

Julien Duvivier — aktualizovaný pohled

Podle Davida Thomsona¹⁾ byl Julien Duvivier profesionál, který dokázal se ctí obstat v každé době, svým způsobem tvůrce zajímavý, charismatický, ale údajně nikdy originální. Jeho dlouhá kariéra je vyrovnaná, postrádá však osobitost. Když k tomuto obvyklému soudu na Duvivierovu adresu připojíme fakt, že François Truffaut se ve své *Jisté tendenci francouzského filmu*²⁾ zmiňuje pouze o jeho „zábavném“ filmu *PEPÉ LE MOKO, DOBRODRUH Z ALŽÍRU* (1938), působí rekapitulace filmografie obsahující neuvěřitelných 74 titulů natočených během 48 let poněkud neutěšeně. V českém prostředí se Duvivierově osobnosti věnovali už před lety pouze Jaroslav Brož,³⁾ ten opakovaně, nebo Galina Kopaněvová,⁴⁾ a to v podobně střízlivém duchu jako Thomson. Se znalostí 35 filmů, které u nás bylo možné vidět, ať už v distribuci, tedy dnes jen díky sbírce NFA,⁵⁾ nebo v televizi či v rámci programové nabídky Francouzského institutu, je čas takový pohled zpochybnit a aktualizovat. Původně herec, jenž už v němé éře natočil 25 filmů, zahájil zvukové období své kariéry výjimečným *DAVIDEM GOLDEREM* (1930), předznamenal film noir originální

maigretovskou adaptací *DRAVEC* (1933), poetický realismus uvedl filmem *PEPÉ LE MOKO, DOBRODRUH Z ALŽÍRU* a pro evropskou kinematografii zpopularizoval žánr povídkového filmu, jež poprvé využil v roce 1937 (*JEJÍ PRVNÍ PLES*) a naпоследy, se stejným úspěchem, roku 1962 (*ĎÁBEL A DESATERO*), si rozhodně zaslouží naši pozornost, zbavenou stigmatu zdatného řemeslníka bez vlastní invence.

Coby představitel menších rolí v divadle Odéon se Julien Duvivier (8. 10. 1896 – 29. 10. 1967) po první světové válce seznámil s Marcelem L'Herbierem a Louisem Feuilladem, pro něž psal scénáře; oba přitom nasměrovali jeho vlastní režijní práci, k níž se dostal už roku 1919. Jeho snímky z 20. let často spojovala religiózní témata (*LURDSKÁ TRAGÉDIE*, 1924; *SVĚTLO SVĚTA*, 1927 aj.) a je pro ně příznačná velikašská snaha pojmut na prostoru jediného filmu celé dosavadní dějiny lidstva. Z jedné strany L'Herbierův intelektuální vliv s důrazem na formu však na straně druhé vyvažovala feuilladovská hravost, patrná např. v *TAJEMSTVÍ EIFFELOVKY* (1926), důmyslné zápletky o tajném bratrstvu Ku-klux-Eiffel a jeho

1) David Thomson, *A biographical dictionary of film*. London: André Deutsch 1994, s. 218–219.

2) François Truffaut, *Jistá tendence francouzského filmu*. In: *Román o Françoisi Truffautovi*. Praha: ČSFÚ 1989, s. 167.

3) Např. Jaroslav Brož, *Pilný a pracovitý Julien Duvivier*. In: *Zvukový film let třicátých*. Praha: Čs. společnost pro šíření věd. a polit. znalostí 1960, s. 83–86.

4) Galina Kopaněvová, *Julien Duvivier*. *Kinoklub* 1965, č. 4, s. 59–70.

5) Kolekce Duvivierových filmů byla v NFA budována převážně na základě výměny mezi archivy sdruženými ve FIAF — první titul se podařilo získat roku 1956, zatím poslední přírůstek pochází z roku 2003 — její charakter je tak výhradně studijní.

dech beroucích honičkách po vysoké věži. Němou etapu své tvorby režisér uzavřel kinematograficky úspěšnou adaptací Zolovy předlohy *U ŠTĚSTÍ DAM* (1929), kde prokázal dokonalou práci s prostorem, neviditelné propojení ateliéru a reálu i přirozené vedení herců, což jsou charakteristiky, jimiž se bude vyznačovat rovněž jeho další tvorba. Téměř experimentální podobu má celá sekvence bourání staré ulice, která má ustoupit novému kapitalistickému podnikání: víceexpozicí zmnožený dělník se tady ve velkém detailu rozmachuje krumpáčem a jeho temná silueta téměř přízračně odkazuje jak k Feuilladovým tajemným figurám (*Fantomas*, *Judex*), tak ve stejné době vznikajícím dokumentům Dzigy Vertova (např. *ODINNADCATYJ*, 1928).

Stejně jako jedno umělecké období Duvivier velkolepě uzavřel, to zvukové nastupující zahájil. *DAVID GOLDER* se vyznačuje promyšlenou prací se zvukem, zádumčivou atmosférou, již posiluje využití zadního svícení i vynikající kamera Georgese Périnala a Armanda Thirarda, zachycující osud židovského finančníka v několika plánech. Duvivier měl i v budoucnosti cit pro výběr výlučných látek. Tentokrát to byl román talentované Irène Némirovské,⁶⁾ která v něm popsala důvěrně známé prostředí, v němž vyrostla. K židovské tematice se režisér vrátil ve 30. letech ještě dvakrát, a to v biblické *GOLGHOTĚ* (1935) a v pražských ateliérech realizovaném *GOLEMOVI* (1935).⁷⁾ Doplňme však, že pro tyto projekty nezvolil správný čas, ani pojetí. Ve 30. letech jsme ve

francouzském filmu svědky šokujícího vzestupu antisemitských manifestací, „vzrůstající vlny protizidovského diskursu“.⁸⁾ Byť neexistuje důkaz, že by byl Duvivier antisemita a v případě *Goldera* mu nepochybně šlo o *Goldera* člověka, nikoli *Goldera* žida, v duchu dobového stereotypu vykreslil v uvedených třech filmech židovské hrdiny tak, že k uklidnění předválečné hysterie jistě nepřispěl.

Kromě tématu tyto snímky spojuje také hlavní představitel Harry Baur, vedle Jeana Gabina nejdůležitější režisérův herec. Podobně jako předlohy si i herce vybíral Duvivier s velkou rozvahou a pak jim po určitou dobu zůstal věrný. V němém období to byl Gaston Jacquet, po Baurovi a Gabinovi následovali Michel Simon, Louis Jouvet a Fernandel. Baur, upřednostňující expresivní herectví, u Duviviera zosobnil *Goldera*, krále Heroda, Rudolfa II. i zpočátku nevšímavého otce malého *ZRZKA* (1932), ve stejnojmenném remaku režisérova vlastního snímku z němého období (u nás uvedeného jako *ZMUČENÉ MLÁDÍ*, 1925). Tento film měl značný vliv doma i v zahraničí, protože ve 30. letech bylo téma dětství ve filmu poměrně vzácné. Navíc režisér zde dokázal vytěžit maximum z kontrastu svěží přírodní scenérie s ústrky vůči chlapci, neustále strachem se chvějícího v očekávání další rány. Ve stejném roce Duvivier realizoval další výjimečnou adaptaci: *DRAVEC* patří mezi první tři filmová zpracování románů Georgese Simenona (spolu s *LA NUIT DU CARREFOUR* Jeana Renoira a *LE CHIEN JAUNE* Je-

6) Irène Némirovská (1903–1942) se narodila v Kyjevě v rodině židovského bankéře, po revoluci odešla s rodiči do francouzského exilu, kde se prosadila jako prozaička. V červenci 1942 byla deportována do Osvětimi, kde krátce nato zahynula. Jejím dvěma dcerkám, které přežily válku v úkrytu, se podařilo zachránit rukopis jejího posledního románu, jenž byl vydán až po letech. Viz Irène Némirovská, *Francouzská suita*. Praha — Litomyšl: Paseka 2011.

7) Původně se na filmu měla podílet dvojice V+W, ale Duvivier neuvažoval o satirické komedii, nýbrž o romantické výpravné podívané. Převaha francouzské účasti nakonec vedla k tomu, že plánovaná česká verze vůbec nevznikla. Vedle několika českých herců měli však na výsledek zásadní vliv kameramani Jan Stalich a Václav Vích a v neposlední řadě režisérovy procházky po Starém židovském hřbitově.

8) Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Indiana: Indiana University Press 2002, s. 80.

9) Ginette Vincendeau, *Francúzsky film noir*. In: Martin Kaňuch — Michal Michalovič, *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. Bratislava: Edícia Cinematik 2012, s. 13.

ana Tarrida), a ty podle Ginette Vincendeau⁹⁾ představují začátek francouzského filmu noir. Později ještě mnohokrát zfilmované případy komisaře Maigreta se na počátku 30. let nořily do dnes již nečekaně temné atmosféry; DRAVEC je situován konkrétně na Montparnasse, do vizuálně expresionisticky pojaté kosmopolitní komunity (dekorace i svícení). Baur hraje Maigreta jako pochybujícího a empatického samorosta, schopného odhalit i perfektní zločin, nastrojený poznamenaným padouchem Radekem (má se jednat o českého emigranta, jeho jméno však explicitně odkazuje k hrdinovi Dostojevského). Opět pozoruhodná zvuková stopa, kdy klíčové události jsou doprovázeny izolovanými zvuky mimo obraz (např. hluboký dech, vytí vlků), posedlost dvěma ženami coby předzvěsti femme fatale a všudypřítomná mlha coby znak morální nejednoznačnosti — to jsou jen další noirové ingredience této pozoruhodné podívané, u nás cenzurou první republiky zakázané těsně před uvedením do kin.

Ani pozdější *monstre sacré* francouzského filmu se nezrodilo až na NÁBŘEŽÍ MLH (1938), Jean Gabin měl tehdy za sebou už pět důležitých rolí u svého skutečného stvořitele Duviviera. Jeho archetypické postavení vydědence na útěku před zákonem i sebou samým vyrostlo z Françoise Paradise ve filmu MARIA CHAPDELAINE (1934), Piláta Pontského v GOLGHOTĚ, legionáře Pierra Gillettha v PEVNOSTI ZATRACENÝCH (1935), kamarádkého Jeannota z DOBRÉ PARTY (1936)¹⁰⁾ a především PEPÉ LE MOKA, DOBRODRUHA Z ALŽÍRU. Píseň zpívaná Fréhelem nejen Le Moka charakterizuje, ale zároveň předjímá jeho tragický osud. Pépé, osobnost pohybující se na okraji společnosti, vnesl do francouzského filmu zvláště posmutnělou romantiku a mýtus neúspěchu, a stal se tak předchůdcem Michela Poicarda z filmu Jeana-Luca Godarda U KONCE S DECHEM (1959) nebo SAMURAJE (1967) v podání Alaina

Delona ve snímku Jeana-Pierra Melvilla. Atmosféra fatalismu, nemožnost úniku se staly hlavními znaky filmů poetického realismu. Alžírská casbah představuje jediné místo, kde se může hrdina svobodně pohybovat — azyl, ale i vězení, které nelze beztrestně opustit. Poznáváme ji nejprve prostřednictvím dokumentárních záběrů, doprovázených komentářem mimo obraz, posléze, jak se více noříme do jejího labyrintu, jedná se o malý zázrak studiového designu. Vedle party kumpánů tady hrdina žije mezi dvěma ženami: věčnou milenkou Inès a femme fatale Gaby, která sem přináší svěží, ale zároveň zkázonosný závan nedostupné Paříže. Závěrečná snová cesta do přístavu je pak aktem sebeobětování, jenž si Gabin posléze zopakuje právě ve filmech Marcela Carného. Poučen ZJIZVENOU TVÁŘÍ (1932) Howarda Hawkse dosáhl Duvivier tentokrát takového úspěchu, že vzápětí po francouzské verzi následoval její americký remake v režii Johna Cromwella (ALŽÍR, 1938). V Gabinově roli tady důstojně obstál Charles Boyer. Duvivier s Gabinem naposledy spolupracovali rovněž v Americe, kde vznikla variace na stejné téma, podobně laděný THE IMPOSTOR (1942).

Třicátá léta představovala pro Duviviera nejúspěšnější období v jeho bohaté tvůrčí dráze: sotva předznamenal noirové filmy, upozornil na *orphan films*, zapojil se do Levé fronty a uvedl poetický realismus, už sklízel další uznání za svůj první povídkový film JEJÍ PRVNÍ PLES (1937). Umělec se tu znovu projevil jako průkopník, protože žánr povídkového filmu nebyl tehdy rozšířený a on se na tomto poli ukázal jako skutečný mistr. Posléze v americké etapě své tvorby realizoval jeho remake s názvem LYDIA (1940). Snad nejzdařilejší jeho hollywoodský počín však zřejmě představuje komedie o pěti epizodách, sledující osudy majitelů jednoho odloženého fraku. Po odchodu z okupované Francie režisér chvíli setrval

10) Dudley Andrew chápe DOBROU PARTU jako alegorii Levé fronty, ale klade si otázku, zda scenáristé (Duvivier a Charles Spaak) chtěli říci, že život v kolektivu je jen krásná iluze, nebo zda chtěli tuto iluzi prosazovat. Viz Dudley A n d r e w, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton — New Jersey: Princeton University Press 1995, s. 226.

v Londýně, aby pak na čas zakotvil za oceánem, kde se již roku 1938 etabloval VELKÝM VALČÍKEM¹¹⁾ a nyní tady natočil další čtyři filmy. Pro tři z nich si zvolil právě žánr povídkového filmu: HISTORKY Z METROPOLE (1942) a po nich SRDCE POD MASKOU (1943) přitom představují mnohem více než bohatou přehlídku nejen amerických stars. Zmíněný frak, díky němuž drží pohromadě příběh divadelního herce Ormana (Charles Boyer), mladíka George (Henry Fonda), komponisty Charlese Smitha (Charles Laughton), advokáta Browna (Edward G. Robinson) a černocho Luka (Paul Robeson), se stává symbolem elegance, sociálního statutu, ale i ponížení. Duvivier zde dokázal zkoncentrovat výkony řady hereckých osobností, aniž by se ty navzájem zastiňovaly, ale i sladit odlišné umělecké rukopisy scenáristů (Ben Hecht, Ferenc Molnar, Donald Ogden Campbell aj.) a vytvořit harmonický celek. Mezi těmito náročnými projekty nelze pominout ani podstatně komornější, melancholicky laděný KONEC DNE (1938), který vznikl ještě ve Francii a je situovaný do světem zapomenutého útočiště pro staré herce. Každý tady žije ve svých vzpomínkách na časy dávno zašlé slávy, v iluzích, v atmosféře nenaplněných očekávání a tužeb. Dohromady je to poněkud podivná společnost lidí, kteří zaměnili život za umění, divadlo je pro ně magickou transformací reality, a tak není divu, že i do ošuntělé společné jídelny vcházejí jako herci na jeviště. Byť šlo o skromnou produkci, od níž se neočekávalo mnoho, film si získal nečekaně vřelé přijetí pro výlučné herecké výkony (Michel Simon, Louis Jouvet aj.) a režisérovu znalost divadelního světa. Tu ostatně dokázal skvěle zužitkovat i o téměř dvacet později v excelentní kriminální komedii MUŽ V NEPROMOKAVÉM PLÁŠTI (1956). Fernand coby šikovně nešikovný klarinetista tady musí vyřešit sedm vražd a ještě včas doběhnout do divadla na představení. Duvivier zde prokázal nejen detailní znalost prostředí, ale především

schopnost s prostorem divadelního jeviště, orchestřiště a zákulisí filmově pracovat.

Pokud jsem zatím kladla důraz především na Duvivierův smysl pro filmovou formu, cit pro novátorské postupy zejména v oblasti kamery, svícení, scény, minuciózní práci s herci, kteří, stejně jako celý štáb, obdivovali jeho umanutou důkladnost, je třeba se zmínit také o jeho lidské odvaze. Můžeme mu jistě vyčítat, že tři filmy, které zdůrazňují negativní charakterové vlastnosti postav židovského původu, natočil zrovna v nebezpečném duchovním klimatu 30. let, naopak pozitivně překvapí neústupnost, s níž v roce 1940 realizoval vlasteneckou kroniku francouzské rodiny mezi lety 1871 až 1939, odehrávající se na pozadí třech válek s Německem. Film, jenž byl u nás uveden pod názvem VĚČNÝ NEPŘÍTEL, se mu podařilo zachránit jen díky útěku do USA, kde byl uveden v dubnu 1943 (HEART OF NATION); francouzská premiéra se mohla uskutečnit až v říjnu 1945. A znovu „nerozumně“ se tvůrce zachoval i po válce, kdy se vrátil domů jako jeden z prvních a hned se pustil do realizace své v pořadí druhé simenonovské adaptace. PANIKA (1946) představuje totiž studii muže, neprávem podezřívaného z vraždy a uštvaného agresivním davem, jemuž nezáleží ani tak na pravdě, jako na faktu, že pan Hire (vynikající Michel Simon) nezapadá do místní měšťácké pospolitosti. Režisér ve studiu přesvědčivě simuloval hluk ulice a atmosféru kolem pouťových atrakcí, v jejichž centru vrcholí zmatek kolem zločinu, který je však především odvážnou parafrází na francouzské poválečné poměry. Noirové aranžmá a strhující drama lidské nesnášenlivosti pak roku 1989 inspirovalo k zopakování Patrice Leconta (MONSIEUR HIRE).

Vzhledem ke své profesionalitě a schopnosti se stejně suverénně pohybovat v různých filmových studiích, dostal Duvivier za svůj život řadu pracovních nabídek z celého světa: film HALÓ PAŘÍŽ

11) Oscar pro kameramana Josepha Ruttenberga je dalším zjevným potvrzením Duvivierova důrazu na vizualitu narace.

— ZDE BERLÍN (1932) vznikl v Německu, GOLEM (1936) u nás na Barrandově, pět snímků natočil v Hollywoodu, v Londýně na pozvání Alexandra Kordy ANNU KARENINU (1947) nebo v Itálii v 50. letech dvě populární komedie s Fernandem. Doma přitom stačil vytvořit množství adaptací, z nichž je třeba vyzdvihnout alespoň ty nejpozoruhodnější: PŘÍPAD MAURICIUS (1953) podle Jacoba Wassermanna, POD POKLIČKOU (1957), svého druhého Zolu, nebo intenzivní komorní drama s okupační tematikou MARIE OCTOBRE (1959). Svoji kariéru uzavřel v 60. letech povídkovým filmem ĎÁBEL A DESATERO (1962), který je zcela na výši HISTOREK Z METROPOLE, a poněkud překombinovaným kriminálním dramatem ĎÁBELSKÝ VÁŠ (1967), jež však rovněž nepostrádá invenci.

Julien Duvivier nebyl pro českou filmovou distribuci nikdy neznámým pojmem, neboť na plátech našich kin jsme mohli vidět od 20. do 60. let více než dvě desítky jeho titulů, další pak na televizních obrazovkách. V archívním kině Ponrepo se jeho snímky objevují pravidelně; rozsáhlejší retrospektivy z tvorby tady mohli diváci zhlédnout zejména v letech 1966, 1971 a nyní v roce 2013. Přesto jeho jméno u nás, jak dokládá i minimální kritická reflexe, nikdy výrazně nerezonovalo. Byl to sice právě Duvivier, kdo byl už v druhé polovině 30. let pozván do Hollywoodu a kdo si během celé své profesionální dráhy udržel jisté renomé kosmopolitního tvůrce, jeho věhlas ale zůstal ve stínu generačních kolegů René Claira a Jeana Renoira. Jeho filmografie je přitom obrazem dějin francouzské kinematografie — a to vždy s jistým předstihem (film noir, poetický realismus) — i dějin světové literatury (Zola, Němirovská, Simenon, Lagerlöfová, Wassermann aj.). Nutno však dodat, že to byli i samotní Francouzi, kdo se ke svému krajanovi nejprve zachoval po-

někud macešsky: jediná reprezentativní monografie vyšla roku 1968.¹²⁾ Ke změně došlo až v prvním desetiletí třetího tisíciletí, kdy nečekaná renesance Duvivierova díla vyvolala vznik hned tří nových prací věnovaných jeho osobnosti a dlouhé plodné kariéře.¹³⁾

Briana Čechová

12) Raymond Chirat, *Julien Duvivier*. Lyon 1968.

13) Yves Desrichard, *Julien Duvivier: cinquante ans de noirs destins*. Paris: BiFi 2001; Eric Bonnefille, *Julien Duvivier: Le mal aimant du cinéma français*. Paris: L'Harmattan 2002; Hubert Niogret, *Julien Duvivier: 50 ans de cinéma*. Paris: Bazaars & Co 2010.