

Francouzský poetický realismus očima amerického profesoraColin Crisp: *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*.

Bloomington: Indiana University Press 2002.

Colin Crisp se věnuje francouzské kinematografii skutečně systematicky, publikoval o ní množství literatury, která zahrnuje a analyticky zpracovává velké časové období: knize *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939* předcházela např. důležitá publikace *The Classic French Cinema, 1930–1960*, věnující se zejména průmyslové struktuře a procesu filmové výroby těchto tří dekád ve světle společenských, politických a ekonomických podmínek.¹⁾ Vymezenou periodu Crisp vždy zkoumá ze všech nabízejících se hledisek, přičemž studium dobových materiálů i značná divácká znalost jej vedou rovněž k vypracování bohatého statistického aparátu. Během svého průzkumu filmové produkce 1929 až 1939 ovšem autor narážel na problémy spojené s dostupností filmových kopií, neboť z raných třicátých let je běžně dostupných pouze deset procent hraných filmů, z období po roce 1934 je to kolem čtyřiceti procent. Navíc, na rozdíl od českého prostředí, kde jsou hrané filmy do roku 1964 spravovány institucí jedinou, Národním filmovým archivem, ve Francii musel autor bádát v sedmi archivech, kde se dochovalo přibližně osmdesát procent z tehdejší hrané produkce. Navzdory tomuto nedostatku primárního materiálu je však třeba poznamenat, že filmy, které přístupné jsou, poskytly Crispovi nepochybně reprezentativní podklad pro jeho tematický, žánrový, obsahový i technický pohled a statistickou důvěryhodnost. Ačkoli se autor ztotožňuje s názorem Geneviève Sellierové, podle níž kategorizovat filmové období třicátých let ve Francii jakožto éru poetického realismu znamená upřednostňovat „neodpovídající proporce dobové produkce, a tak vkus určité skupiny diváků“²⁾ a skutečně se už v jeho knize s tímto u nás rozšířeným pojmem příliš nesetkáme, je zajímavé, že jeho hlavní předmět zájmu má právě poeticko-realistický rozměr. Již v úvodu jmenuje několik intertextových konvencí tohoto období, které nejvíce upoutaly jeho pozornost a jimž se posléze také věnuje: dramatický kontrast mezi veřejnou slávou a soukromým neštěstím (HOTEL DU NORD, DĚTI RÁJE, ČLOVĚK BESTIE), scéna příjezdu hrdiny (LE CIEL EST À VOUS, PRAVIDLA HRY), letec jako lidový hrdina (VELKÁ ILUZE, TERRE DES HOMMES), osudová figura (PENÍZE, PRAVIDLA HRY), outsider rozbíjející zavedený pořádek (BOUDU SAUVÉ DES EAUX aj.).

Otázka identity, reflexe sebe sama představuje odrazový můstek pro Crispovo uvažování nad vzorkem 1300 filmů, které ve Francii třicátých let vznikly. Ptá se, co to znamená být člověkem, Francouzem, mužem či ženou, dělníkem či aristokratem, rodičem nebo dítětem, úspěšným či chudákem ve francouzské kinematografii. Zvláštní pozornost pak věnuje identitě skryvané, předstírané, matoucí (NÁVŠTĚVA Z TEMNOT, DĚTI RÁJE, ČLOVĚK BESTIE, LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER), která, byť zprostředkovaně, nejintenzivněji koresponduje s dobovou atmosférou. V duchu konvence „život je dlouhá série kostýmních převleků“ (výrok barona ve filmu NA DNĚ) si třicátá léta libují v melodramaticky laděných hrdinech šarmantních zlodějů, žen cestujících incognito, ztracených a znovu nalezených dětí. Vzácně a spíše pod rouškou humoru se objevuje kontrast mezi respektovanou fasádou a fascinací zakázaným (postava Julese v L'ATALANTE nebo amatérské divadelní představení ve VELKÉ ILUZI s prvky transvestismu). Pokud jde o národnosti, postavu

1) Colin Crisp, *The Classic French Cinema*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press 1993.

2) Geneviève Sellier, Le nom moins fantastiques années 30. *CinémaAction* 1988.

cizince, pak je to především Američan (1930–1933) nebo Rus (1935–1938). Zatímco hrdina z Orientu je zpravidla sexuální predátor, Angličan je buď lord, nebo špion, Rusové mají vedle kvantity na své straně i pestrost charakterů. Mnoho Rusů pracovalo ve francouzském filmovém průmyslu už ve dvacátých letech a ačkoli jejich přítomnost v další dekádě již nebyla tak prominentní, produkční společnosti jako Albatros a Ermolieff měly nepochybně významný vliv. Rusko bylo pro Francii nejbližší kulturní alternativou a vzdálenost jen zvyšovala zdání nezbytné exotiky. Zvláště oblíbené byly adaptace Dostojevského (ZLOČIN A TREST, BRATŘI KARAMAZOVI, NA DNĚ). Filmy odehrávající se na koloniálních teritoriích jsou kupodivu poměrně vzácné, jejich klíčová figura, jíž je inženýr, dynamický profesionál, se věnuje přeměně primitivní společnosti. Příběh v exotickém prostředí při tom může doplňovat milostný motiv, konflikt mezi láskou a povinností, kde v konečném morálním zápasu zvítězí povinnost nad touhou. Zatímco naděje, strachy i očekávání hrdinů směřují někde za mořský horizont, jejich národní identitu zosobňuje nejčastěji Paříž, vysněná i nebezpečná. K dalším filmově důležitým místům pak patří Marseille, reprezentovaná především Starým přístavem, Azurové pobřeží, Monte Carlo a krajina Camargue. Hrdina nezřídka tápe mezi věrnou manželkou na venkově a pařížskou milenkou, mezi schematizovanou čistotou provinciálního života a nebezpečnými nástrahami velkoměsta.

Vedle osobní identity a národnosti se autor soustředí rovněž na třídní determinace, učebnicově demonstrované ve VELKÉ ILUZI, kde panuje větší porozumění a profesionální respekt mezi příslušníky jedné třídy nejen navzdory odlišným národnostem, ale dokonce i odlišným stranám válečného konfliktu.³⁾ (Je pozoruhodné, že pojem třídy je principiálně determinujícím faktorem právě u humanisty Jeana Renoira, jehož filmy mají téměř panteistickou stavbu.) Tady měl Crisp k dispozici značné množství literatury, která se na třídní vztahy ve filmech třicátých let zaměřuje, a to včetně tématu Lidové fronty, mytologizace postavy městského tuláka – clocharda či opozice mezi umělci a buržoazií. Pokud jde o pracující třídu, na jednu stranu autor staví sentimentální reprezentace tzv. malých Pařížanů (POD KROVY PAŘÍŽE), na stranu druhou pak soukolí kriminálních aktivit, které hrdinu, zpravidla sirotka, stáhne do propasti, z níž není návratu (DEN ZAČÍNÁ). Zvláštní prostor při tom mají rovněž sociální role hrdinů, jejich sportovní aktivity, volný čas a především jejich „sny o úniku“. Neschopnost protagonistů dostat se z pasti společenské reality je příznačná zejména pro pozdní třicátá léta, vysněnou zemí představující onen lepší život je jim Amerika. Dnes zřejmě již nepřekvapí, že filmy jako LE CRIME DE MONSIEUR LANGE nebo LA VIE EST À NOUS, jejichž hrdinové berou osud do svých rukou, neboť „věci se musí změnit“, ve své době úspěchu nedosáhly. Diváci dávali vždy přednost snění před činem.

Čtvrtá kapitola knihy s přitažlivým podnázvem, jež bychom mohli přeložit jako „Formování a deziluze života v páru“ je příspěvkem k tématu genderu a rodiny. Tradice mužské nevědomosti a zároveň podezřívavosti vůči ženské sexualitě vytvořila zajímavý kontext pro osobnost Michèle Morganové, jež doslova vyzařuje z filmů konce třicátých let. Mužští hrdinové se snaží její tajemné cizinky uchopit, přizpůsobit sobě, porozumět jim, více než o vášnivou touhu tady jde o intenzitu vnitřní. Podobně výsostné postavení má v soudobé kinematografii Jean Gabin, ale zatímco on zůstává člověkem, Morganová představuje přelud, nevyzpytatelný ženský potenciál. Významný status mají v této neklidné a sociálně nestabilní dekádě rodičovské, incestně zabarvené figury. Starší pán, hrabě, baron, vévoda, plukovník či profesor dominuje v komediích z let 1930 až 1931, aby nabídl *mariage blanc* materiálně nezaopatřené dívce a pozitivně tak ovlivnil její nejistou budoucnost (MADEMOISELLE JOSETTE MA FEMME). Opakem adoptovaného otce-manžela je pak obsesivní matka, nejlépe v podání Françoise Rosayové (JENNY, PENSION MIMOSA, TOULAVÝ NÁROD),

3) Crisp výstižně dodává: „Boieldieu (Pierre Fresnay) ještě říká ‚vy‘ i své ženě, zatímco Maréchal (Jean Gabin) říká ‚ty‘ úplně každému.“

která ze všech sil ochraňuje svého dospívajícího syna před životními nástrahami, až jej téměř zbaví možnosti vlastního vývoje. Třicátá léta jsou obdobím nočních můr, disfunkčních rodinných vztahů, osiřelých a nelegitimních dětí, hledajících své místo v již tak chaotické společnosti.

Podle Crispa je to 317 filmů, tedy asi 24 procent z celkové produkce tohoto období, které se významným způsobem dotýkají nějaké nelegální činnosti. Důležitými postavami jsou tak rovněž právníci, investigativní novináři, detektivové ve stopách tajemných vražd. Zatímco nejpopulárnější Simenonův inspektor Maigret byl za války zosobňován v lehkovážné poloze Albertem Préjeanem, další tři adaptace, shodou okolností všechny produkované v roce 1932, mají představitele různé (Pierre Renoir, Abel Tarride, Harry Baur), ale všichni dodržují konvenci, podle níž je Maigret objemná, zádušná figura. Do jiné kategorie pak patří renoirovské zločiny z vášně (LA CHIENNE, TONI, ČLOVĚK BESTIE) a Carného filmy s Jeanem Gabinem (QUAI DES BRUMES, DEN ZAČÍNÁ), marně se pokoušejícím uniknout temnému osudu. Navzdory možnosti jisté útěšnosti je pro třicátá léta téměř neznámým pojmem nostalgie po idylickém dětství. Naopak, doba dětství skýtá tvůrcům živnou půdu pro počátek korupce a nešťastné sociální determinace: chlapci se záhy dostávají na dráhu zločinu, dívky končí jako prostitutky. Škola je místem spíše groteskním (ZÉRO DE CONDUITE) nebo nebezpečným (LES DISPARUS DE ST. AGIL), které jsou děti stejně brzy nuceny opustit, aby si mohly vydělávat na živobytí (MÉNILMONTANT). Více než bezprostředně se téma dětství ve snímcích tohoto období objevuje jakožto stín, smutné předznamenání osudu již dospělé postavy, která se obrací ke své minulosti jako k období ztráty čistoty (PRISONS DE FEMMES).

Umělecké prostředí, možnost seberealizace v oblasti hudební, divadelní, výtvarné či literární, a tak schopnost jisté reflexe je v autorově podání dopřáno hrdinům 297 filmů, které představují 23 procent dobové produkce. Zvláštní postavení má při tom ve francouzských reáliích oblíbená cirkusová manéž a život lidí, pohybujících se v její blízkosti, kteří se v této době ještě obešli bez potřebné kvalifikace. Takové prostředí filmařům nabízelo výjimečné zázemí pro rozvíjení dobrodružných zápletek, jež skýtá život na cestách a soužití svébytné komunity (TOULAVÝ NÁROD). Podobně romantickou postavou se stal pouliční zpěvák, řada herců přišla z hudebního divadla či kabaretu (Gabin, Fernandel, Rossi, Chevalier). Schopnost zpívat byla pro filmovou kariéru téměř podmínkou, neboť jenom tak se herec mohl stát zároveň lidovým hrdinou (POD KROVY PAŘÍŽE, LE CRIME DE MONSIEUR LANGE). Divadelní prkna zase umožňovala prolínání umělecké a životní role, kdy život se stává hrou a hra životem (DĚTI RÁJE). Zcela odlišnou možnost transcendence pak obsahovaly filmy Marcela Pagnola natočené ve spolupráci s jihofrancouzským spisovatelem Jeanem Gionem, obracející se k půdě, přírodním živlům, pečení chleba (JOFFROI, ANGÈLE).

Zatímco v první části své knihy se Crisp snaží především zmapovat francouzskou filmovou tvorbu z hlediska obsahu a jeho významotvorných prvků, v druhé se dostává nad tuto problematiku a analyzuje filmový prostor třetí dekády z hlediska žánru, přítomnosti hvězd a diváckého vkusu. Je však třeba zdůraznit, že ani žánrový, ani hvězdný systém není v klasickém francouzském filmu zdaleka tak běžným pojmem jako v Hollywoodu, z čehož vyplývá, že se tato témata v textech soudobých domácích filmových kritiků objevují podstatně vzácněji. Rovněž André Bazin hovoří o evropském filmu především ve vztahu ke schopnostem jednotlivých režisérských osobností. Až na konci třicátých let začíná vycházet literatura zkoumající filmovou tvorbu také podle žánrových kategorií. Ve stejné době vyvolá debatu o žánrech redakce *Cahier du Cinéma*, jako hlavní problém francouzské kinematografie je shledána neschopnost jejích tvůrců dodržovat žánrová pravidla. V Americe rozšířený pojem mýtu proniká do francouzské populární kultury až v padesátých letech díky Rolandu Barthesovi.⁴⁾ Přelom 30. a 40. let ve Francii je však relativně žánrově stabilní, frekventovaný je zvláště film kriminální (LA NUIT DU CARREFOUR), válečný (QUATRE DE L'INFANTERIE) a historický,

4) Roland Barthes, *Mytologie*. Praha : Dokořán 2004.

který umožňuje prostřednictvím alegorie komentovat současnost (NÁVŠTĚVA Z TEMNOT). Komédie má řadu subžánrů, jako je burleska (LES AFFAIRES PUBLIQUES), slapstick, satira (Ať ŽIJE SVOBODA!) či hudební komedie (LE CONGRÈS S'AMUSE). Nejvíce komentované realistické drama (MÉNIL-MONTANT) doplňuje film pro mládež (LES DISPARUS DE ST. AGIL), koloniální žánr (SERGENT X) a u nás neužívaný *film d'atmosphère*, představující romantizovaný pohled na podsvětí a možnost úniku ze spárů osudu (QUAI DES BRUMES).

Svůj rozbor hvězdného systému Crisp opírá o studium periodického tisku z let 1930 až 1940, především *Ciné Miroir*, *Pour Vous* a *Cinéma*. Na počátku desetiletí byly populární velmi mladické herečky, jimž bylo sotva patnáct let – Danièle Darrieux, Dany Marèse, Pola Illery, Lily Damita –, které okouzlovaly svou dětskou nevinností a vitalitou. Zdůrazňovaly se jejich sportovní aktivity, mezi favorizovanými sporty byla jízda na koni, plavání, řízení rychlých aut, golf, jachting, tenis, lyžování a létání.⁵⁾ Z mužských hvězd to byl zvláště Jean Gabin, kdo byl stále označován jakožto fyzicky zdatný „pracující sportovec“, který se angažuje v oblasti cyklistiky, boxu a fotbalu. Roku 1933 herecké povolání náhle získává nový mýtus, každý herec musí být především citlivým umělcem s horlivým zájmem o všechny umělecké disciplíny, např. Simone Simonová studuje zpěv, hru na klavír i sochařství. Extrémní příklady senzitivních umělců poskytovali novinářům introverti typu Pierra Blancharda a Jeana-Louise Barraulta. V polovině desetiletí vystřídá sportovce a melancholické estéty diskurs přirozenosti, jednoduchosti a jistoty. Lilian Harveyová, Gaby Morlayová, Charles Vanel či Albert Préjean pracují ve volných chvílích na zahradě před svým venkovským domem. Se zintenzivňujícím se válečným nebezpečím začíná být rovněž důležitou hodnotou vlastenectví a dětské tváře z počátku desetiletí nahradí nutnost zralosti a sebejistého dospělého uvažování, jehož ztělesněním byli Vanel, Gabin či Raimu. Proti tomuto mužskému stereotypu se však v letech 1937 a 1938 silně vymezí nebezpečný typ vampa (Simon Simonová, Viviane Romanceová), předchůdce *femme fatale*. S válkou a okupací se ale stává politicky nekorektním a všechny reference k němu jsou náhle považovány za historické. Francouzský tisk se vůči hvězdám zachová mnohem systematictější až v poválečných letech, dva mýty ze třicátých let však zůstanou zcela nezpochybnitelné a nepřehlédnutelné – mýtus Michèle Morganové a Jeana Gabina.

Poslední téma, na něž se Crisp soustředí, je otázka divácké obce a jejích preferencí. Zatímco návštěvník klasických francouzských filmů v období šedesátých a sedmdesátých let může být snadno definován podle věku, publikum předchozích třiceti let bylo velmi diferencované, a to jak podle třídního rozvrstvení, tak v rámci regionů. V samotných třicátých letech do kina chodila především střední třída, ještě přesněji milenci z prostředí střední třídy. Průměrné vstupné po celou dobu dekády činilo čtyři franky, pouze v Paříži pět franků. Dostupné údaje o návštěvnosti jsou podle autora průzkumu velmi kusé, řada písemných materiálů byla na konci války zničena, nicméně i tak se mu daří sestavit poměrně reprezentativní tabulku, v níž u každého roku figurují tituly, které dosáhly více než 300 tisíc diváků. Od dosažených výsledků pak odvíjí své další úvahy, týkající se filmové kariéry některých významných tvůrců. Například jen Jean Renoir natočil ve třicátých letech celou sérii filmů, které neuspěly (ON PURGE BÉBÉ, BOUDU SAUVÉ DES EAUX, CHOTARD ET CIE, LA NUIT DU CARREFOUR). Jak by asi pokračovala jeho další profesionální dráha, nebýt dědictví po otci? Proč ve své době diváky neoslovil tak pozoruhodný titul jako BOUDU SAUVÉ DES EAUX? Zatímco na počátku sledovaného období byla co do popularity dramata naprostou výjimkou (FANNY), v letech 1933 až 1937 již jasně dominovala (VELKÁ HRA, PENSION MIMOSA, VELKÁ ILUZE). Za úspěšné tvůrce dekády bychom mohli označit Jacquese Feydera, Marcela L'Herbiera a Marka Allégreta. Francouzští umělci se začali prosazovat také v zahraničí: na benátském

5) „Všechny naše hvězdy rády sportují, protože je to moderní,“ hlásá *Ciné Miroir* v roce 1931.

Biennale získali v roce 1936 Volpiho pohár pro nejlepšího herce Pierre Blanchard a pro nejlepší herečku Annabela, Feyder pak hlavní cenu za *HŘÍŠNÉ ŽENY BOOMSKÉ*, *VELKÁ ILUZE* byla uváděna jen v USA ve čtyřiceti kopiích. Tato situace byla v ostrém kontrastu s obdobím první poloviny desetiletí, kdy za hranicemi Francie byly v podstatě známé pouze filmy René Claira. Působnost francouzského filmu rovněž rozšířilo množství remaků a anglických jazykových verzí (*LA CHIENNE*, *CARREFOUR*). Ovšem na přelomu do dalšího desetiletí se situace opět zcela proměnila, ale to již není předmětem této publikace.

U tak mohutné práce si zvláštní pozornost zaslouží také více než sto stran poznámkového aparátu. Za prvé se můžeme orientovat v tzv. diváckém průvodci, kde je uvedeno dvě stě komerčně a institucionálně dostupných filmů, včetně krátkého připomenutí obsahu a uvedení pořadí titulu v režisérově filmografii, následuje přehled národních a mezinárodních ocenění. Filmografii období 1929 až 1939 předchází podrobný komentář, jenž popisuje situaci na počátku zvukového období a komplikace, které při průzkumu přináší existence a identifikace ozvučených či částečně ozvučených kopií a vícejazyčných verzí. Problémem jsou také informace o natáčení, které v některých případech nevedlo ke vzniku filmu nebo byl film natočen, ale nikdy nebyl uveden atd. Při vytváření filmografie a jejím studiu Crisp vycházel ze dvou zásadních prací Vincenta Pinela⁶⁾ a Raymonda Chirata⁷⁾. Zatímco Pinel definuje francouzský film podle finančních zdrojů a národnosti režiséra, Chirat do svého katalogu zahrnuje rovněž všechny filmy vzniklé v koprodukcii a nebo s převážně francouzským štábem. V tomto směru Crisp následuje Chirata. Pokud jde o délku dlouhého filmu – nad 1650 m – jsou autoři ve shodě, nicméně Crisp předpokládá, že ve skutečnosti jsou zde uvedeny i některé tituly, které jsou pod touto hranicí. Dalšími kritérii při výběru byla přítomnost narace jakožto dominantní struktury filmu a jeho uvedení do distribuce. Vedle použité literatury a rejstříku jmenného a názvového nám autor poskytuje rovněž bibliografii filmové literatury, vydané ve Francii ve sledovaném období. Dokonale vybavená kniha!

Briana Čechová

6) Vincent Pinel, *Filmographie des longs métrages sonores du cinéma français*. Paris : La Cinémathèque Française 1985.

7) Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage: films sonores de fiction 1929–1939*. Brussels : Cinémathèque Royale de Belgique 1975.