filmařů Nové vlny spočívá v tom," poznamenává v souvislosti s jejich vztahem ke kinematografické tradici Serge Daney, „že upřímně věřili, že patří do historie, z níž nazpaměť znali předcházející kapitoly (a kde si vybrali své hrdiny)".[44] Daney také nepřímo poukazuje na vzájemné prostupování a obohacování práce kritické a filmařské: ptá-li se Truffaut neustále, jak by záběr, který právě točí, nafilmoval Renoir nebo Hitchcock, je to stejně samozřejmé gesto kritické reflexe filmové tradice jako jeho rozhovory s Hitchcockem nebo Rohmerova studie o prostoru u Murnaua.

V POHRDÁNÍ příkladem této vzájemné provázanosti tvorby kritické a filmařské je kupř. plakát k filmu HATARI!, jenž se poněkud překvapivě objeví na stěně v ateliérech Cinecit-

42) Cit. dle Rainer G a n s e r a, *Roberto Rossellini*. Můnich 1987, s. 170. Když v roce 1958 francouzští filmoví kritici (mezi nimiž najdeme vedle André Bazina také Godarda, Truffauta, Rivetta, Chabrola i Rohmera) zase jednou volili nejlepší filmy všech dob, CESTA DO ITÁLIE obsadila třetí místo za Murnaovým VÝCHODEM SLUNCE a Renoirovými PRAVIDLY HRY. A ještě v roce 1964 ve filmu PŘED REVOLUCÍ Bernarda Bertolucciho, jehož první filmy hodně těžily z estetických premis skupiny kolem Cahiers, se jedna z postav, godardovský cinefil, vyznává, že CESTU DO ITÁLIE viděl patnáctkrát, a hlavního hrdinu přesvědčuje: „Pamatuj si, bez Rosselliniho nemůžeš žít."

43) Jean C o l l e t, *Jean-Luc Godard*. Praha 1969, s. 63.

44) Srov. Serge D a n e y, *Prežiť Novú vlnu*. „Kino-ikon" 3, 1999, č. 2, s. 55.

tà v již připomenuté scéně, v níž Prokosch s provokující arogancí zve Camille a Paula do své vily. Motivace citátu zmíněného plakátu může být jednak dějová, neboť se objevuje těsně před tím, než Camille poprvé pocítí vůči Paulovi pohrdání (hatari znamená nebezpečí), tak může být znovu echem Godardovy kritické aktivity, neboť právě HATARI! (jeho režisér Howard Hawks patřil ostatně k idolům skupiny kolem Cahiers) označil Godard za nejlepší film roku 1962.[45]

Nechá-li Godard v POHRDÁNÍ Paula zmínit se o Langově filmu RANČ ZLOSYNŮ, je to vědomý kritický akt, vstupující do diskuse o Langově tvorbě, z níž si autoři kolem Cahiers cenili nejen té etapy německé, ale spornější etapu americkou stavěli provokativně dokonce výše. S takto vyhroceným pohledem se obraceli proti převládajícímu mínění, že Langova tvorba v Hollywoodu (1936 – 1956) je, aniž by se přitom diferencovalo, neblaze poznamenána kompromisy a úbytkem tvůrčích sil. Dostatečně výmluvný je fakt, že v programovém čísle Cahiers č. 31 z ledna 1954 vyšel vedle legendárního Truffautova článku *Jistá tendence francouzského filmu* i jeho méně známý text s imperativním titulem *Milovat Fritze Langa*, inspirovaný čerstvým zážitkem z filmu HORKÁ CHVÍLE. Teprve na tomto pozadí je možné plně pochopit Paulovu poznámku, otevírající krátkou kritickou diskusi: ačkoli Paul, godardovský cinefil, obrací pozornost k Langově americké tvorbě a americkému filmu vůbec, samotný Lang nesouhlasí a osobně preferuje snímek VRAH MEZI NÁMI.[46] Paradoxní je, že ukázky z „Langovy" filmové verze *Odyssey* odkazují (byť spíš parodicky) k NIBELUNGŮM než k jakémukoli filmu Langovy americké etapy. Rovněž některé Godardovy záběry architektury v POHRDÁNÍ (Prokoschova vila v Římě i na Capri, Paulovo římské apartmá) mohou evokovat monumentalitu NIBELUNGŮ. Lang tím, že v POHRDÁNÍ reprezentuje jak ztracené možnosti klasického hollywoodského filmu, tak modernismus německého expresionismu, spojuje dvě zásadně odlišné estetiky obrazového a dramatického zobrazování, rozdílné postupy filmové signifikace. Lang ztělesňuje jak mytické kvality narativního filmu, tak „alternativní" postupy výmarského filmu.[47] Když Godard vysvětloval, jakou roli Lang v POHRDÁNÍ hraje, mohl zcela oprávněně prohlásit: Lang je film, je ztělesněním jeho historie.

Langova tvorba (a teď už výhradně ta německá) pozoruhodně „ožila" v Godardových filmech z devadesátých let, v nichž se zamýšlí nad pamětí filmu: osobitým způsobem mapuje jeho historii jako uměleckého druhu, ale reflektuje i to, jak se do filmu „promítly" dějiny tohoto století. Pro Godarda film (a kultura vůbec) funguje jako (nedědičná) paměť, v níž jsou uloženy estetické a sémantické zkušenosti, jež se staly textem.

---

45) Srov. J. A u m o n t, c. d., s. 219.

46) V této diskusi Lang (a tentokrát) už osobně s Godardem pokračovali v sérii interview, zaznamenaných a publikovaných pod titulem *Le bébé et le dinosaure*.

47) Řečeno slovy T. Elsaessera: „Ačkoli se německý film nepovažoval za oponenta narativního filmu, vyvinul ‚experimentální' větev, která přímo vyrůstala z touhy konceptualizovat problémy filmu tváří v tvář viditelnému světu a subjektovým efektům (subject-effects), jež byly toho následkem." A dodává formální zvláštnosti výmarského filmu, díky nimž je možné ho považovat za avantgardní: „jeho rozdílný přístup k času a prostoru, jeho nelineární, nekauzální pojetí sekvence a příběhu v rámci fiktivního, imaginárního rozměru". Viz Thomas E l s a e s s e r, *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film.* „Iluminace" 8, 1996, č. 2, s. 32n.

Kultura jako zkušenost připomenutelnosti, jako zkušenost, která se stala znakem a je vepsaná do textu, do něhož je možné vstoupit navazujícím psaním i polemickým přepisováním. Jak Godard využívá tyto intertextové strategie, dokládá jeden enigmatický obraz z jeho HISTOIRE(S) DU CINÉMA: v epizodě, v níž obrazy a zvuky války a fašismu poprvé „vpadávají" na filmové plátno, Godard náhle uvede záběr z Langova VRAHA MEZI NÁMI – detail ruky poznamenané osudovým písmenem M, jež se má v příštích okamžicích otisknout na vrahova záda. Ale Godard se nespokojuje s citací záběru a vstupuje s ním do dialogického vztahu: do obrazu umisťuje nápis-titulek, který jej významově otevírá. *Seule la main qui efface peut ecrire:* Pouze ruka, která s(vy)mazává, může psát. Mnohoznačnost nápisu je nesena významovou polysémií slovesa „efface", jež primárně znamená vymazávat, vyškrabávat, zahlazovat, ale přeneseně i likvidovat. Vzhledem k dobovému kontextu, do něhož Godard obraz zasazuje, může nápis poukazovat ke snaze nacistů Židy a další oběti nejen fyzicky zlikvidovat, ale i vymazat (vyhladit) jejich paměť. Pro Toma Gunninga věta nabízí i klíč k modernímu autorství, obzvláště autorství ve filmu a především autorství Fritze Langa. Inspirován (patrně) Blanchotem i Foucaultem říká: „Pro moderního autora emblematické gesto spočívá nejen v psaní slov, ale i v jejich částečném vymazávání. Každý autor si musí představit svou vlastní smrt, musí podepsat rozsudek smrti. [...] Když ale pomyslíme na způsob, jakým Smrt definitivně zmizí v posledním záběru UNAVENÉ SMRTI, a tím otevře prostor pro opětovné spojení milenců, můžeme vidět, že část autorského úkolu vymazání spočívá ve vytvoření prostoru pro nový zápis (vepsání se). Lang se objevuje v tomto psaní, ale také mizí, ztrácí se, avšak nikoli beze stopy."[48]

V NĚMECKU V ROCE 90 DEVĚT NULA se Godard vrací k Eddie Constantinovi a jeho agentovi Lemmymu Cautionovi (z filmu ALPHAVILLE), jenž jako „poslední tajný agent" (víc mrtvý než živý) bloudí po pádu berlínské zdi zdevastovanou krajinou, jíž Godardova kamera snímá v sérii studených, kontemplativních obrazů úpadku, za nimiž se rýsuje (Benjaminova) konstelace světa jako **ruiny**, jež marně volá po vykoupení. Melancholie tohoto pohledu je ještě umocňována mezititulky, tematizujícími samotu, smrt a agonii, a řadou filmových citací, mezi nimiž privilegované místo zaujímají ukázky z filmů Fritze Langa (SIEGFRIED, METROPOLIS, ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSEHO), Friedricha W. Murnaua (POSLEDNÍ ŠTACE, FAUST) a Roberta Rosselliniho (ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO, NĚMECKO V ROCE NULTÉM). Cituje-li Godard z Rosselliniho NĚMECKA V ROCE NULTÉM záběr, v němž malý hrdina bloudí ulicí proměněnou v trosky, je to proto, že ruina pro něj představuje klíčovou „figuru" německých dějin. Ruina a mrtvola, neboť Godard tento záběr bezprostředně konfrontuje s krátkým záběrem umírajícího Siegfrieda. Oštěpem probodnuté Siegfriedovo tělo je ale i působivým „tělesným" ekvivalentem perforovaných a (násilím) rozevřených povrchů, jež u Langa (jak to ukázala Brigitte Peuckertová) představují důležitý strukturní element: povrch (obraz) nemůže dlouho vzdorovat tlaku narativního pohybu, jenž znamená smrt.[49]

48) Thomas Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision of Modernity*. London 2000, s. 480.

49) Brigitte Peucker, *Verkörpernde Bilder-das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Berlin 1999, s. 47n.

Exkurs o smrti I. – Lang

Kolik významů, tolik zasvěceností smrti, neboť křivolakou demarkační čáru mezi fyzis a významem nejhlouběji vyrývá smrt. [...] Význam a smrt jsou v historickém vývoji na sebe odkázány neméně, než jsou do sebe úzce zaklíněny jako zárodky stavu prvotního hříchu neomilostněného tvora.

Walter Benjamin

Smrt odnepaměti probouzí skrytou lidskou obraznost, dnes však fascinuje o to víc, oč silněji je vytlačována ze zorného úhlu živých, vykazována do nemocnic a nejrůznějších ústavů, jejichž hlavním smyslem je „zajistit lidem, aby se zbavili pohledu na umírající". Jak aforisticky poznamenává Benjamin: „Pro dnešní lidstvo je jen jedna radikální novota – a ta je stále táž: smrt."[50]

Lang v POHRDÁNÍ pronese slavnou větu, že smrt není řešení. Přitom však způsob, jakým se sám zabýval vztahem smrti a reprezentace, je rozhodující pro pochopení jeho filmů, přinejmenším těch německých, nejsilněji poznamenaných tím, co on sám označil jako „Wiener Note".[51] Tento vztah je nejztřetelněji tematizován ve filmu UNAVENÁ SMRT, kde smrt sama vystupuje jako privilegovaná postava. Připomeňme si, že struktura filmu je tvořena rámcovým příběhem (mladá žena touží po tom, přivést svého zemřelého milého zpět z království smrti), do něhož jsou vloženy tři další příběhy, které se odehrávají na třech různých místech a ve třech rozdílných časech. Dívka sice potřikrát dostane šanci k záchraně svého milého, ale pokaždé ji Smrt „spoutá" předem určeným, uzavřeným příběhem, jehož neúprosná narativní logika směřuje k jedinému možnému konci: Smrti. Již připomenutý Benjamin poukazuje na zvláštní afinitu mezi vyprávěním a smrtí. Její autorita stojí u počátku vyprávěného:[52] „Smrt je sankcí všeho, o čem vypravěč podává zprávu. Smrt propůjčuje vypravěčovi svou autoritu."[53] Nemenší význam má však smrt i pro čtenáře (diváka), teprve jí se pro čtenáře (diváka) otevírá smysl života románové (filmové) postavy: „Nuže, čtenář hledá však v románu vskutku lidi, z nichž by mohl ‚smysl života' vyčíst. Musí si být proto ať tak, nebo tak předem jistý, že s nimi prožije jejich smrt. Postačí, když ve smyslu přeneseném, jako románový konec. Lépe ovšem ve vlastním smyslu. Jak mu dávají vědět, že už na ně smrt čeká, nadobro jistá, a to na zřetelně určitém místě? To je otázka, která živí zájem čtenáře na románovém dění."[54]

Smrt, takřka nehybná a s neměnným výrazem, se v rámcovém příběhu UNAVENÉ SMRTI objevuje před zdánlivě nekonečnou zdí, jež obepíná její pozemek sousedící se hřbitovem. Zeď zakrývající horizont (promítací plátno?) představuje působivý vizuální symbol neodvratného lidského osudu: nemá žádný zjevný vstup, dveře či bránu („Já sama znám

50) Walter Benjamin, *Centrální park*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 119.

51) Michael Töteberg, *Fritz Lang*. Reinbek bei Hamburg 1985, s. 33.

52) Srov. hlas off na počátku filmu JLG/JLG: „Obvykle to začíná takhle: nejdřív přijde smrt."

53) W. Benjamin, *Vypravěč*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 223. V Benjaminově studii o Leskovovi nacházíme dodnes inspirativní postřehy a dílčí teze o smrti, kterou Benjamin analyzuje jako konečný bod, jenž tomu kdo přežil a podobně i čtenáři románu sugeruje smysluplnou uzavřenost sama o sobě nesmyslného dění, ať už lidského života nebo vyprávěného příběhu.

54) Tamtéž, s. 228.

vchod," říká Smrt) a na její hladké ploše jsou vyryty tajemné hieroglyfy, snad šifry lidské existence, ne nepodobné znaku, který si Smrt opřená o zeď melancholicky kreslí svou holí na zem. Brigitte Peuckerová přirovnává Smrt ke strážci textu, jenž sídlí někde mezi vizuální reprezentací a psaním.[55] V prvním ze tří příběhů na sebe Smrt bere podobu hrobníka, jehož jméno El Mot (slovo) zdůrazňuje tuto vazbu mezi řečí a smrtí. Konečně v posledním ze tří příběhů, situovaném do vzdálené Číny doby císařské, probouzí kouzelník k životu psaný text: svitek od císaře proměňuje v hada, který tančí do taktu, jejž udává kouzelníkova hůl. Paralela mezi kouzelníkem a filmovým mágem-režisérem je ještě zřetelnější ve scéně, kdy během svého výstupu před císařem oživuje čínské piktogramy (představují jinou formu hieroglyfů). Ani tento filmový mág však nemůže průběh vyprávění obrátit, může jeho neúprosný postup pouze zpomalovat a prodlužovat řadou optických triků. Smrt, tentokrát v roli císařova lučištníka, dostihne před císařovým hněvem prchající milence, když předtím dívka odmítla císařovy projevy náklonnosti, a jediným šípem usmrtí tygra, v němž neomylně rozpoznal začarovaného mladíka, dívčina milého. Podle Peuckerové smrt v tomto filmu determinuje alespoň dva vztahy: na jedné straně smrt žene vyprávění vpřed, a tím je přivádí k jeho konci, na straně druhé, ukazujíc se ve své nepřítomnosti, definuje reprezentaci per se.[56] Podle Tima Corrigana každé filmové vyprávění za sebou vleče řadu mrtvol, každý film je vlastně následek drobných vražd, neboť každý obraz je nahrazován následujícím; a pak každý filmový pohyb spěje nakonec nutně ke smrti.[57] V této souvislosti získává novou dimenzi také postřeh Raymonda Belloura, podle něhož je pro Langa typická taková kompozice, již tvoří tři části, přičemž dvě dějové jsou odděleny momentem zastavení.[58] Tento Langův postup, vkládat statické záběry do narativního pohybu, sice zadržuje postup vyprávění a oddaluje tak jeho „smrtelný" konec, samotné obrazy však zároveň právě svou nehybností ke smrti poukazují, konečnou smrt předznamenávají. Toto střídání mezi vyprávěním a statickými obrazy potvrzuje, jakým způsobem film podle Langa zaujímá pozici mezi oběma a jak oba spojuje se smrtí.

I když UNAVENÁ SMRT oživuje nekomplikovaný svět pohádky, složitost její časové struktury, komplexnost a otevřenost vyprávění i nejednoznačnost vizuálních symbolů počítá naopak s divákovou ochotou obrátit svou pozornost od příběhu k filmovému jazyku:

---

55) B. Peucker, c. d., s. 44.
Walter Benjamin, jehož habilitační spis věnovaný německému baroknímu dramatu *(Původ německé truchlohry)* nabízí možný klíč ke čtení Langových německých filmů, spojuje barokní zaujetí pro alegorii (v níž Benjamin spatřoval základní prostředek exprese německé truchlohry) s fascinací egyptskými hieroglyfy, které v té době nebyly ještě rozluštěny. Tento barokní zájem o hieroglyfy znovuoživil němý film, v jehož univerzální řeči obrazů byli mnozí ochotni vidět paralelu k hieroglyfům (srov. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving picture*. New York 1916). Tato kinematografická paralela k baroknímu zaujetí symbolickými nebo enigmatickými hieroglyfy koresponduje i s niternou příbuzností mezi barokním uměním a expresionismem, založenou podle Benjamina na obdobném životním pocitu hluboké rozpolcenosti a rozepře, jež má překlenout technika alegorie. Právě ona pak poskytuje kontext, v němž je možné interpretovat Langovy německé filmy.

56) Tamtéž, s. 45.

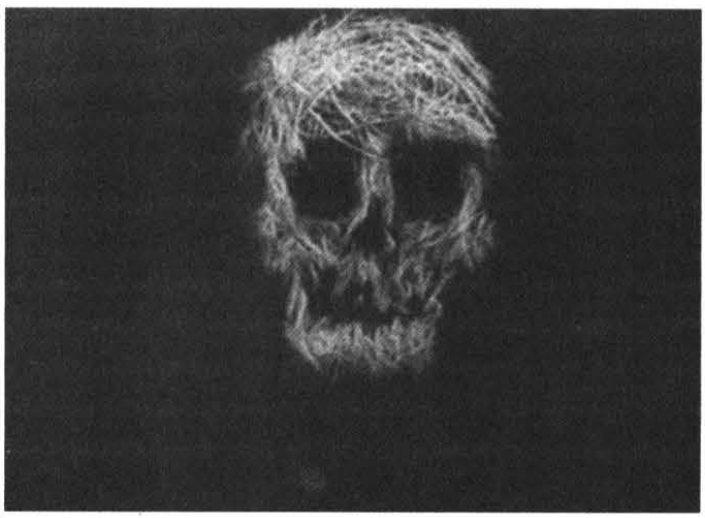
57) Timothy Corrigan, *Cinematic Snuff: German Friends and Narrative Murders*. „Cinema Journal" 24, 1985, č. 1, s. 12.

58) Raymond Bellour, *On Fritz Lang*. In: Stephen Neale (Ed.), *Fritz Lang: The Image and the Look*. London 1981, s. 35.

divák (stejně jako protagonisté filmu) se proměňuje v interpreta alegorie, v luštitele emblémů, k nimž vedle již zmíněné hřbitovní zdi patří síň plná svící, znak jednorožce na budově hostince, plačící socha v závěru čínské epizody ad. Jeden z nejpůsobivějších emblémů, které v narativní struktuře odkrývají alegorický obsah, Lang nabízí již v úvodu filmu: mladá dvojice sedí v hostinci a jejich radostnou bezstarostnost neruší ani tajemný cizinec-Smrt, který si přisedl k jejich stolu a pozoruje je zasmušilým, melancholickým pohledem. Hostinská zamilovanému páru nabízí speciální sklenici, z níž se oba snoubenci snaží podle místního obyčeje společně napít. Pak se však dívka ohlédne směrem, kde sedí Smrt, a scéna se na okamžik promění ve fantasmagorickou vizi, jíž se poprvé manifestuje moc Smrti. Dívka na stole nejprve spatří prodloužený stín kostlivce, jejž na stůl vrhá figura zdobící konec hole, o níž se opírá Smrt. Stín kostlivce padá vedle stínu, který patří sklenici piva, jež se však v příštím okamžiku změní v přesýpací hodiny, takže v tu chvíli se deska stolu proměnila v plátno, na něž dívčina vize „promítla" emblémy Smrti: stín kostlivce a přesýpací hodiny.

Tato dívčina vize nalezla své echo v Kriemhildině vidění z následujícího Langova filmu NIBELUNGOVÉ: Siegfried, jenž se loučí s Kriemhildou před svým osudným lovem, stojí vedle bohatě kvetoucího stromu. Pak postava Siegfrieda mizí a také strom ztrácí své květy, takže zůstávají jen holé větve, které zbělají a načrtnou dva tmavé kruhy, jež se vzápětí promění v prázdné oční důlky: záběr se konečně transformuje v grafický obraz *lebky* na černém pozadí, v emblém Smrti, jež tentokrát (narozdíl od UNAVENÉ SMRTI) není osobní záležitostí – Kriemhildina závěrečná vize smrti je vizí zániku celého světa, neboť neumírá pouze hrdina a manžel, ale v obraze smrti rozkvetlého stromu umírá sama příroda. „Je-li však příroda zasvěcená smrti odevždy, je také odevždy alegorickou," říká Benjamin. A dodává: „Veškeré nevčasnosti, křivdy, pochybnosti, které s sebou dějiny od začátku nesou, zračí se v jediné tváři – ne, v jediné lebce. [...] To je jádro alegorického nazírání, barokní, světská expozice dějin jako dějin utrpení světa; významné jsou jenom na zastávkách svého rozpadu."[59] Tato truchloherní filosofie dějin jako filosofie katastrofy svůj ohlas nalezla v závěrečné apokalypse druhého dílu NIBELUNGŮ (KRIEMHILDINA POMSTA). Před Kriemhildiným upřeným pohledem se naplňuje její apokalyptická vize: vršící se mrtvoly bojovníků a hořící palác, uprostřed jehož plamenů pěvec Volker přednáší svůj zpěv smrti... Tuto řadu vizionářských scén v Langových výmarských filmech, v nichž jsou alegorické výjevy těsně spojeny s figurou smrti, reprezentující neodvratný

59) Walter B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 341.
Mluví-li se v souvislosti se scénou Kremhildina vidění o vizi, předjímající Siegfriedovu smrt, je to nepřesné. V rozporu s verzemi, v nichž je Kriemhildina „vize" vložena do scény loučení před Siegfriedovým odjezdem na lov, se v originální německé verzi tyto obrazy objeví až *po* Siegfriedově smrti. Když Kriemhilda pokleká u mrtvého muže v síni královského paláce, opakují se (jako flashback) záběry Siegfriedova loučení a teprve zde se poprvé objevuje výše popsaný vizionářský obraz: v původní Langově verzi se tak funkce tohoto působivého emblému nevyčerpává tím, že slouží jako předznamenání následného děje, spíše představuje jeho *základní* a *definitivní* význam. Funkci předznamenání Siegfriedovy smrti je pak vyhrazena jednak první Kriemhildině vizi, známé jako „Falkentraum" (Sokolí sen; jedná se vlastně o film ve filmu, neboť tuto animovanou pasáž pro Langa vytvořil Walter Ruttmann), jednak svou kompozicí jedinečnému obrazu z pátého zpěvu, kdy Hagen, Gunther a Brunhilda z okna shlížejí na nádvoří, kde Siegfried rozdává poklad Nibelungů: postavení černých siluet postav na světlém pozadí společně s obloukem okna nepřehlédnutelně sugeruje lidskou *lebku*. Srov. T. G u n n i n g, c. d., s. 46 – 48.



Kriemhildino vidění z Nibelungů patří k nejpůsobivějším alegorickým výjevům, jež jsou v Langových výmarských filmech vždy těsně spojeny s figurou Smrti a jejími emblémy – obraz lebky, v níž se obraz transformoval, dává celému výjevu definitivní význam a manifestuje privilegované postavení smrti ve filmovém vyprávění
Foto archiv

osud, završuje velkolepým způsobem tanec Smrti v METROPOLIS. Ve Frederově horečnaté vizi (svou povahou zcela alegorické scéně) se ocitáme v katedrále, v níž ožijí sochy představující sedm smrtelných hříchů: dirigované Smrtí, jež hraje na svou „flétnu", dávají se do pohybu. Vrcholný okamžik scény představuje tanec samotné Smrti, jež v podobě žence s kosou postupuje středem katedrály čelem ke kameře jako by mávající kosou chtěla zaútočit přímo na filmové plátno.

Již v souvislosti s UNAVENOU SMRTÍ uvažoval Vincente J. Benet Ferrando o klíčové filmové figuře Langova stylu, totiž o pohledu do kamery, a její relaci k postavě Smrti. Ukázal přitom, že Smrt se často dívá přímo do kamery a potvrzuje tak svůj privilegovaný vztah k filmovému aparátu i svou dominantní roli ve vyprávění.[60] Neméně často se do kamery dívá i dívka, ale v klíčových momentech tento pohled zahrnuje vizi smrti (jak to dokládá její pohled na procesí mrtvých procházejících zdí). Také Volker, jehož zpěv doprovází inferno druhého dílu NIBELUNGŮ, upřeně hledí přímo do kamery a v okamžiku umírání tak s Kriemhildou sdílí její privilegovaný vztah ke kameře a hledisko vyprávění, zaznamenávající triumf smrti. Ve své dvojí identifikaci, s kamerou a se smrtí, ztělesňuje Kriemhilda hledisko vyhlazení, filmovou apokalypsu, závěrečnou ohnivou destrukci a očištění světa, jež své vykoupení nalézá teprve v náručí smrti. Tato relace smrti a filmového aparátu, smrti a vyprávění je osobitým způsobem tematizována i v dalších Langových filmech, především pak v ZÁVĚTI DOKTORA MABUSE.

Také v tomto filmu, jak ostatně už titul předznamenává, Lang explicitně usouvztažňuje psaní a smrt. Již takzvaný testament, jenž je svou povahou heterogenní, vícevrstevnatý text, jehož písmo i ilustrace nezapřou expresionistickou inspiraci, je zdrojem smrti, prostředkem, pomocí něhož Mabuse i po své internaci na psychiatrické klinice může šířit smrt a zkázu. Doktor Baum, jenž je nejen Mabuseho ošetřujícím lékařem, ale i tím, kdo převzal jeho zločineckou organizaci, vykládá během přednášky o specifickém rysu choroby svého pacienta. Od chvíle, co byl Mabuse v ústavu zavřen, zůstal sice němý, ale od počátku projevoval potřebu psát. Ze zprvu naprosto nečitelných klikyháků a škrábanin začaly postupně vystupovat jednotlivá slova, spojující se pak v celé věty, jež nakonec tvořily stále obsáhlejší texty, v nichž doktor (což ovšem nepřizná) rozpoznal detailní scénáře dokonalých zločinů. Mabuseho psané automatické texty, povstávající z jeho podvědomí, tvoří tajemné znaky a výtvarně stylizované písmo, upomínající na hieroglyfy, tedy na ty formy obrazového písma, které poukazují k filmu jako specifickému způsobu psaní, spojenému s obrazy.[61]

Šílený zločinec a neméně šílený psychoanalytik vystupují jako dvojjediný tvůrce destruktivního filmového textu (scenárista a režisér), jenž funguje zároveň jako reprezentant filmového vyprávění. Moc psaného textu je manifestovaná zločinem a smrtí, jak to ukazuje jedna ze stránek popsaných Mabusem, na níž v obraze naskicované lebky (její oční důlky vyplňují nuly v číslici milion, signalizující počet budoucích obětí) dominuje slovo Mord.

60) Cit. dle T. G u n n i n g, c. d., s. 30 – 33.

61) S. Daney v souvislosti s filmem ČÍSLO DVĚ poznamenává, že „slova jsou věci. Mezi vzácnými chvílemi, v nichž (věci) dávají smysl, oranžová písmena vpisují doprostřed černé obrazovky pouze hádanku svých forem: hieroglyfy. Smysl tu není nic víc než specifický případ ne-smyslu, tak jako život je specifický případ – konec konců dost vzácný – smrti." Srov. Serge D a n e y, *Teoretizovaný (Godardovská pedagogika)*. „Kino-ikon" 4, 2000, č. 1, s. 111.

Destruktivní síla psaného textu je skryta i v samotném jménu Mabuse, které právě ve své psané podobě je jednou z tajemných šifer celého filmu. Když jeden z protagonistů filmu Hofmeister těsně před svým dopadením zločinci vyryje na okenní tabulku jméno Mabuse, zanechává pro komisaře Lohmanna znak, jehož rozluštění je klíčem k tajemství. Způsob, jakým jsou pak fragmenty vyrytého jména odečítány z okenní tabulky, upomíná na postup při vyvolávání fotografií, a protože řešení vyžaduje přečíst jméno jako obrácené, zrcadlové písmo, manifestuje se tu tajemná spřízněnost mezi smrtí (zločinem), psaným textem a kinematografem. Tato vazba je pak ještě explicitnější ve scénách situovaných do uzavřené místnosti kdesi v opuštěné továrně, kam si členové zločineckého gangu přicházejí pro další pokyny. Místnost je na jednom konci oddělena divadelní oponou, za níž zůstává skryt Mabuse, jehož přítomnost sugerují obrysy stínu vrhaného sedící figurou na oponu a především jeho hlas vydávající rozkazy. Teprve ve chvíli, kdy je opona stržena, vše je odhaleno jako podvod: ukáže se, že hlas byl přenášen gramofonem a sedící postava Mabuseho byla pouze simulována plochým dřevěným, zezadu osvětleným modelem. Místnost s oponou, jež slouží jako promítací plátno, reproduktor a reflektor zjevně reprezentují kinematograf, který se rozpadá na své jednotlivé komponenty: světlo, obraz, zvuk, stín postavy vržený na plátno.[62] Daneyho poznámka, že „staré režisérské řemeslo nikdy nebylo nevinné", říká možná víc, než by se na první pohled mohlo zdát.[63] S výše popsanou scénou pozoruhodným způsobem koresponduje i Daneyho přirovnání kina ke zlému místu zločinu a magie, přirovnání formulované na adresu „godardovské pedagogiky".[64]

Exkurs o smrti II. – Godard

Ortodoxní emblematik nemohl smýšlet jinak: lidské tělo
nesmělo tvořit výjimku v příkazu, který vyzýval rozbít organismus,
aby bylo možno sbírat v jeho střepech opravdový, zafixovaný význam, podobný písmu.
Walter Benjamin

Fotografie: to, co zadrží jednou a navždy (práce na mrtvole).
Film: to, co zadrží jen na chvíli (smrt při práci).
Serge Daney

62) B. P e u c k e r, c. d., s. 41. Jiný příklad z téhož filmu, kde na obrazové rovině jsou svázány umění a smrt, představuje montáž záběrů, zachycujících umělecké artefakty, jimiž je vyzdobena pracovna doktora Bauma. Jde převážně o naivní masky, které jsou paralelní montáží konfrontovány s řadou lidských lebek, vystavených ve vitríně. Langovi nejde jen o zjevnou podobnost mezi maskami a lebkami mrtvých, jeho postup nemá daleko k magickému zaříkávání smrti, již chce odvrátit tím, že ji přivolá vizuálním ztvárněním. Význam montáže je umocněn tak, že uvádí scénu, během níž si Baum již po Mabuseho smrti pročítá jeho poslední zápisy a dospěje v nich až ke stránce opatřené expresionisticky stylizovaným nadpisem Herrschaft des Verbrechens (Panství zločinu).

63) Srov. cit. dle Gilles D e l e u z e, *List Sergeovi Daneyovi: optimizmus, pesimizmus, cesta*. In: T ý ž, *Rokovania*, s. 83.

64) Serge Daney: „[...] kino je zlé místo zločinu a magie. Zločin: ať jsou obrazy a zvuky odebírané (odtrhované, kradené, vynucené, sebrané) ze živých bytostí. Magie: ať jsou exhibované na jiné scéně (kinosál), aby tam způsobily rozkoš tomu, kdo je vidí. Užitek z přenosu má filmař. Skutečná pornografie je zde, v této změně scény, je to v pravém smyslu ob-scénní." Srov. tamtéž, s. 112.

Sleduje Moraviovu předlohu, nechává také Godard Camille zahynout moderní, absurdní smrtí při automobilové nehodě. Narozdíl od Moravii se však Paul nesetkává s mrtvou ženou v podobě poledního přízraku, přeludu či halucinace, ale dostává od ní dopis na rozloučenou. Obsah dopisu, v němž mu Camille oznamuje, že odjíždí s Prokoschem do Říma, reprodukuje Camilliin hlas off. Následuje krátká scéna s Camille a Prokoschem u benzinové pumpy, do níž je vložen velký detail rukou psaných slov „Je t'embrasse". Ve chvíli, kdy se vůz znovu rozjíždí, vrací se detail psaného „adieu", doprovázený zvukem srážky automobilů. Následuje střih na místo nehody a nájezd kamery na červený kabriolet Alfa Romeo, zaklíněný do nákladního automobilu. Záběr se uzavírá obrazem Camille a Prokosche, jejichž mrtvá těla leží od sebe odvrácená přes dveře vozu. Místo samotné akce Godard nabízí pouze důsledky nehody, tableau s mrtvými těly, lyriku mrtvol, vybízející ke kontemplaci.

Také Godard přikládá smrti, jak postřehl již jeho první monografista Jean Collet, zásadní význam, neboť mu je ironickým důkazem pravosti diskursu o životě: „Je to přesně tak, jako když okamžik života nabývá své hodnoty, jestliže si uvědomujeme smrt. Zachytit život znamená pro Godarda přesněji vzato zachytit smrt."[65] Když tajný agent Bruno (ve filmu VOJÁČEK) fotografuje Veroniku, nečekaně a spíše mimochodem se jí zeptá, zda myslí někdy na smrt. A jeho hlas off vzápětí říká: „Podívala se na mě a mně se zdálo, že fotím smrt." Veronika se v tu chvíli – jak by řekl Barthes – stává „přízrakem" a „zhrozený Fotograf musí nesmírně zápasit o to, aby se Fotografie nezměnila ve Smrt".[66] Godard sám, odvolávaje se na Cocteaua, podtrhává specifickou souvztažnost smrti a filmu: „Film je jediné umění, které podle Cocteauových slov ‚filmuje smrt při práci'. Osoba, která filmuje, přitom stárne a jednou zemře. Filmujeme tedy jeden okamžik smrti při práci. Film je zajímavý proto, že zachycuje život i smrtelnou stránku života."[67] Výmluvný je v tomto směru způsob, jakým Godard přepracoval závěr už svého dlouhometrážního debutu U KONCE S DECHEM: oproti Truffautovu scénáři, v němž je hlavnímu hrdinovi pronásledovanému policií umožněno uniknout, u Godarda Michel umírá.[68] Michel Poiccard, první z Godardových autobiografických hrdinů, je od začátku zasvěcen smrti a jeho cesta je lemována znameními osudu. Když mu jeho americká přítelkyně Patricia nabídne noviny

65) J. Collet, c. d., s. 28.

66) Když se Barthes ve *Světlé komoře* zamýšlí nad zrodem fotografie, klade si otázku po „antropologické souvislosti Smrti a tohoto nového obrazu" a vyslovuje hypotézu, zda historicky zrod fotografie nesouvisí s „krizí smrti", která začíná ve druhé polovině 19. století: „Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život. Fotografie, která je současná s ústupem rituálu, by pak mohla korespondovat s pronikáním asymbolické Smrti do naší moderní společnosti, Smrti, která je vně náboženství, vně rituálu: je to jako prudké ponoření do Smrti literární. *Život/Smrt*: paradigma se redukuje na jednoduché cvaknutí, takové, jež odděluje původní pózu od hotového obrázku." Roland Barthes, *Světlá komora*. Vysvětlivka k fotografii. Bratislava 1994, s. 82.

67) J. Collet, c. d., s. 28.

68) Truffaut to později komentoval: „Závěr [JLG] úplně změnil. V mém námětu končil film záběrem mladíka, jak jde po ulici a lidé se za ním otáčejí, jako za slavným hercem, jelikož ten večer byla jeho fotografie na první stránce v novinách. [...] Jean-Luc se rozhodl pro násilný konec, protože byl smutnější než já. Když pracoval na tom filmu, tak byl opravdu zoufalý. Potřeboval filmovat smrt, potřeboval takový konec." Tamtéž, s. 157.

New York Herald Tribune, po chvíli je vrátí, protože zjistí, že nemají rubriku horoskopů. Právě Patricia je však oním vyslancem osudu, jejž by chtěl Michel znát, osudu, jenž jej nakonec přivede až před ústí policejních koltů na ulici Campagne Premiere. Když v závěru filmu odchází Patricia udat Michela policii, míjí stánek s ženou, která prodává losy a přitom vyvolává: „Zkuste štěstí, kupte si los." Patricia si v novinovém stánku vybírá France-Soir, v nichž jí komisař poprvé ukázal Michelovu fotografii jako hledaného zločince. Kruh se uzavřel: město se pro Michela proměnilo v labyrint, v past, z níž se marně snaží uniknout, neboť jeho osud byl již přede-psán. Do tmy zářící neonové nápisy oznamují: „Síť kolem Michela Poicarda se stahuje", „Zatčení Michela Poicarda je otázkou hodin..." Připomínají tak, že i pro Godarda (podobně jako pro Langa) reprezentace smrti ve filmu souvisí se psaním, je formou psaní. Tomu odpovídá i její vysoce stylizovaná podoba: kamera sleduje Michela, jak v šíleném rytmu smrti utíká (tančí) dlouhou ulicí, potácí se od jedné strany ke druhé, takřka padá a znovu se zvedá, dokud se nezhroutí. Smrt stylizovaná a zároveň odvozená, neboť – jak rozpoznala Michael Marie – Godard ji natočil jako vědomý odkaz k spektakulární smrti z filmu Antonyho Manna MUŽ ZE ZÁPADU, který krátce předtím recenzoval pro Cahiers de Cinéma. V této scéně se němý muž, patřící ke gangu zločinců, potácí zdánlivě nekonečnou ulicí uprostřed opuštěného městečka, dokud nepadne a poprvé nevydá výkřik bolesti.[69]

Vysoce stylizovaná, nikdy realistická nebo psychologická, dějící se náhle, násilně a nevyhnutelně, taková je smrt v Godardových raných filmech. Patrně nejkomplexněji uchopil Godard fenomén smrti a otázku její filmové reprezentace ve snímku ŽÍT SVŮJ ŽIVOT. V proslulé scéně, kdy Nana sleduje v kině Dreyerovo UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ, se ustavuje paralela mezi oběma hrdinkami: dvakrát je střižen velký detail Jany na velký detail Nany, jejíž tvář vystupuje ze tmy promítacího sálu. V druhém případě se mezi oběma vytváří mimetický vztah: slzy v Naniných očích zrcadlí slzy Jany, přičemž nejde o to, že by umění komentovalo život, ale naopak život napodobuje umění. Tento okamžik zrcadlového vztahu se zakládá bezprostředně po otázce kněze, v čem spočívá její vysvobození, na což Jana odpovídá: „Ve smrti!" V tu chvíli nemůže být pochyb o tom, jaký osud Nanu čeká: i ona může své spirituální uskutečnění nalézt jen prostřednictvím smrti. „Přišli jsme tě připravit na smrt," oznamují titulky hned na začátku citované ukázky, když za Janou do cely přichází kněz. Celá sekvence, již Godard cituje, je variací na téma smrti. A Godard tuto relaci mezi oběma hrdinkami prostřednictvím smrti ještě zdůrazňuje, když v dialogu s knězem opakuje slovo smrt, které se u Dreyera objevuje pouze jednou. Godard zasahuje do citátu: ve chvíli, kdy ze rtů Marie Falconettiové jako Jany můžeme odečítat slovo „mort", umisťuje toto slovo jako titulek na spodní okraj obrazu. Teprve po střihu na velký detail plačící Nany následuje původní Dreyerův titulek: slovo smrt, tentokrát psané černými písmeny na bílém pozadí. Toto opakování nejen zdůrazňuje Nanino zasvěcení smrti, předjímá tragické naplnění jejího osudu, ale znovu poukazuje ke Godardovu zaujetí pro nejrůznější formy psaného nebo tištěného textu. Anticipuje také použití titulků v poslední epizodě ŽÍT SVŮJ ŽIVOT.

69) Michael Marie, *„It really makes you sick!": Jean-Luc Godard s A bout de souffle (1959)*. In: S. Hayward – G. Vincendeau (Ed.), c. d., s. 213.

První scéna dvanácté kapitoly, situovaná do hotelového pokoje, v němž vidíme Nanu v rozhovoru s mladým mužem, se skládá ze tří částí, které jsou vzájemně odděleny zatmívačkami. První a třetí část, v níž je nám obsah rozhovoru sdělován pomocí titulků, přivolává nejen „vzpomínku" na němý film a jeden z jeho určujících výrazových prostředků, ale (znovu)zpřítomňuje v naší paměti i ukázku z Dreyerova UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ. Nad milostným dialogem, o to naléhavějším, protože neseným mlčením (respektive grafickými znaky), se tak vznáší stín smrti. Explicitně je pak téma smrti zpřítomněno v prostřední scéně epizody, v níž mužský hlas off předčítá z Poeovy povídky *Medailon*, pojednávající o malíři, jenž maluje portrét své ženy a ve chvíli, kdy portrét dokončí, manželka umírá.[70] Jelikož kamera přitom sleduje mladíka, který leží v posteli a čte si v knize Poeových povídek (v Baudelaireově překladu), máme zprvu za to, že slyšíme jeho hlas. Paralela mezi Nanou a dívkou z obrazu je více než zřejmá: ve chvíli, kdy hlas předčítající text povídky dospěje k slovům „Krátce jsem se na obraz podíval a zavřel oči", odkládá muž knihu a soustředěně sleduje Nanu. Ještě chvíli kamera setrvává u čtoucího muže, aby se po slovech vypravěče „Za chvíli jsem znovu upřeně pozoroval obraz" definitivně soustředila na Nanu, již snímá nejprve na pozadí přesvětleného okna a poté na pozadí bílé zdi: Nana se proměňuje ve svůj portrét, což koresponduje i s Poeovým textem o kouzle obrazu, jež „tkví v živém výrazu, absolutně rovnocenném životu samému". Funkce citátu z Poeovy povídky se však nevyčerpává touto prostou, až příliš jednoznačnou paralelou mezi portrétovanou dívkou a Nanou, jimž oběma je osudem předčasná, násilná smrt. Již jsem se zmínil o tom, že hlas off připisujeme zprvu ležícímu mladíkovi. Brzy však pochopíme, že mluvčím tu není nikdo jiný než samotný Godard, který se slovy Poeova textu („To je náš příběh. Malíř maluje portrét své ženy.") obrací přímo – jako manžel a především jako režisér – na Annu Karinovou. „Dělat film znamená doslova brát život [...]. A to je důvod režie, která má – jak říká Godard – poskytnout ‚dojem, že lidé neustále prchají před kamerou'. Tím se prohlubuje zamyšlení nad kinematografií: filmovat již neznamená jenom být voyerem, udavačem, zlodějem, ale možná i vrahem."[71]
Tím, že Godard zapojil Poeův text do svého filmu, tematizoval a reflektoval rovněž pro západní civilizaci typické rozdělení rolí: v *Medailonu* maluje muž a žena je malována, čemuž odpovídá, že Godard filmuje a Karinová je filmována. (A ve zmíněné scéně navíc

70) Vypravěč příběhu, situovaného kamsi do Itálie, se po zraněních, která utržil v bitce s bandity, uchyluje na noc na opuštěný zámek. Když se ukládá k spánku v jedné z dosud zařízených komnat, je náhle zaujat podobiznou mladé dívky, jejíž jedinečné kouzlo tkvělo v „naprosté *živoucnosti* výrazu", který ho „zprvu ohromil, potom zmátl, uchvátil a zděsil". Prostřednictvím knihy, pojednávající o jednotlivých obrazech v komnatě a líčící jejich historii, se dozvídá, že modelem byla „dívenka převzácné krásy", která se provdala za malíře, jenž však již jednu nevěstu měl: své umění. Konflikt mezi oběma „nevěstami" vyvolal u malíře touhu obě sloučit, svou živou manželku transponovat do své dosavadní, a tím rušivě nesouměřitelný pár (umění a žena) proměnit v harmonickou jednotu. Čím blíže však malíř byl svému cíli, tím více jeho žena chřadla, což však on, zcela posedlý svým tvůrčím zápalem, již vůbec neregistroval. Až ve chvíli, kdy posledním tahem štětce portrét dokončil, „začal se chvět a sinat a v úděsu zvolal: ‚Toto je opravdu *život* sám!' Pak se prudce otočil k své milované – *byla mrtva!*" Viz Edgar Allan P o e, *Medailon*. In: T ý ž, *Jáma a kyvadlo*. Praha 1978, s. 258 – 261. Pozoruhodnou interpretaci Poeovy povídky z hlediska reprezentace smrti viz Elisabeth B r o n f e n, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, s. 162 – 207.

71 J. C o l l e t, c. d., s. 40.

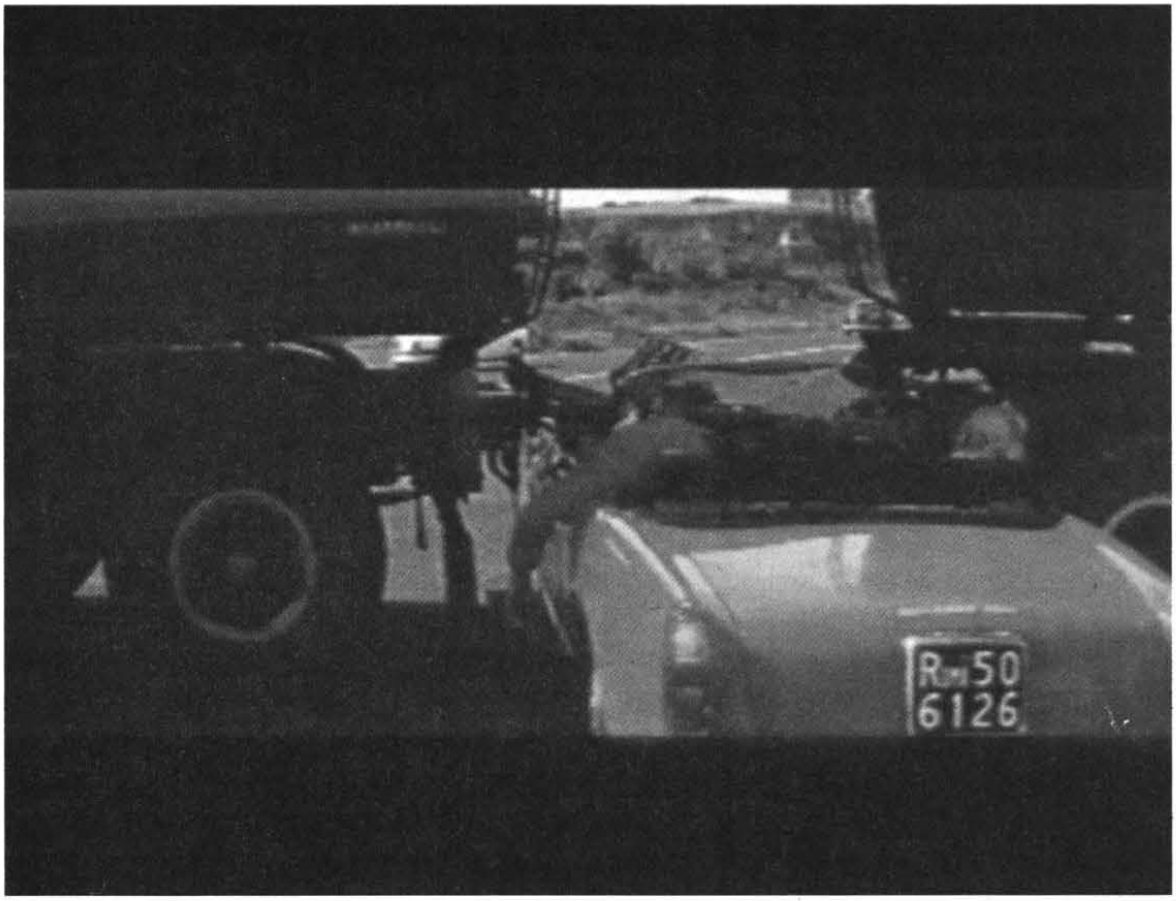


Tableau s mrtvými těly Camille a Prokosche, snímanými pomalým, kontemplativním nájezdem kamery, odhaluje v Godardovi emblematika, fascinovaného smrtí
Foto archiv

muž mluví a žena mlčí, naslouchá.) Žena jako umělecké dílo muže, umělecké dílo jako žena muže. Spojení ženy a obrazu, reprezentace ženy jako obrazu je kulturní konvencí, stejně jako reprezentace ženského těla jako místa sexuality, zdroje vizuální rozkoše.

Ubohá B.B. Ubohý B.B.

Bludiště je ta pravá cesta pro toho, kdo beztak až příliš brzy dojde k cíli. Tento cíl je trh.
Walter Benjamin

Již popsaná úvodní scéna POHRDÁNÍ, v níž Camille vyjmenovává jednotlivé části svého těla a vyžaduje po Paulovi, aby ji slovně ujišťoval, že miluje každou z těchto částí, může být – jak jsem to již naznačil – čtena subverzivně jako kritika využívání ženského těla v kinematografii. Ta se obrací nejen vůči producentům, kteří si scénu od Godarda vyžádali, ale i vůči divákům, kteří přicházejí do kina, aby uspokojili své voyerské a fetišistické touhy. Godard sám tuto scénu později kritizoval (polemicky pře-psal) v aluzivní

scéně ve filmu VŠECHNO JE V POŘÁDKU, kdy v jednom dialogu Susan (Jane Fondová) říká Jacquesovi (Yves Montand), že ho miluje a vypočítává přitom ty části jeho těla, které miluje.[72] Jestliže v POHRDÁNÍ je Camille (i když diskrétně) ukázána nahá, ve VŠECHNO JE V POŘÁDKU zůstávají oba protagonisté oblečeni, je-li v POHRDÁNÍ dvojice ukázána v posteli (a červené osvětlení může evokovat ovzduší zakázaného sexu), scéna ve VŠECHNO JE V POŘÁDKU se odehrává v přirozených exteriérech podzimní krajiny. Zmíněné rozdíly nutí vnímat celou scénu jako kontroverzní aluzi, skrývající (a odhalující) v sobě radikální sebekritiku. POHRDÁNÍ je filmem o dělání filmu a je i jeho vášnivou kritikou. Tato kritika, zaměřující se v prvé řadě na estetickou a kulturní analýzu, nebyla však později pro Godarda již dostatečná, neboť jasně nepojmenovala také ekonomické a politické aspekty.

„Je ten film o sexu nebo o politice? Proč se vždy ptáme, zda je to to, nebo ono? Možná je to obojí současně," říká hlas off v ČÍSLU DVĚ. Sex ale pro Godarda souvisel s politikou již v jeho raných filmech. V POHRDÁNÍ je toto spojení naznačeno ve scéně v promítací síni: po výbuchu hněvu, jejž u Prokosche vyvolala projekce ukázek z natáčené *Odyssey*, si producent zavolá svou asistentku Francesku, která se musí předklonit, aby na ní mohl vypsat šek pro Paula. Tento moment totální degradace obrazu ženy je současně vizuální metaforou materiální, ekonomické základny filmového průmyslu, v němž hodnota ženské sexuality je diktována její tržní cenou. Zároveň je v této scéně anticipováno téma anality, jež se jako kritická metafora v širší míře prosadí v pozdějších filmech Godardovy radikální etapy (především v ČÍSLU DVĚ): analita jako metafora kapitalistické společnosti jako systému útisku, potlačování a ovládání – v Godardově jazyku „society of the ass".[73]

Bezprostředně před vypsáním šeku se odehrál dialog mezi Prokoschem a Langem, v němž producent říká: „Když slyším slovo kultura, sahám po své šekové knížce." Nevědomě tak parafrázuje známý Goebbelsův výrok „když slyším slovo kultura, beru si svůj revolver", čímž jej Godard nejenže přirovnává ke Goebbelsovi, ale zakládá obecnější dichotomii producent/režisér, obchodník/umělec, peníze/kultura. I když analýza ekonomické základny kinematografie zůstává ve srovnání s pozdějšími Godardovými filmy povrchnější, ukazuje přesto hloubku dilematu filmového režiséra s ambicemi *auteura*, jenž je zároveň objektem finančních manipulací a estetických rozmarů producenta. Pozoruhodné je, že Godard této manipulaci připisuje fašistické rysy. Když Paul při první schůzce s Prokoschem připomene, že Lang opustil Německo bezprostředně po Goebbelsově nabídce řídit německý filmový průmysl, Prokosch jej rezolutně přeruší: „Již se nepíše rok 1933, ale rok 1963." Touto juxtapozicí obou dat nám Godard sugeruje, že producent Prokosch znovuoživuje fašismus v rafinovanější, lstivější formě. To není producent, ale diktátor, prohlašuje o Prokoschovi Lang, a explicitně tak formuluje paralelu, o níž Godardovi šlo.[74] Prokosch Godardovi ztělesňuje fašismus peněz a jeho pohrdání všemi hodnotami, které nelze převést na peníze. Goebbels vraždil kulturu doslova, Prokosch si ji kupuje: jestliže

72) Srov. Yosefa Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit 1995, s.171.

73) Tamtéž, s. 165.

74) Srov. k tomu zajímavou paralelu u Benjamina: „Lidstvo, které bylo kdysi u Homéra předmětem podívané pro olympské bohy, se jím stalo nyní samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dovoleno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci ‚prvého řádu'. Tak vypadá estetizování politiky, jak je provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizováním umění." W. Benjamin, *Dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 40.

v prvním případě je umění vystaveno zjevné, otevřené politické tyranii totalitního režimu, v druhém případě je konfrontováno s mnohem rafinovanějším tlakem ekonomickým.
Byl to již Balzac, autory Nové vlny nadevše obdivovaný a milovaný spisovatel,[75] který ve *Ztracených iluzích* zpracovává téma degradace umění trhem, přičemž klíčovou metaforou pro tuto sociální degradaci je (stejně jako později pro Godarda) **prostituce**. Lousteau, jeden z protagonistů románu, v rozhovoru s Lucienem srovnává hierarchii literární reputace či proslulosti s hierarchií prostituce: „Každé to horoucně vytoužené renomé bývá skoro vždycky ověnčenou nevěstkou. Ano, příteli, pro brakovou literaturu znamená toto renomé ubohou děvku, která mrzne kdesi na nároží; pro literaturu druhého řádu je vydržovanou ženou, která vychází z vykřičených putyk žurnalismu, a té já dělám kuplíře; pro literaturu nejpřednější je to oslnivá, pyšná kurtisána, která má přepychový byt, platí státu daně, přijímá vznešené pány, častuje tyto své ctitele vínem i svými rozmary, má svého lokaje, vlastní vůz a rozhořčené věřitele může nechávat čekat.“[76] V POHRDÁNÍ je tento vztah umění a prostituce otevřeně formulován ve scéně, během níž Lang recituje verše z básně *Hollywood* Bertolta Brechta, v níž německý dramatik práci scenáristy v Hollywoodu přirovnává k prostituci: „Každého rána jdu za výdělkem / Jdu na trh, kde se kupují lži / Pln nadějí / Zařazuji se mezi prodavače.“ Camille se ptá, odkud ty verše jsou, a Lang jí s jemnou ironií odpovídá: „To je Hollywood, jak ho popsal pozdní BB.“ A na Paulův zasvěcený dotaz: „Bertolt Brecht?“ Lang odvětí: „Ano.“ Vtip spočívá v tom, že BB byly rovněž iniciály Brigitte Bardotové (ve francouzštině důvěrně vyslovovány jako bebe, tedy dítě), Godard tedy vedle sebe provokativně postavil Brechta (svůj idol, muže intelektu) a Bardotovou (sexuální symbol, ženu-dítě).
Téma (motiv) prostituce se v Godardově tvorbě objevuje již v krátkém snímku KOKETNÍ ŽENA a pak se vrací opakovaně, ať už ve významu doslovném nebo metaforickém. Jestliže ve svých raných filmech se Godard zabýval prostitucí spíše ve významu doslovném (prostituce jako profese nebo skrytý aspekt manželství), v pozdějších filmech, a to především v těch, které náleží k tzv. radikální etapě jeho tvorby, je pojem prostituce zobecněn na celou společnost a ve svém nejširším významu zahrnuje všechny případy, kdy člověk pro peníze zrazuje sebe sama, osobní morálku směnuje (prodává) za hmotné výhody. Prostitutka je hlavní protagonistkou filmů ŽÍT SVŮJ ŽIVOT a DVĚ NEBO TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM. Jestliže v tom prvním je prostituce ještě romantizována, v tom druhém je přemístěna ze svého „přirozeného“ prostředí (bordel, ulice) do domácí, rodinné sféry, aby byl znejasněn a posléze smazán rozdíl mezi tím legálním, rodinným sexem a tím jiným, vykázaným na okraj dobré společnosti. Godard sice přiznal, že tento film byl inspirován novinovou anekdotou, co ho však nejvíce vzrušilo, bylo to, že tato anekdota se spojila s jednou z jeho oblíbených teorií: „aby člověk mohl žít ve společnosti v dnešní Paříži, a je jedno na jaké sociální rovině, musí se tak či onak prostituovat, nebo se vydá jinou

75) Jeden z protagonistů Chabrolových BRATRANCŮ si kupuje *Ztracené iluze*, nemluvě o Balzakově kultu, vyznávaném malým Doinelem v Truffautově NIKDO MNE NEMÁ RÁD.

76) Honoré de Balzac, *Ztracené iluze*. Praha 1955, s. 246. Srov. k tomu Benjaminovu poznámku o Baudelairovi: „Vzhledem k nepatrným úspěchům, které jeho dílo mělo, dal Baudelaire nakonec ke koupi sám sebe. Přiložil k svému dílu sebe, a tím za svou osobu provždy potvrdil, co soudí o nevyhnutelnosti prostituce pro básníka.“ Viz W. Benjamin, *Centrální park*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 125.

cestou, aby žil v poměrech, které se prostituci podobají [...]. V moderní industriální společnosti je prostituce normou."[77]

Hölderlin aneb Básník nuzného času

Času od času člověk unese božskou plnost,
Sen o nich: to je pak život. Ale bloudění
Tak jako spánek nám pomáhá, tíseň a noc nám dává sílu.
Hölderlin

V době realizace POHRDÁNÍ byl obraz Godarda a jeho stylu, obraz zákonitě zjednodušený a stereotypní, v podstatě utvořen. Kritici stále naráželi na tytéž rysy jeho stylu: trhaný, přerývaný rytmus, stylistické „impertinence" a především záliba v citátech, uváděných – jak se tradovalo – nahodile, nedbale, chaoticky. (Ohlas těchto kritických výtek zaslechneme i v POHRDÁNÍ, když Camille během manželské hádky Paulovi předhazuje, že si jako autor vypůjčuje myšlenky od jiných, místo aby je hledal ve své hlavě.) Jako by jejich motivace spočívala v zálibě ve hře a jí se také vyčerpávala. Godard jako by reprodukoval způsobem velmi blízkým tomu, jímž recipoval, jak o tom podává svědectví Truffaut: „Tehdy na mne nejvíc působilo, jak Godard hltal knihy. Když jsme třeba byli večer na návštěvě u přátel, klidně si tam rozevřel i čtyřicet knih a vždy se podíval jenom na první a poslední stránku. Vždycky byl hodně netrpělivý, hodně nervózní. Měl rád film stejně jako my, ale dokázal za jediné odpoledne jít na pět různých filmů a z každého vidět jen patnáct minut."[78]
S touto vzpomínkou koresponduje „autoreflexivní" scéna ve filmu DVĚ NEBO TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM, v níž dvě postavy, nesoucí (od Flauberta) převzatá jména Bouvard a Pécuchet, sedí v kavárně u obrovské kupy knih, z níž Bouvard bere jeden svazek za druhým, aby z každého z nich přečetl pár náhodně vybraných vět, které Pécuchet pečlivě zapisuje s cílem napsat novou knihu, jež by byla tvořena samými citáty. Scéna, ze které by měl bezpochyby radost i Benjamin, neboť odpovídá jeho nerealizovanému záměru „napsat" knihu složenou z vybraných citátů, s komickou nadsázkou anticipuje

77) Dodejme ještě, že v Godardových filmech od druhé poloviny sedmdesátých let (zejm. ČÍSLO DVĚ a ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT) je tato metafora prostituce nahrazena ještě radikálnější a odvážnější metaforou pornografie, již C. Penley objasňuje takto: „[...] filmař jako pornograf, sex a kinematografie (v naší společnosti) jako pornografické. Jako prostituce předvádí pornografie konfiguraci, v níž sexualita nemůže být viděna, aniž by se přihlíželo k tomu, že se prodává. Pornografie má ale oproti prostituci jednu důležitou přednost do té míry, v jaké nemůže být romantizována. ‚Filmař jako prostitut' si uchovává tvář vzneseného mučednictví, což ‚filmař jako pornograf' nemůže. Prostitutky jako individuality mohou být romantizovány, jak to Godard ve svých filmech opakovaně dělal, ale v pornografii jako obchodě a fiktivní formě nejsou žádné mučednice ani hrdinky." Mohla-li být Nana konfrontována s Janou z Arku, v pornografii to již nelze. Ve svém metapornografickém snímku ČÍSLO DVĚ zašel Godard ve své analýze postavení ženy v moderní kapitalistické společnosti jistě nejdál a jeho pesimismus je zde nejhlubší. Viz Constance P e n l e y, *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis.* Minneapolis 1989, s. 16.

78) J. C o l l e t, c. d., s. 155.

i postmoderní úvahy o tom, že původnost je mrtvá, poněvadž vše již bylo řečeno, a za jediné autentické formy uměleckého vyjádření tak mohou být pokládány pouze ty, jež se přiznávají k nepůvodnosti a odvozenosti: citát, montáž, pastiš a koláž. Tedy různé strategie a postupy intertextového navazování, které si Godard osvojil již v počátcích své tvorby, jak to dokládají literární i filmové citáty v jeho raných filmech: Faulkner (U KONCE S DECHEM), Poe a Dreyer (ŽÍT SVŮJ ŽIVOT), Resnaisova NOC A MLHA ve VDANÉ ŽENĚ, Eluard v ALPHAVILLE, Aragon, Céline, Rimbaud i Élie Faure v BLÁZNIVÉM PETŘÍČKOVI atd. Tato Godardova záliba v citátech kulminuje nesporně ve scénáři NOVÉ VLNY, jenž je vlastně už jen kompilací z citátů nejrůznější provenience (Dante, Proust, Lucretius, Nietzsche, Rimbaud, Schiller, Marx, Lacan, Chandler, Faulkner...), a v HISTOIRE(S) DE CINÉMA, představujících imaginativní koláž (různě manipulovaných) záběrů z filmů i filmových aktualit, úryvků dialogů, hudebních fragmentů, reprodukcí výtvarných děl a slov, skládajících se postupně v enigmatické věty, které (jak jsme již viděli v případě záběru z Langova VRAHA MEZI NÁMI) citované fragmenty významově otevírají a dynamizují sémantické dění celku, vytvářejí různé potenciální perspektivy interpretace.

V POHRDÁNÍ je to především Fritz Lang, jenž se většinou vyjadřuje prostřednictvím citátů velkých básníků. Vraťme se ještě jednou a naposled do promítací síně v ateliérech Cinecittà: po promítnutí několika záběrů z denních prací *Odyssey* recituje Lang Francesce závěrečné verše z Hölderlinovy básně Poslání básníka: „Furchtlos bleibt aber, so er muß, der Mann / Einsam vor Gott, es schützet die Einfalt ihn, / Und keiner Waffen braucht's und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft." (Když však je to nutné, člověk beze strachu setrvá / Před Bohem, prostota ho chrání, / A nepotřebuje ani zbraně, ani lest, / Tak dlouho, že mu Bůh už neschází.) Lang se ve svém komentáři zastavuje u posledního, nejasného verše, jehož nesrozumitelnost umocňují původní varianty, jejichž smysl byl s konečným vyzněním ve zjevném rozporu. Jestliže první varianta říká podle Langa, že člověk nemusí mít strach, pokud Bůh není přítomen (so lange der Gott nicht da ist), v druhé variantě se básník přiklonil k řešení protikladnému: člověk si může být jistý, pokud nám je Bůh nablízku (so lange der Gott uns nahe ist). Třetí a konečná varianta[79] – „dokud mu nepřítomnost Boha nepomůže" – je nejméně průhledná: co to znamená, že člověku pomáhá nepřítomnost, absence Boha? A proč vlastně Godard nechal Langa citovat právě tento básnický text, jehož téma se zdá být tak vzdálené tomu, co se v promítací síni právě odehrálo?[80]

Byl to právě Hölderlin, jenž – jak ukázal ve své pronikavé analýze *Hölderlinův itinerář* Maurice Blanchot – při promýšlení řeckého období dějin a naší doby, dospěl k závěru, „že stejně jako v životě jedince, i v životě lidstva se střídají období, v nichž bohové jsou

79) V Hölderlinových sebraných spisech je však uvedena pouze varianta druhá („so lange der Gott uns nah bleibt") a třetí („so lange, bis Gottes Fehl hilft"). Srov. Friedrich H ö l d e r l i n, *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1992, s. 271 a 331.

80) Godard sám popíral, že by volba těchto veršů měla hlubší motivaci než tu, již naznačuje již titul básně: Lang cituje *Poslání básníka* prostě proto, že v POHRDÁNÍ symbolizuje „básníka, umělce, tvůrce". Vzápětí sice připustí i jiné důvody („Hölderlina jsem si vybral proto, že Lang je Němec, a také proto, že Hölderlin napsal hodně básní o Řecku."), ale ty jsou na první pohled stejně banální jako Prokoschovo vysvětlení, proč si ke zfilmování *Odyssey* vybral právě Langa: je Němec stejně jako Schliemann, který objevil Tróju... Cit. dle J. C o l l e t, c. d., s. 76n.

přítomni, a období, v nichž chybí, periody dne a periody temnoty".[81] Hölderlin sám velmi intenzívně pociťoval, že žijeme v čase noci, čase *odloučení* a *opuštěnosti*, zakoušíme hrůzu z absence bohů, která „je strašná, nejen proto, že nás zbavuje blahosklonné přítomnosti bohů, důvěrné blízkosti inspirované řeči, nejen proto, že nás odvrhuje do nás samých, do nedostatku a nouze prázdného času, nýbrž proto, že nahrazuje uměřenou přízeň takových božských forem, jaké si představovali Řekové, bohů dne, bohů počáteční naivnosti, vztahem, který neustále hrozí, že nás roztrhne a pomátne, vztahem s tím, co je výš než bohové, se samotným posvátnem nebo s jeho znetvořenou esencí."[82] Hölderlin intuitivně vycítil, že na absenci boha má člověk odpovědět ne revoltou nebo pohrdáním, nýbrž tím, co v jednom z textů nazval „die vaterlandische Umkehr," tím, že se vrátí do své vlasti (vaterlandisch se významově pohybuje mezi zemský, otcovský, rodný...). Blanchot tento požadavek komentuje slovy: „Bohové se dnes odvracejí, jsou nepřítomní, nevěrní a člověk musí pochopit posvátný smysl této božské nevěry nikoli jejím popíráním, ale tím, že ji sám provádí [...]. Tento návrat je strašným činem, je to zrada, ale není to bezbožná zrada, neboť touto nevěrností, kterou se afirmuje separace světů, se v této separaci, v této pevně udržované distinkci, afirmuje také čistota božské vzpomínky."[83]

V závěru POHRDÁNÍ – poté, co při autonehodě umírá Prokosch s Camille a Paul zcela rezignuje – Fritz Lang pokračuje v natáčení scény, v níž Odysseus po mnoha útrapách konečně vidí svou rodnou Ithaku... Pohled kamery, zastupující pohled Odyssea, spočine na nekonečné prostoře azurově modrého moře, nesoucího stopu bohů ještě živoucích, leč nepřítomných. Obraz záhadně podmanivé, zraňující melancholické krásy... Návrat do rodné země, přijetí absence bohů, to znamená žít na zemi odloučení, žít onu *mezeru*, jež se tu rozevřela, žít onen *nuzný* čas, jenž – řečeno s Heideggerem – „je ve znamení dvojího nedostatku a nicoty: v tom, že zmizelí bozi zde již nejsou a to, co přichází, zde ještě není"[84]. Tento nuzný čas však pro Hölderlina není časem beznaděje a klíčová Hölderlinova otázka, zakládající jeho básnický postoj, zní: „k čemu je pak básník v nuzný ten čas?" (v elegii *Chléb a víno*). Básník „nuzného času" Hölderlin vytrvává v nicotě noci. Co zbývá? **Intenzita pohledu** jako nejdůležitější prostředek básníkova nazírání, zviditelňující alespoň stopy onoho vyššího, co se v našem světě již samo nezjevuje, a pak **naléhavost otázek**, jimiž naléhá na samu mez vyslovitelnosti.

Intenzita pohledu soustředěná v pověstném Langově monoklu, o němž Frieda Grafeová napsala: „Díváme-li se na fotografie Langa intenzívně, vzdálíme-li je dostatečně daleko od očí, vidíme nakonec už jenom lesklý, třpytící se monokl. [...] To jedno jediné, strnulé kinematografické oko vidí více než obě dohromady, jež reagují na každé podráždění [...]. Mít vlastní pohled, svou vlastní perspektivu a moci dělat obrazy, které jsou identifikovatelné, obrazy procesů, jež se do té doby ztvárnění vyhýbaly."[85]

I Godard (a obzvláště ten pozdní, „podzimní" Godard) je umělcem „nuzného času", nadaným intenzitou pohledu a naléhavostí otázek. „Naše doba, unavená všemi správnými

81) Maurice Blanchot, *Literární prostor*. Praha 1999, s. 371.
82) Tamtéž, s. 378.
83) Tamtéž, s. 373n.
84) Martin Heidegger, *Hölderlin a podstata básnictví*. „Tvář" 2, 1965, č. 1, s. 23.
85) Cit. dle W. Wenders, c. d., s. 60n.

odpověďmi, hledá ztracenou otázku," říká jedna z postav BĚDA MI a nabízí tak klíč k enigmatičnosti Godardových pozdních děl, jejichž fragmentárními, útržkovitými „příběhy" procházejí záhadné postavy-hypotézy (srov. nejasnou identitu tajného agenta Lemmyho Cautiona i Richarda/Rogera Lennoxe v NOVÉ VLNĚ), které se vyjadřují především citáty (většinou skrytými), jejichž hádankovitost koresponduje s tajemnou krásou krajinných exteriérů, snímaných v dlouhých meditativních záběrech. Takovým hluboce kontemplativním obrazem byl již Odysseův pohled na moře v závěru POHRDÁNÍ, který anticipoval i „privilegované" místo, jež v Godardově pozdní tvorbě zaujmou leitmotivicky se vracející obrazy vodního živlu (moře, Ženevské jezero): počínaje KŘESTNÍM JMÉNEM CARMEN, kde se obraz nekonečně se vzdouvajícího, hučícího přívalu vln prostupuje s vášnivou hudbou Beethovenových kvartetů... S tím, jak Godard ve svých pozdních dílech objevuje (řečeno s Bressonem) „viditelnou řeč" těl, předmětů, domů, cest, stromů, polí, „vkrádá" se do nich nečekaně spirituální a metafyzická naděje.
Uzavírá-li se POHRDÁNÍ na Capri, je to víc než symbolické, neboť právě zde se někdy na počátku století otevřel Rilkovi při pohledu na moře prostor, který v něm vyvolal hrůzu z prázdna, ale zároveň ho vystavil „mystické" zkušenosti, jež mu otevřela cestu k vnitřnímu prostoru světa, Weltinennraum... Hrůza prázdného prostoru, kde se nedostává boha, a současně tušení, že právě tomuto zmizení historických forem božského vděčí umění za tu „zvláštní trýzeň, za tu tak vážnou vášeň, kterou je oživováno" (M. Blanchot). Umění jako řeč zapomnění (a upamatování) a bloudění (jež nám přesto pomáhá, das Irrsal hilft). V BĚDA MI (v němž se jako v POHRDÁNÍ prolíná dávný mýtus (o Amfitryonovi) s příběhem filmaře, který tento dávný mýtus rekonstruuje) hned v úvodu zazní parabola, jež tematizuje právě toto zapomnění, ztrátu, bídu bloudění, onen čas tísně, který však není bez naděje, protože zůstává schopnost *vyprávět příběh*... „Mým posláním je vyprávět (příběhy), a to z pohledu ‚venkovského faráře', kterým jsem v tomto příběhu já sám," vyznal se Godard v souvislosti se svým jistě nejosobnějším filmem JLG/JLG.[86] V kontextu současné kinematografie představují právě Godardovy „příběhy" patrně nejdůslednější a nejopravdovější pokus, jak zachránit filmovou kulturu... Připomeneme-li si, že Godard od poloviny šedesátých let provokativně prorokuje smrt filmu, jde bezpochyby o jeden z nejkrásnějších paradoxů v dějinách kinematografie.

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval filosofickou fakultu University Karlovy (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1991 jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK. Nyní působí jako lektor češtiny na universitě v Hamburku. Věnuje se problematice interdisciplinárních (a intertextových) relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(*Adresa:* Filosofická fakulta University Karlovy, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

86) Viz c. d. v pozn. 15, s. 6.

Pohrdání

(Le Mépris)

Rome-Paris-Films (Carlo Ponti, Georges de Beauregard); Les Films Concordia-Compania cinematografica Champion, 1963

Režie: Jean-Luc Godard. **Námět:** stejnojmenný román Alberta Moravii. **Scénář:** Jean-Luc Godard. **Kamera:** Raoul Coutard. **Střih:** Agnes Guillemot, Lila Lakshmanan. **Hudba:** Georges Delerue. **Zvuk:** William Sivel. **Výroba:** Philippe Dussart, Carlo Lastricati.

Hrají: Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack Palace (Jeremiah Prokosch), Fritz Lang (Fritz Lang), Michel Piccoli (Paul Javal), Georgia Moll (Francesca Vanini) ad.

Další citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Americká noc* (La Nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Běda mi* (Hellas pour moi; Jean-Luc Godard, 1993), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Bratranci* (Les Cousins; Claude Chabrol, 1959), *Cesta do Itálie* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Číslo dvě* (Numéro Deux; Jean-Luc Godard, 1975), *Dvě nebo tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1967), *Evropa 51* (Europa '51; Roberto Rossellini, 1952), *Faust* (Friedrich W. Murnau, 1926), *Hatari!* (Howard Hawks, 1958), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *Horká chvíle* (Big Heat; Fritz Lang, 1953), *JLG/JLG* (Jean-Luc Godard, 1994), *Karabiníci* (Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1962), *Koketní žena* (Une femme coquette; Jean-Luc Godard, 1955), *Konformista* (Il Conformisto; Bernardo Bertolucci, 1969), *Křestní jméno: Carmen* (Prénom: Carmen; Jean-Luc Godard, 1983), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Muž s kinoaparátem* (Člověk s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Muž ze Západu* (Man of the West; Anthony Mann, 1958), *Mužský rod, ženský rod* (Masculin-feminin; Jean-Luc Godard, 1966), *Někteří přišli v chvatu* (Some Came Running; Vincente Minnelli, 1958), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948), *Německo v roce 90 devět nula* (Allemagne 90 neuf zero; Jean-Luc Godard, 1991), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Nikdo mne nemá rád* (Les 400 coups; François Truffaut, 1959), *Nová vlna* (Nouvelle Vague; Jean-Luc Godard, 1990), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich W. Murnau, 1924), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Před revolucí* (Prima della rivoluzione; Bernardo Bertolucci, 1965), *Ranč zlosynů* (Rancho Notorious; Fritz Lang, 1952), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Soukromý život* (Vie privée; Louis Malle, 1961), *Stromboli, země boží* (Stromboli, tera di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921 – 1922), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Vdaná žena* (Une femme mariee; Jean-Luc Godard, 1964), *Vojáček* (Le petit soldat; Jean-Luc Godard, 1960), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Všechno je v pořádku* (Tout va bien; Jean-Luc Godard, 1972), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich W. Murnau, 1927), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut /La vie/; Jean-Luc Godard, 1980), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Žena je žena* (Une femme est une femme; Jean-Luc Godard, 1961), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962), *81/2* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963).

ILUMINACE
Volume 12, 2000, No. 4 (40)

SUMMARY

GODARD'S LE MÉPRIS: ON MEMORY AND DEATH IN/OF FILM

Lang and Godard: Attempt at a Double Portrait

Petr Málek

On the basis of the film LE MÉPRIS, the text attempts to present an unusual portrait of two of the world's leading directors. The main theme dealt with in this double portrait is the theme of death, while other themes that are touched on at different points in the text include memory, places and space, the adventure of colour, the artistic process, and the problem of adapting for film.

In his film LE MÉPRIS, Jean-Luc Godard does not simply create a textual space into which he enters by means of writing that links up with this space (adding on writing), but he forms a much more complex textual structure – Greek mythology, Homer's *Odyssey*, Fritz Lang reciting Dante, then immediately afterwards interpreting Hölderlin, and finally Lang quoting himself – in which a dynamic linking together of correspondences between texts and between layers of text takes place, with each new layer over-writing the previous one. The texts repeat structures which are in the final analysis prescribed by *myth*.

We can justifiably describe LE MÉPRIS as a completely *hermeneutic* film, because it reflects on all the aspects involved in its creation. It is thus one of those films whose main characteristic is the focusing on the film itself and on its specific forms of representation: semiotic issues start to play a role in the content of the film to the extent that the film becomes aware of itself as a system of symbols. This *auto-thematisaion* or *self--reflection* of the film medium can have many forms or variants, and can be expressed in different ways, but its essence lies in the fact that the film no longer says of itself "I am the world", but openly admits "I am a film". Even though the presence of international stars, a large budget, studio work and other elements provide Godard's LE MÉPRIS with the technical perfection of a Hollywood production, in its auto-thematisation the film flies in the face of the imitative qualities of the classical model of cinematography, where it is typical for a film to disguise its nature as a medium (because it wants to give the impression of being reality), and to conceal of traces of the fact that it is staged.

Auto-thematisation can either relate to the profound internal sources out of which the film is born, or place the emphasis on technical and artistic approaches, i.e. reflect on the language used by the film or capture the circumstances in which the film was shot and present a portrait of the people involved in the genesis of the film. Godard's LE MÉPRIS (an adaptation of the novel of the same name by Alberto Moravia, telling the story of people who were brought together by a plan to make a film adaptation of Homer's *Odyssey*) is exceptional in that it both thematises the making of the film and reflects on the language it uses (see the prologue and epilogue of the film), and also poses more general questions about the nature of artistic creation, both aesthetic (the problem of adaptation) and moral (the bitter discourse on the film industry). Last but not least, in LE MÉPRIS Godard raises the question of the very existence of the film as an art form and of "the death of the film"; from this time onwards the possible extinction of the film culture becomes one of his fixed ideas, to which he continually returns. In LE MÉPRIS, which systematically obscures the period it was made in (and is thus marked on the space-time level by a high degree of abstraction and stylisation), history is present implicitly in the form of *decay*, represented symbolically by the Cinecitta studios: cracked walls with film posters hanging like forgotten obituary notices, empty, deserted rooms through which the protagonists of the film wander like living witnesses of times when films still believed in their future. Of all Godard's films, LE MÉPRIS is the one that has become the least historical for us today, because looking back on it now we cannot describe it as a *typical* film of the 1960s. What distinguishes LE MÉPRIS from Godard's other work of that time is precisely that tragic awareness (intuitive presentiment) of the death of the film

(or at least of a certain form of film), the melancholic contemplation of the end in a period that was not yet aware that that end was coming. In one of his later interviews Godard perfectly captured the illusion of that period when he bitterly commented on the French "new wave" (and Italian neorealism) that it "was only the final spasm. What we used to call the *avant-garde*, the vanguard, was in reality simply the *arriere garde*, the rearguard."

Translated by Karolina Vočadlo