

Obzor

**Simone Signoretová – monstre sacré
francouzského filmu 20. století**

Susan Hayward: *Simone Signoret, the Star as Cultural Sign.*

New York : The Continuum International Publishing Group Inc. 2004, 289 stran.

Susan Haywardová, profesorka francouzštiny a vedoucí filmových studií na univerzitě v Exeteru, je autorkou soustředující se na dějiny francouzského filmu z hlediska kulturního, politického, ekonomického, žánrového a autorského. Osobností Simone Signoretové je evidentně hluboce zaujatá, což prozrazuje nejen samotný knižní titul, ale i její další práce *Les Diaboliques* (2005) či umístění portrétu herečky na přebal své publikace *French National Cinema* (2005, 2. vyd.). Haywardovou přitahuje autenticita aktivní a inteligentní ženy, která nezosobňovala charakter, nýbrž existence; Signoretová je pro ni jak důležitou ikonou francouzské kinematografie, tak kulturní a politickou osobností, která vedle své senzuality přinášela intelektuální výzvu, odvahu postavit se stereotypům v očekávání publika. Rozsáhlý úvod autorka věnuje popisu chronotopů neboli topografii hereččina životního prostoru, zasazeného do dobových souvislostí. V druhé části zkoumá tělo Signoretové ve smyslu herečkém a politickém a teprve poté se věnuje jejímu působení na divadle a zejména ve filmu, domácím i zahraničním. Závěr patří televizní práci a bohatému poznámkovému aparátu.

Termínu Michaila Bachtina *chronotop* využívá Haywardová ve významu spojení mezi prostorem, časem a strukturou soukromého i profesionálního života Simone Signoretové¹⁾, které umožňuje vidění její minulosti v přítomnosti, studium roviny historické i politické, okolností činících z herečky *star personu*. Chronotopů, jejichž prostřednictvím lze mapovat Signoretové životní dráhu, vidí autorka šest. První z nich, jež bych označila jako iniciační, časově klade do března roku 1941 na místo Café de Flore, kde se setkávali bratři Prévertové, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Marcel Duhamel a také pozdější manžel Signoretové Yves Allégret, jehož místo však již roku 1949 zaujal Yves Montand, její celoživotní partner. Právě tady dochází mladá žena k rozhodnutí stát se herečkou.

Chronotop, řekněme soukromý, tvoří obdélník vymezený ulicemi Vaneau, Cherche-Midi, Monsieur-le-Prince a Place Dauphine, prostor, v němž herečka strávila celý život, kdesi na pomezí levicově intelektuálního levého břehu a technokratického břehu pravého, což představuje fundamentální smysl této lokace. Jejími přáteli byli Michel Foucault, François Périer, Danièle Delormeová, Yves Robert, Serge Reggiani, Gérard Philipe či spolužák Chris Marker, což také mnohé naznačuje. Třetí chronotop, zaznamenávající dobový politický kontext, vnímá Signoretovou, dceru polského žida, jako osobnost upozorňující na sebe aktivní činností v období mccarthismu (ČARODĚJKY ZE SALEMU, 1957 – obecně proti intoleranci, konkrétně proti procesu s manžely Rosenbergovými), za alžírské krize (ĎÁBELSKÉ ŽENY, 1954 – dobové odkazy) i studené války (navzdory smlouvě s Howardem Hughesem bylo herečce zakázáno vstoupit na americkou půdu pro její údajné komunistické názory). Sociálně citlivá Signoretová, sympatizující s některými

1) Simone Signoretová (vl. jm. Simone Henriette Charlotte Kaminkerová; Signoretová je matčino dívčí jméno) se narodila roku 1921 ve Wiesbadenu jako dcera francouzského občana polského původu. V roce 1923 se rodina přestěhovala do Neuilly-sur-Seine, na předměstí Paříže, kde jejími spolužáky na Pasteurově lyceu byli Chris Marker a Jean Carmet, učitelem filozofie Jean-Paul Sartre.

komunistickými myšlenkami a přátelící se s levicovými intelektuály, však členkou komunistické strany nikdy nebyla, dobře znala poměry v Sovětském svazu, průběh maďarských událostí i situaci v Polsku a Československu. Podpis pod prohlášením oceňujícím odvahu pěti Rusů, kteří demonstrovali svůj nesouhlas se srpnovou okupací Československa, pro ni představoval naprosto přirozenou reakci na skutečnosti, jež sama nedokázala přijmout a které se jí, i přes jistou vzdálenost, dotýkaly. Pro takové postoje, vzácnou potřebu spravedlnosti a ochotu pro ni využít i své popularity se ale Signoretová pro mnohé stala problematickou osobností. Pravicově orientovaní umělci ji považovali za komunistku a naopak pro komunisty byly zase nepřijatelné její kritické reakce a snaha udělat si na vše vlastní názor.

Mezinárodní chronotop zasazuje filmovou dráhu Signoretové do evropského i světového kontextu, padesátá léta 20. století pro ni znamenala profesionální vrchol: třikrát získala British Academy Award (jako Marie ve ZLATÉ HRÍVĚ, jako Elizabeth Proctorová v ČARODĚJKÁCH ZE SALEMU, jako Alice Aisgillová v MÍSTĚ NAHOŘE), jednou Stříbrného benátského lva (jako Tereza Raquinová ve stejnojmenném filmu) a nakonec také Oscara (rovněž za roli v MÍSTĚ NAHOŘE). Oscarové ocenění, které ji nejvíce proslavilo, později herečka viděla o něco skeptičtěji – více než upozornit na její skutečně výjimečný výkon podle ní Hollywood potřeboval ukázat světu, že období mccarthysmu, proti němuž se i ona vymezovala, má již Amerika za sebou. Další ironií osudu se stal fakt, že zatímco díky této významné roli ve filmu Jacka Claytona patřila mezi ty, kteří zahajovali britskou novou vlnu, ta domácí, francouzská ji zcela přehlédla coby reziduum kritizovaného poetického realismu, z jehož tradice vyšla. Ačkoli kritici psali o síle jejího pohledu a bohaté emocionalitě, byla jako herečka vždy vnímána atypicky: nezačínala v divadle, nebyla ani modelkou, ani tanečnicí, a tak *look de l'époque* se nikdy nestala. Byla extrémně moderní, emancipovaná, subjekt vlastní touhy, nikoliv objekt, přinášela inteligenci, zaangažování se do problému, její atraktivitou byla schopnost být pokaždé jiná. Pokud její hvězdnou auru přehlédli představitelé nové vlny, značnou pozornost Signoretové věnovali jejich nástupci: Costa-Gavras, Patrice Chéreau, René Allio, Marcel Bozzuffi, Roger Pigaut by se bez její pomoci na počátku své kariéry jen těžko obešli. Oscar, poprvé udělený zahraniční herečce, z její nositelky učinil ikonu francouzské feminity a do značné míry předznamenal to, čím se posléze stala – *monstre sacré* francouzského filmu.

Po národním chronotopu se jako poslednímu Haywardová věnuje chronotopu autorskému. Signoretová se nespokojila pouze se svým postavením angažované herečky, ale měla rovněž autorské ambice. Po překladu her (*Lištičky* od Lillian Hellmanové, *Horečka* od Petera Feibelmanna) napsala také tři autobiograficky laděné knihy (1976, 1979, 1985), česky vyšla pouze ta první pod názvem *Nostalgie už není, čím bývala* (Jeva-Papyrus 1997). Na jejím začátku byl záměr Maurice Ponse klást otázky známé herečce, a tak o ní napsat knihu, ale brzy se ukázalo, že Signoretová se dokáže docela dobře ptát i bez prostředníka, rekapitulovat svůj profesionální život na pozadí událostí důležitých pro Evropu i Ameriku. Nejprve souvisí jedno s druhým, ale postupně to osobní stále více ustupuje do pozadí, ani o natáčení většiny filmů se mnoho nedozvíme, neboť převažují jiné děje, jimž přikládá větší důležitost. Herečka překvapí znalostí nejen historických souvislostí, ale i konkrétních jmen a osudů perzekvovaných umělců i politických osobností v různých zemích, za jejichž propuštění se zasadila. V oblasti lidských práv byla Signoretová nejaktivnější v sedmdesátých letech, ale ještě v letech osmdesátých, na samém konci své kariéry, protestovala například proti uvěznění Lecha Walesy; říkala tomu „záležitosti srdce“.

Značnou souvislost s obsahem politického chronotopu má následující kapitola, interpretující osobnost Signoretové jako tělo herecké a tělo politické. Herečka, která hrála v celkem 57 filmech, z toho bylo 32 rolí velkých a 14 z nich ve velmi úspěšných filmech, byla paradoxně obsazována s jistou degradací svého vzhledu stále více. Navzdory poměrně časně ztrátě krásy i jasného politického poselství, spojovaného s její osobností, byla pro filmaře velmi přitažlivou osobností.

Měla možnost vybírat si filmy podle své osobní volby a názoru, byla při tom více aktivní na mezinárodní scéně než doma, kde ji umělci i diváci vnímali více vyhroceně. Renomé si dokonce snadno udržela i po své poměrně časně smrti,²⁾ neboť hrála po dobu čtyřiceti let a přály jí časté reprízy jejích filmů v televizi i v kině. Podle Haywardové naplnila za dobu své kariéry hned čtyři různé typy *star body-textu*. Začínala jakožto krásný *star body-text*, manželstvím s Yvesem Montandem se stala politickým tělem, mezinárodní hvězdu z ní učinil Oscar v roce 1960 a nakonec naplnila rovněž *star body-text* stárnoucí ženy, jehož se řada jejích kolegyně z obavy o svou někdejší krásu vzdala. Pokud jde o režiséry: na čtvrtině filmů spolupracovala s typickými *auteurs* (Becker, Buñuel, Carné, Melville, Ophüls), byla často obsazována zahraničními tvůrci (Clayton, Costa-Gavras, Glenville, Kramer, Lumet, Pietrangeli) a nakonec dávala přednost začínajícím režisérům (Moreauová, Chéreau, Allio); nezřídka ji herecky vedli její blízcí a přátelé (Allégret, Rouleau, Mondy), pro nikoho se však nestala „jeho“ hvězdou.

Navzdory smyslnosti svých rolí (velmi často zosobňovala prostitutky) nikdy nehrála úplně nahá, neboť metonymická síla jejích očí a rtů zastoupila to, co nepotřebovalo být viděno. Signoretová reprezentovala mentální sílu, již její herecká hra neztratila ani s věkem. Rozhodující pro ni nebylo zůstat krásná, nýbrž zůstat schopná hrát. Haywardová dělí její filmovou kariéru do tří etap. V letech 1945 až 1957, období poválečného *réalisme noir*, jenž ženu prezentoval jako děvku nebo *femme fatale*, ztělesňovala právě nezávislé ženy lehčích mravů, avšak s vlastním úsudkem (ZLATÁ HRÍVA, REJ, DÉDÉE D'ANVERS). Období 1958 až 1969 jí přineslo role inteligentních, zpravidla politicky angažovaných a také sexuálně zralých žen. Za jedenáct let natočila 15 filmů, z toho bylo 7 produkováných mimo Francii, kde pracovala s nezávislými režiséry (Kramer, Lumet, Harrington) i producenty (MÍSTO NAHOŘE, OBDOBÍ ZKOUŠEK). Po prvním Oscarovi byla nominována ještě za Kramerovu LOŤ BLÁZNŮ. Doma byla obsazena do dvou filmů s tematikou odboje (DEN A HODINA, ARMÁDA STÍNŮ), kde hrála stárnoucí ženy spíše maskulinního typu, ale ani ty nic neztrácejí na své vášni, sexuálním podtextu. V této souvislosti označil časopis *Télérama* Signoretovou za třetí pohlaví, jako tomu kdysi bylo u Clary Bowové a Louise Brooksové.

Ke konci své dráhy, v letech 1970 až 1982, přestože jde v soukromí o období silně poznamenané těžkou nemocí, natočila herečka 14 filmů, z toho 7 koprodukcí, a to především s Itálií, což bylo příznačné pro tehdejší filmový průmysl. Po roce 1975 však musela Francie hledat vlastní strategii přežití, a tak se kinematografie obrátila ke thrillerům (těch natočila Signoretová 7), komediím (0), retro filmům (5) a tzv. občanskému dramatu (7 – a jen DOZNÁNÍ vidělo přes dva miliony Francouzů). Jak napovídá statistika, sedmdesátá léta se pro Signoretovou odehrávala právě ve znameňovaných občanských dramatech. Jakožto ztělesnění politického, sociálního a historického diskursu tohoto období hrála hlavní party ve filmech JUDITH TERPAUVE (otázka svobody tisku), VDOVA COUDERCOVÁ (tragický vztah s mužem na útěku), KOČKA (drsny portrét manželství), DOZNÁNÍ (politické represe padesátých let). V případě DOZNÁNÍ Haywardová zdůrazňuje misogynické čtení postavy Lise Londonové ze strany tvůrců, které jsem nezaznamenala. Je však pravda, že oproti předloze je role manželky Artura Gérarda Londona umenšena, a tak je omezen prostor herečky pro vyjasnění motivací její postavy. Navzdory jejímu rychlému stárnutí, tloušťce a odulé tváři poznamenané alkoholem nabylo – v bachtinovské terminologii groteskní – tělo Signoretové paradoxní přitažlivosti, exces se stal zdrojem kreativní energie. Její *star body* představovalo odmítnutí nejen ideologického diskursu doby, ale také diskursu sexuálního a nakonec osobního časového, tělo nabylo podoby demokratické a nehierarchizované, podoby velkého historického prostoru,

2) Signoretová zemřela roku 1985 zcela slepá na rakovinu a chronický alkoholismus v Autheuil, v péči své dcery, herečky Catherine Allégretové. Pracovala téměř do poslední chvíle. Její poslední film L'ÉTOILE DU NORD měl premiéru až po její smrti.

který odrážel politikum v tom nejširším smyslu. Podle Bachtina může mít ošklibost stejnou hodnotu a působivost jako krása.

Kapitola, v níž se autorka věnuje divadelním aktivitám herečky, není rozsáhlá. Signoretová dostala na scéně pouze tři příležitosti – dvakrát si zahrála v Paříži a jednou v Londýně, v Royal Court Theatre. Jediným jejím divadelním úspěchem při tom byly *Čarodějky ze Salemu* (1954), které se staly dokonce událostí sezony. Na místě však zřejmě bude otázka, již si tady Haywardová klade: Do jaké míry tento úspěch ovlivnila vzácnost přítomnosti slavného manželského páru na jevišti? Jak dalece přijetí poznamenal dobový kontext? Adaptace hry Arthura Millera *The Crucible* kritizovala vedle intolerance historické také tu současnou, i Signoretové ztělesnění hlavní hrdinky mělo dvě roviny: textuální rovinu Elizabeth Proctorové a subtextuální rovinu Ethel Rosenbergové, jejíž chování při procesu herečka do značné míry napodobila. V každém případě popularita představení si vyžádala i vznik filmového zpracování (1957), a to opět v režii Raymonda Rouleaua. S časovým odstupem, roku 1962 si Signoretová pro sebe přeložila Hellmanové *Lištičky*, hru, jejíž krutou hrdinkou byla fascinovaná. To, co však ve filmu dokázala Bette Davisová, se jí na divadle naplnit nepodařilo – jako brutální Regina byla pro diváky i kritiku nevěrohodná. Ještě hůře dopadla proslulá filmová herečka o čtyři roky později na londýnské královské scéně, kde si po boku Aleka Guinnessa doslova odtrpěla údajně nejhorší lady Macbeth všech dob. Jindy velmi sebekritická umělkyně se tady nechala po dlouhém váhání přemluvit k experimentu se shakespearovským textem, na nějž však nestačila nejen její angličtina, ostatně dosti zatížená francouzským přízvukem, ale i dech. Jak se svěruje také v již zmíněné vzpomínkové knize: byla to muka, protože všechna představení byla vyprodaná nikoliv pro kvalitu hry, ale protože každý Londýňan chtěl na vlastní oči vidět, jak špatné zpracování to je. Problémem ovšem musel být už samotný herecký styl Signoretové, postavený na hlasovém minimalismu i nenápadných gestech. Intenzivní vyzařování osobnosti, jež herečce umožňovalo být ve filmu téměř tichá, muselo být pro divadlo neuplatnitelnou kvalitou. Přesto je třeba poznamenat, že na prvních dvou hrách, v jejichž účinkování sama spatřovala vnitřní nutnost, bylo pro ni zajímavé obsazení proti typu: ve filmech zpravidla sexuálně svobodná, až nevázaná žena tady najednou zosobňovala puritánku, její obvykle statečné hrdinky ve druhém případě nahradila nemilosrdná zlatokopka.

Po divadelním intermezzu se Haywardová vrací k filmové dráze Signoretové a teprve nyní přistupuje k chronologické charakterizaci jejích jednotlivých etap a interpretaci samotných filmů. Poválečné období podle ní končí rokem 1951, kdy Signoretová znamená pro Francii asi tolik, co Anna Magnaniová pro Itálii. V souvislosti s všeobecným poválečným trendem misogynie (téma, jemuž autorka věnuje velkou pozornost i na jiných místech knihy) ztělesňuje nedostatek morální síly národa, stává se do značné míry jeho majetkem jako později Brigitte Bardotová. Bardotové čistá erotika je tady však nahrazena erotikou síly, Signoretová je esenciací ženy, která sice často užívá jazyka těla, ale s minimem gest a za doprovodu velmi dobře volených slov. Zároveň je ale ženou, která miluje příliš, a proto nemůže dosáhnout prostého lidského štěstí. (Tady se nabízí jistá typová spřízněnost s Romy Schneiderovou.)

Padesátá léta, konkrétně období 1952 až 1959, představuje pro Signoretovou čas na výsluní. Haywardová neváhá detailně prozkoumat její nejúspěšnější filmy a dopracuje se k zajímavému závěru: záběrová statistika tady nemá vypovídací hodnotu. Například v *ĎÁBELSKÝCH ŽENÁCH* je Vera Clouzotová v 50 procentech záběrů a Signoretová pouze ve 24 procentech, a přesto je tento film podstatně důležitější právě pro kariéru Signoretové; stejné je to i s *MÍSTEM NAHOŘE* a poměrem jejích záběrů vůči dějově logickému náskoku Laurence Harveye. Signoretová zaujímá méně prostoru než její zpravidla mužští kolegové, ale její aktivita je větší. Pro svoji schopnost vedení, činorodost tradicí přisuzovanou mužům je často srovnávána s jiným *monstre sacré* francouzského filmu, Jeanem Gabinem. Na rozdíl od Brigitte Bardotové, Danielle Darrieuxové nebo Martine Carolové

nezaujímá Signoretová pozici fetišizovaného těla, tedy v jejích filmech zpravidla nemá zvláštní roli kostým, pro ně navýsost důležitý. Za svoji kariéru ostatně hrála jen v šesti kostýmních dramatech, a pouze ve ZLATÉ HRŮVĚ měla její garderoba skutečně významnou roli. Ovšem coby *femme fatale* nižších tříd měla také odpovídajícím způsobem nápadné šaty na hranici maškarní stylizace, slovy Haywardové šlo spíše o „ironický komentář maskulinní touhy“. Podobně ironickým dojmem vyniká její celková stylizace v *ĎÁBELSKÝCH ŽENÁCH*. Signoretová tady má zosobňovat Nicole, která je oddaná svému milenci Michelovi (Paul Meurisse) natolik, že pro jeho a svůj vlastní prospěch se neváhá podílet na vraždě jeho ženy Christine (Vera Clouzotová). Výsledkem je však nedostatečná heterosexualizace původně lesbicky orientované předlohy, v níž jsou ženy partnerky, společně se bouřící proti sadistickému manželovi a milenci zároveň. Ve filmu ale Henri-Georges Clouzot ponechává Nicole maskulinní vzhled, krátký účes, černé brýle, rázná gesta, akceschopnost i ekonomickou nezávislost. Jedinou ženskou činností této sportovně vyhlížející profesorky geometrie je pletení. Těžko uvěřit, že by tato sexuálně nezávislá, vůči Christině ochrannitelská žena byla zaujata hrubiánem Michelova typu, mnohem pochopitelněji zde vyniká sadomasochistický vztah Michela a Christiny.³⁾ Stejně feministicky Haywardová čte i proces rozhodování v *MÍSTĚ NAHOŘE*, kde Alice Aisgillová uvažuje, zda zůstat manželovým majetkem, nebo spáchat sebevraždu a rozhodne se pro druhou možnost, neboť „nic někdy znamená více než něco“.

V šedesátých letech již nebyla Signoretová krásná v konvenčním slova smyslu, ale byla svým způsobem fascinující osobností, což byla kvalita, která přinesla její comeback. Její hrdinky, navzdory své primární síle, byly zpravidla osamělé, inklinující k mladším milencům, závislé na alkoholu, poznamenané osudem a nezděděnou smrtí, dokonce i z rukou blízkého člověka (*ADUA A JEJÍ DRUŽKY*, *ZLOČIN V EXPRESU*, *SMRTELNÝ PŘÍPAD*). Spíše výjimkou je tak další britský film v její filmografii, *OBDOBÍ ZKOUŠEK* Petera Glenvillea, pohybuje se na hranici mezi sociálním realismem a novou vlnou. V tomto intimním portrétu manželství, které zůstalo i po letech silným sexuálním poutem, vztahem vášně, hněvu i něžnosti, našla Signoretová vhodného partnera v Laurenci Olivierovi. Později měla podobné štěstí i v případě Oscara Wenera. Něžný vztah s Wernerem se dokonce stal emocionálním i dramatickým centrem mozaiky osudů, již zachycoval její první americký film, *LOŤ BLÁZNŮ* Stanleye Kramera, další atak na téma intolerance. Právě tady Signoretová ještě více projevila svoji hereckou genialitu a ženskou empatii, když dokázala s typově podstatně křehčím partnerem vytvořit přesvědčivý, zamilovaný pár. Méně zdařilá byla její spolupráce se Sidneyem Lumetem, s nímž po *SMRTELNÉM PŘÍPADU* natočila také *RACKA*. Její egoistická Arkadina, která dožene syna k sebezničení, žena manipulátorka, více pečující o sebe a své milostné záležitosti než o své nejbližší, byla příliš poznamenaná nedávným neúspěchem s lady Macbeth. Zřejmě divadelní text u ní vyvolal potřebu jí tolik cizí divadelní stylizace, a tak hrdinku, až na vzácné okamžiky, zbavil možnosti autenticity.

Na francouzskou scénu se Signoretová vrátila v roce 1969, a to hned dvěma tituly: *ARMÁDOU STÍNŮ* Jean-Pierrea Melvillea a *DOZNÁNÍM* Costy-Gavrase. V nezvykle intimním filmu o odboji si zahrála Mathilde, odvážnou ženu bystrých instinktů a rychlých rozhodnutí, schopnou nejen zachránit své mužské druhy před jistou smrtí, ale také kdykoli se postavit na jejich místo nebo důstojně zemřít, když to vyžaduje situace. Troufám si tvrdit, že scéna – v níž ji její druhové musí na ulici zabít, aby je ona pro záchranu své dcery, jediného slabého článku řetězu, nemusela zradit – je jednou z nejsilnějších filmových scén, a to nejen v kariéře Signoretové. V jediném záběru tady má herečka ve tváři stopy překvapení, zděšení, strachu ze smrti, ale i porozumění, úlevu a smíření, než ji její přátelé, soudci a kati zároveň zastřelí. Navzdory nebezpečí z vlastního

3) V remaku *ĎÁBELSKÁ LEST* (Jeremiah Chechik, 1996) se Sharon Stoneová velmi přizpůsobila svému předobrazu a převzala od Signoretové vše, včetně držení těla.

prozrazení tak učiní muži společně, aby žena pochopila nutnost situace a přitom, aby se s ní sami dokázali vypořádat. Vedle návratu k válečnému odboji představovalo DOZNÁNÍ podstatně kontroverznější látku. Signoretová sice nikdy otevřeně východoevropský komunistický blok nekritizovala, ale od maďarských událostí k němu měla distancovaný vztah, pro Montanda byla však situace složitější, rozhodně nechtěl komunistické myšlenky poškodit; rezervu pro případný socialismus s lidskou tvář si nechávali oba. O tento jejich vnitřní zmatek je ostatně celý film přesvědčivější, vlastně jeho hlavní devizou je právě toto obsazení, podobným způsobem aktualizované jako v případě ČARODĚJEK ZE SALEMU.

Navzdory svému zjevu „matky pluku“ hrála Signoretová velmi málo tento typ postav, pokud vůbec, pak to byla matka chladná (ČARODĚJKY ZE SALEMU), krutá (RACEK, GUY DE MAUPASSANT) nebo absentující (DEN A HODINA). Až ke konci kariéry to byly matky udržující rodinu pohromadě ve stylu gabinovských otců klanu (SPÁLENÉ STODOLY), výjimečně dobrá matka (L'ADOLESCENTE Jeanne Moreauové, Signoretové jediný film s ženskou režisérkou) nebo oddaná sestra (DRAHÁ NEZNÁMÁ). V roce 1971 natočila s Pierrem Granier-Defferrem hned dvě adaptace Georgese Simenona, kde má svůj význam naopak nepřítomnost mateřství. KOČKA se stala setkáním dvou *monstre sacré* francouzského filmu, Signoretové a Gabina. Simenon, známý svými cynickými portréty manželství, poskytl látku o válce ticha mezi Clémence a Julienem, Granier-Defferre zařídil, aby byl téměř výhradně v záběru vždy jen jeden z protagonistů, a tak posílil dojem propasti mezi nimi. Manželé žijí ve společné domácnosti, ale vše dělají odděleně, a to v domě, který každým dnem čeká demolice – moderní tragédie o neschopnosti komunikace. Se stejným štábem pak Signoretová pracovala také na VDOVĚ COUDERCOVÉ, příběhu nesourodého páru na pozadí událostí ve Francii třicátých let. Poprvé se tady pracovně setkala s Alainem Delonem a přes počáteční nesnáze se jim podařilo vytvořit přesvědčivou dvojici, která se miluje navzdory situaci i věkovému rozdílu. Herečka tady znovu prokázala svoji schopnost získat partnera na svoji stranu a vybudovat s ním harmonické spojení.

V poslední kapitole se Haywardová zaměřuje na televizní práci Signoretové, která začala v roce 1964. Francouzské hvězdy se dlouho účinkování v televizi vyhýbaly, protože to znamenalo zadat si, ztratit něco ze své hvězdnosti, a tak i v tomto byla Signoretová výjimečná. Když měla herečka pocit, že jde o zajímavý projekt, jemuž je třeba pomoci, tak neváhala. Nakonec to byla právě televize, kde se její filmová kariéra uzavřela: vedle dvou let práce na úspěšném seriálu MADAME LE JUGE (1978), kde si příznačně zahrála soudkyni, která klade větší důraz na to, aby byl osvobozen nevinný, než zatčen viník, zažila fenomenální závěr své herecké dráhy coby stará zpěvačka v inscenaci MUSIC HALL (1986). Již téměř slepá si nechala obarvit vlasy na platinově bílou, aby vypadala jako Françoise Rosayová ve čtyřicátých letech, mluvila hlubokým, dušným hlasem, poznamenaným silným kouřením, zachovala si však vnitřní integritu.

* * *

Nepřišla z divadla, ani z music hallu, neuměla zpívat, ani tančit, nestala se herečkou jednoho konkrétního režiséra, nestala se fetišem mužského publika. Přesto byla stále v centru dění, a to paradoxně i ve filmech, v nichž její role byly vedlejší nebo dokonce velmi malé. Divákům nabízela zcela obyčejnou feminitu v její komplexnosti, moderní erotičnost, která spíše než čistou erotiku znamenala erotiku moci nebo erotiku touhy. První kulturní tabu překročila spolu s Alicí Aisgillovou v MÍSTĚ NAHOŘE, když si její vdaná hrdinka dovolila milovat svobodného a navíc mladšího muže. Podruhé, v sedmdesátých letech narušila představy o nezbytnosti krásy ženských postav, když se jim odmítla přizpůsobit a dopřála si svobodně zestárnout, a to dokonce o něco rychleji, než je obvyklé. A potřetí vystoupila z řady, když odmítla heterosexuální imperativy

a oblékala se podle svého, čímž spíše zdůrazňovala vše neženské a intelektuální, neboť jí nešlo o to být viděna, nýbrž vidět.

Vedle standardní filmografie, přehledu všech uměleckých aktivit, detailního poznámkového aparátu, bibliografie a rejstříků najdeme v příloze navíc zvláštní filmografii, opatřenou daty premiér a počtem diváků, kteří ve Francii hereččiny filmy zhlédli. Vzhledem k intenzitě zaujetí, které tady jasně prosvítá i mezi řádky, se dá tušit, že Susan Haywardová neřekla na téma Simone Signoretová ještě své poslední slovo.

Briana Čechová

Housteuoucí opar kolem Sibylly

Nad českým vydáním Příběh(y) filmu

Jean-Luc Godard: *Příběh(y) filmu*.

Příbram : Camera obscura 2006, 306 stran.

„Dějiny filmu a televize – to je tvůj projekt,“ říká Godardovi Serge Daney a Godard nic nenamítá, i když by mohl. Promíchat všechny kamínky z obrazů a zvuků a složit z nich neortodoxní Dějiny – to ano. Ale věnovat tomu deset let života – za takovou oběť *maman la putain* kinematografie sama nestojí. Být méně skromný, mohl Godard svůj projekt nazvat příleňavěji Příběh(y) umění: film v nich (v jejich zatím poslední kapitole) zaujme pozici, která mu přísluší. Totiž: která by mu příslušela, kdyby se celé ty *histoire(s)* nestočily velmi brzy nesprávným směrem. Teď už jen pozici nesplněného slibu v dějinách umění (a společnosti) 20. století.

Znám jen dva další filmaře, kterým by podobně univerzální úkol mohl být svěřen: Ejzenštejna a Alexandra Klugeho – oba se zabírali myšlenkami, které mohly sloužit jako „odrazový můstek“ k srovnatelným projektům. Ale Ejzenštejn zemřel příliš brzy a Kluge se proměnil v nadumělecký encyklopedický „rhizom“ – a tak to zbylo na Godardovi.

Je nasnadě, že nové dílo je ponejprv vykládáno způsobem vlastním době, v níž vzniklo. *Histoire(s)*, patřící na první pohled do mediálního umění, do videoartu, byly v prvním desetiletí po jejich vzniku vykládány pomocí teoretických prostředků v těchto oblastech „zavedených“. Osobně se domnívám, že reflexe *Histoire(s)* začne být opravdu zajímavá až tehdy, když se s průběhem let bude stále jasněji ukazovat, jak velmi odlišné byly Godardovy cíle a cíle mediálních umělců osmdesátých a devadesátých let. Až se postmoderní diskurs sám stane zcela historickým, bude snad snazší vidět, že i když Godard v lecčems postmodernu předjal a v používání technických prostředků s ním provedl ne jeden směnný obchod, tenor jeho tvorby postmodernistický nebyl, a kdoví jestli modernistický.

Přední americký kritik Jonathan Rosenbaum, který napsal předmluvu ke knižnímu vydání *Histoire(s)*, potvrzuje Godardovo vymezení proti postmoderně (s. 15), jinak si ale při osvětlení kompozičních principů, s nimiž se JLG pustil do svého poetického dějepisectví, bere za svědka mezní dílo literární moderny, Joyceův román *Finnegans Wake*. To nutně budí pochybnosti; u Joycea je hermetičnost jeho literárního experimentu evidentním faktem, často obráceným ve výčitku i v řadách joyceologů, u Godardova projektu máme co do činění „jen“ s nezvyklou formou, která se divákovi tu více ochotně, tu méně, otevírá. Podmínka: divák musí být schopný navigace nebo musí mít v ruce mapu, která by mu orientaci umožnila, aby v Godardově labyrintu neza-bloudil. Tedy v celé té záplavě nepřipadných spojů, citátů naruby, nedořečeností, překrývání, záblesků a tvořivých podrazů. Na těchto stránkách nebudeme polemizovat ani tak s Rosenbaumem, jehož úvod do *Histoire(s)* je jinak poučený a informativní, jako spíš s mapou, kterou pro českého čtenáře vyhotovil Miloš Fryš, podepsaný jak pod překladem, tak pod poznámkovým aparátem.

Godardovy *Histoire(s)* jsou, jak už bylo řečeno, monumentální expedicí dějinami umění, neřkuli civilizace, a v každé minutě pětihodinového díla před námi defilují desítky těch, kteří je dělali, resp. jejich výtvoři a výroky. Mapa v podobě poznámkového aparátu má jednoduchý cíl: odhalit poutníkovi za prvé kdo a co defiluje a za druhé proč právě na tomto místě díla. Fryšova mapa je (s výhradami, o nichž bude řeč) prospěšná v prvním bodě, řídicí v druhém.