

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

(CHAPLIN VE SVĚTLECH VELKOMĚSTA)

Pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládáním jedné ze složek nad ostatními, má dnes domovské právo v teorii několika umění. Hudebním a výtvarným teoretikům i historikům je již jasno, že jde-li o rozbor jistého díla, nebo dokonce o dějiny daného umění, nelze ani na místo strukturního rozboru vsouvat psychologii umělcovy osobnosti, ani zaměřovat vývoj daného umění dějinami kultury, popřípadě jen ideologie. Mnohé z toho je jasno i v teorii literatury, třebaže nikoli všude a všem. Přesto je dost riskantní užití metody strukturního rozboru pro umění herecké, zejména jde-li o filmového herce, který svým občanským jménem přikrývá i svůj jevištní výkon a přitom ještě prochází všemi rolemi v stejné typické masce. Teoretik, který se pokouší odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psychiku i étos herce, je v nebezpečí, že bude pokládán za pohoršlivého cynika, upříjícího umělci jeho lidskou hodnotu. Necht se na svou obranu i pro názorné vysvětlení smí dovolat nedávné fotomontáže Prager Presse, která konfrontovala prošedivělého muže bystré fyziognomie s prostoduchým obličejem černovlasého mladíka v buřince... Kromě nevýhod má ovšem strukturní rozbor hereckého zjevu i jistou malou výhodu: tu, že v dramatickém umění je dnes spíše než v uměních jiných obecně připuštěna rovnocennost estetických kanonů i docela odlišných: Hamlet Kvapilův i Hilary, Vojanův i Kohoutův jsou hodnoceni v historické perspektivě jeden bez snižování druhého. Proto snad nebude ani tato studie obviňována z nedostatku hodnotícího zaměření.

První věc, na kterou je třeba upozornit, je ta, že struktura hereckého zjevu je struktura jen částečná, která nabývá jednoznačnosti teprve v celkové struktuře jevištního díla. Zde se ocitá v mnohonásobných vztazích, např. herec a jevištní prostor, herec a dramatický text, herec a herci ostatní. Přihlédneme jen k jednomu z těchto vztahů, k hierarchii osob v jevištním díle. Podle dob a prostředků a zčásti i v závislosti na dramatickém textu je tato hierarchie různá: někdy tvoří herci sice celek strukturně spjatý, v němž však nikdo nemá postavení dominující, není ohniskem všech vztahů mezi osobami díla, jindy zase jedna, popřípadě několik osob tvoří takové ohnisko dominující nad ostatními, kteří se zdají být tu jen proto, aby tvořili pozadí, doprovod osobě dominující (popř. osobám dominujícím); jindy konečně jsou všechny osoby vedle sebe na téže úrovni bez vztahů strukturních: poměr mezi nimi je jen ornamentálně kompoziční. Jinými slovy: v různých dobách a v různých prostředcích jsou úkoly i práva divadelní režie oceňovány různě. Případ Chaplinův náleží zřejmě do kategorie druhé: Chaplin je osou, kolem které se ostatní osoby kupí, pro kterou tu jsou. Vystupují ze stínu jen potud, pokud je toho třeba osobě dominující. Toto tvrzení bude teprve později rozvinuto a doloženo.

Obrátíme nyní pozornost k vnitřní struktuře hereckého zjevu samého. Složky této struktury jsou mnohé a různorodé; přesto je však možno rozložit je do tří zřetelně odlišných skupin. Především je tu komplex složek hlasových. Je značně složitý (výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo atd.), ale v daném případě nemá pro nás důležitosti. Chaplinovy filmy jsou totiž „pantomimy“ (tímto názvem odlišuje sám Chaplin svůj poslední film od filmu mluvícího); vysvětlíme později, proč nemohou nebyť němé. Druhou skupinu nelze označit jinak než trojitým označením: mimika,

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

gesta, postoje. Nejen objektivně, ale i ze stanoviska strukturního jsou to tři různé složky: mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet, takže jejich vzájemný poměr je pocitován jako interference (účinný prostředek komiky); kromě toho je možno, že si jedna z nich podřizuje ostatní nebo že jsou naopak všechny v rovnováze. Společné je však všem těmto třem složkám to, že jsou pocitovány jako expresivní, jako výraz duševního stavu, zejména emoci jednatel osoby; tato vlastnost spojuje je v jednotnou skupinu. Třetí skupinu tvoří ty pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen hercův vztah k jevištnímu prostoru.¹ Objektivně nemohou být mnohdy složky této skupiny rozlišeny od složek skupiny předešlé (tak např. chůze může býti současně gestem, tj. expresí duševního stavu, i přivozovat změnu hercova vztahu k jevištnímu prostoru), avšak funkčně se, jak naznačeno, od předešlé skupiny zcela zřetelně odlišují a sdružují se ve skupinu samostatnou.

Není jisté třeba obšírného důkazu, vyslovíme-li tezi, že u Chaplina mají dominující postavení složky skupiny druhé, kterou pro jednoduchost budeme označovat jako gesta, rozšiřující tak bez velkého násilí toto označení i na mimiku a postoje. Skupina první (složky hlasové) je, jak již bylo řečeno, u Chaplina úplně potlačena, skupina třetí (pohyby) má postavení zřejmě podřízené. I když k pohybům, měnícím hercův vztah k prostoru, dochází, jsou zatíženy až k mezím možnosti funkce gest (Chaplinova chůze obrátí citlivě každou změnu jeho duševního stavu). Dominující postavení přísluší tedy gestům (prvkům expresivním), tvořícím nepřetržitou řadu, plnou interferencí a neočekávaných point, jež nese všechnu dynamiku nejen Chaplinova výkonu, ale i celé hry vůbec. Gesta Chaplinova nejsou podřízena žádné jiné složce, nýbrž naopak si ostatní složky podřizují; tím se Chaplinova hra zřetelně odlišuje od případů obvyklých a normálních. Obvyčejně mívají gesta, i když jsou herecky odstíněna a zdůrazněna, za úkol službu slovu nebo pohybu nebo konečně i ději; jeví se jako řada pasivní, jejíž peripetie tkví svou motivací v řadách jiných. Jak je tomu u Chaplina? Slovo, které je nejvíce s to, aby ovlivňovalo gesta, musí být úplně potlačeno, mají-li se gesta uplatnit jako složka dominující. Každé zřetelné slovo by bylo ve filmu Chaplinově skvrnou: převracelo by úplně hierarchii složek. Proto nemluví sám Chaplin ani ostatní osoby. Typická je v tomto ohledu úvodní scéna filmu, odhalování pomníku, kde zřetelné slovo je nahrazeno zvuky, jimiž se slovem jsou společně toliko intonace a barva. Co se tkne pohybů v prostoru jevištním, řekl jsem, že jsou zatíženy funkcí gest, jsou vlastně gesty; kromě toho je Chaplin herecká postava velmi málo pohyblivá (její nepohyblivost je ještě zdůrazněna organickou vadou nohou). A nyní k ději — děj postrádá jakékoli dynamiky vlastní: je pouhou řadou příhod, spojených slabou nití; jeho funkce je být substrátem dynamické linie gest; předěl mezi jednotlivými příhodami slouží jen k tomu, aby udávaly pauzy v linii gest a činily ji přehlednou tímto členěním. Výrazem atomizace děje je i jeho neukončenost: Chaplinův kus se nekončí dějovým závěrem, ale gestem-pointou, a to gestem Chaplinovým (pohled a úsměv). To ovšem platí jen o evropské verzi, ale je charakteristické, že je takový způsob vyznění kusu možný.

Je nyní třeba, abychom, suponujeme-li za dominantu Chaplinova hereckého zjevu linii gest, určili i ráz této linie. Negativně lze říci, že žádný ze tří prvků (mimika, gesta v užším slova smyslu, postoje) nepřevládá nad ostatními, ale uplatňují se stejnoměrně. Pozitivní určení samé podstaty této linie je takové: její dynamika je nesena interferencí (ať současnou nebo postupnou) dvojho druhu gest: gest-znaků a gest-expresí. Na tomto místě je třeba vsunout krátkou úvahu o funkci-gest vůbec. Bylo již řečeno, že tato funkce je v podstatě u všech gest expresivní. Ale expresivnost má své odstíny: může být bezpro-

¹ I u Chaplina, třebaže typického filmového herce, lze mluvit o jevišti ve smyslu divadelním, tj. o jevišti statickém, protože kamera je zde téměř pasivní; i pokud projevuje pohyblivost, má roli služebnou — přibližně detail. Na důkaz i objasnění toho, co řečeno, připomínám aktivnost kamery ve filmech ruských, kde proměnlivost stanovíšť a perspektiv má v celkové struktuře díla roli dominující, kdežto herecký zjev je strukturně podřízen.

střední a individuální, může však také nabýt platnosti nadindividuální. V takovém případě se stává gesto známem obecně srozumitelným (buď vůbec, nebo v jistém prostředí) a konvenčním. Taková jsou např. gesta obřadní (typický příklad: gesta náboženského kultu) nebo zejména gesta společenská. Společenská gesta jsou znaky, které konvenčně — zcela tak jako slova — tlumočí jisté emoce nebo duševní stavy, např. hrdečnou citovou účast, ochotu, úctu apod. Přítom není nikdy záruka, že duševní stav osoby, která gesta užívá, odpovídá duševním nastavením, jehož znakem je gesto. Proto všichni Alceostové světa se tolik zlobí na neupřímnost společenských konvencí. Individuální expresivnost („upřímnost“) společenského gesta lze spolehlivě poznat jen tehdy, je-li bezděky provázeno nějakým odstínem, jenž pozměňuje jeho konvenční průběh. Může se stát, že se individuální duševní hnutí kryje s duševním stavem, jehož znakem je gesto; v tom případě bude gesto-znak přehnáno nad konvenční míru své intenzity (sklon těla příliš hluboký, úsměv příliš široký apod.). Ale může nastat i opak: že individuální duševní stav je jiný než nastavení, které má být předstíráno gestem-znakem. V tom případě nastane interference buď *postupná*, tj. taková, že bude porušena koordinace řady gest časově se rozvíjející (náhlý vpád bezděkého gesta individuálně expresivního do řady gest-znaků), nebo *simultánní*, tj. taková, při které např. gesto-znak, dané mimikou obličejí, bude současně popíráno protikladnou gestikulací ruky, podloženou individuální expresí, nebo naopak. Příklad Chaplinův je typický případ interference společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Vše v Chaplinově hře je zaměřeno k vyzdvížení a vyostření této interference, i jeho zvláštní maska: společenský úbor, který je rozedrán, rukavice bez prstů, ale hůl a tvrdý černý klobouk. K vyostření interference gest slouží však zejména i společenský paradox Chaplinův, obsažený v samotném tématu: žebrák se společenskými aspiracemi. Tím je dána základna interference; společenská gesta mají za integrující citový příznak pocit sebejistoty a povýšenosti, kdežto expresivní gesta Chaplina-žebráka se kupí kolem citového komplexu méněcennosti. Celou hrou se prolétá tento dvojitý plán gest ve stálých katachrestách; charakterizovat toto prolínání v jednotlivostech znamenalo by podávat nekonečný výčet slovních parafrází jednotlivých momentů hry. Bylo by to jednotvárné a málo průkazné. Mnohem zajímavější je jiná okolnost: ta, že se dvojitost plánu gest obráží i v rozestavení pobočných osob Chaplinovy hry. Tyto pobočné postavy jsou dvě: slepá květinářka a opilý milionář. Všichni ostatní kromě nich jsou sníženi na úroveň statistů buď téměř (stařenka), nebo úplně (všichni ostatní). Každá z obou pobočných osob je uzpůsobena tak, že může vnímat jen jeden plán, jednu z interferujících řad Chaplinových gest; u dívky je toto jednostranné vnímání motivováno slepotou, u milionáře opojením. Dívka vnímá toliko společenská gesta-znaky; deformovaný obraz, který si o Chaplinovi tvoří, je — pozoruhodným postupem realizačním — dán ke konci hry: do obchodu květinářky, už vidoucí, přichází nakoupit květiny muž, bezvýrazný společenský zjev, jehož odchod je komentován nápisem: „Myslíla jsem, že to byl on.“ Všechny scény, kdy se Chaplin setkává s dívkou — je to vždy o samotě, aby přítomnost třetí, vidoucí osoby nemohla prolomit dívčinu iluzi — jsou osnovány na polaritní oscilaci mezi oběma plány gest Chaplinových: gesty společenskými a individuálně expresivními. Kdykoli se v těchto scénách Chaplin k dívce přiblíží, nabývají převahy gesta společenská, jakmile se však od ní o nějaký krok oddaluje, převažují pokaždé náhle gesta expresivní. Zřetelné je to zejména ve scéně, kdy Chaplin přináší dívce dary a pohybuje se stídně od stolu, kde leží sáček s dary, k židli, na které sedí dívka. Náhlé proměny gest, přechod od plánu k plánu působí tu skoro jako pointy epigramů. V této souvislosti pochopíme také, proč Chaplinův kus nemůže mít obvyklý „happy end“. Šťastný konec znamenal by úplné popření dramatického protikladu mezi dvojitým plánem gest, na kterém je hra osnována, nikoli jeho vyznění. Jsa dokončen sňatkem žebráka a dívky, jevil by se kus ve zpětné perspektivě jako nicotný, protože jeho dramatický protiklad by byl znehodnocen.

Nyní k poměru mezi žebrákem a milionářem: i milionář, jak řečeno, je přístupna jen jediná z obou interferujících řad gest, a to gesta individuálně expresivní. K působnosti

této deformace vidění je ovšem třeba, aby byl opilý. Jakmile se z opojení probere, vidí, jako všichni ostatní lidé, komickou interferenci řady obojí a chová se k Chaplinovi se stejným opovržením jako všichni ostatní. Kdežto však u dívky je deformace vnímání (schopnost vnímat jen jedinou řadu gest) trvalá a k rozřešení dochází až na konci kusu, sřídají se u milionáře stavy deformovaného vidění se stavy vidění normálního. Tím je ovšem dána hierarchie obou pobočných osob: dívka vystupuje více do popředí, protože trvalá deformace vnímání poskytuje širší a pevnější základnu pro interferenci obojího plánu gest než přerušované opojení milionářovo. Milionář je však nutný jako protiklad k dívce; od prvního setkání s Chaplinem, kdy žebrák zpívá svými expresivními gesty před milionářem patetickou hymnu na krásu života (A zítra zase vyjde slunce), je jejich vzájemný styk pln výlevů přátelství; z objeti do objeti. A tak jsme od strukturního rozboru hereckého zjevu došli zcela nepozorovaně k struktuře celé hry: nový důkaz, do jaké míry je interference dvojitou plánu gest osou Chaplinovy hry.

Zde skončíme, protože snad všechno podstatné už bylo řečeno. Závěrem — přece jen! — budiž nám dovoleno několik hodnotících slov. To, co vzbuzuje v diváku úžas před zjevem Chaplinovým, je nesmírné rozpětí mezi intenzitou efektu, kterého dosahuje, a jednoduchostí jeho tvárných prostředků. Za dominantu své struktury přijímá složku, která mívá obvykle (i ve filmu) postavení služebné: gesta v širokém slova smyslu (mimika, gesta vlastní, postoje). A této křehké, málo nosné dominantě dovede podříditi strukturu nejen svého vlastního hereckého zjevu, ale i celého filmového díla. To předpokládá ekonomii skoro neuvěřitelnou ve všech ostatních složkách. Kdyby některá z nich jen trochu důrazněji vystoupila, jen trochu více na sebe upozornila, nastane úplné zhroucení celé stavby. Struktura Chaplinova herectví podobá se prostorovému útvaru, který by spočíval na nejostřejší ze svých hran, a přesto byl v dokonalé rovnováze. Odtud iluze odhmotnění: čistá lyrika gest, osvobozených od závislosti na tělesném substrátu.

Literární noviny V, č. 10, 1931.