

Petr Szczepanik

Všechny videoscénáře byly natáčeny s velmi skromným rozpočtem, v intimní atmosféře studia Sonimage ve švýcarském Rolle a mají charakter improvizovaně nadhozených, osobních poznámek o myšlenkové práci na třech Godardových „velkých“ filmech z počátku osmdesátých let.²⁾ Většinou v nich vystupují jen sám JLG, jeho obrazy a implicitně také přímo oslovený divák (modus oslovení implikuje spíše individuální recepci), bez herců a štábu, v soustředěné samotě. Podle Philippa Duboise v Godardových „scénářích“ video vůči filmu zaujímá novou polohu: nestojí již uvnitř filmu (jako v ČÍSLU DVĚ), ani film nepřepracovává (TADY A JINDE), nýbrž jej doprovází, je mu nablízku, ale vždy s vědomím distance. Film a video se k sobě mají „jako stereo, postupují bok po boku, pozorují se navzájem, [...] jeden tady promýšlí to, co druhý tvoří jinde“.³⁾ Video se stává prominentním nástrojem experimentů myšlení v obrazech a zvucích, testování teprve se rodících obrazů-idejí, provizorních pokusů s jejich spojováním a vrstvením. „Scénář“ tedy neznamená literární kostru příběhu, ale bezprostřední, živý a neukončený proces myšlení v obrazech a zvucích, který může jako jakýsi osobní zápisník audiovizuálních konceptů a kombinací filmu nejen předcházet, ale také ho doprovázet a zpětně reflektovat.

- 41

Videoscénáře, jak píše Dubois, předvádějí Godarda ve svébytném „video-stavu“ existence, protože ukazují, že dělat film znamená být, žít, dýchat, být stále napojen na obrazy, současně vidět a myslet; jejich esencí je proto „koktání“ jako metafora živého myšlení-vidění mimo normy pevného jazyka.⁴⁾ V přítomné studii se zamýšlím nad intermediálními interakcemi mezi filmem a videem, které se rozvíjejí jak v samotných videoscénářích, tak v jejich vztahu k příslušným filmům a dokonce i v těchto filmech samotných.

Začátek SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ cituje sekvenci pěti téměř celých záběrů ze závěrečného vyvrcholení VÁŠNĚ, která efektivně shrnuje samotnou podstatu filmu, a kombinuje ji s emblematickým obrazem Godarda ve videostudiu:

– Nejprve se v obraze objeví titulky s názvem filmu a jménem režiséra, který se pak (mírně variován) po celou dobu trvání prvních záběrů střídavě vynořuje a opět mizí. V Jerzyho (Jerzy Radziwilowicz) filmovém studiu probíhá rekonstrukce El Grecova *Nanebevzetí Panny Marie* – dokola jsou rozestavěny antické sloupy, tmu protínají světla reflektorů, jež vidíme v horní části obrazu; nahá žena, jeden z modelů pro filmová tableaux vivants, zvolna stoupá po schodech zprava doleva, pomáhá jí asistent. Dojde na první terasu, obejde skupinu sloupů, pohladí jehně, o několik schodů sejde dolů, do popředí ke kameře; světla v pozadí zhasnou a ona, ostře osvětlena zepředu, vystaví na odív svůj nádherný profil a chvíli setrvá v póze s nohou nakročenou k chůzi. Nadpozemsky ladné tóny *Rekviem* Gabriela Faurého, které po celou dobu znělo jako hudební doprovod, se při zastřeném pozadí těsněji „přimknou“ k jejím tělu a ona se v jejich rytmu vydá ještě výš a výš po navazujícím schodišti.

– V mezeře mezi dvěma dívčínými vzestupy se do obrazu rekonstrukce El Greca začíná prolínat temná silueta Godarda (jeho zad) sedícího u mixážního pultu ve videostudiu, obklopeného videoaparaturou a monitory, jak obraz dívky sleduje na bílém projekčním plátně. Když dívka stoupá k vrcholu, její obraz je čím dál bělejší, až se nakonec zcela vytratí a ekran⁵⁾ ukazuje jen čisté světlo. Obraz rekonstrukce se nekryje s okraji ekranu, nýbrž je větší, a prolíná se tudíž i na okolní prostředí, včetně Godardových zad. Mohlo by se tedy zdát, že JLG od počátku hledí jen na čistý ekran nebo že vidíme jeho „mentální obraz“.

– Godard manipuluje s mixážním pultem a po chvíli se zvolna vynořuje druhý záběr, ve sledu kopírujícím stříhovou skladbu VÁŠNĚ: Godardovo diegetické alter ego Jerzy hovoří s dělnicí Isabellou (Isabelle Huppertová) při denním světle v hotelovém pokoji, místo dialogu zní stále *Rekviem*.⁶⁾ Godard vstává a manipuluje s dalšími přístroji. Pak v obraze

4) Srov. tamtéž.

5) V přítomné práci používám pojem ekran k označení jakékoli projekční plochy. Ekran je transmediálním konceptem společným kinematografii (plátno), televizi (obrazovka), počítači (monitor), virtuální realitě (helmový displej) atd. Ekranem se může stát i výsek fyzického prostředí (např. stěny budov v Greenawayově experimentální expozici přenášející prvky kinematografického aparátu do městského prostoru *Schody 2 Mnichov* nebo obloha při laserových show).

6) Původní dialog ve VÁŠNI se odvíjí asi takto: I: „Proč nechceš, abych přišla a dívala se, jak pracuješ? Proto jsem řekla, že jsi mě opustil.“ J: „Práce... Ty máš ráda práci.“ I: „No, ano... Továrna mi bude určitě chybět.“ J: „Když říkáš, že miluješ práci, vychází ‚milovat‘ z ‚lásky‘?“ I: „Ne, nevychází z ní, jde k ní.“ J: „Tak, Isabelle... pojďme... Jsi stále panna?“ I: „Snad.“ Záběr končí, když Jerzy prudkým pohybem ruky sáhne Isabelle pod sukni.

chvíli zůstane jen hovořící dvojice překrytá titulkem a opět se objeví Godard, po chvíli ekran zbělá.

– V následujícím záběru kamera vykoná jeřábovou jízdu po vertikále vzhůru napříč (nyní již konkrétně rozpracovanou) kompozicí tableau vivant *Nanebevzetí Panny Marie*; v detailním rámování sleduje jednotlivé postavy, počínaje andělem a konče pištcem.

– V hotelové ložnici Isabelle sedí nahá na fialové posteli, za ní svítí noční lampa a vytváří tak motivaci pro ostré protisvětlo, jež vytesává její temnou siluetu.⁷⁾ Godard a titul se vynořují a opět ustupují do pozadí.

– Konečná fáze druhé vertikální jízdy napříč tableau vivant; kamera ulpívá na figuře nahé dívky, která si přikládá ukazováček na ústa v gestu příkazujícím mlčení.

Godard nás prvními obrazy SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ uvádí přímo do jádra formálních postupů (princip rekonstrukce klasických maleb, které jsou intermediálně transformovány pohybem kamery, pohybem v mizanscéně a křížovým střihem spojujícím je s prostory továrny a hotelového pokoje; experimenty s nesynchronním zvukem) i metafyzického tématu VÁŠNĚ. Rozvrhuje základní opozita (práce / láska, pozemské / nebeské, muž / žena, světlo umělé / sluneční) a naznačuje principy jejich vzájemného pronikání (oxymoron „svaté tělesnosti“; odkaz na chiasmus „láska k práci / práce v lásce“; interval či přechod mezi dole a nahoře, mezi tmou a světlem, mezi světlem denním a umělým).⁸⁾

Zároveň zde již ale Godard nechává vyvstat uzlové pozice videografického tvůrčího gesta a texturní kvality videografického obrazu, jež jsou typické pro celý videoscénář. Nikdy nevidíme obraz plně, v definitivní podobě, nýbrž vždy jako obraz rodícího se a zanikajícího obrazu, obraz stávání obrazu (prolínání, vyblednutí až k čistému elektrickému svícení ekranu). Ve scéně s Isabellou recitující „Agnus Dei“ se světlo lampičky mění v hustou zlatavou auru vymezenou oranžovou vertikálou závěsu a jedovatě fialovou horizontálou prostěradla – konotace se sakrálním kontextem zde nemusí být konstruovány syžetem, protože se vynořují ze samotného obrazu. Simultánní přítomnost monitorů dublujících záběry VÁŠNĚ i jejich aktuální transformace ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ, dále titulku a siluety JLG manipulujícího s obrazy naznačuje princip volného přepínání, vrstvení a kombinování obrazů a zvuků, stejně jako bezprostřední zpětnou vazbu mezi aktem manipulace a proměnou obrazů. Úvod nám naznačuje, že spíše než o prezentaci řetězce obrazů jako průhledů do světa diegeze půjde o inscenaci aktu vidění/myšlení, téměř taktilního kontaktu mezi myslí-okem, rukou a ekranem. Že pracovat na scénáři pro Godarda znamená vidět obrazy.

7) Ve VÁŠNI zde Isabelle i Jerzy latinsky jeden po druhém (Jerzy z offu) odříkají *Agnus Dei* (Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, daruj nám věčný pokoj). Pak následuje druhá vertikální jízda napříč živým obrazem a detailní záběr profilů Isabelly a za ní Jerzyho, který říká: „A teď zezadu.“ I: „Ano... zezadu... Nesmí to nechat žádnou stopu (*trace*).“ Modlitba spojuje milostný akt Jerzyho a Isabelly se sakrálním kontextem obrazu a smuteční mše a naznačuje paralelu s neposkvrněným početím Panny Marie (*Neposkvrněné početí* je také alternativní název El Grecova obrazu *Nanebevzetí Panny Marie* z let 1607 – 1614). Zmínka o análním sexu, který nenechá v těle stopu, této paralele dává charakter oxymoronu, jenž kombinuje lásku tělesnou, zapovězenou se svatostí a čistotou (srov. Kaja Silverman – Harun Farocki, *Speaking About Godard*. New York – London 1998, s. 192n).

8) Mechanismy dekonstrukce binárních opozic ve VÁŠNI důkladněji analyzují Kaja Silvermanová a Harun Farocki ve společné knize *Speaking About Godard*, s. 172 – 196.

Po úvodní montážní sekvenci se mizanscéna zásadně mění: JLG nyní sedí u pultu čelem ke kameře, v jasnějším nasvícení, zapaluje si doutník, udělá hlasovou zkoušku mikrofonu a s ležérním oslovením promluví k divákovi: „Dobrý večer vespolek, přátelé i nepřátelé, dobrý večer. Chceme hovořit o scénáři filmu VÁŠEŇ, na němž jsem před několika měsíci spolupracoval. Hovořit. Přitom bych mnohem raději mlčel a před hovořením bych se nejdříve díval.“⁹⁾ Nicméně hovoří dál. V úvodní části své řeči použije tři metaforické reference k prezentaci názoru, že v dějinách lidstva vidění předcházelo psanému slovu a zákonu a že zavádění písma má vždy komerční důvody: Bibli, jejíž Zákon byl dříve „viděn“, než zapsán na Mojžíšovy tabulky; účetnictví, které bylo pravým důvodem vzniku písma; a počátek scénáře v raném filmu (odkaz na Macka Sennetta), kde by ho nebylo potřeba, ale vynutili si ho účetní k finanční kontrole natáčení. Literární scénář je tedy podle Godarda nástrojem uplatňování ekonomického zákona účetnictví v umění. Tomuto zákonu je nutno se vzepřít: svět, události příběhu je nejprve třeba vidět, zjistit, zda jsou životaschopné, jestli budou moci existovat ve filmu, a nikoli je hned zapisovat. Videoscénář tedy tvoří pouze „možnost“ (*possibilité*) pro svět filmu. „Práci pak udělá kamera. Toto možné (*possible*) učiní pravděpodobným (*probable*), nebo lépe toto pravděpodobné možným. Scénářem se vytváří pravděpodobnost (*probabilité*). [...] Vidět, vidět neviditelné a vidět, co by to znamenalo, kdyby se neviditelné stalo viditelným. Vidět scénář.“ Videoscénář tedy ukazuje nikoli již hotové obrazy, nýbrž promýšlí obrazy-ideje, které by případně mohly být vytvořeny ve filmu. Jsou to spíše procesy vynořování se obrazů, jež tvoří jakýsi konceptuální materiál, který může být aktualizován ve filmu. Ale současně – jak vyplývá ze vztahu mezi Godardovým videoscénářem a filmem VÁŠEŇ – může film zpětně reflektovat a vtisknout mu dodatečně jinou logiku: logiku obrazu skrytou za logikou jazyka a vyprávění.

Co zde pro Godarda přesně znamená vidět zákon, vidět scénář, vidět neviditelné? Godard má jiný vztah ke slovu mluvenému a psanému. Slovo mluvené, hlas je pro něj v jistém smyslu obrazem. V technické rovině videoprodukce tato premisa vychází ze zkušenosti, že zvuk je zaznamenán stejným způsobem a v téže materialitě nosiče jako obraz, stává se integrální vrstvou či složkou obrazu, a tudíž s ním lze zacházet tak jako s obrazem: rozčlenit zvuk do mnoha paralelních stop, vrstvit zvuky na sebe, prolínat je, vytvářet komplikovaná montážní spojení, jež se nebudou řídit zákony údajně přirozených návazností mezi obrazem a zvukem (jako v klasickém filmu), nýbrž budou vytvářet autonomní „zvukové obrazy“ stojící vedle obrazů vizuálních, přecházet od vět ke koktání, nerozlišitelnému hluku a zpět.

V metafyzické rovině to pak znamená, že slyšené slovo má fyzickou existenci, šíří se prostorem ve formě vibrací a ruší rozdíly mezi tělem, emocemi, myšlením, hmotou a řečí. Podle Raymonda Belloura má tato Godardova „vize slova“ kořeny již v práci s elektronickými nápisy ve stavu zrodu, jež se protínají s obrazem a stávají se obrazem (počínajíc TADY A JINDE) a vrcholí prací s vibracemi v SÍLE SLOVA¹⁰⁾ a HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Je to

9) Při přepisu fragmentů Godardova monologu vycházím z nepublikovaného překladu Michala Vicana a zvukové stopy SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ.

10) Pětadvacetiminutová videografická báseň produkovaná na zakázku France Télécom, jež kombinuje dílčí dějovou situaci románu Jamese Mallahana Caina *Pošlák vždycky zvoní dvakrát* (1934) (prudký rozhovor

hlas, který jako kosmická energie vibruje prostorem, síla, jež nabývá estetických forem tím, že se vtěluje do obrazu vytvářeného rezonancemi slova. Hlas se nese fyzickým prostorem v podobě nekonečných toků, ohromujících vln, záblesků, jisker a srážek vizuálních a zvukových atomů; hlasy a světlo získávají materiální podstatu a směřují se s proudy lávy, mračen nebo vody.¹¹⁾ Řeč není abstraktním, arbitrárním systémem označujících a označovaných, který slouží reprezentaci objektů a jevů ve světě, není od světa nepřekročitelně oddělen. Verbální řeč je naopak spíše plynulým pokračováním, prodloužením a zesílením „původní řeči“ samotných objektů, emocí, touhy, tělesných gest, velkých historických událostí, byť jinými prostředky.¹²⁾

Kromě toho Godard pojímá slovo jako slovo Boží, které bylo na počátku stvoření, a je tudíž jeho zdrojem, stejně jako slovo Boha otce, které vdechlo život Ježíši při neposkvrněném početí v těle Marie. Ježíš, současně člověk i Bůh, obraz svého otce, je jak známo základním modelem pro křesťanské pojetí ikony. V tomto smyslu je tedy dle Godarda možné vidět Zákon a slovo, ještě než byly sepsány a staly se svazující, zaslepující normou. Metafyzický význam plánu „mluvit/vidět scénář“ tedy spočívá v tom, učinit slovo opět obrazem skrze hlas: „psát řečí“, jak říká Bellour, by znamenalo vtáhnout knihu (Bibli) prostřednictvím hlasu do filmového obrazu, citovat ji, odtrhnout slova od popsáných stránek a spojit je opět se světem. Tento pohyb je komplementárně doplňován pohybem opačným: traktovat ekran jako stránku knihy, jako tabuli na psaní, kde se psaní a obraz stávají jedním objektem tvarovaným v procesu spontánní, živé tvorby. V tomto a jedině v tomto smyslu lze podle Belloura říci, že Godard je paradoxně „píšícím filmařem“, ačkoli se vzpouzí vládě psaného textu.¹³⁾

V následující sekvenci JLG opět sedí zády ke kameře, před ním bílá projekční plocha: „Vidět. A ty se vidíš. Já vidím sebe. Stojím před neviditelným. Obrovská bílá plocha, bílá strana.“ Godard roztáhne paže nad sebe a mává s nimi, jako by chtěl obejmout celý videoekran. Díky tomu, že video eliminuje hloubku pole, máme pocit, že se ekranu přímo dotýká. „Mallarméova slavná bílá stránka. Jako příliš oslňující slunce na pláži.“ Godard pohybem rukou naznačuje proudění světla z ekranu směrem k jeho očím. „Naprosto bílé. Bez jakékoli stopy. Jak zvláštní, tato bělost, jež je spojena s dírou ve vzpomínkách. Jsi hluboko vespod, ve svých vzpomínkách.“ Nyní JLG vstává a rukou naznačuje akt psaní přímo na bílý ekran: „Musíš přece vykonávat práci spisovatele.

dvou odloučených milenců) s Poeovým metafyzickým dialogem „The Power of Words“ (1845), v němž dva andělé hovoří o podstatě kosmu a kreativní moci jazyka.

- 11) V tomto odkazu na SÍLU SLOVA a Godardovo pojetí jazyka vycházím z následujících sekundárních zdrojů: Raymond Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*. In: R. Bellour – M. L. Bandy (eds.), c. d., s. 215 – 231; R. Bellour, *The Double Helix*. In: Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York 1996, s. 196 – 198; R. Bellour, ‘Cinema and...’. “Semiotica”, 1996, č. 112 – 1/2, s. 220 – 226; Jean-Louis Leutrat, *The Power of Language: Notes on Puissance de la Parole, Le Dernier mot and On s'est tous défilé*. In: Michael Temple – James S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985 – 2000*. Amsterdam 2000, s. 182n.
- 12) V tomto aspektu se Godard blíží pojetí „rozšířené amplifikace“, jež umožňuje jevům světa promlouvat uvnitř řeči a najít v ní své pokračování i zesílení, jak je to formulováno v pozdních pracích Rolanda Barthesa (srov. Miroslav Marcelli, *Příklad Barthes*. Bratislava 2001, s. 77 – 175).
- 13) Srov. R. Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*, s. 221n.

Mohl bys napsat: „Dlouho jsem chodil brzy spát“¹⁴⁾ nebo jako Rimbaud: „A čern, E běl, I nach“¹⁵⁾ [...].“ Do obrazu Godardových zad a ekranu za ním se mezitím začínají vepisovat znaky čísel a abecedy, jak jdou za sebou od 1 do 9 a od A do Z, včetně pomocných znaků jako např. „+“. „Ale ty nechceš psát. To nechceš. Chceš to vidět (*voir*). Chceš přijímat (*rece-voir*).“¹⁶⁾

Při posledních slovech JLG naznačuje rukama pohyb přijímání světla z ekranu směrem k očím. „Máš před sebou stranu, bílou stranu (*page blanche*), bílou pláž (*plage blanche*). Ale moře tam není. Žádné moře. Teď bys ho mohl vynalézt. Vynalézáš vlny.“ Při poslední větě JLG posune páčkou na mixážním pultu a na ekranu (ale paradoxně opět i přes JLG samotného a přes obraz studia) se částečně vynoří bledý zastavený obraz továrníkovy ženy Hanny z VÁŠNĚ (Hanna Schygulla) na parkovišti, s barevnou kyticí v rukou. Na chvíli mizí, pak se opět objeví, zatímco Godard pokračuje: „Nejdříve pouhé šplouchnutí. To je vlna. Máš pouze vágní ideu, ale je to už pohyb.“ Nyní již jasnější obraz Hanny začne velmi rychle blikat. „Je to pohyb. Mám vágní ideu. Vzkvétající, mladá žena, která utíká. Mladá žena v rozkvětu života.“ Nyní se – stále staticky – obraz Hanny nasytí a poprvé jej vidíme v úplnosti, bez studia v pozadí. Vzápětí opět bledne – vrací se – zcela mizí: „Ale ty máš nejdříve pouze jednu vlnu. Film je bouřkou. Tam, tam je pouze vlna. Přichází – a odchází. Nejdříve máš echo.“

Godard pracuje s obrazy v modu extrémní blízkosti, samoty, meditativního pohroužení, tváří v tvář (ne jako v televizi, jak říká o kousek dál, kde moderátor má obraz vždy za sebou), objímaje je rukama. Přesněji: tváří v tvář bílé, ještě nepopsané stránce-ekranu, čistému světlu, jež dosud neslouží žádné figuraci, bílé pláži, k níž ještě nedorazilo moře, mezeře v paměti, z níž se ještě nevynořila vzpomínka. Motiv samoty tváří v tvář bílému ekranu je umocněn tím, že – jak jsme se již zmínili – prolínané obrazy pokrývají celý prostor studia včetně Godarda. Divák je znejistěn, zda JLG může vůbec něco vidět, když obraz je přímo na jeho těle, když on sám je svým způsobem projekční plochou: nedívá se nakonec pouze na bílé plátno?

Jak nám naznačuje zmínka o Mallarméovi a nepřímo i citace Rimbauda a Prousta, být sám a před sebou mít prázdnotu, jež má být zaplněna, to je tvůrčí a existenciální situace spisovatele, s níž se JLG identifikuje. Mallarmé v „Předmluvě“ k básni „Vrh kostek nikdy nevyvoloucí náhodu“ píše o tom, jak se báseň rodí z „bílých míst“ prázdného papíru stránky a dále se rozehrává v mezerách či intervalech mezi slovy a písmeny, samotným rozmisťováním a rytmizací těchto intervalů v prostoru a čase, přičemž sama tato práce běloby je cosi nevýslovného: „Každá báseň již v zásadě je vymaňování se z ledového mlčení bílého papíru: báseň končí, bělost se vrací.“¹⁷⁾ U Godarda je smysl této „běloby“

14) První věta Proustova *Hledání ztraceného času*. Cit. dle překladu Prokopa Voskovce (Marcel Proust, *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*. Praha 1979, s. 17).

15) Srov. Arthur Rimbaud, „Samohlásky“. Cit. dle překladu Vítězslava Nezvala (A. Rimbaud, *Doušek jedu*. Praha 1985, s. 165).

16) „Recevoir“ znamená přijímat, ale ve spojení s „voir“ (vidět) vytváří slovní hříčku: „přijímat“ jako „znovu-vidět“ (srov. R. Bellour, */Not/ Just an Another Filmmaker*, s. 225).

17) Stéphane Mallarmé, *Verše a próza*. Praha 1948, s. 62. Přesněji jde o Mallarméův výrok k textu připojený formou poznámky pod čarou v Lešehradově vydání. V samotné „Předmluvě“ se píše: „Vskutku, ‚bílá místa‘ nabývají na důležitosti, především zarážejí; úprava veršů vyžadovala jako obvykle kolem

či mezery v tom, že je zdrojem každého smyslu, samotným stáváním se obrazu skrze rozmisťování bílých míst na prázdném, bílém ekranu, protože to, co umožňuje vyvstat nějakému obrazu, je právě interval mezi bílým ekranem a „první“ vlnou viditelného (přičemž žádná vlna nemůže být absolutně první, protože je reakcí na nějakou stopu již dříve existujícího obrazu – zde např. Tintorettova), jež zalévá jeho pláž, mezi touto vlnou a dalšími vlnami.

Běloba je tím, z čeho se obrazy rodí a do čeho se posléze navracejí, ale co samo o sobě nemá nějaký význam a nemůže být tématem scénáře v obvyklém slova smyslu. Proto tolik zřetězených metafor: stránka, plátno, pláž, slunce, světlo; proto Godard tolikrát objímá prázdný ekran. Ekran čili projekční plocha je něčím, co je definováno vlastní absencí, protože se stává ekranem až skrze vlastní zahlázení: když přestáváme vnímat plátno jako obyčejný objekt, abychom mohli začít vnímat obraz, který se na něm ukazuje (a jenž by bez projekční plochy, na kterou nutně zapomínáme, nebyl možný).¹⁸⁾ Proto Godard dbá na to, aby jeho obrazy procházely různými fázemi blednutí a vytrácení, aby se promítaly částečně i na předměty studia či jeho tělo a problematizovaly tak hranice ekranu. Ekran, který v kině při sledování filmu nevidíme, samotný proces jeho vytrácení ve prospěch obrazu, se tak stává nepřímým viditelným. Vidět neviditelné tedy znamená vidět pohyb, jímž se do prostoru běloby vepisují další běloby a dávají vznikat obrazům.

Bellour charakterizuje Godarda jako filmaře, který sice zásadně odporuje zákonu psaného slova, ale jeho tvůrčí gesto práce s obrazy je paradoxně někde mezi gestem filmaře a spisovatele: v neustálém přecházení mezi pospolitostí filmového štábu a podrobení se nepředvídaným pohybům skutečnosti na jedné straně a utíkání se do samoty a intimní sebereflexe na straně druhé.¹⁹⁾ První poloha je stranou kinematografie, druhá stranou videa. Obě musejí fungovat společně, aby jedna vyvažovala druhou. Jak ale probíhá ono videografické psaní v obrazech? Z jakých kroků se skládá, jaká gesta a pohyby vyžaduje?

Prvotním východiskem, stojícím na začátku scénáře, ale přetrvávajícím jako základní imperativ také v pozadí dalších kroků, vždy je, jak jsem již uvedl, požadavek bezprostředně vidět svět a tímto viděním již vykonávat práci, práci zkoumání samotných přechodů od neviditelného k viditelnému. Vidět je třeba celým tělem, všemi smysly, bezprostředně; vidět věci v jejich předjazykové realitě, ještě předtím, než dostaly jména. Jacques Aumont definuje Godardovo tehdejší pojetí vidění jako syntetickou relaci

sebe ticho [...]. Papír pomáhá po každé, kdykoli nějaký obraz sám od sebe se přerušuje nebo mizí tím, že ustupuje jiným obrazům a ježto, jako dosud vždy, nejde jen o pravidelné zvukové nápady či verše, nýbrž spíše o Myšlenku, jakoby hranolem rozloženou v myšlenky podružné, sotvaže se objeví a poněvadž jejich součinnost spočívá v jakési přesné a důvtipné jevištní úpravě, je nutné uspořádat měnlivé umístění slovního znění blíž či dál od tajné vůdčí nitky na základě pravděpodobnosti., (S. M a l l a r m é, *Verše a próza*, s. 62). V básni „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“ je také několik nápadně shodných obrazových motivů s Godardovým videoscénářem: především zpěněné vlny moře. Jacques Derrida se Mallarméovým motivem „bílého místa“ inspiroval při koncipování svého pojmu „rozmístění“ či „prapísma“ jakožto původu označování, jenž je jako takový nevědomý (srov. Jacques D e r r i d a, *Gramatologie*. Bratislava 1999, s. 75).

18) Srov. Andrzej G w ó ź d ź, *Ekrany świata*. „Kwartalnik Filmowy“ 2001, č. 35 – 36, s. 221 – 229.

19) Srov. R. B e l l o u r, *(Not) Just an Another Filmmaker*.

s viděným, jako mystickou vizi okamžitě pronikající za vnější vzhled, podílející se na zázraku zjevení (a nikoli již jako analytickou aktivitu, typickou pro videografické eseje ze sedmdesátých let). Vidění je horizontální, protože objímá naráz celek viděného, a přitom je schopno sledovat cestu dílčích hlasů, jejich mizející stopy a trasy jednotlivých motivů. Tím se podobá určitému typu slyšení, jež je vlastní západní polyfonní hudbě.²⁰⁾

Těsný kontakt, ba totožnost myšlení, vidění, tělesného pohybu a tělesné práce lze přirovnat k pojetí vtěleného vidění Maurice Merleau-Pontyho. Pohyblivé, vtělené oko, které je ze stejného „tkaniva bytí“ jako věci světa, nečeká, až rozum pojmenuje a vyhodnotí jeho neuspořádané počítky, nýbrž vědomo si sebe sama autonomně myslí svým pohybem, vydává se k věcem, dotýká se jich na dálku z různých stran, zatímco ony se otevírají jemu a vedou jeho pohled. Ukázat neviditelné, jež tvoří podmínky viditelného, pak znamená přenést do obrazu nikoli hotové věci s ostrými obrysy, nýbrž tuto tělesnou spolupráci oka a věcí, to, co je mezi nimi, hru stop, odlesků, pohybů a rytmtů, z nichž teprve vyvstanou viditelné figury.²¹⁾ U Godarda lze sledovat zájem o podmínky viditelného na dvou rovinách: jednak v soustředění na proces stávání obrazu samotného, v představě tělesného kontaktu s obrazem-ekranem, a jednak v motivu zarputilého hledání ideálního světla, světla, jež nelze nalézt v osvětlených objektech, protože je tím, co tyto objekty dává vidět, samotným zdrojem filmového vidění a podstatou kinematografie.

Druhým krokem je usednout sám před bílou stránku, proti bílému ekranu. Z utrpení tváří v tvář jeho prázdnotě nechat zvolna vyvstávat první vlnu viditelného, náznak figury, a zachytit samo její přicházení. Uchopit ji do rukou jako vynořující se ideu a hledat pro ni pohyb, který není pohybem znázorněných objektů, nýbrž pohybem samotného obrazu. Uchopit obraz v jeho světelné materialitě, přepisovat jej, zkoušet jej zadržet, zrychlit, nechat jej pulsovat, obrátit naruby a vše stále vidět a reflektovat, „myslet rukama“. Kontakt s obrazem je pro Godarda nicméně kontaktem se samotnou skutečností, nikoli s prvními písmeny básně či větami románu, a proto je již sám o sobě návratem z bolestné samoty spisovatele do světa, mezi lidi, má léčivou sílu.²²⁾ Obraz se rodí, ale ještě zcela nepřišel, dosud není hotový.

Třetí krok: pro rodící se ideu hledat druhou ideu – teprve tak se obraz může naplnit (přestat blednout, nalézt pohyb). To znamená uvést na scénu minulost, kterou je nutno opakovat, protože tvořit znamená zapomínat na pravidla jazyka, ale současně opakovat minulost. Tvořit nový obraz znamená vycházet z obrazu, který je teprve třeba udělat, a současně opakovat velké obrazy minulosti. Klíč k novému obrazu spočívá ve stopách minulého, jež jsou současně prefigurací něčeho nového, ve vztahu mezi obrazy minulosti na jedné straně a možnostmi obrazů nových na straně druhé, v tom, co je mezi nimi, nikoli v představě již hotového obrazu tady nebo tam. Vzít obrazy Tintoretta nebo Goyi, nechat je prolínat s obrazy postav budoucího filmu (statickými záběry Isabelle), a zkoumat, co se vynořuje mezi nimi. Z tohoto „mezi“ pak vytvořit vlastní obraz a jeho pohyb.

20) Srov. Jacques Aumont, *The Medium*. In: R. Bellour – M. L. Bandy (eds.), c. d., s. 208.

21) Srov. např. Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971. O důležitosti Merleau-Pontyho jako Godardova inspiračního zdroje svědčí i hojné odkazy a citace z jeho děl, především v JLG/JLG.

22) Srov. R. Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*.

Jean-Louis Leutrat chápe VÁŠEŇ a SCÉNÁŘ K FILMU VÁŠEŇ v těsném vztahu ke Godardově knize přednášek *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980) a interpretuje je jako díla „umění paměti“, archeologické „práce anamnézy“. Píší svěbytné dějiny filmu ve formě imaginativních cest do skrytých míst paměti a využívají k tomu techniky asociace idejí, nikoli tradiční chronologické historie.

Tableaux vivants podle něj v obou filmech neslouží ke vzdání pocty klasickému malířství, nýbrž zastupují „imaginární muzeum“, z něž lze neomezeně čerpat a citovat při vlastní tvorbě, s nímž lze poměřovat vlastní paměť o filmové klasice a především vlastní (Godardovy) filmy a jež lze využít pro nové alegorizace vlastních témat, např. útlaku. „Živé obrazy“ ale také odkazují k vizualitě rané kinematografie (filmová zpracování křížové cesty²³⁾) a za gesty jejich postav jsou čitelná patetická gesta Ejzenštejna; zmíněný odkaz na Sennetta je zase metakomentářem k burleskní rovině a práci s gagy v Godardově díle. Tento nepřímý, imaginativní, perspektivou dneška nasycený způsob psaní dějin filmu podle Leutrata vychází z Waltera Benjamina a jeho pojetí citování minulosti. Jak víme, historie pro Benjamina není uchopitelným homogenním sledem událostí, jež lze chronologicky převyprávět, ale spíše na sebe se vršícími hromadami trosek, v nichž sama sebe pohřbívá. Historik se musí přenést „tygrím skokem“ do minulosti, rozrazit kontinuum historie, vytrhnout z něj autonomní fragment a ten vztáhnout k nynějšíku v naději na budoucí vykoupení.²⁴⁾ Godard se obrací k minulosti, protože vnímá nebezpečí katastrofy obrazu, hrozbu vymizení obrazu pod tlakem televize a ztrácejícího se vědomí minulosti u současných tvůrců. Dějiny filmu jsou pro něj podle Leutrata „neznámým teritoriem“, jež je pohřbeno pod zemí; na povrch vyvěrají jen jeho fragmenty v procesech, které neřídíme. Příležitostí pro jejich vynoření (například pro vzkříšení zapomenutého Ejzenštejna) jsou právě „živé obrazy“ jakožto malby minulosti rekonstruované a transformované filmem.²⁵⁾

Tvořit něco nového tedy znamená opakovat minulost. Hledat budoucí obrazy, obrazy, jež mají být teprve vytvořeny, ve stopách minulého, jež bylo zapomenuto, znamená, že budoucnost na sebe bere formu minulosti vyvěrající z hlubiny zapomnění. Podmínkou oživení minulosti v „umění paměti“ je, jak připomíná Leutrat, že musela být na čas zapomenuta, aby mohla být ze zapomnění opět vzkříšena. Obrazem tohoto tvořivého zapomínání ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ jsou všechny motivy bílé stránky, pláže, ekranu svítícího čistým světlem, slunečního svitu, z nichž se teprve mají vynořit náznaky budoucích obrazů. Figurací práce na archeologickém vykopávání oné minulosti v zájmu vytvoření budoucího obrazu, jenž na sebe bere formu této minulosti, pak jsou momenty, kdy Godard nechává pulsovat a prolínat ještě bledý, statický, a tudíž nehotový obraz Isabelle s obrazem od Tintoretta, aniž by při tom on sám (JLG) z obrazu zmizel.²⁶⁾ Budoucím obrazem zde není ani Isabelle, ani Tintoretto, ani JLG, nýbrž to, co vzejde z jejich konfrontace.

23) Název *Passion* tak dostává význam „pašijí“.

24) Srov. Walter Benjamin, *Dějinně filozofické teze*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 9 – 16; Ryszard R ó ż a n o w s k i, *Pasaže Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław 1997, s. 103 – 137.

25) Srov. Jean-Louis Leutrat, *Traces that Resemble Us: Godard's Passion*. „Substance“ 1986, č. 51, s. 36 – 51.

26) Vzniká tak palimpsestová kompozice třech simultánních obrazových vrstev.

Posledním krokem je hudba, pohyb a vztahy: nechat přicházet první tóny (Mozarta) a nechat hudbu, aby vedla pohled, aby sama v obraze navodila pohyb a akci – prozatím jen čistou akci a aktéra, o nichž nevíme, odkud a kam jdou. Postupně nechat přicházet další prvky příběhu, který ještě nebyl vyprávěn; vyznačit si geografii míst (studio, fabrika, hotel) a vidět jejich vzájemné vztahy, vztahy postav a jejich vztah k sobě samému, lásku k postavám („Člověče, Jerzy, bratře můj.“ A jinde: „Mé děti. Mé postavy.“); z těchto vztahů nechat vyvstávat další prvky a vztahy. Vztahy mezi prací a láskou, světlem a temnotou, zemí a nebesy, dělníkem a šéfem. Nezapomínat, že aktéři nejsou jen postavami diegeze, nýbrž také pracují na scénáři, jsou také herci; obraz je také projekcí a ekranem; film stojí peníze. Zkoumat realitu obrazu a zákony filmu; spojit fiktivní a dokumentární, metaforu a realitu. Nakonec zůstat v centru toho všeho a rozhlédnout se, vrátit se k bílému ekranu.

Godard nechává na plátně střídavě vyvstávat fragmenty VÁŠNĚ, obraz sebe sama ve videostudiu, malířské obrazy i fiktivní situace, jež se ve VÁŠNI nevyskytují. Rozmachuje se před ekranem, jako by série prolínajících se obrazů, pohyby kamery a pohyby figur dirigoval přímo svými rukama. Vidět scénář znamená vidět přicházení a odcházení obrazů, jejich pohyby a vztahy, nikoli hotové obrazy, postavy a příběhy.

V závěru vystupuje do popředí náboženské pojetí obrazu: „Udělat pohyb kamerou, jako bys vyslovil modlitbu. Tam – zpět. Vracíš se zpět domů. [...] Scénář nic nedává, nýbrž něco potřebuje. Potřebuje devět měsíců. Celý příběh – to je láska, práce. Jsi mezi konečnem a nekonečnem. Jsi mezi černou a bílou. [...] Bílé plátno jako Verončina rouška. Filmový korpus, říkalo se. Veronika říkala: ‚Tělo Krista‘ [...] A teď jsi v centrální oblasti. Můžeš si vymyslet moře. Bílou stranu, pláž. Můžeš vymyslet matku. Očekává tě. Jsi její dítě. Můžeš k ní zpátky, rozevírá ti svou náruč.“ Při posledních větách vidíme záběr moře, na molu neidentifikovatelnou postavu, jež se blíží zpět ke břehu, přes tento obraz se vrství černá silueta JLG ve studiu. Godard rozevírá náruč a postavu do ní něžně objímá. Obraz jako otisk Kristovy tváře, jako matka, scénář jako dítě, jež se má narodit – jsou to výrazy lásky k obrazu, víry v jeho sílu, ale současně touhy plně se obrazu odevzdat, vnořit se do něj, jako se noříme do života. Konec scénáře tak vyznačuje návrat od rodícího se příběhu zpět k obrazu, z nějž vyvěrá sama skutečnost.

Soustředíme se nyní na jádro našeho tématu, a sice na intermediální vztah mezi filmem a videem. K jakým konkrétním interakcím dochází mezi VÁŠNÍ (filmem) a SCÉNÁŘEM K FILMU VÁŠEŇ (videografickou esejí)? Již jsem popsal způsob, jak videoscénář integruje, reflektuje a transformuje obrazy filmu. Ukazuje jejich základní strukturní principy a především pojednává procesy jejich stávání a transformace v součinnosti s aktem živého myšlení a vidění. Vrhá tak na film nové světlo, protože umožňuje jeho diegezi porozumět jako souboru vztahů vyrůstajících spíše ze zákonitostí práce s obrazy a zvuky než z apriorní narativní konstrukce.

Naproti tomu film VÁŠEŇ v sobě obsahuje zmenšený zrcadlový model základního gesta videoscénáře jakožto jeden z hlasů své komplexní intermediální konstelace.²⁷⁾

27) VÁŠEŇ vykazuje čtyři roviny, pro něž lze použít termín s předponou „inter-“: vícejazyčnost, intertextualitu, interdiskursivitu a intermedialitu. K intermediálním vztahům mezi malířstvím, filmem, hudbou, videem a divadlem ve VÁŠNI srov. např. Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller*

Videomonitor se objevují již v některých scénách z Jerzyho studia, kde zdvojují záběry připravovaných tableaux vivants; kromě toho víme, že sám intradiegetický Jerzyho film je ve skutečnosti televizní produkcí. Důležitější jsou nicméně dvě scény, v nichž Jerzy s Hannou a později Jerzy sám analyzují videonahrávku své zkoušky tělesných póz a souhry světla s tváří pro budoucí „živý obraz“.

Předehrou k těmto scénám je krátký rozhovor Jerzyho a Hanny. J: „Musíme začít pracovat... hned! Je to těžké.“ H: „Nudí mě se svlékat.“ Jerzy reaguje polsky, pak větu zopakuje francouzsky: „Lidé, kteří se nudí, svalují vždycky vinu na práci.“ Hanna nejprve německy, pak francouzsky: „Práce, kterou na mně vyžaduješ, je příliš blízká lásce.“ Po chvíli vidíme Hannu a Jerzyho v hotelovém pokoji, jak na monitoru sledují nahrávku ukazující detail jejich tváří, Hanny čelně a Jerzyho ze zadu, jak jí klade hlavu na rameno, dotýká se ústy její tváře a krku, zatímco ona otáčí a zaklání hlavu, chvílemi se usmívá nebo pohyby úst němě napodobuje zpěv, na okamžik dokonce sama zpívá, to vše v neurčitém vztahu k Mozartově árii, která zní rovněž z televizoru. Na televizoru jsou rozmístěny ještě dva menší monitory, které ukazují grafický zápis pohybu a zvuku v podobě křivek zelených čar na černém pozadí. Posilují tak efekt refrakce, protože do intermediální kompozice obrazu vnášejí další, digitální kód. Hanna se od svého monitorového obrazu s nevolí a rozpaky odvrací, ale Jerzy ji přesvědčuje, aby se dívala, se slovy: „Je to naše práce.“ Televizní ekran sledují oba neklidně, hladí se na rukou, jsou vyrušováni telefony ze studia. Na nahrávce zatím Jerzy prudce uchopí Hanninu tvář a otáčí ji ze strany na stranu.

Následují dva prostřihy do studia, kam přišel na kontrolu italský producent, a poté vidíme Hannu a Jerzyho v protipohledu, zpoza televizoru. J: „Vidíš... není to těžké.“ H: „Je těžké mluvit způsobem, jakým chceš ty. Dokonce i když mluvím polsky. Nerozumím způsobu, jakým mluvíš. Nevím, kam klást přídavná jména, kam slovesa...“ J: „Využij toho. Když věta není zformovaná, můžeš začít hovořit, začít žít. [...] Rozumět (*comprendre*) nemusí být vždy užitečné. Stačí brát (*prendre*).“ Jerzy hladí Hannu po vlasech, bere ji za bradu, třese s ní a pak jí strčí prsty do úst.

Po několika scénách ve studiu i v exteriérech se motiv videonahrávky vrací: Jerzy s Laszlem (Laszlo Szabó) jsou v Jerzyho hotelovém pokoji, Laszló telefonuje a Jerzy sleduje na obrazovce Hannu, nasvícenou shora, jak cosi nesrozumitelně říká zprvu německy, pak francouzsky. Laszló Jerzymu vyčítavě sděluje, že i producent z Foxu chce příběh, ale Jerzy se nechce nechat vyrušit: „Podívej, byla by dobrá pro Rubense. Jsou tady příběhy i světlo,“ ukazuje prstem na Hanninu tvář. „Zapomeň na ni... Zpět do práce,“ odvětí Laszló. J: „Dělám to. Zapomínám na ni. Právě teď zapomínám.“ Pak zastavuje obraz, prohlíží si jej, přetáčí jej dozadu, pouští si znovu stejnou pasáž a opět zastavuje. Přichází hlučný italský producent a křičí, že chce ve filmu mít příběh. Ale místo Jerzyho reakce vidíme, tentokrát přes celý obraz, Hanninu tvář, na níž jsou zřetelné texturní kvality videoobrazu (řádky obrazovky, neostře kontury). Obraz se zastavuje a v pomalém rytmu přesouvá tam a zpět na stejnou pasáži, s Hanniným prstem putujícím rozmazaně zleva

Kommunikation. Münster 1996, s. 212; Leutrat píše také o velmi důležité, byť skryté roli fotografické tradice znázorňování ženského nahého těla, jejíž vliv je čitelný pod Godardovými obrazy nahých žen viděných zezadu (srov. J.-L. Leutrat, *Traces that Resemble Us*).

doprava, s deformacemi hlasu. J: „Ach, zapomínám na tebe. Ale nezapomeň na mě. Zapomínám na tebe. Zapomínám na tebe.“

Video jako určitý režim vidění a kontaktu s obrazy a zvuky vplétá do VÁŠNĚ vlastní text, v němž se nově formují některé základní dvojice opozit (láska / práce, muž / žena, obraz / příběh) a kontrastně odráží základní východisko filmu, a sice natáčení tableaux vivants. Na jedné straně je drahé technické vybavení, množství statistů, historické kostýmy, početný štáb, kompozice v celcích, pohyby kamery na jeřábu; na druhé straně intimní pohled jednoho či dvou lidí do statické kamery, bez zřetelného pozadí, v detailním rámování. První videonahrávku lze chápat jako utopický projekt „vizualizace hudby“, pokus ztvárnit expresí tváře a tělesnými gesty Mozartovu majestátní *Mši c moll* (K 427), konkrétně „Credo“ (Věřím), část „Et incarnatus est“ (A přijal tělo). Soprán z Mozartovy mše zní již ve dvou předchozích scénách, v továrně a poté ve studiu, kde probíhá rekonstrukce Ingresových *Tureckých lázní*, čímž splétá komplexní intertextovou a intermediální síť mezi malířstvím transformovaným filmovým stylem, hudbou, videem a dokonce i fotografií.²⁸⁾ V citované pasáži „Creda“ znějí slova: „Skrze Ducha svatého přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem.“²⁹⁾ Godard zde tedy podobně jako ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ rozvíjí metafyzickou úvahu o obrazu jakožto Božím vtělení v člověka. Princip vtělení zde rezonuje se synestetickou transformací, na kterou Godard odkazuje již zmíněnou citací Rimbauda a úvahou o „vidění zákona“ ve svém videoscénáři. Hanninu kreaci nelze pojmát jako zcela vážně míněné a ucelené vystoupení, nýbrž jako improvizovaný pokus s rysy home videa (srov. její neskrývané falešný zpěv), který nicméně směrem svého usilování konvenuje s komplexní intermediální strukturou celého filmu a také s filosofickým heslem „ukázat neviditelné“. Podle Haruna Farockiho Schygullová imituje trpitelské pózy a grimasy typické pro herečky německého filmu čtyřicátých a padesátých let (Magda Schneiderová, Paula Wessely), což analogicky odpovídá metodě práce s tableaux vivants: skrze přepracování dřívějších modelů pro vášnivé city dosáhnout nového výrazu vznešené kvality Kristova utrpení, které je tematizováno hudbou.³⁰⁾

Důležité je ve scéně s videem to, že na rozdíl od obrazů filmového natáčení zde vidíme pouze proces zkoumání již hotového materiálu, samotný akt divácké recepce a autorské sebekritiky, a nikoli tvorbu v běžném smyslu. Intenzivní rovina reflexivity se zakládá na tom, že vidíme Jerzyho a Hannu, jak se dívají sami na sebe dívající se do kamery. Překvapivá váha, kterou tomuto procesu Jerzy připisuje (dává mu momentálně přednost před produkcí filmových obrazů) a několikrát zdůrazňované upozornění, že nechce být

28) Přítomnost Mozartovy mše ve všech třech scénách má paradoxní povahu, protože ve třetí z nich (videosekvence) jednoznačně působí jako diegetická hudba nahraná na videopásce (Hanna se místy připojuje ke zpěvu). Obdobně „prosakuje“ do předchozí scény i přítomnost elektronického obrazu v podobě videomonitoru, jenž ve studiové scéně zdvojuje rekonstrukci *Tureckých lázní*; na již zmiňovanou skrytou přítomnost fotografických konvencí pro zobrazování nahého ženského těla v této scéně upozornil Leutrat. Druhá rovina vztahů navázaných sopranem se týká ústředního tématu VÁŠNĚ: spojení vášně (v přeneseném smyslu Kristova utrpení), práce a umění.

29) „Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.“ Dále text pokračuje pašijovým motivem: „Byl za nás ukřižován, za dnů Poncia Piláta byl umučen a pohřben. Třetího dne vstal z mrtvých podle Písma...“

30) Srov. K. Silverman – H. Farocki, *Speaking About Godard*, s. 184.

rušen, protože pracuje, asociuje základní tvůrčí gesto videoscénáře (JLG tváří v tvář rodícím se obrazům) a koncepci vidění-jako-práce. Jerzyho slova o užitečnosti neporozumění pak navazují na Godardovu opozici jazyka (kódu) a obrazu, ale také v kostce shrnují jeho tvůrčí metodu: koktat, vidět-a-myslet, ponořit se do obrazu, žít spolu s obrazy. Kaja Silvermanová interpretuje Jerzyho slovního hříčku *comprendre/prendre* v souvislosti s Jerzyho násilným vniknutím do Hanniných úst jako obraz násilí, jež je pácháno na původním textu (na malbách, hudbě): odmítnout mu poslušně „porozumět“, nereprodukovat jeho konvence a nectít jeho hranice, nýbrž jej „vzít“ a nechat vzájemně pronikat a mísit jeho protiklady.³¹

Klíčem k interpretaci druhé videosekvence, zpomalovaných a zastavovaných obrazů Hanniny tváře zalité světlem, jak vypráví cosi o sobě (o cestě dovnitř sebe samé), je prudký dialog mezi produkčním Laszlem a Jerzym a posléze mezi italským producentem (křičícím „Una storia! Una storia!“) a Jerzym. Z nich vyvstávají dva motivy: 1. opozice obrazu a příběhu; 2. zapomínání. Jerzyho fascinace zpomaleným videoobrazem a slova „jsou tady příběhy i světlo“ dokládají, že ve videu byl pro hrdinu onen bolestný konflikt konečně překonán. Ve videu totiž není nic mimo totální obraz, kterému chybí hloubka filmového prostoru i mimoobrazové pole, jenž figury jako záběr/protizáběr nahrazuje postupy vrstvení a pronikání obrazových ploch, a tudíž zde může paradoxně mít narativní kvality samotná tvář a světlo, které lze bezprostředně formovat v jejich povrchové materialitě. Zpomalovaný, zrychlovaný a zastavovaný, do jednotlivých řádků videomonitoru rozklížený obraz Hanniny tváře se pro Jerzyho mění v příběh o vášni a stává se alternativním zdrojem narace tvořícím protiváhu filmové fabuli.³²⁾

Motiv zapomínání se přímo pojí s koncepcí stopy a historie, jak o ní píše Jean-Louis Leutrat. Zastavení videoobrazu zdánlivě eliminuje zapomenutí, ale současně názorně staví před oči skutečnost, že každý další pohyb nebo obraz již bude znamenat zapomenutí. Freeze-frame neboli mrtvolka by proto mohl být chápán jako chvilkový zásah fotografického principu do těla filmu, uvádějící mysl do stavu bolestné melancholie z nepřítomnosti toho, na co nelze zapomenout. Být tváří v tvář zastavenému obrazu znamená pozorovat „smrt při práci“, jak zní Godardův často citovaný výrok. Cítíme na jedné straně jiskřivé prozření, vidíme cosi, co nám dosud unikalo, skryté mikropříběhy pod povrchem tvarů a pohybů, ale na druhé straně, jak píše Dubois, „současně cítíme zásadní ztrátu, protože obrazy nám nakonec vždy přece jen unikají a my svým způsobem zůstáváme slepí“³³⁾. Nicméně Jerzy si uvědomuje, že aktivní zapomínání má kreativní potenciál, protože jen zapomenutou historii je možné znovu-oživovat v aktu tvorby nového, které opakuje staré (jako při tvorbě *tableaux vivant*). Při zpomaleném, tam a zpět převíjeném pohybu Hanniny tváře medituje nad samotným procesem zapomínání a časovou podstatou obrazu, jež se mu při manipulovaném pohybu vyjevují v intenzivní konkrétnosti blížící se iluminaci.

Godard ve dvou videosekvencích VÁŠNĚ explicitně definuje své pojetí vztahu mezi videem a filmem: videoscénář poskytuje vzorce transformací a asociací obrazů-idejí, které

31) Srov. tamtéž.

32) Jürgen E. Müller využívá slovní hříčky, kterou umožňuje němčina, a píše v této souvislosti o „Ges(ch)ichts-Bilder, čili o obrazech, jež jsou tvářemi-příběhy (srov. J. E. Müller, c. d. s. 210).

33) P. Dubois, c. d., s. 177.

mají svébytně narativní kvality; ve filmu je třeba příběh vytvořit tak, aby vycházel z logiky obrazů koncipované videografickým pokusem, a nikoli ze scénáře literárního. V druhé videosekvenci se názorně ukazuje základní smysl „videoscénáře“: Hanna zde není v kostýmu pro obraz Rubense a natočený materiál není hotovým tableau vivant, nýbrž pouhým pokusem, experimentem, jenž by případně mohl být dále rozpracován filmem – zcela v duchu Duboisova hesla „video myslí, co film tvoří“.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Na Ústavu divadelní a filmové vědy FF MU obhájil disertaci *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii* (2002). Přednáší na Katedře filmu a audiovizuální kultury FF MU a současně působí jako vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA. V odborných časopisech a sbornících publikoval studie z teorie filmu, médií a populární kultury, filmové analýzy a překlady teoretické literatury z polštiny a angličtiny. V poslední době se zabývá vztahy mezi filmem a jinými vizuálními uměními či médii a kulturně-technologickými kontexty filmového stylu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 Praha 1; szczepan@phil.muni.cz)

Scénář k filmu Vášně (Scénario du film *Passion*)

JLG Films / Studio Trans – Vidéo / Télévision Suisse Romande. Video, 54 min., 1982
(Francie – Švýcarsko)

Režie: Jean-Luc Godard s Jeanem-Bernardem Menoudem & Anne-Marie Miéville & Pierrem Binggelim.

Použitá hudba: W. A. Mozart, Leo Ferré.

Hrají: Jean-Luc Godard, Hanna Schygulla, Jerzy Radziwilowicz.

Vášně (*Passion*)

Sara Films / Sonimage / Films A2 / Film et Vidéo Production SA / SSR. 35 mm, video, bar., 87 min., 1981
(Francie – Švýcarsko)

Režie, scénář a střih: Jean-Luc Godard. **Kamera:** Raoul Coutard. **Zvuk:** François Musy. **Použitá hudba:** W. A. Mozart, A. Dvořák, M. Ravel, L. van Beethoven, G. Fauré.

Hrají: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabó.

Další citované filmy:

Číslo dvě (Numéro deux; Jean-Luc Godard, 1975), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *JLG/JLG* (JLG/JLG: Autoportrait de décembre; Jean-Luc Godard, 1994), *Poznámky k filmu „Zdrávas, Maria“* (Petites notes à propos du film „Je vous salue Marie“; Jean-Luc Godard s Jeanem-Bernardem Menoudem & Anne-Marie Miéville, 1983), *Scénář „Zachraň si, kdo můžeš (život)“* (Scénario de „Sauve qui peut /la vie/“; Jean-Luc Godard, 1979), *Síla slova* (Puissance de la parole; Jean-Luc Godard, 1988), *Tady a jinde* (Ici et ailleurs; Jean-Luc Godard, 1974), *Zachraň si, kdo můžeš (život)* (Sauve qui peut /la vie/; Jean-Luc Godard, 1979), *Zdrávas, Maria* (Je vous salue Marie; Jean-Luc Godard, 1983).

SUMMARY

TO SEE THE SCRIPT, TO WRITE IN IMAGES

Notes on the intermediality of Godard's Scénario du film Passion and Passion

Petr Szczepanik

Godard's SCÉNARIO DU FILM PASSION (1982) is a remarkable project: although it was shot after the film PASSION (1982), it is no document about the shooting; and under no circumstances an attempt at an audio-visual study of a literary script. In the present essay, I am pondering the intermedial interactions between film and video, which are developed in the video script and in its relationship to that film and even in the film itself. In Godard's work in the Eighties, video became a prominent tool of experiments in the thinking in images and sounds, in the testing of nascent images-ideas and in trying to join and layer these on the go. The „script“ therefore does not stand for the literary skeleton of a story, but rather the immediate, live and non-terminated process of thinking in images and sounds, which, being a sort of a personal diary of audio-visual concepts and combinations, not only can precede, but also accompany, a film or even reflect on it retroactively. The video script reflects on and transforms the film's images. It demonstrates their fundamental structural principles and, above all, depicts the processes of how these come into existence, and are transformed, through the ongoing thinking and perceiving. A fresh spotlight is aimed at the film, enabling to understand the twofold exegesis in a new way as a set of relationships arising primarily from the laws of working with images and sounds rather than from a prior narrative construct.

In addition to this, if we analyze two video sequences incorporated in the film PASSION, it turns out that the film contains a reduced mirror model of the script's basic gesture as a voice of its complex intermedial constellation. As a specific mode of seeing and being in touch with images and sounds, video intertwines PASSION with its own text, in which some of the basic pairs of opposites are newly formed (love – work, man – woman, image – story) and reflect in contrasts the film's fundamental point of departure, namely the shooting of *tableaux vivants*. On one hand, there is expensive technical equipment, a number of extras, period costumes, a large film crew, composition in wholes, the camera moving on a crane; on the other, the intimate look by one or two people into a static camera, without defined background, in detailed framing. In two PASSION video sequences, Godard defines his concept of the relationship between video and film: a video script provides the formulas for transformations and associations of images-ideas, which possess distinctly narrative qualities; in film, however, Godard feels stories have to be created as if issuing from the logic of images, as this logic was outlined in the video-graphic attempt, and not from a literary script.

Translated by Veronika Poppová