



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Bláznivý Petříček

Jean-Luc Godard

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

ÚVOD 2–5

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 2**
- Úvod k filmu – Základní informace – Plakáty **str. 3**
- Charakteristika a synopse **str. 4–5**

FILM 6–11

- Kontext: rok 1965 **str. 6**
- Autor – Jean Luc Godard: filmař, umělec, tvůrce **str. 7**
- Výběr z filmografie **str. 8**
- Film v kontextu díla:
Bláznivý Petříček, film – souhrn **str. 9**
- Souvislosti **str. 10**
- Svědectví k filmu *Bláznivý Petříček* **str. 11**

ANALÝZA 12–20

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 12**
- Filmové otázky **str. 14**
- 1 – Ukázat, skrýt: text na plátně **str. 14**
- 2 – Herci ve všech podobách **str. 15**
- Analýza... sekvence: vynálezci **str. 17**
- Analýza... filmového obrazu: ztroskotanci **str. 19**
- Analýza... záběru: odcizení **str. 20**

SOUVISLOSTI 21–31

- Obrazy–odrazy **str. 21**
- Dialogy mezi filmy – *Bláznivý Petříček*
a *Nejšťastnější dívka na světě* Radu Judeho:
Dvě satiry konzumní společnosti **str. 22**
- Přechody: „KINO–MALÍŘSTVÍ“:
Veškeré umění světa **str. 26**
- Kritické přijetí: zkřížené pohledy **str. 29**
- Metodické návrhy pro práci s filmem **str. 30**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Diváme se na ně na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovědaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přináší vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různých dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícero hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztrždit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autor:

Arnaud Hée vyučuje analýzu na FÉMIS (Vysoká filmová škola), je filmovým kritikem (Bref, Images documentaires, Études, kritikat.com), členem výběrové komise festivalu Entrevues v Belfortu, v rámci různých vzdělávacích aktivit ve Francii školí pedagogy filmové výchovy a sám ji vyučuje.

Poděkování:

Alainu Bergalovi, Maye Dimitrovové, Véronique Godardové, také Ralitse Assenové, Isabelle Bourdonové, Nathalie Bourgeoisové, Mélodie Cholméové, Agnès Nordmannové, Léně Rouxelové.

Překlad: Helena Fikerová

Odborná redakce: David Čeněk

Copyright: CinEd / Institut français

Vydala: Asociace českých filmových klubů, z. s.

ÚVOD K FILMU

Mezi principy, které Jean-Luc Godard během své kariéry uplatňuje od svých prvních krátkých snímků natočených v 50. letech až po současnost, patří mimo jiné těsné uchopení filmu a experimentování s jeho možnostmi. Godard je emblematickou figurou nejen coby autor, ale také jako iniciátor francouzské nové vlny, jejímuž původnímu duchu zůstal blízky tím, jak bez ustání odmítá přijmout filmové normy a konvence a naopak jak si osvojuje a používá ve své tvorbě nové filmové technologie. Jean-Luc Godard a francouzská nová vlna tvoří společné kulturní dědictví, které je francouzské, evropské a světové současně. Proto nám připadalo důležité a smysluplné, aby byl jeden z jeho filmů zahrnut do kolekce filmů CinEd.

Ze stejného důvodu byl vybrán i snímek *Bláznivý Petříček*. V rámci Godardovy filmografie jde o důležité dílo, které zaujímá zvláštní místo v jeho křivolaké a pestré umělecké dráze. *Bláznivý Petříček* usiluje o utopickou představu totálního umění – film, symfonie, báseň, obraz, román –, a to prostřednictvím spojení uznávaných uměleckých děl (Augustem Renoirem počínaje, Louisem-Ferdinandem Célinem konče) a populární kultury (braková literatura, komiks, reklama). Podle Jeana-Luca Godarda je film forma, která představuje vlastní umění, a zároveň svět a přítomnost, jejíž protichůdné síly má schopnost zachytit, ať už se jedná o zběsile romantickou lásku konfrontovanou s chaosem světa, grotesku či tragédii.

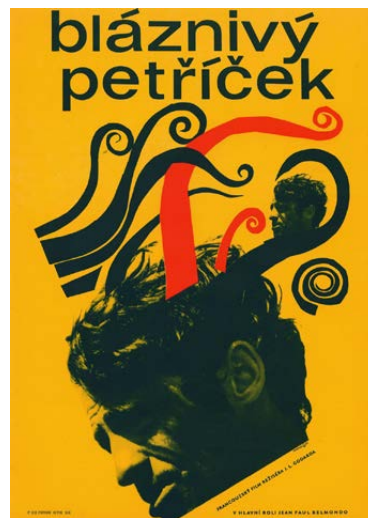
Občas bývá Jean-Luc Godard považován za těžko přístupného filmaře, podle nás je však především ambiciózní ve vztahu ke svému umění i k publiku. Otázkou ambice je i výběr tohoto filmu a tento metodický materiál by měl klíší nepřístupnosti děl jeho autora vyvrátit. Godard je totiž velkorysý, hravý, citlivý a vstřícný filmař. V roce 1965 není jeho pronikavost v žádném případě zastaralá, nýbrž se jedná o způsob přemýšlení o současném světě, tedy o skutečnosti vzdorující utopickým představám, všudypřítomnosti násilí, konfliktu mezi materialismem a idealismem, složitosti bytí a ušlechtilosti citů.



Francouzský plakát



Španělský plakát



Československý plakát

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu: Francie–Itálie

Stopáž: 1 h 47 m

Formát: barevný – 2,35:1 – 35 mm

Rozpočet: 2 500 000 franků

Světová premiéra: 29. srpna 1965
na Benátském filmovém festivalu

Premiéra ve Francii: 5. listopadu 1965

(návštěvnost: 298 621 diváků)

Režie: Jean-Luc Godard

Asistenti režie: Jean-Pierre Léaud a Philippe Fourastié

Scénář: Jean-Luc Godard podle románu *Posedlost* (Obsession) Lionela Whita

Producent: Georges de Beauregard

Produkce: Dino De Laurentiis Cinematografica

Hudba: Antoine Duhamel; písně napsal a složil Serge Rezvani

Kamera: Raoul Coutard

Střih: Agnès Guillemot

Zvuk: René Levert

Výprava: Pierre Guffroy

Hrají:

Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon, zvaný Petříček),

Anna Karina (Marianne Renoir),

Graziella Galvani (Maria, Ferdinandova žena),

Dirk Sanders (Fred),

Jimmy Karoubi (trpaslík, šéf gangsterů),

Roger Dutoit a Hans Meyer (gangsteři),

Samuel Fuller (hraje sám sebe),

princezna Ajša Abadie (hraje sebe sama),

Alexis Poliakoff (námořník),

Raymond Devos (osamocený muž v přístavu),

László Szabó (László Kovacs)

Milenecký pár
a romantismus

Oslovení
diváka a jazyk

Pamflet

Road movie



Herci
a múza

Barvy
a umění

Ferdinand: „Vidíte ji? Myslí jenom na zábavu.“

Scéna pokračuje:

- **Marianne se ptá:** „S kým mluvíš?“
- **Ferdinand odpovídá:** „S diváky.“

CHARAKTERISTIKA

OSLOVENÍ DIVÁKA A JAZYK

Na tomto záběru si můžeme všimnout toho, že se Petříček dívá přímo do kamery. Tím oslovuje diváka a narušuje klasičtější „fiktivní smlouvu“. Zároveň podtrhuje narativní experimenty tohoto snímku, vlastní filmovému modernismu, který se objevuje po druhé světové válce a rozvíjí se až do 70. let 20. století. Jedná se o filmy, které jsou si samy sebe vědomy a kladou otázky nejen sobě, ale i divákovi. V *Bláznivém Petříčkovi* se mísí všechny jazykové vrstvy (od hovorového jazyka přes literární citace po poetický jazyk) a přechází se od mluvených ke zpívaným pasážím.

HERCI A MÚZA

Ještě před tím, než se Jean-Paul Belmondo vydal cestou úspěšné komerční kariéry, byl jedním z inspirátorů francouzské nové vlny. Poprvé na sebe upoutal pozornost v celovečerním debutu Jeana-Luca Godarda *U konce s dechem* (1959). Anna Karina nebyla jen režisérkou družkou, představovala opravdovou múzu. V jejich vášnivém milostném a uměleckém vztahu se život prolínal s uměleckou tvorbou.

ROAD MOVIE

Jean-Luc Godard coby filmař-cinefil, který byl nejprve filmovým kritikem a až později se stal režisérem, zručně pracuje s citacemi. Ve svých filmech často odkazuje na americkou kinematografii, kterou velmi obdivoval. Dalo by se říct, že měl v hlavě příběh Bonnie a Clyda, který o dva roky později zfilmoval Arthur Penn. Uchyluje se rovněž k širokoúhlému filmu – 2,35:1 –, což zdůrazňuje prostor a dodává filmu epický rozměr.

MILENECKÝ PÁR A ROMANTISMUS

Petříček utíká před buržoazními konvencemi a pohodlím. Snímek *Bláznivý Petříček* vypráví jednoduchý příběh dvou lidí, kteří se milují a opouštějí dekadentní svět, aby mohli svoji lásku prožít coby moderní robinsoni. Na jednu stranu spolu souznějí, na druhou stranu ale jejich vztah nefunguje. Petříček je přemýšlivý snílek, zatímco Marianne se vyznačuje nestálostí a lehkovázností. Pod nedbalým povrchem se skrývá hravý, zběsilý, temný a zoufalý romantismus.

PAMFLET

Snímek se nese závan svobody, a to jak obsahové, tak formální. V té době sice ještě Jean-Luc Godard nevstoupil do svého militantního období (to započne v letech 1967–1969), ale už dává najevo svou levicovou angažovanost. Tímto filmem formuluje ostrou kritiku tehdy platných společenských a politických norem, na něž reaguje anarchistickým a nihilistickým stylem. *Bláznivý Petříček* byl ostatně do 18 let nepřístupný „z důvodu intelektuální a morální anarchie celého filmu“.

BARVY A UMĚNÍ

Jednou ze základních barev, jež snímek rytmicky akcentuje, je červená, objevující se v kabině automobilu či na pruhovaných šatech Anny Kariny. Když byl Jean-Luc Godard mladý snil o tom, stát se malířem. *Bláznivý Petříček* je bezpochyby filmem, v němž se prostřednictvím práce s barvami a malířskými kompozicemi svému snu nejvíce přiblížil. A v obecnější rovině – tváří v tvář době uměleckého úpadku – filmař apeluje na všechny formy umění včetně literatury: prózy i poezie.

SYNOPSE

Ferdinand Griffon (Petříček)⁽¹⁾ si přestal rozumět se svojí ženou. Marianne, která přichází pohlídat děti, zatímco jde manželský pár na večírek, je ve skutečnosti Ferdinandovou dávnou velkou láskou. Petříček opouští podivný společenský večírek, připojuje se k Marianne a doprovází ji domů. Dvojice spolu stráví noc, ale Marianne je prostřednictvím svého údajného bratra zapletena do obchodu se zbraněmi. Marianne s Petříčkem za sebou nechává mrtvé tělo a omráčeného muže a vydávají se na cestu na jih. Hledá je policie, přicházejí o peníze, ukradnou auto, rozcházejí se se světem, snaží se vytvořit milostnou i existenciální utopii. Jsou jako trosečníci, co se usadí na pustém ostrově, aby se mohli milovat daleko od světa. Nicméně civilizace nakonec začne Marianne chybět a brzy se znovu uchýlí k pochybným obchodům. Zmizí, protože se připojí k partě řízené svým domnělým bratrem Fredem. Petříček se ocitá mezi dvěma ohni, je přemožený a mučený konkurenční partou. Marianne s Petříčkem se navzájem ztratí z očí. Petříček se snaží na Marianne zapomenout, stává se z něj námořník. Ale Marianne se znovu objevuje a zatahuje Petříčka do Fredových aktivit. Brzy zjistíme, že Fred není její bratr, ale milenec. Připravují loupežné přepadení spojené s vyřizováním si účtů s nepřátelskou partou. Marianne utíká s Fredem, Petříček je sleduje na ostrov. Dochází k přestřelce, Fred je zabit, Marianne je těžce zasažena kulkou z Petříčkovy zbraně a umírá. Zoufalý hrdina shromáždí výbušninu a spáchá sebevraždu.

(1) Vzhledem k tomu, že mu všichni říkají Petříček a toto jméno se objevuje i v názvu filmu, rozhodli jsme se ho používat i v těchto výukových materiálech.

KONTEXT: ROK 1965

NAPĚTÍ A TRHLINY

Rok 1965 není tak symbolický jako roky 1968 nebo 1989. Svět i Evropa jsou rozděleny různými ideologiemi, nedávná dekolonizace nedokáže zvrátit bipolarizaci planety se Spojenými státy coby lídrem kapitalistického tábora na straně jedné a Sovětským svazem jako komunistickým vzorem, který ovšem měl od roku 1956 konkurenta v podobě Maovy Číny, na straně druhé. V roce 1965 se tento svět nezdá být pevný a neměnný, v každém případě ale působí stabilně – a podobně si ve Francii upevnil svoji pozici hlavy státu Charles de Gaulle. Francie se stejně jako celý západní svět nachází v období hospodářského růstu a prosperity (**srov. Dialogy, s. 22–25**), v tzv. zlatém třicetiletí (1945–1973), přestože relativní nezávislost Francie mezi dvěma nepřátelskými bloky hodlá De Gaulle hájit prostřednictvím navázání politických vztahů s komunistickými zeměmi.



Demonstrace proti válce ve Vietnamu ve Washingtonu v roce 1967

Godard se jako obvykle i v roce 1965 zajímá o přítomnost. Tu ztělesňuje občanská válka v Jemenu, vměšování Spojených států do záležitostí Santa Dominga, vojenský zásah ve Vietnamu spojený s vysláním jednotek a masivním bombardováním napalmem, což je konflikt, který vyvolal protestní hnutí mladé západní generace. Umělci nešetří jedovatými invektivami vůči konzumnímu paradigmatu a ideologii pokroku (od roku 1958 Jacques Tati s filmem *Můj strýček*; v roce 1965 vyšel román Georgese Pereca *Les Choses* (Věci), v němž sledujeme příběh mladého páru, který ve svém bytě chorobně hromadí symboly konzumní společnosti. Stejně tak gaullismus je částí francouzského obyvatelstva vnímán jako normativní a zaprášený režim. De Gaulle byl sice v prosinci 1965, tedy několik let po skončení alžírské války a vyhlášení nezávislosti Alžírsko (1962), znovu zvolen, do druhého kola prezidentských voleb ho však poslal François Mitterand, jediný kandidát levice podporovaný velkou částí mládeže ozyvající se z univerzit, kde se již začíná projevovat populační exploze související s baby boorem.

NOVÁ VLNA, MLÁDEŽ TOUŽÍ PŘEJÍT K ČINŮM

Francouzská nová vlna úzce souvisí s mládeží. Je ukotvena ve filmovém modernismu, ale nepředstavuje jeho personifikaci ani původce – jejím předchůdcem je například Roberto Rossellini. Jean Douchet toto symbolické hledisko relativizuje následovně: „Stává se, že víceméně podobné příčiny mají v různých situacích podobné důsledky.“ Hnutí vzniká v lůně filmové kritiky – v časopise *Cahiers du cinéma* –, do něhož přispívali jeho hlavní představitelé. Jejich texty zakládají „politiku autorů“, která považuje film za legitimní umění, stejně jako jsou jím literatura, divadlo, malířství či hudba. Alfred Hitchcock nebo Howard Hawks jsou tedy autory děl poskytujících určité vidění světa. Tuto skupinu rovněž odlišuje to, že se její představitelé věnovali filmové kritice a při tom toužili točit filmy. Jako nekompromisní kritikové měli na mušce zejména filmy tzv. francouzské kvality (prestižní adaptace literárních klasiků) realizované „profesionály profese“. V padesátých letech 20. století totiž museli nově nastupující francouzští filmaři nejprve vést nekonečný život asistenta režie, než dostali příležitost točit vlastní filmy.

Termín „nová vlna“ jako první použila v roce 1957 novinářka Françoise Giroudová pro název souhrnného pojednání *Zprávy o mládeži*. V roce 1958 jím kritik Pierre Billard označil touhu po obnově, kterou tito mladí režiséři, točící v té době krátké filmy, projevovali.⁽³⁾ Tento fenomén není homogenním uměleckým manifestem, vztahuje se na filmové začátky celé řady mladých filmařů mezi lety 1959 a 1960, z nichž ostatně mnozí velmi rychle upadli v zapomnění. Nová vlna představuje chuť vymanit se z tehdejších filmových norem a omezení a filmovat novou generaci, nové a mladé herce, natáčet rychle a s malým štábem, používat nenáročnou techniku s omezenými rozpočty, mimo studia (na ulicích, v soukromých bytech) a neomezovat se konvencemi filmového vyprávění.

1965: NOVÁ VLNA MEZI ROZKVĚTEM A ÚPADKEM

Francouzská nová vlna se objevuje v roce 1959, kdy snímek *Nikdo mě nemá rád* Françoise Truffauty vyhrál na festivalu v Cannes. Od roku 1960 zažívala neblahý efekt tohoto úspěchu, neboť filmy hnutí byly dehonestovány zlými jazyky, které upozorňovaly na komerční neúspěchy, nedbalý přístup a amatérismus těchto mladých režisérů hodlajících provést revoluci v kinematografii. V roce 1965 se již termín nová vlna nepoužívá, profesní dráhy jednotlivých tvůrců se rozešly, ale působení tohoto hnutí není o nic méně důležité, ať už jde o šedesátá léta či o současnost.

V Itálii to byl Pier Paolo Pasolini, kdo rozpoznal zásadní důležitost Godardova filmu *U konce s dechem* (1959). V narativní volnosti viděl skulinu pro poezii. Za povšimnutí rovněž stojí, že termín nová vlna dokázal překonat železnou oponu, zejména v Polsku, kde Jerzy Skolimowsky (*Bariéra*, 1963) natáčí hořká díla o polské mládeži. Stejně tak v Československu, jež je bezpochyby zemí, kde se v největší míře objevují podobné nové talenty, například Jan Němec, Věra Chytilová či Miloš Forman. Termín „nová vlna“ se opakovaně používá pro označení nových generací filmařů. Byli jím charakterizováni i rumunští filmaři (Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu), kteří se objevili mezi lety 2005 a 2007.

AUTOR: FILMAŘ, UMĚLEC, TVŮRCE

Jean-Luc Godard je jedním z velkých tvůrců sedmého umění a navíc umělec prvotní důležitosti, jehož díla nepřestávají od konce 50. let fascinovat, překvapovat, rozdělovat, klást otázky, a to i mimo oblast filmu. Godard v sobě snoubí více talentů. Má intuitivní schopnost pochopit svoji dobu (mnohé jeho filmy fungují jako úžasné seismografy), neustále experimentovat s obrazovými, narativními a technickými možnostmi filmu, komunikovat s médii a provokovat.

FILM, NÁHRADNÍ RODINA

Jean-Luc Godard se narodil v roce 1930 v Paříži ve francouzsko-švýcarské rodině. Kolébku jeho dětství je Ženevské jezero, u něhož se opět usadil v roce 1977 a kde v současnosti žije v čím dál větším ústraní. Pochází ze zajištěné a vzdělané rodiny, a nic tedy nenapovídalo tomu, že by jeho cesta vedla k umění, které v té době bylo považováno za druhořadé. Godard se ovšem stane „dědicem v příkrém rozporu“⁽⁴⁾ se společenskou vrstvou, z níž pochází, inklinuje ke vzdoru a porušování pravidel, navíc má sklon ke kleptomanii.

Jako se někteří lidé uchylují k víře, Godard se ve 40. letech našel v cinefilii, a to díky filmovým klubům, které po válce zažívaly svůj zlatý věk, a ve Francouzské filmotéce Henriho Langloise, jež byla zásadním studijním místem. Godard si kolem sebe postupně



Jean-Luc Godard jako herec ve filmu Jacquese Rivetta *Paříž patří nám* (*Paris nous appartient*)

vytváří okruh lidí, mezi něž patří např. François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol a Eric Rohmer. V roce 1952 debutuje v časopise *Cahiers du cinéma*, který v té době řídil André Bazin a do něhož přispívali výše zmínění autoři. Pro Godarda i pro ostatní to byla náhradní rodina, sám o redakci časopisu říká: „Byl to náš jediný domov a já jsem tam byl více než ostatní.“⁽²⁾

KINEMATOGRAFIE, TVŮRČÍ AKT

Filmový kritik předznamenává filmaře svým smyslem pro aforismus a vzletná slova. V roce 1985 ke svému vztahu k psaní poznamenává: „Vždycky to bylo pracné a na poslední chvíli. [...] Je v tom určitá bolest, která ovšem může být překonána radostí, již pociťujeme při každém tvůrčím aktu.“⁽⁵⁾ Godard tím vystihuje nejenom způsob psaní, ale i zvláštní atmosféru během vlastních natáčení, kdy dlouhé chvíle pochybností a čekání náhle přerušila inspirace a neuvěřitelná rychlost realizace.

Přechod k natáčení filmů se odehrál prostřednictvím krátkých filmů, jako jsou *Charlotte et Véronique, ou tous les garçons s'appellent Patrick* (*Charlotte a Veronika aneb všichni kluci se jmenují Patrik*, 1957), *Charlotte et son Jules* (*Charlotte a její Jules*, 1958) a také *Une histoire d'eau* (*Příběh vody*, 1958), který spolurežisoval s Truffautem. Tyto snímky již v sobě nesou zárodky jeho prvního celovečerního filmu *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1959–60): práci s citacemi (literárními, filmovými), narušování rytmu, zpochybňování vyprávěcích a střihových konvencí. Podle Godarda je film forma, která myslí. Jeho filmy jsou koncentráty, verbální a obrazové koláže charakterizované různorodostí, oslnivostí a mnohoznačností. Film *U konce s dechem* zahajuje Godardovo ohromující tvůrčí období – mezi lety 1959 a 1967 vzniklo 15 celovečerních a 7 krátkých filmů.

KŘIVOLAKÁ KARIÉRA:

RADIKÁLNOST, AKTIVISMUS, STAŽENÍ SE DO POZADÍ A NÁVRATY

Radikálnost je esteticky přítomna už v jeho prvních filmech, od roku 1965 nabývá rovněž politického významu. V každém případě získává podobu levicové angažovanosti, přestože dříve byl Godard spojován s určitou formou dandyovského a pravicového anarchismu. Jeho tíhnutí k levici se i nadále prohlubuje, aniž by přitom on sám ztratil svoji pozoruhodnou schopnost vystihnout svou dobu. Příkladem může být film *Číňanka* (*La Chinoise*, 1967), v němž znepokojivým způsobem předpovídá květen 1968. Události roku 1968 znamenají zlom, neboť Godard opouští filmový průmysl a přidává se k proudu aktivistů. Mezi lety 1969 a 1973 natáčí kolektivní díla spolu s Jeanem-Pierrem Gorinem v rámci skupiny pojmenované „Dziga Vertov“. Toto stažení se do pozadí pokračuje i v 70. letech, kdy se usazuje v Grenoblu a věnuje se videotvorbě jako umělecké a mediální utopii.

Aniž by Godard přestal experimentovat s videem – *Příběh(y) filmu* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988–1998) jsou opravdovým mistrovským dílem –, na pole tradiční kinematografie se vrátil se snímkem *Zachraň si, kdo můžeš (život)*, který byl v roce 1980 vybrán do hlavní soutěže festivalu v Cannes. Šlo o významnou událost, u níž toužila být veřejnost (233 000

diváků ve Francii). Godard se tím dostává do středu zájmu publika a jeho tvořivost opět nabírá na intenzitě. Mezi lety 1981 a 2014 natočil 16 celovečerních filmů, mnoho krátkých filmů, filmových esejů a scénářů. I když má Godardovo publikum tendenci řádnout, on sám ve svých 85 letech zůstává tvůrcem, jenž každým svým filmovým počinem směle a chytře experimentuje s možnostmi svého umění.

FILM V KONTEXTU DÍLA: BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK, FILM – SOUHRN

Kariéra Jeana-Luca Godarda je tak dlouhá, že je těžké ji na těchto stránkách uchopit, aniž bychom zradili její úžasnou bohatost. Nicméně je snadné ve snímku *Bláznivý Petříček* rozpoznat základní orientační bod jeho filmografie, přelomový film, jenž se brzy stal legendou a jenž je současně shrnutím prvního období Godardovy filmové tvorby.

PROMYŠLENÁ TVORBA

Godard v té době své projekty realizoval v neuvěřitelně rychlém tempu, někdy v opravdu krátkém čase. Například u filmu *Vdaná žena* (*Une femme mariée*, 1964) uběhly od začátku příprav po první projekci pouhé čtyři měsíce. O *Bláznivém Petříčkovi* Godard říká: „Nemohu říct, že bych ho nepropracoval, nicméně jsem ho neměl předem promyšlený. Všechno se odehrálo najednou. Je to film, u něhož nebyl scénář, střih ani mix zvuku [...] Již od prvního filmu si vždycky říkám, že budu více pracovat na scénáři, a pokaždé si uvědomuji, že i tak mám ještě možnost improvizovat, všechno vytvořit na place, tedy aniž bych film na něco aplikoval.“⁽⁶⁾

Když byl Godard mladý, věnoval se kresbě a malbě (srov. *Přechody*, str. 26–28). A malíř – spolu se spisovatelem (srov. *Otázky filmu 1*, str. 14) – představuje centrální figuru *Bláznivého Petříčka*. Když Godard mluví o svém tvůrčím procesu, má často tendenci psát svoji vlastní legendu. A v tomto případě opravdu hodně přehání, protože *Bláznivý Petříček* byl dlouho připravovaným projektem. Metody natáčení se sice radikálně nezměnily (začlenění kolemjdoucích do scény, vynechání některých scén, improvizování jiných scén, dlouhá váhání a náhlé inspirace), avšak jednotlivé etapy se řídily větší přesností než obvykle, a to celých 18 měsíců. Již v březnu 1964 lze najít zmínku o nákupu práv na román Lionela Whitea *Obsession* (*Posedlost*), jehož styl je podle Godarda s odvoláním na Nabokovovu knihu „lolitovský“.

Godard rád zpracovává zápletky dobře napsaných detektivek a ještě raději se od nich odpoutává, ale v tomto případě zůstává věrný předloze Lionela Whitea, i když příběh přesouvá do Francie. Ještě překvapivější ale je, že většina z 27 sekvencí scénáře o padesátce stran (jeden z nejdelších režisérových scénářů) byla během natáčení zachována. Název *Bláznivý Petříček* vzniká až po skončení natáčení a je odkazem na hlavního ve-

řejného nepřítele konce čtyřicátých let ve Francii, jímž byl ďábelský, násilný a asociální gangster (bývalý člen gestapa). Tento název dobře vystihuje Godardovu touhu vymezit se vůči gaullistické Francii a její normami svázané společnosti, kompromisům, pod povrchem skrytému násilí (obchod se zbraněmi a mučení zde odkazují k alžírské válce). Křestní jméno hlavní hrdinky, která dokáže Petříčka zradit, přestože ho miluje, je Marianne, což je jeden ze symbolů Francouzské republiky.

PRVNÍ REKAPITULACE

Po určitém tápání (Godard si jako představitele hlavní role představoval hollywoodskou hvězdu Richarda Burtona) se Godard rozhodl do hlavních rolí obsadit duo Belmondo-Karina, což podtrhuje myšlenku rekapitulujícího filmu. Belmonda, kterého objevil filmem *U konce s dechem*, propojil s herečkou, která se v roce 1960 stala jeho múzou (*Vojáček*) a brzy nato i ženou. Godard je „Pygmalionem“⁽⁷⁾ této ženy-dítěte (je mezi nimi desetiletý věkový rozdíl) a takovým způsobem – zejména s jejím plyšákem – ji i v *Bláznivém Petříčkovi* zobrazuje. Nerozlišují mezi životem a filmem, na plátně i ve skutečnosti se odehrávají radosti a strasti vášnivého a bouřlivého vztahu.

Jejich umělecká spolupráce pokračuje i v roce 1965, ačkoliv už byli rozvedeni, což ovšem – jak potvrzují svědectví – nemělo na často radostné natáčení vliv. Jako vždy se osobní vztahy promítají i do filmu a je těžké v *Bláznivém Petříčkovi* nevidět způsob, jak se



Pohled Anny Kariny do kamery ve filmu *Bláznivý Petříček*

ohlédnout za touto divokou láskou a vrtkavým vztahem charakterizovaným rozchody a usmiřeními (**srov. Analýza... záběru, str. 20**) i krutými a něžnými konflikty. V Karininiých pohledech do kamery můžeme nejednou zahlédnout zamilovaně šibalský záblesk mezi filmařem a jeho múzou. Kdo hovoří v tomto dialogu, Petříček, nebo Godard: „S tebou se nedá povídat. Máš místo myšlenek jen city?“

Kromě těchto dvou herců se Godard obklopuje svým kameramanem Raoulem Coutardem, který v tomto filmu objevuje techniskop⁽¹⁾, což je levná a tvárná barevná metoda, která je nicméně náročná na dobré světlo. Filmový štáb není velký (mezi asistenty zaujme zejména Jean-Pierre Léaud) a zásadní úlohu hraje skriptka Suzanne Schiffmanová, neboť snímek není natáčen ani chronologicky, ani podle míst natáčení, což ovšem Godardovi vyhovuje, protože se děsí pomyšlení na film, který by byl dopředu připravený.

(1) DOUCHET, Jean, *Nouvelle Vague*, 1998, Cinémathèque française / Hazan, str. 273.

(2) Claude Chabrol natočil svůj první celovečerní film *Krásný Serge* (*Le beau Serge*) v roce 1957.

(3) DE BAECQUE, Antoine, *Godard*, Grasset, str. 15–44.

(4) Entretien avec Alain Bergala, In *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985, str. 13.

(5) Tamtéž, s. 11–12.

(6) DE BAECQUE, Antoine, *Godard*, Grasset, str. 179.

(7) Parlons de Pierrot, In *Cahiers du cinéma*, č. 171, říjen 1965.

(8) Ostatně je překvapivé, že *Bláznivý Petříček* měl být původně černobílý.

VÝBĚR Z FILMOGRAFIE

Vzhledem k velkému počtu titulů (103 filmů, z nichž 42 je celovečerních) nemůže být tato filmografie úplná, a proto jsme se rozhodli uvést dvacítku reprezentativních filmů natočených ve všech Godardových tvůrčích obdobích.

U konce s dechem (*À bout de souffle*, 1959–60)

Žena je žena (*Une femme est une femme*, 1961)

Žít svůj život (*Vivre sa vie*, 1962)

Karabiniéři (*Les Carabiniers*, 1963)

Pohrdání (*Le Mépris*, 1963)

Vdaná žena (*Une femme mariée*, 1964)

Alphaville (*Alphaville*, 1965)

Bláznivý Petříček (*Pierrot le fou*, 1964)

Ženský rod, mužský rod (*Masculin féminin*, 1966)

Dvě nebo tři věci, které o ní vím (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966)

Číňanka (*La Chinoise*, 1967)

Jeden + jeden (*One + One*, 1968)

Vitr z Východu (*Vent d'est*, 1969, podepsán Skupinou Dziga Vertov)

Vladimír a Rosa (*Vladimir et Rosa*, 1970,

podepsán Skupinou Dziga Vertov)

Všechno je v pořádku (*Tout va bien*,

spolurežirováno s Jeanem-Pierrem Gorinem)

Jak se máš (*Comment ça va*, 1976,

spolurežirováno s Anne-Marií Miévillovou)

Francie cesta objíždka dvě děti (*France tour détour deux enfants*, 1979,

spolurežirováno s Anne-Marií Miévillovou)

Zachraň si, kdo můžeš (život) (*Sauve qui peut (la vie)*, 1979)

Vášeň (*Passion*, 1982)

Zdrávas, Maria (*Je vous salue Marie*, 1985)

Pěstuj si pravačku (*Soigne ta droite*, 1987)

Německo rok 90 devět nula (*Allemagne année 90 neuf zéro*, 1991)

JLG/JLG (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, 1995)

Příběh(y) filmu (*Historie/s du cinéma*, 1988–1998)

Chvála lásky (*Éloge de l'amour*, 2001)

Naše hudba (*Notre musique*, 2004)

Socialismus (*Film Socialisme*, 2010)

Sbohem, jazyku (*Adieu au langage*, 2014)

SOUVISLOSTI

ODKAZY

Již jsme zdůraznili fakt, že cinefilie zaujímá v Godardově tvůrčí dráze důležité postavení. Snímek *Bláznivý Petříček* je prostoupen filmovou pamětí překypující odkazy, které jsou občas explicitně vyjádřeny (jako je film *Pépé le Moko* Julien Duviviera) a jindy jen naznačeny danou situací (zamilovaný pár daleko od světa odkazuje k dvojici z filmu *Léto* s Monikou Ingmara Bergmana). Následují dva příklady z mnoha.

Železnice

- 1 – *Muž s kinoaparátem*, Dziga Vertov, 1929
- 2 – *Bláznivý Petříček*
- 3 – *Frigo na mašině*, Buster Keaton, 1926

Zbraně a gangsteři

- 4 – *Gun Crazy*, Joseph H. Lewis (1950)
- 5 – *Bláznivý Petříček*
- 6 – *Zjizvená tvář*, Howard Hawks, 1932

FILM – SOUHRN

Bláznivý Petříček rekapituluje Godardovo období intenzivní tvorby. Režisér se v něm vrací k tématům, motivům a situacím, jež už prozkoumával ve svých předchozích filmech.

Tragické lásky

- 1 – *Bláznivý Petříček*
- 2, 3 – *U konce s dechem*, 1959–1960

Mučení a násilí

- 4 – *Bláznivý Petříček*
- 5 – *Karabiniéři*, 1963
- 6 – *Vojáček*, 1960

Texty, nápisy

- 7 – *Alphaville*, 1964
- 8 – *Bláznivý Petříček*
- 9 – *Žena je žena*, 1961

ODKAZY



1



2



3



4



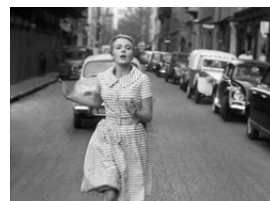
5



6



1



2



3



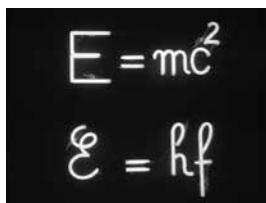
4



5



6



7



8



9

SVĚDECTVÍ

CHANTAL AKERMANOVÁ

Chantal Akermanová (1950–2015) je jednou z velkých ženských postav kinematografie. Její filmografie zahrnuje různé oblasti, hrané i dokumentární filmy a instalace. Z jejích filmů můžeme uvést například *Jeanne Dielmanová*, *Obchodní nábřeží 23*, *1080 Brusel* (*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975), *News From Home* (*Zprávy z domova*, 1977), *Golden Eighties* (*Zlatá osmdesátá*, 1986), *D'Est* (*Z Východu*, 1993), *De l'autre côté* (*Z druhé strany*, 2002), *No Home Movie* (2015).

„Bláznivého Petříčka jsem viděla, když mi bylo 15 let. Nevěděla jsem, kdo je Godard, a sotva jsem tušila, že existuje něco jako autorský film. Do kina jsem chodila na filmy jako *Velký flám* (*La grande vadrouille*)⁽¹⁾ nebo filmy Walta Disneyho, brala jsem to jako zábavu, možnost jít ven s přáteli a jíst zmrzlinu, určitě jsem tam nechodila s tím, že zažiji emocionální šok nebo že uvidím umělecké dílo, nevěděla jsem, že by film mohl být uměleckým dílem. Tak jsem tedy na tento film šla, protože se mi líbil jeho název *Bláznivý Petříček*. A viděla jsem ho, a bylo to něco tak jiného, tak odlišného. Měla jsem pocit, že ke mně promlouvá, že je to poezie. A protože před tím, než jsem zatoužila točit filmy, jsem vždycky chtěla psát, cítila jsem v tom filmu něco, co dosahovalo velkých momentů psané tvorby, ale jinou cestou, a tato cesta se mi zdála být ještě přitažlivější. A když jsem vyšla z kina, řekla jsem si: i já chci točit filmy.“⁽²⁾

Tento šok ze setkání s filmem *Bláznivý Petříček* potrvá i nadále, neboť první krátký film Chantal Akermanové *Skoč, mé město* (*Saute ma ville*, 1969) představuje groteskní a tragickou fantazii. Hraje v něm sama filmařka a v mnoha ohledech se jedná o odkaz ke Godardově filmu, zejména volností zvukového zpracování. Když hrdinka stoupá do svého bytu, pozpěvuje si, krátce nato se zavře do kuchyně a v ní vykonává činnosti, které jsou čím dál tím fantasknější a nečekanější, jako by chtěla zpochybnit běžné používání věcí a podmanit si je svým vlastním způsobem. Počáteční grotesku postupně střídá neklid, na povrch vyplouvá vztek vůči světu a jeho normám a film končí sebevraždou, prudkým vzplanutím.

(1) Komédie Gérarda Ouryho s Louisem de Funès. Jde o jeden z divácky nejúspěšnějších francouzských filmů. Vidělo ho 17 milionů diváků.

(2) Toto svědectví je součástí bonusu u filmů Chantal Ackermanové, které vyšly v edici The Criterion.



ALAIN BERGALA O NATÁČENÍ BLÁZNIVÉHO PETŘÍČKA

Filmový kritik, esejista, pedagog a filmař Alain Bergala o Jeanu–Lucu Godardovi hodně psal, zabýval se rovněž jeho tvorbou a vedl s ním rozhovory, a to zejména z pohledu vydavatele. Řídil vydání knihy Jean–Luc Godard par Jean–Luc Godard (Jean–Luc Godard o Jeanu–Lucu Godardovi, 2 svazky, 1985–1998), napsal knihy *Nul mieux que Godard* (Nikdo není lepší než Godard, 1999) a *Godard au travail, les années 1960* (Godard v práci, 60. léta, 2006). Své první „setkání“ s autorem *Bláznivého Petříčka* popisuje následovně:

„Studoval jsem filozofii – protože film se studovat na vysoké škole nedal – a Godard pro nás byl pan režisér, úplný bůh, jen představa, že bych ho viděl, byla zvláštní. Narodil jsem se v oblasti Var a na poloostrově Gien, kam jsme s rodiči jezdili, jsem se naučil plavat. Tento kraj, v němž byla natočena část filmu, byl jakoby můj kraj mého dětství. Jednou mi zavolał můj bratranec, kuchař v hotelu na ostrově Porquerolles, protože věděl, že se velmi zajímám o film. Řekl mi: ‚Přijede sem natáčet nějaký filmař, imenuje se Godard...‘“ Nenechal jsem ho ani domluvit a řekl mu, aby mi dal vědět, až přijedou. A jednoho dne mi volá, že už přijíždí.

Půjčil jsem si od kamaráda 16mm kameru, koupil si filmovou cívku a vzal si s sebou svůj jednoduchý fotoaparát. Postavil jsem se na místo, kam připlouvají lodě, abych měl jistotu, že je nezmeškám. A najednou přijeli. Viděl jsem, jak Raoul Coutard vynáší materiál atd. Zůstával jsem trochu opodál, později jsem se pohyboval v okolí hotelu, bylo to trochu, jako bych je sledoval. Vyšli ven, viděl jsem Annu Karin, Belmonda, Godarda. První záběr, který točili, bylo vylovení na ostrově, záběry na nohy. Ale na pláži nikdo nebyl, a tak jsem byl nápadný. Poznal jsem Jeana–Pierra Léauda, který dělal něco jako asistenta. Zeptal jsem se ho: ‚Mohli byste se Godarda zeptat, jestli tu můžu zůstat a fotit?‘ Léaud se jde Godarda zeptat, vrátí se a odpovídá: ‚Godard souhlasí pod jedinou podmínkou – že nebudete kouřit.‘ Což nedávalo smysl. A tak jsem mohl natáčet – což je ale bohužel ztracené – a fotit.

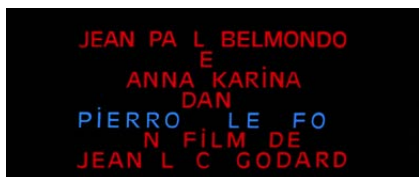
Zůstal jsem jen půl dne, ale samozřejmě mě to hodně poznamenalo. Viděl jsem všechny, viděl jsem Godarda, jak připravuje jízdu kamery, jak pracuje atd. I později jsem – na základě této prvotní zkušenosti – hodně chodil na natáčení, vracel se na místa natáčení, abych porovnal, jak vypadají ve skutečnosti a jak jsou zobrazena ve filmu. Také na mě silně zapůsobil fakt, že umělec, kterého jsem nejvíce na světě obdivoval, přijel do mého kraje.

Toto svědectví bylo zaznamenáno 19. února 2016.

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

Následující rozdělení filmu na kapitoly vám poskytne praktický nástroj, jenž vám pomůže se ve filmu snáze orientovat.

Poznámka: Marianne a Petříček hlasem mimo obraz v průběhu filmu odříkávají jednotlivé kapitoly, ty ale následujícímu rozdělení neodpovídají. Stejně tak zvuky, hlasy a vsuvky začínají velmi často na konci sekvencí a přesahují do sekvencí následujících, proto jsme museli přistoupit k několika arbitrárním volbám. Nebylo také možné uvést veškeré vsuvky (obrazů či textů), nicméně některé jsme zmínili.



1 – Úvodní titulky (00:00 až 01:05).



2 – Záběry z Paříže, četba ve vaně, přípravy na večírek, přichází chuťva, aby se postarala o děti, je to Marianne, která se s Petříčkem kdysi setkala (01:06 až 05:06).



3 – Společenský večírek: nějaký filmař definuje film, další hosté mluví jazykem reklamních sloganů (05:07 až 08:45).



4 – Marianne a Petříček se po pěti letech znovu setkávají a stále k sobě chovají živé city, společně opouštějí Paříž (08:46 až 12:36).



5 – Ráno v Mariannině bytě aneb mrtvola v obývacím pokoji a milostná píseň (12:37 až 16:35).



6 – Marianniny pochybné obchody aneb zločinecký pár na útěku a bez peněz (16:36 až 21:40).



7 – Putování a noční něžnosti aneb láska navěky (21:41 až 23:28).



8 – V městečku. Pomocí vyprávění příběhů si vydělávají peníze (23:29 až 25:48) – srov. **Analýza... sekvence, str. 17.**



9 – Fingovaná nehoda a přechod Francie (25:49 až 30:36).



10 – Krádež Forda Galaxy a na cestě „kamkoliv“ – přímo do moře (30:37 až 36:53) – srov. **Analýza... filmového obrazu, str. 19.**



11 – Jako trosečníci aneb moderní robinsoni (36:54 až 41:51).



12 – Četba a jídlo aneb „dokonalé štěstí“ (41:52 až 44:34).



13 – „Co mám dělat?“ aneb robinsoni, co si nerozumějí (44:35 až 50:21).



14 – Návrat do světa aneb operace divadlo a vietnamská válka (50:22 až 55:45).



15 – Muzikál pod borovicemi aneb „čára štěstí“ (55:46 až 59:10).



16 – Přiznání, rána osudu a návrat k špinavým obchodům (59:11 až 01:03:54).



17 – Petříček v tančírně, Marianne ve špatných rukou (01:03:55 až 01:06:24).



18 – Zachránit Marianne aneb Petříček se vrhá do jámy Ilové (01:06:25 až 01:09:50).



19 – Petříček mučený, Petříček se sklonem k sebevraždě (01:09:51 až 01:12:55).



20 – Petříček, námořník v Toulonu a Mariannin návrat (01:12:56 až 01:16:52).



21 – Marianne a Petříček jsou opět spolu aneb vstříc nebezpečným dobrodružstvím (01:16:53 až 01:20:35).



22 – Mariannin minulý život a aktivity jejího bratra (01:20:36 až 01:24:58).



23 – Choreografie na pláži a vydařená plánovaná akce (01:24:59 až 01:29:22).



24 – Bowling a roztržka, podvod a prozření (01:29:23 až 01:33:51) – srov. Analýza záběru, str. 20.



25 – Smutek z lásky aneb „Máte mě ráda?“ (01:33:52 až 01:38:05).



26 – Tragický osud a přestřelka aneb smrt Marianne (01:38:06 až 01:41:33).



27 – Namalovaný obličej a výbušnina aneb Petříčkova sebevražda (01:41:34 až 01:45:11).



28 – Závěrečné titulky (01:45:12 do konce filmu).

FILMOVÉ OTÁZKY

Tato kapitola se zabývá specifickými otázkami filmu napříč celým snímkem a odkazuje také k různým úrovním analýzy a ke kapitole Pedagogický průvodce (srov. str. 30–31).

1 – UKÁZAT, SKRÝT: TEXT NA PLÁTNĚ

UKÁZAT-SKRÝT: TEXT NA PLÁTNĚ

Ve filmu *Bláznivý Petříček* se objevuje celá řada:

- spisovatelů (Balzac, Baudelaire, Jules Verne, „přístav jako v románech od Conrada“, „plachetnice jak od Stevensona“ apod.)
- názvů knih (*Slova a věci* od Jeana-Paula Sarrtra, *Sezóna v pekle* Arthura Rimbauda, spojení „do hlubin noci“, které Petříček vysloví, odkazuje k románu *Cesta do hlubin noci* Louise-Ferdinanda Céline, jenž je jedním z filmařových oblíbených spisovatelů, ostatně Godard dal své hlavní postavě jméno Ferdinand)
- pasáží, v nichž se hodně čte nebo jsou v nich pronášeny útržky z děl jako „Ta strašná doba večer v pět“ (úryvek z básně *Zvuk rohu a smrt* od Federica Garcii Lorcy)

Takový příval literárních citací není ničím překvapivým u filmaře, který na otázku ohledně pseudonymu (Hans Lucas), jež používal při psaní některých svých článků, odpověděl následovně: „[...]Nedělal jsem to kvůli své rodině, mě jsem čistě literární důvody, protože tehdy jsem byl velmi ambiciózní a chtěl jsem vydat román v nakladatelství Galimard.“⁽¹⁾ Je zřejmé, že Petříček–spisovatel – jenž své utopické představy zakládá na literatuře – je alter egem Godarda–romanopisce, který patrně sám vlastní rukou napsal deník hlavního hrdiny.⁽²⁾ Film *Bláznivý Petříček* je třeba nejenom sledovat a poslouchat, ale také číst. Literární ctižádost jde totiž ruku v ruce se snahou o obrazové vyjádření (srov. **Přechody**, str. 26–28). Godard tím do filmu přidává čtvrtou složku, která s výjimkou úvodních a závěrečných titulů obvykle není ve filmu ukázána, jelikož v sobě a priori nemá obrazový rozměr – psané slovo.

NĚKOLIK PODOB PSANÉHO SLOVA NA PLÁTNĚ

* Četba: text není ukázaný, ale je odhalený pomocí hlasu

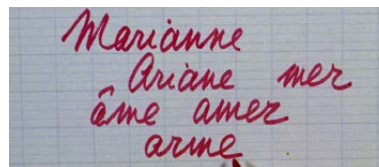


Petříček čte báseň-soupis, kterou mu Marianne napsala do deníku.

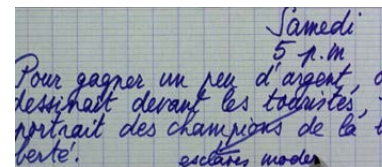


Petříček čte pasáž z románu *Klaun's band* (Guignol's Band) od Louise-Ferdinanda Céline.

* Ukázaný text



Poetika slovních hříček

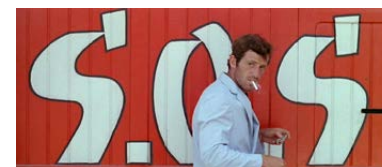


Politická satira

* Text – forma – sdělení



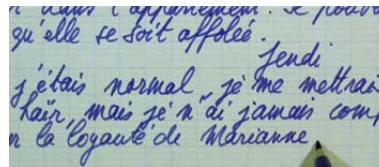
Ze světelné reklamy „RIVIERA“ se pomocí ohraničení stává „VIE“ – život



Petříček doslova volá o pomoc

„UKÁZAT, SKRÝT“ PROSTŘEDNICTVÍM PSANÉHO SLOVA

Psané slovo dokáže vytvářet napětí, protože se ke skrytým dramaturgickým prvkům dostaneme dřív, než nám jsou ukázány vizuálně. V první řadě tato viditelnost textu odkazuje k touze po filmu jako čistě tvorbě, v níž by všechny fáze byly sjednoceny v jediném zápalu nadšení a v jediném časovém úseku (srov. **Film v kontextu díla**, str. 9). Godard tímto způsobem ukazuje část filmu, která je divákovým očím obvykle nepřístupná – Petříčkův deník obsahuje prvky scénáře, které jsou již napsané a zároveň právě filmované. Přítomnost psaného slova rovněž připomíná používání mezititulků v období němého filmu. Jejich úkolem nebylo zastoupit to, co divák mohl vidět, nýbrž to, co nemohl slyšet. A konečně tento způsob zobrazování textu umožňuje odhalit něco, co ze své podstaty nelze ukázat, tedy nejtajnější část všech bytostí – jejich nitro. Petříčkův deník má vlastně funkci introspekce a nahradí jeho hlas mimo obraz.



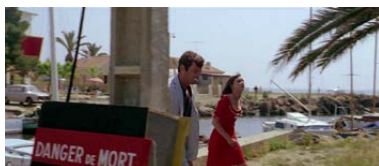
„Mariannina loajalita“



Marianne k Fredovi: „Udělá, co mu řeknu.“

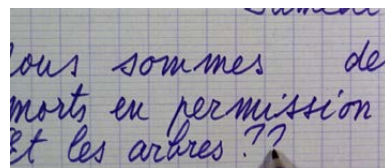
Tento převrácený vztah mezi textem a obrazem pracuje s otázkou Marianniny loajality. Ta se objevuje v Petříčkově deníku (**Sekvence 19**), ale k opravdové zradě a dvojakosti dojde až později (**Sekvence 22**), tedy s patnáctiminutovým odstupem mezi tím, co je napsáno, a tím, co lze právě vidět a slyšet. Můžeme si rovněž povšimnout, že vidíme pouze část slov, zbylá je uříznutá, takže není možné s určitostí říct, zda Petříček odmítá zpochybnit Marianninu loajalitu, nebo zda vzal její zradu na vědomí. Psané slovo tak zároveň odhaluje to, co bude ukázáno až později, i to, co je skryté.

Psané slovo je také často předzvěstí budoucích událostí a občas funguje doslova jako „výstražná značka“.



„Nebezpečí smrti“

Totéž platí pro směsici vizuálních a textových prvků, které bez ustání naznačují výústění filmu.



Psané slovo je v *Bláznivém Petříčkovi* jako Cassandra (**srov. Analýza... záběru, str. 20**), předpovídá ještě nedokonanou tragédii, zatímco Marianne s Petříčkem dále míří vstříc neblahému a nevyhnutelnému osudu. První část filmu sice zobrazuje milostný zápal, přesto je smrt doslova napsána už tady, v nich.

2 – HERCI VE VŠECH PODOBÁCH

RŮZNORODÉ HERECKÉ OBSAZENÍ

Otázku herce ve filmech Jeana–Luca Godarda dobře vystihuje výraz „různorodý“ a *Bláznivý Petříček* z takového pojetí ničím nevybočuje. Godard v tomto snímku kombinuje herce s neherci a obsazuje osobnosti, které se nezabývají pouze filmem, jako to udělal například Jean Renoir ve filmu *Francouzský kankán* (*French cancan*, 1954). Toto úsilí vychází z touhy hrát si s různými odchylkami a případně nemotornostmi, začlenit nehody,

skutečnost a určitou spontánnost (**srov. Analýza... sekvence, str. 17–18**). V žádném případě se ale nejedná o napodobení „opravdového života“. Každý herec, i v té nejmenší roli, má svoji ne–přirozenou zvláštnost projevující se ve frázování či gestech.

Anna Karina a Jean–Paul Belmondo pracují s narušováním rytmu: z nehybnosti přecházejí k náhlému zrychlení. Jean–Paul Belmondo to činí spojením nonšalance a fyzického úsilí, jeho pružné tělo často připomíná postavu v komiksu. Anna Karina je zároveň smyslná i strohá a často se pohybuje jakoby po klikatých a kruhových drahách. Kromě této dvojice se setkáváme s naprosto různorodým obsazením. Freda představuje choreograf Dick Sanders, americký filmař Samuel Fuller, jenž hraje sám sebe, v následující improvizované replice definuje film: „Film je bitevní pole – láska, nenávisť, násilí, akce a smrt. Jedním slovem: emoce.“ Sama sebe hraje i rozmarná libanonská princezna Ajša. Muže, jenž jako jediný slyší starou známou písničku, představuje Raymond Devos a celá tato sekvence zachycuje číslo, které tento humorista napsal a předváděl. Godard ho objevil v pařížském kabaretu a rozhodl se ho do filmu začlenit jako tzv. „ready-made“ a happening (**srov. Přechody, str. 26–28**).

HRANÉ A TANEČNÍ SCÉNY

V roce 1964 natočil Jacques Demy významný film *Paraplíčka z Cherbourgu* (*Les parapluies de Cherbourg*). Jednalo se o kompletně zpívaný muzikál (to znamená, že se ve filmu neobjevily žádné mluvené dialogy). Naproti tomu klasické hollywoodské muzikály vytvářely předěly mezi mluveným slovem a zpívanými pasážemi pomocí spuštění hudby či změn v pohybech herců ve chvíli, kdy začínali tančit. *Bláznivý Petříček* obsahuje mnoho přechodů mezi hranými a tanečními scénami, které jsou obzvláště zřejmé ve třech muzikálových sekvencích, nicméně Godard v nich samozřejmě porušuje muzikálové konvence. V první sekvenci (**5, Rozdělení filmu na kapitoly, str. 12–13**) se jedná o píseň, při níž se Marianne párkrát zatočí (**Obr. 1**), ale jinak při ní doopravdy netančí. V následující sekvenci⁽⁷⁾, v níž se ovšem nezpívá, připomínají pohyby z místa na místo choreografii (**Obr. 2**), na níž se svými virtuózními pohyby podílí i kamera.



1



2

Pasáže, v nichž se nezpívá ani netančí, mají často choreografický rozměr, jako když například Marianne potkáva Petříčka na mostě (**Obr. 3**) nebo když gangster připravený k akci předvádí toto podivné gesto připomínající vojenskou přehlídku (**Obr. 4**).



3



4

Ve dvou zbývajících muzikálových sekvencích je choreografie uplatněna ve větší míře. V mezihře s písní Čára štěstí (**Sekvence 15**) se v některých pasážích lehce tančí (**Obr. 5**) a v jiných méně, neboť jsou statičtější (**Obr. 6**). Sekvence na pláži zase vytváří určitou popovou revue s akrobatickými prvky (**Sekvence 22 – Obr. 7**). Ale v umění kontrapunktu je tato scéna v rozporu s úchvatnou podobou hollywoodských muzikálů – ty jsou zde ostatně zřetelně citovány, zejména prostřednictvím zářivých barevných kostýmů – jelikož celá choreografie i situace se nacházejí na pomezí mezi tancem a vojenským cvičením.



5



6



7

MLUVENÉ A ZPÍVANÉ SCÉNY, HUDEBNOST A LYRISMUS

Stejně jako se přechody mezi tanečními a hranými pasážemi nejednoznačně překrývají, nemají ani mluvené a zpívané scény mezi sebou jasnou dělicí čáru. Kombinace dialogů a voice-overů, jakož i hra se stylem projevu hlavních postav (**srov. Analýza... sekvence, str. 17–18**) odrážejí snahu o hudebnost. Petříček – zejména když mluví mimo obraz – používá rytmus, který se blíží přednesu básní a je každopádně notně vzdálený přirozenému mluvenému projevu. Paradoxně v nejmuzikálovější sekvenci (**23**) se mluví a nezpívá.

Zvuková složka filmu je hrou s hudbou. Film se vyznačuje několika netypickými hudebními pasážemi, například když Petříček jako dirigent zanotuje melodii Beethovenovy 5. symfonie, na niž Petříček odkazuje (**Obr. 8**). Nebo když Raymond Devos jako jediný slyší starou známou písničku, která ho pronásleduje jako jeho lásky (**Obr. 9**). Godard opět zpochybňuje konvence, když na plátně ukáže zdroj hudby, jímž je gramofon umístěný na břehu moře (**Obr. 10**). Jakmile se gramofon zastaví, protože je celý postříkaný mořskou vodou, začne hudba znovu hrát až v dalším záběru.



8



9



10

Touto přinejmenším originální strukturou si Godard vytváří vlastní hřiště, na němž může prozkoumávat vícero možných kombinací a zpochybňovat normy vyprávění. Ale kromě toho, že jde o dílo moderního filmového experimentátora, je Bláznivý Petříček hledáním choreografie lyrismu a lze se na něj dívat jako na okouzující i smuteční balet.

(1) „Umění vycházející ze života“, in *Jean-Luc Godard – texty a rozhovory*, Praha JSAF 2005, s. 19.

(2) Nebylo možné formálně ověřit, zda tomu tak opravdu je.

ANALÝZA... SEKVENCE

VYNÁLEZCI

(Kapitola 8 – časový kód: od 23:28 do 25:48)

Poznámka: Číslování obrázků odpovídá pořadí, v němž se objeví v ukázce, a nemusí být v analýze řazeno chronologicky.

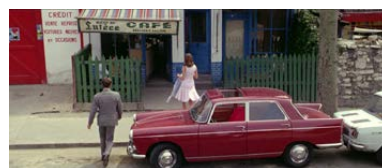
KONTEXT A TÉMATA

Tato sekvence se nachází v části filmu vyprávěné ve stylu road movie a následuje po noční jízdě, která se z celku vymaňuje svou umělostí – po scéně natočené ve studiu, ve kterém otáčející se světla házejí odlesky na čelní sklo auta. Sekvence byla vybrána pro svou obsažnost a netradičnost a také proto, že ve filmu představuje jasný předěl z rytmičkého, formálního, narativního a dramaturgického hlediska.

Sekvence je založená na principu různorodosti, zde obrazové i narativní, která je vlastní Godardovi a filmovému modernismu obecně (srov. Kontext, str. 6). Po nočním putování vytváří úvod sekvence dojem návratu do všední reality: nacházíme se v městečku ve střední Francii. Milenci se zastavují v kavárně, kde v rádiu uslyší policejní hlášení se svým popisem (Obr. 1, 2 a 3). Stíhání pro vraždu a úplně bez peněz se rozhodnou vyprávět místním historky, aby si tak vydělali na další cestu.



1



2



3

ODCIZENÍ

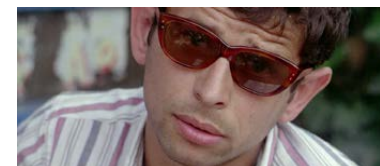
Jedním z výrazných prvků je zde efekt zcizení způsobený snímáním tváří postav z protipohledu (Obr. 5 a 6). Navzdory legendě, kterou o sobě Godard šířil, bylo natáčení pečlivě

připraveno (srov. Film v kontextu díla, str. 9), nicméně režisér víc než cokoli jiného rád zklamával očekávání, aby tak do filmu začlenil okamžiky skutečnosti, improvizaci a element náhody. Těsné rámování detailů protipohledů činí z diváka svědka a narušuje nepsanou dohodu klasické fikce. Jedná se o prvek modernistické kinematografie, kterého Godard ve svých filmech hojně využíval⁽¹⁾. Jeho cílem je vymanit diváka z iluze skutečnosti: pohled kamery obracející se na diváka je nejčastěji spojený se zcizením, které do divadla zavedl Bertolt Brecht. Tento postup také nepřímou souvisí s údajným výrokem Jacquese Rivetta, který kriticky vyžaduje, aby platilo, že „každý film je dokumentem o svém natáčení“.

Godard činí situaci dále složitější tím, že tři promluvy, nahrané přímo a bez hudebního podkresu, nemají stejnou váhu. Zatímco se André Éthée (Obr. 6) popisuje podle pravdy („momentálně jsem filmový komparzista“), Viviane Blasselová se představuje jako prodáváčka (ačkoli je ve skutečnosti rozhlasovou moderátorkou) a László Kovacs (Obr. 6), pravým jménem László Szabó, herec a spřízněnec nové vlny, který se nacházel na place, v portrétu sebe sama udává jak pravdivé (datum narození), tak nepravdivé údaje (nenařadil se v Santo Domingu a nevyhnalo ho odtamtud vylodění Američanů – srov. Kontext, str. 6). V této hře s přetvářkou jde také o vytvoření dojmu neprofesionality – Viviane je v projevu váhavá v protikladu k lehkosti sebejistoty dua Belmondo–Karina a Szabó.



4



5



6

KOLÁŽ A RŮZNORODOST

Tři zmíněné portréty uvádí gesto Petříčka, který prstem ukazuje doprava, zatímco Mariannin hlas říká mimo obraz: „Tak co teď?“ (Obr. 4). Moderní umění cíleně otrásá pravidly vyprávění a mizanscén založených na jednotě: klasický film se totiž zakládá na představě, že jeho jednotlivé složky vytvářejí konzistentní a harmonický celek. Můžeme tedy považovat fiktivní postavy Marianne a Petříčka na daném místě a v dané situaci za elementy různorodosti. Godard v této sekvenci, následující po mnohem jednotvárnější noční jízdě autem, pokračuje s koláží, ve které se míchá fikce (útěk milenců bez peněz)

s prvky reality (městečko, „sociální herci“), snovým obrazem blyštícího se moře (**Obr. 10**) a dalšími obrazovými složkami.



10

Godardovo umění koláže (**srov. Přechody, str. 26–28 a Dialogy, str. 22–25**) není pouze obrazové, ale zakládá se také na orchestraci ruchových, hlasových a hudebních vrstev, v šílené touze zkoumat možnosti jejich uspořádání. Komplikovaný mix zvuku se podobá hudební kompozici o dvou hlasech, kterými se proplétá původní hudba Antoina Duhamela. Veškerá linearita je zavrhnuta; Marianne a Petříček mluví mimo obraz (jedinými promluvami v této sekvenci synchronně doprovázejícími obraz jsou zmíněné tři protipohledy v detailu), **srov. Filmové otázky 2**. Toto oddělení hlasů a slov znázorňuje harmonii milostné jednoty monologu mimo obraz a propojení trvá, zatímco Mariannin part ustupuje hlasu Petříčka a naopak (**Obr. 7 a 8**).



7



8

NOVÉ UMĚNÍ ŽÍT JE NA OBZORU

Ve způsobu vrstvení a vzájemného prokládání hlasů ve spojení s opakováním týchž výroků se ukazuje určitá hudebnost a poetika:

- Marianne : „Policie vyhlásila pátrání.“
- Petříček: „Lidi se na ně koukají nedůvěřivě.“
- Marianne: „Policie vy...“
- Petříček: „Lidi se...“
- Marianne: „Policie vy...“
- Petříček: „Lidi se koukají nedůvěřivě.“

Můžeme zde postřehnout jisté zvnějšnění postav. Marianne neříká „vyhlásili po nás pátrání“, ale „vyhlásili pátrání“, jako by se v rámci fikce, která je právě vytvářena, nahlíželi zvenčí, a můžeme předpokládat, že hlas komentuje událost již dávno proběhlou. Motiv

zdvojení se také objevuje v Petříčkových slovech, když připomíná historku o Williamu Wilsonovi, který na ulici potká svého dvojníka: „Všude ho hledal, aby ho zabil, ale jakmile se mu to podařilo, uvědomil si, že tím, koho zabil, byl on sám, a ten, kdo přežil, byl jeho dvojník.“ Když unikli prostřednosti zdegenerovaného materialistického světa (**srov. Dialogy, str. 22–25**), vycházejí sami ze sebe, stávají se někým jiným, aby objevili umění žít, které má znovu dodat kouzlo jejich existenci.



9



11

Tento záměr znovu objevit kouzlo života skrze slovo a umění vyprávění, fikční, románové nebo historické, se obrazově zhmotňuje, když Petříčkova slova přinášejí dva obrazy blaženosti: *Dívku koupající se na břehu moře* (1892), malbu Augusta Renoira (**Obr. 9**), svírají dva záběry na vlny třpytící se na slunci (**Obr. 10**). Tato sekvence odhaluje plán, kterým se pár bude nadále řídit: poetický a avantgardní *modus vivendi*, umění žít z umění a pro ně, a tím odolávat světu, který je k němu hluchý a lhostejný. Sekvence končí rámcem – srážkou, kvílením brzdících pneumatik – symbolizujícími roztržku s realitou, která už není k žití (**Obr. 11**). Aby bylo možné žít poeticky, bude zapotřebí ztroskotat (**srov. Analýza... filmového obrazu, str. 19**) daleko od světa.

(1) Jako kritik a cinefil byl Godard hluboce pohnutý slavným pohledem do kamery ve snímku *Léto s Monikou* (1953) Ingmara Bergmana, o němž napsal v časopise *Arts* (č. 680, 30. července 1958): „*Léto s Monikou* je zapotřebí vidět když ne pro nic jiného, tak pro těch několik neobyčejných minut, ve kterých Harriet Anderssonová, před tím, než se znovu vyspí s mužským, kterému předtím dala košem, upřeně kouká do kamery, usměvavě oči zastřené zmatkem, a bere si diváka za svědka pohrdání, které cítí sama k sobě, když si nedobrovolně vybírá peklo před nebem. Je to ten nejsmutnější záběr v dějinách filmu.“

ANALÝZA... FILMOVÉHO OBRAZU

ZTROSOTANCI (KAPITOLA 10)

Kontext. „Život je možná smutný, ale i tak je krásný. Najednou se cítím tak volný, můžeme si dělat, co chceme, kdy chceme. Koukej! Nalevo, napravo, nalevo, napravo...“ Po tomto proslovu reaguje Petříček na výzvu Marianne prudkým odbočením doprava: Ford Galaxy projede pobřežím a zajede do moře. Zaznamenáme přitom pohádkový světelný úkaz: na stříkající vodě se nakrátko objeví zřetelná duha. Zde vybraný záběr následuje po tomto ztroskotání, které zároveň představuje odbočení v ději.

Popis. Jedná se o velký celek, kterému vévodí odstíny výrazné modři: klidná mořská hladina (Středozemního moře), ale také azurová barva úzkého pruhu oblohy, který se táhne nad horizontem precizně odděleným rámováním záběru. Přítomnost horizontu a krajiny je výrazně umocněná výběrem širokoúhlého formátu 1:2,35. Stejně jako rámování posiluje osa pohledu – kamera zabírá obraz z nadhledu – přítomnost prvků, které působí dojmem panenské čistoty (můžeme tušit pouze drobné množství bláta a loďku na horizontu); z obrazu téměř vymizely veškeré známky civilizace. Tato změna prostředí ukončuje část filmu odpovídající žánru *road movie*: dvě postavy, podobné dvěma směšně malým bodům ztrácejícím se v kulise, se právě vyprostily z auta.



Sami a svobodní.

Nový *modus vivendi* milenců symbolicky spočívá v potopení jednoho z emblémů konzumní společnosti (**srov. Dialogy, str. 22–25**). Tato svoboda není ani promyšlená, ani zdůvodněná, spočívá v inspiraci okamžikem – takové je také Petříčkovy nečekané trnutí volantem. Na základě této analogie můžeme klást paralelu mezi způsob života milenců a ideál režiséra, pro nějž představuje natáčení okamžik stvoření, ve kterém jde o odbočení z původně předpokládaného směru (**srov. Autor a film v kontextu díla, str. 7–9**).

Dobrovolné ztroskotání. Jsme zde svědky selhání materialistické společnosti a zároveň dobrovolného ztroskotání páru na útěku. Zatímco milenci, nesoucí svá zavazadla na hlavách, odcházejí z obrazu směrem doleva, auto jako by se stalo pozůstatkem světa, který zakrátko pohltí vlny – kovově šedomodrá karoserie se rozpouští v barvě moře, rozpoznat jde už jen červená kabina. Petříček a Marianne k ní otáčejí záda, doslova i symbolicky, a kráčejí směrem k životu mimo civilizaci.

Směrem k novému Ráji. Svoboda milenců doteď plynula z jejich schopnosti přemísťovat se. Tento záběr tedy přináší zpomalení (těžkopádná chůze ve vodě) před tím, než je pohyb páru omezen pobytem na ostrově. Ztroskotání jasně otevírá cestu literárnímu imagináru – Marianne a Petříček se chystají stát moderními robinsony –, ale také mýtu: novodobý Adam a Eva se snaží znovu vynalézt lásku a svět. Jean-Luc Godard tvrdil, že chtěl natočit příběh o posledním mileneckém páru.

ANALÝZA... ZÁBĚRU

MILENCI V ODLOUČENÍ

(Sekvence 24 – časový kód: od 01:30:20 do 01:31:31)

Kontext. Utopická láska je nadále minulostí. Petříček a Marianne se vrátili do chaosu světa: rozcházejí se, potkávají, vrážejí do sebe, znovu se shledávají, opouští se; vše na pozadí úmyslně zmatené zápletky, která do hry zapojuje karikatury gangsterů a věrnost Marianne bratrovi, ve skutečnosti milenci, překupníkovi zbraní. Po nezdaru jejich robinsonády se rozbíhá choreografie mezi Petříčkem a Marianne, založená na hrách se vzdáleností, v záběru (kde sledujeme Petříčka), stejně jako mimo něj (kde se často nachází Marianne): objevení se/zmizení, přiblížení/vzdálení se, rozchody/shledání.

Popis a témata. Jedná se o jeden z virtuózních záběrů *Bláznivého Petříčka*. Skládá se z několika úhlů pohledu a pohybů kamery: v jedné minutě a 11 sekundách provádí kameraman Raoul Coutard složité švenky doplněné jízdou, dorovnáváním záběru a opakovanou transfokací. Tato virtuosita odpovídá dramaturgii bolestivé radiografie lásky Marianne a Petříčka. Ačkoli mohl být záběr složen z několika kratších záběrů, jeho kontinuita a trvání umocňují ztrátu společného rytmu postav.

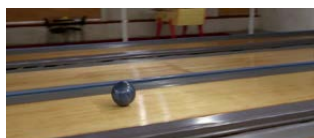
Spolu a sami. Záběr s párem přináší základní otázky ohledně mizanscény, neboť kompozice často symbolizuje aktuální stav mileneckého vztahu postav. Rámování



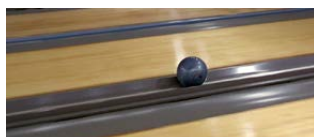
1



2



3



4



5



6



7

obrazu svádí postavy dohromady, odlučuje je, zaměřuje se na ně nebo se rozšiřuje. Zde se kompozice mění během záběru, který je nicméně spíše široký a vytváří dojem vzdálenosti a chladu. Marianne je na začátku záběru sama, na jeho konci je v něm sám naopak Petříček (**Obr. 1 a 7**). Když Petříček vstoupí do záběru, aby se připojil k Marianne, je z něj krátce nato vyhnán, protože kamera sleduje dráhu koule vržené Marianne (**Obr. 2**). Podobně jako se pár předtím doplňoval svými monology při vynalézání nového způsobu života (**srov. Analýza... sekvence, str.17–18**), slyšíme zde poněkud přidušené vnitřní hlasy Petříčka a Marianne, tentokrát na sebe nenavazující, a první z nich se ptá: „Proč mě zrazuješ?“

Vzdálenosti. Pozice těl má podobně zásadní význam, vyznačuje se stálým odstupem (**Obr. 2, 5 a 7**), hlubokým nesouladem a nepřítomností otevřenosti druhému: pohledy se míjejí, těla se od sebe odklánějí, choulí se do sebe, jsou vše, jen ne přivětivá – viz **Obr. 5**. Ačkoli se zdá, že dochází k fyzické blízkosti a něžnému gestu, jedná se o pouhý Mariannin úskok, jímž se chce zmocnit kabely (**Obr. 5**). Tento vzdálenostní poměr získává zřejmý fyzický smysl, když začínáme sledovat dráhu bowlingové koule. V plynule se oddalujícím pohybu (**Obr. 3 a 4**) odsunuje kamera shledání Petříčka a Marianne mimo záběr – hlasy mimo obraz naznačují chlad mezi postavami.

Neodvratný osud. Podobně se nabízí interpretovat rotaci bowlingové koule jako alegorii osudu naznačeného v písni, kterou jsme slyšeli dříve: „Má čára štěstí.“ Srážka koule a kuželek umocňuje představu jeho násilnosti – zvukový mix přímo naznačuje explozi. Tato symbolika osudu, který milence čeká, je taky vyjádřena v Petříčkově zvolání „Mlč, Kassandro!“ (**Obr. 6**), když čte název knihy (**srov. Otázky filmu 1, str. 14–15**) ležící na stole před ním. Kassandra – ta, která předpovídá tragédie, a nikdo ji nikdy neposlouchá.

OBRAZY-ODRAZY

Tato strana volně asociuje motiv z filmu s obrazy různého typu.

1 – Záběr z *Bláznivého Petříčka*

2 – Bonnie (napravo) a Clyde (nalevo) v březnu 1933 (fotografie nalezená policií v jejich zločineckém doupěti v Joplin v Missouri)

3 – Rytina Albrechta Dürera, Adam a Eva, 1504

4 – Záběr z *En construcción* od Josého Luise Guerína (2001)



1



2



3



4

DIALOGY MEZI FILMY

BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK A NEJŠŤASTNĚJŠÍ DÍVKA NA SVĚTĚ (2009) RADU JUDEHO: DVĚ KRITIKY KONZUMNÍ SPOLEČNOSTI

Bláznivý Petříček a *Nejšťastnější dívka na světě* (2009) Radu Judeho, rumunský film z kolekce CinEd, patří do zcela různých epoch a kontextů. První se odehrává během „les Trentes Glorieuses“, třicetiletí západního poválečného růstu (1945–1973), období hojnosti a plné zaměstnanosti, kdy se stále významnější část populace stává součástí konzumní společnosti – období, které jde ruku v ruce s invazí reklamního diskurzu. Rumunský kontext začátku milénia oproti tomu odpovídá urychlenému vstupu do kapitalistického světa poté, co se v prosinci 1989 rozpadl komunistický režim. K brutální změně společensko–ekonomického stavu došlo tehdy ve všech někdejších lidových demokraciích, mezi kterými však Ceaușescovo Rumunsko vyčnívalo krajním nedostatkem nejzákladnějších hmotných statků. Nicméně pomineme-li zeměpisné a časové rozdíly, oba filmy jsou provázány množstvím souvislostí spojených s konzumní společností a reklamou, a to jak z obrazového, tak verbálního a jazykového hlediska.

DRÁHY A TRANSFORMISMY

V prvé řadě sdílejí Petříček a Marianne s Delií a jejími rodiči motiv přemísťování se autem, ačkoli po zcela jiných drahách. Zatímco první cestují, aby unikli konzumnímu světu, druzí se vydávají opačným směrem. Skromná maloměstská rodina přijíždí do Bukurešti, aby si tam Delia převzala cenu – automobil, který vyhrála v soutěži značky limonád. Získává tím zároveň výsadu hrát v reklamě. Má zde tedy oproti milencům v *Bláznivém Petříčkovi* opačnou touhu: stát se součástí konzumní společnosti.



1 *Bláznivý Petříček*

Můžeme si všimnout, že přemístění v obou filmech přináší protagonistům změnu ve vzezření. Během svého útoku se Petříček a Marianne zbavují původního oblečení (**Obr. 1**) a berou na sebe nové, které už postrádá buržoazní vzhled: jeho kravatový kostým na-

hrazuje gangsterský klobouk, ona vymění sukni a bílý límeček v přísném modrém saku spořádané mladé dívky za oděv vzbuzující představy o guerille, než si oblékne lehké šaty a Petříček volný oblek. Delia a její rodiče naopak sléknou obnošené oblečení maloměstáků během zastávky na benzinové pumpě (**Obr. 2**). Přes dobře míněnou snahu o proměnu však modř Deliiných šatů neladí s azurovým pozadím scény, na které se točí reklama. Hrdinové *Nejšťastnější dívky na světě*, Delia především, se chystají vstoupit do obrazu, vzít na sebe roli, stát se součástí fikce, a proto se musejí podrobit diktátu zevnějšku.



2 *Nejšťastnější dívka na světě*



3 (*Nejšťastnější dívka na světě*)

Dvě herečky (matka a dcera) se převlékají na záchodcích, v podobně málo lichotivém prostředí, jakým je později omšelá karavana na natáčení v Bukurešti. Výkon proměny získává upřímně komický ráz, když otec na sebe stříká nemalé množství deodorantu na parkovišti (**Obr. 3**), mimo jiné proto, aby zbavil auto stálého nepříjemného oděru. I věci mají právo na zůslechtění, a tak se otec snaží zlepšit také vzhled svého léty opotřebeného vozu. Když se rodina dostává na předměstí Bukurešti, prostor vnímaný přes sklo auta se plní znaky konzumní společnosti a Delia je zkoumá, jako by pronikala do neznámé krajiny, která je také obrazem uniformizujícího se světa – stále stejné vývěsní štíty stejných předmětů. Jakmile se objeví reklamní bannery, popadá v pokračování záběru Delia zrcátko a zajímá se o svůj vzhled (**Obr. 4**), s vědomím, že na sebe brzy bude muset vzít roli.



4 *Nejšťastnější dívka na světě*

REKLAMA A SIMULOVANÝ SVĚT

V *Bláznivém Petříčkovi* znaky a jazyk reklamy úplně mizí, když se milenci ocitají na světě sami. Před tímto momentem Godard reklamu do filmu energicky začleňuje: Petříček, o němž se dozvídáme, že pracoval v televizi, se pohybuje ve společenském prostředí, kde se mluví „jazykem reklamy“. Začátek filmu je vlastně tísnivou science fiction inspirovanou tezemi Guye Deborda, jehož *Společnost spektáklů* nicméně vyšla až v roce 1967, dva roky po uvedení *Bláznivého Petříčka*. Dílo začíná následujícím tvrzením: „Veškerý život společností, v nichž vládou moderní podmínky produkce, se jeví jako obrovská akumulace spektáklů. Vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdáilo v reprezentaci.“

5 *Bláznivý Petříček*

Petříčkova žena se stává zosobněním krajní prázdnoty, když vychvaluje své kalhotky značky „Skandál“. Její manžel nato deklamuje reklamu na ně, zatímco ji zabírá kamera (**Obr. 5**): „Pod nové kalhoty jen nové Skandálky. Nová řada.“ V návaznosti na historickou knihu Élieho Faura, kterou četl v předchozí scéně, pokračuje komentářem: „Bývala civilizace aténská, potom renesanční, a dnes je civilizace zadků.“ Podobně jsou také hosté recepce u pána a paní Expresso pouhými reprezentacemi skutečnosti, vyjadřujícími se jen reklamními slogany. Jeden z mužů říká: „Alfa Romeo dělá kilometr za 34 sekund, má kotoučové brzdy, a to pohodlí a bezpečí na silnici [...]“ Oproti tomu Delia není schopná vyslovit a správně zahrát jednoduchou repliku, v čemž můžeme spatřovat určitou formu nevědomého odporu, vlastně druh cti: nevstoupit do uniformního davu ovládaného diktaturou reprezentace a reklamního jazyka. Milenci v *Bláznivém Petříčkovi* vzdorují užíváním odlišného jazyka v rámci objevování nového umění žít (**srov. Analýza... sekvence, str. 17–18**).

6 *Bláznivý Petříček*7 *Bláznivý Petříček*8 *Bláznivý Petříček*9 *Bláznivý Petříček*

Pro *Bláznivého Petříčka* je specifický způsob, jakým integruje reklamní obraz do kompozic mnoha záběrů (**Obr. 6**). Tímto včleňováním znaků konzumní civilizace do filmu odkazuje mimo jiné na koláž a dále také na pop-art (**srov. Přechody, str. 26–28**), konkrétně recyklováním prvků populární kultury (**Obr. 9**), již se stala reklama integrální součástí. Godard se také oddává hře se slovy, která má ráz pamfletu, například když je logo společnosti „Esso“ snímáno tak, že v detailním záběru během Petříčkova a Mariannina improvizovaného představení o vietnamské válce pro americké turisty vidíme pouze „SS“, symbol nacismu (**Obr. 7**). Výběr ropné společnosti zde není nikterak náhodný a odkazuje na bombardování napalmem, které ve Vietnamu prováděli Američané. Režisér takto pomocí stříhu formuluje přinejmenším jedovatou metaforu – a později rámování záběru s logem „Esso“, spojené jako i zde s tygrem (**Obr. 8**), zopakuje v *Čiňance* (1967) – přičemž „tygrem z papíru“ označil Mao ve svém výroku Spojené státy.

Godard odhaluje tyto vizuální znaky reklamy, mění jejich význam a spojuje je do hravé a zároveň šízravé, pamfletistické i satirické, a přitom významuplné a zneklidňující sítě. Radu Jude nemá stejný sklon včleňovat podobný vizuální styl do podoby estetických motivů, i když si v záběrech hraje s plasticitou symbolického prostoru konzumní společnosti. **Obr. 3** předkládá výrazně grafickou kompozici (přímky a nerovnosti stavby čerpací stanice) a svědčí o zvláštní pozornosti věnované vztahům mezi barvami.

10 *Nejšťastnější dívka na světě*11 *Nejšťastnější dívka na světě*

Na natáčecím place na velkém náměstí v Bukurešti směřuje drsný a jízlivý záměr Nejšťastnější dívky na světě spíš k představě směšného artefaktu (modré pozadí, strom) a absurdní simulace (**Obr. 10**). Jude vychází z obrazu v obraze – natáčení během natáčení – a jedno z hledisek filmu se zakládá na skutečnosti, že plac obklopuje realita města: zvědaví pozorovatelé, kteří nepatří ani do světa reklamy, ani do světa fikce, procházejí obrazem a tázavě hledí na tuto podivnou scénu (**Obr. 11**).

PODROBENÍ

Výše uvažovaná diktatura zevnějšku v sobě obsahuje formu násilí vykonávaného na podrobených tělech, která jsou formována do reprezentace sebe sama. Kalvárie Delie je opravdovým tělesným podrobením: Delia je vystavena zkoušce a dokonce ponížena pro účely reklamní fikce. Patří k tomu zejména scéna bolestivé epilace poté, co někdo náhle vykřikne: „Ta holka má knírka!“ Musí také udržovat křečovitý a směšný úsměv.



12 Nejšťastnější dívka na světě

V průběhu tenat tohoto nekonečného dne pod přísným velením štábu jsme svědky vyloženého krmení Delie, která je nucena polykat nerozumné množství pochybného nápoje až do úplného znechucení: „Pij, pij, pij!“ (Obr. 12). Mladá dívka, dále vystavená chamtivosti svých rodičů, o které se předpokládá, že je šťastná, protože se narodila po pádu Ceaușescovy diktatury, dochází ke zjištění, že kapitalismus a konzumismus nejsou žádný ráj. Aniž by Jude přímo vyslovil lítost nad bývalým režimem, zdá se, že naznačuje, že kapitalistická éra vytváří značně krutou fikci, která nahradila socialistický ráj.



13 Nejšťastnější dívka na světě



14 Nejšťastnější dívka na světě

Otázka podrobení těla je téma, kterému se Godard ve svých filmech často věnuje a ukazuje při tom jasná pojítka mezi kapitalismem, tělesnou konzumací a prostitucí, zejména ve snímcích *Žít svůj život* (1962), *Dvě nebo tři věci, co o ní vím* (1967) a *Zachraň si, kdo můžeš (život)* (1979). V *Bláznivém Petříčkovi* během mondénního večírku u pana a paní Espresso sledujeme těla ve strnulých pózách ponořené do umělosti monochromatických filtrů. Ženy jsou více či méně polonahé (Obr. 13), což je motiv, který byl původně ve scénáři dále rozpracován. Zlatý hřeb večera nicméně končí Petříčkovým zakročením: kráska s asijskými rysy se stává objektem v obrovském krémovém dortu (Obr. 14) jako doslovný obraz oné „civilizace zadků“, kterou předtím popisuje Petříček.

PŘECHODY

Cílem této sekce je uvést film do souvislostí s ostatními uměleckými druhy a disciplínami.

„KINO–MALÍŘSTVÍ“: VEŠKERÉ UMĚNÍ SVĚTA

Bláznivý Petříček, Godardovo stěžejní dílo, integruje veškeré druhy umění, film (**srov. Spojitosti**) – samozřejmě napříč množstvím odkazů, z nichž zmiňme například přítomnost Samuela Fullera, píseň a tanec, literaturu a psané slovo – ze kterého se stává až vizuální symbol (**srov. Otázky filmu, str. 14–15 a Dialogy mezi filmy, str. 22–25**). Malba a výtvarné umění obecně jsou nicméně ve středu zájmu: v tiskových materiálech k filmu Godard zmiňuje: „Vpád policejního kino–románu do tragédie kino–malířství.“

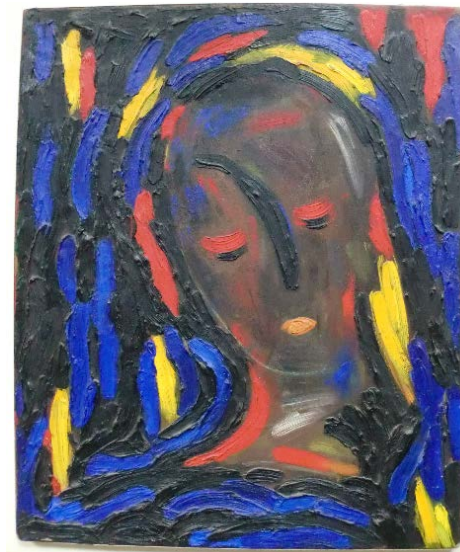
Vedle komunikačního talentu režiséra je film esteticky velmi působivý. *Bláznivý Petříček* inspiroval jmenovitě Louise Aragona, který o něm napsal: „Co je to umění? Jsem posedlý touto otázkou od té doby, co jsem viděl *Bláznivého Petříčka* Jeana–Luca Godarda, kde se sfinga Belmondo ptá jednoho producenta: Co je to film?“ Aragon s jistotou odpovídá: „[...] umění dneška, to je Jean–Luc Godard.“⁽¹⁾ Zakládá svoje konstatování zejména na myšlence koláže (**srov. Otázky filmu, str. 14–15 a Dialogy mezi filmy, str. 22–25**) a dělá z Godarda nástupce kubismu a surrealismu na základě jeho umění nacházet souvislosti, vytvářet volné asociace a konfrontovat zvukové, obrazové a textové prvky. Je ostatně zjevné, že Godard vědomě cituje dvě kubistická díla od Picassa: *Portrét Sylvette* (1954) a *Jacqueline s květinami* (1954) (**Obr. 1**).



1

NÁVRAT K MALÍŘSTVÍ

Už zde bylo zmíněno, jak moc si Godard při poukazování na samotný proces natáčení *Bláznivého Petříčka* přál ztotožnit film s inspirací k tvůrčímu aktu, a popisoval, s velkým přeháněním, film, který by získával svou formu spontánně, sledováním pera spisovatele (**srov. Otázky filmu, str. 14–15**) a štětce malíře. Uvedli jsme zde také, že prvními uměleckými disciplínami, kterým se režisér věnoval, byly kresba a malba, jimž se chtěl ve svých 17 nebo 18 letech věnovat profesionálně. Víme o pěti obrazech zřetelně inspirovaných modernismem, přičemž nejčastějším motivem je portrét (otce, sester). Můžeme v nich rozeznat různorodé odkazy jako například expresionismus, tendenci k abstrakci, do které se vkrádá pointilismus, geometrie a zjevné experimentování s barevností (**2: La Vierge noire** [Černá panna, kolem 1947]).



2

Ačkoli se o tomto tématu příliš nezmiňuje, říká Godard v interview z roku 1992: „Trochu jsem se věnoval malbě, když jsem byl velmi mladý. V té době jsem se především hodně díval. Takže z určitého pohledu je pro mě film návratem. Ne návratem do dětství, ale na ono území dětství, kterým pro mě bylo malířství. Film má obrovskou sílu, protože je dědicem malířství, stejně tak jako odrazem představy o světě.“⁽²⁾ Jestliže se obrazy vkrádají do jeho předchozích (portrét v *Žít svůj život*) i následujících (živé obrazy ve *Vášni*) filmů, *Bláznivý Petříček* je nejsilnějším návratem k malířství. Godardovi jde o to současné uvažovat, citovat a integrovat i prakticky spojovat film s výtvarným uměním.

IDENTIFIKOVAT SE S UMĚNÍM A PŘEMÝŠLET O NĚM

Úvahy o umění se objevují ve filmu od samého začátku, kdy sledujeme Petříčka číst dlouhý úryvek z *Dějin umění* Élieho Faura (**Obr. 3**) o Velázquezovi – knihu, kterou později znovu spatříme ve scéně v toulonském kině. Můžeme si všimnout určitého ztotožnění Godarda se španělským malířem: některé pasáže odkazují na estetiku *Bláznivého Petříčka*, zejména myšlenka různorodosti a koláže: „Svět už zpodoboval jen jako tajemné pochody, jimiž se navzájem v nepřetržité směně prolínají tvary a tóny [...]“. Umění se také objevuje ve filmu jako vzdor době, podvrtná veličina: „[...] žádný střet, žádný skok ho nemůže zradit ani zastavit [...]“.



3

Tyto souvislosti se objevují spolu s téměř doslovnými ilustracemi Faurových výroků, když čte Petříček z knihy nebo později ve filmu na způsob vzpomínek: „[...] bloudil kolem předmětů vzduchem a soumrakem a [...]“. Jako vzdušná vlna, která klouže po povrchu [...]“ (**Obr. 4**); „[...] španělští malíři byli ve spojení s večerní atmosférou...“ (**Obr. 5**). Godard se tak stává malířem světa, soumraku a svitu měsíce.



4



5

Citace Élieho Faura také vypovídá o nové civilizaci: „Jeho [Velázquezův] svět byl smutný. Degenerovaný král, choré děti, idioti, skřeti, mrzáci, znetvoření šašci odění za prince, jejichž úkolem bylo smát se sami sobě a jim se měly vysmívat také další živé bytosti stojící mimo zákon, spoutané přetvářkou, vírou, spoluvinou, lží a výčitkami svědomí. U dveří již čekaly autodafé, mlčení a cenzura.“ Je zřejmé, že Godard zde vztahuje Velázquezovu dobu (španělskou monarchii sedmnáctého století) na degaullovskou Francii šedesátých let, její politické kompromisy, trýznivé autoritářství a dekadentní společnost (**srov. Dia-logy, str. 22–25**). Citace také prozrazuje osud milenců, zejména jejich zoufalství a sebevražedné vybočení: „V nostalgii není znát ani ošklivost, ani smutek, ani pochmurnost a krutost zničeného dětství.“ Dlouhý citát z díla Élieho Faura tak může být vnímán dvojnásobem: skrývá v sobě příběh filmu a je zároveň jeho estetickým manifestem.

CITOVÁNÍ A DIALOG

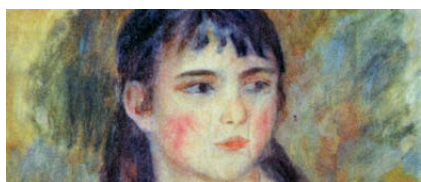
V průběhu filmu napočítáme 43 vsuvek integrujících do filmu malířství, plakáty, reklamu, obálky románů a komiksy⁽³⁾, ke kterým se přidává množství reprodukcí (plakátů, pohlednic). Láska a umění jsou dvě útočiště Petříčka a Marianne. Obklopují se, podobně jako Godard, uměleckými díly, aby se tím chránili před světem, který odmítají a jehož ošklivost znovu a znovu vyplouvá na povrch (obrazy války a pornografické fotografie na stěnách). Mezi díly převažují portréty a dvě uznávané malířské osobnosti: Auguste Renoir (Marianne nemá příjmení Renoir náhodou) a Pablo Picasso. Obrazy těchto dvou malířů dokonce během jednoho dialogu nahrazují filmové záběry: Picassův *Paul en Pierrot* (*Paul v převleku Pierrota*, 1925) a dva obrazy vypodobňující Marianne: *Rumunská halenka* Henriho Matisse a *Koupající se žena* (1880) Renoira (**Obr. 6, 7 a 8**). Godard usiluje o sjednocení malířství a filmu a přeje si nerozlišovat tato dvě umění reprezentace.



6



7

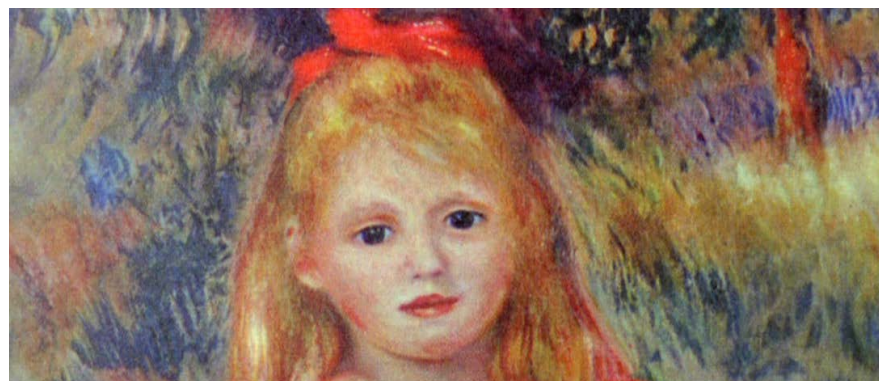


8

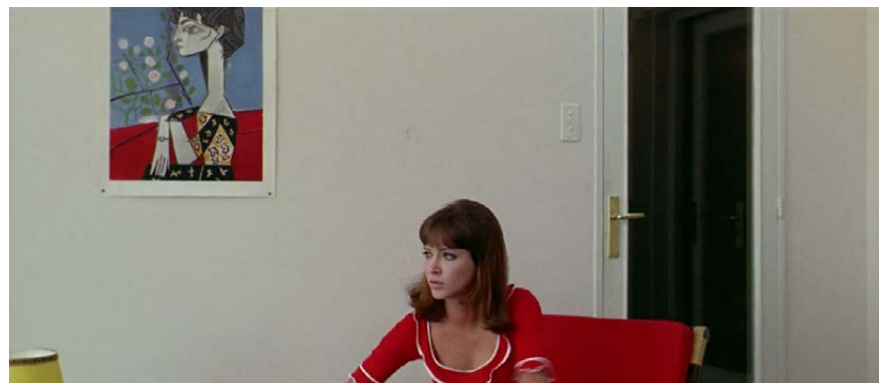


9

Tento přímý dialog mezi filmem a výtvarnými díly se zhmotňuje, také když Petříček nese těžce zraněnou Marianne: zdá se, že tvář na rytině pozoruje tragickou scénu (**Obr. 9**). Umělecká díla nejsou tedy jednoduchými ilustracemi, ale jsou v interakci s dramaturgií. Marianne je zde laskaná hned ze dvou stran: pohledem Petříčka a ženy na rytině. Je opakovaně připodobňovaná k dívce z Renoirova obrazu *Petite fille à la gerbe* (*Malá dívka se snopem*, 1888) (**10**, celý obraz, ze kterého ve filmu vidíme pouze vrchní část) a můžeme si všimnout, že snop, který na záběru části Renoirova obrazu není vidět, drží žena, která hledí na Marianne. V tomto intenzivním dialogu filmu a obrazů skládá Godard obrazové, fyzické a barevné rýmy mezi postavami filmu a reprodukcemi na stěnách (**Obr. 11**).



10



11

TVOŘIVÝ ZÁSAH

Godard se nespokojí s citováním a přechází k samotné tvorbě. Kameraman Raoul Coutard o tomto malířském a sochařském přístupu režiséra během natáčení říká: „Měl s sebou nádoby s výraznými barvami, kterými maloval věci načerveno, namodro a nazeleno.“⁽⁴⁾ Cílem bylo tedy doslova vymalovat svět za účelem vytvoření poetické utopie. Mezi těmito Godardovými četnými zásahy si můžeme všimnout zejména výrazně zeleno-červeno-modrého záchranného člunu (**Obr. 12**), nebo graffiti nápisu: „Ať žije Bůh!“ (**Obr. 13**). V tomto směru stojí také za zmínku kinosál, který je ve filmu rovněž řádně poctěn štětcem (**Obr. 14**). Tuto asociaci barvy s malířským gestem ukazuje také přítomnost dvou pláten Georgese Matthieua (**Obr. 15** – dole reprodukce obrazu *Les Capétiens*

partout [Všude Kapetovci], 1954), jehož technika má blízko k drippingu⁽⁵⁾, a performance. V Bláznivém Petříčkovi můžeme sledovat Godardovu poctivou práci koloristy, o které v rozhovoru pro *Cahiers du cinéma* svědčí jeho odpověď na dotaz ohledně skutečnosti, že se v jeho filmech často objevuje krev: „Ne krev, ale červená barva!“⁽⁶⁾



12



13



14



15

Bláznivý Petříček vytváří utopii muzea mimo muzejní budovu; dila ji opouštějí, aby zabýdla svět, který se v jejich přítomnosti stává lépe obyvatelným. Stejný záměr můžeme pozorovat u Godarda a jeho hrdinů: totální dílo – film a život Petříčka a Marianne. I když film začíná odkazem na Velázquez, vyznačuje se toto muzeum do velké míry moderním uměním, jeho velkými původci (Matisse, Renoir, Van Gogh) a hlavními představiteli (Picasso, Chagall, Modigliani).



16



17

Umění vstupuje do světa a film je prokládán vsuvkami, které můžeme označit za výtvarné prvky odkazující na moderní umění: pop-art a koláž (srov. *Dialogy*, str. 22–25), kresby, happeningy, ready mades a performance (Obr. 16). Nacházíme zde také zjevný kladný vztah ke kompresím a instalacím, zejména k dílům sochaře Césara: milenci na útěku se dostanou k havarovanému automobilu odstavenému na uzavřeném úseku silnice. Tato zvláštní mizanscéna se jeví jako obraz ponuré marnivosti moderní společnosti (Obr. 17).



18



19

Tváří v tvář průměrnosti a úpadku světa se umění stává útočištěm. Petříček není schopen učinit svůj život vysněným mistrovským dílem lásky a umění, a proto páchá demonstrativní sebevraždu (Obr. 18 a 19), kdy se malba (jeho tělo se stává malířským plátnem, podobně jako předtím tělo Marianne během jejich představení o válce ve Vietnamu), happening a barevná a později i pyrotechnická podívaná mísí.

(1) *Les Lettres françaises*, 2. září 1965.

(2) JAUBERT, Alain, *Peinture et cinéma*, MAE communication, 1992, s. 188–193.

(3) Nezamýšlíme zde podat vyčerpávající seznam všech citací. Za tímto účelem doporučujeme navštívit webovou stránku: <http://www.thecinetraveller.net/paintings-in-pierrot-le-fou.html>.

(4) BERGALA, Alain, *Godard au travail*, Cahiers du cinéma, 2006, s. 278.

(5) Technika, o jejíž vynález se Matthieu přel s americkým malířem Jacksonem Pollockem (který „bitvu“ vyhrál), malbu na plátně „nechává kapat a téct“, často tak, že se barvy překrývají.

(6) *Cahiers du cinéma*, č. 171, říjen 1965.

KRITICKÉ PŘIJETÍ: ZKŘÍŽENÉ POHLEDY

Michel Cournot, *Bláznivý Petříček* Jeana–Luca Godarda,
Le Nouvel observateur, 3. listopadu 1965.

Kolik je hodin, je úplná tma, zavřeli jste okenice, v jakém jsme ročním období, podívej, modré samohlásky na černém pozadí, plátno není černý obraz, ale ano, proč ne, vstup volný, pole volné, s plátnem si budu dělat, co chci, černý obraz, bílá stránka, Petříček píše na bílé plátno modrou fixou, červenou, červenou rtěnkou, volná část kina, zpívejte, tančete, buďte tu jako doma, roztrhněte plachtu a usušte ji, ať žije plátno, má svoboda! [...] Marianne, miloval jsem tě, nikoho než tebe, nikdy mě neopouštěj, Marianne, ty a já sami na světě, strašlivé představy v Santo Domingu, ty a já sami na cestě, palubní rádio, bombardování vietnamských obydlí napalmem, obrazy Vietnamu, aktuality, jsou šedé, žádná červená, černá, Marianne, má lásko, tvoje černé oči, projedme Francií a přebroďme řeku, film je život, film je láska, Marianne, ty a já sami na světě, jaké hloupé představy o světě jsme si mohli udělat, láska vše změní, širokouhlý a pomalý film plný naší lásky, řekněte, co jste viděli, já viděl Porquerolles, Hyerské ostrovy, viděl jsem papouška a eukalyptus, ilustrované brožované knížky, viděl jsem ryby a gramofonové desky na 45 otáček, prázdné nebe, válečné lodě, opilého Američana, řvoucí Čiňanku, viděl jsem bouřku, viděl hudbu, viděl tak krásná slova, krásné knihy, Marianne, mé lásky. [...]

Co se děje, Petříček to neví, film změnil hlas, je nakráplejší, nejistější, obrazy se bijí, něco se muselo stát, lžeš, Marianne, věřím ti, lhářko, ale ty lžeš, kvůli tobě jsem opustil pláž a své knihy, těmto neznámým lidem nerozumím, ani těmto schodům, tak dobře, ještě jeden chlap, jedny nůžky vražené přímo do krku, žádná černá, červená, už neslyším tu velkou hudbu, záběry jsou kruté, ty obrazy na mne útočí, nevidím je přicházet, barvy ztratily svůj dlouhý teplý tok, Marianne, kde jsi? A s kým? Kdo je to?

Obraz se trásl, za zády jsem měl moře a ve tváři slunce, když jsem na ně vystřelil, Marianne, dvě červené díry v tvých šatech, smrt, moře, zbavte mě plátna, píší na bílý obraz plátna „moře, hoře, mor, amor“, filme, dáš se použít na vše, Petříčku, to bolí, Marianne, nemělas to dělat, obraz je červený, to Petříček se maluje namodro, film posedlý barvami, necháš Petříčka, aby si uštěřil hlavu, muži vždy pocítují velký bílý klid, když se rozhodnou zemřít vlastní rukou, zpomalené plátno se zvětšilo, zbělalo, černý hluk.

Slunce se vrací na plátno, už nic nevidíme, to je smrt, moře jdoucí se sluncem, kolik je hodin, neslyším odbíjet čas, plátno je bílé, otevřela okenice, Petříček už tam není, ne, ještě neodcházejte, ještě se nezvedejte, zůstaňte na místě, mějte alespoň tu slušnost a počkejte pár vteřin, film takto neumírá, nehybejte se, je úplná tma, kino odpočívárna, křižovatka schůzek. Marianne ho čeká, ani nevím kde, Bláznivého Petříčka.

Grigor Černeš, *Petříček, Maria a Maria*,
Kinoizkustvo, č. 4, duben 1966.

Právě se vracím z Paříže [...]. Když jsem tam byl, nemluvalo se o ničem jiném než o dvou filmech: *Bláznivý Petříček* a *Viva Maria!*⁽¹⁾ [...] Tyto filmy vyvolávaly neskutečně mnoho povyku, křiku, slovního napadání, ohňostrojí slov [...]. Byly pařížským filmovým hitem. Pokud někdo *Bláznivého Petříčka* neviděl a nemohl o něm říct pár hlubokých vět, vystavoval se nebezpečí, že bude v očích snobů vypadat jako ten největší hlupák.

[...] *Bláznivý Petříček* je bezpochyby nejlepším filmem ze stovky ve Francii zhlédnutých snímků. Petříček a Marianne – Jean–Paul Belmondo a Anna Karina. Kriminální příběh. Milenci zapletení do obchodu se zbraněmi. Krádeže aut, výstřely, pronásledování, mrtvoly, tragický konec atd. Na první pohled příběh, který se neodlišuje od šestákových kriminálních románů. [...] To okouzlení, jež vyvolává, se skrývá za jednoduchým námětem, za dialogy a obrazy. Za Petříčkovou arogancí a drzostí je přemýšlivá povaha, poetická duše, instinktivní touha a směřování k čistotě. Jean–Luc Godard nás přivádí k myšlence, že tento svět plný násilí, požírajících se vlků není přirozeným lidským stavem ani prostředím. Člověk ho občas mechanicky přijímá, ale ať už vědomě či nevědomě, nemůže z něj uniknout.

[...] Moji úctu si film vynutil svým svobodným zacházením s prostředky filmového vyjádření. Je volný ve své struktuře, střihové skladbě, přestože se příběh odehrává chronologicky. [...] Nicméně ve filozofických a lyrických odbočkách, v těchto „projevech“ bajky, se skrývá reflexe událostí [...]. Nebýt toho, *Bláznivý Petříček* by se neodlišoval od akčních filmů, na které si nevzpomeneme. V tomto smyslu je snímek výzvou pro předem daná pravidla a normy. Myslíte si, že zpívání ve filmu už vyšlo z módy, a hle, milenci začínají mluvit zpěvem. Přednášení poezie? Nenudili bychom se? Nerozmělní to akci? Godard z toho strach nemá. Když je třeba, může si Jean–Paul Belmondo 5 či 10 minut číst v knize nebo si psát deník. Nebo také vést svůj výzkum „na způsob cinéma–verité“. V tom spočívá celá problematika – k použití těchto prostředků a postupů dochází, protože je to potřeba, jsou funkčně zapleteny do přediva díla a nepůsobí jako vnější elementy. Někteří to umějí udělat, jiní se zmůžou pouze na napodobení a v tom případě se to podobá stylizovanému eklekticismu. Godard s tím umí pracovat díky svému talentu a intuici rozeného filmaře. *Bláznivý Petříček* je barevný film. Použití barev a jejich kompozice v obraze je na tak vysoké úrovni, že mnozí odborníci správně upozorňují na příbuznost tohoto snímku s tradicí francouzské malby období romantismu a zmiňují velikána Delacroixe. [...] Příklad *Bláznivého Petříčka* poiksté dokazuje, že pouze jednota všech elementů dělá z filmu umění.

(1) Snímek Louise Malla uvedený v listopadu roku 1965 s Brigitte Bardotovou a Jeanne Moreauovou. Jedná se o úspěšný film s návštěvností 3 450 000 diváků – na *Bláznivého Petříčka* přišlo 300 000 diváků.

METODICKÉ NÁVRHY PRO PRÁCI S FILMEM

Tyto metodické návrhy vycházejí z pedagogických principů a jejich cílem je přiblížit filmy zmiňované v úvodu tohoto materiálu (srov. str. 2). Cílem je je přistoupit k filmu citlivým a intuitivním způsobem. Pedagogické nástroje k tomuto účelu obsahuje metodický materiál. Díky části Rozdělení na kapitoly (str. 12–13) bude snadné se ve filmu orientovat. **Co se týče specifické filmové terminologie, na internetových stránkách programu CinEd je k dispozici glosář v angličtině/francouzštině.**

PŘED PROJEKCI

* Práce s původním plakátem (srov. str. 3)

- Analýza jeho kompozice a estetiky
- Co můžeme uhádnout o postavách a o narativní strategii filmu. Odkazuje film skutečně k určitým filmovým žánrům?

Původní francouzský plakát dává vyniknout tragické, kruté a morbidní stránce filmu. Nicméně v pozadí plakátu se objevuje také Petříčkovy snůvkovství, jeho pohled jako by se ztrácel v neurčité. Jeho namodro natřený obličej rovněž umožní přitáhnout pozornost k malířství ve snímku Bláznivý Petříček a obecněji ke snaze o začlenění všech druhů umění.

- Tuto činnost lze prohloubit pomocí srovnání různých plakátů (srov. str. 3).

Plakáty uvedené v tomto materiálu se vyznačují více grafickým a méně narativním laděním a soustřeďují se na postavu Petříčka. Československý plakát podtrhuje zmiňané nitro mužské postavy, postava Marianne na něm není explicitně zobrazena. Na španělském plakátě si všimneme dominance červené barvy, která znázorňuje milostnou vášně, ale také krev, dynamický pohyb Marianne kontrastuje s Petříčkovým statickým obličejem, působí nepolapitelně.

* Vyberte si v metodické příručce jeden filmový záběr, promítněte ho žákům a zeptejte se jich, co si lze představit o situaci, postavách a místech, na nichž se film odehrává.

* Poslechněte si píseň *Nikdy jsem neřekla, že tě chci milovat napořád* (Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours). Představte si, v jakém kontextu se asi ve filmu objeví.

PO PROJEKCI SNÍMKU

Práci lze rozdělit na tři části.

1) POCITY: DEBATA O FILMU

V tomto směru se nemusíte bát rezervovanosti ve vztahu k filmu, je potřeba žáky poslouchat a pokládat jim otázky. I když už jste s plakáty pracovali před promítáním filmu, je možné se od nich znovu odrazit a položit si otázku, zda je film plakátům věrný.

- * Proč není Bláznivý Petříček „klasickým“ filmem? Čím narušuje naše divácké zvyklosti?
- * Jaké momenty jsou ve filmu důležité? Popište je a zasadte je do filmu. Proč jsou důležité?
- * Zrekonstruuje vývoj postav i příběhu. Jak vypadá situace na začátku a na konci filmu? K jakým hlavním momentům a proměnám v průběhu filmu dojde?
- * Evokuje snímek filmové žánry? Jaké? Patří k jednomu žánru?

2) ZJIŠTĚNÍ, POPIS, ANALÝZA

U tak neobvyklého snímku, jako je Bláznivý Petříček, je možné se odrazit od úplně jednoduchých otázek, které povedou k přemýšlení o filmu a k jeho analýze.

Co můžeme vidět (srov. Otázky filmu, str. 14–16)

- * Hrají všichni herci stejně? Na základě jasných příkladů (způsob vyjadřování, gestikulace, pohyb v prostoru) odhalte a charakterizujte různé přístupy k herectví.
- * Je jejich herecký projev „přirozený“? Jaký to má efekt? Čeho chce Jean-Luc Godard v tomto směru dosáhnout?
- * Jak vysvětlit přítomnost psaného textu ve filmu? Co se tím dozvídáme o postavě Petříčka a jeho životních ideálech či o režisérovi?
- * Co psaný text odhaluje, i když to nemůžeme vidět? Co to pro diváka znamená?

Co se říká a co můžeme slyšet

* Charakterizujte různé způsoby, jimiž se ve filmu hovoří (zejména hlas mimo obraz). Jaký to má efekt a proč došlo k takové volbě?

* Vztahy mezi mluveným slovem, zpěvem a hudbou:

– Čeho si všimneme ohledně vztahů mezi slovy, zpěvem a hudbou? Proč tato struktura neodpovídá tradičnímu uspořádání?

– Vztahy mezi mluveným slovem a hudbou: Jakými různými způsoby hudba zasahuje do slov?

Klíčové sekvence, na základě nichž se můžete těmito otázkami zabývat:

– hudební a/nebo zpívané sekvence:

5, 13, 15, 23, 25 (srov. Otázky filmu, str. 15–16)

– nehudební sekvence, v nichž se objevuje choreografie:

6, 21, 24 (srov. Analýza... záběru, str. 20)

– sekvence, v nichž řeč tihne k lyrismu a poezii:

8, 12, 25 (srov. Analýza... sekvence, str. 17–18)

Rozbor písně z filmu

Slova písní jsou skutečnými dialogy a plně se podílejí na vyjádření vztahu mezi Petříčkem a Marianne. Je samozřejmě možné a zajímavé pracovat také s písní Má čára štěstí (Ma ligne de chance), jej vyjadřuje tragický rozměr osudu postav.

Nikdy jsem neřekla, že tě chci milovat napořád (sekvence 5)

Nikdy jsem neřekla, že tě chci milovat

napořád,

nikdy jsi mi neslibil, že mě chceš mít

vždycky rád.

Nemůžeme přísahat si věčnou lásku, když sebe i tebe znám.

Oba jsme tak nestálí, že láska připadá nám jako klam.

A přece
pozvolna a potichu a beze slov jsme tu já a ty

a mezi naše těla propletená najednou se city vloudily.

A potom slova lásky tichá náhle obnažila naše rty

a v polibcích jsme šeptali si, jak se chceme milovat.

Nikdy bych nevěřila, že tě budu obdivovat napořád.

To neřekl by žádný z nás,

že nás to neomrzí celý čas,

abychom se spolu

vzbouzeli
tak šťastni v jedné
posteli,
že svátek jako všední den je radost,
co si dáme navzájem.
A přec...
A přece pozvolna a potichu a beze slov jsme tu
já a ty.
Nás naše city, aniž jsme si toho všimli, navždy
svázaly.
A nad veškerá slova byly naše city,
naše pocity,
tak šílené a prudké, na něž ani jeden z nás
by nevěřil.
Nikdy mi neslibuj, že mě budeš mít už
vždycky rád.
Nemůžeme přísahat si věčnou lásku, když sebe
i tebe znám.
Tak nechme si to vědomí, že naše láska, to je láska,
naše láska, to je láska,
co netrvá!

Slova a hudba: Cyrus Bassiak (Serge Rezvani)
1965 © Production Jacques Canetti

* V jaké chvíli se ve filmu tato píseň objevuje? Jsou ve filmu další
zpívané pasáže? Jedná se o muzikál?

Promítněte ukázk:

– Čím slova písně představují vztah mezi Marianne a Petříčkem
v této fázi filmu? Lze říct, že se mizanscéna této sekvence
přizpůsobuje obsahu písně?

– Jaký rozdíl by to byl pro diváka, pokud by stejné informace
(o budoucím způsobu života a milostném vztahu Petříčka a Ma-
rianne) poskytoval namísto písně dialog?

– Představte si jiný způsob, jakým by se tato píseň dala zrežimovat
(a to se stále stejnými postavami Petříčka a Marianne)

Citace a odkazy

*Ve filmu je tolik citací a odkazů, že je lepší se odrazit od jedno-
duchých prvků.*

* Na základě analýzy statického filmového obrazu (s. 19) nebo
sekvencí 11, 12 a 13: jakým archetypům a postavám (literárním,
náboženským, mytologickým) odpovídají postavy Marianne a Pe-
tríčka?

* Do filmu je stříhem včleněno mnoho maleb. Patří tyto malby ke
klasickému nebo k modernímu umění? Proč? Jak můžeme tuto
Godardovu volbu chápat?

* Lze mezi citovanými obrazy identifikovat malíře? Jaká další vý-
tvárná umění se kromě malby v Bláznivém Petříčkovi objevují?
(srov. **Přechody**, str. 26–28) Jaká z nich bychom nečekali?

– V čem tyto mnohé umělecké citace odpovídají ideálu života to-
hoto páru a zvláště Petříčka?

Receptce filmu

*Materiál nabízí zamyšlení nad přijetím filmu prostřednictvím srov-
nání dvou textů na straně 25, ale také pomocí svědectví (srov. str.
11) a kapitol Kontext, Autor a Film v kontextu díla (srov. str. 6–9).*

– Proč tento film představuje pro Chantal Akermanovou a Alaina
Bergalu zásadní zkušenost? Vyberte v každém textu jednu citaci,
která toto tvrzení vystihne.

– Mají Michel Cournot a Grigor Černeve na film stejný názor? Při-
stupují k Bláznivému Petříčkovi a k práci filmového kritika stejně?

– Jak bychom mohli charakterizovat styl kritik Michela Cournota
a Grigora Černeva? Jaká témata a motivy se v obou textech obje-
vují? Čím dělají z Bláznivého Petříčka umělecké dílo?

– Proč můžeme o Bláznivém Petříčkovi říct, že je filmem o své
době? V čem je rovněž filmem o naší době? Určete, který současný
film by to činil stejně.

3) INTERAKTIVITA S OBRAZY, ZÁBĚRY A SEKVENCEMI

*Jde o to, aby žáci pracovali aktivně s obrazy. Lze si představit
různé situace vyplývající z předkládaného metodického materiálu.*

Práce se statickými obrazy

Na základě kapitoly **Základní charakteristika (str. 4 a 5)**: vyberte
jeden filmový obraz (nebo pokud je to možné, žáci si ho vyberou
sami). Jaké základní charakteristiky filmu se na něm nacházejí
a jaké naopak chybějí?

Na základě vybraného statického filmového obrazu (**srov. str.
19**): určete kontext, popište kompozici (prostor a umístění těl
v prostoru, prvky mizanscény), vysvětlete narativní prvky vyplý-
vající z tohoto statického filmového obrazu a naznačte, jakým

směrem se na jejich základě bude ubírat pokračování filmu.

Na základě kapitoly **Obrazy–odrazy (str. 21)**: vyberte jeden obraz
a prostřednictvím rešerší k němu přiřaďte další obrazy různých
typů. Varianta: na základě určitého obrazu sami vytvořte jeden
nebo více obrazů vztahujících se k filmu.

Na základě citací z knihy Élieho Faura: najděte ve filmu obrazy
vztahující se k významu tohoto textu a dokažte, že se ve studova-
ném filmovém díle Godard ztotožňuje s autorem použitého textu
(srov. **Přechody**, str. 26–28).

Práce s pohyblivými obrazy

*Záběr můžeme definovat jako kontinuitu prostoru a času mezi
dvěma stříhy. Co se týče sekvence, jedná se o narativní jednot-
ku, která je relativně autonomní. Můžeme se zde opřít o kapitolu*

Analýza... záběru (str. 20) a následující otázky aplikovat i na další
klíčové záběry či sekvence v tomto filmu: 6, 11, 15, 18 a 21.

* Jak záběr nebo scéna začíná a jak končí? K jakým změnám me-
zitím došlo?

* Jak se mizanscéna a pohyby kamery (nebo její nehybnost) podí-
lejí na vyprávění, zejména na vývoji vztahu Marianne a Petříčka?

Autoři fotografií

s. 6: William K. Leffer, *Large crowd at a National Mobilization to End the War
in Vietnam direct action demonstration*, 21 Oct. 1967, Library of Congress
Prints and Photographs Division Washington, D.C. / s. 7: Jacques Rivette,
Paris nous appartient, 1958, © MK2 Diffusion / s. 10: Dziga Vertov, *L'homme
à la caméra*, 1927 © Films sans frontières / s. 10: Buster Keaton, *Le mécano
de la « Général »*, 1926, © MK2 Diffusion / s. 10: Joseph H. Lewis, *Le démon
des armes*, 1950 © Wild Side / s. 10: Howard Hawks, *Scarface*, 1932, ©
United Artists / s. 10: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959–1960 ©
Les Acacias / s. 10: Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*, 1963 © StudioCanal
Films Limited / s. 10: Jean-Luc Godard, *Le petit soldat*, 1960 © StudioCa-
nal Films Limited / s. 10: Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1964 © StudioCanal
Films Limited / s. 10: Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, 1961
© Carlotta Films / s. 11: Chantal Akerman, *Saute ma ville*, 1968 © Carlotta-
-Gaumont Columbia Tristar home vidéo / s. 21: Photographie de Bonnie and
Clyde, Source policière, Library of Congress, Prints & Photographs Division,
NYWT&S Collection / s. 21: Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, 1504, The Met-
ropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1919 / s. 25: Jean-Luc
Godard, vers 1947 © Famille Godard



CINED.EU: INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- metodické materiály sloužící k přípravě projekcí a k jejich doplnění: výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům/učitelům, pracovní listy pro diváky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.
CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



os filhos de
LUMIÈRE

