

„Kdo je k čertu Tony Clifton?“
(*Muž na Měsíci jako vrchol Formanovy tvorby*)

„Komik se snaží předvést chyby duše i těla.“⁽¹⁾

„Komik, jak sám dobře ví, se může zabydlet jen ve svém exilu,
úměrně tomu, nakolik je příkladným vtělením osudu lidí vůbec.“⁽²⁾

MUŽ NA MĚSÍCI je dosud nejlepší film Miloše Formana, s jehož významem lze poměřovat jen HOŘÍ, MÁ PANENKO a několik sekvencí AMADEA: nikoli náhodou právě těch, jimiž prosvítá napětí filmové režie a režie opery ve filmu. Osnova nového Formanova snímku je totiž stejně jako v případě AMADEA utkána z nepodobných dvojníků. Nejde však o znovustvoření operní scény v napětí k císařskému dvoru, nýbrž o filmové oživení v podstatě estrádní komiky, kterou zároveň ztělesňuje a neustále přesahuje komik Jim Carrey v roli komika Andyho Kaufmana. Odtud úkol mnohem obtížnější než v AMADEOVI, navíc bez záchranné sítě Mozartovy hudby – úkol natočit komedii o komikovi, jenž byl skutečnou postavou, a to tak, aby nevznikl životopisný film, nýbrž ryze filmový ekvivalent jeho pódiových a televizních výstupů.

Forman se při tom opírá o lidskost komedie v technickém a dávném slova smyslu, vycházejícím z toho, že lidské bytosti nelze předvést realisticky, ale pouze jako lepší, nebo horší než samy v dané době jsou: „lepší člověk“ pak obývá jeviště tragédie, „horší člověk“ je postavou komickou.⁽³⁾

Srdcem Formanova filmu proto rozhodně není prefabrikovaný kritický pohled na údajný rozmach kýče a masové kultury, stejně jako jádrem AMADEA nebyla povrchní dualita božského génia a příliš lidského závistivce, přejatá ze stupidní Shafferovy hry. MUŽ NA MĚSÍCI se nepochybně opírá především o samotné scény oživující Andyho komediální výstupy. Horizontem těchto výstupů a zároveň motivem, který celý snímek rámuje, je přitom právě samo oživení v silném slova smyslu, promítnuté do dvou naprosto nepatetických podob vzkříšení či zmrtvýchvstání.

První z nich využívá postupu filmu ve filmu, aniž by však Andyho „vlastní“ film („Ahoj, já jsem Andy a tohle je můj film.“) prostě rámoval a obsahoval Andyho příběh, který pokračuje ještě poté, co Andyho film končí na jeho pohřbu. Oba snímky, Andyho film a film o Andym, se nerámují, ale proplétají, a to až do okamžiku, kdy Andy „zvenčí“ nakoukne do závěrečných titulků. Celá sekvence mezi Andyho pohřbem a tímto posledním vstupem vrcholí výstupem Tonyho Cliftona a posledním překvapením: v kůži Tonyho totiž není očekávaně Bob Zmuda (Paul Giamatti), jehož spatříme mezi diváky. Do středu naší pozornosti se tím nakonec vrací udivená otázka, kterou Andymu klade před Tonyho prvním vystoupením agent George Shapiro (Danny DeVito): „Kdo je k čertu Tony Clifton?“

Odpověď se zdá být jasná a neuchopitelná. Tony Clifton je Andyho druh, ne-já, stejně jako jeho partner ztělesněný Bobem Zmudou, stejně jako někdo, koho Bob pozoruje, když už je Andy mrtev. Tony Clifton je moderní obdobou „Pana Nikoho“, figury nadané plným a dokonalým štěstím, které je nedostupné všem, kdo jsou „Někým.“⁽⁴⁾

1) *Tractatus Coislianus (Anonymní pojednání o komedii)*, kap. 3.3, český překlad in: Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996, s. 126.

2) Petr Král, *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha 1998, s. 289.

3) Aristotelés, *Poetika*, 1448a.

4) „Nikdo“ prožil svůj zlatý věk v 16. a 17. století, jakkoli už ve středověku se objevuje „Svatý Nikdo“. Jeho živlem byly ovšem jazyky, které nemají ve větě dvojí zápor a lze v nich prohlásit, že „nobody does everything, nobody does nothing“, anebo „nobody knows himself“. Obojí má k Andymu úzký vztah,

Tonyho závěrečné a strhující vystoupení proto není jen filmovým obrazem rozšířené legendy o stále žijícím Andym. Je mnohem spíše triumfálním předvedením návratu Andyho schopností bez Andyho osoby, vrcholným kouzlem, v němž kouzelník nepotřebuje partnera, protože nechá zmizet sám sebe. Muži bez vlastností odpovídají vlastnosti bez muže. Vlastnosti bez muže na Měsíci jsou nadto šestkrát odpoutanější od povrchu.

Také druhá podoba vzkříšení je v MUŽI NA MĚSÍCI vepsána do horizontu, jenž nemá nic společného s horizontem biblickým. Právě v ní jde o prvek nanejvýše lidský, jímž je schopnost imitace, umění nápodoby jako klíč ke komice vůbec. Způsob, jímž Jim Carrey tuto schopnost předvádí v první části filmu, vrcholí v sekvenci, v níž je imitace dovedena do krajnosti a na několik okamžiků beze zbytku splyne s tím, co je napodobováno. Jedná se o sekvenci setkání čtvrtého druhu, v níž si Andy přes propast času podává ruce se samotným Elvisem Presleym.

Andyho výstup v bezvýznamném lokále přitom začíná jako zlý sen nešikovnosti, do něhož se vtěluje celé velké téma trapnosti, studu a soucitu. Záběry tváře Andyho a prostřihy na tváře diváků jen posilují pocit nedobrovolné asistence u druhořadé nápodoby, když v tom se odehraje skutečný zázrak. Po hudebním střihu, jenž dá zaznít monumentální „znělce“ Straussova *Zarathustry*, se náhle rozezná *Blue Suede Shoes* a místo rozpačitého začátečníka se k publiku bleskově otočí vzkříšený a oslnivě suverénní Elvis Presley. Tato úplná proměna se odehraje ve zlomku vteřiny a stejně rychle se pak odehraje návrat Andyho, a také díky tomuto ostrému kontrastu obou poloh máme co činit s jednou z nejúžasnějších scén v celých dějinách filmu.

Síla Formanovy režie přitom tkví nejen v tom, že ji nezkouší natahovat, ale hlavně v tom, že se ji v celém dalším ději nepokusí zopakovat. Andyho výstup zůstane „improvizací“, kterou oznamuje světelný nápis na zdi klubu.

Jedinečný prostřih na Andyho-Elvise přitom nutně celý film proměňuje, jakkoli je tato proměna nenápadná a netematická. Díky ní jako by pak bylo možné další a další zmnožování Andyho podob, které očekáváme, a přesto nás dokáží opakovaně překvapit. Důvod tohoto překvapení je neustále zjevný: Andy není komik v žánrovém slova smyslu („Nejsem komik. Ani nepoznám vtip.“). Je umělec, což se ovšem nijak nevyklučuje se statutem hvězdy („Chci být největší hvězda na světě.“), protože jedna část Andyho umění potřebuje živé obecenstvo, nikoli „smích mrtvých lidí“ ze sitcomů. Toto umění však obsahuje celé spektrum idejí od nepopsatelného Tony Cliftona až po momenty ryze konceptuálního umění a performance, k nimž patří jak vsunutí falešné technické poruchy do televizního vysílání, tak celonoční čtení amerického *Velkého Gatsbyho* se silným anglickým přízvukem.

Jedině takto široké spektrum také umožňuje pochopit, k čemu vlastně Andyho vystoupení poukazují: nápodoba, mimésis, a spolu s ní jazyková a situační komika, nejsou pouhým opičením se po lidských poklescích, ale zjevením nejvlastnějšího rysu lidské kultury. Neboť nejen lidé mají různé místní kultury, které lze nalézt právě a rovněž u mnohých druhů opic. Pouze a jedině člověk má ale univerzální kulturu pokleslou, do níž se krása nepromítá jako autorský záměr, ale mimoděk, a tím také zcela nepředvídatelně.

Pokleslá kultura je moderní ekvivalent náboženství, jehož Bůh nedává žádná znamení smyslu ani záruky vykoupení. Proto je film nejmodernější uměleckou formou a proto, řečeno slavnými slovy André Bazina, „jedině kamera zná heslo odemykající tento vesmír, v němž se nejvyšší krása

stejně jako verš „nobody is my name, I bear everybody's blame“. Zkoumavé povahy, mající odvahu a čas být Nikým, odkazujeme k těmto textům: Gerta C a l m a n n, *The Picture of Nobody. An Iconographical Study*. „The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 1960, č. 23, s. 60 – 104; Irving L. Z u p n i c k, *The Meaning of Brueghel's "Nobody" and "Everyman"*. „Gazette des Beaux Arts“ 1966, č. 108, s. 257 – 270.

ztotožňuje zároveň s přírodou a s náhodou“. Odtud také možnost nahlédnout vesmír jako zároveň opticky temný a morálně veselý, tedy jako hru.

Formanův film se naštěstí vyhýbá tematizaci takové hry, a režie v něm proto zdánlivě ustupuje do pozadí. Snad i proto, že ani sám Andy nechápe svá vystoupení jako hru a že prohlédnutí své vlastní role probleskne jen jedinou scénou, oním smíchem při návštěvě filipínského „zázračného léčitele“, v němž jako by Andy najednou poznal kolegu iluzionistu, jediného partnera, jenž přichází zvenčí bez Andyho režie. Zázračný léčitel na sebe bere roli tradičně připisovanou humoristovi, od které tím vlastně Andyho vysvobozuje: „Humorista je moralista, který se vydává za vědce, někdo podobný anatomovi, jenž by prováděl pitvu jen proto, aby se nám znechutil. Humor v úzkém slova smyslu, jak ho chápeme my, je transpozice morálního do vědeckého.“⁵⁾

Andy oživující starou dámu ve vrcholné chvíli vystoupení v Carnegie Hall není humoristou, ale čistým umělcem nejen bez vtipu, ale hlavně bez ironie. Narozdíl od humoristy je vědcem bez morálky. Sám Andy to přesně vystihuje v naprosto nečekané scéně, odhalující pozadí jeho zápasu s mistrem wrestlingu. „Pro zápasení to byl zářivý okamžik,“ jásá zápasník. „Byl to taky zářivý okamžik pro behaviorální vědu,“ odpovídá Andy.

Andyho výstupy se tedy netýkají lidské hlouposti a kulturní nivelizace. Předvádějí spíše rozrůznění lidskosti a vstupují přímo do živlu této rozmanitosti, která je vyjádřena také nepředvídatelnými obraty zápletky. Součástí této různosti a druhým klíčovým obratem je samozřejmě už zmíněný nástup Tonyho Cliftona, díky němuž se na plátně začíná rýsovat skutečná idea komiky, vyvstávající z napětí Andyho okamžiků nesmělosti a Tonyho uragánu urážek.

Přes zcela odlišný obsah jde o postup formálně obdobný polaritě, s níž pracuje projev Tonyho Curtise ve Wilderově snímku NĚKDO TO RÁD HORKÉ: jeho postava nestojí na polaritě pravé podoby mužské a falešné podoby ženské, ale na polaritě dvou imitací, imitace ženy a imitace ženské představy milionáře. Je také jasné, že motiv dvojí imitace obsahuje lehce melodramatickou nevyváženost a nesymetričnost různých existencí, ať už jde o dva milence, nebo různé tváře jediné osoby.

MUŽ NA MĚSÍCI tak rozhodně není filmem o mrtvém komikovi, ale aktem vzkříšení, jenž povolává zpět jeho komiku a prostě nemůže končit Andyho pohřbem. Neboť jestliže je pravda, že oslnivý okamžik Andyho proměny v Elvise už Forman ve svém filmu neopakuje, a tím potvrzuje jeho jedinečnost, je rovněž pravda, že stopu tohoto záblesku v sobě nese poslední sekvence návratu Tonyho Cliftona, jehož v tu chvíli někdo nepoznaný napodobuje, ač nebyl ani Elvisem ani americkým prezidentem, ale jen Andyho výtvozem, osvobozeným k závěrečné písni: „Jsem zpátky z vesmíru!“ Zvolání dokonale a plně probuzené bytosti, které nezbyvá, než vzdát úctu básní:

„Forma je prázdnota
a prázdnota je forma.“
Kočka má kořata
a Volkswagen je firma.

Karel Thein

5) Henri Bergson, *Smích*. Praha 1994, s. 61.