

*Dvoj pohled***Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu**

Rozumem vzato je filmový muzikál jako slepenec nejrůznějších žánrů a stylů v barvě Technicoloru spíše přečin proti estetice než zdárné naplnění jejích principů. A vzato historicky představuje dokonce nepřehlednou, protože asymetrickou spleť příčin a následků: zjevně sice navazuje na úspěšné jevištní muzikály broadwayských divadel, ale je to navazování jaksi obousměrné, protože právě jejich popularita mohla být jednou z příčin „objevu“ zvukového filmu. Což by pak znamenalo: představa, podle níž si zavedení zvuku do filmu, vyžádal imperativ realismu, je přinejmenším chatrná, ne-li zcela mylná. Právě klasický hollywoodský muzikál totiž přináší četné doklady toho, že věrná reprodukce reality není nějaká bezpodmínečná podmínka filmového média: pohyb kamery, jímž se film již v počátcích odpoutal od pouhého zaznamenávání divadelních představení, se vzápětí stává součástí choreografie; muzikál však vniká i do příběhu samého, neboť ten velmi často líčí vznik jevištní inscenace od hledání hudby a stylu přes urovňování složitých vztahů mezi herci až po první zkoušky, tedy vypráví celé ono drama, které předchází uvedení muzikálu na scéně (příklad v tomto ohledu nejvýmluvnější je slavné ZPÍVÁNÍ V DEŠTI). A nadto se ve filmovém muzikálu houfy vedlejších postav (různé sbory) stávají tvárným materiálem živých obrazů, dokonce sousoší a vhodná pozice kamery pak choreografii mění v živý ornament. Jestliže tedy filmový muzikál představuje nějaký problém, který je třeba myslet, je to především problém integrace nespočetných prvků, příslušných k nejrůznějším uměleckým druhům.

Na tomto zjištění by nebylo nic nového a vlastně ani nic zajímavého, kdyby nebylo muzikálu Vincente Minnelliho AMERIČAN V PAŘÍŽI. Neboť Minnelliho film onu heterogenitu složek ještě umocňuje a současně s tím zcela obnažuje asymetrii mezi filmovým médiem a zdánlivě tak přirozeným imperativem „realismu“. Příklad nejvýmluvnější: Minnelli pracuje suverénním způsobem s barvou, ale snad všechny jeho barvy bez výjimky mají původ ve výtvarném umění, tedy barevnost filmu spíše zdůrazňuje tendenci k de-realizaci, která je pro muzikál patrně charakteristická. Ulice pařížského Monmartru, jež byla postavena v kalifornském studiu MGM a kterou divák do filmu vstupuje, opakuje „bílé období“ nejslavnějšího malíře této čtvrti Maurice Utrilla, o němž je však známo, že za předlohy ke svým obrazům často používal pohlednice (vzpomeňme, jak často připomínají Minnelliho „introdukce“ do scén v ZIEGFELD FOLLIES či do obrazů-ročních období ve filmu SETKÁME SE V ST. LOUIS právě bohatě kolorované a dekorované pohlednice).

Věc je očividně mnohem komplikovanější, než se na první pohled zdá. Možná, že klíč je nakonec někde jinde, možná že je skryt v samém začátku AMERIČANA V PAŘÍŽI, totiž v tom, jak se v této utrillovské ulici představují divákům jeho protagonisté. Malíř Jerry Mulligan zůstal po válce v Paříži, protože je to Mekka moderního umění, a proto se nelze

divit, nazývá-li toto město svým *domovem*, zatímco skladatel Adam Cook snáší život neznámého umělce poněkud úkorně a trpí naopak *steskem po domově*. Titul „Američan v Paříži“ pak rovnou měrou shrnuje obojí: pocit domova i domácí nemoc (*homesickness*), návrat domů i exil. Ale to není jen podklad zápletky (jednoduché tak, že ani nestojí za zmínku), nýbrž je to rovněž a především označení velkého kulturního tématu, o jehož literární ztvárnění se zasloužil právě americký Evropan Henry James: dvojí původnost Nového světa promítá na jedné straně do konfrontace typicky amerického a typicky evropského pohledu na jeden a týž „příběh“ a na straně druhé do protikladu nevinnosti a zkušenosti, romantického a avantgardního umění. Jenže „chuť života“, kterou všechny jeho postavy hledají, spočívá právě v této heterogenitě.

Minnelli jako by toto velké kulturní téma přenesl z příběhů do kompozice, dokonce do filmového obrazu: různost opouští rovinu protikladu a tříští se v zrcadlové hře, která pohledy násobí a zároveň otevírá prostor imaginarity. To je ono zrcadlo, v němž se vyjevuje Baurelova představa Lise Bouvierové, zrcadlo, které neodráží nic skutečného, nýbrž pouze rámuje tříšť „pohledů“ (jimž vždy odpovídá jiný taneční styl, jiný kostým a zejména jiné barevné ladění), a tedy celá tato sekvence nutně končí otázkou: a jaká je Lise doopravdy?

Již v tomto momentu se různorodost poprvé nikoli zcelí, nýbrž propojí: zrcadlo, jež rozkládá do aspektů a *současně* je prezentuje, je ale také šifra filmové montáže, která je synekdochou nejen filmového obrazu, nýbrž filmu vůbec. Toto propojení různých pohledů pak naznačuje i možnou odpověď na problém integrace, kterou však pochopíme teprve tehdy, když si uvědomíme, jakým způsobem Minnelliho muzikál toto tázání formuluje: odpověď totiž zní, že problém integrace je třeba řešit jako problém *domova*. Neboť domov je místo, jež zaručuje koexistenci různého a zároveň s tím i identitu jako základ reality reálného. A otázka po domově je pak v poslední instanci i otázkou po realitě, na kterou Minnelli odpovídá *muzikálem*.

Rozrůzněná identita Lisy totiž velmi přesně odpovídá různosti žánrů, které do sebe muzikál neustále vtahuje: příběh, zpěv a taneční čísla, barvu – vyprávění, divadlo, operetu, music-hall, jazz a one-step, malířství, architekturu i sochařství. Otázka, po jednotě různorodého (problém integrace), jež je otázkou po tom, kde je reálný základ této různorodosti, je otázka, jež zní: kde je domov *všech (těchto) žánrů*?

Minnelliho filmové muzikály se pak všechny jeví jako různé verze odpovědi na stále stejnou otázku, které pracují stále stejnými nástroji: synekdochou a analogií. Ve filmu SETKÁME SE V ST. LOUIS se domov vlastně manifestuje teprve v ohrožení exilem, takže synekdocha zde má podobu vztahu maloměsta k velkoměstu (čehož analogií jsou roční doby ve vztahu ke kosmickému času): hrozící ztráta domova (znehodnocení lokálního) je zažehnána světovou výstavou v St. Louis: domov se stal synekdochickým i analogickým korelátům světa. V ZIEGFELD FOLLIES je v popředí synekdocha jako princip množování, který lze uzavřít pouze rámcem revue (synekdocha jednoho z klasických kompozičních principů muzikálu), ač ani zde nechybí komplementární princip analogie, protože revuální sled scén se odehrává jako projekce Ziegfeldových vzpomínek do přítomnosti, jež je analogií jeho imaginárního světa.

AMERIČAN V PAŘÍŽI je však film nejdůslednější, neboť ona „chuť života“, spočívající v různosti a v napětí mezi domovem a steskem po domově, zde jednoznačně dominuje

nad happy endem banálního příběhu. Synekdocha stejně jako analogie jsou hledáním domova, protože jsou hledáním reality jako společné půdy všech možných podob reality. A to platí nejen o postavách příběhů či místech, na nichž žijeme, to platí i o různých uměleckých žánrech: každý jako by chtěl být výrazem reality jako celku, a vždy je jen jedním žánrem mezi mnoha jinými. Každý žánr trpí steskem po domově a hledá místo, kde by přestal být synekdochou. Minnelliho lék na tento stesk žánrů po domově je ovšem nepřímý, protože je jím analogie k barvě. Barva je totiž různost (a exil různého vzhledem k absentující jednotě) v dvojím ohledu: jako kontrast a jako odstín. Jedno však není v synekdochickém vztahu k druhému; jsou to analogie a dohromady vytvářejí to, co by bylo lze nazvat *barevností*. A právě barevnost je domov.

Je-li tomu tak, je jasné, co chtěl Minnelli svým AMERIČANEM V PAŘÍŽI říci: domovem všech žánrů je filmový muzikál.

A skutečnost, v níž jsme doma, ač neustále sužováni steskem po ní, není nic jiného než pestrá barevnost reality, jejíž esencí je *chuť života*.

Je ovšem pravda, že do této barevnosti lze vstoupit pouze obrazem, to jest analogií k imaginaritě. Ale právě proto je skutečnost jakožto synekdocha sebe samé tak bohatá.

Pravda Minnelliho muzikálu je tedy v tomto: realita jako analogie imaginarity má svým místem *Erehwon*, totiž ono *Nowhere*, které je *now there*. A to je také smyslem oné závěrečné féerie, v níž se realita stává zrcadlem sebe samé a rekapituluje v rovině imaginarity odpověď na otázku: a jak se to má s domovem doopravdy?

Miroslav Petříček jr.

Američan v Paříži

(*An American in Paris*)

Metro-Goldwyn-Mayer, 1951 (USA)

Režie: Vincente Minnelli. **Námět a scénář:** Alan Jay Lerner. **Kamera:** Alfred Gilks (baletní scény: John Alton). **Střih:** Adrienne Fazan. **Hudba:** George Gershwin. **Výprava:** Preston Ames, Cedric Gibbons. **Architekti:** F. Keogh Gleason, Edwin B. Willis. **Kostýmy:** Orry-Kelly, Walter Plunkett, Irene Sharaff. **Zvuk:** Douglas Shearer. **Zvláštní efekty:** Warren Newcombe, Irving G. Ries. **Produkce:** Arthur Freed, Roger Edens.

Hrají: Gene Kelly (Jerry Mulligan), Leslie Caron (Lise Bouvier), Oscar Levant (Adam Cook), Georges Guétary (Henri Baurel), Nina Foch (Milo Roberts) ad.