

DORA VICENÍKOVÁ

POLÁMANÉ KVĚTY: K POSTAVÁM MELODRAMATU NĚMÉHO FILMU

1. Úvodem

Umělecké produkty jsou tvořeny konvencemi a invencemi. Konvence představují prvky, které jsou tvůrci i publiku předem známé (stereotypní charaktery, přijatelné myšlenky, obecně známé metafory aj.). Oproti tomu invence jsou nově vytvořené tvůrcem. Jejich funkce jsou odlišné: konvence reprezentují familiárně sdílené významy, invence nás staví před novou percepcí významu. Populární literatura i kultura obecně pracuje s velkým množstvím konvencí [Bargainnier, 1975: 726]. Jestliže divák zná konvence daného žánru, jeho ztotožnění, identifikace je snadná a téměř okamžitá. Témata, situace a typy charakterů se opakují, melodramatu je vlastní nepohyblivost základní struktury. Brooks konstatuje, že identifikace v konvenčním melodramatu nepodléhá morálním a psychickým ztotožněním se diváka s postavou, jde spíše o identifikaci s předem určenou, přidělenou totožností („assigned identity“), která se musí v univerzu konvenčních významů znovu pokoušet o uplatnění [Brooks, 1976: 53].

Melodrama předkládá divákovi zidealizovaný obraz světa, bezpečně jej vede příběhem a určuje jeho identifikaci s postavami. Dojetí, strach a nenávisť jsou hlavní emoce, se kterými melodrama pracuje. Ztotožnění diváka s trpícím hrdinou (hrdinkou) je jedním ze základních stavebních kamenů melodramatu, od něhož se odvíjí další emocionální prožitky. Emocionální působivost textu či obrazu, určující prožitek diváka, je již předem určená a hotová. Stimulování a nivelizování dojmů nahrazuje úvahovou formu; jednoznačnost symbolů, typizace postav a divákem tušené či předvídatelné odvíjení příběhu redukuje vyprávění na sled zkonvencionalizovaných znaků. Znaky a jejich významy jsou předem dané a nevyžadují dalšího zdůvodnění ani obhajování. Poměrně neproměnná, invariantní struktura vyprávění zabraňuje divákovi v individuálním interpretačním vkladu a nabízí mu sentimentální model světa a člověka v něm.

Většina filmových melodramat desátých a dvacátých let využívá modelů vyprávění devatenáctého století. Zatímco kolem roku 1918 melodrama mizí z divadelních scén,¹ filmové melodrama přejímá tradiční divadelní typy a pevný žánro-

¹ Jako důvody uvádí Smith nástup realistického herectví, vizuální možnosti nastupujícího

vý půdorys. Typologie postav je převážně krajně konvenční. Postavy ztrácejí na své individualitě a stávají se ztělesněním abstraktních pojmů. „Boy“ je pojmenováním typu, nikoli osoby. Krásné, bezbranné a obětavé dívky jsou ztělesněním ctnosti, zahálčiví boháči pak vilné neřesti. Slabší ctnost, která v boji s neřestí prohrává, je v závěru očištěna smrtí nebo svatbou s pracovitým a čestným mladíkem. Konečné završení vede buď k happy endu či k nešťastně sentimentálnímu konci.

Melodrama je spíše než na líčení charakterů založeno na popisu situací. Sled situačních momentů je pro melodramatické vyprávění příznačnější než jednotná fabule. Vyzdvížení situace se vztahuje k melodramatické „vertikalitě“, okamžité srozumitelnosti, prvoplánovosti. Schmidt srovnává situaci s pojmem efekt, kalkulovanému plánování je obětován vývoj syžetu a charakterů. „Efekt označuje něco mimořádného, čehož je docíleno bez psychologického či dějově motivického vedení. Slovy Richarda Wagnera – ‘účinek bez příčiny’. Účinek a záměr se už nedá měřit aristotelskými zásadami [...]. V melodramatu je situace uzavřena v sobě“ [Schmidt, 1986: 202]. Slabá kauzalita a nedostatečná motivace jednání postav je vyvážena extrémními emocionálními prožitky, vrstvením emocionálních zvrátů. Jednota a celistvost děje ustupuje momentálnímu účinku jednotlivých epizod. Melodrama staví dojemnost (*impresivness*) nad soudržnost (*consistency*), jak uvádí Archer [in Schmidt, 1986: 203]. Dva hlavní prvky melodramatické výstavby – situace a náhoda – představují odchylku od aristotelsky založené výstavby dramatu. V melodramatu se spojují principy narativní literatury s dramatickou strukturou.

Polaritní výstavba žánru tematizuje lidské zlo, které ohrožuje štěstí slabších. Melodramatické vyprávění po představení ctnosti (ve smyslu nevinnosti) odhaluje hrozbu, která uvádí ctnost do extrémního ohrožení. Nebezpečí, v němž se ctnost, personifikovaná hrdinkou, ocitá, se převádí na fyzické, přesněji sexuální ohrožení hrdinky (hrozba ztráty panenství). Po většinu času zlo vítězí, triumfuje nad pasivní, bezbrannou ctností, kontroluje průběh událostí a ničí morální řád světa. Zastíněná ctnost, kterou si expanzivní síla zla podrobí, není při svém oslabení schopna hájit právo. Její mlčení a pasivita je prolomena až závěrečným gestem náhle statečného hrdiny, který potlačí anarchii zla a znovunastolí řád. Konečný střet dobra se zlem považuje Brooks za melodramatickou variaci tragické katarze, rituál, který osvobozuje ctnost a zlo vyhání ze světa [Brooks, 1976: 32]. Výstavba žánru je zbavena perspektivního pohledu – v melodramatu se konflikty řeší v již byvších schématech a normativně stanovených kolejích.

Melodrama nepředstírá realistické zpodobení skutečnosti, nezajímá je pravdivý obraz světa, a to přesto, že zdůrazňuje každodenní život (povětšinou) střední třídy. Všednodennost je tu totiž spojena s heroickými skutky, a právě kombinací průměrnosti s hrdinstvím se rodí neskutečný melodramatický svět. Chod a emoce soukromého života jsou střídány s heroickými myšlenkami [Grimsted, 1968: 205]. Na základě jasně vyhraněných opozic vytváří melodrama miniaturní model světa. Ostře staví vedle sebe protiklady, které se vzájem-

filmu, Freudovy staté o lidském chování a také prožitou hrůzu první světové války, po níž bylo obtížné věřit v ideální spravedlnost [Smith, 1973: 46].

ným srovnáváním definují. Dobro je konfrontováno se zlem, zahálčivost s pracovitostí, harmonický venkov s nepřátelským městem, bezpečná domácnost s putykou apod. Morální polarita je podle Michaela Allena základním organizujícím principem melodramatu. Prosazováním dichotomie „buď/anebo“ (pozitivní/negativní) a vyloučením všeho polovičatého, stojícího na pomezí, se melodrama vzdaluje „skutečnému životu“, který je naplněn nuancemi [Allen, 1999: 42]. Neslučitelné protiklady – nevinnost a padoušství – se vzájemně definují, potvrzují sebe sama. Zvrácenost padoucha vytváří kontrastní pozadí čisté ctnosti a nevinnost definuje hranice zakázaného, které padouch překračuje [srov. Brooks, 1976: 100]. Dobro a zlo, dvě základní protikladné hodnoty ztělesněné postavami, zjednodušují složitost a spletitost reality do černobílých linií.

Ve snaze vymanit se z romantické výlučnosti odstraněním výjimečnosti a příklonem k průměru volí melodrama jako své hrdiny reprezentanty nižší střední třídy. Prostředí rodinného domu, ve kterém syn nastupuje na místo otce a nevěsta zaujímá pozici matky, vyjadřuje neměnnost a pevnost panujícího řádu. Život v rodinném domě provinčního maloměsta je frekventovaným dějištěm filmových melodramat a vyznačuje se časovou cykličností. Maloměstský čas postrádá pohyb, je nahrazován kruhovým plynutím. Nově přichodící postava se brzy stává součástí všednodenního koloběhu života, často zaujímá právě uprázdňené místo. Lpění na všednodennosti podtrhává cykličnost dění a bezudálostní čas budí dojem ustrnutí. Jednota místa a jednota života, která stírá jakékoli rozdíly mezi generacemi, je melodramatem nahlížena jako idyla. Svět je zúžen na ohraničený prostor s omezeným počtem postav definovaných svým vztahem k rodině a obsah melodramatu spočívá v líčení reálných životních výjevů. Ve snaze o drobnokresbu obyčejného všedního života se však melodrama ocitá v sublimující esenci života. Např. sexualita je naznačena jen zprostředkovaně, skrze narození dítěte. Ve filmových melodramatech od čtyřicátých let se zatuchlé, neproměnné prostředí středostavovské domácnosti stává místem rodičovského útlaku a potlačených vzpomínek na minulost. Buržoazní domácnost zasazená povětšinou do prostředí maloměsta vyvolává pocit klaustrofobie a latentní hysterie. Svět omezený na tento stísněný půdorys je chápán jako zcela předurčený a vysvětlitelný [srov. Elsaesser, 1972: 61]. V němých melodramatech se role prostředí omezuje na dokreslení charakteristiky postav a vytvoření pocitu obyčejnosti a všednodennosti. Psychický nátlak na hrdinku je zapříčiněn většinou zápornou postavou. V případě, že roste role prostředí, jedná se vždy o neobvyklý, z normálu vybočující stav (neutišitelný vítr v *Zemi věčného cyklonu*). Domácnost, rodina a manželství představují ještě nezpochybnitelné hodnoty.

Láska prosazující se proti zlu a nepřátelství má podobu lásky milostné (erotické) a rodičovské. Oba dva druhy lásky musí být v souladu, neboť teprve tehdy může dojít k naplnění. Hrdinův protest proti rodičům není v melodramatu možný. Hrdinové jsou poslušni rodičovských přání i ve chvíli, kdy jim brání v lásce. Melodramatický hrdina obecně není schopen vzdoru.

Námluvy, sňatek a svatba představují dějový sled řady melodramat. Hlavní důraz je převážně položen na pozici hrdinky, takže bychom tuto poslušnost mohli převést na triádu panna, manželka, matka. Zjednodušeně lze konstatovat,

že výchozím bodem řady melodramat bývá první setkání hrdinů, jejich vzájemné milostné vzplanutí a po překonání rozličných překážek a protivenství dochází k posvěcení jejich lásky šťastným spojením v manželském svazku. Nejčastější překážky představuje nesouhlas rodičů, vynucený rozchod milenců, odlišná sociální příslušnost, nevěra. Stereotypní děj bývá variován, ale základní charakteristika postav (charakterní hrdinka, pracovitý a čestný mladík, necitelný svůdce-svůdkyně) a dějová následnost (vývoj od dítěte k matce) bývá dodržována. Označení jednotlivých melodramatických typů – mateřské melodrama, sociální, válečné, aj. – prozrazuje zvýšenou roli jedné postavy, společenského či dějinného kontextu. Griffithův snímek *Matčino srdce* představuje zhuštěnou esenci melodramatické dějové řady. Hrdinka – panna je umístěna do rozkvetlé zahrady obehnané zdí, do níž se vloudil nápadník usilující o její ruku. Hrdinka-manželka spokojeně uklízí skromnou domácnost, posluhuje manželovi, pomáhá vydělat drobné peníze. Hrdinka-matka, oklamaná mužem, se odebere do ústraní a brání své dítě před nepřátelským světem.

Vyprávění němých melodramat bylo budováno kolem postavy hrdiny a padoucha, obecněji kolem morálních opozic dobra a zla. Binární opozice sehrávají v melodramatu zásadní význam: nejenže stojí u zrodu dramatických konfliktů, ale také redukují spletitost skutečnosti na přehledně uspořádaný svět, v němž dobro a zlo jsou jasně oddělené, protichůdné kategorie. Budování dramatických situací na půdorysu jasně definovaných, konvenčně chápaných binárních opozic výrazně redukuje množství variant dramatických syžetů, což vede ke schematičnosti a opakování. Variace melodramatických příběhů se proto odehrávají převážně v detailech, které se snaží být neotřelé a nečekané – „bezruký“ padouch skrývá své ruce s čtyřmi palci (*The Unknown*). Vznikají pak absurdní příběhy, které rezignují na jakoukoli pravděpodobnost a hlavní důraz kladou na pečlivé odkrytí zla a vyjevení dobra. Na jedné straně se vrší veškeré negativní konotace – vražda, podvod, chlípný skřet, přetvářka, sexuální chtíč a oproti tomu se staví čistá láska, krása, mužná síla.

Většina melodramat usiluje o šťastný konec, ačkoli ctnost po většinu času prohrává. Dobro v závěru vždy vítězí, i když je to vítězství často posmrtné (*Zlomený květ*, *Rudé písmeno*). Vědomí šťastného konce nezabraňuje divákovi ve strachu o hrdinu či hrdinku. V případě nešťastného ukončení, jaké představuje především smrt hrdinů nebo nevinného dítěte, je vždy přítomen náznak pozitivní změny. Tragický tón povyšuje většinou banální příběh do výšin tragédie a postavy získávají rysy vznešenosti a mučednictví [Stachówna, 1998: 7]. Pro melodramatické vyprávění je svět koherentní, poznatelný a čitelný. Veškeré nejasnosti jsou odstraněny, charaktery jsou jasně určeny často již předem pouhým pojmenováním nebo zjevem. Problémy a konflikty, do nichž se postavy dostávají, se netýkají obecností, ale individuální roviny.

Pozice diváka osciluje mezi identifikací a distancí. Melodrama dává divákovi možnost „aktivní účasti“ ve chvíli, kdy se jej dotýkají jednání a pocity jiných natolik, že se v něm rodí touha být na místě hrdiny a zasáhnout do děje. Divák se vcítí do modelového chování jedné postavy, identifikuje se s ní, pak ale – nejčastěji v závěru, kdy do děje vstupuje více postav – zaujatou pozici překra-

čuje. Podle Schmidta dospěje divák od intraperspektivního podílu na ději přes jednu nebo více relevantních figur k přehlednému, schematickému uchopení celkové situace a jejího významu [Schmidt, 1986: 294].

Emoce vzbuzované melodramatem jsou vždy „bezpodmínečné“ a esenciální (čistá nenávisť, bezbřehý obdiv, strach, soucit), neboť melodrama odmítá jakoukoli relativizaci či zpochybnění. Schmidt uvažuje o přístupu moderního diváka k melodramatické formě převzaté z devatenáctého století: pro moderního diváka je tato bezpodmínečnost citů „momentem iritace, protože dnes se nám zdají morální a psychologické relativizace přístupnější a 'smysluplnější' než absolutní významy emocí. Tam, kde zmizela víra v čistotu citů, stává se již pouhá myšlenka na ni nesnesitelnou a je spojována [...] s trivialitou“ [Schmidt, 1986: 295-296]. Melodramatu nejde o věrohodnost dějů, skrze jejichž trivialitu by mělo být docíleno rychlého divákovy souhlasu, ztotožnění, ale usiluje o evokaci jednotlivých emocionálních prožitků.

Melodrama determinuje pozici recipienta, protože prezentované pozice, soudy, úhly pohledu jsou výrazně zintenzívněné, s nemožností neporozumění. Touha vyjádřit vše se zdá být základní charakteristikou melodramatického žánru. Nic není zatajeno, neboť vše je řečeno. Postavy sdělují nevyslovitelné, odhalují své nejnítěrnější pocity, nejvypjatějšími a citově nejvyhrocenějšími slovy a jednáním dávají najevo vzájemné vztahy [Brooks, 1976: 4]. Výsledkem je množství klišé, která vylučují jakoukoli pochybnost. Významy znaků, s nimiž melodrama pracuje, jsou jasně fixované, nepohyblivé, zasazené do výrazně okleštěných kontextů.

2. Postavy

2. 1. *Hrdina melodramatický versus tragický*

Melodrama i tragédie mají společný základní syžetový prvek, kterým je pád charakterní postavy do neštěstí. Zatímco ale v tragédii hrdinové tuší síly, které je ženou a určují jejich jednání, v melodramatu postavy jednájí slepě, bez vědomí vyššího řádu [Lang, 1989: 19]. Hrdina tragédie se snaží vymanit z omezujícího řádu. Hrdina melodramatu na tento boj rezignuje. Veškeré jeho snažení se odehrává v rámci mezilidských vztahů zúžených převážně na půdorys rodiny. V melodramatu část zastupuje celek, předpokládá se zjednodušené, okleštěné pojetí světa. Tragédie směřuje k trvalým, transcendentním hodnotám, zatímco melodrama přitahuje všednodenní, pomíjivá pozemskost. Výsostným územím tragédie je duše, zatímco v případě melodramatu jím je vnější svět. Veřejné jednání a činy tragických postav získávají smysl až ve vztahu k jejich vnitřním pochodům, v melodramatu náznak či neúplnost neexistuje. Vyřčené je maximálně transparentní. Heilman vyjadřuje rozdíl mezi tragédií a melodramatem mimo jiné také pomocí psychologických termínů: tragédii s jejím zveličeným charakterovým rozštěpením připodobňuje ke schizofrenii a melodrama k paranoie. Nepřátelský svět v melodramatu usiluje o pád vznešenosti, touží ji pokořit, obětovat. Využitím jiné analogie připodobňuje Heilman melodrama k politice a tragédii k náboženství [Heilman, 1968: 90-91].

Tragický hrdina je rozpolcený, představuje souhrn protikladných vlastností, kdežto melodramatický je jednotný, jasně kladně či záporně vyhraněný [srov. Smith, 1973: 7]. Melodramatická postava je esenciálně „celistvá“. Schází jí základní vnitřní konflikt vlastní tragickému hrdinovi, jehož podstata je rozlomená na stranu dobra i zla. V tragédii se konflikt odehrává v postavě, zatímco v melodramatu mezi postavami nebo postavou a věcí (událostí, přírodou).

Tragický hrdina je výjimečný, obdařený nadprůměrnými schopnostmi. Vždy je postaven před volbu, a pokud se rozhodne pro čin, vydělí se ze zbytku obce a bere na sebe odpovědnost. Stává se prostředníkem mezi bohy a lidem. Odvážně a přímo jde za svým cílem, odmítá kompromisy. Hrdina navrácí svět z vybočení do původního řádu. Na vrcholu života vykoná čin a zemře. Melodramatický hrdina oproti tomu není vystaven váhání, volbě mezi vyššími nařízeními a vlastními touhami, vnitřním smyslem pro spravedlnost. I přesto, že je často omezován a utiskován nespravedlivým (nejčastěji sociálním) řádem, nebojí se proti němu. Melodramatický hrdina je loajální, odmítá protest. Jeho hněv je namířen na konkrétní postavu padoucha, po jehož odstranění je mravní řád znovuobnoven. Závěrečný triumf ctnosti zde nevede k vytvoření nové společnosti s mladým párem ve svém středu, ale spíše k reformování staré početné společnosti, která je nyní zbavena ohrožení vlastní existence a znovupotvrzuje své hodnoty. V melodramatu nedochází, tak jako v případě tragédie, ke smíru s posvátným řádem převyšujícím člověka. V melodramatu se odehrává spíše potvrzení a obnova již dříve ustanoveného [Brooks, 1976: 32].

2. 2. Trojúhelník postav

V centru melodramatu stojí několik málo dominantních figur, které napomáhají zprostředkovat quasialegoricky idealizované pochopení světa a jeho konfliktů. Kolem dominantních postav se shromažďují variabilní pomocné role. Tři hlavní postavy jako reprezentanti jasně vyhraněných morálních či amorálních postojů jsou definovány zároveň ze dvou stran – padouch je protihráčem hrdinovi a pronásledovatelem oběti (hrdinky).

Melodramatu je vlastní, že k záchraně ohroženého světa jsou nutné oběti a utrpení, které v divákovi vyvolávají emoce, napětí a soucit, a ty se musí dostat do popředí. Je to právě padouch jako původce konfliktů, který vnáší do jinak spořádaného světa zmatky a chaos [Schmidt, 1986: 155]. Spolu s padouchem a hrdinou vytváří hrdinka základní trojúhelník postav. Hrdinka ztělesňuje nevinnost (hodnotu, kterou je třeba zachránit), domov i lásku a tím je ideálním magnetem konfliktu, ve kterém jde o zachování, respektive zničení těchto hodnot. Je motivem a cílem snah mužských postav – ať již jako předmět sexuální touhy (padouch) nebo příčina záchrany čisté lidskosti (hrdina). Hrdinka je více než do jednající osoby stylizována do trpitelské, pasivní role bezbranné oběti. Jako jednající osoba by převzala aktivní úlohu hrdiny, nastolitele pořádku. Takzvaná „strong woman“ začíná jednat ve filmovém melodramatu zvukové éry, ale její předobraz nalezneme i u tradičního melodramatického tvůrce, jakým byl

D. W. Griffith. V krátkém snímku *The House with Closed Shutters*, odehrávají-cím se za občanské války, zachraňuje dcera čest rodiny, když její bratr („opilecký zbabělec“) zběhne. Dcera si obléká vojenskou uniformu a v přestrojení za bratra také hyne. Poté matka provinilého syna skrývá až do jeho smrti. Žena zde převyšuje muže, který se stává manipulovatelnou loutkou. Dochází k záměně charakteristik – se ženou se pojí rozhodnost a statečnost, zatímco mu-ži je přisouzena podřízená, pasivní role.

Padouch, hrdina, hrdinka tvoří v klasickém melodramatu pevnou triádu. Charakteristika tohoto trojúhelníku je do velké míry daná a málo variantní. Neproměnné charakterity postav představují podle Bargainniera základní konstantu melodramatického vyprávění [1975: 731]. Postavy se pohybují jen v rámci svých ustanovených pozic a tím zůstávají strnulé.

Padouch představuje hnací sílu, jednajícího činitele, původce konfliktu či dramatické situace. Spřádá intriky a plány, žene akci dopředu, ujímá se iniciativy a rýsuje strategii děje. Je tvůrcem vykalkulovaného scénáře plného intrik a machinací. Představuje koncentraci zla, ve které se sbíhá energie, což u pasivních kladných postav vyvolává charakteristický strach být vystaven energickým silám. Stále hrozící triumf zla, i přes divákovo vědomí šťastného konce, vytváří přitažlivé napětí melodramatu. Padouch je obdařen až téměř nadlidskými schopnostmi – o všem ví, vše vidí a všude je přítomen. Neomezená mobilita, s jakou stíhá hrdinku, porušuje i psychologické určení postavy (salónní svůdce se může rázem proměnit ve venkovského statkáře, viz *Když bouře buráct*). Pro padoucha je charakteristický kalkul, což je opak iracionálního uvažování. Kalkul je ostatním postavám zapovězen, protože by nebyl v souladu s jejich spontánními city. To, že nemohou spřádat plány, je predestinuje do podřízeného postavení vůči osnovateli událostí a tím pádem k utrpení v neštěstí. Kladným postavám schází, na rozdíl od padoucha, kontrola nad průběhem událostí. Dominantní role padouchů přiměla některé teoretiky melodramatu spatřovat v nich hlavní hrdiny [viz Booth, 1965: 23]. Tento pohled podtrhuje i skutečnost, že aktivní role pozitivního hrdiny je v mnoha melodramatech výrazně oslabena. Důvodem padouchova jednání bývá nejčastěji sexuální chtíč, touha po moci, ctižádost. Zatímco Schmidt nahlíží padoucha jako oběť okolností a jeho osud přirovnává k osudu ztracence [1986: 172], jedná se spíše o ztělesnění neopodstatněného zla, zosobnění abstraktní esence. Padoucha nutí ke konání zla přirozený instinkt, jeho vášeň je intenzivní a neobjasněná. Melodrama výrazně zjednodušuje chápání zla. Nahlíží na ně výhradně jako na produkt postavy a nikoli jako na důsledek společenské nerovnováhy. Okolnosti, které vedly k jeho zrodu, jsou eliminovány.

Autorita představuje další aspekt určující tuto postavu, jde o transformaci otcovské autority. Také otec, i když představuje ušlechtilého otce, musí být překonán. Po smrti nebo (řidčeji) po obrácení padoucha se také otec vzdává odporu a nestaví se již svými zákazy dceřinu štěstí do cesty. Vítězstvím nad padouchem získává hrdinka otcův souhlas – otec uvolňuje své místo jinému muži. V koncepci melodramatu naplňuje padouch velmi podobnou úlohu jako škůdce v pohádce.²

² Spřízněnost pohádky s melodramatem zmiňuje David Grimsted, když tvrdí, že melodramata

kde jedná jako protihráč hrdiny a má „porušit klid šťastné rodiny, způsobit nějaké neštěstí, škodu nebo újmu“ [Propp, 1999: 33]. Vstupuje do pohádky zvenčí, „přišel, připlížil se, přiletěl apod. a začíná vyvíjet činnost“ [Propp, 1999: 33], což odpovídá nemotivovanému nasazení padoucha v melodramatu. Jeho vydělující se role se zakládá na pohrdání ostatními postavami. V melodramatickém (i pohádkovém) světě je nositelem něčeho cizorodého, neidentického, v padoušské postavě se soustřeďuje celá vina společnosti. Je původcem veškerého zla, ztělesňuje protivníka společenskému řádu. Porážka padoucha představuje vyčištění společnosti od jejích hříchů, které samotné jsou lokalizovány mimo tuto společnost – tedy do postavy padoucha-outsidera. Hříšný chaos, který vnesl do etablovaného řádu, je po jeho porážce odstraněn a příběh končí. Záporná postava vytváří v melodramatické struktuře opoziční roli světu dobra, nezbytný doplněk pro rozehrání děje. Teprve aktivní, energická síla ruší pasivitu dobra.

Hrdinka ustanovuje emocionální centrum struktury účinku melodramatu. Divák se identifikuje s tím, kdo je v ohrožení, a soucit, který k němu cítí, je soucitem nad sebou samotným, jak poznamenává Bentley. Lituje hrdinku, neboť se nachází v nebezpečí, sdílí její pocity, ale skrze předstíranou lítost lituje sám sebe [srov. Bentley, 1966: 200]. Hrdinka tvoří protipól padouchovi svou ctností a zároveň bezbranností a pasivitou. Jestliže vlastní barvou padoucha je černá, melodramatická hrdinka je určena barvou bílou. Bílá vyjadřuje její absolutní čistotu, ale již sebemenší poskvnění přináší stigmatizaci, která není odčinitelná. Jedinou možností mimomanželského vztahu v melodramatu je svedení, jehož osnovatelem je samozřejmě padouch, ale pro hrdinku představuje toto provinění (na rozdíl od padoucha) morální pád a vydělení ze společnosti. Mimořádné ohrožení hrdinky je od počátku určeno jejím podřízeným postavením objektu mužské touhy. Panenství a permanentní hrozba jeho porušení dodává syžetu erotický nádech. Otec hraje ve vztahu k hrdince centrální roli, dokud není následník považován za morálně rovnocenného. Tím se stává v okamžiku záchranu hrdinky (s podobným modelem pracuje i pohádka).

Hrdinka je vždy obětí, bývá vystavena nejen úkladům padoucha, ale i moci přírodních živlů. Její poddajnost a odevzdanost pramení z vědomí, že „svět je určen bez ní a má pro ni nezaměnitelnou podobu“ [Beauvoir, 1966: 146]. K rysu nevinu patří, že přitahuje nemilosrdné pronásledování. Jak praví Jerome K. Jerome: „Vždy sněží mnohem více nad místem, kde právě sedí, než kdekoli jinde v celé ulici.“ [Schmidt, 1986: 186]. V emotivní rovině melodramatu zaujímá hrdinka centrální postavení, aniž by musela mít dějově dominantní roli. Tato postava vyjadřuje nejširší rejstřík citů – od bezbřehého štěstí až k nejhlubšímu zklamání. Nejčastěji se však nachází v jedné či druhé emocionální poloze, neboť melodrama staví na vrstvení jasně emocionálně vyhraněných situací.

Třetím článkem základního trojúhelníku postav je figura hrdiny, nejméně určená a značně schematizovaná. Zosobňuje „bezkrvný“ typ ctnostného bytí, který sice vytváří protipól padoucha, aniž by však dosahoval jeho dominantní

energie. Morálně a často také fyzicky stojí mezi padouchem a hrdinkou. Ztělesňuje neproblematizovanou pozitivitu. Je to idealizovaný, velmi často mladý, láskyplný muž a s dívkou je spojen nikdy nekolísající věrností, bez viditelných sexuálních nebo materiálních požadavků. Hrdina spoluurčuje dynamiku jednání jen velmi zřídka, jeho role je spíše vyčerpána ochranou pronásledované hrdinky. Odvaha je nezbytnou hrdinovou vlastností, neboť jeho úkolem je, řečeno s Mordecai M. Noahem, „chránit ctnost, sloužit lásce a osvobodit nevinost“ [Grimsted, 1968: 180]. Melodramatický hrdina představuje odklon od klasicky heroického vzoru k průměru. K základnímu trojúhelníku často přistupuje ještě postava starého otce, ztělesnitele morálního řádu, který místo „vyšší moci“ uděluje padlé hrdince rozhřešení. Jen on ji může navrátit ztracenou čest.

Melodramatické postavy se výrazně polarizují na kladné a záporné a další dělení se odehrává v rovině muž a žena.

Maskulinní typ kladného hrdiny reprezentuje především postava nápadníka. Jeho charakternost bývá demonstrována pracovitostí a galantním dvořením. Postava nápadníka však často bývá odsunuta do pozadí. V základním dějovém konfliktu – souboji dobra (hrdinka) se zlem (padouch) sehrává často roli *dei ex machina*, zachránce v poslední chvíli. Jeho pasivita, charakterová nevyhraněnost a ochuzení o tradiční maskulinní atributy, tradičně zasazované do negativních konotací, dodávají hrdinovi zjemnělé, ženské rysy.

Maskulinní typ záporného mužského hrdiny ztělesňuje početné negativní morální vlastnosti. Dominantní mužská postava zosobňuje rozpínající se patriarchální řád, který vytěsňuje ženu z její pozice.

Obraz ženy se ve většině němých melodramat ostře dělí na okruh žen blízkých Panně Marii a na druhou skupinu přibližující se biblické Evě.³ Dvojakost ženství se štěpí na dvě skupiny protichůdných znaků. Zatímco první žena představuje objekt krásy, panenské nevinnosti a dávkyni života, druhý typ ztělesňuje nemravnost a přebírá některé maskulinní rysy (samostatnost a citová vyprahlost působí jako ničící, pustošivá síla). Komplementární dvojici základního ženského principu se stává láska a nenávisť. Žena naplňující mariánský kult je často spjata s kuchyní a koštětem, znakem hřejivého krbu a domova. Její fyzická křehkost je ztělesněním duše, představuje ideál duševní krásy. Je lyrickým doplňkem mužské hrubosti, milostnou bytostí, šťastnou matkou, středem rodinného života. Její subtilnost, nostalgičnost a snovost pojící se s pasivitou a odevzdaností vytváří protiklad ženy nepodrobené, sexuální a často muže (a rodiny) ničící. Kladné ženské postavy zpravidla nepřekračují funkci ženy jako bytosti uzavřeného prostoru – domova, bytosti závislé. Záporným postavám je vyhrazen veřejný prostor, z rodinného života jsou často vyloučeny.

3. Když bouře burácí

V další části budeme blíže analyzovat jedno z klasických děl sledovaného žánru, snímek D. W. Griffitha *Když bouře burácí*, který je adaptací stejnojmenné populární divadelní hry devatenáctého století Lottiego Blaira Parkera, jejíž příběh se odvíjí kolem osudu trpící hrdinky.

Model rodiny, časté milieu melodramatických vyprávění odhalujících spleť vazby mezi jejími příslušníky, je zde tematizován na několika úrovních. Úvodní záběr odhaluje Annu a její matku uprostřed obývacího pokoje. Chybí zde otec/manžel a ženy se potýkají s chudobou. Absence muže se jasně pojí s finančními útrapami a jedinou možností je odchod dcery, zrušení pouta mezi matkou a dcerou, které brání zrodu milostného vztahu. Později, po narození nemanželského dítěte, následuje obraz, který svou výstavbou upomíná na úvodní záběr. Opět scénu tvoří dvě židle a postavy matky a dítěte. Rozdílnost je zřejmá: Anna nyní sedí na levé židli a drží nemocné dítě. Uprázdňená pravá židle vyjadřuje Annin přerod z dcery (jež seděla v úvodu napravo) v matku a opětnou neúplnost-nešťastnost rodiny [srov. Allen, 1999: 154-155]. Do kontrastu s femininní rodinou je postaven domov Bartlettů. Titulkem „domov statkáře Bartletta, nejbohatšího farmáře v okolí“ je jasně odhalena mužská přítomnost, majetek a výsadní postavení této rodiny ve vesnici. Bohatá rodina se statným statkářem ve svém středu vyjadřuje patriarchální, nekompromisní morální řád, který se stává měřítkem všech ostatních.

Lennox Sanderson, ústřední padouch tohoto vyprávění, zastupuje třetí model rodiny. Naplňuje podmínku mužské přítomnosti i bohatství, ovšem v záporné poloze. Za otcovy peníze vede nákladný život. Lennox zosobňuje marnotratnost, zahálku a nemravnost, základní komponenty padoušské figury. Bohatství oddělené od těžké práce (Bartlettovi) je negativním rysem postavy, v případě Sandersona potvrzené jeho chladnou preferencí majetku před sňatkem s těhotnou dívkou.

Annin příchod k sestřenicím (do rodiny Tremontů) nachází v pokročilejší fázi vyprávění zrcadlový odraz v příjezdu Kate k Bartlettům, jejím příbuzným na venkov. Městská rodina Tremontů vyznačuje chlad, nehostinnost a nepřátelství, zatímco čistý a nezkažený venkov je zdrojem vřelých citů. Binární opozice města a venkova je variována i ve srovnávání salónního svůdce Sandersona s věčně pracovitým Davidem, hrdinou příběhu. A konečně také v osudu neposkvrněné hrdinky, jež podléhá úkladům velkoměsta.

Melodramatická tendence vše vyjádřit a odhalit se zde pojí s průhlednými metaforickými opisy zdůrazňujícími a opakujícími již jednou řečené. Během zinscenové falešné svatby, jejímž jediným cílem je sexuální povolnost hrdinky, nám titulek „těžký sen“ uvozuje obraz neklidně spícího (doposud anonymního) mladíka. Těžký sen jen zdůrazňuje nepravost, jež je konána na bezbranné hrdince. Sandersovo svedení Anny je zase usouvztažněno s vyloupením pošty. Sanderson si odvádí Annu do ložnice, David je ukázán při práci, typizované vesnické postavičky spí a plachý venkovan komicky nadbíhá ženě – parodická paralela se Sandersonovým sváděním. Po oznámení loupeže se vracíme k Anně, „ráno poté“ – a poštovní přepadení se staví vedle krádeže panenství. Jedno ne-

zákonně „vniknutí“ podtrhuje druhé. Šťastný konec, svatba zamilovaného páru, je umocněn druhou svatbou (páru stojícího v pozadí). Nevěsta Kate prožívá podobné milostné peripetie, ovšem bez tragických konotací, když po nevhodném snoubenci nachází toho pravého.

Omezený počet prostředí a činností, jež se cyklicky v průběhu děje vracejí, redukuje svět na snadno poznatelný a přehledný prostor, důvěrně známý a familiární. Jakákoli nejasnost či zamlženost je odstraněna. Venkovský svět je prostředím přírody, zvířátek, práce, volných a otevřených prostorů či naopak útulných komůrek, zatímco město je vyjádřeno uzavřenými a chladnými místnostmi s vysokými stropy a těžkými závěsy, s řadou nepřátelských překážek (srov. Annin příchod do domu příbuzných, kdy je nejprve odmítnuta sluhou u hlavních dveří, dále nuceně vpuštěna železnou bránou a nakonec je jí zamítnut vstup do sálu). Prostedí odpovídá emocionálnímu rozpoložení postav. Nehybnost letního dne v sekvenci odhalující venkovskou rodinu vyjadřuje poklid, statickosti a neměnnosti, rodinné idylické štěstí. Naopak zběsilá bouře v závěru je dramatickým i emocionálním vyvrcholením. Brutalita přírodního živlu je opisem skálopevné neoblomnosti mravokárce i zvnějšněným obrazem hrdinčina nitra. Metaforicky vyjadřuje i neodvratně se blížící pád panujícího, nespravedlivého řádu, ke kterému dochází otcovým přiznáním viny. Mnohonásobná svatba v závěru znovu ustanovuje rodinnou jednotu a polibek mezi Annou a Davidovou matkou cyklicky uzavírá vyprávění. Vytváří totiž kruhový opis celého příběhu začínající jednotou vztahu matky a dcery, jehož ztrátou byly vyvolány veškeré peripetie. Harmonie je opět nastolena.

Morální pád hlavní hrdinky, její „tajemství“ opakovaně zmiňované a vracející se v naraci, je hlavním tématem filmu. Na její poklesek však není nahlíženo jako na hřích či velké morální selhání, jak by tomu bylo u záporné ženské postavy, ale spíše jako na důsledek lidské slabosti nebo jednoduše jako na chybu. Její pád omlouvá naprostá neznalost světa a slepá víra ve svého milence, která z ní činí bezbrannou oběť. Hrdinka se stává spíše jen pasivní obětí nepřátelského světa ztělesněného Sandersonem. Padouši vytvářejí nové vztahy a zvraty v ději a ctnostní jsou jejich pasivními, snadno manipulovatelnými figurkami. Po většinu času vše ztrácejí (čest nebo štěstí), aby to v závěru v náhlém okamžiku znovu získali zpět. Statkář, ztělesňující mravní zákon, však neoblomně trvá na prosazování morálních hodnot bez odchylky: „Zákon je zákon, hřích je hřích a nic jej nemůže napravit“. Ve finálním Annině usvědčení však, navzdory klasické melodramatické tradici, vystupuje hrdinka ze své pasivní a poddajné role a stává se na okamžik „silnou ženou“. Přiznává se k vlastní vině, ale zároveň usvědčuje z hříchu i spoluviníka, svůdce Sandersona a pokryteckou morálku přítomných. Statkářova morální krátkozrakost a religiózní chlad jsou odhaleny jako nelidské a nespravedlivé, zbavené jakéhokoliv soucitu. Po tomto vypětí se však totálně hroutí a pozbývá veškerých sil. S podobným motivem, kdy po náhlém heroickém činu se hrdinka hroutí, se setkáváme i v jiných melodramatech. Nejčastěji jsou to scény, kdy je vystavena tváří v tvář maskulinním útokům, kterým se pokouší čelit (srov. revolver v ruce hrdinky namířený proti lupiči ve filmu *Nalíčená dáma*).

Osudové vyvolení hrdinky hrdinou, které má melodrama společně i s pohádkovým vyprávěcím schématem, je zde prohloubeno naznačeným vnitřním spojením mezi Davidem a Annou. Jak bylo výše zmíněno, při falešné svatbě prožívá David těžký sen. Později, když se Anna plouží kolem Bartlettovy farmy, sledujeme její chůzi a Davidovu zasněnou tvář. Když konečně před sebou stanou, čteme v Davidově fascinované tváři naplnění jeho vysněných představ. Motiv prvního setkání budoucích milenců se stává pro pozdější melodramata jedním z typických okamžiků, kterým je jasně řečeno, že hrdinové jsou si osudem určeni. Děje se to nejčastěji důrazem na intenzivní vzájemný pohled, který jako by zastavil čas a prostorově vydělil postavy. Stachówna uvádí, že tento pohled signalizuje začátek lásky, který diváci mohou odhalit dříve než samotné postavy. Ty si ještě nemusí být svých citů nějakou dobu vědomy, nebo se mohou lásce zatvrzele bránit [1998: 4].

V okamžiku Sandersonova odhalení a prozrazení falešné svatby se Anna upřeně zahledí přímo do kamery. Je to moment hrdinčiny nejvyšší deziluze, ztráty slibovaného bohatství i rodiny. Upřený pohled je výrazem emocionální identifikace diváka s postavou, jeho „spolusdílením“ útrap prožívaných hrdinkou. Podle Michaela Allena přímý hercův pohled do kamery ruší diegetickou jednotu a iluzi, zároveň tento záběr znemožňuje protizáběr. Divák je tedy začleněn do filmového vyprávění dvěma zdánlivě protikladnými způsoby – pohled do kamery odkrývá propast mezi fiktivním filmovým světem postav a divákovou skutečností a zároveň imaginativně diváka vtahuje do textu. Pohled odhalující divákovu existenci bývá použit v okamžicích finálních odhalení a vypjatých emocí a vytváří vazbu mezi filmovou postavou a divákem, usilující o emocionální soulad [Allen, 1999: 93]. „Čtvrtý pohled“ (fourth look), jak tento záběr příznávající diváka nazývá Paul Willemen, je pohledem, který divákovi brání v totálním pohlcení dynamikou filmu [Allen, 1999: 94]. V Griffithových filmech bývá divák opakovaně vyzván k odhalení sebe sama, bývá včleněn do hry pohledů. Vernet definuje pohled do kamery jako izolovaný záběr nebo záběr, kterému schází protějšek, symetrická odezva kdekoli ve filmu [Allen, 1999: 94]. Jistým adresátem tohoto pohledu v Griffithových filmech je divák, k němuž se postava obrací s žádostí o útěchu, ujištění, porozumění: na počátku *Když bouře burácí* se Anna zasněně zahledí do kamery/na diváka, když naznačuje vlastní těhotenství. Adresátem tohoto pohledu je ale vedle diváka také samotný svůdce Sanderson, na něž Anna myslí, jak naznačují prostřihy, a divák v tu chvíli se Sandersonem splývá. V pozdějším záběru před farmou, kdy Sanderson vchází do domu a Anna osamí, následuje záběr Annina pohledu do kamery, kdy se jí oči zalévají slzami. V tu chvíli v záběru není přítomná žádná jiná postava a jediným adresátem se stává divák, jemuž jsou odhaleny nejniternější hrdinčiny prožitky. Brooks v souvislosti s divadelním melodramatem mluví o okamžicích přímé komunikace s publikem, kdy hrdinka dává najevo svou vlastní ctnost, tváří v tvář publiku odhaluje pravdu [1976: 47]. U Griffithe se tato konvence divadelního herectví devatenáctého století proměňuje v přímý pohled do kamery a vytváří se tak pouto mezi postavou a divákem v okamžiku odhalení, příznání. Pohled postavy do kamery může mít i další konotace, jak poznamenává

Allen – zděšení, obvinění, zoufalství a triumfování [1999: 95]. Vždy se jedná o vysoce vypjaté emocionální momenty, jejichž dramatický potenciál je stupňován těmito naléhavými pohledy, které také prohlubují emocionální identifikaci diváka s postavou.

Sanderson, typický melodramatický padouch, hbitě překonává jakoukoli vzdálenost, objeví se vždy tam, kde jej nikdo nečeká. Pro plynulost vyprávění, méně již pro jeho logiku, se ze salónního hráče karet proměňuje ve venkovského usedlíka, podobně také Maria Poolová, tyranská paní domácí, která bez soucitu vyhazuje Annu po smrti dítěte na ulici, zavítá do vesnice, přesněji je členkou místního šicího kroužku a z okna náhodou spatří Annu a usvědčí ji. Melodramatický řetězec náhod stupňovitě zvyšuje úklady proti hrdince a její utrpení v divákovi vyvolává soucit. Útok na divákovy emoce odsouvá logickou kauzalitu do pozadí a upřednostňuje vrstvení harmonických či naopak disharmonických, pro hrdinku katastrofálních momentů.

Oidipovský komplex, zde naznačený dotyky, polibky i tancem matky s Davidem, je překonán Annou. Anna se pro hrdinu stává vysvobozením z plánované svatby s Kate i zrušením matčina škrtícího pouta bránícího v sexuálním vztahu. A do třetice je Anna také Davidovou záminkou pro otevřený konflikt s otcem. David, doposud dětský ve své podřízenosti dominantnímu otci, se teprve nyní mění v muže. Je osvobozen z represivních rodinných vztahů a vazeb.

Jednoznačnost, s jakou melodrama líčí svět a osudy postav v něm, nabízí divákovi lákavou identifikaci s příběhem, v němž postavy jednají přímočaře, zbaveny odpovědnosti za své jednání. Psychologické motivace jsou totiž nahrazeny schématem, ve kterém zlo musí být potrestáno, a postavy jen naplňují předem danou strukturu vyprávění.

LITERATURA

- ALLEN, Michael (1999): *Family Secrets. The Feature Films of D.W.Griffith*. London: British Film Institute.
- BACHTIN, Michail M. (1980): *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
- BARGAINNIER, Earl F. (1975): Melodrama as Formula. *Journal of Popular Culture*, č. 3, zima.
- BEAUVOIROVÁ, Simone (1966): *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.
- BENTLEY, Eric (1966): *The Life of the Drama*. London: Methuen & Co Ltd.
- BOOTH, Michael R. (1965): *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven-London: Yale University Press.
- ELSAESSER, Thomas (1990): Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama. In: *Home Is Where the Heart Is*. Ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute.
- GRIMSTED, David (1968): *Melodrama Unveiled. American Theater and Culture 1800 – 1850*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- HEILMAN, Robert B. (1968): *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle – London: University of Washington Press.
- HEINZ-MOHR, Gerd (1999): *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator.
- LANG, Robert (1989): *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton University Press.

- PROPP, Vladimir Jakovlevič (1999): *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vimperk: H&H.
- SCHMIDT, Johann N. (1986): *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- SMITH, James L. (1973): *Melodrama*. Fakenham: Methuen and Co Ltd.
- STACHÓWNA, Grazyna (1998): O melodramacie filmowym. In: Loska, Krzysztof (ed.): *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*. Kraków: Rabid, s. 28-47 (cit.dle nepublikovaného překladu Petra Szczepanika).

CITOVANÉ FILMY

- The House with Close Shutters* (David Wark Griffith, USA, 1910)
- Nalíčená dáma* (The Painted Lady; David Wark Griffith, USA, 1912)
- Matčino srdce* (The Mothering Heart; David Wark Griffith, USA, 1913)
- Zlomený květ* (Broken Blossoms; David Wark Griffith, USA, 1919)
- Když bouře burácl* (Way Down East; David Wark Griffith, USA, 1920)
- Rudé písmeno* (The Scarlet Letter; Victor Sjöström, USA, 1923)
- Země věčného cyklonu* (The Wind; Victor Sjöström, USA, 1928)
- The Unknown* (Tod Browning, USA, 1927)

BROKEN BLOSSOMS. ON FIGURES OF MELODRAMA OF SILENT FILM

I focused to discover a fixed structure of narrative in melodrama films of 10s and 20s years. There is a clear bipolarization of good and evil and the genre prefers description of situations rather than characters. The causality and motivations of characters are suppressed by demonstrations of extreme emotionalism. Melodrama does not pretend to depict a realist picture of the world. It prefers to concentrate on an idealized everyday life. The basic melodramatic feature is a distinction between masculinity and femininity which is showed through different spaces – domestic space (woman) and public area (man).

The following part examines the difference between tragic and melodramatic hero. The main trait of this disparity is based on intricacy of tragedy and straightforwardness of melodrama. The tragic hero is unique, he has an extraordinary character. The latter is without any inner conflict, he is simply good or bad.

The chapter *The triangle of characters* investigates the position of three main melodramatic figures – heroine, hero and villain – in melodramatic narrative and their dominant traits.

I focused to find the melodramatic structure (the position and presentation of woman) in Griffith's *Way Down East*.

If the spectator knows the genre conventions, his/her understanding and emotional identification is not complicated. In narrative of melodrama the characters act directly, they fill the given structure of narrative.