

Články

PRAVDA SYMPTÓMOV

Postavy vo filmoch Stanislava Barabáša a Martina Hollého

Jana Dudková

Tento text je zamýšľaný ako príspevok k diskusii o postave v slovenskom (hranom) filme. Presnejšie, je príspevkom v dvoch základných zmysloch: na jednej strane sa sústreďí na symptómy postáv ako doteraz prehliadaný aspekt postavy, prípadne jej interpretácie hercom. A na druhej strane, jeho ideálnym účelom je prispieť k diskusii o povahe zmien, ktoré oddeľujú celkový koncept postavy vo filmoch prvej polovice šesťdesiatych od konceptov postáv objavujúcich sa počas prvej, ale i druhej polovice päťdesiatych rokov.¹⁾ Nerobí si nároky na kompletný historický prehľad, o čom svedčí už fakt, že vychádza z porovnania niekoľkých prípadov z tvorby dvoch vybraných režisérov. A rovnako si nerobí nároky na teoretickú úplnosť. Ide v ňom hlavne o explikáciu rozdielu, ktorý oddeľuje koncepciu symptómov postáv šesťdesiatych rokov od predchádzajúcich i ďalších období.

Pracovný termín „symptómy postáv“ budem spájať predovšetkým s mimovoľnými, neúmyselnými, resp. „nevedomými“ gestami, ktorými postava poučenému divákovi prezrádza svoje túžby, motivácie alebo afekty – a to najmä také, ku ktorým nie je ochotná sa priznať, resp. ktoré nepovažuje za „svoje“. Ide o určenie zodpovedajúce laickému, intuitívnemu chápaniu a interpretácii symptomatického prejavu, lokalizovaného mimo kategórií šialenstva alebo choroby. Sigmund Freud ho rozoberá vo svojej (pre širokú verejnosť určenej) knihe *Psychopatológia každodenného života* pod pojmom „symptomatické konanie“, pričom podotýka, že nejde o objav ničoho nového, čo by už nebolo známe

1) K týmto zmenám sa vyjadruje väčšina historických prehľadov slovenskej kinematografie, len malá časť z nich sa však venuje otázke postavy. Sumarizáciu dostupných názorov, ale aj nové postrehy o povahe zmien v koncipovaní postáv slovenského hraného filmu ponúka Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava : Osveta 1997. Z hľadiska hereckého poňatia postavy je užitočný tiež prehľad M. Porubjaka (Martin Porubjak, *Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu*. In: V. Macek /ed./, *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum 1992, s. 85–92); zmienky o stereotypoch spojených s postavou 50. rokov sa objavujú v texte: Martin Cieľ, *Hraný film v päťdesiatych rokoch na Slovensku*. Model D-V-Z. In: Václav Kofroň (ed.), *Hranice (ve) filmu*. Praha : NFA 1999, s. 101–105; najnovším príspevkom k téme postavy v česko-slovenskom kontexte je zborník z IX. česko-slovenskej filmologickej konferencie „Postava, herec, hviezda vo filme“, pre ktorú bol pôvodne napísaný aj tento text (v tejto podobe mierne upravený pre českého čitateľa). Pozri Martin Kaňuch (ed.), *Postava, herec, hviezda vo filme*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov 2006.

z bežného života alebo literatúry (odvoláva sa najmä na „symbolistu“ Strindberga a niekoľkých ďalších, relatívne súdobých spisovateľov a dramatikov).²⁾

Freudovské symptomatické konania v päťdesiatych rokoch takmer nenájdeme. Dôraz je kladený na symptomatickú masku, kostým, prípadne na symptomatické rekvizity, ba dokonca zvieratá (napríklad kozy vo filme KOZIE MLIEKO /1950/ naznačujú chudobu ale aj tvrdohlavosť sedliakov, ktorí majú byť privedení do družstva; a neposlušné prasa, ktoré už v úvode filmu KATKA /1949/ poláme slnečnice v sedliackom dvore, funguje ako prirovnanie ku Katkinej vzdorovitosti a neochote robiť iba „na svojom“).³⁾

Na druhej strane, koncepcia symptómov, na akú poukážem na príkladoch z filmov Stanislava Barabáša a Martina Hollého, je obchádzaná aj vo filmoch Juraja Jakubiska, Ela Havettu či Dušana Hanáka. Ide o koncepciu, ktorá sa objavuje len v niekoľkých prípadoch, a vo svojej dobe je zároveň oneskorená a anachronická. Pri popise tejto koncepcie je Freudova terminológia len pomôckou, nemôžeme jej však zostať verní. Bude nutné nastoliť ešte o čosi širšie, i keď azda trochu vágne chápanie symptómu ako stopy rozkolu medzi „vnútorným svetom“, resp. „vnútornou pravdou“ postavy a požiadavkami, ktoré sú na jej správanie kladené zvonka. To umožňuje popri Freudovej koncepcii symptomatických konaní do repertoára symptómov, ktoré ma budú zaujímať, príležitostne zapojiť napríklad aj alkoholizmus alebo opitosť postáv, ktoré si celkom zjavne nevyžadujú psychoanalytickú interpretáciu.

Nemôžeme pritom zabudnúť na to, že zamerať sa na symptómy postáv zo slovenských hraných filmov šesťdesiatych rokov znie ako zamerať sa na jav výsostne marginálny. Neboli práve symptómy z filmov tohto obdobia vypudené, odsunuté na okraj, ponechané len ako neželané pozostatky starých systémov pravdy? Neboli nahradené neutrálnymi, nehodnotiacimi a nediagnostikujúcimi opismi – tak, ako boli zároveň symboly nahradené („živými“) metaforami,⁴⁾ morálne pomerne jednoduché alebo aj jednoznačné postavy tými ambivalentnými, premenlivými alebo neurčitými?

Odpovedať na túto otázku si na tomto mieste netrúfam. Vyžadovalo by si to omnoho podrobnejší prieskum než ponúka môj výber príkladov. Chcem skôr poukázať na zmenu, akú vo vzťahu k postave a hercovi filmy šesťdesiatych rokov evidentne mapujú – a chcem na túto zmenu poukázať práve prostredníctvom typu znakov, ktorý bol kvôli svojej „nepríznačivosti“ doteraz v kontexte slovenskej kinematografie prehliadaný.

* * *

V pomyselnej typológii slovenských režisérov – ak chceme vyjsť zo skupiny debutujúcej v hranom filme od polovice päťdesiatych do začiatku šesťdesiatych rokov, z „generácie“

2) Viac pozri Sigmund Freud, Symptomatické a náhodné konania. In: *Psychopatológia každodenného života*. Bratislava : Danubiapress 1993, s. 169–190.

3) V tomto zmysle môže byť „symptómom“, odkazujúcim k určitej vlastnosti postavy na úrovni deja; podobne ako iné potenciálne symptómy v 50. rokoch, vzťahuje sa na celý život postavy – na jej relatívne nemenný charakter, ktorý nemusí byť v nezhode s meniacim sa názorom na stranu, družstvo, prácu vo fabrike, a pod. (práve naopak, postava vždy už na začiatku má naznačené charakterové predpoklady meniť sa alebo naopak, zostať „nepriateľom ľudu“).

4) V. Macek, Metafora v slovenskom hranom filme. In: V. Macek (ed.), *Slovenský hraný film 1946–1969*, s. 67–81.

Štefana Uhera, Petra Solana, Eduarda Grečnera... – predstavujú Stanislav Barabáš a Martin Hollý takmer opačné, krajné póly. Povedané v skratke, Barabáš viac ako Uher, Solan alebo Hollý používa niektoré „moderné“, zdanlivo až avantgardné postupy, ktorých neobvyklosť vyplýva predovšetkým z toho, že nenarúšajú len žánrové a naratívne schémy tzv. klasického filmu, neprehodnocujú len ich funkcie a neprinášajú len nový typ postavy, ale predovšetkým spájaním spomaleného či spätného pohybu, zastavených a decentralizovaných záberov, prípadne titulkov a ďalších na „technický aspekt“ filmu poukazujúcich postupov explicitne vytrhávajú postavu z jej závislosti na prejave herca a zapájajú ju do komplikovaných súvislostí medzi vizuálnom a diskurzom (aké v tom istom čase z filmov Uhra, Solana či Hollého vyplývajú len implicitne, v pretrvávajúcej závislosti na figúre herca).

Barabáš sa viac než spomínaní režiséri odvažuje transformovať, ale aj dekonštruovať zásady „klasickej“ narácie, vrátane zásad plynulého pohybu a nespúšťania zreteľa z objektu, ktorý je pre rozprávanie podstatný a ktorým je obvykle ľudská postava. Dokonca predznačuje posun, ktorý vo vzťahu k (dramatickej) postave, jej ukotvení vo svete, a vo vzťahu k adekvátnym hereckým technikám urobí až generácia nasledujúca: ba robí to práve uprostred svojho zdanlivo najklasickejšieho filmu *TANGO PRE MEDVEĎA* (1966), keď dovtedy prebiehajúci komediálny sled akcií (a situácií) náhle zastaví dážd' a dvojica hipisákov. Tá, v pokuse skryť sa do nákladiaka, vypustí do ulíc malomesta už značne utrmácaného medveďa a na chvíľu ho tak odsúdi na nesmelé potulky a strašenie miestnych obyvateľov.

Mladý pár sa javí ako celkom nečakaný typ radikálne epizódnych postáv, ktoré sa objavujú iba v tomto segmente filmu. Režim komickosti sa od chvíle ich objavenia až po koniec epizódy výrazne mení, prechádza od naratívneho a na príbeh zameraného k atrakcionistickému modu. Manželská dvojica tulákov – a najmä žena v neskôr dobre známom (z Havettovej *SLÁVNOSTI V BOTANICKEJ ZÁHRADE*, 1969 či z produkcie Divadla na korze) pološialenom, rozkolísanom a výskajúcom podaní Marty Rašlovej – sa prejavom dôrazne odtŕha od koncepcií herectva a vizáže, aké sú dodržiavané pri ostatných postavách. Celá epizóda s vypusteným medveďom je teda štýlovo doslova *vyklbená* z ostatku filmu, predstavuje zreteľnú semiotickú ruptúru, no popritom obsahuje vedľa motívu tulákov bez známeho cieľa aj niektoré ďalšie motívy, aké neskôr nájdeme u Juraja Jakubiska a najmä u Ela Havettu: jedným zo zdrojov komických efektov sa napríklad stane vojenská jednotka, najprv medveďom prekvapená, no na povel veliteľa bez reptania pokračujúca vpred.⁵⁾ Z povedaného však netreba vyvodzovať závery o Barabášovi ako avantgardnom režisérovi, a už vôbec nie s cieľom postaviť naproti nemu Martina Hollého ako toho „zrozumiteľnejšieho“, jednoduchšieho, zameraného viac na príbeh a silnú postavu (ako výzvu hercovi)⁶⁾. Jeho filmy skôr naznačujú relativitu diskontinuít medzi jednotlivými generáciami

5) Takže sa s konaním roty podobne ako s počínaním vojenských útvarov u Havettu spája iracionalita a absurdnosť, inercia aj prvky davovej psychológie. Vojsko sa v oboch prípadoch javí ako anachronizmus, a jeho konanie ako neadekvátne situácii; Na túto epizódu filmu *TANGO PRE MEDVEĎA* a na niektoré ďalšie príklady použité v tomto texte som už upozornila v Jana D u d k o v á, Čas a postava v slovenskom hranom filme – šesťdesiate roky. *Kino-Ikon* 9, 2005, č. 2 (v tomto prípade pozri s. 15–16).

6) Porovnaj V. M a c e k – J. P a š t é k o v á, *Dejiny slovenskej kinematografie*, hlavne s. 355–359.

slovenských filmárov a tiež poukazujú na také vplyvy zo súdobej svetovej kinematografie, ktoré by sme u jeho „generácie“ nemuseli očakávať. Všeobecný dojem, podľa ktorého sa päťica najvýraznejších režisérov prvej polovice šesťdesiatych rokov líši od trojice Hanák – Jakubisko – Havetta vážnosťou, dokonca istým morálnym nepokojom, a predovšetkým hľadaním pravdy (ktorú naopak spomínaná trojka neuznáva a nahrádza princípom hry)⁷⁾ – tento dojem neplatí na úrovni všetkých filmov a dokonca ani na úrovni ich segmentov. Nenápadnú, ale štýlovo s ostatkom filmu nesúrodú epizódu zo spomínaného Barabášovho filmu však môžeme chápať aj ako mimovoľné pripomenutie faktu, že tento režisér napriek formálnym experimentom ani vo svojich ďalších filmoch neopúšťa koncept „budovania charakteru“⁸⁾ – spomínaná predzvesť Havettových tém a štýlu síce môže byť inšpirovaná súdobými vzormi zo svetovej a českej kinematografie, nie však aj naplno integrovaná do vlastného Barabášovho filmu.

Vybrala som si dvoch režisérov, aby som prostredníctvom príkladov z ich filmov poukázala na jeden z aspektov onoho banálneho, možno až triviálneho postrehu, podľa ktorého šesťdesiate roky do slovenskej hranej kinematografie priniesli nielen nové spôsoby rozprávania, ale predovšetkým „nové“ koncepcie obrazu, postáv a tiež nové spôsoby herectva. Tento postreh banálnym, ba až triviálnym aj ponechám a nebudem sa púšťať do podrobného „archeologického“ výskumu; aspoň však pripomeniem, že všetko to, čo vnímame na spomenutej dekáde ako nové, jednak nemá povahu totality a jednak sa vymyká dogmatickým systematizáciám. Preto by som nechcela pracovať s úrovňou všeobecne platného a všeobecne aplikovateľného – aj keď sa tomu nevyhnem – ale viac s úrovňou príkladov. Na týchto príkladoch chcem ukázať pukliny v chápaní konceptu, ktorý v súvislosti so svojou témou považujem za podstatný – určitého implicitného, intuitívneho konceptu „vnútra“ (postavy) a jeho vzťahu k vonkajšku.

Je totiž treba položiť si otázku: ak nevzniká nijaký monolit, ak sa z „tmy“ socialistického realizmu nevynára nijaký jednotný súbor takýchto „nových“ koncepcií, ktoré by radikálne skoncovali s tými predchádzajúcimi, je možné nájsť aspoň niektoré spoločné stopy premeny vo vzťahu k spomenutej trojici obraz-postava-herectvo, ktorú chcem použiť ako základný rámec pre svoje úvahy?

Jedným zo spôsobov, akými sa dajú vysledovať stopy týchto zásadných zmien v postojoch ku konceptualizácii postáv v slovenskom filme, je zameranie sa doslova na to, čo môžeme nazvať stopou: zameranie sa na symptómy, ktorými by tieto postavy mohli na úrovni diegézy „prezradiť“ svoje nežiadúce, utajené alebo priam nevedomé pohnútky. Spomínaný banálny pocit zmeny, ktorý filmy zo šesťdesiatych rokov vyvolávajú oproti filmom

7) Diskusie na túto tému boli po utlmených pokusoch o vytvorenie dejín slovenskej kinematografie zo 60. rokov zintenzívnené na začiatku a v prvej polovici 90. rokov, v rámci viacerých vedeckých konferencií a účelových zborníkov, usporiadaných hlavne Václavom Macekom. Preto najviac postrehov nájdeme v zborníkoch V. M a c e k (ed.), *Elo Havetta (1938–1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav 1990; V. M a c e k (ed.), *Slovenský hraný film 1946–1969* (hlavne štúdiá: Andrej O b u c h, Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu, s. 55–63) a v monografiách V. M a c e k – J. P a š t é k o v á, *Dejiny slovenskej kinematografie*; V. M a c e k, *Dušan Hanák*. Bratislava : Nadácia FOTOFO – Slovenský filmový ústav / Národné kinematografické centrum – FTF VŠMU 1996.

8) Tento koncept opustia podľa Martina Porubjaka až Hanák, Havetta a Jakubisko, pozri M. P o r u b j a k, c. d., s. 91–92.

z prvej polovice päťdesiatych rokov totiž vyplýva aj z toho, že implicitné chápanie symptómu (často len na spomenutej úrovni vzhľadu, masky, ustáleného spôsobu pohybovania sa, typizovaného gesta a pod.) ako usvedčenia *celej* osoby už stratilo hegemonické postavenie a objavuje sa iba výnimočne. Symptóm už nie je odkrytím osoby v jej esenciálnej pravde a zároveň odkrytím osoby ako kondenzovanej formy jej minulosti, prítomnosti a napokon aj jej budúcnosti – ako ním bol v prvej polovici päťdesiatych rokov.

Časté vyzdvihovanie príkladu kapitána Dabača ako celkom nového typu postáv túto skutočnosť len potvrdzuje. Vnímanie symptómu ako zrkadla *celého* života postavy⁹⁾ začína podliehať rozmanitým spochybneniam, a rovnako to platí pre ono chápanie symptómu ako vyjavenia esenciálnej pravdy o postave. Vo filme KAPITÁN DABAČ (1959) už nejde o to, že v negatívnom zmysle usvedčujúci symptóm zaraďuje alebo pomáha zaradiť postavu na stranu tých, ktorých treba previesť na správnu cestu, „napraviť“ ich. Nejde ani o to, že jeho alkoholizmus by v rozprávaní bol naznačený ako súčasť chvíľkového stavu krízy, ako sa to stalo v trezorovom filme ČISTÉ RUKY (1956) až v prípade troch postáv.¹⁰⁾ Ide o to, že samotný symptóm tentoraz vymedzuje *interval nápravy*. Nie je tým, čo vyznačuje jej kandidáta, ale k tejto náprave *vedie* a mizne vo chvíli, keď sa náprava uskutoční.

Inak povedané, Dabačov alkoholizmus nie je čosi, k čomu by od počiatku Dabač mal mať sklon – objaví sa po konkrétnej chvíli (odhalenia manželkinej nevery). A rovnako nie je čímisi, čo pritiahne „napravovateľov“ k Dabačovi, ale paradoxne tým, čo Dabača privedie k ruským vojakom – s ktorými spočiatku len pije, neskôr bojuje a nakoniec sa stotožní aj s ich ideológiou.¹¹⁾

9) K tomuto pozri niektoré Foucaultove texty, týkajúce sa premeny súdnej a psychiatrickej moci v 19. storočí, najmä Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974–1975)*. Paris : Seuil – Gallimard 1999; M. Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973–1974)*. Paris : Seuil – Gallimard 2003. Porovnaj tiež s pozn. 3.

10) Čím vznikla možnosť aj na základe správania v opitosti charakterovo odlíšiť zákerného intrigána Molčana, neistého podvedeného manžela Harmana a „úprimného“ komunistu Greca.

11) K akej zmene v 60. rokoch dochádza najlepšie pochopíme, ak si pripomenieme, že typ znaku, akým najčastejšie operujú herci v slovenských filmoch prvej polovice 50. rokov, je možné podľa vzoru lingvistu Rudiho Kellera nazvať „symbolifikovanými symptómami“ (Rudi Keller, *A Theory of Linguistic Signs*. Oxford – New York : Oxford University Press 1998, s. 148–150). Kým u Kellera ide o premenovanie peircovského indexu na symptóm, pričom „symbolifikovaný symptóm“ je symbol, ktorý pôvodne vznikol na základe symptómu, a neskôr mohol stratiť všetky kauzálne spojenia s predmetom, ktorý označuje (Jaguár – a žiaden iný automobil v porovnateľnej hodnote – ako symbolifikovaný symptóm majetnosti, tamtiež), filmy socialistického realizmu nepracujú striktne s pevne kodifikovanými symbolmi; tendujú však k vytvoreniu určitého repertoáru typizovaných prvkov. Spravidla nejde o veristickú ikonickú reprezentáciu symptómov (čo by boli „ikonifikované“ symptómy podľa Kellera), a repertoár typizovaných symbolov-symptómov, ktoré sa týkajú hereckých prostriedkov, pochádza väčšinou z opisno-realistickej školy Jána Borodáča či z romantizujúcej školy Jána Jamnického (M. Porubjak, c. d., s. 85). Tie sa však svojou prehnanosťou blížia commedii dell'arte a divadlu pre deti (tamtiež, s. 88), hoci sú doplnené o kostýmy a masky, ktoré viac alebo menej vychádzajú z prirodzenej fyziognómie jednotlivých hercov; je možné uvažovať tiež o preberaní typov tváří a výrazov, ktorými sa od konca sedemnásteho a počas osemnásteho storočia zaoberá moderná fyziognomika (Johann Caspar Lavater, predtým Charles Le Brun) a neskôr charakterológia (toto preberanie by sa samozrejme muselo diať podľa stáročí pestovanej ľudovej podoby), ale najmä sa dá uvažovať o napodobňovaní sovietskych socialisticko-realistických vzorov, či o tvorbe novej typológie (niekedy pritom nie je jasné, či zámernej alebo „ne-vedomej“ – porovnaj

To, čo za iných okolností, v iných pojmoch, za pomoci iných diskurzov sledujeme ako prechod od herectva uprednostňujúceho typáž a typizované gestá k herectvu civilnejšiemu, ako prechod od budovateľského optimizmu k morálne komplikovanejším sujetom i postavám, a pod., môžeme na úrovni sledovania vzťahu ku konceptualizácii symptómov postáv identifikovať ako opustenie symptómu vo funkcii znaku „postavy v celku“ a prechod k symptómu ako znaku určitej životnej fázy a napokon aj určitej konkrétnej situácie, stavu, prípadne udalosti.¹²⁾ A práve tak, ako prechod od typáže k „scivilneniu“ herectva alebo od budovateľského optimizmu k Dabačovi má nielen fázy, diskontinuity, ale aj mnoho nuáns – často na úrovni jediného filmu – aj prechod od jednej makrokonceptualizácie symptómov k druhej nám môže slúžiť skôr ako konceptuálna pomôcka než ako všadeplatná dogma.

Na príklade Barabáša a Hollého sa pokúsim ukázať, že nový spôsob konceptualizácie neponúka jednotný recept, a rovnako i to, že prostredníctvom neho môžeme zrevidovať aj niektoré ustálené predstavy o jednotlivých slovenských režiséroch. Zjednodušene povedané, platí tiež, že symptómy objavujúce sa v jednotlivých filmoch sa často navzájom podobajú, ich fungovanie je však odlišné.

* * *

Keď pozorne sledujeme funkcie symptómu u Barabáša, všimneme si, že vystupujú z uprednostňovania pozorovateľa pred postavou. Táto tendencia je zreteľná nielen vo filme *PIESEŇ O SIVOM HOLUBOVI* (1961), ktorého rozdielnosť a takmer nedostatočnosť oproti „trojke“¹³⁾ z roku 1962 naznačuje už okrídlená fráza o „vojne očami dieťaťa“; naopak, dá

príklad cenzúrovanej podobnosti medzi hercom Viliamom Záborským a J. V. Stalinom vo filme *ČISTÉ RUKY*; pozri V. Macek – J. Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 165).

Koncepcie postáv a typy herectva závisia od žánru jednotlivých filmov, ale s postupom času aj od potreby inovovať spôsoby rozprávania. Pre celú prvú polovicu 50. rokov však platí, že sú v nich postavy zbavené svojho (pomyselného) vnútorného sveta. Film 50. rokov je často ilustráciou akéhosi „myslenia vonkajška“. V rozprávaní sa kladie dôraz na okamžitú rozpoznateľnosť a zaraditeľnosť typizovaných znakov, často aj za cenu prehnaného gesta (s odstupom času vnímaného ako teatrálné, patetické, groteskné). Či už ide o veselohry ako *Katka* alebo *V piatok trinásteho* (1953), o muzikál *Rodná zem* (1953) alebo o filmy o vojne (*Boj sa skončí zajtra*, 1951), divák je hlavne v pomerne čistých žánroch vedený vnímať všetko, čo sa mu prezentuje a vo chvíli, keď sa mu to prezentuje – slová preto často opakujú to, čo už vidíme v obraze, a obraz niekedy kopíruje literárny symbolizmus (k nemu pozri V. Macek, *Metafora v slovenskom hranom filme*).

- 12) Začiatky tohto prechodu vidíme už vo filmoch ako *ČISTÉ RUKY*, *ČERT NESPÍ* (1956) a *KAPITÁN DABAČ* – v prvom z nich však chvíľkové vychýlenia postáv z normy naznačujú skôr všeobecnú atmosféru východného Slovenska a nikdy nepredstavujú definitívnu hrozbu pôvodnému zaradeniu postavy na stranu dobra alebo zla, v druhom je už naznačená pluralizácia etík a symptóm funguje ako ambivalentný, dvojakým spôsobom čitateľný znak – obyčajný symptóm zamilovanosti podnikoví funkcionári prečítajú ako prejav politického nesúhlasu – a až v treťom zo spomenutých filmov je nastolený aj prechod k neurčitosti jednotlivých kategórií znakov – ktorý je nevyhnutný pre konečný prestup k odmietnutiu pravdy symptómu v 60. rokoch (napríklad v jednej chvíli vidíme Dabača sediaceho na pni, kým okolo neho už dlhší čas prebieha strelba; Bielik túto epizódu koncipuje ako digresiu bez zreteľného významu; môžeme ju vnímať ako symptóm psychického stavu, ktorého následkom je neostražitosť, alebo – na základe typizovaného Dabačovho postoja – ako symbol jeho melanchólie).

- 13) *SLNKO V SIETI*, *HAVRANIA CESTA*, *BOXER A SMŔĽ*.

sa povedať, i keď sa to nezdôrazňuje často, že všetky Barabášove – aspoň tie slovenské – filmy sa zaoberajú skúmaním vzťahu medzi imaginárnym pozorovateľom a fiktívnou postavou. Povedané deleuzeovsky, u Barabáša vždy prevažuje záujem o perceptívny obraz. Kým ďalší režiséri jeho „generácie“ skúmajú predovšetkým limity obrazu-akcie, Barabáš skúma limity obrazu-vnemu. Alebo povedané inak, pre Barabáša je dôležité nastolenie (ne)možného dialógu medzi virtuálnym pozorovateľom postavy a postavou samou.¹⁴⁾

Kamera v jeho filmoch preto nie je subjektívna, zato je takmer nepretržite empatická s niektorou z postáv – obvykle striedavo s viacerými v rámci jediného filmu. Vo filme *PIESEŇ O SIVOM HOLUBOVI* kamera a strih zaujímajú hľadisko, ktoré sa nikdy úplne neidentifikuje s vnímaním hlavnej postavy – Rudka – a skôr predstavuje pozorovateľa, ktorý má možnosť dovidieť tam, kde by Rudko prípadne iba chcel vidieť. V niektorých situáciách sú montáž a kompozícia záberov takmer neutrálne, svojvoľné, prípadne berú ohľad na diváka a na informácie, ktoré by mohol potrebovať, no v iných sa nechávajú afikovať (predpokladaným) Rudkovým cítením, jeho túžbami a afektmi (hlavne v prvej tretine filmu sú tieto chvíle afekcie zdôraznené zmenou veľkosti a uhlu záberu, „nájazdmi“, prudkými strihmi). V priebehu filmu takto môžeme sledovať mierne zúženia a rozšírenia Rudkovej identity: niekedy ide o chlapca Rudka ako objekt intenzívneho vciľovania sa, inokedy je objektom empatie celá veková skupina, Rudkovi rovesníci, kamaráti, alebo „deti“ všeobecne. V takomto spôsobe narácie sa Barabáš nevyhne určitým formám klišéovitosti. Výberom postavy, ktorú stotožňuje nie s nevinným, ale skôr s obdivným a len niekedy aj naivným pohľadom, sa však spája s oblasťou, ktorú by sme mohli zovšeobecnene nazvať „tajomnom“, akousi pôvodnou netransparentnosťou sveta. Podobná situácia sa objavuje v úvode televízneho filmu *KROTKÁ* (1968). Vedľa obdivného, často naivného pohľadu Krotkej (ktorý ostatne, tak ako Rudkov nie je po celý čas iba obdivný a iba naivný¹⁵⁾) tu však nachádzame ešte jedno „hľadisko“ – hľadisko zaujaté akýmsi „duchovným okom“, pamäťou a vnímaním manžela.¹⁶⁾ Hľadisko filmu ako celku

14) Barabášove filmy nie sú rozprávané z hľadiska vševedúceho rozprávača, ale z hľadiska virtuálneho pozorovateľa, ktorý väčšinou vie viac ako postava i divák, nezaujíma však po celý čas voči postave neutrálny postoj (rovnako ako ani ona vo vzťahu k nemu). Najlepšie to vidíme v televíznom filme *KROTKÁ*, doprevádzanom „Ich“ vnútorným monológom Ctibora Filčíka ako Krotkej manžela, ktorý je neustále konfrontovaný s pomerne autonómnym a niekedy aj nedôverujúcim okom virtuálneho svedka, reprezentujúceho v niektorých chvíľach Filčíkovo svedomie, ku ktorému sa tento so strachom obracia (prudké nájazdy na Filčíkovu tvár sú známou figúrou spytovania svedomia), inokedy s ním súcitacieho, alebo ľahostajného. Tento svedok nereprezentuje žiadnu z postáv príbehu, no môže pritom mať naznačené rôzne emocionálne stavy a charakterové vlastnosti (empatia, zvedavosť, pochybovačnosť). Napriek naznačeniu možnej existencie takéhoto virtuálneho svedka, veľká časť filmu je pritom rozprávaná z hľadiska deformovaných obrazov „Filčíkovej“ pamäti, vysoko fragmentárnych (až k hranici figuratívnosti), zachytávajúcich takmer nepatrné pohyby útleho dievčenského tela, pokúšajúcich sa tieto pohyby a iné výjavy z minulosti zastaviť, spomaliť, vrátiť, atď.

15) Je takým iba v úvodnej časti filmu, keď nám Filčík v úlohe manžela predstavuje Krotkú z čias pred svadbou.

16) Zámerne nehovorím o reprezentácii *point-of-view* manžela, keďže ide práve o nastolenie určitej, i keď premenlivej, vzdialenosti medzi postavou a neurčitým hľadiskom, neprislúchajúcim žiadnej konkrétnej osobe. Koncept reprezentácie sa napokon v slovenskom filme 60. rokov, tak ako už dlhší čas vo filme svetovom, spochybňuje – a to na viacerých úrovniach, vrátane úrovne nedôvery v symptóm, ako to uká-
žem ďalej.

podlieha základnému zdvojeniu, od ktorého sa ďalej odvíjajú ďalšie rozštepky, v súvislosti s premenlivou identitou postáv, s ich „vývojom“, ale aj v súvislosti s javom pre rozprávanie v posledných dvoch tretinách filmu určujúcim: s rozpoltenosťou medzi „vnútorným“ svetom postavy a jazykom, ktorým sa ho postava pokúša, často retrospektívne, opísať.¹⁷⁾ Keď si v tejto súvislosti pripomenieme Barabášove presahy k symptómom, jeho nadväzovania na koncepciu symptómu ako indexu určitého pravdivého „vnútorného“ stavu (alebo poruchy, čo sa však u Barabáša nestáva často), uvidíme, že symptóm v jeho filmoch funguje ako druh anachronizmu. Tak je to ostatne aj u Hollého a napokon aj v ďalších filmoch šesťdesiatych rokov, k tomu sa však vrátim neskôr.

U Barabáša je na symptómoch anachronická predovšetkým pozornosť, ktorá sa im venuje, skutočnosť, že ich vôbec dokážeme rozpoznať ako symptómy – a teda skutočnosť, že pre nás ešte stále fungujú ako určité druhy „atraktorov“, no kauzálne väzby, do ktorých by mohli byť umiestnené v rámci klasickej diegézy, sú už naštrbené. Vo filme *PIESEŇ O SIVOM HOLUBOVI* Barabáš vychádza zo schém diváckych očakávaní klasického obrazu-akcie, vzápätí sa im však spreneverí. Medzi najzaujímavejšie príklady patrí epizóda o korčuľovaní sa v kostole alebo scéna Rudkovej prepravy v nemeckom vojenskom transportéri: v prvom prípade vo chvíli, keď sa deti korčuľujú, vidíme vonku farára, no k tejto predzvesti nebezpečenstva, „postave-symptómu“ hroziaceho pristihnutia, sa ďalšie rozprávanie – celkom iracionálne – vôbec nevráti. V druhom prípade sa Rudkova nervozita medzi nemeckými vojakmi zreteľne prejaví, keď si vo chvíli klamstva Rudko prejde rukou cez vlasy. Nikto z prítomných si však tento „symptóm“ nevšimne.¹⁸⁾ Kým divák ešte jednotlivé symptómy môže registrovať, pre postavy obývajúce svet fikcie sú už tieto symptómy nevnímateľné, nepodstatné. To, čo v „*PIESNI*“ patrí k naratívnomu stereotypu (Rudko musí pred Nemcami zostať nevnímateľný, divák však smie poznať jeho nervozitu a jeho zámery) – je v ďalších filmoch prejavom rezignácie spojenej s márnosťou reagovania na druhého. Či je tvár manžela Krotkej nehybná alebo sa na nej objavujú príznaky onej „vnútornej rozorvanosti“, aká kedysi prezrádzala reagovanie na situáciu aj v neprítomnosti činu, slúžka Lukerja je voči nemu rovnako mlkva a chladne ľahostajná. Zostáva mu viesť dialóg len so svojim „svedomím“, čo na úrovni formy filmu znamená „dialóg“ s kamerou/divákom (alebo skôr monológ, adresovaný divákom/kamere). Ani symptómy vyšinutého konania dvojice partizánov zo *ZVONOV PRE BOSÝCH* (1965) alebo telesnej a duševnej námahy, s ktorou sa otec rodiny v *TRIU ANGELOS* (1963) pokúša predviesť svoje klaunovské číslo, či povestná opakujúca sa veta „Mně je to jeeedno“ z rovnakého filmu, nemajú v priestore deja pozorných divákov. Tí napokon nie sú pravidlom ani v tzv. klasickom realistickom filme, no ak si spomenieme na to, že potenciálne každý symptóm objavujúci sa v slovenských filmoch predchádzajúcej dekády dostával postavu nielen

17) Ide o rozorvanosť, ktorá na najjednoduchšom stupni porozumenia postave vyvoláva nedôveru, akú cítime aj z postoja ostatných postáv k nej. Za nedôverou sa však skrýva rozklad pravdy v strachu, v čase a v slovách (resp. v jazyku príbehov). Týmto rozkladom pravdy si môžeme vysvetliť nesúlad medzi činmi a slovami, ktoré ich chcú dodatočne vysvetliť, medzi kamennou tvárou a konfúznym vnútorným monológom či medzi úsilím nájsť príčiny manželkinej samovraždy a nutkaním ospravedlniť svoje aktuálne i minulé konanie, atď.

18) Viac o tom píšem v texte *Hrdina stratený vo svete alebo prechod k obrazu-času v slovenskom filme. Kino-Ikon* 9, 2005, č. 1, s. 41.

pod drobnohľad diváka, ale postupne aj ďalších postáv, vidíme, že na tomto poli sa situácia predsa len zmenila.¹⁹⁾

Keď si však porovnáme tieto situácie so situáciami, v ktorých na tradíciu spájania symptómov s „vnútorným prežitkom“ a s „vnútornou pravdou“ nadväzuje Hollý, na prvý pohľad zostaneme v pomykove, pretože „Hollého symptómy“ môžeme omnoho častejšie identifikovať ako druhy naratívneho klišé. Napríklad ten jemný náznak Jolaninej rozorvanosti hraničiacej s hystériou, keď pred záverom filmu zabudne odtrhnúť pohár s pivom spod výčapu počúvajúc, ako jej milenec Matúš Slameň pred celou partiou z krčmy zrádza ich spoločnú lásku („Všetci by ste sa s ňou boli zabavili tak ako ja“). Tento príklad z filmu *HAVRANIA CESTA* (1962) je veľavravný aj z toho dôvodu, že ide o film výrazne napojený na princípy, z ktorých čerpala tradícia Actor's Studio a obdobie hollywoodskeho prehodnocovania jednotlivých žánrov: teda obdobie, ktoré priamo súvisí s určitým druhom krízy pravdy, keď postavy ešte ukazujú navonok *všetku* svoju „vnútornú“ pravdu, no táto pravda sa už javí ako nedostatočná, prípadne irelevantná.

U Barabáša sa naopak častejšie stretávame so situáciou, keď určitý symptóm síce dokáže vypovedať pravdu, avšak takú, ktorá zostáva pre druhých *nevnímateľná*, prípadne má povahu akéhosi deleuzovského „indexu dvojznačnosti“, a tie má Barabáš napokon skutočne v oblube. Presnejšie, u Barabáša vzniká určitý druh asynchrónnosti vo vzťahu medzi symptómom a jeho rozpoznaním – čo nič nemení na skutočnosti, že symptóm nemusí byť vždy objektívny ani vyčerpávajúci (dobrým príkladom je paranoidná alebo aspoň neurotická interpretácia minulosti, ktorej sa dopúšťa manžel mŕtvej ženy a ktorá je vlastne aj akýmsi dodatočným štruktúrnym vysvetlením tých početných spomalených a zastavených – a pritom ešte aj mierne preexponovaných – záberov vo filme *KROTKÁ*). Spomenutá asynchrónnosť obsahuje možnosť symptóm vôbec nerozpoznať, aj keď obvykle vystupuje akoby tu bol už dlho, prinajmenšom dlhšie, ako je divákovi dovolené ho vidieť (tak vystupuje kamenná tvár manžela Krotkej, na ktorej zvrátenom čele sa kamera zastaví až v závere filmu – hoci príznaky empatie s tým, čo „za čelom“ stojí, s neusporiadaným a zúfalým pátraním po zárodkoch samovraždy Krotkej – po *symptómoch*, ktoré zostali prehliadnuté alebo nevidené v minulosti – sú prítomné už v prvých neurotických záberoch filmu, ešte sa vôbec nestotožňujúcich s tým, čo postava manžela v danej chvíli skutočne vidí).

19) Predovšetkým, v 50. rokoch boli symptómy „vnútornej“ pravdy postavy zanedbávané, a pod drobnohľad ju mohli dostať najmä príznaky nesprávnej politickej orientácie, prítomné už od začiatku v typizovanej maske i spôsobe verbálneho a neverbálneho vyjadrovania sa. Ak na začiatku nejaká pochybnosť v dešifrovaní zmyslu týchto symptómov aj bola, resp. ak prostriedky expresie postáv boli ambivalentné alebo pôsobili významovo neutrálne, opakovaným upozorňovaním na nesympatické črty postáv bola ich povaha symptómov rýchlo odhalená. Zaujímavé však je, že jemné príznaky nesúhlasu s požadovaným výrazom a správaním, resp. príznaky nespokojnosti s danou situáciou sú v 50. rokoch často použité v prípadoch, keď sú vystavené pohľadu iných postáv, pričom fakt, že tie im spravidla nevenujú pozornosť, často naznačuje morálnu problematiku daného svedka: v Bielikovom filme *V PIATOK TRINÁSTEHO* nesympatický holič-katolík tak zanietene presviedča hrdinovho suseda o ich spoločnej pravde, až ho škrtí a vo svojej opitosti vôbec neregistruje jeho rozpačitý výraz v tvári (práve tak, ako si nevšímal jeho „gúľanie očami“ niekoľko scén predtým). Vo filme *ČISTÉ RUKY* manžel po dlhej odluke objíma Maričku a odmieta vidieť jej odmietavý postoj a roztúžené pohľady smerom k odchádzajúcemu milencovi. Neskôr sa práve tento manžel ukáže ako intrigán a nakoniec aj ako vrah.

U Barabáša buď platí, že medzi symptómom postavy a jeho pozorovateľom tlie určitý zlom, priestorová,²⁰⁾ emocionálna a často aj časová vzdialenosť, alebo je táto vzdialenosť prelomená do bezprostrednej blízkosti,²¹⁾ takže v ojedinelých prípadoch takmer láme hranicu medzi kamerou a telom postavy.²²⁾

U Hollého sa naopak stretávame so situáciou, keď je symptóm potenciálne zreteľný pre všetkých, aj vtedy, keď reálne neexistuje okrem diváka žiaden svedok. Presnejšie, Hollý neproblematizuje natoľko časový a priestorový aspekt recepcie symptómu – v zmysle vzťahu relatívnej a premenlivej vzdialenosti medzi symptómom a jeho aktuálnym pozorovateľom, ktorý z priestoru fikcie mizne a stáva sa nanajvýš virtuálnym – ako to robí Barabáš. Problematizuje čosi iné: schopnosť postavy prijať symptóm ako čosi vlastné.²³⁾

Jolanin preliaty pohár je skutočným indexom jej duševného stavu, no ruka oddelená od tela (ktorá sa len na chvíľu pokúša rozlúpať pivo za pultom utrieť) a skutočnosť, že ani Jolana ani nikto iný z jej okolia nevenuje tomuto symptómu takmer žiadnu pozornosť, už pripravuje pôdu pre ďalší, omnoho zaujímavejší príklad práce so symptómom: ten z BALADY O SIEDMICH OBESENÝCH (1968), keď si jeden z väzňov zarazene všimne nervozitu svojich rúk, rozťahne ich a chvíľu si ich v typizovanom geste prezerá – zatiaľ čo v jeho „vnútornom“ monológovi počujeme slová celkom opačného znenia: „Nikdy som nepoznal strach. Naložia nás, odvezú na neznáme miesto, navlečú slučku, priložia stoličku.“²⁴⁾

I keď by sa zdalo, že to bude opačne, práve Hollý je ten, kto fragmentarizuje telo postavy, kto oddeľuje telo a jeho jednotlivé časti od vedomia. Symptóm už nie je mimovoľným prezradením sa, je zbanalizovanou pravdou, pravdou anachronickou v celkom inom zmysle ako u Barabáša: pravdou, ktorá oproti vedomiu postavy zostarla, patrí do iného historického diskurzu, je nežiaduca, vrhá na postavu tieň trápnosti.

To, čo robí Hollý náznakovito na úrovni psychologického profilu postavy, daného jej telesnosťou – výrazom, gestom, hlasom..., robí Barabáš viac na úrovni strihu, pohybu kamery, kompozície záberov. Mechanicky seká, zdôrazňuje nespojitosť jednotlivých – obvykle nesymbolických, decentralizovaných – častí tela, nespojitosť jednotlivých situácií („iracionálne“ strihy), devastáciu života rozprávaním a spomínaním, deformáciu života predstavivosťou...

20) Vo filme ZVONY PRE BOSÝCH napríklad sledujeme partizánov, ako odtrhnutí od bežných morálnych noriem kradnú čižmy mŕtvych nemeckých vojakov. Toto symptomatické konanie, prezrádzajúce zapustenosť v hraničnej situácii, sa objavuje z hľadiska pomyslenej postavy stojacej v značnej vzdialenosti (ide o veľký celok), relatívne nezaujatej: vzniká tak aj ruptúra medzi neurotickým časom postavy a časom pozorovateľa, dívajúceho sa na ňu z aspektu večnosti (tá do obrazu presakuje najmä skrz diskontinuitné, trhané fragmenty barokovej fúgy).

21) Ako vtedy, keď si kamera emocionálne stotožnená s Rudkom všimá všetky symptómy jeho strachu, prekvapenia, radosti či pomykova.

22) Kamera sa napríklad takmer doslova lepí k telu postáv vystupujúcich v cirkuse z filmu TRIO ANGELOS a nenecháva žiaden priestor medzi námahou tohto tela, jeho napätím, a divákom, ktorý predstavenie sleduje v aktuálnom čase.

23) Porovnaj s poznámkou, podľa ktorej „[r]ealizátor (symptomatického, doplnila J. D.) konania, ktorý vôbec nevie o nejakom úmysle, nepokladá ho za svoj a necíti sa zaň zodpovedný“, S. Freud, c. d., s. 185.

24) Vo chvíli, keď si všimne svoje ruky, väzňov vnútorný hlas dokonca zdesene zvolá: „Čo je to?!“ Toto zvolanie vyvoláva neodvratný, aj keď spochybňiteľný dojem, že postava reaguje práve na vlastný, nežiaduci symptóm.

Symptómy, prostredníctvom ktorých je problematizovaná pravda o postavách vo filmoch šesťdesiatych rokov, vychádzajú často z typizovaného filmového repertoára. Vzdialene tak pripomínajú Stanislavského odporúčanie pozorovať (seba a druhých), sledovať spôsoby reagovania v určitých situáciách a napokon sa retrospektívne vciťovať. Podobne ako u Uhera, Solana, ale aj Grečnera, aj u Hollého a Barabáša však súvisí odvolávanie sa na možnosti rozpoznávania symptómov s etikou *prípady*. Vo filmoch Barabáša a Hollého to znamená určitý druh komplementarity v tom, ako zdôrazňujú rozkol medzi telesným symptómom a prehovorom, jazykom a telom, či medzi symbolickým poriadkom, ktorý má za úlohu držať subjekt „pokope“, a reálnom symptómu. Práve uvedenie a problematizácia pozorovateľa stojaceho medzi postavou a jej symptómom u Barabáša však robí postavu osamotenou.

Kým totiž Hollého Jolana môže rátať so solidaritou mužov v krčme, môže sa spoľahnúť na to, že jej preliaty pohár za pultom si nevšimnú a „uveria“ len rozprávaníu jej tváre *nad* pultom („ložil za mnou, sľuboval mi... a ja som sa len smiala, ja som sa... len smiala...“) – a kým v podobnom zmysle k vzájomnej solidarite (od chvíle naloženia do ciel až po odvezenie na popravisko) doslova *speje* sedem odsúdených na smrť – Barabášova postava je *so svojím symptómom vždy sama*.

Mgr. Jana Dudková, Ph.D. (1977)

Pôsobí v Kabinete divadla a filmu Slovenskej akadémie vied a ako pedagóg na Katedre vied o umení Vysoké školy múzických umení. V poslednom čase sa okrem iného zaoberala prechodmi k obrazu-času v slovenskom hranom filme prvej polovice šesťdesiatych rokov. Knižne jej vyšla monografia *Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu* (2001).

(Adresa: Kabinet divadla a filmu SAV, Dúbravská cesta 9, 81410 Bratislava; jana.dudkova@savba.sk)

Citované filmy:

Balada o siedmich obesených (Martin Hollý, 1968), *Boj sa skončí zajtra* (Miroslav Cikán, 1951), *Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962), *Čert nespí* (P. Solan – František Žáček, 1956), *Čisté ruky* (Andrej Lettrich, 1956), *Kozie mlieko* (Ondrej Jariabek, 1950), *Kroťák* (Stanislav Barabáš, 1968), *Havrania cesta* (M. Hollý, 1962), *Kapitán Dabač* (Paľo Bielik, 1959), *Pieseň o sivom holubovi* (S. Barabáš, 1961), *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969), *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), *Tango pre medveďa* (S. Barabáš, 1966), *Trio Angelos* (S. Barabáš, 1963), *V piatok trinásteho* (P. Bielik, 1953), *Zvony pre bosých* (S. Barabáš, 1965).

SUMMARY

THE TRUTH OF SYMPTOMS

Characters in the films of Stanislav Barabáš and Martin Hollý

Jana Dudková

This paper reflects on the process of change within narrative and visual conceptions in Slovak feature films from the 1960s, from the point of view of the implicit conceptualisation of characters' symptoms. It points to examples of attempts to develop the concept of the symptom as an unconscious gesture of characters in the films of Stanislav Barabáš and Martin Hollý, and uses them to document the change in approach to the dramatic symbol during the first half of the 1960s.

During the previous decade, particularly in the years 1949 to 1956, the viewer was given an image of the character chiefly via conventional symptoms and their "symbolification" (an expression coined by linguist Rudi Keller), relating to the disposition of the film character. This generally did not change during the film, even if the character underwent development, from an unconscious to a conscious state. The symptoms involving natural or masked physiognomy, appearance, costume, facial expressions, general dramatic movement and vocal delivery were to be legible in such a way so as not to delay the action, and they were to highlight the unity of the past, present and future of the character. During the latter half of the 1950s, this perception of symbols, through which the character was revealed, was called into question (particularly in the films of Palo Bielik and in the joint debut by Peter Solan and František Žáček *THE DEVIL DOESN'T SLEEP*). The first half of the Sixties even witnessed a "discovery" of the symptom as a sign of the rift between calculated expression and suppressed emotions, desires or undeclared behavioural motives.

The writer points out two ways to perceive the anachronism of conceiving a character's symptom in this way: In the case of Barabáš, it is chiefly the attention focused on the symptoms which is anachronistic, the fact that we are able to distinguish them as symptoms at all – and thus the fact that, for us, they continue to function as certain kinds of "attractors". Moreover, Barabáš presents the symptom from the angle of a potential witness, observing and perhaps also assessing the character in various situations.

In Hollý's case the symptom is trivialised truth, anachronistic truth in an entirely difference sense: truth which, unlike the character's awareness, has aged, it belongs in a different historical discourse, it is undesirable and it casts upon the character a shadow of uneasiness. The symptom is presented as a symbol imposing itself on the view of the character himself, who, however, distances himself from it, incapable of accepting the symptom as his own.

Translated by Linda Paukertová