

*Dvoj pohled***Tanec ako otváranie svetov**

Mám tu hovoriť o Minnelliho filme AMERIČAN V PARÍŽI, dovoľte mi však začať niekým a niečím iným. Roku 1988 urobila Claire Parnetová s Gillom Deleuzom televízny cyklus rozhovorov nazvaný *Šľabikár (Abécédaire)*. Východiskom Deleuzových úvah je tu vždy nejaká téma, daná jedným alebo dvoma slovami, pričom témy postupujú podľa abecedy. Film sa priamo medzi týmito témami neobjavuje, to však vôbec neznamená, že by sa k nemu Deleuze vo svojich odpovediach neobracal, naopak, hovorí o filme pri viacerých príležitostiach. Jedna z nich sa mi javí veľmi príznačná pre jeho chápanie filmu: Deleuze sa k filmu obráti vtedy, keď príde na rad písmeno I a s ním „Idea“. Už tesne predtým, pri rozprávaní na tému „Dejiny filozofie“ vysvetlil, čo rozumie týmto pojmom. Podľa neho idea vôbec nie je čosi abstraktné, je to vec, ktorá nie je ničím iným, iba sebou samou; napríklad matka, ktorá by bola iba matkou, a nie manželkou, a nie sestrou, a nie dcérou atď. Idea, to je potom vec vo svojom čírom stave. Filozofi tvoria idey v podobe pojmov a veľkí filozofi sú veľkými práve preto, lebo vytvorili a rozvinuli veľké pojmy. Keď však vzápätí Deleuze prejde priamo k téme „Idea“, nechce vyzdvihovať filozofov a ich tvorbu pojmov; pripomína, že idea preniká celou oblasťou tvorivých aktivít a že tvorí, znamená mať ideu. Príklad pre ideu vedenú tvorivú aktivitu nachádza potom Deleuze vo filme: uvádza amerického režiséra Vincenta Minnelliho.

To niekoho môže prekvapiť, pretože Minnelli rozhodne nie je z tých režisérov, ktorí sa zamerali na tvorbu intelektuálne náročných filmov. V štyridsiatych rokoch sa uviedol ako režisér muzikálov, na začiatku päťdesiatych rokov v hollywoodskych produkciách otvoril obdobie tzv. rodinných filmov, vzápätí nakrútil jeden z najúspešnejších muzikálov, šiestimi Oskarmi ovenčený film AMERIČAN V PARÍŽI. Ani jeho ďalšie filmy, vrátane SMÄDU PO ŽIVOTE sa neodchyľujú od základného zámeru osloviť široké publikum. Skrátka, úspešný hollywoodsky režisér, ktorý skoro každým svojím filmom ašpiroval na Oskara. A predsa ho Deleuze uvádza ako príklad tvorcu, ktorého dielo nám pomôže pochopiť, čo sú to idey a aká je ich funkcia v umení. A Deleuze sa pri odôvodňovaní tohto zaradenia odvoláva nielen na Minnelliho náročnejšie diela, ako ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY, ale aj na jeho muzikály a výslovne pripomína Gene Kellyho.

Stojí za to všimnúť si, čo Deleuze na Minnelliho filmovej tvorbe zaujalo. Podľa neho je to tvorca, ktorý sa v celom svojom diele, či už išlo o komédie alebo o tragédie, nechal viesť jedinou ideou a ustavične sa pýtal: Čo to znamená byť chytený v niekoho sne? ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY túto ideu rozvíjajú zachytávaním ľudí v nočnej more vojny; iné jeho filmy zasa ukazujú, čo to znamená byť chytený v dievčenskom sne.

V podobnom zmysle sa Deleuze o Minnellim vyjadruje v knihe *Obraz-pohyb*: „Jeho dílo, jak hudební komedie, tak také každý jiný žánr, sledovalo neodbytné téma postav doslovně

absorbovaných jejich vlastným snem, a zejména snem o druhém a minulostí druhého [...], snem síly Druhého [...]. V celém jeho díle se sen stává prostorem, asi jako pavučina, jejíž místa nejsou ani tak stvořena pro snílka samotného, jako spíše pro živoucí kořisti, které přitahuje.“¹⁾

Teraz už môžeme trochu lepšie pochopiť, prečo Deleuze tohto režiséra kvalifikuje ako tvorcu idey. V jeho chápaní idea vôbec nemusí obsahovať niečo hlboké, intelektuálne a intelektuálne. Mať ideu, to znamená sústrediť sa na jednu vec a vylúčiť z nej všetky ostatné aspekty a vzťahy, ktoré v bežnom svete zvyknú tľmiť, otupovať, kontaminovať jej charakter. Takouto ideou môže byť sen a situácia toho, kto je v ňom chytенý. Dobré si všimnime, že Deleuze o Minnelliho sne, o tejto jeho idei hovorí ako o priestore. Zatiaľ čo pri prvej definícii idey sa nám celý postup jej tvorby mohol javiť ako vylučovanie a ochudobňovanie zamerané na získanie čistého, no dematerializovaného extraktu, teraz sa ukazuje, že výsledok má svoje špecifické priestorové charakteristiky. Tvorba ideí je v tejto modalite tvorbou priestorov. Ba čo viac, je to tvorba svetov.

V druhom dieli svojej knihy o filme hovorí Deleuze o Minnelliho snoch ako o svetoch: „U Minnelliho je každý svet, každý sen uzavretý do seba samého, uzavretý do toho, čo obsahuje, vrátane snívajúceho. Má svojich somnabulistických väzňov, svoje leopardie ženy, svojich strážcov a svoje sirény.“²⁾ Minnelliho idea je síce čistým produktom, z toho však vôbec nevyplýva, že by bola prázdna, beztvár a bezfarebná; naopak, je to žiarivý svet obývaný množstvom postáv.

Ide teraz o to, ako budeme chápať tieto zvláštne existencie a ich výskyt v tomto svete. Vieme už, že sú v ňom chytенé, že ich tento svet „obsahuje“: ako sieť pavúka zachytáva a „obsahuje“ muchy, ako väznica zachytáva a „obsahuje“ väzňov. Tieto prirovnania nám bezpochyby môžu priblížiť myšlienku, že tvorba ideí je zároveň tvorbou svetov, je v nich však aj čosi zavádzajúce a treba ich hneď korigovať. Tým, čo treba korigovať, je predstava nehybnosti, ktorú tieto prirovnania navodzujú. Zaiste, vzhľadom na vylúčenie všetkých externých faktorov musíme pripustiť, že ten, kto je chytенý v sne, sa ocitol v istom druhu väzenia. To však nijako neznamená, že by ohraničený priestor, ktorý sa takto stal jeho svetom, bol nevyhnutne nehybný. Práve naopak, z tohto obmedzenia sa dá vyťažiť dynamika, ktorá je vo svojej podstate dynamikou tvorby svetov.

AMERIČAN V PARÍŽI je skvelým príkladom takéhoto uzavretia, z ktorého sa stala tvorba svetov. Môžeme tu sledovať, ako sa Minnelliho filmový sen „explikuje“ pohybom medzi svetmi. Deleuze nás upozorňuje, akú dôležitú úlohu v tomto prechádzaní medzi svetmi hrá tanec: „Pluralita svetov je prvým veľkým Minnelliho objavom, je to jeho astronomické postavenie vo filme. Ako však prejsť s jedného sveta do druhého? To je jeho druhý objav: tanec už nie je iba pohybom vo svete, ale prechodom z jedného sveta do druhého, vtrhnutím a prieskumom.“³⁾

Gene Kelly svojimi elegantnými a pritom dynamickými tanečnými pohybmi plynulo a zároveň tak trochu brutálne prechádza z jedného sveta do druhého. A týmto prechodom zodpovedá prechod od jedného obrazu k druhému alebo, lepšie povedané, tieto prechody

1) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 145n.

2) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 85.

3) Tamtiež.

medzi svetmi sú prechodmi medzi obrazmi. Idea, ktorou sa režisér nechal viesť a ktorá unáša postavy jeho filmu, dostáva v pohyboch tanečníka podobu ustavičného otvárania nových a nových svetov.

Nositeľom tohto dynamizmu je postava tanečníka alebo, lepšie povedané, tancujúceho maliara: je to Američan, teda reprezentant Nového sveta, skutočne nové svety však prišiel objavovať do Paríža. Nechýba mu razancia a priamočiarosť, ani na chvíľu však nepochybujeme, že v tomto mužnom tele bije citlivé srdce. Otvára sa pred ním svet parížskej bohémy i svet drahých hotelov, svet detských predstáv i svet ženských túžob. Do každého z nich vstúpi, na skok sa v ňom zdrží, aby vzápätí preskočil do nejakého druhého. Tak sa rozvíja jeho roztancovaný sen o Paríži, o maliarstve, o láske. Nezaobíde sa to však bez komplikácií. Na chvíľu sa dokonca zdá, že jeho prienik do tohto univerza sa skončí neúspechom. Hrozba rozchodu s milovanou ženou Jerryho natoľko zneistí, že začne pochybovať o zmysle svojho parížskeho pobytu a odrazu sa pred týmto mestom cíti veľmi zraniteľný. Mesto, ktoré sa dovtedy otváralo pred jeho energickými gestami, sa odrazu premení na nehybné prostredie stiesňujúce svojou nadmernou krásou. Opúšťa ho jeho láska a on trhá kresbu, na ktorej zachytil typickú parížsku scenériu. Gesto trojnásobného sklamaní, trojnásobného rozchodu. Znehybnel, jeho sen ho už nepoháňa dopredu. Našťastie, je to len chvíľa. Roztrhnutý obraz sa skladá a premieňa sa na scénu, do ktorej znovu vstupuje tanečným krokom. Prebúdza sa v ňom tanečník otvárajúci svety maliarskeho umenia. K záveru filmu nás vedie dlhá tanečná sekvencia, v ktorej defilujú výjavy z diel veľkých francúzskych maliarov. Keď sa po jej skončení vrátíme k maliarovi Jerrymu, sme svedkami toho, ako sa vracia jeho milovaná a padajú si do náručia. Američan sa zmieril s Parížom, maliar sa vrátil sa do svojho prostredia a aby nechýbalo ani to najdôležitejšie, zamilovaný môže objať svoju vyvolenú. Trojnásobný happyend.

Pravdaže, v takomto podaní to všetko vyznieva veľmi melodramaticky a asi to také naozaj aj je, veď tu nechýbajú roztúžené pohľady, zábery na rozvievané karnevalové konfety a lepenkové kulisy. Ruža na zemi, ruža zdvihnutá zo zeme, ruža vo veľkom detaile. Ak si všimame dejovú osnovu, bude pre nás AMERIČAN V PARÍŽI jednou z nespočetných variácií na tému zrodenej, skúšanej, stratenej a napokon nájdenej lásky. Ak sa zameriame na jednotlivé zábery tohto filmu, nájdeme v nich poľahky potvrdenie pre predpoklad, že konvenčnej schéme zodpovedá konvenčný inventár obrazových prostriedkov. V jednom i v druhom prípade však prestávame vnímať účinky, aké v tomto filme vyvoláva pohybujúce sa, hovoriace, spievajúce a predovšetkým tancujúce telo Gene Kellyho. Znehybnenie pohybu v schéme alebo v jednotlivom obraze nám potom nedovoľuje pochopiť, že tento film je o otváraní svetov.

Američan, ktorý svoj sen o otváraní nových svetov sníva v Paríži. To je len jeden z paradoxov, s ktorými tento jednoduchý melodramatický príbeh prichádza. Oveľa zaujímavejší paradox spočíva v skutočnosti, že snívanie tohto sna je tu neoddeliteľné spojené s telom a jeho pohybom. Ak sa sen nemá rozplynúť, ak z neho má byť svet a otváranie nových svetov, musí sa stať snom tela. A asi by sa z toho dalo odvodiť aj poučenie o ideí jej možnosti uskutočňovať sa. Kto by to bol od tohto hollywoodskeho muzikálu čakal.

Miroslav Marcelli