

Články

KOLJA JAKO SYMPTOM

Ideologie, fantasma a národ ve filmu Jana Svěráka

Anja Tippnerová

Is there a true déjà-vu or a false déjà-vu?¹⁾

1. Ideologie

Film Jana Svěráka vypráví příběh malého ruského chlapce, který ztrácí svoji matku a v Čechách nachází otce, aby se na konci příběhu ke své matce zase vrátil. Zároveň vypráví příběh opožděného otcovství. Tento dvojí příběh se odvíjí v době vymezené koncem socialistického mocenského systému v Československu a začátkem nové éry. Svěrákův film je čistá ideologie. Nikoliv ideologie jako zaslepené vědomí nebo systematicky zkreslená komunikace,²⁾ nýbrž ideologie – podle Slavoj Žižeka – jako nezbytná forma subjektivní a společenské sebeochrany před traumaticky prožívanou skutečností. Fantasmatická clona, kterou Svěrák ve svém filmu nastavuje, je absolutní. Ve filmu nezůstává nic ponecháno náhodě, scény neobsahují žádné nevyřešené problémy. Není žádného nedourčeného smyslu, který by nesplynul s melodramatickým vyprávěním o malém chlapci a starém mládenci.³⁾ „Funkcí ideologie není nabídnout nám možnost úniku z naší skutečnosti, ale nabídnout nám sociální skutečnost jakožto východisko z jakéhosi traumatického, skutečného jádra.“⁴⁾ Výtvoř populární kultury jako KOLJA nejsou tedy nutným protikladem reality, nýbrž realitu konstituují; umožňují „subjektu, aby snášel horor reálna“⁵⁾. KOLJA je ideologický film, neboť, jak zde ještě ukáži, společenskou realitu „promítá do imaginárna“ a protože její celkovou strukturu prokládá fantaziemi.

Svěrákův film není zajímavý jen z ideologického zřetele, je zajímavý také psychoanalyticky – a to hned z dvojího hlediska: za prvé svým zobrazením politických mocenských

1) Don De Lillo, *White Noise*. London 1986, s. 126.

2) Přehled různých formací pojmu ideologie nabízí: Terry Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart – Weimar 1993.

3) Zdůrazňuje to také Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha 1997, s. 130.

4) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. London 1989, s. 45.

5) Slavoj Žižek, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien 1997, passim.

vztahů mezi Sovětským svazem a Československem jako rodinného konfliktu a opožděného *coming of age*, za druhé retrospektivní vizualizací traumatu politického převratu roku 1989. Kromě toho je zajímavý i tím, že tato témata inscenuje tak dokonale a že vizuální, (fantasmatickou) clonu nastavuje bez jakékoliv mezery.

Pro zklidnění hororu ruské okupace a domestikaci převratového traumatu se Svěrák ve svém filmu několikrát vrací k „mýtům všedního dne“. Naznačuje to už úvodní scéna, která aktivuje hned několik takových mýtů: pivo, Dvořákovu hudbu, potenci českého muže. Ve velkých záběrech je Praha a celá vlast ponořena do zlatavého světla jako ikona národní architektury a krajiny. Každý se může najít v cellistovi Loukovi, protože „co Čech, to muzikant“. Momentu, že Svěrák a Svěrák ve svém filmu uplatňují typ Švejka jako identifikační postavu, toho si kritika hned všimla. Tato asociace není příkladná ani tak z hlediska obsahu jako spíše z hlediska aktualizace určitého historicky předznamenávaného způsobu kulturní identifikace, jako pokračování v psaní jisté tradice. Neboť vlastním cílem filmu je identifikace diváka s Loukou jako ztělesněním českých národních dějin. Historie převratu v Československu je zároveň zdrojem děje a prvkem uvádějícím děj KOLJA do pohybu.

Postavy ve filmu nejsou však v žádném případě ztvárněny jako „agenti příběhu“⁶⁾. Nepohybují se na politickém poli, ale v privátní sféře. Jako kulisa rodinného dramatu slouží pohlednicová Praha,⁷⁾ malebné městečko (ve kterém se o socialistické architektuře jen mluví, aniž by však byla ukazována) a idylická krajina s řekou (i zde jsou pohromy, které socialismus napáchal v přírodě, pojednány jen ve vyprávění, nikoli však ukázány). Vykresleny jsou „věčné“ Čechy, kterými socialismus prošel zdánlivě beze stopy, kde však přinejmenším vnějškově zůstal. Už jméno hrdiny – Louka – odkazuje na význam, který ve Svěrákově filmu hraje idylično jako symbol všeho českého. Jak píše Jiří Peňás, herec Zdeněk Svěrák ztělesňuje „esenci češství“ a film je „ekránovým snem o nás samých“.⁸⁾

Nostalgická touha po jednotné národní kultuře nachází svoji formální dobu v tradičním způsobu narace.⁹⁾ Podkladem Svěrákova filmu je příběh o znovuzískání národního sebeurčení po letech cizího poručnickování. Znovuzískaná, vlastní vůlí určená pospolitost nachází svůj výraz v inscenaci „jednohlasnosti“¹⁰⁾, jak je předvedena v závěrečné scéně, v níž symfonické pod vedením Rafaela Kubelíka hrají *Mou vlast*. Hudba se prolíná jako motiv celým filmem – jak ve vizuální, tak ve zvukové rovině – a prefiguruje (národní) harmonii, která se dostaví teprve na konci. Můžeme proto jen souhlasit s tezí

6) T. E a g l e t o n, c. d., s. 213.

7) Do filmové povídky Zdenka Svěráka jsou tato hodnocení již vepsána, tak například o výhledu z Loukova okna: „Jako dobře nasvícený mistrovský obraz uhoří nás do očí barokní věž Mikulášského chrámu a vedle ní jako geniální kýč Pražský hrad.“ Srov. Zdeněk S v ě r á k, *Kolja. Filmová povídka podle námětu Pavla Taussiga*. Praha 1998, s. 11.

8) Jiří P e ň á s, *Ekránové sny o sobě samých*. „Respekt“ 7, 1996, č. 21, s. 18.

9) Srov. k tomu Benedict A n d e r s o n, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1991. – Anderson spojuje „psaní národa“ s narativní formou realistického románu; tradice, k níž se řadí i KOLJA.

10) Tamtéž, s. 145. Anderson zavádí pojem „jednohlasnost“ (*unisonance*) v kontextu národní hymny, jejíž zpívání vyvolává pocit pospolitosti a rovnosti.

Ondřeje Štindla, že Kolja byl vnímán spíš jako důležitý výkon na poli národním než jako filmový zážitek.¹¹⁾

2. Dodatečnost

„Symptomy jsou stopy beze smyslu, jejich smysl se neodhaluje, nedoluje se ze skryté hloubky minulosti, ale zpětně konstruuje – analýza produkuje pravdu; a to je významný rámec, který dává symptomům jejich symbolické místo a význam. [...] Každá historická ruptura, každý příchod nového vládnoucího signifikantu, zpětně mění vyprávění o minulosti, umožňuje jejich nové čtení.“¹²⁾

Změna politického uspořádání, nahrazení socialismu demokracií a kapitalismem, představují par excellence nahrazení jednoho smyslutvorného diskursu jiným. S ohledem na nový vládnoucí signifikant se situace a jednání, které předtím zůstávaly nenápadné, jeví jako symptomatické.

KOLJA provádí tuto restrukturuaci ve dvou rovinách: interně jako součást filmového příběhu a externě jako jeho podmínku. Úvodní scéna filmu inscenuje symptom tohoto druhu, který je však rekonstruovatelný teprve z časového odstupu sedmi let. Smyčcový kvartet hraje Dvořáka. Teprve postupně se divákovi stává zřejmým, že hudebníci nehrají v koncertním sále, nýbrž v krematoriu. Zpěvačka Klára zpívá na Dvořákovu hudbu text třiadvacátého žalmu „Hospodin jest můj pastýř, nebudu mítí nedostatku“, potom rakev zmizí za černým závěsem. Krematorium, hřbitov, množství rakví, s nimiž se divák během filmu setkává, to vše je až s koncem filmu (politický převrat roku 1989) konstituováno jako metafory. Vyjadřují jednak hřbitovní atmosféru, kterou se vyznačoval život v pozdní fázi socialismu, jednak prefigurují vytouženou a přece nečekanou smrt vyčerpáním, která čekala Sovětský svaz.¹³⁾ Tento motiv je ještě jednou využit ve sféře rodinných vztahů, totiž smrti „tety Tamary“. Smrt vitální ženy, která v předcházejících sekvencích vystupuje jako „falická matka“ vybavená insigniemi mužskosti (cigarety, hluboký, silný hlas), se jeví jako nepředvídaná událost, která všechny zasáhne zcela nepřipravené.

Motiv hřbitova uplatňuje Svěrák subtilním způsobem ještě jednou, když Kolja v letadle do Frankfurtu v nadoblačné výšce předříkává téměř bezhlasně onen žalm, který Klára zpívala v úvodní sekvenci a který slýchal tak často, dokud žil s Loukou. Poznání symboličnosti je však možné až z odstupu, tak jako Kolja může tuto píseň zpívat až po rozloučení s Loukou a Čechami. Odloučení od Louky je pro chlapce inscenováno jako malá smrt, kterou nyní, na rozdíl od odloučení od matky rok předtím, může symbolizovat on sám. Koljovy vzpomínky na právě skončené soužití s Loukou, na mnohé hodiny

11) Ondřej Štindl, *Všude tam, kde je krásně čechoučko*. „Kritická příloha“ 1996, č. 6, s. 131 – 135, cit. s. 131.

12) S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, s. 55n.

13) Film obsahuje důrazný pokyn, že „symptomy“ ve vyprávěném času filmu nebyly před převratem jako takové čitelné, že je možné je konstruovat až *post festum*. Srov. Loukův rozhovor se strýcem Růžičkou: „Víš, co říkal jeden jasnovidec z Krkonoš? Že to letos praskne.“ – „To už říkají čtyřicet let,“ zklame strýce synovec.“ Z. Svěrák, c. d., s. 88.

v krematoriu a na hřbitově, na motiv smrti vůbec, dostávají zde ve Freudově smyslu poslední kreativní opis (*Umschrift*).¹⁴⁾

Svěrákův film žije z *dodatečnosti*. Tento Freudem a Lacanem teoreticky podložený pojem označuje „obecnou teorii psychického času“.¹⁵⁾ Označuje námahu re-interpretace *post festum*, převedení historické události z latence do symbolického řádu. Opakování se děje ve jménu otce a představuje vřazení do zákona.¹⁶⁾ Tím, že Svěrák vypráví historickou událost převratu ve formě melodramatického rodinného příběhu, odnímá pronikavým událostem jejich objektivní charakter a proměňuje je v subjektivní faktor. Jednak není možné příběh politického převratu vyprávět v Praze devadesátých let jako drama, jediné snad pohledem skalního komunisty, proto je vlastní melodramatičnost filmu neustále prokládána komediálními prvky.¹⁷⁾ Na druhé straně je zde vytoužené osvobození od Sovětského svazu a od nedemokraticky zvolené, utlačovatelské vlády ztvárněno ambivalentně. Je to koneckonců převrat, a tím vzniká mobilita a svoboda, které Koljovi přinášejí ztrátu.

Latentně ambivalentní postoj vůči politickému převratu, který film zaujímá, aniž by jej přímo vyjádřil a učinil tak předmětem diskuse, přispěl jistě i k tomu, že film byl pocíťován jako smířlivý a příliš sjednocující, takže se téměř všichni mohli s vyprávěným příběhem identifikovat. Orientace na žánr melodramatu je také výrazem konzervativního zaměření filmu vzhledem k politickému převratu,¹⁸⁾ které se projevuje i v jeho obrazové řeči a v ikonizaci Čech před převratem. Sametová revoluce nevede ve Svěrákově filmu ke zlomu, ke společenskému odsouzení, je ukázána jako možná zpožděná, ale přece jen navázání na nepřírozně přerušenu tradiční linii.

Dodatečnost filmu nevede však k hlubšímu pochopení vlastní minulosti. Film se nezabývá otázkou: Jak jsme se stali tím, čím jsme? nebo jak došlo k sametové revoluci? Proto

14) Srov. například Freudův dopis W. Fliessovi ze dne 6. 12. 1896, v němž píše: „[...] pracuji s předpokladem, že náš psychický mechanismus vznikl postupným vrstvením, když materiál získaný ze stop vzpomínek dostane čas od času nové *uspořádání, přepis*, na základě nových vztahů.“ (Zde citováno podle J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt 1991, s. 314.)

15) Srov. Malcom Bowie, *Lacan*. Göttingen 1994, s. 171.

16) Žižek několikrát zdůrazňuje změny, které událost prodělává opakováním: „Rozhodujícím okamžikem je zde změna statutu události: když vypukne poprvé, je vnímána jako náhodné trauma, jako průnik určitého nesymbolického Reálna. Symbolická nutnost této události je rozpoznána teprve prostřednictvím opakování – pak nachází své místo v symbolické síti, uskutečňuje se v symbolickém řádu.“ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, s. 61.

17) Film je situován takříkajíc doprostřed mezi komedií o nedobrovolně přijatém a potom s velikou láskou plněném otcovství, jako ve filmu *TŘI MUŽI A NEMLUVNÉ*, a melodrama o dítěti mezi jeho rodiči, jako v *KRAMEROVÁ VERSUS KRAMER*. Zásadním rozdílem oproti těmto filmovým příběhům o potížích rodičovství je ovšem klíčová úloha, kterou Svěrákův film přisuzuje nacionálnímu kontextu.

18) Ke společenským implikacím melodramatu a komedie srov. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York 1985. Jak píše Brooks, komedie představuje vysmání se starému řádu a vznik řádu nového, zatímco melodrama je konzervativní žánr, který nemůže ztvárňovat inovaci (c. d., s. 205). Také Žižek zdůrazňuje blízký vztah melodramatu k fantazii a tím v sublimované formě i ke stávající, represivně pocíťované společenské skutečnosti. S. Žižek, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, s. 42.

Svěrák zachází také s historickými detaily velmi velkoryse, nezáleží mu na historické správnosti nebo věrohodnosti.¹⁹⁾ Jeho film je krajně fantasmatický. Je smířlivý nejen ve vztahu k (malému) Rusovi, ale také ve vztahu k vlastní minulosti, kterou utápí v růžovém, popřípadě jantarovém světle. Jádrem KOLJI není kritická otázka, nýbrž výpověď.

3. Symbolické a imaginární

„V oblasti filmu zrovna tak jako v jiných oblastech je psychoanalytická cesta cestou bezprostředně sémiologickou, dokonce i tehdy (a tehdy zvlášť), jestliže ve srovnání se sémiologií klasičtějšího typu se pozornost přesouvá od výpovědi k výpovědnímu aktu. [...] Bylo už často řečeno, že film je technika imaginárního.“²⁰⁾ Pro teoretika filmu Christiana Metze má vztah diváka k filmu především povahu identifikace: divák se identifikuje primárně s kamerou a teprve potom se ztvárněným. „Divák sám je uchvácen pouhým přístrojem, aby se potom nutně identifikoval s pozicemi žádostivosti a sexuality, které každý jednotlivý film inscenuje.“²¹⁾

Imaginárno, jak rozvádí Lacan ve svém pojednání Zrcadlové stadium jako tvůrce Já-funkce,²²⁾ zprostředkovává subjektu nepravý obraz jeho samotného jako celku. Je to v podstatě totéž, co se odehrává v KOLJOVI: film předvádí českému divákovi „imaginární zrcadlový obraz“, konfrontuje své (české) publikum s celistvostí, se sebe-obrazem, který neodpovídá realitě. Louka vystupuje jako „dvojník“²³⁾ každého diváka, dává tvar touze po nezávislosti, stává se „ideálním Já“ českého občana, protože se na konci zdá nezávislejším, rozhodnějším a také „zralejším“. Jsou to primární a sekundární formy identifikace, s nimiž tento film pracuje, tedy psychoanalyticky a cinematically teoretizované formy.

Kromě melodramatu o vztahu otce a syna, ztvárňuje KOLJA také „mylné poznání“, idealizující reálnou situaci subjektu. Tak jako dítě není skutečně celistvou osobností a pánelem sebe samého, nýbrž je takové, jak mu to sugeruje zrcadlový obraz, tak ani Češi nejsou otcovští, ze srdce dobří přátelé Rusů, jakými se jeví v ideologickém univerzu Svěrákova filmu.

Svěrákův film funguje dokonale jako „fantasmatická clona“, protože nic není ponecháno náhodě a nikde není trhlina, kterou by prosvítalo vytěsněné.²⁴⁾ Film je proto tak působivý, protože v něm mimo identifikaci diváka s kamerou probíhá a má probíhat ještě druhá identifikace: s promítaným imaginárním zrcadlovým obrazem. Melodramatická inscenace tohoto imaginárna napomáhá divákovi k dvojímu požitku z tiché „sebelítosti“

19) Například Ondřej Štindl kritizuje ústřední aspekty filmu – Naděždinu emigraci do Německa přes ČSSR, chování agentů tajné služby – jako historicky nepřesné a nevěrohodné. Srov. O. Štindl, c. d., s. 133.

20) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 25.

21) Jacqueline Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*. Wien 1996, s. 220.

22) Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In: Týž, *Schriften I*. Frankfurt am Main 1975, s. 61 – 70.

23) Tamtéž, s. 65.

24) Také Halada upozorňuje, že jednotlivé scény neobsahují žádné nevyřešené problémy. Srov. A. Halada, c. d., 130.

a „monofatického citu“.²⁵⁾ Pozitivní reakce českého publika a vysoký počet diváků potvrzují účinnost této projekce. S téměř devíti sty tisíci diváků byl KOLJA nejúspěšnějším filmem roku 1996 v českých kinech.²⁶⁾

Svěrákův film není analýzou české společnosti, protože její problémy nepřekládá do jazyka symbolů, místo toho inscenuje její nevědomí. Vzdání se diskurzivnosti je prototypicky vyjádřeno nemluvností mezi Loukou a Koljou. Filmem se prolínají nezdařené, přerušované komunikace. Připomeňme jen, jak Louka telefonuje s různými milenkami, jak jeho matka odmítá mluvit s Koljou nebo s Loukou o Koljovi. Když Louka oslovuje Kolju, je to v podstatě jen formou „hlášení“. Ideálně-typickou situací je hlášení v metru.²⁷⁾ Skutečnost, že nejde o to, lépe si rozumět s druhými, předvádí film názorně: až do konce nedojde k žádnému rozhovoru mezi Koljou a Loukou. Protože Rusové a Češi si nemožnou rozumět. Pregnantně je to vyjádřeno ve scéně na svatební hostině, ve které se Brož pokouší přispět k porozumění mezi oběma národy, když říká Nataše: „Každý Čech trochu rusky umí.“ Když mu však nerozumí, opakuje to celé lámanou ruštinou: „Káždyj Čech němnóžko rúski znájet.“ Načež Louka důrazně dodá: „Kromě mě.“ Tím udělá tečku za touto komunikací, jež dovádí sebe samu *ad absurdum*.²⁸⁾

Toto neporozumění tváří v tvář druhému nechává film několikrát vyznít jako vtip, když třeba proti sobě staví v češtině a ruštině rozdílné významy homofonních slov „krásný“ a „krasnyj“ a vysvětlení tohoto nedorozumění přenechává na divákovi, aniž by oba kontrahenti, Louka a Kolja, byli moudří z jazykové povahy jejich diskuse o kráse národních vlajek. To „jiné“, tedy to ruské v postavě Kolji, zůstává Loukovi, jenž ztělesňuje „vlastní“, nakonec cizí. Malý chlapec, který je ve filmu spojován s atributy ruského popřípadě sovětského (rudá vlajka, Lenin, stanice metra Moskevská²⁹⁾, ruské animované filmy), vystupuje jako projekční plocha alterace. Jinakost, která by se v okamžiku skutečné výměny rozplynula, nepůsobí však hrozivě, protože přichází v postavě dítěte. Film tak zůstává vězet ve vizuálním imagináru, aniž by však dosáhl roviny jazykové symbolizace. V kontextu společnosti se nemožnost komunikovat projevuje zvláště ve scéně s výsledkem, kterou charakterizují záměrná nedorozumění. Tímto způsobem sabotuje Louka vynucovanou komunikaci.

To, co je v politické rovině filmu prezentováno jako akt subverze, je filmem samotným, způsobem jeho natočení, odhaleno jako ideologie. Podobně nekomunikativně, respektive monologicky, utváří také film sám vztah ke svým divákům: i zde je zabraňováno

25) Srov. P. Brooks, c. d., s. 12. – Brooks upozorňuje na jiném místě (c. d., s. 201) na souvislost mezi potlačováním a návratem potlačovaného jako na základní figuru melodramatu. Také tento princip je v KOLJOVI uplatněn.

26) „Tento počet také představuje skoro deset procent absolutního počtu diváků, kteří v tomto roce přišli do kina, každý desátý tedy šel na KOLJU.“ Viz A. Halaďa, c. d., s. 39 a 40.

27) Srov. Loukův pokus navázat s Koljou kontakt a uklidnit jej poté, když na něj v metru zapomněl: „Kolja, neboj sa a nikam neuběhaj. Normálně ostaň v metro i my tě najdeme. Zdrávstvuj. Konec hlášení v ruském jazyce.“ Z. Svěrák, c. d., s. 102.

28) Tamtéž, s. 37.

29) Stanice Moskevská je v této souvislosti zvláště zajímavým symbolem; koneckonců měla být, jak zamýšleli její stavitelé, architektonickým výrazem česko-sovětského přátelství. A přesně jako místo setkání ji Svěrák také uplatňuje. K metru jako symbolu socialismu srov. Vladimír Macura, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha 1992, s. 88 – 96.

komunikaci jako střídání promluvy, jako dialogu. Tím, že je ve filmu, který nepřipouští žádné mezery ve své symbolické textuře, vše ukázáno, dosazuje film na místo subjektivní imaginace diváků vlastní obrazy svého imaginárna.

Svou povahou projekční plochy a realizace intersubjektivních obrazů představ o nacionální bytostnosti je KOLJA víc než pouhou mediální simulací zdařilého vztahu mezi Čechy a Rusy. Svěrákův film je také výrazem toho, že v Čechách chybí historický diskurs, v němž by mohli koexistovat Rusové a Češi.

4. Otcové a synové

Svěrákův film je protkán vzorci rodinných vztahů. Ve velké socialistické rodině se však tyto vztahy důkladně zapletly: Lenin figuruje jako *děduška*, jako dědeček, Louka, který by svým věkem musel být Koljovým dědečkem, se stává jeho otcem. Tím Svěrák ukazuje také tradiční koncepci vzájemných vztahů socialistických států jako vztahů „bratrských zemí“ a převrací v něm panující poměr sil.³⁰⁾

Otec představuje v Lacanově psychoanalýze zákon a symbolický řád. Louka se však nejdřív brání převzít tuto roli, a to ve sféře reality hned dvakrát, když nechce nést za Kolju odpovědnost a vysvětluje Kláře, že je starým mládencem a že nikdy nechtěl mít děti. Jeho odmítání „být dospělým“ je zároveň odmítáním stát se sám zástupcem symbolického řádu socialismu. Film toto odmítání nejen že předvádí, ale dokonce i explicitně vyjadřuje hned v úvodní scéně filmu, když Klára komentuje Loukovy sexuální návrhy větou: „Ty hajzle, kdy tě ta puberta pustí?“³¹⁾ Zákon otce (*loi-du-père*) reprezentuje v Československu jakožto satelitní zemi Sovětský svaz. Zákon, který je uznáván jen pod nátlakem a na povrchu, zatímco pod povrchem nadále a navzdory trvá (národní) touha.

Tuto interpretaci potvrzuje také Loukův věk: v roce 1988 je Loukovi pětapadesát³²⁾ a je v „pubertě“, což je analogie zadržného vývoje země (uchopení moci komunisty v Československu); neuzavřený vývoj k celistvému subjektu zrcadlí závislost státu na Sovětském svazu. Jako by se čas a psychický vývoj subjektu zastavily socialistickým uchopením moci a puberta se stala trvalým stavem. Loukovo pozdní otcovství se vyvíjí analogicky k disidentskému občanskému hnutí jako jistý druh alternativního symbolického řádu, který se nakonec ukáže silnějším než symbolický řád politicky předurčený. Tato forma symbiotického otcovství, kterou Louka během děje rozvine, byla pro pozdně socialistickou společnost fantasmatem, protože reálný český otec předpřevratové éry se o své děti staral málo nebo se o ně nestaral vůbec.³³⁾

30) Kromě toho je aktualizována představa, pocházející z doby národního obrození, o slovanské rodině národů, v níž Rusko zaujímá význačnou pozici.

31) Srov. Z. Svěrák, c. d., s. 8. – Smyčec, kterým Louka nadzvedává Klářinu sukni, zde jasně funguje jako jistý druh náhradního falu.

32) Srov. tamtéž, s. 5.

33) K roli matky a tím i k roli otce v pozdním socialismu a v době bezprostředně po převratu srov. Marie Čermáková, *Sociální postavení ženy v československé společnosti*. In: Hana Havelková (Ed.), *Lidská práva, ženy a společnost*. Praha 1992, s. 49 – 59; dále Marie Čermáková – Lumír Gatnar, *Ženy v sociální struktuře 1991. Výzkum pracovních a životních podmínek žen v České republice a Slovenské republice*. Praha 1992.

Loukovo pozdní otcovství koresponduje s Kláříným pozdním mateřstvím ve věku pětácti let. Její těhotenství, které je tematizováno v závěrečné scéně, signalizuje konec umělé neplodnosti společnosti. Teprve naprostá nezávislost umožňuje začátek reprodukčního cyklu,³⁴⁾ teprve teď se Louka stává potentním a nepotřebuje už žádnou protézu.

Fakt, že se nad-otec objevuje znovu v podobě malého chlapce, naznačuje, že k vypořádání se s traumatem sovětské okupace ve Freudově smyslu nedošlo. Přinejmenším v tomto filmu. Návrat vytěsněného má zde domestikovanou podobu. Agrese, nenávist, vztek nejsou připuštěny, jsou zapovězeny vzhledem k postavě, v níž zde vše sovětské vystupuje.³⁵⁾ A Loukova matka, která tyto pocity artikuluje a zůstává nesmiřitelnou, je podivná postava, stará žena, která chce toto trauma zachovat jako trauma a sabotuje jeho opakování. Sabotuje tak i smíření, které film inscenuje.

Závěrečná scéna ukazuje Československo, Prahu, z níž je eliminováno *jiné*. Loukova reloka je umožněna teprve dislokací Rusů. Také v tomto kontextu zůstává film věrný svým postupům, že prezentuje symptomy, které je možné číst až při zpětném pohledu. Ruští vojáci v Loukově rodném městě reprezentují Sovětský svaz, který ztratil svoji jednolitost a stabilitu.³⁶⁾ Jsou to Rusové, kdo se pohybuje, a ne Češi. Poté, co jsou Rusové zase vykázáni do prostoru mimo Čechy, jsou Čechy opět tou vlastí, kterou vykouzlují hudebníci za Kubelíkova dirigování. Také Louka se vrací z pohřebního a lázeňského orchestru zpět do národního orchestru, vrací se také z okraje do středu Prahy.

Tato závěrečná scéna otevírá perspektivu filmu od individuálního (od jednoho jediného hudebníka Louky) ke společenskému, totiž k orchestru. Zde je divákovi nabízena „třetí identifikace“³⁷⁾, která přesahuje sexuální a také cinematický kontext. Nabídka identifikace v tomto filmu se nyní vztahuje na imaginární společenství všech Čechů. Je jim nabídnuto smířlivé zacházení s dějinami, které nechává prožité utrpení ustoupit možností přítomnosti a nově získané pospolitosti, z níž zůstává vyloučeno vše cizí.

Svěrákův KOLJA virtuózně pracuje se symptomy, jako s nimi pracují hollywoodské filmy. Jako „národní událost“³⁸⁾ je film sám symptomem formy vypořádání se s minulostí; jenže tato forma sází na vytěsnění, místo aby spoléhala na zpracování.

Přeložil Josef Vojvodík

34) I v tomto případě jde samozřejmě o fantasma, protože ve skutečnosti a v důsledku událostí roku 1989 porodnost v českých zemích i v ostatních post-socialistických zemích klesá.

35) Také sovětské vojáci, kteří se ve filmu objevují, nepůsobí hroživě. Také oni prosí o pomoc, vodu, což je jim zapovězeno, jsou, jak se zdá, závislí na libovůli Čechů a reagují dobromyslně na odmítání, s nímž se setkávají. Srov. Z. Svěrák, c. d., s. 84 a 88.

36) Ačkoliv tato nová pohyblivost se zatím nejeví jako pohyb, znamenající odchod a zmizení: srov. Loukův komentář k přítomnosti sovětských vojáků v Čechách: „Jsou tady nafurt. Akorát pendlují sem a tam.“ Tamtéž, s. 88.

37) K tomuto pojmu srov. Anne Friedberg, *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*. In: E. Ann Kaplan (Ed.), *Cinema and Psychoanalysis*. London – New York 1990, s. 36 – 46, cit. s. 38.

38) Srov. O. Štindl, c. d., s. 131.

Dr. Anja Tippnerová (1963)

Vystudovala slavistiku, germanistiku a anglistiku na universitách ve Frankfurtu a v Hamburku. Na začátku devadesátých let pracovala rok a půl jako lektorka němčiny na FF UK. Nyní působí jako odborná asistentka na katedře slavistiky Christian-Albrechts-Universität v Kielu, kde vede semináře ruské literatury a literární a kulturní teorie. Věnuje se českému surrealismu, teorii avantgardy, *gender studies* a problematice intermediality a vizuality. – Přítomná studie byla napsána výhradně pro Iluminaci.

(Adresa: Slavisches Seminar, Christian-Albrechts-Universität, Leibnizstr. 10,
D-24105 Kiel, Deutschland; e-mail: tippner@slav.uni-kiel.de)

Kolja

Biograf Jan Svěrák / Portobello Pictures / Pandora Cinema / CinemArt / Centrum českého videa, 1996

Režie: Jan Svěrák. **Námět:** Pavel Taussig. **Scénář:** Zdeněk Svěrák. **Kamera:** Vladimír Smutný. **Střih:** Alois Fišárek. **Hudba:** Ondřej Soukup; skladby Antonín Dvořáka a Bedřicha Smetany. **Zvuk:** Zbyněk Mikulík. **Výprava:** Miloš Kohout. **Kostýmy:** Katarína Hollá. **Produkce:** Eric Abraham, Ernst Goldschmidt. **Hrají:** Zdeněk Svěrák (František Louka), Andrej Chalimon (Kolja), Libuše Šafránková (Klára), Ondřej Vetchý a Nella Boudová (Brožovi), Stella Zázvorková (maminka), Ladislav Smoljak (Houdek), Irina Livanovová (Naděžda), Sylvia Šuvadová (Blanka), Lilian Malkinová (teta), Karel Heřmánek (Musil), Jiří Sovák (Růžička) ad.

Další citované filmy:

Kramerová versus Kramer (Kramer vs. Kramer; Robert Benton, 1979), *Tři muži a nemluvně* (Tree Men and a Baby; Leonard Nimoy, 1987).

SUMMARY

KOLJA AS SYMPTOM

Ideology, Phantasm, and the Nation in Jan Svěrák's Film

Anja Tippner

This article deals with Jan Svěrák's award-winning film *Kolja* from a psychoanalytic perspective that is informed by Slavoj Žižek and Jacques Lacan. *Kolja* is read here as a paradigmatic case of an **ideological phantasm** resulting from a suppression of the past. Svěrák conceptualizes the complicated relationship between Russians and Czechs in the form of a family (**melo**)drama. With this focus on family ties and structures Svěrák's film calls for a psychoanalytic reading. The analysis proceeds from the Žižekian premise that "the function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel". The film is seen as an ideological screen put up in front of a real kernel. The political and social changes in the wake of the 1989 revolution can be regarded as such a traumatic event. In staging the political and the family drama of dependency Svěrák makes ample use of Czech cultural myths. Thus aiming at an identificatory viewing of the film.

Svěrák depicts the whole process of political transformation as a belated *coming of age* after years of political subjugation by the Soviet Union. This **deferral** of national and personal independence is depicted with hindsight years after the real events took place. Guided by the new master-signifiers – democracy and market economy – **symptoms** of decay are now already incorporated in a only superficially monolithic and stable socialist system. One of the recurring symptoms is death which is staged by the omnipresence of the graveyard, funeral music, and coffins in the film. This motif can be interpreted as a symptom only retroactively, as is shown in the film, whose protagonist voice their conviction in the immortality of the socialist system. The film thus turn into an example of **deferred action** as evoked by Freud and Lacan.

Another preoccupation of the film is the **Imaginary** in the Lacanian sense. The film abounds with incidences of distorted self-perceptions, e.g. when the Czech Louka turns into a father for the little Russian boy Kolja thus reversing the political power structure and folding in the social reality into subjective Imaginary. The **melodrama**, i.e. the story of a son lost and found, is the ideal filmic genre for his subject, because as Peter Brook pointed out, the melodrama is by nature conservative and ambivalent towards the past. Louka appears as a double of the spectator, incorporating the spectators' desire for psychic and national independence (which is finally achieved in the end of the film when Louka is depicted as a father-to-be, this time of his own child, and as a reinstated member of the philharmonic orchestra playing *Má vlast*), thus turning into an *Ideal-Ich* for every Czech citizen. Svěrák's film achieves this by appealing not only to the primary identification of the spectator with the camera but also by confronting the spectator with this imaginary mirror image. The melodramatic staging of the Imaginary provides the spectator with the double pleasure of self-pity and monopathic sentiment.

Due to its technical perfection KOLJA becomes a perfect screen for Reality, replacing the subjective imagination of the spectator with its own images, its own Imaginary. The return of the political father in the shape of a little boy is another symptom which hints at an upcoming reversal of the symbolic order since the father represents in Lacanian theory the law and dominant structuring force. Svěrák's KOLJA is an idealized version of the 1989 revolution. And it is no wonder that it has become a "national event", as one critic wrote, being symptomatic of the Czech attitude towards history. An attitude implying **collective repression** instead of **overt working-through** the traumatic political and social changes.

Translated by Michal Bregant