

DOPIS TAGU GALLAGHEROVI

Pohled na film z figurálního hlediska

Nicole Brenezová

Paříž, 17. července 1998

Drahý Tagu,

chtěl jsi lépe pochopit, v čem spočívá figurativní analýza filmu, a já se pokusím několika slovy ti ji vysvětlit, protože – jak výhrůžně píšeš ve své zprávě nazvané *Moving Medici* – „pokud ji neumíš krátce definovat dvěma či třemi slovy (a to nikoliv dvěma třemi slovy v přeneseném smyslu), měla bys přemýšlet o jiném přístupu“. I když mi není příliš jasné, proč by měla být analytická snaha shrnuta (tedy zčásti zničena) do jediné formulace, přesto se o to pokusím, protože v tom podstatném se oba shodneme: nejdůležitější je, že středem zájmu jsou filmy. Posílám ti tedy co nejkratší verzi, ale jak záhy zjistíš, nemusí tě nutně osvětlit, ani příliš uspokojit: jde prostě o „pohled na film z figurálního hlediska“. Snad odborník na dílo Johna Forda nepráskne do koní, snad si Rosselliniho životopisec nezakryje tvář, mumlaje *O Dio, grande Dio*, trochu se poučím.¹⁾

Především chci zdůraznit, že figurativní analýza není doktrinářská metoda a ani se o to nesnaží: jde jí o jedinou věc, totiž postihnout rozměry a problémy, jež byly ve filmech paradoxně opomíjeny, přičemž se opírá o několik praktických principů, které ovšem v žádném případě nepředstavují hotové recepty. Snaží se vždy o analytický průnik vycházející ze samotných filmů, nikoliv o terminologickou reglementaci. (Jediným nezrušitelným receptem by mohlo být varování Gillesse Deleuze: „Experimentujte, nikdy neinterpretujte.“²⁾) Na úvod posílám čtyři z těchto principů.

1. Předpokládat, alespoň dočasně, že film má navrch nad svým kontextem (figurální analýza)

Jde pouze o odbočení v nekonečné cirkulaci, kterou každý obraz udržuje s tím, čeho je obrazem – ale bez tohoto odbočení bychom se nikdy nedozvěděli, s čím nás vlastně

1) Tag Gallagher je autorem knih *John Ford: the Man and his Films*. University of California Press 1986; *The Adventures of Roberto Rossellini*. DaCapo 1998.

2) Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Dialogues*. Paris : Flammarion 1996, s. 60.

obraz spojuje. Navzdory přístupům striktně dodržujícím rámec jednotlivých disciplín, a přes nejružnější ideologické volby, existuje dnes v oblasti analýzy zobrazení mocná metodologická *doxa*, společné směřování k jistým procedurám, vzešlým z dějin myšlení. Tyto dějiny doznaly velkého rozmachu v 18. století s vydáním d'Alembertova *Discours préliminaire* jako předmluvy k *Encyklopedii*, v němž ohlašuje podle titulu knihy Blandine Barret-Kriegelové *porážku učenosti*,³⁾ a tedy vítězství koncepčního rozumu nad vědeckou autoritou, vítězství metody s univerzálním dosahem nad zaujatostí detailem, systémového ducha nad technickým zkoumáním. Praktické základy k tomuto metodologickému přístupu položil už v 17. století Mabillon ve spisu *De Re Diplomatica libri* (1681), v němž vychází z principu ověřování, to znamená vědeckého zjištění pramene (studiem archivu a poté samotného faktu) prostřednictvím fyzických a formálních konstatování. Nechci se zabývat jejich komplexní genezí, která je nicméně zajímavá, protože se záměrně vyhýbá spekulativním prostředkům, pouze ti připomenu hlavní metodologické vzorce, jež jsou obecně platné v humanitních vědách a zvláště v dějinách umění a zobrazení. Historické zjišťování faktů; sémiologická charakterizace (dílo je stopa, otisk, analogon...); hledání co nejširšího kontextu díla (zkoumání ekonomických, politických, kulturních a jiných determinantů); intertextualita (proměnlivé postavení díla v rámci vývoje forem); zjišťování vztahů (referenčních, ale také funkčních) díla k historické oblasti, z níž pochází; uvedení do meziooborového zkoumání: uvedené procedury umožňují ustavení technického aparátu metodické analýzy. Historicizace jednotlivých parametrů zobrazení, analytických kategorií a popisovatelů (dějiny pohledu, vizuálního myšlení, interpretace nebo samotné metody); přiznáváná neúplnost analýzy z dvojího pohledu vývoje příslušné disciplíny a potenciálně vždy možného odbočení k jiné disciplíně; zkoumání role pozorovatele; promyšlení použitého způsobu psaní (povaha *ekphrasis*): tyto procedury ustavují kritický aparát metodické analýzy.

Tyto principy organizují pochopení díla jakožto jistého monumentu (*Denkmal*), jak říká Hans Tietze ve své zásadní knize.⁴⁾ Dílo je ustaveno, identifikováno a určeno svými historickými, prostorovými a subjektivními hranicemi, zařazeno do stylových a estetických tendencí, nahlíženo jako pramen dalších příběhů, včetně příběhu své recepce, a stává se v jistém smyslu navštěvovaná a transparentní, proniknuté tím, čím bylo schváleno a co samo vyvolává, současně zmnožené i nepřítomné v procedurách, které je chápou jako předmět svého zájmu. Avšak toto badatelské úsilí, které dnes zabírá téměř celou oblast hermeneutiky, jako by přesto nestačilo. Jak může dílo dosáhnout své šíře, plodnosti, křehkosti, plnosti či případné neproniknutelnosti, zkrátka svých problematických etností? Jak uchopit to, co se v něm vzpírá logice příslušnosti, totožnosti a potvrzení? Analytik si musí položit nelehkou otázku, která je nesamozřejmá právě proto, že míří na jiné: v čem je dílo subjektem? Klade si ji i Otto Pächt v závěru svého díla *Otázky metody a dějiny umění*:

3) Blandine Barret-Kriegel, *La défaite de l'érudition*. Paris : Presses Universitaires de France 1988.

4) Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig : Verlag von E. A. Seeman 1913. (Její obsah byl přeložen v článku Le génie documentaire. *Admiranda. Cahiers d'Analyse du Film et de l'Image* 1995, č. 10, s. 146–148.)

Díky výtvarným uměním bylo možné dát konkrétní výraz věcem, obsahům a zkušenostem, které nelze ztvárnit v jiných kulturních oblastech nebo které by na sebe musely vzít jinou formu, aby mohly být nějak zachyceny. Umění tedy musí být chápáno a oceňováno jako afirmace *sui generis* [...] a výtvarnému umění musíme přiznat co největší autonomii.⁵⁾

Aniž opomeneme či zanedbáme deterministický diskurs, právě zde se počíná estetická analýza *v tom, co ji charakterizuje*: nepřivádí dílo zpět k jeho determinantám, ani neuzavírá uměleckou tvořivost do ideje historické účinnosti, která skrytě proniká výzkumnými procedurami, jež bychom mohli nazvat „objektivizující“. Považuje obrazy naopak za kritické akty a pokouší se rozvinout jejich schopnosti. Znamená to snad uchránit je před kontextem, dějinami či světem, jak jsme je znali před jejich příchodem? V žádném případě. V lůně tohoto typu tázání nacházíme Adornovo tvrzení: „Umělecké formy zaznamenávají dějiny lidstva přesněji než dokumenty.“⁶⁾ Proto stojí za to důkladně je analyzovat, především z hlediska otázek, které nám kladou, *a z hlediska otázek, které vytvářejí*.

V oblasti malířství Hubert Damisch jasně vytyčil cesty podobné metody: obraz „musí být promyšlen ve vztahu, který udržuje se skutečností – ve vztahu *poznání*, nikoliv výrazu, *analogie*, nikoliv zdvojení, *práce*, nikoliv nahrazení“.⁷⁾ V případě filmu je toto zkoumání zvlášť obtížné, protože film jako zobrazovací umění *par excellence* podporuje mimetickou redukci, díky níž obraz bezprostředně vztahujeme k jeho původu – jako by se jevy na okamžik mohly rovnat svému záznamu. (Walter Benjamin tento okamžik přiznává fotografii a nazývá jej *aura*.) Když film naproti tomu nebudeme ihned vztahovat ke skutečnosti, můžeme si dovolit zkoumat jednotlivé vlastnosti podobnosti (ve svém zásadním filmovém a literárním díle se tím zabýval Jean Epstein), promýšlet různé dimenze abstrakce – výtvarnou, logistickou, konceptuální – dodávající informace figurativnímu zobrazení a zkoumat způsob, jímž se film promítá do světa, stejně jako se svět projevuje ve filmu. Na tomto základě se metoda figurální analýzy týká figurativnosti z figurálního hlediska: bere v úvahu ducha filmu, který zbavuje věci normovaných obrysů a poddává se spontánní figurální síle, jak píše například Siegfried Kracauer už v roce 1927: „Změň tvarů ve fotografii nelze lépe vysvětlit než zánikem všech obvyklých vztahů mezi přirozenými prvky. Udržovat je v dobrém stavu je jednou z možností filmu.“⁸⁾ Proto bude nejtěžším a nejvyšším cílem filmového umění dosáhnout přesnosti, jež je nutně kritická: film nebude odrážet věci podle našeho běžného přizpůsobení se viditelnému světu

5) Otto P ä c h t, *Question de méthode en histoire de l'art*. Paris : Macula 1994, s. 163.

6) *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard 1979, s. 53.

7) Hubert D a m i s c h, *Théorie du (nuage)*. Pour une histoire de la peinture. Paris : Seuil 1972, s. 310.

8) Siegfried K r a c a u e r, La Photographie. In: Philippe D e s p o i s (ed.), *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes 1996, s. 57. (Česky: S. K r a c a u e r, Fotografie. *Iluminace* 7, 1995, č. 2, s. 101–110; pozn. red.) Nebudu zkoumat dějiny pojmů „figurativní“ a „figurální“ (stačí si přečíst Auerbachovu *Figuru*, pokračovat spiskem *Discours, Figure* Jeana-Françoise Lyotarda a zejména Deleuzovou prací *Francis Bacon. Logique de la sensation*), raději ti nabídnu praktickou definici, která potvrzuje Kracauerovy či Epsteinovy teze: „Figurativnost předpokládá obvyklé odtržení společnosti od přirozeného světa. Figurálnost naopak předpokládá členění – přejímané nebo vytvářené – viditelného světa nebo vybudovaného viditelného prostoru, jehož jednotky ještě nejsou ‚upravené‘ na figury přirozeného světa.“ Jean-Marie F l o c h, Images, signes, figures. *Revue d'Esthétique* 1984, č. 7.

a skutečnosti vůbec. „Nejde pouze o nové vztahy, ale o nový způsob znovu-vyslovení a přizpůsobení.“⁹⁾

2. Předpokládat, že jednotlivé složky filmu netvoří celistvé entity, nýbrž prvky celku (figurativní ekonomie)

Tento návrh, drahý Tagu, spočívá na předpokladu, který v sobě nemá nic zvlášť odvážného a lze jej ověřit při každé analýze: film představuje souhrnné zjištění o vzájemných svazcích, vztazích a relacích. Ve filmovém umění vše podléhá neustálému oběhu.

– Morfologie obrazu, která spočívá v přesunu mezi materiálním a nemateriálním, to znamená v kruhovém pohybu mezi konkrétní výtvarností fotogramu, projekcí a obecným převodem různých typů posouvání (posouvání filmového pásu, jednotlivých motivů, sekvencí i recepce). Obraz ve filmu netvoří jeden objekt, ale celou architekturu.

– Formální vlastnosti záběru, který může být ve filmu podán jako transparentní vzhledem ke skutečnosti, k duševnu, k simulakru, k síti, k filtru, k filmovému plátnu, ke zdi... a obecněji jako jednoznačný či volumetrický.

– Zpracování motivů, které může být ve filmu provedeno kontinuálně (setrvalost věci až k její deformaci); rozptýleně, přerušovaně či opakovaně (roztržštěnost, heterogenní vstupy, logika defigurace); komplexně (motiv například zahrnuje vlastní nedostatky, jako u Straubů nebo v případě „dvou tisíciletí zobrazení“, jak říkal Pasolini o svém EVANGELIU SV. MATOUŠE, nebo v nedosažitelnosti, která je základem principu doslovnosti, jejž nacházíme ve Warholově snímku EAT, kde jsme nuceni delirantně vstřebávat obrazy pronásledující Roberta Indianu žvýkajícího halucinogenní houbičky).

Co to znamená z hlediska figurace? Prostě toto: prvky jako silueta, postava, podobizna, tělo, vztah mezi figurou a pozadím, to vše také obíhá. Pokud se ve skutečnosti ekvivalence mezi tělem, jedincem a postavou stává předmětem stále sevřenější spirály totožnosti, nic nebrání jejímu uvedení do filmu. Ve filmu silueta neposkytuje tělo, může se v něm objevit postava bez osobnosti nebo tělo bez svého nositele (názorným příkladem jsou KOČÍČÍ LIDÉ); figura existuje jen v rozdělení mezi několika postav (VIVA VILLA!); postava nepochází ze stejného figurativního režimu jako ostatní postavy (častým případem je postava jako zvěcnění pouta mezi dvěma jedinci); formy zobrazení postav se nanejvýš různí i v rámci jediného filmu – mohou v něm koexistovat ve formě naznačení, zpracování, dokončení i vyčerpání (často se to stává ve filmech Godardova posledního období, v nichž se po Tintorettové vzoru dostávají do popředí vedlejší postavy, aniž je narušeno klasické narativní rozdělení na hlavní postavy, vedlejší postavy a staty). Film může dodržovat nebo také zpochybnit celý souhrn pojmů a dělení, skrze něž chápeme fenomény přítomnosti, identity či rozdílnosti. Figurativnost spočívá v tomto pohybu uvnitř filmu, kde dochází k přesunu mezi výtvarnými prvky a jednotlivými kategoriemi naší společné zkušenosti: někdy, ale ne tak často, jak se obecně má za to, je tento pohyb jednoduchý (zobrazení/postava/účinek na diváka), jindy je nesmírně složitý, takže se může

9) Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*. Paris : Gallimard 1975, s. 108. (Česky: R. Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha : Dauphin 1998, s. 82; pozn. red.)

vracet k hlubinné zkušenosti a zpochybnit například naše reflexy vůči výjimečnosti, přítomnosti či svrchovanosti. Film se tedy nutně – to ovšem neznamená vždy vědomě a s rozmyslem – organizuje do figurativní ekonomie, která řídí souhrn těchto vztahů (morfologii obrazu, jeho formální vlastnosti, zpracování motivů), jejichž odhalení je úkolem analýzy. Jak vidíš, takový postup zbavuje hierarchizace vztahy mezi figurou a smyšlenkou (která je pouze jednou z jejích složek, nikoliv cílem), chápe figury z hlediska jejich vnitřní propracovanosti a brání jejich předpokládané koherentnosti. Z toho také vychází třetí princip.

3. Uvažovat o jednotlivých prvcích filmu jako o otevřených otázkách (figurativní logika)

Figurální analýza neváhá hledat odpovědi na základní otázky. Například otázka těla: jakým způsobem film vybírá, podstrkuje, zpracovává, poskytuje či zcizuje tělo? Z jaké struktury je vystavěno filmové tělo (z masa a kostí, ze stínu, z úmyslu, z počítka, z doxy)? Jaká konstrukce ho drží pohromadě (kostra, podobnost, vývoj, výtvarná bez tvarost)? Jakému systému viditelného světa je podřízeno (zjevení, zmizení, utkvělá představa, výpadek paměti)? Jak se projevuje výtvarně (jasné obrysy, neprůhlednost, hmatatelnost, transparentnost, přerušovanost, smíšené techniky)? Jaké události ho odstraňují ze scény (jiný, příběh, deformace obrysů)? Jaké společenství uvádí na scénu (lid, nesourodou skupinu, řadu stejných postav)? V čem skutečně spočívá jeho příběh (v dobrodružství, popisu, panoptikálnosti)? O jaké jde vlastně stvoření (subjekt, organismus, případ, ideologem, hypotézu)? Je třeba zkrátka zjistit, jakým způsobem film vytváří figurativní logiku.

Nabídnu ti v hrubých rysech jeden americký a dva francouzské příklady z oblasti hraného filmu. John Carpenter, podobně jako Hitchcock, Fritz Lang, Val Lewton, Godard nebo De Palma, vychází ve svých filmech ze systematického figurativního záměru, který se v jeho případě točí kolem zobrazení Protivníka. V prvním období jsou protiventství zachycována v bez tvaré, infra či ultrafigurativní podobě: anonymní stíny v PŘEPADENÍ OKRSKU 13 (1976)¹⁰⁾, mlha ve snímku MLHA (1979), obecné ztvárnění protivníka ve VĚCI (1982), kde na sebe bere podobu všeho, co požívá.¹¹⁾ Na základě tohoto rozšíření výtvarného pole, které ještě patří do logiky místního ztvárnění, přichází druhé období, kdy se protivník šíří a stává se dvojníkem světa: hrozivá blízkost budoucnosti ve VLÁDCI TEMNOT (1987), kapitalistické odcizení v ŽIJOU (1988), sociální neviditelnost ve VZPOMÍNKÁCH NEVIDITELNÉHO MUŽE (1992) a figurativní syntéza ve filmu V JÍCNU ŠÍLENSTVÍ (1994), v níž jsou shrnuty podoby cizosti, završené touto větou, ozřejmující zdroj úzkosti: „celý druh se chvěje před znameními svého zmizení“; jako by všechny

10) K problému anonymnosti v tomto filmu srov. Olivier B o h l e r, Morituri te salutant. Autour d'une séquence censurée de Assault on Precinct 13. *Admiranda/Restricted*, č. 11/12 (Fury. Le cinéma d'action contemporain), s. 111–114.

11) Srov. Sébastien C l e r g e t, Le sur-monstre. *Amiranda* 1991, č. 6 (L'invention figurative), s. 92–96.

ty fantastické náznaky v Carpenterových filmech byly posledními přípravami na antropologický skon. V posledním období se vrací ke skvělé trilogii BODY SNATCHERS a jiný se stává týmž v podobě dětí z VESNICE PROKLETÝCH (1995). Po tomto z hlediska homonymie nejzazším řešení se protivenství dále posouvá do čtvrté podoby: protivník už není místní či univerzální entita, ale stává se poutem mezi jednotlivými fenomény – v zatím posledním Carpenterově filmu (UPÍŘI, 1998) je strach, který vládne mezi mužem a ženou, ztělesněn v postavě Upíra.

Nyní si na příkladu Jeana-Luca Godarda a Erica Rohmera ukážeme, jak se vyvíjí figurativní princip, který řídí ztvárnění stejného motivu. Pro oba režiséry je vyvolenou skupinou dívčí třída. Přesto má mladá dívka v obou dílech odlišný význam, i když Godard i Rohmer mohli čerpat zpočátku z téhož repertoáru.¹²⁾ U Godarda nabízí především materiál pro etologické tázání: lze překonat zdání a dotknout se duše (ŽÍT SVŮJ ŽIVOT), jak popsat a zařadit gesto, jak podat zprávu o oné záhadě každodennosti, ztělesněné v mladé dívce? Od Jean Sebergové/Patricie Franciniové (U KONCE S DECHEM) k Anně Karině/Marianne Renoirové (BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK) jde o stejnou figuru, která znovu aktualizuje nesmiřitelný rozkol mezi zdáním a podstatou, charakterizující femme fatale, a která svádí na scestí Jeana-Paula Belmonda, jenž si je ovšem dokonale vědom, lépe než obě ženy, ženské dvojakosti. V Rohmerově cyklu *Contes moraux* se zmíněná nesmiřitelnost týká svobody mladé dívky (od sběratelky Haydé po Chloé z LÁSKY ODPOLEDNE). Od seriálu *Comédies et Proverbes* a návratu k mladým nebo velmi mladým dívkám je však tato nesmiřitelnost poznamenána problémem, který se dosud týkal ženatých či zasnoubených mužů (od filmu PEKAŘKA Z MONCEAU). Jean Douchet dobře ukázal, jak Rohmer převzal schéma Murnauova snímku VÝCHOD SLUNCE a neúnavně vypráví peripetie, jimiž musí mladý muž projít, než je konečně zasažen zjevnou skutečností: láskou k vyvolené. V *Comédies et Proverbes* a zejména od snímku ZELENÝ PAPRSEK představuje mladá dívka vzor, skrze nějž může Rohmer pozorovat vznik pocitu jistoty (většinou se týká otázek „koho mohu milovat?“ a „kdo mne miluje?“). Dialektiku (mužskou) rozumového úsudku a jistoty nahradila (ženská) dialektika váhání a rozhodnutí – i kdyby se při hledání jistoty měla opřít o „znamení“, například o zelený paprsek. Pouze některé vedlejší postavy jsou nadány onou absolutní intuicí, pro kterou Rohmer patří do jedné řady s německým romantismem: je to například malá dívenka v deštivém autobusu v ZIMNÍM PŘÍBĚHU, která bez nejmenšího zaváhání poznává svého otce, kterého nikdy předtím neviděla.¹³⁾ Rohmerův subjekt v sobě tedy vždy zahrnuje působení vědomí (mužská zdrženlivost v *Contes moraux*, ženská váhavost v *Comédies* a poté v *Contes des quatre saisons*), ale *Comédies* i *Contes des quatre saisons* představují experimentální rozšíření okamžiku absolutní intuice, jíž končí *Contes moraux*.

Je tedy zřejmé, že modely motivující zobrazení mladé dívky u Godarda a u Rohmera se sice navzájem dosti liší, ale vyvíjejí se podobným způsobem. Oba tvůrci se totiž po počátečním intenzivním zájmu o mladou dívku soustřeďují na jeden z aspektů úvodního

12) V sérii filmů o *Charlotte* a zejména ve snímku TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1959).

13) „Vesmír nelze vysvětlit ani pochopit, pouze intuitivně pocítit a odhalit.“ Schlegel, Idées. In: Philippe Lacoue-Labarthe – Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil 1978, s. 222.

popisu. Rohmer přechází od bezpodmínečné svobody k pozorování toho, co určuje lidskou volbu, ať je svobodná, či nikoliv. Pro Godarda je mladá dívka subjektem etologického tázání (její podstata) a objektem výtvarné oslavy (její vzhled); proto je často předmětem malířského zájmu a stává se z ní ryzí ikonografický motiv. Přichází k nám z oblasti malířství (Marie v *JE VOUS SALUE MARIE*, dívky ve snímku *DETEKTIV*) i hudby (*Carmen*), do níž se vášnivě vrhá (VÁŠEŇ), opustila ji veškerá snaha o zbožštění (i v osidlech alegorie se musejí Anna Karina a Jean-Pierre Léaud vzdát něčeho ze své nesrovnatelné výjimečnosti stejně jako se Slečna 19 let musí vzdát něčeho ze své ohromující univerzálnosti), stává se dispozitivem, protokolem pro zařazení estetických otázek: odkud se berou tyto obrazy? Jakou mají moc? Za jakých podmínek ještě udržují vztah k vnímatelnému světu? Mladá dívka už nebude uměleckým účinkem, možným otiskem přítomnosti, ale výtvarným fenoménem: tělem, skrze něž do filmu proniknou moderní problémy, pokládané již klasickým uměním. U obou tvůrců se dílo vyvíjí podle konvergentní struktury, která svou dynamičnost zasvěcuje hledání vlastního domova: zobrazení rozhodnutí jako duševního kalkulu u Rohmera, odhalení moci obrazu u Godarda.

Figurativní logiku je potom třeba vnímat nejen jako zpracování motivu, tématu nebo výjimečné formy, ale také jako uspořádání figur ve smyslu výtvarném (obrysy těla, podoba) i rétorickém (spojování a rozpojování jednotlivých pout, jejich syntaxe a parataxe). Můžeme začít nejjednodušším aspektem, totiž studiem repertoáru či filmové populace. Zobrazení skupiny individuí samo o sobě odkazuje na jednu či více kompozičních jednotek: scénografii celků (skupina, dav, horda...), typ popisovaných uskupení (postavení, masky, makety...), homogenní či heterogenní pouta jednotlivých figur mezi sebou, k tomu, na co odkazují, i k tomu, co se v nich promítá. V převládajícím rámci tvorby subjektů se tedy heterogenita či homogenita filmové populace posuzuje podle čtyř os. První z nich je stálost či nestálost figurativního principu, který vyvolává shlukování jednotlivců. A naopak, do jaké míry se jedinečnost projevuje jako signifikativní: stává se jednotlivcem vlastní entitou, nebo mu stačí jevit se jako součást celku? Je tedy členem, buňkou, elektronem nebo *unicum*? Jaký je celkově statut individuálnosti v rámci figurativní ekonomie? Jaké jsou vztahy mezi filmovou populací jako celkem a populací mimo záběr, tedy všemi, kteří jsou *off*? Jeví se filmové figury jako vzorky, ukázky, prototypy, mizející skupiny, opačné modely? Jaké jsou vztahy tohoto prostředí k sociologickému okolí, k *out*? Je pro své okolí příkladem, odrazem, protinávrem, nebo mezi nimi není žádný vztah? A konečně, jaká jsou obecně platná pravidla v uspořádání těchto různých oblastí? Projevuje se v nich úspornost či hojnost (individuí, typů i samotných pravidel), stabilita, mobilita (jednotlivých prvků mezi sebou i jejich celků)? Uvažovat o fungování filmové populace zkrátka vyžaduje promýšlet vztah mezi samotnými figurami (jejich více či méně výraznou individuálností); jejich vztah k celku (více či méně projevovanou nezávislost); jejich vztah k jinému (více či méně plodnou odlišnost); jejich vztah ke skutečnosti (více či méně kritický odstup). Ale přitom je také třeba brát v úvahu ty figurativní styly, které z individuálnosti nečiní hybnou sílu své tvorby. Jako zvlášť názorný příklad mohu uvést posun, který John Woo učinil od *HARD BOILED* k *FACE OFF*. Jak vidíš, drahý Tagu, otázek je celá řada a to se zabýváme jen tím nejpodstatnějším. Prozatím tě ušetřím problémů spojených s figurativní syntaxí, ale můžeme se k ní vrátit, kdykoli budeš chtít.

4. Vidět, jak film problematizuje to, o čem pojednává (proč lidské tělo?)

„Pro náhodnost figur nejsou žádné hranice,“ napsal Hegel.¹⁴⁾ Popisoval tak formy přirozené krásy, ale platí to i pro filmovou figurativnost: ať ji chápeme z jakéhokoli hlediska (výtvarný projev, syntax, symbolické hodnoty), jde o oblast, která nemá jiné hranice než samotný film. Nuže, čím začít? Možná inventarizací významů pojmu „figura“, jak jsi spontánně učinil ve své zprávě nazvané *Figgy*, když sis ve slovníku zjišťoval polysémii pojmu – což mě dojalo, protože na počátku svého zkoumání jsem na základě latinského slova *Figura* provedla totéž, aniž jsem tušila, že Erich Auerbach se tohoto úkolu skvěle ujal dávno předtím.¹⁵⁾ Dnes můžeme pozorovat, zda a jak jsou tyto významy filmem obohaceny, posunuty či shrnuty. Můžeme tak rozlišit analytické nástroje na základě samotných filmů (bezpochyby je to nejlepší řešení, protože dokazuje spekulativní bohatost filmové oblasti). Můžeme si také jako předmět výkladu zvolit určitý motiv nebo formu: ve Francii se nyní tímto směrem provádí řada studií zkoumajících například abstrakci, defiguraci, lidskou mrtvolu, burlesknost dnešního těla či dvojexpozici jako paradigma filmového obrazu; to vše může vést k inovaci našich nástrojů a způsobů tázání.

Při uvažování o lidské figurě je jednou z hlavních otázek pochopitelně lidské tělo, které je privilegovaným objektem figurativní analýzy nejméně ze tří důvodů. Především jde o motiv, kterým se film vždy zabýval, přičemž zčásti byl film vlastně objeven za účelem jeho pozorování. Z poněkud mytologického pohledu ostatně považují spor, který spolu vedli Étienne-Jules Marey a jeho asistent Georges Demený, za první zamyšlení nad filmovým ztvárněním lidského těla. Protože si nejsem jista, jestli je ve Spojených státech Georges Demený a jeho dílo více znám, připomenu ti okolnosti jejich rozepře: Marey a Demený společně organizovali *Station physiologique*, první velkou filmovou platformu, pro kterou vytvořili stovky chronofotografií, na jejichž základě vydali v roce 1892 knihu *Étude de physiologie artistique*.¹⁶⁾ Poté se jejich cesty rozešly, podle všeho v důsledku sporu ve třech oblastech: v otázce uznání Demeného podílu na filmové a literární práci, pod kterou se podepisoval pouze Marey bez jakékoli zmínky o svém asistentovi; v otázce osudu vytvořených snímků, které chtěl Demený po úspěchu svého fonoskopu na Exposition internationale de Photographie v roce 1892 komerčně využít; a konečně v otázce zacházení se samotnou lidskou figurou. Marey zkoumal pohyb a prostředky, jak jej oddělit od lidské podoby: vymyslel figurální formy chování natáčeného těla, abstrakci, geometrizaci, schematizaci, rastrování, sériovost za použití experimentálních dispozitivů, jejichž formální a ikonografický potenciál, přesahující pokusy futuristů i Marcela Duchampa, je ještě třeba zhodnotit (nelze přitom nepomyslet například na Henriho Michauxe a jeho *Grafiku otiskem bodce na černý papír jako možnou svalovou odpověď po otravě jedem curare*). Co ale dělá Georges Demený, když pod Mareyho vedením vytvořil

14) G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*. Paris : Flammarion 1979, sv. 1, s. 207.

15) Erich Auerbach, *Figura*. Paris : Belin 1993.

16) Srov. Laurent Mannoni – Marc de Ferrière le Vayera – Paul Demený, *Georges Demený, pionnier du cinéma*. Douai : éditions Pagine 1997.

tolik snímků a poté se v roce 1892 osamostatnil a založil „druhé filmové studio ve Francii“¹⁷⁾? Filmuje lidi na ulici, mimo jiné vzdalující se dívku, která nám nemůže nepřipomenout Baudelairovu neznámou, první dětské krůčky, kouřícího muže či boxery, natáčející mladou dívku před zrcadlem, tanečnice, ženu posílající na kameru vzdušné polibky. Proměňuje obyčejné a bezvýznamné životní události ve vizuální zážitky, nějakému muži je horko a stírá si pot z čela, dítě se dává do smíchu, oblé tvary dýmky... Pracuje s přítomností, komunikací (jeho slavné „miluji vás“), emocemi a iluzí (velmi záhy ostatně natáčí kouzelníky¹⁸⁾). Zatímco tedy Marey vytváří vznešené přízraky a zalidňuje svět svými abstrakcemi, Demený zkoumá moc vzývání, naslouchání a svádění, uvádí do filmu náhodu, oblasti mimo záběr, velký detail a pohled kamery. Oba se ovšem snaží o systematický popis fyziologických fenoménů (Demený si přál uspořádat lidské city a vytvářet svým fonoskopem obrazy podobné rytinám ze slavného díla *Expression des passions* Charlese Le Bruna¹⁹⁾) a jako první začínají zkoumat souhrn figurativních otázek obsažených v samotné existenci filmového dispozitivu. Když se zamyslíme nad jejich společným i samostatným dílem, může nám přijít na mysl, že film ztratil ze zřetele některé formy i ideály a nakonec zůstal za jejich invenčností pozadu.

Druhý důvod mě naprosto přesahuje, drahý Tagu, a týká se současného stavu zkoumání problému těla: je zřejmé, že dnes se stalo předmětem vědeckého a průmyslového využití, u nichž se jen stěží rozhodujeme, jde-li o pokrok, nebo hrozbu. Tělo je kousek po kousku rozděleno do digitálních obrazů (v takovém stavu se dnes nachází slavný symbol humanismu, anatomický model lidského těla), lze je klonovat, patentovat až do jeho genetických složek, všestranně stavět na odívání a po libosti reprodukovat: na lidské tělo najednou přecházejí klasické atributy moderního obrazu, který se stává laboratoří jeho osudu. Podobně jako se z něj za války stávala „potrava pro kanony“ nebo během hospodářského rozvoje „pracovní síla“, nyní je z něj průmyslová surovina v rámci pohybu, který jeho druhové vlastnosti hluboce poznamenává nelidskostí. Současně se od Antonioniho ZATMĚNÍ v mnoha filmech objevuje sen lidstva o vlastním zániku a někdy i o nahrazení těla dvojníkem, který bude schopen lépe se přizpůsobit biologickým proměnám. Můžeme zde vycházet z Freudových slov z počátku 20. století: „kdo má nemocné tělo, může hrát na scéně pouze vedlejší roli, nikdy ne hlavní postavu“²⁰⁾; dnes se jasně ukazuje, že lidé jsou masově strukturováni jakousi patologií – například atletem, jehož význam byl od jeho klasické interpretace jako *bella figura*²¹⁾ dokonale převrácen – a že dějiny zobrazení těla nacházejí ve vizuálním dobývání této nemoci jednu ze svých královských cest. Ocitli jsme se zkrátka v příkrém rozporu: v dimenzi jedinečnosti se už prožívané tělo nekryje s žádným známým tělem a zdá se být nekonečné, protože se otevírá skrze nevědomí, které vystupuje na povrch v duševních obrazech; v dimenzi druhu

17) Tamtéž, s. 58.

18) Některé z těchto záběrů lze vidět v dokumentárním snímku Andrého Devona *GEORGES DEMENÝ ET LES ORIGINES „SPORTIVES“ DU CINÉMA* (GREC, 1995).

19) L. Mannoni – M. de Ferrière le Vayera – P. Demený, c. d., s. 75.

20) Sigmund Freud, *Personnages psychopathiques à la scène*. In: *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Presses Universitaires de France 1984, s. 125.

21) „Tělo stále ještě nedosáhlo své vznešenosti. Přestože se pilně trénuje a vzdělává, je to pořád jen mrtvola.“ T. W. Adorno – M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard 1983, s. 253.

se naopak antropologické tělo zdá najednou ukončené, protože se samo považuje za objektivizované do posledního genu vinou svého průmyslového využití a neomluvitelné redukce v koncentračních táborech, kde vystupovalo právě pod jménem *Figur* (které, jak nás učí film Clauda Lanzmanna *SHOAH*, nahrazovalo zakázané výrazy „mrtvola“, „smrt“ nebo „žid“). „Člověk zůstával po tisíciletí tím, čím byl pro Aristotela: živým tvorem, schopným politického života; moderní člověk je živočichem v politice, v níž je jeho život jako živé bytosti zproblematicován.“²²⁾ Foucaultova definice je každým dnem aktuálnější: nadvládě toho nejasného násilí neunikneme.

Ve filmu může být tělo neslučitelné s organickým modelem, bez jakékoli podobnosti se sociologickým modulem, bez jakéhokoli vztahu k přijatelnosti svých různých podob (s ohledem na skutečnost nebo častěji na ikonografickou tradici), a přesto jeho zobrazení často dosahuje zarážející přesnosti. Četl jsi VII. knihu *Přírodovědy*, kterou Plinius věnoval člověku? Je skutečně úžasná. Plinius nepozoruje, nýbrž kompiluje a pro zachycení anatomie člověka hromadí jeho teratologické podoby: v indickém pohoří Nulu mají lidé na nohou osm prstů obrácených dozadu; o něco dále má nejméně 120 tisíc lidí psí hlavu; jinde mohou ženy porodit za celý život jen jedno dítě, které ihned po narození celé zešedne; muži kmene Monocoli mají jen jednu nohu, pohybují se vpřed překvapující rychlostí pomocí přískoků a říká se jim Slunečnickové nohy, protože jakmile nastanou vedra, lehnu si na záda a chrání se před sluncem ve stínu své nohy; ještě dále na západ žijí lidé bez krku, kteří mají oči na ramenou...²³⁾ Film také bývá dějištěm anatomického a etnografického představení tělesných fantasmat či archivem somatických nejasností. V již zevšednělých příšerách zde krystalizuje symbolické mrzačení, které film vnucuje lidskému tělu. V posledním desetiletí se například ve filmech science fiction, od *VETŘELCŮ* po *MUŽE V ČERNÉM*, množí archaická figura Malého těla ve Velkém těle: automat se s křikem otvírá a roztahuje a vydává ze sebe mnohem menší formu, která ho ovládá, i když vypadá jako hračka; je to onen „malý človíček, který sídlí uvnitř lidského těla a kterého si tam vždy představujeme“²⁴⁾. Ale skutečná monstra, která jsou výsledkem procesu defigurace, nikoliv už pouhé deformace, samotný symbolický oběh ohrožují nebo přímo ničí. Například konec snímku *SOIGNE TA DROITE (UNE PLACE SUR LA TERRE)* Jeana-Luca Godarda se celý točí kolem principu projekce, a tím narušuje rozlišení mezi obrazem a skutečností a objevuje nový způsob předvádění filmu v promítacím sále: nedokončenost jednoho filmu doznívá v dalším a kontaminuje tak svět neustálým chvějivým přerušováním. V protikladu ke komplexnímu Godardově pozitivu žijeme ve skutečnosti vinou lhostejného využívání podobnosti pod nadvládou všedních formulí defigurace: jak napsal Antonin Artaud, film „nás zabíjí odrazy“.

22) Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*. díl I, Paris : Gallimard 1976, s. 188. (Česky: M. Foucault, *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha : Herrmann a synové 1999; pozn. red.)

23) Plinius, *Histoire naturelle*. Kniha VII. Cambridge, London : Harvard University Press 1989, I, 21–24, s. 521.

24) Paul Valéry, citován v článku Maurice Merleau-Pontyho *L'homme et l'adversité*. In: *Signes*. Paris : Gallimard 1960, s. 305. Valéry uvádí jako příklad rytiny v Descartesově *Dioptrice*, „jež vysvětlují fenomén lidského vidění existencí malého človíčka za velkým okem, který pozoruje obraz utvořený na sítnici“. *Fragments d'un Descartes*. In: Jean Hytier (ed.), *Oeuvres*. Paris : Gallimard, La Pléiade 1957, díl I, s. 796.

Film uvedl do oblasti forem agresivitu lhostejnosti a s touto bolestnou skutečností se jednou budeme muset utkat.

Ve filmu se mohou některé figurativní formy projevovat jako pomatené či inertní, ale nikdy nejsou nesmyslné ani indiferentní: zde se dostáváme ke třetímu důvodu. Protože nemáme k dispozici nutné analytické nástroje k jeho pozorování, představuje tělo úžasnou metodologickou hybnou páku. Jako příklad ti uvedu filmaře, kterého máme oba rádi a díky němuž jsme se pustili i do této korespondence: jednoho dne jsem se totiž odvážila napsat ti v souvislosti s tvorbou Howarda Hawkse dotaz, co máš na mysli spojením „absence jakékoli abstraktní myšlenky“, protože jsme měli oba stejnou intuici ohledně spojitosti mezi Robertem Rossellinim a Abelem Ferrarou: doufala jsem zkrátka, že pokud nás Hawks rozděluje, Ferrara nás zase spojí. Jedním z hlavních námětů jeho díla jsou různé podoby lidské bytosti a otázka individua je spojena s hledáním nekonečna (vzpomeň si na postavy jako Bad Lieutenant, Driller Killer nebo Frank White, král New Yorku), které se projevuje nesmírným přeháněním: ontologií zuřivosti, důslednou anonymností, permanentním opojením figur. Toto přehánění však není jen vnitřní: jedna z klasických forem lidské bezuzdnosti spočívá ve ztotožnění téhož a jiného, ve zrušení hranic, jež zaručují neprostupnost jednotlivých bytostí, což je patrné právě ve Ferrarově díle. Na konci snímku ADDICTION se Kathy koupe ve vlastní krvi i v krvi svých obětí, protože se nechala prostoupit a zničit kolektivním zlem; ve filmu HADÍ OČI zachycuje prostupnost mezi herečkou a její postavou, symbolizovanou „špatně zahranou“ scénou, v níž herec znásilní „jen tak“ svou partnerku; a zejména ve filmu BODY SNATCHERS, filmu zobrazujícím radikální náhradu stejného za stejné, bajku o *Alter Ego*, kdy *Alter* je chápáno jako pravda vlastního Já.

V BODY SNATCHERS se fabule točí kolem nahrazení Matky Macechou, a na tomto základě se poté přesunují a odsunují jednotlivé motivy ve zhoubném kruhu nevhodné záměny. Například výkřik: „To není má matka,“ ze sebe vyrazí malý Andy, tedy legitimní syn, ale v duchu zní mladičké Marti. Uprostřed filmu dochází k intenzifikaci nahrazených figur, které se svým vývojem a zmnožením vtělují do stále podivnějších a fantastičtějších podob. Marti dřímá s walkmanem na uších ve vaně; v ložnici zatím její macecha Carol masíruje, uklidňuje a uspává jejího otce Steva. *Snatching*, který vyžaduje spánek svých obětí, může začít: Marti ve vaně i její otec v posteli jsou obtáčeni houbovitými provazci, které je dusí, vyprazdňují a nahrazují jiným tělem, jež v nich postupně roste a sílí. Marti se ale náhle probouzí, její nedokončená dvojnice padá ze stropu do vany, ona s ní zápasí, uniká jejím chapadlům a prchá pryč, zatímco její dvojnice, strašlivá mladá dívka s prázdnými očima, bloudí polozbořeným domem. Marti běží do pokoje svých rodičů, snaží se otce probudit, strhává z něj bělavé pletence, které mu vysávají život. Otec se probírá, ale zpod jeho postele se zvedá jeho proděravělý a lepkavý dvojník, chytá za kotník Marti, která se mu s výkřikem hrůzy vytrhuje, a vrací se do tmy, zanechávajíc po sobě temné slizké stopy. V hale nepohnutě čeká na svého muže macecha a přesvědčuje ho, aby jí dále nevzdoroval a že přijdou lepší časy, pokud se jako ona a všichni jí podobní vzdá individuality a citů. Odřikává mu uhrančivou litanii, kterou si tvůrce BODY SNATCHERS vypůjčil z milostné scény filmu Budda Boettichera VZESTUP A PÁD LEGSE DIAMONDA: „Where do you gonna go? Where do you gonna hide? Where do you gonna run? Nowhere. Because there is – no one – like you – left.“ Otec se v pláči zhroutl na rameno své ženy;

Marti se vydává hledat malého Andyho a nakonec jej vyrve z rukou hrozivé svůdnice. Všichni tři prchají pryč, zatímco macecha se proměňuje v křičící Medusu a s široce otevřenými ústy a namířeným ukazovákem je vydává napospas všeobecnému stíhání.

K čemu má sloužit to bujení chapadlovitých nestvůr? Proč vylézají zpoza postelí nebo padají ze stropů? Můžeme je zařadit do běžných nároků žánru, který pochopitelně vyžaduje svou dávku monster a přízraků. Můžeme také tvrdit, že žádný z těchto obrazů není indiferentní a čím větší bizarnosti dosahuje, tím je jasnější. Například i v této logice dvojníka jsme náhle svědky figurální události: některé věci se sobě přestávají podobat. Proč dochází k takovému uvolnění fantazie? Proč musí nastat nebezpečí přetržitosti? Máme tento jev přičíst amorfní roztříštěnosti snu, nebo naopak posílené bdělosti v hlubinách téhož snu? Ale zejména proč se v příběhu objevují různé fyzické podoby? Proč odrazy náhle unikají do stavu náznaků, náčrtů a anatomických odškrabků, jež ze všech stran (shora, zdola, zevnitř, zvenku) ohrožují celistvost těla a odkazují k jeho nevyslovitelné křehkosti? Proč se tato těla tak strašlivým způsobem přisávají k jiným tělům, jež křičí hrůzou?

Subjektivní zvuk walkmanu zaručuje, že celou scénu vidíme z pohledu Marti: na tomto základě se poté odvíjí fantazijní scénář rekonstrukce incestní rodiny. Marti postupuje vpřed ve třech etapách: nejdříve nadvakrát přerušuje úvodní scénu, po prvé v manželské ložnici, po druhé v hale, kde Steva přinutí zavrhnout Carol. Poté diskredituje matku, kterou považuje za Macechu a přímo za Vetřelce. Typické mateřské věty se převrací v temné výhrůžky: upozornění pro Marti „přeteče ti vana“ nebo povel pro malého Andyho „běž si lehnout“ se rovnají odsouzení k smrti; přání „spi sladce“ ve scénáři znamená „zemři“. Je tedy zřejmé, že diskreditována nemá být jedna macecha, nýbrž abstraktní mateřská figura: předpokládaná prvotní záměna macechy za matku se stává hypotetickou a v každém případě anekdotickou; je součástí fantaskního scénáře, který vše vysílá na nekonečnou kruhovou dráhu. Nakonec Marti zaujímá její místo: stává se matkou svého bratra, myslí na něj, budí ho, bere ho do náruče, obléká ho, nosí na rukou a ochraňuje; vyhrála svůj boj, je jediným ženským prvkem ve zdravé rodině, zatímco macecha někde zamořuje svět a lidské vědomí svou nesnesitelnou přítomností. Aby však podobně fantaskní příběh vyvrcholil tímto uspokojením, muselo být využito premisťovacích procedur, jakož i spleťtého výběru a opakování uvnitř intenzivního somatického pohybu v kruhu: jde o šest cest defigurace.

Princip snatchingu

Je to ekonomický postup absolutní deformace nahrazením Stejného Stejným. Umožňuje bujení všech forem proměny, protože nikdy skutečně nepostihnou svůj zdroj: absence patosu, který v hrané tvorbě charakterizuje druh *Body Snatchers*, dokazuje přinejmenším důvěrnou cizost těchto bytostí i neochvějnou integritu těch, kteří mají být fantaskním scénářem pozření, jako by se je snící subjekt i v okamžiku jejich zničení snažil přece jen ušetřit, upevnit je v sobě samých prostřednictvím posvátné sochy, náhodné a abstraktní.

Vytváření somatické odezvy

Mezi dcerou a otcem se vytváří systém vizuální a zvukové odezvy, který je vzájemně spojuje silným poutem. Oba jsou nazí, dcera ve vaně, otec v posteli. Oba mají co do činění s kapalinou, dcera v napěněné vodě, otec natřený masážním olejem: obojí je dílem

matky s vlasy jako čarodějnice. Oba současně upadnou do dřímoty, provázené zvukovou hypnózou, v případě Marti hudbou z walkmanu, matčíným uspávacím šepotem „miluji tě“ v případě Steva, pro něhož jsou milostné řeči a milostné hrátky pozváním ke smrti. Nacházejí se v sousedících prostorech: v případě Marti však *snatcher* přichází shora, padá ze stropu, v případě otce se plazí zdola, zpoza postele, jako by šlo o rub a líc téže dvojklané figury. Film se zkrátka snaží spojit otce a dceru svazkem manželským.

Vynalézání paradoxních těl

Ve filmu se objevují tři druhy těl. Nejprve to jsou dvě rozpoznatelná těla. Dvojnice, před kterou Marti v hrůze prchne, se podobá neúplně mrtvole; otcův dvojník připomíná ještě nenarozeného starce, biologickou zvrácenost, kterou nacházíme už v Hesiodově popisu doby železné, v níž byl svět naposled zaplaven negativními silami, lidé se rodili jako starci a regresivně se vraceli k počátku. Zde se ovšem objevuje úchvatná bizarnost: na rozdíl od ostatních *snatchers*, kteří vznikají na základě přesného mimetismu, otcův dvojník se mu nijak nepodobá, je to stařec, figura předka, jehož vrásčitá a lepkavá podoba navozuje spíše pocity hniloby a rozpadu než kvetoucího těla.²⁵⁾ Dvojník tak podtrhuje otcův velmi mladistvý vzhled, který z něj činí možného partnera své dcery, i jeho klukovskou povahu (vojáci z tábora, kde se s rodinou usadil, jí připisují jeho levičáctví zastydlého ekologa). Podle této počáteční figurativní volby může být otec lehce považován za snoubence vlastní dcery; zde se však stává dokonce jejím synem: Marti jej musí houpat, uspávat, budit, on sám se nikdy nestará o malého Andyho, pláče v náručí ženy a jeho chování je stále dětinštější, zatímco z Marti se stává hlava rodiny. Nejpodivnější figurou je však přechodné tělo mezi otcem a dcerou: nazlátlé záběry němých gest a embryonálních pohybů navozují pouto mezi nahoře a dole, mezi otcem a dcerou, není zřejmé, ke kterému *snatchingu* každý z nich patří, vytvářejí přechodné tělo, tělo navíc, tělo, které mnohem více přemisťuje, než nahrazuje. Tato figura současně představuje jádro problému: co je to tělo, co je mezi těly? Ale také přízrak incestu, nerozlišenost mezi těly a konečně dítě jako produkt incestu. Je to ryzí figura zákazu, a dokonce ještě více: psychický komplex, který je v *BODY SNATCHERS* frontálně, zevrubně a kriticky popsán.

Zkoumání symboliky organičnosti

Ve dvou předcházejících verzích tohoto filmu, o němž Abel Ferrara prohlásil, že by se měl točit každý rok, *INVAZE ZLODĚJŮ TĚL* Dona Siegela (1956) a Philipa Kaufmana (1978), byla zdůrazněna elipsa a záhadnost: bylo to náhle se objevivší tělo stejné, nebo jiné? Máme věřit smyslům, nebo intuici? Abel Ferrara naopak rozvíjí proměnu a tajemství: podrobně se věnuje fyzickým detailům probíhající mutace a noří se do nejtajnějších oblastí těla, zkoumá jeho záhyby, vrstvy a podstatu, a to v obrazech, které navazuji na úžasnou ikonografickou invenčnost záběrů vesmírné migrace mimozemských rostlin, jíž začíná Kaufmanův film. Ferrara si vybral stejného tvůrce speciálních efektů Toma Burmana a přiznává se k převzetí a roubování některých scén, vstřebává dědictví po svých předchůdcích (paranoickou fabuli), ale proniká až k jádru, které bylo zatím

25) Pokud se někomu dosti věrně podobá, pak samotnému režisérovi Abelu Ferrarovi.

ponecháno ve tmě, to znamená k utrpení mít tělo, které zahrnuje i zkušenost poznávat jiná těla.

Pojetí organičnosti v *BODY SNATCHERS* charakterizuje nejméně pět rysů, v první řadě prvotní úzkost, která se pojí s tělesnými otvory. Viditelnými: nosem, ústy, ušima a očima, jež jsou při balzamování ucpány, aby dovnitř nemohl proniknout proces zkázy, a jimiž ve filmu s šustotem vnikají dovnitř fantastické šlahouny. Neviditelnými: olejové laskání činí tělo porézním, otvírá je v každém z jeho bodů, masáž přechází v hnětení, tělo se mění v sochu, která může být i beztvará. Jistě, cílem je jeho uspání, ale také a zejména jeho defigurace, a už záběr masírovaných zad, který nevyhnutelně připomíná úvodní scénu snímku *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA*, nám jasně naznačuje, že půjde o dobře promyšlený fantastický film. V obludném zvětšení přecházejí otcovy póry v díry ve stropě, jimiž k jeho dceři pronikají chapadlovité výběžky: celý prostor prostupuje imaginární zobrazení penetrace jako znásilnění.

I samotná organická substance je však pojata hluboce archaickým způsobem. Tělo není tvořeno stavbou z masa a kostí, nýbrž změtí slizkých výhonků, nádorů a vláken, jež upomínají na tři prvotní substance: plazmu, placentu a plankton. Z plazmy si filmové záběry a gesta v *BODY SNATCHERS* berou výtvorné možnosti opalizující a viskózní kapaliny, podobnost se zárodečným mokem, složitou organickou strukturu a pochopitelně i fakt, že uchovává dědičné vlastnosti. Z placenty přejímají pružnou a chapadlovitou materii a zejména podstatnou skutečnost, že je rozdělena mezi zárodek a matku, to znamená, že jde o jediný přechodný orgán, který patří dvěma tělům současně a zajišťuje jejich přechod. Z planktonu přejímají schopnost přemisťovat se, transparentnost, soužití rostlinného a živočišného a případnou existenci jedovatých orgánů, které do celého tohoto souboru živých a plodných materiálů vnášejí smrt. Záběry bujení a zrodu tedy představují stejně fylogenezi (utváření druhu) jako ontogenezi (formování individua) a toto míšení je možné díky biologickému a rostlinnému modelu klíčení a vznikaní. Obraz embrya tedy odkazuje současně k lidskému druhu obecně i k archeologii života jako abstraktního, rostlinného i živočišného komplexu, který lidskou bytost nejasně informuje. Tento imaginární biologický obraz, opět kroužící ve zvláštním a fantaskním kruhu, na sebe bere také psychický význam: sen o incestu stravuje lidstvo od samého počátku. V tomto ohledu tvoří embryo z *BODY SNATCHERS* figurativní diptych s embryem ve snímku 2001: *VESMÍRNÁ ODYSEA* – Kubrickův vesmírný zárodek má rysy budoucnosti, opětovného začátku, osudu; Ferrerovo inchoativní stvoření se vztahuje k počátku života, k archaičnosti a ke zlému osudu.

Tyto archaické obrazy ovšem mají ultramoderní barevnost: fluoreskující odstíny nepocházejí pouze z přirozené fosforescence, která je ostatně ve vizuální oblasti vždy jistou událostí,²⁶⁾ ale také z neonů a atomového záření či štěpení. Moderní žluté a zelené odstíny přerозdělují jednotlivé motivy přinejmenším podle tří účinků: vypovídají o aktuálnosti pocitové archaičnosti v rámci psychické ekonomie, o oslepujícím rázu fantasmat

26) „Předmětem zraku je viditelný svět. Ten je v první řadě vytvářen barvou, ale také jistými objekty, které lze diskursivně popsat, ale ve skutečnosti nemají jméno.“ Těmito „jistými objekty“ jsou fosforeskující tělíčka, jež jsou paradoxní tím, že jsou viditelná pouze ve tmě. Aristoteles, *De l'Ame*, II, 7, 418a a 419a, Paris : Vrin 1982, s. 105–109.

a o nutnosti od nynějška nazírat lidstvo v otráveném světle Hirošimy, Minamaty a Černobylu.

Není v tom žádný rozpor, ba ani napětí, právě naopak: totožnost archaického a moderního se potvrzuje zejména díky vizuálnímu echu, probíhajícímu mezi černou šňůrou od walkmanu a mléčnými provazci *snatchingu*, jež ve shodě vibrují kolem tváře mladé dívky. Tato analogie nám umožňuje zdůraznit subjektivní a současně snový charakter celého jevu a vysvětluje společnou přítomnost těchto symbolických prvků: jde o návrat archaického ve světle aktuálního.

Poslední zásadní prvek, kolem něhož se točí celá sekvence o organičnosti, je také moderní: je to plastický příkrov, pod nímž bují *snatchers*, připomínající vrstvy zlatavé želatiny a současně neprodyšné plachty, jimiž se zakrývají mrtvoly. V tomto zvrásněném průhledném obalu, který současně chrání a dusí, je tělo uzavřeno, jakoby zmrazeno, zprůmýšleno, chráněno před mikrobiální nákazou; v tomto případě je však uzavřena a konzervována i samotná nákaza, šíření komplexu, zlovolné bujení. Využití podobné substance umožňuje vypořádat se s neurčitou povahou této ochrany, která je současně nezbytná a dusivá: jde o potíže, které odrážejí muka dospívajících (jak snášet své rodiče) a současně velmi aktuální průmyslový problém – konzervace proměňuje a ničí život, ale stejně tak chrání před jeho zkažením. Z které strany přichází v průmyslovém světě toxicita? Z mikrobiálních nebo konzervačních látek? Film *BODY SNATCHERS* se této nové a přesto již zevšednělé otázce postavil čelem.

Anatomický oběh

Ucho, trup, záda či ústa jsou v tomto filmu předmětem nezapomenutelných záběrů. V oběhu se však ocitají hlavně dva orgány s velkou symbolickou mocí, totiž oko a ruka. Oběh oka se vyznačuje mnoha paradoxy. Začíná zavřenýma očima dřímající Marti: vidíme tedy obraz dívky, která nic nepozoruje. Pokračuje pohyby embryonálních očí, za nimiž probíhají duševní obrazy, formuje se pohled, obrazy se stále vracejí. Tento pohled bez subjektu odkazuje na předcházející sekvenci, na řadu záběrů postupujících od bílé matky Carol k černé neznámé matce (má na rukou malé dítě, aby její totožnost byla nepochybná) a vrcholících ve velkém detailu očí Carol: v hlubinách života trvá a občas ožívá hrůza z existence matky, dobré, či špatné, nevyhnutelně špatné, protože představuje nesplnitelný dluh přivedení na svět. *BODY SNATCHERS* podobně jako *CARRIE* čelí úzkosti z původu, ale Brian De Palma ji ve svém filmu zachycuje v podobě krve, zatímco Ferrara využívá ještě problematičtějšího motivu placenty, která poskytuje naprosto konkrétní fyziologickou materii oné hrůze vlastnit společné tělo. Oběh pokračuje pohledem prázdných očí Carol, která je figurou nepřítomnosti sebe sama. Matka a dcera tedy uvádějí do opačných světů halucinace: Marti nechává bujet šlahouny, které pracují na její defiguraci; Carol nechává bujet přesnou nápodobu, její závěrečná prorocká řeč ohlašuje vládu všeobecné a beze zbytku uniformní podobnosti. Figura Marti tedy představuje obraz jako komplex, to znamená jako viditelné bujení deformací; figura Carol je obraz jako kopie, jako všeobecné šíření identického obrazu (ve filmu naratizované jako vojenský rastr světa). A konečně, tento snímek nepotřebuje zdůrazňovat široce rozevřené oči Marti při pohledu na objetí svých rodičů. V tomto oběhu pochopitelně mizí možnost obvyklého pohledu, který by správně zaostřil na vnější svět, aby přijal jeho odlišnost.

Oběh ruky je stejně plodný. Začíná Caroliným laskáním. Poté se objevuje první indentifikovatelná část hýbajícího se těla, ruka s dlouhými štíhlými prsty, která ve zrození života naznačuje mytologickou dimenzi. Dále ruka mrtvolného otcova dvojníka, jež chytá Marti za kotník a je vlastně jediným dotykem mezi otcem a dcerou a současně posledním záchvěvem hrůzy v tomto úzkostném filmu, který aktualizuje incest jako nepřipustné uchopení. Celá sekvence končí nataženým ukazovákem Carol a jejím hlasitým proklínáním. Obecně se ovšem orgány uchopení znetvořují a prodlužují do slizké spleti, jejíž *snatching* vyprazdňuje lidské bytosti: ztělesňují fobii z kontaktu, zvláště zjitřenou v dospívání, kdy je těžké snášet vlastní tělo a tolerovat těla jiných. Zdůraznění ruky jako tělesného údu i jako nositelky gesta umožňuje otevřít otázku uchopení: uchopení hrozícího zvenčí dovnitř; obapolného uchopení fantaskna a skutečnosti.

Výtvarnost propustnosti

BODY SNATCHERS tak představuje závrtné zkoumání prostupnosti jevů. Princip *snatchingu* umožňuje vnější ztvárnění organických lidských sítí, a to ze dvou příčin: shrnuje různé tělesné sítě, útroby, nervový systém, svalstvo atd.; metaforizuje pohyb substancí, buď jako oběh (krevní, nervový...), nebo jako proměnu (stárnutí, tělesné pohyby...). Vnitřek těla už nelze zobrazit jako anatomický model, nýbrž jako oddenek. Proč?

Protože to, co se projevuje navenek, podřizuje obrazy těla logice fantastičnosti a protože lidské tělo není dáno jako něco objektivizovatelného, nýbrž jako základní surovina snu. Nenajdeme zde tedy stopy těla z masa a kostí, ale pouze jistou somatizaci, to znamená restituci působení obrazů na tělo: touhu po penetraci, po incestu, po mateřství. Sledovat fungování fantasmatu v celé nahotě tedy znamená sledovat monstrum: nemístné přesuny, nevhodná spojení (například shora či zdola), nemožné figury (neúplná mrtvola, stařec novorozeně, který je možná vrcholem fantasknosti, Marti nechávající zakrnět svého otce). Poslední slovo má matka: „*there in no one like you left*“ („*nikdo takový jako ty už není*“). Film shrnuje problém jedinečnosti: „to je mé tělo, já jsem tím tělem, žádné jiné takové není“; jedinečnost člověka je nevyléčitelná, je pocíťována jako tragická izolovanost, která zde přechází v paranoickou formu, ale současně je také nemožná, neboť „jsem kdokoli jiný“ a individuum je vždy pronásledováno snem o sloučení a splynutí, v tomto případě reprezentovaným fantasmatem incestu a obecněji noční můrou spojení, jímž se lidské tělo připojuje k čemukoli, i proti své vůli, až k zešílení, až k vyčerpání.

Využití dvojníka tak exhumuje nepřiznatelné skrze přerozdělení tělesných znaků a zajišťuje nerozlišenost skutečnosti a snu (somatizaci). V rámci této figurativní ekonomie se politická dimenze filmu, to znamená kritické zpracování požadavku na fyziologickou a mentální mutaci, kterou od člověka vyžaduje průmyslová a vojenská civilizace, projevuje na pozadí fantaskní intimnosti. Ale především v ní působí obrazy, chápané jako prototypy možných vztahů a vytvářející hypotézu somatického archivu a antropologické zamyšlení nad tím, co ohrožuje náš druh. Myslíš, drahý Tagu, že by se nějaká jiná disciplína dokázala zabývat tělem tak hluboce a současně přístupně, nebo ještě lépe příjemně? Všechny filmy přirozeně nejsou tak odvážné a invenční, i když jsou někdy mnohem obsažnější, než se zdá na první pohled; ve filmu se občas stává, že je vzrušující i pouhý náznak lidské siluety. Nuže, to podstatné jsem ti napsala; zbytek můžeš

považovat za dlouhou předeheru. Ještě poslední poznámku: figurální analýza se dobře zásadních nástrojů, jakmile se pustí na neznámý kontinent vědeckého filmu.

Přeji ti hodně odvahy k dokončení textu o McCareym,
tvá přítelkyně
Nicole.

Přeložil Ladislav Šerý

Přeloženo z francouzského originálu:

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier.*

L'invention figurative au cinéma.

Paris – Bruxelles : De Boeck & Larcier s. a. 1998, s. 9–28.

(Podtitul textu je redakční.)

Citované filmy:

2001: *Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Addiction* (Abel Ferrara, 1995), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Body Snatchers* (Abel Ferrara, 1993), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Detektiv* (Détective; Jean-Luc Godard, 1985), *Eat* (Andy Warhol, 1963), *Evangelium sv. Matouše* (Il Vangelo secondo Matteo; Pier Paolo Pasolini, 1964), *Facé Off* (John Woo, 1997), *Georges Demený et les origines „sportives“ du cinéma* (André Devon, 1995), *Hadí oči* (Snake Eyes aka Dangerous Game; Abel Ferrara, 1993), *Hard Boiled* (John Woo, 1992), *Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Invaze zlodějů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Don Siegel, 1956), *Invaze zlodějů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Philip Kaufman, 1978), *Je vous salue Marie* (Jean-Luc Godard, 1985), *Kočičí lidé* (Cat People; Jacques Tourneur, 1942), *Kočičí lidé* (Cat People; Paul Schrader, 1982), *Láska odpoledne* (L'amour, l'après-midi; Eric Rohmer, 1972), *Mlha* (The Fog; John Carpenter, 1979), *Muži v černém* (Men in Black; Barry Sonnenfeld, 1997), *Pekařka z Monceau* (La boulangère de Monceau; Eric Rohmer, 1962), *Přepadení okrsku 13* (Assault on Precinct 13; John Carpenter, 1976), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Soigne ta droite (une place sur la terre)* (Jean-Luc Godard, 1987), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (Jean-Luc Godard, 1959), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Upíři* (Vampires; John Carpenter, 1998), *V jícnu šílenství* (In the Mouth of Madness; John Carpenter, 1994), *Vášeň* (Passion; Jean-Luc Godard, 1982), *Věc* (The Thing; John Carpenter, 1982), *Vesnice prokletých* (Village of the Damned; John Carpenter, 1995), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelec: vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Vetřelec³* (Alien³; David Fincher, 1992), *Viva Villa!* (John Conway, 1934), *Vládce temnot* (Prince of Darkness; John Carpenter, 1987), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), *Vzestup a pád Legse Diamonda* (The Rise and Fall of Legs Diamond; Budd Boetticher, 1960), *Vzpomínky neviditelného muže* (Memoirs of an Invisible Man; John Carpenter, 1992), *Zatmění* (L'Eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962), *Zelený paprsek* (Le rayon vert; Eric Rohmer, 1986), *Zimní příběh* (Conte d'hiver; Eric Rohmer, 1992), *Žijou* (They Live; John Carpenter, 1988), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).