

Andrew Klevan

Živý význam

Plynulost filmové performance

„Ve své hudbě se snažím hrát pravdu o tom, jaký jsem. Důvod, proč je to těžké, je ten, že se neustále měním.“

— Charles Mingus¹⁾

Proměnlivý význam

Stanley Cavell popisuje v Úvodu knihy *Contesting Tears* herecký výkon Grety Garbo v zahajovací sekvenci filmu *DÁMA S KAMÉLIEMI* (Camille; George Cukor, 1936) následujícími slovy:

Úvodní sekvence filmu, minutu nebo dvě dlouhý záznam jejích proměnlivých pocitů, prochází sérií nálad pozoruhodných jak jejich jasnoživostí, tak jejich rozsahem. Představuje ucelený výrazový rejstřík filmového herectví a obsahuje větší míru podrobností a jevů, než na jakou lze narazit během života naplněného úctyhodným vystupováním a vytrvalostí.²⁾

Postava Marguerite Gautierové, již Garbo hraje, je zde sevřena v prostoru, ovšem flexibilita jejího pohybu se této omezující strnulosti vzpírá. Ohraničený prostor kočáru rámuje a uzavírá — Marguerite je odsouzena sedět —, nicméně pohyb se díky tomu soustředí do horní části těla a získává tak na intenzitě. Protagonistka je vtěsnána mezi dvě upjaté a nevybíravé starší dámy (jedna vně kočáru a druhá uvnitř), avšak jejich hrubost zvýrazňuje její eleganci. Úzce vymezený prostor utiskuje, ale zároveň umožňuje koncentraci po-

1) Citace z textu na obalu desky: Eric Mills, *Complete Jazz at Massey Hall* (The Jazz Factory, Disconforme 2003; původně nahráno 1953).

2) Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press 1996, s. 19.

hybu, a film tudíž okamžitě ustavuje živý dramatický prvek: možnost (Margueritina) vyjádření tváří v tvář dusivému sociálnímu prostředí. Přičichnutí ke kaméliím hrdinku uvolňuje a zjemňuje, ovšem jakmile drobně pootočí hlavou a přesměruje svou pozornost, tak také omamuje („Zítřka si dám dvakrát tolik“) její hlas sametovou touhou a něžnou žádostivostí. Poté, když odhrne kamélie ze své tváře, podívá se na ně s láskyplným obdivem a uspokojením a pohyby rtů naznačuje nevyřčená slova svému dítěti.

Hrdinčino něžné sblížení s květinami narušuje násilný, rozptylující křik obou žen — spleťtá zákoutí niterného vědomí se tak dostávají pod nátlak vulgárnosti a brutality veřejné sféry. Navzdory jejich halasu však Margueritina gesta přecházejí jedno v druhé bez jakéhokoli přerušení. Když říká: „Samozřejmě, mám příliš mnoho kytěk, příliš mnoho klobouků, příliš všeho — ale já je zkrátka chci,“ přehoupne hlavu na stranu („já je zkrátka chci“) a potom okamžitě pohodí hlavou zpět (**obr. 1**). Toto gesto je výrazem zřeknutí se tužeb a rezignace nad svou neschopností jim vzdorovat, zároveň však připravuje půdu pro náhlý pohyb vpřed směrem k řidiči — „jeďte k divadlu,“ říká —, prováděný s nenucenou povýšeností, již vzápětí zesměšňuje a vrací zpátky na zem.



Obr. 1: DÁMA S KAMÉLIEMI (Camille; George Cukor, 1936).

Digitálně zvětšené políčko z filmu.

© Warner Home Video

O pár vteřin později, když kočár odjíždí a hrdinka hovoří s Prudence (Laura Hope Crewsová), její trucovitou náladu vystřídá vážnost, zmatení (zdvojený záběr s kaméliemi), zvědavost, cynismus a nakonec pohrdání. Nepředvídatelnými pohyby hlavou proplétá tyto stavy mezi sebou, zatímco její hravě uštěpačný tón vše sjednocuje. Pouze krátký okamžik odděluje tyto výrazy od bouřlivého smíchu, který následuje. Její společník může tento výbuch smíchu pokládat za radostnou sounáležitost — Gretě Garbo se nějakým způsobem daří být současně svéráznou i přívětivou —, ale působí také poněkud hystericky. Z toho vyplývá, že stejně jako lze najít svižný pohyb mezi jednotlivými výrazy, existuje i mnohost významů v rámci výrazu samotného. Margueritin smích zároveň (snad i plánovaně) přehlušuje únavnou předvídatelnost Prudenciných úkladů: nechává je rozplynout a vynucuje si prudké crescendo do ztracena a vstříc divadlu.

Rychlost a plynulost přechodů z jedné pózy do druhé znesnadňuje zaznamenávání jejich jednotlivých odlišností a svěbytných významů. Garbo nám zakazuje, abychom její výrazy jakkoli zjednodušovali či omezovali. Další ukázkou její schopnosti zavinout určitou emoci do jiné nám nabízí jedna z pozdějších scén filmu. Hrdinka dostane facku od Barona de Varville (ježž s dábelským požitkem ztvárňuje Henry Daniell), což spustí sérii proměn ve výrazu její tváře. Rozbor tohoto momentu tvořil část přednášky, kterou jsem dával

bakalářským studentům. Abych co nekonkrétněji zprostředkoval škálu emocí, jež Garbo v tak krátkém časovém sledu (od velkého detailu následujícího po Baronově facce až po zatmívačku uběhne přibližně patnáct sekund) zvládne vyjádřit, snažil jsem se je všechny pojmenovat. Následují v tomto pořadí: hrdá, byť strnulá obrana, údiv, zlost či rozhořčení, jakési ranění (citů i těla), úleva a nakonec nejasná předzvěst slasti. Nicméně, když jsem sám sebe slyšel tato slova předčítat, byl jsem se svými formulacemi čím dál nespokojenější (více než obvykle). Jinými slovy, uvědomoval jsem si nepřiměřenost těchto označení, neboť každý identifikovaný výraz tváře se vždy již proměňoval v nějaký další. Vše bylo ještě více patrné z výběru okének, která jsem během své přednášky ukazoval — nedokázal jsem totiž vypíchnout okamžiky, jež slovním popisům odpovídaly. Odděleně působily všechny výrazy tváře tak, jako by probíhaly mezi mnou popsányými stavy. Když jsem se ke scéně znovu vrátil, vycházely najevo další související pocity: šok zadržovaný kamennou tváří, potlačovaný odpor, znovunalezení sebe sama, rozřešení.³⁾

Není to tak, že by Garbo vybízela k interpretaci, jen aby ji mohla zmařit — význam či významy jsou stále přístupné. Jistě, rozmanitost jejího bytí produkuje významy, jež jsou klíčové pro udržení naší pozornosti, nicméně vymezení jakéhokoli smyslu vyústí pouze v mlhavou specifikaci, která se zdá být znepokojivě nevýstižná. Hrdinčin dech, po šoku z utržené rány najednou tíživý, výkyvy v náladách posiluje a nechává její výrazy přicházet a mizet: výdechy uvolňují a prodlužují každou emocionální variaci, zatímco vdechy je v zájmu klidu a úlevy zatahují zpět.

Tato kapitola je tedy oslavou vybraných filmových performerů, kteří ovládají umění výrazové plynulosti, a naznačuje způsoby, jakými divákům znemožňují izolovat či soustředit význam, ať už tím, jak každá akce volně proplovává do akce následující, či jak jeden pohyb srůstá s druhým.⁴⁾ Tato interpretační nejistota je předmětem zájmu všech umění, která existují v čase, nicméně zkoumání filmových performerů je v tomto ohledu obzvláště důležité. Nejenže se filmoví performeři pohybují v čase a prostoru (a jimi utvářené významy se hýbou s nimi), jsou také živými bytostmi. Ti nejlepší performeři jsou živi významem a živi pro význam a divák se s těmito významy „sžívá“.

Oddálený význam

I jediné hercovo gesto, byť zdánlivě povrchní či bezvýznamné, může být natolik živé, že dokáže v srdci filmu vzbudit vážné napětí. Cavell upozorňuje, tentokrát v knize *Pursuits of*

3) Charles Affron, jehož pojetí za mnohé vděčím, ve svém mimořádném výkladu inflexí, modulací a proměn filmové performance v daném filmu (a v mnoha jiných) tento moment taktéž zmiňuje, jeho významovou rovinu však zhušťuje. Pouze poznamenává: „Zklamání spíše než očekávané rozpaky se stává předzvěstí spokojenosti s novým milencem.“ Dále ovšem komentuje alespoň spletnost záběru: „Garbo dokáže celý tento rozptýl obsáhnout v jediném záběru, a to zásluhou mnohorozměrnosti její Marguerite Gautierové. Spoje mezi protikladnými či rozbíhavými stavy jsou umožněny velkou ‚hloubkou pole‘ její charakterizace.“ Všechny tváře Marguerite jsou viditelné v horizontu paradoxu, nejednoznačnosti a způsobu, jakým se promítá do veřejných a soukromých sfér.“ Srov. Charles Affron, *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*. New York: E. P. Dutton, 1977, s. 196–198.

4) Tato esej nepředpokládá, že plynulost tvoří jedinou důležitou charakteristiku performance: nehybnost, pomalost a neohrabanost mají též svou hodnotu a prezentují svébytné výzvy pro interpretaci.

Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, na scénu z dalšího filmu George Cukora, PŘÍBĚH Z FILADELFIE (*The Philadelphia Story*; 1940), v níž Mike (James Stewart) odnáší v náručí Tracy (Katherine Hepburnová) po společném plavání. V této póze spatřuje jeden z oněch domněle hlubokomyslných okamžiků v hollywoodském filmu: symbolizuje hrdinčinu smrt jakožto bohyně a znovuzrození v podobě člověka.⁵⁾ I přes prvoplánovou heroickou symboliku smrti a znovuzrození je pro Cavella daný postoj také „ze své podstaty nejednoznačný“.⁶⁾ Celá situace nepochybně nejednoznačná je: žádná jiná postava doopravdy netuší, co se děje, a díky zvolené narativní elipse nic netuší ani divák. Vášnivě se líbají, ona ho vyzve, aby si šel zaplavat, a pak následuje stříh. Každý z protagonistů přitom dochází k odlišné interpretaci událostí. Cavell PŘÍBĚH Z FILADELFIE zjevně prezentuje jako úvahu na téma interpretace, přičemž interpretace je zde vztažena k představitivosti (a podle Tracy k „představitivosti nikoli přehnané... pouze svým způsobem specifické“). Všechny tyto nejasnosti nevycházejí jednoduše z dějové elipsy ani z narážek na to, co milenci dělali nebo nedělali v bazénu nebo mimo něj. Stejně podstatný je způsob, jakým se Tracy a Mike zjevují, zjevují spolu, teď, v této konfiguraci: jak daná scéna jejich splynutí vystavuje na odiv (**obr. 2**).



Obr. 2: PŘÍBĚH Z FILADELFIE (*The Philadelphia Story*; George Cukor, 1940).
Digitálně zvětšené políčko z filmu.
© Warner Home Video

Jeden důležitý prvek celého postoje Cavell nezmiňuje: Tracyinu odhalenou levou nohu, která se hýbe nahoru a dolů v relativně stabilním rytmu, v souladu s Mikeovým zpěvem. Metronomická odezva její nohy kontrastuje se zbytkem těla, ospalým a netečným, s hlavou položenou na Mikeově rameně. Dokonce i v odevzdané dřímotě zůstává část hrdinčina těla v pozoru. Mrtvá váha těla (v Cavellových pojmech možná i „smrt“ ženy) jde proti lehkosti její těkající nožky (zřejmě její „znovuzrození“). Způsob, jakým pohyb nožky souzní s Mikeovým zpěvem, naznačuje, jak bezstarostně a zároveň opatrně se Tracy v tento večer s Mikem chová — podléhá mu, aniž by ztratila kontrolu nad situací či smysl pro načasování. Lze nicméně určit, jestli se s Mikeovým zpěvem snaží sladit, nebo zda jej přímo diriguje? V okamžiku, kdy se její noha elegantně protáhne a zamíří, snaží se dosáhnout akcentovaných tónů spolu s ním, nebo doufá, že jich na její podnět dosáhne on (zvláště ve světle jeho ne zcela vybroušeného pěveckého projevu)? Když Mike nese Tracy,

5) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press 1981, s. 140.

6) Tamtéž, s. 141.

romantická povaha jejich vztahu osciluje, podobně jako ve zbytku ve filmu, mezi skutečností a nadějí. Odpověď na otázku, co a jak mnoho tento vztah znamená, se nachází právě v této rovnováze.

Prchavý význam

Dobré filmy vytvářejí živý svět a vnímaví performeři tento svět, který byl pro ně vybudován, obývají.⁷⁾ V důsledku toho může jakýkoli prvek jejich chování, klidně i nepatrný, vyrůstat z porozumění potřebám dramatického prostředí a nést význam. Toto chování nám však může připadat jako imanentní (vůči fikčnímu světu) spíše než prezentované (vůči divákovi), takže pokud jej vůbec zaznamenáme, jako bychom objevili nějaké tajemství. V úvodu své eseje o filmu NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ (In a Lonely Place; Nicholas Ray, 1950) James Harvey rozebírá scénu, v níž se Dix (Humphrey Bogart) a Laurel (Gloria Grahmová) setkávají v baru. Harvey popisuje budování scény, konkrétně vztah mezi interakcemi performerů a písní, již hraje na piano Hadda Brooksová. Uprostřed chronologického výčtu si všimne Laurelina letmého pohledu:

[Dix] si zapálí cigaretu a vloží ji mezi rty, poté řekne něco, co neslyšíme (slyšet lze pouze píseň). Ať už jde o cokoli, jí [Laurel] se to líbí a směje se... A když se [Dix] odvrací, potěšen její reakcí a hledící zpět na zpěvačku, Laurel směřuje letmý pohled plný zoufalé touhy na týl jeho hlavy — což vidíme pouze my.⁸⁾

Harvey se mýlí v jedné věci — Dixův výrok přichází až po Laurelině pohledu, ne před ním —, už samotné postřehnutí tohoto pohledu je však od něj velmi pozorné. Dokonce i při opakovaném zhlédnutí je totiž velmi snadné jej minout (zřejmě i tento fakt přispěl ke zmatku nad tím, co se v sekvenci doopravdy děje). Pohled sestává z prudkého zdvižení obočí (zabírajícího přesně ten moment, kdy mrkneme a celý pohyb propásneme), na němž Harvey ve své analýze (zčásti pochopitelně) příliš neulpívá: nechává jej pomínout, stejně jako jej přechází scéna samotná. Harvey gesto popisuje jako „plné zoufalé touhy“, ale přestože v něm dokážu upozorovat onu náklonnost, nejsem si jist, zda vidím také nějaký smutek či lítost. Pro mě je ten pohled záhadou na mnoha úrovních: žena si prohlíží „svého“ muže, zatímco on je k ní zády a její pozornost nevnímá. Pokud jde o známku nenápadného flirtu, zdá se tím být lišácky pobavena a fascinována a současně dává najevo svou svůdnost a vědomou převahu (**obr. 3**).

Jestliže si Harveyho výkladem nejsem jist, nejsem plně přesvědčen ani o své verzi, nebo s ní alespoň nejsem zcela spokojen — i ve chvíli, kdy si pohledu všimnu, mám pocit, že mi uniká. Gesto není pouze rychlé, odehrává se v polocelku a jeho umístění v rámci dramatické kontinuity jej omezuje ještě výrazněji. Laurel pohled nerušeně vkládá doprostřed své cigaretové etudy, někam mezi zdvižení ruky k udržení cigarety v puse a první po-

7) Tuto ideu podrobně rozvíjím zde: Andrew Klevan, *Film Performance: From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press 2005.

8) James Harvey, *Movie Love in the Fifties*. New York: Alfred A. Knopf 2001, s. 149.



Obr. 3: NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ (In a Lonely Place; Nicholas Ray, 1950).
Digitálně zvětšené políčko z filmu.
© Tristar Home Entertainment

táhnutí. Navíc, Dix od hrdinky při zapalování vlastní cigarety pomalu odvrací zrak, a jsem tudíž nakloněn dovršení této aktivity následovat, tak jak ode mě film primárně požaduje. Stejně jako v případě Grety Garbo zde hraje důležitou roli dech: když Laurel od Dixe odhlédne, vytahuje cigaretu z pusy a vydechuje velké množství kouře, směřující od jejího spodního rtu vzhůru. Toto gesto působí výrazněji než onen letmý pohled: zadržuje a uvolňuje, neboli zadržuje, zatímco uvolňuje. Lze říct, že pocity vyjádřené pohledem se v momentu, kdy Laurel vydechne, vtahují zpět. Nehledě na rafinovaný sexuální podtext scény činí právě přesné načasování pohled unikavým a sugestivním.

Další pozoruhodný příklad významotvorného pohybu očí nabízí film ŽIVOT JE KRÁS-NÝ (It's a Wonderful Life; Frank Capra, 1946), příklad opět prchavý a dvojsmyslný a opět umožněný precizní konfigurací dvou hereckých figur. George Bailey (James Stewart) přichází do zchátralého obydlí, jeho budoucího domova, na improvizované líbánky (s přispěním malé pomoci přátel Ernieho a Berta). Jakmile dorazí ke dveřím s nápisem „Bridal Suite“ (svatební apartmán), spatří řidiče taxíku Ernieho (Frank Faylen), který zaskakuje jako hotelový portýr. Aby udržel svůj nový, hravě pojatý profesionální postoj, snaží se Ernie stát co nejvíc zpříma. Díky tomu dokáže pozvednout svůj klobouk za pomoci starého večírkového triku — tlačení zadního okraje klobouku proti zdi. Co chce Ernie tímto trikem asi sdělit? Snad něco ve smyslu: „Vím, že je to jen starý klobouk, ale i staré vtipy mohou být pořád vtipné, obzvlášť v takto starém domě a mezi starými přáteli, a možná mu (z lásky ke starým časům) přijdeš na chuť.“ Anebo „Nasadil jsem si kostým a celé je to jedna velká hra, a ano, tahám tě za nos, ale nechtěl by sis hrát se mnou?“ A co „Tímto gestem uznávám, že se pohybuji mechanicky (nejsem přirozený), ale mohli bychom si ty pohyby zkoušet spolu?“ Na Ernieho gestu s kloboukem je cosi příjemně ambivalentního, a tudíž i velkorysého, protože vzbuzuje pestré množství reakcí.

Skeptický George se k němu opatrně přibližuje a reaguje sérií mechanických cuknutí hlavou, přičemž dojmu strojenosti dosahuje částečně tak, že udržuje zbytek těla v nehybnosti a pospolu, s pažemi kolem těla a rukama v kapsách. Vzhledne, aby uviděl zdvižený klobouk, skloní hlavu o kousek dolů, aby se Erniemu mohl (byť jen na vteřinu) podívat do očí, a následně přikývne hlavou, aby mu pokynul a vzdal hold (dešťovou vodou, která mu teče z klobouku). Pod rouškou štědrosti George zneužívá Ernieho uvítací gesto: zatímco Ernie rukou naznačuje „Račte vstoupit“, George nataženou ruku obdárí mokrým „spro-pitným“, jako by jen čekal na odměnu (Ernie posléze rukou zatřeše s viditelnou známkou

znechucení). Tímto vtípkem George potvrzuje, že si chce také hrát (se slovy, s klobouky, s Erniem, s celou situací). Hra musí ovšem probíhat podle pravidel, která při své úzkostlivé, poněkud podrážděné náladě určí on, se zjevným náznakem sarkasmu (a močení).

Postavy komunikují beze slov, není tedy docela jisté, co jedna druhé sdělují. Úspěch jejich improvizace, udržující vzájemnou komunikaci otevřenou, závisí na tom, aby jejich tělesné interakce byly pohotové a rytmicky sehrané. George znovu pootočí hlavu, aby Ernie mu pohlédl přímo do očí, načež mu klobouk nasedá zpět na hlavu (Ernie tím naznačuje cosi ve smyslu „Děkuju mockrát, ale už by stačilo“). Této dvojznačné reakci odpovídá George hbitým pohozením hlavy stranou, náznakem úsměvu a skoro i mrknutím. Podobně jako v případě Laurelina letmého pohledu ve filmu NA OPUŠTĚNÉM MÍSTĚ jde o výraz rezervovaného uznání, který je opět cenný, neboť jej lze snadno přehlédnout a jen obtížně poznat. Tento drobný pohyb tvoří nenápadný ornament (souznící s nepatrným chvějivým tónem linoucím se z nitra domu), vybraně delikátní prvek v ne zcela delikátním kontextu, souhrnný a utvrzující výraz reciprocit a nepředvídatelnosti jejich interakce.

Ukotvený význam

Frank Capra je jedním z hollywoodských géníů plynulosti — plynulosti performance, příběhu, mizanscény. Jestliže ŽIVOT JE KRÁSNÝ je mnohými považován za jeho výrazově nejplynulejší film, je také dílem, v němž se plynulost stává tématem (nebo i jistou otázkou). Jak známo, tento snímek plynulosti staví do cesty různé dramatické a narativní překážky, aby dokázal, že této kvality může dosáhnout i pod nátlakem.⁹⁾ Jeden ze spíše méně výmluvných příkladů představuje scéna, v níž George Bailey v jídelně večerí se svým tatínkem (Samuel S. Hinds) v noc Harryho maturitního večírku. Jejich rozhovor se vynořuje z hluku a chaosu okolních aktivit. Splývá s předchozím dnem, jež zahrnuje Harryho příchod do kuchyně a odchod maminky Baileyové (Beulah Bondiová) od stolu v rozčilení nad tím, že Harry chce vzít na taneční party talíře z domova. Maminka, a později i Harry (Todd Harns), když do jídelny vchází znovu, projdou za Georgem i za tatínkem a kontinuita vzniká skrze překrývání. Aktivita v popředí i v pozadí splývají a dramatické linie se proplétají. Tato scéna tedy přirozeně vyrůstá z probíhajících dramatických toků a je ukotvená v obklopujícím dění.

Zvláštní zájem vzbuzuje jedení postav, které je v pozoruhodné a neobvyklé míře zapojeno do jejich konverzace (**obr. 4**). Lze rozlišit tyto svěbytné pohyby: krájení jídla vidličkou, nabírání jídla chlebem a gestikulace vidličkou (a nožem). George se k jídlu spíše naklání (místo aby jej dal do pusy), srká špagety a mluví s plnou pusou. A přesto není žádný z těchto pohybů povýšen nebo zvýrazněn (i když jde poznat snahu o přirozenost). Místo toho se stávají součástí nerušeného proudu konverzace a pomáhají ustavit její dramatický rytmus: kousání, žvýkání, polykání, hltání a také krájení, bodání, posouvání a mačkání jídla na talíři. Stewart je v zacházení s příborem při hovoru obzvláště zručný: přežvykuje

9) Překážky a přerušení ve filmu ŽIVOT JE KRÁSNÝ rozebírám zde: Andrew Klevan, *Guessing the Unseen from the Seen*. In: Russell Goodman (ed.), *Contending with Stanley Cavell*. Oxford: Oxford University Press 2005, s. 118–139.



Obr. 4: ŽIVOT JE KRÁSNÝ (It's a Wonderful Life; Frank Capra, 1946).

Digitálně zvětšené políčko z filmu.

© Paramount Home Entertainment

jídlo, mezitímco mluví, a jedení neustále přerušuje, s vidličkou plnou jídla zastavenou ve vzduchu (čekajíc na ponoření do pusy).

Když tatínek položí klíčovou otázku: „Nezvážil bys náhodou návrat do [banky] Building and Loan, že ne?“, popostrčí svůj šálek mírně dopředu — což je jeden z typických momentů, kdy se jeho vědomí vážnosti situace (možná i nervozita) zhmotňuje v miniaturním, zdánlivě neopodstatněném využití předmětu každodenní potřeby. Nicméně, přestože jakékoli gesto může být ztělesněno, obecně platí, že každé z nich má svůj podíl na postupném utváření portrétu postavy, vlastností a situace. George se při jídle a konverzaci jeví aktivnější, kdežto tatínek sedí relativně nehybně — většinou hledí dopředu a jen občas se pohledem stáčí k němu — a zůstává v klidu.

Stewart a Hinds úspěšně navozují dojem nevybočující, důvěrně známé rodinné atmosféry — George se svým otcem večeří po celý život — v jediné scéně. Ačkoli film směřuje primárně k přesné psychologické studii, díky pečlivě drobnokresbě vnějšího chování dokáže nabídnout také přesvědčivou prezentaci lidských bytostí. Postavy jsou, stejně jako skuteční lidé (protože oni jsou skuteční), živelné, různorodé a překypující významy, avšak také odpovídajícím způsobem nepřístupné, nepoddajné vůči vyhraněné a okamžité interpretaci.

Právě zastřešující pocit bezstarostné, přátelské a pohodlné domáckosti a absence vyhraněných prvků vytváří potřebné podmínky pro nenápadný nátlak. Jakmile tedy otec uplatňuje svou výraznou autoritu nad synem, nepůsobí přehnaně pánovitě, agresivně ani násilně — k zasažení osudové rány stačí jít něžně oklikou. Tatínek onu rozhodující otázku („Nezvážil bys náhodou návrat do [banky] Building and Loan, že ne?“) vznáší tónem, který se zdá být rozumný, chápavý, předstíraně spekulativní, a přece zdrcující. Podobně násilně jako ve sporu s Potterem (Lionel Barrymore) je George zahrán do pasti klaustrofobií všednosti — za zády mu stojí Annie, zatímco před ním se otec natahuje pro cukřenku (a stín z okraje stínidla, už tak ponořený hluboko do rámu, zasahuje do jeho čela). Když mu otec na začátku sekvence říká: „Užij si výlet, Georgi,“ v ten samý okamžik mu podává chleba — vstřícné gesto je včasnou připomínkou domácké pohody a tatínkovo přání šťastné cesty je taktéž slibným lákadlem. Lehkost, s níž Stewart a Hinds předvádějí jedení, umožňuje vyjádřit, jak někdo může být zcela pohlcen domáckou idylou, aniž by bylo možné rozpoznat životně důležitý význam tohoto pohlčení. Jelikož daná scéna obratně začleňuje zvyky a náležitosti středostavovské večeře do proudu konverzace, tak efektivním způ-

sobem dokazuje, jak stínidla, čajové šálky, chléb, cukřenky, nože a vidličky prorůstají do všech aspektů Georgeova života a bytí. Vzniká zde obraz láskyplného uvěznění.

Matoucí význam

Pohyby rukou Stana Laurela a Olivera Hardyho ve filmu STĚHUJEME PIANO (The Music Box; James Parrot, 1932) slouží jako spodní proud hlavní narativní linie (v tomto případě stěhování pianu z A do B se všemi přerušeními a frustracemi, které k tomu patří) a podobně jako v případě večere v ŽIVOT JE KRÁSNÝ tvoří další vrstvu dramatické kontinuity. První zhruba minuta filmu, od setkání s pošťákem po zklidnění koně, zahrnuje paletu ručních gest a ustavuje tón filmu, v němž bez výrazného pohybu ruky či paže neuběhne ani pár sekund. Ollie si při zdravení listonoše narovná klobouk; ukáže prstem na dům „tam nahoře na vrcholu schodiště“; jemně plácne Stana po paži hřbetem své ruky, načež tou samou rukou provede letmý úhyb na povel; roztáhne dlaň, aby „zklidnil“ Susie. Stan si mezitím rukou na čele zastíní oči, aby na schodiště lépe viděl, skoro jako by zíral na moře z paluby lodi. Jejich ruční gesta se synchronizují s řečí („Tohle je ten dům tam nahoře na vrcholu schodiště“), s poklepáním na hlavu (když řekne „schodiště“) a mezi sebou navzájem (Stan hledí do dálí, zatímco Ollie vytahuje otěže, načež Ollieho zklidňující gesto přichází ihned po Stanově pohledu). Někdy gestikulují jednohlasně, jindy si gesta předávají: když jeden s posunkem začíná, druhý zrovna končí. Právě soustavná alternace jejich pohybů a chování ustanovuje, že jsou neoddelitelní a nezdolní, stále (a stále) pokračující a stále postupující (jak ve svých činnostech, tak ve vzájemném kontaktu). (Dojem neustále probíhajícího procesu naznačuje jedno z Ollieho gest, s prsty vraženými v dlaních a vyčnívajícím palcem, aniž by šlo o pěst, které rychle přechází před kamerou zrovna ve chvíli, kdy se posouvá mimo rám.)

Bílé rukavice, pro tento druh práce dostatečně vhodné, zdobí jejich ruce a zároveň je umocňují, zvláště ve srovnání s tmavými montérkami a černými buřinkami, ve dvou polocelkových záběrech, které jsou pro tento herecký pár typické. Když zaostříme pozornost na posloupnost ručních gest, jejich bílé rukavice působí, jako by volně pluly, zcela abstraktně, jako odpoutané končetiny Marcela Marceaua pohupující se v temnotě. Úspěch Laurela a Hardyho ale nespočívá v tom, že by své rafinované zručnosti zneužívali pro vychytralou show ani v odtržení od reálného kontextu a reálné fyzické práce ve světě. Jen v několika úvodních momentech se setkáváme s ukazováním prstem a zíráním (na dům „tam nahoře na vrcholu schodiště“), vytahováním (otěží), zastavováním (koně) a také klepáním a znamenáním na povel (Stanovi). V dalších momentech tento vývoj pokračuje: Stan poklepává (na zád dodávky), vytahuje a tlačí (piano), uchopuje (držák bedny), narovná (svůj klobouk), kryje a chrání sebe sama (konkrétně svou hrud poté, co ho Ollie štouchne dlaní). Ollie poté spouští další sekvenci ručních gest, pozoruhodných svou rychlostí a vzájemnou blízkostí. Ukazuje prstem a rozmachuje rukama, následně promýšlí další postup („Tohle vyžaduje trochu přemýšlení“) a signalizuje ho dalšími gesty: znovu ukazuje na piano (s jednou rukou v bok) a posléze rozevívá obě dlaně. Potom si upravuje klobouk oběma rukama! (I při všem tom tahání, tlačení, lapání, třesení, hlazení a mávání vždy zbyde čas na narovnání klobouku.) Nakonec jde na všechny čtyři a zvedá pravou

ruku, aby dal pokyn — „a teď mi to nalož na záda“ — ukazujíc na piano a poté na svá záda. Celá anabáze se odehrává v prostoru zhruba pěti vteřin.¹⁰⁾

Položení piano na Ollieho záda nemůže při nejlepší vůli skončit šťastně, a pro některé diváky bude té stupidity zřejmě až moc, ovšem rafinovanost scény tkví ve finese, s níž performerů nemotornost dokážou zahrát. Gesto funguje jako spleť a intimní harmonická variace na zřetelnější a dlouhodobější motivy jejich komiky (narativní expozice, rozvinutá groteska a gagové sekvence). Mohli bychom říct, že Laurel a Hardy byli zvyklí uplatňovat široký repertoár gest od dob němému filmu, ale tím bychom upozadili jejich účinnost v kontextu filmu zvukového nebo jejich úspěšnost v propojování gest s hlasovými interakcemi a zvuky prostředí (a také různorodost a jedinečnost gest samotných). Nespoléhají na gesta jakožto jedinou formu komunikace (ani ji nepotlačují ze strachu, že by byla ve zvukové éře nadbytečná) a mluvenou řeč nevyužívají v nadbytečné míře. Právě v rovnováze mezi verbálním a neverbálním (a nikoli pouze v dobře zvládnutém tématu či motivu) spočívá podstatná část kouzla jejich filmů. Tato střídavost je pečlivě promyšlená, aniž by působila předvídatelně či systematicky — umožňuje vyjádřit rozličné odstíny komických reakcí a přispívá k rytmickému účinku díla.

Ollie dává znamení na povel, jako by byl tak čitelný a dominantní, že slova nepotřebuje, zatímco Stan vzhlíží ke schodišti, uchyluje se ke gestu, které považuje pro danou okolnost za vhodné, aniž by věděl, jestli je opravdu funkční. Gesto je vytržené z jeho paměti, v posunutě a pokrouceně podobě, provedené nepatřičně, jako by byl jen rád, že si ho může otestovat (nebo doslova vyzkoušet, zda sedí velikost). Poté, co se ho Ollie pokusí udeřit, sáhne si na hrdlo. Z jakého důvodu? Naznačuje, že mu ho někdo pořezal, jako by šlo o standardní reakci na jakýkoli fyzický útok? Zkouší, jestli má rovně kravatu (v duchu svých akcí s kloboukem)? Navzdory zdánlivé průzračnosti a cílevědomosti gest, jako je zírání, označování či dávání znamení, není jejich význam oběma aktérům tak docela zjevný. Jejich gesta jsou nezaměnitelná, a přesto matoucí, a zdánlivě pouze visí ve vzduchu nebo za sebou nechávají jen stopu — bez výsledku. Vztah Laurela a Hardyho je tak současně reciproční i nereciproční (reagují na sebe, ale ve skutečnosti si úplně nerozumějí), což je důvod, proč musejí nevyhnutelně spolupracovat a zároveň přitom mnoho práce neudělají.

Zatímco se připravují na vynesení piano do schodů, Stanovy ruce se kradmo pohybují kolem stěhovací bedny, jako by nevěděl, za co ji má chytit, a posléze, s jednou rukou vpředu a druhou za zády, vyskočí. Gesto připomínající námořnický tanec je odpovědí na Ollieho námořnický výkřik „hej hou“ (a odkazuje na dřívější gesto zírání do dále). Proč takto reaguje, je ovšem větší záhadou. Ten pohyb může být přípravou na zvedání, vytáhnutí se nahoru, narovnání a podobně. Zaměňuje a zhušťuje množství činností — zvedání, skákání, uklánění, tanec —, a přestože je zřejmě vyvolán Ollieho výkřikem, ocitá se zde bez zjevného důvodu, nepodstatný jak ke zdvižení piano, tak pro samotný vývoj filmu. Stanův pohyb je natolik zhutněný a omezený, že nám v podstatě uniká (stejně jako nám uniká jeho praktický smysl), a přece k Laurelově herectví neodvratně patří.

10) Tato scéna vyvrací námitku, kterou jsem kdysi slyšel, že základem Laurela a Hardyho je „provádění ztřeštěných kousků v pomalém tempu“.

Kluzký význam

Způsobu, jakým Laurel a Hardy dokáží zprostředkovat změny nálad bez jakékoli falše či rušivých kontrastů, jsem se již věnoval jinde.¹¹⁾ Mistrem plynulého pohybu mezi jednotlivými náladovými tóny je také Charlie Chaplin. Ve filmu *CHAPLIN UPRCHLÝM TRESTANCEM* (*The Adventurer*; Charles Chaplin, 1917) Charlie ztělesňuje prchajícího vězně, jenž se podvodně vetřel mezi smetanku a našel si cestu na společenskou událost, která je pro něj ideální příležitostí k vypití co největšího množství alkoholu. Charlie mění svůj přístup rychle a pohotově: v jedné chvíli se snaží zalíbit hostům, obzvláště ženám, ve druhé už krade skleničku s pitím — tak slušně vychovaný, a přesto zlobivý. Před jednou z přítomných dam zaujímá střídavý postoj, s rukama sepnutýma před pasem, a vmžiku poté se otočí a obratně uzme číšníkovi drink přímo zpod jeho ruky. Nejen že ho ukradne, ale současně ho stíhá na jeden lok vypít a vrátit prázdnou skleničku (opět přes číšníkovu ruku) zpět na podnos — to vše ještě předtím, než se číšník stihne otočit. Část komiky vychází z číšníkovy nevědomosti o Charlieho aktivitě, a vedlejší herci v jeho filmech jsou v předvádění nevědomosti zběhlí. Pohybují se striktně v horizontu svých sociálních rolí či typů, což zahrnuje fyzickou strnulost, ideálně uzpůsobenou k tomu, aby se pružný Charlie všemi různými cestami prosmýkl kolem nich.

Charlie skleničku vrací zpět na místo přesně včas, než se číšník otočí. Ihned se obrátí a chamtivé instinkty hbitě skryje za závojem slušnosti a trpělivosti, jež si žádá společenské dekorum. Předstírá pohled příjemného překvapení, že podnos s drinky dorazil i k němu, a zdvořile se ukloní, jako by říkal „Á, jak milé, děkuji, nevadí, když si vezmu,“ čímž pózu uctivého překvapení (často předváděnou lidmi, když je číšník s podnosem vyruší při hovoru) dovádí k dokonalosti. Fyzická obratnost při provádění rutiny je sama o sobě působivá, nicméně trestancovu kamufláž umožňují právě Chaplinovy zvláštní kousky. Jeho lstivé manévry zahrnují také střídavé přijímání a opouštění sociálních rolí a masek. Když mu žena rozbije skleničku, vypadá našťavaně, jako by na vteřinu zapomněl na svou přetvářku, ale hned následně nehodu zlehčuje — ve skutečnosti lze pochybovat o upřímnosti obou postojů, neboť vyznívají stejně autenticky (či neautenticky) a přechod mezi nimi probíhá tak hladce. Dobrá groteska nikdy nespočívá jen v padání na zem, nýbrž ve stejné míře také v (předvádění) improvizace a pudovosti, v dechberoucí schopnosti (být vždy připraven na) pružné, bytostně tělesné myšlení. Charlie skleničku hrdě třímá v konečcích prstů, s malíčkem znatelně roztaženým. Následně v nutkavém pokusu vysát i poslední kapku alkoholu ty samé prsty, kterými mezitím zakroužil uvnitř skleničky, zaniceně olizuje a porušuje tím četná společenská pravidla. I když jej zmíněná žena stále pozoruje, Charlie tento kousek provede tak rychle, že dokáže předstírat, jako by jeho akce byly pro ostatní hosty neviditelné (a nevíš, si jich zjevně ani ona). A my můžeme předstírat spolu s ním. Vzniká tak vzdorné spojení mezi divákem a performerem — „Vidíme, co se děje, ale přimhuřujeme oči“ —, a vyzráváme tak na šosácké postavy spolu s Charliem.

Když vrazí do ruky vedle stojícího gentlemana tak, aby se jeho pití přelilo do skleničky, kterou drží on, celá operace působí stejně obratně jako následný zastírací manévry: tres-

11) Andrew Klevan, c. d., s. 25–32.

tanec dělá, že vše zavinil sám gentleman, předstírá šok a rozhořčení, suší si svou jemnou ruku, neochotně přikyvuje na odpuštěnou, dokonce ho odstrkává, protože bezostyšně narušuje jeho sociální prostor. Drzý Charlie těží z pobytu ve vyšší společnosti krádežemi jídla a pití, ale krade jim také jejich drahocenné významy, odhaluje jejich konvenčnost, s překvapující rychlostí si je přisvojuje a zase je opouští, zatímco každý prohřešek proti etiketě spěšně zahradí přetvářkou.

Závěr

Cílem této kapitoly bylo připomenout určité aspekty filmové performance, které souvisí s výrazovou plynulostí a vyplývajícím proměňováním významů. Tyto významy je přitom z principu obtížné zachytit. Přestože jsou živé, vitální složky filmu klíčové pro náš zážitek a uznání, pro filmovou kritiku představují náročnou výzvu — jak je uchopit, případně jak se s nimi vypořádat —, a tudíž je lze snadno přehlédnout či ignorovat. Píšeme o tom, co považujeme za ovladatelné, ověřitelné, kategorické či aplikovatelné, avšak výsledkem je, že fluidní okamžiky často uzavíráme do statických konfigurací a ochuzujeme tím jejich afektivní mnohotvářnost. Klasická filmová kritika osvětlovala, jaké přesné významy texty mohly nést, kdežto kritika současná upozorňuje na nestabilitu a proměnlivost těchto významů. Dobré filmy a ti, co v nich hrají, vytvářejí významy, které jsou rozpoznatelné a zároveň unikavé, kde se rozpoznatelné unikavým může záhy stát. Plynně se vyjadřující filmoví performeři ustavují prezenci a přesnost významů ve chvíli, kdy je současně přizpůsobují a transformují. Jejich významy jsou oddálené, nejednoznačné, amorfni, zobecněné, ukotvené, přechodové, vklíněné mezi, stávající se, rozvíjející a překrývající se, a přece neustále dávají smysl.

Z anglického originálu „Living Meaning. The Fluency of Film Performance“, otištěného v publikaci Aaron Taylor (ed.), *Theorizing Film Acting*. London: Routledge 2012, s. 33–46, přeložil Jiří Anger. Otiskujeme se svolením vydavatelství Taylor and Francis.