

Články

DVAKRÁT
CAT PEOPLE – OD SYMBOLU
K NATURALISTICKÉMU
IKONU

Vlastimil Zuska

*Však hřích temný napospas vydal můj svět,
obě jeho části, noci bez konce;
a obě ty části zhynout musí.*

John Donne: Holy Sonnets, V.
[a úplný závěr filmu *Cat People* (1942)]

Překvapivě málo využívaným předmětem filmově teoretického bádání je remake. Přitom dějiny filmu nabízejí takřka nepřeberné množství remaků, retaků, sérií, spin-offů, rip-offů, adaptací a dalších variant opakování. Nejprve se proto pokusíme krátce určit, **proč** se vlastně remaky vytvářejí a zejména, **co** nabízí komparativní analýza dvojice originál – remake.

Primitivnějším (ale také ve smyslu základnější) důvodem produkce remaků je chronický nedostatek dobrých scénářů. Sledování příčiny tohoto nedostatku by nás odvedlo stranou, rozhodně však v pozadí stojí obtížná „slučitelnost“ verbální a obrazové kreativity v jediné osobě scenáristy, často povrchně „sváděná“ na fyziologickou bilateralitu mozkových funkcí. Vydařených, nosných, zajímavých příběhů je sice teoreticky nekonečné množství; těch, které dokáží oslovit v určité době určitou societu či její část, již tolik není. Řada příběhů rovněž neobstojí na prubířském kameni času a filmoví producenti, řídící se imperativem úspěšnosti – jednou úspěšný příběh může (implikovaně bude) být úspěšný nejméně ještě jednou – se tak ocitají v pozici anglických vojenských teoretiků, kritizovaných Churchillem: vždy se připravují na válku, která již byla. Většina úspěšných příběhů, ne-li všechny, jistě obsahuje cosi hlubšího (hlubinného?), „nadčasového“, a je schopna oslovit diváka či čtenáře napříč epochami a kulturami. V lepším případě tedy tvůrci remaků nabízejí ztvárněním již nejméně jednou „vyprávěného“ příběhu hodnoty, soubor hodnot, který stojí zato oživit ve smyslu hermeneutické aktualizace. Nejde tedy, jak podotýká Gadamer, o „oživování mrtvoly“, ale o aktualizaci nosné fabule. Právě posun v použití příslušných výrazových prostředků, kterým se mnohdy

souhrnně a vágně říká „filmová řeč“, je vděčným tématem filmových analýz a jedním z důvodů, proč vůbec relaci původní ztvárnění – remake tematizovat. Shrnutí, remaky se tvoří kvůli vnosu (staro)nových hodnot do konkrétního kulturního, uměleckého a filmového kontextu, milieu, přičemž část množiny těchto hodnot tvoří, u filmu zvláště, hodnoty ekonomické.

Metodologicky vzato využívá zkoumání relace originál – remake principu, který Whitehead nazývá „zákonem konvergence k jednoduchosti zmenšením rozsahu“¹⁾ a který je recipročním principem jeho „metody extenzivní abstrakce“. Krátce a jednoduše, zkoumáme-li vztah dvou hororů v zásadě téže fabule, můžeme získané závěry opatrně rozšířit na rysy vývoje příslušného žánru a ještě dále a ještě obezřetněji na vývoj celého média či uměleckého druhu. Získaná zobecnění musíme zpětně testovat fakticitami dějin filmu. Tato metoda není příliš vzdálená metodám zejména pražského strukturalismu a pojetí struktury struktur, resp. hierarchického uspořádání od struktury konkrétního díla po celek kultury (viz J. Mukařovský a zejména F. Vodička).

Zjistíme-li příkladně, že se v intervalu čtyřiceti let mezi *Cat People* J. Tourneura (1942) a *Cat People* P. Schradera (1982) „filmová řeč“ u těchto dvou konkrétních filmů posunula „od symbolu ke znaku“ ve smyslu J. Kristevy²⁾ nebo od skryté hrozby po naturalistický šok, jak bychom mohli shrnout z recepčního hlediska, použijeme tento vhled jako pracovní hypotézu pro výzkum, zda k tomuto posunu došlo v žánru filmového hororu převážně, masivně, marginálně nebo vůbec ne. V kladném případě můžeme postoupit o další krok a sledovat, zda tato premisa platí pro vývoj filmu obecně (abych nenapínal, domnívám se, že platí). Badatel ještě širšího záběru by mohl „metodou extenzivní abstrakce“ zkoumat dál další umělecké druhy (nejprve pochopitelně hraničící s filmem – literaturu, výtvarné umění a divadlo). Analýza konkrétních remaků tedy skýtá poměrně spolehlivou bázi mnohem obecnějším zkoumáním, která se často provádějí spíše deduktivně, „shora“, ve stínu právě zastávané převažující teorie (feminismus, poststrukturalismus, sémiotika atd. *ad libidum*).

Dalším výtěžkem zkoumání remaků a původnějších verzí může být nalezení skrytých, vlastních, chceme-li hlubinných témat, která, zejména v případě žánru hororu, se často skrývají za prvoplánovou, hrůzu nahánějící (nebo mající nahánět) podívanou. Konvergence symbolické reference ze dvou či více variant téhož prvoplánového tématu pak umožňuje mnohem fundovanější interpretaci.

-
- 1) „Recipročním principem metody extenzivní abstrakce je ‚zákon konvergence k jednoduchosti zmenšením rozsahu‘: Jsou-li A a B dvě události a A' je částí A a B' je částí B, pak v mnoha ohledech vztahy mezi částmi A' a B' budou jednodušší nežli vztahy mezi A a B. Tento princip vládne všem snahám o přesné pozorování.“ A. N. Whitehead, *The Concept of Nature*. Cambridge 1982 (1. vyd. 1920), s. 79.
 - 2) „Symbol [na rozdíl od znaku] má vertikální dimenzi, vazbu k transcendentnímu a ‚nepřipomíná‘ objekt, který symbolizuje. (...) Dochází k postupné destrukci symbolu oslabováním vztahu mezi označující jednotkou a ideou; označující jednotka se stává více a více ‚materiální‘ a zapomíná na svůj ‚původ‘.“ Julia Kristeva, *Le Texte du roman*. Hague 1970. Třebaže se analýzy J. Kristevy týkají románu, platí, zdá se, poměrně přesně i pro námi sledované téma. Chápeme-li remake jako jistou formu interpretace vzoru, lze právě u *Cat People* (1982) pozorovat zapomenutí na symbolický původ, resp. význam a téma původního zpracování.

I

Z důvodů argumentace musíme, chtě nechtě, krátce shrnout, „o čem“ film je, s přihlédnutím k faktu, že málo čtenářů pravděpodobně vidělo oba filmy. (Poté se ovšem již obsírněji budeme věnovat otázce, o čem jsou filmy „ve skutečnosti“.) Využijeme k tomu popisu C. Clarence, mimo jiné proto, že nabízí (aniž by ho sám využil) jeden z principiálních interpretačních klíčů: „Irena, módní návrhářka z New Yorku, srbská krásavice, je přesvědčena, že je potomkem balkánské rasy žen, které jsou v důsledku středověkého rituálního zbožštění zvířat schopny měnit se v černé pantery, jsou-li vzbuzeny jejich vášně. Irenina obsese přitahuje mladého lodního konstruktéra, který se s ní posléze ožení. Její strach však brání naplnění manželského svazku. Nešťastný manžel hledá pomoc u psychiatra a nakonec útěchu u jiné ženy (Alice). Jeho jednání vyvolá žárlivost Ireny a krátce nato nikým **neviděné** zvíře ukládá Alici několikrát o život. Když se psychiatr pokusí zbavit Irenu strachu tím, že se s ní pokusí sexuálně sblížit, je smrtelně rozdrásán. Než umře, stačí ještě dívku [aktuálně v podobě pantera – pozn. V. Z.] vážně zranit. Ireně se podaří doběhnout do zoo, aby umřela mezi šelmami. *Cat People* těží z víceznačnosti variace na téma vlkodlaka... a **nechávací nás v nejistotě** [zvýraznil V. Z.] až do konce.“³⁾

Pro první či původní verzi *Cat People* je charakteristická právě víceznačnost, explicitní v recepcně nejpůsobivějších, „nejakčnejších“ pasážích filmu, kdy jde o ohrožení vedlejších hrdinů šelmou. Režijní záměr i ztvárnění šly proti dobové normě přímého předvádění monster (srov. filmové horory třicátých let, např. *Frankenstein*, *King Kong*, *Revolt of the Zombies*, *The Monster Walks* aj.), o jejíž alespoň částečné prosazení se snažili (naštěstí marně) „nadproducenti“ filmu.⁴⁾

Uvedeme jen jeden příklad za všechny, scénu, kterou si z dětství zapamatoval i komerčně nejúspěšnější autor literárního hororu (a řady filmových scénářů podle svých knih) Stephen King. Tento bestsellerový, bohužel až příliš plodný autor ostatně považuje *Cat People* za „téměř určitě nejlepší filmový horor čtyřicátých let“.⁵⁾ Jde o scénu pronásledování Alice v kulisách Central Parku, využívající velmi obratně světla a stínu (včetně a právě jejich symbolických kvalit) a paralelního zvuku.

Alice jde sama podél vysoké kamenné zdi (za níž **cosi** zadávilo ovce, jak se hrdinové filmu i divák dozví poté), po chodníku osvětleném kužely pouličních lamp. Střídavě proto prochází světlem a tmou. Klapot jejích střevíčků je doprovázen **jakoby** ozvěnou zvuku dalších kročejů. Po několika střídách světla a tmy klapot utichá (kočky našlapují tiše, že ano) a hrdinka prchá k ulici, jíž park končí. Náhle se objeví autobus, prudce zabrzdí a otevře dveře. Zasyčení dveří (podle Kinga ovšem odfouknutí pneumatických brzd autobusu) překrývá zklamané zasyčení šelmy (možná!), které unikla kořist. Tato dvojznačnost, brzdy či dveře, je pochopitelně irrelevantní. Dvojznačnost autobus – šelma,

3) C. Clarens, *An Illustrated History of the Horror Film*. New York 1968, s. 112.

4) „Třebáže Lewsonovi [producentem filmu byl Val Lewson – pozn. V. Z.] nadřazení trvali na tom, aby byl do scény, v níž **cosi** pronásleduje Olivera [platonického manžela Ireny] a Alici v opuštěné kanceláři, vřazen záběr černého pantera, plížíícího se pod kresličským stojanem, obratnému střihu Marka Rolsona se podařilo nechat nás v nejistotě.“ C. Clarens, c. d., s. 113.

5) S. King, *Dance Macabre*. London 1991, s. 137.

nevysledovatelný zdroj zvuku je však konstitutivní a odkazuje k Todorovovu principu fantastického žánru, který se „pohybuje na hranici konečného racionálního vysvětlení a vysvětlení zázračného [marvelous]“⁶⁾, stejně tak jako další scény (v bazénu, kanceláři, v závěru). V Todorovově smyslu pak *Cat People* (1942) končí racionálním vysvětlením díky závěrečné citaci úryvku ze sonetů J. Donna (viz motto této studie). Vysvětlení je ovšem racionální v symbolické rovině, nikoli v prvním plánu, kdy divák přistupuje na hru na „jakoby“⁷⁾, na „reálnou“ existenci lykantropie člověk – panter. Fantastická superpozice tajemného (uncanny) a zázračného kolabuje do tajemného, principiálně situovaného do minulosti (podle Todorova). Tajemné je navíc situováno do minulosti dvakrát: do právě ukončeného filmového příběhu a do minulosti (středověk a překročení norem, tabu) možného světa tohoto příběhu. Racionální vysvětlení je ovšem možné, jak bylo naznačeno, jen v symbolické rovině. Téma lykantropie je jen nosnou vlnou, referenčním významovým komplexem, resp. narativní linií, z níž se vynořuje význam a téma symbolické.

Co je tedy vlastním, pravým či hlubinným tématem *Cat People*?

Zmíněný S. King citlivě, avšak bez dalšího rozvinutí, propojuje téma lykantropie se „seminálním“ románem R. L. Stevensona Podivný příběh doktora Jekylla a pana Hyde. Není bez zajímavosti, že podle vlastních Stevensonových slov se mu příběh nejprve zdál ve snu. Prozkoumáme proto dále hypotézu, že lykantropie je referenčním nosičem symbolického znázornění, tematizace schizofrenie.

Dříve než necháme „nastoupit“ psychology, přidržíme se ještě dalších Todorovových analýz fantastického žánru. V citované studii vyděluje Todorov „základní síť fantastických témat, týkajících se já“⁸⁾, tvořenou zvláštní kauzalitou, pandeterminismem (nadpřirozené vysvětlení náhody), **zmnožením osobnosti, ztrátou hranic mezi subjektem a objektem a transformací prostoru a času** (podtrhujeme témata, na která dále poukážeme v souvislosti s Deleuzovým pojetím schizofrenního těla a lyrické abstrakce). Todorov rovněž nachází společného jmenovatele dvou zásadních témat fantastického žánru – metamorfózy a pandeterminismu – v „kolapsu hranice mezi hmotou a duchem“ neboli, v intencích jeho studie, mezi tělem a vědomím, mezi vnějškem a vnitřkem. Na úběžník tohoto zrušení hranice poukazuje sám Todorov: „Tento kolaps hranice mezi hmotou a duchem byl považován, zejména v 19. století, za první příznak šílenství, zvláště u schizofreniků.“⁹⁾ Souvislost metamorfózy, ztráty hranic těla a proměna vztahu tělo – vědomí (či duše v našich případech) je u sub-tématu lykantropie očividná.

Chápeme-li tedy *Cat People* jakou symbolickou (a tedy kondenzovanou) reprezentaci schizofrenního stavu, konec Tourneurovy verze je racionálním vysvětlením celého příběhu – obě části světa schizofreničky Ireny a tedy, při kolapsu hranic, obě části Ireny musí zemřít, aby se dostala ze situace „dvojích pout“ (viz níže u Lainga a Batesona), neschopna zařazení a tedy komunikace ani se světem lidí, ani se světem šelem. Tato tragická cesta je jedinou cestou, kterou daný žánr „povoluje“; teoreticky možná další řešení,

6) T. Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca 1975, s. 113.

7) Srov. K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass. 1990.

8) T. Todorov, c. d., s. 120.

9) Tamtéž, s. 114.

tj. dominance jednoho ze dvou „já“, vedou buď opět k tragickému řešení – definitivní vítězství „zvířete“ v závěru *Cat People* P. Schradera – nebo k žánrově nepřipustnému happy endu, kdy by se hrdinka vyléčila, naučila se komunikovat, včetně sexuality, začala vést normální manželství, tzn. založila novou rodinu jako ustanovitele limitů tužeb a obětí (viz níže) a žila by šťastně až do smrti (jedinou obětí by pak byl jen nešťastný psychiatr, ale ten si to stejně tak trochu zasloužil, že ano).

Významný psycholog a psychiatr R. D. Laing pracoval Batesonovu „double-bind theory“, podle níž je schizofrenie „zvláštní strategií, kterou osoba vytváří, aby mohla žít v situaci, v níž se žít nedá.“¹⁰⁾ Dále Laing referuje, že osoby s diagnostikovanou schizofrenií se vždy nalézaly v paradigmatické situaci, která je neřešitelná a **zvláště ničivá pro sebeidentitu** (zvýraznil V. Z.). Studie mnoha set osob s touto diagnózou ukázaly, že tyto osoby jsou součástí širší sítě extrémně narušené a narušující struktury komunikace. V obou případech *Cat People* nacházíme hrdinku „přesazenou“ do cizího, v mnoha ohledech nepřátelského prostředí, do komunikační sítě, k níž nenachází klíč. Strach ze sexuality lze doslovně chápat jako strach z jedné z forem komunikace, který jako rozšiřující se epicentrum zachvacuje i další, širší okruhy komunikace a vede k další ztrátě sebeidentity, k ontologické nejistotě a k prohlubování „trhliny v já“.

V další své (slavné) knize Laing vymezuje čtyři radikální proměny „vnitřního já“: 1. já se stává kolísavým a „vyfantazírovaným“ a ztrácí tak jakoukoli pevně zakotvenou identitu; 2. stává se nereálným; 3. stává se prázdným, rozštěpeným a ochuzeným; 4. více a více se plní nenávistí, strachem, závistí a touhou po smrti.¹¹⁾ Ve své podvojně existenci splňují hrdinky všechny uvedené body, pokud pod pojem „hrdinka“ zahrneme jak prvoplánový rozštěp člověk – panter a jeho sumu, tak i hrdinku jako symbolickou reprezentaci schizofrenní personality.

Laing připojuje několik dalších postřehů, relevantních pro naše téma: „V rozvinutém stadiu [schizofrenie] se stává, že místo a funkci vnitřního fantomového „já“ takřka úplně přebírají **archetypální činitelé**, kteří dominují všem aspektům bytí individua.“¹²⁾ (Zvýraznil V. Z.) Schizoidní stav je tak pro Lainga rovněž pokusem dostat se ze situace, kdy se zdá, že individuum vše ohrožuje v jeho existenci, kdy ztrácí ontologickou jistotu sebe sama a světa a nemůže-li se ze situace dostat „ven“ fyzicky, činí tak alespoň mentálně. Snadno si můžeme dosadit fantomatické já v podobě pantera do postavy Ireny, stejně tak jako reprezentovanou ztrátu ontologické jistoty. Vztah k druhým, jak opět zaznamenává Laing, se u schizofrenika přesouvá na falešný systém falešného, fantomatického já. Poslední odkaz na Laingovy výzkumy schizofrenie nás přivede k druhé verzi *Cat People* (1982): autor uvádí příklad pacientky s incestními představami, které se ukázaly být důsledkem strachu ze samoty a **primárně** hledáním ontologické jistoty, nikoli snahou o erotické uspokojení. Fabule druhé verze je rozšířena o motiv incestu sestra – bratr, k němuž se níže vrátíme podrobněji. Výše zmíněný poukaz na „archetypální činitele“ jistě evokuje vedle incestního tabu, strachu ze ztráty panenství jako formy iniciace či „malé smrti“ i totemismus a tabu s ním spjaté, stejně tak jako další

10) R. D. Laing, *The Politics of Experience*. New York 1968, s. 115.

11) R. D. Laing, *The Divided Self*. Harmondsworth 1965, s. 135.

12) Tamtéž, s. 158.

freudovské a jungovské koncepty. Návrat k archetypálním činitelům vysvětluje i rozsáhlé rozšíření motivu lykantropie napříč kulturami vždy tak, že proměna člověka ve zvíře mívá k nejnebezpečnějšímu predátorovi dané oblasti a doby. Například v Číně proto nalézáme víru v tygrodlačky a krokodlačky.¹³⁾ Jungovský psycholog Eisler vysvětluje tíhnutí, sympatie či „plíživý, strachem podbarvený obdiv“ k násilným zločincům a „krvežíznivým“ šelmám fylogenezí člověka od mírumilovné, kořínky a bobule pojídací opice k divokému, agresivnímu homo sapiens díky mimetizaci chování dravých šelem. Kolektivní nevědomí tedy obsahuje vzpomínku na úsvit lidstva a adoraci šelmy v nás, šelmy číhající v hlubinách (ne)vědomí.¹⁴⁾

V jiné souvislosti, ale s obdobným vyzněním i odkazem na Freuda, se vyjadřuje T. Todorov: „Od dob klasicismu až po sklonek romantismu (to znamená až dodnes) spisovatelé a moralisté znovu a znovu objevovali, že člověk není vnitřně jednotný, nebo že dokonce není vůbec nic, že já je někdo jiný nebo pouhá místnost plná ozvěn. Člověk přestal věřit na bytosti napůl lidské a napůl zvířecí, žijící v lesích, ale odhalil zvíře v sobě, tu tajemnou schránku duše, která zdá se neuznává žádné lidské zákony a navzdory nevinnosti toho, v němž sídlí, sní strašlivé sny a šeptá si ty nejneprůstojnější myšlenky“ (Melville, *Pierre neboli Dvojnácnost*, IV, 2). Příchod podvědomí lze považovat za vrchol tohoto objevování druhého v sobě.¹⁵⁾

Pro ilustraci zmiňme zajímavý případ schizofrenie, o kterém referuje W. Seabrook: klidný až ušlápnutý úředník v africké správě si navlékl kůži černého pantera opatřenou ocelovými drápy a v této masce zavraždil, rozsápal mladou ženu. Při výslechu tvrdil, že se periodicky mění v černého pantera a že dává přednost životu v podobě pantera před svým vlastním.¹⁶⁾

Pro vlastní zápletku *Cat People* (1942) je více než ilustrativní případ Sally Beauchampové z roku 1890, u níž došlo k prvnímu projevu schizofrenie následkem šoku, který utrpěla, když její přítel vlezl v noci oknem do jejího pokoje a pokusil se ji políbit.¹⁷⁾ Stěžejí zjistíme, zda scenárista *Cat People* znal tento případ, faktem zůstává, že první proměna Ireny v černého pantera nastává právě tehdy, když se ji pokusil políbit již zmiňovaný psychiatr.

Posledním dokladem **vlastního** tématu *Cat People*, který uvedeme, je „13. série o schizofrenikovi a dívence“ z Deleuzovy Logiky smyslu, která rezonuje s výše uvedeným Todorovovým závěrem o kolapsu hranice mezi hmotou a duchem, tělem a vědomím.

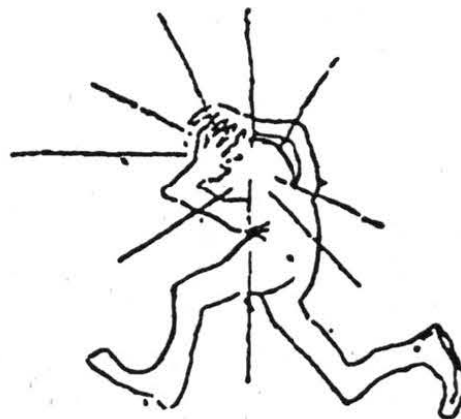
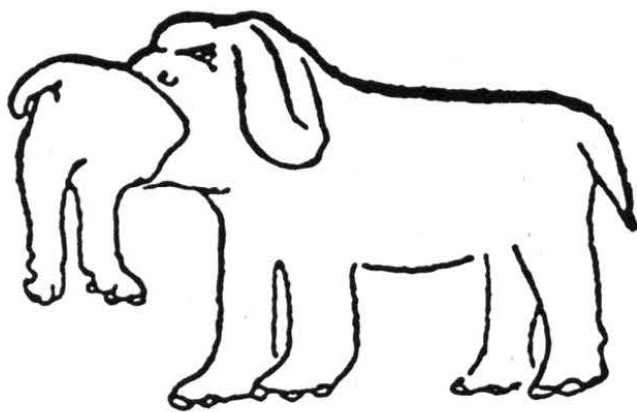
13) Srov. J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*. Praha 1994.

14) R. Eisler, *Man into Wolf*. London 1949; cit. C. Wilson, *The Occult*. London 1971. K tomu srov. citát z *The Anatomy of Atavism* L. Judda, kterým začínají *Cat People* (1942): „Even as fog continues to lie in the valleys, so does ancient sin cling to the low places, the depressions in the world consciousness.“

15) T. Todorov, *Dobytí Ameriky. Problém druhého*. Praha 1996, s. 287. Odkaz na Melvillův román je navíc zajímavý tím, že jako jedno z jeho témat či peripetií, jimiž Pierre prochází, je rovněž incest. Todorovův implicitní odkaz na Freuda. Srov. S. Freud, *Psychologie masy a analýza ja*. Bratislava 1996, zejména kapitoly Masa a prahorda a Instance v já.

16) W. Seabrook, *Witchcraft, its Power in the World Today*. London 1970. Hrdinka *Cat People* (1982) přijíždí z Afriky. Irena z první verze z Balkánu, kde by byl na místě spíše pravý vlkodlak. Na druhé straně „velká dravá kočka ztělesňuje pudovou přirozenost“, a je „typicky ženským zvířetem“. Srov. E. Aeppli, *Psychologie snu*. Praha 1995.

17) H. Price, *Fifty Years of Psychological Research*. London 1937.



Srovnej uvedené kresby s Deleuzovým pojetím „proděravělého těla“, „těla – síta“ a s „tělem v těle“. Kresby jsou převzaty z knihy Jeana Vinchona: *Umělecké projevy choromyslných*, Praha 1931.

„Primárním aspektem schizofrenikova těla je tělo-síto, proděravění povrchu (...) Důsledkem je, že veškeré tělo není ničím jiným nežli hloubkou – vše strhává a zaplétá do své zející hlubiny, která představuje principiální rámec zahrnování. Vše je tělem a vše je tělesné. Vše je směsicí těla v těle, vycházením z jednoho těla a vstupováním do druhého (...) Odtud způsob, jímž schizofrenik žije tuto kontroverzi: buďto v hluboké trhlině, která prochází tělem nebo v rozlomených částech, které se vzájemně obalují a krouží kolem sebe.“¹⁸⁾

V *Cat People* (1982) je scéna pitvy mrtvého pantera – bratra Ireny, při níž se po rozříznutí těla šelmy vynoří z takto vzniklé trhliny lidská ruka, načež se začne „soutělit“ hroudit do sebe, rozpouštět, až zmizí úplně.

Domnívám se, že indicií, poukazujících k „hlubinnému“ tématu obou verzí bylo sneseno dostatečně, leč musíme se ještě zastavit, před vlastní komparací, u motivu incestu, který coby téma druhé verze explikuje, resp. přímo předvádí „prastarý hřích“, ležící v základech referenčního možného světa *Cat People* z roku 1942, ve vlastním příběhu však zůstává v mlhách.

„Od 18. století se stala rodina závazným místem afektů, pocitů, lásky. Sexualita má svůj výchozí bod rozvoje v rodině a z tohoto důvodu je sexualita od samého počátku „incestní““,¹⁹⁾ zjišťuje Foucault a v jeho dalším popisu nových typů personalit, vzniklých díky této změně lokalizace sexuality, snadno najdeme i hrdiny obou verzí *Cat People*.²⁰⁾ Obdobně jako Foucault chápou zákaz incestu i Levi-Strauss a Lacan, pro které je

18) G. Deleuze, *Logique du sens*. Paris 1969.

19) M. Foucault, *La Volonté de savoir*. Paris 1976; cit. M. Foucault, *The History of Sexuality I*. London 1979, s. 110.

20) „V rodině se rodiče a příbuzní stali hlavními činiteli rozvinutí sexuality, které čerpalo vnější podporu od doktorů, vychovatelů a později psychiatrů. Objevují se nové personalit: nervní žena, **frigidní manželka**, matka s vražednými obsesemi, impotentní, sadistický manžel, hysterická dívka, mladý homosexuál (...) rodina vysílá dlouhou stížnost o svém sexuálním strádání těm, kdo naslouchají – lékařům, **psychiatrům**, **kněžím**, vychovatelům.“ M. Foucault, c. d. (Příslušné postavy zvýraznil V. Z.)

„subjektivním čepem“ (Lacan), kolem něhož se otáčí a udržuje rovnováhu rodina, jazyk, společnost, sexuální dospělost. „Toto tabu pak v lidské společnosti definuje ‚zakázané‘ a jako takové ustavuje veškeré budoucí hranice touhy a oběti. Že toto tabu je kulturně spolukódováno s **tajemstvím** [srov. výše tajemné u Todorova – pozn. a zvýraznil V. Z.] je proto, že tento primordiální ‚zákon‘ je neměnným jádrem, centrem, kolem něhož se otáčí konstelace lidské kultury. **Nachází se na průsečíku přírody a jazyka** [zvýraznil V. Z.], v zóně mezi vědomím a nevědomím.“²¹⁾ Dodejme na hranici hmoty a ducha, těla a vědomí a tato hranice, zcela zákonitě, u lykantropů, resp. schizofreniků padá. Souvislost schizofrenie a incestních představ jsme již naznačili výše u Lainga; zde se nám ukazuje rodina a síť komunikačních vztahů jako společný zdroj a jmenovatel jak schizofrenie, tak incestního tabu, resp. touhy po jeho překročení. Rozvinutí fabule v *Cat People* (1982) o motiv incestu (a kněze – viz poznámka č. 20) je tedy zcela konsekventní a není, jak mnozí diváci chápou, jen snahou o zvýšení „pikantnosti“ erotické vrstvy filmu. Případná otázka – námitka, že tvůrcům mohlo jít **jen** o zmiňovanou pikantnost, nás zavádí do tenat intencionálního bludu a je v zásadě irelevantní.

Vidíme tedy, že vlastním symbolickým referentem obou verzí je schizofrenní postavení ženské hrdinky, tabuizovaná sexualita a v zásadě postmoderní téma hranice, ať už mezi tělem a vědomím, vnitřkem a vnějškem (příčemž do „vnějšku“ můžeme zahrnout i sociální formace v jejich determinujícím vlivu na psychickou strukturu, jak je tematizují Deleuze s Guattarim v *Anti-Oedipovi*). Po tomto „odhalení“ „o čem“ vlastně obě verze jsou, můžeme přistoupit ke komparaci výrazových prostředků a k vysledování signifikantních posunů v charakteru postav i posunů ve fabuli a syžetu.

II

Začneme snad nejlépe od konce. V důsledku změny konvencí, struktury očekávání, kontextu filmového „arworldu“ (A. Danto), se pochopitelně liší i klimax obou příběhů. Sevřený (až ve stylu antického dramatu) původní příběh *Cat People* končí tragicky, smrtí „obou částí světa“ hrdinky, stejně tak, jako končí smrtí nešťastní hrdinové – „vrstevníci“ Ireny v hororových příbězích z let filmu předcházejících (Dr. Jekyll, Frankensteinovo monstrum, King Kong atd.). Uzavřenost prvního příběhu, vyjádřená jak syžetovou výstavbou, tak verbálním zarámováním, tak tvoří analogon „normálně“ lidského „bytí ke smrti“, tvoří uzavřený možný svět.

Remake předvádí rozvětvenější, fragmentarizovaný syžet, fabuli obohacenou o (jak bylo výše poukázáno, zcela konzistentně) motiv incestu „bratr – sestra“, navíc bratr je současně knězem a konec, věren předloze, je rovněž tragický, třebaže jen jaksi napůl. Hrdinka, neschopná „vyléčení“, odmítající přistoupit na incestní řešení a udržující si tak soucit diváka, volí nehříšnou možnost dožití ve zvířecí podobě. Film končí dlouhým záběrem řvoucí šelmy v kleci, řevem, v němž zaznívá i nářek nad navždy ztracenou lidskou dimenzí (srov. zpracování tohoto motivu ze „zvířecí strany“ ve třech adaptacích románu H. G. Wellse *Ostrov dr. Moreaua*).

21) J. B. Twitchell, *Forbidden Partners. The Incest Taboo in Modern Culture*. New York 1987, s. 253 – 254.

Postupné otevírání struktury díla, otevírání referenčního světa textu²²⁾ je zjevným trendem minimálně žánru filmového hororu až do té míry, že se od osmdesátých let stává konvencí, přecházející v klišé: možný svět, projektovaný dílem nekončí a závěr implikuje pokračování příběhu, autoři jakoby „mrkali“ na diváka a vyjadřovali tak triviálně hlubokou pravdu, že zlo nelze nikdy zcela vymýt (za všechny srov. např. *Critters*, *Roj*). Jistě, mnohdy jde o odrazový (či oslí) můstek pro možné pokračování v případě úspěšnosti „pilotního“ dílka, ale tento faktor je, zdá se, až odvozeným produktem trendu přibližování, resp. posouvání hranice fikce – realita, přesunu od „konečné oblasti významu“ (A. Schutz) k nekonečné sémióze, od uzavřeného, singulárního díla k sérii.

Religiozní motiv, zavedený do druhé verze sociální rolí bratra – kněze, opět demonstruje posun ve významové i expresivní struktuře. V první verzi jsou reference k náboženské formě zkušenosti symbolické, kdy se v referenčním poli ocitá ďábel a prvotní hřích. Při scéně, v níž se Oliver s Alicí brání v jinak opuštěné kanceláři stínu šelmy, vrhá jediná zbraň, kterou mají k dispozici – příložník, na stěnu stín kříže. Šelma – ďábel i kříž se tak ocitají ve společném, „stínovém“, tj. transcendentálním plánu. Dalším výrazným symbolem první verze je soška sv. Jiří, zabíjejícího pantera. Jde zde o dvoustupňovou symbolizaci: ikonograficky stabilizovaný symbol sv. Jiří, zabíjejícího draka je o jeden stupeň symbolické reference vzdálen od původního zhoubce, působce prvotního hříchu – hada.

Druhá verze, ač jiné scény cituje s důsledností, rozbíjející její vlastní syžetovou výstavbu (např. scéna se „sestrou“ – viz níže), tuto významovou vrstvu nepřejímá a omezuje se právě **jen na explicitní** uvedení do hry postavy kněze, které zesiluje možné překročení incestního tabu o porušení celibátu. Transcendentální vazby, spjaté se symbolem (srov. pozn. č. 2) jsou ve druhé verzi prakticky anulovány, resp. dílo skýtá minimum klíčů pro symbolickou interpretaci. Posun od symbolizace a konotace k ikoničnosti a denotaci, k prvoplánové recepci bez symbolické reference je zřejmý.²³⁾

Příznačným rozdílem mezi dvěma verzemi je pojednání scény se „zjevením“ Ireniny „sestry“. V první verzi se tak stane při oslavě hrdinčiny svatby, kdy se v otevřených dveřích restaurantu při odchodu zastaví žena, nalíčením a nasvícením dokonale evokující podobu kočky, a zpola zasyčí, zpola vyhrkne: „Sestro!“. Za jejími zády víří sníh v tmavé noci. Vedle až anticky dramatického připomenutí nezvratnosti ananké funguje v obraze

22) Srov. studii M.– L. Ryanové, *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*. „Poetics Today“ 12, 1991, č. 3, s. 553 – 576. Ryanová rozlišuje aktuální svět, aktuální možný svět textu a referenční svět textu. Explikace, komentář a kritiku tohoto pojetí viz V. Zúška: „*Síla*“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa. „Iluminace“ 7, 1995, č. 4, s. 5 – 17.

23) Distinkce symbolické, vícevrstevnaté, které využívá prvoplánovou (ve filmu ikonickou) vrstvu jako „nosiče“ a ikonické, ulpívající na doslovném chápání obrazové reprezentace a z hlediska syntaxe na narativní vrstvě prvního řádu – „prostém příběhu“, závisí přirozeně v posledku na divákovi, nakolik využije interpretačních, intencionálních vodítek, dílem nabízených. Jako jisté svědectví (z pohledu sociologické statistiky pochopitelně neprůkazné) o divácké kompetenci, zaměření a konvencích recepce současných dvaceti a něco málo více letých může posloužit výsledek společného semináře studentů estetiky a filmové vědy FF UK, který vedl autor této studie a jehož zadání spočívalo v komparativní analýze sledované dvojice filmů. Ani jeden z účastníků neinterpretoval díla symbolicky a s jedinou výjimkou (letmé poznámky pod čarou o možnosti symbolické interpretace) je to ani nenapadlo. Vlastní téma obou filmů, úspěšnost jeho vyjádření a vertikální úběžník smyslu tak zůstaly skryty.

polarita bílá – černá, ostatně nejvýraznější výrazový faktor první verze. Navíc scéna ná-
zorně ukazuje a symbolicky reprezentuje pomíjivost, křehkost bílé, lidské stránky hrdin-
čina osudu a nezměrně silnější „nekonečnou noc dávného hříchu“. Citace uvedené scé-
ny ve Schraderově verzi se analogicky odehrává v baru, ale v plném barevném světle.
Toto, pro hrdinku drtivé slovo, vyřkne podnapilá bardáma. Veškerá síla původní scény
se rozplynula.

Dalším z prvoplánových a tím nejzřetelnějších posunů je traktování „spouštěčů“ přemě-
ny hrdinky v šelmu. V prvním případě stačí polibek neboli metonymický náznak sexuál-
ního styku, aby „zvíře v nás“ převzalo vládu, aby se vynořilo dědictví dávného hříchu,
aby se aktualizovala „temná“ stránka schizofrenní osobnosti – hrdinka se mění (tedy
možná – viz Todorovova „relace neurčitosti“) v pantera. V druhé verzi rozhodně nejde
o metonymii, ale o poměrně rozsáhlé a detailní „přímé ukázání“ sexuálního vztahu jako
popudu přeměny, která je stejně explicitně předvedena. Masivní atak na smysly nepone-
chává prostor (symbolický), ani čas (recepční či dramatický) pro další, vyšší patro inter-
pretace, pro konstituci celkového smyslu, který by byl situován na vertikále symbolické
reference vůči linearitě (horizontále) primární narativní linie. Změna konvencí a posun
hranice tabuizovaných témat a jejich exprese (záběrů a scén) je při komparaci sledova-
ných filmů očividná. Při aplikaci konceptu estetické distance (E. Bullough) můžeme
tento posun interpretovat jako změnu v divácké schopnosti distancovat, tj. esteticky vní-
mat a pojímat témata, která svou povahou byla dříve netematizovatelná, tzn. divák by při
recepti jejich prezentace „vypadl“ z estetického postoje, ztratil by distanci a vnímal pří-
slušné dílo jako realitu, resp. její záznam. Zmíněnou distancovatelnost přirozeně mocně
ovlivňují vládnoucí společenské normy, tabu (kolik je například v americké filmografii
krimi filmů černošských vrahů, jinde romských, pederastů, matko- a otcovrahů?).

Zobecněme na modelové situaci; ve čtyřicátých a ještě padesátých letech, chtěl-li reži-
sér vyjádřit intimní sblížení (pochopitelně heterosexuálních) hrdinů, postupoval třeba
následovně: muž a žena se políbí před dveřmi ložnice, v objetí přestoupí práh a dveře se
za nimi zavřou. Víc film neukazuje a všem divákům je jasné (konvencionalizovaná struk-
tura očekávání a filmové syntaxe), že v pouze implikované intimitě možného světa si
hrdinové nebudou hrát na slepou bábu. Některé komedie mohly a také využily hry s tím-
to očekáváním. Ve filmech pozdějších desetiletí toto interní filmové tabu padalo více
a více, kamera sleduje, často ve velmi dlouhých a detailních (a nudných) sekvencích
„konzumaci“ erotického vztahu. Trend od náznaku, nutné divácké imaginativní partici-
pace, k naturalistickému předvedení je poměrně snadno vysledovatelný nejen v žánru
filmového hororu. Vývoj však ani ve filmu nepostupuje přímočaře; na místě je spíše jis-
tá analogie „barokních vln“ výtvarného umění a architektury. Jak bylo zmíněno výše,
horor třicátých let si liboval v přímé prezentaci monster, aby ji ve letech čtyřicátých
opustil (výrazně právě v případě *Cat People*). Jedno „přelití“ této vlny můžeme demon-
strovat v mnohem kratším, filmově historickém bloku na příkladech trojčlenné „série“
Vetřelec, *Vetřelci* a *Vetřelec*³. V prvním snímku R. Scotta se s přímým ukázáním monstra
náležitě šetří a gradace napětí zhruba odpovídá gradaci míry předvedení. Druhý „díl“
monstrum multiplikuje a dramaticčnost vyprávění je (nedokonale) sycena jinými pro-
středky. Třetí film částečně opouští „superpředvádění“ druhého a posiluje vertikální
dimenzi (až po mystické splnutí či „chymickou svatbu“).

Tato opozice náznak – přímé ukázání je příčinou, domnívám se, rozdílu ve způsobu reprezentace hlavní hrdinky. Feministická kritika by mohla (a **studentky** ve zmíněném semináři tak také činily – viz pozn. č. 23) zdůraznit pasivitu Ireny první verze a aktivní boj emancipované hrdinky ve verzi pozdější, mám však za to, že jde o důsledek primární výrazové opozice. Přímé ukazování pasivity není v delším běhu právě vzorem dramatickosti a dynamického pohybu na ose napětí – uvolnění. V případě námi sledovaných filmů jde navíc o zásadní rozdíl v typu expresivity.

Rozlišuje-li G. Deleuze lyrickou abstrakci a expresionismus ve filmu na bázi, mimo jiné, konstrukce prostoru,²⁴⁾ snadno promítneme tuto distinkci na uzavřený reprezentovaný svět *Cat People* J. Tourneura na straně jedné a na různými (i cestovními) prostředky rozšířený a otevřený svět *Cat People* P. Schradera na straně druhé. Uzavřený možný svět současně svým uzavřením otevírá jedinou možnou jinou dimenzi smyslu, dimenzi vertikální, symbolickou. Otevřený svět druhé verze tuto dimenzi potlačuje. Jako exemplární příklad filmové lyrické abstrakce volí Deleuze právě *Cat People* (1942) a dovozuje na tomto příkladě rozchod filmového hororu s gotickou tradicí, v níž šlo o „boj ducha s temnotou“. V lyrické abstrakci nejde, podle Deleuze, o boj, ale o alternativu, o „fundamentální buď ...a nebo“, o alternaci pojmů (buď světlo nebo stín, buď bílá nebo černá), nikoli o opozici.

Druhá verze rozhodně není lyrickou abstrakcí v Deleuzově smyslu, je tedy mnohem více „expresionistická“, kdyby tento termín nebyl vyhrazen definitivní periodě filmové historie. Rozhodně není ani lyrická, ani abstraktní, nýbrž naopak: výrazně konkrétní, ikonická a epická, resp. dramatická. Hrdinka bojuje, krvavě zápasí i s vlastním bratrem, s kletbou (a tedy se svým schizofrenním stavem) a v boji podléhá. Irena první verze volí z alternativy světla a stínu možnost třetí, ultimátní vzdání se volby, soudu, kterou pro ni není přirozeně ani fenomenologické *epoché*, ani zenové *mu* (neboť v těchto stavech se trvale žít nedá).

Uvedené členění implikuje i neméně závažnou komparaci časové dimenze obou filmů. Dynamika druhé verze a základní vrstva erotické struktury (N. Carroll), tedy řetězce otázek a odpovědí, filmem nabízených, posiluje dopředný, dramaticko-epický charakter filmu, ještě zesílený hudebním leitmotivem temného songu D. Bowieho. Hudba, v zásadě nekončící, ani nezačínající jako „konečná oblast významu“, pouze začínající být slyšet a přestávající, sklenuje spojnicí mezi minulostí a budoucností, spojuje oblast dávného překročení tabu s finálním podlehnutím hrdinky v boji s „šelmou v nás“, jíž však Irenin život v možném světě filmu nekončí. Celková strukturace obrazu a zvuku tak posiluje „horizontální“ povahu této verze *Cat People*, její naturalistickou expresivitu přítomného (smyslového) odkazu k bezprostřední budoucnosti.

Lyrická abstrakce Tourneurových *Cat People* nemůže být, v důsledku inherentní povahy filmového média, mimočasovou či pouze přítomnostní událostí lyrické poesie, ale

24) G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement Image*. Minneapolis 1986, s. 112. Orig. G. Deleuze, *Cinéma I. L'Image – Movement*. Paris 1983. Deleuze se rovněž přibližuje Todorovově ambiguitě fantastického i náznakovosti jako hlavního výrazového prostředku prvních *Cat People*: „Ve scéně v bazénu je útok viděn jen jako stín na zdi: je to žena, která se proměnila v leoparda nebo toliko leopard, který odněkud utekl?“ G. Deleuze, c. d., s. 113.

dimenze budoucnosti je potlačena vertikální symbolické reference, stejně tak jako bergsonovské „zakusování minulosti do přítomnosti“ se projevuje hlavně a právě na symbolické, mýtické časové úrovni, opouštějící linearitu „minulost – přítomnost – budoucnost“. Hra světla a stínu, bílé a černé, výrazně posiluje symbolickou povahu obrazu a divák je mnohem více soustředěn na „prezentační bezprostřednost“ (Whitehead) a souběžnou symbolickou referenci (vertikální i v časovém ohledu), nežli na plynutí narativní linie.

Zablokováním vertikální symbolické interpretace důrazem na uvedené výrazové prostředky zabraňují *Cat People* (1982) i interpretačnímu „vznosu“ k hledání, resp. naplňování jiných, alternativních a komplexnějších „hlubin“ konkretizací. Úspěšnost vyjádření „pravého“ tématu *Cat People* je tedy v samém základě potlačena akcentem prostředků, konstrukcí prostoru i času možného světa. „Nastartuje-li“ film interpretace symbolických referencí, skýtá-li relevantní vodítka pro tuto sféru možných interpretací, odhalování skrytých témat a rozšiřování pole konotací je mnohem schůdnější.

Lze-li poměrně jednoznačně usoudit, že *Cat People* z roku 1942 jsou prostě lepším filmem nežli Schraderova verze, rozdíl je rovněž zapříčiněn imanentním vývojem vyjadřovacích prostředků filmu vůbec, změnami v diváckých kompetencích, očekáváních, potřebách, obecněji vývojem kultury a komunikace v jejím rámci, etosem dané kultury v Schelerově smyslu. S rozšiřujícím se schizoidním stavem individuality a společnosti vůbec (Deleuze, Guattari) jakoby divák nechtěl vidět tematizaci tohoto stavu, nechtěl ohrozit svou ontologickou jistotu recepcí variability a kontingence hranice realita – fikce, vnitřní – vnější, individuální – společenské, kontingence jazyka, já a společnosti (Rorty).

Závěrem a souhrnně: za čtyřicet let se filmový horor „vyvinul“ od reference ke „kosmické hrůze“ (H. P. Lovecraft) k „peklu v nás“. Od schematické struktury, vybízející k symbolické interpretaci, k naturalistickému předvádění stále realističtější ikončnosti filmového obrazu, která je v protikladu k možným interpretacím, resp. recepcím, přesahujících významně vlivem imaginace a symbolických osmyslení diváka sféru smyslového. Syžet se zjednodušil a expresivita co do palety prostředků (jistěže ne technických) se vlastně zredukovala. Není smyslem této studie připojit se k alarmujícím hlasům o ztrátě spirituální vertikality současné kultury (Bachelard, Lévinas, aj.), lze jen vyslovit naději, že na tuto svou možnou dimenzi film nezapomněl. O zlomu ve směru víceznačnosti a symbolického smyslu filmového díla a filmového prožitku však zatím nesvědčí výsledek ankety Zlatý lev o nejnavštěvovanější film roku 1996 v Čechách – stal se jím veleopus *Den nezávislosti*.

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993); *Čas v možných světech obrazu* (1995); *Mimésis, Fikce, Distance* (1996).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

ILUMINACE

Vlastimil Zusk: Dvakrát Cat People

Kočičí lidé (Cat People)

RKO Radio Pictures Inc., 1942

Režie: Jacques Tourneur. **Scénář:** De Witt Bodeen. **Kamera:** Nicholas Musuraca. **Hudba:** Roy Webb.

Střih: Mark Robson. **Produkce:** Val Lewton.

Hrají: Simone Simon (Irena Dubrovna), Kent Smith (Oliver Reed), Tom Conway (Dr. Louis Judd), Jane Randolph (Alice Moore), Jack Holt (Commodore), Elizabeth Russell (The Cat Woman), Alan Napier (Carver), Elizabeth Dunne (Miss Plunkett).

Kočičí lidé (Cat People)

RKO Pictures, Universal Pictures, 1982

Režie: Paul Schrader. **Scénář:** Alan Ormsby. **Kamera:** John Bailey, **Hudba:** Giorgio Moroder (text písně a zpěv David Bowie). **Střih:** Jacqueline Cambas. **Produkce:** Jerry Bruckheimer.

Hrají: Nastassia Kinski (Irena Gallier), Malcolm McDowell (Paul Gallier), John Heard (Oliver Yates), Annette O'Toole (Alice Perrin), Ruby Dee (žena), Ed Begley Jr. (Joe Creigh), Scott Paulin (Bill Searle).

Další citované filmy:

Critters (Stephen Herek, 1986), *Den nezávislosti* (Independence Day; Roland Emmerich, 1996), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Chodící monstrum* (The Monster Walks; Frank Strayer, 1932), *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933), *Ostrov Doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau; Don Taylor, 1977), *Ostrov Doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau; John Frankenheimer, 1996), *Ostrov ztracených duší* (Island of Lost Souls, 1933), *Roj* (The Swarm; Irwin Allen, 1978), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vetřelec³* (Alien³; David Fincher, 1992), *Vzpouza Zombií* (Revolt of the Zombies; Victor Halperin, 1936).

SUMMARY

CAT PEOPLE TWICE –
– FROM SYMBOL TO NATURALISTIC ICON

Vlastimil Zuska

The author begins with a methodological reflection on utility of theoretical exploration of remakes and comes to a partial conclusion about applicability of the method of extensive abstraction (in Whitehead's sense) along with the Prague school's concept the structure of structures to remake study. Such an exploration can bring new insights into a history of certain film genres and a development of „Film language“ in the period in question. For that kind of exploration the author has chosen two horror movies – J. Tourneur's *Cat People* from 1942 and P. Schrader's *Cat People* from 1982.

Firstly the author tries to determine the proper topic of those films and after rather minute discussion of lycanthropy and split-personality theme in film and literature he finds that „true“ theme of *Cat People* in the schizophrenic stance. The exploration continues in the direction of finding relevant cues for this interpretation. In that study the author proceeds from the „double-bind theory“ of Bateson and Laing and from Deleuze's concept of schizophrenic body. After a verification of that assumption the author subjects the two films to close scrutiny as to means of expression, syntactic structures, structures of viewer's expectations, conventions and symbolic reference.

The study is concluded by findings about the development of not only horror genre, but of the whole „film world“ during forty years (from forties to eighties). The distinctive feature of „Film language“ of forties was employing symbols, symbolic reference over the primary stratum of iconic signs and of narrative structure of plot. Movies gradually cease to use those means and turn into naturalistic „show“ made from iconic signs. The vertical dimension of symbols is lost due to that emphasis on the sensuous level of film narrative as well as film image.

Translated by Vlastimil Zuska