

Články

FOREVER

Eyes Wide Shut neboli Zkamenělá touha

Altiero Scicchitano

*Kdyby nějaký člověk procházel ve snu rájem,
obdržel květinu jako důkaz své přítomnosti,
a při probuzení zjistil, že onu květinu
drží v ruce, co bychom tomu řekli?*

Samuel Taylor Coleridge

Ve své poněkud malicherné knize, nazvané *Dva roky s Kubrickem*, se Frederic Raphael, spoluscenárista *EYES WIDE SHUT*, snaží různými způsoby uspokojit čtenáře vždy lačné posmrtných výroků. Osobně bych dal přednost lakonické formulaci, která by mohla být zkratkou Kubrickova dlouhodobě pěstovaného přístupu ke světu a k filmu. Raphael, jenž právě dočetl Schnitzlerovu *Snovou novelu*, o jejíž adaptaci režisér snil již dobrých třicet let, se během telefonického hovoru nezdržel některých výhrad – které s ním zřejmě mnozí sdílejí – ohledně možné „aktualizace“ erotických peripetií vídeňského páru z dvacátých let. Krátce a dobře, Raphael je shledává poněkud omšelými: „Vztahy mužů a žen se přece od Schnitzlerovy doby strašně moc změnily, nebo snad ne?“ Na což vždy zdvořilý a neproniknutelný Kubrick odpoví: „Myslíš? Já bych neřekl.“¹⁾

EYES WIDE SHUT jsou posledním projektem autora, který sledoval od svých začátků až do konce trpělivě a tvrdohlavě jeden jediný cíl: hledat ve všech obdobích – od prehistorie až po blízkou budoucnost – a ve všech žánrech – od fantastického až po válečný film – tkanivo obrazů a zvuků, které se hodí k tomu, aby se díky nim konstantní rysy lidství staly něčím esteticky vnímatelným, něčím, co můžeme pocítit. Tento záměr se stává zcela výslovným v patrně nejslavnější sekvenci celého jeho díla, v níž lidoop uchvácený evolučním vytržením vymrští vzhůru k nebi kost, kterou použil jako kladivo a která se promění v kosmickou loď, zapojující se do valčíku na oběžné dráze. Historické a antropologické hledisko je zde rozdrceno drastickou stříhovou zkratkou,²⁾

1) Frederic Raphael, *Deux ans avec Kubrick*. Paris 1999, s. 38.

2) Naše paměť obvykle tuto elipsu rekonstruuje jako prolínání, anebo jako překrývání, v němž se vesmírný koráb objevuje přesně v tom bodě plátna, z něhož právě zmizela kost. Ve skutečnosti jde o postup jednodušší a zároveň znepokojivější. Kost se otáčí v nebeské modři, přičemž kamera její vzestup sleduje jako by s obtížemi – tedy naopak, než jak sleduje kamera letící list v úvodní sekvenci snímku *FORREST GUMP* –, takže kost nakonec dokonce zmizí za horním okrajem plátna, na němž se znovu objeví až když

nastolující kontinuitu nezáživné slávy, jejímž hudebním ekvivalentem je prostě homonymní narážka vedoucí od Richarda Strausse u lidoopů k Johannu Straussovi na rovině science-fiction.

Celá řada kritiků označila tento režisérův projekt za příliš jednotvárný, a to podle všeho také proto, že jeho realizace se ujalo umění, které se zjevně soustřeďovalo – omezovalo? – na vyhledávání a zachycování prchavých rysů skutečnosti, a nikoli na spatření a upřené sledování toho, co zůstává ve skutečnosti po celá staletí neměnné a má povahu monolitu. Tento projekt rozčiloval tím více, že u Kubricka naráželo myšlení usilující o absolutno zcela nevyhnutelně na mez, na níž se ukazovala niterná omezení lidského jedince. Všichni kritikové, kteří přistupují k filmu ze stanoviska vágně odvozeného od bazinovského humanismu, jsou proto nutně náchylní k tomu, aby se od výsledné mrazivé podívané a klamavé fantasmagorie odvrátili.

Sledování dobrodružství Williama Harforda ve snímku EYES WIDE SHUT probouzí stejně hořkou a ironickou chuť: mnoho povyku pro nic, celá složitá stavba vybudovaná jen kvůli tomu, aby mohl znovu spát se svou vlastní ženou. Pomysleme však na Kubrickovu vášeň pro *Odyseu*, která vypráví v podstatě stejný příběh...

* * *

Možná tak začínáme chápat prudce záporné reakce některých kritiků na dlouhou cestu do oblasti sexuality, během níž Bill Harford-Tom Cruise prochází pestrým a paranoidním světem, s vytřeštěným pohledem toho, kdo poprvé skutečně vidí hrůzu své vlastní situace, podobně jako malý Danny v *SHINING* otevíral oči dokořán tváří v tvář odhalení zároveň minulosti a budoucnosti, kterou představovala mohutná herakleitovská řeka rudé krve, tváří v tvář nevyhnutelnému vidění času krvavé lázně, prýstíci trhlinami jindy tak bezpečného výtahu. Neboť tím, co otřásá duchem mladého newyorského lékaře – a jeho ženy, která hledí do zrcadla, v němž se polibky jejího muže zdvojují v opakování, jež je zbaveno těla –, je samotným množováním sexuálních motivů zprostředkovaný objev, že jeho existenci ovládá, určuje a řídí něco jiného. A že tímto jiným, touto „látkou, z níž jsou utkány naše sny“, není nic jiného než čas, jehož ztělesněním se zde stává věčná naléhavost tělesné touhy.

V Kubrickových filmech se stále objevují postavy, jejichž snaha manipulovat událostmi a ovládat je končí nezdarem, když se proti nim na základě dynamiky „pokropeného kro-piče“ obrací síly, ať už vojenské, společenské, nebo dokonce nadpřirozené, proti nimž je lidský jedinec zcela bezmocný, ony síly, které jej vymezují a určují mnohem více, než jeho vlastní slova a činy. Tak je tomu například u umělé ruky doktora Diynolásky, bio-mechanického výrůstku, jenž se v rámci burleskní parodie na dialektiku těla a du-

klesá dolů, načež se ze záběru definitivně ztratí a vidíme pouze modré nebe. Teprve v tuto chvíli se objeví vesmírem plující loď, která začíná sestupovat k orbitální stanici. Takový řemeslný a téměř nešikovný postup a způsob, jímž je vystavena na odiv jeho umělost, umožňují Kubrickovi dosáhnout působivého účinku, jenž je v jeho díle častý: poskytnout divákovi plnou rozkoš z filmového jazyka, ale zároveň umožnit reflexi týkající se postupů, které jsou tomuto jazyku vlastní. Tento prvek bychom mohli označit za mentální podívanou.

cha pokusí uškrtit svého vlastního pána, a nakonec se napřímí v nacistickém pozdravu. V EYES WIDE SHUT hraje tuto roli příšerná zkamenělost orgie, která stejně jako přízraky ze 4. července 1921 ve filmu SHINING vymrští Harforda do světa, jehož už není pánem. Do světa, jenž by byl podle více psychoanalytického výkladu světem-fantasmatem, podobným počítači HAL 9000, který byl sice stvořen s jeho pomocí, avšak jeho fungování nabylo dokonalé autonomie.

Orgie znepokojuje svou anachroničností, v níž jako by se vše vznášelo mimo čas, počínaje tajuplnou liturgií, která předchází hýření, a tím mu dává pečeť zesvětštělého rituálu a konče předměty – knihovny se starými knihami, benátské masky z osmnáctého století – a sexuálními pozicemi, redukovanými na živé obrazy od Bosche po Sada a místy působícími pouze jako čistý znak, strnulá reprezentace nemožného aktu: v přízračné kámasútře drahé režisérovi SHINING zde mimo jiné vidíme ženu provozující cunnilingus, aniž by si sundala masku.³⁾ Sídlo, v němž se odehrává tato teatrální orgie, je stejně jako Hotel Overlook duševním prostorem věcí, které jej obývají odevždy. Narozdíl od jedince nejsou vepsány do času, ale jsou časem samotným. Odkud se toto sídlo vzalo? Ze schnitzlerovské Mitteleuropy, která povstala z rozvalin a byla přesazena do New Yorku? A nepochází snad spíše z doby osvícenství, onoho Kubrickova oblíbeného osmnáctého století, v němž Jakub vyprávěl svému pánu o utopickém zámku, na jehož průčelí stálo: „Nepatřím nikomu a patřím všem. Byli jste zde dříve, než jste sem vkročili, a budete zde ještě, až odsud odejdete“?⁴⁾

Proto účastníci orgie Billa nutně odhalí a vyzvou ho, aby se před shromážděním masek svlékl. On, jenž přišel, aby „se pouze díval“, jako by zapomněl, že není možné vstoupit do obrazu, neboť je nemožné zavést časovost tam, kde je pouze čas. Ve světě, v němž vše vždy již nastalo, je nový příchozí nevyhnutelně vetřelcem. Bill je pohlcen kulturní podívanou, která se nanášela a usazovala po staletí, Gorgonou, která pozoruje, sleduje a obnažuje toho, kdo ji pozoruje. Je bezbrannou obětí tyranského a neustálého pohledu, který jej vidí dříve, než může být sám zahlédnut. Strach dítěte z toho, že je někdo vyslídí i na těch zdánlivě nejbezpečnějších místech, jinými slovy překvapí na toaletě – v této přinejmenším od LOLITY velmi kubrickovské místnosti –, se v EYES WIDE SHUT stává hlavním a rozporným pocitem. Film proto nepřestává zmnožovat různá schémata sledování, a to od prvního obrazu, jenž doslova odhaluje tělo Nicole Kidmanové, jejíž nahota je ukázána bez jakéhokoli úvodu, stejně jako Brigitte Bardotová v POHRDÁNÍ. Obrazová krása tohoto aktu vychází ze zručně namíchané směsi erotismu, jenž náleží zároveň každodennosti i naší mysli: svlékání Kidmanové vypadá přirozeně, přestože je současně řízeno přesně vypracovaným plánem. Odehrává se v neurčitelném čase a prostoru; ještě než začne, celý film se jeho prostřednictvím přesune do autonomního a zneklidňujícího světa: je nemožné přesně říci, kde a kdy Nicole Kidmanová ukazuje své tělo, a dokonce ani zda si je vědoma toho, že jej ukazuje, a stejně nevyhnutelně se vynoří otázka, kdo

3) Ze SHINING připomeňme především nemožnou felaci, kterou provádí zcela maskovaný přízrak na jiném přízraku před vytřeštěnými očima Wendy Torrancové. Když přízrak zdvihne hlavu, jeho tvář zakrývá zvířecí maska, která je napůl medvědem a napůl kancem, což přízračný účinek ještě násobí.

4) Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*. Paris 1973, s. 56.

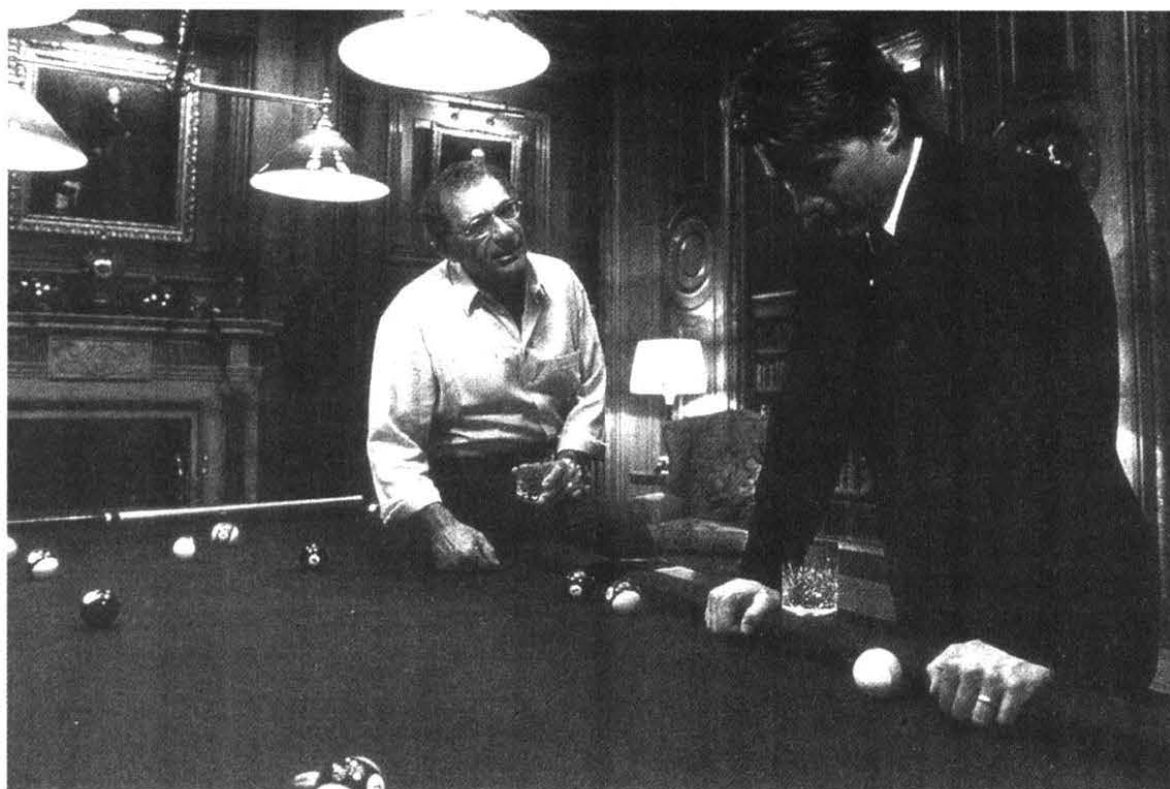
nebo co⁵⁾ toto tělo vidí. Odtud krajní rozpaky diváka, jenž se nemůže rozhodnout, zda je za skutečnost, že vidí dotyčný akt zezadu, odpovědný voyeurický pohled, anebo zda jde o gesto naprosté lhostejnosti ze strany ženy. Na doplnění zápletky tohoto obrazu, jenž by mohl být v rámci EYES WIDE SHUT tím, čím byl bezbarvý monolit ve snímku 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, dodejme, že když sukně Kidmanové padá k zemi, zjišťujeme, že nemá kalhotky, což je pro mužskou fantazii vždy znovu překvapení a z příslušné sekvence to činí nejkratší striptýz v dějinách filmu, téměř podprahový akt (všeho všudy sedm vteřin).

Díky tomu se ve filmu nejsoukromější místo stane místem ne-li přímo veřejným, pak alespoň vystaveným pohledu druhých – a samozřejmě pohledu našemu. Už v tuto chvíli přechází EYES WIDE SHUT od příslibu erotismu – jenž nebude naplněn, což by mohl být jeden z důvodů poměrného obchodního neúspěchu – ke zpochybnění právě toho prostoru, jenž je především v dnešní době přelomu století snad posledním ostrůvkem osobní svobody. Kubrick rozsévá ve snovém crescendo pohledy, které se upírají na Williama Harforda – a ten je zároveň dojemně přesvědčen, že je účastníkem podívané: dvojice masek, které se k němu obracejí ve scéně orgiastického rituálu, bezpečnostní kamera, která ho filmuje při vstupu do sídla, neznámý muž, který ho sleduje v ulicích New Yorku. Stupňované sledování podle mě dosahuje vrcholu nikoli ve chvíli, kdy je Harford na orgii vyzván, aby si sundal masku a plášť, ale ve dvou doplňkových scénách, které každá svým způsobem vyznačují konec – nebo snad spíše mez – Billovy cesty.

V první z nich se na druhý den po orgii Harford vrací k sídlu, aby nalezl pouze jeho zamčenou bránu. V tu chvíli mu uniformovaný lokaj⁶⁾ předá dopis, na jehož obálce je napsáno jeho jméno. Uvnitř dopisu je pak nejasná hrozba bez určení adresáta: „Zanechte svého pátrání, které je naprosto zbytečné, a považujte tato slova za druhé varování. Ve vašem zájmu doufáme, že dalšího již nebude třeba.“ Povahu „varování“ dopis neodhaluje, neboť je jím právě dopis sám, přesněji řečeno jméno uvedené na obálce. Bill nikdy nespátí tváře skryté pod maskami, ale všechny masky vědí, že on je William Harford: krajní ponížení, jemuž je vystaven ten, kdo věří, že jeho navštívenka mu zjedná

5) Tato formulace není zbytečná: víme, že otázka oka má u Kubricka ústřední význam, a to natolik, že nic nám neumožňuje pokládat zdroj pohledu v této scéně za antropomorfní. Hypotéza kamery-boha, o níž tak často hovoří Kubrickovi vykladači, se opírá zejména o subjektivní záběr monolitu z filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Nelze jí ale vysvětlovat vše a užívat ji jako interpretační zkratku, jakkoli se nám jistě zamlouvá představa transcendence, která by nebyla lhostejná k půvabům Nicole Kidmanové. Řekněme spíše, že Kubrickovy filmy jsou místem, v němž je vše doslova nadáno pohledem, což platí v nejvyšší míře o předmětech stvořených lidskou rukou (počítač HAL 9000 v 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, puška ostřelovače ve FULL METAL JACKET, falické sochy v MECHANICKÉM POMERANČI), které tím dosvědčují svou autonomii, svou často smrtící, vždy hroživou subjektivitu.

6) Lokaji, sloužícími, barmany se to v Kubrickově díle jen hemží, přičemž jejich oděv a jazykové obraty utvářejí zvláštní rozměr moci. Dochází zde k podivnému převrácení: osoby, jejichž úlohou je sloužit lidem, jim přirozeně začínají vydávat rozkazy. Neboť právě tyto osoby patří do hierarchie sekularizovaných kódů, kosmu (často zlověstnému, jako například v SHINING), jehož svrchovaná jistota je plná jednoznačných znaků – kostýmů a strnulých slovních obrátů – a v němž může i ten poslední pěšák nalézt své místo a utlačovat toho, kdo v něm žádné místo nemá. Stejná strategie vítězství znaků nad svobodou se projevuje v motivu uniformy ve STEZKÁCH SLÁVY a ve FULL METAL JACKET stejně jako v kostýmech BARRY LYNDONA.



*Nad červeným sukнем kulečnicku odhaluje Ziegler režii,
jejíž byl William obětí, ale tím jen vytváří režii novou*

Foto archiv

přístup i do těch nejuzavřenějších klubů, aby nakonec zjistil, že jej všichni znají jako Nikoho, ubohého Odyssea.

Druhou z těchto scén je rozepře mezi Williamem Harfordem a Victorem Zieglerem o smysl celé příhody v místnosti s velkým kulečnickem potaženým červeným sukнем, která připomíná nádhernou úvodní sekvenci *LOLITY*, v níž se Quilty – tragikomická nápodoba Zieglera – pokoušel uniknout své smrti směšnou partií ping-pongu. Do této místnosti je soustředěna celá podstata moci, díky níž může Ziegler zvítězit nad Williamem tím, že postupně probírá etapy jeho cesty z uplynulé noci. Nejde tedy, jak se občas mylně psalo, o scénu nešikovně didaktickou, ale o předvedení didaktiky samotné, onoho násilí, jehož se dopustí ten, kdo je díky svému hierarchickému a prostorovému postavení obdařen pedagogickou řečí, mocí jazyka. První věta, která výslovně „zahajuje“ celý Zieglerův slovní záměr, je vypůjčena z novějších hororových snímků, avšak přesazení na půdu „klidné síly“ bohatého měšťana ji činí jinak a děsivě naléhavou. Během poklidné mondénní konverzace, poté, co svého hosta obklopil uklidňující atmosférou přepychu a požitkářství, se Ziegler zadívá Williamovi přímo do očí a téměř beze změny tónu oznámí: „Vím, co jsi dělal včera v noci.“ I know what you did last night: sedm prostých slov, která jsou téměř parodií pubertálních krváků, a přesto se v místnosti vznášejí jako děsivá hádanka bez odpovědi. Včera v noci se William jen násilím vymanil z objetí ženy, která se mu vyznala před mrtvolou svého otce, setkal se s prostitutkou, aniž by s ní nakonec měl pohlavní styk – později objeví, že byla seropozitivní –, zhlédl

pantomimu orientálních pedofilů, rozehranou kolem karikatury Lolity, stal se nezvaným svědkem orgie, během níž byl odhalen atd.

I know what you did last night: znamená to, že Ziegler ví o všem, co se odehrálo, tedy v krajním případě i o onom prvním hybateli, jímž je pokušení nevěry, k němuž se Alice svému muži doznává v *sanctum sanctorum* jejich ložnice, anebo je mu snad z toho všeho známo jen něco? A o čem v takovém případě ví? Vzápětí se ukáže, že Ziegler se zajímá především o to, co se odehrálo během orgie, ale jeho věta se nepřestává vznášet v místnosti jako sirná a hrozivá pára, v níž je otištěna původní, téměř nadpřirozená moc.

Cestovatel si svou totožnost uchovává tím, že i když nemůže úplně ovládnout svůj osud, zůstává pánem své řeči: Odysseus je zároveň tím, kdo cestuje, i tím, kdo o této cestě vypráví, kdo ji líčí těm, kteří zůstali. V EYES WIDE SHUT prožívá Harford násilný zásah do svého vlastního vědomí v té míře, v níž nemůže být jedinečným protagonistou své Odysseje, jejímž vlastníkem je v řádu slov Ziegler. Ten také provádí jakousi primitivní psychoanalýzu (pochybnou, neboť jistě osobně zaujatou), jejímž prostřednictvím rekonstruuje celé dobrodružství a dává mu konečný smysl. To Williama nutně zneklidní, protože události, k nimž došlo minulé noci, nemohou Zieglerově interpretaci beze zbytku odpovídat, a to tím spíše, že chybí jakákoli záruka samotné možnosti jejich logického zřetězení (a subtilní snový charakter filmu vyplývá rovněž z této nejistoty). Záměr – stejně jako cíl – celé cesty je vlastně odsunut do nepřístupné oblasti za obzorem, avšak ani to k ní Billovi nedává slovní klíč, kýžené očistné řešení. Tohoto cíle se ostatně *in extremis* chopí jeho žena Alice, později však zjistíme, že tak učiní velice dvojznačným způsobem.

Aby mohla Zieglerova vládnoucí síla účinně zasáhnout, musí být autorita řeči absolutně chráněná před jakýmkoli převrácením: rodiče ti mohou vynadat, ty však nemůžeš vynadat rodičům; seržant Hartman z filmu FULL METAL JACKET tě může nazvat buzerantem, ty mu však nemůžeš oplatit stejnou mincí. V klamně bezpečném světě EYES WIDE SHUT je vláda jednosměrné řeči nastolena již na samém počátku sekvence – tedy před výše komentovanou záhadnou poznámkou –, a to ve svůdné podobě nezištného daru: když William pochválí vzácnou velmi starou skotskou, Ziegler lékaři nabídne, že mu dá poslat celou bednu, což je velkodušnost, kterou by mu jeho partner nikdy nemohl oplatit. Dar je použit jako strategická zbraň, která otevírá celý prostor vztahů založených na hierarchii tím strnulejší, čím lépe je skryta.

Později, poté co přikročil k jádru věci, si Ziegler přisvojí i další slovní figuru jednosměrné moci, kterou má Kubrick ve velké oblibě a která náleží k onomu světu dětinské obraznosti, jenž tak často vládne jeho dílu: sprostá slova. Když mluví o okolnostech orgie, miliónářský gentleman označuje klavíristu Nicka Nightingala, jenž vyzradil Williamovi heslo, výrazem „little cocksucker“; záhadnou maskovanou ženu, která se nazítří objeví v márnici, nazve pouhou „kurvou“ a navíc „feťačkou“. Moc je u Kubricka vždy více či méně přímočaře spojena s tím, co je triviální, co je vulgární (proto se ve filmu DOKTOR DIVNOLÁSKA studená válka proměňuje ve frašku prostopášné apokalypsy). Nad červeným sukem kulečníku odhaluje Ziegler režii, jejíž byl William obětí, ale tím jen vytváří režii novou. Poté, co jím otřásla síla obrazů, se Bill dostává do područí autoritativní promluvy, podobně jako mladí vojenští rekruti ve FULL METAL JACKET, kteří byli zbaveni veškeré vlastní vůle všepohlcujícím proudem sprostých nadávek seržanta Hartmana, pochodujícího

po jejich světnici v Parris Island (je snad náhodou, že také v tomto případě měla podlaha barvu stejně červenou jako krev?).

Je vlastně překvapivé, že Zieglerova prozaicky banální slova potvrzují, co nás už dávno napadlo, totiž že to vše nebylo v zásadě nic jiného než hra na slepou bábu. A že právě v této chvíli, v níž je naše interpretace konečně potvrzena, se nám začíná zdát podezřelá. Vzpoura školáčků tváří v tvář profesorovi: proč prosadit zjevnou odpověď, ne-li proto, aby se tak lépe skryla pravda?

Přísně vzato můžeme říci, že Billova *Odyssea* se odehrává čtyřikrát: 1. noční itinerář, během něhož události poprvé přímo zasáhnou sítnici i ducha hlavní postavy; 2. denní itinerář, v němž se Bill vrací na místa událostí ve snaze nalézt „racionální“ odpověď na své snění z předešlé noci; 3. první slovní itinerář během konfrontace s Zieglerem; 4. druhý slovní itinerář během závratné závěrečné elipsy, která v jediném stříhu pohltí Billovo vyprávění určené jeho ženě, takže divák se nikdy nedozví, jak vlastně znělo, ovšem ví, že k němu došlo a že zabralo celou noc, čímž věrně reprodukovalo časovost vyprávěných událostí, tak jako Borgesova mapa, která měla kvůli přesnosti pokrýt celé zobrazené území. Máme tedy co činit s narativní strukturou opravdu podobnou noční můře, v níž je vyprávění pohlcováno ve svých vlastních zákrutech, v níž nabývá tvaru spirály, dráhy planety, která by soběstačně obíhala po své dráze v naprosté prázdnotě. A pokud bychom chtěli tento motiv vidět ve šťastnějším světle, mohl by nám připomínat onen vířivý tanec, jímž je valčík.⁷⁾

William ztracený mezi množícími se maskami se ocitá v tantalovském postavení člověka, jenž vidí zjevení. Odtud oxymoron v názvu, *EYES WIDE SHUT*, jenž je sám takovým obrazem: skutečností příznaků, příznakem skutečnosti. A tak jako Tantalos, ani William nikdy nepřechází od touhy k jejímu naplnění, stejně jako Jack Torrence nakonec v *SHINING* nedokáže zlikvidovat svou rodinu. Neúspěch vždy a všude: po celou svou dráhu se Kubrick ve svém fanatickém hledání dokonalosti nepřestal zabývat všemi podobami a rejstříky nekonečného selhávání každého programu (politického, vojenského, milostného, počítačového apod.), a to počínaje zavazadlem, z něhož na letištní dráze vytryskne marný déšť dolarů (*ZABÍJENÍ*), a konče zabřednutím do války (*FULL METAL JACKET*); počínaje zastaveným společenským vzestupem (*BARRY LYNDON*) a konče definitivním zánikem lidského rodu (*DOKTOR DIVNOLÁSKA*). Scéna s maskou, položenou na polštář vedle jeho podřimující ženy, odsuzuje Williama k bloudění (věčnému jako v případě těla kosmonauta Franka Poola ztraceného v kosmu filmu 2001: *VESMÍRNÁ ODYSSEA*?) v onom rozměru, v němž skutečnost a sen, bdění a spánek, napětí a jednání, fantasma a pohlavní splynutí vytvářejí jediné nerozlišené tkanivo prostoru a času.

7) Tato struktura se poprvé, byť v roztržité podobě, objevuje již ve druhém Kubrickově „oficiálním“ filmu, jímž je *ZABÍJENÍ*, a zcela radikálním řezem pak rozděluje na dvě zrcadlové polokoule *MECHANICKÝ POMERANČ*. Konečně v *SHINING* se dvojník stává hlavní a opakovanou figurou, jejíž účinky na závratnou konstrukci zápletky bychom mohli vypočítávat do nekonečna. Pro zjednodušení můžeme říci, že příběh šíleného správce, jenž ničí svou vlastní rodinu, je vyprávěn dvakrát (přesněji řečeno, je dvakrát vyprávěn opakovaně), což Kubrickovi umožňuje propůjčit celému filmu naprosto nebývalou tvářnost: dokázal natočit současně děsivý příběh a esej o strachu (v delší verzi snímku, kterou sám režisér přestříhal a zkrátil jen několik týdnů po americké premiéře, je tento postup ještě zjevnější, ovšem také trochu mechaničtější a nucenější).

Léčku, z níž unikne teprve svou smrtí („Život jde dál, milý Bille, a pak se jednoho dne zastaví,“ říká pán času Ziegler).

Obraz Williama, otřeseného při pohledu na Alici spící vedle masky, kterou měl na sobě při orgii, vykřikuje následující poznání: už nikdy si nedovol věřit, že tak prostý úkon, jaký konají muž a žena, když leží spolu, se může opravdu odehrát jinde než jen ve tvé obraznosti. Nic takového se nikdy nestalo, a nikdy se to nestane. Tvůj život a tvou smrt ovládá někdo jiný než ty – a vždy je ovládat bude.

Poslední Kubrickův film tedy není filmem usmíření. Alicin monolog v hračkářství, jímž celý příběh končí po vyslovení již dnes slavného fuck, totiž reprodukuje (pouze v podobě na první pohled méně nápadné) zásadní dvojznačnost, kterou končí většina Kubrickových filmů. Záhada, jež je obsažena v Alexových slovech „jsem vyléčen“ ve filmu MECHANICKÝ POMERANČ, ve fotografii, na níž vidíme Jacka Torrance uprostřed oslav Dne nezávislosti roku 1921, a také v ráně z milosti, jež dorazí trpícího snipera ve FULL METAL JACKET (záchvěv lidskosti, nebo konečně završení výcviku k vraždění?), se zároveň dotýká samotné podstaty toho, co říká Alice. Je totiž doslova nemožné rozhodnout, zda se jedná o výraz nového sjednocení páru, nebo ústup na zástěnu měšťanské morálky. Nemůže jít o obojí zároveň, a i když bychom rádi znali správnou odpověď, nikdy se jí nedočkáme.

* * *

Několik vteřin před koncem filmu Alice doznává, že ji děsí slovo forever, „navždy“. Čas je oním bodem nejhlubší sklíčenosti, do něhož se soustřeďuje Kubrickova ontologická úzkost, a právě proto jde strach dokonce i z hvězdného a cyklického dítěte ze závěru filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, jež bylo až do tohoto posledního snímku jediným „kladným“ finále v celé jeho filmografii. Forever, and ever, and ever! Tak zní nejnaléhavější refrén celého Kubrickova díla, refrén vždy vyznívající jako hrozba. Setkáváme se s ním již v LOLITĚ a MECHANICKÉM POMERANČI, a rovněž v SHINING ho Dannymu, jedoucímu na tříkolce, sborem našeptávají přízračná dvojčata jako předehtu k záplavě krve: „Come and play with us. Come and play with us, Danny. Forever, and ever, and ever.“

Přeložil Karel Thein

Citované filmy:

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975), *Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove; or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1970), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Stežky slávy* (Paths of Glory; Stanley Kubrick, 1957), *Zabíjení* (The Killing; Stanley Kubrick, 1956), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1966 – 1968).

Poznámka o autorovi

Altiero Scicchitano, narozen 1971 v Římě, žije a pracuje v Paříži. Studoval literaturu a filmovou teorii na univerzitách Paříž IV a VII, absolvoval s prací o Jorge Luis Borgesovi. Externě spolupracuje s francouzskými a italskými časopisy (Les Temps modernes, La voix du regard, Microméga, Bianco & Nero, La Stampa). Vydal knihu *Emidio Greco – Lo splendore del nulla* (Edizione Scryptorium, Torino 1995). Text o EYES WIDE SHUT vychází nejprve v Iluminaci, francouzská verze vyjde začátkem roku 2001 v časopise Esprit.