

Články

## TĚLA A TVÁŘE (VE) FILMU

*Poznámky k teorii a praxi divácké identifikace  
na příkladu tvorby Johna Cassavetese*

Jakub Kučera

Romány jsou domy, ve kterých žijí postavy. S vědomím myriády výhrad, které tento výrok Iris Murdochové vyvolává, můžeme volně parafrázovat: filmy jsou domy, které obývají těla. V přítomném textu se pokusíme (na eklektickém pozadí různých teoretických přístupů) předběžně obkroužit některé z paradoxů uvedeného výroku, a to s přihlédnutím k otázkám: za prvé jaké funkce může tělo ve filmu zastávat a za druhé jak se k tělu na plátně vztahuje divák. Tyto otázky nám mimo jiné pomohou zproblematizovat pojem „identifikace“ v názvu článku. Následně se zaměříme na *FACES* a *ŽENU POD VLIVEM* Johna Cassavetese s nadějí, že tato díla dají našim teoretickým úvahám konkrétní tělo a zároveň možná otevrou další problémy a otázky.

### Postava a tělo

Patří-li tělo k základním stavebním materiálům filmové narace a obecněji filmového výrazu, je rovněž materiálem z nejproblematictějších, slučujícím v sobě póly stejného i jiného, z nichž sestává každá kultura. Je nositelem nejdůležitějších pohybů v srdci filmového obrazu, je výsadním bodem, v němž se kondenzuje časovost, a je také základním vodítkem pro diváka, neboť ukotvuje jeho recepci a emocionální prožitek. Prostřednictvím těla nejčastěji vstupujeme do filmového obrazu, zabydlujeme časoprostor diegeze, modelujeme svá očekávání a současně přijímáme příslušné hodnoty a ideologii. Tělo v obraze je patrně tím, co diváka nejvíce vybízí k textové a zároveň extratextové participaci, tj. doplňování a dotváření na základě známých či poznávaných schémat, scénářů a norem,<sup>1)</sup> a implicitně je také tím, co mu nejčastěji brání zastavit se

1) Kognitivní teorie problém „vyplňování“ vymezuje pojmem „schéma osoby“: toto schéma (předpoklady základních parametrů konstituce lidské osobnosti, jejího chování, motivací ad.) existuje před začátkem každé divácké recepce, ještě předtím, než se začne sama postava coby časový útvar pro diváka utvářet. Schéma osoby tedy slouží jako normativní věšák i základní kostra (určité společné jádro vlastní všem kulturám bez rozdílu), která se v průběhu recepce „obaluje“ individuálními rysy (jako svůj výchozí operní bod jej pro svoji „deskriptivní poetiku postavy“ stanovuje i M. Smith, viz Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995, s. 20–29; viz dále).

při čtení na rovině obrazu, povrchu a expresivity. To může být také důvod, proč se při úvahách o těle neustále a neodbytně vnučuje, abychom tento termín dořekli termínem „postava“.

Postava je výsledkem divákovy mentální práce v čase a tělem v určitém stupni přečtenosti. Třebaže postavu jakožto složitý a procesuálně se rodící znak neustále v její kontinuitě a celistvosti ohrožuje jistý neredukovatelný a nekódovatelný přebytek, exces (jehož vrcholným momentem je ve filmu zřejmě detail a tvář), lze ji přirovnat k místu v obraze, které diváka stahuje do hlubiny psychologických příčin a subjektu a činí obtížným vnímat bezprostřední tělesný pohyb, tvář nebo mizanscénu, v níž je tělo vsazené. Dá se říci, že postava jako textový konstrukt osciluje mezi neviditelnými důvody a motivacemi, které zprostředkovává psychologie či diskurs a které jsou nezbytné pro naraci, a výrazem, který se děje v čase performance a který zahrnuje i redundantní tělesné pohyby, tvář vytrženou detailem z kontextu těla či barthesovské „zrno hlasu“, <sup>2)</sup> tedy potenciální slepá místa těla ve struktuře textu, která mohou sloužit jako výhybka, neřkuli vykojení daného sémantického pohybu. <sup>3)</sup> Je-li ve strukturalistickém pohledu tělo (herce) koordinací jednotlivých kódů (pohybu, gest, mimiky, mluvy... <sup>4)</sup>) podřízenou uzavíracímu se celku, může být naopak z poststrukturalistického pohledu excesem a potenciálním momentem neuzavřenosti a události. Opozice mezi textem (postavou, subjektem) a tělem (dějícím se povrchem, materií obrazu) prochází jako tematická nit řadou teoretických diskursů, jejichž ambicí bývá vkrást se mezi tyto dva póly a text či diskurs roz-tvářet. V textu (filmu) neexistuje tělo reálné, existují v něm těla více či méně jemu podřízená, více či méně kódovaná. Jaké mohou být jejich podoby?

Stephen Heath si ve své stati *Body, voice* <sup>5)</sup> pokládá netriviální a velice případnou otázku: Filmy jsou plné lidí, čím však tato „plnost“ lidí ve filmu je?, a ta jej přivádí k základní kategorizaci. „Člověk“ může být ve filmu přítomný jako: 1. *konatel (agent)* <sup>6)</sup> – postava redukována na funkci narativní gramatiky, <sup>7)</sup> tato funkce však sama o sobě ještě nemusí být v textu ztělesněna; 2. *postava* – jedinec individualizovaný souborem vlastností s větší či menší funkcí konatele v narativu a rovněž tak větší či menší mírou individuální excesivnosti vzhledem k hlavní linii narativu (Heath v této souvislosti zmiňuje enigmatickou vedlejší postavu nočního hlídače v *DOTĚKU ZLA* Orsona Wellese); 3. *osoba* –

2) O vnitřnějším pohybu narace vypovídají právě i teoretické (postrukturalistické) pohyby opačným směrem, např. snahy Rolanda Barthesa číst excesivní, „nečitelný“ povrch filmu či fotografie: viz jeho třetí smysl a v jistém smyslu i punktum.

3) Stephen Heath v této souvislosti klade důraz na (z hlediska konvencí) subverzivní práci modernistických filmařů (Godard, Durasová, Straub) s hlasem a zvukem (viz dále). Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana UP 1981, s. 176–193.

4) Komplexní a završený rozbor herecké práce a tvorby dramatické osoby v divadle podává např. O. Zich (Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1986, s. 89–131).

5) S. Heath, c. d., s. 176–193.

6) V překladu termínu „agent“ se kloním k řešení Lubomíra Doležela, viz Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 14.

7) Greimasova narativní gramatika rozlišuje šest základních rolí: subjekt/objekt, odesílatel/příjemce, pomocník/protivník. Role konatele nemusí ve filmu připadnout lidské bytosti, může ji ve vyprávění zastávat několik herců a stejně tak v sobě může několik rolí slučovat jeden herec (v jedinci mohou svádět boj pomocník a protivník). Tamtéž, s. 179.

jedinec, aktualizující konatele a postavu, zpravidla herec;<sup>8)</sup> 4. *obraz* – „tělo ve svém obrácení do zářivého smyslu své filmové přítomnosti, své kinematografie“, tedy především filmová hvězda (jež je kinematograficky vždy „víc“ než postava i osoba a jejíž role bývá určující i pro narativní výstavbu snímku). Heathův plastický popis, který protínají osy abstrakce/individuace (konatel/postava), fikce/non-fikce (postava/osoba) či textu/metatextu (postava/obraz) vyúsťuje do páteho pojmu *figura*, jež je cirkulací všech textových i vnětextových efektů a sémantických pohybů, uzlem jednotlivých textuálních drah v obraze. Heath uzavírá:

Lidé ve filmu vždy podléhají systémům reprezentace, vždy jsou součástí enunciací, nikdy nejsou bezprostřední. Jde právě o analýzu těchto systémů, problémů zobrazování (*imaging*) v každém smyslu toho slova, ta je zásadní [...]. Nová těla, hlasy, to je vždy zároveň práce na těle a na hlase ve filmu a kinematografii, na konstrukci jejich přítomnosti zde.<sup>9)</sup>

To nám umožňuje ptát se: Jak se tělo stává filmovým?

Nelze mluvit o pohybech „starého známého těla“, neboť tělo, o kterém je řeč, je již předem v několikerém smyslu zarámované a „filmové“. Zjednodušeně řečeno, tělo po nástupu filmu přestává být tím, čím bylo před ním, pohyby těla a stroje se vzájemně doplňují a znásobují.<sup>10)</sup> Znamý text J.-F. Lyotarda<sup>11)</sup> uvažuje o filmu a kinematografii nejen z hlediska různých druhů zapisování pohybu či psaní pohybem, ale také z pohledu jeho eliminace. Kinematografie podle Lyotarda píše všemi druhy pohybů („pohyb herců a dalších pohyblivých objektů, pohyby světél, barev, rámu, objektivu [...] to vše plus střihy a spojování záběrů; [...] film jako celek, pohyby koncového scénáře a časoprostorová syntéza narace /*découpage*/“<sup>12)</sup>). Zároveň, neoddělitelně s tím, je i mechanismem nutné eliminace pohybů, který musí zajistit opakování a vratnost „plodných diferencí“, ze kterých vzniká organické tělo filmového obrazu i kinematografického aparátu. Na jednom místě svého textu porovnává Lyotard pohyby produktivní a „sterilní“, což ilustruje

8) Filmy, jak poukazuje Heath, rozehrávají mezi postavou a osobou řadu vztahů s různými akcenty: make-up, masky, kostým atd. představují způsoby, jak absorbovat tvář a tělo herce znakem postavy. Hranice mezi postavou a hercem se může naopak stírat např. obsazením typu.

9) S. Heath, c. d., s. 184, 192.

10) Ilustrativní mohou být v tomto ohledu i extrémní případy zobrazování lidského těla či jeho částí, o nichž hovoří výzkumy nové filmové historie. Ukazují, že kinematografie v době svého nástupu nekopírovala tradiční emocionální a počítková schémata (psychologický realismus literatury a divadla), nýbrž otevírala oblast zcela nových, kuriózních, extrémních, „nelidských“ či obscénních počítků a afektů, jež vznikaly ze snátku vědy, pouťových atrakcí a nových technologií vizualizace a byly současně motivovány gnosticky i ekonomicky (jako atrakce zábavního průmyslu). Kuriózní snímky ukazovaly obří detaily anonymních tváří, jejichž expresivní grimasy nezpůsobovala niterná hnutí, ale elektrický proud (viz Tom Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. Modernism/Modernity* 4, 1997, č. 1, s. 1–29; Gunning podrobně mapuje dějiny fyziognomie a zobrazování tváře v moderních průnicích vědy a nových atrakcí).

11) Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York : Columbia UP 1986 (přel. Paisley N. Livingston).

12) Tamtéž, s. 349.

příkladem hořící sirky (reprezentující spotřebu energie) a dítěte, které s touto sirkou nezachází po způsobu dospělého (ten ji ráno donese k hořáku vařiče, aby si ohřál vodu na kávu a povzbuzen mohl odejít do práce), nýbrž ústrojný řetězec pohybů (náležící oběhu kapitálu) poruší a hořící sirkou s fascinovaným pohledem pouze sleduje – „sám pohyb, měnící se barvy, světlo plápolající na vrcholu plamene, odumírající dřívko, syčení skomírajícího ohně“.<sup>13)</sup> Pohyb dítěte je podle Lyotarda vpravdě neústrojnou spotřebou energie, produkuje pouze vágní nebo zmatené afekty fascinovaného dívání se a popálených prstů. „[Dítě] se raduje z neplodných diferencí, které nikam nevedou, [...] z nenahraditelných ztrát; z toho, co fyzikové nazývají ztráta energie.“<sup>14)</sup>

Obrazně lze říci, že v jistém smyslu je film oním plamenem, přitahujícím fascinované pohledy diváků, v jiném smyslu je však (musí být) hořící sirkou dospělého. Tok filmové audiovizize nelze podle Lyotarda oddělit od toku kapitálu, a proto filmový průmysl musí své pohyby vybírat a zústrojňovat, eliminovat hnutí a pohyby špinavé, neuspořádané, neplodné, nevratné (jde o „vyloučení všeho, co nemůže být redukováno na tělo filmu a, mimo scénu záběru, na tělo společnosti [...] podřízení všech částečných pudů, všech neplodných a úchylných pohybů jednotě organického těla. Film je organickým tělem /potažmo subjektem/ kinematografických pohybů“<sup>15)</sup>). Také pohyby postav a těl v obraze z této perspektivy zrcadlí pohyby trhu: gesto postavy musí být dokončeno textem, gesto hvězdy je třeba dokončit v sekundárních textech či dalších filmech atd. Film organického těla je modelem sjednocenosti a celistvosti, ústrojně omezeným rejstříkem pohybů. Opakem je Lyotardova představa *a-cinéma*, která produkuje pohyb excesivní, neekonomický, nereprezentující a nereprezentovatelný.

Uvažujeme-li o tělu na plátně jako o modelu sjednocenosti uprostřed normalizujících diskursů, nelze pominout kontext, do kterého jej vsazuje teorie lacanovská. Právě scénář zrcadlového stadia (zrcadlového obrazu těla jakožto ideálního imaga a primárního předpokladu celistvého subjektu) totiž uvádí v teoretickém myšlení o filmu na scénu „tělo“ jako model i metaforu a současně s tím složitě zapojuje do hry i tělo (libido) diváka: divák jako konstrukt, subjekt vznikající v ideologickém těle filmu. Zpočátku jsou to především feministicky zaměřené texty, které reflektují vztahy těla, pohledu a mechanismů narace a ideologie a zároveň otevírají otázku existence kinematografického i diváckého těla v textu a diskursu. Tomuto tělu přidělují role v teoretickém scénáři (muž – aktivní pohled „neviditelného“ těla, žena – tělo jako pasivní objekt, vtělená „to-be-looked-at-ness“) a popisují jeho funkce v chodu kinematografického aparátu a ekonomii diváckého libida. V průkopnickém textu Laury Mulveyové příznačně zaznívá brechtovské volání po zničení rozkoše vciřování a prožitku (jež je primárně spjata s dominantním diskursem), po demaskování systému a osvobození subjektu diváka z okovů patriarchálního kina.<sup>16)</sup>

Chceme-li rehabilitovat mnohost a různorodost filmových těl, musíme ovšem od radikálně zaměřených marxistických a psychoanalytických scénářů, prosazujících opozici

13) Tamtéž, s. 350–351.

14) Tamtéž, s. 351.

15) Tamtéž, s. 355.

16) Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Ph. Rosen (ed.), c. d. (Česky: Vizuální rozkoš a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43–52; nebo Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999; pozn. red.)

identifikace a distance, odhlédnout zpět k nejširší rovině filmové audiovize, kde má tělo podob bezpočet. Jen ve své nejběžnější podobě se zde projevuje jako organická součást akce – prostředek mapování prostoru jasně vytyčených sil a střetů, motivací a cílů.<sup>17)</sup> Současně jej ale můžeme najít i mimo obraz akce, mimo naraci, např. v intervalu mezi podnětem a responzí, akcí a reakcí. Obraz těla se v závislosti na různých filmových prostředcích proměňuje: od těl, jež jsou upnutá v rámu akce a tvoří součást uzavřené (klasické) dramaturgie, přes těla, která z obrazu-akce napůl vystoupila a sama sebe reflektují, až k tělům v téměř čisté afektivitě, jaká lze najít ve filmech Johna Cassavetese. Otázka, co se může stát s obrazem těla, které je jako loutka odstřiženo od senzomotorického schématu a zbaveno své organické formy, či jak se k takovému tělu vztahuje divák, zůstává nanejvýš inspirativní a filmy se zdají být tím nejpodnětnějším prostředím, kde si ji lze klást.

### Postava a divák

Problematiku vztahu filmové postavy a diváka významně reflektují kognitivistické filmové teorie, zabývající se emocionálním prožitkem. V následující odbočce představíme jednu z nich, teoretickou koncepci diváckého „zaujetí postavou“ Murrye Smith<sup>18)</sup>, aby nám posloužila jako pomocný rámec či pozadí pro další uvažování – byť v důsledku využijeme spíše jejích podnětných „okrajů“ a nedořešených otázek, které v ní negativně či náznakově vymezují větší složitost zkoumaného vztahu.

Murray Smith začíná kritikou brechtovské tradice.<sup>19)</sup> Smyslem této kritiky je snaha o bližší ohledání mezistupňů mezi distancí a vcítěním, tedy způsobů, jak se utváří a modeluje prostor mezi divákem a postavami na plátně. Nejde o jednoznačné a jednorázové rozvržení sil na osách aktivita-pasivita, identifikace-distance, nýbrž o proces utváření a prožívání postavy v čase a na různých stupních zmíněných škál. Monolitický a těžkopádný pojem „identifikace“ (jak jej užívají nejen vyznavači Brechta nebo psychoanalýzy, ale

17) Odkazují zde především na popisy obrazu-pohybu a obrazu-akce Gillesse Deleuze. Klasický film lze v Deleuzově prvním filmovém svazku (Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha : Národní filmový archiv 2000) vnímat skrze metaforický obraz těla či organismu, jehož základními atributy jsou hierarchická sjednocenost a organická funkčnost. K tomuto tématu srov. též Angelo Restivo: „Klasický narativní film se utváří z interakce mezi prostorem a protagonistou, jejichž obrazy jsou postaveny takovým způsobem, že jsou spojeny prostřednictvím ‚senzo-motorické‘ vazby. ‚Akci‘ ve filmu ‚obrazu-akce‘ je potom nutné vidět jako druh analogie k pohybu (biologického) organismu, který je druhem percepčního filtru, styčného bodu nebo plátna: tímto způsobem se vytváří neproblematické spojení mezi počtkem a pohybem.“ Viz Angelo Restivo, *Into the Breach*. In: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*. Minneapolis : University of Minnesota Press 2000, s. 174.

18) Tuto koncepci, jak ji Smith prezentuje zejména ve své knize *Engaging Characters*, lze zatím na tomto poli považovat za nejkomplexnější a také neucelenější; srov. M. Smith, c. d.

19) Smithova polemika s Brechtem spočívá především ve dvou bodech: 1. ani „mainstreamový“ divák při vnímání filmu neztrácí vědomí rozdílu mezi fikcí a realitou; 2. ani racionálně-kritický, kognitivní (intelektuální) přístup k filmu neprobíhá odděleně od emocionálního prožívání, neboť „emoce tvoří s percepcí, pozorností a kognicí nedílný celek, nejsou s nimi nesmiřitelně v rozporu“, viz Murray Smith, *The Logic and Legacy of Brechtianism*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory; Reconstructing Film Studies*. Madison : University of Wisconsin Press 1996.

i každodenní diskurs deníkových recenzí), je podle Smithe třeba rozpracovat do hierarchicky uspořádaných pojmů rovin zaujetí (*levels of engagement*).

Předpokladem divákova zaujetí postavou a textem zůstává jeho aktivní představivost, jejíž dva základní mody Smith definuje v návaznosti na estetické kategorie filosofa Richarda Wollheima jako centrální a acentrální způsob představování – dva základní způsoby divákovy mentální reprezentace percipovaného. Při acentrálním způsobu představování prožíváme distancovaněji, v závislosti na určitém zhodnocení situace – bojíme se o postavu (sympatizujeme nebo soucítíme s ní v určité situaci). Při centrálním prožívání se naopak do postavy vcíťujeme – bojíme se s postavou, její situaci sdílíme (případ empatie). Hlavní roli ve svém modelu vyhrazuje Smith „strukturám sympatie“, tedy acentrálnímu zaujetí diváka. Struktury sympatie se nejvíce pojí s lineárním, v čase se odvíjejícím vyprávěním (jehož implicitním měřítkem je kanonický narativ a norma klasického hollywoodského stylu), neboť sympatie vyžaduje poznání. Empatie dle Smithe více souvisí s momentální orientací (či dezorientací) diváka v přítomnosti obrazu či scény, je

mechanismem porozumění, který napájí strukturu sympatie, jež při konstrukci postav a narativních situací pracuje s dalšími kognitivními procesy (percepcí, dedukcí, zpracováním schémat), ale zároveň může [empatie] působit jako subsystém, který je se strukturou sympatie *v rozporu*.<sup>20)</sup>

Smithovy struktury sympatie tvoří tříúrovňový model, který sestává z: 1. *rozpoznání postavy* (*recognition*) – aby se tělo stalo postavou, musí se stát množinou individuálních vlastností, která vykazuje jistou míru kontinuity v čase (člen davového komparsu není postavou); 2. *spojení s postavou* (*alignment*) – spojujeme se s postavou, se kterou sdílíme čas a prostor narace (tzv. *časoprostorové přimknutí* – *spacio-temporal attachment*) a/nebo k jejímž plánům a úmyslům máme přístup, tj. víme, čím se řídí ve své subjektivitě, neboť těžiště informací, které nám text dává, je na straně této postavy<sup>21)</sup> (tzv. *subjektivní přístup* – *subjective access*); s postavou, se kterou jsme ve spojení se nutně morálně neztotožňujeme neboli „nespolčujeme“; 3. *spolčení* (*allegiance*) – vychází z celkového nebo dílčího „morálního“ půdorysu textu.<sup>22)</sup> Spolčení se s postavou znamená vstup na širší rovinu zaujetí textem a jeho „morální strukturou“, na jejímž základě morálně hodnotíme jednotlivé postavy a která nemusí být poměřována morálními měřítky, divákem běžně uplatňovanými mimo rámec fikce; „správné“ spolčení se lze považovat za předpoklad „kompetentního“ čtení a prožití filmu.<sup>23)</sup> Mapují-li Smithovy struktury sympatie jakýsi završující se

20) M. Smith, *Engaging Characters*, s. 81.

21) To úzce souvisí s pojmem „fokalizace“, srov. např. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. New York : Routledge 1992.

22) Smith v historické perspektivě rozlišuje morální struktury manichejské (např. budovatelský film nebo klasické hollywoodské filmy v době tzv. „produkčního kódu“) a struktury postupné (*graduated*) – znejišťování morálních hranic, ke kterému v hollywoodských filmech dle Smithe dochází pod vlivem zpopularizované psychoanalýzy, srov. M. Smith, *Engaging Characters*, s. 187–227.

23) Ideál kompetentního čtení (jak jej patrně zrcadlí představa implikovaného – ideálního – čtenáře) se v tomto ohledu naplní tehdy, když v recipovaném textu zaujmeme „správné“ místo z hlediska jeho emocionální a morální perspektivy. Dá se říci, že i v (častém) případě, kdy v nás způsob požadovaného

pohyb textem jako celkem, představuje skutečná empatie (tedy centrální prožívání) kategorií poměrně marginální, o to však pro celek textu a jeho čtení potenciálně podvrtnější a v důsledku zajímavější.

V kategorii empatie, která se jako pojem v každodenním používání vyznačuje podobnou vágností jako pojem identifikace, rozlišuje Smith činnosti volní a nevolní: první skupinu tvoří *emocionální simulace*, při které se z vlastní vůle vžíváme do kůže postavy, abychom mohli lépe zaměřovat svá očekávání, předpoklady či úsudky, či abychom se byli s to zorientovat v textu (je běžné, že pro pochopení určité situace ve filmu používáme vně-textových dedukcí, jež mohou mít původ v jiných filmech téhož žánru i v každodenních scénářích, které nám říkají, jak se v dané situaci cítit, jak reagovat apod.). Do druhé skupiny, která se dotýká méně vědomých či uvědomovaných si reakcí těla, patří *motorické mimikry*, představující nápodobu svalové akce (motorické mimikry jsou slabší nebo částečnou nápodobou fyzické akce, kterou můžeme zakusit např. ve chvíli, kdy se připravujeme ke skoku a tento skok již v duchu vykonáváme), *afektivní mimikry*, při kterých bezděčně kopírujeme výraz tváře a současně s výrazem přejímáme i příslušné emoce (známý příklad nakažlivého úsměvu či smíchu),<sup>24)</sup> a *bezděčné reakce* (*autonomic reactions*), jež se týkají např. momentu úleku zažívaného společně s postavou. U centrálních představ je třeba klást důraz především na onen prvek zkoušení a zakoušení. Jinými slovy, empatie v tomto pojetí nepředpokládá hotovou znalost či mapu, ale teprve předběžné „mapování terénu“, pokus o porozumění, je „metodou afektivního pokusu a omylu“.<sup>25)</sup> To v praxi znamená možnost zakoušení emocí, které ještě nebyly zakódovány a tj. potvrzeny logikou či směrem textu a které tudíž mohou, jak již bylo naznačeno, působit i proti jeho zrn.

Na konec svého stručného pojednání o empatii analyzuje Smith proslulou závěrečnou scénu z Hitchcockova filmu *SABOTÉR*: zápletko se uzavírá, hlavní záporná postava se ocitá na pokraji pádu s vršku Sochy svobody a v tuto chvíli, těsně před jejím pádem, přichází klíčový záběr, kterým Hitchcock zasadí do vyznění finální scény „happy endu“ podvrtné zrnko ironie ve formě náladového kontrastu. Ukáže totiž smrtelnou hrůzu staženou tvář zloducha. Tento obraz (afekt, který v této chvíli zcela nepatří ani postavě, ani herci, ale působí jaksí „o sobě“) se obtiskne do prožívání následující scény a změní

---

emocionálního zaujetí určitým filmem vyvolá odpor nebo popř. ironický odstup, místo modelového (implikovaného) čtenáře známe a tedy jsme jej alespoň zkusmo přijali. Zajímavou kategorií „jiného“ čtení a proti srsti morální struktury zaujatého diváka se Smith nezabývá a lze mu proto snadno vytýkat, že ve svých popisech divákova zapojení v jednotlivých textech pouze pasivně reprodukuje jejich ideologie.

24) Carl Plantinga v této souvislosti říká: „Nakažlivé mohou být kromě sledování tváře i jiné věci, např. vidíme-li cizí postoj těla nebo slyšíme-li smích davu. Lidská tvář nicméně zaujímá při vyvolávání emocí ústřední místo. Základní dílek této psychologické skládačky představují *afektivní mimikry* [...] všeprostupující sklon automaticky napodobovat či synchronizovat výraz, tón, postoj a pohyby s jinou osobou [...]. Dnes se mnoho teoretiků shoduje na tom, že na naše subjektivní emoce má vliv „obličejová zpětná vazba“ (*facial feedback*), při které ten, kdo napodobuje výraz tváře, se ve skutečnosti také vyjadřovanými emocemi nakazí. Podle *hypotézy obličejové zpětné vazby* (*facial feedback hypothesis*) z výrazů tváře získáváme proprioceptivní zpětnou vazbu, která možná určuje, přinejmenším však ovlivňuje naši emocionální zkušenost [...] Pokud napodobím vystrašenou tvář, může to ve mně ve skutečnosti vyvolat strach nebo zvýšit pocit napětí.“ Viz Carl Plantinga – Greg Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore – London : The Johns Hopkins UP 1999, s. 243–244.

25) M. Smith, *Engaging Characters*, s. 98.

její vyznění – nikoli radikálně, o to však s větší, klíčící subverzivností. Nevolní a do jisté míry neovlivnitelně působící mimikry „sabotérsky“ zasahují moment narativního vyústění, emoce předbíhají kognici („chladný rozum“), něco, co nelze vyslovit, ani okamžitě pojmenovat, nejistým „trochu příliš“ infikuje náladu závěrečného obrazu. Z určitého hlediska jsou nejzajímavější právě ona Smithem naznačená (narativně a textově nezaštitěná) místa sémantické a afektivní nejistoty a nebezpečí, která se mezi jednotlivými rovinami diváckého zaujetí postavami otevírají. Neboť právě tam, kde nelze dosáhnout jednoznačné přečtenosti, začíná sféra unikajícího filmového těla.

### **Tělo a tvář ve filmech *Faces* a *Žena pod vlivem Johna Cassavetese***

Nastíněná polarita těla a textu, z hlediska které jsme dosud nahlíželi obraz těla ve filmu, se v díle Johna Cassavetese zpřítomňuje a problematizuje natolik výrazně, že můžeme dokonce jistý moment „roz-tváření textu tělem“ označit za jeden z jeho ústředních motivů, byť se tato charakteristika týká více rovin.

Co je příběhem *FACES*? O čem vypráví *ŽENA POD VLIVEM*? Cassavetesovy filmy jako by odpovídám na tyto banální, leč každodenní otázky braly řeč – jejich prvním podstatným rysem je odpor, který kladou snahám sumarizovat zápletku, odvyprávět fabuli, zpětně zkonstruovat organický narativní celek. Vystává ale jiná podstatná otázka: ne o čem tyto filmy jsou (rovina příběhu a jeho interpretace), ale spíše jak se k nim vztahujeme, jak mají být „čteny“ – s důrazem na ono „jak“, které vrací slovo povrchu: tělu a tváři.

Jaký výraz má tvář, která neví, co vyjádřit, nebo která naopak musí vyjádřit příliš mnoho? Co se děje s tělem, které čeká na příběh (tělem před zapojením, ve stavu „unplugged“), které nemá před sebou cíl, teleologickou dráhu, které se nudí či propadá bezcílné, zato však všezachvacující neuróze a hysterii, které neví, co se sebou, bloumá nebo si nezávazně hraje, které je tvárným značícím materiálem mezi hercem a rolí? Cassavetesovo pojetí postavy, těla a výrazu ve vztahu k naraci a filmu, jakož i způsob, jakým jeho filmy oslovují diváka, staví filmovou teorii před obtížné a přitom potřebné otázky.

### **Tváře – *Faces***

O *FACES* lze deleuzovským jazykem říci, že nejsou pouze filmem o tvářích, nýbrž filmem, který se formálně tváří stává – jsa extrémním a na mnoha stranách bublajícím a reagujícím povrchem, který se vzpírá jednoznačnému uchopení prostřednictvím narativních schémat, zavádí vlastní, specifickou temporalitu a vrací filmovému tělu a především tváři zcela jedinečný prostor.

Film sestává z devíti oddělených časoprostorových bloků, vymezených jednotlivými prostory (projekční místnost, dům svobodné ženy, dům manželů, jazzový bar), které určují hranice a výchozí pravidla hry pro jednotlivé situace.<sup>26)</sup> Podstatné je, že tyto základní

26) Jako základní, byť dosti redukcující, dějové osy filmu lze vytyčit dvě paralelně probíhající nevěry manželů Marie a Richarda. Jednotlivé časoprostorové bloky můžeme pro orientaci velice zhruba rozvrhnout

časoprostorové bloky nejsou až na výjimku v Cassavetesově filmu narušovány (prostřednictvím střihů do jiného prostoru nebo času), a mohou tak představovat pevný rámec pro za prvé základní orientaci diváka a za druhé jednotlivé prostorem sjednocené pohyby těl postav. Jakmile je totiž celek takto segmentován a vytyčen pevný rámec, může být tentýž rámec samotným filmem zevnitř prostřednictvím rámování a střihu rozkládán na džungli detailů (tváří), které celek (dům, film) zároveň naplňují i výrazně komplikují. Vztah povrchu (viditelného detailu) a celku (diegeze, neviditelné fabule), jakož i vztah mezi momentálním postojem těla či bezprostředním výrazem tváře a předepsanou rolí či konzistentní postavou je pro diváka *FACES* ustavičným zdrojem napětí.<sup>27)</sup>

Následující bližší pohled na úvodní třiminutovou scénu, kterou můžeme provizorně nazvat „před pracovní poradou“ (scéna není v kontextu fabule záramovaná a ospravedlněná jinak než jako „čekání“), ukáže, proč je při popisu Cassavetesova snímku a jeho postav od samého začátku na místě slovo dění a nikoli děj nebo příběh.

Film začíná ve chvíli, kdy bělovlasý muž (Richard) sestupuje po schodišti (jako diváci vstupujeme doprostřed filmového obrazu a zvuku: vidíme tělo uprostřed pohybu, slyšíme nezvykle hlasitou ozvěnu jeho kroků), projde recepcí, vymění si větu s recepčním a vstoupí do místnosti. Muže pro diváka charakterizuje jeho oblečení, kufrík, způsob chůze, držení těla i to, jak jeho vstup do místnosti uvede do pohybu tři ženské postavy (sekretářky), které doposud spočívaly v křeslech (ženy komicky *unisono* pozdraví). Celá úvodní sekvence záběrů je zorchestrována tak, že jí doslova vévodí detaily mužova těla. Jeho obří nos,<sup>28)</sup> ústa nebo zapletené prsty rukou v popředí záběru vytvářejí paradoxní měřítko pohybu sekretářek, které v pozadí připravují kávu a k velkým detailům mužovy tváře z hloubi záběru přistupují. Mužovy reakce jsou v této scéně „nejviditelnější“,<sup>29)</sup> a tudíž ukotvují pohled diváka a v podstatné míře vytvářejí určité (nejen optické) hledisko scény (ve velkém detailu nelze přehlédnout mužův otrávený výraz či jeho labužnické šlukování). Toto hledisko je ale zároveň i zpochybněno. Tvářím sekretářek patří v celé této krátké (minutové) sekvenci pouze dva enigmatické detaily: kradmý pohled

---

dle jednotlivých scén (pro přesnější představu uvádíme v závorce minutáž): 1. pracovní porada před projekcí filmu (3'); 2. dva bývalí přátelé ze školy, Richard a Freddie, tráví večer v domě Jennie, mladé ženy, kterou potkali v baru (19'); 3. Richard se vrací domů k manželce a z rozhovoru u večere se postupně vyvine manželská hádka, na jejímž závěru Richard požádá o rozvod – tato scéna obsahuje vsuvku z jiného času, kterou lze interpretovat jako flashback (16'); 4. barové intermezzo – Richard ve scéně z jazzového baru, která následuje po jeho odchodu z domu (3'); 5. Jennie dělá ve svém domě společnost dvěma mužům, po nějaké době přichází Richard a když muži odejdou, zůstává s Jennie sám (29'); 6. druhé barové intermezzo – v baru tentokrát vidíme Richardovu manželku Marii v doprovodu tří dalších žen (5'); 7. Marie přivádí své společnice domů společně s Chetem, mladíkem, kterého potkaly v baru; po odchodu ostatních zůstane Chet u Marie přes noc (25'); 8. Richard se ráno probouzí v domě Jennie (7'); 9. Marie se ráno ve svém domě pokusí o sebevraždu prášky, Chet ji křísí, v závěru se vrací Richard (18').

27) Většina scén filmu se odehrává, jak již bylo naznačeno, v interiérech domů – dům, a zvláště pak dům rodinný nebo manželský jakožto základní i značně rozklášená sociální jednotka, představuje pro čtení tohoto i dalších Cassavetesových filmů velice významný či významotvorný prvek.

28) Richardův nos a jeho blazeovaný belmondovský úsměv patří k několika vizuálním leitmotivům Cassavetesova snímku.

29) Úvodní sekvence od příchodu Richarda do sálu až po okamžik, kdy se dostaví další účastníci projekce, sestává ze třinácti záběrů, z nichž šest ukazuje ve velkém detailu Richardovu tvář.

černovlásky, jejíž opatrné odhlédnutí stranou na miniaturní ploše záběru vytvoří pro diváka drobný „uzel“ – otázku, která zůstává dalšími záběry nezodpovězena; a záběr odvrácené blondýny, která se, klopíc oči, otočí do kamery. Tyto intenzivní momenty, které jako by unikaly hledisku imperátorského nosu, vytvářejí plošky autonomních, nepolapitelných pohybů, jež předcházejí divákově znalosti postav a znejišťují ustavené těžiště obrazu. Nepokoušíme se nyní samoučelně tahat z obrazu „chybné nitky“, jde nám spíše o to nastínit vlastní stavebný princip filmu i Cassavetesův osobitý přístup.

V následující scéně se počet postav v záběru rozroste o další účastníky projekce, ale zjevný přebytek povrchů, jež naplňují probíhající děj (details tváří, které utkvívají v paměti víc než banální rozhovor), jako by i zde zakrýval to podstatné, problém či otázku, kterou čekáme, že scéna položí. Mnohem intenzivněji než debatování tak pocítíme skutečnost, že se scéna vyhrocuje v jedenácti převážně útočně velkých detailech tváří. Účel ani výsledek pracovní porady nenabude konkrétních obrysů<sup>30)</sup> a samotná scéna tím zůstává spíše studií pohybů, gest a obličejové mimiky v „situaci pracovní porady“ (libovolné pracovní porady), nebo lépe, v situaci před a po ní (na neurčitém večírku, který se k samotné poradě může i nemusí vztahovat). Jde o představení času, který z hlediska vyprávění ještě nezačal být významný, nebo naopak již významný být přestal, a přesto se pro kameru významným z neznámých důvodů stává.

Postavy, jejichž role a vztahy odčítáme povýtce pouze ze způsobu, jakým se k sobě bezprostředně vzájemně vztahují (významně zde absentuje vnější – extradiegetické – jakož i vnitřní – intradiegetické – vypravěčské a hodnotící hledisko), jakým se pohybují a tváří v určité situaci, z jejich oblečení, způsobu mluvy, intonace, zároveň v jednotlivých detailech, ve kterých film sestupuje na rovinu tváří a drobných gest (lidé v obraze se ušklíbají nad kávou, uchechtávají se, vychutnávají cigaretu, komicky svěšují koutky, překřikují se a pitvoří, navzájem se rozesmívají, nesrozumitelně vykřikují, falešně zpívají či opilecky blábolí), svoji individualitu a roli ztrácejí. Detail říká vždy víc než to, co vymezuje role, a intenzita bezprostředního projevu (která vyvstává z jisté karnevalizace projevu hereckého<sup>31)</sup>) převyšuje to, co o postavách „víme“ (či vědět můžeme). Problémem zůstává kategoriální nedourčenost. Film se vyhýbá běžným jednoznačným zařazením (boss, matka, prostitutka, manželka, nadřízený, podřízený) – tyto „kategorie“ nejsou dané, ale existují spíše jako neuspořádané „clustery“ utvořené z okamžitých postojů a výrazů. Role tak představují dílčí naprogramování tělesných pohybů a výrazů (jak drží tělo manažer firmy?), které se rozpouští v moři pohybů a výrazů „jiných“. Z kontrastu mezi tušeným společenským, profesionálním i žánrovým určením jednotlivých postav (a s ním spojeným scénářem a rolí) a extrémními detaily či afekty, které tyto postavy či těla z jejich rolí

30) Film v této „debatě o filmu“ ovšem s humorem reflektuje sám sebe, což dokazuje i záběr promítačky, jež je v závěru sekvence namířena do kamery.

31) S problematickým uchopením postavy a prvkem jisté karnevalizace hereckého projevu souvisí i napětí mezi postavou a hercem, které vyvolá např. mnohoznačný záběr ze začátku filmu: ze tmy náhle pohlédne do kamery ženská tvář ve velkém detailu, který trvá několik dlouhých vteřin. Tvář patří a) Geně Rowlands, herecké osobě i obrazu – budoucí *star* Cassavetesových filmů, která v tomto filmu „ještě neměla čas“ stát se postavou; b) postavě, která nás má následujícím odvrácením hlavy vtáhnout do děje, tváří jako složité figuře, která nás upozorní na to, že motiv „stávání se rolí“ nebo „stávání se postavou“ je pro čtení Cassavetesových filmů něčím velmi podstatným.

vytrhávají, vyvěrá subtilní a zároveň velmi podvrtná komika celého filmu. Čím je tělo postavy, které extenduje do nepřeborné škály singulárních pohybů a projevů?

Příkladem může být necelé dvě minuty trvající scéna tance z druhého bloku, odehrávající se mezi dvěma ženatými muži ve středním věku a svobodnou ženou Jeannie. Vztah mezi těmito postavami zůstane nespecifikován.<sup>32)</sup> Jestliže se dá o tanci ve filmu obecně hovořit jako o momentě relativně organizovaného prostoru a času, uzavřené a svébytně rytmičované jednotce, která představuje přítomnost pravidelnějšího pohybu uprostřed méně předvídatelného dění většího celku, využívá Cassavetes právě tohoto momentu ve svém filmu k vytvoření ještě intenzivnějšího obrazu neuspořádanosti. Zmiňovaná scéna představuje na miniaturní ploše dramatický boj nejen o ženu, ale také o hledisko. Hudba a rytmus vychází přímo z těl postav (muži se předhánějí ve zpěvu, Jeannie dle momentálního rozpoložení pozměňuje text písně) a vytrácí se také rámec objektivního prostoru či vytyčeného „meziprostoru“, jež by postavy odděloval, dění se soustředí na výrazy tváří a hnutí emocí, a to do té míry, že do kontaktu často přicházejí oddělené detaily tváře, které zastihují „objektivní“ prostorové relace, ve kterých se jednotlivé postavy vůči sobě ocitají. Tanec je zde do značné míry zbaven svého organizujícího a homogenizujícího aspektu, což se projevuje i v poměrně velké decentralizaci postav – rámování nedbá klasických kompozičních hledisek a naopak tančící postavy přerézává, vytrhává a izoluje z celkového pohybu v detailech jednotlivých tváří. Z jednotlivých, dílčích mikropohybů se pak líhnou tušené větší celky – zesiluje se pouto mezi Richardem a Jeannie, stupňuje se rozkol mezi Richardem a Freddiem, zvětšuje se mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými členy zmíněné trojice. Teprve Freddieho závěrečná věta, která vstoupí do houstnoucí nejednoznačnosti jako břitva, alespoň zčásti vztah mužů k ženě ozřejmí, protože z dílčího hlediska verbalizuje.

Pokud za teoretické východisko pro popis filmu *FACES* přijmeme Smithův kognitivní model (jehož první patro představuje moment, kdy divák jednotlivé postavy rozpoznává a individualizuje, aby se v dalších patrech svého zaujetí stále více odpoutával od povrchu již víceméně přečtených těl směrem k vyšším kategoriím subjektivity /kategorie „spojení“/ a morálních hodnot /kategorie „spolčení“/), musíme zkonstatovat, že nám Cassavetesův film často nedovoluje opustit první patro, které je nejvýznamnějším a nejzajímavějším

32) Přibližně dvouminutová scéna tance obsahuje celkově 18 záběrů (pomlčka = střih): 1. Fred jde s infantilním nadšením ke dveřím a začíná zpívat – 2. ve dveřích se objevuje převlečená Jeannie, přidává se k Freddieho zpěvu a společně začnou tančit – 3. velký detail pobavené tváře směřujícího se Richarda – 4. tančící dvojice se přibližuje ke kameře – 5. velký detail Richardovy tváře, která zpozorněla, je „ve střehu“, chytá rytmus – 6. Freddieho záda se otáčí o kameru, Jeannie jej odhazuje – 7. Richard tančí s Jeannie, spodní část jeho tváře s rozzářenými očima je odříznuta rámem – 8. v záběru se střídají a vzájemně se vytlačují tančící pár a osamoceně tančící Freddie – 9. v popředí tančící dvojice, zpoza ní se přibližuje Freddie – 10. detail tančícího Freddieho zakryje tančící pár, jehož objetí je nyní intimnější – 11. znovu tančící Freddie, kterého zakryje tančící pár – 12. velký intimní dvojdetail Richarda a Jennie – 13. Freddie dvojici rozplétá a ukořisťuje Jeannie – 14. velký detail tváře Jeannie přitisknuté k Freddieho rameni – 15. Richard na pár útočí, ve tváři výraz lovce, ústa zpěvem doširoka otevřená – 16. změna hlediska: dvojice v popředí, v pozadí vidíme přibližujícího se Richarda, který si znovu ukořisťuje Jeannie – 17. pozice kamery se mění, dění nyní sledujeme z druhého konce místnosti: v popředí tančí Richard s Jeannie, v pozadí Freddie; tančící pár se přibližuje ke kameře – 18. velký detail Freddieho tváře: „By the way, Jeannie, what is your charge?“ („Mimochodem, Jeannie, kolik si účtuješ?“).

místem jeho děje. Jednotlivá gesta a pohyby těl si vzájemně v čase nedávají „hlubší“ smysl, neutvářejí „vnitřní“ konzistentní základ, ale mnohem spíše se kladou na jednu společnou „rovinu imanence“ a narůstající mnohosti. Obrazy těl se neskládají do hierarchizovaných celků – postav, nýbrž mnohem častěji zůstávají v rovinách postojů a singulárních výrazů – tělo ne jako stabilní bod pro identifikaci, ale momentální vratká póza, tvář ne jako univerzální poznávací znamení, ale jako afektivní povrch, který má tendenci splynout s jiným afektivním povrchem. Namísto účelného (lineárního a kresebného) rozvržení postav (do více či méně přehledně uspořádaných množin kvalit a vlastností podřízených narativní struktuře a rolím v ní), máme co do činění s kubistickou kompozicí detailů, kterou procházejí afekty, aniž by je předem nebo zpětně aktualizovaly požadavky zápletky či děje. Nejde o to, že by Cassavetesův film zcela postrádal narativní linku, spíše jeho „těžiště“ (způsob, jakým diváka vede k zaujetí postavami a dějem) spočívá jinde než v lineárním řazení scén do logického celku narace, určeného více či méně jasně vytyčeným cílem.

To nás vrací zpět k otázce rámování a tím i k leitmotivu Cassavetesova snímku, tedy tváři. „Běžný“ obraz tváře plní podle Gillesse Deleuze ve filmu trojí funkci: individuující („každého odlišuje nebo charakterizuje“), socializující („manifestuje společenskou roli“) a relační nebo komunikující („zajišťuje nejen komunikaci mezi dvěma osobami, ale také jedné a téže osobě, vnitřní shodu mezi jejím charakterem a její rolí“). Ve filmovém vyprávění se touto funkčností vyznačují tváře v akci, tj. tváře napomáhající funkčnímu řetězení akcí a reakcí, pohybů a protipohybů.<sup>33)</sup> Protipól tvoří podle Deleuze tvář, která je detailem „odtržena“ od těla i od konkrétního prostředí a může být místem intenzivního a nestálého dění, diferenciací (tvář jako tělo bez zrcadla, identita ustavičného nalézání a ztrácení). Co se stane s narací a celkem, je-li centrálním místem dění povrch a těžištěm tvář, která nám brání ve vstupu „dovnitř“ (do času vyprávění, řetězení akcí a reakcí, pohybů a protipohybů) – to je otázka, kterou *FACES* představují.

Nezkoumáme již příliš nitro postav, to přestává být dosažitelné, ocitáme se v prostředí, kde koherenci subjektu a nitra (psychologie) rozbily afekty, které zachvátily povrch. Významový pohyb je v Cassavetesově filmu natolik subtilní, nesen momentálními výrazy tváří, intonací v hlase a postoji těl, tedy okamžitou fyzickou materií, že jej jen zřídka můžeme vnímat acentrálně (k tomu nám chybí spolehlivá „mapa“, anticipovaný narativní scénář), musíme jej vždy naopak znovu centrálně, empatickými „mechanismy porozumění“ ověřovat.<sup>34)</sup> Postrádáme však rovněž klasickou emocionální perspektivu, která by nám dovozovala jednotlivé scény zarámovat a celkově (či lokálně) označit a prožít – kvality smutku, radosti, lítosti či patosu jsou ve filmu v jednotlivých aspektech dění přítomny, nikoli však jednoznačně odděleny, narativně kontextualizovány. Neskládají se do čitelných emocí, kterými se vyznačují tradiční žánry, chybí pro klasické narativní modely důležitá uzavřenost, ve které se emoce stávají předmětem redundantní reprezentace a pro diváka srozumitelným textem (tato neuzavřenost se ve filmu projevuje v řadě momentů,

33) G. Deleuze, c. d., s. 123–124.

34) Tato omezená možnost kognitivní orientace (mentální kategorizace či anticipace viděného) připomíná chůzi ve tmě, při níž reagujeme celým tělem a jsme si vědomi každého svého kroku a potenciálního pádu či změny směru, které tento krok obnáší.

např. ve zdánlivé bezprostřední nemotivovanosti Mariina pokusu o sebevraždu, či naopak v pro diváka excesivních reakcích postav na banální podněty).

Nálady a afekty ve *FACES* vznikají a přecházejí jedny do druhých v téměř nesegmentovaném a nehierarchizovaném kontinuu.<sup>35)</sup> Lze pracovat s okamžitou vizuální pamětí, která se váže na výrazy tváře, méně však s většími konceptuálními celky: emocionální zabarvení momentálního výrazu tváře lze pocítit, „zaregistrovat“, ne však definitivně přecíst, najít v obraze jednoznačný směr a hledisko.

Příkladem nejednoznačných přesunů afektů a nálad může být scéna, ve které Richard přichází domů (vstupem je velký detail manželky, která telefonuje). Na tváři Richarda „dobíhá“ atmosféra předchozí scény, kontext situace se však zcela mění. Náladový komplex předchozího bloku tak postupně prostřednictvím Richardova těla proniká do bloku následujícího. Richardův příchod domů charakterizuje rázná chůze, jeho tvář však vzápětí vyjadřuje váhaní, po manželčině prolamujícím zasmání přichází společný (i pro diváka) nakažlivý smích obou, který provází začátek řetězce domácích rutin: bojová gesta, rozmlouvání u večeře, příprava pití, hledání cigaret, historky o známých. Kamera těká mezi oběma postavami, střídavě jednu od druhé izoluje a přitom nezůstává na ničí straně: někdy věrně sleduje postavy v jejich pohybech, jindy přihlíží z odstupu (nebo obrovským detailem Richardova nosu „měří“ vzdálené pohyby manželky v kuchyni), při scénách rozhovoru<sup>36)</sup> však dění rozbíjí na detaily tváří (detaily a velké detaily), které na sebe v poměrně rychlém tempu nastříhává. V paměti se překrývají Richardova vážná tvář s jeho bodrým úsměvem či manželčin nejistý pohled s jejím smíchem a dohromady vytvářejí řadu proměn a mikropohybů, kterými se transformuje a nepřestává transformovat předcházející stav. Celá sekvence sestává z dvaadvaceti záběrů, z nichž většina segmentuje vzájemně oddělené reakce tváří. Kamera a střih přesouvající se afekt nekommentují, pouze jej izolují a dokumentují, aniž by jej subjektivizovaly či psychologicky zvnitřňovaly.<sup>37)</sup> Ve skutečnosti však samotný prostor rozbíjejí, nebo přesněji, činí jej nedůležitým. V důsledku toho pohled diváka opět svazují s tvářemi postav coby základními orientačními body. Narativní logika a lineárnost je do značné míry narušená, klíčová scéna celého bloku, ve které Richard žádá manželku o rozvod, přichází neočekávaně a jakoby bezdůvodně (vystoupí nikoli z děje v aktuálním čase, ale ze zdánlivě nemotivované vzpomínky).

35) Zbaveno požadavků konkrétní situace, vystupuje tělo a především tvář ve své takřka nesegmentované přítomnosti, v sérii minimálních, avšak intenzivních diferencí, kterými se obraz temporalizuje. Ve filmu se takřka nepracuje s časem jako narativním měřítkem – postavy si nesdělují své plány a motivace, existuje jen velice málo linií, po kterých by se obraz „rozběhl“ buď do budoucnosti, nebo do minulosti. Nemožnost plánování, tj. prostorově uchopitelného rozvržení času, čas v obraze nezvykle zpřítomňuje, klade důraz na každý jeho okamžik a detail.

36) Rozvíjející se debata se týká manželství Richardova přítele Freddieho a nese se ve stále vážnějším tónu, čím více obnažuje slabiny Richardova vlastního manželství.

37) Na to poukazuje i časově nezařaditelná intimní scéna v ložnici, jež se objevuje ve chvíli Richardova otálení u kulečníku. Běžně bychom scénu označili za Richardovu vzpomínku (flashback): dvojice je snímána v posteli ve velmi intimních velkých detailech a dvoj detailech, v záchvatech smíchu, vyvolávaných Richardovy vtipy. Postupně ovšem smích tichne, úsměvy z tváří mizejí a poslední mnohoznačný velký detail patří tváři Marie, odvrácené od Richarda. Hledisko tak nezůstává na ničí straně.

Čas v Cassavetesově snímku negraduje podle aristotelské tradice dramatu a katarze – vyhrocuje se a zahušťuje na libovolném místě, dle libovolných póz. Oproti klasickému modelu představují *FACES* povrch bez okrajů, mnohem nepravidelněji segmentovaný tok,<sup>38)</sup> který není svázán s privilegovanou postavou, ani s daným narativním horizontem, telos. Hledisko ulpívá na obraze a rozlévá se do všech jeho koutů. Při pokusech o „čtení“ povrchu zachytáváme banální informace, to, co by v obraze klasického narativního střihu bylo možné nazývat informačním šumem. Tento šum ovšem, jak již bylo naznačeno, není v Cassavetesově snímku bezvýznamný, jako spíše mnohovýznamový a mnohoznačný. Uprostřed tohoto sémantického šumu a mikropohybů (které neumožňují složit klasickou dramatickou postavu) nalézáme jen jednotlivé momenty stávání, ve kterých postavy nepřestávají „ztrácet tvář“: manželství se stává nesnesitelným, dospělí se stávají infantilními, Richard se stává směšným, Chet se stává vykupitelem. Je zřejmé, že v těchto momentech prosvítají i ostřejší hrany jednotlivých konfliktů (generačních, třídních, profesionálních, manželských), ty se však tematicky opět specifikují i „otupují“ na rovině jednotlivých těl. Nikoli jednoznačná gesta, kategorie nebo narací vytyčené problémy, ale právě jen tělo a tvář, kterým se nedostává řeči, ale přesto promlouvají svými pohyby a zároveň nesou známky konfliktů, času i únavy. Film končí nedramaticky, a přesto výmluvně – společným (cigaretovým) kašlem manželů, jejichž mátožné postavy spojí v závěrečném dlouhém statickém záběru schodiště, na které na okamžik oba usednou.

\* \* \*

*FACES* představují probuzené vědomí povrchu (detailu filmového obrazu a tváře) a rehabilitují neredukovatelnou složitost recepční zkušenosti. Pokud lze obecně říci, že tok obrazů a zvuků coby značící materiál filmové audiovize nelze do verbálního jazyka zcela převést nikdy (filmovému obrazu chybí uzavřená gramatika verbálního jazyka), možná až konkrétní zkušenost s filmem *FACES* Johna Cassavetese nás učí, co vše toto tvrzení v praxi obnáší.

### **Těla – Žena pod vlivem**

Jsou-li *FACES* především filmem tváří-detailů, je *ŽENA POD VLIVEM* filmem těla, jeho postojů a „možností“.

Role jsou rozvrženy kolem ústřední postavy Mabel (Gena Rowlands), ženy v domácnosti, matky tří dětí a manželky dělnického mistra Nicka (Peter Falk). Úvodní velký celek ukáže řadu mužů stojících po pás ve špinavé vodě – později vychází najevo, že jsou to dělníci v okamžiku mezi koncem práce a odpočinkem v bistru; v druhé scéně vidíme Mabel – posílá děti k babičce, aby mohli s Nickem strávit společný večer, a vytváří řetěz excesivních, nervních pohybů –, skáče po trávníku, nazouvá ztracený sandál, jede na dětském kole, vyprovází auto a vzápětí, mluvíc pro sebe, běží do domu, uvnitř kterého téměř

38) V každém bloku se čas individuálně afektivně saturuje, přičemž obě barová intermezza představují pro postavy i pro diváka jisté odlehčení, neboť zde konečně dostává slovo hudba.

statická kamera přihlíží jejím nervózním, bezcílným toulkám z jedné místnosti do druhé, jejím energickým a neústrojným gestům i uklidňujícímu kouření. Zmiňované scény, které Cassavetesův film otevírají, příznačně nepředstavují obrazy energie (narativně) zapojené a napřené k určitému cíli nebo vynaložené za určitým účelem (jako když Deckard ve filmu *BLADE RUNNER* pronásleduje městem replikantku Zhoru nebo když Indiana Jones v *DOBYVATELÍCH ZTRACENÉ ARCHY* prchá před valící se kamennou koulí), ale opadající energii těl čekajících na odpočinek či naopak čistou, pulzující energii těla neúnavného – nikoli konečný směr (který by vyžadoval další napojení: proč běžím, co bude dál...), nýbrž samotný tělesný projev. Dělníci se v první scéně ocitli v intervalu mezi prací a odpočinkem a Mabel, dá se říci, tento interval ztělesňuje – je sršící energií, čekající na příští využití nebo další roli, lyotardovský neproduktivní a neplodný pohyb.

Na rozdíl od hermeticky uzavřených, klaustrofobických a mnohostí detailů pod hranici rozlišitelnosti zaplněných časoprostorových bloků, z nichž jsou postaveny *FACES*, se ve snímku *ŽENA POD VLVEM* od začátku uplatňuje princip porovnávání (dva prostory, dva mody existence, dva způsoby vynakládání tělesné energie, muži a ženy, vnitřek a vnějšek). Logika vyprávění jako by však kopírovala rozmary a pohyby těla.

Poté, co Nick domů zatelefonuje, že večer nepřijde, stojí neurotická Mabel nějakou chvíli v záběru, který ukazuje pouze její nervózně se pohupující boky (moment váhání nevyjadřuje tvář, ale pohyb těla), a posléze vyráží sama do ulic města. Po chvíli bloumání se ocitne v baru, kde potkává muže, přičemž zůstává bez vysvětlení, zdali se znají. Narušují se obě varianty možného „barového scénáře“<sup>39)</sup> (jdu do baru a seznámím se s někým, koho neznám/jdu do baru a potkám někoho, koho znám), z čehož těží Mabel, která se na mužovu útratu opije (opilost jako další způsob proměny těla a jeho výrazu k postupnému strnutí obličejových rysů), aniž by mu dovolila situaci tradičně „mužsky“ ovládnout, hrát v této situaci flirtu dle předvídatelných rolí.

Když se Mabel uvolí vzít muže k sobě domů, připravuje se půda pro klasické narativní funkce, v nichž se mohou divácká očekávání binárně větvit: stráví Mabel s mužem noc? překvapí je manžel? A podobně. K větvení ale nedochází. Byť obě alternativy během scény návratu z baru a ranního probuzení problesknou jako možné (možná Mabel s mužem spala, možná jej pouze večer ztloukla kabelkou), hrají v nich spíše vágní roli, a to až do té míry, že se jejich binárnost při recepci téměř ruší,<sup>40)</sup> jako by ustupovala „třetímu smyslu“: mužově komicky přeskakujícímu hlasu. Po ranním setkání se Carson Cross rozpačitě odebere do kuchyně připravovat kávu a v té chvíli jeho postava z příběhu mizí,

39) Ve smyslu prototypických „kanonických“ schémat, kterých v recepčních procesech typu shora-dolů využíváme při čtení jednotlivých příběhů. Kognitivní psycholožka Jean Matter Mandlerová tvrdí, že taková schémata fungují heuristicky a jsou nezbytnou podmínkou pro porozumění textu. V jistém smyslu její popis toho, jak si čtenář/divák vybírá vhodné schéma (mentální schéma) a aplikuje jej při porozumění určité scény, částečně koresponduje se Smithovým popisem emocionální simulace. K Mandlerové přístupu viz David Bordwell, *Case for Cognitivism*. *Iris* 1989, č. 9, s. 11–40. Dostupné online na: [http://www.geocities.com/david\\_bordwell/caseforcog1.htm](http://www.geocities.com/david_bordwell/caseforcog1.htm) (cit. 6. 3. 2005).

40) Klasická binárnost se narušuje či zpochybňuje i v jiných momentech filmu: nejpatečněji asi ve scéně, kdy se Nickův spolupracovník zřítí z vysokého kamenného srázu a jediným sémantickým uzavřením tohoto pohybu a základní otázky (zemřel/přežil?) je mnohmluvný i nicneříkající detail Nickovy tváře; nejvýznamněji v ústřední otázce filmu, jaký je „ve skutečnosti“ stav hlavní hrdinky.

zatímco tělo Mabel vytrhává z klidu náhlá hysterická shánka po manželovi a po dětech. Obraz váhajícího nebo neklidného těla nemá (jako tělo v klasické naraci) na výběr pouze dvě možnosti (buď/anebo), ale jako by jich mělo bezpočet.<sup>41)</sup> V důsledku toho zůstává v tomto filmu i hranice přijatelnosti a normy vymezená nespolehlivě a soud o jejím překročení se komplikuje – z čehož obecněji vyplývá, že ani odpověď na otázku, je-li Mabel nenormální, neexistuje pouze jedna.

Je-li pro klasický narativní film (film excesivně zjevný) typické redundantní opakování (si) informací a významných gest, opakují se v tomto filmu gesta zdánlivě bezvýznamná. Relativní absenci tradičních narativních motivů, jež by putovaly v čase filmu, vrstvy se a vzájemně si „dávaly“ smysl (struktura příčin a následků), vyvažují série pohybů těla, které nelze jednoznačně přecíst a vytrhnout z jejich prostředí imanentního živlu každodennosti. Opakujícím motivem je obraz chůze na rozhraní pádu, popř. pád samotný: Dělníci běží po kamenitém svahu do údolí a jejich vratký běh má k pádu velice blízko – hraní se blíží nehraní, narace události.<sup>42)</sup> Opilá Mabel vrávorá mezi tancem a pádem. Děti padají na zem při hře na umírající labutě. Při práci dochází k možná smrtelnému pádu Nickova spolupracovníka. Mabel padá v bytě na podlahu vedle křesla. Děti po pivu pletou nohama a padají na trávník před domem... Jaký smysl tyto imanentní pohyby těla dávají? K odpovědi na tuto otázku nás může dovést schodiště, které v topografii tohoto i dalších Cassavetesových filmů (např. *FACES*) hraje významnou roli.

Schodiště je významným strukturujícím prvkem, rozdělujícím dům na dvě části, mezi nimiž se opakovaně odehrává (nejčastěji rodiči vynucený) výstup dětí vzhůru a jejich osvobozený sestup dolů. Velice subtilně, v malém, přesto však nepřehlédnutelně v obraze pohybujících se těl prosvítá prvek formující, normativní moci a jejich významů. Mimořádně výmluvným a významným gestem filmu je několikrát se opakující útěk nejmladší dcery před otcem či babičkou – dlouhé záběry, kdy vzdorná Marie utíká po pláži, po zahradě či bytem patří k nejúchvatnějším momentům filmu,<sup>43)</sup> jsou čistým „obrazem-únikem“. Tyto momenty probíhají bez autorského komentáře, bez stylistického podtržení, jako řez každodenností, amplifikovaný filmem, i zárodek potenciálních dramat.

Stejně jako ve *FACES* se i zde postavy kategorizující zkratce či typu spíše vymykají (Mabel nemá naplňovat zavedený typ ženy v domácnosti nebo matky, Nick není ideálním typem dělníka), sestupují na rovinu těla, které není ani individuální ve smyslu individuální jednoty, ani typické ve smyslu gest určených přijatou sociální rolí, ale jedinečné ve své neopakovatelnosti, nebo v rolích, které přijímá bezprostředně. Vymyká-li se však

41) Srov. „Libovolný prostor si udržuje jednu a tutéž povahu: nemá již souřadnice, je to čisté potenciálně, vystavuje pouze čisté Síly a Vlastnosti, nezávisle na stavech věcí nebo prostředích, která je aktualizují (aktualizovala je nebo je budou aktualizovat, nebo ani jedno, ani druhé, na tom nezáleží).“ G. Deleuze, c. d., s. 147.

42) Překračované hranice mezi hraním a nehráním, fikcí a životem se z různých pohledů věnuje řada textů o Cassavetesových filmech, viz zejm. George Kouvaros, *Where does it happen? The place of performance in the work of John Cassavetes*. *Screen* 39, 1998, č. 3, s. 244–258.

43) V jedné nezapomenutelné scéně z bytu Marie při úprku před otcem opíše velký oblouk a při návratu v detailu míjí kameru – na minimální ploše se v tomto rozkošném a jinak dramaturgicky zcela neospravedlněném detailu snoubí dětské hraní i čirá radost, útěk „diegetický“ i skutečný – před filmaři.

disciplíně sociálních rolí i narativním a žánrovým modelům, zároveň je nenápadně kopíruje a reprodukuje, neboť není neomezené.

„Lidská bytost je tvor segmentární. Segmentárnost je inherentní všem vrstvám, jež nás utvářejí,“ říkají Gilles Deleuze a Felix Guattari v kapitole *Mikropolitika a segmentárnost v Tisíci plošinách*<sup>44)</sup> a rozlišují dvě hlavní roviny segmentace: makropolitickou, na které se nacházejí molární (tuhá) uspořádání, centra moci a teritorializace (stát, rodina, církev, rod, subjekt...) a mikropolitickou (mohli bychom říci rovinu každodennosti), kterou tvoří molekulární pohyby, linie úniku, mutace a touhy, jež velkými segmenty procházejí, rozrušují jejich rigidní strukturu a deteritorializující stávající řád (jsou osvobozující, zároveň však mohou dle autorů představovat riziko „dusivého mikrofašismu“). Zůstane-li u tohoto obrazu segmentů, linií a toků, můžeme říci, že Cassavetes svými filmovými obrazy inscenuje především rovinu mikropolitiky, tedy molekulární pohyby těla zapuštěné v každodennosti a projevující se v téměř nenápadných momentech rezistence, při kterých tělo odmítne přijmout očekávané role, nebo se jich naopak zhostí nesprávně či excesivně, a vstupuje proto do konfliktu se svým okolím. Nervózní, nejistá, extrémně excesivní gesta i bezúčelné, unikavé pohyby a nervní chůze bez skutečného cíle představují molekulární pohyb filmového těla, které si v konfliktu s jinými těly tvoří svůj vlastní „diskurs“ – příkladem mohou být expresivní posunky, gesta a zvuky, kterými Mabel častuje své okolí, ale také např. její nebývale tělesný vztah k dětem, kterým subtilně narušuje tradiční obraz mateřství („Why do hands feel so good?“). Touha i rozmary těla subverzivně roztvářejí narativní funkce a s nimi spojená očekávání.<sup>45)</sup>

Za dramatické vrcholy filmu lze považovat dvě vzájemně se zrcadlící scény společenských rituálů, které Mabel svým vystupováním naruší: první je snídane s dělníky na začátku, druhou „rodinná večeře na uvítanou“ v závěru. Právě ve druhé ze scén se projeví rodina jako rigidní segment, organismus strnule a neautenticky přijatých rolích. Situace, kdy celý rodinný kruh, včetně rodinného doktora oslavuje návrat Mabel z půlročního pobytu v psychiatrické léčebně, začíná vyčištěním cassavetovsky zaplněného záběru, když matka před příchodem Mabel vyžene zástup jejích přátel a známých („only the family“). Potom následuje trapný společenský rituál, zinscenovaný rodinou, který nesvá Mabel nejprve okomentuje mikrocénkou o fašistickém domácím a šlechtěném zachránci, čímž ve zkratce opíše síť vztahů, uprostřed kterých se může cítit být uvězněna, a vzápětí ze své role vystoupí mnohem radikálněji – hysterickým strnutím v póze umírající labutě z Čajkovského baletu. Teprve postoj těla, který je rigidnější než přidělené role rodinného rituálu, scénu ukončí.

Zrcadlovým protějškem večeře je v mnoha ohledech snídane, kterou na začátku filmu Mabel režíruje sama: Nick přivádí po noční šichtě ostatní dělníky domů a ona se ujímá role hostitelky. Existují běžná očekávání spojená s určitými scénáři a schémata, podle nichž se takovýto dějový segment narativního filmu může odehrát, Cassavetes,

44) Gilles Deleuze – Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. London : The Athlon Press 1996 (přel. Brian Massumi), s. 208–231.

45) Očekávání a postoj „běžného“ diváka tváří v tvář excesivnímu projevu nejlépe vystihuje v jedné ze scén pan Jensen svým „You’ve been acting a little strange“ („Chováte se trochu divně“), když váhá, zdali může Mabel svěřit své děti.

Gena Rowlands a Mabel je však v této scéně spolehlivě přepisují v duchu hraní jakožto stávání.<sup>46)</sup> Scéna snídaně je postupným gradováním (koncertem těl a tváří, kterou má ovšem částečně pod taktovkou Mabel), které zastaví až Nickovo rozčilené „That’s enough!“ Mabel přiměje jednoho dělníka ke zpěvu a empaticky napodobuje pohyb jeho úst, jiného uvádí do rozpaků žádostí o tanec... Podvratnost svého projevu Mabel před manželem reflektuje, když předvádí svůj nevyčerpatelný herecký rejstřík a přehrává nejen zparodovaně „správný“ způsob chování hostitelky, ale i „patriarchální“ projev Nicka. Ukazuje, že není šílenou ženou uvězněnou v jediném výrazu, její šílenství spočívá v tom, že je tělem, které dokáže být otevřené multiplicitě rolí, z nichž dokáže vystupovat a mezi kterými si může vybírat („What do you want me to be, Nick? I can be anything. I can be that.“<sup>47)</sup>). Excesivní (osvobozující) energie ze scény snídaně a hysterické (rezistentní) strnutí ze scény večeře společně vymezují dva extrémní póly, mezi nimiž tělo Mabel osciluje.

\* \* \*

Jakkoli lze říci mnoho o Cassavetesově vzdalování se normám klasického hollywoodského stylu (mainstreamové tvorbě, jejím jasně kódovaným a snadno čitelným emocím), neméně daleko mají jeho filmy od brechtovského zcizování. Nevybízejí ani k racionálnímu kritickému čtení sociálních typů a gest, zbavenému empatie, ani k neproblematickému vcířování se, běžnému pro klasický Hollywood. Důraz je přenesen z používání emocionálních vzorců na jejich svébytné tvoření a roztváření; významové a narativní síly se rodí v plasticitě tváře, v tělesném pohybu, hraní se neděje v rolích, ale role v hraní.

Nečitelné gesto či grimasa obličeje nejsou zahlazeny následujícím ospravedlňujícím vývojem narace, nýbrž zůstávají znepokojivě mnohoznačné. V jedné z prvních scén filmu se Nick po telefonu hádá se svým šéfem o to, zdali večer budou pracovat: pokouší se o výraz rezolutního, nesmlouvavého odporu a nakonec napůl vzdorně, napůl rezignovaně pokládá sluchátko – Nickovi spolupracovníci tleskají, ale výraz v Nickově tváři, který tuto scénu uzavírá, ponechává její vyústění na pochybách. Podobně mnohoznačným komentářem Nickovy tváře opatřil Cassavetes i již zmiňovanou scénu pádu – nedovídáme se, co se s Eddiem stalo, afektivním a dost možná i významovým středem celé scény zůstává pro diváka onen vytřeštěný výraz. Kognitivní orientace, jež by předcházela emocionálnímu ohodnocení, je znemožněna, nezbyvá, než se prostřednictvím afektivních

46) Postavy Mabel a Nicka můžeme chápat jako dva protikladné ztělesněné přístupy k „režii“ – Mabel ztělesňuje režii interaktivní, veskrze dialogickou a tvůrčí (viz např. scéna, ve které přiměje jednoho z dělníků ke zpěvu), Nick naopak režii restriktivní. V tomto smyslu lze srovnávat nejen uvedené dva rituály (pro scénu večeře, která probíhá v režii Nicka a jeho matky, je charakteristické „špatné hraní“ jednotlivých aktérů, uvězněných v nepohodlných a svazujících rolích; scéna snídaně se naopak vyznačuje tvůrčím, až excesivním překračováním hranic), ale i další scény filmu, např. ty, které ukazují vztah Nicka a Mabel k dětem. Více na toto téma viz Ray Carney, *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. New York : Cambridge UP 1994, s. 143–183.

47) Tomuto důležitému motivu hraní a inscenování v Cassavetesově filmu se věnuje 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. 255–263.

mimiker vcítit do tohoto mnohoznačně vytřeštěného výrazu – čistý výraz tváře empaticky – vlastní tváří.

\* \* \*

Z hlediska popisu prožívání filmového díla nás Cassavetesovy filmy staví před řadu problémů, a to především tím, že soustavně přepisují základní kognitivní a emocionální plány, scénáře a schémata, čímž zviditelňují materii textu i dráhy samotného čtení a divácké orientace ve filmovém obraze. Deformují síť vnějších znaků, rolí a promluv, které na těle postavy běžně ulpívají a vytvářejí pro diváka její konzistenci. *FACES* i *ŽENA POD VLI- VEM* komplikují normativní roviny a způsoby zaujetí postavou a filmovým textem, zároveň však neruší rovinu samotného vcíťování, emocionálního prožívání – tu naopak zintenzivňují, když aktivují empatické prožívání (emocionální simulace a afektivní mimikry), jež nás nutí mapovat neustále se přesouvající afektivní tón. Materiálnost těla a plasticita tváří vytlačuje navyké kategorie, scénáře a schémata: nemáme co do činění s textovými kódy, které by bylo možné v danou chvíli stabilizovat, čist a zapojovat do širších řetězců a narativních struktur, ale mnohem častěji s molekulárními afektivními toky, které se mohou napojovat mnoha směry. Jsou-li Cassavetesovy filmy v pravém smyslu herecké, znamená to zejména to, že se v nich postavy pohybují pod prahem dokončenosti, na rovině tělesného tvoření a interakce, neurotických tiků i spontánního hraní (si), na rovině, kde se v řadě okamžiků snoubí kinematografie s performancí. Právě v této rovině výstředně tělesného stávání významů a identit nás nepřestávají fascinovat.

### Závěrem

Cílem tohoto textu bylo prozkoumat problematický prostor mezi tělem, textem a postavou, některé z jeho problémů reflektovat a naznačit, v jakých funkcích a podobách lze tělo ve filmu i ve filmové teorii nalézt. Za předpokladu, že dominantním modelem je tělo sjednocené, organické a ústrojné – jaké mohou být jeho alternativy? Na tuto otázku jsme se snažili hledat odpověď v druhé části, věnované dvěma filmům Johna Cassavetese (*FACES* jako film tváří, *ŽENA POD VLI- VEM* film těl). Cassavetesův přístup k postavě se vyznačuje především smyslem pro její hravé roztváření (smyslem pro otevřenost), které vrací váhu imanentním výrazům tváře a těla. Cassavetesovy snímky se tak zbavují zátěže postav coby psychologicky (hlubinně) konstruovaných celků-subjektů a ukazují život těl či tváří o sobě, v jejich možném soužití s filmem a divákem.

**Mgr. Jakub Kučera** (1975)

Působí jako doktorand na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FFMU.

Věnuje se zejména teorii a historii filmových žánrů.

(Adresa: Arne Nováka 1, 660 80 Brno; [kucera@phil.muni.cz](mailto:kucera@phil.muni.cz))

## ILUMINACE

Jakub Kučera: Těla a tváře (ve) filmu

### *Faces*

USA 1968

**Scénář a režie:** John Cassavetes. **Produkce:** John Cassavetes, Maurice McEndree. **Kamera:** Maurice McEndree, Al Ruban. **Střih:** John Cassavetes, Maurice McEndree, Al Ruban. **Hudba:** Jack Ackerman, Charlie Smalls (píseň „Never Felt Like This Before“).

**Hrají:** John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Draper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence).

### *Žena pod vlivem*

(A Woman Under the Influence)

USA 1974

**Scénář a režie:** John Cassavetes. **Produkce:** Sam Shaw. **Kamera:** Mitch Breit, Caleb Deschanel. **Střih:** David Armstrong (IV), Tom Cornwell, Robert Heffernan. **Hudba:** Bo Harwood.

**Hrají:** Peter Falk (Nick Longhetti), Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Fred Draper (George Mortensen), Lady Rowlands (Martha Mortensen), Katherine Cassavetes (Mama Longhetti), Matthew Laborteaux (Angelo Longhetti), Matthew Cassel (I) (Tony Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti), O.G. Dunn (Garson Cross), Mario Gallo (I) (Harold Jensen), Eddie Shaw (Dr. Zepp), Angelo Grisanti (Vito Grimaldi), Charles Horvath (Eddie).

### **Další citované filmy:**

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Sabotér* (Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942).

S U M M A R Y

BODIES AND FACES OF/IN FILM

*Notes on Theory and Practice of Spectator Identification  
and the Example of John Cassavetes*

Jakub Kučera

The present text sets out to explore the problematic relationship between the body and the character in film, while trying to see body as the primary site of expression. The first part of the text outlines some basic questions of this relationship, drawing eclectically upon several theoretical paradigms, and focuses on the way film bodies and characters engage the spectator. The second part discusses in greater detail *FACES* and *A WOMAN UNDER THE INFLUENCE*, two films by John Cassavetes, in order to further develop, as well as review the questions raised in the first part.

Translated by Jakub Kučera