

Články

**VIRUS
JAKO KOLEKTIVNÍ
A NEVIDITELNÝ
HRDINA***Srovnání dvou verzí filmu Věc*

Radovan Suk

Moje empirické úvahy o určité formě pohybu ve filmu, jež by měly také reflektovat určitý vývoj v žánru sci-fi, se budou opírat o srovnání dvou verzí filmu VĚC; ta první je z roku 1951 od režiséra Christiana I. Nybyho (poměrně neznámé jméno – producentem však byl Howard Hawks a jeho vliv na výslednou podobu prý nebyl nezanedbatelný), druhá verze, zatím poslední, je z roku 1982 od režiséra Johna Carpentera. Tyto dvě verze, jež byly natočeny podle románu Johna W. Campbella, Jr. *Who Goes There?*, mohou dobře ilustrovat posun od stihomamu politického padesátých let k ekosférickému let osmdesátých. Oba filmy jsou žánrově spojením sci-fi a hororu. Právý děs verze z roku 1951 vyplývá z faktu, že mimozemské monstrum, které objeví posádka antarktické vědecké expedice, je schopno vytvářet cosi jako svého druhu sazeničky, vyživované lidskou krví. Tyto bytosti rostlinného původu jsou schopny prosté a účinné reprodukce a lidská krev je tu označena jako primární zdroj jejich pozemské stravy.

Jak podotýká Edward Guerrero¹⁾ ve svém článku *AIDS as monster in science fiction and horror cinema*, to že krev je tu označena jako mnohovýznamová metafora, má své latentní společenské a politické konotace spojené především se studenoválečnickou úzkostí a hysterií raných let padesátých. Na Zem spadlá Věc, jež je jakousi inteligentní zeleninou v lidské podobě, je hollywoodským symbolickým zprostředkováním strachu, jež se zmocňoval lidské imaginace při představě Ameriky podrobené nepřátelským komunismem. Evokace krve podle Guerrera působí jako politická metafora také v souladu s tím, že tehdejší média popisovala komunismus jako upířský autoritářský systém. Konečně, nahlíženo prostřednictvím paranoidní optiky sci-fi snímků z padesátých let (mimo jiné VETŘELCI Z MARSU, INVAZE ZLODĚJŮ TĚL ČI ONI!), jejichž tématem byly invaze mimozemšťanů a následné ovládnutí mysli, monstrum z VĚCI může být interpretováno jako krvežíznivá komunistická supermrkev.

1) Edward Guerrero, *AIDS as monster in science fiction and horror cinema*. „Journal of Popular Film & Television“ 18, 1990, č. 3, s. 86 – 93.

Ve srovnání s verzí z roku 1951 zaznamenal Carpenterův remake posun od ideologické hrozby „rudého nebezpečí“ směrem k pandemickému šíření nebezpečných bakterií a virů prostřednictvím lidských těl. V polovině osmdesátých let se stala akutní i hrozba nejpatologičtější z těchto nemocí, AIDS, a imaginace filmařů transkodovala tyto nemoci i do souřadnic žánru sci-fi či hororu. Naznačená linie epidemiologická nás spolu s Guerrem dovede ke zkoumání narativního rysu, který se v Carpenterově remaku pojí se silnou alegorií pandemického šíření AIDS.

Tato nemoc se stala aktuální právě v době uvedení filmu a její rozšíření vyvolávalo synchronní zesílený efekt paniky u publika tohoto snímku. Carpenterova verze je totiž co se týče popisu mimozemského vetřelce věrnější předloze Johna W. Campbella, Jr. než adaptace z roku 1951. Technologická vyspělost filmařů umožnila v osmdesátých letech vylíčit monstrózní Věc nikoli již jako humanoidní zeleninu, nýbrž v souladu s předlohou jako mocného a patologického vetřelce, jenž má schopnost do nejmenších detailů okopírovat a imitovat jakoukoli bytost, s níž přijde do kontaktu. Hollywood v padesátých letech ještě nedisponoval takovými technickými možnostmi, aby zkonstruoval dostatečně děsivého xenomorfa – a proto se do nezáviděníhodné role Věci, jež se plouživým krokem frankensteinovské kreatury pohybuje po arktické základně, musel vtělit mladý herec James Arness.

V Carpenterově filmu je nepřítel lidské civilizace mnohem zákeřnější v tom, že neztrácí svou nakažlivou sílu ani na hranici viditelnosti. I ty nejmenší mikroskopické částčky Věci jsou s to proniknout fyziologickou obranou a nastartovat proces buněčné replikace, jež vede k úplnému nahrazení původního jedince. V tomto smyslu tu vyvstává paralela s virulentními chorobami a jejich schopností geometrického šíření. Strach z epidemie expandující prostřednictvím infikovaných nositelů viru je analogický strachu, který panuje mezi postavami Carpenterova hororu, neschopnými mezi sebou odhalit nositele záhadného viru. Pokud se stane, že je Věc demaskována v nějaké ze svých rozmanitých podob, pak dojde doslova k násilné explozi vetřelcem kolonizovaného těla a k vyjevení jeho vetřelecké podstaty, v níž nechybí tykadla, amorfní tělo a slizovité tekutiny.

Epidemiologický charakter xenomorfní bytosti vyvstane zvláště ve dvou klíčových scénách Carpenterova hororu, který se stejně jako původní verze odehrává v polárních pustinách Antarktidy, resp. Arktidy. „Věc“ pronikne na americkou základnu ve formě psa prehajícího z již vypleněného tábora norských polárníků. V psí boudě se rozšíří a začne replikovat muže z posádky, v níž nekontrolovatelně vzrůstá vzájemné násilí a nedůvěra. Týmový lékař v tu chvíli učiní objev po mikroskopickém zkoumání vzorku krve – vyjde najevo, že Věc replikuje život už na buněčné úrovni. Když doktor vsadí tyto údaje do epidemiologického programu v počítači, vyjde mu, že během 27 tisíc hodin infikuje Věc veškerou populaci na Zemi, pokud se dostane do kontaktu s civilizací.

Druhá klíčová epidemiologická scéna nastane ve chvíli, kdy Věc zredukovala počet členů na základně a hlavní hrdina – kovbojský pilot vrtulníku MacReady, kterého hraje Kurt Russell – se rozhodne přikročit k drastické prověrce doslova ohněm, při níž se má ukázat kdo je kdo. Předpoklad scény spočívá v MacReadyho hypotéze, že každá částčka Věci bude prochnuta vůlí k přežití, která se projeví i při poměrně primitivním krevním testu: do Petriho misky s odebranou krví testovaného muže se ponoří rozžhavený

drát – půjde-li o krev kontaminovanou monstrem, krev zareaguje odlišně od krve nedotčené a Věc bude demaskována. Tento předpoklad se pochopitelně potvrdí.

Pozoruhodné je, že remake z roku 1982 je co se týče stupně nedůvěry mezi členy posádky, přecházející až v stihomam, naprostým opakem filmu z roku 1951, v němž panuje s jedinou výjimkou od reality odtrženého vědátora jednomyslná shoda a jednota v boji proti invazi z vesmíru. Obrana sebevědomých pozemšťanů ze starší verze je nakonec úspěšná, když útočící Věc vleze do pasti a uškvaří se v žáru elektrického výboje. Posun od happyendového vyznění Nybyho verze k ponurému pesimistickému závěru Carpenterova remaku ostatně není ojedinělou záležitostí a je v souladu s všeobecným posunem žánru sci-fi od let padesátých k létům osmdesátým.

V remaku se tedy s obdobným závěrem nesetkáme: posádka antarktické základny se dílem vyvraždí sama mezi sebou, dílem zasáhne destruktivně Věc. Na konci zbudou jen dva lidé: MacReady a černocho Childs, kteří se rozhodnou zapálit a zničit celou základnu, aby svému protivníkovi nedali šanci. Vidíme je, jak sedí s lahví whisky na mraze a čekají možná na záchranu, která s největší pravděpodobností nepřijde, ale daleko spíše na smrt, jeden druhému nedůvěřuje, a jsou zpochybněni dokonce i ve své vlastní lidské identitě. Věta „Vím, že jsem člověk“, která padne někdy v polovině filmu, zní jako prázdná deklarace, kterou mluvčí potřebuje ujistit i sám sebe.

* * *

V další úvaze vyjdu z distinkce, kterou uplatňoval francouzský strukturální antropolog Claude Lévi-Strauss: je to protiklad přírody a kultury. Jak říká Jacques Derrida ve studii *Struktura, znak a hra v kontextu věd o člověku*,²⁾ tato antinomie není nic nového, jde o soudobý převlek protikladů *fysis/nomos* nebo *fysis/techné*, jež jsou už předplatónské.

Stručně řečeno: příroda v této opozici zastupuje vše, co je univerzální a spontánní, nezávislé na jakékoli kultuře. Kultura pak označuje vše, co je závislé na systému norem spjatých s danou kulturou – se změnou společenské struktury nastává i změna v systému pravidel, a tím i změna kultury. Už Lévi-Strauss si však byl vědom, že tato binární opozice přírody a kultury má své slabé místo, jež vyvrací její nárok na obecnější platnost: tímto krizovým bodem je zákaz incestu, jenž je na jedné straně všeplatný, společný všem kulturám a tímto tedy vyhovuje kritériu přírodnímu, a na straně druhé je přeci jen zákazem, tudíž by měl příslušet do oblasti kulturní.

Při vědomí toho, že opozice příroda – kultura má omezenou platnost jen jakési metodické pomůcky, zacházel nadále s těmito pojmy Lévi-Strauss. Já bych se chtěl pragmaticky přidržet této opozice, protože je to v tuto chvíli, myslím, užitečné pro komentování základů žánru sci-fi, a rozšířit svou metodickou pomůcku kultura/příroda na její, řekněme souběžnou linii, tak jak tady už byla jmenována: což je opozice *fysis* – *techné*. V kontextu Derridova učení jde o logocentrickou opozici, jež ovládá technologické operace, přístup člověka ke strojům tím, že *fysis* je považována za nadřazenou vzhledem k *techné*.

2) Viz Jacques Derrida, *Struktura, znak a hra v kontextu věd o člověku*. In: T ý ž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 175 – 195.

Žánr sci-fi je v zásadě založen na kontrastu mezi lidskou přirozeností a technologiemi, které člověka omezují, ohrožují tím, že se mu vymykají z rukou, tím, že ho zbavují sdílení prapůvodního světa. Platí to zejména ve filmech s umělými bytostmi, které dokonale imitují lidskou podobu. Což je kromě filmů INVAZE ZLODĚJŮ TĚL, VETŘELEK, BLADE RUNNER i případ filmu VĚC. Přesto se domnívám, že právě VĚC se svým mezikategoriálním statutem (prozrazuje je již ono neurčité jméno: posádka monstrum neurčitě tituluje jako „to“, samotné slovo „věc“ je i v tomto kontextu nepolapitelnou neurčitostí na pomezí obecniny) se nedá myslet tímto protikladem *fysis* – *techné*, protože podržuje vlastnosti obou: je sice organismem, přesto jaksi neautentickým, cizopasným, jeho „mefistofelským“ údělem je pouze kopírovat, není mu dáno tvořit. Samotná „věc“ je metaforou destruktivního programu, který je nevyhnutelně „spuštěn“ ve chvíli kontaktu s ní. Věc vtrhává do svobodného prostoru přirozené skutečnosti, jež nabízí trsy možností, aby své objekty o možnost volby připravila. Co přinuceným hrdinům zůstává, je jen jakási bazální existenciální volba mezi totální sebedestrukci a zachováním neméně plíživě nebezpečného *status quo*.

Nabízí se srovnání se Scottovým BLADE RUNNEREM, kde rovněž proti sobě stojí dvě série – člověk a jeho kopie v podobě replikanta –, jež jsou homologické až k samotné identitě. V jejich stejnosti už je dělí jen krůček či nepatrný pohyb. V Carpenterově filmu se tohoto krůčku nedočkáme, ale ten moment, který posune celý žánr na jinou rovinu, nastane právě ve filmu BLADE RUNNER, který byl natočen v tom samém roce.

Mám na mysli scénu, kdy replikant Roy Batty zachrání padajícího blade runnera Deckarda – je to jen malý krok pro replikanta Battyho, avšak obrovský skok pro celý žánr sci-fi: v tu chvíli přestává existovat to, co bychom mohli nazvat „privilegovaná reference“ – „privilegovaný subjekt“. Člověk už přestává být výlučným středem vyprávění. Padá poslední hranice, která ještě odlišovala člověka a uměle stvořeného androida – a tou je schopnost sdílet a prožívat emoce. V Scottově filmu jsou replikanti, kteří jsou povýšeni nad svůj původ, dokonce prezentováni jako nositelé lidsějších hodnot než samotní lidé – včetně té nejkrajnější, jíž je oběť.

* * *

Závěrem bych se chtěl dostat k filmu, který vlastně není, který jenom nejasně prosvítá skrze výsledný tvar Carpenterova filmu VĚC. Už byla řeč o tom, že se jedná o konglomerát žánru sci-fi a hororu. Tu explicitní hororovou složku v něm zastupují především scény s monstrem, které je nuceno odhalit svou pravou tvář. Ale i onen xenomorfní organismus má dvojí stránku: zjevnou monstrózní a neviditelnou, virovou. Jak už to bývá, zajímavější a z hlediska možných dalších úvah podnětější jsou i v tomto případě scény s protivníkem skrytým, tušeným, neviditelným, a přesto skutečným, poněvadž působícím. Neviditelný vir můžeme chápat jako určitý koncept, dobovým nebo vědeckým paradigmatem podmíněný.

Mám-li najít nějakou analogii, pak mě napadá naturalistická zolovská „zlá krev“, tak jak se objevuje ve filmové adaptaci, v Renoirově snímku ČLOVĚK BESTIE. Podotýkám, že nechci tyto filmy nijak srovnávat co se týče jejich stylu, jde mi o vyjevení paralely mezi oběma neviditelnými „věcmi“, které skrytě fundují zápletku a lidské jednání, o jejich

shodné postavení v narativní stavbě obou filmů. Mluvím o nich jako o konceptech, ale tady se přímo nabízí deleuzovská paralela: nejde jenom o čisté nehmatné pojmy z říše myšlení, „věc“ ve filmu nabývá svou extenzivitu, svou rozlehlost právě ve sféře emocionální, ke konceptu se druží afekt. Vir jako kolektivní, avšak nikoli „masový hrdina“ teprve v příběhu získává své tělo, svou „věčnost“.

Přeneseme-li tento přírůbek do roviny celého žánru, pak se nám žánr science fiction vyjeví jako příběh obalování neviditelných konceptů z oblasti vědy viditelným tělem, prohlubováním dimenze afektivity těchto konceptů v jejich „fiction“, po které přestávají být záležitostmi zasvěcených specialistů a začínají se dotýkat nás všech. Teprve poté se stávají vnímatelnou věcí. Je otázkou čistě řečnickou, zda právě science fiction nenese atributy scelujícího „velkého příběhu“ současnosti, pokoušejícího se přemostit stále více se vzdalující *fysis* a *techné*.

Mgr. Radovan Suk (1967)

Absolvent filmové vědy FF UK v Praze.

(Adresa: Jílovská 429, 140 00 Praha 4)

Věc

(The Thing from Another World)

RKO Radio Pictures Inc. / Winchester Pictures Corp., 1951

Režie: Christian I. Nyby. **Námět:** novela Johna W. Campbella, Jr. *Who Goes There?* **Scénář:** Charles Lederer, Howard Hawks, Ben Hecht. **Kamera:** Russel Harlan. **Střih:** Roland Gross. **Hudba:** Dimitri Tiomkin. **Architekt:** Albert S. D'Agostino. **Výprava:** Darrell Silvera. **Kostýmy:** Michael Woulfe. **Produkce:** Howard Hawks, Edward Lasker.

Hrají: Margaret Sheridan („Nikki“ Nicholson), Kenneth Tobey (Patrick Hendry), Robert Cornthwaite (Arthur Carrington), Douglas Spencer (Ned „Scotty“ Scott), James R. Young (Eddie Dykes), Dewey Martin (Bob), Robert Nichols (Ken McPherson) ad.

Věc

(The Thing)

Turman-Foster Comp. / Universal Pictures, 1982

Režie: John Carpenter. **Námět:** novela Johna W. Campbella, Jr. *Who Goes There?* **Scénář:** Bill Lancaster. **Kamera:** Dean Cundey. **Střih:** Todd C. Ramsay. **Hudba:** Ennio Morricone. **Architekt:** Henry Larrecq. **Výprava:** John M. Dwyer. **Kostýmy:** Michael Woulfe. **Produkce:** Lawrence Turman, David Foster, Wilbur Stark.

Hrají: Kurt Russell (R. J. MacReady), Wilford Brimley (Blair), T. K. Carter (Nauls), David Clennon (Palmer), Richard Dysart (Copper), Charles Hallahan (Norris), Peter Maloney (Bennings), Richard Masur (Clark) ad.

ILUMINACE

Radovan Suk: Virus jako kolektivní a neviditelný hrdina

Další citované filmy:

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), *Člověk bestie* (La Bête humaine; Jean Renoir, 1938), *Invaze zlodějů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Don Siegl, 1955), *Oni!* (Them!; Gordon Douglas, 1954), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelci z Marsu* (Invaders from Mars; William Cameron Menzies, 1953).

S U M M A R Y

A VIRUS AS A COLLECTIVE AND INVISIBLE HERO

A Comparison of Two Versions of the Film "The Thing"

Radovan Suk

This article contains empirical reflections concerning a particular form of movement in film, which also consider particular developments in the genre of science fiction. It compares two versions of the film *THE THING* (made in 1951 by Christian I. Nyby, and in 1982, by John Carpenter). These two film adaptations of the novel by John W. Campbell, Jr., *Who Goes There?* clearly illustrate the transition from the political persecution mania of the nineteen-fifties to the ecospheric approach of the eighties. In terms of their genre, both films are a combination of science fiction and horror. The veritable horror of the 1951 version ensues from the fact that an extraterrestrial monster, discovered by the crew of an Antarctic scientific expedition, is capable of creating seedlings of sorts, nurtured by human blood. These creatures of plant origin are capable of simple and effective reproduction, and human blood is determined here as the primary source of their terrestrial diet. Compared with the 1951 version, Carpenter's remake was marked by a shift from the ideological threat of "red danger" toward the pandemic spreading of dangerous bacteria and viruses by means of human bodies. In the nineteen-eighties, the most pathological of these diseases, AIDS, also became acute, and the filmmakers' imagination transcoded these illnesses into the coordinates of the science-fiction and horror genres. Only in a story does a virus as a collective, yet not "a mass hero" acquire its bulk, its "materiality". Should we transpose this comparison to the level of the entire genre of science fiction, then this genre appears as a story of the envelopment of invisible concepts from the field of science by a visible body, through the intensification of the dimension of affectivity of these concepts into their "fiction", after which they are no longer solely a matter for specialists and begin to affect every one of us.

Translated by Karolina Vočadlo