

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Miriam Drenková

**Existencialistická úzkost ve filmech Jeana-Luca Godarda a Agnès
Vardy**

Existentialist anxiety in the films of Jean-Luc Godard and Agnès Varda

Vedoucí práce: prof. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph. D.

Studijní obor: Francouzská filologie

Praha 2024

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucí své bakalářské práce prof. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové za cenné připomínky a čas, který mi věnovala.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci „Existencialistická úzkost ve filmech Jeana-Luca Godarda a Agnès Vardy“ vypracovala pod vedením vedoucí bakalářské práce samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Praze,

.....

Miriám Drenková

Abstrakt

Bakalářská práce se bude zabývat interpretací existencialistické úzkosti ve dvou filmech francouzské Nové vlny: *U konce s dechem* (natočený Jeanem-Lucem Godardem) a *Cléo od 5 do 7* (zfilmovaný Agnès Vardou). Cílem bude analyzovat a porovnat zachycení základních existencialistických kategorií definovaných Jeanem-Paulem Sartrem (filozofické pojetí lásky, svobody a smrti) v těchto filmech. Věnovat se budeme i formálně-technickým stránkám obou filmů a jejich produkce, opět ve vztahu k jejich existencialistickému poselství.

Klíčová slova (česky): Jean-Paul Sartre, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, francouzská Nová Vlna, francouzský existencialismus, film, literatura

Abstract

This bachelor thesis focuses on the interpretation of existentialist anxiety in the films of the French New Wave; *Breathless* by Jean-Luc Godard and *Cléo from 5 to 7* by Agnès Varda. The aim of this thesis is to analyse and compare the depiction of Jean-Paul Sartre's existentialist anxiety, his philosophy of love, freedom, and death in these films and to compare the cinematic production of each film and its production.

Key words: Jean-Paul Sartre, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, French New Wave, existentialism, film, literature

1 Obsah

ÚVOD.....	7
2 JEAN-LUC GODARD.....	8
2.1 Inovativní přístup k filmu.....	9
2.1.1 Žánr.....	9
2.1.2 Technika.....	10
2.1.3 Způsob rozpravy.....	11
2.2 <i>U konce s dechem</i>	11
2.2.1 Synopsis.....	12
3 AGNÈS VARDA.....	14
3.1 Feministická perspektiva.....	14
3.2 Filmové techniky a styl.....	15
3.3 <i>Cléo od pěti do sedmi</i>	16
3.3.1 Synopsis.....	17
4 JEAN-PAUL SARTRE.....	19
4.1 Existencialistická úzkost.....	19
4.2 Láska.....	20
4.3 Svoboda a odpovědnost.....	21
4.4 Existenciální strach a nevolnost.....	21
5 FILMOVÉ A ROMÁNOVÉ POSTAVY EXISTENCIALISMU.....	23
5.1 Antoine Roquentin a Cléo.....	23
5.2 Garcin a Michel Poiccard.....	25
6 ANALÝZA EXISTENCIALISTICKÝCH KONCEPTŮ VE FILMU <i>U KONCE S DECHEM</i>.....	26
6.1 Vztah mezi Michelem a Patricií.....	26
6.2 Scéna s postavou Jeana Parvulesca.....	29

7	ANALÝZA EXISTENCIALISTICKÝCH KONCEPTŮ VE FILMU <i>CLÉO OD PĚTI DO SEDMI</i>...	30
7.1	Vnitřní monology postav.....	32
7.2	Vnímání „druhého“.....	33
8	TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ FILMŮ.....	35
8.1	<i>U konce s dechem</i>	35
8.2	<i>Cléo od pěti do sedmi</i>	37
8.2.1	Začlenění krátkého filmu.....	39
9	ZÁVĚR.....	40
10	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURA.....	42
10.1	Primární zdroje:.....	42
10.2	Sekundární zdroje:.....	42
11	RÉSUMÉ.....	44

ÚVOD

Filozofie a film se již od počátku kinematografie vzájemně ovlivňují a inspirují. Filmy francouzské Nové vlny, jež vznikaly na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století, jsou toho příkladem. Tato práce se zaměří na interpretaci existencialistické úzkosti ve dvou filmech Nové vlny: *U konce dechem (À bout de souffle, 1960)* od Jeana-Luca Godarda a *Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7, 1962)* od Angès Vardy. Jean-Paul Sartre, jehož filozofické dílo je považováno za základ francouzského existencialismu, se v těchto filmech objevuje nejen skrze filozofické myšlenky, ale také skrze specifické, technické zpracování filmů. Cílem této práce je analyzovat a porovnat, jakým způsobem jsou tyto existencialistické koncepty zachyceny ve zmíněných filmech a jaké formálně-technické aspekty k tomu přispívají. Jakým způsobem dokáží přenést na diváka existencialistické pocity úzkosti a nejistoty.

První část práce poskytne teoretický základ pro pochopení existencialismu a jeho vlivu na francouzskou Novou vlnu. Následně se v praktické části zaměříme na podrobnou analýzu konkrétních filmů, přičemž zkoumáme, jak tyto filmy prostřednictvím postav, příběhů a filmové techniky reflektují existencialistické myšlenky.

Každá praktická kapitola se bude soustředit na jeden konkrétní film a jeho význam v kontextu existencialistické filozofie a francouzské Nové vlny. V závěru práce shrneme význam a přínos těchto filmů pro současné i budoucí generace filmařů a diváků, kteří hledají nové způsoby, jak vyjádřit složité myšlenky a emoce prostřednictvím filmového umění.

2 JEAN-LUC GODARD

Progresivní a kontroverzní filmař a zprvu především kritik Jean-Luc Godard je známý pro své filmové eseje, inovativní techniku natáčení a zpracování filmu a především pro svůj osobitý styl, který z něj dělá fenomén. Ke kritice filmu se Godard dostal v průběhu studií, kdy se stal návštěvníkem filmového klubu v Latinské čtvrti a Cinémathèque française (Francouzská filmotéka), kde se seznámil se svými pozdějšími kolegy Erikem Rohmerem, François Truffautem a Jacquesem Rivettem. Tito filmový nadšenci a filmaři tvořili v období 1959-60 filmy pod hnutím *La Nouvelle Vague* (francouzská Nová vlna). François Truffaut představil *Střílejte na pianistu* (*Tirez sur le pianiste*), Claude Chabrol *Hezké holky* (*Les Bonnes femmes*), Jacques Rivette *Paříž patří nám* (*Paris nous appartient*). Právě s Rohmerem a Rivettem mezi lety 1950 a 1951 spolupracoval v revue *La Gazette du Cinéma*, ale známější je jeho působení v *Cahiers du Cinéma*, kam přispíval pod pseudonymem Hans Lucas. Mezi Godardovy nejdůležitější příspěvky do výše zmíněných publikací je série čtyř manifestů, které byly napsány během období šesti let. Autor se v nich pokouší zformulovat svůj přístup k filmu. Přesně se jedná o texty *Směřování k politickému filmu* (1950), *Obrana a oslava klasického rozzáběrování* (1952), *Co je to film?* (1952) a *Montáž, moje velká péče* (1956)¹.

Godardova kritická činnost je úzce spojena s jeho filmy: „Godardovo kritické psaní je stejně hutné, koncentrované, komplikované a metaforické jako jeho filmy.“² Z toho vyplývá, že mezi nimi můžeme najít logický vztah: to, co sdílejí, je myšlenkové a estetické jádro. Jeho kritické psaní často rozvíjí principy,³ které jsou obsaženy v jeho filmech a naopak.

Svou filmařskou kariéru započal krátkometrážním filmem *Operace Beton* (*Opération Beton*), který natočil, když pracoval na přehradě Grand Dixence jako dělník. Poté následovaly opět krátkometrážní filmy, mezi které patří *Koketní žena* (*Une femme coquette*) a *Všichni chlapi se jmenují Patrick* (*Tous les garçons s'appellent Patrick*). Roku 1960 natočil svůj první dlouhometrážní a emblematický film *Nové vlny – U konce s dechem*, který hrál klíčovou roli v definování hnutí a byl dobře přijat jak kritikou, tak publikem. Nebyl to však jediný film, který měl úspěch, protože hned po uvedení *U konce s dechem* byl v květnu roku 1960 natočen *Vojáček* (*Le Petit soldat*), který narážel na situaci v Alžíru. Přestože Godard zůstával apolitický,

¹MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, s. 120.

² *Ibid.*, s. 123.

³ Například experimentování s časem a prostorem nebo narušení lineárního vyprávění. Tyto principy jsou viditelné nejen v jeho filmech, ale i v jeho kritických esejích, kde zdůrazňuje nutnost revoluce v kinematografii.

⁴ *Ibid.*, s. 130.

byl *Vojáček* zcenzurován a do kinosálu se dostal až tři roky po svém zpracování, tedy roku 1963.

Pozdější filmy již apolitické nebyly, jak je vidět například ve filmu *Číňanka (La Chinoise)* z roku 1967, který se zabývá maoistickou ideologií a revolučními myšlenkami studentů z pařížské univerzity v Nanterre.⁵ Stejně tak film *Week-end* z téhož roku ostře kritizuje konzumní společnost a politický systém.

2.1 Inovativní přístup k filmu

2.1.1 Žánr

Godard, jakožto geniální filmař, se vyznačuje svou polyvalencí a schopností překračovat hranice konvenčního filmového vyjadřování. Film je pro něj zároveň žánrovou studií, což dokazuje široká škála jeho žánrově různorodých filmů. Například muzikál *Žena je žena (Une femme est une femme)* nebo film inspirovaným Hollywoodem se slavnými herci a ikonami v hlavních rolích: *Pohrdání (Le Mépris)*. Godardova vize nekončí ani u klasických filmových žánrů, nýbrž sahá do futuristických sfér, jak dokazuje futuristická fikce *Alphaville*.

Godard přistupuje k filmu jako ke studii, ať už žánrů, nebo techniky. *Banda pro sebe (Bande à part)* „stejně jako první filmy využívá segmenty gangsterského žánru; stejně jako druhý klade Annu Karinu na vrchol trojúhelníku...“.⁶ Tento přístup k filmu jako ke studii je možné také nazvat filmovou esejí, která je pro Godarda typická. Film měl tedy formu teoretické eseje a čím dál tím více se z něho vytrácela fiktivní narace. Struktura idejí tedy často přebírala roli klasických determinantů, jakými jsou zápletka a postavy.

Většina těchto filmů: *Vdaná žena, Alphaville, Mužský rod, ženský rod, Dvě nebo tři věci, které o ní vím* – se zabývala obecnými politickými a filozofickými otázkami: prostitucí, manželstvím, rebelií, sociologií architektury atd.⁷ Tímto způsobem Godard zprostředkovává komplexní myšlenkové a v pozdějších filmech i politické koncepty prostřednictvím filmu.

Godardova různorodost žánrů a schopnost pohrávat si s nimi přináší jeho filmovému umění další rozměr, který budeme dále prozkoumávat v následující kapitole zaměřené na inovativní přístupy týkající se techniky produkce a zpracování filmu.

⁵ MONACO, James. *Jak číst film*, s. 266.

⁶ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. s. 159.

⁷ MONACO, James. *Jak číst film*, s. 421.

2.1.2 Technika

Práce s filmovou technikou, která překračuje hranice tradičních konvencí, je v Godardově tvorbě výrazným znakem inovace. Jeho využití střihu a zvuku přináší nové dimenze filmového vyprávění. Například ve výše zmíněném filmu *Banda pro sebe* Godard experimentuje s novátorskými střihovými technikami, jakou je například rychlý a skokový střih, k vytvoření dynamiky a napětí. Godard také často pracoval s principy *caméra-stylo*⁸ (kamera-pero). Podporu této myšlenky si můžeme všimnout napříč jeho tvorbou. Například výše zmíněné filmy *Pohrdání* a *Alphaville*, v nichž se Godard pomocí kamery zaměřuje na detaily a gesta postav, čímž zachycuje vnitřní emoce a myšlenky. Dalším důležitým prvkem *caméra-stylo* je způsob práce se zvukem a hudbou, kdy zvukové stopy jsou často používány k podtržení intimity scény. Ve filmu *Alphaville* je kamera užita k zachycení dystopického, nerealistického a především nelidského prostředí.

Dalším důkazem inovativního přístupu k technickému zpracování je také Godardova teorie montáže, rozvíjená v padesátých letech, kterou stavěl na Bazinově teorii kontrastu mezi *mise-en-scène* a montáží. Godard vytvořil dialektickou syntézu těchto dvou aspektů: Pro Godarda *mise-en-scène* automaticky implikuje montáž a naopak. Stříhání je tedy režirování. To posunulo pozornost k otázkám percepcce a realismu ve filmu. Pokročilý intelektuální realismus, kterým se Godard snaží ukázat rozdíl mezi tím, jak vypadá realita, a tím, jak ji vnímáme ve filmech, se stal klíčovou součástí filmové teorie, která zkoumá interpretaci a vnímání filmových děl. Tato koncepce realismu byla později rozvinuta Christianem Metzem. Godard se často vracel k citátu Bertolta Brechta, který dokonale vystihuje Godardův přístup k filmové tvorbě: „Realismus nespočívá v reprodukování reality, ale v ukázání, jaké věci skutečně jsou.“⁹

2.1.3 Způsob rozpravy

Způsob rozpravy, kterým se Godard zabýval, je analytický a především intelektuální přístup k filmu a filmové tvorbě obecně. Jeho způsob rozpravy se zaměřuje jak na strukturu a symboliku filmu, tak i na jeho sdělení a význam. Zároveň se v přístupu k rozpravě opírá o myšlenky jak filozofické, tak i z estetiky, sociologie a lingvistiky. Důraz je také kladen na pochopení filmu jako jazyka, který má svá vlastní pravidla a kódy.

⁸ Koncept poprvé představený francouzským filmovým teoretikem a režisérem Alexandrem Astrucem. *Caméra-stylo* je filmová estetika, která zdůrazňuje paralelu mezi psaním lineárního textu a tvorbou filmu. Kamera má tedy sloužit jako nástroj, podobně jako pero u spisovatele.

⁹ MONACO, James. *Jak číst film*. s. 169-172.

Godard spolu s Truffautem přistupovali k filmu z intelektuálního hlediska, zkoumali jeho podstatu a formy. Sdíleli názory a myšlenky Andrého Bazina, že realismus je klíčovým prvkem filmu a má jak etický, tak i estetický rozměr.¹⁰

Filmy Nové Vlny a především ty Godardovy jsou kontroverzní tím, že jsou obzvláště intelektuální a složité na pochopení: „*Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit*“, podotýká Christian Metz¹¹. Pokud tento výrok platí pro film obecně, tak pro filmy Jeana-Luca několikanásobně více, protože se nejedná jen o samotné filmy, nýbrž o film-eseje. Tyto filmy nejsou pouze konvenčními narativními díly, ale spíše komplexními filmovými esejí a studii. Filmové eseje Godard rozvinul v průběhu šedesátých let. Vyznačovaly se tím, že se zaměřovaly především na ideje a koncepty místo na tradiční prvky jakými jsou dějové zápletky. Godardův přístup k filmu a způsobu rozpravy je neotřelý a, jak již bylo zmíněno, inovativní. Jeho filmy přesahují tradiční hranice žánrů a formy. Propojuje v nich také umělecké prvky a mezi další emblematické rysy patří i mnohvrstevnaté audiovizuální texty a mezititulky.

Úspěch a současná kritika a kontroverze Godardových filmových esejí podtrhují jejich význam složitých, intelektuálně stimulujících a esteticky provokativních děl, která redefinovala hranice filmové tvorby a podněcovala diskusi o vztahu mezi filmovým uměním, politikou a společností.

2.2 *U konce s dechem*

Jeden z nejúspěšnějších filmů Jeana-Luca Godarda a zároveň jeho dlouhometrážní prvotina, jež měla premiéru roku 1960, byla natočena během zhruba šesti měsíců. Na filmu se podílel François Truffaut, který poskytl počáteční koncept, následně rozpracovaný do několika stránek textu. Spolu s Édouardem Molinarem měli zájem tento koncept adaptovat do podoby filmového scénáře. Nicméně Jean-Luc Godard se rozhodl zpracovat koncept i scénář po svém.¹²

„Myslím, že je to správný systém (...) který umožňuje volně pracovat na díle, ale zároveň je vám dostatečně blízký, abyste mohli dílo posoudit a zmírnit jeho nedostatky, a zároveň jste si toho vědomi.“ Truffaut¹³

Godard chtěl původně natočit film o smrti a posedlosti smrtí, nicméně nakonec napsal jen několik poznámek. Luc Moullet tuto změnu v procesu příkládá Godardově lenosti: „*Byl příliš*

¹⁰ *Ibid.*, s. 412-422.

¹¹ *Ibid.*, s. 154.

¹² COLLECTIF. *La Petite Anthologie Volume III: La Nouvelle Vague.*

¹³ *Ibid.*, s. 71. „*Je crois que c'est le bon système (...) travailler librement sur une œuvre, mais dont vous vous sentez suffisamment proche pour juger l'œuvre et atténuer ses défauts et on y est en même temps sensibilisé.*”

líný na to, aby napsal scénář ještě před začátkem natáčení. Nechal se vést inspirací (několika pokyny)“.¹⁴ Film byl natočen za minimální rozpočet během čtyř týdnů v reálných interiérech a exteriérech Paříže a Marseille.

Původně Godard plánoval komerční film v souladu s žánrem, ale nakonec se rozhodl ponechat ve filmu pouze „kostu“ a princip dynamiky, fyzické akce. Co se týče žánrů, nyní je *U konce s dechem* zařazován do kategorie neo-noir¹⁵. Přestože obsahuje prvky typické pro film noir, jakými jsou nejistí hrdinové a kriminální prvky, nejedná se o klasický film noir. Obsahuje také prvky „gangsterky“, i když se nejedná o tradiční gangsterku. Zde si můžeme opět všimnout Godardovy touhy po zkoumání žánrů a jejich prolínání.

2.2.1 Synopsis

Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), mladý zloděj aut, se ocitá v nelehké situaci poté, co impulsivně a bez přemýšlení zastřelí policistu, který ho pronásleduje. Jeho útěk před spravedlností ho zavede do Paříže, kde se znovu setkává s Patricií (Jean Seberg), Američankou, do které je zamilován a která prodává v ulicích Paříže deník *New York Herald Tribune*. Fascinován Humphrey Bogartem, Michel přijímá pseudonym Laszlo Kovacs; novou identitu inspirovanou detektivními romány. Michel se snaží přemluvit Patricii, aby s ním opustila Francii a aby odjeli do Itálie. Tyto plány jsou však narušeny, když policie zjistí Michelovu tajnou identitu a začne ho intenzivně hledat po Paříži. Patricie se nakonec rozhodne Michela udat a prozradí, kde se nachází – toto Patriciino rozhodnutí a následná konfrontace Michela s policií vede k Michelovu tragickému konci.

U konce s dechem je film, v němž se prolínají romantika a násilí, inovace a tradice. Pomocí neobvyklého střihu, rychlých záběrů a existenciálních témat nás zavádí do pařížského podsvětí šedesátých let. Skrze příběh Patricie a Michela, dvou ztracených duší, se film dotýká otázek lidské existence, a zároveň narušuje žánrové konvence. Inovace filmového jazyka ve filmu *U konce s dechem* představuje režisérův typický přístup k vyprávění. Použití ruční kamery Arriflex přináší divákovi neobvyklou intimitu a dynamiku záběrů. Střih po ose přispívá k rozbití tradičních filmových konvencí a způsob, jakým je díky těmto technikám snímáno prostředí, odráží Godardovu snahu zachytit realitu pomocí reálných exteriérů a autentičnosti situací, ke kterým také přispívá využití přirozeného světla.¹⁶ V praktické části této práce se budeme

¹⁴ *Ibid.*, s. 71. „Il a eu la paresse d'écrire un script avant le début du tournage. Il se laissa guider par l'inspiration (quelques lignes directrices)“.

¹⁵ Moderní interpretace filmového žánru film noir.

¹⁶ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*.

podrobně věnovat existenciálním tématům a budeme zkoumat motivy, postavy a estetiku, abychom lépe porozuměli, jakým způsobem se existencialistická témata ve filmu projevují.

3 AGNÈS VARDA

Agnès Varda byla významná osobnost Levého břehu (*Rive Gauche*)¹⁷ francouzské Nové Vlny a jediná žena tohoto uměleckého hnutí. Vedle svého hlavního povolání fotografky se v šedesátých letech začala věnovat naplno filmové tvorbě. Její fotografickou, citlivou vnímavost lze zpozorovat v jejích filmech, stejně tak jako její experimentální styl a feministickou perspektivu. Svůj první snímek natočila již roku 1954. Jednalo se o dlouhometrážní film *La Pointe courte* ze Sète, prostředí přímořského městečka na jihu Francie. Na tomto filmu se podílela další významná osobnost francouzského filmu – Alain Resnais. Následně Varda debutuje svou dokumentární tvorbou roku 1958 s filmem *Azurové pobřeží (Du côté de la côte)*, který je poetickým pohledem na francouzské pobřeží. Dokumentuje výjimečnou atmosféru a život lidí Francouzské Riviéry. Roku 1961 natočila svůj neúspěšnější snímek *Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7)*, intimní kroniku ve stylu cinéma vérité.¹⁸

Autorčiny umělecké vize se prolínají také ve filmu *Šťěstí (Bonheur, 1964)*, jehož záběry „připomínají barevná plátna impresionistů“.¹⁹ Filmy Agnès Vardy jsou charakteristické jak svou sociální relevancí a lidskou empatií, tak i svou kritikou společnosti a inovativním stylem. Například kolektivní film *Daleko od Vietnamu (Loin du Vietnam, 1962)*, na kterém se mimo jiné podíleli také Jean-Luc Godard, Claude Lelouch a Alain Resnais, a film *Jedna zpívá, druhá ne (L'Une chante l'autre pas, 1976)*, se zabývají sociálními a politickými otázkami. Stejně tak se i následující dva filmy *Lions Love (1970)* a *Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi, 1985)* zaměřují na sociální problémy a vykreslují životy lidí žijících na okraji společnosti. Všechny tyto filmy se zabývají aktuálními sociálními tématy a problémy, jakými jsou válka ve Vietnamu, sociální nerovnosti, marginalizované komunity a feminismus.

3.1 Feministická perspektiva

Dalším významným aspektem filmové tvorby Agnès Vardy je její výše zmiňovaná feministická perspektiva, která se projevuje zejména ve vyobrazování ženských protagonistek jako autonomních subjektů s vlastními narativy. Varda se považovala za feministku, přičemž důkazem toho je i její podpis petice z roku 1971 *Le manifeste des 343* na podporu uzákonění práva na potrat ve Francii. Kromě ní tento manifest podepsaly také Marguerite Duras nebo

¹⁷ Členy hnutí Rive Gauche byli například Chris Marker, Alain Resnais, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet. Skupina se stavěla do opozice proti hlavnímu hnutí Nové vlny. Sama Agnès Varda se proti zařazování do kategorií vymezovala.

¹⁸ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988. s. 462.

¹⁹ *Ibidem*.

hlavní hvězda filmů Nové vlny – Jeanne Moreau. Agnès Varda a Alain Resnais (spolu s Marguerite Duras) byli jedinými režiséry, kteří se v této míře věnovali ženským hrdinkám jako hlavním subjektům svých filmů.²⁰ Protagonistky se vyrovnávají se složitými situacemi a hledají vlastní identitu a svobodu, jako například Mona (*Bez střechy a bez zákona*); žena odmítající konformitu a žijící podle vlastních pravidel nebo Cléo (*Cléo od pěti do sedmi*), jejíž prochází postava hlubokou transformací, přičemž se potýká s existenciálními otázkami.

G. Sellier tuto problematiku ztvárnění ženských postav ve filmech Nové vlny dále rozvíjí v kapitolách věnovaných ambivalenci vyobrazení žen ve filmech Jeana-Luca Godarda (především *U konce s dechem*) a následně vnímání ženských postav ve filmu *Cléo od pěti do sedmi*. Mezi těmito dvěma filmy (a především mezi zpracováním a pohledu těchto dvou režisérů) si můžeme všimnout jasněho rozdílu. Filmy Jeana-Luca Godarda nám často vyobrazují ženy jako fascinující ale zároveň nebezpečné a mnohdy staví na perspektivě mužských protagonistů, kteří vnímají ženské postavy spíše jako objekty svého pohledu a touhy. Naopak ve filmech Agnès Vardy si můžeme všimnout odlišného přístupu k této problematice. Postava Cléo zpočátku filmu vnímá sama sebe skrze zkraslený obraz, který jí vnucuje okolí, později se však oprostí od vlivů masové kultury a percepce druhých. Zatímco Godardova tvorba často reflektuje ženské postavy skrze vnímání postav mužských, tvorba Agnès Vardy se zaměřuje na vyobrazení ženských postav jako emancipovaných jedinců, kteří se aktivně účastní vlastního příběhu a formují svou identitu nezávisle na tradičních genderových očekáváních a stereotypních rolích.²¹

3.2 Filmové techniky a styl

Obdobně jako Jean-Luc Godard i Agnès Varda patřila k průkopníkům využívání techniky *camera-stylo* zdůrazňující individuální styl režisérky – svou tvorbu definovala jako *cinécriture* – termín podtrhující její přístup k procesu filmového zpracování, psaní a střihu. Psaní a následné editování filmu je pro její tvorbu stejně důležité jako samotný proces filmování. Režisérka často využívala střih jako prostředek k vyprávění a vytváření atmosféry.

Autorský rukopis, který je symbolický pro filmaře Nové vlny, nachází své místo také v tvorbě Agnès Vardy. Zůstávajíc vzdálena lákavým nabídkám rozsáhlých produkcí s velkým rozpočtem, udržela si svou uměleckou integritu a neztratila touhu realizovat filmy podle své

²⁰ SELLIER, G. *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle vague*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, 10, 216–232. : Přeloženo autorkou bakalářské práce.

²¹ *Ibidem*.

vlastní vize. Její nekonečná zvědavost a kreativita jí umožnily obstát v mužském prostředí filmového průmyslu.²²

Důležitost využívání pohybu kamery k vytvoření specifického charakteru jednotlivých kapitol pojmenovaných podle postav, na které se kapitoly zaměřují, je patrná ve filmu *Cléo od pěti do sedmi*. „Kamera se mění podle osobnosti dané postavy, jako bychom prožívali okamžik s její psychikou.“²³ Specifický pohyb kamery tedy není pouhým technickým prvkem, ale intimně estetickým, navrženým tak, aby podtrhl psychický stav a charakteristické vlastnosti jednotlivých postav. Tomuto technickému aspektu se budeme dále věnovat v následující kapitole praktické části.

3.3 *Cléo od pěti do sedmi*

Tento emblematický film Nové vlny byl natočen v reálném čase a – jak je typické pro toto hnutí – v reálném prostředí mimo zdi filmových ateliérů. Jednalo se o ulice červencové Paříže roku 1961. Jedná se o film vynikající svou elegancí a intimitou, ale také plný antitezí. Klíčovým konfliktem ve filmu je střet mezi vědou a pověrami, což lze postřehnout v prvních záběrech filmu, kdy se hlavní postava Cléo uchyluje ke kartářce, která jí předpovídá smrt. Další výrazný kontrast funguje mezi rušnými ulicemi Paříže a opuštěným parkem Montsouris. Nicméně největší rozpor se odehrává vně samotné Cléo, která osciluje mezi falešným a autentickým, mezi umělým a skutečným. *Cléo od pěti do sedmi* reflektuje konzumní společnost a pop kulturu, což je patrné například skrze roli Boba (Michel Legrand), který je současně hudebním režisérem filmu. Cléo dále odhaluje falešnost konzumní pop kultury a svého dosavadního života skrze existenciální úzkost a následnou vnitřní transformaci. V neposlední řadě je film především o času, který hraje vedle Corrine Marchand hlavní roli.

Agnès Varda zdůrazňuje, že film sleduje jak objektivní, tak subjektivní trvání času. Cléo prožívá nejen mechanický průběh času, ale také jeho subjektivní dimenzi, kdy pro ni čas ubíhá, nebo se zastavuje. Dialogy hlavní hrdinky „*Zbývá nám tak málo času*“ a následné „*Máme všechny čas na světě*“ odrážejí její vnitřní rozpolcenost a vnímání času jako subjektivního fenoménu.²⁴

²² GORBMAN, Claudia. *Places and Play in Agnès Varda's Cinécriture*.

²³ Nelson, R. J. (1983). *Reflections in a Broken Mirror: Varda's Cléo de 5 à 7*. *The French Review*, 56(5), 735–743. Přeloženo autorkou bakalářské práce.

²⁴ VARDA, Agnès. *Cléo de 5 à 7 scénario du film*. s. 9.

3.3.1 Synopsis

Film provází zpěvačku Cléo Victoire (vlastním jménem Florence), ztvárněnou Corrine Marchand, jež čeká na výsledek lékařského vyšetření, které by mohlo potvrdit její obavy z rakoviny. Během doby, kdy čeká na výsledky biopsie, se vydává na chaotické putování Paříží, které trvá od pěti do šesti třiceti hodin odpoledne. Během tohoto časového úseku se Cléo snaží ovládnout své pocity strachu a úzkosti z možné smrti. Film je tedy časovým itinerářem hrdinky. Děj je rozdělen do třinácti kapitol, které se věnují jednotlivým časovým úsekům a nesou jména jednotlivých osob, které Cléo potkává nebo samotné protagonistky v daném čase. Nejprve opouští kartářčin byt, poté navštěvuje kavárnu se svou služebnou Angèle, následuje pracovní setkání s hudebním režisérem Bobem a pak setkání s kamarádkou Dorothée a jejím přítelem Raoulem, kteří se hrdinku snaží rozptýlit prostřednictvím krátkého burleskního filmu.²⁵ Kolem šesté hodiny se Cléo seznamuje s neodbytným vojákem Antoinem, kterého čeká návrat na frontu v Alžírsku a který mladou ženu zároveň doprovází do nemocnice, kde se konečně dozvídá výsledek lékařského vyšetření. Antoine nejen připomíná události aktuální v době natáčení filmu, ale přináší také do života hlavní postavy kontrast mezi jejími obavami a širším sociopolitickým děním – obě postavy, jak Antoina tak Cléo, doprovází úzkost. Toto malé dobrodružství a interakce mají velký vliv a pomáhají hrdince nalézt nový pohled nejen na život a na smrt, ale především na vlastní existenci a identitu jako emancipovanou entitu, konečně svobodnou.

Cléo od pěti do sedmi představuje hlubokou reflexi nad podstatou lidské existence protagonistky. Skrze autorský rukopis Agnès Vardy a její experimentální filmovou techniku se divák stává svědkem psychologického vývoje a existencialistických úzkostí hlavní postavy Cléo Victoire.

Každá kapitola itineráře odkrývá nový aspekt hrdinčiny osobnosti nebo osoby, které mají vliv na její vnitřní transformaci. Ve filmu jsou díky technickým a narativním prvkům zvýrazněna témata strachu, úzkosti, hledání vlastní identity a smyslu života. Film se nám může tedy zdát jako intimní průvodce životem hlavní postavy a Paříží šedesátých let, ale je především filmovou sondou do lidské duše, která prochází během devadesáti minut radikální niternou transformací.

²⁵ Krátký film, ve kterém hrají Jean-Luc Godard a Anna Karina.

4 JEAN-PAUL SARTRE

4.1 Existencialistická úzkost

Princip filozofie Jeana-Paula Sartra týkající se úzkosti a svobody vychází z fundamentální myšlenky, podle které je úzkost projevem lidské svobody. Úzkost se podle Sartra objevuje, když si člověk uvědomí svou vlastní svobodu a s ní spojenou odpovědnost. Jean-Paul Sartre představoval ateistický existencialismus, kam můžeme zařadit i Heideggera. Podle jeho vlastních slov : „*ateistický existencialismus, který zastávám já (...), prohlašuje, že když Bůh neexistuje, pak je přinejmenším jedna bytost, u níž existence předchází esenci, bytosti, která existuje dříve, než by mohla být definována jakýmkoli konceptem, a že touto bytostí je člověk, nebo jak praví Heidegger, lidská realita*“.²⁶ Úzkost je tedy vyvolána uvědoměním si vlastní odpovědnosti a faktu, že nikdo jiný než člověk sám není zodpovědný za svou budoucnost, nic není předurčeno, není zde žádný důvod naší existence než ten, který své existenci dáme, jak sám sebe člověk definuje. Existencialisté jsou známí krátkou definicí své filozofie, a to takovou, že „*existence předchází esenci*“ – člověk je tedy plně zodpovědný.

„*Existencialista rád prohlašuje, že člověk je úzkost.*“²⁷ Sartre. Podle jeho definice to znamená následující: „*člověk, který se zavazuje a který si uvědomuje, že je nejen tím, čím si zvolil být, ale že je také zákonodárcem, jenž volí současně sebe sama a celé lidstvo, nemůže uniknout pocitu své naprosté a hluboké zodpovědnosti.*“²⁸ Podle Sartra se úzkost liší od strachu. Strach je zaměřen na vnější objekty nebo události, zatímco úzkost je zaměřena na sebe sama. Můžeme se bát hrozícího nebezpečí, ale úzkost hluboce pociťujeme, když čelíme možnosti dobrovolně se vystavit nebezpečí.²⁹

Úzkost vzniká, když si lidé uvědomí, že mají možnost svobodné volby, ale nemají žádný vnější základ, o který by se mohli opřít. Tento nedostatek základu Sartre nazývá „*nicotou*“, která je pro jeho chápání lidského stavu zásadní. Člověk je postaven před absolutní odpovědnost za vytváření vlastních hodnot, aniž by se mohl odvolávat na předem stanovené principy. Někteří jedinci toužící uniknout své úzkosti se uchylují k popírání své svobody tím, že zaujímají postoje psychologického determinismu, nebo tím, že si lžou. Sartre však tento únik považuje za formu *mauvaise foi* (falešného vědomí), neboť znamená odmítnutí vlastní svobody a s ní spojené

²⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, s. 20.

²⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*.

odpovědnosti. Falešné vědomí filozof odlišuje od lži a poukazuje na to, že právě v něm skrýváme pravdu především sami před sebou.

Pro Sartra je tedy úzkost projevem lidské svobody a absence vnějšího základu hodnot. Toto vědomí svobody konfrontuje člověka s jeho absolutní odpovědností za vytváření vlastních hodnot a za to, jaký svému životu dá smysl. „*Žádný determinismus neexistuje, člověk je svobodný, člověk je svoboda.*“³⁰ Dále Sartre zmiňuje ve svém rozhovoru, že „*úzkost je trvalá v tom smyslu, že původní volba je trvalou záležitostí.*“³¹ Podle něho tedy úzkost spočívá v pravdě, v naprosté absenci ospravedlnění a zároveň v zodpovědnosti vůči všem.

4.2 Láska

Sartrova filozofie poukazuje na další aspekt úzkosti, a to ten, že člověk nemůže úplně objasnit existenci druhých, a je opět vystaven zodpovědnosti za své jednání vůči nim. Zdůrazňuje, že prvním způsobem, jak vnímáme ostatní, je jejich tělo, které je pro nás pouhým objektem. Avšak ostatní na nás také pohlížejí jako na objekt. Dále je podle něho možné, že ostatní jsou jen tělesa nebo dokonce stroje, protože nemáme přímý přístup k jejich vědomí a naopak. Existenci ostatních tedy nelze úplně objasnit, ačkoli jsou pro nás zásadní; jsou to oni, kdo nás formují a ovlivňují naše jednání, a tím nám připomínají naši zodpovědnost vůči nim a vůči světu.³²

Sartrova koncepce lásky říká, že láska není o úplné svobodě ani o úplném podřízení se vášním, ale o vzájemném ovlivňování svobody a determinismu. „*V lásce neusilujeme o determinismus vášně u druhého, ani o nedosažitelnou svobodu, nýbrž o tu svobodu, která hraje determinismus vášně a sama je svou hrou stržena.*“³³ Milující osoba nechce být přímým donucovacím činitelem změny ve svobodě milovaného, ale spíše tou nejdůležitější možností, která tuto změnu umožňuje. Láska by tedy neměla omezovat milovaného na pouhý objekt manipulace. Milující chce být pro milovaného vším na světě, aby se v něm milovaný dobrovolně „ztrácel“ a našel v něm svůj smysl a důvod bytí. Toto pojetí lásky Sartre ilustruje na příkladu vztahu Marcela a Albertiny z románu *Hledání ztraceného času* od Marcela Prousta, kde Marcel, ačkoli s Albertinou žije a má fyzický přístup k jejímu tělu, nenachází uspokojení. Touha po lásce tedy přesahuje pouhé fyzické vlastnictví. „*... chceme se totiž zmocnit svobody druhého právě jako svobody.*“³⁴ Láska je proto syntézou determinismu a svobody, kde milovaný je svobodný, ale

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. s. 24.

³¹ *Ibid.*, s. 59.

³² SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota*. s. 404-408.

³³ *Ibid.*, s. 410.

³⁴ *Ibid.*, s. 409.

zároveň ovlivněn vášní, která ho vede k vzájemné lásce druhého, čímž se láska stává svobodou, ale zároveň není čistě mechanická.³⁵

4.3 Svoboda a odpovědnost

Existencialistický pojem svobody vysvětluje Václav Černý jako stav, kdy je člověk naprosto osamocen, a vytváří svou identitu pouze ze sebe samého. Svoboda tedy vychází ze samoty jedince a zároveň popírá existenci druhých. Nejedná se o ideál, ke kterému bychom směřovali, nebo cíl, za který bychom bojovali. Svoboda je nám dána, jsme k ní odsouzeni, protože jsme nuceni neustále se rozhodovat. Černý dále popisuje svobodu jako stav existence, který nelze podrobně analyzovat. Jsme existenciálně svobodní vždy a ve všem, co děláme. Jediná svoboda, kterou nemáme, je možnost nebýt svobodní.³⁶

Sartre klade velký důraz na osobní svobodu a odpovědnost. Každý jedinec je zodpovědný za své vlastní bytí a za smysl, který svému životu přikládá. Naše volby, včetně těch, které činíme z donucení nebo nezbytnosti, formují naši existenci. Sartre věří, že „*Neděláme, co bychom chtěli, a přece odpovídáme za to, co jsme.*“³⁷ Tento výrok podtrhuje absurditu bytí jedince a nevyhnutelnou odpovědnost, kterou neseme, i když nejsme vždy schopni jednat podle svých skutečných přání.

4.4 Existenciální strach a nevolnost

Strach je hluboce spojen s existenciálním zápasem a snahou porozumět absurditě lidského života. Pocit bezvýchodnosti, nedostatek smyslu a především rozpor mezi bytím a vědomím o svém vlastním bytí, to vše podněcuje strach z reality a pocit úzkosti. Strach je pro Sartra základem lidské existence, je přirozenou reakcí na lidskou svobodu a nesouladem mezi naší existencí a vědomím o ní.

Sartre vysvětluje, že strach není jen obavou před smrtí nebo před čistým bytím „v sobě“³⁸:

*„Není to obava před smrtí, ani před čistým bytím v sobě, není to obava z nicoty, nýbrž strach před zvláštním druhem bytí, které neexistuje, stejně jako neexistuje bytí v sobě pro sebe, a jež vazkost pouze reprezentuje.“*³⁹

³⁵ *Ibid.*, s. 410-412.

³⁶ ČERNÝ, Václav, VÍŠKOVÁ, Jarmila. *První a druhý sešit o existencialismu.*

³⁷ *Ibid.*, s. 50.

³⁸ Bytí, které prostě je, bez reflexe nebo vědomí.

³⁹ *Ibid.*, s.692.

Strach není obavou z nicoty, ale spíše strachem ze specifického druhu bytí, které neexistuje stejným způsobem jako bytí „v sobě“ nebo „pro sebe“. Sartre používá pojem „vazkost“ k ilustraci druhu bytí, které se nachází mezi bytím „v sobě“ a bytím „pro sebe“. Vazkost symbolizuje odpor a nejasnost, což odráží nesoulad a nejistotu lidské existence.

5 FILMOVÉ A ROMÁNOVÉ POSTAVY EXISTENCIÁLNÍHO

5.1 Antoine Roquentin a Cléo

Příkladem existencialistického antihrdiny je nepochybně Antoine Roquentin, hlavní postava Sartrova románu *Nevolnost (La Nausée)*. Jeho charakter a životní situace odrážejí klíčové myšlenky existencialismu; úzkost, absurditu existence a absolutní svobodu. Roquentin je osamělou postavou odcizenou od společnosti. Jeho vztahy s ostatními jsou minimální a povrchní. Antihrdina často zažívá pocity nevolnosti, které nejsou fyzické, ale existenciální, a zároveň hledá smysl nejen svého života, ale lidské existence obecně. Během své práce na biografii markýze de Rollebon se postupně dostává do stavu beznaděje, kdy ztrácí zájem o tento projekt, neboť nedokáže nalézt smysl v minulosti, který by ospravedlnil jeho přítomnost, a to ho vede k pochybám o významu jeho existence. Na konci románu se Roquentin rozhodne přijmout svou svobodu a odpovědnost za smysl svého života tím, že plánuje napsat román, kterým tento smysl vytvoří.

Postava Cléo ve filmu *Cléo od pěti do sedmi* je vyobrazena jako povrchní a narcistická žena zahleděná do své „image“. Později však hlavní hrdinka prochází hlubokou niternou transformací, která vede k sebereflexi. Uvědomuje si směšnost a absurditu svého dosavadního života:

„Ten obličej panenky, pořád stejný. A ten směšný klobouk. Nemůžu v něm ani vyčíst svůj vlastní strach. Vždycky jsem si myslela, že se na mě všichni dívají, a já se nedívám na nikoho jiného než na sebe, je to únavné.“⁴⁰

Tento vnitřní monolog hlavní postavy odhaluje její frustraci z povrchního vnímání sebe sama. Cítí se jako objekt, který je neustále pozorován, ale nikdo ani ona sama neví, kým skutečně je. Její strach je hlavním tématem filmu. Cléo přiznává: *„Ano, bojím se všeho. Ptáků, výtahů, jehel a nyní ten obrovský strach ze smrti.“⁴¹* Cítí se často zranitelná, nejistá a obává se odsudků okolí. Dorothee, její méně úzkostlivá a otevřenější kamarádka, představuje pro Cléo inspiraci. Její postava ukazuje Cléo, že je možné přijmout svou zranitelnost jako součást lidské existence. Cléo se Dorothee, jež stojí malířům modelem, svěřuje ohledně jejich obav z odsudků: *„Zdá se*

⁴⁰ „Cette figure de poupée, toujours la même. Et ce chapeau ridicule. Je ne peux même pas y lire ma propre peur. Depuis toujours je pense que tout le monde me regarde et moi je ne regarde personne que moi, c'est lassant.“ (s. 61)

⁴¹ „Oui, j'ai peur de tout. Des oiseaux, de l'orage, des ascenseurs, des aiguilles, et puis maintenant ; cette énorme peur de mourir.“ (s. 91)

mi, že před zraky více osob se cítíš ještě více nahý. Bála bych se, že na mně někdo najde chybu.“

42

Cesta hlavní protagonistky vrcholí, když se setkává s Antoinem, vojákem, který jí pomáhá nahlížet na život z jiné perspektivy. Sám Antoine čelí nejisté budoucnosti, a poskytuje tak Cléo nový pohled na život a na smrt. Konec filmu zároveň ukončuje i cestu vnitřní transformace hlavní postavy, která přijímá svou nelehkou situaci a nachází klid. Přestože strach zůstává součástí jejího života, už ji neovládá: „*Zdá se mi, že už se nebojím. Zdá se mi, že jsem šťastná.*“

⁴³ Cléo přijímá svou vlastní smrtelnost a radost z přítomného okamžiku a maličností. Agnès Varda zkoumá skrze postavu Cléo téma existenciální úzkosti a strachu, které Jean-Paul Sartre popisuje jako úzkost a strach spojené s uvědoměním si vlastní svobody a odpovědnosti. Cléo se musí vyrovnat s možností, že její život bude brzy u konce. Její strach není jen strachem ze smrti, ale také strachem z toho, že její existence neměla hlubší smysl.

Ačkoli Agnès Varda a Jean-Paul Sartre působili v odlišných uměleckých sférách, vytvářejí ve svých dílech postavy, které procházejí hlubokou existenciální krizí. Cléo a Roquentin představují různé pohledy na lidskou existenci a zároveň sdílejí mnoho podobností ve svém vnitřním boji se smyslem jejich bytí.

Na počátku svých příběhů jsou obě postavy odcizeny od svého okolí a ponořeny do své vlastní povrchní reality. Cléo je zpěvačka hluboce fixovaná na svůj vzhled a na to, jak je vnímána. Podobně i Roquentin je osamělou postavou, která se cítí odcizena od společnosti. Oba příběhy vrcholí transformací hlavních hrdinů, která ústí v přijetí vlastní svobody, odpovědnosti a nalezení vnitřního klidu a smyslu své existence.

Cléo a Roquentin si postupně uvědomují, že smysl jejich života není předem dán, ale že jsou odpovědni za jeho utvoření. Nacházejí životní hodnotu tváří v tvář nejistotě a absurditě světa. Přestože je obtížné najít jasné odpovědi na otázky týkající se smyslu a hodnoty lidského života, jejich cesty naznačují, že klíč k porozumění může spočívat v přijetí odpovědnosti a v utvoření vlastního životního smyslu.

⁴² „Il me semble qu'on est encore plus nue devant plusieurs personnes. J'aurais peur qu'une me trouve un défaut.“ (s. 69)

⁴³ „Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse.“ (s. 105)

5.2 Garcin a Michel Poiccard

Hlavní postava Sartrovy divadelní hry *S vyloučením veřejnosti (Huis Clos)* Garcin je novinář a pacifista, který se ocitá v „pekle“ spolu se dvěma dalšími postavami, Inès a Estelle. Stejně jako Michel (*U konce s dechem*) i Garcin čelí hluboké existenciální úzkosti. Jeho život byl poznamenán strachem a zejména událostmi, kdy zběhl během války. Garcin se snaží přesvědčit nejen ostatní, ale také sama sebe, že jeho činy byly motivovány statečností a morálními zásadami, nicméně v hloubi duše ví, že jednal ze strachu a zbabělosti. Tento sebeklam, nebo podle Sartra *falešné vědomí*, je centrálním tématem jeho charakteru a udržuje ho v nestálém stavu úzkosti.

Garcinovy vztahy s ostatními postavami hry jsou povrchní a manipulativní. Jeho úzkost pramení ze strachu z odsouzení a neschopnosti přijmout svou minulost. Tato úzkost je zároveň projevem *falešného vědomí* – neschopnosti přijmout plnou odpovědnost za své činy.

Michel Poiccard je vyobrazen jako cynický a impulzivní zločinec na útěku, který se snaží působit neohroženě. Často opakuje, že nemá strach, aby přesvědčil sebe a ostatní o své odvaze: „*Vidíš, já nemám strach*“, ujišťuje Patricii. Ve skutečnosti však jeho činy často pramení ze strachu a zoufalství, což je patrné ze scény, kdy Patricii nakonec přiznává, že její přítel měl strach, když zabil policistu. Jeho cynismus a vzdor působí jako obranné mechanismy proti vnitřní nejistotě a strachu ze selhání. Michelova sentimentální a naivní stránka je skryta pod maskou drsného zločince, jak naznačuje popis jeho postavy: „*Miluje tak, že lásku popírá nebo se jí vysmívá. Pod jeho cynismem se skrývá spousta citlivosti, dokonce naivity.*“⁴⁴ Michelovo *falešné vědomí* se projevuje v neupřímnosti vůči sobě samému. Stejně tak jako Garcin i Michel se pokouší předstírat jiný charakter a identitu, aby unikl jak policii, tak svým vnitřním obavám a nejistotě.

Postavy Michela a Garcina reflektují existencialistický pojem *falešného vědomí*, neboť často lžou sami sobě i ostatním. Tento sebeklam jim umožňuje uniknout před vlastními obavami a jejich skutečnou povahou.

⁴⁴ „Il aime en niant l’amour, ou en s’en moquant. Il y a sous son cynisme beaucoup de sentimentalité, de naïveté même.“ (s. 208).

6 ANALÝZA EXISTENCIALISTICKÝCH KONCEPTŮ VE FILMU *U KONCE S DECHEM*

Složité vztah Michela a Patricie je hlavním tématem filmu. Snímek nám ukazuje jejich touhu po svobodě a intimitě a také to, jak s nimi spjaté obavy formují jejich každodenní interakce a jednotlivá rozhodnutí. Michelova potřeba kontroly a Patriciina touha po autonomii vytvářejí dramatické napětí, které odráží širší existencialistické otázky.

6.1 Vztah mezi Michelem a Patricií

Michelova snaha o zachování výše zmíněné masky je patrna jak v jeho odmítání přiznat si strach, tak i ve snaze kontrolovat situace kolem sebe, včetně vztahu s Patricií. Patricie je mladá žena snažící se najít si svou vlastní cestu ve světě a dát své existenci smysl, který by ji naplňoval. Prodává anglicky psaný deník *New York Herald Tribune*, ale její ambicí je stát se spisovatelkou. Patrná je také její rozpolcenost mezi touhou po svobodě a láskou k Michelovi, kterou si není jista. Její strach z lásky a závazku se odráží v jejím konečném rozhodnutí Michela zradit.

Vztah hlavních postav filmu je komplikovaný a plný protikladů – přitažlivost a láska jsou neustále přerušovány strachem, nejistotou a touhou po svobodě. Michel je Patricií fascinován, ale snaží se udržet si nad ní a nad vzájemným vztahem kontrolu. Pokouší se Patricii přesvědčit, aby s ním odjela do Říma, a zároveň ji neustále přesvědčuje o své lásce k ní. Dialogy mezi těmito postavami jsou dialogy dvou osob, které se snaží pochopit své city a obavy, zatímco balancují mezi láskou a strachem. Patricie je zjevně přitahována Michelem, ale její ambice a strach z citové angažovanosti ji nutí k obezřetnosti: „*Je v pokušení milovat tohoto chlapce, ale není si jistá sama sebou, bojí se, že udělá chybu.*“⁴⁵ Obává se ztráty své svobody a je ochotna udělat vše pro to, aby si udržela kontrolu nad svým životem. Vnitřní konflikt mezi láskou a profesními ambicemi spojenými se svobodou, se kterým zápasí, končí v momentu, kdy přebírá kontrolu i nad životem svého přítele.

Rozhovory Michela a Patricie často odhalují skryté obavy a nejistoty. Michel obviňuje Patricii ze strachu, když nedokáže zapálit cigaretu: „*Jakmile dívka říká, že vše je v pořádku, a nedaří se jí zapálit si cigaretu, je to proto, že se něčeho bojí.*“⁴⁶ Ta následně přiznává svůj strach z lásky a

⁴⁵ „Elle, de son côté, est tentée d’aimer ce garçon. Mais elle n’est pas sûre d’elle-même, elle a peur de se tromper.“ (s. 210)

nejistoty budoucnosti. Jejich vztah je tedy neustálým bojem touhy po intimitě a touhy po svobodě. Patricie se ujišťuje, že její přítel si je vědom její svobody a nezávislosti:

„Je to pravda: bojím se, protože bych chtěla, abys mě miloval..., a pak nevím, zároveň bych chtěla, abys mě miloval víc. Jsem hodně nezávislá, víš??“⁴⁷

Michel sice své city k Patricii dává znát, ale zároveň se nevzdává své roli drsného hrdiny po vzoru Humphreyho Bogarta, je to jeho osobní způsob útěku před strachem a úzkostí.

Sartrův filozofický koncept lásky zdůrazňuje, že láska není o absolutní svobodě ani o úplném podřízení se vášním, ale o vzájemném ovlivňování svobody a determinismu. Láska by neměla omezovat milovaného člověka na pouhý objekt manipulace. Michel chce být pro Patricii vším, aby se v něm ztrácela a aby nacházela v jejich vztahu svůj smysl a důvod bytí. Jeho touha ovládnout ji a vlastnit je však v rozporu s její touhou po svobodě.

Pro Patricii nezávislost znamená možnost volby a kontrolu nad vlastní existencí. Sartre poukazuje na to, že ve vztahu je každý z partnerů zároveň subjektem i objektem, což vytváří napětí a úzkost. V dialozích dvojice je toto napětí patrné. Patricie se bojí, že ji láska k Michelovi omezí, zatímco Michel se bojí ztráty Patricie a probouzí se v něm žárlivost vůči ostatním mužům, se kterými se hlavní hrdinka setkává. To obě postavy vede k zoufalým rozhodnutím. Michel riskuje své dopadnutí a odkládá cestu do Říma v naději, že svou přítelkyni přemluví. Patricie bere konec jejich milostného příběhu do svých rukou.

Podle Jeana-Paula Sartra je každý člověk odpovědný za své činy a za vztahy, které navazuje. Interakce Michela a Patricie ukazují, jak každý z nich zápasí s touto odpovědností. Michelova nezodpovědnost a impulzivní chování vedou k jeho pronásledování policií, zatímco Patriciina rozhodnutí jsou motivována strachem a touhou po kontrole nad vlastním životem. Michelova tragická smrt je vrcholem jejich vztahu. Jeho poslední slova „*To je opravdu k zblití*“⁴⁸ mohou odkazovat jak ke zradě jeho milenky, tak k sentimentálnímu konci jejich příběhu. Patricie, která nerozumí jeho posledním slovům, se stává symbolem neúspěšné komunikace a odcizení.

Patricie zdůrazňuje svou touhu po svobodě, která zahrnuje finanční nezávislost a také nezávislost na mužích: „*Je pro mě dobré mít peníze a být osvobozená od mužů.*“⁴⁹ Její postava

⁴⁶ „Dès qu'une fille dit que tout va très bien et qu'elle n'arrive pas à allumer sa cigarette, eh bien, c'est qu'elle a peur de quelque chose.“ (s. 83)

⁴⁷ „C'est vrai: j'ai peur parce que je voudrais que tu m'aimes ...et puis je ne sais pas, en même temps je voudrais que tu m'aimes plus. Je suis très indépendante tu sais ?“ (s. 101)

⁴⁸ „C'est vraiment dégueulasse !“ (s. 189)

⁴⁹ „Ça me sert d'avoir de l'argent et d'être libre des hommes.“ (s. 141)

představuje moderní ženu snažící se dosáhnout rovnosti a emancipace prostřednictvím práce a snů o kariéře spisovatelky. Více než po opěťované lásce k Michelovi, ze které má strach, touží po své vlastní autonomii a integritě – po tom, být autorkou svého vlastního příběhu.

Hrdinka se ve scéně s Van Doudem, svým zaměstnavatelem, svěřuje: „*Nevím, jestli jsem nešťastná, protože nejsem svobodná, nebo nejsem svobodná, protože jsem nešťastná.*“⁵⁰ Neustále se dotazuje sama sebe a ostatních na svou svobodu a štěstí, které jsou zároveň jejím vnitřním existencialistickým konfliktem vyvolávajícím úzkost. Její neschopnost definovat, co je příčinou jejího neštěstí, může být interpretována jako Sartrova „úzkost ze svobody“, kdy je jedinec paralyzován možnostmi a odpovědností, které svoboda přináší.

Dialog mezi Patricií a Jeanem Parvulescem, který následuje, je klíčovým pro pochopení ženské emancipace a postavení ženy v moderní společnosti. Patricie se ptá: „*Myslíte si, že ženy hrají v moderní společnosti důležitou roli?*“⁵¹ Parvulescova odpověď je povrchní, sarkastická a odráží tradiční pohled na ženy: „*Ano, pokud je půvabná, pokud má pruhované šaty a sluneční brýle.*“⁵² Trivializuje Patriciin dotaz a redukuje roli ženy na její fyzický vzhled. Autorova redukce žen na pouhé objekty vzhledu je příkladem společenského tlaku, který brání autentičnosti a svobodě jedince. V existencialistické filozofii je důležité osvobození se od těchto předsudků a nalezení vlastních hodnot a účelu nezávisle na očekáváních druhých. Patricie svou otázkou zpochybňuje tradiční role a hledá hlubší smysl ženské existence v moderní společnosti. Simone de Beauvoir, spisovatelka, filozofka a životní partnerka Jeana-Paula Sartra, se této feministické filozofii věnovala ve svém díle *Druhé pohlaví (Le Deuxième sexe)*, kde analyzuje postavení žen z filozofického, historického, sociologického a biologického hlediska. Můžeme říci, že Patricie inkarnuje tuto filozofii a staví se do protikladu s Michelem postrádajícím smysl pro odpovědnost, snažícím se převzít kontrolu nad životem své přítelkyně spíše než nad jeho vlastním.

6.2 Scéna s postavou Jeana Parvulesca

Jean Parvulesco je tajemný rumunský spisovatel, autor více než padesáti knih, o němž je známo jen velmi málo. Do Paříže se přestěhoval roku 1950, kdy se setkal s Godardem v jenom z *cineklubů* Latinské čtvrti. Jean-Pierre Melville ho ve filmu *U konce s dechem* ztvárňuje ve scéně, kdy Parvulescova postava vystupuje z letadla obklopena novináři. Ve filmu představuje

⁵⁰ „I don't know if I'm unhappy because I'm not free or I'm not free because I'm unhappy.“ (s. 65)

⁵¹ „Est-ce que vous croyez que la femme a une rôle à jouer dans la société moderne?“ (s. 130)

⁵² „Oui, si elle est charmante, si elle a une robe avec des rayeures et des lunettes fumées.“ (*Ibidem.*)

autora, který se teprve chystá publikovat, ale který je již známý v uměleckých kruzích. Je vyobrazen jako intelektuál a filozof, který do filmu přináší téma existencialismu. Jeho postava v rozhovoru odpovídá ironicky a paradoxně, jeho odpovědi reflektují zmatek a nejistotu moderní doby, ale slouží také jako prostředek, který dodává filmu hloubku a filozofický rozměr. Parvulescova postava v této scéně může být vnímána jako zosobnění existencialistických myšlenek. Jeho odpovědi často reflektují pocity úzkosti a absurdity. To je patrné například na jeho poznámce o tom, že láska je jediná věc, ve kterou lze v dnešní době lze věřit, nebo jeho odpověď na Patriciinu otázku ohledně jeho životních ambicí: „*Stát se nesmrtelným a poté zemřít.*“⁵³ Tento paradox může být vnímán jako nalezení vlastního smyslu v absurdním světě – proslavit se, poté zemřít, a tím se stát nesmrtelným.

V existencialistickém kontextu může tento výrok naznačovat Parvulescovu touhu vytvořit vlastní trvalý smysl ve světě, který je inherentně absurdní. I když si je vědom nevyhnutelnosti smrti, hledá způsoby, jakými by mohl zanechat stopu. Tato touha může být vnímána jako pokus o překonání existencialistické úzkosti spojené s naší smrtelností.

Přátelství Jeana Parvulesca s významnými postavami francouzské kinematografie, jakými jsou Éric Rohmer a Jean-Luc Godard, z něj činí důležitou postavu francouzské nové vlny. Jeho díla a názory stále zůstávají předmětem studií, což naznačuje, že jeho „nesmrtelnost“ možná skutečně začíná až nyní.

⁵³ „Devenir immortel, et puis mourir.“ (s. 133)

7 ANALÝZA EXISTENCIALISTICKÝCH KONCEPTŮ VE FILMU *CLÉO OD PĚTI DO SEDMI*

Film *Cléo od pěti do sedmi* sleduje devadesát minut čtvrtedního červnového dne hlavní hrdinky Cléo. V této kapitole budeme analyzovat cestu hlavní postavy prostřednictvím existencialistických konceptů svobody, strachu, úzkosti a odpovědnosti, jak je formuloval Jean-Paul Sartre, a také zkoumat, jak Cléo vnímá samu sebe a druhé, přičemž se budeme zaměřovat na její interakce s ostatními postavami filmu a jejich dialogy.

Cléo je v první polovině filmu ustrašená a úzkostná. Její strach je paralyzující a ovlivňuje její vnímání života a světa kolem. Její vnitřní monology a dialogy s postavami filmu odhalují její nejistoty a obavy, které zahrnují strach ze smrti, ze ztráty krásy a kontroly. Sartre tvrdí, že úzkost je nevyhnutelným důsledkem lidské svobody a vědomí o naší existenci. Cléo je příkladem člověka, který se snaží uniknout hlubokému přemýšlení a úzkosti tím, že se soustředí na povrchní aspekty života, jakými jsou její vzhled a popularita. V průběhu filmu se však hlavní příčinou úzkosti stává právě tento povrchní život a vnímání sama sebe jako pouhého objektu nebo dokonce loutky.

Hrdinka se dívá do zrcadla, obdivuje svou krásu a říká: „*Počkej krásný motýli...Mezi šerednými, to je smrt...Dokud jsem krásná, jsem živá a desetkrát víc než ostatní.*“⁵⁴ Identifikuje se s rolí krásné ženy a snaží se přesvědčit sebe i ostatní, že její hodnota spočívá v jejím vzhledu. To jí umožňuje dočasně uniknout úzkosti, ale zároveň ji to vede k pocitu vnitřní prázdnoty. Vnímá krásu jako protiklad smrti a bojí se, že ztráta krásy znamená také ztrátu existence nebo hodnot.

Setkání s Antoinem je pro Cléo klíčové, protože jí pomáhá uvědomit si a přijmout existenciální svobodu. Antoine představuje jiný pohled na život a smrt, což Cléo přiměje přehodnotit své vlastní obavy a životní postoj.

Antoine: „*Osobně mě více mrzí zemřít pro nic. Obětovat svůj život válce je trochu smutné. Raději bych ho dal ženě, zemřel pro lásku.*“⁵⁵

Dialog mezi Antoinem a Cléo nastiňuje Sartrovu myšlenku, že smysl života není předem daný, ale musí být vytvořen jedincem. Cléo, inspirována Antoinovými slovy, začíná chápat, že její

⁵⁴ „Minute, beau papillon...Entre laide, c'est ça la mort... Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres.“ (s. 22)

⁵⁵ „Moi, c'est plutôt mourir pour rien qui me désole. Donner sa vie à la guerre c'est un peu triste. J'aurais mieux aimé la donner à une femme, mourir d'amour.“ (s. 91)

úzkost pochází z její neochoty přijmout svou vlastní svobodu a odpovědnost za svůj život, ze strachu utvořit si svůj vlastní životní smysl.

Strach hlavní postavy je existencialistické povahy a souvisí s jejím vnitřním uvědomováním si vlastní smrtelnosti a povrchnosti své dosavadní existence. Scéna, ve které hudebník Bob představuje Cléo novou píseň *Sans toi*, je zásadním momentem pro pochopení hrdinčiny psychické frustrace a strachu. Text písně je hluboce melancholický až pohřební, což vyvolává v Cléo emocionální zhroucení.

Úryvek textu písně:

Je suis une maison vide	Jsem prázdný dům
(...)	(...)
Je suis un corps avide	Jsem nenasytné tělo
Sans toi...Sans toi...	Bez tebe...Bez tebe
Rongée par le cafard	Rozežraná švábem
Morte au cercueil de verre	Mrtvá ve skleněné rakvi
Je me couvre de rides	Jsem pokrytá vráskami
(...)	(...)
Et si tu viens trop tard	A pokud přijdeš pozdě
On m'aura mise en terre	Budu uložena k odpočinku
Seule, laide et livide	Sama, ohyzdná a bledá
Sans toi...Sans toi, sans toi! ⁵⁶	Bez tebe... Bez tebe, bez tebe!

Slova písně reflektují její hluboký strach z opuštění, osamělosti a smrti. Připomíná jí její vlastní strach a nejistoty a současně ji nutí vyslovit slova, ze kterých má strach a které ji přivádějí k výlevu emocí a hněvu:

„Rozmar, rozmar, to říkáte pořád, ale to vy mě děláte rozsmarnou. Někdy jsem neschopný pitomec, neschopná, zvuková panenka... Ted' začnu revoluci pohřebními slovy. Ale jsou tohle vaše okouzující písně? (...) Je to stejně úspěšné jako pohřeb se spoustou lidí.“⁵⁷

⁵⁶ s. 57-58.

Z hlediska filozofie Jeana-Paula Sartra je Cléo obětí *falešného vědomí*, protože se identifikuje s rolí, kterou jí přisuzuje společnost, a ne s vlastní autentickou podstatou. Její úzkost a strach jsou také důsledkem odcizení od sebe sama. Jak píše Agnès Varda ve scénáři k filmu: „*Píseň ji nutí vyslovit slova, kterých se bojí, jen ona je zná.*“⁵⁸

7.1 Vnitřní monology postav

Vnitřní monology hlavních postav slouží jako důležitý prostředník mezi divákem a vnitřními konflikty a pocity protagonistů. Introspektivní okamžiky divákům umožňují nahlédnout do jejich hlubších obav a nejistot. Například když si Cléo uvědomuje, jak povrchně ji ostatní vnímají: „*Vždycky jsem si myslela, že se na mě všichni dívají, a já se nedívám na nikoho jiného než na sebe.*“⁵⁹

Angèle, společnice Cléo, hraje v jejím životě důležitou roli a její vnitřní monology také přinášejí důležité existencialistické vhledy do jejího smýšlení o Cléo. Angèle představuje zdravý rozum a pragmatismus, když přemýšlí o hlavní hrdince: „*Má vše, co potřebuje k tomu, aby byla šťastná, ale potřebuje abychom ji chránili, je to dítě.*“⁶⁰ Angèle vnímá Cléo jako někoho, kdo potřebuje neustálou ochranu, vidí v ní křehkou bytost, která se trápí a je závislá na mínění a přítomnosti druhých.

Klidná Angèle vypraví rozrušené Cléo skutečný příběh, který se udál v její rodné vesnici. Příběh o muži na smrtelné posteli, který se odmítá pasivně podřídit nevyhnutelnosti smrti a namísto toho, aby přijal roli umírajícího, kterou mu přisuzuje rodina, rozhodne se procestovat svět. Tímto činem muž potvrzuje existencialistickou myšlenku, že i tvář v tvář smrti má jedinec možnost volby a možnost změny životních hodnot a smyslu. Namísto aby přijal absurditu své smrti pasivně, aktivně ji konfrontuje a přetváří ji v novou zkušenost, což mu dodává nový životní cíl.

Příběh slouží také jako paralela ke Cléo a její vlastní transformaci. Stejně jako muž z vyprávěného příběhu i Cléo musí konfrontovat svou vlastní smrtelnost, přehodnotit své dosavadní životní hodnoty a převzít plnou odpovědnost za svá rozhodnutí.

⁵⁷ „Caprice, caprice, vous n’avez que ce mot à la bouche, mais c’est vous qui faites de moi une capricieuse. Tantôt je suis une idiote, une incapable, une poupée de son...Maintenant je vais faire une révolution avec des mots macabres. Mais c’est ça vos chansons de charme? C’est réussi comme un enterrement avec beaucoup de monde.“ (s. 59)

⁵⁸ „La chanson lui fait prononcer les mots dont elle a peur, elle seule le sait.“ (s. 58)

⁵⁹ „Depuis toujours je pense que tout le monde me regarde et moi je ne regarde personne que moi, c’est lassant.“ (s. 61)

⁶⁰ „Elle a pourtant ce qu’il faut pour être heureuse, mais elle a besoin qu’on la protège, c’est une enfant.“ (s. 23)

7.2 Vnímání „druhého“

Cléo často přemýšlí o tom, jak ji vnímají ostatní, a její chování je často tímto vnímáním ovlivněno. Sartre ve své filozofické eseji *Bytí a nicota* rozvíjí koncept „pohledu druhého“ a jak tento pohled formuje naše sebevnímání. Cléo se neustále cítí být sledována a posuzována, což posiluje její úzkost a strach. Není však sledována jen ostatními, ale především sama sebou. Neustále se pozoruje v zrcadlech, která ji pronásledují především první polovinou filmu. „*Dokud jsem krásná, jsem živá a desetkrát více než ostatní*“ dokazuje, jak silně jí záleží na tom, jak je vnímána. Tato věta je jedním z momentů, který následně směřuje k uvědomění si, že její hodnota nemusí být omezena na vzhled. Cléo se začíná osvobozovat od povrchnosti a nalézá hlubší smysl svého života a nový směr.

V průběhu filmu se Cléo postupně přeměňuje do svého pravého „já“ – Florence, která symbolizuje přechod jejího charakteru od povrchní ustrašené postavy k postavě, která je více v kontaktu se svou existencí, svobodou a vytváří si svou vlastní integritu. Tato změna je patrná ve scéně, kdy ji Antoine začne oslovovat rodným jménem a zároveň vysvětluje význam jména Florence, ale také jejího pseudonymu Cléo. Tato přeměna odráží Sartrovu myšlenku, že přijetí vlastní svobody a odpovědnosti vede k autentičtějšímu životu a že ve chvíli, kdy nemůžeme připisovat vinu žádné vnější síle – ani Bohu, ani osudu či pověrám, jsme plně odpovědní za činy a rozhodnutí každodenního života. Z této odpovědnosti pramení existencialistická úzkost, avšak právě tato úzkost nám může poskytnout sílu tvořit hodnoty a smysl našeho života podle vlastních představ. Můžeme si tedy sami stanovit nové životní cíle a směr, rozhodnout se, zda úzkost konfrontujeme aktivně, nebo se jí poddáme pasivně. Tímto způsobem máme schopnost aktivně ovlivňovat svůj životní směr a utvářet si nový cíl na základě vědomého přijetí vlastní svobody a odpovědnosti. Z toho vyplývá, že strach Cléo opouští, a přestože existencialistická úzkost zůstává, nebrání jí nalézt štěstí a sílu čelit náročné léčbě.

Cléo od pěti do sedmi zkoumá existencialistické koncepty, které formují cestu hlavní hrdinky a jejího přehodnocení života. Film sleduje, jak Cléo postupně přechází od povrchního vnímání sebe sama a strachu ze ztráty krásy ke komplexnějšímu pochopení vlastní existence a pozornějšímu vnímání života a malých radostí kolem. Sartrovy filozofické ideje o svobodě, úzkosti a odpovědnosti jsou v příběhu vyobrazeny jejími myšlenkami a interakcemi s ostatními postavami. Cléo, zpočátku ovládána strachem a nejistotou, objevuje nový smysl svého života skrze uvědomění si své autentické identity a schopnosti čelit svým obavám. Nejenže překonává své povrchní obavy, ale nalézá i vnitřní sílu čelit náročným výzvám, které jí život přináší.

8 TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ FILMŮ

Technické zpracování filmů hraje důležitou roli v utváření jejich estetické a narativní hloubky. Filmy *U konce s dechem* Jeana-Luca Godarda a *Cléo od pěti do šestí* Agnès Vardy představují revoluční přístupy k filmovému jazyku a technice, které nejenže redefinují esteticko-technické normy, ale také prohlubují tematické aspekty vyprávěných příběhů.

8.1 *U konce s dechem*

Film *U konce s dechem* se vyznačuje inovativním zpracováním a experimentálním přístupem k filmovému jazyku. Technické prvky, které Godard použil během produkce a post-produkce filmu, výrazně přispívají k vyjádření existencialistické úzkosti. Jeho pokrokový přístup k formě a stylu filmu nejen definuje Novou vlnu francouzské kinematografie, ale také prohlubuje tematické zaměření na lidskou existenci, její nejistoty, komplexnosti mezilidských vztahů a lásky.

Černobílý formát byl dominantní v počátcích kinematografie, kdy technické možnosti barevného filmu nebyly dostupné, ale i po vynálezu barevného filmu někteří režiséři volili černobílý formát pro jeho jedinečnou estetickou kvalitu. Černobílý film se vyznačuje kontrastem mezi světlem a tmou, což umožňuje tvůrcům vytvářet silnou atmosféru a dramatické vizuální obrazy. Tento formát může zjednodušit vizuální složku filmu, díky čemuž má divák možnost více se soustředit na děj, dialogy a postavy spíše než na barevné detaily. Černobílý film také umožňuje režisérům hrát si s kompozicí světla a stínu, které vytvářejí expresivní scény.

Černobílý formát filmu *U konce s dechem* přispívá k pocitu odcizení a melancholie. Zároveň nutí diváka soustředit se spíše na dialogy a akci než na estetiku filmu. Kontrast mezi světlem a tmou, černou a bílou může symbolizovat dualitu lidské existence, kde světlo představuje vědomí a tma podvědomí či „neznámé“. Snímek odkrývá pomocí černobílých sekvencí realitu filmu zbavenou iluzí a podporuje pocit existenciální úzkosti. Film je šedý a chaotický stejně tak jako šedé rozpálené ulice letní Paříže.

Střih po ose, známý také jako jump-cut, je technika, která zahrnuje náhlé změny úhlu kamery nebo polohy postav v rámci jednoho záběru. Tento střih často narušuje plynulost filmu a může způsobovat dezorientaci, jež u diváka vede k pocitu nejistoty a překvapení. Jump-cut byl revolučním prvkem v kinematografii, který narušil tradiční pravidla filmové kontinuity střihu a otevřel nové možnosti pro experimentální vyprávění děje a interakci s publikem.

Jean-Luc Godard využívá střihu po ose k vytvoření výše zmíněných pocitů nejistoty a neklidu. Pomocí tohoto prvku narušuje plynulost filmu a současně zdůrazňuje chaos, který charakterizuje život hlavních postav. V kombinaci s dlouhými nepřerušovanými záběry, které umožňují vidět více z reálného prostředí, náhlý střih působí jako šokující prvek. Způsob snímání nepřerušovaných záběrů v reálném čase a prostředí zdůrazňuje malost a izolovanost postav ve velkém anonymním městě. Godardův přístup ke střihu vytváří arytmiický dojem, který reflektuje nesouvislost a roztržitost lidské existence a vztahu Michela a Patricie.

Godardova vnitrozáběrová montáž je neoddelitelně propojena s logikou vášně, kterou režisér vkládá do svých filmů. Využití techniky *jump-cut* jako vizuální punktace je v tomto kontextu revoluční. I když Godard tuto techniku v dalších filmech nepoužíval, její význam ve filmu *U konce s dechem* je zásadní pro pochopení jeho uměleckého záměru.⁶¹

Ruční kamera, často používaná v moderní kinematografii a výrazně využívána představiteli Nové Vlny, dodává filmům dynamiku a autentický, téměř dokumentární pocit. Způsob snímání, kdy je kamera držena v ruce a nemusí být umístěna na stativu, vytváří specifický vizuální styl dodávající scénám pocit bezprostřednosti a realismu. Umožňuje prudké pohyby, které zvýrazňují emocionální intenzitu scén a vtahují diváka přímo do děje.

Použití ruční kamery Arriflex ve filmu *U konce s dechem* podtrhuje nestabilitu životů a emocionální rozpolcenost hlavních postav. Šedé město se díky této technice stává metaforou přechodnosti a dočasnosti – žádná z postav nemá opravdový domov, a to odráží existencialistické téma hledání smyslu a identity.

Dialogy hlavních postav často odrážejí sartróvskou nevolnost a strach z vlastní svobody a odpovědnosti. Tyto prvky přispívají k celkové chaoticky ponuré atmosféře filmu, kde se technické zpracování a hloubka rozmluv protagonistů podílejí na vytvoření pocitu existencialistického zoufalství a absurdity. Godardova ngramatická konstrukce montáže posiluje pocit, že život postav je roztržitý a postrádající řád, což dále navyšuje divákovu vnímavost vůči existenciálním tématům skrytých ve filmu.

U konce s dechem představuje syntézu technického zpracování a existenciálních témat doby. Godardovo použití střihu po ose, černobílého formátu a ruční kamery nejen inovuje filmový jazyk, ale také přispívá k vytvoření pocitu existencialistické úzkosti. Zmíněné technické prvky spolu s promyšlenými dialogy a kontrastem mezi vysokým a nízkým uměním činí z filmu dílo,

⁶¹ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. s. 123.

kteřé diváka zaujme svou neotřelostí a donutí ho zamyslet se nad složitostí milostných vztahů a konfliktů mezi touhou po svobodě a touhou po vzájemné lásce.

8.2 *Cléo od pěti do sedmi*

Film *Cléo od pěti do sedmi* vyniká nejen svým hlubokým existencialistickým tématem, ale také progresivním technickým zpracováním, které sdílí podobnosti se stylizací rozebíraného filmu *U konce s dechem*, jako například černobílé zpracování filmu a použití ruční kamery v reálném prostředí a čase. Agnès Varda využívá také hudbu, prolomení čtvrté stěny a vkládá do filmu krátký samostatný snímek. To vše jsou techniky, které spolu s herci spolupracují na vytvoření emocionálně intenzivního zážitku. Použití těchto technických prvků nejenže umocňuje existencialistické téma filmu, ale umožňuje také divákům lépe porozumět a soucítit s vnitřní úzkostí hlavní postavy a její cestou k nalezení smyslu a přidání vlastní hodnoty své existenci.

Hudba hraje ve snímku klíčovou roli, zvláště skladby samotné zpěvačky Cléo. Tyto skladby, které zaznívají na různých místech Paříže, jako například v restauraci *Le Dôme*, během jízdy v taxi nebo ve scénách, kdy hlavní postava zpívá, posilují atmosféru scény. Zvláštní význam má dramatická píseň *Sans toi*, jejíž instrumentální verzi můžeme slyšet, když Cléo jede v taxi. Tato scéna je umocněna ironickým komentářem řidiče: „(...) *možná je to průjezdni silnice? Každopádně, když nás zastaví, nebudeme riskovat smrt, že?*“⁶² Kontrast mezi vážnou hudbou a dialogem, jehož absurditu v této scéně chápe jen Cléo, zvyšuje napětí a prohlubuje pocit úzkosti, který hrdinka prožívá.

Film začíná barevnou sekvencí výkladu tarotových karet, jež dodává scéně mystický nádech. Jakmile kartářka vytáhne kartu Viselce, film přechází do černobílé a zůstává tak až do úplného konce. Tento přechod symbolizuje změnu vnímání světa hlavní postavy a její narůstající strach a úzkost. K tomu se přidává změna oděvu hlavní postavy Cléo, která se z bílých šatů převléká do černých, které zdůrazňují její smutek a úzkost.

Zrcadla hrají ve filmu důležitou roli, jelikož reflektují posedlost hrdinky vlastním vzhledem a vnímáním sebe samé. Nejsou to jen pohledy ostatních, které ji sledují, ale je to také Cléo sama, kdo neustále sleduje svůj odraz. Hledí do zrcadla v kavárně, pozoruje svůj odraz ve výlohách obchodů a ujišťuje se o své kráse před příchodem svého milence v ložnici.

⁶² „...c'est une route qui traverse, peut-être ? De toute façon, si on se fait arrêter, on risque pas la mort, hein ?“ (s. 85)

Zrcadla v tomto kontextu představují existencialistické téma sebepoznání a autenticity. Cléo se snaží najít smysl své existence v povrchním světě, kde je neustále vnímána jen jako objekt krásy. Když se zastaví před zrcadlovou výlohou čínské restaurace a pozoruje svůj odraz, všimá si poprvé odrazu lidí v okolí. Tento náhled ji vytrhává z jejího narcistického světa a vede ji k intr ospekci. Scéna s rozbitým zrcátkem, které upustí její kamarádka Dorothée, je dalším momentem, který v Cléo probouzí strach. Podle Cléo je rozbité zrcadlo znamením smrti, avšak Dorothée ji uklidňuje, že není třeba věřit na tyto pověry. Dialog mezi Dorothée a Cléo odráží existencialistické téma odpovědnosti a nesmyslnosti pověr, kdy je důležité hledat vlastní smysl života, za který jsme plně zodpovědní nezávisle na pomyslných znameních osudu. Není to ale jediné rozbité zrcadlo filmu. Cléo pozoruje spolu s davem rozbitou zrcadlovou výlohu restaurace.

Zrcadla ve filmu *Cléo od pěti do sedmi* slouží jako metafora pro existenciální cestu sebepoznání hlavní postavy. Agnès Varda využívá těchto vizuálních prvků k ilustraci neštěstí, které Cléo pocíťuje.

Použití ruční kamery dodává filmu, stejně jako ve snímku Jeana-Luca Godarda, dokumentární realismus a umožňuje sledovat cestu hlavní postavy ulicemi Paříže v reálném čase. Pohyby kamery často reflektují vnitřní stav jednotlivých postav, čímž Agnès Varda přibližuje vnitřní rozpoložení a charakteristické vlastnosti protagonistů. Například během kapitoly *Angèle od 17h 08 do 17h 13* jsou na základě režisérčiných poznámek záběry statické, snímky velmi ostré a objektiv širokoúhlý. Naopak dynamické záběry můžeme sledovat v kapitole *Bob od 17h 31 do 17h 38*, kde jsou záběry dynamické a kamera se hýbe do rytmu hudby. Pohybuje se stejně jako Bob, jehož postava má ráda prudké pohyby a rytmus.

Cléo od pěti do sedmi je jedinečný také svým reálným časovým rámcem, který trvá přesně devadesát minut. Film je rozdělen do časových úseků (kapitol), které zvyšují napětí a přispívají k pocitům naléhavosti a úzkosti, které publikum sdílí s hlavní postavou.

8.2.1 Začlenění krátkého filmu

Film obsahuje krátký němý černobílý snímek *Anna*, v němž hlavní role ztvárnili Anna Karenina a Jean-Luc Godard. Tato němá třiminutová burleska představuje scénu, v níž se Godardova postava loučí se svou milou, mává jí na rozloučenou a nasazuje si sluneční brýle. Nevědomky si pak Annu splete s jinou dívkou oblečenou do černých šatů. Nakonec si Godardova postava uvědomí, že to nebyla jeho milá, ale že kvůli svým „prokletým černým brýlím“ viděl vše černě.

Zařazení samostatného krátkého filmu s vlastním dějem je neobvyklé a odlišuje *Cléo od 5 do 7*, podobně jako mnoho dalších filmů francouzské Nové Vlny, od konvenčních komerčních filmů. Po vypjaté scéně s písní *Sans toi* se Cléo převlékne z bílých šatů do černých a nasadí si tmavé sluneční brýle, což odráží mužskou postavu v krátkém filmu. Zatímco má na očích sluneční brýle, všimá si negativních rozhovorů kolem sebe – lidé si stěžují, kritizují nebo se hádají. Poté si sluneční brýle sundá a odchází z kavárny.

Tento krátký film slouží jako paralela k negativnímu vnímání světa hlavní hrdinkou. Krátký film s Dorothee, příběh vyprávěný Angèle nebo rozhovor s vojákem Antoinem slouží Cléo jako metaforický průvodce, který jí pomáhá vymanit se z úzkosti, zoufalství a strachu.

Cléo od pěti do sedmi nejenže prozkoumává vážná témata existencialismu, ale také se vyznačuje progresivním technickým zpracováním. Inovativní techniky spolu s důrazem na hudbu a symboly skrývající se v předmětech každodenního dne, jakými jsou zrcadla, karty nebo krátký film, posilují vnitřní zápas hlavní postavy a přispívají k tematické hloubce filmu. Agnès Varda tímto způsobem zanechává trvalý dojem a podněcuje diváka k hlubší reflexi nad shlédnutým dílem.

9 ZÁVĚR

Jean-Luc Godard a Agnès Varda jsou klíčové postavy francouzské Nové vlny, jejichž tvorba nejenže výrazně ovlivnila moderní kinematografii, ale prolínala se také s filozofií své doby – existencialismem. Ve filmech *U konce s dechem* a *Cléo od pěti do sedmi* se setkáváme s antihrdinou, jako je Michel Poiccard nebo Cléo a jejich životními situacemi reflektujícími existencialistickou úzkost a otázky smyslu života, svobody, lásky a autenticity.

Godardův snímek představuje Michela a Patricii, kteří jsou ztělesněním existencialistických témat. Michel, ztracený ve světě Sartrovy nicoty, postrádá smysl pro zodpovědnost a jeho život je chaotickým útekem před realitou. Zároveň se snaží, namísto svého vlastního života, kontrolovat život své přítelkyně a jejich vztah. Patricie představující feministickou filozofii Simone de Beauvoir a zároveň Sartrovu filozofii, která touží po svobodě a autenticitě. Jejich vztah není definován střetem odlišných životních hodnot a filozofie, ale také jazyka a kultury – Patricie je Američanka, Michel je Francouz. Jejich neúspěšná komunikace vrcholí smrtí hlavního hrdiny a jeho posledními slovy, jejichž významu Patricie nedokáže porozumět.

Agnès Varda ve filmu *Cléo od pěti do sedmi* staví do hlavní role Cléo, která prochází proměnou z úzkostné a ustrašené loutky do šťastné a emancipované ženy. Tato proměna odráží Sartrovy myšlenky o svobodě a autenticitě, kdy Cléo překonává svou existenciální úzkost a nachází novou sílu a sebeuvědomění. Varda zde skvěle využívá filmovou techniku, kdy pomocí stříhu, zvuku a kamery zachycuje vnitřní svět a pocity postav, čímž intenzivně působí na diváka a vyvolává pocit úzkosti a následného osvobození.

Filmová technika obou tvůrců, zejména Godardova práce s rychlým a skokovým stříhem a Vardy citlivost pro detaily a emoce, přispívá k vytváření atmosféry, která diváka vtahuje do děje. Záběry z ruční kamery, přirozené světlo a reálné lokace umocňují autentičnost a syrovost jejich filmů, což zvyšuje divácký prožitek a umožňuje intenzivnější vnímání existenciálních témat. Tyto filmy jsou ve své podstatě filmy realismu, které kontrastují s nablýskanými produkcemi Hollywoodu, často zaměřenými na únik od reality, díky čemuž budou navždy propojené s filozofií své doby – existencialismem. Hlavní postavy těchto filmů jsou obyčejní lidé, zmatení a hledající smysl svého života v ulicích rozpálené Paříže.

Jean-Luc Godard a Agnès Varda svými díly nejenže redefinovali hranice filmové tvorby, ale také dokázali, že film může být mocným nástrojem pro zkoumání hlubších filozofických myšlenek. Jejich filmy jsou zároveň uměleckými díly a filozofickými texty, které se skrývají

v intimních dialozích a technických detailech. Nabízejí tak divákovi nový pohled na lidskou existenci a představují nové filmové antihrdiny, takové jaké známe z románu Jeana-Paula Sartra nebo Alberta Camuse.

Filmy *Cléo od pěti do sedmi* a *U konce s dechem* jsou významnými díly francouzské kinematografie, jsou uznávány jak diváky, tak renomovanými kritiky.⁶³ Film Agnès Vardy se umístil na seznamu 100 nejlepších film režírovaných ženami, který sestavila redakce BBC Culture.⁶⁴ Film Jeana-Luca Godarda byl oceněn Stříbrným medvědem za nejlepší režii na Berlinale v roce 1960. Oba filmy jsou rovněž zařazeny do prestižního seznamu *1001 Movies you must see before you die*⁶⁵ a pravidelně se objevují na seznamu *Top 100 greatest films of all time* publikovaném každých deset let časopisem *Sight and Sound*, vydávaný Britským filmovým institutem od roku 1952.⁶⁶

Tato práce ukázala, jakým způsobem jsou existencialistické myšlenky přítomné v jejich filmech a jak filmová technika může diváka přenést do světa existencialistické úzkosti, nejistoty a hledání životního smyslu. Díky hlubokým tématům, lidskosti hlavních postav a progresivnímu technickému zpracování, zůstávají filmy Jeana-Luca Godarda a Agnès Vardy populární a přitahují diváky svou schopností reflektovat otázky lidské existence.

⁶³ Zjištěno na základě dat z Československé filmové databáze (ČSFD) a Internet Movie Database (IMDb) z 20. 7. 2024

V této anketě se umístila mimo jiné i Věra Chytilová, představitelka československé nové vlny, s filmem *Sedmikrásky*.

Česko-Slovenská filmová databáze: <https://www.csfd.cz> 20. 7. 2024

Internet Movie Database: <https://www.imdb.com> 20. 7. 2024

⁶⁴ BBC. *BBC Culture*. Online. 20. 7. 2024

⁶⁵ Referenční kniha editovaná Stevenem Jayem Schneiderem s eseji více než 70 filmových kritiků.

⁶⁶ British Film Institute. Online. 20. 7. 2024

10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

10.1 Primární zdroje:

Knižní zdroje

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Přeložil Oldřich KUBA. *Knihovna novověké tradice a současnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-097-1

SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Krystal (Vyšehrad). Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-661-1.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Livre de poche. Paris: Gallimard, 1967.

SARTRE, Jean-Paul. *Zed': Nevolnost*. Vyd. v nakl. Levné knihy KMa 1. Přeložil Dagmar STEINOVÁ, přeložil Josef ČERMÁK, přeložil Eva MUSILOVÁ. Edice světových autorů (Levné knihy KMa). Praha: Levné knihy KMa, 2001. ISBN 80-7309-021-X.

Filmy

Cléo de 5 à 7 (Cléo od pěti do sedmi, r. Agnès Varda, 1962).

À bout de souffle (U konce s dechem, r. Jean-Luc Godard, 1960).

10.2 Sekundární zdroje:

Knižní zdroje

BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

COLLECTIF. *La Petite Anthologie Volume III: La Nouvelle Vague*. Paris: Cah cinema, 1999.

ČERNÝ, Václav, VÍŠKOVÁ, Jarmila (ed.). *První a druhý sešit o existencialismu*. V tomto souboru 1. vyd., první sešit 3. vyd., druhý sešit 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X.

MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Albatros Plus. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.

VARDA, Agnès. *Cléo de 5 à 7 scénario du film*. Paris: Gallimard, 1962.

Články

SELLIER, G. *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle vague*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, 10, 216–232.

NELSON, R. J. (1983). *Reflections in a Broken Mirror: Varda's Cléo de 5 à 7*. The French Review, 56(5), 735–743.

Internetové zdroje

BBC. *BBC Culture*. Online. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20191125-the-100-greatest-films-directed-by-women-poll>. [citováno 20. 7. 2024].

British Film Institute. Online. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>. [citováno 20. 7. 2024].

Česko-Slovenská filmová databáze: <https://www.csfd.cz>

Internet Movie Database: <https://www.imdb.com>

11 RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'influence de l'existentialisme dans les films de la Nouvelle Vague française, en particulier ceux de Jean-Luc Godard et Agnès Varda. À travers une analyse approfondie des films *À bout de souffle* et *Cléo de 5 à 7*, cette étude explore comment les réalisateurs ont intégré les idées existentialistes de Jean-Paul Sartre dans leur narrations cinématographiques.

La méthodologie appliquée se base sur l'examen des thèmes existentialistes tels que l'angoisse, l'amour, la peur, la responsabilité et la quête de sens, ainsi que sur l'analyse des techniques cinématographiques qui transportent le spectateur dans cet univers de questionnement philosophique. Toutefois, il est crucial de noter l'approche de la Nouvelle Vague, avec son réalisme brut et son rejet des conventions traditionnelles et hollywoodiennes, apporte une dimension unique à l'exploration des concepts existentialistes.

La partie théorique du mémoire introduit l'existentialisme et son impact sur le cinéma de la Nouvelle Vague, en soulignant comment les idées philosophiques ont influencé les structures narratives et la caractérisation des personnages. Nous examinerons aussi la confrontation des valeurs philosophiques et culturelles dans les relations des personnages, comme celles de Patricia et Michel dans le film *À bout de souffle*, où leurs communication défailante mène à une fin tragique.

La partie pratique applique ces concepts théoriques à une analyse détaillée des films sélectionnés. Elle se concentre sur la manière dont les techniques cinématographiques et la direction artistique permettent de capturer et de transmettre l'angoisse existentielle. Les films de Godard et Varda sont ainsi étudiés pour leur capacité à refléter la réalité humaine avec des personnages réalistes, souvent dépeints comme des individus ordinaires perdus dans un monde absurde et incertain.