

Články

NEGATIV – POZITIV

Poznámky k motivu dvojnictví u Akiry Kurosawy

Radovan Suk

„Ty jsi stejný jako tvůj bratr. Ale on byl negativ a ty jsi pozitiv,“¹⁾ pravil v roce 1938 Akirovi Kurosawovi, prvnímu asistentovi režiséra Jamamota, Musei Tokugawa, který se v éře němého filmu etabloval stejně jako Kurosawův starší bratr Heigo jako jeden z nejproslulejších japonských benšiů, komentátorů děje a svérázných bavičů při promítání němých filmů. Na rozdíl od Heiga, který s příchodem zvukového filmu propadl beznaději a dobrovolně ve dvaceti sedmi letech odešel ze života, se bývalý benši Musei Tokugawa prosadil v herecké profesi. Kurosawa v této souvislosti uvažuje, jak by se mohl dále odvíjet život jeho nadaného bratra, jenž na něho měl zásadní vliv, nebýt onoho osudného dne a s odstupem událost bratrovy sebevraždy nahlíží jako rozhodující zlom ve svém životě. Temný stín ve výrazu Heigova obličeje a cosi ponurého v jeho osobnosti vytvářely pozadí, na němž mohla vyvstat Akirova vitalita. Jak sám říká, vidí ve svém bratrovi negativní film, který leží v základech jeho dalšího vývoje coby pozitivního obrazu.

Vezměme tuto událost, a to jak je v jeho pamětech pojednána, jako příklad, z něhož lze vyjít při analýze vztahu podobnosti, příbuznosti („bratr“) a opačné, kontrastní různosti („negativ-pozitiv“) v některých Kurosawových filmech. Zdá se, že záliba v extrémech, myšlení v binárních kategoriích jsou pro Kurosawu příznačné, současně s tím je ale v mnoha případech nutné konstatovat vzájemnou fascinaci těchto proti sobě postavených polů – postav, spjatých nejen v rovině dějové a motivické, ale také v hlubší rovině, kterou bychom mohli označit jako iracionálně-intuitivní. Následující text si podrobněji všímá tří filmů, z nichž každý vznikl v odlišné fázi Kurosawovy tvorby – snímek TOULAVÝ PES spadá do úvodní etapy jeho díla, byl natočen pod vlivem poetiky italského neorealismu a neméně silným vlivem amerického „film noir“ v roce 1949 po filmech OPILÝ ANĐEL a TICHÝ SOUBOJ, Kurosawova nejcitovanější díla RAŠOMON, ŽÍT a SEDM SAMURAJŮ měla teprve vzniknout. NEBE A PEKLO (1962 – 1963) lze zařadit do střední fáze jeho tvorby zakončené RUDOVOUSEM a konečně třetí film – KAGEMUŠA (1979 – 1980) – je výsledkem Kurosawovy zralé autorské osobnosti.

1) Akira Kurosawa, *So etwas wie eine Autobiographie*. Zürich 1991, s. 107.

Toulavý pes

V ohledu iracionální fascinace dvou protivníků je exemplární vztah mladého policejního detektiva Murakamiho a jeho protivníka, muže, jenž mu v přeplněném autobuse ukradne pistoli, aby s ní později spáchal vraždu. Detektiv jako by se zbraní přišel o vlastní identitu,²⁾ ihned se převlečen za vojenského vysloužilce pustí do pronásledování, jež svou nepatrnou nadějí na úspěch připomíná hledání pověstné jehly v kupce sena. Donald Richie připomíná,³⁾ že beznadějná situace, jíž čelí postavy Kurosawových filmů, je právě onou nezbytnou podmínkou, která z nich teprve činí hrdiny – tak jako tomu je v *SEDMI SAMURAJÍCH*, *TĚLESNÉ STRÁŽI*, či *ODVÁŽNÝCH MUŽÍCH*.

Ztráta identity a těžko vysvětlitelný pocit viny (zločin byl spáchán jeho zbraní), který zakouší Murakami, ho připodobňuje jeho protivníkovi. Právě na úrovni psance, „toulavého psa“, kterého je třeba zlikvidovat dříve, než se z něho stane pro lidskou společnost nebezpečný „vzteklý pes“, vzniká identita mezi detektivem a „jeho mužem“, přerůstající ze strany Murakamiho až v jakési hluboké porozumění, tajemné spříznění, dokonce sympatii. Jednoznačná hra na „četníka a lupiče“ je tak obohacena detektivovým kolísáním mezi kontrastními sociálními rolemi, jež má své existenciální dopady. Kurosawa ovšem anekdotu „ve stylu Georgese Simenona“⁴⁾ zintenzivnil tím, že postavy vložil do jednoho ze svých oblíbených mikrokosmů⁵⁾ s utěsněnými východy, připomínající tavicí kotlík nebo město-skleník⁶⁾ také extrémním letním vedrem, v němž se celý příběh odehrává: mezi mátožnými zpocenými postavami vyniká energický, nutkavý pohyb detektiva, mysteriózně puzeného ke svému cíli.

Film sleduje dramaturgickou linii pronásledovatelů, linie pronásledovaného zůstane nedotčena: vizáž pachatele je neznámá, právě tak jako jeho osobnost, jejíž obraz vyvstává jen nepřímou, skrze stopy či v zrcadle postav, s nimiž přišel vrah do styku. Přesto se v závěru pronásledovatel a pronásledovaný na první pohled poznají, a to ani ne tak prostřednictvím vnějších stop, ale jeden v druhém intuitivně vytuší pouto, které je spojuje, jako by se jejich identita vepsala do jejich tváří a pohledů. V akčním souboji dojde k rozuzlení, jež stojí za bližší zmínku: vrah je dostižen policistou v lese za městem, namíří na něj „jeho“ pistoli, prvním výstřelem ho zraní, druhým a třetím mine, pistole pro něho ztratila svou hodnotu, proto jí mrští po Murakamim. Ten se kvůli svému „fetiš“ na chvíli zdrží a v následném souboji zločinci nasadí pouta.

Během souboje se oba potřísní bahnem. Jak vedle sebe vyčerpaně leží na louce, prudce oddechující, kamera je zabírá z nadsledu. Na chvíli je tak vyvolána nejistota, kdo je kdo.

2) K. Visarius interpreтуje motiv pistole: „Jeho umanuté hledání ukradené zbraně má v sobě něco z neurotické fixace. Její ztráta nemusí být bezpodmínečně chápána jako symbol kastrace, avšak váha, kterou detektiv zbraní přikládá, sahá daleko za racionální motiv strachu z profesní újmy.“ Viz Karsten Visarius, *Kommentierte Filmographie*. In: Akira Kurosawa. München, Wien 1988, s. 102.

3) Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, Los Angeles 1965, s. 61.

4) Tamtéž, s. 58.

5) O Kurosawově filiaci k uzavřeným prostorům, z nichž není úniku, se zmiňuje G. Deleuze. Srov. Gilles Deleuze, *Film 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Dále srov. Jean Douchet, *Sur deux ou trois grands*. „Cahiers du cinéma“ 1990, č. 434 (červenec – srpen).

6) K. Visarius, c. d., s. 108.

Vnitřní spřízněnost dvou postav přešla do vyšší fáze, ve vizuální shodu. Energie filmu, ženoucí Murakamiho stále dopředu, se tak na chvíli zastaví v momentu ztišení, během něhož detektiv a vrah jenom v nehybném údivu, nikoli však pasivně, vnímají okolní přírodní a společenské děje: bezstarostný zpěv malých dětí, které jdou s paní učitelkou na vycházku, polní kvítí, jež se sklání přímo nad jejich hlavami.

Na chvíli je tak jejich „mužná záležitost“ překryta atributy, jež se spojují s radostným novým dnem, s „mozartovskou linií“, která předtím zavládla při jejich souboji v lese. Dívka z nedalekého domu cvičí na piano Mozartovu skladbu a výstřely ji vyruší. Ona přeruší hraní a jde se podívat z otevřeného okna. Ale výstřely v tomto kontextu, v tomto jejím světě působí tak neskutečně jako sluchová halucinace, takže se uklidněna zase vrátí k pianu. Během chvíle, kdy policista a zločinec leží vedle sebe, se tato senzualistická atmosféra radostného povstávání nových tvarů, sepětí přírodních a lidských cyklů, kultury a natury, znovu rozhostí.

Vrah však poté propukne v pláč a chvilková identita se opět zruší, oba se vrátí do svých společenských funkcí a rolí, které je vizuálně a lokálně odloučí. Così na způsob existenciální či psychické jednoty mezi nimi, jak se zdá, trvá: v závěrečné scéně odehrávající se v nemocničním pokoji, kde leží Murakamiho nadřizený Sato (byl postřelen právě inkriminovanou zbraní), se mladý detektiv vyznává z pocitu viny, Sato ho utěšuje tím, že brzy na všechno zapomene.

Mžítkový okamžik identity a zrušení původní hierarchie najdeme v obdobné podobě v závěrečné scéně bitvy ve filmu SEDM SAMURAJŮ, charakterizované mimo jiné také tím, že nemá žádného vnějšího pozorovatele, kromě kamery. Ale i ta jako by byla vtažena do bitvy, stala se její součástí. Až do té chvíle panovala přísná hierarchie mezi třemi stavy – samuraji, rolníky a bandity. Každá z těchto kast měla své zájmy, každá z nich stála stranou té druhé, což v závěrečné bitvě neplatí: všichni jsou strženi do vražedného víru, všichni se vyválejí v bahně, kterému dá vzniknout prudký liják na návsi vesnice, takže se téměř nedá říct, kdo ke komu patří. Nebude snad příliš velkou nadšátkou prohlásit, že toto bahno představuje jakousi zárodečnou hmotu, *prima materia*, chaos, z něhož povstane nový pořádek, uspořádaný kosmos, v němž ovšem platí stejné zákony jako předtím.

Autorův záměr je zřejmý: chce ukázat, že v bahně, v němž se v TOULAVÉM PSU ušpiní detektiv i vrah, zmizí všechny individuální rozdíly, jako by chtěl svědčit o tom, že *všichni jsme z jedné podstaty, z jedné hlíny, a to bez ohledu na to, jestli se jedná o spravedlivého nebo hříšníka*. Je to hlubší identita než jen morální, která v tu chvíli vzniká.

Symbolicky po scéně bitvy následuje v SEDMI SAMURAJÍCH epilog s významným rituálem sázení rýže. Stavby se opět oddělí, právě tak jako chvilková nerozlišenost lidí. Dokonce i charakter půdy se změní: z pole válečného se teď stane pole orné. Tak jako se předtím život a smrt dostaly do bezprostředního kontaktu, tak se zase v tuto chvíli odlučují.

Význam negativu pro další vývoj pozitivu

Ačkoli vrah ve filmu zaujímá přes své podstatné místo ve struktuře filmu coby vizualizovaná figura pouze okrajové postavení a jeho tvář se objeví výhradně v závěrečné scéně,

režisér prohlásil, že právě jeho postava mu jako jediná skýtá možnost hlubšího vhledu.⁷⁾ Jinými slovy: to, jak je autor spokojen s výslednou podobou určité postavy, naprosto nezávisí na jejím postavení na škále mezi dobrem a zlem (což není zdaleka tak samozřejmé, jak se to na první pohled jeví), s mírou její přítomnosti na plátně, nýbrž na její dispozici umožnit vhled a vzbudit porozumění, jež má spojitost s její otevřeností, nevyhraněností.

Problematické rozložení sympatií mezi kladné a záporné hrdiny, které dokresluje předcházející úvahu, zaznívá i v Kurosawově výroku⁸⁾ k prvotině Sanširo Sugata: „Mám rád nehotové postavy – možná poněvadž jsem také já sám ještě nehotový, nehledě na to, jak jsem starý [...]. Proto jsou protagonisté mých filmů často začátečníci, což platí také pro Sanširo Sugatu. [...] Co se mě týče, myslím, že se svým naturelem podobám Sanširo Sugatovi, ale cítím se být rovněž *zvláštním způsobem přitahován* k postavě Higakiho.“ (Záporný hrdina tohoto snímku – pozn. R. S.)

Blíže nedefinovaný „zvláštní způsob přitažlivosti“ pro padouchy, vrahy a kriminální spodinu, pro lidi „na dně“⁹⁾ je čímsi na způsob elektrizujícího napětí mezi kladným a záporným polem, jež poskytuje dějový spád. Nacházíme je v mnoha podobách mezi protikladnými postavami zlosynů a věčných začátečníků, kteří reprezentují režisérovo alter ego a přenášejí tak na úroveň příběhu jeho fascinaci zápornou postavou, jež se tak stává i jejich vlastní fascinací.

V Kurosawových filmech se ovšem toto dynamizující napětí, tento zvláštní způsob přitažlivosti nemusí týkat jenom pojetí postav: může být podle něho utvářen i topos celého děje. Příznačné je to pro film NEBE A PEKLO, jehož prostor i děj je záměrně strukturován do dvou odlišných částí. První část se odehrává ve vile průmyslníka Gonda, jež je položena vysoko nad městem. Vyzývavě se vypínající, bílé zářící dům s prosklenými stěnami, do něhož je tak dobře vidět, je přeneseně řečeno oním nebem, z jehož statické nehybnosti jsme stříhem vytrženi a přeneseni do vlakového expresu, dějiště, odkud postupně sestupujeme do méně honosných a prominentních čtvrtí města, abychom nakonec dospěli až do městských slumů a drogových doupat, kde se v infernálním přísvitu míhají stíny narkomanů. Nebe a peklo je tu ukázáno v několikerém významu: topograficky v strukturovaném mikrokosmu, společensky jako výraz postavení určitého místa či čtvrti na nějaké mapě, dále pak jako odraz určitých etických kategorií, a nakonec a především na úrovni individuálního pojetí postav, kde se zračí jako určitý stav mysli.

O podobné utváření prostoru Kurosawa usiloval i v TOULAVÉM PSU, ale v obráceném pořádku. Děj se měl odehrávat ve čtyřech typických čtvrtích Tokia¹⁰⁾ – Asakuse, Uenu, Shinjuku a Shibuye – což znamená, že měl postupovat od té „nejnižší“ k „nejvyšší“, ale silný tajfun mu znemožnil natáčení v posledních dvou čtvrtích, takže TOULAVÉMU PSU jako společenské alegorii bylo souzeno zůstat „v pekle“.

I toto vynucené omezení přispělo k tomu, že film tak koncentrovaně líčí obraz světa pronásledovaného muže, jeho „peklo“, aniž by poohlížel do jiného prostředí. Detektiv

7) D. Richie, c. d., s. 62.

8) A. Kurosawa, c. d., s. 155n.

9) A to i v doslovném slova smyslu: Gorkého hru Kurosawa adaptoval v roce 1957.

10) D. Richie, c. d., s. 58.

proniká do tohoto cizího světa, chodí po stejných ulicích a potkává stejné lidi jako jím pronásledovaný muž. Jak píše Visarius: „[...] detektiv vede stejnou existenci naplněnou nepokojným shonem, erotickými zábranami a zločinným pokušením, do nichž se zapletla jeho oběť a skrytý dvojník.“¹¹⁾ Murakami se tak stává jeho alter egem, ale nebylo by přesné označovat jejich vztah jako identitu. Spíše jde o „lom v jejich identitě, který jednoho činí zrcadlem toho druhého“. K takové identitě, zrcadlové obraznosti, potom patří i to, že vrah je levák.

Dvojnictví

*Rozhodně neexistuje žádný jiný spisovatel, který by mě
tolik přitahoval, tak opravdový, tak ušlechtilý.*

Kurosawa o Dostojevském¹²⁾

Kurosawa se na několika místech svých pamětí vyznává k vlivu, který na něj měla ruská literatura, především dílo Dostojevského, vstřebávané pod vlivem bratrovým již v dětství. V roce 1951 se k Dostojevskému výslovně přihlásil svou adaptací IDIOTA. Impuls, který četba ruského klasika Kurosawovi udělila, lze ovšem identifikovat i v hlubších vrstvách než jen v této rovině faktické. V jeho filmografii najdeme díla, která jsou věrna duchu Dostojevského, přestože u nich chybí jediný explicitní odkaz k jeho dílu. Inspirační a spříznění s oblíbeným spisovatelem jsou u Kurosawy zřejmé především v rovině konstrukce vyprávění a v rovině pojetí postav, jež příběhům propůjčuje dynamiku. Karsten Visarius odvozuje tuto dynamiku vyprávěcí konstrukce v TOULAVÉM PSU přímo z moderního pojetí dvojníka, tak jak se utvářel u F. M. Dostojevského.¹³⁾ Pokusme se v historické zkratce ozřejmit tento do jisté míry společný „dvojnický kontext“ zahrnující navzdory všem jejich individuálním rozdílnostem, odlišným kulturám a uměleckým druhům oba autory.

Otokar Fischer sleduje ve svých *Dějínách dvojníka* proměny dvojnického motivu už od jeho antických kořenů, od mýtů o blížencích Kastorovi a Polluxovi, o Narcissovi a Echó, od Plautových frašek přes starořímskou veselohru, Goldoniho a Shakespeara k autorovi stojícímu na pomezí klasické a romantické německé literatury, spisovateli Jeanu Paulovi, který podle Fischera představuje předchůdce moderních zpracovatelů romantického a patologického motivu dvojníka.¹⁴⁾ Z Fischerova výkladu vyplývá, že motiv dvojnictví, ač prošel vznešenou dílnou helénské tragédie (nedochované tragédie Sofokla a Euripida pojednávající vážné téma Héraklova domnělého otce Amfitryona), byl především spojen s komickým pojetím, které těžilo z potenciálu možných záměn a „omylů“, a to až do doby Shakespeara (*Komedie plná omylů*) a moderních pojetí amfitryonského mýtu u Molièra a Kleista.

11) K. Visarius, c. d., s. 105.

12) D. Richie, c. d., s. 81.

13) K. Visarius, c. d., s. 104.

14) Otokar Fischer, *Dějiny dvojníka*. In: T ý ž, *Duše a slovo*. Praha 1929.

Teprve v literární epoše německého romantismu variace na dvojnické téma začínají opět „těžknout“, vymanivše se z „nízkých“ komických žánrů směřují k bolestně pociťované dualismu duše a těla, snové touhy a skutečnosti, či k fascinující dvojdomosti lidského „já“, které se stává nejen velkým tématem klasické literatury (Goethův *Faust*), ale také nového moderního dušezpytu – ustavující se psychiatrické vědy.

Autorem, který Paulovu oblíbenému motivu poskytl nikoli snad hloubku či zásadní novost, ale nové životaschopné formy, byl E. T. A. Hoffmann, skrze jehož dílo byl dvojnický motiv zprostředkován literaturám dalším, především pak literatuře ruské, která mu vdechla v tvorbě Dostojevského novou intenzitu.

Podle Fischera splynulo dvojnické téma natolik těsně s Dostojevského tvorbou, že je nutno je považovat za jeho životní motiv. Na příkladu rané novely *Dvojník* a jejího rozdvoujícího se hrdiny Goljadkina Fischer zmiňuje některé typické rysy, které Dostojevského spojují s tradicí dvojnické literatury: motiv zrcadla a zrcadlících ploch, které se stávají předmětem Goljadkinova znepokojení a ohrožení, sen jako významný prvek halucinačních sekvencí a konečně samotná fyzická identita Goljadkina a jeho dvojníka, „vytváření přízraku zdvojené vlastní podoby“. Právě tento poslední prvek však Dostojevského zároveň odlišuje od jeho předchůdců, a stává se tak rysem distinktivním. Dostojevskij totiž na rozdíl od Paula či Hoffmanna pracuje s dvojníkem jako s postavou vytvářející, nehotovou, nikoli jako se „strnulým rekvizitem romantického básnictví“, „zděděným motivem, při němž běží jen o vhodné umístění a efektní osvětlení“.¹⁵⁾ Zde bychom našli výrazné paralely k tvorbě Kurosawově: stejnou cestou jako Dostojevskij vede Goljadkina, který nakonec dojde k uvědomění, že stojí tvář v tvář sobě samému, vede Kurosawa Murakamiho a spolu s ním i diváka, aby před nimi vystala skrytá a jen na dálku tušená podoba mezi hrdinou a jeho dvojníkem. Jeho obraz je jen postupně doplňován, aniž by kdy nabyl své celistvosti, což se netýká jen dvojníka, ale i jeho předobrazu.¹⁶⁾

Dostojevského podstatný přínos k dějinám dvojníka se ovšem stane patrným až v jeho závěrečných románech *Běsi*, *Výrostek* a *Bratři Karamazovi*. Idea dvojníka je tu prohloubena o náboženskou dimenzi, a to koncepcí ďábla. Na otázku, proč právě ďábel, nabízí Fischer shrnující odpověď: „...ďábel ode dávna byl ne pojímán, ale temně pociťován za vyvracející doplnění, za protějšek a za dvojníka lidstva, nejen ‚simia dei‘, ale věčný doprovazeč, neodbytný stín, zrcadlový obraz mravnostního snažení, odrážený do pitvorných forem zkreslených a zubožených, stíhaný posměchem a vzbuzující hrůzu. Podívá-li se člověk do zrcadla, zašklebí se naň skrytý jeho obraz, vyskočí proti němu jeho dvojník, vstupuje v životní skutečnost zlé jeho vědomí, ďábelské jeho nitro, zděděný jeho hřích.“¹⁷⁾

Na studii Fischerovu v mnohém navazuje Dostojevského monografista František Kautman¹⁸⁾ v kapitole *Dvojník*, kde dokládá, že rozdvoujování osobnosti Dostojevského postav přesahuje otázku klinickou a patologickou k otázce mravní a ve svém celku je uchopitelné teprve na vyšší rovině sociálně-psychologické a ideologické.

15) Tamtéž, s. 194.

16) Srov. S Kurosawovou zálibou v nehotových postavách.

17) O. Fischer, c. d., s. 201.

18) František Kautman, *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha 1992.

V sledu Kautmanových úvah vyniká pasáž o dvojnictví jako významném estetickém prvku ve výstavbě uměleckého díla a jeho souvislosti s principem polyfonie a dialogické podstaty Dostojevského děl.¹⁹⁾ Tato dialogická podstata zakládá prostor pro existenci postav, které proti sobě stojí v polárním postavení. Lze tak sestavit dokonce jakési schéma jeho pozdních děl, v nichž přichází ke slovu určitá „párová organizace“. V té je pak každé postavě přiřčen její dialogický partner. Tato uskupení, v jejichž rámci nelze vést ostrou hranici, představují jakési vyšší organické i sémantické jednotky, znemožňující jednoznačně oddělit formu dialogu a vnitřního monologu. Je to z toho důvodu, že dvě postavy spojené dialogem jsou analogií jednoho vědomí štěpícího se na nižší složky, jež jsou rovnoprávnými agenty této dialogičnosti: dialog má „dvojnickou“ motivaci a vnitřní monolog vyúsťuje do „dvojnické“ antinomie.

V této souvislosti se zdá být případné připomenutí Lotmanova pojetí textu ve své funkci generátoru nových významů. Lotman s odkazem na Bachtinův koncept dialogičnosti chápe text jako nestejnorodý útvar nacházející se ve stavu jakési homeostatické normy, rovnováhy, z níž může být vyrušen zavedením jiného textu (pod čímž si můžeme představit i čtenáře přistupujícího k textu).²⁰⁾ V tomto pragmatickém aspektu, který je tu chápán v širším slova smyslu než jako pouhý kontakt textu a čtenáře, se projevuje, jak Lotman říká „hluboce dialogická povaha vědomí jako takového. [...] Text jako generátor významu a myslící zařízení potřebuje k tomu, aby byl uveden v činnost, partnera. [...] Má-li vědomí působit, potřebuje k tomu jiné vědomí, text potřebuje text a kultura kulturu.“²¹⁾

Dostojevského postavy se štěpícím se vědomím (Goljadkin, Ivan Karamazov) lze v těchto pojmech popsat jako zvláštní případ lokálního textu, který se rozpadá na dílčí polarizované subtexty, mezi nimiž je navázán dialog. Dialogičnost je tak přenesena na ještě nižší úroveň. Dostojevskij ji odhaluje jako vlastnost imanentní vědomí.

Kautmanova studie zmiňuje „typ“ Dostojevského postav, jež dokázaly ve svém nitru obsáhnout polární protiklady (Stavrogin, Versilov, Ivan a zejména Dmitrij Karamazov). „Tyto postavy nosí dvojníka ve svém nitru. Jejich okolí se v nich nemůže vyznat a nemůže je správně zařadit: mají v sobě zárodky geniálního zla i geniálního dobra. Jsou nevypočitatelné ve svých slovech i činech. Tvoří samostatný svět o dvou pólech a tyto póly jsou v ustavičném sváru.“²²⁾

Zdá se, že obdobný moment – příležitost k zafixování dvojníka ve svém nitru – se naskytá i v tak „realistickém“ filmu jako je TOULAVÝ PES. Aniž by se Kurosawa výrazně odchýlil od vedení příběhu v dramaturgii zločinu a zpochybnil konvenci kriminálního žánru či vnější identitu postav, otevírá velmi nenápadně prostor, v němž lze sdílet právě tyto jejich niterné fascinace. S dvojníkem se lze vypořádat různým způsobem: může být násilně zprovozen ze světa, dokonce samotným svým předobrazem, což má za následek smrt jich obou²³⁾, protože pouto mezi nimi je osudné, hlubší, než by se mohlo zdát.

19) Tamtéž, s. 158 – 161.

20) Jurij Michajlovič Lotman, *Text v textu*. In: *Tartuská škola*. Praha 1995, s. 13 – 27.

21) Tamtéž, s. 19.

22) F. Kautman, c. d., s. 166.

23) To je případ Poeovy povídky William Wilson, kde probodnutý dvojník šeptá svému (sebe)vrahovi příznačná slova: „A přece jsi od této chvíle i ty mrtev – mrtev pro svět, pro nebe i pro naději! Existoval jsi ve mně – a hle, moje smrt ti v tomto obraze, který je i tvým obrazem, zjevuje, jak dokonale jsi zavraždil sám sebe.“

Jiným způsobem, neméně nebezpečným, je pokus o integraci alter ega do niterného prostoru vlastního vědomí. Jde o pokus, s nímž se spojuje hrozba rozpadu stávající integrity a příležitost k nabytí nové identity. Jako by to byla i situace, v níž Kurosawa zanechává Murakamiho na konci filmu: otřesen tím, co se stalo, rozumí Murakami oběma stranám, je sice detektiv, ale vnikl natolik do světa svého protivníka a jeho existence, že není schopen z ní vystoupit.

Zrcadla

Lotman ve své studii *Text v textu* na příkladech z dějin umění zkoumá nejružnější proměny pragmatických vztahů, aby nakonec přistoupil ke zkoumání specifické rétorické figury, textu v textu a jeho nejjednoduššího případu – textu, který je zakódován stejným kódem, ale dvojitě (obraz v obraze, divadlo na divadle, film ve filmu, román v románu). Tyto rétorické figury se úzce pojí s motivem zrcadla a dvojnictví: motiv zrcadla ve filmu a ve výtvarném umění jsou podle Lotmana literární analogií motivu dvojníka.²⁴⁾

V epilogu filmu *NEBE A PEKLO* se motiv dvojníka a zrcadla protnou v jednom obraze, do něhož předcházející děj vyústí. Zápletka pochází z McBainovy knihy *King's Ransom*. Kurosawa děj s jasně vymezenými koordinátami nebe a peklo, nahoře a dole, dobro a zlo přenesl do přístavu Jokohama. Příběh o únosu syna průmyslníka Gonda, který se únosci zdaří jen částečně, neboť místo něj unese jeho kamaráda, syna Gondova řidiče, nese vedle kriminální roviny zločinu a pronásledování také metaforickou rovinu, věnovanou tématu lidského vidění a zraku. Z této roviny vyvěrá i samotná únoscová motivace – kamenem úrazu se mu stane Gondova vila, vystavěná vysoko nad městem, která v něm, neúspěšném člověku, vyvolá iracionální nenávist pokaždé, když ji zdola, z okna svého chudického pokojíku, spatří. Právě tak jako on nahlíží dalekohledem do soukromí Gondovy rodiny, shlíží povolání policisté nenápadně dolů, aby zaregistrovali možnou stopu. Přestože Gondo není přímo zasažen únosem, rozhodne se vyhovět únoscově enormnímu požadavku, čímž vědomě pohřbí svou úspěšnou podnikatelskou kariéru a doslova vyhodí své jmění z okna (expresního vlaku), tak jak si žádá únosce. Chlapec se tím dostane na svobodu a policie může rozjet velkolepou pátrací akci, jež nakonec vede k dopadení viníka, lékaře Takeučiho, který je mimo jiné vinen z šíření drog a dvojnásobné vraždy.

Takeuči je odsouzen k trestu smrti. Před vykonáním rozsudku si přeje ještě hovořit se svou obětí, Gonde, který mezitím na troskách ne vlastní vinou zkrachovalé firmy začal budovat novou. Oba muži se setkají ve vězeňské hovorňě, odděluje je silné sklo a mříž. Takeuči se doznává beze stopy lítosti ke spáchaným činům, vystavuje na odiv svou nenávist a lhostejnost k popravě. Peklo, které ho čeká, nebude horší než to, v němž žil tady na zemi. Zeptá se Gonda, jestli ho také nenávidí. Gondova odpověď je klíčová: „Proč jsi tolik přesvědčen o tom, že bychom se měli nenávidět?“ Takeuči se zhroutl, zmítajícího se odsouzence ostraha vyvleče z místnosti. Za sklem, jež dělilo zločince a jeho oběť, se začne vysouvat kovová přepážka, která definitivně přehradí prostor mezi nimi.

24) J. M. Lotman, c. d., s. 22 – 24.

25) Stejně jako Murakamiho jej ztělesnil Toširo Mifune.



Nebe a peklo (Akira Kurosawa, 1962 – 1963)

Foto archiv

Film je napěchován odkazy na motiv vidění. Vedle optických aparátů – dalekohledů, kamer, fotografických přístrojů a projektorů – jsou ve filmu nepřehlédnutelně exponovány i brýle proti slunci, noční velkoměsto se pod reflektory a lampami stává zdrojem světelných odrazů a kaleidoskopického zrcadlení. To vše jsou obrazy, které si přímo říkají o reflexi.

Vedle druhotného blyštění je motiv zraku samotnou esencí kinematografického zpracování, exhibičního snímání kamerou, jež v žádném Kurosawově filmu není tak nápadná. Při natáčení vlakové sekvence bylo užito devět kamer, mezi nimi i 8 mm kamera, jež je přímo začleněna do kriminální linie příběhu. První část filmu odehrávající se v interiérech Gondovy vily zaujme někdy až desetiminutovými brilantními záběry, jež sugerují staticnost děje a atmosféru nesnadného řešení Gondova životního dilematu, zda má zničit své životní dílo kvůli cizímu dítěti.

Klíčovou závěrečnou scénu ve věznici snímá kamera téměř z neutrální pozice poblíž skleněné stěny, dále pak přes rameno postav a v jejich subjektivním pohledu. Obrazová kompozice tak ze skleněné stěny učiní nejen vizuálně propustné rozhraní mezi všeplatnými sémantickými osami příběhu (nahore-dole, nebe-peklo, dobro-zlo), ale část jejich vizáže se na skle zadrží a to se stane na malou chvíli čímsi na způsob zrcadla: z pohledu diváka, ale také Gonda a Takeučiho, se jejich podoby prolnou a vytvoří jednu jedinou tvář právě na tomto tenkém rozhraní. Vidíme, jak se v rádobě vyrovnaných očích únosce lesknou Gondovy slzy.



Nebe a peklo (Akira Kurosawa, 1962 – 1963)

Foto archiv

Jak podotýká Richie, je to vyšší stupeň jednoty, než zavládl v závěru TOULAVÉHO PSA.²⁶⁾ Tam se detektiv a zločinec stali identickými díky své neodlišnosti, bahno a zápas smazaly jejich individuální rozdíly, tady jsme svědky identity, která se nedotýká jejich odlišností, prociťujeme jednotu mezi nimi navzdory tomu, že jsou svými antipody. V TOULAVÉM PSU muži pouze vypadají, že jsou si podobní, zde skutečně sdílejí jednu identitu.

„Už zde více není otázka po hrdinovi a zlosynovi, či nebi a peklu, nahoře a dole, dobru či zlu. [...] Ačkoli se zpočátku nenáviděli, nyní jsou blízko tomu, aby se navzájem akceptovali.“²⁷⁾

Film končí v pro nás nejzajímavějším okamžiku. Kovová opona (také jedna z optických rekvizit) se zatáhne před sedícím Gondem právě ve chvíli, kdy ztrácí svého dvojníka. Lze se domnívat, že v tu chvíli se odehrává cosi jako interiorizace dvojníka v jeho vědomí, které je obohaceno o dialogického partnera.

Gondo neumírá se svým dvojníkem jako William Wilson. Charakter závěrečné scény spíše dává tušit inspiraci Dostojevským. Visarius vidí v Takeučim Raskolnikova ze *Zločinu a trestu* a v Gondovi nezištného knížete Myškina z *Idiota*, který Takeučiho konfrontuje se způsobem, jak rozpustit neblahý egoismus, v jehož kruhu jsou lidské osudy svázány.

26) D. Richie, c. d., s. 170.

27) Tamtéž.

„Překonává nenávisť tím, že se ve druhém poznává.“²⁸⁾ Radikalita této „nadlidské“ morálky, již si Kurosawa na Dostojevském cenil, odpovídá i Kurosawovu přístupu k jeho postavám.

Spjatost dvojníka a zrcadla

*Pověst vypráví, že jednou vstoupili do říše temnoty tři muži,
jeden zešílel, druhý oslepl, jenom ten třetí, rabín ben Akiba,
se vrátil živ a zdrav domů a vyprávěl, že potkal sám sebe.*

Gustav Meyrink: Golem

Nebe a peklo lze považovat za rafinovanou, subtilní variaci na dvojnické téma, založené také na ambivalenci materiálu, který je podle Waltera Benjamina²⁹⁾ nepřítelem tajemství – skla. Hladké a tvrdé sklo „bez aury“ je tu využito ve funkci překážky oddělující Gonda a Takeuchiho. Navzdory svým vlastnostem, své studenosti a „objektivitě“, na níž se nic neudrží³⁰⁾, se však sklo stane zrcadlem, které je přímo ztělesněním tajemství. Kurosawa tu balancuje na hraně mezi polaritami skla a zrcadla, objektivitou a subjektivitou, neosobností a tajemstvím, antiiluzivností a iluzivností: sklo jako základní optický materiál se takto stává nositelem dvojznačnosti, což koresponduje s celou linií vidění a zraku v tomto filmu. Cítíme, že tato rozporuplná polarita se v Kurosawově pojetí dotýká i elementárních filmařských nástrojů, objektivu a kamery, v nichž je zvláště vzhledem k celkové střízlivosti NEBE A PEKLA, odhalen netušený potenciál tajemného.³¹⁾

28) K. Visarius, c. d., s. 221.

29) Walter Benjamin, *Zkušenost a chudoba*. In: T ý ž, *Agesilaus Santander*. Praha 1998, s. 147.

30) Sklo je také nepřítelem vlastnictví, říká Benjamin: „Velký básník André Gide jednou řekl: každá věc, kterou chci vlastnit, se mi stává neprůhlednou.“ Viz tamtéž, s. 99.

31) Pojetí dvojníka zhmožňujícího radikálně *jiné* a tajemné můžeme vystopovat v topologii Daniely Hodrové. Postava *jiného* vychází ze zvláštní souvislosti místa a bytosti, mezi nimiž se někdy vytváří vztah hraničící s identitou (město-bytost). Hodrová zdůrazňuje protiklad podobnosti a jinakosti, tak jak se uplatňuje v proměnách poetiky postav. Postavu s tajemstvím, kam řadí v české literatuře především tuláka, loupežníka a kouzelníka (ale také krysaře a „zlého samotáře“, „obchodníka s deštěm“, blouda a pokušítele), kteří se projevují často nanejvýš ambivalentně, dává do souvislosti s postavou dvojníka. Postava *jiného* s příznačným iracionálním momentem je zpravidla v próze 20. století spjata s iluzivním pojetím syžetu. „Antiiluzivní, literárnost zdůrazňující pojetí totiž její závažnost popírá, *jiného* degraduje a zlehčuje, dílo takto pojaté se stává hrou na *jiného* a s *jiným*, přičemž iracionální moment z charakteristiky této bytosti vesměs mizí.“ Viz Daniela H o d r o v á, *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha 1994, s. 126. Převedeme-li tento soud do oblasti filmu, pak musíme respektovat odlišné pojetí iluzivnosti ve filmu a psaném slově. Důkazem této nespojitosti jsou filmové adaptace klasických příběhů s postavou *jiného*: abychom se příliš nevzdálili od tématu, pak stačí připomenout Kurosawovu adaptaci Dostojevského *Idiota* (1951), jež v některých scénách utrpěla přílišnou doslovnost a věrnost předloze. Iracionální momenty, které Kurosawa přesto vykouznil, jsou výsledkem výsostně filmové iluzivní poetiky, jež nemá v Dostojevského knize oporu. NEBE A PEKLO se z hlediska sémantické osy iluzivní-antiiluzivní jeví jako zvláště rafinovaný text. Ačkoli je v průběhu celého filmu posilována antiiluzivnost prostřednictvím opticko-reflexivní linie, na konci filmu je právě dvojznačně uchopena zcizující skleněná překážka jako klasická iluzionistická rekvizita – zrcadlo – k navození iracionálního pocitu, aniž by byl zásadně narušen její primární charakter. Z ambivalentního uchopení samotných předmětů tak plyne oscilace mezi iluzivnem a antiiluzivnem, čímž je ve filmu zesílen moment hry.

Samostatnou kapitolu v reflexích a zrcadlení NEBE A PEKLA představuje způsob, jakým je do děje vizuálně uveden Gondův dvojník Takeuči. Není to expozice v Kurosawově díle ojedinělá a pojí se s ní příznačné, hlubinné významy. Takeuči se poprvé objeví jako odraz na hladině jakéhosi nevzhledného, odpadky zanešeného požárního rezervoáru, který se nachází blízko jeho bydliště. Kamera jeho odraz zachytí a poté sjede na jeho mizející postavu.

Zesílený dojem zlověstného odrazu na vodní hladině, jenž zde celkově ladí s motivem „pekla“, najdeme i ve filmu OPILÝ ANĐEL, kde se obdobně, navíc ve spojení s výhrůžnou hudební znělkou, zjeví nemocnému gangsterovi Macunagovi jeho boss, nenapravitelný zlosyn Okada. Zahnívající jezírko s takřka hmatatelně stoupajícími škodlivými výpary je v topologii Kurosawových snímků znakem mravního i společenského ohrožení a úpadku, k němuž je směřováno úsilí hrdinů. Ponurou bažinu je třeba vysušit, přeměnit, kultivovat, učinit užitečnou, změnit její identitu (tak jako se mění charakter půdy v SEDMI SAMURAJÍCH). Stává se tak objektem „faustovských“ spádů Kurosawových hrdinů, od tohoto okamžiku se odvíjí jejich „nigredo“ (první, saturnská fáze alchymistického díla, kdy se adept vyrovnává s temnými obsahy své mysli). V kostce tento vzorec nalezneme ve filmu Žít, kde nevléčitelně nemocný magistrátní úředník napře zbývající síly k prosazení projektu dětského hřiště na místě bažiny, semeništi nemoci.

Dvojník v sobě nese atributy této temné fáze, s vodní hladinou a s tím co se pod ní skrývá, je spjat, je jako by jejím výlupkem a Kurosawa tento jeho původ vizualizuje.

Ve snaze amplifikovat těsné pouto dvojníka a zrcadla, případně povrchu, který se stává zrcadlem, se naskýtají tři řešení. Všem třem těmto „filosofémátům“ je společné, že nakonec vyústí v problematiku poznání, a to nejen na úrovni abstraktní teorie, ale také, z utilitárního hlediska tohoto pojednání, v problematiku „poznání sebe sama“.

Tím prvním jsou obrazy z gnostických spisů *Poimandres* a *Podstata archontů*,³²⁾ gnostických mýtů o božstvu Člověk, v nichž je vodní hladina coby zrcadlo součástí léčky nižších, neduchovních bytostí, do níž upadne hrdina – Nebeský Člověk, syn nejvyššího božstva Nús (v *Podstatě archontů* se Nebeský Člověk nazývá Neporušenost). Mechanismus svodu je obdobný: Člověk, obývající nejvyšší duchovní sféru, se vykloní ze svého nebeského stanoviště a spatří svůj odraz ve vodě – „tvar sobě podobný“ v nízké Přírodě, vzplane k němu láskou a zatouží přebývat tam dole. „A jakmile po tom zatoužil, tak to uskutečnil a obydli bezrozumý tvar. A tehdy Příroda přijala svého milence a spojili se, neboť po sobě hořeli touhou.“³³⁾ Je nutno podotknout, že z hlediska Nebeského Člověka se spojení s Přírodou rovná mesalianci: v důsledku toho se stává člověkem pozemským. Mýty *Poimandres* a *Podstata archontů* můžeme nahlížet jako obraz pádu duchovní bytosti do hmoty, z níž se musí pracně vymaňovat prostřednictvím pravého poznání – gnóze.

Komentář Petra Pokorného k podstatě tohoto poznání není vzdálen našim úvahám: „Celý koncept gnóze je vlastně anagnorizí sebe sama: Jako v antickém dramatu se situace často řešila rozpoznáním pravé totožnosti hrdiny, tak i gnostikové byli přesvědčeni, že

32) *Poimandres, Podstata archontů*. In: Petr Pokorný, *Píseň o perle – Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha 1998.

33) *Poimandres*, c. d., s. 239.

člověk se stane svobodným, jakmile pozná svůj vlastní božský původ – svou podstatu.³⁴⁾ Jakoby se obdoba této anagorize, opětného rozeznání hrdiny, odhalení jeho pravé totožnosti, dělo i v dvojnických příbězích: skrze druhého hrdina dospívá k hlubšímu poznání sebe sama, otevírají se před ním vrstvy jeho osobnosti, jež mu dříve byly nedostupné. V celé situaci je přitom uchován i numinózní aspekt druhého, ať už v Dostojevského koncepci ďábla, vtěleného běsa jako dvojníka, či Kurosawových realistických filmech, kde je dvojník zdrojem metafyzické úzkosti. Tím, že hrdina nahlédne ve svém nedotknutelném protipólu část své identity, „invariantní podstatu“, ³⁵⁾ nabývá podíl i na dvojníkově numinóznosti, dostává tak příležitost uvědomit si svou vlastní dvojdomost, skrze identický tvar dospívá ke své vlastní duchovní podstatě.

Ošidnost do jisté míry zaslepujícího povrchu se objevuje i ve studii Zdeňka Neubauera pojednávající o plošném pojetí substance, tak jak se ustavilo v novověké vědě v 16. století.³⁶⁾ Neubauer v této spojitosti mluví o „mýtu povrchové skutečnosti“, což je obraz světa v novověké vědě, příkládající hmotě povahu zakřivené, do sebe uzavřené plochy, která nikde nemá „šev“. Jakkoli je tento její povrch členitý a komplikovaný, neexistuje skrze něj cesta dovnitř. V tomto výkladu světa není místo pro hloubku, nitro, niternost, veškerá látka se jeví jako povrch. Věci a předměty v rámci tohoto světa jsou pojímány jako *res extensae*, prostorové věci dané výhradně svým povrchem, ale jejich prostorovost se ukazuje být pouhou iluzí, neboť i ta je redukována na pouhý objem. Takto mechanistické pojetí zahrnuje i přírodu, *fysis*, člověka, organismy. Svět svobodného povstávání tvarů, rození a zánik jsou převedeny na pouhý stroj-konstrukt. Tolik co se týče vybraného momentu Neubauerova základního popisu, z něhož vychází jeho kritika a dešifrování vědeckého mýtu coby pomíjejícího schématu a definování nových vědeckých paradigmat, jež nejsou v rozporu s náboženskou vírou.

Zdá se, že dvojnické téma, jež je ve své zralé literární formě spojené s romantickými epochami, a ve filmu s dědicem romantismu, expresionismem, je vzpourou proti dualitě ducha a hmoty, proti pojetí světa jako pouhé rozlehlosti, rozprostraněnosti, v níž jsou věci i lidé redukováni na pouhý objem. Dvojník jako by prostupoval absolutní povrch ve jménu opovrženého nitra, skryté vytěsněné hmoty, jež nabyla na síle. Z této perspektivy můžeme lépe porozumět i jistému konfliktnímu momentu v dějinách filmového umění: niterná horečnatost filmového expresionismu s jeho stíny, preludy a dvojníky nesmiřitelně stojí proti kovovému chladu moderních avantgard, vystavujících povrch na odiv. Expresionismus dává vyvstat silám, které tento neporušený povrch rozbíjejí.

Podle Neubauera mechanistické pojetí světa zachází s *fysis* jako se systémy, strukturami či soustavami, složenými ze součástí. „Jejich poznání proto nepotřebuje a také nepředpokládá nějaké hlubší porozumění, čili v-hled, intuici (in-tueor = hledím dovnitř): stačí povrchní výčet složek, komponent (con-pono = skládám) a jejich vzájemné polohy, pozice.“³⁷⁾ Toto poznání podle zásad světa *more geometrico*, které má charakter konstatace, je v přímém rozporu s poznáním, tak jak probíhá v dvojnických příbězích.

34) P. Pokorný, c. d., s. 245.

35) J. M. Lotman, c. d., s. 24.

36) Zdeněk Neubauer, Přírodní vědy a náboženství. In: *Nový Areopág*. Praha 1992.

37) Z. Neubauer, c. d., s. 71.

Nahlédnutí dvojníka se uskutečňuje prostřednictvím tváře, je spíše poznáním intuitivním, eidetickým, skrze které nahlížíme eidos v silném slova smyslu – jako podobu, druh a současně ideu.

* * *

Třetím možným řešením vztahu hladkého povrchu a temného nitra je Jungovo pojetí archetypů, konkrétně vztahu archetypů Persony a Stínu. Persona reprezentuje osobnost navenek. Podle Stevense se pro ni někdy užívá názvu sociální archetyp nebo archetyp konformity, poněvadž rozhoduje o výsledku naší společenské adaptace.³⁸⁾ Pojí se s ní jakési falešné mínění, přetvářka, to, čím člověk vlastně není, ale jeví se tak navenek. To, co není sociálně přijatelné, se nestává součástí Persony, nýbrž je odsunuto do osobního nevědomí (pod povrch), kde se právě z těchto zbytků „v temné, zastíněné, odkládací komoře freudovského nevědomí“ vyživuje a vytváří archetyp Stínu, jakési částečné osobnosti. Stín se ve snech zpravidla manifestuje jako postava stejného pohlaví jako snící, která vzbuzuje nedůvěru, zášť, zlost, strach. Jde o komplex, který má podle Junga stejné archetypické jádro jako archetyp nepřítele, dravce, nebo zlého cizince.

Během individuálního vývoje nabývá Stín opačné vlastnosti než Persona – nastává mezi nimi vztah vzájemné kompenzace, kdy Persona vyvažuje protisociální rysy Stínu a Stín kompenzuje povrchní přetvářku Persony. Komplikace jsou nevyhnutelné ve chvíli, kdy Ego pěstuje jen vnější masku Persony a „vyleští“ ji do hladka. Za popisem psychického procesu se nabízí současně i obraz: „naleštěná“ Persona jako zrcadlo, na němž vyvstává obraz stínového protivníka.

Zjevení dvojníka, který často nese právě atributy nepřátelské, výhrůžné osobnosti, pak můžeme klasifikovat jako zvláštní případ manifestace Stínu. Dvojník nejen v Kurosawových filmech vyvstává v případě, kdy hrozí přijetí společenské konformity. *Je tím, kdo rozšiřuje vědomí: přichází, aby v pravý čas podtrhl nohy jakékoli zjednodušující rutiny* (policista Murakami, jehož vidění se začíná štěpit na dichotomie dobré – zlé, zákon – zločin), *jakémukoli sveřepě prosazovanému, neadekvátnímu životnímu dílu* (továrník Gondo, který hodlá završit svou podnikatelskou nezávislost). Uzavřené či uzavírající se existence se tak po dvojníkově drastickém zásahu stávají opět součástí otevřeného světa.

Stínový válečník

Jiří Vaněk³⁹⁾ navrhuje tři typy dvojníka coby analogie: 1. analogie jako žádoucí identita (sem spadá Narcissos), 2. analogie jako narušení identity (romantické pojetí dvojníka, např. Dostojevského Goljadkin), 3. analogie zapíraná (často ve vztazích učitel – žák, Mistr – následovník, kdy si žák zprvu neuvědomí Mistrova vnitřního dvojníka. „Prozření“ u něho způsobí zavržení původně adorované osoby – např. Beltraffio v Merellovského románu *Leonardo da Vinci*, Radzinského *Rozhovory se Sókratem*).

38) Anthony Stevens, *Jung*. Praha 1996, s. 65.

39) Jiří Vaněk, *Dvojník jako analogie*. In: *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*. Praha 1994. s. 228 – 235.

Stínový válečník Kagemuša, kterého si kníže Šingen vyvolí jako svého dvojníka, aby za něho mohl eventuálně zaskočit, by striktně vzato nespadal do žádného z těchto tří typů. Nejblíže, co se týče situace, nikoli jejího naplnění (kurosawovští žáci a následovníci nezavrhují své učitele a Mistry), má ovšem k typu třetímu, analogie mezi učitelem a žákem, či Mistrem a jeho následovníkem, jejichž dichotomie představuje stálou součást Kurosawova díla.

Původně sem spadal i vztah otce a syna, ale již od filmu *Žít* v roce 1952 Kurosawa ve svých filmech líčí radikální rozštěp tradiční japonské společnosti, spočívající původně na pevném rodinném poutu mezi generacemi. Biologičtí synové, kteří se zpronevěřili tradičním hodnotám, jsou zavrženi ve prospěch „synů adoptovaných“, takto se portrétovaný vztah otce a syna přesouvá na vztah učitele a žáka s konotacemi na duchovní pouto Mistra a následovníka.⁴⁰⁾

Vztah učitele a žáka je na první pohled prost přítomnosti *jiného*, tajemného, jež se vybavuje v souvislosti s postavou dvojníka. Jak však bylo ukázáno: ani dvojnictví se v analyzovaných filmech nepodává explicitně, je záležitostí nezjevné fascinace na dálku, z níž přeroste do scény chvilkového nazření, okamžitého intuitivního prohlédnutí. Dimenze tajemného se obdobně nečekaně probouzí i ve filmech o vztahu učitele a žáka.⁴¹⁾

Kagemuša představuje průnik těchto linií, v jeho postavě se setkává jak vztah dvojnický, tak vztah učitele a žáka: Kagemuša se pro svoji nerozlišitelnou podobnost stane dvojníkem knížete Šingena Takedy, jednoho ze tří nejmocnějších japonských vládců, kteří na konci 16. století usilují o sjednocení země. Je tak uchráněn od smrti na kříži, protože je to sprostý zloděj a vrah. Po nějaké době je Šingen vážně raněn a před smrtí nařídí, aby patriarchové rodu po tři roky utajili jeho smrt. Kagemuša začne se souhlasem staršinů plnit svoji knížecí roli, podaří se mu oklamat nejen své okolí, ale i protivníky. Postupně se do role knížete natolik vžije, že je schopen samostatně rozhodovat. Zradí ho však divoký kůň, v jehož sedle se neudržel nikdo jiný než Šingen. Kagemuša je tak odhalen a potupně vyhnán. Zpozzdálí přihlíží rozhodující bitvě, která se stane kolektivní sebevraždou rodu Takedů. Ve chvíli, kdy je rozhodnuto, vyběhne na bitevní pole poseté mrtvolami, chopí se zbraně a běží proti nepříteli. Zasažen střelou dovrávorá k řece, kde padne mrtev.

Kagemušovo dvojnictví je specifické. Film je příběhem dvojníka, který je, tak jak tomu v tradici těchto příběhů často bývá, ztělesněním svobodného, neomezeného, kriminálního individua, a stojí tak proti svému společensky akceptovanému protipólu. Avšak podstatné je, že *Kagemuša* je příběhem sjednocování, integrace, nikoli rozdvajování, dezintegrace. Sledujeme tentokrát nikoli příběh postavy, které se zjeví dvojník, ale samotného dvojníka.

40) Blíže viz Tadao Sato, *The Family*. In: *Currents in Japanese Cinema*. Tokyo 1987.

41) V souladu s Vaňkem můžeme vztah učitel – žák považovat za případ dvojnictví na vertikální ose. K horizontální ose lze přitom přiřadit tradičně chápaný „romantický“ vztah dvojníků, který by v jeho typologii spadal pod typ analogie jako narušení identity. V případě Kagemuši bychom mohli dále uvažovat o narušení synchronního modelu ve prospěch modelu diachronního, konstituovaného motivem následování, *imitatio*. Srov. J. Vaněk, c. d., s. 233.

S tím souvisí další odlišující rys: většina pojednání dvojnického tématu znamená sestup do konvenční osobnosti, v níž je odhalen potenciál zla. Claire Rosenfieldová⁴²⁾ uvádí jako příklad Conradovo *Srdce temnoty*, které dokazuje, že i ten nejracionálnější člověk vlastní dvojí povahu, že nikdo není uchráněn před hrozbou iracionálnosti. „Avšak v Kurosawově KAGEMUŠOVI nahlédneme do kriminálního já a spatříme tam potenciál dobra, poté, co zloděj překročí své malicherné osobní zájmy a vyzdvihne potřeby sociální skupiny nad své vlastní. [...] Když nahlédneme do zlodějova srdce temnoty, nacházíme tam zasazeno sémě, které vyrůstá a zraje do ideálu, morálky nesobeckosti, představovaného Šingenem.“⁴³⁾

Další difference KAGEMUŠI, jak již bylo naznačeno, spočívá v nepřítomnosti pocitu hrozby z bytí jen přechodné ztráty identity. Vysvětlení lze hledat v odlišném sociokulturním prostředí, v jiném než západním pojetí existence. Ztráta vlastního já Kagemušu neděsí, ale je pro něho ideálem.⁴⁴⁾ Podřídí se cele své nové roli knížete a jako skutečný kníže nakonec umírá. V jeho životním příběhu můžeme vysledovat paralelu s postavou Kikučija ze SEDMI SAMURAJŮ, který také vzešel z nízkého stavu, a přesto zemřel jako urozený samuraj. V KAGEMUŠOVI je napětí mezi kastami ještě výraznější: zloděj, pobuda, kterého čeká poprava ukřižováním, se obětuje jako kníže, rozpustí svoje ego v nové roli.

Gilles Deleuze⁴⁵⁾, pro kterého jsou Kurosawovy filmy příkladem pro čistý vzorec velké formy obrazu-akce, si uvědomuje stejné omezení: „ten, který nasakuje údaji, bude pouhým dvojníkem, stínem otročícím pánu, Světu.“ Přesto Deleuze shledává v tomto typu dvojnictví, které označuje jako *utisk*, cosi útěšného. Smrt Kurosawových dvojníků (Kagemuša, v Deleuzově pojetí ovšem i Děrso Uzala či Watanabe z filmu *Žít*) je odpovědí na nalezenou otázku po smyslu situace: stín, dvojník vrátí prostoru dech, znovu se připojí k prostoru-dechu, jenž ve svém pohybu spojuje kurosawovsky příznačné antinomie nahoře – dole, nebe – peklo, dobro – zlo do jednoho velkého koloběhu života a přírody.

Deleuzův výklad nabízí i odpověď na otázku: vzhledem k čemu nebo ke komu je Kagemuša dvojník? Nabízejí se nám tři varianty. První vychází z vizuální identity Kagemuši a knížete a mohli bychom ji rozumět jako variantě personální. Tato varianta ovšem neodpovídá ani ději, ani typickému synchronnímu modelu dvojnictví: živý kníže a dvojník se potkají jen ve scéně prologu, krátce poté kníže zemře. Příběh se od této vizuální identity jenom odrazí.

Druhá odpověď by brala v úvahu coby dvojníky Kagemušu a knížecí úřad nebo titul panovníka. Nazvěme ji variantou sociální. Kagemuša se nevyrovnává již s osobou Šingena, ale se situací vládce, s místem ve společenské struktuře. Deleuzeovsky bychom mohli říct, nasakuje údaji o situaci knížete, o knížecím prostředí, avšak ani tato varianta není přesná a úplná.

42) Srov. Claire Rosenfield, „*The Shadow Within*“: *The Conscious and Unconscious Use of the Double*. Philadelphia 1967.

43) Frances M. Malpezzi – William M. Clements, *The Double and the Theme of Selflessness in Kagemusha*. „Literature/Film Quarterly“ 1989, č. 4 (říjen), s. 206.

44) Tamtéž.

45) G. Deleuze, c. d.

Deleuze vidí specifikum Kurosawy jako tvůrce v jednání jeho postav nikoli jen na základě údajů skrytých v situaci (což je případ Actors studia), nýbrž v jejich snaze *vytrhnout situaci otázku, jež se v ní skrývá*. V případě KAGEMUŠI je tato skrytá otázka identická s emblémem rodu Takedů – čtyřlístým květem (či na čtyři díly členěným kosočtvercem), jenž má svůj symbolický zápis ve slovech: „Rychlý jako vítr, hustý a neprostupný jako les, divoký jako oheň a nehybný jako hora.“ Nejde jen o pouhé rčení či přirovnání, nýbrž o rodový mýtus, s nímž je Kagemuša konfrontován. Úkolem jeho jako dvojníka tohoto kvaternárního symbolu je pochopit, hluboce na vlastní kůži procítit poselství, které se v těchto slovech skrývá. Tato varianta dvojnictví, již lze shrnout do *maximy – stát se živým otiskem symbolu* –, by mohla být označena jako symbolická.

Symbol má svou referenci k živlům a živly k barvám, tak jak se objevují na korouhvích bojovníků. Barvy a živly jsou důsledně dovedeny až na rovinu válečné strategie: nejdříve jde do bitvy jízda, která je rychlá jako vítr, pak pěchota připomínající neprostupný les, pak spalující oheň a nehybný jako hora je samotný kníže, který vše zpovzdálí sleduje. Jak dalekosáhlý a vlivný je tento mýtus se prokáže ve chvíli, kdy bojechtivý Šingenův syn Kacujori naruší tuto strategii a dychtivě se vypraví do rozhodující bitvy. „Hora se pohнула“, došlo k přestoupení mýtu, a tím i z něj derivovaného morálního kodexu. Pád klanu Takedů, jehož existence a hierarchie je založena na něčem tak nehmotném jako je pouhý obraz, je v tu chvíli nevyhnutný.

Visarius vidí za zápletkou filmu další plán, v němž jde nejen o střet tří rodů usilujících o hegemonii, nýbrž o srážku dvou světů.⁴⁶⁾ Šingen Takeda je zástupcem staré odcházející epochy, v níž vznikl určitý řád znaků, řád reprezentace nadřazený řádu sociálnímu, psychologickému a historickému, tyto byly od něj odvozeny. Řád znaků byl výtvozem kultury, čímsi na způsob historicko-politického gesamtkunstwerku. „Šingen Takeda, kníže, který se odvrácen od světa oddává v interiéru svého paláce meditaci nad buddhistickými sůtrami, je garantem tohoto světa.“⁴⁷⁾ Pouze v takovém světě, jenž se upsal krásnému zdání, zduchovnělé estetičnosti, může projít tak umělý trik, jakým je dosazení dvojníka, zloděje na knížecí trůn.

Naproti tomu v Šingenových protivnících Iejasu Tokugawovi⁴⁸⁾ a především v Nobunaga Odovi kreslí Kurosawa portréty mužů nové doby. Jejich atributy stojí v příkrém rozporu s Šingenovými: ztělesňují strategicky-instrumentální rozum, disponují střelnými zbraněmi, paktují se s jezuitskými misionáři.⁴⁹⁾ To všechno jsou sice faktory, které přispěly k vytouženému sjednocení země, avšak Kurosawa, jenž ve svém filmu vytvořil obdobně uzavřený svět znaků a krásného zdání, jaký připsal epoše Takedově, stojí na straně starého estetizovaného světa symbolů a znaků.

Příznačný je způsob, jakým Kagemuša nezvratně přijme svoji roli dvojníka. Prožije totiž noc v místnosti s objemnou nalakovanou vázou, která ve skutečnosti skrývá Šingenovo mrtvé tělo, určené k pohřbení ve vodách jezera. V Kagemušovi převládne jeho zvědavá

46) K. Visarius, c. d., s. 251.

47) Tamtéž, s. 252.

48) Tokugawa, rod, jehož bezmála třísetletý šogunát (1603 – 1867) se odehraje ve znamení japonského izolacionismu (pozn. R. S.).

49) K. Visarius, c. d., s. 253.

nenechavost: v domněnku, že se jedná o schránku pokladu, urnu otevře. Naskytnuvší se pohled do tváře mrtvého knížete je zlomovým zážitkem. Jako by spatřil sám sebe, vykřikne a přivolá stráž. Nezbyvá než ho zasvětit do tajemství Šingenovy smrti a vyzvat ho k neprodlenému zaujetí Šingenovy role. Vyděšený zloděj zprvu odmítne, ráno však během pohřbu své odmítnutí odvolá a začne obětavě „vrůstat“ do své nové knížecí role a prostředí.

Scény definitivního obrácení kurosawovských hrdinů jsou často *vědomou parafrází „pohledu do tváře své vlastní smrti“*. Provází je jistá „anagnorize“ – odhalení pravé totožnosti –, postava poté jinak a hlouběji formuluje vlastní identitu. Obdobu „recognition scene“ najdeme v *SEDMI SAMURAJÍCH*, kde psychologický střed filmu Kikučijo, který v klukovsky nezodpovědné akci zavinil smrt jednoho ze samurajů, usedne k jeho hrobu. Setkáme se s ní i v *RUDOVOUSOVI*, kde je samolibý mladý lékař přinucen sedět po boku chroptícího člověka v agónii, aby procítil svátečnost smrti. Často je anagnorize důsledkem nemoci (rakovina v *ŽÍT*, tuberkulóza v *OPILEM ANDĚLOVI*), s čímž koresponduje prostředí nemocnice (*TICHÝ SOUBOJ*, *ŽIJÍ VE STRACHU*). Ve filmu *ZLÝ CHLAP SPÍ DOBRĚ* Kurosawa dokonce zinscenuje scénu, při které jedna z postav přihlíží vlastnímu pohřbu.

* * *

Přibližujeme se k postižení stálého konstitutivního rysu Kurosawovy tvorby, již lze nejlépe vyjádřit v polaritách *stejně a jiné, vlastní a cizí*. **Dvojnictví se tak ukazuje jako moment smrti a konečnosti, která je prostřednictvím tváře druhého, proměňující se v zrcadlo, pojednou nahlédnuta. To co bylo vždy radikálně cizí a jiné, neboť neexistuje nic vzdálenějšího než je smrt, najednou má být osvojeno, přivlastněno, bez takovéto zkušenosti je kurosawovský hrdina neúplný.**

V této perspektivě jsou Kurosawa slova o zvláštním způsobu fascinace temnou postavou *jiného* pochopitelnější. Můžeme z nich odvozovat nejen bipolární konstrukci děje, rozvíjení zápletky, základní konfiguraci postav, či pojetí prostoru, ale podstatné je, že uvnitř tohoto zrcadlení mezi dobrem a zlem, nebem a peklem, životem a smrtí se otevírá cesta k lepšímu poznání sebe sama. Kurosawa ve svých pamětech (jež jsou symptomaticky ukončeny na počátku jeho páté životní dekády) líčí svůj životní příběh obdobně jako příběhy svých hrdinů. Společné tyto příběhy mají především to, že se jedná o *Bildungsroman*, z jehož kontur a peripetií můžeme porozumět, nakolik k sobě negativ a pozitiv neodlučně patří, do jaké míry mohou být *příbuzní*.

Poznámka, která možná měla stát na začátku

Dvojnictví je možné interpretovat z hlediska identity. Vše nasvědčuje tomu, že se jedná o tradiční traktování tohoto motivu: to, co bylo jiné, je uchopeno a převedeno do řádu stejného, identického, neboť teprve tam se stává srozumitelným. V tomto převádění může napomoci analogie jako způsob poznávání,⁵⁰⁾ způsob, jímž převádíme neznámé na známé. Avšak právě zde, u analogie jako způsobu převádění jedinečného na obecné, se prokazuje

50) J. Vaněk, c. d., s. 228n.

její, jak píše Jiří Vaněk, slabá gnoseologická hodnota: „Analogie často probleskuje jen z říše zdání.“ Z těchto volných analogií, často na hranici neurčitých metafor, se ovšem poněkud vymyká „těsná analogie“ pohybující se na samotném prahu identity. Právě z hlediska této těsné analogie Vaněk téma vykládá.

Zdá se nám, že nástroj analogie, jakkoli v podání Vaňkově nosný, je ještě příliš v zajetí „logiky identity“, což je podle Descombese „forma myšlení, která si nedokáže představit *jiné* než tak, že je redukuje na *stejně*, že diferenci podřizuje identitě. Proti této logice identity se staví „**myšlení difference**“.⁵¹⁾ Právě toto myšlení difference jako by otevíralo prostor pro nahlédnutí takových motivů jako je dvojnictví, aniž by přitom došlo k narušení jedinečného. Právě nepřevoditelnost, vzájemná neredukovatelnost antinomii, jakými se vyznačuje dílo Kurosawovo, či Dostojevského stojí v cestě analogickému přístupu, jehož důsledkem je oslabení napětí mezi polaritami. Vhodnější paradigma by mohlo vycházet z vět, jimiž Descombes interpretuje myšlení Merleau-Pontyho: „Subjekt ponořený do existence je uvnitř sebe sama rozdělen diferencí, kterou Merleau-Ponty nazývá jednou neshodou se sebou samým, jindy ne-vlastněním sebe, neprůhledností atd. [...] „Já“ nikdy není celé „já“: je nezavršené, neboli, jak to řekne Deleuze, „naprasklé“. [...] V *ego* tedy vždy zůstává jistá neosobní či před-personální část, k níž se osoba myslitele nikdy nemůže přiklonit tak, aby ji bylo možno plně reflektovat.“⁵²⁾

Myšlenka nezavršeného, „naprasklého“ já, vedle něhož zůstává místo pro nějaké „on“ (neosobní, před-personální část) se nezdá být v příkrém rozporu s tím, že vedle „já“ a „on“ zbylo též místo pro nějaké „ty“.

Závěr Vaňkovy statě je v dokonalém souladu s našimi úvahami, obzvláště tam, kde mluví o neidentičnosti analogického, jež „prozrazuje ďábelsky vmezeřenou uličku mezi dobrem a zlem, v níž lze se vši problematičností přebývat i přebíhat“, či o tom, že dvojník je „náznakem příštího, příslibem a dohadováním s vlastním vývojem“.⁵³⁾

Mgr. Radovan Suk (1967)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Děrsu Uzala (Akira Kurosawa, 1975), *Idiot* (Hakuchi; Akira Kurosawa, 1951), *Kagemuša* (Akira Kurosawa, 1979 – 1980), *Nebe a peklo* (Tengoku to jigoku; Akira Kurosawa, 1962 – 1963), *Odvážní muži* (Tsubaku Sanzuro; Akira Kurosawa, 1962), *Opilý anděl* (Joidore tenši; Akira Kurosawa, 1948), *Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Rudovous* (Akahige; Akira Kurosawa, 1965), *Sanširo Sugata* (Akira Kurosawa, 1943), *Sedm samurajů* (Šiči-nin no samurai; Akira Kurosawa, 1954), *Tělesná stráž* (Jodžimbo; Akira Kurosawa, 1961), *Tichý souboj* (Šizukanaru ketto; Akira Kurosawa, 1949), *Toulavý pes* (Nora inu; Akira Kurosawa, 1949), *Zlý chlap spí dobře* (Warujatsu hodo joku nemuru; Akira Kurosawa, 1961), *Žiji ve strachu* (Ikimono no kiroku; Akira Kurosawa, 1955), *Žít* (Ikiru; Akira Kurosawa, 1952).

51) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 79.

52) Tamtéž, s. 74n.

53) J. Vaněk, c. d., s. 233.

SUMMARY

NEGATIVE – POSITIVE

Notes on the motif of double-character in the work of Akira Kurosawa

Radovan Suk

The text discusses in detail three films which have each been made at different stages of Kurosawa's creative development – *STRAY DOG* (1949) was made during his first creative period, *HEAVEN AND HELL* (1962 – 1963) belongs to the middle period and, finally, the third film, *KAGEMUSHA* (1979 – 1980), is the fruit of Kurosawa's personality as a mature author. The analysis draws on the relation in these Kurosawa films between affinity, kinship ("brother") and the opposed, contrastive difference ("negative-positive"). The fondness for extremes, and thinking in binary categories are typical for Kurosawa albeit in many cases there is evident mutual fascination of the opposed poles, of the characters bound together not only on the plane of the plot and motif but also on what could be described as the irrational-intuitive, deeper plane.

The summarised text comes close to capturing one permanent constitutive feature of Kurosawa's work which may be best expressed by the polarities *the same and different, one's own and alien*. Double character is thus presented as the moment of death and finality suddenly seen through the face of the other person as it changes into a mirror. What has always been radically alien and different – since there is no thing more remote than death – suddenly is to be appropriated, adopted; without such experience, Kurosawa's protagonist is incomplete. Seen from this perspective, Kurosawa's words about the special manner of fascination by the dark character of the other become more coherent. It is possible to derive from these words not only the bipolar structure of the story, the unfolding of the plot, the basic configuration of the characters or perception of space, but – and this is essential – the fact that within this mirroring of good and evil, heaven and hell, life and death the road is opening to better knowledge of oneself. In his memoirs (which, symptomatically, end at the beginning of his fifth life decade) Kurosawa describes the story of his life in a manner similar to that of his characters. What the stories have in common are features of *der Bildungsroman* whose contours and peripheries help us understand how inseparable the negative and positive are, understand the degree to which they can be related.

Double character can be interpreted from the point of view of identity. Everything points to this being the traditional treatment of this motif: that which was different has been grasped and transferred to the order of the same, identical, because only there does it become coherent. This transfer can be assisted by analogy as a method of cognition, as a method by which the unknown is transferred to the known. Nevertheless, it is the use of, namely, analogy as the method of transfer of the unique to the general which exposes – as Jiří Vaněk writes – its weak gnoseological value: "Often, analogy only glints from the realm of semblance." However, "tight analogy" moving somewhere along the extreme margin of identity somewhat escapes the free analogies which often border on vague metaphors. It is from the point of view of such tight analogy that Vaněk interprets the theme.

We think that the instrument of analogy, no matter how valid in Vaněk's interpretation, is nevertheless still too much under the sway of the "logic of identity" which, according to Descombes, is a form of thinking which is incapable of imagining *the other* otherwise than by reducing it to *the same*, by subjecting difference to identity. This logic of identity is opposed by the "thinking of difference". It is namely this thinking of difference that seems to open up space for seeing motifs such as double character without impairing that which is unique. It is namely the non-transferability, the mutual irreducibility of antinomy typical for the works of Kurosawa or Dostoevski which stand in the way of the analogical approach which leads to the weakening of tension between polarities. A more suitable paradigm could be drawn from the sentences with which Descombes interprets the thinking of Merleau-Ponty: "A subject submerged into existence is divided within by a difference which Merleau-Ponty at one time calls variance with oneself, at other times non-appropriation of oneself, non-transparency, etc."...

Translated by Naďa Abdallaová