

*Dvoj pohľad***Túžba po slobode, ilúzia lásky a mýtus starých filmov**

Starnutie filmov je síce všedný, ale v niečom predsa len zvláštny jav, pomerne odlišný od starnutia literárnych textov: na jednej strane ide o prirodzené narastanie vzdialenosti medzi imaginárnym našej doby a doby, v ktorej zmienený film vznikol, medzi vtedajšími a dnešnými spôsobmi zobrazovania, no na druhej strane ide aj o nadmieru aktívne ukladanie týchto „starých obrazov“ do našich aktuálnych predstáv o časoch (hoci v podstate len nedávno) minulých. Francúzi radi hovoria o období tridsiatych rokov minulého storočia ako o zlatom veku svojej kinematografie a o jednotlivých snímkach – predovšetkým tých, ktoré zaraďujú k poetického realizmu – ako o monumentoch francúzskeho filmu. Presne tu sa totiž rodia legendy a mýty, spojené s osobnosťami alebo motívami, ktoré filmom občas doslova zabraňujú v tom, aby toto umelo vytvorené prostredie svojej legendárnosti prekonal a uvoľnil aj iné než „mýtologické“ obsahy.

Film Juliana Duviviera *PÉPÉ LE MOKO* je jedným z prvých zástupcov poetického realizmu, teda kinematografickej tendencie, ktorej názov je občas natoľko determinujúci, že sa pre vnímanie filmu môže stať akousi zvieracou kazajkou. Je to zároveň prvý Duvivierov film, ktorý tomuto extrémne plodnému režisérovi priniesol úspech nielen vo Francúzsku, ale aj v Severnej Amerike, kam bol následne na to pozvaný, aby tam nakrútil operetu *CELÉ MESTO TANCUJE* a kam sa napokon presunul, podobne ako Clair či Renoir, aj počas druhej svetovej vojny. A napokon je film *PÉPÉ LE MOKO* snímkou z gangsterského prostredia, končiacou dobrovoľnou smrťou hlavného hrdinu z nešťastnej lásky. Viac ako napätie a sústredenosť na aktivity a/alebo následný pád zločineckého bossa, typických pre gangsterky, či cynickú trpkosť *filmov noir*, má však v sebe *PÉPÉ LE MOKO* preddefinovanú sentimentálnosť a pátos osudovej lásky, ktoré ho približujú k melodráme. Duvivierovi, pôvodne divadelnému hercovi, ktorý ako filmár pracoval hlavne na objednávku, nebola ostatne melodráma nikdy príliš vzdialenou – dokonca by sa o ňom dalo povedať, že melodramatickými prvkami dokonca občas vyvažoval nedostatok vlastného záujmu buď o prostredie, v ktorom sa mal objednaný film odohrávať, alebo o samotnú tému. V prípade filmu *PÉPÉ LE MOKO*, pravda, melodrámu do hry nevťahuje nedostatok záujmu o prostredie, ale práve samotná téma. „Moderná tragédia“ tridsiatych rokov, rozvinutá o čosi neskôr predovšetkým Marcelom Carném, totiž nestavia až tak na celkovej bezútešnosti situácie, v ktorej sa postavy – veľmi často z okraja spoločnosti – nachádzajú, ako skôr na úniku z tejto situácie do oblasti ideálnej lásky. A tá, už preto, že je ideálna, že je predstavou, čo na seba neberie podobu lásky-vzťahu, nekončí obyčajne vo filmoch poetického realizmu práve najšťastnejšie. To, čo Francúzi nazývajú modernou tragédiou, sa tu teda javí ako pokus o útek z neuspokojivého sveta do milostnej utópie; ako ľúbostné blúznenie na pozadí reálnych sociálnych problémov.

Aj prostá a čistá dejová línia filmu PÉPÉ LE MOKO naznačuje, že by malo ísť o film, ktorého hlavnou témou sú emócie – ba čo viac: drsná, priama a fatálna láska, ktorá spečatí osud nepolapiteľného gangstra Pépého, ukrývajúceho sa v jednej polícii neovládanej štvrti Alžíra, čo sa mu paradoxne stala väzením. Táto melodramatická schéma túžby sympatického zločinca po Parížanke, patriacej podľa výzoru i doprovodu k lepšej spoločnosti a hľadajúcej rozptýlenie v pre ňu exotickom svete kolónií, je tu však predovšetkým nablýskanou žánrovou definíciou, ktorá svojou takmer až formálnou naliehavosťou zastiera odlišné vyznenie filmu.

Pépého vzťah ku Gaby, cudzinke-turistke, totiž ani zďaleka nie je láskou. Je obyčajnou túžbou po slobode a vyjadrením clivoty po vzdialenej domovskej krajine (čo je mimochodom typicky koloniálny smútok), kde je Pépého sen o úniku hlavne prejavom neschopnosti prevziať zodpovednosť za život v obmedzujúcich podmienkach. Rozostrená žiara šperkov zmäčkujúcich črty tváre hlavnej ženskej hrdinky sú teda len poetickým pozlátkom realizmu iného druhu, kde je povestné „cherchez la femme“ vlastne iba banálnym idiómom. Gaby nie je príčinou Pépého tragického konca, ale nanajvýš jeho katalyzátorom. Nie je dokonca ani ženskou postavou v pravom slova zmysle – je stelesnením a symbolom mesta, ktoré pre Pépého znamená slobodný život vo voľnom priestore ako priamy protiklad k uzavretej a preplnenej alžírkej štvrti, kde sa ukrýva pred políciou. Gaby je zároveň protikladom k druhej významnej ženskej hrdinke filmu – exotickej Inès s neurčitým pôvodom, s ktorou Pépé žije v Casbah. Ani Inès nie je plnohodnotnou postavou, ale len symbolom miesta, ktoré obýva. Je to „prenosná Casbah“, a napriek tomu, že Pépému poskytuje azyl, útočisko i lásku, je preňho synonymom nudy a život s ňou má preňho pachuť tisícich obmedzení, zatiaľ čo Gaby svojou neukotvenosťou v Alžíri smie pre Pépého znamenať slobodu. Vzťahy k týmto ženám-miestam sú tým pádom rovnako symbolické ako ony samy. Nie je žiadnym prekvapením (a už vôbec nie romantickou inováciou milostného navrávania), že sa Pépé s Gaby zbližuje vymenúvaním ulíc parížskeho severu, pričom Pépé smeruje na východ z chudobnejších končín od ulice St. Martin a Gare du Nord a Gaby na severozápad od Champs-Élysées a Opery cez bulvár des Capucines, aby sa napokon obaja stretli na Place Blanche. Pokus o prvý bozk nasleduje, veľmi logicky, potom, ako Pépé zistí, že obaja vyrastali v okolí Gobelins a vzápätí mu už nič nebráni, aby v naondulovaných Gabiných vlasoch necítil vôňu metra a v jej očiach nevidel odraz priestoru, do ktorého sa túži vrátiť. Pépé sa teda na Gaby upína ako na svoju poslednú šancu uniknúť z doživotného provizória, hoci zdravý rozum by mu mal diktovať pravý opak: Pépé tuší, že Gaby je vydržiavanou ženou, ktorá v túžbe po luxuse a šperkoch robí určité kompromisy, ale vôbec si pritom nekladie otázku, či pre ňu jeho život vyhnanca nie je atraktívny len ako krátkodobé vzrušenie, aké jej dobre situovaný starý milenec nemôže poskytnúť. Napriek tomu, že je Pépé stelesnením heroického machizmu a je si istý svojím úspechom u žien i svojím zdravým rozumom, ktorý mu umožní prekuknúť každý pokus o podraz, nakoniec sa stáva obeťou vlastného sna o slobode. Nie teda obeťou ženy ani obeťou ľstivého inšpektora Slimanea, ktorý sa za každú cenu pokúša Pépého vylákať z Casbah, ale obeťou vnútorného rozporu medzi ideálnym životom a vnútenými reálnymi podmienkami, premietnutými do figúry dvoch opozitných miest – vzdialeného a neviditeľného Paríža, zastúpeného trbletom Gabiných šperkov, a špinavej, všadeprítomnej Casbah, znepokojivej a obmedzujúcej ako Inès.

Moderná tragédia, o ktorej francúzski historici filmu tak radi hovoria, je ostatne týmto rozporom typická. (Podobnou postavou, stelesnenou, tak ako Pépé, Jeanom Gabinom, je aj robotník François z Carného filmu *DEŇ ZAČÍNA*, rozpoltený medzi dvoma ženami: jednou príliš reálnou na to, aby vzťah s ňou nebol len pragmatickým uspokojovaním chvíľkovej potreby spočinutia, a druhou príliš idealizovanou na to, aby mohla byť samozrejmom súčasťou neideálneho sveta plného špiny a intríg.) Spoločenské postavenie postáv filmov z obdobia tridsiatych rokov (robotníci, zloději, prostitútky, kupliari, majitelia malých treťotriednych hotelíkov) je mimochodom veľmi relevantným ukazovateľom spoločenských i pomerov i mravov a práve ono spôsobuje, že sa poetické prvky vlastné literatúre červených knižníc prevracajú do svojho vlastného opaku, ktorý má pravdepodobne až príliš reálny predobraz. No osamelosť Pépého, umierajúceho za mrežami prístavu, odkiaľ mu práve odchádza jeho súkromný Paríž, je nielen osamelosťou všetkých tých, ktorí nemajú šancu zmeniť k lepšiemu svoju vlastnú situáciu, pričom sny odtrhnuté od reality ich pred nárazmi sveta nemôžu zachrániť, ale snáď – hoci z hľadiska samotného filmu je to už nadinterpretácia – aj o situáciu, ktorej sa v roku 1936 ocitlo Francúzsko, ohrozené na severovýchode ozbrojovaním Porýnia a ľahostajnosťou spojencov, ktorí mali bezpečnosť nemecko-francúzskej hranice garantovať. Vtedajšie upnutie sa Francúzska na svoje kolónie možno v niečom pripomína práve onú ideálnu lásku medzi Pépém a Gaby.

Poetický realizmus je termín, na ktorý sme si v rámci všeobecných dejín filmu zvykli natoľko, že jeho dve zložky prijímame ako homogénnu zmes i napriek tomu, že toto spojenie môže byť v niektorých prípadoch prinajmenšom zľahka oxymorónne. Nechcela som však stavať poéziu proti realizmu; iba ukázať, že tento dvojhlavý pojem môže odkazovať nielen k zobrazovaniu sveta založenému primárne na estetických kategóriách, spod ktorých napokon všetko ostatné aj tak presiakne a estetizácia sa tým pádom stane implicitnou a neredukovateľnou figúrou témy, ale môže tiež prezrádzať – možno nezámerne – dvojitú štruktúru, kde je prvá vrstva filmu so svojím poetickým nánosom predovšetkým formálnou, remeselnou a dokonca občas čisto schematickou prikrývkou druhej, tematickej vrstvy filmu, a to na úrovni deja, postáv, a často i žánru. Realizmus melodrámy tridsiatych rokov je zasunutý pod množstvom poetických prvkov a pod snovým, zdanlivo evazívnym prístupom, pričom sa poézia vôbec nemusí s realizmom prelínať v jedinom nedeliteľnom útvere. Táto heterogénnosť však môže spôsobiť to, že sa z dnešného hľadiska filmy môžu javiť v istom zmysle ako naivné, a to práve kvôli množstvu figúr petrifikovaných časom do poetických klišé, vybudovaných na platforme dodnes živých tém. No práve táto naivita starých filmov, azda ešte viac než samotné esteticko-spoločenské podmienky ich vzniku, živí ich čaro a aktualizuje predstavy o vtedajšej realite. Nedá sa však zabúdať ani na to, že konštrukt filmu stojí proti autenticite reality presne tak, ako stojí Duvivierova štúdiová Casbah proti reálnemu, a predsa mýtizovanému, vo filme neviditeľnému Parížu.

Mária Ferenčuhová