

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Paríž a jeho vizuálna kompozícia vo
filmoch Jeana-Luca Godarda
z 60. rokov**

Bc. Adriana Belešová

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedúci práce: Mgr. Milan Hain, PhD.

Študijný program: Filmová veda / Francúzska filológia

Olomouc 2019

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *Paríž a jeho vizuálna kompozícia vo filmoch Jeana-Luca Godarda z 60. rokov* vypracovala samostatne za použitia uvedených prameňov a literatúry. Zároveň prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum

.....

podpis

POĎAKOVANIE

Napísať diplomovú prácu chce veľa odhodlania a trpezlivosti, za ktorú vd'ačím najmä Ondřejovi a Mgr. Milanovi Hainovi, Ph.D. za odborné rady a konzultácie. Avšak pri písaní mi odvahu dodávali aj myšlienky na môjho otca, ktorý mi štúdium na univerzite umožnil, podporoval ma a dnes by bol rád, že táto práca vznikla. Ďakujem mu za všetky rady a skúsenosti, za každú inšpiráciu a pomoc, za jeho dôveru, ktorú vo mňa stále mal.

Obsah

Úvod.....	5
1. Francúzska nová vlna a filmy J.-L. Godarda vo vybranej literatúre	13
1.1. Vyhodnotenie predmetnej literatúry.....	13
1.2. Vyhodnotenie metodologickej literatúry a teoretických konceptov.....	16
2. Teoretický a metodologický prístup vu par	20
2.1. Ako teoreticky analyzovať význam mesta vo filme?	20
2.2. Ako metodologicky analyzovať vizuálnu identitu mesta?.....	22
2.2.1 Modernita, post-modernita a spoločnosť mesta.....	24
2.2.2 Priestorovosť filmového mesta a jeho obyvatelia	29
2.2.3 Cudzinec v reprezentácii filmového mesta.....	34
2.2.4 Flâneur ako symbol moderného urbanizmu	39
2.2.5 Tam, kde flâneur žije - byť.....	45
2.2.6 Tam, kde flâneur žije – hotel	49
3. Paríž ako simulakra Godardových filmov.....	53
3.1. Historický kontext.....	53
3.1.1 Francúzska nová vlna žijúca v Paríži.....	56
3.1.2 Jean-Luc Godard a jeho Paríž.....	61
3.2. Reprezentácia Paríža vo vybraných filmoch J.-L. Godarda.....	65
3.2.1 Na konci s dychom	66
3.2.2 Žiť svoj život	71
3.2.3 Bande à Part.....	79
3.2.4 Alphaville	86
3.2.5 Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem.....	94
Záver	102
Zoznam použitých prameňov a literatúry	107

Úvod

Paríž je a vždy bude historicky prvým mestom, v ktorom sa hŕstke buržoázných Parížanov dňa 28. decembra 1895 v podzemí kaviarne Grand Café v Boulevard de Capucines premietol film. Zaznamenaná realita na plátne, ktorá z neho nemôže uniknúť šokovala spoločnosť a v tom istom momente si ju na minimálne ďalších sto rokov bezprecedentne podmanila. Od samých počiatkov kinematografie je tak mesto Paríž významným európskym centrom, v ktorom sa film zhmotňoval nie len na filmovej rolke. Na základoch významnej geopolitickej úlohy sa mesto stalo produkčným zázemím pre filmových profesionálov, centrom pre vznik štúdií a nového filmového média, ktoré je postavené na komunitnom zdieľaní kreatívnych hodnôt. Rovnako dôležité je prostredie, ktoré pripravuje podhubie nie len technologických inovácií, aby sa mohla filmová produkcia ďalej rozvíjať inovatívnym spôsobom. Paríž, takýmto prostredím od počiatkov bol a nezostával len centrom nového priemyslu. Jeho scenérie sa automaticky zachytávali do obrazov dokumentujúcich okolie, do grotesiek a prvých dokumentárnych pasáží. Mesto sa stalo nie len oficiálne prvým mestom filmu v dejinách rannej kinematografie, ale aj filmovým mestom s postupne rastúcou špecifickou vizuálnou identitou. Historické zasadenie mesta do ranných dejín kinematografie je dôležité z dôvodu sledovania jeho prerodu a zmeny v 60. rokoch, ktoré budem v tejto práci analyzovať. Rovnako dôležité je uvedomiť si dôsledky a význam prítomného filmového priemyslu a jeho vplyv na topografiu a obraz Paríža. Samozrejme, že francúzska metropola nebola jediná, ktorej ulice predstavovali privilegované lokality pre filmové zápletky. Avšak rast každého z významných filmových miest, ako Berlín, Londýn, Los Angeles, New York a iné, je veľmi úzko spätý s progresom kinematografie a rozrastajúcej sa filmovej produkcie na ich území. Ostatne ako podotýka Mennel vo svojej publikácii, o ktorej referujem nižšie: „Opozitom k nájdeniu záhady kinematografie nepredstavovalo pojmie Paríža ako jediné mesto, ktoré sa zaslúžilo o rozvoj filmu na prelome storočia.“¹

¹ Contrary to the founding myth of cinema, Paris was not the only city important in the development of film around the turn of century.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 6.

Osobitá postava a filmový charakter Jeana-Luca Godarda je zakotvený v mestskom prostredí, preto vnímam ich charakteristické črty nie len úzko späté s mestom, ale rovnako ich osudy sa od mestského života odvíjajú, vid' kapitola analyzujúca film *Žit' svoj život* (1963). Urbanistické prostredie ponúka postavám ich začlenenie sa do spoločnosti, mestského národa a národa všeobecne. Podľa štúdie Benedikta Andersona z roku 1983, ktorá má príznačný názov *Imagined Communities*, je národ sociálnym konštruktom. Vytvárajú ho ľudia, ktorí sa radia závisle na svojich presvedčeniach a očakávaníach do skupín. Preto beriem národ ako výraz sociálneho konštraktu, ktorý je v rámci ľudského správania nevyhnutný.² Anderson argumentuje práve rozvojom tlače. Romány niesli naratívnu formu, ktorá poskytovala členom určitého národa predstavu stotožniť sa s členmi národa prezentovaného v románe aj napriek geografickej vzdialenosti a veľkému odstupu od ostatných ľudí žijúcich v spoločnosti v literárnom svete. Koncept „predstavenej spoločnosti“ začleňuje film ako dôležité médium, ktoré hrá špeciálne kľúčovú úlohu v tomto neustálom rozvíjaní sa národných spoločenstiev. Tento koncept môže byť uplatnený aj na mestá a susedstvá, ako aj na komunity revoltujúcich etník, gayov a lesbičiek často prezentovaných vo filme.³ Komunity, ktoré dotvárajú celkový obraz mesta a tvoria neodmysliteľnú časť urbanistického plánu prechádzali od modernity vplyvom globalizácie. Fenomén, ktorý obsiahol aj filmový priemysel je dodnes chápaný ako vodítko k následnému postmodernizmu, v naratívnej rovine až k intertextualite a v rámci sociológie a ekonomických vied nás privádza až k základom rozmáhajúceho sa kapitalizmu. Na spoločnosti sa globalizácia odzrkadlila v spôsobe ilegálnej migrácie, narušenej komunikácie presahujúcej medziľudské vzťahy. Konverzácia všeobecne chápaná sa začala uchýľovať k „elektronizácii“ a digitalizácii spoločnosti, vďaka nástupu personálnej technológie a dokonalého zjednodušenia ľudského kontaktu. Kinematografia tento postup veľmi prirodzene zobrazuje a tým sa sama realisticky posúva do rovín postmoderny na

² ANDERSON, Benedict R. O'G. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Rev. and extended ed. London: Verso, 1991.

³ „Anderson argues that with the advancement of print, the novel offered a narrative form that allowed members of a particular nation to imagine themselves as belonging to the same nation despite geographical distance and lack of connection to other individuals of the same nation. The concept of the „imagined community“ suggests that film, too, has played a particularly pivotal role in the ongoing development of national identities. It can be also applied to cities and neighborhoods, as well as to communities of revolutionaries ethnicsies and gays and lesbians as in films discussed here.“
MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 10.

prelome polovice 20. storočia. Koherencia modernity sa spolieha na jej úzkom spojení s moderným umením, architektúrou, mestským plánovaním, designom. Väčšina postmoderných umelcov definuje až postmodernu ako reakciu a kontrast na modernitu. Charakteristika postmoderny nepodsúva len analýzu reakcie spoločnosti na dané zmeny v urbanistickom priestore, pokúša sa o aktualizáciu vizuálnej kompozície v rámci kontrastov našich interiérov a koncepcie vnútorných svetov, premien usporiadania spoločenských vrstiev s nastupujúcim kapitalizmom alebo je viditeľná v aplikovaní metanaratívov, ktoré priblížil filmový teoretik Jean François Lyotard ako tie, ktoré podliehajú sile kapitálu.⁴ Podľa Frederica Jamesona je termín postmoderna vo filmovom poňatí veľmi úzko spätý s reprezentáciou okolitého priestoru a času. Na príklade postmodernej architektúry vysvetľuje, že je charakteristická osobitou mutáciou už zastavaného prostredia, čo nás privádza k myšlienke o utópii modernistickej architektúry a naopak dystópii postmodernej architektonickej tvorbe. Rovnaké inšpirácie sú zreteľné aj vo filmovom presahu, kedy sa počiatkom 60. rokov objavuje stále častejšie individuálny pohľad na postmodernistické budovy, do týchto komplexov režiséri zasadzujú postavy žijúce v dystopickom svete často sci-fi námetov oscilujúcich na realistických víziách budúceho technicistického sveta.

„Jean Baudrillard navrhol, že v súčasnej médiami prehltenej spoločnosti, sa reprezentácia stáva skutočnosťou, čo znamená, že v súčasnej spoločnosti média nahrádzajú realitu a simulujú skutočné akty tak presvedčivo, že obecnstvo sa viac stotožňuje so simulakrou ako s reálnym stavom.“⁵ Ak filmy rannej kinematografie zobrazovali realitu na plátne dokumentárnym spôsobom, tak v dnešných filmoch sa podľa Baudrillarda stráca dištanc medzi reálnym a imaginatívnym priestorom, sú takzvané zmiešané v jednej operatívnej totalite.⁶ Charakterizovanie a odlíšenie týchto dvoch priestorov sa v postmodernej kinematografii postupne zotrela. V súčasnej kinematografii je hranica medzi realitou a reprezentáciou vnímaná skrze naratívnu zložku, ktorej úlohou je hľadať rozdiel a zobrazit' mieru reprezentácie

⁴ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 12.

⁵ „Jean Baudrillard proposes that in contemporary media-saturated society, representation substitutes for real, that is, in contemporary society media simulate reality so convincingly that the audience becomes more familiar with the simulacrum than with the real.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 13.

⁶ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 13.

jedného alebo druhého priestoru. Ostatne, na základe úmery zobrazenia alebo reprezentovania delíme kinematografiu na nie len žánre, ale primárne podľa toho filmy druhotne radíme na hrané a dokumentárne, so všetkými ďalšími podkategóriami nevynímajúc.

Vizuálna kompozícia mesta predstavuje súhrn rôznych aspektov, na základe ktorých sa približujeme k bližšiemu pochopeniu a analyzovaniu úlohy mesta vo filme. Tieto aspekty a vzťahy medzi nimi sa už z podstaty filmového diela pohybujú na časopriestorovej rovine. Tak ako píše Barbara Mennel v úvode k svojej publikácii a obracia sa na Edwarda W. Soju: „Analýza oboch elementov, filmu aj mesta, zahŕňa vektory priestoru a času, ktoré boli a sú tradične v juxtapozícii, opierajúce sa primárne o históriu a geografiu.“⁷ Konkrétnejšie a mierne odlišné vysvetlenie vizuálnej kompozície navrhuje David B. Clarke, ktorý sa role mesta vo filmoch venuje z bližšieho hľadiska skrze optiku sociológie. Zameriava sa preto na vzťahy medzi urbanistickým a filmovým priestorom, na spoločnosť žijúcu v meste. Nakoľko sa kategórie priestoru v rámci filmu líšia, pozorujeme najmä topografické vymedzenie, miesta, filmové scény a lokácie skrze historické zmeny. Soja však pestuje ešte inú formu analýzy tohto postmoderného konceptu mesta vo filme a to skrz kritické pochopenie histórie a geografie, avšak bez uprednostňovania jednej z týchto disciplín. „Cityspace“ ako analyzovaný subjekt-priestor nazýva, podlieha kritike založenej na teoretickom koncepte Anthonyho Giddensa, ktorý vychádza z časopriestorovej štruktúry. Sieť vzťahov, ktorá je spletená zo sociálnych väzieb, akými sú rodina, komunita, spoločenská trieda, ekonomický trh a štát, je určitým spôsobom podliehajúcim aspektom dynamickou produkciou a reprodukciou tohto mestského priestoru - „cityspace“. „Keď filmy obrazovo konštruujú priestor, aby ukázali spoločenské triedy, spoliehajú sa na znalosť a rozpoznávanie obecnstva. Rovnako ako mestá sa filmy zapájajú do produkcie a reprodukcie spoločenských vzťahov v spoločenských sieťach. Aj keď postavy môžu vo filme pôsobiť individualisticky, osamotene a odlúčené od spoločnosti, podliehanie urbanistickému rozdeleniu a práve tejto sieti je takmer nevyhnutné. Henri Lefebvre prichádza s takzvané konečným konceptom zhrňujúcim celý časopriestor so spoločnosťou do

⁷ „Analysis of both film and the city involves the coordinates of space and time, which have traditionally been seen as juxtaposed, with either history or geography in the ascendant.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 13.

jednej teórie, ktorá analyzuje relácie medzi priestorovosťou, spoločnosťou a históriou skrz problematiku urbanizmu. Argumentuje prevažne spoločenskými vzťahmi radenými podľa Giddensa, ktoré sú materiálne a symbolicky priestorovo usporiadané, a tým pádom sú špecificky rozprestreté do priestoru vôkol nás, tzv. „spatialized.“⁸

Najdôležitejšími a najanalyzovanejšími sú z tohto hľadiska práve tie filmy, ktoré stoja v popredí celého naratívu. „Mesto, tak ako ho poznáme, hrá ako vzorový faktor fikcie, presnejšie tým, že nie je schopné sa podriaďovať žiadostiam a očakávaniam naratívu.“⁹ V prípade, ktorý analyzujem vo svojej práci sa mesto samé stáva postavou, avšak vôbec nepodlieha pokúšeniu stať sa fiktívnym charakterom a prezentuje sa vo všetkej svojej reálnej celistvosti. „Predstava mesta ako postavy je dosť stará v rámci kinematografie.“¹⁰ Rovnako aj v československej kinematografii pozorujeme tento jav prezentácie mesta. Napríklad v artistickej a často foto-dokumentárnej tvorbe Alexandra Hackenschmidta pozorujeme architektonické zaujatie mestom Praha a jej podstatnú rolu vo viacerých filmoch tejto nemej éry, počas ktorej sa aspekt, mesto – postava, stával čoraz častejším aj v iných štátoch. Ja sa však dostávam k tomuto prevedeniu v neskoršej epoche kinematografie, a to presnejšie v dobe nástupu talianskeho neorealizmu v samom strede toľko meniaceho sa storočia. Veľká zmena nastáva na konci druhej svetovej vojny, kedy na scénu prichádzajú rovno tri filmy talianskeho režiséra Roberta Rosselliniho, *Rím otvorené mesto* (1945), *Paisa* (1946) a *Nemecko v roku nula* (1948), ktoré priviedli reálny a neprikrášlený život z povojnových ulíc priamo do filmových sál a ktorých úspech stál v totálnej autenticite priestoru, všetkým postavám tak vlastnom. „Rossellini vyzdvihol tú istú pochybnosť nad okolitým priestorom aj v jeho ďalšom filme *Cesta po Taliansku* (1954), v ktorom sú znázornené osobné skúsenosti hlavnej postavy

⁸ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 15.

⁹ „The city as it is acts as a conditioning factor on the fiction precisely by its recalcitrance and its inability to be subordinated to the demands of the narrative.“

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Cities: Real and Imagined* in SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 104.

¹⁰ „The idea of the city as protagonist is quite an old one in cinema.“

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Cities: Real and Imagined* in SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 104.

z mesta Neapol.“¹¹ Film prenášal nie len časopriestor rozprestretý do filmového naratívu, ale svojou atmosférou vtiahol diváka do zúčastneného sledovania. Dôvod, prečo sa k tomuto filmu obraciam je ten, že mal neuveriteľný vplyv na francúzskych mladých kritikov. Práve tých, ktorí o necelé štyri roky sformovali vlastné štylistické a ideologické smerovanie. François Truffaut, Eric Rohmer, Jaques Rivette, Claude Chabrol, Agnès Varda a Jean-Luc Godard, každý po svojom zobrazovali mesto Paríž vo svojich filmoch, ich snímanie ulíc a bulvárov znamená pre filmové dejiny veľký posun a pre nich samých originálny štýl. Preto má Paríž ako mesto veľkú úlohu vo forme spracovania Francúzskou novou vlnou.

Zameranie sa na Francúzsku novú vlnu je podnietené teoretickým konceptom auteurizmu, ktorý toto hnutie sprevádzal od jeho počiatkov. Ako osobitý koncept sa začal objavovať už v ranných textoch samých kritikov publikujúcich v známom magazíne *Cahiers du Cinéma*, neskoršie režisérov Francúzskej novej vlny. Druhá polovica 50. rokov značila ich kritický pohľad a teoretické štúdie spojené s recenziami a čerstvými analýzami nie len francúzskej kinematografie. V zásade celý princíp tkvel v odklone od štúdiového systému, ktorý staval autora na podradné miesto. Záujem režisérov Francúzskej novej vlny o filmovú tvorbu vychádza z naštudovaného materiálu ich predchodcov, zaoberajú sa voľným konštruovaním naratívu, dôslednou prácou s nehercami alebo kreatívnou interpretáciou pre nich významných filmov. Z filmu tak vytvárajú multižánrovú kompozíciu, ktorá nie je postavená len na príbehu. Do popredia sa dostáva ideológia, problematická konverzačná línia medzi postavami, ich osamelosť v rámci prostredia, v ktorom žijú a s tým úzko spojená vizuálna intertextualita filmov. Mimo to, že mesto a hlavne francúzska metropola bola pre nich prirodzeným a rodným územím. Úloha mesta v ich filmoch zohráva ďalšiu významnú interpretačnú úlohu, ktorá je významná prevažne z hľadiska nastupujúceho kapitalizmu, generačných stretov alebo estetických konceptov spojených so zasadením postavy do sociálnej skupiny a prostredia, ktoré táto trieda vytvára.

¹¹ „Rossellini pushes this same concern with environment even further in a later film, *Viaggio in Italia* (1954), in which a character played by personal crisis brought on by her experience of Naples.“
NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Cities: Real and Imagined* in SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 104.

Postavenie a upriamenie tejto práce do kontextu filmov Francúzskej novej vlny a konkrétnejšie režiséra Jeana-Luca Godarda má svoje opodstatnenie. Ako som písala vyššie, vizuálna reprezentácia mesta vo filme sa do tohto obdobia kinematografie menila rôznymi spôsobmi, avšak na konci 50. rokov získala realistickejší koncept a dokumentárnejšie prevedenie na plátne. Sociálnou dokumentárnosťou sa vyznačuje nástup novej kinematografickej vlny, obdobie režisérov, ktorí skúšali nielen nové autorské postoje smerom k vizuálnemu prevedeniu, ale k scenárom a režijným konceptom vôbec. Godardov vplyv možno súdiť ako revolučný, zásadný a do určitej miery práve jeho prístup k réžii viedol ostatných k rovnakému oslobodeniu sa od konvenčných prístupov štúdií a režisérov predchádzajúcich dekád. Godard sám popísal toto obdobie slovami: „Tvár francúzskej kinematografie sa zmenila.“ Až do svojho prvého úspechu, uvedenie filmu *Na konci s dychom* (1960), bol Godard považovaný za filmového kritika. Spolu s François Truffautom publikovali v niekoľkých francúzskych kultúrnych, umeleckých, ale hlavne filmu venovaných magazínoch a časopisoch, *Cahier du Cinéma*, *Arts*, *Positif*, *Cinéma 59*, *Figaro Littéraire* alebo *France-Observateur*. Často v spôsobe publikovania neboli príliš vyberaví a preto sa ich revoltujúce články zobrazovali na posledných stranách denníkov alebo francúzskych klasických novín, akým je *L'Express*. Touto angažovanou a systematickou prácou, ktorá sa často pokladala až za akademicky významnú, viedli po vzore Andrého Bazina boj za autorský film. Bazin znamenal pre Francúzsku novú vlnu a primárne Godarda skôr metodologické zázemie. Jeho realistickým prístupom k hľadaniu odpovede na otázku, čo je to film sa Godard zaoberal vo svojich filmoch primárne z formálnej stránky a rovnako v tejto práci sa priblížim k tomuto teoretickému konceptu podstaty filmu. Godard však ako kritik ku svojej tvorbe pristupoval ovplyvnený predchodcami – veľkými autormi filmových diel, ktoré presahujú štúdióvu tvorbu, aj keď boli v rámci štúdiového systému prevažne v Hollywoode natočené. Jedným zo vzorov bol pre Godarda aj americký režisér Alfred Hitchcock, ktorého typické filmové postupy sú v godardových filmoch znateľné. Jeho vyjadrenia a práca boli častokrát odvážne a významné v skrytom pohľade, ktorým apeloval prevažne na zainteresovaných kritikov a ľudí žijúcich v prostredí francúzskeho filmu.

Tak ako teda presne charakterizovať mesto a urbanistický priestor, v ktorom postavy žijú - pohybujú sa, a skrze ktorý režisér postmoderne vkladá odkazy

a komunikuje nám zažité skúsenosti, približuje správanie aktérov a láka nás prežívať život v inom meste, s ktorým sa následne spontánne stotožňujeme? Ako teda vnímame mesto a jeho postmoderné zobrazenie v hraných filmoch? V tejto diplomovej práci sa zameriam na reprezentáciu mesta Paríža v špecifických filmoch francúzskeho režiséra, zakladateľa a významného filmového tvorca do dnešných dní, Jeana-Luca Godarda. Jednotlivé filmy nahliadam objektívom reprezentácie sociálnej reality, ktorú vnímam ako filmový text tvoriaci prostredie pre filmové postavy a zároveň filmový priestor, ktorý presahuje do reálneho časopriestoru diváka a jeho recepcie. Konštrukcia priestoru Paríža je v Godardových filmoch podnietená technologickými inováciami, ale rovnako jeho konštrukciou postavy a jej existenciu v parížskej spoločnosti. Cieľom je predstaviť úlohu mesta a v ňom zasadenú tvorbu Godarda, ako filmového architekta, ktorý buduje filmovú identitu Paríža.

1. Francúzska nová vlna a filmy J.-L. Godarda vo vybranej literatúre

Z prvotného záujmu o architektúru a urbanizmus som sa hneď začala zaujímať o režisérov novej vlny, keďže je všeobecne známe, že svoje filmové diela tvorili prevažne v uliciach Paríža. Rovnako jednoducho som sa zorientovala vo vymedzení použitej literatúry, z ktorej ďalej v práci čerpám mnoho zaujímavých postrehov, faktografických údajov a inšpiratívnych téz, bez ktorých by sa práca so zameraním o novú vlnu francúzskych režisérov nezaobišla. Primárne som zdroje čerpala z anglicky, prípadne francúzsky písanej literatúry. Nakoľko mi štúdium francúzskej filológie poskytlo kvalitnú znalosť francúzskeho jazyka, rovnako pre mňa nebol problém sledovať analyzované filmy v originálnom znení. V nasledovných podkapitolách sa venujem vyhodnoteniu a rozradeniu zásadnej literatúry, ktorú v práci citujem a inšpirujem sa v teoretických a analytických častiach.

1.1. Vyhodnotenie predmetnej literatúry

Samozrejme, že je a stále budú fakty o živote a tvorbe Jeana-Luca Godarda, ktoré nevieme alebo nám ešte nepovedal. Ako žijúci a do veľkej miery kontroverzný autor je pravdepodobné, že zahalenie určitých aspektov práce rúskom tajomstva je pre tohto režiséra podstatné. Godard nevystupuje na sociálnych sieťach, neposkytuje veľa rozhovorov, nezdieľa zákulisné informácie k pripravám svojich projektov. Avšak počas písania tejto práce som narazila na pár veľmi ojedinelých rozhovorov pre rešpektované nie len filmové médiá. Sú to neskutočne obsiahle, subjektívne a do veľkej miery podrobné rozhovory, ktoré sa často nespájajú len s aktuálnym filmom alebo projektom. Jedným z takých rozhovorov je s Gavinom Smithom¹² pre server *Film Comment*, Godard predstavuje vízie spojené s reprezentáciou histórie ľudstva na plátne, akým smerom by režisér mal dejiny uchopiť, ktorý režisér ich absolútne neuchopil správne a ktorým reprezentáciám jednoducho neverí. Avšak takých rozhovorov je viac a ako píšem, nebudem sa všetkým venovať dopodrobna.

¹² SMITH, Gavin. Interview: Jean-Luc Godard. *Film Comment* [online]. 2013, 1996(March/April 1996), 8 [cit. 2019-04-14]. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com>.

V okruhu predmetnej literatúry sa dopodrobna nevenujem ani prezentácii video rozhovorov, ktoré som pri písaní čítala/pozerala. Jean-Luc Godard je žijúca a nesmierne podstatná persona francúzskej kinematografie, ktorá dodnes prepisuje pohľad na kinematografiu. Vďaka tomuto faktu je predmetnej literatúry o jeho tvorbe, živote, názoroch na poličkách knižníc alebo vo virtuálnom prostredí naozaj mnoho. Pre mňa a mnohých ďalších filmových teoretikov je zásadnou publikáciou o Godardovom kritickom a filmovom prínose zborník Godardových kritických textov, recenzií alebo rozhovorov, úvah nad scenárom alebo prepis samotných scenárov. Kniha *Godard on Godard*¹³ preložená a editovaná Tomom Milnem je zbierka, ktorej prvý text je datovaný do roku 1950, kedy mladý Godard predstavuje úvahy nad režisérskou tvorbou Josepha Mankiewicza. Pre mňa boli zásadné kapitoly približujúce pozadie príprav filmov od *Na konci s dychom* až po rozsiahly rozhovor Godarda pre *Cahiers du Cinéma* č. 138 publikovaný v roku 1962, v ktorom približuje prípravu filmu *Žiť svoj život* s Annou Karinou.

Päť zásadných režisérov formovalo novú vlnu francúzskej kinematografie: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer a Rivette. Týmto zakladateľom revolučného kinematografického obdobia venoval kriticko-analytickú publikáciu s historickým kontextom známy filmový teoretik James Monaco. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*¹⁴ predstavuje komplexné zhrnutie významu novej vlny na filmovej tvorbe režisérov. Chronologicky približuje filmy a vysvetľuje význam vplyvu mladej generácie na globálny rozmer kinematografie. V prípade kapitoly o Godardovi, ktorá bola pre mňa najkľúčovejšia popisuje koherentný smer, dostáva sa k uzavretým podkapitolám, ktoré nahliada cez rôzne paradigmy a skrz teoretické koncepty svojich predchodcov akými sú André Bazin alebo Alfred Hitchcock, ktorého filmy predstavovali častý inšpiratívny prvok v rannej Godardovej tvorbe. Filmová história písaná skrz tvorbu piatich autorov je vo svete filmovej kritiky uznávaným dielom. Text je erudovaný a čitateľsky prístupný, zároveň podtrhuje fenomény Godardovej tvorby, komponovanie scénografie a význam prostredia, do ktorého sú filmy zasadené. Monaco vyzdvihuje skrz diskusiu nad realističnosťou,

¹³ GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, c1986. Da Capo paperbacks.

¹⁴ MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.

ktoré aspekty Godardovej tvorby sú v tomto ohľade významné a ktoré filmy prispeli k budúcemu smerovaniu nie len Godardových filmov, ale aj jeho vplyv na filmy svojich vrstovníkov a ďalších generácií.

Tretia kniha, z ktorej som čerpala poznatky o Godardových filmoch a získavala kritický nadhľad k historickému pozadiu vzniku týchto filmov, je skôr román, než teoreticko-historická publikácia. Titul *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*¹⁵ je výnimočná práca renomovaného filmového kritika Richarda Brodyho. Knihu začal písať na základe podnetu publikovať rozsiahly rozhovor s Jeanom-Lucom Godardom pre americký magazín *The New Yorker*, pre ktorý píše do dnešných dní filmové recenzie a predstavuje svetovú kinematografiu ďalším cinefilom. Kniha pozostáva z tridsiatich kapitol, v ktorých popisuje vývoj a tematické zaradenie Godardových filmov od *Na konci s dychom* až po film *Notre Musique*¹⁶ z roku 2004 inšpirovaným palestínsko-izraelským konfliktom. Pútavým úvodom, kedy až romanticky popisuje jeho návštevu v Godardovom sídle vo Švajčiarsku, si získa nie len zaniateného filmového vedca, ale aj obyčajného milovníka Francúzskej novej vlny. Témy žijúce v Godardových filmoch prepája do uceleného kontextu, čím reflektuje Godardov život ako cestu prekliateho umelca, ktorý sa do kosti oddal kráse siedmemu umeniu, až sa stal pre mnohých nepochopeným režisérom, podávajúcim reflexiu súčasného sveta nepochopiteľným spôsobom. V rámci vymedzenia základných pojmov som sa obrátila na základné publikácie, ktoré by na poličke každého filmového teoretika nemali v aktuálnej dobe chýbať.¹⁷

Teoretické vymedzenie, taxonómiu a paradigmy, ktoré popisujem a čitateľovi približujem v prvej časti práce, neskôr aplikujem v analytickej časti na rozbor piatich

¹⁵ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008.

¹⁶ Notre musique. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Notre_musique

¹⁷ Sú nimi *Dejiny Filmu* od Kristin Thompson a Davida Bordwella a *Jak číst film* od Jamesa Monaca. Úprimne si myslím, že tieto dve knihy poskytujú veľmi kvalitné informácie o pozadí kinematografických epoch, avšak v rámci Francúzskej novej vlny nejdú až tak dôsledne do detailov. Významným spôsobom som rovnako nahliadala ďalšie knihy, ktoré spracúvajú život a dielo Jeana-Luca Godarda, či už zo stránky filmovo-vedeckej alebo skôr populárnej. Týmito knihami som si rozšírila obzory najmä z hľadiska usporiadania si rôznych tém a pohľadov, skrz ktoré je možné filmy nahliadať. Samozrejme neoddeliteľnú časť tvorili články z *Cahiers du Cinéma*, *Screen* alebo české a slovenské alternatívy, akými sú *Film a doba*, *Cinepur* ai.

filmov, ktoré Jean-Luc Godard režíroval v 60. rokoch. Jedná sa o tituly: *Na konci s dychom* (1960), *Žiť svoj život* (1962), *Bande à Part* (1964), *Alphaville* (1965) a *Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem* (1967).¹⁸

1.2. Vyhodnotenie metodologickej literatúry a teoretických konceptov

Skúmanie teoretických náhľadov na zobrazenie mesta vo filmoch všeobecne ma doviedlo k užšiemu vymedzeniu témy tejto diplomovej práce. Obecne je mesto vo filme analyzované ako topos dôležitý pre život postáv svojou architektúrou a kompozíciou fiktívneho prostredia. Avšak v kontexte Francúzskej novej vlny sa význam mierne posúva do štylistickej roviny, čo sa týka vystavania dejovej línie alebo zasadenie filmu do štýlu určitého žánru. Analyzovať jednotlivé aspekty mi pomohla teoretická literatúra orientovaná na vykreslenie mesta vo filmoch, ako aj literárne publikácie zaoberajúce sa mestom, ako určitým priestorom, v ktorom sa film tvorí produkčne a zároveň je vo fiktívnom príbehu zobrazené s nejakým cieľom; pôsobí na diváka v nejakom sociálnom alebo ideologickom kontexte.

Tieto aspekty študujú či už filmoví alebo sociologickí akademici. Jednou z nich je americká kritička a akademička Barbara Mennel, ktorá pôsobí ako odborná asistentka v obore nemeckej a slavistickej filológie a rovnako na katedre filmu a médií na Floridskej univerzite. Zaujíma sa o prezentáciu žien a genderové nerovnosti v kinematografii. Spoločensky orientovanú problematiku uvádza mimo iné aj v mnou vybranej publikácii *Cities and Cinema* (2008). Okrem tejto odbornej knihy jej vyšla publikácia s názvom *The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature* (2007).

Barbara Mennel dáva vo svojej knihe *Cities and Cinema* (2008) do dialógu dve teórie, jedna vychádza z konceptu urbanizmu a druhá zo štúdií filmu. Publikácia predstavuje komplexný náhľad na filmy, ktoré oplývajú mestami a poskytuje teoretické zázemie analýze spoločnosti a prezentácie mesta vo filme cez spoločnosti, ktoré s ním asociuje. Ako sa píše v úvodných vetách: „Film rozvíja fantázie tým, ktorí

¹⁸ Detailné informácie k titulom sú uvedené v zozname prameňov na konci práce.

spoznávajú svoje mesto, ale aj tým, pre ktorých je mesto d'alekým snom alebo nočnou morou.¹⁹ Spoločnosť predstavuje na dvoch perifériách, jedna sa spája s priestorom reálnym, s mestom a urbanistickým zázemím, z ktorého film vychádza. Druhá spoločnosť sa nachádza vo filmovom príbehu a láka tú prvú k začleneniu sa a k súžitiu vo fiktívnom mestskom prostredí. Podľa Mennel sa tak stávame aktívnymi účastníkmi a obyvateľmi daného zobrazeného mesta. Primárny aspekt analyzovaný v knihe je modernita a jej globálny charakter. Publikácia *Cities and Cinema* je začlenená do série kníh, ktoré sa teoretickým obsahom venujú analýze miest v kontexte ekonomiky, kultúry, prírody, mladých obyvateľov miest a detí, globálnej spotreby, politickej moci, genderu atď. Každú publikáciu spracoval iný akademik a jej primárne poslanstvo tkvie v popularizácii miest ako spoločenských komunit, ktoré podvedome vždy udávajú smer budúcim zmenám a podieľajú sa na vytváraní ďalších trendov, ktoré sú v spoločnosti šírené do iných miest a tým si utvrdzujú svoju a zároveň vplývajú na inú mestskú identitu.

Druhou dôležitou publikáciou, ktorá ovplyvnila moje uvažovanie o zobrazovaní mesta v kinematografii Jeana-Luca Godarda, je sociologicky ladený koncept knihy s názvom *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*²⁰ editorov Marka Shiela a Tonyho Fitzmaurice. Kniha mapuje pole publikácii, ktoré prispievajú svojimi zameraniami k prezentácii urbanistickej sociológie – sociológie mesta skrz filmové štúdie. Analyticky a teoreticky vymedzujú význam a štruktúru vzťahu medzi kinematografiou a mestom. Tento vzťah je ukázaný na analýzach vplyvov, ktoré má fiktívnosť kinematografie na reality spoločností, žijúcich v mestskom priestore. Mark Shiel je učiteľ v obore Filmovej vedy na Sheffield Hallam University a pred tým pôsobil na University College v Dubline. Medzi jeho iné publikácie napríklad patrí *Radical Agendas and the Politics of Space in American Cinema, 1968-1974*, ktorú publikoval v Britskom filmovom inštitúte v roku 1999. Tony Fitzmaurice je rovnako vysokoškolský učiteľ v oblasti Filmovej vedy na University College v Dubline. Fitzmaurice sa pohybuje vo filmovom írskom prostredí ako člen Filmového inštitútu. V rámci tejto publikácie

¹⁹ „Film provide fantasies for those who recognize their city and for those whom the city is a faraway dream or nightmare“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008.

²⁰ SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

som sa inšpirovala prvou kapitolou napísanou Markom Shielom, v ktorej sa venuje historickému spracovaniu témy mesta vo filme a rovnako teoreticky vymedzuje slovné spojenie „lived social realities“ – prežité sociálne/spoločenské reality, ktoré v danom meste existujú. Vymedzuje termín sociológie v poňatí kinematografickej teoretickej roviny a určuje rozdiel medzi jej praktickým a teoretickým zaradením. Neskôr v analytickej časti práce som sa inšpirovala kapitolou ôsmou teoretika Geoffreyho Nowella-Smitha, ktorý sa svojím textom orientuje na prezentáciu mesta v žánrovom kontexte, kedy mestá rozdeľuje na utopické a charakterovo dystopické. Tento teoretický koncept uplatňuje na analýze Godardovho filmu *Alphaville* (1965).

Podobným spôsobom, avšak s väčším záujmom o žánrové vymedzenie som čerpala z kapitoly nazvanej „Cinécities in the Sixties“, ktorú v publikácii *The Cinematic City*²¹ uvádza teoretik Anthony Easthope. Komplexná kniha sa celkovo venuje dejinám filmu skrz zobrazované mestá akými je Berlín, New York, Londýn a Los Angeles, Paríž nevynechajúc. Popisuje význam urbanistického prostredia ako silný prvok využívaný vo výstavbe žánrového konceptu filmu a ako produkčné zázemie pre mnohé filmové a režisérске zoskupenia, ktoré podliehali kúzlam mesta automaticky. V nahliadaní na mestské štruktúry predstavuje rozdiel medzi subjektívnym a objektívnym aspektom. Do tejto historicko-významovej teórie vkladá koncepty teoretikov ako Foucaulta a Lacana, ktorí sa zaoberali vo svojich prácach významom subjektu a objektu a ich vzťahom k priestoru. V prípade Lefebvera ide dokonca o produkciu priestoru analyzovanú cez pôsobenie modernizmu a jeho následnej zmeny v postmodernizme. Tieto teórie sú neskôr aplikované na filmy noir európskej produkcie.

Paríž je predstavované ako kinematografické mesto v mnohých publikáciách, avšak kniha, ktorá vyšla v nakladateľstve British Film Institute tento rok, je ako jediná zameraná na zobrazovanie tohto mesta skrz filmovú postavu a jej životný priestor, v ktorom sa na plátne pohybuje. Publikácia s názvom *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*²² je kľúčovou pre analýzu filmov v tejto práci, ako aj zasadeným špecifického rozboru postavy v parížskom prostredí v časti teoretickej. Zborník

²¹ EASTHOPE, Anthony. *Cinécities in the Sixties*. In: CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997.

²² PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

teoreticko-analytických úvah a rozborov rôznych autorov editoval Alastair Phillips spolu s kolegyňou Ginette Vincendeau. Phillips je britským teoretikom a filmovedcom na univerzite vo Warwicku, zároveň pôsobí ako editor vo významnom magazíne *Screen*. Jeho ďalšou publikáciou zameranou na francúzsku kinematografiu je napríklad *City of Darkness, City of Light: Émigré Filmmakers in Paris 1929-1939* (2004).²³ Vincendeau je rovnako teoretičkou v oblasti filmových štúdií na King's College v Londýne. V rámci jej oboru sa zameriava na hviezdny systém a analýzu postáv vo francúzskej kinematografii prevažne. Medzi jej publikácie patrí napríklad *Stars and Stardom in French Cinema* (2000) alebo biografia známej a krásnej herečky Brigitte Bardot z roku 2013. Obsah knihy analyzuje v troch častiach parížske lokality, v ktorých sa *flâneur* pohybuje, ďalej samotné postavy, ktoré predstavujú *flâneura* vo filme a nakoniec dejiny vývoja *flâneura* v parížskom prostredí. Štvrtá časť je venovaná rozhovoru s čestným parížskym *flâneurom* a režisérom v jednej osobe, s Jean-Pierre Jeunetom. Celá publikácia prispieva významným spôsobom k analýze obrazov Paríža vo filmoch Francúzskej novej vlny. Preto som aj ja výrazne čerpala z kapitol venovaných zobrazovaniu parížskych hotelov, bytov a apartmánov a rovnako ženskému opozitu *flâneura*. Vďaka tejto štúdiu som dokázala upriamiť správnym smerom svoj rozbor filmov Jeana-Luca Godarda, v ktorých hrajú prevažné hlavné hrdinky – *flâneurky*.

²³ PHILLIPS, Alastair. *City of darkness, city of light: émigré filmmakers in Paris, 1929-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, c2004.

2. Teoretický a metodologický prístup vu par

„Formálne má kinematografia už dlho tú pozoruhodnú a charakteristickú schopnosť, zachytiť a vyjadriť priestorovú zložitosť, rôznorodosť a sociálnu dynamiku mesta prostredníctvom mizanscény, filmových lokácií, osvetlenia, snímania kamery alebo strihu. Zatiaľ čo myslitelia od Waltera Benjamina - konfrontovaného so šokujúcimi novinkami modernity, masovej spoločnosti, manufaktúrnej výroby a mechanickej reprodukcie, po Jeana Baudrillarda - očareného zlovestným pôvabom postmodernity, individualizmu, konzumácie a elektrickej reprodukcie - rozpoznali a pozorovali dôvtipnú a výpovednú koreláciu medzi mobilitou a vizuálnym a sluchovým vnímaním mesta a medzi mobilitou a vizuálnym a sluchovým vnímaním kinematografie.“²⁴

2.1. Ako teoreticky analyzovať význam mesta vo filme?

Ako z predchádzajúceho štúdia filmových teórií viem, filmy sa dajú nahliadať intertextuálnym spôsobom tak, aby sa na filmoch vysvetlili rôzne významy a vzťahy medzi znakmi, ktoré v Godardovej tvorbe ľahko a účelovo podliehajú ideologickému, politickému alebo formalistickému zafarbeniu. Avšak ja sa v tejto diplomovej práci budem zaoberať výlučne vizuálnym zobrazením, reprezentáciou mizanscény a neoformalistickou analýzou znakov, ktoré Godard využíva ku kompozícii záberu; tzn. budem analyzovať prostredie, do ktorého je film prirodzene alebo neprirodzene zasadený, aké postavy príbehom žijú a akými výrazovými prvkami film komunikuje. Vo finále sa jedná o multidisciplinárny prístup, v rámci ktorého je možné nahliadať tému zobrazovania mestského priestoru z rôznych uhlov

²⁴ „Formally, the cinema has long had a striking and distinctive ability to capture and express the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city through mise-en-scene, location filming, lighting, cinematography, and editing, while thinkers from Walter Benjamin – confronted by the shocking novelties of modernity, mass society, manufacture, and mechanical reproduction – to Jean Baudrillard – mesmerized by the ominous glamour of postmodernity, individualism, consumption, and electronic reproduction – have recognized and observed the curious and telling correlation between the mobility and visual and aural sensation of the city and the mobility and visual and aural sensation of the cinema.“
SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 1.

pohľadu, avšak epicentrum záujmu tvoria stále filmy 60. rokov režiséra Jeana-Luca Godarda.

Interdisciplinárna rovina je v prípade tejto práce podliehajúca nie len mojím záujmom o zobrazenie kinematografie Jeana-Luca Godarda, ale aj oblastiam, ktorých sa analýza mesta Paríž vo filme týka. Dôležitá je recepcia filmového diela, ktorá z postmoderného hľadiska burcuje ku komplexnosti a vizuálna stránka filmu vzbudzuje ku kognitívnemu mapovaniu a hľadaniu jeho presahu v rôznych teoretických analýzach. Vždy prítomný urbanistický priestor vo filmoch Jeana-Luca Godarda je úzko spätý s identitou mesta a to všetko s vizuálnou identitou mizanscény filmového záberu.²⁵ Slovné spojenie – nexus – vystihujúce vzťah mesta a kinematografie, je podľa Marka Shiela, profesora mediálnych vied, spojením, ktoré disponuje s bohatou mierou interpretácii. Ponúka mnoho návodov k riešeniu a diskusiám nad kľúčovou myšlienkou vychádzajúcej zo štúdia spoločnosti, kultúr a v mojom prípade kinematografie. Shiel upozorňuje rovnako na fakt, že tento vzťah sa dá skúmať ako historický jav, ktorý podlieha zmenám v dejinách. To sa javí na metóde porovnávania zobrazeného mesta a dnešného zrkadlenia priestoru na plátne.²⁶ Pre túto prácu som preto zvolila prístup historického nahliadania na zobrazovanie urbanistického priestoru a to nie formou porovnávania s dnešnou prezentáciou, ale formou diachrónnej analýzy obdobia 60. rokov. Po vzore Shielovho prístupu v kombinácii s ostatnými teoretikmi, som si zvolila za ústredný motív a cieľ tejto práce prispieť ku vedeckej debate, ktorá sa zaujíma o filmové diela zobrazujúce spoločnosť cez jej priestorové ukotvenie v obraze mesta a urbanistického zázemia. Cieľ tejto práce preto chápem ako skúmanie vzťahu medzi kinematografiou a mestom, ako žijúcou sociálnou realitou, ktorá sa neustále nachádza a konfrontuje so spoločnosťami, ktoré ju nezávisle na svojich existenciách tvoria.²⁷ Postmoderný prístup analýzy zobrazovania mesta vo filmových dielach J.-L. Godarda si vyžaduje postmoderne upravenú realistickú analýzu, inšpirovanou paradigmatom teória podľa Francesca Casettiho.²⁸ Na prezentáciu aspektov, ktoré sa v Godardovej tvorbe

²⁵ SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 3.

²⁶ Ibid, str. 2.

²⁷ Ibid, str. 2.

²⁸ CASETTI, Francesco. *Filmové teórie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008.

vyskytujú, využívam rôzne teórie sociálnych, technických alebo architektonicko-urbanistických oborov, ktorých aplikácia sa logicky pretína vo filmovom odvetví, a to skrz prepracované filmové diela podliehajúcej postmoderným princípom.

2.2. Ako metodologicky analyzovať vizuálnu identitu mesta?

Žiadne mesto nesymbolizuje svoje národné spoločenstvo presnejšie ako Paríž Francúzsko. Slovom francúzskeho historika Maurica Agulhona: „Paríž je symbolom Francúzska nepochybne väčším ako je Rím symbolom Talianska a určite ešte väčším ako je Madrid Španielska alebo Berlín Nemecka.“²⁹

Paríž, je kinematografické mesto bez predsudkov a iných odopierajúcich argumentov. Jeho scenérie a vzájomná existencia starej a modernej architektúry, história spoločnosti, spolu s nemennou a plynulo žijúcou atmosférou kaviarní, klubov a pekárni ponúkajú režisérom inšpirácie, ktoré sa zrkadlia nie len v zobrazených ikonických záberoch, ale aj v postavách, ktoré v tomto turbulentnom meste žijú so svojimi spleťanými osudmi. „Filmové portréty mesta ponúkajú komplexný záber ekonomických a sociálnych zmien, ktoré sa nestali len v Paríži ale vo Francúzsku obecné. Označovanie tohto obdobia (vývoj Francúzska až do druhej polovice 20. storočia) je často prezentované ako plné strachu a pochyb. To plynie z vyjadrenia historika Roberta Gildea. Tvrdí, že Francúzi museli prijať a zmieriť sa s veľkou okupáciou, stratou impéria, s prílivom zahraničných imigrantov, s vplyvom moslimského náboženstva, so zničením tradičného vidieckeho života, s hrozbou anglo-amerického kultúry na francúzsky jazyk a zvyky civilizácie. Prakticky všetky tieto dôležité zmeny sa zrkadlia vo filmových portrétoch Paríža, ktoré vznikli z filmov tejto éry.“³⁰ Ikonický význam mesta vykreslil režisér novej vlny Jacques

²⁹ „Paris is a symbol of France, doubtlessly more than Rome is of Italy and, certainly much more than Madrid is of Spain or Berlin of Germany.“

TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008, str. 247.

³⁰ „The filmic portraits of the city suggest the complex range of economic and social changes that have taken place not only in Paris but in France itself. Qualifying this period as one of anxiety and doubt, historian Robert Gildea claims that the French have had to come to terms with the legacy of the Occupation, with the loss of empire, with the influx of foreign immigrants, with the rise of Islam, with the destruction of traditional rural life, with the threat of Anglo-American culture to French language and civilisation. Virtually all these important changes are refracted in the cinematic portraits of Paris that emerge from films of the period.“

Rivette, keď uviedol: „Pred pár rokmi som myslel, že v Paríži sa už nedá natočiť ďalší film. Mýlil som sa. Paríž je neustále v pohybe a točiť sa tu môže 500 alebo 5 000 filmov.“³¹

Mesto je rozhodne rovnako významným v rámci budovania filmového prostredia, ktoré produkčne vyhovuje stále rozrastajúcim sa filmovým štúdiám, taktiež predstavuje nevyčerpatel'nú lokáciu často interpretovanú v textoch a odborných článkoch o zasadení príbehu do urbanistickej modernity alebo postmodernity historického vývoja mesta zobrazenom vo filme. V literatúre sa konceptu mesta venoval Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Guy Debord, Henri Lefèbvre, nevynímajúc ďalších úspešných autorov. Zasadili sa o kontextuálne poňatie významu Paríža ako kultúrnej a socio-filozofickej oblasti prenesenej do svojich rozsiahlych diel. Témou mesta zobrazenom v umeleckom diele sa v posledných rokoch inšpirovali mnohí akademici a mimo architektonicky vystavanej kompozície sa zameriavajú na vzťah prostredia a na charakter postavy.

Odborná literatúra venovaná Parížu a jeho kinematografickému významu má v podstate úzky charakter definujúci primárne tri zásadné obdobia francúzskej kinematografie, ktoré sa zasadili o ikonické zobrazenie metropole. Kritické úvahy sa venujú francúzskym filmom tvoreným do roku 1930 – zásadnej oblasti poetického realizmu, neskôr úvahy prechádzajú do povojnových rokov a počiatku 50. rokov, ktoré sú inšpirované Hollywoodom alebo je mesto prezentované v štúdiových filmoch Hollywoodu a následné obdobie je práve mnou vybraná Francúzska nová vlna. Jej predstavy o Paríži sú z časti dokumentárne, z časti charakterizované postavou a jej pohybom po meste alebo priblížené žánrovému poňatiu filmového príbehu. Všeobecne povedané, výber literatúry spočíval v nachádzaní teoretických prístupov ku analýze zobrazovaného mesta vo filmoch. Preto v práci citujem aj z kníh, ktoré nemajú fókus zameraný výlučne na Paríž, ale na rozdielne aspekty teoretických úvah a ich aplikáciu na mesto vo filme. Samozrejme je dôležité podotknúť, že výber knižných titulov som selektovala na základe poctivého výberu,

TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008, str. 247.

³¹ „A few years ago, I thought that you could no longer make film in Paris; I was wrong. Paris is constantly on the move and you could still shoot 500 or 5 000 films there.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 1.

kedy som množstvom literárnych diel primárne inšpirovala a až v následnej fázy som vyberala teórie, ktoré by dokázali identitu mesta čo najpresnejšie prezentovať a ktoré sa aspektom zobrazenia mesta vo filme najpresnejšie zaoberajú. Rovnako som nahliadala na takú architektonicky a urbanisticky orientovanú literatúru, ktorá stavala na reáliách a filmových odkazoch európskeho kontextu. Aj keď neskôr v práci efekt internacionálnosti a multikulturalizmu popisujem, určitá koherencia v rámci spoločnosti európskeho charakteru je zachytená aj v samotnej kinematografii a tvorbe Jeana-Luca Godarda nevynímajúc.

2.2.1 Modernita, post-modernita a spoločnosť mesta

Základným aspektom, ktorý je v knihe vyzdvihovaný a ktorý do svojej práce prenášam je pohľad na vzťah mesta a filmu cez kontext modernity, ktorá je neskôr v čase aj postupom kapitol prenesená do zmyslu post-modernity. Mennel v prvej časti analyzuje tri dôležité žánre, ktoré predstavuje na základe produkčnej aktivity a historickej súslednosti, každé mesto od Weimarskej republiky – Berlína, Los Angeles až po Paríž, je spojené s jedným žánrom, produkčným zázemím a kinematografickým štýlom tej doby. Paríž je pochopiteľne prezentovaný obrazom Francúzskej novej vlny. Prínosná je aj druhá časť štúdie, kedy sa diskusia prenáša do socio-historických tém skrz teórie o mestách a spoločnostiach v nich, o vzťahu mesta a filmu, o možnostiach nahliadať mestá filmovou kamerou ako dystopické alebo utopické priestory, v ktorých sa buduje spoločenský systém závislý na aktuálnych/dobových politických, kultúrnych a sociologických problémoch. Hra s urbanistickou spoločnosťou vo filme a v realite je bližšie prezentovaná v poslednej, tretej časti knihy, ktorá spracováva koncept identít a pravého miesta spoločenstva a jeho minoritných skupín (getá, LGBTQ komunity ai.) v globálnom merítku celého sveta. Urbanizmus a kinematografia sa dostávajú pomocou Mennel do rovnomerného vzťahu, ktorý je rovnomerne závislý na okolitých oboroch, preto znova ako Mark Shiel uvádza sociologický aspekt teórie o meste vo filme, avšak približuje sa významnejšie k filmovej tvorbe skrz režisérsky zámer. V rámci časti o Paríži a Francúzskej novej vlne nevynecháva koncept autorstva, ktorý je pre kinematografiu 20. storočia priam enigmatickým.

Modernitu Mennel chápe ako priamy proces globalizácie, ktorý je zaznamenaný filmami zasadenými do mesta, metropole a významného centra, akým Paríž určite je. Ako som už písala v úvode, vývoj filmu nebol spätý len s Parížom a vzrastajúcou kultúrou v ňom, avšak jeho dôležitosť v rámci filmovej produkcie určite prevyšuje iné mestá minimálne v európskom poňatí. Faktom je, že rast kinematografie a progres technologický a naratívny je úzko spätý s rastom miest a s životom v nich. Neodlúčiteľnou súčasťou je preto kultúrny život, na ktorom sa režiséri s Godardom nevynímajúc od začiatku svojich kariér podieľali. Kritické kuloáre, sieť divadelných a literárnych intelektuálov dominovala každému kultúrnemu – mestskému centru.

Teórie Barbary Mennel sú silne inšpirované Haussmannovou vertikálne organizovanou kompozíciou mesta, ktorú navrhol pre mesto Paríž barón Georges-Eugène Haussmann. Slávna transformácia mesta Paríž prebiehala pod jeho dohľadom v polovici 19. storočia a dodnes patrí medzi najlepšie konštruované metropolitné plány v histórii. Urbanistická rekonštrukcia spravila z Paríža emblematicky modernistické mesto, ktoré sa dodnes pýši Eiffelovou vežou ako symbolu modernity zobrazovanú aj vo filmoch novej vlny, ktorá zásadne „turistické“ pohľady na mesto odmietala.³² Hlavným dôvodom, prečo Mennel preberá Haussmannovu koncepciu mesta a prirovnáva k štruktúre architektúry a mesta vo filme je práve spomínaná vertikálnosť priestoru. Modernita je ukrytá vo svete podzemného systému, akým je metro, technické zázemia budov a pod. Aplikovaný systém vo filme vidíme v metaforách, ktoré sú napríklad vo filme Fritza Langa, *Metropolis* (1927), ktorý koncepciu prevzal a využil na prezentáciu ideologických hodnôt v spoločnosti, kde obraz sociálnej triedy stúpa vertikálne od najspodnejších – najchudobnejších vrstiev, až po nedosiahnuteľné výšky, z ktorých najbohatší dokážu rýchlo spadnúť dolu. Mennel avšak po väčšinu času zostáva pri zemi a presnejšie v mestských verejných priestoroch, akými sú ulice, bary, kaviarne a výhľady z domov na mesto z vrchu. Tieto miesta popisuje ako privilegované lokácie využívané už v ranej kinematografii, ktoré dostali ešte vyšší význam práve vďaka režisérom Francúzskej novej vlny. Tvorcovia Francúzskej novej vlny ako Truffaut alebo Godard a Rohmer dokázali z ulice spraviť miesta, do ktorých naratívne vložili akciu, plynulé

³² MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 7.

prechádzanie sa postavy alebo len dokumentárne sledovanie života navôkol. Zároveň sa ulice stali dôležitým miestom, ktoré podtrhovalo urbanistický svet, v ktorom sú postavy slobodné a demonštrujú veľmi subjektívne svoj charakter.

Modernita v pojatí filmových teórií je v knihe Mennel vyjadrená tak zvaným hľadáním mýtu o kinematografii, ktorého kľúč tkvie v koncepte nazvanom „train effect“. Jedná sa o komplex za sebou nasledujúcich pravidiel a vývoja kinematografie od jeho počiatkov, ktoré sa nie len metaforicky spájajú v príchode vlaku. Vzťah filmu k modernite vyjadril Tom Gunning ako „metaforický význam s iracionálnym záujmom“, pretože pohybujúci sa vlak predstavuje meniace sa médium, ktorého modernistická percepcia závisí na čase a priestore. Modernita tak vychádza zo zmeny priestoru rurálneho na priestor mestský a čas v modernom poňatí sa zmenil na čas postmoderný. „Filmy manipulujú s časom a priestorom, zatiaľ čo vlaky rušia priestor a vyžadujú koncept univerzálneho časového prúdu. Čas a priestor sa postupne stali výlučne abstraktnými. Tieto veličiny sa stali vlastnosťou filmu, ktorú zdieľa s inými aspektmi modernity, a tak vytvára priestor, v ktorom tieto koncepty času a priestoru spolupracujú a dosahujú ďalšie konsekvencie nášho vnímania.“³³

V rámci kultúrnych ale aj socio-politických zmien v 20. storočí, primárne v jeho prvej polovici, dochádza k re-interpretácii pojmu národ vo vzťahu národná kinematografia alebo národ ako spoločnosť, ktorá funguje v rámci zdieľaných sociálnych konštruktov. V prípade francúzskej kinematografie a Francúzskej novej vlny a režiséra Jeana-Luca Godarda sa o národnosti môžeme baviť rovnako. Jeho pôvod tkvie vo Švajčiarsku, aj keď je narodený v Paríži, výchova a dokonca terajšie pôsobenie vo Švajčiarsku sa k vymedzeniu slova národ preto rozhodne do tejto práce hodí. Aby som sa vrátila k vytýčenému pojmu v knihe *Cities and Cinema* nadviažem na Barbaru Mennel, ktorá píše, že pojem národ je kľúčový pre knihu, v ktorej sa vo veľkom skloňuje a analyzuje ekonomický a politický zámer v rámci filmov a ich produkcií. Kultúrna produkcia – primárne literárna a filmová stavia na štúdiu

³³ „Films manipulate space and time, whereas trains collapse space and require the concept of universal time. [...] Time and space were becoming increasingly abstract, a feature they shared with other aspects of modernity, and film provided a venue for working through these concepts and their far-reaching consequences.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 9.

Benedicta Andersona, v ktorej pomenováva národ ako „predstava spoločenstva“³⁴, avšak z hľadiska štylistiky práce a faktu, že anglickému originálu sa, podľa môjho uváženia, lepšie prirovnáva slovné spojenie „imaginárna komunita“ dovoľm si ďalej v práci využívať tento termín. Koncept Anderson vychádza z pokroku tlače, kedy romány ponúkali naratívne formy, ktoré dovoľovali členom jedného národa vcítiť sa a pociťovať národnú spolupatričnosť s postavami iného národa prezentovaného v literárnom diele aj napriek nekonečnej geografickej vzdialenosti. Preto koncept imaginárnej komunity navrhuje, že aj film hrá kľúčovú rolu v rozlišovaní a precíznom tvarovaní tézy o národných komunitách, ktoré tvoria národné identity. V neposlednom rade sa s procesom imaginárnosti pripísanej určitej spoločnosti môžeme stretnúť aj v prípade mesta. Preto Mennel prechádza skrz Andersonov koncept imaginárnej komunity ku konceptu „imaginárneho mesta“ a „imaginárneho susedstva“ – urbanistické celky, do ktorých sa v rámci sledovania filmu vcítíme natoľko, že niektorí z nás sa počas filmu *Na konci s dychom* cítia byť stopercentnými Parížanmi. Avšak vo filme, ako neskôr v práci uvidíme sa nestretávame len s časopriestorom prislúchajúcim jednému národu, jednej imaginárnej komunite. Preto sa v rámci filmovej vedy hovorí stále častejšie o nástupe globalizácie v prvej polovici 20. storočia, ktorá zabezpečila, že už nie pojem „národná“ kinematografia je dôležitý v rámci interpretácie prostredia produkcie. Termín „nadmárodná“ kinematografia sa ustálil v rámci rôznych globálnych možností koprodukcii, hereckého obsadenia a v neposlednom rade aj nadnárodného zobrazenia filmových postáv, ktoré prichádzajú z celého sveta do národnej metropole mesta akým je Paríž, Londýn alebo iná mekka filmu a filmových príbehov.

Z hľadiska modernistického prístupu k umeniu Mennel automaticky dáva do popredia aj opozičný smer, ktorý nastúpil práve ako reakcia na modernu v architektúre, v mestskom plánovaní, vo výtvarnom umení, literatúre a samozrejme kinematografii. Teoretici postmoderny definujú kontrastný nástup ako prevládajúci kultúrny a politický fenomén, ktorý reaguje na neskorý kapitalizmus a filozofické európske tradície, ktoré sú kritické k európskemu prostrediu a jeho záujmu o kultúrne dedičstvo. Fredric Jameson svojím príspevkom v knihe *Cities and Cinema* poukazuje

³⁴ V tomto prípade pomenovanie preberám z českého prekladu knihy *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, prvý krát publikovaná v originále 1983 a v prvom českom vydaní pod názvom *Představy společenství: Úvahy o původu a šíření nacionalismu* z roku 2008.

na možnú aplikovateľnosť postmodernity do odvetvia kinematografie a zobrazovania miest a urbanistického priestoru. Koncept postmodernity je veľmi úzko spätý s reprezentáciou reality a skutočnosti, kedy sa napríklad o postmodernistickej architektúre vyjadruje ako o „mutácii/premene už samotného existujúceho a vystavaného priestoru.“ Zatiaľ čo modernistické mestá prezentovali utópiu spoločnosti, postmoderné metropole a ich nová architektúra sa uberá dystopickým smerom. Útechu postmoderného naratívu vidí Jameson v žánrovo sci-fi ladených filmoch, príbehoch, ktoré menia tradičné paradigmy filmu a reflektujú zrútenie a rozpad akéhokoľvek spoločného jazyka. Celá komunikácia a syntéza filmových príbehov sa obracia na meta-naratívy, ktoré sú analyzovateľné skrz fragmentárne a individualizované teórie o individuálnych postavách. Avšak tieto filmové charaktery rovnako nezapadajú do udržateľného a poznaného naratívneho systému, ktorý vychádza z univerzálneho jazyka. Preto sa charaktermi vo filmoch stále častejšie stávajú stroje a počítače, roboti a iné individuality oprostené systémy operujúce univerzálnym jazykom na poli urbanistického priestoru plného reálnych ľudí. Dôležitý vzťah k naratívu už nie je viditeľný v jeho konštruovaní, ale v snahe a túžbe tento naratív v rámci filmu vôbec nájsť. Tento príklad neskôr bližšie rozvediem na Godardovom sci-fi filme *Alphaville* (1965).

Z hľadiska kultúrneho pohľadu na postmodernu sa stretávame v histórii filmu a vo filmových teóriách ešte s jednou oblasťou a tou je intertextuálna analýza. Jej opodstatnenie prišlo práve s nástupom aplikovania referencií a odkazov na už vzniknuté umelecké diela do nových diel, rovnako tak citácie prežitých situácií v dejinách spoločnosti. „Táto postmoderná tendencia je taktiež evidentná v modernom umení a designe, ktorý spätne vytvára set postmoderných filmov. Jameson zdôrazňuje dôležitosť „pastišu“, termínu, ktorý odkazuje na prácu s umeleckými a literárnymi dielami, ktorých spojenie vytvára nové referencie avšak nie nové významy. Pastiš môže byť časovo nesúrodý a implikovať fakt, že história sa stane irelevantná.“³⁵ Odkazy a referencie na iné, nie vždy filmové diela sú v Godardových filmoch do značnej miery schované, avšak v prípade analyzovaného

³⁵ „This postmodern tendency is also evident in contemporary art and design, which in turn constitute the setting for postmodern films. Jameson emphasizes the importance of the „pastiche“, a term that refers to a work of art or literature that integrates references without creating new meaning. A pastiche can thus be temporally confusing, implying even that history has become irrelevant.“
MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 14.

filmu *Bande à Part* (1964) sa jedná o explicitné citácie na román Raymonda Queneaua ai. Ostatne celý príbeh je adaptáciou románu americkej spisovateľky Dolores Hitchens s názvom *Fool's Gold* publikovaný v roku 1958.³⁶

Významným prvkom, ktorý je v rámci analýz mesta vo filme uprednostňovaný je kladenie dôrazu na juxtapozíciu medzi mestom a filmovým dejom a reálnou spoločnosťou, v ktorej sa urbanistické pozadie zrkadlí. Vzťah medzi mestským a filmovým prostredím ponúka mnoho interpretácii, avšak vždy sa jedná o koncepciu a konštrukciu priestoru v čase, ktorý spája realitu mesta s filmovou skutočnosťou. Tieto teórie sú úzko naviazané na uvažovanie Henriho Lefèbvera, ktorý koncepčne uvažuje o vzťahoch medzi priestorovosťou, spoločnosťou a dejinami primárne v urbanistickom prostredí. Argumentuje spoločenskými vzťahmi, ktoré sa rovnako priestorovo štrukturujú na základe triedy, rodinných väzieb a komunity, v ktorej žijeme. Tieto vzťahy podliehajú priestorovému zoskupeniu a spoločenské relácie tak neodmysliteľne prislúchajú materiálnym a symbolickým významom vzťahov, ktoré vznikajú v určitom priestore.³⁷

2.2.2 Priestorovosť filmového mesta a jeho obyvatelia

Sociologický prístup, ktorý vo svojej kultúrnej analýze uplatňujú Mark Shiel a Tony Fitzmaurice v knihe s názvom *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*³⁸ vychádza z postmodernej podstaty globálnych sociálnych konceptov, ktoré sa pretínajú v kultúrnych kontextoch. Čo znamená, že upozorňuje na sociálne a politické zmeny nadväzujúce na kultúrnu emancipáciu v urbanistických centrách súčasného globálneho systému. V knihe sa venuje periodizácii týchto zmien v rámci ustanovených kategórií všeobecného významu, ktorými sú industrializmus, post-industrializmus, modernita a pre túto prácu dôležitá post-modernita. V týchto kategóriách sa pohybuje rovnako koncept zasadenia

³⁶ Dolores Hitchens. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Dolores_Hitchens

³⁷ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 15.

³⁸ SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

kultúrneho odkazu do prostredia, tzv. spatialization, ten môžeme podľa Shiela postihnúť len dôsledným opisom a analýzou kultúry a spoločnosti, kinematografie a mesta. Preto sú jeho myšlienky úzko späté so spoločenskou prezentáciou v mestskom prostredí. Podľa Shiela bola veľká časť filmovej vedy zameraná primárne na jazyk, akým kinematografia komunikuje v rámci silného smerodajného znakového systému, ktorý sa zaujíma výhradne na individuálny charakter diela. Subjekt, identita, originálna reprezentácia – aspekty, ktoré slúžia k reflexii spoločnosti skrze filmové dielo, a rovnako sú to tie prvky, ktoré určujú zasadenie diela do prostredia v rámci teoretického poľa a odkláňajú sa od empirického skúmania skutočnosti. Znova je potrebné doplniť, že sociologický charakter Shielovho prístupu je založený taktiež na dvoch navzájom na sebe závislých propozíciách. Prvá z nich navrhuje, že sociológia sa výrazne opiera v rámci svojich záujmov o ekonomiu, prácu, demografické rozdelenie a iné aspekty, ktoré sa zrkadlia v kultúre a vo filmoch práve vďaka skúmaniu ich vplyvu. Na jednej strane ide o vplyv týchto aspektov na urbanistický vývoj všeobecne, na tej druhej sledujeme ako informatívne a vplyvne tieto aspekty symbolizujú objektívne spoločenské reality – život v urbanistickom priestore. Druhá propozícia podľa Shiela navrhuje, že v rámci filmových štúdií vidíme záujmy, ktoré cielia na dokonalú analýzu reprezentácie, subjektívneho priestoru a textu - filmom sa snaží vytvoriť syntetické a súdržné porozumenie tohto objektívneho spoločenstva, skupiny ľudí, ktorá v diele vystupuje a ktorá dielo bezpodmienečne vníma v rámci svojej urbanistickej identity. Samozrejme k textu a jeho analýze prispieva aj pohľad na produkciu, distribúciu, prezentáciu filmového diela a v neposlednej rade recepciu divákmi rovnako zasadenú do urbanistického prostredia a v rámci jeho identity.

Spojením filmovej vedy a sociologického prístupu sa Shiel snaží poukázať na dôležitosť vzťahu a vzájomného pôsobenia kinematografie a urbanistickej spoločnosti. V knihe sa preto zameriavam na priblíženie štúdií kultúrneho média cez sociologický prístup, ktorý sa rozdeľuje cez tradičnú opozíciu - zázemie (spoločnosť, zdravie, chudoba, práca, spoločenská trieda, rasa, bývanie a plat) verzus superštruktúra (kultúra, film, text, znak) – tieto faktory kontrastne a formálne v opozícii sa však navzájom podporujú práve v reálnom fungovaní spoločnosti cez kultúrnu prezentáciu, ktorú v rámci filmov Jeana-Luca Godarda skúmam a vysvetľujem. Na záver je podstatné doplniť, že tento vzťah potvrdzuje fakt, že

hovoríť o tendencii kinematografie automaticky privádza akademikov k analýze znakov a ich reflektovaní z hľadiska urbanistickej a sociálnej zmeny v danej oblasti – v danom filme. Namiesto porozumeniu neoformalistických konceptov filmovej analýzy, ktorá premieta text a jeho znaky do súladnej kompozície, sa Shiel interdisciplinárne zameriava na udržateľnosť, mutáciu a prispôsobenie sa kultúrnemu obrazu spoločenského systému založenom na premietaní mocenských faktorov, ktoré som vytýčila vyššie v rámci opozičného konceptu.

Od 70. rokov sa užitočnosť a význam priestoru, v ktorom žijeme premieta do akademických debát, preto Shiel navrhuje k pomenovaniu konceptu zaoberajúcim sa priestorom a jeho organizáciou v rámci postmodernej spoločnosti kultúry termín *spatialization* - „priestorovosť“. Primárne vychádza z publikácie Henriho Lefebvera z roku 1974 nazvanou *The Production of Space*,³⁹ a taktiež z teoretickej sociologickej biblie Michela Foucaulta z roku 1977 *Discipline and Punish*.⁴⁰ Dôvod, z ktorého na tieto teoretické koncepty nadväzujem vychádza z prezentácie „priestorovosti“, ako v súčasnosti atraktívnej teórie, ktorá sa zaoberá nie len dôležitým progresom v rámci analýz priestoru, v ktorom žijeme. Priestorovosť je v dnešných štúdiách stále častejšie využívaná v kultúrnych a filmových analýzach, ktoré postihujú myšlienku, že kinematografia je ideálnou kultúrnou formou. Vďaka nej môžeme skúmať priestorovosť oveľa bližšie, nakoľko kinematografia sa stala sama jedným z priestorových foriem kultúry, v ktorej sa postavy – ľudia pohybujú na základe poznaných kódov a zaužívaných pravidiel v rámci filmovej reality. „Kinematografia je špeciálne priestorová forma kultúry, pretože zo všetkých kultúrnych foriem jedine ona operuje s organizovaním priestoru, ktorého význam najlepšie uchopuje. Existujú dva vzťahy týchto konceptov: *priestor vo filme* – priestor malý, priestor umiestnenia príbehu, geografický vzťah rôznych setov vo filmovej scéne, prezentácia živého prostredia vo filme; a *film v priestore* – tvarovanie živých mestských prostredí vo filme ako kultúrna disciplína, organizácia prostredia filmového priemyslu na úrovniach produkcie, distribúcie a predvádzania, úloha kinematografie v globalizácii.“⁴¹ Základný aspekt, prečo je priestorovosť skúmaná aj vo filmovom

³⁹ LEFEBVRE, Henri. *The production of Space*. Preložil Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 1991.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*. Vintage Books ed. Preložil Alan SHERIDAN. New York: Vintage Books, 1979.

⁴¹ „Cinema is a peculiar spatial form of culture, of course, because (of all cultural forms) cinema operates and is best understood in terms of the organization of space: both *space in films* – the space short, the

médiu vychádza z faktu, že kinematografia je primárne priestorový systém napriek tomu, že textový systém je častokrát vyzdvihovanejší, analyzovanejší a filmovej teórii z hľadiska jej vývoja oveľa vlastnejší. Možnosť priestorového rozboru je dôvodom, prečo má film ďalší potenciál. Vlastnosť, ktorá napomáha tvoriť filmu a jeho príbehovej prednosti žijúce mestá, urbanistické spoločnosti, ktoré dokážu vytvoriť na plátne ucelené pochopenie kinematografickej témy, formy a rovnako celého priemyslu, ktorý logicky podlieha globálnemu kapitalizmu.⁴²

Analýza vzťahu medzi kinematografiou a mestskými spoločnosťami, ako je zrejmé, vychádza z globálnych kontextov, ktoré prezentujú kinematografiu ako spoločenský a materiálny konštrukt, ktorý si spoločnosť vytvorila a rovnako ho konzumuje. V rámci časti knihy venovanej geografickému rozboru sa Shiel venuje termínu kognitívne mapovanie, tento termín v práci obídem, avšak jeho význam, ktorý tkvie v dosiahnutí „zmapovania“ globálneho zámeru kinematografie na spoločnosť a vplyv spoločnosti na kinematografiu, je v určitých ohľadoch prínosný. Na príklade, ktorý v práci analyzujem je zrejmé, že aj nová vlna vo francúzskom poňatí sa dotýka globálneho rozmachu a vychádza z metropolitnej dominancie a technologického a finančného zázemia, ktorý pre francúzskych režisérov neznamenal veľkú prekážku, keďže sa Francúzska nová vlna voči týmto presahom vymedzovala. Shielova kniha prezentuje globálny portrét siete polo-autonómnych miest a veľkomiest, ktoré sa jednoznačne viac odkazujú na iné mestá, než na jednotlivé národné alebo regionálne prostredie, v ktorom sa režiséri pohybujú.⁴³ Pre Shiela majú tento globálny portrét s dokázateľnou silou, mocou a vplyvom hlavne dve mestá – Paríž a Londýn. Vychádza zo skutočnosti, že mestá boli hlavným centrom kolonialistických krajín. Mestá nie sú len archetypálnym vzorom známych režisérov akými sú Alfred Hitchcock, Jean Renoir alebo práve Jean-Luc Godard, ako píšem v úvode. Mestá sa stali významnými aj po stránke dôležitosti v oblasti produkcie. Globalizácia však nemusí byť znázornená len výberom metropolitného

space of the narrative setting; the geographical relationship of various settings in sequence in a film; the mapping of a lived environment on film; and *film in space* – the shaping of lived urban spaces by cinema as a cultural practice; the spatial organization of its industry at the levels of production, distribution and exhibition; the role of cinema in globalization.”

SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 5.

⁴² Ibid, str. 6.

⁴³ Ibid, str. 7.

mesta, ktoré zažilo dobu post-industrializmu, generuje veľké produkčné zisky akými sa pýši Los Angeles alebo predstavuje inovatívne a high-tech centrum sveta. Výrazne dôležitý makro-geografický kontext tkvie podľa Shiela v *globalizácii* – procese, ktorý historicky a geograficky zapadá do teórii filmových štúdií a rovnomerne do sociologického prístupu.

Shiel vo svojej knihe spracováva ešte jeden koncept zásadný a dôležitý pre tému tejto diplomovej práce, a to je koncept žánru nahliadaný z prostredia sociológie a filmovej vedy. Kľúčovou schémou je práve analógia ku rozporuplnému vzťahu podobnosti a odlišnosti žánrových filmov, ktoré pracujú s rovnakým a zároveň veľmi subjektívnym znakovým systémom. Tenzia, ktorú Shiel vidí a porovnáva s globálnym kapitalizmom, je v neustálom konflikte a vyjednávaní medzi produkčným systémom 30. až 60. rokov, ktorý ustálil význam žánrových filmov. Zároveň prezentuje rozpor medzi kreativitou a odlišnosťou režisérov, ktorí na žánrovú produkciu nazerajú skrz svoje vlastné hodnoty a maniere. Podľa neho sa jedná o „štruktúrované pochopenie politicko-ekonomického významu žánru vo filme.“⁴⁴

Konstruktia knihy pôsobí ako metafora na rozpor a podobnosťou medzi tenziou a konfliktom v globalizácii. Avšak v prípade globalizácie filmu môžeme hovoriť o vyrovnanosti medzi *realizmom* – uznanie homogeneity globálneho kapitalizmu a *snahou* – uznanie pretrvávajúceho a potenciálneho rozdielu, historická nevyhnutnosť výziev globálneho kapitalizmu a budúca destabilizácia vzostupu kinematografie v Hollywoode.⁴⁵ V komplexnosti je Godard a jeho kinematografia práve v súlade s touto „hrou“ na žánrové filmy, ktoré sa geopoliticky prispôbili požiadavkám divákov a veľkých produkčných spoločností pracujúcich vo vertikálnom systéme. Film, ktorý demonštruje túto problematiku je práve žánrová sci-fi film noir snímka *Alphaville* (1965).

Akokoľvek môže byť prístup Marka Shiela dominantným prevažne z hľadiska sociálnych vied, v tejto práci zastáva pozíciu, ktorá upevňuje Godardove filmy do kontextu, v ktorom on sám rozmýšľal a z ktorých vychádzal námet scenárov

⁴⁴ SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 7.

⁴⁵ *Ibid*, str. 14.

a inšpirácie pre postavy príbehov. Procesy, ktoré budú v praktickej časti viac prezentované na filmoch podliehajú konceptom globalizácie, nacionalizmu, identity, nerovnosti a hlavne spoločenskej, ekonomickej a kultúrnej propagácii moci, dominancii systému, a to všetko umiestnené do „reálneho“ mestského prostredia Paríža, ktorý predstavuje zázemie vzťahu kinematografie a spoločností.

2.2.3 Cudzinec v reprezentácii filmového mesta

David B. Clarke, profesor na univerzite v Leeds, prichádza s teoretickými konceptami, ktoré sú veľmi komplexné a dôsledne aplikované na filmové diela, prostredia, v ktorých, ako sám píše, dochádza ku konceptualizácii mestskej panorámy a vzniká panoráma obrazová, filmová – *screenscape*.⁴⁶ Svoju knihu s názvom *The Cinematic City* (1997) začína umeleckým prirovnaním, v ktorom sa inšpiroval už spomínaným teoretikom Baudrillardom z roku 1988, kedy porovnáva pocit v galérii, po ktorej sa prechádzame a obdivujeme obrazy s mestským zátiším a pocitom, ktorý máme, keď vystúpime v danom namalovanom meste. Rovnako sa cítime pri vystúpení z taxíka v každej svetoznámej a teda filmovo-známej metropoly. Sám pridáva, že: „K zachyteniu tajomstva mesta by sme nemali vnímať ako hlavné mesto a až potom jeho príbeh, ale zamerať sa na príbeh – obraz filmu a až následne vidieť mesto a jeho atmosféru.“⁴⁷ Pre Clarka je najdôležitejší termín *mesto a film*, avšak nie z hľadiska ich vzájomného pôsobenia, ale možnosti interpretácie mesta a mestského priestoru v priestore filmovom. Sám na konci svojej úvodnej časti priznáva, že už len počet filmových teórií, ktoré sa mestom a priestorom vo filme zaoberajú je dôležitý pre ďalšie skúmanie priestorovosti v umeleckom odvetví. Filmové teórie venujúce sa filmovému obrazu sú z hľadiska analýzy miest vo väčšom náskoku, pretože nepodliehajú len estetickým konceptom, ale miešajú sa so sociologickým vplyvom na kultúru. Ak berieme do úvahy priestor, priestorovosť a geografické rozloženie, dokážeme film vidieť z viacerých pohľadov a aspektov. Ich následná syntéza pomáha

⁴⁶ CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 1.

⁴⁷ „To grasp its secret (city), you should not, then, begin with the city and move inwards towards the screen, you should begin with the screen and move outwards towards the city.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 1.

nie len k pochopeniu filmu samotného, ale k pochopeniu sveta v jeho ucelenom výseku reality.

Clarke rovnako ako jeho urbanisticko-filmoví súputníci popisuje nástup teoretických úvah o zobrazovaní mesta vo filme a ich neodvratiteľnú vzájomnú potrebu, ktorá sa formovala v rannej moderne a úspešne prešla do postmoderných konceptov. Moderný štýl a spôsob života vidí Clarke v zmene životného módu na plávanie mestom po anonymných uliciach, ktoré pretvárajú sociálny i fyzický priestor. Moderné mesto tak stráca význam arbitrárnosti a odkláňa sa k urbanizmu ako štýlu všetkého, kedy sa život deje v exteriéroch a spôsob života je otvorenejší, než býval. Samozrejme s touto zmenou prichádzajú obavy o spoločenský priestor v zmysle podstaty jedinca v ňom, vytváranie komunit a ich následné reprezentovanie vo filmových dielach. Problematika je preto racionalizovaná a vychádza z primárne kognitívneho myslenia o živote v meste obecné. Podľa Clarka je aj analýza mesta vo filme založená na individuálnych skúsenostiach režiséra a jeho hľadani ambivalencií, ktoré charakterizujú mestský štýl života. Ambivalencia medzi moderným životom a stratenou a znovu hľadanou individualitou, ktorá výrazne patrí aj charakterom Godardových postáv v jeho ranných filmoch.

K postavám a ich mestskému životu v ambivalentnom vzťahu sa Clarke venuje s rovnakou horlivosťou. Ako budem neskôr prezentovať teoretické koncepty spojené s výrazom *flâneur*.⁴⁸ Clarke sa v rámci modernistického prístupu zameriava na bod, v ktorom nachádza tieto ambivalentné vzťahy medzi modernou spoločnosťou žijúcou v pomaly sa meniacom meste. Tento bod predstavuje v jeho poňatí *stranger* = cudzinec, hosť. Jeho slovami: „Cudzinec bol v skutočnosti zosobnením toho, že sa márne snažil zničiť to úsilie modernity o kognitívny odstup a podarilo mu ho len presunúť do iného prostredia mesta.“⁴⁹ Clarke vysvetľuje ďalej charakteristiku *stangera* na zmene psychického a sociálneho priestoru, ktorý sa zmenil od doby pred nastupujúcou modernitou. Totalita týchto priestorov sa zmenila na abstraktnú zónu,

⁴⁸ Výraz, ktorý nebudem prekladať, nakoľko sa neprekladá ani v anglických publikáciách. Jeho význam som vytýčila vyššie a pripomínam, že z francúzskeho originálu slovo *flâneur* znamená tulák, človek, ktorý blúdi mestom.

⁴⁹ „The stranger was, in effect, the personification of all that modernity's effort at cognitive spacing sought in vain to annihilate, and merely succeeded in displacing.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 4.

kedy sociálny svet nemusí vždy reflektovať priestor fyzický, nastáva medzi nimi odlúčenie a fragmenácia. Priestory už nie sú na sebe závislé, neprevzali koherentnú štruktúru ani komplexnosť. V tomto sociálne-priestorovom usporiadaní je *stranger* ten, ktorý sa prispôsobí viac fyzickému priestoru a oddiali sociálnej bubline, tú si vytvorí na základe svojich individuálnych preferencií. Na základe prístupov prezentuje Clarke fakt, že „spoločenské a fyzické svety už neboli konštantné. To vyvolalo nový druh virtuálnej alebo spektrálnej prítomnosti – zaujímavý prvotný význam hauntológie⁵⁰ (názov prebraný od Derridy) – to je charakteristika cudzinca.“⁵¹ Späťne k ambivalencii moderného sa viaže aj povaha tohto „cudzinca“. Priestor a čas už viac nebol pevným, spoľahlivým a základným, tento moderný priestor bol vo filmoch videný prevažne skrz pohľad postavy – *strangera*. Avšak často dochádza k faktu, že priestor, ktorý nám *stranger* v rámci svojich prežitkov ukazuje, zobrazuje len urbanistický priestor obývaný ďalšími „cudzincami“, dochádza tak k zacykleniu, a zároveň veľmi úzkemu výseku reality mesta, v ktorom sa filmovo pohybujeme. „Nastal svet, v ktorom začala prevládať univerzálnosť bytia cudzincom. V takom svete si pochopiteľne virtuálna prítomnosť kinematografie našla svoje miesto.“⁵² Spoločnosť začínala byť stále inštitucionalizovanejšia a postupne podliehala byrokratickej modernite, práve tej, ktorej sa *stranger* do veľkej miery dištancoval a zostával tak spoločnosti indiferentný. Clarke dokonca uvádza, že šírenie tohto nezájmu začalo pozitívne ohrozovať a zhoršovať dovtedy rigidné postavenie ľudí v spoločnosti v zmysle odvrátenia sa od strnulého finančného systému. Úroveň moderného života v meste bola fundamentálne závislá na presne tomto uvoľnenom type vzťahov v spoločnosti, ktoré sú zosobnené v postave *strangera*. „Paradigmatický príklad vychádza z moderného finančného systému. Z jedného hľadiska sa cudzinec zdal byť len potenciálnou hrozbou, z druhého - v

⁵⁰ Hauntológia je koncept predstavený filozofom Jacquom Derridom v jeho publikácii *Strašidlá Marxa*. Tento termín odkazuje na situáciu časovej, historickej a ontologickej disjunkcie, v ktorej je zjavná prítomnosť bytia nahradená odpojeným nepôvodným, reprezentovaným subjektom - postavou ducha, ktorá nie je prítomná, ani neprítomná, ani mŕtva, ani nažive.

⁵¹ „That the social and the physical worlds were no more conterminous gave rise to a new kind of virtual or spectral presence – a flickering ontology of *hauntology* that’s the characteristic of the stranger.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 4.

⁵² „A world in which a universal strangerhood was coming to predominate. It was within such a world that the virtual presence of the cinema was to find its place.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 4.

konečnom dôsledku neoddeliteľného od prvého – je cudzinec kancelária nevyhnutná pre fungovanie inštitucionálnych štruktúr modernity.“⁵³

V priebehu vývoja filmových teórií sú demonštrované rôzne systémy, v rámci ktorých môžeme filmové dielo analyzovať alebo predkladať komparácii pre lepšie porozumenie. Základná paradigma väčšiny teórií stojí na porovnaní (re)produkovaného a reprezentovaného. Dve reality, ktoré sa prelínajú a ktorých cieľ sa odráža vo finálnych filmových formátoch, žánroch a iných naratívom konštruovaných filmových schémach. Problematika zobrazovania mesta vo filme, podľa Clarka, tkvie v tenzii medzi *reprezentáciou*, ktorej dominantou je vždy logika a poriadok zobrazenia samotnej reality a *otázkou repetície* – opakovania, ktorého fundamentálnym aspektom je dôraz na rozdielnosť odlišnej reality. Podľa Clarka kinematografia pracuje po boku „tela“ a na základe prítomnosti „mesta“, než na logike usporiadania znakov v reprezentácii reality. Pre neho je podstatný celok zobrazeného.⁵⁴ „Vývoj filmovej teórie sa javil ako výsledok semiotického prístupu s náhľadom na obe strany, na formalistickú aj realistickú diskusiu ako debatu, ktorá spočívala na nesprávnom predpoklade, že kino primárne nesie indexový vzťah k realite.“⁵⁵

Clarke cituje v knihe filmového teoretika Shavira, ktorý popisuje proces vývoja kinematografie skrz konštrukciu filmových teórií, ktoré sa prispôbili, a tak vymedzili voči striktným rozdeleniam a analýzám realistických prvkov. Pozitívne sa uberajú voľnejším smerom, ktorý cez usporiadanie kompromisov sleduje percepčnú intenzitu obrazov a pohybov v priestore a čase. Kompromisy prezentujú „senzorickú naliehavosť“, ktorá predstavuje haptickú kvalitu kinematografie. To znamená, že sa teórie vzdávajú od skúmania miery re-representácie originálu, ako propagoval Deleuze a viac sa zameriavajú na širšie paradigma pohybujúce sa v naratívnom priestore

⁵³ „The paradigmatic example is that of the modern monetary system. From the one vantage point the stranger seemed nothing but a potential threat, from another – ultimately inseparable from the first – the stranger is the very agency necessary for the institutional structures of modernity to function.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 4.

⁵⁴ CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 7.

⁵⁵ „The development of film theory occurred as a result of the semiotic approach providing the insight that both sides of the formalist – realist debate rested on the misplaced assumption that cinema primarily bore an indexical relation to reality.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 7.

a svete kinematografie. Týmito konceptami prispel na akademickej pôde kritik a filmový teoretik Stephen Heath, ktorého eseje sa zaoberajú výlučne filmovým priestorom a teórie sa pohybujú na rozmedzí sémioticko-psychoanalytických tradícií filmovej kritiky. Heath vysvetľuje úlohu, ktorú by mal príbeh zahŕňať, ak si chce umelecké dielo udržať divákov jednotný postoj. Pre neho je to prípad filmového rozprávania, ktoré rozvíja disciplínu perspektívnej reprezentácie využívajúc klasický alebo trojrozmerný priestor a kontinuálne ohrozuje diváka narúšaním stability a koherencie perspektívnej reprezentácie, keďže je film založený na pohyblivých obrazoch. Naratív, v rámci tejto narušujúcej premenlivosti, zabezpečuje, že pretváarka subjektu (v Lacanovom podaní) pochádzajúca z jeho nedostatku súdržnosti zostane nedotknutá.⁵⁶

Dôležitá je preto hmatateľnosť priestoru, v ktorom postavy prejavujú svoje prania, ideály a hľadajú zmysel svojho života. Mnohí iní teoretici, ako napríklad Walter Benjamin nahliadajú filmový priestor z väčšej diaľky a perspektívy. Ako som už vysvetlila vyššie, zaoberajú sa výraznejšie významom mesta ako ďalšej postavy zohrávajúcej významnú úlohu medzi postavami dejovými, tento príklad však nebudem rozoberať bližšie nakoľko sa mesto Paríž v takomto koncepte v Godardových filmoch výrazne nezobrazuje. Ak sa tak zobrazuje, a tým myslím žánrovo významný snímok *Alphaville* (1965), tak ten budem rozoberať skrz žánrové koncepty, ktoré analyzujú film noir a prostredie filmu skrz dystopické a utopické zobrazenia mestského priestoru, v ktorom mesto hrá rolu ako ďalší z charakterov, ale nie do miery príbehového zapojenia sa, ale len dotvárania sci-fi kontextu, do ktorého je príbeh vnesený.

⁵⁶ „Heath explicates the role that narrative has come to assume in assuring the cinema spectator a coherent positionality. For him it is the case that film, whilst deploying practices of perspectival representation definitive of classical or trojrozmerný priestor, continuously threatens to disrupt the fixity and coherence of perspectival representation, inasmuch as the cinema consists of moving pictures. And narrative is, on this disruptive mobility – thereby ensuring that the (Lacanian) subject’s dissimulation of its own lack of coherence remains intact.“

CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 7.

2.2.4 Flâneur ako symbol moderného urbanizmu

Každé mesto prechádza určitým vývojom a rovnako urbanistické zmeny sa prejavujú na určitých prvkoch, ktoré sú mestu vlastné. Nevyhnutnosťou zasadenia príbehu hodnoverne do filmového priestoru, ktorý ešte stále kopíruje realitu je využitie práve týchto prvkov, ktoré podliehajú v 20. storočí mnohým urbanistickým vymedzeniam. Jeden z týchto prvkov je ukrytý v charakteristike postavy a zároveň reálneho typu človeka. Jeho primárny charakter je popísaný v úvode tejto práce, avšak dôležitosť vychádza z jeho ďalších aplikácií a vlastností, ktoré v kinematografii zosobňuje. Bližší význam táto postava dostala na základe rozboru Waltera Benjamina v 19. storočí a odvtedy je užívaná vo všetkých sociologických a kultúrnych odvetviach, preto ani v tejto práci nebudem prekladať daný názov. Tým šarmantným a charizmatickým pojmom francúzskeho pôvodu je slovo *flâneur*. Oslava mestského poľakovača v 19. storočí sa pôsobivo preklenula aj do 20. storočia. Možno už flâneur nepredstavuje sociálne najnižšiu vrstvu Paríža, ale stále je pomyselnou ikonou romantickej metropole. Práve romantizmus splodil obraz flâneura, ktorý v 20. storočí nesie vlastnosti postavy z moderného romantizmu a správanie odpovedajúce postmodernému vzdoru. Paradigma flâneura bolo prvý krát definované Charlesom Baudelairom v jeho známej knihe *The Painter of Modern Life* (1864),⁵⁷ v ktorej vystupuje flâneur ako kvintesenčná – najpodstatnejšia postava zrodená z novodobo vybudovaného Paríža podľa plánov už zmieneného architekta Barona Geroge-Eugène Haussmanna. Postava sa pohybovala výlučne v revíre mesta, ktorého lokalitami boli miesta ako parky, vlakové stanice, trhové námestia a primárne očarujúce bulváry a ulice, ktoré poskytovali tejto postave nekonečné množstvo podnetov k bohémскому prežitiu mestskej atmosféry. „Baudelaire videl flâneura ako jedinečnú pohybujúcu sa umeleckú postavu, ktorá je schopná vnímať oboje – „aktuálnu moment“ moderného parížskeho prežitku a všetky pokušenia večnosti, ktoré Paríž ponúka.“⁵⁸ Baudelaire videl vo flâneurovi súčasného parížskeho umelca, ktorý skrz observáciu mesta a filozofický prístup k životu v ňom bude

⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles a Jonathan MAYNE. *The painter of modern life and other essays*. New York, N.Y.: Da Capo Press, 1964.

⁵⁸ „Baudelaire saw the flâneur as a uniquely mobil artistic figure capable of registering both „the passing moment“ of the modern Parisian experience and all the suggestions of eternity that it contains.“ PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENTEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 5.

prezentovať nové kvality mesta na úsvite modernistického rozkvetu. Považoval ho za priamu linku medzi urbanistickou percepciou a pohybom človeka v mestskom priestore a čase. Tieto úvahy sú samé o sebe veľmi priliehajúce filmovému chápaniu priestoru a postavy v ňom, preto sa paradigma prevzala plynule do teoretických konceptom kinematografických úvah. Práve vďaka Baudelairovi a jeho koncepte flâneura môžeme lepšie vytýčiť paralelu medzi odrazom moderného života v meste z pohľadu pravého mestského obyvateľa a percepciu umelca alebo diváka, ktorý si tento priestor kognitívne tvorí skrz sledovanie. Tieto obe myšlienky a pohľady avšak začínajú narúšať pomyselnú jednotu časopriestoru v mestskej atmosfére, ktorá bola do príchodu postmoderného štýlu života braná ako samozrejmosť. „V tomto prípade mestského chodca bol naplnený vzťah medzi telom v pohybe, parížskou ulicou a jej mnohými atrakciami.“⁵⁹

Podľa teoretika Craryho, ktorého vo svojej práci cituje Clarke sa jedná o reakciu na konvergenciu nového urbanistického priestoru, moderných technológií a symbolické funkcie obrazov a produktov, ktoré sú v spoločnosti obsiahnuté. Existencia flâneura je z romantického hľadiska postavená na trvalom popieraní kognitívnej organizácie prostredia v prospech organizácie subjektívne založenej na vlastnom vymedzení estetického priestoru. Línie estetického sveta boli podľa Deleuzeho dané na základe jasného blúdenia, potulovania sa po meste, v priestore s dimenziou odvrátenou poriadku priestoru, v ktorom hrá rolu poznanie a logika.

Človek – postava - flâneur, ktorú zobrazuje nejedno umeleckého dielo v popredí, je v podstate silným charakterom, ktorý má veľa charakterových podôb. „Flâneur dokonale stelesnil tú neľahkú mihavú životnosť moderného mesta, okúzlenú potešeniami a možnosťami sveta vymazaného z prítomnosti, zo striktnej a obmedzenej tradície, ale taktiež z funkčnej pôsobivosti modernej racionality.“⁶⁰ Príchod flâneura upozornil na nastupujúcu problematiku mužského genderového

⁵⁹ „In the case of city walker, this was achieved by the relationship between moving body and the Parisian street and its numerous attractions.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 5.

⁶⁰ „Hence, the flâneur fully embraced the uneasy, fleeting lifeworld of the modern city, enthralled by the pleasures and potentialities of a world removed from the presence, stricture and restraint of tradition, but also from the functional efficacy of modern rationality.“

CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 5.

rozdelenia. Na základe týchto vlastností flânerie sa začalo hovoriť o kríze maskulinity, ktorá prišla spolu s nástupom moderny, a rovnako sa začala vyzdvihovať sexuálna povaha flâneura, ako sexuálne nabitého muža, ktorý ale netuží po blízkom a trvalom sociálnom vzťahu. Jeho záujem je práve v estetickej proximite k mestu, k prostrediu, kde prejavuje svoju identitu a s ktorou sa divák jednoduchšie identifikuje. Význam tejto detašovanej sexuality vyjadril Clarke slovným spojením: „look, but don't touch.“⁶¹

K mužskému predurčeniu flâneura a prvotne maskulinému významu sa vyjadruje aj teoretička Janet Wolffová, ktorú v knihe *Paris in the Cinema: Beyond the flâneur*⁶² cituje Ginette Vincendeau, jedna z editoriek publikácie. Wolffová odkazuje na problematiku baudelériánskej doby, v ktorej pojem *flâneuse* – ženský tvar slova flâneur, neexistoval z dôvodu pohlavného rozdelenia a mužského zastúpenia v literatúre 19. storočia. Mimo problematiku upadajúcej maskulinity, ktorú vyjadrím nižšie, sa Wolffová zaujíma o viaceré ženské typy postáv, ktoré cirkulujú v priestore alebo umeleckom priestore parížskej modernity. Typy, ktoré ženy zastupujú vychádzajú prevažne z práce v službách občanom, takže sa pohybujú na hranici morálnosti a využívania pracovnej sily, predstaviť si preto môžeme postavy prostitútky, osamelej vdovy alebo ako ďalej popisuje Vincendeau – stará žena, obeť násilia, lesbička alebo neznáma žena, okrajovo zapojená do príbehu, do ktorého však významne zasiahne. Tieto ženské formy nie len že predurčili mnoho mužských charakterov, ale dodnes predstavujú veľkú inšpiráciu, či už pre moderné filmovo znázornené hrdinky alebo obeť.

Dôležitá spojitosť, ktorá sa viaže výsostne na kinematografiu Francúzskej novej vlny, Godardovho zobrazovania Paríža a obrazom mesta v poňatí Baudelaira tkvie v jeho jazyku. Množstvo odkazov na rýchlosť mesta, svetlá, statické a prúdiace obrazy alebo v Godardovom poňatí reklamné slogany a vysvietené tabule vidíme cez subjektívne nahliadanie flâneura. Zmysel a impertinencia týchto individualistických reflexií je už vo svojej podstate kineticky, audiovizuálne uchopiteľná. Zachytávanie moderného sveta a moderného Paríža môžeme chápať ako nevyhnutný krok, ktorý

⁶¹ CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 5.

⁶² WALLACE, Jennifer. *Beyond the flâneuse: the uniqueness of Cléo de 5 à 7* in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

kinematografia závislá na obraze a jeho strihu musela zákonite prijať. Anke Gleber výstižne popisuje filmovú povahu paradigmy a závislosť kinematografie na flâneurovi nasledovne: „Postava parížskeho flâneura je predchodca určitej formy výskumu, ktorý vyžaduje náhľad na kultúrnu históriu skrz verejné ulice.“⁶³

Charakter flâneura nenesie len prvky moderného nástupu v parížskom živote, ale nenápadne odkazuje na vizuálne zasadenie do doby, z ktorej znaky čítame. Filmoví režiséri a Godard nevynímajúc preto dbá na dodržanie znakov, akými sú vek, móda, morálne zásady a taktiež prejavované emócie, ktoré sú flâneurovi vlastné. „Tieto odkazy, zahrnujúce súvisiace emblematické zábery z Francúzskej novej vlny, teraz tvoria súčasť modernej obrazovej príručky francúzskej metropole, ktorá spoluvytvára obsah bedekrov, plagátov, obalov kníh, pohľadníc a online médií. V tomto zmysle, aj navzdory rozmáhajúcej sa modernizácii mesta, zostáva Paríž vo svojej rannej modernej ére a súvisiacich obdobiach stále tým hlavným mestom 19. storočia, ktorého podstatný aspekt tkvie v našich myšliach a obrazoch mesta v dnešnej dobe.“⁶⁴

Povaha a miesto flâneura v spoločnosti sú určené melancholickou náladou, ktorá v jeho okolí panuje a ktorú sám svojim chovaním podporuje: „Flâneurova existencia je poznačená melancholickou nostalgiou po stratenom alebo neskutočnom svete a zmyslom neschopnosti dostať sa do určitého cieľa.“⁶⁵ Ak by sme hľadali pôvod flânérie hlbšie v sociologickej tradícii, podľa Friedberga by sme prišli až k pôvodu v urbanistickom fenoméne, ktorý je prezentovaný priamymi cestami flâneura po meste. Z filmového hľadiska sa charakteristika tohto fenoménu vyjadruje ešte lepšie, nakoľko sa jedná o čisté zábery a plynulý pohyb kamery po meste, preto

⁶³ The figure of Parisian flâneur is the precursor of a particular form of inquiry that seeks to read the history of culture from its public spaces.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 6.

⁶⁴ „These references, including related emblematic shots from the French New Wave, now form part of a contemporary pictorial shorthand for the French capital that circulates in brochures, posters, book covers, postcards and online media. In this sense, despite the continued growth and modernisation of the city, the early modern period and the related notion of Paris as „the capital of the 19th century“ still remain a fundamental aspect of how we think about the visual image of the city today.“
Ibid, str. 6.

⁶⁵ „The flâneur’s existence was marked by melancholic nostalgia for a lost (or impossible) world, and by sense of impotence at the interminable deferral of any sense of arrival at a final destination.“
CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 5.

je pojem, ktorým sa fenomén filmovo označuje určený ako „moviegoing“, tzv. *túlať sa po meste ako vo filme*. Clarke k významu flânerie dodáva: „Konkrétne praktikovanie flânerie a aparát kinematografie zmenili spoločenský význam prítomnosti a urobili to takmer rovnakým spôsobom; obe tieto idey skutočne prijali virtuálne prostredie. Podobne aj pohyblivé obrazy kinematografie - a dokonca aj kinematografické uvedenie jednoduchej ľahkej hýbajúcej sa kamery - posunuli povahu samotnej mobility zo sféry skutočného na skutočnú virtuálnu; od pohybu až po reálnu rýchlosť behu.“⁶⁶

Historické usporiadanie európskych metropol je do značnej miery vzdialené tomu americkému. Dôvod je prevažne jasný, prechod moderného života do postmoderného bol radikálne subjektívny a decentralizovaný od kolektívneho správania v mestskom prostredí. Moderný životný štýl, ktorý sa v Amerike začal približovať utopickému – americkému snu, sa v Európe výrazne individualizoval. Aj preto vidíme v povahe flâneura dôsledky anti-systematickej existencie. V hlavnej úlohe hrá rolu kapitalizmus a postmoderná globalizácia, ktorá otvorila hranice a väčšiu možnosť cestovania. Preto je časté, že postava flâneura nemusí kolidovať a stelesňovať rovnakú národnosť s občanmi v metropole. O to väčšie vyčlenenie z mestskej spoločnosti nastáva, a tým výraznejšia povaha tohto filmového charakteru je zreteľná na plátne. Z týchto dôvodov je koncept flâneura a flâneuse pokladaný za základ kultúrnych štúdií o meste, jeho spoločenstvách a sociálnych konštruktoch. Aj keď sa charakter tejto niekedy až bezútešnej postavy postupom času mení, jeho primárne črty zostávajú stále rovnaké. V knihe *Paris in the Cinema* postupom kapitol prichádzajú autori a kontribútori k redefinícii flânerie, nakoľko aj mesto Paríž prešlo ďalšími urbanistickými zmenami. V Godardových filmoch budeme mať možnosť tiež túto rekonceptualizáciu vidieť, avšak podstata paradigmy zostáva nezmenená.

V prípade redefinície narážam na neodmysliteľné vplyvy modernizácie a rozširovanie mestského územného plánu v Paríži a vystavanie takzvaných *banlieus* – okrajových štvrtí, v ktorých sa koncentruje primárne pracujúca vrstva spoločnosti

⁶⁶ „In particular, the practice of flânerie and the apparatus of the cinema both changed the social meaning of presence, and did so in much the same way; both effectively embraced the virtual. Similarly, the moving pictures of the cinema – and, indeed, cinema’s introduction of the moving camera – shifted the nature of mobility itself from the sphere of the actual to that of the virtual; from the movement to the pure circulation of speed.“

CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997, str. 5.

a nižšia trieda. Ich predstava o „pofflakovaní“ mestom je prezentovaná cesta z práce a do práce, návštevy starých barov a kaviarní alebo sami flâneuri predstavujú iné etnikum alebo osudom poznačenú osobnosť. Aby som sa práve vyhla škatuľkovaniu a prázdnemu opisovaniu postavy flâneura v jeho historickom rozmedzí, ukážem na analýzach filmov Godarda jeho znaky, v rámci ktorých bude jasné, ktoré prvky Godard do svojich postáv vniesol a ktoré sympatizujú s reprezentáciou flânérie na plátne v podobe parížskych žien a mužov. Vychádzať budem primárne zo štúdie Jennifer Wallace, ktorá poukazuje v rámci analýzy filmu *Cléo od 5 ku 7* (1962)⁶⁷ známej režisérky Francúzskej novej vlny Agnès Varda na interpretačné hranice, medzi ktoré sa charakteristika mladej parížskej flâneuse môže zaradiť. „Prítomnosť flâneura tiež znamená dominanciu Paríža na konci 19. storočia. Bližšie k nám rozsiahle premeny Paríža v 20. storočí priniesli rozdielne mestské obrazy a rozdielne vzťahy medzi obyvateľmi a ich prostredím a spochybňovali distančný a estetický pohľad na poetického flâneura.“⁶⁸

Podnet k premene postavy parížskej tuláčky alebo tuláka tkvie i v architektonickej reorganizácii parížskeho centra. Dvadsiate storočie sa vyznačuje zásadnými zmenami, ako zničenie komplexu budov Les Halles, vystavanie nových štvrtí, ako som písala vyššie a ich následné rozšírenie o betónové bytové komplexy. Mestská panoráma sa z časti premieňa aj na filmovom plátne, avšak ešte stále vidíme vo filmoch záruku v ikonických lokalitách a panoramatických reprezentáciách, na ktorých nechýba Víťazný oblúk, kaviarne arrondissementu St. Germain alebo slávnú a už spomínanú Eiffelovku. V rámci filmových analýz nesledujem len správanie postáv v kontraste so spoločnosťou, ale rovnako ich reakcie na architektúru a urbanistické zázemie a ich vyrovnávanie sa s fyzickými prekážkami, ktoré pred nimi a ich živote v meste stoja. „V povojnovom období ovplyvnila prebiehajúca modernizácia mesta vývoj a filmovú reprezentáciu konkrétnych parížskych spoločenských typov, akými boli napríklad vrátnik, Parížanka, návštevník kín,

⁶⁷ *Cléo from 5 to 7*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Cléo_from_5_to_7

⁶⁸ „The accent of the flâneur also means the dominance of late 19th-century Paris, and we felt a need to stretch this periodisation. Closer to us, the extensive transformations of Paris in the 20th century have produced different urban vistas and different relations between inhabitants and their environment, challenging the distanced and aestheticising gaze of the leisured flâneur.“
PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 8.

milovník mesta, ženy z priľahlých štvrtí a obyčajných občanov žijúcich len v meste.“⁶⁹ Reprezentácia mesta nie je často vo filmoch len úzko vyjadrená v obrazoch mesta alebo postave samotnej, dôležitý prvok je zreteľný aj v určitej ceste flâneura, ktorá začína často v bode A a smeruje do bodu B, avšak treba rozlišovať zmysel a konkrétny cieľ cesty. Podľa Phillipsa a Vincendeaua majú zmysel v hľadaní niečoho alebo niekoho. Mobilita po meste môže mať za cieľ aj len samotnú cestu, ktorá je obsiahnutá v prechádzke po módných butikoch, obhliadaní mesta, neustáleho hľadania spoločníka alebo jednoducho hľadania zmyslu života. Každý z týchto konotácií k ceste a jej vyústeniu si zaslúži pozornosť a divákov rešpekt a všetky formy môžu v určitých dôsledkoch podliehať konceptu flânérie.

2.2.5 Tam, kde flâneur žije - byt

Premena zachytených filmových lokalít sa menila primárne na základe technologického vývoja. Ako som už v uviedla na počiatku kapitoly o Francúzskej novej vlne a jej prínosoch, nemôžem opomenúť, že odľahčenie kamerového systému zjednodušil režisérrom a kameramanom pohyb v rušných uliciach. Avšak ich zázemie sa postupne rozrastalo a paradoxne sa znova dostávalo do interiérov, ktoré dopĺňali územie a životný priestor flâneurov, ktorí akurát nekorzovali po rušných bulvároch Paríža. Vízia mesta zosobnená vo filmoch nie len Jeana-Luca Godarda sa rozrástla do apartmánov, hotelov a kaviarní, v ktorých sa postavy samé alebo v spoločnosti nie len okolo sediacich zamýšľajú nad svojim životom, prezentujú svoje názory na aktuálne dianie a prezentujú skrytú identitu rušného mesta v úzkom súkromnom priestore. V stati nazvanej *Truffautove byty* teoretikov Hilary Radner a Alistair Fox sú uvedené veľmi podstatné znaky, ktoré byty vo filmoch novej vlny nesú. „Apartmán funguje ako znak Paríža, ako mestská dimenzia tak rutinne znázorňovaná vo francúzskych filmoch. [...] Prítomnosť parížskeho bytu vo Francúzskej novej vlne je tak kľúčový fenomén, až je každý nútený pýtať sa Prečo? Samozrejme, finančné zabezpečenie vždy ovplyvnilo výber bytu ako filmového setu. Ako podotýka

⁶⁹ „In the post-war period, the ongoing modernisation of the city has also had an impact on the evolution and screen representation of specifically Parisian social types, such as the concierge, the Parisienne, the cinemagoer, city lovers, women in the suburbs and ordinary inner-city dwellers.“
PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 8.

Truffaut, on a jeho kamaráti-režiséri mali tak málo peňazí na produkciu filmu, že museli šetriť, kde sa dalo.“⁷⁰ Tento finančný zámer postihol rovnako Godarda, ktorý v rozhovore pre *Cahiers du Cinéma* hovorí, že snímok *Žiť svoj život* (1962) s Annou Karinou v hlavnej úlohe mal zo 4 týždňov plánovaných natočený za necelé tri týždne.⁷¹ Rovnakými slovami popisuje fenomén natáčania v bytoch François Truffaut: „Mám rád natáčať na reálnej lokácii, pretože je to reálne. Dvere štúdia sa nezatvoria úplne a ja sa veľmi spolieham na pravdivosť dverí, skutočnosť okna alebo závesov.“⁷² V Godardovom poňatí sa fenomén vtesnal do filmov aj z hľadiska vierohodnosti estetickej, ktorá dokonale dotvárala psychologické a sociologické motivácie postavy, prostredie tak nadobudlo ďalšie výhody. To zapríčinilo, že sa miesto apartmánov stále viac dostávalo do popredia, v tomto postavení môžeme hovoriť o úlohe miesta, ako o ďalšom charaktere v rámci príbehu. Tematicky sa pozícia a rola bytu v príbehu stala komunikačným prostriedkom smerom k postavám vo vnútri deja a rovnako dopĺňujúcim a vysvetľujúcim prostriedkom smerom k divákovi. „Vzťah medzi znázornením bytu vo filmových setoch Francúzskej novej vlny a emocionálnych, psychologických a sociologických problémov, ktoré zosobňujú filmové postavy vytvára rozhodujúcu funkciu, podľa ktorej filmy definujeme.“⁷³

Nepopierateľný je aj zámer režisérov zachytiť dobu, ktorá bola pre väčšinu z nich významná práve prostredím, v ktorom sami tvorili a ktoré do značnej miery

⁷⁰ „The apartment functions, then, as a sign of Paris, a dimension of the city routinely represented in French cinema. ... The presence of Parisian apartment in French New Wave films is such a striking phenomenon that one is prompted to ask Why? Obviously, financial considerations had much to do with the choice of apartments as settings. As Truffaut underlines, he and his fellow filmmakers had so little money they had to economise to the utmost.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 55.

⁷¹ GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, c1986.

⁷² „I like to shoot on location because it's real. Studio doors don't close properly; I'm very attached to the truth of a door, the truth of a window, the truth of curtains.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 56.

⁷³ „The relationship between what is shown about the apartment when used as a setting in these New Wave films and the emotional, psychological and sociological issues presented by the characters-in-action who inhabit them served a crucial function in defining these works.“

PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 56.

špecifikovalo ich súkromné zázemie. Tento štatút inej postavy môžeme chápať ako autobiografický prvok, ktorý lákal súčasných divákov a senzačne, nostalgicky pôsobí na divákov dnešnej doby. Literárna kritička Sharon Marcus zachytáva fenomén zo sociologicky-genderového hľadiska, pričom upozorňuje, že sa výrazne líši pohľad na súkromie bytu flâneura mužského a ženského pohlavia. Vychádza z faktu, že Benjaminov pohľad na flâneura 19. storočia je výrazne slobodnejší a žena v tejto úlohe vychádza na ulicu pod značným riskom mylnej interpretácie jej pracovného alebo osobného zamerania. Preto je častejšie zobrazovaná v uzatvorených priestoroch bytu, ostatne ako tomu je v Godardovom filme *Žena je žena* (1961).⁷⁴ „Marcus predstavuje premenu, ktorou si počas daného obdobia filmu byt prešiel. To označujeme ako „mestská geografia genderu“ prezentovaná vymazaním hranice medzi obytným a kolektívnym priestorom,“ uvádza Alastair.⁷⁵ Marcus avšak nepokračuje ďalej v definovaní riešenia a východiska tejto priestorovej sociálne-genderovej konfigurácie v 20. storočí. Nakoľko sa tejto téme nevenuje ani z hľadiska filmovej reprezentácie prijímam podstatné teórie z formulácie Waltera Benjamina, ktorý definoval flâneura výstižne slovami: „Flâneur sa stal symbolom mestskej modernity.“⁷⁶ Mestské ulice sa stali výhradným miestom mužského elementu, pričom ženský subjekt sa stále viac objavoval vo vnútornom domáckom prostredí uzavretom okolitým nástrahám. Byt sa stal terčom ženskej emancipovanosti, kedy ju okolité postavy počúvajú na slovo. Na druhej strane ulice predstavujú nechránený a napadnuteľný priestor, podliehajúci agresii a každý účastník musí počítať s náhodným bojom o prežitie. V Godardovom pojatí je tento boj vyjadrený skrz hrdinku filmu *2 alebo 3 veci, ktoré o nej viem* (1967),⁷⁷ kedy hrdinka zápasí s životným údelom nižšej sociálnej vrstvy. Mimo svojho domáceho zázemia je prostitútkou a v teple domova sa snaží byť úkladnou matkou a dôslednou manželkou,

⁷⁴ *A Woman is a Woman*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Woman_Is_a_Woman

⁷⁵ „Marcus emphasises how, during that period, the apartment challenged what she calls „urban geography of gender“ by „dissolving the boundary between residential and collective space.“
LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 57.

⁷⁶ LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 57.

⁷⁷ *Two or Three Things I Know About Her*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Two_or_Three_Things_I_Know_About_Her

ktorá však uprednostňuje nároky kladené priestorom, v ktorom žije než svoje vlastné životné očakávania.

Radner a Fox sa v časti venovanej bytom zobrazovaným Francúzskou novou vlnou zaoberajú aj lokalitou, v ktorej sú byty umiestnené a ktorú parížsku štvrť tak divákovi prezentujú. Ako významný prelom vyzdvihujú obdobie po vojne, kedy nastala bytová kríza a vo veľkom sa stavali odľahlé urbanisticky separované komplexy, v ktorých nachádzali útočisko prevažne pracujúci ľudia nižších tried a rodiny. „Na konci 40. a 50. rokov sa v rámci riešenia tejto situácie kladie dôraz na výstavbu sociálneho bývania na okraji Paríža s výraznými konvenčnými výsledkami z hľadiska zníženia kvality. V 60. rokoch sa obavy týkajúce bývania a sociálnych dôsledkov preplnenia dostali do krízy a prispeli k spoločenským prevratom v roku 1968.“⁷⁸ Tento nový systém bývania, ktorý automaticky vymedzoval parížsky životný štýl je znázornený taktiež v Godardovom filme *2 alebo 3 veci, ktoré o nej viem*, ktorého prvky a štýlotvorné znaky budem analyzovať nižšie. Dôležité však je, že pozorne vystihuje slogan z knihy a štúdie o mestách, ktorý zaviedol francúzsky známy sociológ Henri Lefèbvre. Tým sloganom sú slová a želanie – right to the city – *právo na mesto*.⁷⁹ Obdobie sociálnych zmien v bývaní poukazovalo na zvláštny paradox, od povojnového obdobia tj. od roku 1945 až po rok 1975 sa spätne hovorí o francúzskej globalizácii, modernizácii a technologizácii spoločnosti veľmi pozitívne, táto ekonomicky prosperujúca éra je dokonca pomenovaná ako *Les Trentes Glorieuses* v preklade Tridsať oslavných (rokov), ktoré však historicky obsiahli aj rozpory a spoločenské krízy, napríklad už spomínaného roku 1968.

⁷⁸ „In the late 40s and 50s, to address this situation, emphasis was placed on the construction of cheap housing on the outskirts of Paris, with significant consequences in terms of a lowering of quality. By the 60s, concerns about housing and the social effects of overcrowding were reaching a crisis point, and contributed to the upheavals of 1968.“

LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 57.

⁷⁹ Henri Lefèbvre tento slogan použil prvýkrát vo svojej knihe publikovanej v roku 1968 s názvom *Právo v meste*. Táto myšlienka zaštitila niektoré sociálne hnutia posledných dekád 20. storočia s cieľom pretvoriť mesto ako zdieľaný priestor oslobodený od negatívnych dôsledkov komodifikácie a kapitalizmu na život v meste.

2.2.6 Tam, kde flâneur žije – hotel

Čerstvá publikácia *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur* obsahuje niekoľko dôležitých bodov, ktoré v práci preberám a vďaka ktorým teoreticky uchopujem koncepty viditeľné vo filmoch Godarda v 60. rokoch. Jedným z týchto bodov je prezentácia významu hotelov vo filmoch novej vlny Francúzska.

„Hotel je zvláštnym filmovým priestorom, kde sa zastavuje akcia, pretože ako už bolo vysvetlené, hotel je vždy v pohybe – nekonečný kolobeh rezervácií, obsadenosti izieb a uskutočnených pobytov.“⁸⁰ Hotel v poňatí novo-vlnných filmov je útočiskom postáv k oddychu, milostným hrám, vytváraniu kriminálnych plánov, ale najmä predstavuje úkryt pred verejnosťou a bežným svetom na uliciach. Postavy v role flâneurov sú statické, bez pohybu a zhonu za svojím cieľom, často sú herecky ladené až tak nehybne, že trávajú celý čas v posteli, fajčením cigariet. Preto je rovnako problematické o hoteloch rozprávať komplexne, nakoľko sa zdá, že niektoré scény sa odohrávajú len v posteli alebo jednej miestnosti z apartmánu, či hotelovej izby. Hotely Francúzskej novej vlny sú miestami nekonečného behu, občasných miest k zastaveniu sa, ktoré predstavujú stále prúdiaci tranzit a koniec koncov mobilitu.

V štúdiu Suzanne Liandrat-Guigesovej vidíme definíciu kinematografických obrazov ako prechodov, aj preto nám ilustruje pohľad na filmy novej vlny skrz sledovanie postavy, ktoré sa prechádzajú po uliciach, a tak si upevňujú svoju jedinečnosť v mobilite. Avšak v prípade hotelov sa dostávame k priestoru, kde je prechádzanie sa zakázané. V týchto priestoroch sú postavy nevyhnutne odkázané na rozprávanie sa, čítanie, počúvanie hudby, jedenie, milovanie sa, spanie a tak ďalej. Avšak stále sa postavy môžu pozeráť cez okno na ulicu alebo počúvať ruchy z nej.⁸¹ Práve neustále pripomínanie si ulice a rušného života „tam dolu“ je typické pre filmy Jeana-Luca Godarda. Aj keď vďaka technologickým kinematografickým pokrokom sa vyzdvihuje motivácia točiť filmy v exteriéroch, paradoxne sa veľa kamier obrátilo na interiéry vo verejnom priestore, akými sú – kaviarne, obchody, kiná, stanice metra,

⁸⁰ „The hotel is a peculiar cinematic stopping place because, it has been argued, it is always already in motion, a ceaseless flux of reservations, occupations and vacancies.“

LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 66.

⁸¹ LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 66.

autá a dopravné prostriedky, haly obytných domov, chodby hotelov a nakoniec aj hotelové izby a už spomínané apartmány.

Roland-François Lack popisuje hotely ako míľniky Francúzskej novej vlny a vypočítava, že vyše 40 parížskych hotelov našlo svoj obraz vo filmoch novovlnných režisérov. Avšak skoro žiaden nie je explicitne pomenovaný s určitým odkazom na jeho skutočnú existenciu, dokonca jeho zaradenie v hviezdíčkovom rebríčku je vo väčšine prípadov len vtesané do vybavenia interiéru. Určitá anonymita preto vystupuje už len z dekorácie hotelových izieb. Nevieme, kde sa postavy stretli, ubytovali, koľko sú ochotné za hotel platiť a kto im ten hotel platí. Rovnako je v utajení poloha hotelu a práve jeho servis a postavenie v meste. Avšak tieto skryté rozdiely vytvárajú signifikantnú topografiu hotelov Paríža, ktorá vzbudzuje záujem o analýzu typov týchto rozličných miest.

Lack prichádza so zaujímavou teóriou hotelových filmov, v ktorých samotné hotely predstavujú dominantný subjekt v rámci príbehu a komponovaného sujetu filmu. Príznačne medzi filmy radí Godardov *Alphaville* a taktiež *Na konci s dychom*, prvý Godardov snímok. „Hotelový film“ zvyčajne predstavuje svoju polohu ako interne vyjadrený priestor a jeho charakteristické elementy v rámci tridsiatich minút, ktoré sú v *Alphaville* využité na prezentáciu hotela Scribe - vchod, lobby, recepcia, jedáleň, bar, telefónna búdka, výťah, chodby, hotelová izba a okolie z okna miestnosti, vrátnik, manažér, úradníci, zvončeky, sluha, služobníci, hostia – ale samozrejme, stále prihliadajúc na fakt, že *Alphaville* je film o niečom inom ako o hoteloch.⁸²

Význam hotelu vo filmoch je často spätý s naratívnou štruktúrou hlavnej postavy. Nevytvára pre ňu len zázemie pre pohyb, ale dotvára jej charakteristické rysy a rozvíja vnútornú rolu, ktorá nie je priamo vyjadrená scenárom. „Od 30. rokov, kedy sa parížsky hotelový film etabloval ako pomyselný žáner sa miestnosti hotela nespájajú výlučne len s miestom pobytu, ale aj ako miestom pre vykonávanie práce.“⁸³ Pracovným miestom sa myslí primárne v spojení vykonávať prácu

⁸² LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 68.

⁸³ „Since at least the 1930s the Paris hotel film as a genre has engaged with the hotel notonly as residence but also as a place of work.“

v hoteloch, ale nie byť hotelovým zamestnancom. Vo filmoch novej vlny nevidíme životné osudy recepčnej, poslíčka s kuframi, chyžnej alebo kuchára hotelovej reštaurácie. Primárnym „zamestnaním“ znázorňovaným v týchto filmoch sa regulárne stalo to najstaršie, ktorým je prostitúcia. S predávaním ženského tela sú pochopiteľne anonymné hotelové izby najužšie spojené, rovnakým spôsobom tomu čelia ženské hrdinky Godardových filmov. Zhruba v siedmych z nich môžeme pozorovať ženy, ktoré si prostitúciou zabezpečujú vyšší spoločenský status alebo riešia frustráciu zo svojho obyčajného života. V štyroch z týchto filmov, sa podľa Lacka odohráva prostitúcia priamo v hoteloch, či už luxusných alebo nižšej triedy.

S výraznou prezentáciou prostitúcie sa určitým spôsobom spája aj ďalší fenomén významne spätý s Parížom a filmami novej vlny. Turizmus je zakotvený v hoteloch a v meste rovnako, silne prezentuje globalizáciu, ktorú som v rámci kinematografie pripomínala v skorších kapitolách. Avšak v tomto význame a v kontexte novej vlny sú turistami v meste samotní filmoví režiséri prevtelení do postáv, ktoré opovrhujú turistami aj v situácii, keď nimi oni sami sú. Lack špecifikuje funkciu režisérov-turistov ako turistických bádateľov, ktorí skúmajú parížsku topografiu skrz hotely. Okolie Paríža vnímajú ako miesta, v ktorých sa zastavuje čas s ich postavami a mimo objektívnu realitu. Neposlednou úvahou, ktorá je filmovo spojená s exploračiou parížskych hotelov sú interiéry. Tie zohrávajú samostatnú špecifickú kapitolu, ktorej podobu naštartovala nová vlna. Podoba interiéru odkazuje nie len na životný štýl postáv, ale približuje dobu, zameranie umelecké alebo politické, ktoré sa javí skrz výber dizajnového nábytku v rôznych farebných prevedeniach alebo tvaroch v prípade čierno-bieleho filmu. Táto umelecká flâneria hotelových izieb a bytov reprezentuje Godardovu kinematografiu a zasadzuje ju priamo do interiérov než na ulice. Verejný priestor však umeleckým obrazom nezaostáva a preto môžeme v prípadoch nočných scén analyzovať mnohoznačnosť neónových nápisov rovnako ako obrazy visiace na stenách spálň toľkých krásnych žien.

Dôležitou súčasťou práce o Godardovi je predstavenie jeho filmov, ktoré je v tejto diplomovej práci obsiahnuté chronologicky. Aj keď jeho vývoj v zobrazovaní

LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a GINETTE VINCENTEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 70.

Paríža nemá v chronologickom tvorení filmov podľa mňa a iných teoretikov zaoberajúcich sa jeho kinematografiou určitý špecifický význam, jeho filmy 60. rokov budem prezentovať postupne ako prichádzali ich premiéry. Teoretické zázemie pre analýzu filmu tvorí v každej kapitole rôzny koncept, ktorý sa viaže k úvahám o zobrazovaní mesta vo filme. V určitých pasážach sa samozrejme tieto koncepty prelínajú, avšak v každom z nich dominuje iný aspekt, ktorý je vo filmoch zreteľný. V závere práce budú tieto aspekty zohľadnené do jednej potencionalnej úvahy, ktorá poniesie základné znaky, vyplývajúce z obsahu práce, ktoré definujú urbanistickú mizanscénu a prostredie mesta vo filmoch Jeana-Luca Godarda 60. rokov. Vyvrcholenie práce tak obsahuje komplexné vykreslenie vizuálnej identity Paríža a jeho filmovosť, ktorá je v analyzovaných filmoch očividná a vďaka adaptácii teoretických úvah nimi aj podložená.

3. Paríž ako simulakra Godardových filmov

3.1. Historický kontext

Barbara Mennel vo svojom úvode knihy venovanej mestám vo filme uvádza dôležitosť mesta ako porozumenie spoločnosti a jej manifestácie skrz samú seba. Veda a štúdie o urbanizme miest sa odvíja z konceptu, ktorý predstavuje film ako kultúrne vízie toho, čo mestá zobrazujú. Mark Shiel a Tony Fitzmaurice rovnako argumentujú, že kinematografia je neobyčajne zaujímavou priestorovou formou kultúry. A rovnako John Rennie a jeho štúdiá uverejnená v *Urban Theory* napovedá, že modernita, kapitalizmus a postmodernita sú zviazané s filmovou vedou a štúdiom miest. Preto je dôležité vyzdvihnúť, že to ako skúmame film musí podliehať tomu ako skúmame priestor vo filme a ako vnímame jeho silu, atmosféru a jeho boj o sociálne prežitie v štáte.⁸⁴ Filmy a ich podstata reflektujú určité sociálne vzorce, pozorujú ako sú zakódované v mestských častiach, predmestiach, či sú tieto urbanistické celky bohaté alebo chudé, či žijú umeleckým alebo skôr sociálne lineárnejším životom. Zrkadlia obyvateľov, ich oblečenie, domácnosť a kultúrne návyky. Podstatné je, že postavy sú rovnako nositeľmi týchto znakov, ktoré mesto vytvára, prezentujú ich či už na verejnosti alebo doma v privátnom priestore, z ktorého sa však skrz film stáva znova verejnou oblasťou.⁸⁵

„Aj keď Paríž nebolo jediné mesto spájajúce sa s ranným rozvojom filmového umenia, znamenalo praktické a symbolické miesto tohto oboru. Mestská rekonštrukcia baróna Georga-Eugéna Haussmanna premenila Paríž po vzore modernistických vplyvov na emblém rekonceptualizovaného a prepracovaného mesta. Haussmann významne transformoval organicky sa rozvíjajúce mesto na plánovanú metropolu polovice 19. storočia. Tento typ mestského obrazu, ktorý Haussmann navrhol a vypracoval charakterizuje Paríž dodnes, zahŕňajúc symbol modernity – Eiffelovu vežu, ktorá dokonale reprezentuje Paríž. Preto aj filmy Francúzskej novej vlny neskorých 50. a skorých 60. rokov využívajú

⁸⁴ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 15.

⁸⁵ *Ibid*, str. 15.

Hausmannovský obraz Paríža pre vystihnutie autentického zážitku parížskej mestskej kultúry.“⁸⁶

Námetom vertikálneho urbanizmu sa inšpiroval nie jeden režisér a komplexnosť spoločnosti predstavoval práve v lokáciach predstavujúcich vertikálny systém. Ako príklad uvádzam schválne mimo parížske prostredie a to prvé utopické architektonické sci-fi Fritza Langa *Metropolis* (1927), kde urbanistická vízia mesta odpovedá sociálnym vrstvám, ktoré sa pod ideologickým nátlakom vzbúria doslova vyššej moci sídliacej nad nimi. Rovnaký princíp použil režisér Richard Donner vo filme *Superman* (1978) alebo Christopher Nolan v adaptácii komiksového hrdinu Batmana. Modernitu mesta badáme vo filmoch v rôznych prevedeniach a pre mnohých režisérov je obrazom posunu spoločnosti k lepšej budúcnosti, prejavom zachytenej reality na plátne a zobrazenie skutočnosti zasadenej do reálneho prostredia filmových miest. Mestské lokality ako ulice, bary, panorámy z výškových budov boli a stále sú významné pre režisérov už od 20. rokov minulého storočia. Privilegované lokácie ako ulice a rušné námestia sa stali opakujúcim sa motívom, ktorý zasadzuje naratívnej zložky reálne pozadie. Avšak sú situácie, kedy mesto nehrá len lokačnú zložku filmu, ale snaží sa presadiť v prednejších líniách, vstupuje do naratívu alebo odkazuje na charaktery postáv.⁸⁷ V priereze kinematografie nájdeme mnoho filmov, ktoré sú charakteristické opakujúcimi sa zábermi na mestské ulice Berlína, Paríža, New Yorku, Los Angeles a iných. V každom prípade sa ulica stáva dôležitým priestorom, v ktorom je vystihnutá subjektivita postavy.⁸⁸

S filmovým „zázrakom“ na prelome 19. a 20. storočia prichádza v podstate modernita samotná v komplexnom význame predstavujúcom zmeny a zlepšenia

⁸⁶ „Even though Paris was not the only city associated with the early development of film, it was practically and symbolically an important site. Urban reconstruction turned Paris into an emblem of modernity when it was reconceptualized and redeveloped under the auspices of Baron Georges-Eugène Haussmann, who famously transformed the city from an organically grown town to a planned metropolis in the mid-nineteenth century. ... The kind of cityscape that Haussmann envisioned and executed characterized Paris even today, including the signifier of modernity, the Eiffel Tower, which represent the world city par excellence. Even films of the French New Wave, in the late 1950s and early 1960s, use the Haussmannian cityscape to capture an authentic experience of Parisian urbanity.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 7.

⁸⁷ Ibid, str. 8.

⁸⁸ Ibid, str. 8.

vnímania nášho okolia skrze nové médium a platformu, ktorá nebola dovtedy známa. Aj keď sa film logicky vyvinul z fotografie, daný zlom dostal svoje meno a rovnako teoretickú definíciu. Tom Gunning s nasledovaním viacerých teoretikov popísal tento fenomén ako „train effect“, ktorým v podstate vyjadril zmenu vnímania času a priestora v modernite – priestor vnímaný ako mesto verzus vidiek a čas ako moderný verzus postmoderný.

Naratívna konštrukcia filmov vytvorených na počiatku druhej polovice dvadsiateho storočia sa k modernite prikláňala skrz zobrazenie postáv, ktoré do mesta vstupovali z odľahlých oblastí. „Dôležitým znakom pre film, ako nové médium spojené s modernitou bola taktiež filmová prezentácia tých, ktorí nedokázali akcentovať mesto s jeho negatívami a potešeniami. Tieto naratívne konštrukcie vidieckeho charakteru prichádzajúceho do mesta a propagujúceho nástrahy nebezpečenstva a zvádzania často predstavovali ženské postavy – vzorec, ktorý sa nemenil po dejiny kinematografie. Samozrejme pravdivá je aj skúsenosť presunu z dedinského prostredia do mesta, ktorá si zakladá na neprekonateľnej stimulácii novým priestorom. Je dôležité si uvedomiť, že táto idea sofistikovaného malomeštiaka schopného sa zapojiť do sveta a radosť veľkomesta je rovnako filmová konštrukcia, kedy je človek vyrastajúci vo vidieckom prostredí zrazu ovplyvnený ekonomickým systémom a začína sa prispôbovať masám, ktorých život je založený na konzume.“⁸⁹

⁸⁹ „Important to film as a new medium associated with modernity was also the filmic construction of those unable to negotiate the city with its pitfalls and its pleasures. ... These narrative constructions of rural character coming to the city unable to negotiate its dangers and seductions, often embodied by a female character, continue throughout the history of film. Of course there is truth to the experience of moving from the country to the city and being overwhelmed by the onslaught of stimulation, but it is important to realize that the idea of the sophisticated urbanite, able to engage appropriately with the pleasure of film, is also a filmic construction itself, one that grew out of economic interest in assimilating masses into consumers of a product.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 9.

3.1.1 Francúzska nová vlna žijúca v Paríži

„Symbolickým záberom reprezentujúcim hotelový film Francúzskej novej vlny je pohľad na ulicu z okna apartmánu.“⁹⁰

Paríž vo Francúzskej novej vlne predstavuje zázemie pre každého režiséra rozdielne, avšak všetci ťažili hlavne z pokrokových technologických možností, ktoré umožňovali natáčať priamo na reálnych lokáciách Paríža. „Francúzska nová vlna si zakladala na natáčaní v reálnych lokáciách. Rýchla výmena filmu poskytovala kameramanom výhody natáčať na miestach s menšou svetelnou kapacitou a s odľahčenými kamerami. Štáb bol menej členný, zvuk bol reálny a priamy a autenticitu filmu dodávali prevažne menej známi avšak profesionálni herci.“⁹¹ Reálny urbanistický priestor sa dostal na strieborné plátna tým najprirodzenejším spôsobom. Dokonca poskytoval možnosť žánrovo prepájať námety režisérov novej vlny a formálneho prístupu žánru film noir, ktorý dominoval vo Weimarskej kinematografii, ktorého výsledok vidíme napríklad v Godardovom sci-fi noir filme *Alphaville* (1965). Estetický realizmus prezentoval filmy, v ktorých mizancséma naplnila intertextuálny štýl natáčania. Režiséri sa inšpirovali ako filozofickými úvahami, tak sociologickým a novým ekonomickým rozdelením sveta. Vďaka talianskemu realizmu, ktorý čerpal z vojnou poničenej spoločnosti, sa do svetovej kinematografie dostal estetický realizmus vďaka Francúzskej novej vlne, odkiaľ sa spontánne širil do iných európskych krajín, Československo nevynímajúc.

Obdobie veľkého filmového adorovania a návratu do klasických kinematografických kruhov je neskrývaným šialenstvom po napodobňovaní štýlov obľúbených režisérov. Francúzska nová vlna a všetky jej „frenčízky“ po svete sa usilovali o dosiahnutie nových a doposiaľ nevidaných prístupov k filmovej tvorbe. Neobvyklé uhly, vyumelkovaná maniéra, ktorá sa mala zdať obyčajnou, náhodné formálne inovácie, tieto a iné prostriedky, ktoré odkazovali a upozorňovali samé na

⁹⁰ „The emblematic shot of the New Wave hotel film is a view from a window.“

GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 90.

⁹¹ „French New Wave favor on-location shooting, enabled by fast film stock that requires less light and by lightweight cameras, a small crew, direct sound, and amateur or lesser-known professional actors to create an experience of authenticity.“

MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 62.

seba, prispeli zaujímavým spôsobom k definovaniu novej vlny, ako kinematografie, ktorá ničí pravidlá kinematografie a vytvára nové. Kriticko-revolučné pôsobenie viedli niekoľkí režiséri cez aplikovanie nápodoby reality a jej nevšedné kopírovanie, ktoré malo za účelom zrkadliť obraz spoločnosti a prostredia, v ktorom sami režiséri žili. S štýlotvornými prostriedkami novo-vlnných princípov vytvorili dokumentárny mechanizmus, ktorým neskúšali napodobiť život samotný, ale určité aspekty života, ktoré sú v reálnom živote často prehliadané.⁹² „Najdôležitejším dedičstvom imperiálnej pozície francúzskeho národa bol nepochybne príliv cudzincov do metropole Francúzska. Spolu s týmito monumentálnymi internými a externými zmenami sa stala dekáda 60. rokov taktiež obdobím nastupujúcej novej generácie. Mladí ľudia sa logicky viac zaujímali o dosiahnutie individuálneho šťastia.“⁹³ To francúzsky historik Michel Winock popísal ako šťastie, ktoré bolo v minulých rokoch až nepredstaviteľné pre pracujúcich občanov predošlej generácie.

Prostredie novej vlny vo Francúzsku predurčilo svoje významné postavenie vo filmoch samo, nie len historickým vývojom Paríža, ako kultúrnej európskej mekky, ale ako som už opísala v úvode tejto práce, jeho historickým znovuzrozením a kolískou pre filmové umenie. François Truffaut, Agnès Varda, Erich Romer a ďalší zasadzovali svoje filmy a hrdinov do parížskych ulíc, apartmánov a hotelov, širokých bulvárov, ktorých život sledovali zo stiech, balkónov, okien alebo okolo prechádzajúcich áut. Najlepšie a najznámejšie filmy tejto významnej dekády zobrazovali mesto a zmienené atribúty skôr neplánovane a nepriamo. Godardov snímok *Na konci s dychom* (1960), Truffautov *Nikto ma nemá rád* (1959) a Chabrolov film *Bratrance* (1959) reflektovali vtedajšie zmeny, ktoré postupne transformovali obraz štátu. Ich záujem netkvil v štúdiách, ale túžili po zobrazení života ulíc, parížskych ulíc. Erich Rhomer pomenoval počiatok novej vlny slovami:

⁹² DOUCHET, Jean. *French New Wave*. New York: D.A.P., 1999. str. 123.

⁹³ „The most important legacy of the nation's imperial role was, certainly, the influx of foreigners who came to metropolitan France. ... Along with these monumetous internal and external changes, the decade of the 1960s, in particular, also saw the coming of age of a new generation. ... The young people at this time found it logical to pursue an ‚individual happiness‘ that, as French historian Michel Winock writes – would have seemed unimaginable to the workers of previous generations.“

TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008, str. 248.

„Nová vlna sa zrodila z túžby zobrazovať Paríž, z túžby klesnúť a ísť do ulíc, práve v čase kedy francúzska kinematografia žila štúdiovou produkciou.“⁹⁴

Kinematografia novej vlny bola tvarovaná abstraktom kritického uvažovania o filme a výlučne o mizanscène, ktorá bez štúdiového charakteru nadobúdala iné tematické roviny štruktúrované technologickými novinkami ako spomínanej odľahčenej ručnej kamery a zvukových systémov. Francúzsko bolo v 60. rokoch na vysokej škále industriálneho pokroku, ktoré je odzrkadlené v ranných filmoch Jacquesa Tatiho (*Mon Oncle* alebo *Playtime*). Pokrok preto doliehal na kinematografiu obecné v národnej sfére a preto aj návštevníci kín očakávali iné zážitky z filmového sledovania, než diváci 50. rokov. Politický konzervativizmus, konzumizmus, nákup televízie do každej rodiny, filmové kluby a magazíny alebo žurnály sa dostávali do popredia nie len v kruhoch cinefilských, ale rozprávali o nich na školách, v obchodoch alebo televíznych programoch. Kritika dosiahla na vzdialenejšie prostredie než len na akademické zázemie a erudovanú spoločnosť kultúrne vzdelaných intelektuálov. Režiséri preto volili prirodzene bližší prístup v podobe zobrazovania nižších spoločenských vrstiev, v ich reálnom prostredí apelovali na aktívne zapojenie diváka, ktorý sa v tejto spoločenskej škále nachádzal alebo sa k tejto vrstve ľudí musel priblížiť. Zmenou si prešla aj nová generácia producentov, ktorá v prvom rade neočakávala nekonečné zisky, ale sama upozorňovala na zväženie filmového príbehu a zakomponovanie sociálnych, kritických, ekonomických a technologických tém, ktoré určovali pozadie filmu a jeho signifikantnú úlohu. Štylizácia francúzskej novej vlny priniesla nový pohľad na kinematografiu – improvizácia sa stala základom a nie len v zmysle udržania rozpočtu filmu na tých najnižších číslach. Všetko sa prispôbovalo divákovmu najprirodzenejšiemu zážitku z pozerania filmu a zároveň konštantnému upozorňovaniu na fakt, že film je len nekonečná sekvencia za sebou idúcich obrazov. Herci viedli improvizované dialógy, kameramani švenkovali mimo 180 stupňovú os a filmoví strihači vynechávali logicky nadväzujúce zábery. Ilúzia striedala naratívnu skutočnosť a režiséri sa hrali s divákovým očakávaním tak ako hokejisti národného tímu na majstrovstvách sveta.

⁹⁴ TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008, str. 248.

Paríž – medzinárodný a multikultúrny hub pre kreatívnych umelcov, kritikov, mestských ľudí, ktorí sa na vidiek vydali len za účelom upútať na mestský spôsob života. Kvalita a štylistická vynaliezavosť mala v meste uplatnenie a producenti tento „uzatvorený svet“ využívali práve z dôvodov nízko nákladovosti. Všetky scény pre režisérov a kameramanov novej vlny boli už vyše tisíc rokov vystavané spolu s kultúrnymi odkazmi, architektúrou rôznych umeleckých smerov a zašlou slávou pokrivenou vojnovými konfliktmi. Reprezentáciu Paríža vo filmoch novej vlny vidí francúzsky kritik Jean Douchet ako ulice, ktoré si mladí režiséri prispôsobili k svojim potrebám a potrebám divákov, ich aspirácie im dovolili ulice si privlastniť a prežívať v nich svoje príbehy.⁹⁵ Naomi Green vo svojej eseji upozorňuje na kozmopolitnú spoločnosť, ktorá je vo filmoch Novej vlny výrazne zastúpená a to výhradne americkými postavami, či už sa jedná o mladého vystaňovalca v Rivettovej časti epizódneho filmu o Paríži okom režisérov Novej vlny s názvom *Paríž patrí nám* (1961) alebo sledujeme osudy mladých ľudí Ľavého brehu Seiny v Chabrolových *Bratrancoch* (1959), ktorí sa stretávajú s odlišnou parížskou kultúrou. Ikonickou postavou prisťahovanej Američanky je mladá Patricia prechádzajúca Champs-Élysées s hrstkou vydaní denného New York Herald Tribune. „Samotná skutočnosť dokazuje, že väčšina Godardových prvotín sa odohráva popri Champs-Élysées.“ Godard sám dodáva, že typické obrazy Paríža sú asociované viac s americkými filmami než francúzskymi, napríklad Víťazný oblúk zriedka niekto uvidí v iných filmoch než americkej produkcie. Táto turistická zóna neónových svetiel a pouličných občerstvení je v ostrom kontraste s kultovým Parížom predstavenom tradíciou predchádzajúcich francúzskych filmov.“⁹⁶

Významným spôsobom k reprezentácii Paríža v 60. rokoch prispeli svojimi filmami režiséri Ľavého brehu. Agnès Varda, Chris Marker a Jean Rouch točili snímky v súlade so štýlom *cinéma-vérité*, kedy dokumentárno-štylizovaným spôsobom skúmali širšie sociálne a historické kontexty obklopujúce francúzsku

⁹⁵ DOUCHET, Jean. *French New Wave*. New York: D.A.P., 1999. str. 123.

⁹⁶ „The very fact that much of Godard’s first features takes place along the Champs-Élysées is telling. Associated with American rather than French images of Paris – ‚one rarely sees‘, remarked Godard, the Arc de Triomphe in films except in American ones’- this tourist zone of neon lights and fast-food chains is in sharp contrast with the iconic Paris portrayed in an earlier tradition of French films.“
TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008, str. 248.

spoločnosť, ktorá sa rýchlym tempom menila.⁹⁷ Pre nich bol film prostriedkom komunikácie, vďaka ktorému mohli vyjadrovať politické pnutie vo Francúzsku spojené so sociálnou spravodlivosťou, s dôsledkami kolonializmu a temnými stránkami konzumizmu. Opakom romantických hrdinov režisérov z *Cahiers du Cinéma* sa stali reálne osamelé postavy, bojujúce so sociálnym statusom alebo svojou národnou históriou, akou bola v týchto rokoch Alžírka vojna a prisťahovalecká éra s ňou spojená. Všetky témy sú prítomné vo filme *Kronika jedného leta* (1962)⁹⁸ Jeana Roucha, ktorý spovedá zanietých Parížanov alebo prítomnosť osamelosti a strachu francúzskej speváčky v dokumentárnej púti Agnès Varda *Cléo od 5 do 7* (1962). Ak si chceme pripomenúť alžírsku nepokoje, významným filmom, kde sa spája strach z búrlivého obdobia s urbanistickým priestorom, je film Chrisa Makera *Parížsky máj* (1962),⁹⁹ veľmi subjektívny pohľad na Paríž a ich obyvateľov vedený a podtrhnutý detailnou kamerou. Obecne však platí, že filmy novej vlny citlivo a výrazne zobrazujú Paríž a jeho zákutia cez svoje postavy, obyvateľov, turistov, prisťahovalcov, ktorí našli či už šťastné alebo menej radostné útočisko v tomto mravenisku.

Z tohto konceptu nájdeného sociálneho zázemia v európskej metropole vyplýva neskoršia teória reflektujúca postavu nie len Godardových filmov, tzv. tulákov – *flâneurs* žijúcich v Paríži, v meste, ktoré im určovalo životný osud a zároveň „ležalo pri nohách“. Podstata v ich skutočnom prostredí bola ukrytá, až novo-vlnným režisérom sa podarilo tieto závesy mierne odostrieť a odhaliť tak miesta významovo obsahom a obrazom bohaté. Žiadne zelené plátno by dôverne nenahradilo obraz reálneho námestia. Skutočnosť dominovala fikcii a fikcia hmatateľne zrkadlila skutočnosť. Stretnutie Paríža s kinematografiou novej vlny vyústilo v produkciu mnohých kánonických filmov zobrazujúcich ulice mesta, ktoré v dnešnej dobe analyzujú mnohí teoretici a akademici, napríklad Michel Marie v knihe *Paris in the cinema: Beyond the flâneur* poukazuje na nespočetne veľa lokácií v Paríži, ktorých skutočný význam pre filmových návštevníkov mesta sa zrodil až prenesením na

⁹⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

⁹⁸ *Chronique d'un été*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Chronique_d%27un_été

⁹⁹ *Le Joli Mai*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Joli_Mai

plátno.¹⁰⁰ Režiséri sa v rámci svojich príprav na filmovanie a rovnako počas samotného natáčania nestotožnili s mestom ako obyčajní občania, ale stali sa z nich tzv. *filmgoers* – mestskí obyvatelia, ktorí žili filmom a mesto videli kinematograficky, nie len ako priestor pre obyčajné životné peripetie. Potrebné je preto zdôrazniť ešte raz, že nová vlna nepredstavovala mesto dokumentárnym zobrazením všetkého vôkol hlavných postáv, ale vyberavo sa zameriavala na filmovo vábivé lokácie, ktorými boli zároveň hotelové izby, apartmány, temné a nevlúdne uličky, autá alebo nábrežie Seiny.¹⁰¹

Dôležitou súčasťou reprezentácie Paríža vo filmoch novej vlny je urbanistický priestor skrytý pred očami bežného občana na ulici. Tvorba priestoru je v novej vlně podstatným elementom, pretože verejný priestor najviac komunikuje zmeny v spoločnosti, naše obavy o životnú úroveň spoločnosti a tiež dôvod na komunikáciu a stretávanie sa na lokáciach pre to určených. Kinematografické miesta sú tvorené filmom, avšak podľa reálnych motívov, kamera tak vytvára priestor, ktorý jej je spätne predurčený a ktorý samotného režiséra inšpiruje k štýlotvornému dotváraniu týchto miest. Preto je Paríž zobrazovaný skrz filmy a žánrovú perspektívu režiséra každý krát inak.

3.1.2 Jean-Luc Godard a jeho Paríž

Ako rodený Parížan sa Godard vzdelával v mestečku Nyon vo Švajčiarsku, z ktorého neskôr prešiel na preslávenú Sorbonnu. Univerzita sa však pre dvadsaťročného Godarda študentskou mekkou nestala, aj keď úspešne školu završil titulom z etnológie. Počas študentských liet sa primárne zdržiaval v Ciné-Club latinskej štvrte Paríža. Tu mimo iných stretol aj neskorší súpútnikov Erica Rohmera alebo Jacqua Rivetta, s ktorými založil a publikoval magazín *La Gazette du Cinéma*.¹⁰² Jeho články boli vysoko kritické s veľmi novým a modernisticky znejúcim hlasom.

¹⁰⁰ MARIE, Michel. *Le Signe du lion: Paris in the summer of 1959*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENTEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

¹⁰¹ SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, str. 24.

¹⁰² Časopis spolu publikovali od mája do novembra roku 1950.

Možno práve preto publikoval niektoré články pod pseudonymom Hans Lucas, a to dokonca aj v *Cahiers du Cinéma*, kde písal svoje teoreticko-publicitické slohy a rozhovory s nastupujúcimi „kolegami“ už od roku 1952.¹⁰³ Po štvorročnom ale o to intenzívnom participovaní na obsahu magazínu sa z Paríža presťahoval do vždy milujúceho Švajčiarska, kde manuálne pracoval na konštrukcii vodnej priehradu Grande-Dixence. Vo svojom adolescentnom období veľa cestoval a mnoho životných skúseností pretavil do krátkych filmov, ktoré nesú sociálnu, ale prevažne esteticky ladenú atmosféru. V priebehu 50. rokov pracoval sám alebo so spomínanými kolegami na vlastných krátkometrážnych filmoch s názvami ako *Opération Béton* (1952), *Une Femme Coquette* (1955), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957).¹⁰⁴ Prevažne v druhej polovici tejto dekády sa Godard regulérne zapájal do kritického obsahu *Cahiers du Cinéma*. Avšak veľký zlom nastal príchodom roku 1959, kedy sa postupne začal venovať aj s Claudom Chabrolom scenáru a natáčaniu svojho bezkonkurenčného debutu *Na konci s dychom*, ktorý uviedol o rok neskôr. Postupne išla všetka kritická tvorba a písanie stranou, Jean-Luc Godard sa začal intenzívne venovať filmovej tvorbe, ktorá ho po úspešných 60. rokoch 20. storočia vyniesla do autorského filmového sveta, ktoré sa doposiaľ neskončilo.¹⁰⁵ Ako sám odpovedá na otázku v rozhovore do *Cahiers du Cinéma* v decembri 1962, ktorá smeruje k jeho ére venovanej kriticizmu a odklonu v šesťdesiatych rokoch. „My všetci v Cahiers sme sa chápali ako budúci režiséri. Časté navštevovanie filmových klubov v Cinémathèque už do istej miery spadalo do rozmýšľania o kinematografii a vcítania sa do tvorby filmov. A písanie nám rovnako poskytovalo pohľad na natáčanie. Rozdiel medzi písaním o filme a vytváraním filmu je kvantitatívny, nie kvalitatívny.“¹⁰⁶

¹⁰³ Magazín *Cahiers du Cinéma* začal periodicky vychádzať od apríla roku 1951 a jeho právoplatnými zakladateľmi je trojica Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca a Léonide Keigel.

¹⁰⁴ GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 12 – 106.

¹⁰⁵ Ibid, str. 12 – 106.

V roku 2018 sám tvoril a režíroval znelku k Medzinárodnému festivalu dokumentárnych filmov Ji.hlava 2018.

¹⁰⁶ „All of us at cahiers thought of ourselves as future directors. Frequenting ciné-clubs at the Cinémathèque was already a way of thinking cinema and thinking about cinema. Writing was already a way of making films, for the difference between writing and directing is quantitative, not qualitative.“
GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 171.

Godard a zvyk v písaní scenáru nebolo zaužívaným slovným spojením, ktoré by sa viedlo ruka v ruke od začiatku jeho kariéry. Ako je často k jeho persóne priradované, hercov nechával v improvizáčnej realite hrať dialógy plánované len okrajovo. Ako však spomína v rozhovore, nikdy tento proces nebol jednoduchý a často ani nie moc efektívny a prínosný k rýchlemu a aktívnemu natáčaniu scén na filmovom mieste. Nadbytočnému premýšľaniu, pochybovaniu a vyberaniu správneho záberu, správnych scén sa vyhýbal prípravou, ktorá stála na siedmych až ôsmych scénach, ktoré predstavovali záchytné body. Následne, vo fáze ukotvenia týchto bodov, popisuje fázu tvorenia komplexnej idey, po ktorej prichádza proces dôležitý pre prácuobecne, a tým je zasadenie kľúčových scén do prostredia, v ktorom sa postavy budú pohybovať. V rozhovore pre *Cahiers du Cinéma* Godard opísal postup svojej režisárskej tvorby nasledovne: „Potom, keď sa myšlienky poskladajú, potrebujem len premýšľať nad ich významom, nad scénami, ku ktorým tie nápady patria. Prvok, ktorý mi pri tvorbe nových nápadov pomáha je predstava alebo reálna návšteva filmového setu. Často začínam práve tam. Ženeva bol taký set, ktorý som poznal, pretože som tam počas vojny žil. Po napísaní scenára ďalej premýšľam nad umiestnením rôznych návodných znakov. Za prvé, znova sa vraciam a premýšľam nad setom. Často niekto napíše „Vstúpil do miestnosti...“ a predstavuje si miestnosť, ktorú pozná, ale film je tvorený niekým, ktorý si predstavuje úplne inú miestnosť. To znamená, že všetko vo filme je neurčito rozmiestnené. Nežijete rovnakým štýlom v rôznych scénach. Tu žijeme na Champs-Élysées. Vieme, že pred *Na konci s dychom*, žiaden film neukázal aké to naozaj je. Moje postavy vidia lokáciu šesťdesiat krát za deň, takže som ich tam chcel aj ukázať.“¹⁰⁷

S rovnakým realistickým základom sa vyjadruje o komponovaní príbehu a hľadani podstaty jeho filmov, jeho tvorby, ktorú popisuje ako hľadanie rovnováhy medzi dvoma pólmi. Na jednej strane sú režiséri, ktorí sa venujú viac krásne definovanej cez dokumentárnu kompozíciu, ktorá je vo finálnej podobe faktúalna ako

¹⁰⁷ „Then, when ideas come to me, I need only think which point – which scene – they belong to. The thing that helps me get ideas is setting. Often I start from there. Geneva was a setting I knew, as I lived there during the war. I think about where to place the guide-marks after the scenario is written. First, one must think about the setting. Often someone writes ‚He entered a room‘ and is thinking of a room he knows, the film is made by someone who is thinking of another room. So everything is dislocated. You don’t live the same way of different settings. We are living on the Champs-Élysées. Well, before *Breathless*, no film showed what is really like. My characters see it sixty times a day, so I wanted to show them in it.“
GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 180.

napríklad Flaherty a na druhej sú autori, ktorú veľmi precízne konštruujú film cez pól fikcie, ale dostávajú sa k dokumentárnemu zobrazeniu spoločnosti, ako napríklad Ejzenštejn a jeho využívanie montáže. Godard má v tomto koncepte tvorby filmového diela jasno, pristupuje k nej pólom dokumentu. Pod významom dokumentu si predstavuje vyjadrenie fikcie pravdivým spôsobom. To je dôvod, prečo vždy pracoval s dobrými profesionálnymi hercami, ktorí dokázali prirodzene napodobiť skutočnosť v reálnom prostredí vo vymyslenom príbehu. Godardov prístup do veľkej miery spočíva v už spomínanej spontánne zachovanej realisticke, s ktorou mali jeho režisérsky vrstovníci niekedy problém. Ako sa sám vyjadruje: „Nová vlna vlastne môže byť vyjadrená rovnako novým vzťahom medzi fikciou a realitou, ako aj nostalgickým spomínaním na kinematografiu, ktorá už neexistuje. Mne to nevadí, robiť malé, lacné filmy, ale ľudia ako Demy to nemajú radi.“¹⁰⁸ Čo mnohých teoretikov výslovne zaujme vždy na Godardových filmoch je však jeho záber kultúrnych schém, artefaktov a dát, s ktorými na plátne operuje a ktoré využíva v neprirodzených reláciách. Jeho postavy ako Michel Poiccard a Patricia alebo nepomenované postavy z filmu *Tout va bien* (1972)¹⁰⁹ sa pohybujú v mori odkazov na obrazy a zvuky, metafory a sylogizmy, politické polopравdy a kultúrne kliše. Avšak ak by som mala nájsť jeden aspekt, ktorý spája všetky jeho príbehy rozpracované vo filmografii 60. rokov, bol by to boj o záchranu života z abstraktného, nepochopeného sveta do konkrétneho miesta s usadenými hodnotami.¹¹⁰

¹⁰⁸ GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 180.

¹⁰⁹ *Tout Va Bien*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tout_Va_Bien

¹¹⁰ MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976, str. 109.

3.2. Reprezentácia Paríža vo vybraných filmoch J.-L. Godarda

Analytickú časť diplomovej práce vediem na základe vzhliadnutých filmov a rovnako na základe filmových rozborov a teoreticky zameraných analýz. Vedecký prístup Barbary Mennel, Jamesa Monaca a iných nezabúda ani na predstavenie konceptov na určitých filmových scénach alebo celých dielach. Vďaka týmto publikovaným analytickým prístupom som sa rozhodla predstaviť najvýznamnejšie filmy Jeana-Luca Godarda z hľadiska zobrazenia Paríža, v ktorých sa teoretici zhodovali a ktoré tvorili najčastejšie predmet výskumu parížskych obrazov na plátne. Vychádzam z literatúry publicistickej, ktorú predstavuje Godardova zbierka publikovaných alebo nepublikovaných recenzií, rozhovorov alebo zoznamov a poznámok vytvorených počas natáčania filmov s názvom *Godard on Godard*. Každý film predstavuje a vyzdvihuje iné prvky opierajúce sa o kompozíciu priestoru na základe naratívu, charakteru postavy alebo žánru filmu. Prvým filmom bude avšak prvý dlhometrážny snímok Jeana-Luca Godarda, *Na konci s dychom* (1960).

V každom filme sa snažím o predstavenie metodologických konceptov, ktoré sú v každom filme viac alebo menej zastúpené a ktoré som predstavila v teoretickej časti práce. Nakoniec tak predstavím syntézu prvkov a aspektov, ktoré boli nie len pre Godarda dôležité, ale ktoré predstavujú základ charakteristiky prezentácie urbanistického priestoru metropole. Spojenie vychádza z Godardovej tvorby samotnej, v ktorej sa podľa Monaca snaží o dosiahnutie syntézy a nie analýzu kinematografie. Jeho kinematografická tvorba z podstaty smeruje ku syntéze zážitkov, obrazov a v jeho poetickom podaní aj mizanscény a strihu. Montáž je pre Godarda esteticky ladený efekt, ktorý vyzdvihuje dušu nad podstatu diela, akou je vášň vychádzajúca zo zápletky.¹¹¹ „Srdce tak dokáže prevýšiť rozum tým, že ničí definíciu priestoru a uchýli sa k definícii času.“¹¹² Táto psychologická realita, v ktorej sa Godard pohybuje je dokonale zasadená do miesta, v ktorom reálna mizanscéna existuje a oproti ktorej stojí vášnivo logická podstata montáže. Rozum a vášň sú pre Godarda nerozuzlitel'ne prepletené, rovnako ako montáž a priestor v

¹¹¹ MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976, str. 110.

¹¹² *Ibid*, str. 106.

zábere.¹¹³ Jeho predstava priestoru vychádza z komplexnej prezentácie vesmíru okolo postáv. Ako sám uvádza: „Aj keď je kamera centralizovaná na postavy a ich details, divák si musí predstavovať zároveň život okolo nich. Ten docieľi zmienou montážou a postupným odhaľovaním života – časopriestoru mesta, v ktorom postavy žijú pred a po poslednej scéne filmu. Túto plynulosť syntézy času a priestoru spolu s charakterom postáv a konceptom priestorovosti hľadám v každom z filmov.“¹¹⁴

3.2.1 Na konci s dychom

Debutový snímok J.-L. Godarda sa zapísal do histórie kinematografie ako vlajka nie len Francúzskej novej vlny, ale nastupujúcej éry režisérov, ktorí menili a určovali nové formálne a štylistické trendy v kinematografii. *Na konci s dychom* predstavuje podľa Monaca drsnú dokumentárnu módu, ktorá nezaväzovala režisérov k pasívnemu zobrazeniu reality. Godard vo filme využil štylistický prvok fragmentárnosti a diskontinuitného strihu v nevídanej miere od dôb nemého filmu.¹¹⁵ Vo filme porušil základné pravidlá strihu súvisiace s plynulosťou pohybu a predstavil tak novú formu jump cutu.¹¹⁶ Príbeh filmu, jeho charakterové postavy spolu s priestorom uviedol Godard v provokatívnej forme, ktorá sa vzdŕaľovala od zažitých praktík a vlastností žánru filmu alebo hereckého prevedenia. Aj keď sa uvádza, že film *Na konci s dychom* ladí a nadväzuje na klasické americké filmy noir primárne s Belmondovým prevedením postavy flâneura Michela Poiccarda, nemôžeme vynechať filozofické a kritické inklinácie, ktoré sú z Godardovho pohľadu do filmu vnesené a ktoré vyčleňujú film zo zaužívaného žánrového konceptu. Godard podľa Richarda Brodyho, amerického filmového kritika, chcel film natočiť ako dokument

¹¹³ MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976, str. 107.

¹¹⁴ GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, 1986, str. 93.

¹¹⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, str. 454.

¹¹⁶ Strih, ktorého typickým znakom je vynechávanie okienka v zábere. Narúša plynulosť pohybu postavy a pôsobí nekompaktne. Apeluje tak na divákov vnímanie, ktoré je tak zapojené a vyvoláva k vyššej pozornosti a tolerancii inakosti v zmysle realistickosti zobrazenia.

o utekajúcom zločincovi a jeho kriminálnej ceste, na ktorej stretáva krásnu Američanku Patriciu.¹¹⁷

Dej filmu sa dohráva v Paríži, dôkazom nie sú však nápisy alebo uvedomenie divákov pomocou scenára. Godard využil parížske scenérie a významné miesta, aby bez okázalých prvkov zasadil dej do metropole. Prvý záber po úvodnej scéne ponúka obraz z prechádzajúceho auta po moste pred katedrálou Notre Dame, jedno z výstavných miest Paríža. Efekt zobrazenia typických turistických objektov mesta využil aj v následných pasážach, zobrazený je Víťazný oblúk, rovnako Eiffelovka a známy bulvár Champs-Élysées, rovnako ako známa ulica Rue de Rivoli, na ktorej prúdi nočný život vo svetlách. Zaujímavosťami z hľadiska progresu kinematografie sú zábery na Paríž – Louvre, Notre Dame a Seinu z vtáčej perspektívy, ktoré natáčal Godard z vrtuľníka.



Obrázok 1: Scenérie Paríža, ktoré symbolizujú jeho vizuálnu identitu.

K dokumentárnemu efektu mu dopomohol kameraman Raoul Coutard, ktorý dlhšie pracoval pre Godardovho producenta Georga de Beauregarda ako dokumentarista. Spolu sa rozhodli pre čiernobiely snímok natočený na ručnú kameru a bez použitia umelého osvetlenia. Inovatívne metódy, ktoré sú ďalším znakom Francúzskej novej vlny, sa neskôr prakticky osvedčili a v rámci zobrazenia mesta a nerušeného pohybu pri natáčaní znamenali veľa šetrenia časom, peňazí a primárne pomáhali dodržiavať realistický charakter filmu a jeho atmosféry spojenej so

¹¹⁷ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 55.

zobrazením pouličného života. Brody vo svojej analýze a úvahách o filme *Na konci s dychom* popisuje nevídaný spôsob natáčania na lokáciách. Namiesto toho, aby Coutard sedel na pojazdnom kresle a Godard ho pri natáčaní tlačil pred sebou, zvolili pri natáčaní prvej scény Belmonda s Jean Seberge na Champs-Élysées dokonalý systém. Tak ako Godard plánoval, natáčanie malo prebiehať bez povšimnutia okoloidúcich. Preto si Coutard sadol do potravinárskeho vozíku, do ktorého vyrezali diery pre sledovanie akcie, vozík tlačil asistent a Godard tak mohol z dostatočnej vzdialenosti pozorovať celú scénu.¹¹⁸ Dosiahli tak dokonale nenarušený záznam atmosféry na ulici, kedy sa len málokteré postavy v pozadí otočia rušivo na kameru. Komplexné zachytenie skutočnosti a orientácia v priestore ulice je v následných obrazoch zachytená skrz záber z vtáčej perspektívy, kedy vidíme pohyb postáv na ulici. Celá sekvencia prvého stretnutia Michela a Patricie je ukončená švenkom na plagát noirového filmu na výlepnej ploche, ktorého slogan znie: „Žiť nebezpečne až do konca“ – upozorňuje na nie len Michelovu záľubu v amerických gangsterkách a Bčkových filmoch. Predovšetkým odkazuje na Godardovu obľubu v americkom svete filmu noir, na Godardov obdiv Hitchcockových drám alebo unikátnych filmov založených práve na dômyselnom strihu Orsona Wellsa. Indície, ktoré dovysvetľujú charakter a posolstvo tohto snímku, sú vložené do viacerých nasledujúcich scén. Barbara Menel dokonca cituje kritika Wilsona, ktorý popisuje *Na konci s dychom* ako: „film, ktorý najlepšie vystihuje vzťah Francúzska a žánru filmu noir skrz transnacionálny charakter prvkov.“¹¹⁹ Naráža na dôležitý vzťah a postoj francúzskej spoločnosti ku kultúrnej a pracovnej otvorenosti voči globálnym zmenám vo svete, a s tým spojenými migrantmi, ktorých vo filme zosobňuje mladá Američanka Patricia. Zároveň Menel zdôrazňuje, že Paríž sa stal menej „francúzskym“ hlavne v čase, kedy bol po filmovej stránke najviac realistický a autentický. Tento fakt sa prevažne dial kvôli invázii pracujúcich Američanov a iných národností do zeme.¹²⁰

Mizanscénu filmových scén tvoria nie len rušné, umelcami preplnené ulice parížskej štvrť Saint Germain de Prés, vyššie predstavený boulevard Champ-Élysées, známy boulevard de Montparnasse, ale aj interiéry, ktoré sa v blízkosti parížskeho

¹¹⁸ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 56.

¹¹⁹ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 77.

¹²⁰ *Ibid*, str. 77.

centra nachádzajú. Uzavreté miesta pôsobia subjektívnejšie, sú vystavené podrobnému skúmaniu v podaní hercov alebo divákov pred plátnom. Postavy Belmonda a Seberge sa v interiéroch správajú uvoľnenejšie, zapalujú si často cigarety, ich pohyb je pomalý a náhodný. Mesto je však stále prítomné a vytvára juxtapozičnú líniu s nepokojným vzťahom, ktorý medzi hlavnými predstaviteľmi panuje. Skrz otvorené a veľké okná preniká do hotelového apartmánu Patricie neustály ruch umeleckej štvrti ľavého brehu Seiny. Hotel de Suède sa stal vo filme symbolom frivolnosti a buržoázneho života Patricie, ktorá v tieni katedrály Notre Dame dospievala po boku snád' najznámejšieho francúzskeho filmového flâneura. Autentická prezencia nočnej ulice je v rámci čierneho-bieleho obrazu rovnako významná ako zábery denné. Keďže sa Godard s kameramanom Coutardom vyhýbali umelému svetlu, nočný život sa odohráva v centre svetelných reklám, neónových nápisov a pútačov, ktoré dokonale zachycujú post-modernú atmosféru kultúrneho parížskeho života v podobe snímaných vchodových dverí kín, reštaurácii, klubov a nočných barov, ktorých marketingové výstupy borili hranice povojnovej grafiky, ale aj odvážnosti v sloganoch a obrazových zobrazeniach. Dôraz na svetelné tabule Godard využil aj v rámci príbehu, kedy sa z jedného pohyblivého nápisu ako diváci dozvedáme, že polícia má jeho reálne meno a je ako zločinec skoro dolapený: „...Le filet se resserre autour de Michel Poicard...“ alebo „...Michel Poicard: Arrestation Imminente...“

Paríž je vo filme všadeprítomný aj vďaka improvizácii kameramana a pohyblivosti kamery, ktorá často cestuje spolu s hercami v aute. Z pozície zadného sedadla tak sledujeme nie len motorovú dopravu a dobové prvky v okolí ciest. Kamerou je divákovi priblížená pozícia postáv v rámci mesta, aj keď ich lokalizácia nie je v príbehu akokoľvek dôležitá. Dobrý znalec Paríža môže na základe týchto ciest identifikovať novú formu strihovej skladby, ktorá pracuje s vynechanými políčkami, s reverznými skokmi alebo s elipsami, ktoré prezentujú sled ulice v nekontinuálnom behu. Divák je tak autenticky na mieste Place de la Concorde, pred Arc de Triomphe alebo prechádza mostami nad Seinou, križuje záhrady Champs-Élysées a naopak. Profesionálne-amatérskym herectvom je okolie mesta vždy do príbehu prenesené, Belmondo odkazuje vo svojich replikách na značky áut (Talbot, ktorý má 2,5 litrovú nádrž) alebo na architektúru, ktorá sa okolo nich nachádza.

Zaujímavou lokáciou je poschodová kaviareň na rohu Champs-Élysée, ktorá svojimi presklenými stenami vytvára jednotný priestor s ulicou. Interiér, kde sa Patricia stretáva s novinárom Van Doudom, je zariadený typickým francúzskym štýlom a názov kaviarne La Pergola celú scénu ešte podtrháva. Vonkajší svet je stále prítomný, zvukové ozveny sirén a áut narúšajú rozhovor, ktorý ako iné vnútorné scény tohto filmu absentujú hudobný motív. Ten sa naskytne vždy len v dôležitých okamžikoch v rámci príbehu – fakt, ktorý diváka vytrháva z dokumentárne realistického zobrazenia mesta. Godard sa rozhodol do tejto kaviarne so svojimi hercami vrátiť aj v nočnom svetle, avšak miesto je zmenené na zábavný nočný klub, ktorého atmosféra a svetlá pohlcujú otázky, Antonia a ďalšie postavy, ktoré Michel neustále hľadá.



Obrázok 2: Scéna v kaviarni "La Pergola" v Paríži.

Nočná návšteva klubu prezentuje formálny koncept, ktorý sa vyskytuje počas celého filmu. Nazvala by som ju teóriou dvojitého plánu. Vo väčšine záberov (v exteriéri/interiéri) sa odohrávajú dva svety, dva životy a dve časopriestorové dimenzie, ktoré sa navzájom neovplyvňujú, nenarušujú a nie sú ani kvôli filmu upravené. Jedná sa o plán postáv, ktoré kráčajú po ulici, sedia v kaviarni alebo sa vezú v aute. Plán, ktorý je vždy v popredí kamery – rovina, v ktorej sa odohráva dej filmu. Avšak druhá rovina predstavuje okolitý svet, ktorý Godard prítomnosťou kamery nechcel narušiť. Ulica tvorí vo filme *Na konci s dychom* univerzum, ktoré je autentické, realistické a zachytáva dobu, v ktorej sa film natáčal. Je národným

obrazom francúzskeho života v Paríži a nedotknutým filmovým setom, ktorého atmosféra a kultúrna špecifikácia sa nedá ľahko preniesť do štúdia. Vizuálna identita mesta je zhmotnená v čierno-bielom svete, ktorý však stále žije farebným parížskych životom.

3.2.2 Žiť svoj život

Observáciou hlavných postáv vo filmoch nie len Godardových, ale aj celej Francúzskej novej vlny sa presunul objekt záujmu z výhradne mužských charakterov na ženské pohlavie. Na hrdinky, ktoré svojou existenčnou silou pútajú spoločnosť a prezentujú spoločenské spektrum skrz feministický pohľad, upozorňujú na nedostatky záujmu a na individualizmus, do ktorého boli ženy aj v rámci 20. storočia vložené. Aj keď v rámci nových vln sa môžeme baviť výhradne o subjektivizácii mužských elementov, v prípade Godardovej filmografie sa subjekt mení. Buď je jeho sila v rámci genderu vyrovnaná, alebo sú ženy v poprednom postavení a v centre príbehových línií. Francúzske obdobie 60. rokov neovplyvnilo len najznámejšiu ženskú filmovú predstaviteľku feministického smeru Agnès Vardu. Takzvanej dievčensko-ženskej flâneurke sa venoval aj Jean-Luc Godard, a to primárne vo filme *Žiť svoj život* (1962), ktorý sleduje život a osud mladej ženy usilujúcej sa o prežitie hlavne vďaka prostitúcii a predávaniu svojho mladého atraktívneho ducha. Mesto Paríž sa pre ňu uzatvára a vstupuje do príbehu skrz intímne izby hotelov, apartmánov, skrytých barov a kaviarní, rovnako ako tienistých uličiek, ktorých život prebieha len na polepených tabuliach, ktoré menia svoju tvár. Exteriéry mesta sú vo filme vybrané na základe života hlavnej predstaviteľky, Nany, ktorá vníma ulicu, ako svoj druhý domov.

Námet filmu bol v roku 1962 Godardovým hľadaním intelektuálnej roviny v jeho filmoch a jeho filmových postavách.¹²¹ Jednoduchý, ale filozoficky vedený príbeh bol taktiež odpoveďou na Truffautovu kritiku jeho filmov uvedených po snímku *Na konci s dychom*. Snažil sa o miernejšiu strihovú formu a primárne o bohatšie rozvinutie základnej idey; tá spočívala v zachytení života mladej matky

¹²¹ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 129.

pracujúcej v obchode s platňami, ktorá však zanechala svoje dieťa pestúnke. Sledovaním jej vývoja sa divák dozvedá, že jej osud klesá a kvôli zaisteniu si životnej parížskej, mierne buržoáznej úrovne, si začne Nana privyrábať ako prostitútka. Z amatérky sa stáva profesionálka, avšak jej mladý duch upadá. Spoločenský pokles, ale pracovné „zlepšenie“ vidíme na komforte hotelových izieb, ktoré so svojimi klientmi Nana navštevuje. Postavou Nany sa znova v Godardovom filme objavuje postmoderný prvok rastúceho kapitalizmu, keďže je Nana imigrantka z Nemecka, ktorá prichádza ako slobodná žena do Paríža, kde opustila svojho manžela žurnalistu, kvôli fotografovi, ktorý jej mal zabezpečiť hereckú kariéru. Fabula filmu prednáša dramatický príbeh, ktorého silu a podstatu označil Godard ako „intelektuálne dobrodružstvo“, ktoré nie len posunulo jeho režisérске intencie do dôležitejších rovín a filmových vízií, ale predstavilo Annu Karinu ako serióznú herečku prezentujúcu témy porovnateľné so škandinávskymi múzami napríklad Bergmana a podobne.¹²² Ak sa zameriame na kompozíciu fabule a sujetu vo filme *Žiť svoj život*, vyzdvihla by som umeleckú formu, ktorú nie len badajú vo filme teoretici, ale rovnako esteticky ju popisuje sám Godard. Sám sa rozhodol vo filme reprodukovať konštrukciu, ktorá sa osobne vo filmovom sujete vyskytuje. Príbehová schéma je rozdelená na dvanásť jednotlivých, citlivých a diskretných „tableaux vivants“ – oživlých obrazov. Jeho vysvetlenie znie: „Idea s filmom *Žiť svoj život* je prehrať situáciu sveta ako obraz v divadelnej hre a na výtvarnom plátne, kedy výtvarný obraz reprezentuje niekoho žijúceho v obraze divadelnom.“¹²³ Týmto sa vlastne môžeme vrátiť k faktu, že Godard povýšil Karinu a predviedol ju ako talentovanú herečku, ktorá je obrazom v hlboknej podstate obyčajnej ženy. Rovnako vysvetľuje fakt, prečo podtitulok filmu znie *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*.

S významnou hereckou a príbehovo silnou ženskou hrdinkou sa viaže priestor parížskych ulíc, kaviarní a najmä hotelov. Urbanistické prvky sú elementmi a rysmi odrážajúcimi sa v scenári. Zároveň významne upevňujú atmosféru rozpadajúceho sa života mladej ženy. V rámci analýzy filmu *Žiť svoj život* aplikujem teoretický koncept *flâneura*, v tomto prípade *flâneurky*, pretože základným pozorovaným subjektom je hlavná postava, v prípade tohto filmu Nana a jej voľný

¹²² BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 130.

¹²³ *Ibid*, 130.

a rovnako sklúčený pohyb po meste Paríž. K mierne dokumentárnemu náhľadu na snímok som sa inšpirovala štúdiou Jennifer Wallace, doktorandky filmovej vedy na King's College v Londýne. Na feministicky ladenom snímku režisérky Agnès Vardy *Cléo od 5 do 7* sleduje Wallace hlavnú postavu Cléo ako unikátne stvárňuje parížsku speváčku, ženskú rolu flâneurky, ktorá prúdi mestskými časťami, barmi, taxíkmi a obchodmi. Na základe týchto aspektov urbanizmu a mestskej spoločnosti vyzdvihuje charakterové znaky flâneurky a stavia ju na individuálnu pozíciu v rámci filmov novej vlny a jej ženských hrdiniek. Wallace sa zaoberá príbehom Cléo pre mňa inšpiratívnym spôsobom, nakoľko ako Cléo znamená ženský obraz flânérie v kinematografii Agnès Vardy, ja chápem túto paralelu v postave Nany vo filme Jeana-Luca Godarda. Samozrejme, že Godardove ženské charaktery zohrávajú významnú úlohu v každom z jeho filmov. Avšak tak intímny a individualistickým snímkom, ktorý predstavuje flâneurku v roli podliehajúcej silnej transformácii, je práve tento ikonický parížsky snímok. Detailné zábery na Nanu vyzdvihujú jej krásu, osobitosť a francúzsky módný štýl 60. rokov. Godard sa opäť nebránil zachyteniu prirodzeného svetla. Reálne interiéry a exteriéry dodávajú čiernobielej nálade neo-realistickú líniu filmu. Autenticita flânérie Nany sa líši od tej Cléo práve vo vyzdvihovaní Paríža ako ikonického mesta s danou identitou, ktorú vo filme *Žiť svoj život* nerešpektujeme v podobe turistického mesta, plného života. Charakter mesta nevnímame ako postavu samotnú.

Vo Godardovom poňatí je Paríž nehostinné miesto, síce plné krásnych žien, avšak prezentované postavou Nany na morálnom a spoločenskom úpadku. Je to v podstate mesto a priestor, ktorý dovoľí vytvárať podmienky pre prostitúciu, nie len z hľadiska tejto dlhodobej mestskej tradície, ale svojím šarmom, ktorý mladá žena v slabej sociálnej situácii ťažko prekoná. Týmto šarmom myslím aj emotívne scény, ktoré Nane zrkadlia jej problémy a utrpenie. Jednou takou je práve návšteva kina, v ktorom Nana pozerá na kľúčovú scénu opusu *Utrpenie panny Orleánskej* (1928) režiséra Carla Theodora Dreyera. Prostredie kina a detailné zábery striedajúce tvár Nany a Johanky z Arku divák vníma z bezprostrednej blízkosti. Kino Pantheon na ulici Victora Cousina, v ktorom sa scéna natáčala je jedným z najstarších kín v Paríži. Godard tak znova kladie dôraz na cinefilskú znalosť diváka a takisto využíva z hľadiska nízkeho rozpočtu na film priestory, ktoré patria jeho producentovi Pierrovi de Braunbergerovi. Nanina návšteva kina skrýva internú narážku Godarda a jeho

znalosti parížskych kín, kedy interiér kina odpovedá Pantheonu, avšak exteriéry domu sú vlastné budove *Cinéma Jeanne d'Arc*.¹²⁴ Komparácia tejto zámery je viditeľná aj v odkazovaní sa na film o Johanke s Arku, keďže sa v tomto Godardovom snímku stretávajú námety o utrpení francúzskej bojovníčky. Následná scéna, ktorá sa odohráva v prázdnej miestnosti polície, v ktorých Nana sedí na výsluchu patria producentovi Braunbergerovi, sú prítomné a odkazujú na pôvodný význam priestoru. Kancelárie Braunbergera sú voľnou plochou pre Godardove skryté asociácie, filmové odkazy a hry prezentované v zábere, kedy za policajtom zapisujúcim na stroji visí plagát filmu z producentovho archívu – *Strielajte na pianistu* (1960)¹²⁵ z dielne Godardovho súputníka François Truffauta.



Obrázok 3: Exteriéry – fasáda kina Cinéma Jeanne d'Arc v Paríži.

Faktor využívania ulice, ako hlavného priestoru, v ktorom sa Nana pohybuje podtrhujú scény spojené s jej úpadkom. V prvých „obrazoch“ sa dozvedáme, že niekedy na ulici spí, že na nich pácha zločin a v neposlednej rade jej začínajú poskytovať „pracovné príležitosti“. Priestorová a charakterová paralela posúva typ flánérie na novú úroveň, kedy sa pohyb po meste stáva sebe-deštruktívnym a nie len

¹²⁴ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 133.

¹²⁵ *Tirez sur le pianiste*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Shoot_the_Piano_Player

prezentujúcim voľnosť a neokázalosť prostredia. Pre Nanu nie je dôležitá observácia mesta, ako je dôležitá pre Cléo. Nana sa svojou prítomnosťou na verejnosti nesnaží zaujať všetkých, strhávať pohľady na seba necháva len mužov a vtelesňuje sa do miesta skrz svoju atraktivitu. Flânéria a jej predstaviteľka pripomína skôr postavu Hugových Bedárov, než postavu plynúcu postmoderným Parížom. Nana sa stáva prvou urbanistickou postavou, ktorá na rozdiel od Cléo predstavuje smutný Paríž cez detailné zábery na jej tvár – smutný výraz očí, pohyby hlavou a cez nemé výrazy spojené s voice-overom nad celou scénou. Podľa poznámok Susan Sontag z roku 1964 ku Godardovmu filmu *Žiť svoj život*, sa forma tohto snímku pohybuje na úrovni naratívneho filmu práve vďaka autorovým zvukovým komentárom. Obrazy sú doplnené o komentár vo dvoch líniách. Jedna je doplnujúca. Tá, ktorá skrz odkazy na literárne diela, na prezentácie definícií prostitúcie a iné pasáže rozširuje divákovu znalosť a sledovanie príbehu. Tou druhou je vysvetľujúca línia, ktorá podľa Sontag, naratívnym spôsobom dokumentuje to, čo vidíme na plátne vo väčšine prípadov. Je to interný monológ hlavnej postavy.¹²⁶ Tento meditačný charakter filmu vedený výrazne nezaujatým hlasovým tónom je charakteristický dislokačnou formou zvuku a obrazu, pôvodne zaužívaný nemým filmom v podobe vložených tituliek oddelených od obrazu. Sami diváci sú podľa Godardových návodov znova aktívne do filmu zapojení sledovaním dvoch vrstiev, ktoré sa spájajú v časopriestore parížskych kaviarní a v detailných pohľadoch Naniných očí.

Aspekt tejto dislokácie vychádza z ideologickej podstaty filmu, ktorú prezentuje Godard ako „théâtre-vérité“ – divadlo/kino-pravda. Obraz je dokumentárne sprevádzaný slovom, zvukom, s ktorým vedie dialóg na základe zobrazenej pravdy v priestore. Sontag popisuje tento realistický aspekt na spôsobe vedenia kamery vo filme: „Faktické vzťahy medzi postavami sú primárne vedené skrz Forestierov monológ. Godardova kamera je voľná a stáva sa z nej nástroj zachytávajúci rozjímanie o určitých aspektoch udalostí a postáv. Tichými udalosťami sú – Karinina tvár, fasády budov, prechádzanie mestom v aute. Tie sú zachytávané kamerou pokojne, akoby niekto natáčal násilné akcie mimo plátno. Obrazy sa zdajú byť niekedy arbitrárne, vyjadrujúce emočnú neutralitu, avšak inokedy sú tými, ktoré indikujú výrazné zapojenie sa do deja. Predstavujú nám to, čo

¹²⁶ SONTAG, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books, 1966.

Godard vidí a čo na základe toho počuje.¹²⁷ Tento zámer „počutia priestoru“ sa stáva novým levelom vo vnímaní komplexnosti Godardovho diela. Ako diváci nevnímame jedno unifikované hľadisko na danú situáciu pod jednou formu a systémom zobrazovania. Vnímame rôzne dokumenty z rôznych uhľov, akými sú texty, komentáre naratívu, citácie, odkazy, výňatky a obrazy priestoru, ktoré sa variujú v popise. Zachytávame slovo a obraz zároveň, avšak v dislokovanej forme.¹²⁸

Realistickosť obrazu je zachytávaná vo filme viacerými spôsobmi, avšak to, čo spája Godarda a Vardu, je podľa mňa, prezencia zrkadiel a význam ich odrazov. Godard svojím brechtovským spôsobom scudzovania a ideou prezentovať feministický rozmer života nevyjadruje odpovede. Nesnaží sa ukázať, prečo sa ženská hrdinka stáva reprezentáciou morálneho úpadku, ani nekritizuje jej chovanie, ani sa k nemu nespráva ľahostajne. Dôvod nadčasovosti snímku je v tom, že Godard Nanine činy skrátka len popisuje ako fakty. Preto v odrazoch zrkadiel, v oknách obchodov alebo v intímnych pohľadoch do kamery, s ktorými sa viaže apel na diváka a prelomenie štvrtej steny, nebadáme vysvetlenie, ale dokumentárne zobrazenie skutočnosti. Na rozdiel od Cléo, ktorá v zrkadlách hľadá odpovede na svoju životnú situáciu a na otázky týkajúce sa stavu parížskej spoločnosti, je Nana od týchto aspektov oslobodená a upriamená na svoju osobu. Avšak to neznamená, že určitý pohľad existencie a Godardov apel na humanitu 60. rokov sama Nana alebo on nevníma. Po vzore prvej scény filmu, kedy sa Nana stretáva v kaviarni so svojim manželom, zohráva zrkadlo v podstate kľúčovú úlohu. Rozširuje a zväčšuje priestor, dodáva nám pocit spoluúčasti na filmovej scéne a to najdôležitejšie, zobrazuje dve polohy Nany. Hlavnú protagonistku vidíme odzadu a vďaka zrkadlu, môžeme pozorovať jej mimické reakcie. Pohľad nám však odstráni manželovu postavu a skrz vedený dialóg sa orientujeme prvé minúty v časopriestore. Neskoršie scény so zrkadlom majú podobný charakter a vidíme ich najmä v kaviarňach. Avšak

¹²⁷ „The factual connections between the characters, are mostly conveyed through Forestier's monologue, Godard's camera is freed to become an instrument of contemplation—of certain aspects of events, and of characters. Quiet "events"—Karina's face, the façade of buildings, passing through the city by car—are studied by the camera, in a way that somewhat isolates the violent action. The images seem arbitrary sometimes, expressing a kind of emotional neutrality; at other times, they indicate an intense involvement. It is as though Godard hears, then looks at what he hears.“

SONTAG, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books, 1966, str. 4.

¹²⁸ SONTAG, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books, 1966, str. 4.

podstatným rozdielom je práve kamera, ktorá často nastavuje význam zrkadla, do ktorého sa Nana díva.

Pohyb Nany sa postupne počas filmu uzatvára na stále intímnejšie miesta, čím viac sa ona stáva extravagantnejšou a otvorenejšou, možno s miernym exhibicionistickým zámerom. Tomuto prvku zatvorenosti dopomáha aj postupná otvorenosť sexuality hlavnej postavy mužským elementom. Avšak treba dodať, že ženská forma flânerie prevzala veľa mužských znakov, primárne tých týkajúcich sa individuálneho správania, vyzývavej formy existencie na verejnosti a nezávislého konania na spoločenských normách a morálke.¹²⁹ Ako som spomínala vyššie, princípy flâneurky sa na základe vymedzenia Walterom Benjaminom odvíjajú od 19. storočia, kedy sa gender a triedne zaradenie začalo prelínať a strácalo na striktnej klasifikácii. Z toho vychádza fakt, že byť ženou flâneurkou žijúcou na ulici nebolo nikdy jednoduché. Preto sa sama Nana začína v druhej polovici filmu viac uchýľovať do uzavretých miest. Zobrazovať Paríž ako mesto plné prostitúcie si nedovolí len tak ktorý režisér. Rovnako problematické natáčanie mal aj Godard, ktorý sa vzhľadom ku svojej túžbe zobrazit' dokonalú estetickosť reality musel stretávať s nevlúdnyimi reakciami majiteľov hotelov tomuto povolaniu určeným, vo francúzštine s krásnym názvom *hotel de passe*. Scény, kedy Nana vchádza s klientmi do hotelov, sú natočené primárne v ulici Saint Denis sú zriedkavé a film sa tak vyhýba kliše hotelovým lokáciám.¹³⁰ Obrazy dennej rutiny Nany sa natáčali na bulváre Grenelle, v okolí Eiffelovej veže a hotel nepodliehal označeniu *hotel de passe*. Avšak práve s majiteľmi The Eiffel Elysée mal Godard problém z dôvodu prílišnej autenticity, ktorá nestavala na reálnom zámere hotela.

¹²⁹ WALLACE, Jennifer. *Beyond the flâneuse: the uniqueness of Cléo de 5 à 7* in PHILLIPS, Alastair a GINETTE VINCENTEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 126.

¹³⁰ The place of cinema: cinema as location in *Vivre sa vie*. *The Cine-Tourist* [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecinestourist.net/the-place-of-cinema-cinema-as-location-in-vivre-sa-vie.html>



Obrázok 4: Nana v hoteli na nábreží Seiny.

Akokoľvek je na konci Nanin svet uzavretý, posledná epizóda-obraz, v ktorom Nana žije svoj osud, sa odohráva na ulici. Tak ako som popisovala charakter ulice v Godardovom prvom snímku *Na konci s dychom*, uplatňuje rovnako pravidlo nebezpečnej ulice otvorenej kriminalite a zločinu. Ulica sa stáva Naninou záchranou, nebezpečenstvom, domovom, ale aj posledným miestom, v ktorom sama bojuje o svoj osud. V šiestej kapitole sledujeme streľbu na ulici a v poslednej kapitole sa odohráva Nanina smrť. Mimo tieto statické zábery, však sledujeme pohybujúce sa obrazy na mesto Paríž natočené z auta. Badáme turistické dominanty známe z Godardových predošlých filmov ako Víťazný oblúk alebo parky a záhrady pred múzeom Louvre. Avšak ulica sa v tomto snímku rozširuje aj do verejných priestranstiev, kedy pozorujeme bežný život na ulici alebo sa dostávame do odľahlých parížskych okruhov, v ktorých sa už spomínaný zločin vykonáva ľahšie. V každom prípade kamera zachytáva ulicu nezaujato a dokumentárne s odkazmi na dobovú intertextualitu – záber na priečelie kina, kde má premiéru ďalší Truffautov snímok *Jules et Jim* (1962).¹³¹

¹³¹ *Jules et Jim*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_and_Jim



Obrázok 5: Nočný ikonický záber na Champs-Élysées a Víťazný oblúk.

Godard snímkom *Žiť svoj život* rešpektuje čas, priestor a dodáva ideologickú rovinu týmto dvom veličinám. Nie len, že poskytuje divákovi realistický pohľad na zasadenie postavy do príbehu z hľadiska priestorovej orientácie. Teatrálnosť a dôraz na význam detailného obrazu tohto snímku podnietil tým, že k popisu väčšiny z kapitol pridal priamo priestorové umiestnenie. Predurčil tak miesto, v ktorom sa postavy budú nachádzať. Vymedzil pre diváka mizanscénu, v ktorej budú postavy následných pár minút žiť a ktorej esenciu budú prezentovať.

3.2.3 *Bande à Part*

Po dlhých úvahách, hľadaní inšpirácie a premýšľaniach nad ďalším vhodným projektom a rovnako po únavnom hľadaní vhodného financovania a producenta, sa Godard púšťa do svojho najkonvenčnejšieho snímku. Búra ním hranice nie len artisticky ladeného akčného filmu, ale aj tie predstavujúce rozhranie filozofického a substančného poňatia kriminálne ladenej zápletky, aká môže byť na plátne zobrazená. Film s dnes už presláveným a jednoduchým názvom *Bande à Part*

(1964)¹³² predstavuje skupinu troch mladých ľudí, ktorí sa pohybujú Parížom výhradne v zhone, autom a plní očakávania zo získania peňazí, ktoré im samozrejme nepatria. Snímok je jedným z Godardových najmenej vecných a dobrodružných filmov - fakt, ktorý mu zaistil uznanie nie len kritikmi, ale aj Godardom samotným. Značná popularita filmu je predovšetkým daná neoklasicistickým štýlom, ktorý celému projektu dominuje.¹³³ Ako popisuje Brody vo svojich analýzach, Godard pracoval veľmi metodicky na príprave a celých 25 dní nakrúcania bolo dopredu veľmi špecificky naplánovaných. Oproti predchádzajúcim snímkom sa zobrazovanie reálneho priestoru a pohybu hercov otočilo. Najprv boli presne naskúšané pohyby hercov a kamera závisle na nich precízne sledovala ich kroky a až v druhom pláne okolie. Výsledok je v zmysle herecko-kameramanskej synchronizácie vedenej často samotným Godardom, na čo sa Coutard často sťažoval.¹³⁴ Avšak spontánny efekt, je práve príčinou, ktorá film odlišila od predchádzajúcich a dodala mu ďalší stupeň výnimočnosti.

Transparentne maskovaný obsah príbehu je zrejмый v menách, ktoré Godard pripisoval svojim fiktívnym postavám. V mene odvážneho zlodeja Clada Brasseur je skrytý Arthur (Rimbaud), Sami Fray, ktorý stvárnil emotívnejšieho z dvojice je nazvaný Franz (Kafka) a ženská hrdinka v podaní Anny Kariny nesie meno Odile Monod podľa skutočného mena Godardovej matky, a rovnako podľa hlavnej hrdinky románu Raymonda Queneaua, slávneho francúzskeho surrealistu. Jeho kniha *Odile*¹³⁵ sa dokonca vo filme vyskytuje; Karina ju číta v aute, kedy prechádzajú hlavnou cestou pod mostom v kabriolete. Význam vloženia tohto odkazu do filmu je jasný, Queneau sa rovnako ako režiséri novej vlny pohyboval na hranici komponovania reality a surrealisticky rýchlych, nenápadných strihov do neznáma. Zreteľný je taktiež sentimentálny, ale vážny odkaz na lásku a smrť, ktorá sa neviaže len filmovým príbehom, ale spája okolnosti aj v Godardovom živote. Odile, Godardova matka, tragicky zahynula 10 rokov pred natáčaním tohto filmu a Anna Karina sa v roku natáčania pokúsila o sebevraždu. Sama vraví, že nakrúcanie *Bande à Part* jej

¹³² *Bande à Part*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bande_à_part_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bande_à_part_(film))

¹³³ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 179.

¹³⁴ *Ibid*, str. 179.

¹³⁵ QUENEAU, Raymond. *Odile*. ELMWOOD PARK: Dalkey Archive Press, 1999.

v určitom zmysle vrátilo chuť žiť. Náznaky na tento nešťastný počin zapojil Godard do filmu, kedy sa v scéne na hodiny angličtiny prekladá záverečná časť z divadelnej hry *Rómea a Júlie*. Jednoducho špecifikovaný príbeh rozpráva o konvenčnom milostnom trojuholníku. Arthur ako postava mladého odvážneho muža sa na základe motivácie - úspešne ukradnúť peniaze od tety Odile, jej domácej pani Viktórie a jej manžela pána Stolza, dostáva do blízkosti Odile, a tým narúša jej milostný vzťah s Franzom.

V priebehu plánovania krádeže sa všetci traja zblížujú a bezstarostne korzujú medzi parížskym centrom a mestečkom Joinville, ktoré predstavuje predmestie metropole a v ktorom sa nachádza vila Viktórie - prechodný domov Odile. Tieto dva svety parížskej spoločnosti sú významným predstavením iného urbanistického rozloženia, ktoré sa nachádza mimo centrum mesta, mimo aktívny životný štýl, a tak slúži ako odľahlý priestor, v ktorom vykonať zločin nie je až tak náročné. Avšak zdanie klame a aj táto zdanlivo nezaujímavá štvrť Paríža sa stane symbolom konca. Úkryt mladým ľuďom následne poskytne znova len preplnené mesto a stanica St. Michel (ako na konci filmu uvedie Karina). Dráma teda komplexne prezentuje priestor, ktorý Godard s Coutardom poctivo vybrali na základe komponovania rozdielnych lokácií. Spájanie odlišných atmosfér priestoru sa už Godardovi podarilo v predošlých filmoch, avšak v *Bande à Part* dokázal premostiť priestor, v ktorom sa miesi komický charakter s odkazom na identitu Paríža, a zároveň so strihom do neznámeho prostredia parížskeho predmestia špecifickým prevažne pracujúcou triedou. Ako popísal Richard Brody vo svojej stati venovanej tomuto snímku: „Coutardova kamera sa prepojila s Godardovým starostlivým výberom filmových lokácií, a tak vytvorila až hmatateľné premostenie divákov v mieste a v príbehu. Od nehostinnej štvrte pracujúcej triedy vedúcej na ulicu St. Antoine v jedenástom okrsku ležiacom na brehu rieky Marne, až po nočný šarm známej stanice metra v Clichy a po mysteriózne zákutia parížskeho metra.“¹³⁶ Práve kvôli tomuto bezprostrednému spájaniu rôznych štýlov prostredia a exponovanému prechádzaniu za hranice využitia priestoru len pre potrebu zasadenia hercov, nazývam snímok neoklasicistický. Tento

¹³⁶ „Coutard's photography coalesced with Godard's careful choice of locations to produce an almost tactile attachment to place, from the gritty working district of the rue St. Antoine in the eleventh arrondissement to the banks of the Marne on the road to Joinville, from the nocturnal glow of the place Clichy to the mysterious depths of the metro.“

BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 181.

prvok neoklasicizmu badám v intelektuálnom presahu do pôvodne obyčajného romantického príbehu mladých ľudí. Avšak postupom expozície zápletky a obrazových odkazov na mesto sa v diele vyskytujú aspekty tragédie. Neoklasicizmus je preto prítomný či už v obsahu príbehu alebo vo vystavanom závere filmu.

Veľkú mieru v interpretácii zohráva aj zasadenie klasických parížskych lokácií do filmu. Odvolávam sa na scénu, kedy chcú traja blázniví kamaráti zmeniť svetový rekord v prebehnutí priestormi slávneho múzea Louvre. Spojenie diváka s kamerou je v tomto momente až fikčné, nakoľko sa môže zdať, že náporom akčného obrazu sa samotná statická kamera dáva do pohybu. Scéna v Louvre sa svojím nekonvenčným spôsobom zasadeným do najklasickejšieho múzea v Paríži stáva nadčasovou a k jej filmovej reprodukcii prispeli snímky, ktoré odkazujú alebo kopírujú efekt Godarda. Scény z tohto filmu sa zobrazujú naprieč modernou kinematografiou. Odkaz na scénu v Louvre môžeme pozorovať napríklad vo filme Bernarda Bertolucciho *Snílci* (2003) alebo v nedávnom dokumentárnom filme Agnès Vardy s názvom *Tváre mestá* (2017). Rovnako ikonickou sa stala scéna, v ktorej mladá trojica predvádza takzvaný tanec Madison v preplnenej kaviarni nazvanej Porte de Vincennes. Obraz, ktorý využil Quentin Tarantino vo svojom filme *Pulp Fiction* (1994), predurčil nie len jeho film k úspechu, ale dokázal jeho obrovský obdiv k Francúzskej novej vlne a jeho záľubu v Godardových filmoch a v režisérovi samotnom.



Obrázok 6: Často reprodukovaná scéna z parížskeho múzea Louvre.

Prezentácia parížskeho predmestia začína už úvodnou scénou, kedy pozorujeme auto prechádzajúce po nábreží, cez križovatky, na ktorých sa míňajú nákladné autá, staršie vozy alebo dodávky. Zo začiatku je kladený dôraz hlavne na rušivý zvuk, ktorý je realistický a statickú scénu oživuje. Godard nám niekoľkými strihmi predstavuje urbanistickú štvrť, o ktorej však nevieme, či žije len dopravným kanálom alebo má zázemie aj pre občanov odľahlého obvodu Paríža. Pravý význam sledovania dopravnej situácie zistíme, až po strihu, kedy sa kamera dostáva do idúceho auta, k Franzovi a Arthurovi. Godard znova uprednostnil reálne svetlo, pred umelým svietením a tak je nálada podtrhnutá šedivou a zimnou atmosférou. V širšom okolí vily tety Viktórie sa nachádzajú továrne a sklady, avšak v tesnej blízkosti domu sú opustené domy alebo tie, ktorých majitelia nežijú v prepychu. Dom je umiestnený pri brehu rieky Marne, na ostrove Ile de Corboux v štvrti Saint-Maurice a celá táto oblasť nábrežia nazvaná Quai Fernand Saguet sa stala primárnou pre Godardov film. Mladá trojica prechádza nábrežím, alejou Maréchal Joffre a ulicou Condorcet najčastejšie autom, kedy je kamera pripevnená buď na prednej konštrukcii auta alebo sníma protagonistov odzadu.¹³⁷



Obrázok 7: Prostredie Paríža snímané ľahkou kamerou umiestnenou v aute.

¹³⁷ Bande à Part, 1964. *Movie Locations* [online]. [cit. <http://movie-locations.com/movies/b/Bande-A-Part.php>]. Dostupné z: <http://movie-locations.com/movies/b/Bande-A-Part.php>

Detail filmu na okolité prostredie upozorňuje na sociálnu situáciu vo Francúzsku pred rokom 1968, ktorú ovplyvňovalo zlé finančné zabezpečenie slabších rodín a nedostačujúca podpora ich životnej úrovne. Tento fakt je Godardom prezentovaný aj v úvode filmu a jeho následných scénach v rámci Godardovho výkladu. Priestorom a úvodom do príbehu nás prevádza samotný hlas Godarda, ktorý v role omniscentného rozprávača udáva zmenu prostredia, ktorá nastala po tom, ako Franz s Arthurom nasadli do auta a zamierili späť do Paríža. Na základe voice-overu vieme, že sa ocitáme v centre na námestí Bastille. V okolí veľkého obelisku a významného miesta francúzskej demokracie prebieha bežný parížsky život. Záberom na trafikku, na známy a stále fungujúci reťazec Monoprix a ďalšie reklamné tabule upozorňuje na aktuálnosť časopriestoru, ktorý Godard ukazuje divákovi s nadčasovou platnosťou. Do tohto rušného mesta vchádza na bicykli Odile, v tom momente chápeme, že ju muži sledovali až do centra. Strih záberov má veľmi brisknú formu a strieda sa na základe pútavých detailov na ulici. Vidíme prichádzajúce auto z vtáčieho pohľadu, z uhlu chodca alebo sa kamera zaujíma rovinou okoloidúcich, ktorí si kamerový aparát buď všímajú, alebo nezaujato prechádzajú poza kameru. Dokumentárny efekt sledovania okolia je Godardovi vlastný, avšak oproti prvému snímku *Na konci s dychom* sa už priamej konfrontácii ulice a kamery nevyhýba.¹³⁸ V rámci tohto snímku nastáva taktiež zmena v zobrazovaní priestorovosti. Ak sme doteraz vo filmoch mohli pozorovať neustále hluky ulice, prítomnosť mestského sveta a spoločnosti, tak v prípade *Bande à Part* je zobrazenie interiérov úplne odtrhnuté od atmosféry a bežného diania na verejnom priestranstve. Častejšie je využitá hudobná zložka, ktorá nesie v určitých prípadoch komický charakter. Uvoľňujúcu situáciu ešte viac podnieti a dodá snímku sviežosť. Akciu a kontinuitu príbehu pozastavuje Godardov hlas, ktorý okrem priblíženia zmeny a pokračovania deja, komentuje priestorové kroky postáv. V scéne, kedy Arthur, Franz a Odile prichádzajú k vile, jasne pospisuje, kde sa vila nachádza a aká je nálada v okolí. V rámci tejto scény vidíme po švenknutí kamery na idúce auto dominantný kostol tejto parížskej štvrte, ktorý sa nazýva L'Église des Saints Anges Gardiens de St Maurice a je umiestnený na aleji J-F Belbéoch. Územím ostrova, okolím vily alebo

¹³⁸ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 142.

inými časťami mesta nás neskôr vo filme prevádza sama Odile, ktorá prechádza na bicykli alebo uteká skrz uličky okolo starých domov a záhrad.

Prvok rýchleho a neustáleho pohybu hercov vo filme upevňuje jeho žánrovú pozíciu akčného filmu, v ktorom sa plánovanie zločinu stáva motívom nie len príbehovým, ale aj v zobrazení priestorovosti a vizuálnej identity Paríža. Nočné stretnutie Arthura a Odile sa končí pri zábavnom stánku popri obchode s názvom *Nouvelle Vague*, v ktorom sa Arthur snaží vystreliť papierovú ružu. Následne sám Godard popisuje priestor svojím mierne emotívnym hlasom a dáva divákovi na známosť, že milenci sa uberajú na námestie Clichy, na najkrajšie námestie nočného Paríža a následne vchádzajú do centra zeme, ktorým je parížske metro. Podzemné mesto je videné v Godardovej kinematografii prvý krát, približuje nám tým znova aktuálnosť mesta a jeho prítomnosť v príbehu. Zároveň divákovi rozširuje urbanistické prostredie, a tak dokumentuje jeho stav v 60. rokoch. Dokonca môžeme nadnesene interpretovať, že Godard chcel záberom na prichádzajúci vlak metra nadviazať na prvý Lumiérovský film, ktorý prezentuje prichádzajúci parný vlak na nástupište. Silný moment filmu nastáva, keď Odile začne spievať citlivo znejúcu pieseň a vlak prichádza do stanice metra Liberté (Sloboda). Sociálne ladenými zábermi je divák prenesený do dokumentu o osamotených ženách v kaviarni, mužoch v metre alebo bezdomovcoch na ulici. Godard tým zobrazuje Paríž, aký na bulvároch a rušných uliciach nezachytí.



Obrázok 8: Podzemie parížskeho metra.

Do úplnej roviny akčnosti, aj keď bez kriminálneho zafarbenia sa posunula scéna dokazujúca zlomenie časového rekordu prebehnutia múzeom Louvre. Strihom nás Godard prenáša z nábregia rieky Seiny, kde si Franz kúpi práve Queneauho knihu nazvanú *Odile*, do veľkého sálu Louvru. Popri významných maľbách, sochách a návštevníkoch prebehuje trojica rozvratým a uvoľneným štýlom. Nikde sa nezastavujú a nič a nikoho si nevšímajú. Avšak kamera sa až neprirodzene detailne zameria na obraz s biblickým výjavom. Následnou scénou sa znova dostávame do exteriéru parížskeho centra, akurát sa už nepohybujeme na ľavom brehu pri múzeu Louvre a na nábregí umelcov, ale pozorujeme ako sa trojica uberá autom do vily dokončiť krádež. Godard reportážnym hlasom popisuje ich následné konanie a odôvodňuje ich motiváciu. Zaujímavosťou filmu *Bande à Part* je konfrontácia diváka s mestom ako celkom, aj keď objektom v tomto prípade nie sú významné turistické miesta Paríža, ale zreteľ je upriamený na auto, dopravný prostriedok, vďaka ktorému sa vo filme postavy pohybujú v dvoch sociálne rozdielnych štvrtiach. Godard si zvolil ďalší možný prístup k zobrazovaniu pravdy skrz dokumentárnu formu kamery. Zábery na mesto a švenky kamerou po okolí pripomínajú ruské dokumentárno-experimentálne dielo *Muž s kinoaparátom* režiséra Dziga Vertova. V tomto duchu je aj napriek kriminálnej zápletke ladený celý film. Godardov posledný komentár a záverečná scéna, kedy Franz a *Odile* odchádzajú autom preč z Francúzska a smerujú na juh, pripomína záverečnú scénu z jeho ďalšieho filmu *Alphaville*. V nočnom meste svietia len svetlá áut a pouličné osvetlenie, jazda autom a rytmus záberov je rýchly. Godardov komentár smeruje k miestu, kde budú hlavní aktéri voľní a slobodní. Miesto mimo mestské prostredie, ktoré znamená nebezpečenstvo.

3.2.4 Alphaville

Postmoderná doba sa vyznačuje nástupom technológií, ktoré predurčujú ľudskú inteligenciu a predstavujú akýsi súboj elementov, ktoré vyplývajú zo sveta vyspelých počítačov, robotov alebo mimozemsky zrodených individualít. S technologickým pokrokom 20. storočia prišla aj dôležitosť prezentácie mestskej panorámy v kinematografii žánru science-fiction. Vízie vedecky orientovaného

priestoru pútajú diváka prvkami, ktoré si asociujeme s blízkou alebo ďalekou budúcnosťou. Design a dekorácie mizanscény obsahujú predmety technologicky vyspelé, neprirodzené ľudskému oku a využívajú aspekty, ktoré spoločnosť v meste nepovažuje za bežné. Mestá sa pod vplyvom techniky menia na nevšedné techno-urbanistické štruktúry žijúce novými pravidlami, fyzikálnymi zákonmi a spoločenskými normami. Avšak, ďalší analyzovaný film francúzskeho režiséra Jeana-Luca Godarda nás presvedča o tom, že postmoderný sci-fi snímok je možné natočiť aj v dobre poznaných realistických lokáciách Paríža 60. rokov.

Film *Alphaville* (1965) popisuje Barbara Mennel ako prechodový snímok, ktorý reprezentuje zmenu vedúcu k virtuálnej realite, zatiaľ čo sa dej odohráva v realistickej reprezentácii mesta.¹³⁹ Počítač nazvaný Alpha 60 kontroluje celé mesto Alphaville, je všadeprítomný a vševediaci. Komunikovať dokáže skrz rôzne zariadenia, jeho dosah je v meste takzvané neobmedzený. V Paríži, ktorý žije svojou históriou a každodennosťou, nastal takmer zlom v jeho sci-fi reprezentácii. Prechod je značný práve v zobrazovaní budúcnosti skrz minulosť, čo vytvára absolútny postmoderný žáner v podaní Francúzskej novej vlny. Paradoxný vývoj je podtrhnutý noirovým pojatím filmu, kedy sa FBI agent Lemmy Caution snaží o záchranu skazeného mesta žijúceho pod nadvládou ideologicky ladeného počítača. Mennel sa dokonca domnieva, že paradox je využitý ako prvok, ktorý nás núti zamyslieť sa nad konvenciami urbanizmu a nad scudzujúcimi efektami, ktoré na spoločnosť má. Lemmy sa od počiatku filmu pohybuje prevažne v hotelových apartmánoch a v interiéroch výskumnej stanice. Pod falošnou identitou novinára Ivana Johnsona pracujúceho pre *Figaro-Pravda* sa detektív pohybuje po meste, ktoré predstavuje známy Paríž 60. rokov. Bojuje proti človekom vytvorenému stroju Alpha 60, ktorého ideológiou je zmeniť svet na totalitnú spoločnosť. Počítač a mesto Alphaville stvoril Leonard Nosferatu pod menom Leonard von Braun, vedec, ktorý velí robotovi, a zároveň ničí posledných logicky zmýšľajúcich ľudí v meste. Avšak scudzujúci efekt nie je determinovaný zmenou mesta vo futuristicko-dystopický svet, ale príbehom, v ktorom sa detektív snaží zničiť počítač a automaty, ktoré pretvárajú spoločnosť v bezduché stroje. Jedným z automatov - strojov je aj mladá Natasha, ktorú stvárňuje Godardova vtedajšia manželka Anna Karina.

¹³⁹ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 134.



Obrázok 9: Nočný Alphaville a moderné štvrte Paríža tvoria exteriéry filmu.

Exteriéry Paríža sú od prvopočiatku zahalené prílišnou nočnou, šedou, dystopickou atmosférou, na druhú stranu interiéry hotela Red Star Hotel nás vracajú o dekádu späť v čase reálnej premiéry filmu. 30. a 40. roky sú prítomné designom a detektívnym lookom, ktorý je zosobnený v Lemmyho postave a hraným Eddiem Constantinom. Z pôvodného plánu Godardovej spolupráce s Constantinom, ktorého zámer bol adaptovať úspešný román Richarda Mathesona, *Ja som legenda*,¹⁴⁰ zostala len futuristická atmosféra. Constantin tak nakoniec zosobnil postavu v sci-fi noir filme, ktorého základom je kombinácia adaptácie Mathesona a adaptácia románu Briana Aldissa *Non-Stop*¹⁴¹ z roku 1958, ktorého príbeh sa odohráva v rozsiahlom meste pripomínajúcom obrovskú mestskú vesmírnu loď. Z finančných dôvodov bol Godard nútený produkciu a veľkoleposť filmu zúžiť a podstatné priestorové elementy vykresliť na existujúcej pôde.¹⁴² *Alphaville* je podľa Richarda Brodyho zasadený do „transparentne nadčasovej budúcnosti, ktorá nám vykresľuje mnohými náznakmi scudzovacie aspekty bežného života.“¹⁴³ Ako Godard v jednom

¹⁴⁰ MATHESON, Richard. *I Am Legend*. Orion Publishing Co, 2010.

¹⁴¹ ALDISS, Brian W. *Non-stop*. Woodstock, NY: Overlook Press, 2005.

¹⁴² BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 223.

¹⁴³ *Ibid*, str. 227.

z rozhovorom povedal: „My už v podstate žijeme budúcnosť.“¹⁴⁴ Svoju víziu produkoval vo francúzskych štúdiách štátneho rozhlasu, v obrovskom komplexe počítačového výskumu Bull (jeho vtedajší objavný počítačový systém s magnetickými kazetami a konzolovými blikajúcimi prístrojmi sa nazýval Gamma 60). Rovnako točil v moderných administratívnych budovách a rezidenčných komplexoch novej štvrte La Défence, vtedy ešte mimo parížske centrum. Taktiež sa so štábom presúval mimo Paríž na novopostavené diaľnice, rýchlostné moderné cesty a tunely blikajúce svetlami s futuristickým designom.¹⁴⁵ Aj keď sa následná informácia neviaže tak exaktne s významom tejto analýzy a jej zameraním sa na priestor, v ktorom príbeh filmu funguje, zasadzujem ju do kontextu využívania aspektov, ktoré priestor ozvláštnia a tematickými prvkami ešte viac posilnia. Jedná sa o design počítača Alfa 60, ktorý hrá vo filme významnú a dokonale priestorovo skrytú rolu. Mysleť kontrolujúci stroj bol v skutočnosti lacný fén značky Philips, avšak podstatný hlas robotovi zapožičal vojenský veterán, ktorému v boji vystrelili hlasivky a on bol nútený naučiť sa znova vyslovovať písmenká, slová a celú reč.¹⁴⁶

Dôverne známe mesto Paríža je nedôverne priblížené časom a priestorom, ktoré podliehajú postmodernistickej zmene. Ako Mennel popisuje skrz slová kritičky Kaji Silverman: „Postava počítača nám automaticky naznačuje určitú existenciu mimo reálny svet a čas, v ktorom žijeme. Avšak rovnako nám predstavuje dôležitosť retrospektívy a schopnosti pamätať si skutočnosť, ktorá nie je ovládaná totalitným režimom.“¹⁴⁷ Futuristická nálada je do filmu vložená technologickými prvkami, ktoré som menovala. Avšak opozitum postmodernej skutočnosti vytvára užitie reálnych mien a intertextuálnych odkazov vracajúcich sa spätne do skutočnej kultúry 20. storočia, akým bol odkaz mena von Brauna na literárne dielo a filmovú adaptáciu *Upíra z Nosferatu*.¹⁴⁸ Kombinácia týchto referencií vytvára postmoderný *pastiche* v rámci konvencie žánrov, do ktorých sa film orientuje. Tie sú doplnené o veľmi

¹⁴⁴ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 227.

¹⁴⁵ Ibid, str. 227.

¹⁴⁶ Ibid, str. 227.

¹⁴⁷ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 135.

¹⁴⁸ *Nosferatu*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nosferatu>

koherentný urbanistický priestor, takže vo finále sa predsa len stretávame s nesúrodým výsledkom. Ten tvorí rovina naratívu – pastiche, ktorého aspekty sú skryté v konaní postáv a ich emočne ladených motiváciách (Lemmy sa snaží zachrániť Natashu a ona sa vyslobodí replikou „Je t’aime“). Filmové lokácie mesta Paríža tvoria druhú rovnu, ktorá je sama o sebe substanciou atmosféry aktuálneho života v meste, ktoré ale absentuje živé znaky. Mesto poskytuje útočisko pre formovanie novej spoločnosti, a ako popisuje Silverman, predstavuje stav mysle, v ktorej racionalita prevažuje nad emotívnym úsudkom. Je to mesto, ktoré ako dobre známa forma škrupiny drží tvar, do ktorého sa naratívne vtesná príbeh a tým si mesto podvolí a prispôsobí svojmu účelu. Silverman uzatvára celú kauzu predstavenia Paríža vo filme *Alphaville* následovne: „Na konci filmu, cestujú Lemmy a Natasha v noci skrz mesto vo Forde Galaxy. Významným aspektom je, že nikdy nedosiahnu pomyselnú geografickú hranicu mesta Alphaville a začiatku vonkajšieho sveta. Je to preto, lebo hranica je viac psychologická než pozemsky reálna. Pretože zem a priestor, kde žijeme, prezentuje viac stav mysle, než geograficky určené miesto.“¹⁴⁹ Toto postmoderné chápanie filmového časopriestoru vychádza z kritického filmového nahliadania, kedy sa objavuje problém medzi temporalitou a priestorom. Kontrast medzi týmito veličinami bude vždy vo filme podliehať záujmu a analýze. Predstava mesta pôsobí koherentne, ale filmové obrazy, skrz ktoré je mesto nahliadané, sa vymykajú realite. Ostatne táto ideológia spočíva v Godardovom videní moderného sveta. Využitie aktuálnych lokácií a objektov reprezentuje jeho tendenčné videnie reality ako dystopickej reflexie budúcnosti, ktorá už v skutočnosti prebieha. Nastáva teda akési *projectio ad absurdum* – obraz budúcnosti ukazujúci realitu vedúcu k absurdite.¹⁵⁰

¹⁴⁹ MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008, str. 135.

¹⁵⁰ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 229.



Obrázok 10: Lemmy Caution a metafora svetla, ktoré do mesta Alphaville vniesol.

Aspekt, ktorý sa stal do istej miery symbolom celého filmu ako v rovine formálnej, tak naratívnej je svetlo. Godard sa k podstate filmu vyjadril nasledovne: „*Alphaville* je film o svetle. Lemmy je charakter, ktorý prináša svetlo ľuďom, ktorí o svetle už dávno nevedia.“¹⁵¹ Symbol svetla je pretavený do detailného záberu žiary zo zapaľovača na Lemmyho tvári, ktorý sedí v aute, ten sprevádza ďalší nočný detail na blikajúce svetlo semaforu. Obrazy svetiel z okien metra sa striedajú s obrazmi na svetlá áut. Všetky zdroje svetla však pôsobia odcudzene, neprirodzene a pripomínajú skôr živé stroje. Koniec koncov, to je Godardova filozofia, ktorá sa nesie skrz celý snímok, že technológie v meste sú pomyselne na vyššej intelligenčnej úrovni a počítač skrz ich zapojenie komunikuje navonok; sú nimi predmety ako jukebox, tlačidlá vo výťahu. Postmoderná doba vytvára vo filme technológiami obklopený svet, na prázdnych bulvároch prechádzajú len autá, električky, metro, filmu chýba živá atmosféra mesta, ktorá akoby žila niekde v podzemí pod Parížom. Apokalypticky pôsobí aj fakt, že celý príbeh sa odohráva v interiéroch a pohľady na vonkajší svet len upevňujú mimozemskosť celého mesta Alphaville. Prípadne pripomína až Orwellovu dystopickú spoločnosť románu *1984*.¹⁵² Divák si môže na základe zobrazenej absencie urbanizmu predstaviť skutočnosť, že počítač Alpha 60 je všadeprítomný, nevynímajúc architektúru a urbanistické prvky, ktorými sú domy

¹⁵¹ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 229.

¹⁵² ORWELL, George. *1984*. Sloart, 2001.

služieb pre bežných obyvateľov a designové prvky ako svetlá, vetráky alebo domáce spotrebiče, ktoré ich „pozorujú“.

Godardova provokácia vychádzajúca z odcudzenia priestoru osobám a obyvateľom fiktívneho mesta spočíva v jeho frustrácii nie len politickej, ale práve spoločenskej. Odkazy na deštruktívny a rozpadajúci sa spoločenský systém, ktorý vďaka novým nastupujúcim geopolitickým smerom ovládal krajiny, sú viditeľné napríklad v názvoch miest, ktoré predstavujú starý svet (Nueva York, Tokyorama, Angoulême City), a rovnako z už prezentovanej Lemmyho falošnej identity, ktorá odkazuje na počiatky studenej vojny a na napätie medzi Amerikou a etablovaným socializmom východu. Centrálna koncepcia sa podľa Brodyho uberá navyše literárnym smerom a odkazom na knihu Georga Bernanos *La France contre les robots* (1944),¹⁵³ ktorá pojednáva a kritizuje industrializovanú spoločnosť a nástup technológii v 1. polovici 20. storočia. Esej je veľmi emotívne podnietená Bernanosovým psychickým stavom, pretože bol počas 2. svetovej vojny v exile v Brazílii a technológie vnímal ako zábranu a veľkú ťarchu spoločnosti, ktorá musí o to ťažšie bojovať za demokraciu.¹⁵⁴ Sám Godard priznal, že túto knihu čítal pred filmovaním *Alphaville* znova a scenár snímku je ňou do veľkej miery ovplyvnený. „Čo je najúžasnejšie na Bernanosovej knihe, je čas, ktorý popisuje a doba, v ktorej ani netušil, že v budúcnosti bude elektronické programovanie úplne bežným. Táto kniha je nadčasová a Bernanos je prorok,“ dodal Godard v rozhovore s Richardom Brodym.¹⁵⁵

¹⁵³ BERNANOS, Georges. *La France contre les robots*. Paris: Plon, 1970.

¹⁵⁴ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 230.

¹⁵⁵ „What is magnificent, is that Bernanos wrote *France Against the Robots* at a time when when electronic programming did not exist. And this book is current. Bernanos was a prophet.“
BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 230.



Obrázok 11: Futuristické interiéry posilňujú filmový sci-fi charakter.

Alphaville môžeme vďaka teoretickému konceptu, ktorý som popísala v teoretickej časti, pomenovať ako hotelový film. Mimo technologické zázemie výpočtového strediska Bell sa Lemmy Caution pohybuje výlučne v hotelových izbách, ktoré dominujú parížskemu centru a parížskej architektúry klasicistického štýlu, ktorý je však moderne poňatý, a tak v žiadnej izbe nechýba televízny prijímač alebo iný technologický „pozorujúci“ artefakt. Prvky hotelového filmu popisuje teoretik Roland-François Lack na 30 minútach, ktoré strávi Lemmy v Hoteli Scribe. Táto lokácia je maximálne využitá a obsahuje vybavenie interiéru, ktoré som pomenovala vyššie. Spoločne s automatkami – robotkami Lemmy prechádza lobby, recepciu, výťah a chodby. Rovnako sa pohybuje v jedálni alebo v hotelových izbách pri oknách v kúpeľni. Samozrejme odcudzený priestor je v hoteli zaplnený maximálne pár ľuďmi, ktorí vytvárajú nehostinnú atmosféru.¹⁵⁶ Akokoľvek sa film nezaoberá hotelovou kultúrou, vo filme ju môžeme badať. Avšak znova ako celé mesto a priestor, do ktorého je film vložený, stráca aj hotel – obyčajne veľmi rušné prostredie – svoju ľudskú tvár a spoločensky príjemné zázemie. To nachádzajú hlavné postavy až na konci filmu, pri poslednej ceste von z mesta Alphaville do sveta za hranicami, do Cudziny.

¹⁵⁶ PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 68.

3.2.5 Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem

Základ scenára Godardovho filmu, ktorý sa prestáva vracat' v minulosti, ale posúva dopredu jeho filozofické zmýšľanie spojené s formovaním príbehu, sa zrodil už počiatkom roku 1962. Godard dokončoval poznámky k jeho vtedy novému projektu s Karinou nazvaný *Žiť svoj život* (1962), ktorý pojednával o žene, ktorá si občasnou prostitúciou zarába na mesačný príjem a živobytie.¹⁵⁷ Avšak po búrlivom začiatku roku 1966, kedy Godard sprvu obhajoval pred francúzskou verejnosťou ním financovaný nový film s Annou Karinou v hlavnej úlohe a s Jaquom Rivettom na režisérскеj stoličke a názvom *Mníška* (1966),¹⁵⁸ sa Godard stretol s herečkou francúzskej staršej filmovej epochy – Marinou Vlady, dcérou významného ruského cinefila.¹⁵⁹ Veľmi blízky, avšak stále len platonický vzťah s Godardom sa rozvinul až do scenáristickej spolupráce, kedy začali spolu prepracovávať Balzacov príbeh z románu *Lalia v údolí* (1840).¹⁶⁰ Po následných stretnutiach a Godardových veľmi priateľských návštevách sa spoločne počas posledných dní na ceste v Japonsku rozhodli prichystaný námet pozmeniť. Oslovil ich článok uverejnený v *La Nouvel Observateur*, ktorý pojednával o staršej, avšak profesionálnej prostitútke, ktorá však žila rodinným životom v jednom z novo vystavaných bytových komplexov na okraji parížskej metropole. Ich osudom nebola prostitúcia, z dôvodu mizernej životnej situácie celkovo, ale práve kvôli problému, že si ako rodina nemohli byť v moderných bytoch dovoliť. Ženy na seba brali finančnú zodpovednosť a v podobe zvádzania parížskych podnikateľov v okolí centra Les Halles nosili domov peniaze, aby tak mohli zaplatiť účty.¹⁶¹ Finálna podoba scenára niesla výrazné aspekty do filmu. Hlavná postava ženy Juliette, ktorú stvárňuje Vlady, býva na parížskom predmestí v stále rozostavanom komplexe moderného, a preto drahého bývania pre rodiny. Má manžela a dve deti, avšak oveľa viac ju láka voľný život, ktorý jej poskytuje centrum

¹⁵⁷ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 130.

¹⁵⁸ *La Religieuse (1966)*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nun_\(1966_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nun_(1966_film))

¹⁵⁹ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 275.

¹⁶⁰ BALZAC, Honoré. *Lalia v údolí*. Bratislava: VPL, 1967.

¹⁶¹ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 277.

Paríža a dobrodružstvá s mužmi, za ktorých peniaze si môže kúpiť drahé šaty a zájsť do salónu krásy. Aj keď námet znie až šťastlivo honosne, Godard do filmu vniesol skrz svoj voice-over atmosféru sociálne slabej a hodnotovo, morálne nízkej spoločnosti, ktorá nestojí na pevných základoch, čo je vyjadrené práve novým, rozbúraným a špinavým prostredím panelákových bytov, v ktorých rodiny síce žijú vedľa seba, avšak ich nevedomosť o sebe navzájom je priepastná.



Obrázok 12: Parížska panoráma poukazuje na urbanistické trendy a modernú architektúru.

Natáčanie filmu *Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem* (1967) začalo pomerne hekticky. Jeden z Godardových producentov, v tejto práci už spomínaný Beauregard potreboval kvôli finančným záležitostiam natočiť film, a tak Godard v rámci svojich milostných výletov dokázal napísať a vytvoriť scenár k neskôr úspešnému filmu *Made in USA* (1966).¹⁶² Po 9 dňoch od dokončenia tohto filmu, sa Godard pustil do filmovania nového filozofického snímku *Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem*.¹⁶³ Čas strávený nad riešením iného príbehu, ho zároveň donútil prepracovať koncept postavy Juliette, a tak dodal príbehu filozofickú rovinu a zároveň priestorovo komplexnejšiu, ktorá vytvára 4dielny quasi-fenomenologický rozbor subjektu – ženy Juliette. Vďaka Godardovmu voice-overu, ktorý predstavujú skryté myšlienky postáv, jeho alebo všeobecne pohľadu ľudstva na svet, sa význam obsahu pohybuje

¹⁶² *Made in U.S.A.* In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Made_in_U.S.A_\(1966_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Made_in_U.S.A_(1966_film))

¹⁶³ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 277.

medzi deskripciou a zobrazením spoločnosti skrz ženské elementy. Štyri pohľady na film sa delia na deskripciu subjektívnu (postavy žijúce v priestore) a objektívnu (priestor okolo postáv). Nasledovne pokračuje Godard analytickými aspektmi, v rámci ktorých sa zameriava na štruktúru spoločnosti a v poslednej rade predstavuje analýzu života subjektu – Juliette.¹⁶⁴ Avšak v tomto momente by som rad naviazala štúdiou – diplomovou magisterskou prácou Kimberley Dawn Bercov s názvom *Investing in the Domestic: The Crisis of the Modern City in Late New Wave*.¹⁶⁵ Jej cieľom bolo predstaviť práve život ženy vo filmoch zasadených do moderného mesta a nahliadnuť na systém, podľa ktorého sú priestorovo rozvrhnuté kultúrne znaky spoločnosti vo filme. Kimberley popisuje mesto zobrazené v snímku *Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem* ako moderné predmestie, ktoré bolo pevne naplánované podľa daných kódov zrkadliacich progresívne urbanistické riešenie moderného bývania v Paríži. Urbanizmus je vo filme nahliadaný ako formácia voľne v teréne stojacich budov s konkrétnou a strohou architektúrou, ktorá dominuje historickému parížskemu vývoju a vracia sa späť k práci a teóriám architekta Le Corbusiera, ktorý predstavil projekt nazvaný *Unité d'Habitation* v Marseilles v rokoch 1947 - 1953.¹⁶⁶ Odkazom na Le Corbusiera sa dostal Godard do zóny zobrazenia postmodernej spoločnosti a problému masovej kultúry, kedy sa práve objektívnou deskripciou posúva k materializmu a popisovaniu materialisticky orientovaných záujmov a hodnôt spoločnosti. Moderné mesto – *modern city* je zobrazené skrz progres v staviteľstve, poukazuje na mechanizáciu a elektronizáciu mestských zariadení a služieb, ktoré sú občanom bližšie. Túžby spoločnosti sú prezentované ženskými elementmi, ktoré sa identifikujú viac s modernými hodnotami a kapitalistickými normami spoločnosti. Godard ženy prezentuje ako služobníčky nového sveta, ktoré sa starajú nie len o blaho rodiny, ale aj o blaho svojho tela; rady chodia do kadernického salónu, rady nakupujú drahé oblečenie a čítajú módne magazíny. Ženy sa identifikujú navzájom ako subjekty a v tejto rovine dochádza k posilneniu ich skutočnej identity aj v rámci rodinnej štruktúry. Juliette na základe expresívnej

¹⁶⁴ BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008, str. 278.

¹⁶⁵ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001. Master Thesis. University of British Columbia.

¹⁶⁶ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 5.

demonštrácie svojich túžob inklinuje k žitiu v centre mesta, v centre diania a tým sa vzd'ahuje pôvodnému zámeru vytvárania rodinného domova v komplexe na bývanie. Sama sa odkláňa od chápania materských a sexuálnych túžob a potrieb a uchyl'uje sa, podľa Kimberley, k de-romantizovanému štýlu lásky a milencom, k životu ovplyvneným moderným kapitalizmom.¹⁶⁷



Obrázok 13: „Elle – La région parisienne“ – Ona, región mesta Paríž.

Už úvodnou scénou nám Godard predstavuje paralelu, ktorá sa prezentuje dva vzťahy a je vedená naprieč filmovým námetom. Jedná sa o vzťah mesta a ženy Juliette a o vzťah režiséra k mestu Paríž, ako k žene.¹⁶⁸ Komparácia medzi zábermi na rozostavané modernistické predmestie a mierne utopicky pôsobiace plánovanie nového komplexu je doplnená o predstavenie ženy, Juliette, ktorá zosobňuje element mestskej domácej ženy žijúcej na predmestí. Topografia mesta už nemá atmosféru historického socio-politického vývoja, ale predznamenáva niečo nové, neisté a plné očakávania. Detaily kamery zamerané na panelákové domy už neskrývajú umelecké prvky stavebných reliéfov a fasád, ale podtrhávajú jednoduchosť, efektívnosť a praktickosť stavieb. Godard sa týmto zobrazením architektúry priblížil znova k Le Corbusierovi, ktorý označuje domy, modernistické paneláky a veľké budovy určené

¹⁶⁷ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 12.

¹⁶⁸ Tento zámer vychádza z faktu, že vo francúzskom jazyku je Paris v ženskom rode a je teda označovaná ako „elle“ – ona. Rovnako mesto – „La ville“ je v ženskom rode. Vychádzam preto z Godardovho popisu v titulovej scéne, v ktorej píše: „Elle – La région parisienne“ – Ona, región mesta Paríž.

na bývanie ako „stroje na žitie“ („machines for living“).¹⁶⁹ Už z úvodného momentu cítime, že film je orientovaný viac vizuálne, ako jeho predošlé filmy. Do značnej miery tomu napomáha fakt, že snímok je farebný. Ako argumentuje filmový teoretik Gilles Deleuze, Godard vníma farbu ako kategóriu alebo žáner implementovaný do snímku, v ktorom sa prvky a farebné elementy javia ako nositelia významu. Modrá biela a červená sú častými prvkami v Godardových filmoch a v rámci snímku *Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem* môžeme diskutovať o ich významoch, národných odkazoch a využitíach v daných scénach napríklad, keď Juliette leží v posteli a my vidíme len tieto tri farby.¹⁷⁰

Úvodná sekvencia nám preto predstavuje nie len paralelu medzi ženou skrytou v hlavnej postave a ženou skrytou v meste Paríža. Zameriava sa aj na kontrast medzi šedou farbou života na predmestí a živou tvárou Juliette, ktorá v tomto prostredí žije a prechádza ním.¹⁷¹ Mestské prostredie a farby lokácii, na ktorých sa Juliette nachádza, avšak neupriamujú pozornosť len na kontrast živého subjektu so monochromatickou farbou priestoru. Kladú divákovi otázku a poskytujú mu miesto na zamyslenie sa, či vníma Juliette vo vzťahu k mestu ako autonómnou osobu. Na základe jej frustrácii so svojím okolím dokážeme analyzovať jej neustály až dravý chťič a postupnú otupenosť v hľadaní nového zmyslu života, ktorý je s mestom Paríž úzko spätý.



Obrázok 14: Kontrast a zároveň paralela medzi Juliette a moderným Parížom.

¹⁶⁹ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 6.

¹⁷⁰ *Ibid*, str. 10.

¹⁷¹ *Ibid*, str. 15.

Príbeh sa orientuje na krízu ženy, ktorá vníma a deštruuje svoju pozíciu v role matky, manželky a životnej partnerky a prechádza postupným rozuzlením k novému východisku. Avšak paralela s mestom postupne dokazuje, že kríza nastáva aj v rovine zobrazenia utopického plánu mesta, ktorého architektonický plán taktiež zlyháva, pretože vďaka realite vývoja spoločnosti v ňom vznikla práve pozícia domácej ženy, ktorá nepracuje a stará sa primárne o chod rodiny a deti. Tento priestor vo filme vidíme ako nedostačujúci a tak Juliette, ako „žena v domácnosti“ tento priestor opúšťa.¹⁷² Film nám túto ideologickú rovinu predstavuje v záberoch, kedy Juliette stojí pred vysokými budovami, otočená chrbtom k nim a prehovára priamo do kamery. K priestoru sa ako individualita stavia odosobnene, rovnako odpútaní sme ako diváci od bežného chodu rodín v komplexe. Nie sme ani konfrontovaní s inou rodinou, s inými matkami, ich osudy sa dozvedáme len skrz scenár. Čo nás ale uvádza do života na predmestí je zvuk, ktorého obsahom sú plačúce deti, okolitý šum v bytoch, zaparkované autá a primárne hluk stavebných áut a strojov z nikdy neútlíchajúceho staveniska ďalších bytov – elementy, ktoré podporujú danú krízu privátneho bývania v týchto komplexoch. Časté zábery z vyšších podlaží na celý komplex *Parížskej oblasti* nesú nie len kritický pohľad, ale taktiež dokumentujú situáciu v danom časopriestore konca 60. rokov. Vďaka nim a následným záberom z centra Paríža si divák dokáže vytvoriť obraz o aktuálnej urbanistickej povahe mesta a jeho rýchlom stavebníckom rozvoji. Do samotného centra sa Godard dostáva cez niekoľko záberov vo forme veľkých celkov na okolie rieky Seiny a industriálnych parížskych štvrtí až prechádza na polocelok zobrazujúci postavu ženy čakajúcu pred reklamnou tabuľou polepenou plagátmi a aktuálnymi informáciami, ktorej znova dominuje modrá, biela a červená farba. Celým premostením do centra mesta obraz sprevádza Godardov komentár, v ktorom popisuje život mladej ženy v meste. Následne sa spolu s kamerou ocitáme v módnom butiku, kde si Juliette vyberá drahé oblečenie. Dôraz atmosféry moderného a rozostavaného mesta je stále prítomný vďaka častým prestrihom na staveniská alebo mestské komunikácie. Centrum Paríža vnímame skrz kaviarne, apartmány hotelov a byty, v ktorých Juliette sama prípadne s kamarátkou Marianne trávi čas s chlapmi za peniaze.

¹⁷² BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 16.

Film je audiovizuálne bohatým a audiovizuálne zložky pracujú na niekoľkých práve zvukových rovinách, ktoré sú o obraz doplnené a naopak. Ruch ulice nie je absentovaný, rovnako vyniká Godardov komentár, dialógy nie sú nutne viazané na scénu v obraze a naopak obraz nie je viazaný na význam komentára. Avšak v scéne, ktorú by som rada popísala, je tento audiovizuálny vzťah prevrátený, a to tým, že obraz nám zdieľa v podstate lineárnu scénu, ale dialóg postáv sa dostáva do vyššej filozofickej roviny práve o smerovaní a význame mesta pre spoločnosť. Juliette a Marianne „pracujú“ pre Američana, ktorý je demonštratívne oblečený v bielom tričku s americkou vlajkou. Ešte pred tým, ako začnú, sa Marianne zadáva smerom k Juliette a mimovoľne začnú prezentovať svoje subjektívne úvahy:

Marianne: *Áno, mestá sú stavby v priestore. Pohyblivé časti mesta? Neviem. Obyvatelia... Áno, pohyblivé časti mesta sú rovnako dôležité ako tie pevné. A aj keď to divadlo okolo mesta dosť banálne vzbudzuje akúsi zvláštnu radosť.*

Juliette: *Nie, žiadna udalosť nežije vlastným nezávislým životom. Je vždy ovplyvnená vecami, ktoré ju obklopujú. Možná práve preto, že pozorovateľ tohto divadla som jednoducho ja. Každý obyvateľ má určitý vzťah s mestskou časťou a je s ňou zviazaný. A čím to je? Áno, s obrazom, ktorý mu pripomína jeho význam. Fyzická jasnosť tohto obrazu. Paríž je záhadné mesto...udusené...prirodzené.*

Na základe týchto úvah môžeme pozorovať práve paralelu medzi Juliette a mestom Paríž, ktoré je rovnako vohnané ako ona do divadla, do hry, v ktorej má danú rolu a ktorú nikto nemôže odhaliť. Filozoficko-materialistické prirovnanie osoby k mestu vyjadruje Kimberley Barcov ako prejav silného vzťahu spotrebiteľa v modernom svete, ktorý sa pre neho stal všetkým, pretože spätne ho ten svet potrebuje. Tieto slová vlastne sama prezentuje Juliette na konci filmu v scéne, kedy stojí sama pred kamerou a v okolí mohutne stojí bytový komplex. Koncept vzťahu nepotrebného produktu s užitočným, ktoré ako konzumenti cítime je podporený touto kolúziou miest, ktoré sa rýchlo danej hre – divadlu kapitalizmu prispôbili. Tieto vzťahy sú podľa Kimberley a podľa Lefèvbrea sú simultánne a neoddeliteľne späté s moderným ekonomickým priestorom v rámci „symbolických reprezentácií.“¹⁷³ V Godardovom filme sú týmito symbolmi reprezentácie práve ženy, ktoré v druhej polovici filmu

¹⁷³ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 22.

vystupujú ako nositeľky informácií. Ich telá, ako píše Kimberley, formujú ženský rod a predstavujú rovnako ekonomický systém mesta, rovnako ako systém rodiny – spoločenstvo v byte ako domácnosť. Preto sa Juliette zosobňuje s identitou mesta ako s osobitou identitou, ktorá ju v podstate vytvára a ktorá vytvorila ju.¹⁷⁴

¹⁷⁴ BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001, str. 22.

Záver

Dekódovať podstatu a identitu mesta na základe kinematografie určitého režiséra znamená ponorenie sa nie len do jeho subjektívneho pohľadu na mestský život, ale predstaviť si objektívne zlúčené dva svety - jeden, ktorý sa odohráva v meste, ktorého auru spoznáme jeho návštevou a druhý svet, ktorého atmosféru vytvárajú obrazy na plátne reprodukciou reality nám tak verne známej. Každý, kto sa nad touto tézou zamyslí, vníma nespočetné množstvo odkazov, paralel a ikonických obrazov mesta, ktoré sú pevne späté s príchodom kinematografie. Mesto, jeho komunita a nakoniec jednotlivé individuality ponúkajú svojim filmovým zobrazením mnoho interpretačných rovín a hodnôt, detailov a symbolov, v rámci ktorých sa štúdium priestoru dá vytvárať a na ktorých sa dá analýza postaviť. Vizuálna identita preto neodpovedá len priestorovej štruktúre mesta a mizanscéne filmu, ale obsahuje hlbšiu „priestorovosť“, ktorá pojíma aj objekty existujúce v prostredí mesta, vytvárajúce finálnu atmosféru a potrhujúce význam mesta – jeho identitu.

Pre mňa a moju diplomovú prácu bolo dôležité zachytiť a popísať atmosféru a vizuálnu identitu Paríža vo tvorbe snád' najznámejšieho francúzskeho režiséra novej doby. Analýzou piatich filmov rannej režisérskej tvorby Jeana-Luca Godarda som chcela vyjadriť, ako dôležité je toto obdobie pre Francúzsku novú vlnu, pre francúzsku kinematografiu a najmä motivovať ďalších študentov a teoretikov, ktorí sa budú k interpretácii parížskej identity vo filmoch vo svojich štúdiách vracieť. Aspektov, na základe ktorých je možné k vykresleniu mesta vo filme pristupovať je nespočetne. Ja som si v rámci naštudovanej literatúry vybrala teoretické okruhy vychádzajúce nie len z filmových konceptov, ale zahŕňajúce teórie urbanistické, ktoré viac prihliadajú na architektonickú históriu mesta, na sociologický vývoj mesta a kultúrny smer, ktorým sa nie len Paríž a Európa v 60. rokoch 20. storočia uberala. Multidisciplinárny prístup ma zároveň oslobodzoval od úzkoprofilového vnímania reality tak multižánrového mesta akým Paríž nepochybne je. Filmy som nahliadala skrz aspekty spájajúce sa s technologickým pokrokom a progresom od modernity k postmodernému obrazu sveta. V rámci tohto členitého prístupu k analýzam som si zvolila rovnako fragmentárnu metodológiu, kedy som sa snažila v teoretickej časti najprv danú oblasť vysvetliť a priblížiť na základe obsiahleho teoretického konceptu určitého akademika akými sú Barbara Menel, Alastair Phillips a Ginette

Vincendeau, Mark Shiel a Tony Fitzmaurice alebo David B. Clarke. Následne som dané úvahy aplikovala na rozbor filmov, ktoré mi poskytovali bohatú interpretačnú rovinu a tak som zvolila už zmienený prístup zamerania sa vždy na jeden dominantný aspekt, ktorý vo filme rezonoval a najviac prezentoval vizuálnu identitu mesta Paríž.

Práca a jej obsah je ovplyvnený primárne osobným záujmom o kinematografiu 60. rokov a francúzske reálie, avšak rovnako slúži ako rozcestník teoretických konceptov viazaných s reprezentáciou mesta v rámci filmových štúdií, ktoré sa stále častejšie uberajú špecifickejším smerom a objekt analýzy sa orientuje na užšie oblasti, s ktorými je štúdium filmu späté. Pozornosť každého čitateľa tejto práce by som rada upriamila na najdôležitejší prvok tejto práce, a tým na prezentáciu pomerne novej paradigmy, s ktorou som sa aj ja stretla v poslednom roku prvý krát a tou je paradigma *flâneura*. Publikácia z dielne British Film Institute je zásadná nie len z hľadiska nahliadania charakteristických črt postavy, ktorá sa vo francúzskej kinematografii permanentne objavuje, ale práve na prezenciu a analýzu prostredia, skrz ktoré je charakter tejto postavy špecifikovaný. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur* by som nazvala prelomovou knihou, kedy sa v teoretickom kontexte nehovorí len o vplyve mizanscény na výsledný filmový obraz, ale na postavu, ktorá nás priestorom sprevádza. Na základe tejto paradigmy by som rada uviedla, že práve hlavná postava – *flâneur* je podstatou vizuálnej kompozície Paríža vo filmoch Jeana-Luca Godarda v 60. rokoch. Prítomnosť a symbol hlavnej postavy v každom z analyzovaných filmov je poznačený *flâneriou* a vďaka nej vnímame mesto nie len dokumentárnejším spôsobom, ale oveľa intímnejším. Miera koncentrácie významu vizuálnej identity sa preto odvíja od miery aktívneho zapojenia hlavnej postavy do deja a do mesta Paríž samotného. Paríž nie je priestor prispôsobený postavám, ale postavy sú na základe vystavaného scenára slobodné v meste, ktoré nám ich sloboda odkrýva. Urbanistický priestor coexistuje s vizuálnou identitou, ktorá sa premieňa v rámci vizuálnej kompozície, ale jeho identita zostáva rovnaká. Paríž je mesto osamelých postáv, femmes fatales, detektívou a prechádzajúcich zločincov, ktorí v meste plynú ako *flâneuri*.

Godardov dôraz na význam priestoru je viditeľný v jeho častých a dômyselne premyslených citáciách, odkazov a alúziách na svet filmu. Na diela svojich režisérskych predkov alebo na filmy svojich súputníkov Francúzskej novej vlny. Všetky tieto odkazy sa v mizanscène a bežnej scenérii mesta vyskytujú – nápisy

filmov na priečeliach kín, plagáty na filmy uvedené na reklamných stenách alebo v bytoch aktérov a na iných miestach v iných situáciách. V rámci jeho počiatocnej tvorby kritika v *Cahiers du Cinéma* vidíme práve presah tejto až encyklopedickej znalosti filmového prostredia – Paríža.

Na záver by som rada upriamila pozornosť na fenomén, ktorý celú cinefiliu nie len Godarda, ale Francúzsku novú vlnu 60. rokov, obsiahne, ohraničí a uzavrie. Rovnako ako postavy filmov Francúzskej novej vlny, aj ich samotní režiséri boli parížskymi *flâneurmi*, avšak ich cesta mala vždy jasný cieľ, ktorým boli filmové kluby a hlavne ten najznámejší s názvom *Mac-Mahon*. Komplexný obraz tohto vášnivého fenoménu popísala Leila Wimmer v stati „Parisian Cinephiles and the Mac-Mahon“,¹⁷⁵ v ktorej opisuje zrod a následné fungovanie ikonického miesta parížskej filmovej smotánky, ktorá sa v *cinéma d'art et essai* legendárne zdržovala, diskutovala a pozerala filmové diela dôb minulých alebo prítomných. Základom tohto trendu sa stalo miesto, v ktorom sa na filmy pozerá. Určitá atmosféra, dôležitosť architektonického riešenia, zvuku, ale aj presah do spoločenského významu vychádzajúceho so zdieľania zážitku. Posilnenie pozície filmu ako ďalšieho typu umenia nikdy nebolo výraznejšie. Mesto, v ktorom sa film zrodil sa znova v 50. rokoch stalo mestom, v ktorom sa nad filmom a jeho diskurzom muselo uvažovať a tento krát priamo v priestoroch kina. Ulica nazvaná Mac-Mahonians dodnes skrýva malé kino, ktoré je stále funkčné. V období svojho najväčšieho ohlasu – 50.-60. rokoch 20. storočia bolo mekkou pre získané filmy Hollywoodskej produkcie, ktoré navštevovalo primárne mužské obsadenie s modernistickým a formalistickým pohľadom na kinematografiu obecnú. Cinefília sa stala obecnou v rámci svojho vývoja v 20. rokoch veľmi vysoko-štandardnou a považovanou, najmä po druhej svetovej vojne obsiahla takzvaný okruh kritikov a zároveň filmových tvorcov – *auteursov*. Cinefílske tendencie sa tak rozšírili medzi milovníkmi kvalitnej kinematografie veľkých Hollywoodských režisérov, akými boli pre Francúzov Howard Hawks a Alfred Hitchcock, primárne kvôli kompozícii mizanscény v ich filmoch.

Cinefília sa tak neviazala len na samotných teoretikov filmu a na ich obdiv filmovej mizanscény, ale pretavila sa do sociálneho zážitku spoločného pozerania

¹⁷⁵ WIMMER, Leila. *Parisian Cinephiles and the Mac-Mahon*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCEDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 113.

filmu, ktorý Wimmer popisuje ako vystúpenie z hypnózy, keď sa svetlá v kine po projekcii znova zažali. Priestor kina a samotnej kinosály tak dostal nový rozmer, ktorý vplýval na zážitok, pochopenie a význam filmu pre jeho diváka. V dnešnej dobe sa k týmto tendenciám vracia a apeluje na ne aj známy režisér Christopher Nolan. Pre neho je architektúra kina podstatným priestorom k sledovaniu a miesto kinosály prirovnal pochopiteľne k divadlu. Popisuje, že prostredie divadla a architektúra ovplyvní celý zážitok s deja a mizanscény. Preto je aj každá divácka skúsenosť zo sledovania filmu na plátne odlišná a bohatšia.¹⁷⁶ Rovnako tomu bolo aj v prípade filmu Mac-Mahon. Malé plátno ponúkalo detailnejšie sledovanie mizanscény ako komplexného predstavenia priestoru filmu – fakt, ktorý ultra-formalisticky kriticky orientovaným cinefilom veľmi vyhovoval. Do prostredia kina Mac-Mahon sa však nedostali len zapálení filmovedci. Jeho význam sa v 60. rokoch rýchlo šírilo a kino sa stalo oficiálne filmovým klubom pod záštitou členov v *Le Cercle du Mac-Mahon*, ktorý viedol Joseph Losey. Tou najdôležitejšou časťou však je, že kino sa stalo oficiálnym epicentrom filmového magazínu *Cahiers du Cinéma* a o mizanscénu vo filme nebol nikdy väčší záujem. Dôvodom bola Mac-Mahonianska teória, že kinosál a okolie plátna vlastne rozširuje mizanscénu do reálneho prostredia a tak dostáva ďalší rozmer, parametre a najmä význam, ktorý kameraman počas nakrúcania nezachytí. Samozrejme, že odporci tejto formalistickej metódy dostali v ďalších rokoch priestor. Debata argumentov pre a proti dokonca ovplyvnila redakciu magazínu natoľko, že septembrové číslo roku 1960 bolo celé venované len fenoménu Mac-Mahon a dogmatickým tendenciám, ktoré začali prívrženci propagovať.

Francúzska nová vlna a jej členovia sa postavili k nesúhlasom s extrémne formalistickými a ideologickými názorovými hodnotami Mac-Mahon odmietavo. Presadzovali stále teóriu, že mizanscéna a jej zasadenie do kinosály je viac než dôležitá a nenesie iné vplyvy na cinefilov, než tie čisto filmové. Wimmer vo svojej kapitole predstavuje najikonickejšiu scénu, ktorá je pre fascináciu Mac-Mahon symbolická. Je ním scéna práve z Godardovho filmu *Na konci s dychom*, kedy Patricia a Michel prchajú pred dvoma detektívmi a ukrývajú sa v kine – Mac-Mahon.

¹⁷⁶ ČÍŽEK, Ondřej. „Architektura kina ovlivní celý váš zážitek,“ řekl Christopher Nolan a šel obnovit původní verzi Vesmírné odysey. *Danger Days* [online]. 2018 [cit. 2019-04-17]. Dostupné z: <http://ondrejczek.com/kubrickforever/>

V jednotlivých záberoch môžeme badať vtedajšieho vlastníka kina Emila Villiona a ďalšie odkazy na slávu a dôležitosť existencie tohto priestoru v Paríži. Vizuálna identita mesta je tak v Godardových filmoch ukrytá v narážkach a odkazoch, ktoré prehovárajú na znalých cinefilov. História mesta Paríž tak bude mať svoj osobitý – symbolický i fyzický charakter, ktorý svojou prezenciou určil dôležitý vzťah medzi mestom Paríž a cinefiliou panujúcou v meste do dnes.¹⁷⁷

Mesto a jeho reflexia na filmovom plátne hrá dôležitú rolu, ktorá však nikdy nebude uvedená v záverečných titulkoch. Vizuálna identita mesta má svojimi filmovými lokáciami zostať divákovi primárne nevy povedaná a neznáma. Paríž je však v Godardových filmoch prítomný, zohráva dôležitú rolu a režisér prezenčný v roli rozprávača alebo skrz titulky Paríž oživuje a predkladá divákovi ako známu vec. Rozpráva s divákom skrz mesto a jeho scenérie samotné a núti ho premýšľať v rôznych rovinách časopriestoru. Komunikuje vďaka vizuálnej identite s nami, ako aktívnymi účastníkmi na deji, na sledovaní osudu postáv a na vytváraní ilustrácii Paríža, ako ho poznáme alebo chceme poznať.

¹⁷⁷ WIMMER, Leila. *Parisian Cinephiles and the Mac-Mahon*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCEDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017, str. 113 – 120.

Zoznam použitých prameňov a literatúry

Analyzované filmy

Na konci s dychom

A bout de souffle (1960)

90 min.

Francúzsko

Réžia: Jean-Luc Godard; **Scenár:** François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard; **Produkcia:** Georges de Beauregard; **Kamera:** Raoul Coutard; **Hudba:** Martial Solal; **Strih:** Cécile Decugis; **Obsadenie:** Jean Seberge, Jean-Paul Belmondo, Daniel Boulanger, Henri-Jaques Huet, Roger Hanin, Van Doude ai.

Žit' svoj život

Vivre sa vie: Film en douze tableaux (1962)

80 min.

Francúzsko

Réžia: Jean-Luc Godard; **Scenár:** Marcel Sacotte, Jean-Luc Godard; **Produkcia:** Pierre Braunberger; **Kamera:** Raoul Coutard; **Hudba:** Michel Legrand; **Strih:** Agnès Guillemot, Jean-Luc Godard; **Kostýmy:** Christiane Fageol; **Obsadenie:** Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Guylaine Schlumberger, Gérard Hoffman, Monique Messine ai.

Bande à Part

Bande à Part (1964)

95 min.

Francúzsko

Réžia: Jean-Luc Godard; **Scenár:** Dolores Hitchens, Jean-Luc Godard; **Produkcia:** Pierre Braunberger; **Kamera:** Raoul Coutard; **Hudba:** Michel Legrand; **Strih:** Agnès Guillemot, Françoise Collin, Dahlia Ezove; **Obsadenie:** Anna Karina, Danièle Girard, Louisa Colpeyn, Sami Frey, Claude Brasseur, Chanta Darget ai.

Alphaville

Alphaville, une étrange aventure e Lemmy Caution (1965)

99 min.

Francúzsko

Réžia: Jean-Luc Godard; **Scenár:** Jean-Luc Godard, Paul Éluard; **Produkcia:** André Michelin; **Kamera:** Raoul Coutard; **Hudba:** Paul Misraki; **Strih:** Agnès Guillemot; **Production Design:** Pierre Guffroy; **Obsadenie:** Anna Karina, Eddie Constantine, Akim Tamiroff, Christa Lang, Howard Vernon ai.

Dve alebo tri veci, ktoré o nej viem

2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967)

87 min.

Francúzsko

Réžia: Jean-Luc Godard; **Scenár:** Marina Vlady, Catherine Vimenet, Jean-Luc Godard; **Produkcia:** George de Beauregard; **Kamera:** Raoul Coutard; **Strih:** Françoise Collin, Chantal Delattre; **Kostýmy:** Gitt Magrini; **Obsadenie:** Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy, Jean Narboni ai.

Použité literárne pramene

1. ALDISS, Brian W. *Non-stop*. Woodstock, NY: Overlook Press, 2005. ISBN 1585676837.
2. BALZAC, Honoré. *Lalia v údolí*. Bratislava: VPL, 1967.
3. BERNANOS, Georges. *La France contre les robots*. Paris: Plon, 1970. ISBN: 2253933031.
4. MATHESON, Richard. *I Am Legend*. Orion Publishing Co, 2010. ISBN: 9780575094161.
5. ORWELL, George. *1984*. Slovarť, 2001. ISBN: 8071455717.
6. QUENEAU, Raymond. *Odile*. ELMWOOD PARK: Dalkey Archive Press, 1999. ISBN 1564782093.

Použitá odborná filmovedná literatúra

1. ANDERSON, Benedict R. O'G. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Rev. and extended ed. London: Verso, 1991. ISBN 860915468.
2. BAUDELAIRE, Charles a Jonathan MAYNE. *The painter of modern life and other essays*. New York, N.Y.: Da Capo Press, 1964. ISBN 0306802791.
3. BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: ČSFÚ, 1979. ISBN 9788000014104.
4. BENDOVIÁ, Helena a David ČENĚK a kol. *Jean-Luc Godard. Texty a rozhovory*. 1. vyd. JSAF, 2005.
5. BERCOV, Kimberley Dawn. *Investing in the Domestic: the Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*. University of British Columbia, 2001. Master Thesis. University of British Columbia.
6. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176.
7. BRODY, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008. ISBN 9780805068863.
8. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 9788073311438.
9. CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997. ISBN 0415127467.
10. ČÍŽEK, Ondřej. „Architektura kina ovlivní celý váš zážitek,“ řekl Christopher Nolan a šel obnovit původní verzi Vesmírné odysey. *Danger Days* [online]. 2018 [cit. 2019-04-17]. Dostupné z: <http://ondrejczizek.com/kubrickforever/>
11. DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006.
12. DOUCHET, Jean. *French New Wave*. New York: D.A.P., 1999.

13. EASTHOPE, Anthony. *Cinécities in the Sixties*. In: CLARKE, David B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997. ISBN 0415127467.
14. FOUCAULT, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*. Vintage Books ed. Preložil Alan SHERIDAN. New York: Vintage Books, 1979. ISBN 0394727673.
15. GODARD, Jean-Luc. *Příběh(y) filmu*. [Histoire(s) du cinéma.] 1. vyd, Příbram: Camera obscura, 2006. ISBN 8090367828.
16. GODARD, Jean-Luc, Richard ROUD a Annette MICHELSON, NARBONI, Jean a Tom MILNE, ed. *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press, c1986. ISBN 0306802597.
17. CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 8024401754.
18. LACK, Roland – François. *The New Wave Hotel*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 844578208.
19. LEFEBVRE, Henri. *The production of Space*. Preložil Donald NICHOLSON-SMITH. Oxford: Blackwell, 1991. ISBN 0631181776.
20. LEFEBVRE, Henri, Eleonore KOFMAN a Elizabeth LEBAS. *Writings on cities*. Cambridge, Mass, USA: Blackwell Publishers, 1996. ISBN 0631191887.
21. MARIE, Michel. *Le Signe du lion: Paris in the summer of 1959*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 844578208.
22. MELVIN, Jeremy. *Jak chápat architekturu*. Slovar, 2006. ISBN: 8072098098.
23. MENNEL, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 0203015606.

24. MONACO, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976. ISBN 0195022467.
25. NEUMANN, Dietrich a Donald ALBRECH. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Prestel Publishing, 1996. ISBN 9783791316055.
26. NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Cities: Real and Imagined* in SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. ISBN 0631222448.
27. NYTRA, Matěj. 20 či 30 věcí, které o něm vím(e) – JLG jako filmový kritik: Jean-Luc Godard. *25fps* [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2010/20-ci-30-veci-ktere-o-nem-vime-jlg-jako-filmovy-kritik/>
28. PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 844578208.
29. PHILLIPS, Alastair. *City of darkness, city of light: émigré filmmakers in Paris, 1929-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, c2004.
30. SHIEL, Mark a Tony FITZMAURICE, ed. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. ISBN 0631222448.
31. SMITH, Gavin. Interview: Jean-Luc Godard. *Film Comment* [online]. 2013, 1996(March/April 1996), 8 [cit. 2019-04-14]. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/?fbclid=IwAR32furA0n6W5e9EYSRqDJT1DY1MtzntobHOa0mdZSO75iFzSPeiOUIvAgk>.
32. SONTAG, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Anchor Books, 1966. ISBN 0385267088.
33. TEMPLE, Michael a Michael WITT. *The French Cinema Book*. London: BFI Pub., 2008. ISBN 1844570126.

34. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 9788073310912.
35. WALLACE, Jennifer. *Beyond the flâneuse: the uniqueness of Cléo de 5 à 7* in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 844578208.
36. WIMMER, Leila. *Parisian Cinephiles and the Mac-Mahon*. in PHILLIPS, Alastair a Ginette VINCENDEAU. *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 844578208.
37. The place of cinema: cinema as location in *Vivre sa vie*. *The Cine-Tourist* [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecinestourist.net/the-place-of-cinema-cinema-as-location-in-vivre-sa-vie.html>

Citované zdroje

7. *A Woman is a Woman*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Woman_Is_a_Woman
8. *Chronique d'un été*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Chronique_d%27un_été
9. *Cléo from 5 to 7*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Cléo_from_5_to_7
10. *Dolores Hitchens*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Dolores_Hitchens
11. *Jules et Jim*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_and_Jim

12. *La Religieuse (1966)*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nun_\(1966_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nun_(1966_film))
13. *Le Joli Mai*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Joli_Mai
14. *Made in U.S.A.* In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Made_in_U.S.A_\(1966_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Made_in_U.S.A_(1966_film))
15. *Nosferatu*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nosferatu>
16. *Notre musique*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Notre_musique
17. *Tirez sur le pianiste*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Shoot_the_Piano_Player
18. *Tout Va Bien*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tout_Va_Bien
19. *Vivre Sa Vie*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/My_Life_to_Live

NÁZOV:

Paríž a jeho vizuálna kompozícia vo filmoch Jeana-Luca Godarda z 60. rokov

AUTOR:

Bc. Adriana Belešová

KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCI PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRAKT:

V diplomovej práci charakterizujem filmové mesto – Paríž a jeho vizuálnu kompozíciu vo vybraných filmov zo 60. rokov režiséra Francúzskej novej vlny Jeana-Luca Godarda. Na základe metodológie vyplývajúcej z teoretických prístupov vychádzajúcich z rozborov úlohy mesta ako urbanistického a architektonického filmového dekóru v kinematografii analyzujem filmy z niekoľkých aspektov, ktoré charakterizujú vzťah mesta a filmových postáv, mesta a jeho sociálny význam alebo vzťah mesta s jeho žánrovou reprezentáciou. V kapitolách tejto práce predstavujem jednotlivu na filmoch 60. rokov kľúčové koncepty a vizuálnu identitu filmového prostredia, v ktorom dominujú mizanscény Paríža.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Jean-Luc Godard, Francúzska nová vlna, kinematografia, moderné mesto, flâneur, kinematografické mesto, urbanizmus, modernita, post-moderna, Paríž.

TITLE:

Jean-Luc Godard and visual composition of the city of Paris in his cinematography of the 60s

AUTHOR:

Bc. Adriana Belešová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, PhD.

ABSTRACT:

In my diploma thesis I characterize the cinema city - Paris and its visual composition in selected films from the 1960s by the French New Wave director Jean-Luc Godard. Based on a methodology inspired by theoretical approaches focused on the analysis of the role of the city as an urban and architectural film decor in cinema, I analyze fresh and modern movies from several aspects that characterize the relationship between the city and film characters, the city and its social significance or the city's relationship with cinematic genre representation. In the chapters of this work, I present key concepts and the visual identity of the cinematic environment dominated by the mise-en-scenes of Paris on films of the 1960s.

KEYWORDS:

Jean-Luc Godard, French New Wave, cinematography, modern city, flâneur, cinema city, spatialization, cinema, modernity, post-modernity, Paris.