

*Dvoj pohled***Labyrint světla**

Příběh filmu PÉPÉ LE MOKO Juliána Duviviera je nesen dvěma paralelními liniemi, jež se rozvíjejí kolem hlavního hrdiny, gangstera Pépého (Jean Gabin), skrývajícího se v alžírském městě v arabské čtvrti zvané Casba. První z linií se jakoby obtáčí v kruhu kolem Casby – policie chce Pépého dopadnout, nicméně dokud neopustí Casbu, nemají policisté šanci: vyrazí-li za ním do Casby, vždy ho někdo zavčas varuje a jemu se podaří uniknout ve spleť uličkách či po střechách. Policie se proto snaží Pépého vylákat z Casby, v níž je v bezpečí, dolů do města, a vytváří tak od počátku jakýsi imaginární okolní prostor ohrožení doléhající z vnějšku na Pépého i na Casbu, pro niž je typická živelně chaotická, domácí atmosféra. Druhá linie je Pépého milostné vzplanutí ke Gaby, vydržované elegantní ženě z Paříže, kterou náhodou potká. Láska ke Gaby vystupňuje Pépého pocit uvěznění, který zažívá v Casbě, z níž nemůže odejít, pokud nechce být zatčen. Jeho touha odejít za Gaby, ven z pomyslného kruhu, který kolem něj vytyčila policie, je nakonec silnější než opatrnost a Pépé odchází, aby zabránil Gaby odplout na lodi zpět do Evropy bez něj. Filmové ztvárnění jeho odchodu z Casby (viz zjevně nerealistické, snové použití zadní projekce, dvojexpozic a „odrámovaných“, abstraktních záběrů ulic a moře na pozadí) sugeruje na obecnější rovině Pépého odchod z reality do prostoru nad-reality, do splněního snu, a podtrhuje tak smutnou, ale zároveň i katarzní osudovost jeho rozhodnutí.

Kresba prostředí i příběhu samého v sobě spojuje zdánlivě protikladné póly: na jedné straně je velmi realistická a civilní, na straně druhé působí velice „vytvořeně“, precizně, poeticky ireálně. Jean Renoir, který náležel k velkým příznivcům Duviviera, u něj vyzdvihuje právě toto, když píše, že Duvivier nás „láká do světa, který je zároveň realistický a nereálný“. Kupříkladu Gabinovo herectví překvapuje nejprve svou umírněností a civilností: i tu nejhlubší vnitřní trýzeň či touhu podává jen v jemných náznacích, takže to, co jej uvnitř sžírá a pohání, probleskuje na povrch s jakousi neokázalou lehkostí, jež přitom nijak nesnižuje tíhu hrdinova vnitřního žití, činí ji naopak uvěřitelnější, lidsější, právě díky tomu, jak ono zásadní probíhá většinou jen jakoby kdesi na chvějivém okraji promluvy a jednání. V několika scénách pak Gabin nicméně užívá naopak dramatictějšího a exaltovanějšího typu herectví, které prozrazuje nakolik je jeho herecký výkon přesný, promyšlený, skutečně „hraný“ (v dobrém slova smyslu). Příkladem spojujícím v sobě určitý realistický minimalismus se zjevnou, ovšem o to působivější hereckou „prací“ může být scéna, v níž se Pépé dozví o smrti svého přítele: Pépé sedí u stolu tváří ke kameře a muž sedící vpravo vedle něj mu vypráví, co se stalo. Jak Pépé poslouchá, promění se náhle jeho tvář z klidného (a civilně hraného) výrazu do výrazu těžko popsatelného zoufalství, expresí herce jakoby „přebraného“ až na pokraj šílenství. Zvrat se tu

odehraje celý v podstatě pouze v Pépého/Gabinových očích, nicméně intenzita této změny je šokující – je ireálná v tom, jak je dokonalá, jak je radikální, jak je hraná, a zároveň je zcela „pravdivá“, psychologicky realistická v emoci, kterou vytváří.

Takřka celou dobu filmu je těžké rozhodnout, zda je vlastně natáčen v reálném prostředí, nebo v ateliéru – obzvláště četné záběry z uliček Casby (nechybí tu ani vysloveně dokumentaristická sekvence zabírající tváře neherců, lidí žijících a pracujících v daném prostředí) působí tak i onak, jako oboje zároveň, či snad tak, jako bychom byli v jakýchsi skutečných uličkách (natolik jsou křivolaké, zalidněné, oslněné **africkým** sluncem), které jsou ovšem současně podstatně měněny skrze brilantní a velmi výraznou práci s osvětlením, kamerou, pohyby herců. Možná to bylo právě naopak a scénám z ateliéru byl umně dodán punc realističnosti, jakéhosi tichého proudění reálného života; uchvacující je každopádně ono nekonfliktní sepětí zdánlivě protikladného, elegance, s jakou se tu bezustání a nerozlišitelně proplétá pocit reality a ireality (jak ve smyslu dokumentárnosti/vytvořenosti záběrů, tak ve smyslu „vyšším“, týkajícím se jakési „hlubší pravdy“ příběhu hrdinů).

Zvláštní dvojakost se týká také narace. Stále se něco děje, nevyskytují se tu ještě ony známé *temps morts* moderního filmu, a přece – přesto, že stále někdo s někým mluví, někdo někam jde, přesto, že stále něco probíhá, často v rychlosti a na pozadí neustávajícího lidského hemžení – jako by příběh zároveň stál na místě, popisující (mnohem spíše než nějaké dramatické zvraty událostí) určitý stav, ono **místo**, v němž je hrdina do značné míry nedobrovolně umístěn (jak doslova prostorově, tak co se týče jeho obecnější životní situace). Rytmus filmu je založen na paradoxu zvýšené rychlosti, jež se ovšem stále láme do melancholického pozastavení. Děj stále někam **směřuje** (scéna navazuje na minulé scény a předznamenává budoucí, otevírá film dopředu, žene jej dál), ale přitom jako by nebylo vlastně kam směřovat, pohyb je vždy vzápětí ukázán jako nemožný, či přinejmenším pozastavený. Místo skutečného pohybu je tu tak spíše vůle k pohybu, neustálá připravenost k němu, nahromaděná energie začít jej, které je však zároveň bráněno projevit se. Na dějové, významové rovině není zobrazován ani tak pohyb (krom závěru filmu), jako naopak určité zaseknutí hrdiny v Casbě, v lásce, ve stavu, který mu nevyhovuje. Casba je pro Pépého jakousi paradoxně osvobozující pastí, v níž jediné je v bezpečí, bělostným labyrintem, v jehož uličkách se ztrácí, hledaje cestu ven.

Dramatická struktura tohoto filmu, který bývá označován za gangsterku či dokonce thriller, nechává vstoupit napětí vlastní těmto žánrům jen okrajově. Jsou tu všechny ingredience těchto žánrů, celý jejich potenciál, ale jejich použití je velmi zvláštní, unikající před konvenční konstrukcí vypjatě dramatických scén spíše ke ztišenější a realističtější melancholické náladě. Ani policejní „lov“ na Pépého, ani jeho zločiny, ani milostný příběh nejsou vystavěny – i když by to bylo možné – příliš „akčně“. Nejsou tu přímo zobrazeny scény nějakých vzrušujících honiček s policisty (krom jedné na počátku), scény příprav Pépého zločinů a jejich napínavého uskutečňování, vypjatě dramatické scény mezi milenci. Události tohoto typu (i když se jich několik také objeví) jsou jakoby na pozadí, sloužící coby určitá dynamizace příběhu, pro nějž je podstatnější vykreslování atmosféry místa a jednotlivých chvil ležících **mezi** oněmi vyhrocenými, děj posouvajícími událostmi – drama je tak jakoby podpovrchové, zato neustálé.

Atmosféra Casby a potažmo celého filmu je pro mne založena především na zcela výjimečné práci se světlem, jež přes (či právě pro) svou nepopiratelnou originalnost upomíná na světelnou dynamiku expresionismu, mistrovství francouzské kamerové školy třicátých let (kterou koneckonců spoluvytváří) i Sternbergovo brilantní užívání různě intenzivních tónů jasu (nechybí i typicky sternebergovský záběr přes závoj) a zároveň nápadně předznamenává i ponurou, ohrožující světelnost charakteristickou pro *filmy noir* (jejich významným předchůdcem je PÉPÉ LE MOKO mimochodem i ve stavbě příběhu a charakteru hlavního hrdiny). Světlo tu nejen proměňuje záběry filmu na takřka abstraktní výjevy, souboje světla a stínu, bílých a tmavých skvrn v pohybu, ale stává se tu jakoby samou matérií, z níž jsou věci i lidé formováni, a dodává tak filmu významnou měrou na atmosféře lehkosti a rozechvělosti.

Helena Bendová

Pépé le Moko

1937 (Francie)

Režie: Julien Duvivier. **Scénář:** Henri Jeanson, Julien Duvivier, Jacques Constant (podle knihy Henri la Bartha *Déetective Ashelbé*). **Kamera:** Marc Fossard, Jules Kruger. **Střih:** Marguerite Beaugéová. **Hudba:** Vincent Scotto, Mohamed Ygerbuchen.

Hrají: Jean Gabin (*Pépé le Moko*), Mireille Balinová (*Gaby Gouldová*), Gabriel Gabrio (*Carlos*), Lucas Griddoux (*inspektor Slimane*), Line Noroová (*Inès*) ad.