

Články

LES CAHIERS DU CINÉMA

Dějiny jednoho časopisu

Antoine de Baeque

I. Skvělé hodinky cinefilie (1945 – 1951)

Incipit: Úvodní scéna

Ráno 1. dubna 1951 vládne v místnostech Cinéphonu na avenue Champs Elysées č. 146 horečná atmosféra. Tiskárna Arac se sídlem na předměstí Saint-Martin právě expedovala první exempláře prvního čísla časopisu žluté barvy, Cahiers du cinéma. V jedné kanceláři s oknem do avenue je rozruch obzvláště velký. Jacques Doniol-Valcroze, Lo Ducca a Léonide Keigel listují v novém časopise, ve svém časopise.

Nakladatel se začal hledat o dva roky dříve, nyní se zakladatelem stal Doniol-Valcroze. Je tu vzpomenu Lydie, jeho ženy, která má právě porodit jejich první dítě, a André Bazina, přítele, kritika, zotavujícího se v Pyrenejích po těžkém záchvatu tuberkulózy. A už přicházejí přátelé, kteří právě mají cestu kolem, Roger Leenhardt, Alexandre Astruc; v malé místnosti o zhruba dvaceti čtverečných metrech je už teď těsno. První stoh výtisků má být rozeslán abonentům, asi tak tisíci někdejších předplatitelů Revue du cinéma. Je třeba je zabalit a potom odnést na poštu v Balzakově ulici. Teď se ale připíjí na oslavu, a také aby se zapomnělo na poslední leknutí, jako bylo to, které způsobil onen pán, když klidně přišel oznámit, že právo na titul „Les Cahiers du cinéma“ získal už on, v Rouenu, pro časopis sice efemérní, ale přece jen časopis. Onoho pana Jacquesa Enferu se ujal Keigel, odpovědný vedoucí, a podařilo se mu vymluvit mu to s úsměvem a diplomatickou obratností...

Několik hodin nato tu ono první číslo tedy je, lze si je znovu prohlédnout a zvážit, jaký bude mít dosah. Sedmdesát osm stránek, z toho asi dvacet s fotografiemi a různými reklamami; šest článků, čtyři filmové kritiky, za něž „odpovídají, jak se sluší a patří, jediné jejich autoři“. Na žluté obálce je fotografie ze *Sunset Boulevardu* od Billyho Wildera, který je právě uváděn do pařížských kin. Číslo je věnováno Jeanu George Auriolovi, který zahynul 2. dubna minulého roku, tedy právě před jedním rokem a dnem, zakladateli a duši Revue du cinéma. Pro Doniola-Valcroze to znamenalo závazek pokračovat ve stopách tohoto filmového časopisu. Tímto věnováním se dává najevo, jaký význam pro vznik Cahiers měly kritický kontext, debaty a polemiky z konce čtyřicátých let.

Odráží se to ve skladbě čísla. Úvodník je napsán v tónu a s ambicí manifestu, je v něm odsuzována „potměšilá neutralita tolerující špatné filmy, opatrnická kritika a přihloupé

obecenstvo“. Oproti této neutralitě vyzdvihuje úvodník výběrovost, záměr zabývat se filmy závažnými, „podávajícími spolehlivé svědectví o svrchovaném a hodnotném filmovém snažení“ a uvádí jako první příklady *Deník venkovského faráře* od Roberta Bressona, *Dej nám tento den* od Edwarda Dmytryka, *Sunset Boulevard* od Billyho Wildera, *Zázrak v Miláně* od Vittoria de Siky a *Františka, prošťáčka božího* od Roberta Rosselliniho, filmy právě uváděné do pařížských kin a prvními kritikami časopisu recenzované.

V porovnání s tímto temperamentním tónem působí styl velice uměřeně a nevtíravě, stejně jako tomu bylo v *Revue du cinéma*, podle dohody s Gallimardem, vydavatelem zaniklého časopisu; podle úvodníku se tu má psát „věcně a střízlivě“ v duchu literárního klasicismu, který usiluje spíše o podloženou obhajobu kritikova vkusu než o snahu stavět na odiv posuzovatelův polemický zápal či jeho vtípnost. Návaznost na kontinuitu a filosofii dřívějšího časopisu se projevuje i ve výběru režisérů. Doniol-Valcroze svůj závazek splnil.

Avšak to, co *Cahiers du cinéma* přinášejí skutečně nového, jejich pravé stanovisko, vystupuje do popředí zřetelněji ve dvou prvních zásadních článcích tohoto čísla, jejich autory jsou Doniol-Valcroze a Bazin. Oba dva si kladou za cíl vytyčit mezník v historii kritiky: má jím být právě toto první číslo, které se má hned na počátku zapsat do dějin filmu tak, jak je kritika vidí. Jacques Doniol-Valcroze se přidržuje téže periodizace filmových dějin jako André Bazin. Oba je dělí do tří období. 1895 – 1909: vynález filmu a jeho průkopníci; 1909 – 1920: film se stává uměním; 1920 – 1940: dotvoření filmového jazyka. Kromě až dosud neobvyklých odklonů od tradičních předělů – především předělu mezi obdobím němého a zvukového filmu –, spočívá hlavní přínos této periodizace ve vymezení její poslední fáze. Doniol-Valcroze to vyslovuje naplno a předjímá tím Bazinův nejurputnější polemický zápas: poslední vzepětí historie filmu je spojeno s *Občanem Kanem* Orsona Wellese, čímž je přiznáno prvenství americkému filmu, a to rozhodně není názor, s nímž by francouzská filmová kritika té doby byla ve své většině ochotna souhlasit. Až dosud museli velcí filmaři techniku neustále zdokonalovat; pro Wellese, „báječného mladého muže“, je technika už něčím daným a autor, pravý demiurg, si s ní konečně může po libosti pohrávat. Tím definitivně skončilo období průkopníků, doba filmového učednictví je překonána a začíná nová éra, kdy už není třeba technice se učit, nýbrž ji jen využít. „Mladý člověk, který se nyní, v posledních letech, rozhodl vyjadřovat se nikoliv pomocí pera nebo štětce, ale prostřednictvím celuloidového pásu nebo kamery, nemá už zapotřebí vymýšlet si gramatiku nebo slovník. Nejmladší múza je tu, každému přístupná,“ může psát Doniol-Valcroze.

Tato interpretace má pro filosofii *Cahiers du cinéma* několik důsledků. Od samého počátku je tato periodizace filmových dějin jakýmsi manifestem celé jedné generace, a to jak pokud jde o to, kterým filmařům dává přednost (ovšemže Wellesovi, ale v tomto prvním čísle také ještě Dmytrykovi, Rossellinimu a Bressonovi – poválečnému filmu), tak i v obhajobě jedné nové třídy kritiků: „mladé kritiky“, která se prosadila po roce 1945 proti zastáncům tradice zakládající se na obhajobě avantgardy němého filmu. *Cahiers* hned zpočátku nostalgii po němém filmu odmítají. Například François Chalet prohlašuje, když hovoří o *Sunset Boulevardu* (který se pro tuto polemiku náramně hodí, jde tam přece o agónii jedné hvězdy němého filmu), že kritika zažívá „novou epochu“ a že je na čase skoncovat s „milovníky mrtvého slunce, němého filmu, stále ještě milovanou

nárůdkem bývalých gymnazistů v upjatých kabátcích s námořnickými límci“. Toto napětí bude Cahiers ještě po nějaký čas dodávat jeden z hlavních námětů pro polemiky. Takto vedená hraniční čára ovšem nemůže nevyvolávat některé rozpory svědomí, zvláště pokud jde o onu tolik reklamovanou spřízněnost s Jeanem Georgem Auriolem. Revue du cinéma totiž vycházela dvakrát, poprvé v letech 1928 až 1931, podruhé mezi lety 1946 a 1949, čili ve dvou obdobích filmové kritiky překrývajících právě onen zlom, na který v souvislosti s Orsonem Wellesem poukazují Doniol-Valcroze a Bazin. A tak napíše jeden z těch, koho tím „Cahiers du cinéma zklamaly“ už po vyjití třetího čísla v červnu 1951: „Pokud tomu dobře rozumím, chce se tento časopis stát pokračovatelem Revue du cinéma, která pro nás bývala evangeliem sedmého umění. Každý, komu u nás záleží na filmové kultuře, si ji schovává jako poklad. Obávám se, že se (některé z vašich článků) naší představě o věrnosti pokračovatelů Jeana George Auriola zpronevěřují.“ Tím, že se Cahiers du cinéma přihlásily k dědictví, které přitom neustále zpochybňovaly, vystavovaly se od samého počátku podezření ze zrady. Na „věrnost“ pokračovatelů je nepřetržitě nastražována past, že je jejich texty usvědčí ze zrady, z odvratu od hodnot kritiky. Právě ohled na toto podezírání nás musí vést při posuzování závažných polemik například o Alfredu Hitchcockovi jakožto plnohodnotném a svrchovaném autorovi, později pak převzetí moci „mladými barbary“, sdruženými kolem Truffauta.

Je tu ovšem jedna záležitost, pro niž se angažují všichni redaktoři Cahiers stejně: přesvědčení, že film je umění, které se vyrovná všem ostatním, čím dál víc dokonce „klasickým uměním 20. století“, jak řekl Rohmer. Cahiers se přitom odvolávají na bitvu, kterou o uznání filmu svedl André Bazin. A třebaže ji časopis má za vyhranou, nejsou redaktoři proto ještě o nic méně nedůtkliví a neváhají obořit se zuřivě na každý pohrdavý úsudek o filmu, zvláště pak, když ho vysloví některý akademik nebo renomovaný intelektuál (jako třeba Sartre). Film je tudíž vystaven soudu současníků coby klasické umění: doba, kdy bylo třeba ho za umění prohlašovat, je pryč, teď jde spíš o to, správně vybírat z toho, co bylo vytvořeno. Cahiers zaujímají, někdy nezaujatě, jindy provokativně, postoj časopisu, který je soudcem v otázce vkusu.

V tomto zaměření spočívá jak historický, tak estetický přínos Cahiers du cinéma. Zakládá se na důležitém přelomu (poté, co si film definitivně osvojil techniku, poté, co byl uznán za výtvar kultury, poté, co je ho vědomě užíváno jakožto „způsobu vyjadřování“), hlásí se k náročnému a úctyhodnému dědictví (především k Auriolovi; dále k některým klasikům němému filmu, hlavně k Murnauovi, Flahertymu, Chaplinovi, Stroheimovi, Ejzenštejnovi; a ovšem také k velkým tvůrcům poválečným), ale přeje si rovněž toto dědictví ne-li překonat, pak tedy se od něho alespoň odpoutat, snažit se zejména přiřazovat nové autory k filmařům zasluhujícím si lásku. Už z textů prvního čísla Cahiers du cinéma je možno vycítit, že jejich filosofie je zároveň koherentní a plná protikladů, příznivá pro štěpení všeho druhu.

Jean George Auriol a Revue du cinéma

Filmový svět, v němž jsou v roce 1951 zakládány Cahiers, je obzvláště bohatý, od skončení války se objevilo nespočet děl, jež je třeba si zamilovat a prostudovat: hollywoodskou

produkci, za války v pařížských kinech nedostupnou, je třeba rychle dohnat, italský neorealismus, vrcholná díla němého filmu musí být znovu objevena, stejně jako sledováno vše slibné, co přináší nový francouzský film. Navíc zaujal časopis místo na bitevním poli kritiky, nemálo pustošeném polemikami; jeho přínos je nicméně zřetelný i přes všechno soupeření mezi „starou gardou“, vyšlou ze školy zlatého věku konce éry evropského němého filmu, a „novou kritikou“, sdruženou kolem André Bazina a Alexandra Astruka a mnohem více se zaměřující na novou produkci, ať už evropskou, nebo, což provokuje daleko více, hollywoodskou. A konečně tu byla poslední kulturní podpora: ona nesmírně aktivní cinefilie, jejíž síť (filmové kluby, Filmotéka, festivaly, bojové organizace) napomáhají rychlému získávání nových nadšenců. Tento rozmach kritiky a cinefilie nemálo připomíná konec dvacátých let.

Oba tyto momenty kvašení v kritice spojoval ve filmařském světě po dlouhou dobu v sobě jeden člověk: Jean George Auriol.¹⁾ První osobnost, díky níž lze porozumět tomu, jak vznikaly Cahiers du cinéma. Je to jasně řečeno v úvodníku 11. čísla, v němž se připomíná první výročí založení časopisu i Auriolovo působení: „Právě on, který prožil slavnou epochu konce němého filmu, se zasloužil o to, že zlatý věk kritického myšlení proplul úskalím sváru. (...) Nikdo ho nenahradil, a co je nejhorší, nezdá se, že by se někdo takový mohl najít. Dobrých kritiků je u nás hodně, žádný z nich však v sobě nemá souhrn všech kvalit, které by ho opravňovaly k tomu, stát se nástupcem této vůdčí osobnosti.“

Zakladatelům Cahiers du cinéma tedy imponovala především Auriolova podnikavost, jeho entuziasmus: roku 1928, ve svých jednadvaceti letech, zakládá časopis *Du cinéma*, který se zastával avantgardy a kam přispívali i někteří její představitelé jako Brunius, Prévert, Buñuel... Také jeho posedlost snahou hovořit o filmu „jinak“, to jest s pochopením pro specifičnost jeho jazyka. A koneckonců i jeho charisma, s nímž kolem své silné osobnosti vytvořil „filmařskou rodinu“, kde se mohou setkávat režiséři, herci, kritici. S pomocí své věrné přítelkyně Denise Tualové a za nikterak bezvýhradné podpory Gastona Gallimarda vtiskuje Auriol první *Revue du cinéma* nezaměnitelnou osobitost, má blízko k surrealismu, je však vždy nezávislá, a i když obhazuje avantgardní experimentování, neuzavírá se ani před americkým filmem a studiem klasických děl. Otevřená mysl je koneckonců charakteristická pro to, co je u Auriola nejlepší a může vyústit až v rozbujelejší eklekticismus, někdy k pestré změti jmen, která bývala natěsnána v časopise – přesto vždy „seriózním“. V posledních letech němého filmu se uvažování o něm daří dobře. V *Revue du cinéma* zaujímá přední místo avantgardní umění spolu s filmy Epsteinovými, Dellukovými, Germaine Dulacové, Richterovými či Ejzenštejnovými. S nástupem zvukového filmu bere tato kritika dosti zprudka zasvě, první *Revue du cinéma* přestává vycházet a na film, který už dosáhl toho, že byl pokládán za umělecký výtvar, se znovu začíná pohlížet jako na něco druhořadého, dobrého leda tak pro rychlé adaptace úspěšné divadelní produkce. Paradoxně je konec třicátých let, kdy francouzský filmový styl dosahuje vrcholu v tvorbě Renoirových a Carného, jedním z období ve filmové kritice nejhudších.

Roku 1946 přesvědčí Denise Tualová, která se hodně pohybovala v nakladatelském prostředí, odvolávajíc se na to, že zájem o sedmé umění znovu vzrostl, Gastona Gallimarda,

1) *Revue du cinéma* z obou zmíněných období byla znovu vydána jako faksimile. V dodatku jsou uvedena četná svědectví o Jeanu George Auriolovi. Viz *Revue du cinéma*. L'Herminier, Paris 1979 (5 sv.).

aby začal znovu vydávat *Revue du cinéma*. Auriol se tam obklopuje týmem, v němž jsou sdruzeni jak mladí kritikové jako Jacques Doniol-Valcroze – jeho pravá ruka, který tam přešel ze *Cinémondu*, kde byl tajemníkem redakce –, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Lo Duca, Pierre Schaeffer a od roku 1947 Maurice Schérer (Eric Rohmer) nebo André Bazin, tak autoři už osvědčení: Paul Gilson, Nino Frank, Jacques B. Brunius, Henri Langlois, Lotte Eisnerová. On sám pak dodává kultivované a inteligentní zabarvení dvoměsíčníku zaměřenému (jak sám říká) jak na studium minulosti, tak na podporu některých soudobých filmařů, časopisu vysoké intelektuální úrovně, s nímž rádi spolupracují osobnosti tak významné jako Sartre, Cocteau, Leenhardt, Welles, Ejzenštejn. Když k nim všem připojíme několik velice aktivních zahraničních dopisovatelů jako Guida Aristarka v Itálii, Hermana Weinberga v New Yorku, začíná se rýsovat obzor, pod nímž se formovalo kritické myšlení značné části příštích redaktorů *Cahiers*.

Lidé z obou těchto časopisů k sobě mají blízko, ale duch, který v nich vládne, se nicméně liší. Podstatnou část *Revue du cinéma* zaujímají (nepříliš polemické) studie o klasických filmařích či rozборы některých témat vinoucích se celými filmovými dějinami (adaptace, tragičnost, kostým...), zatímco kritice novinek bývá zpravidla vyhrazeno místo skromnější. První čísla *Cahiers du cinéma* se naproti tomu vyznačují zvláštním rytmem, kdy se dlouhé tematické studie mohou střídat s kritikami nových filmů, a hlavně s výňatky z filmových scénářů či synopsí od autorů majících k časopisu blízko, ba i přímo od členů redakce. Zkrátka a dobře, *Cahiers* přejímají od *Revue du cinéma* jak žlutou barvu na obálce či velice podobnou grafickou úpravu, tak i jistý „rodinný duch“, to znamená schopnost vytvářet afektivní pouta mezi kritikem a režisérem či – dokonce i konfliktní – vztahy přímo mezi redaktory. Navíc budou *Cahiers* těžit z osobitého přínosu Auriolova, velkého milovníka amerických filmů, především však Itálie, který se zasloužil o to, že Rosselliniho a De Siku neorealismus rychle došly uznání. Tak přispěly některé články v *Revue*, například ve zvláštním čísle o „italském filmu“ z května 1948, nesmírně k tomu, že se ve Francii stal známým Rossellini. Když byla roku 1946 v Paříži uvedena jeho *Paisà*, takřka nikdo ho neznal, zatímco v září 1948, kdy sem přijel představit *Němcko v roce nultém*, byl již obdivovaným a oslavovaným filmařem.

Kromě nesmírně bohatého ikonografického fondu a už osvědčených kritiků zanechává *Revue du cinéma* pro *Cahiers* obecenstvo věrných čtenářů, jádro prvních abonentů, skupinu soudobých filmařů, za něž je třeba se brát, obzvláště neorealisty a některé americké režiséry (Welles, Sturges, Wyler), to všechno spolu s vybranými filmovými klasiky od Stroheima po Chaplina přes Murnaua či Renoira. To není málo, a *Cahiers* budou ze snah a proudu vytvořeného *Revue du cinéma* bohatě těžit, aniž by ovšem příliš živily nostalgii po avantgardě němého filmu, zato budou uznávat nový americký film, což se, jak jsme viděli, začíná projevovat už v prvním čísle a bude se pak pod vlivem nejmladších redaktorů projevovat čím dál tím otevřeněji, i když to někteří čtenáři budou mít za zradu. Ve snaze dodat tomuto zápasu kritiky spád se *Cahiers* poměrně rychle odvracejí od rozvázného způsobu psaní a stylu analýz k živějšímu, ba polemickému tónu, který lépe odpovídá diferenciaci a selekci. Díky této rovnováze jsou *Cahiers* jak pokračováním, tak transformací *Revue du cinéma*. Nástupcem celkem vzato nuancovaným. Nástupcem proto, že *Revue du cinéma* umírá ošklivou (to jest finanční) smrtí, kterou jí přivodil v říjnu 1948 Gaston Gallimard.

O rok později sice ještě vychází jedno zvláštní číslo o „umění kostýmu ve filmu“, to ovšem k tomu, aby časopis zase mohl ožít, nestačí. A nadto 2. dubna 1950 umírá v Chartres při dopravní nehodě Jean George Auriol. Rok nato mu bude věnováno první číslo Cahiers du cinéma, poslední pocta vyjádřená ve formě svědectví. Čímž je určen předchůdce a zpřesněn jeho portrét, předchůdce, jehož kvalit se dovolávat a jehož památku ctít se bude snažit zajisté vždy mnohem víc Jacques Doniol-Valcroze než Bazin, který si s ním nikdy moc dobře nerozuměl.

Kontrakultura cinefilů

Tuto návaznost, kterou Doniol-Valcroze chtěl mít přímou, velice citelně narušují, ba přímo uvádějí v pochybnost někteří redaktoři Cahiers du cinéma, často ti nejmladší, kteří se nehlásí ke kultu avantgardy, a někdy ani k repertoáru filmových klasiků, jak byl závazně a znalecky vypracován v Revue du cinéma. Tento obrazoborecký trend se ještě před založením Cahiers dostal ke slovu v jednom malém časopise, Gazette du cinéma.²⁾ Rediguje ho hlavně Maurice Schérer, mladý profesor, který získal aprobaci roku 1950 ve svých třiceti letech a vyučuje na lyceu ve Vierzonu francouzštině. Vypadá přísně, i když zároveň tak trochu jako studentík, má smysl pro humor a ironii a vydává pod různými pseudonymy (kvůli reputaci své rodiny, zvláště z matčiny strany) svá první beletristická díla: „Gilbert Cordier“ vydal svůj první román, Elizabeth, u Gallimarda roku 1946, zatímco „Eric Rohmer“ píše spolu s přítelem Paulem Gégoffem své první scénáře a pouští se roku 1950 do krátkého filmu *Charlotte a její steak*. Do jeho efemérního časopisu přispívají mladiství cinefilové, s nimiž se Schérer setkal ve filmovém klubu Latinské čtvrti, kde vedl čtvrtetní pořady: Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Douchet. Všechno nadšenci, studenti, které už přestalo bavit studování a pouštějí se do kritizování filmů, když se na ně sdostatek vynadívali. Brzy se, stejně jako jejich starší druh, spojí s redakcí Cahiers du cinéma, halasně přitom demonstrují svou vlastní senzibilitu a shledávají se tam s Bazinovým chráněncem Françoisem Truffautem, ze všech nejnezkrotnějším. Sotvaže se tam „mladí barbaři“ stačili ohřát, konstatuje se v úvodníku 11. čísla bez obalu, že proklamovaná jednota týkající se Aurielova odkazu je pouhý mýtus: „Není teď právě doba pro pěstování kontinuity. Bylo by bezpochyby marné pít se (v Cahiers) po neproměnných, nevyvratitelných estetických kritériích. A je to vůbec naším cílem? Pokud takováto jednota vznikne, bude to nádavkem.“ Tato nejmladší generace kritiků je produktem poválečné cinefilie.³⁾

2) Eric Rohmer vypráví podrobně o Gazette du cinéma v rozhovoru na začátku souboru svých článků. Viz Eric Rohmer, *Le temps de la critique*. In: Jean Narboni (Ed.), *Eric Rohmer, Le Gout de le beauté*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1984.

3) Srov. André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983; H. Agel – J. P. Barrot – A. Bazin – J. Doniol-Valcroze – D. Marion – J. Quéval – J. L. Tallenay, *Sept ans de cinéma français (1945 – 1952)*. Éd. du Cerf, Paris 1952; Jacques Siclier, *Cinéma français. 1: de la „Bataille du rail“ a la „Chinoise“*. Ramsay, Paris 1990; Marcel Martin, *Le Cinéma français depuis la guerre*. Edilig, Paris 1984; Jean-Charles Tacchella – Roger Théron, *Les Années éblouissantes 1945 – 1952*. Éd. Filipacchi, Paris 1988; Pierre Durand, *Vingt ans 1945 – 1965*. Éd. Sociales, Paris 1965; Anne Bonnyová, *Les Années cinquante*. Éd. du regard, Paris 1982; *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*. Centre Georges Pompidou, Paris 1988.

Ta se vrhá na všechny evropské filmy, okleštěné či cenzurované před rokem 1940 (*Atalante*, *Pravidla hry*), snaží se dohnat ztracený čas americké kinematografie, jedno z jejích zlatých období, filmy z let 1939 až 1945, nepromeškat přitom žádnou významnou novinku, ba ani ty, jež jsou pokládány za druhořadé (americká „béčka“ a francouzský brak). A nezapomíná ani objevovat s okouzlením velikány němého filmu, Griffitha, Stroheima, jiného Lubitsche. Geografie cinefilní Paříže z té doby je více než instruktivní. Předně jsou to sály předpremiérové: chodí se do Pagody, k Uršulinkám, do Troyonu, Vendomu, Reflets, a především do Broadwaye, hlavního kina „hollywoodofilů“. Tady je možno vidět nejvíce amerických filmů – Wellesových, Wylerových, Sturgesových, sem tam některý Cukorův, Fordův, Hawksův, Mankiewiczův, Hustonův či Hitchcockův, přijímané s většími výhradami. Novum této cinefilie spočívá bezesporu v tom, že je spojována s kritickou diskusí. Promítá se hodně filmů a také se o nich hovoří, o jejich režisérech, ti bývají přítomni osobně, nebo s nimi seznamují první seriózní filmografie v časopisech a četných prospektech vydávaných organizacemi cinefilů ve snaze utiřit neukojitelnou žízeň po poznání. Filmové kluby⁴⁾ jsou tedy jakýmsi ostruhami této zcela se obnovující filmové kultury. Na konci čtyřicátých let nebylo kupříkladu myslitelné vynechat některý „úterek v kinu Parnasse“, uváděný Jean-Louisem Cherayem, který uměl cinefily vyprovokovávat k velice zaníceným znaleckým debatám. O čtvrtcích nesměla být zmeškána představení filmového klubu v Dantonově ulici v Latinské čtvrti, a ti nejmladší, nikoliv však nejméně náruživí, se scházejí v neděli dopoledne v Cluny-Palace v (efemérním) filmovém klubu Cercle Cinémane, založeném François Truffautem. Konají se také slavnostní večery pořádané filmovým klubem nové kritiky Objectif 49, které uvádějí Bazin a Astruc, představení v Colisée, v kině Étoile či Pagoda s osobní účastí tvůrců (např. Rosselliniho, Cocteaua, Wellese, Bressona) a živými kritickými debatami (obzvláště byla ceněna střetnutí mezi Bazinem a Sadoulem či Astrukem a Daquinem).

Avšak místo filmových snů se pohybuje po dráze Filmotéky Henriho Langloise.⁵⁾ Ten tuto instituci zřizuje v prosinci roku 1944 a zakládá v ulici Tournon Filmový kroužek, kde se divákům, často velice mladým, v sále pokaždé přeplněném, promítne nespočet vzácných slavných amerických němých filmů. V lednu 1945 má nesmírný úspěch výstava Obrazy francouzského filmu, obdivuje ji Cocteau i Eluard. Od té doby se k cinefilům druží slavné osobnosti literárního a uměleckého světa. Když se pak Filmový kroužek přemístí z kina Étoile do sálu Ingénieurs des Arts et Métiers v čísle 9b na avenue d'Iéna a odvede tam i své obecenstvo, nabídne mu tam první festival Ejzenštejnových filmů. Všechna představení v úterý a ve středu v 18.30 a ve 20.30 bývají vyprodána. Pravidelní návštěvníci se mezi sebou začínají znát, navazovat kontakty. Jean-Charles Tacchella, jeden z nejzanícenějších mladých poválečných cinefilů, vypráví: „Naším velkým problémem bylo dostat se ke starším filmům, ke klasickým němým a prvním

4) Srov. Dudley Andrew, *André Bazin*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983, s. 90 – 98; Raymond Lefevre, *Jean-Luc Godard*. Edilig, Paris 1983, s. 5 – 13 (kapitola Un certain fond de cinéphilie).

5) Srov. Georges Patrick Langlois – Glenn Myrent, *Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma*. Denoel, Paris 1986; Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*. Éd. Cahiers du cinéma (Cinémathèque française), Paris 1986.

zvukovým... Díky Langloisovi a filmovým klubům, které se po roce 1946 neustále množily, jsme je za necelé dva roky konečně mohli poznat. Při každém představení se člověk setkával víceméně s týmiž: s Bazinem, Kastem, Doniol-Valcrozem, Astrukem, Théronem, Colpim, Rossifem a několika dalšími, naše diskuse byly samozřejmě nekonečné.⁶⁾

K této první divácké generaci (z níž vzejdou stmelené řady nové kritiky) se velice brzy – po otevření prvního Filmového muzea, což je nové pojmenování Langloisovy Filmotéky v Messinské ulici č. 7, v jedné soukromé budově z 19. století v říjnu roku 1948 – přidá generace další, Rivettova, Godardova, Truffautova a jejich o něco starších druhů Maurice Schérera a Jeana Domarchiho, která se filmem začíná zabývat v letech 1947 až 1949. Do promítacího sálu pro šedesát osob se jich může vtěsnat na sto, jak tomu většinou také bývá. Právě tady se pod vedením velice strhujícího a poněkud potrhleho profesora, jakým byl Langlois, utváří „vkus Cahiers“: na těchto nepohodlných lavicích, většinou v první řadě, poznávají tito mladí lidé film a stávají se kritiky.

Další doplňovací kurzy se konají v organizaci Práce a kultura⁷⁾, v pracovně André Bazina v ulici des Beaux-Arts č. 5, kde jsou pořádána představení pro jeho síť filmových klubů a kde se potkávají někteří z jeho prvních žáků. Alain Resnais, aktivní člen filmového klubu Domu literatury; Chris Marker, jeden z mladých nadšenců divadelní sekce v Práci a kultuře, spolu s Janine Kirschovou, budoucí paní Bazinovou; Alexandre Astruc, autor románové prvotiny Prázdniny, která vyšla u Gallimarda a vzbudila jistou pozornost, redaktor v Temps modernes, avšak s hlavou již plnou filmových projektů; či François Truffaut, šestnáctiletý mladík, který sem přišel protestovat proti konkurenci, již mu působilo charisma pána těchto prostor,⁸⁾ ten ho však vzápětí získal pro sebe a od roku 1949 zaměstnával coby svého „osobního tajemníka“. Po válce se sotva třicetiletý André Bazin skutečně záhy stává osobností soustřeďující kolem sebe mladé kritiky. Jeho první články, uveřejňované v brožurkách a potom denně v Parisien, mu vynesou jistou proslulost. „Před válkou už žádný intelektuál do kina nechodil, a pokud ano, ani by ho nebylo napadlo o tom potom mluvit. Bazin však o filmech hovoří tak, jako kdyby komentoval nějaký román Dostojevského,“ napíše jeho životopisec Dudley Andrew, aby vyzvedl jeho význam.⁹⁾ Takováto podivuhodnost je přitažlivá, zvláště pak v údobí intenzivní cinefilie, a tak je mnoho těch, kdo se učí dívat se v Bazinově pracovně na nějaký film a po dlouhé hodiny naslouchat jeho pronikavým rozborům. Navíc se Bazin bezvýhradně, až ho to málem stálo zdraví, zapojil do propagování kultury. Zakládal filmové kluby na školách a v některých velkých pařížských továrnách a v blízkém okolí. Pokud se pořádů neúčastní osobně, předává poznámky k předváděným dílům zástupcům a tyto texty jsou pak rozmnožovány v Práci a kultuře. Po roce 1947 se síť rozšiřuje a Bazin pořádá pravidelná turné po Francii a Evropě, jako apoštol šíří slávu sedmého umění a vzbuzuje zájem o ně nejprve na poli národním, potom i internacionálním. Slovo apoštol je tu na místě, neboť André Bazin je vedle svého zanícení pro film unášen rovněž svou oddaností katolickému

6) Viz G. P. Langlois – G. Myrent, c. d., s. 162.

7) O André Bazinovi a jeho akci Práce a kultura viz D. Andrew, c. d., s. 89 – 130.

8) Srov. tamtéž, s. 146 – 147.

9) Tamtéž, s. 94.

náboženství a spolupracuje pravidelně s časopisem *Esprit* Emmanuela Mouniera. Reprezentuje výrazně coby kritik důležité poválečné hnutí sociálního a kulturního katolicismu – v době, kdy se každý intelektuál snaží jak svým myšlením, tak svou angažovaností o vybudování světa, lepšího světa, který by chtěl nabídnout svým současníkům.¹⁰⁾ Pro André Bazina je totiž film základním kamenem nové výchovy pro lidi probírající se z válečných útrap, výchovy jasně vytčené co nejpřednější úkol, jak upřesňují stanovy *Práce a kultury* či *Lidu a kultury* nebo jak je poprvé uvádí preambule ústavy z října 1946: „právo na rovný přístup (...) ke kultuře“. „Výchova lidu“ leží v centru všech projektů, je to přehodnocení často neakademických forem kultury, které se velice dobře shoduje s novou pozorností věnovanou filmu. Tento mesianismus, toto charisma André Bazinovi všichni – přátelé, spříznění i protivníci – přiznávají.

Přes *Práci a kulturu* se dostáváme do jiného cinefilního prostředí: do podobných lavic „filmové školy“ jako ve *Filmotéce*, jenže pod zaměřením vyhrazeně pedagogickým. Bazin byl také pedagogem, jenže i jiní se k tomu cítili být povoláni, především komunistická strana¹¹⁾, která prostřednictvím CGT čím dál přísněji kontrolovala své organizace, tak jako nejčtenější filmový týdeník té doby *L'Ecran français*. Strana v té době pohlíží na rozsáhlé hnutí cinefilů jako na kulturní prostor k rozšiřování svého vlivu a vykonává ho neochvějně přes síť filmových klubů zakládaných Francouzskou federací filmových klubů (FFCC), jíž předsedá Jean Painlevé a Georges Sadoul. Cinefilie mezi lety 1945 a 1950 je spletitou křížovatkou ideologických působišť, stoupenců a vlivů. V mnoha ohledech kulturou rozporuplnou, což v letech 1948 až 1950, kdy budou komunističtí intelektuálové podléhat tužší ideologické disciplíně, vyústí v ostrá střetnutí: FFCC zahájí v létě roku 1948 polemiku s *Filmotékou*, *L'Ecran français* se roku 1950 pod vedením Rogera Boussinota zříká kritického pluralismu, a Bazin, jistě dobrý, jenže v očích komunistů příliš katolický pedagog, je v *Práci a kultuře* roku 1948 poprvé přehlasován a roku 1950 z této organizace odchází.

Cinefilie příštích redaktorů *Cahiers du cinéma* tedy vyrůstá ze sporů jak s tradičním universitním akademismem, tak s politickým militantismem. Bazin, absolvent *École Normale Supérieure*¹²⁾, vyučující Schérer a Domarchi, profesor práv, jsou výjimkami potvrzujícími pravidlo, neboť všichni ostatní mladí kritici se formovali ve *Filmotéce* a často proti universitě – časový rozvrh promítání v první instituci se většinou překrýval s přednáškami v té druhé, jak potvrdí Godard i Rivette. Ze sporů s politickým, zvláště

10) O časopise *Esprit* a poválečném katolickém intelektuálním hnutí se lze dočíst v díle: Michel Winock, *Historie politique de la revue Esprit. 1930 – 1950*. Le Seuil, Paris 1975. Některá zajímavá svědectví obsahují knihy: Jean-Marie Domenach, *Emmanuel Mounier*. Le Seuil, Paris 1972; H. Guillemin ad., *Les Chrétiens et la politique*. Temps Présent, Paris 1948. Také dílo Dudleyho Andrewa je velmi cenné, neboť obrací zřetel k Bazinovi, který až do doby velice nedávno byl stále jedním z významných poválečných intelektuálů, které historikové zanedbávali. Pokud jde o obecnější kontext dějin kulturního myšlení viz Pascal Ory, *L'Aventure culturelle française: 1945 – 1989*. Flammarion, Paris 1989.

11) O vlivu KSF na cinefilní hnutí viz Jeannine Verdes-Leroux, *Au service du parti 1944 – 1956*. Fayard, Minuit, Paris 1983 (třebaže oblast filmu tu je kupodivu dosti zanedbána); David Caute, *Le Communisme et les intellectuels français*. Gallimard, Paris 1967; Georges Sadoul, *Ecrits*. UGE, Paris 1979; Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français 1939 – 1967*. UGE, Paris 1979; Georges Sadoul, *Rencontre: chroniques et entretiens*. Denoel, Paris 1984.

12) Pařížská prestižní vysoká škola pro vzdělávání gymnaziálních profesorů (pozn. překl.).

levicovým militantismem pak hlavně proto, že čím dál důsledněji zavrhuje a odsuzuje tolik milovaný hollywoodský film; roztržka z let 1948 až 1950 se zdá být definitivní, její důsledky se budou projevovat ještě dobrých patnáct let. Zatím si cinefilie vytváří svou vlastní kulturu. Jak ji charakterizovat? Zjednodušeně lze říci, že si od university vypůjčuje kritéria učení (vědeckost) a posuzovatelská (způsob psaní a klasický vkus), od politického militantismu angažovanost (zápal a oddanost) a přenáší je do světa jiného řádu (lásky k filmu). Učení je opravdu eruditní, jak o tom podává příklad Jean-Louis Cheray, který večery v Parnasu oživuje „hrou na otázky“ a odměnou pro nejbystřejšího znalce filmové historie, nebo François Truffaut, vyžadující vždy přesné a do posledního detailu spolehlivé filmografie. Pokud jde o politiku, tou byla jediné láska k filmu, zápal, jenž v prvních letech Cahiers vždy bude jedinou základnou kritického psaní a pro zaujímání stanovisek: nebude se tu vyzývat k boji proti alžírské válce, nýbrž „pro Filmotéku“.

Velice literární styl mladých kritiků, naprosto odlišný od avantgardního experimentování, bude některé filmové tvůrce, často americké, zahrnovat chválou a stavět na roveň s francouzskými klasickými spisovateli. Tak třeba může Godard roku 1959 v Arts prohlásit něco, co by před takovými patnácti lety bylo naprosto nepředstavitelné: „Je to pro nás přínos, že jsme prosadili, aby se ujalo stanovisko, podle něhož je film dejme tomu od Hitchcocka stejně významný jako nějaká kniha Aragonova či román Chateaubriandův. Díky nám vstoupili filmoví tvůrci definitivně do dějin umění.“ Cinefilie se tedy formuje jako kontrakultura, neboť si vytváří svou vlastní soustavu hodnot, odvozených z tradičních oblastí kultury, s nimiž zápolí a z nichž zároveň těží. Coby kontrakultura se od samého počátku ustavila jakožto provokace: pojímat film jako vrcholné umění, moderní i klasické zároveň. A tak vyrůstali cinefilové v prostředí neustávajících polemik a rozepří, v útocích jak proti těm, kdo tradičně pohrdají filmem jakožto pouhým nevýznamným masovým produktem americké zábavné komerce, tak proti těm, kdo mu přiznali kulturní způsobilost ve jménu estetické avantgardy integrované do proudu modernistického umění. Nejprve Bazin, potom například také Rohmer a Truffaut spatřují cinefilní výzvu v něčem jiném: dosáhnout uznání filmové kultury vysloveně pro její klasičnost, to znamená pro její výtvoř a tvůrce nikoliv jako okrajové, nýbrž nepochybné. Láska k divadlu, k románu počíná spolu s Racinem, Chateaubriandem, Hugem. Proč by láska k filmu měla dělat okliku přes zatracované tvůrce? Je naopak třeba otevřít oči a jasně vidět: Hitchcock, Rossellini či Renoir jsou Racinové, Hugové umění 20. století. Není třeba dodávat, že takovéto názory nejsou v roce 1950 nikterak samozřejmé a že vyvolávají posměch a pobouřené výkřiky. Zájem o první ročníky Cahiers spočívá právě v těchto naruživostech. V tomto ohledu, a to je jeden z výrazných charakteristik tohoto časopisu, nacházejí polemiky započaté v letech 1948 až 1949 v novém periodiku prostor k vyjádření.

Ve jménu Orsona Wellese

Máme-li pochopit, proč po válce právě kolem filmu vznikalo tolik konfliktů ve francouzském intelektuálním světě, musíme si tyto veliké kritické bitvy znovu vybavit. Dne 10. července byl v pařížském kině Marbeuf uveden *Občan Kane* Orsona Wellese

a vyvolal první velkou poválečnou kritickou debatu.¹³⁾ Sartre, který viděl tento film už roku 1945 v New Yorku, jí udá tón v článku uveřejněném v *L'Ecran français* ze srpna 1945. Vytýká filmu především narativní „literární“ strukturu, která pomocí flashbacku střídá různé časové roviny, a mistrně tak vytváří časoprostor podemletý nostalgií, ba přímo fatalismem, což vede k recepci podle filosofova soudu navýsost vyumělkované a v tomto smyslu vzdálené od lineárnosti a prostoty klasiků amerického filmu, na něž se odvolává. „Zkrátka, viděl jsem explikaci charakteru a demonstraci techniky. Obojí je občas úchvatné: nestačí to však k tomu, aby vznikl film...“¹⁴⁾ Tato značně vyhraněná kritika, uveřejněná takřka jeden rok před pařížskou premiérou, vzbudila velký dojem. Mnozí kritikové této logice podlehli a odmítali Wellesův film, někteří pro jeho literární zaměření, druzí pro jeho „expresionismus“, zatímco Georges Sadoul, který stál v čele pokrokařské a v té době prestižní kritiky, jejíž vliv lze odhadnout podle rozsáhlé sítě cinefilů kontrolované komunistickou stranou Francie, ho pokládal za pouhé školácké filmové slohové cvičení. Do toho zazněl velice osamělý hlas Bazinův a bylo to jeho první vystoupení, kterým se stal jako kritik skutečně známým. Debata znovu ožila, když Welles roku 1947 přijel do Francie a film byl uveden v Coliseu. André Bazin ho obhajoval nejprve přímo při rozpravě po promítání a pak v Sartrově vlastním časopise *Temps modernes*, v č. 17 z roku 1947, které uveřejnilo kritikovu odpověď na někdejší text filosofův.

Pro Bazina, stejně jako pro některé další příslušníky nové kritiky, je to kontroverze velmi bolestivá. Jean-Paul Sartre se těší nejen své prestiži filosofa a intelektuála, která ho staví do centra všech debat té doby, ale má také opravdový vliv v prostředí filmové kritiky.¹⁵⁾ Předního dobového myslitele kritici jako jsou Bazin, Schérer, Domarchi a obzvláště Leenhardt plně uznávají, všichni více či méně pravidelně, ještě než založí *Cahiers du cinéma*, přispívají do *Temps modernes*; každý z nich podléhal jeho osobnímu vlivu. Alexandre Astruc k němu bude mít blízko stále, o čemž svědčí film *Sartre sám o sobě*, který natočí roku 1975 spolu s Michelem Contatem,¹⁶⁾ zatímco Jean Domarchi vede spolu s Pierrem Urim v *Temps modernes* ekonomické debaty, značně poznamenané vlivem Keynesovým, o němž Domarchi napsal disertaci. Co se Maurice Schérera týče, ten se po jistou dobu snaží dívat se na filmy „Sartrovými očima“, uveřejňuje jeden jeho dlouhý text ve své *Gazette* a nalézá v existencialistickém pohledu prostředek k tomu, jak přistupovat k filmovému realismu, fenomenologickou pozornost vůči organismům

13) O *Občanu Kaneovi* a debatě, kterou tento film ve Francii vyvolal viz Maurice Bessy, *Orson Welles. Pygmalion*, Paris 1982; André Bazin, *Orson Welles*. Ramsay, Paris 1985 (reedice nejkompletnějšího vydání z roku 1950); Barbara Leaming, *Orson Welles*. Ramsay, Paris 1989 (reedice); Jean Roy, *Citizen Kane*. Nathan, Paris 1989; Jean Clay, *Orson Welles en proces*. „Réalités“ 1973, č. 147 (únor).

14) Sartrův text *Quand Hollywood veut faire penser...* (Když chce Hollywood vést k přemýšlení...) vyšel v srpnu 1945 v *L'Ecran français* a je přetištěn in: Roger Leenhardt, *Chroniques de cinéma*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1986, s. 113 – 116. Leenhardt odpovídá v *L'Ecran français* ze 3. 7. 1946 a další odpověď viz André Bazin, *La technique de Citizen Kane*. „Temps modernes“ 1947, č. 17.

15) O Sartrově působení obecně: Annie Cohen-Solal, *Sartre*. Gallimard Folio, Paris 1989. O *Temps modernes*: Anna Boschetti, *Sartre et les Temps modernes*. Minuit, Paris 1985. O Sartrovi a filmu: Antoine de Baecque – Stéphan Braunschweig (Ed.), *Sartre et le cinéma*. Avancées cinématographiques 5.

16) Alexandre Astruc – Michel Contat, *Sartre, un film*. Gallimard, Paris 1977.

a předmětům, ba přímo vůči existenci světa. Což neučinil Sartre těžištěm své proslulé přednášky z roku 1945 *Existencialismus je humanismus* větu („Existencialismus definuje člověka jeho činností.“), z níž by bylo možno vycházet při obhajování amerického filmu tak, jak to činí hollywoodofilové v *Gazette*? Schérer zůstává Sartrovcem až do konce čtyřicátých let, kdy se připojuje k pozici Bazinově. A také André Bazin, třebaže se hlásí k proudu katolického myšlení spojeného s časopisem *Esprit* Emmanuela Mouniera, byl Sartrem značně ovlivněn. Znovu a znovu totiž od roku 1940 pročítal jeho knihu *Imaginárno: Fenomenální psychologie představivosti*, podtrhával si v ní dlouhé pasáže a dělal si k nim četné poznámky. Tato kniha měla pro myšlenkový vývoj André Bazina rozhodující význam, jak zdůrazňuje Dudley Andrew,¹⁷⁾ protože spojuje umění s ontologií. Umění je privilegovaný modus ontologie, protože vybavuje lidskou podstatu z všudypřítomného světa předmětů a organismů. Bazin ve své první základní studii *Ontologie fotografického obrazu*, publikované roku 1945 ve zvláštním čísle časopisu *Confluences*, věnovaném „Problémům malířství“, a pak v *Mýtu totálního filmu*, druhém významném článku, uveřejněném roku 1946 v *Critique*, klade Sartrův výklad na počátek svých úvah. Film je v optice „sartrovského umění“ privilegovaný modus svobody lidského vědomí. Bazin vymezuje specifickou tohoto uměleckého vědomí v ontologii: Podřídí podstatu světa realismu záznamu. Film ukazuje, nepíše, ani nepopisuje. V tom spočívá jeho skutečná síla, jeho pravdivost. Malířova svoboda spočívá v tom, že skutečnost vytváří znovu pomocí vědomí štětcem jím ovládaného; svoboda spisovatelova v tom, že skutečnost znovu vybavuje díky mistrnosti svého pera; svoboda filmařova tkví v zaznamenávání skutečnosti na základě nevědomosti svého média, kamery. Pro Bazina se film stává základní etapou na cestě vedoucí k „posedlosti realismu“, na cestě strukturující obecné dějiny umění. Na rozdíl od perspektivy, vynalezené renesančním malířstvím, „dědičného hříchu západního malířství“, míří kinematografie na realismus v jeho podstatě: objektivním záznamem a nikoliv „domýšlivým“ znovuvytvářením (s použitím pascalovského označení). Tak osvobozuje film umění od domýšlivosti, a právě to je podstatné: svoboda tvůrčího vědomí už není budována na hříchu pýchy, ale jakožto druhá příroda, ona „strojová příroda“, vlastní modernímu světu. Film je vskutku ontologií v sartrovském smyslu, avšak nastoluje znovu harmonii umění se světem, s moderními předměty.

Pro Bazina, stejně jako pro Astruka či Schérera, představuje Sartre něco jako teoretický výchozí bod. K tomu by ještě bylo třeba Malrauxa a etapy osudu umění, jak je vyznačil ve svém *Imaginárním muzeu*, proměňování a střídání v umění, v čemž není těžké rozpoznat jednotlivá umělecká období, jak je na konci čtyřicátých let rozlišují mladí kritikové a mezi nimiž film představuje fázi tehdy už neodmyslitelnou, fázi „realistické zralosti“. Sartre, Malraux: u počátků mladé kritiky se tedy setkáváme se spisovateli-filosofy a nikoliv s jinými, staršími kritiky, jako třeba s Dellukem, Moussinakem či Richterem. To je důležité, neboť tím je myšlení budoucích *Cahiers du cinéma* od počátku nasměrováno na dráhu filosofickou a literární. Vždyť jsou-li do popředí stavěni Sartre a Malraux, pak proto, že jsou zároveň, ba dokonce především spisovateli, že jeden jako druhý, jak Sartre ve svých filmových kritikách, tak i Malraux v *Nástinu*

17) D. Andrew, c. d., s. 77 – 79.

psychologie kinematografie¹⁸⁾, dovedou nacházet slova, přirovnání, charakteristiky vystihující obrazy viděné na plátně.

Tento literární přístup filmové kritiky je ještě zřetelnější u veškeré mladé generace, u Rivetta, Truffauta, Godarda, Doucheta... Nenajdeme u nich žádnou teoretickou odvolávku: jejich seznamy literatury, dlouhé, protože hodně čtou, obsahují hlavně poezii a románovou literaturu. Jejich výběr je výmluvný. Kromě Balzaka – jednoho z autorů, jež příslušníci budoucí Nové vlny obdivují všichni stejně –, bývá citován Valéry, Giraudoux, Malraux, Gide, Aragon, Bernanos, Péguy, Cocteau, Mauriac, Montherlant, ti, kteří jsou v Přehledu francouzské literatury Gaétana Picony z roku 1949 označeni za „slavné osobnosti meziválečného období“. Krásný románový, básnický, dramatický styl, celkem vzato značně klasický, psaní zabývající se konflikty myslícího subjektu s morálkou, s angažovaností, s uměním, s Bohem. Spisovatelé jmenovaní v padesátých letech v Cahiers nejčastěji – především Cocteau, Valéry, Giraudoux a Gide – jsou velice příznačně jak programovými pokračovateli francouzského klasicismu – Giraudoux označuje Racina za svého „dvojníka“, Cocteau obdivuje „řád následující po krizi“, Gide napíše větu, která se Rohmerovi stane zdrojem inspirace: „Právě ve svém klasickém umění se génius Francie realizoval nejúplněji“ – , tak mistry autobiografického deníku, onoho intimního já, které budou redaktoři Cahiers chtít dát do služeb filmového vyprávění. Odsud je stejně daleko k velice strukturovanému teoretickému myšlení o filmu jako k surrealistickým avantgardám, na sklonku druhé světové války nicméně ještě živě přítomným, a také, a to se mi zdá být ještě příznačnější, k moderním spisovatelům rozpadlého subjektu, znetvořených, mučených či erotických těl, posedlosti smrtí, jako byli Char, Michaux, Klossowski, Queneau, Ponge, Leiris, Blanchot, Bataille, Genet a později Beckett. Literární vkus Cahiers je neomylný, jejich zaměření však je dosti tradiční, což se bezpochyby odráží i ve stylu psaní časopisu, v padesátých letech vždy velmi prostém, a přesto velice pečlivém, ať už v člancích, osobních vyznáních, kritikách či studiích. Cahiers se nechytají hned všeho moderního, v padesátých letech například dost dlouho odmítají „nový román“. V tomto ohledu, stejně jako v dalších, si vybírají velice spolehlivě, ale spíše podle tradice, podle etap v historii umění, jež by nevrcholila v abstraktním malířství, konkrétní hudbě či moderním písemnictví, nýbrž v klasicismu, a tedy filmu, jediném umění, které v roce 1950 je s to znázornit tvář, tělo, předmět a neznetvořit je abstrakcí či avantgardními pokusy.

Rok 1947 proběhl ve znamení polemiky mezi Bazinem a Sartrem. Žádný z nich nevyšel z této konfrontace jako vítěz, avšak ve filmové kultuře po ní nastává jistý zlom. Ten proti sobě nestaví ani tak Sartra a Bazina, jako ty, kdo odmítají americký film a jeho stoupence. Bazin sám jistěže není bezvýhradný „hollywoodovec“, možná dokonce spíš než Sartre, velký milovník filmového hororu, který uvedl do Francie Faulknera, romanopisce i scenáristu (např. Hawksovy *Země faraonů*). Bazin naproti tomu vždycky bude odmítat třeba Hitchcocka a Hawkse a zaníceně se zastávat neorealismu Rosselliniho, De Siky a Viscontiho či poetického francouzského realismu Renoirova, stejně jako filmů Johna

18) André Malraux, *Exquisse d'une psychologie du cinéma*. Gallimard, Paris, 1947. Dále viz Jean Lacouture, *André Malraux, une vie dans le siècle*. Le Seuil, Paris, 1973. Dudley Andrew Malrauxův vliv na Bazina postihuje velice přesně, viz D. Andrew, c. d., s. 76 – 83.

Hustona, Williama Wylera, Prestona Sturgesa či Orsona Wellese. Avšak v kulturním kontextu konce čtyřicátých let americký film kritiku rozděluje, zatímco ji pře o neorealismus spíše sjednocují. Polemiky vznikaly nad hollywoodskými filmy, zprvu Wellesovými, později Hitchcockovými. Vášně jsou totiž vydražďovány: 28. května 1946 podepsal ministerský předseda Léon Blum spolu s americkým státním tajemníkem Jamesem Byrnesem ve Washingtonu politicko-ekonomickou dohodu obsahující zvláštní ustanovení týkající se filmu. Francouzské produkci je tu vyhrazeno 30 % státní distribuce, jinými slovy, kina jsou povinna promítat po 16 týdnů v roce francouzské filmy, v ostatních ty, které si sama vyberou, čili převážně americké... Vedlo to k explozi v distribuci filmů z protějšího břehu Atlantiku: v první polovině roku 1946 jich bylo třicet osm, v první půli následujícího roku tři sta třicet osm. Proto se zvedne bouře odporu proti této dohodě jak mezi filmaři, tak mezi technickým personálem. Vládě se pak skutečně podaří tuto dohodu pozměnit, není však s to omezit počet hollywoodských filmů v kinech na méně než sto padesát ročně. Za těchto okolností se obhajoba amerických filmů v mnohých očích rovná provokaci proti národu a ujímají se jí často výhradně mladí nadšenci z Filmotéky, vedeni více estetickým poznáváním prostého a přímočarého filmařství než zřeteli ekonomickými. Francouzští intelektuálové zajímající se o film musejí zaujmout stanovisko, a je mnoho těch, kteří americký film odmítají, ať už proto, že jím pohrdají, či z lhostejnosti, nebo pro svůj politický postoj.

Tyto antagonismy se zřetelně projeví ve filmovém časopise, kde jsou polemiky rozpoutávány: V *L'Ecran français*.¹⁹⁾ Je to spolu s *Revue du cinéma* (která ale, jak jsme viděli, dávala přednost klidnému esejistickému tónu před prudkým střetáváním názorů) jediný opravdu vlivný filmový časopis. V letech 1945 až 1946 sice vzniklo hodně poměrně specializovaných nových či obnovených periodik jako *Cinéma*, *Cinévie*, *Cinévue*, později *Ciné-Miroir*, avšak tyto ilustrované časopisy se diskusím o filmu nevěnují. Ani *Paris-Cinéma* Denise Mariona, budoucí protivník *Cahiers*, se nevyznačuje nijak zvlášť bohatým výběrem a dobrým vkusem. Za těchto okolností je *L'Ecran français* kolem roku 1948 pro cinefily přímo útočištěm. Vznikl roku 1943 v ilegality, kdy byl přílohou *Lettres françaises* Jacquesa Decoura, samostatným týdeníkem se stává v červenci 1945 a řídí ho prestižní redakční rada, jejímiž členy jsou Camus, Sartre, Langlois, Malraux, Carné, Becker, Moussinac, Sadoul. Je prestižní, ale eklektická: časopis je zajímavý díky konfrontacím mezi těmi, kdo sestavují jeho obsah, a vyjadřovaným myšlenkám. Mezi pravidelnými redaktory najdeme některé z nejlepších francouzských kritiků jako byli Nino Frank, Auriol, Bazin, Astruc, Kast, stejně jako komunistické křídlo filmových historiků jako Sadoula, režisérů jako Louise Daquin, nebo příslušníky oné „staré gardy“, trpící nostalgií po němém filmu, Vermorela, L'Herbiera, Vidala, Altmana... Zkrátka a dobře, tento časopis, zrozený pode dvěma znameními, estetiky a politiky, cinefilie a komunismu, zůstane až do roku 1949 místem debat a konfrontací.

Jedno téma je všem společné, nutnost obnovit francouzský film; k neshodám však dochází při posuzování americké produkce. Tábory se v tomto ohledu rozdělují začátkem roku 1946; jeden se seskupuje kolem Bazina, který tam hodně píše (více než sto článků), často o filmech italských a francouzských, někdy ale i o produkci americké,

19) Olivier Barrot, *L'Ecran français, 1943 – 1953*. Editeurs français réunis, Paris 1979.

také aby upozornil na její styl (Nový americký styl v čísle z léta 1946). Bazin se tam setkává s mladými cinefily, již sdostatek obeznámenými s americkým filmem, Jean-Charlesem Tacchellou, Rogerem Thérondem či Alexandrem Astrukem. V protějším táboře, který vybízí k odporu proti Hollywoodu, se soustřeďují jednak neústupní obhájci kultury francouzského filmu jako Marcel L'Herbier či Claude Vermorel, a potom „progresisté“, odhodlaní propagovat především výtvoř sovětského socialistického realismu, Sadoul či Daquin. Toto rozlomení francouzské kritiky do dvou částí (jež je rovněž generačním konfliktem) se v týdeníku L'Ecran français vyhrotí natolik, že roku 1948 nakonec propukne otevřeně.

„Pryč s Fordem, ať žije Wyler“

První, kdo upozornil na přeryv vzniklý po debatě o Orsonu Wellesovi, byl Nino Frank, jeho hloubku však změřil v krátkých a úsečných článcích, otištěných v L'Ecran français během roku 1948 až Alexandre Astruc, pokládáný za jednoho z předáků nové kritiky, který řídí filmovou rubriku v Combat a potom v Temps modernes a Roger Leenhardt, o něco starší filmař a kritik, který má ale u mladších značnou autoritu. První z nich²⁰⁾ tam v prohlášení Zrod nové avantgardy: kamera-pero oslavuje film jako „umění psát“: „Film se zkrátka a jednoduše stává výrazovým prostředkem, jakým byla všechna ostatní umění před ním (...) Stává se postupně jazykem..., způsobem psaní stejně propracovaným a subtilním jako jazyk psaný.“ Bylo by ještě únosné, že Astruc má film za výsostné umění, srovnává kameru se spisovatelovým perem, filmaře s plnokrevným autorem a že přikládá takový význam péči o styl; to zní v uších obránců tendenčních filmů poněkud „formalisticky“, ale aby se takovýto program opíral o nenasytnou konzumaci amerických filmových hororů a bezvýhradné vychvalování Wellesova *Občana Kanea*, to je pro starou gardu něco naprosto nepochopitelného. Tento článek je rovněž návodem k jednání pro mladou generaci kritiků. Doniol-Valcroze to ve svém intimním deníku v zápise z 11. února 1948 vyjádří velice zřetelně: „Pro Revue du cinéma je třeba vypracovat doktrínu, jejímž výchozím bodem je Astrukova teorie kamery-pera a která musí vyplynout ze spojení a podobnosti náhledů Astrukových, Bazinových, Kastových a mých.“ Když tedy mají Bazin, Astruc, Doniol-Valcroze a Kast tvůrce (Wellese) a kauzu, jež je třeba hájit, spojí své síly a svá pera a zahajují rok 1948 s pevným odhodláním dát se do boje. Jenže Alexandre Astruc nehraje tolik významnou úlohu při vytváření nové kritiky, jeho působení jde ještě dále, neboť je spolu s Erikem Rohmerem bezesporu první, kdo se zasazuje o autorskou logiku a chválu režie, jak je později budou obhajovat v Cahiers du cinéma mladí barbaři. Jeho texty z konce čtyřicátých let jsou v tomto ohledu naprosto jednoznačné, když se zastávají Hitchcockova *Provazu*, a pak hlavně *Pod obratníkem Kozoroha*, filmu, který byl při svém uvedení nejvíce nedoceňován; když stavějí *Muže z Jihu* a *Ženu na pláži* amerického Renoira výše než *Mlčeti zlato* a *Đáblovu krásu* francouzského René Claira.

20) Alexandre Astruc o tom bude psát v knize *La tete la premiere*. Éd. Olivier Orban, Paris 1975. O Astrukovi jakožto filmaři viz Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*. Seghers, Paris 1963; „Cinéma“ 1956 (říjen–listopad); „Cahiers du cinéma“ 1961, č. 116 (únor).

Leenhardtův článek²¹⁾ Pryč s Fordem, ať žije Wyler vychází za několik týdnů po prohlášení Astrukově. Poskytuje příležitost k několikerému upřesnění. Americký film tu je představován jako brána vedoucí pod klenbu moderního filmu a je-li třeba vybrat si mezi Wylerem a Fordem, pak nikoliv pro nedostatky toho či onoho z nich, ale protože jsou to „dva největší režiséři na světě“. Tato obrazoborecká volba se opírá o argumenty stejně provokativní. Leenhardt totiž obhajuje Forda a Wylera nikoliv pro jejich „inspiraci“, jejich „scénář“... (obsah jejich filmů), nýbrž v duchu textu Astrukova s poukazem na jejich styl: „Jsou to zajisté tvůrci, avšak pro svůj styl, nikoliv pro svou inspiraci.“ Tím je dán základ k diskusím, které budou napořád probíhat na stránkách L'Ecran français a potom prvních čísel Cahiers: je třeba dávat přednost formě nebo obsahu?

Čím však Leenhardtův text provokuje nejvíc, není ani tak to, že chce, aby se volilo mezi Wylerem a Fordem (volba diskutabilní a diskutovaná), ale že je třeba zvolit si mezi těmito dvěma, kteří jsou považováni za velicí; zatímco pro „starou gardu“ francouzské kritiky jsou jeden jako druhý pouzí „neuvědomělí“ filmaři, ostatně filmaři vůbec jen s výhradami, vždyť jsou jen velice málo „prokletí“, jsou to leda technici a výrobci filmů. Ironie článku Pryč s Fordem, ať žije Wyler spočívá ve skutečnosti, že si autor tohoto „válečného pokřiku“ (vydáváného celou generací té doby) vybírá mezi tím, co by mělo být pokládáno za dvojí zlo. Leenhardt tedy odmítá toto „bagatelizování neo-Hollywoodu“. Podle něho toto pohrdání soudy starších znehodnocuje, oslabuje jejich soudnost, k čemuž výstižně dodává: „až na některé výjimky souvisejí rozdíly v posuzování s věkem: komu je méně než třicet pět let, ten projevuje vstřícnost či chválu, komu je přes čtyřicet pět, rezervovanost nebo odsudek.“ Leenhardt se s „novými kritiky“ vnímavými vůči, jak říká, „hollywoodskému new-looku“ ztotožňuje a cituje André Bazina (kterému bylo v roce 1948 třicet let), uveřejnivšího právě v Revue du cinéma článek, jenž vyvolal značný ohlas: William Wyler čili jansenista režie.

Wyler se totiž na sklonku války vedle Wellese zdál být nejoriginálnějším reprezentantem nového amerického filmu. Také on zproblematizoval dosavadní estetiku, především co se týče klasické montáže, a to tak, že nově, a často ještě odvážněji než Welles používal hloubky záběru. Oba filmaři i se svým společným kameramanem Greggem Tolandem se tudíž nacházejí jakoby na cestě k novému filmařskému stylu, za jehož typický projev může být pokládán jeden záběr z *Lištiček*, dopodrobna analyzovaný Bazinem. Je na něm Bette Davisová, jak je nehybně obrácená tváří proti kameře, když odmítá pomoci svému nemocnému manželovi, zatímco ten v pozadí na schodišti umírá. Tento záběr prošel stejně jako záběr sebevraždy z *Občana Kanea* filmovými kluby té doby: na plátně nabyla akce nový rozměr, stejně jako psychologie postav. Mělo se za to, že hloubka záběru je projevem jiného realismu, světa díky kameře a režisérovi vůli komplexnějšího, lépe vystiženého a obsažnějšího. Wylerovy filmy, počínaje *Mužem ze Západu* (1940) až po *Nejkrásnější léta našeho života* (1946), jsou takto „hluboké“, protože volí postupy (důkladnou rekonstrukci fyziognomie a mentality amerického Západu v prvním případě) či náměty (návrat z války a problémy demobilizace vojáků v případě druhém) hodné jeho titulu „král psychologického realismu“. William Wyler se sice ke konci čtyřicátých let vyvinul směrem k akademismu, ale bezprostředně po válce skutečně působil jako král

21) R. Leenhardt, c. d.; *Lex Yeux ouverts* (rozhovory s Jeanem Lacouturem). Le Seuil, Paris 1979.

vzbuzující nadšení mladých kritiků. Z tohoto úhlu je třeba chápat výkřik Rogera Leenhardta, když před Fordem dává přednost Wylerovi, což nám dnes připadá jako značně překonané... A Leenhardt tedy může napsat: „Bazinovu studii o Wylerovi pokládám za vynikající jak po stránce odborné, tak pro myšlenkovou hloubku, hodné obdivu odborníků v oboru filmu i filosofie. Chybí jim (mladým kritikům) však možná ještě jistá přesnost, nenucenost a jistota výrazu, zkrátka ona stylová obratnost, která je vlastní jejich starším kolegům...“ Když jsme se zabývali poměrem cinefilů k literatuře, viděli jsme už, jak se Cahiers budou snažit dát tuto „stylovou obratnost“ do služeb děl, na něž se nová generace kritiků zaměří. Oba články z L'Ecran français, Astrukův stejně jako Leenhardtův, jsou tedy prvními opravdovými projevy generace Cahiers du cinéma. A oba dva ovšem budou od samého počátku patřit k „rodině“: Astruc tím, jak se zaměřuje na tvůrce ohlašující „hitchcocovskou“ logiku a pro svou nezvratnou touhu věnovat se režii; Leenhardt proto, že k mladým kritikům chová sympatie. Když začínají Cahiers, je mu kolem padesátky a je jediný „starší“, jemuž nová kritika dopřává sluchu.

Čím to? Prošla dvojí školou, školou kritiky a školou režie, a obě byly poznamenány jemnou a citlivou pečeti Leenhardtovy osobnosti. Především kritika: kultivovaný mladý muž řídí od roku 1934 filmovou rubriku časopisu Esprit, tedy v době, kdy se psaní o filmu zdálo být odsouzené k smrti, v opovržení a zbytečné. Jeho bystré a výstižné články o filmu tehdy představovaly výraznou výjimku. Jeho nejvýznamnější studií byla Malá škola divákova, publikovaná roku 1936 v pěti pokračováních, od ledna do května. Bazin a později jeho žáci se budou často vracet k Leenhardtovým řádkům a nacházet v nich svět blízky jejich zaměření: „objektiv poskytuje filmaři hrubý materiál (...) a režie, realizace, bude mít za úkol vytvořit dojem, že to není režírované. Neusilovat o zdůrazňování významu hereckým projevem a dekorací, nýbrž o prosté *vystižení*. Nikoliv o umělecké vyjádření, ale o technické popsání.“ Film je tu evidentně pojímán jako realistické umělecké směřování, objektivita podání představuje klíč ke konstrukci systému, který Bazin a Rohmer budou dotvářet. A toto Leenhardtovo působení v kritice přetrvá až do poválečných let a jeho proslulého „Pryč s Fordem, ať žije Wyler“. Tímto článkem svým způsobem předává pochodeň „mladšímu pokolení kritiků“ přes hlavy „staré gardy“, když se v něm s uznáním odvolává na Bazina.

V roce 1948 se však Leenhardtův vliv neprojevuje toliko v kritice. Předěšlého roku totiž dokončil svůj první celovečerní film, *Poslední prázdniny*. Tento Leenhardtův film patří spolu s Bressonovými *Dámami z Bouloňského lesíka* (1945) a Cocteauovými *Hroznými rodiči* (1948) k trilogii poválečného filmu, kterou bude chválit veškerá mladá kritika. A tak se Leenhardt, uznávaný až dosud jako myslitel, stává i jedním z láskyhodných režisérů. A právě ve spojitosti Leenhardtova myšlení a jeho oblíbenosti spočívá cena jeho díla, psaného i filmařského, právě ono bude podněcovat všechny mladé kritiky od Bazina po Doniola-Valcroze, Kasta a Astruka, až budou zakládat Cahiers du cinéma. Nemluvě už o těch docela mladých, pro které, jak napíše François Truffaut, „ve Francii neexistuje nikdo, kdo by dokázal vést herce, kromě čtyř, jež nikdy nebude možno sdostatek vynachválit: Renoira, Bressona, Cocteaua a Leenhardta.“²²⁾

22) Srov. „Cahiers du cinéma“ 33, 1953, č. 21 (březen).

Hitchcockova aféra (dějství 1.): polemiky v L'Ecran français

Už zastávat se Wylera mohlo působit jako provokace, ale Hitchcocka... Dnes už je těžké představit si pohrdavou přezíravost i to, na jak nízkém stupni se tehdy nacházelo porozumění Hitchcockovi a kritické soudy o něm. Jedině v Revue du cinéma vyšly v červenci 1948 články od Auriola a Doniola-Valcroze, jež doporučovaly zkoumat Hitchcocka od základu, aniž ho doopravdy pochopily. Ani mladá kritika ho nepřijímá docela bez výhrad: jedině Astruc rozpozná jeho význam hned zpočátku, do soukromého muzea Bazinova a Kastova se však nedostane nikdy a Doniol-Valcroze bude dlouho váhat. Přesto se dva mladí redaktoři z L'Ecran français u příležitosti uvedení *Provazu* pokusí prolomit zeď pohrdání a ukvapených předsudků a vylíčí Hitchcocka jako „mistra napětí“ a rafinovaného odborníka. Jean-Charles Tacchella a Roger Thérond zahajují boj ve jménu „neohollywoodovců“. K Wylerovi, za něhož se už postavili Leenhardt, Bazin a Astruc, připojují Hitchcocka. „V době, kdy Orson Welles musí odejít z Hollywoodu, aby vyjádřil, co má na mysli, kdy Chaplin o sobě zřídka dává vědět, kdy se Fritz Lang stal tak primitivním a tak zastaralým, kdy Ford není s to překročit svůj vlastní stín, kdy Siodmak, Wilder, Dmytryk, Preminger, Seaton, Dassin, Huston teprve usilují o to, dosáhnout zralosti i svých cílů, může oko přehlížející Hollywood zahlédnout všehovšudy dva režiséry v plné pracovní formě: Williama Wylera a Alfreda Hitchcocka (...) Zralost posledně jmenovaného, jeho odvážná jistota právě došly výrazu v *Provaze*, tomto veledíle prefabrikovaného filmu.“

Co na tomto článku překvapuje nejvíc, je to, že se v něm chvála zaměřila právě na *Provaz*, film zavrhováný kritikou té doby takřka jednomyslně jakožto vulgární a okrajové stylistické cvičení, jako „prefabrikovaný film“, jak oba mladí kritikové z L'Ecran français ironicky zdůrazní. Tacchella a Thérond nadto vyzdvihují: námět filmu byl Hitchcockovi vnucen, a ten dokonce – jak urážlivé vůči avantgardě – ušetřil několik natáčecích dnů a deset procent rozpočtu. Tato tak efektivní řemeslnická ekonomičnost má jméno: styl. Hitchcock může natočit jakýkoliv příběh, kdekoliv a s kýmkoliv, vždycky to bude výtvar dobře udělaný, zdařilý, ale hlavně vyznačující se „hitchcockovským stylem“. Rovná se to na oko stavěnému pohrdání dvěma hlavními kritérii kritického posuzování té doby, závažností námětu a krásy obrazu, jež podle Tacchelly a Théronda musí ustoupit novému výběrovému ukazateli – režijnímu stylu: „...čas čistého námětu a čistého obrazu minul (Ganci, promiň, ale tak tomu je). Film se vyvíjí, a to je všechno. Kdo touto zatáčkou neprojde, zůstane vzadu, tak jako zůstávají vzadu reprezentanti poslední čtyř němému filmu,“ uzavírají nelítostně svůj článek oba mladí kritikové, aby skoncovali s minulostí filmu či spíše s filmem minulosti.

Díky americkému filmu, a zvláště pak Wellesovi, Wylerovi a některým žánrům, třeba komedii, hororu či westernu, se v letech 1947 až 1948 jakoby začíná rýsovat nové kritické směřování. Jean George Auriol, šéfredaktor Revue du cinéma, to vysloví otevřeně, bez ohledu na rozhořčení obstarožních avantgardistů: „Já sám jsem viděl na sta amerických filmů a všichni vědí, jaký je americký film ve srovnání s evropským: živoucí, aktivní, napínavý, zábavný, často osvěžující, někdy poblázněný, někdy půvabný; výtvar povzbudivý jako šampaňské, káva nebo čaj; zkrátka, je to jeden z těch vzácných darů, jež nám je

naše civilizace ještě s to nabídnout.²³⁾ Tato amerikanofilie měla svůj manifest (Leenhardtův článek), svého precizního a skvělého analytika (Astruka) a začínají se z ní rekrutovat zapálení přívrženci (například Tacchella a Thérond, avšak ani Truffaut, Godard, Rivette či Chabrol už nejsou daleko), kteří budou upozorňovat na nové tvůrce, na Hitchcocka a později na Hawkse a Langa. Cahiers du cinéma se za několik let, nicméně v kontextu, v němž se polemická prudkost oslabila jen málo, budou chtít stát pokračovateli jak onoho manifestu a analyzování, tak onoho nadšení. Dříve však „stará garda“, jak jí říkal Leenhardt, nastoupí do protiútoků.

A odpověď na sebe opravdu nedá čekat. V L'Ecran français z 8. února 1949 v tom chce zjednat jasno článek Clauda Vermorela. Je to zřejmé už z názvu: film je „Odbojné umění“, což je dvojí narážka, jednak na odbojnou povahu pravých umělců, jednak na dobu Odboje, a na „velkodušné a odvážné filmy, jež by se měly dávat unášet jeho duchem“, jinak řečeno, velice vzdálené „hollywoodské komerčnosti“. Symoblika je vemlouvavá: článek doprovází snímek z *Mrtvých žnít* (od Dimitrije Kirsanoffa, francouzsko-estonského režiséra, vyšlého z avantgardy němého filmu), jediného filmu z roku 1948, kterého si Vermorel skutečně cení, neboť jeho režisér „má páteř příliš nepoddajnou na to, aby ji ohýbal pod komerčními zákony řídicími sedmé umění...“ Výpad je prudký: „Pan Hitchcock není ani Johnem Fordem, ani Chaplinem, ani Ejzenštejnem, ani René Clairem, ba ani Orsonem Wellesem, prostě nikým z těch, kdo nějaké dílo vytvářejí; Mr. Hitchcock (...) se stal dokonalým ‚olivudským‘ odborníkem, který si je jist svým řemeslem, svými efekty, velice disciplinovaným, schopným zhotovit v předem stanovené lhůtě dokonale vyrobené zboží...“ K Tacchellovi a Thérondovi, kteří ho tak vychválili, se tu přistupuje blahosklonně jako ke dvěma mladým školákům, když ledabyle přečetli příliš rychle napsanou špatnou knihu.

Progresivní filmař Louis Daquin vyrazí za měsíc nato, rovněž v L'Ecran français, na „hollywoodovce“ zleva. Také jeho útok je dost ostrý a pod názvem Nemístné poznámky míří rovnou na to, „co by se mohlo nazývat mladou filmovou kritikou“. Zašitil se nejprve Dellukem, potom Moussinakem, Charensolem, René Jeannem a Sadoulem (Leenhardtovou „starou gardou kritiků“) a pak se snaží rozebrat argumenty „moderních“ jeden po druhém. Vychází ze zjištění, že nedorozumění je zásadní: „Stává se, že se příslušníci různých generací mezi sebou neshodnou, aniž by spolu proto ještě přestali diskutovat, co si ale počít s tou naprostou nesrozumitelností a nezajímavostí, kterou na mne působí ten technicko-esteticko-filosofický jazyk, drahý některým z našich mladých kritiků a který se docela zamlouvá i některým filmovým tvůrcům.“ Daquin v soudech těchto „mladých učenců“ (cituje Astruka, míří ale také na Bazina) postrádá především „výraz nějakého světového názoru“, jehož místo tu zabírá „estetický formalismus odvádějící pozornost od skutečných problémů“. „Bez námětu se žádná avantgarda nemůže obejít“, upřesňuje Daquin, „jedině námět dodává tvorbě pozitivní reálnou hodnotu, bez jakéhokoliv spojení s oněmi zdánlivými a podezřelými hodnotami vycházejícími z esteticismu a formalismu, které mají zamaskovat prázdnotu a sterilitu jediných děl tolerovaných ještě dnes buržoazií, jež se marně pokouší zabránit svému úpadku, a kapitalismem

23) Cit. podle Claude-Jean Philipp, *Un objectif et un vestival maudits*. „Télérama“ 1967, č. 914 (23. 7.), s. 39 – 42.

odhodlaným zničit vše, co připravuje budoucnost osvobozeného a šťastného lidstva.“ Hollywoodský film a jeho obhájci, zastávající se režie akce, budou vždy napadáni ze dvou stran, ze strany kultu obrazu, to jest toho, na co se lze pouze dívat, protože to není možné postihnout ani slovy, ani akcí; a pak ze strany kultu námětu, protože obsah filmu musí být buď vznešený, nebo inteligentní, nebo pokrokový.

Daquionovo lyrické anathéma, vyznačující se tuze „ždanovovskými“ argumenty a stylem, končí nesmiřitelným osočováním jednoho „elitního“ filmového klubu: Objektivu 49, založeného minulého roku pod vedením Bazinovým. Daquin tento „objektiv“ označuje za „sprostý podvod“, zakládající se na „pravdě obhajované několika sty snobů, přičemž film tu je pro stamiliony diváků celého světa“. Na tento útok musí André Bazin odpovědět.²⁴⁾ Předák mladé kritiky tak učiní 29. března 1949 tónem formálně sice navýsost umírněným a vůči „příteli Daquinovi“ ohleduplným, aniž by ovšem v čemkoliv ustoupil od svých preferencí a od svého pojetí. S podporou Pierra Kasta, dalšího příslušníka této nové generace kritiků a někdejší pravé ruky Langloisovy ve Filtotéce, který však do L'Ecran français přispívá jen občas, se pokouší rozptýlit „obvyklé nedorozumění mezi kritikem a umělcem“. Kast a Bazin ospravedlňují svůj analytický přístup k filmovému jazyku, jinými slovy, svou „péči o formu“. „Skutečně si nás několik myslí, že analýza, řekněme i „formální“, dnes vzhledem ke krizi námětu nabývá na významu obzvláště naléhavě. Protože film do značné míry vyčerpává svá specifická témata, musí se teď z jedné i druhé strany cesty, kterou si proklestil, propracovat k obecným oblastem románové a dramatické literatury (...). Není nepodstatné, zda se postavy u Jeana Renoira naučily vycházet ze záběru tím či oním způsobem, ani že kamera Orsona Wellese nahradila analytickou montáž zdánlivým sestřihem do jednoho záběru díky jeho hloubce.“ Film se tedy spíše než o náměty, jež bývají často zamítány jakožto komerčně nerentabilní či které už není s to vyhledávat, musí starat o výrazové prostředky. Renoir či Welles film píše (ve smyslu Astrukovy kamery-pera) tak, jako mohli Flaubert nebo Proust psát román, když umísťují čárky a pauzy tam, kde je chtějí mít, když si přejí oživit v hloubce záběru paměť nebo akci. Vynalézají si svůj styl a stávají se tvůrci právě jím, nikoliv už námětem, který zpracovávají.

Kontroverze v L'Ecran français tedy napoprvé odhalila, o co které straně v polemice jde. Ta ovšem nechala stranou, v čem se všichni shodovali, jako třeba italský neorealismus; střetli se v ní milovníci amerického filmu, obhajující novou formu filmu, svobodu, hloubku a mistrovství stylu zahájené Wellesovým *Občanem Kanem* a Wylerovými *Lištičkami*, se zastánci tendenčního filmu, prapodivnou aliancí mezi těmi, kdo podporovali francouzskou kinematografii a propagátory sovětského socialistického realismu, aliance stmelená odmítáním americké produkce z důvodů politických, ekonomických a estetických. Tyto sestavy se čas od času sešikovávají k dalším potyčkám, například 19. března 1949 při veřejné, neobyčejně rušné debatě mezi Sadoulem a Bazinem v Domě francouzské myšlenky, či později, když se oba titi bojovníci utkají tentokrát už nikoliv kvůli americkému filmu, ale kvůli socialistickému realismu ve filmech stalinistických. V srpnu 1950 uveřejnil Bazin v časopise Esprit, kde se tento katolík cítil opravdu volně, článek

24) André Bazin, *De la forme et du fond, ou la „crise“ du cinéma*. In: André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983, s. 243 – 248.

Stalinův mýtus v sovětském filmu, který podrobuje nelítostné kritice způsob, jak se v něm předvádí diktátorova sláva, a který vzbudil nemalý ohlas. Bazin tu filmový jazyk Stalinovy přemrštěné glorifikace důkladně demontuje. Komunistický tisk, Humanité, a především Les Lettres françaises, nastoupí neprodleně do protiútoků a přilepují Bazinovi přívlastek „liberálně buržoazní“, který si kritik ani ze své kůže, ani ze svých prací jak v Esprit, tak v Cahiers du cinéma už nikdy docela nesmyje. Sadoul tuto debatu zakončí tím, že se obrací přímo na Bazina v Les Lettres françaises z 31. srpna 1950; v článku Esprit a jeho mýty ho nejen obviní z toho, že očerňuje sovětský film, ale navíc ostře napadne, že prý se spolčil s „hollywoodskou buržoazní spodinou“.

Touto výměnou komplimentů končí poslední velká polemika tohoto období, na debaty všeho druhu tak bohatého. L'Ecran français, který jim dosud poskytoval prostor, je totiž napříště podroben tuhé disciplíně komunistického tisku a zaujímá po dobu korejské války stanovisko krajně rigidní a neústupné. Jeho úvodníky zatlačují Astruka, Bazina, Tacchellu ad. čím dál nepokrytěji a nemilosrdněji do nepřátelského tábora, „protože to jsou všechno lidé ochotní vzdát se veškeré národní nezávislosti na úrovni politické, zřící se všeho z naší minulosti a přítomnosti, nač jsme hrdi, aby napomohli k vítězství ‚basic French‘, americkému filmu a americkým atomovým základnám na našem území...“²⁵⁾ Nemocný Bazin a Sadoul, uzavření za hradbami obrany francouzského a sovětského filmu, se po nějaký čas zcela ignorují. Setkají se znovu o několik let později v Cahiers du cinéma, až tyto budou chtít využít znalostí a vědomostí jediného skutečně kompetentního historika světového filmu. Do té doby si nová kritika, vypuzená z L'Ecran français a truchlící nad zánikem Revue du cinéma, našla nová působiště: Objektiv 49, „elitní“ filmový klub, a filmový festival v Biarritzu, místě prokletém...

Strategie kritiky: jeden objektiv (49) a jeden (prokletý) festival

Objektiv 49 byl významným „vzdělávacím střediskem“ mnoha příštích redaktorů Cahiers du cinéma. Svým způsobem v něm vrcholí hnutí filmových klubů, jež se po válce tak úspěšně šíří, a stává se místem, kde se setkávají pařížští umělci, spisovatelé, studenti a kritikové, kde se filmy promítají i studují. Je to přímý dědic velkých klubů z dvacátých let (například u Uršulinek), založili ho Bazin, Astruc, Kast, Doniol-Valcroze a Claude Mauriac pod patronátem Cocteaua, Bressona, Clémenta a Leenhardta. Chce svým členům ukazovat filmy spíše nové než klasické, které lze vidět v jiných pařížských klubech. Je dosti exkluzivní („snobský“, jak mu spílá Daquin) i velmi vlivný, lze ho přirovnat spíše ke galerii než k muzeu.²⁶⁾ Objektiv 49 se zrodil koncem roku 1948 pode dvěma znameními. Jedním byl večírek uspořádaný u příležitosti premiéry *Hrozných rodičů* Jeana Cocteaua v kině Champs-Élysées, druhým Bazinovo prohlášení Obrana avantgardy, které vyšlo 21. prosince 1948 v L'Ecran français. Předsedou klubu je Cocteau, což dodává klubu literární záruku a zvyšuje jeho prestiž, ale navíc ještě hraje významnou

25) O. Barrot, c. d., s. 214.

26) Takto popisuje působení Objektivu 49 Dudley Andrew, viz D. Andrew, c. d., s. 144 – 149.

úlohu při sdružování individuálních snah a iniciativ až dosud dosti roztroušených. Právě díky Cocteauovi se tehdy seskupuje nová kritika. On sám se v roce 1949 práci v klubu hodně věnuje: chodívá často do místností Objektivu 49 v ulici Sébastiena Bottina č. 5, v kancelářích u Gallimarda, pracuje tam přinejmenším po dvě odpoledne v týdnu spolu s Doniol-Valcrozem, Jacquesem Bourgeois či Bazinem; přišel také s nápadem, uspořádat velkou přehlídku (bude to festival v Biarritzu) a ihned souhlasí s tím, že jí bude předsedat. Bazin pak je autorem většiny písemností a pokouší se vyznačit zaměření tohoto filmového klubu. To by mělo navazovat na zlatý věk kritiky z posledních let avantgardy němému filmu, přitom ji ovšem poněkud oživit a zbavit prachu.

„V poslední době se nás několik spojilo,“ píše ve svém prohlášení, „k podpoře některých avantgardních děl soudobého filmu, a na této myšlence jsme založili filmový klub Objektiv 49.“ Dále pak upřesňuje, k jakému odkazu se hlásí: „V letech 1924 až 1930 mělo to, co se nazývalo avantgardou, vyhraněný a nedvojznačný smysl. Požadavky komerčního filmu jí byly cizí a zaměřovala se pouze na úzký okruh diváků, jemuž se snažila přiblížit filmové experimenty, srovnatelné v mnoha ohledech s experimenty malířství nebo literatury té doby.“ Toto prohlášení však sleduje ještě jiný, a vlastně hlavní cíl: rozšířit tento pojem avantgardy na jedno odvětví filmu, pokládané za komerční. „Film má tu těžkou povinnost, ale jedinečnou šanci, že se nezbytně musí líbit širokému, velice širokému publiku. Zatímco se od renesance všechna ostatní umění vyvíjela směrem k formám vyhrazeným úzké privilegované elitě, je filmu od samého počátku souzeno obracet se k davům celého světa. Proto je jakýkoliv estetický experiment směřující k restrikci jeho publika v první řadě historickým omylem předem určeným k nezdaru a slepou uličkou.“ Bazin tudíž definuje avantgardu jakožto „přirozeně“ připoutanou ke komerčnímu filmu: „prvním avantgardním filmařem byl Georges Méliès, dalším Griffith, stejně jako Feuillade a Abel Gance a Stroheim, kteří si nikdy nemysleli, že by dělali něco jiného než komerční filmy“. Na tuto posloupnost navazují soudobí režiséři, které chce obhajovat Objektiv 49: „Takováto avantgarda se může prosadit i dnes, a právě tu je třeba podporovat a propagovat. Má své průkopníky, ať už si toho jsou vědomi, nebo ne, v režisérech jako William Wyler, Orson Welles, Preston Sturges v Americe, Renoir (neustále se obnovující, úžasný), Bresson a Leenhardt ve Francii, v Rosselliniho *Paise* a Viscontiho filmu *Země se chvěje* v Itálii.“ Poté se Bazin zastal „odvahy, na niž si publikum zvykne“, přičemž odmítl „takovou, jež se radikálně odvrací od lidového poslání filmu“, a vyhlašuje jako cíl: uvést avantgardu a kulturní postoje jí odpovídající přímo do středu komerčního filmu, což ovšem vedlo k polemikám se starou gardou. Když Bazin Objektivu 49 vyznačuje tento směr, požaduje i riskuje hodně. Chce, aby se spojili kritikové z *Revue du cinéma* (Doniol-Valcroze, Kast, Astruc) a oni velice mladí a nadšení neohollywoodovci, Tacchella, Truffaut a další ryzí odchovanci cinéfilie z konce čtyřicátých let. Bazinovi na tom, zdá se, hodně záleželo. Je to spojení ovšem velice křehké, vždyť nad ním visí hrozba neustálých prudkých útoků staré filmové gardy jako při polemikách z let 1948 až 1949. Jenže tu je ještě další nebezpečí, a sice nebezpečí imploze: že by se totiž vkus mladých kritiků vypěstovaný v *Revue du cinéma* nemusel shodovat se zaníceným „neohollywoodovstvím“, neboť i když obě zaměření obhajují mimo jiné americký film, jejich preference se různí, jak lze vidět například na rozdílném (a protichůdném) výběru děl Williama Wylera a Alfreda Hitchcocka.

Objektiv 49 se setkal s obrovským úspěchem. Sály bývaly při pořadech přeplněné, účastnili se jich přední kritikové, spisovatelé a především režiséři. Tento úspěch podnítl filmový klub, aby uspořádal přehlídky většího rozsahu, než byly obvyklé večerní pořady, při nichž by se různé směry – „snobové“ a „hollywoodovci“, nařčení, jehož se začalo ironicky užívat v klubu samém – mohly blíže poznávat, a zvolí k tomu, jak je tehdy v módě, rituál festivalový. První taková přehlídka je uspořádána v Paříži, totiž Festival amerického filmového hororu, a to pod dvojí patronací, Objektivu 49 a kina Pagoda. Je to festival charakteristický: jde při něm o to, jak to tehdy požadoval Bazin, zprostředkovat avantgardě přístup ke komerčnímu filmu. Americký filmový horor, žánr oblíbený u neohollywoodovců, k tomu může poskytnout příležitost lépe než cokoliv jiného. Přehlídka má skutečně úspěch, což zase jednou svědčí o tom, že se publikum chystalo vytvořit si se zaujetím novou cinefilní kulturu. Podobně jako na konci dvacátých let se i tentokrát stala filmová přehlídka významnou kulturní událostí. Bazina a Objektiv 49 to přiměje k tomu, aby zorganizovali festival ještě ambicióznější, který by konkuroval dokonce i festivalu v Cannes: Nezávislý festival prokletého filmu.

Bazin, Doniol-Valcroze a Bourgeois stráví část roku 1949 přípravou přehlídky, sestavují program s díly Viscontiho, Bressona, Roberta Montgomeryho stejně jako pořady o některých velkých osobnostech, třeba o Vigovi a jeho *Atlantě* (jež tam byla poprvé promítnuta v nezkrácené verzi) či Wellesovi a jeho *Dámě ze Šanghaje*. Bazinovi se také podaří uvést tam v premiéře Renoirova *Muže z Jihu* a získat pro předsednictví Jeana Cocteaua; dbá i o to, aby Biarritz, kde se festival bude konat, zazářil stejným festivalovým leskem jako Cannes. Festival má i u kritiky mondénní úspěch, ale setkání samo a debaty při něm se nevydařily, neboť zdaleka neproběhly v ovzduší harmonie a vzájemného respektu, jak si to představovali pořadatelé.²⁷⁾ V Biarritzu roku 1949 vedle sebe existovaly dvě kultury. Oficiální katalog festivalu je zaměřen výhradně na obranu prokletých básníků a filmařů – což vyhovovalo společnosti ze čtvrti Saint-Germain-des Prés, která se sjela na baskické pobřeží –, některé z nejnovějších filmů americké produkce promítnuté v Biarritzu naproti tomu zase zaujaly party mladistvých hollywoodovců. Cinefilům obou těchto

27) O Festivalu prokletého filmu v Biarritzu viz D. Andrew, c. d., s. 149 – 152; C.-J. Philipp, c. d.; katalog festivalu vydaný v červenci 1949 s texty od Cocteaua, Bazina, Gremillona, Queneaua a Artauda. Jacques Doniol-Valcroze, jeden z jeho pořadatelů, líčí jeho průběh ve svém intimním deníku (část od 26. srpna 1946 do 9. listopadu 1952): „Biarritz, 5. srpna 1949. Dnes je poslední den Festivalu prokletého filmu. Nepopíratelně velký úspěch. Filmové hvězdy – kromě Tildy Thamarové a Garae, Rouleaua, Gila, kteří už tu byli předtím – se nedostavily, což dokazuje, že se bez nich lze obejít. Cocteau nad přehlídkou laskavě a obětavě kraloval. Vlastnosti tohoto festivalu, lišícího se od jiných: mondénní setkání – večírky u hraběte de Vallombreuse či hraběnky de Beaumont – mají, bez ohledu na kouzlo příslušného prostředí, jen docela malý význam. „Prokletá noc“ uspořádaná Astrukem a Doelnitzem na břehu Černošského jezera, se příliš nepovedla (s výjimkou zvukové části), ale lidi se tam dobře bavili. Dále: poprvé tam bylo pozváno na padesát francouzských a zahraničních studentů, kteří tam měli tatáž privilegia jako oficiální hosté, např. Grémillon nebo Clément. Na druhé straně si film vždycky hleděl hvězd – což tu chybělo. Na všech třech denních představeních bývala spousta lidí a – úkaz na festivalech překvapující – (nečitelné slovo) debaty mezi obecenstvem a organizátory. Ach, organizátoři! Ti čtyři nebožáci, kteří na sebe toto břímě tak neuváženě vzali... připravili se tím o dovolenou, prohýbali se pod tíhou problémů, které průběh takového festivalu normálně klade na dobrých padesát pořadatelů, a tady na to byli tři, čtyři.“

směrů občas činí potíže shodnout se. Tak se s Truffautem, Rivettem, Godardem, Bit-schem nebo Douchérem, kterým je všem dvacet let, nebo ještě ani ne, občas jedná jako s mladými nevychovanými, třebaže se jich Cocteau i Bazin zastávají... Z polemik v L'Ecran français vzešla mladá kritika, seskupivší se za Astrukem a Bazinem jako odpověď na obviňování staré gardy. Biarritzký Festival prokletého filmu stál zase u zrodu další generace kritiků, budoucích „mladých barbarů“ z Cahiers, kteří se sjeli do Biarritzu, byli ubytováni většinou v tamějším lyceu, mohli se tak lépe poznat, společně rozvíjet své názory a také se bránit proti pohrdání, které jim projevovali kritikové již uznávaní. Příští rok přijedou do Biarritzu znovu, posilněni svou Gazette du cinéma, budou se diferencovat čím dál výrazněji a vytvoří další polemickou frontu.

Srážka kritiků: Rivette proti Doniol-Valcrozovi

Druhý biarritzký festival se konal od 11. do 18. září 1950 a proběhl i přesto, že tam byla poprvé ve Francii uvedena Antonioniho *Kronika jedné lásky* a *Žijí v noci* Nicholase Raye, v atmosféře ponuré a stísněné; jistě i proto, že tam nebyli přítomni Cocteau a ochořelý Bazin. Ke sporu starověkých a moderních²⁸⁾ tentokrát přibude navíc ještě i rozepře s těmi nejmladšími, s „odbojníky z Filmotéky“, skupiny bouřící se nyní nepokrytě jak proti staré gardě, tak proti mladé kritice. Karty jsou rozdány a polemika je čím dál prudší. A tak je mladý Jacques Doniol-Valcroze, asistent Astrukův, v Gazette du cinéma z října 1950 napaden ještě Jacquesem Rivettem.

Podle polemiky mezi Doniol-Valcrozem a Rivettem si lze udělat jasnou představu o tom, do jaké výše se tehdy kolem filmu vzdouvaly vášně. Jen co nastoupila jedna nová generace kritiků (Bazinovi je roku 1950 třicet dva let, Doniolovi-Valcrozemu a Kastovi třicet), už se do ní pouští další, o deset let mladší, a to ještě když ona první srkz naskrz vězí v boji se starou gardou. Že se kritická hlediska a polemiky střídají s tak závratnou rychlostí, je pro tehdejší intenzivní vření kolem filmu vůbec charakteristické a vytváří kulturní prostor příznivý snahám po založení Cahiers. Všechno to začíná ve 3. čísle Gazette du cinéma: Maurice Schérer vyzval Doniola-Valcroze, aby tam poreferoval o biarritzkém festivalu ročníku 1950. Je to tedy počátek harmonický: oba stejně staří kritikové se setkali v Revue du cinéma, potom, ještě častěji, při sezeních Objektivu 49 a jejich vztah se i nadále bude vyznačovat velkým vzájemným respektem. Později požádá Doniol-Valcroze Schérera, aby přispíval do Cahiers. Nyní vylicí Jacques Doniol-Valcroze Objektiv 49, organizující festival, jako seskupení „mladé kritiky“ v opozici proti „kritice sankcionované“: „U zrodu Objektivu 49 nestála žádná apriorní představa. Několik mladíků, kteří milovali film, se po osvobození setkali v Paříži. Někteří z nich viděli během války, v Anglii, ve Spojených státech, v Egyptě nebo ve Švýcarsku některé z filmů Wellesových, Sturgesových či Wylerových, ve Francii dosud nepromítané, a v prvních dnech svobody mohli zhlédnout *Pravidla hry*, *Paisu*, *Anděly hříchu*, *Dámy z Bouloňského lesíka*... Začínali si postupně uvědomovat, že se film stal výrazovým prostředkem a že to je jejich jazyk. Ke svému velkému překvapení však zjistili, že zavedení kritikové měli – dokonce i když

28) Narážka na literární spory z přelomu 17. a 18. století (pozn. překl.).

chválili – o sedmém umění představy docela jiné než oni. Bylo tedy naprosto samozřejmé, že se pak oni mladíci začali i uprostřed davu navzájem poznávat a tajně se radovat, že nejsou sami. Jejich názory na poměrné zastoupení v parlamentu či na agrární reformu se zajisté mohly lišit, všechny však spojuje společný pocit, že úprk zajíčka z *Pravidel hry* probíhá po téže linii jako taneční kroužení Agnes v *Dámách*... a tanec na plese u Ambersonů. Ba ještě víc: ani posměšky a hradba nezájmu v nich nezdusily tušení tajuplnějších souvztažností: *Gilda*, *Alexandr Něvský*, *Lištičky*, *Naděje*, *Rakeův postup* jsou dětmi nové avantgardy... Z této spontánní jasnozřivosti se zrodila „mladá kritika“ a přihlásila se k druhům o něco starším: Cocteauovi, Leenhardtovi, Bressonovi. *Hrozní rodiče*, *Poslední prázdniny* a *Dámy z Bouloňského lesíka* záhy vrchovatě naplnily naše tužby. A pak ještě zbývalo zorganizovat filmový klub, všelijaká představení a prohlášení, úspěchy a nezdary hnutí, které chtělo být svobodné uvnitř, stejně jako navenek...“ Zřídka kdy se podařilo charakterizovat mladou kritiku tak výstižně jako v tomto textu. Dále v něm Doniol-Valcroze vystavuje festivalu v Biarritzu pozitivní bilanci a doporučuje všem filmovým fanouškům, aby se připojili k hnutí, v jehož čele podle něho Objektiv 49 stále ještě stojí.

V dalším čísle Jacques Rivette tuto harmonii poruší. Jeho odpověď zasáhne Doniola-Valcroza o to prudčeji a krutěji, neboť ji neočekával. Také Rivette tu vystavuje „bilanci Biarritzu“, jenomže ta je zdrcující. Tón namířený proti Doniol-Valcrozovi, ale šetřící Bazina, je sžíravý: „Musíme co nejrozhodněji zavrhnout škodlivé principy, které až dosud byly šifrou Objektivu 49: záměnu postavy a herce, scénáře a jednoduchých aktů, z jejich zřetězení a posloupnosti vzniká akce (...), přičemž se film svévolně zapřáhá do vleku té nejhorší literatury – spoléhá se docela jednoduše na to, že se jím bude opovrhovat, a ještě se to vystavuje na plakátech kavárenských teras.“ Rivette tu chce zdůraznit rozdílné postoje v estetickém přístupu generací kritiků: mladá kritika z Objektivu 49 se hlásí k filmu literárnímu, který se vyjadřuje jazykem komplexním a plným narážek (zde má Rivette bezpochyby na mysli Wellese, stejně jako Wylera), „úplně mladá kritika“ z Gazette se naproti tomu zhlíží ve filmech s prostým řetězením pohybů a strohou a jednoduchou režíí akce (za kterýmžto popisem se rýsuje Hitchcock a potom Hawks) a přejímá tak málem Sartrovy argumenty odsuzující *Občana Kanea* pro literární manýrismus jeho konstrukce. Rivette se však nespokojuje s tím, že by ve své kritice jen dále rozvíjel argumenty existencialistického filosofa, jehož vliv na Gazette je ovšem nesporný – právě mu v ní vyšel dlouhý text. Rivette je ještě daleko radikálnější: vychází z logiky formy a obsahu, jak je proti sobě stavěna v polemikách mezi starou gardou a mladou kritikou, a vchází do „věku režíe“, jak tomu bude říkat později; odmítá zabývat se jak námětem, tak „formálním jazykem“ a podstatu filmu hodlá hledat jinde, v pravdivosti gest, těl a světa, který vyjevují, světa „v duchu Dostojevského“, spirituálním, což je postoj, který naplno rozvine v Cahiers du cinéma, až se bude zastávat Hitchcockova *Zpovídám se* a potom Rosselliniho *Cesty po Itálii*. Námět už nestojí proti formě: námět, to je režíe...

Rivettův článek se pak docela bez obalu pouští přímo do zaměření festivalu: „Nevalný program, spěšné tajné schůzky prominentů, večírky, při nichž zůstávala každá skupina uzavřena sama do sebe, nudné úvodní projevy, kde se opovrhování filmem mísilo se sebeuspokojením.“ Rivette tu z „mladých kritiků“ dělá akademiky sedmého umění

a klade jejich škrobenost do protikladu k nespoutanosti své vlastní skupiny: „Teď bychom se měli omluvit, že jsme toto přátelské setkání narušili svou přítomností a vetřeli se tam; máme se přiznat, že si nic nevyčítáme, vždyť obava, že bychom někoho vyvedli z rovnováhy, je naprosto zbytečná. A tak už nám jen zbývá dospět k závěru: na setkání nás pozval Objektiv, sám na něm nebyl. Co jiného si z toho vyvodit, než ‚rozbitý Objektiv‘“?

Doniol-Valcroze odpoví v pátém, posledním čísle časopisu. Může jen konstatovat, jaká propast se vyhloubila, podle jeho soudu dosti rychle, mezi oběma generacemi kritiků: „(Pociťuji) údiv nad touto o osm až deset let mladší generací, generací Rivettovou a dalších ‚cinemanů‘, abych použil termínu, který si na své vizitky dává tisknout jeden z nejrázovitějších příslušníků tohoto pokolení, který dvacet- nebo třicetkrát viděl *Pravidla hry* nebo *Den začíná* (jde samozřejmě o Truffautu) a který v Biarritzu na plakáty některých filmů připisoval ‚pornografický film‘, jistě proto, aby nám usnadňoval práci. My jsme ale založili Objektiv 49 do značné míry právě pro tuto partu nadšenců a rozšířili koncepci filmových klubů v té době běžnou... Nejsme natolik naivní, abychom se pokládali za jediné obrozovatele a podporovatele nové avantgardy, na tom ovšem také vůbec nezáleží... Zarážející však je, sledovat, jak narůstá opovrhování ‚cinemanů‘ tím, co bylo vykonáno teprve včera, opovrhování, které jim brání trochu se zamyslet a položit si otázku, zda náhodou neexistuje nějaká souvislost mezi oním opovrhováním a mrazivým průběhem a komunikačními překradami na biarritzském setkání... ‚Rozbitý Objektiv‘ říká Rivette nám, kdo jsme uvedli Antonioniho a Nicholase Raye. Odpovídám mu: ‚Krátkozraká informace‘, a už mi zbývá jen poděkovat mu za to, že mi ukázal svůj film *Čtverylka*, nesmírně zajímavý, na který jsem se díval velice pozorně...“ Diagnóza nedorozumění je nesporná; rozkol mezi generacemi kritiků ještě víc.

Intelektuální pole filmové kritiky ve Francii je tedy na konci čtyřicátých let rozděleno jakoby do tří oddílů: na „progresivní“ kritiku kolem Sadoula, zaměřenou na dějiny filmu a národní žánry a zastávající se filmu francouzského a sovětského; na kinematografické zkoumání, jak je navrhuje v *Revue du cinéma* Auriol a jež se pokouší o postižení formální estetiky realismu prostřednictvím neorealismu a některých amerických režisérů jako Wellese, Wylera, Sturgese, Hustona...; a konečně na „neohollywoodovce“, orientující se na takzvané „komerční“ americké tvůrce (Hitchcocka, Hawkse), pokládané za prototypy režisérů akce. André Bazin se pokouší být pojítkem mezi všemi těmito skupinami – debatuje (vlastně polemizuje) se Sadoulem ve snaze o vzájemnou úctu, spolupracuje s *Revue du cinéma*, jíž poskytne dva ze svých nejlepších příspěvků, o Chaplinově *Monsieur Verdouxovi* a o Williamu Wylerovi, a má také blízko k některým mladým zastáncům hollywoodského filmu (aniž by se s nimi ve všem všudy shodoval), jako k Tacchellovi a Truffautovi – a stává se tudíž ústřední silou oné snahy o setkání, z níž se zrodí *Cahiers du cinéma*.

Tato imploze kritiky v letech 1950 a 1951 se projeví v tom, že vznikne spousta malých filmových časopisů.²⁹⁾ Když na podzim 1948 zanikla *Revue du cinéma* a pak došlo k ideologickému utužení v *L'Ecran français*, nenašel se žádný spojovací můstek, který by

29) Bernard Chardère, zakladatel časopisu *Positif*, ve svém článku klade dobu vzniku těchto časopisů na počátek let padesátých. Viz B. Chardère, *Figure-vous qu'un soir, en plein Sahara...* In: *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*. Centre Georges Pompidou, Paris 1988, s. 98 – 102.

byl s to sdružit všechny rozdílné způsoby kritického psaní. A tak vedle sebe existují Gazette du cinéma, Saint Cinéma des Prés a L'Age du cinéma. V nich jsou porůznu činní příští spolupracovníci Cahiers, ať už někdejší redaktori Revue du cinéma, kteří přispívají, kam jen mohou, nebo „cinemani“ aktivně se bijící za Hitchcocka v Gazette du cinéma. Ta se vyvinula z Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin a řídí ji, jak už bylo řečeno, Schérer-Rohmer. Ve svých pěti číslech spojí navzájem nejvýbojnějšího z mladých kritiků, Alexandra Astruka, a neohollywoodské „cinemany“ Rivetta, Godarda, Doucheta a Domarchiho, a všechno to podloží dlouhým článkem od Jean-Paul Sartra Kino není špatná škola, který tam vyšel na tři pokračování. Celkový dojem je ale dosti nevyrovnaný, vedle hodně všeobecných příspěvků Astrukových a Sartrových tu totiž je několik rozhořorů (s Bressonem, Antonionim) a podrobných filmových analýz. Nejoriginálnějším přínosem časopisu je ovšem rozprava o Hitchcockovi, jenž počínaje touto dobou tvoří něco jako linii rozdělující francouzskou kritiku. Schérer tu v podrobné studii o *Provaze* a potom Rivette o *Pod obratníkem Kozoroha* zbavují Hitchcocka pohrdání, ale také formalistního zbožňování, na němž se zakládal článek Tacchelly a Théronda v L'Ecran français. Tady je Hitchcock zhodnocen opravdu kriticky a Rivette o něm může napsat: „Je to jediný režisér, který pochopil, co může film vytěžit z vesmíru v duchu Dostojevského, mám tu na mysli vesmír ryze morální.“ Tím, že byl Hitchcock postaven na tento piedestal, mezi akci a morálku ve smyslu Dostojevského, stává se tvůrcem par excellence.

Ostatní tehdejší časopisy, Saint Cinéma des Prés a Raccords, mají pro genezi Cahiers menší význam, podávají ale názornou představu o roztržitosti kritiky, a to jak pokud jde o přispěvatele, tak o různé žánry. Saint Cinéma des Prés se zaměřuje výhradně na to, co je bizarní a fantastické, a jeho přední animátor Jean Boullet se v pojednání (pod ironickým názvem – Nová avantgarda), převelmi náruživém a dosti zmateném, zastává amerických výtvorů fantastického žánru a série C (Roberta Floreye, filmů *G-Men proti Černému draku*, *Tarzan a leopardí žena*) a útočí proti, cituji, „kroužkům, které předstírají, že se o film nezajímají, není-li italský, němý, ruský nebo německý, okolnosti nezbytné k tomu, aby vzniklo významné dílo, jak každý ví“. Časopis je příkladem krajního neohollywoodství francouzské kritiky a vyřizuje si účty v první řadě se starou gardou, ale také s intelektuálním okruhem Objektivu 49, když radikálně a šmahem zavrhuje veškerý neorealismus a evropský „umělecký“ film; ovšem nikterak nepřispívá k tomu, aby se vytvořila cinefilní hollywoodovská kultura prostoupená klasicismem, jak to bude vyznačovat Cahiers.

Časopis Gillesa Jacoba Raccords, jehož celkem devět čísel vyšlo mezi březnem 1950 a podzimem 1951, k nim měl blíže a rejstřík jeho filmů je širší, od Hustona (idolu Jacobova) po Viscontiho. Doniol-Valcroze, Nino Frank, Jean Mitry a André Bazin s časopisem po nějaký čas spolupracují, ale jen velice nepravdělně, vedle Jacoba a Barthélemyho Amenguala, kteří tam spolu s Claudem Mauriakem a Oswaldem Ducrotem udávají tón. A konečně L'Age du cinéma se zaměřuje na jiný proud, na estetickou a literární avantgardu pokračující v tradici surrealistické. Tento časopis předjímá jak skladbou svých čísel, tak pro své redaktory (Ado Kyrrou a Robert Benayoun) i pro svůj prudce antiklerikální a antiburžoazní tón budoucí Positif, založený roku 1952 Bernardem Chardèrem.

Přeložila Xenie Klepiková

Přeloženo z francouzského originálu:

Antoine de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue.*

Tome 1: As d'assaut du cinéma 1951 – 1959.

Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1991, s. 13 – 50.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Nevskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Andělé hříchu* (Les anges du péché; Robert Bresson, 1943), *Atalante* (Jean Vigo, 1934), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Čtverylka* (La Quadrille; Jacques Rivette, 1950), *Dáma ze Šanghaje* (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Dej nám tento den* (Give Us This Day; Edward Dmytryk, 1948), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1941), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Ďáblova krása* (La Beauté du diable; René Clair, 1949), *František, prostáček boží* (Francesco, giullare di Dio; Roberto Rossellini, 1949), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Hrozní rodiče* (Les Parents terribles; Jean Cocteau, 1948), *Lištičky* (Little Foxes; William Wyler, 1941), *Mlčení zlato* (Le Silence est d'or; René Clair, 1947), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Mrtvé žně* (Moisson morte; Dimitrij Kirsanoff, 1948), *Muž z Jihu* (The Southerner; Jean Renoir, 1945), *Muž ze Západu* (The Westerner; William Wyler, 1940), *Nejkrásnější léta našeho života* (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1946), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Pod obratníkem Kozoroha* (Under Capricorn; Alfred Hitchcock, 1949), *Poslední prázdniny* (Les Dernières vacances; Roger Leenhardt, 1947), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Rakeův postup* (The Rake's Progress; Sidney Gillant, 1945), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Tarzan a leopardí žena* (Tarzan and the Leopard Woman; Kurt Neumann, 1946), *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano; Vittorio De Sica, 1950), *Země faraonů* (Land of the Pharaohs; Howard Hawks, 1955), *Země se chvěje* (La terra trema; Luchino Visconti, 1947), *Zpovídám se* (I confess; Alfred Hitchcock, 1952), *Žena na pláži* (Woman on the Beach; Jean Renoir, 1946).