

Články

STŘETY S REÁLNEM

Tyson Leuchter

Vytvářím své golem, aby mě chránili před pogromy reality.

Jan Švankmajer

Na Švankmajerových MOŽNOSTECH DIALOGU si divák nejprve všimne, že v nich takřka žádný dialog není. Film je rozdělen do tří částí – Dialog věčný, Dialog vášnivý a Dialog vyčerpávající – a každá z nich je tajuplně bezeslovná. Namísto slov je zabydlují divoké zvuky, plesknutí něčeho odhozeného, pronikavé hryzáni zubů, zvracení, skřípot ořezávátka. V MOŽNOSTECH DIALOGU nikdo nemluví, ale film není zcela bez řeči: na úplném začátku, ještě než se začne cokoli dít, slyšíme vzdálený hovor, jakoby z restaurace. Je beztvary a nesrozumitelný a skončí dřív, než se objeví titulek, který oznamuje: Dialog věčný. Dialog se objevuje tam, kde bychom ho neočekávali – a naopak. Jak tomu máme rozumět? Možná, že právě umístění beztvarého klábosení stojí za pozornost. Objevuje se totiž během úvodních titulků, které samy zaujímají z diegetického hlediska mimořádné místo. Nepochybně jsou součástí filmu, vždyť se nacházejí na tomtéž filmovém pásu. Slouží jako dělicí místo, obvykle buď mezi ne-filmovým a filmovým prostorem nebo mezi úvodní sekvencí a hlavní částí (což je obvyklé v žánru akčních filmů; bondovky jsou zvlášť dobrým příkladem). V tomto smyslu hrají zásadní roli v přípravě na film, který máme zhlédnout.¹⁾ Ale úvodní titulky stojí zároveň mimo film. Tatáž dělicí funkce, kterou plní, je odděluje od obou částí – je to obdobné jako No Man's Land za první světové války anebo demilitarizovaná zóna oddělující v současnosti Jižní a Severní Koreu. Zatímco nezvyklé titulky mohou znepokojoval, někteří diváci cítí, že by měli vyčkat až do konce závěrečných titulků. Ocítají se tak uvnitř a vně a formují zvláštní druh nezbytného nadbytku. Jediná řeč v tomto filmu je zakreslena pouze a právě do tohoto duálního prostoru filmu. Co to znamená? Že dialog bude fungovat jakožto nezbytný nadbytek; ale jaký to dává smysl?

Beztvarost úvodní konverzace je mimořádně významná. Utváří scénu pro následující Dialogy, načež se ztrácí. Bylo by unáhlené, myslet si, že mizí *absolutně*; vždy zůstává nějaký zbytek, který působí po zbytek filmu a co může být spatřeno jinde pouze v titulku

1) Ovšemže k nim patří soubor konvencí, jejichž porušení se obvykle pojí se stylem filmu. Např. to, že filmy natáčené v duchu manifestu Dogma '95 nemají v titulcích uvedeného režiséra, ovlivňuje celou jejich ideologickou strukturu. Anebo převrácené titulky u filmu SEDM (Seven; David Fincher, 1995), které se odvíjejí shora dolů na rozdíl od obvyklého pohybu zdola nahoru, nepochybně záměrně vyvolávají v divácích nepříjemný pocit.

každé části. Všechny obsahují slovo „dialog“ – a pamatujme, že to není míněno ironicky. Je to skutečně stopa začátku. Zároveň však vyvstává problém: beztvaré žvatlání z úvodních titulků bylo neutralizováno do (zdánlivě) stabilního, vymezeného slova. Tým proces neutralizace můžeme vysledovat v dějích jednotlivých Dialogů: každý z nich je velice strukturovaný a přímo houževnatě formalizovaný, snaží se vydestilovat inkoherenci úvodního brebentění. Co se tedy stalo s tím nadbytkem, nereprezentujícím nadbytkem, tedy se „zbytkem zbytku“? Abychom mohli odpovědět, musíme si uvědomit, že výše zmíněný proces neutralizace je zásadní selhání, fakt, který se zpřítomňuje ve všech třech částech. Přestože se všechny tři části poměrně zdárně vyvíjejí, vždy končí kolapsem; to, co zbývá, nelze vřadit do symbolického universa Dialogů. Každý z nich lze proto číst jako (neúspěšný) pokus vyrovnat se s tím strašným zbytkem, s ne-symbolizovatelným nadbytkem, a s důsledky, jež tento pokus přináší subjektu. A právě zde je patrná žižekovsko-lacanovská podstata MOŽNOSTÍ DIALOGU; původcem onoho ne-symbolizovatelného nadbytku, který motivuje a rozkládá téma každého dialogu, je Reálno.²⁾

Subjekt a Reálno

První část filmu, nazvaná Dialog věčný, začíná záběrem hlavy z profilu, hlavy složené z ovoce, zeleniny a masa. Hlava se pohybuje kupředu, beze smyslu pohybuje ústy, jako by něco jedla, až se střetne s jinou hlavou, tentokrát složenou z kovových předmětů. Obě hlavy se na chvíli zastaví, pak kovová pohltí organickou a rozžvýká ji. Vidíme kovové předměty, jak útočí na jídlo a rozměňují je.³⁾ Kovová hlava vyplivuje organickou, a ta je znovuutvářena v rozžvýkané formě. Vítězná kovová hlava mizí a potká podobnou bytost, stvořenou z knih a papírenského zboží. Papírová hlava pohltí kovovou a opakuje se proces žvýkání a znovuutváření. Papírová hlava se otočí a mizí, ale hned se setkává s první, organickou hlavou, která je teď v rozžvýkané formě. Podle pravidel hry se hlavy zastaví, načež organická polkne, rozžvýká a vyplivne zdevastovanou papírovou hlavu. Vývoj se opakuje v dalším kole, dokud se všechny tři hlavy nepromění v nedefinovatelnou hmotu připomínající ze všeho nejvíc haši. Tato hmota je ztvářována do podoby lidské hlavy a požívání a zvracení pokračuje. Přestože haše tráví haši, tak to, co vylučuje, už není dále degenerovaná forma, ale namísto toho se objeví lidská hlava vymodelovaná z hlíny. Z každého střetu mezi kašovitými hmotami vznikne vždy stejná hliněná hlava. Poslední výměna proběhne mezi hlínou a hlínou. Tentokrát však nedochází k žádné změně formy, protože to, co je vyplivnuto, je totožné s tím, co bylo pozřeno. Nakonec zůstává hliněná lidská hlava, která nic nepožřela, a přece vyplivuje identickou kopii sebe samé, která vyplivne identickou

2) Práci Slavoj Žižeka používám jako filtr (nebo šifru) k Lacanovi. Jen na vysvětlenou: netvrdím, že řeč, již slyšíme pod úvodními titulky, je Reálno. Takto přímé ztvárnění je zřejmě nemožné. Spíš je to částečné, nezformované ztvárnění Reálna: mluvení zahrnuje individuální hlasy (což je artiklace u Reálna nemožná), ale společně utvářejí nesrozumitelné breptání (což je inkoherence zabraňující Reálnu). Ztvárnění Reálna ve filmu tak zakládá selhání. To ale vůbec nepomáhá subjektům jednotlivých Dialogů; tyto subjekty musejí stále zápasit s prvky Reálna v rámci tohoto selhávajícího ztvárnění.

3) Toto střední stadium – mezi požíváním a vyměšováním – se opakuje při každém jídle, ačkoliv v následujících fázích Dialogu je těžké říci, co se děje komu.

*Dialog věcný*

Foto archiv

kopii sebe samé, ta vyplivne zas další kopii. Tyto expektorace pravděpodobně pokračují do nekonečna – plátno se zatmí, až vidíme jen černo a slyšíme jen mizející zvuky zvracení. Nejprve nás bude zajímat první stadium hlav samotných. Tím, jak jsou složeny z jednotlivých předmětů, nutně vyvolávají vzpomínku na Giuseppe Arcimbolda.⁴⁾ Tyto hlavy však nabízejí víc než jen uměleckou referenci. Jde tu o jakési dvojí vidění: vidíme je jako jednotný, ztělesněný celek, ale zároveň můžeme identifikovat jednotlivé prvky, z nichž jsou stvořeny. Roland Barthes to osvětluje ve své analýze Arcimboldova díla takto: „[obrazy] mají význam: jsou to pojmenovatelné věci jako ovoce, květiny, větve, ryby, snopy slámy, knihy, děti atd. Když se zkombinují, tyto prvky produkují jednotný význam, ale ve skutečnosti druhý význam zdvojuje: vidím sice lidskou hlavu... ale zároveň vidím zcela jiný význam, který pochází z jiné oblasti lexika: ‚léto‘, ‚zima‘...“⁵⁾ Podobný efekt nacházíme i v *Dialogu věcném*. Subjekty jsou tu „pre-symbolizovány“; musíme se ptát po jejich identitě, protože každý z nich už je nějak vepsán do jiných signifikantů: do organického, mechanického a psacího/čtecího. Víme, čím hlavy jsou, protože víme co je to, z čeho jsou vytvořeny. Co však kupodivu chybí, je Barthesova třetí rovina významu. Hlavy neodkazují k žádné základní kategorii (Jídlo, Nástroje, Knihy), protože se bez ohledu na substanc

4) Tato ozvěna je patrná v mnohých Švankmajerových pracech; viz Peter H a m e s, *Interview with Jan Švankmajer*. In: Peter H a m e s (Ed.), *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. London 1995, s. 96 – 118, cit. s. 108.

5) Roland B a r t h e s, *Arcimboldo, or Magician and Rhetoriquer*; cit. dle *Dark Alchemy*, s. 52.

chovají totožně. Nepůsobí tu žádná hierarchie. Důkaz nacházíme v momentech, které následují poté, co jedna hlava spolkla druhou, ale předchází střední scéně destrukce. Předměty v hlavách se začnou točit, promíchají se a nedá se říci, která je požírající a která požíraná. V chování hlav není zřetelný žádný alegorický význam. Spíš se zdají být definovány svými pohyby a vztahy vůči ostatním: změna nastává jedině jako důsledek vzájemné výměny. Tento proces není nikdy ukončen, protože hlavám se nikdy nepodaří strávit jedna druhou a jsou násilím donuceny jedna druhou vyvrhnout.

To, s čím se tu setkáváme, je komprimovaná verze Lacanovy teorie komunikace. Slavoj Žižek ji popisuje jako systém, v němž „komunikace je strukturovaná jako paradoxní kruh, v němž vysílač přijímá od příjemce své sdělení v obrácené (to jest pravé) formě. V této formulaci decentrované Jiné rozhoduje *post facto* o pravém významu toho, co jsem řekl.“⁶⁾ Působí tu především „diskurs Pána“, v němž expedient jako by předurčoval téma dalšího (pohyb dominance), ale toto předurčení získává platnost pouze tehdy, je-li recipientem posláno zpět v obrácené formě. Takřka doslova vzato, sdělení v obrácené formě je v případě dialogu toto: hlava je nejprve vyvržena, pak rekonstituována zdola nahoru, zatímco pohlcena byla shora dolů, čímž se demonstruje, že nedošlo k žádnému skutečnému požití, jen přežvýkání. Nabízí se analogie s otravou jídlem: poté co jsem něco pozřel, musím to zvrátit, aniž by to byla má vlastní volba. Podobně také hlavy, těsně před tím, než začnou dávit, vypadají dokonale klidné. Nedělají nic, co by uspíšilo vyvržení jiné hlavy. Prostě se to jen stane. Mohlo by se zdát, že dominantní je hlava, která polyká, ale ve skutečnosti je to hlava žvýkající, co předurčuje skutečný obsah děje. To ale není vše. Hlavy nejen demonstrují „sdělení v obrácené formě“, ale ve skutečnosti *jsou* sdělením a také vystupují jako Lacanův *objet petit a*. Žižek jej popisuje jako „rušivý, zmatený a zneklidňující nadbytek, nějaký zbytek či „exkrement““⁷⁾, který provází každý proces označování. Žádná výměna není úplná a úplně uzavřena, protože každá nevyhnutelně produkuje tento iritující zbytek. Pokusy zbavit se *objetu petit a* slouží jedině k zajištění jeho přežití a reprodukci. Jak říká Žižek: „Ostatní tři diskursy nejsou nic jiného než tři různé pokusy „vyrovnat se“ s tímto obtížným a rozkladným reziduem, se slavným *objet petit a*.“⁸⁾ Diskurs pochopitelně plodí „rozkladné reziduum“ a proces pokračuje dál. To pak osvětluje matoucí skutečnost, jak hlavy neustále mění formu, ale nikdy nezmezí. Divák by očekával, že poté, co projdou fází „haše“ spíš zmizí nebo budou ještě dál zbaveny původní podoby, vždyť vše požírající proces zatím vedl k celkovému rozkladu. Jenomže ze střetu „haše – haše“ nakonec povstane hliněná hlava (což je ve Švankmajerově světě metafora lidské bytosti⁹⁾ – a to dosvědčuje, že *objet petit a* nelze ovládnout.

Tato nekontrolovatelnost nás přivádí k poslední otázce spojené s prvním Dialogem, k otázce subjektu a Reálna. Abychom mohli načrtnout odpověď, musíme se znovu zaměřit na aktéry prvního Dialogu. Dialog věčný lze číst spíš jako epizodu o Subjektu než se subjekty.

6) Slavoj Žižek, *Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 18. (Všechny následující stránkové údaje k Žižekově studii *Podrost slasti* se vztahují k jejímu otištění v přítomném čísle Iluminace.)

7) Tamtéž, s. 17.

8) Tamtéž, s. 18. Zbývající tři diskursy, diskurs University, diskurs Hysterie a diskurs Analytika, lze sotva aplikovat na film, o němž zde pojednáváme.

9) Tuto metaforu Švankmajer skvěle použil ve svém filmu KONEC STALINISMU V ČECHÁCH (1990).

To znamená, že se tu nesetkáváme s množstvím autonomních postav, ale se ztělesněním sil, sítí, systémů v rámci jedné transparentní, anonymní postavy. Na Arcimboldových hlavách jsou mimořádně významné prvky Symbolična i Imaginárna. Nekonečný hlad, neustálé napětí hlav poukazuje k chaotickému Imaginárnímu. Je to obzvlášť patrné ve středních scénách žvýkání. Formová jednota hlav je tu rozbíjena: vidíme velmi plošné záběry rozměňování, v nichž oddělené elementy, které byly původně integrovány do celku, jednají více či méně nezávisle. Tato ne-jednota poukazuje k Imaginárnímu: každý element jedná sám za sebe a poddává se touze hladu. Přesto tu stále sledujeme „symbolické přeúčnění, regulující imaginární účinky“, ¹⁰⁾ protože tato touha je cílená. Proces konzumace (třeba neúspěšný) začíná a končí symbolickou strukturací hlavy a tato strukturace nikdy zcela neskončí: často vidíme domněle nezávislé elementy, jak fungují společně (např. kus papíru postrkuje oběť do obálky) a elementy se vždy snaží nasytit hladovějící sjednocenou hlavu. Obálka ve skutečnosti nikdy nic nesní, vždy to vyplivne, napodobujíc expektoraci hlavy jako celku. A tak vidíme, jak je Imaginární tolerováno v prostoru Symbolična.

Toto pojetí Imaginárna jakožto touhy zprostředkované Symboličnem předpokládá úplný (a úplně poznatelný) subjekt, což v našem případě nepřichází v úvahu. Kdyby byl subjekt úplný, pak by Jiné bylo stravitelné; pak by tu nebylo nic, co by mohlo být vepsáno do Symbolična a nedošlo by k nekonečné repetici zvracení. Ale jak jsme viděli, hlavy nereprezentují Imaginárna a Symbolična v rámci subjektu, ale také reprezentují Imaginární a Symbolično neredukovatelného, nesrozumitelného Reálna, onoho *objet petit a*. Tento malý kousek Reálna je podle Lacana to, „co je v subjektu víc než on sám“, ¹¹⁾ a jako takový subjektu předchází. Proto je na konci každé části hliněná hlava vyplivnuta už jako zcela zformovaná; každá hliněná hlava je už v každé předchozí přítomna jako deformovaný obraz Reálna. Podstatné je, že jsou to *deformované* obrazy, protože Reální, které je „předem vyloučeno ze symbolické fikce“, ¹²⁾ nemůže být ve skutečnosti zobrazeno. Reální vkládá nesrozumitelný, neovladatelný fragment přímo do středu subjektivity, čímž zakládá subjekt a zároveň jej destabilizuje. Právě proto je proces zvracení nekonečný, proto jsou plně zformované hlavy identické. Symbolické diskursy se střetly se střepinami Reálna; to už nelze vtěsnat do Symbolična a tím dále zbavovat původní podoby, to už nelze vrátit v jiné než původní podobě. Teď už je zřejmé, že na začátku patří hlavy do Symbolična a Imaginárna, promění se v neexistující Reální, přesto se však pokoušejí začlenit do ekonomiky spotřeby. V této nekonečné a nekonečně selhávající proměně se konstituuje podstata subjektu.

Reální radosti, Reální zlosti

Následující část, nazvaná Dialog vášnivý začíná dvěma hliněnými postavami, mužskou a ženskou, sedícími u stolu proti sobě. Zpočátku nemají ve tvářích žádný výraz, ale pak se muž usměje a dotkne se ženiny ruky. Pak se políbí a během polibku se hlína obou

10) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 8.

11) Cit. dle S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 19.

12) S. Žižek, *The Spectre of Ideology*. In: Elizabeth Wright – Edmond Wright (Ed.), *The Žižek Reader*. Oxford – Malden, MA 1999, s. 79.

postav začne mísit. Nejprve se prolnou jejich tváře, pak ruce. Klesnou na stůl jako vlnící se, pulzující masa, z níž tu a tam vystoupí tvář v erotické extázi, prsty, ruce dotýkající se ňader. Po chvíli se začne masa oddělovat, až se zpátky ztváruje do dvou sedících postav, opět bez jakéhokoliv výrazu ve tváři. Teprve teď se objevuje třetí prvek: na stole zůstala ležet malá beztvará hrouda hlíny. Otáčí se, jako by se ohlížela po ostatních přítomných a odkutálí se k ženě. Dvakrát povyskočí, pak se amébovitými výčnělky dotkne ženina břicha. Žena bez jakéhokoliv výrazu pohlédne dolů – to je poprvé, co některá postava vezme hroudu hlíny na vědomí. Žena ji odhodí směrem k muži, který na ni pohlédne s tváří stejně bezvýraznou. Pokusí se ji shodit ze stolu, ale hrouda se zachytí a vyšvihne zpátky na stůl a šine se k ženě. Ta se ji pokusí rozplácnout, ale hroudě se podaří uniknout. Muž hroudu přivolá a ta skočí do jeho dlaně. Muž ji zformuje do koule a vrhne ji na ženu. Jeho tvář se při tom nelibě svráští, což je první změna výrazu od té doby, co se postavy oddělily. Žena rozčíleně seškrábne hroudu ze svého hrudníku a hodí ji na šokovaného muže. Žena se zasměje a v tom mužova ruka dopadne na její tvář a zcela zničí její rysy. Žena plácne do mužovy tváře, on do její. Postavy se navzájem ničí, až klesnou na stůl ve stejně velké pulzující mase, jaká vznikla jejich sexuálním stykem.

V této části filmu je rozhodující přesné čtení drobné hrudky, která vznikla jako důsledek kopulace hliněných postav. Bylo by snadné prohlásit, že onen žmolek představuje novorozeně, že toto novorozeně ničí harmonický vztah mezi matkou a otcem a přivede je až k úplné zkáze. Není to dokonale oidipovské čtení? Taková interpretace by vypadala jako intuitivní. Opomíjí však několik klíčových momentů, které nakonec diskreditují identifikaci hroudy jakožto dítěte. Především tu není žádný harmonický vztah, který by mohl být narušen: poté, co se oddělily, postavy o sebe neprojevují žádný zájem; až do okamžiku, kdy se začnou prát, neukazují skutečně žádný cit. A za druhé: ani jedna z postav si tu hliněnou hrudku nepřeje. Není tu tedy žádný důvod k soupeření, není tu nic, co by mohlo rozbít vztah. Za třetí, a to je nejdůležitější, onen žmolek nevykazuje vlastnosti novorozeněte. Neorientuje se k matce – v opačném případě by se přece nerozhlížel, ale koulel by se rovnou k ženské postavě. Chápat tuto epizodu jako příběh rozhněvané rodiny prostě nestačí.

Jak máme tedy chápat ten žmolek hlíny? Vyjdeme-li z první epizody, můžeme říci, že reprezentuje *objet petit a*, Reálno. Opět je to výsledek změny – tentokrát sexuálního aktu, nikoliv konzumace. Není to však zvnitřnělý fragment izolovaný z Věcného dialogu, nýbrž něco vnějšího. Je třeba pamatovat na vztah mezi malým žmolkem a velkou sexuální hroudou: obojí je (vadnou) reprezentací Reálna. Nesetkáváme se tedy s Reálnem pouze jako se základem subjektu, ale také s Reálnem, s nímž subjekty jednají.¹³⁾ Tak, jako jsou dvě hroudy hlíny, jsou také dvě cesty, jimiž se hliněné figury vydávají. První je cesta *jouissance*, cesta „bezmyšlenkovité slasti“ z Reálna.¹⁴⁾ Tato slast se manifestuje několika konkrétními způsoby v divokém sexuálním styku. Nejzřejmější je už sama slast sexu a je příznačné, že během styku vystupuje z masy právě ženina tvář v extázi. I když tuto slast mohou zakoušet i muži, určitá část *jouissance* je rezervována pro ženy. Žižek v této souvislosti říká: „Pouze žena má přístup k Jiné (nefalické)

13) Jakkoliv tyto subjekty samozřejmě také obsahují fragmenty Reálna.

14) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 7.

*Dialog vášnivý*

Foto archiv

slasti.¹⁵⁾ A žena demonstruje právě tuto „jinou slast“, založenou na obdarovávacím účinku Reálna. *Jouissance* se projevuje také jinými způsoby. Žižek popisuje slast jako „lepkavou“ – a právě tato vlastnost by mohla být přisouzena také hliněným postavám.¹⁶⁾ Poté, co se obejmou, postavy se k sobě lepí, až dokud se neoddělí. Víme-li o jejich „lepivosti“, určitě bychom neměli chápat jejich klesnutí na desku stolu a proměnu v pulzující sexuální masu jako jakýkoliv druh „duchovního spříznění“ nebo „splnutí duší“, nýbrž jako situaci, v níž každá strana individuálně zažívá svou slast pouze pro sebe. Kdyby bylo došlo k nějakému duchovnímu spříznění, pak by sblížení postav, jež následuje (tvář ženy, mužovy ruce a rty na jejích ňadrech), nebylo možné. Hliněné postavy se spojují pouze proto, že jejich slast je prostoupěna Reálnem a jakmile tato slast pomine, opět se od sebe oddělí.

Zde se setkáváme s dalším kusem hliněné masy a s další cestou, jíž se postavy ubírají, reagující na Reálno: je to cesta zlosti. Příčina této proměny je v převrácení účinku Reálna, tedy z *jouissance* do „skutečného porozumění jakožto traumatické události“.¹⁷⁾ Proč došlo k této proměně? Abychom to pochopili, musíme samozřejmě zkoumat onu malou hroudu hlíny. Vypadá to jako odraz postav, který vznikl v hloubce jejich erotického

15) S. Žižek, *Otto Weininger, or 'Woman doesn't Exist'*. In: *The Žižek Reader*, s. 146.

16) S. Žižek, *The Obscene Object of Postmodernity*. In: *The Žižek Reader*, s. 49.

17) Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*. „October“ 1996, č. 81, s. 107. – Děkuji Dr. L. L. Jamesovi za zapůjčení tohoto časopisu.

zápasu, v poddanství vůči *jouissance*. Je to táž pulzující, beztvářá hmota, která vznikla v důsledku koitu. Teď tedy víme, že ten malý iritující žmolek se objevil poté, co byla dokončena soulož, protože sám je jejím dokončením. Postavy souloží a prožívají slast – tato *jouissance* Reálna se začíná zvnějšňovat v postavách, ve velké sexuální hroudě. Proces zvnějšnění a soulož končí současně: malá hrudka se oddělí od muže a ženy, ztělesňující nemožnost *jouissance* Jiného. Proto se pak obrací na obě postavy, ale není přijata ani jednou z nich. Nelze do sebe pojmout Reálno Jiného. Neschopnost symbolizovat a integrovat *jouissance* Reálna (malá hrudka hlíny) předem vylučuje jakoukoli záruku klidného vztahu; vždy je tu nějaký nepochopitelný a také nedostupný zbytek. Ani jedna strana nemůže být plně symbolizována a z pokusů o překonání této nemožnosti vzniká antagonismus. Odtud Žižek osvětluje Lacanovo zjištění, že „neexistuje žádný sexuální vztah“: „každý vztah mezi dvěma pohlavími se může odehrát pouze na podkladě zásadní nemožnosti“.¹⁸⁾ A proto se také hliněné figury na cestě od slasti k zlosti snaží zničit jedna druhou zformováním třetí hrudky, čímž se spojuje sexuální žmolek s jeho vlastním vnitřním antagonismem. A tento umělý žmolek je hranicí jejich vztahu.

Reálno a Opak

Závěrečná epizoda, nazvaná Dialog vyčerpávající začíná záběrem prázdného stolu. Otevře se zásuvka a vyvalí se z ní jakýsi neforemný kus hlíny. Rozdělí se na dvě části a zformuje do bust dvou navzájem podobných, ale rozlišitelných mužů. Jeden z nich otevře ústa a z nich vyjede kartáček na zuby. Druhý také otevře ústa a objeví se zubní pasta. Zubní pasta se vymáčkne na kartáček a oba předměty se zasunou zpět do úst. Následuje krajíc chleba a k němu nůž s kouskem másla. Máslo se rozetře na chleba. Pak se objeví bota a tkanička. Tkanička se navlékne. Objevuje se tužka a ořezávátko. Tužka je ořezána. V tom okamžiku se uskuteční kruhová výměna. Hlavy si vyměnily místa a začínají znovu. Od této chvíle se už předměty nebudou k sobě hodit: máslo se rozetře na botu, kartáček na zuby je ořezán, zubní pasta je vymáčkána na tužku – až se vyzkouší všechny permutace. Během toho jsou obě hlavy stále více poškozeny. V hlíně se objevují první trhliny, oči se poulí. Před posledním kolem si hlavy opět vymění místa. Tentokrát se z obou stran objevují totožné předměty a výměna opět selhává: boty se požírají, ořezávátko se ořezávají navzájem. Nakonec vidíme obě hlavy takřka úplně zničené, jazyky vypláznuté přes bradu, těžce oddechují a jsou úplně stejně deformované.

V prvním kole jsme se opět setkali s „diskursem Pána“ a jeho nezbytnou inverzí. První hlava vysune zubní kartáček a chová se jako dominantní označující. To určuje meze druhotného označujícího: druhá hlava je přinucena reagovat „správným“ předmětem, v tomto případě zubní pastou. Když se dva označující setkají a jednají současně, proces je završen. Vzhledem k tomu, že první hlava udala úvodní element výměny, zdá se být zcela dominantní. Tato rovina „diskursu Pána“ se během prvního kola proměn nemění. Nicméně se tu opět setkáváme s důkazem, že tím, co skutečně předurčuje pole diskursu v každém následujícím kole, je „sdělení v převrácené podobě“ (a recipient/expedient

18) S. Žižek, *Otto Weininger*, s. 142.

tak ovládá prvního expedienta/recipienta). V těchto kolech jedna hlava vydá předmět, druhá pak vydá předmět, který k němu nepatří a první hlava s tím nemůže nic udělat. Tato proměna je takto definována druhým hráčem, který reaguje na nabídku prvního. To by ovšem ve skutečnosti postavilo druhou hlavu do pozice skutečného dominantního označujícího, pokud by byla nadána větší autonomií. Kdyby mohla druhá hlava vybírat objekty, které mají být vtaženy do hry a které ne, pak by byla skutečně velmi silná. Namísto toho se však obě hlavy zdají být nějakou silou přinuceny vyzkoušet všechny variace. A proto když druhá hlava odmítne odpovědět na tužku ořezávkem a na krajíc chleba nožem s máslem, není to absurdní gesto vzpoury, ale znamení, že obě hlavy selhaly.

Toto selhání jde v soustavě proměn na vrub *objet petit a*. Kde pak ovšem najdeme zbytek? Na dvou místech. Především se musíme ptát, proč vlastně tato poslední epizoda vůbec překonala své první kolo? Kdyby byly odpovědi hlav zcela „úspěšné“, což se zdálo možné, pak by tu nebyl žádný stimul k pokračování. Hlavy musely projít všemi permutacemi, ale ani potom se nezdá, že by dosáhly cíle. Vlastní existence všech následujících kol tedy potvrzuje selhání prvního a tím i existenci iritujícího zbytku. Druhé místo, kde nacházíme zbytek, nezničitelný a věčně motivující další diskurs, je pochopitelně v hlavách samotných. Po každém kole se v nich odehraje zaznamenanatelná změna. Především se vypoulí jejich oči. A potom postupně, jak začíná praskat hlína, z níž jsou vyrobeny, jsou stále více znetvořeny. Nakonec jako by se skoro roztavily, jazyky jim visí z úst, lapají po dechu. Po každém spojení je nabídnutý předmět vtažen zpět do úst, ale v dalším kole je přítomen zas v původní podobě. Musí tu být něco, co je zároveň naplňuje i zbavuje jejich původní podoby. To něco je zbytek, fragment Reálna, který navzdory urputným snahám nikdy nemizí. Vyčerpání, které se ohlašuje v titulku, tak zabraňuje hlavám v jejich pokusu vykázat *objet petit a* pomocí nějaké zázračné výměny objektů. Je to marný pokus, protože *a*, Reálno, je uloženo v každém objektu a překračuje jej.

Dialogy Reálna

Hovor na začátku filmu, který je tu striktně vzato jediným dialogem, se rozplyne dřív, než se cokoli stane. Možná, že teď, ve světle žižekovsko-lacanovské analýzy, je už jasné proč: dialog je prvek Reálna, který vzdoruje symbolizaci a nemůže být přiřazen k žádné z postav filmu. Žižek to formuluje takto: „Tento hlas (...), který mne oslovuje, aniž by byl spojen s nějakým konkrétním nositelem a volně se vznáší v nějakém děsivém meziprostoru, funguje rovněž jako skvrna či černé místo, jehož nehybná přítomnost interferuje jako cizí tělo a brání mi dosáhnout identity se sebou samým.“¹⁹⁾ Není tedy náhodou, že se hovor objevuje během úvodních titulků právě jako příklad (non)diegetického „děsivého prostoru“. Následující Dialogy pak můžeme chápat jako pokusy násilně vyhnat Reálné hlasy z tohoto meziprostoru a integrovat je do bezpečného, symbolizovatelného prostoru animace a tím zrušit ten ohavný zbytek. Tyto pokusy sice vedou k zajímavým efektům, ale nemohou než ztroskotat. Dialog věčný oslabuje konstitutivní a destabilizační roli

19) S. Žižek, *Podrost slasti*, s. 6.

Přeložil Michal Bregant

(Adresa: boppy leuchter@hotmail.com)

23) Jacques L a c a n, *Seminar II*. Cit. dle S. Ž i ž e k, *Podrost slasti*, s. 20.

ILUMINACE

Tyson Leuchter: Střety s Reálnem

Možnosti dialogu

Krátký film Praha – Studio Jiřího Trnky, 1982

Námět, scénář, výtvarník, režie: Jan Švankmajer. **Kamera:** Vladimír Malík. **Hudba:** Jan Klusák. **Ani-
mace:** Vlasta Pospíšilová. **Střih:** Helena Lebdušková. **Zvuk:** Ivo Špalj.

SUMMARY

ENCOUNTERING THE REAL

Tyson Leuchter

The present essay deals with the short animation film *DIMENSIONS OF DIALOGUE* (*MOŽNOSTI DIALOGU*, directed by Jan Švankmajer, 1982) consisting of three separate Dialogues: Factual, Passionate, and Exhausting. The theoretical background for the interpretation is based on work of Slavoj Žižek which is used as a filter (or cipher, as it were) for Jacques Lacan.

The first thing one notices about Švankmajer's film is that there nearly isn't any dialogue. No one speaks in the Dialogues but the film is not wholly bereft of speech: in the very beginning, before any action takes place, we hear background conversation as if in a restaurant. This chatter is formless and unintelligible, and it cuts out before the title card announcing the first of three Dialogues appears. There is dialogue where we don't expect it and none where we do.

The babble of the opening, the only instance of dialogue in the strictest sense. Perhaps in light of a Žižekian/Lacanian analysis, it is clear why: it is an agent of the Real, defying symbolization and unable to be assigned to any of the given players of the film. Žižek describes just such a formulation: "That voice, the voice (...) addressing me without being attached to any particular bearer, floating freely in some horrifying interspace, functions again as a stain or blemish, whose inert presence interferes like a foreign body and prevents me from achieving self-identity". It is therefore no accident that the babble occurs during the credits, nothing but an exemplar of the (non)dialectic "horrifying interspace".

The ensuing Dialogues can be read as attempts to wrest the Real voices away from that interspace, integrate them within the safe, symbolizable space of animation, and cancel out that awful remainder. These attempts cannot but fail; yet they still yield interesting effects.

The Factual Dialogue plays out the Real's constitutive and destabilizing roles in the formation of the subject, demonstrating the tension between "identity" and "self-identity". To this end, the Symbolic and Imaginary play of the Arcimboldo heads stops with the advent of the endlessly repetitive, endlessly reproductive clay head. The fragment of the Real has been reached, and the key is that we can never break it down any further; the clay head never creates anything other than itself. It is thus incompatible with the discursive networks of the Symbolic, which rely upon difference, while at the same time producing the *objet petit a* that gets those discursive networks started. Žižek describes this as the contrast between "social-symbolic existence" and „what I am 'in the real'".

The Passionate Dialogue demonstrates just how fragile the social identity is. The Real may provide *jouissance*, but this enjoyment is of the particularly "sticky" kind. It isolates the subject, disintegrating the social bond, and therefore the symbolic, social identity. Furthermore, as the enjoyment of the Other is sealed off by its origin in the impossible Real, the same Real that provides *jouissance* also provides an insuperable antagonism to existence. This antagonism eliminates the possibility for any perfectly happy relationship. Thus, the clay figures participate in enjoyment, but once it becomes externalized, signifying the shard of the Real non-incorporable with the self, they switch to anger and rip each other apart, mirroring the formlessness of that which gave enjoyment and ensures antagonism.

The Exhausting Dialogue finally demonstrates the frustrating irreducibility of the Real. As in the first Dialogue, the Real remains unsolvable by any combination, and the attempts to banish the Real create what motivates the Symbolic, the *objet petit a*. If the Symbolic ever succeeded in its mission, it would perforce cease to exist. But the Symbolized subject continues anyway in the impossible task, resulting in terrible exhaustion. Thus the exchanges and pathetic condition of the final two clay heads. It is the failed integration of the Real voices of the credits that gives rise to and shakes up the individual Dialogues. Thus the *possibilities* of dialogue (a more accurate translation of the title of Švankmajer's film) imply that at its center, there resides something incomprehensible. Or as Lacan puts it: „There is something so incredible about every existence that we must in fact incessantly question ourselves about its reality.“