

Kino-oko

Jednou z nejpoučnějších věcí, kterou můžeme učinit s dvěma Hitchcockovými mistrovskými díly, je hrát s nimi hry na myšlenkové experimenty. Co kdyby se věci ubíraly jinou cestou (jak se ostatně téměř stalo)? Co kdyby Bernard Hermann skutečně k *Psychu* napsal plánovanou hudbu ve freejazzovém stylu s výraznou saxofonovou linkou? Ve *Vertigu* bychom našli tři taková „co kdyby“: Co kdyby Vera Milesová neotěhotněla, a mohla tak přijmout roli Madeleine-Judy? Byl by to stále tentýž film? Co kdyby, a tato představa nám musí připadat směšná, Hitchcock ustoupil tlaku studia Paramount a akceptoval jako průvodní hudbu k titulům píseň *Vertigo*, kterou složila zavedená dvojice Livingstone & Evans? A co kdyby film šel do kin s prodlouženým závěrem, s onou dodatečnou krátkou scénou u Midge v bytě, v níž Scottie a Midge poslouchají rádio, z něhož se dozvídají, že Elster byl zatčen v cizině za vraždu své ženy?

Tyto myšlenkové experimenty se často prakticky uskutečňují v oblasti, která je jedním z nejilustrativnějších, ačkoli nepochybně také nejtriviálnějších aspektů hitchcockovských studií: v mimořádném množství faktických chyb, mnohem větším, než je (sám o sobě značně pokleslý) standard na poli filmových studií. Zde stačí uvést jméno jednoho z opravdu velkých hitchcockovských badatelů Raymonda Durnata, který v knize *The strange case of Alfred Hitchcock*³ v průběhu svého čtyřicetistránkového rozboru *Vertiga* (je třeba to vidět, abyste tomu uvěřili) podrobně líčí děj filmu a soustavně ho umisťuje do Los Angeles, a nikoli do San Franciska, ačkoli sanfranciské kulisy jsou ve filmu natolik nápadně přítomné, že je přinejmenším velmi zvláštní, že na to někdo může zapomenout. V Hitchcockově případě je však nadbytek těchto omylů symptomatický. Pokud tento fakt vůbec o něčem svědčí, pak – aniž by jakkoli snižoval hodnotu dotyčných analýz – o excesivní subjektivní zainteresovanosti příslušných teoretiků na Hitchcockových filmech. Obdobně jako hitchcockovští hrdinové stírají i oni linii mezi tím, co se skutečně děje na plátně, a jejich libidinózní investicí v tomto dění, která nachází únik v halucinatorních dodatcích nebo distorzích. A tak možná, v pravém freudovském duchu, potřebujeme teorii takových omylů. Stanley Cavell měl pravdu, když na námitky svých kritiků (kteří mu vytýkali jeho četné chyby při líčení dějů filmů) odvětil, že za svými chybami plně stojí.

Tyto omyly se ukazují jako vysoce relevantní, když je podrobíme detailní formální analýze: jak často se stává, že když se nějaký argument týká detailního popisu střídání mezi subjektivními pohledy a objektivními záběry a prostředků mezi nimi, tak poté, co si to ověříme na videu nebo DVD, s překvapením zjistíme, že popis je jednoduše chybný. Ovšem, protože příslušný teoretický závěr bývá často velmi pronikavý, jsme v pokušení zaujmout postoj (falešně)

připisovaný Hegelovi: „Pokud fakta neodpovídají teorii, tím hůře pro fakta!“ Jedním z ukázkových případů takové chyby je jedna z nejproslulejších scén *Vertiga*: magický okamžik, když Scottie v restauraci U Ernieho poprvé spatří Madeleine.⁶ Přesněji řečeno se ona chyba týká statusu dvou záběrů.

Poté, co vidíme vchod do restaurace U Ernieho zvenku, následuje záběr se Scottiem, jenž sedí za barovým pultem v přední místnosti restaurace a hledí skrze přepážku do velké místnosti se stoly a hosty. Dlouhý panoramatický záběr (bez střihu) nás pak přivádí zpět a nalevo, takže se před námi rozprostírá celá přeplněná místnost, zatímco ze soundtracku se ozývá klábosení a rachot rušné restaurace – měli bychom mít na paměti, že toto zcela evidentně *není* Scottieho subjektivní pohled (*point-of-view*). Znenadání naši pozornost (či spíše pozornost kamery) zaujme ohnisko přitažlivosti, *fascinum*, které upoutá náš pohled, jasně zářivá skvrna, v níž záhy rozpoznáme obnažená záda krásné ženy. Zvuky v pozadí jsou následně přehlušeny vášnivou Hermannovou hudbou, která doprovází kameru během jejího postupného přiblížení k objektu fascinace – nejprve poznáváme Elstera, který k nám sedí čelem, z čehož vyvozujeme, že onou ženou musí být Madeleine. Po tomto dlouhém záběru následuje střih zpět ke Scottiemu, jenž kradmo pozoruje Madeleinin stůl z odlišné perspektivy, než byla perspektiva předchozího dlouhého záběru, který se k ní přibližoval. A dále ještě jeden střih ze Scottieho perspektivy a k tomu, co vidí (Madeleine zakrývající si záda pláštěm a chystající se k odchodu). Poté, co se Madeleine a Elster zvednou od stolu a na cestě k východu se blíží ke Scottiemu, následuje další slavný záběr. Scottie vidí, že se pár přibližuje, a aby se neprozradil, hledí přímo před sebe do zrcadla za barem a vrhá letmé pohledy přes rameno. Když se Madeleine dostane do jeho blízkosti a musí se na chvíli zastavit (zatímco se její manžel baví s číšníkem), vidíme její záhadný profil (a profil je vždycky záhadný – vidíme jen polovinu, zatímco druhá polovina může být ohavná, znetvořená tvář – anebo, jako v tomto případě, Judyina „pravá“, tuctová tvář). Tento fascinující záběr tedy opět nepředstavuje Scottieho subjektivní pohled. Teprve až když se Elster připojí k Madeleine a pár se vzdaluje od Scottieho směrem k východu z restaurace, následuje – jako protipohled vůči záběru Scottieho za barem – subjektivní záběr jeho pohledu sledujícího Madeleine a Elstera.

⁵ Durgnat, Raymond. *The strange case of Alfred Hitchcock, or, The plain man's Hitchcock*. London: Faber and Faber, 1974. Pozn. překl.

⁶ Zde obsáhle čerpám z knihy Jeana-Pierra Esquenaziho *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*. Paris: CNRS Editions, 2001, s. 123–126.

Zde se opět jako klíčová ukazuje ambivalence subjektivního a objektivního hlediska. Právě proto, že Madeleinin profil *neztělesňuje* Scottieho subjektivní pohled na ni, jeví se záběr jejího profilu jako *totálně* subjektivizovaný, když v jistém ohledu zachycuje nikoli to, co Scottie skutečně vidí, nýbrž jeho představu, jeho halucinatorní vnitřní vizi (zatímco sledujeme Madeleinin profil, červené pozadí zdi restaurace se zdá nabývat na intenzitě, jako by mělo explodovat v rudé záři přecházející do žlutavého plamene – jako by se jeho vášně obtiskovala přímo do pozadí). Není tedy divu, že ačkoli Scottie nevidí Madeleinin profil, chová se, jako by jím byl záhadně uchvácen, jako by jím byl hluboce zasažen. V těchto dvou excesivních záběrech objevujeme „kino-oko“ v jeho nejryzejší podobě: jakožto záběr, který je do jisté míry „subjektivizován“, aniž bychom měli nějaký subjekt. Oko zde funguje jako „orgán bez těla“, který bezprostředně registruje vášně intenzity, již nedokáže pojmout (diegetický) subjekt.⁷ V těchto dvou záběrech, které jsou subjektivizovány, aniž by byly svázány s nějakým konkrétním subjektem, máme tedy co do činění s *ryzím, před-subjektivním fenoménem*. Není snad profil Madeleine takové ryzí zdání, prosycené excesivní libidinózní investicí – v jistém ohledu až *příliš* „subjektivní“, příliš intenzivní na to, aby byl jeho nositelem nějaký konkrétní subjekt? Nebo, vyjádřeno lacanovským žargonem, záběr s Madeleininým profilem náleží k „druhé scéně“, která je pro subjekt nepřístupná, protože je situována v samotném jeho srdci.

Dvakrát se nám tedy dostává téhož pohybu od excesu „subjektivity bez subjektivního činitele“ k standardní proceduře „sutury“ (střídání objektivních a subjektivních záběrů – nejprve vidíme osobu, která se dívá, a následně vidíme, co tato osoba vidí). Onen exces je tedy „domestifikován“, zneutralizován prostřednictvím zrcadlového vztahu mezi subjektem a objektem, jak se ukazuje v procesu výměny mezi objektivním záběrem a subjektivním protipohledem. Proto ve snaze zmírnit intenzitu tohoto „subjektivního“ záběru bez subjektu trvá převážná většina interpretů počínaje Donaldem Spotem až po Robina Wooda – s výrazem jistého druhu „acefalické“ vášně – ve svém detailním popisu scény U Ernioho shodně na tom, že ony dva excesivní záběry podávají Scottieho subjektivní perspektivu. Exces je tak zneutralizován logikou sutury, zredukován na rovinu standardní směny mezi objektivními a subjektivními záběry. V tomto excesu se setkáváme s pohledem jakožto s objektem oproštěným od vazeb, které ho spojují s určitým subjektem – není divu, že *Kino-oko* (*Kino-glaz*), klasický sovětský němý film z roku 1924 režiséra Dzigy Vertova (jeden z vrcholů revoluční kinematografie), si za svůj emblém bere právě oko (kamery) jako

„autonomní orgán“, který bloumá po sovětské realitě počátku dvacátých let 20. století a zprostředkovává nám útržkovitý obraz tehdejší „nové ekonomické politiky“ (NEP). Vzpomeňme si na obrazné spojení „hodit po něčem očkem“, jehož doslovný význam navozuje představu, že si lze z očního důlku vyjmout oční bulvu a následně ji někam vrhnout. Martin, legendární idiot z francouzských pohádek, udělal přesně to, když mu jeho matka, která se obávala, že si nikdy nenajde manželku, řekla, aby šel do kostela a házel tam po děvčatech očkem. Nejdřív tedy zamířil k řezníkovi, koupil si prasečí oko a pak jím v kostele házel po modlících se děvčatech – není divu, že si později přišel matce stěžovat, že dívky jeho počínáním příliš nadšené nebyly. A přesně to by měl dělat revoluční film: používat kameru jako parciální objekt, jako „oko“ vyrvané ze subjektu a nazdařbůh vrhané sem a tam – nebo, jak říkal samotný Vertov:

Filmová kamera vládí oči diváků od rukou k nohám, od nohou k očím a ještě dále, a to v tom nejuvhodnějším pořadí, přičemž skládá jednotlivé detaily do pravého montážního manévru.⁸

Všichni už jsme asi zažili onen zvláštní pocit, když zahlédneme svůj vlastní zrcadlový odraz a ono zrcadlení nám svůj pohled *nevrací*. Vzpomínám si, jak jsem se kdysi pokoušel prozkoumat podivný výrůstek, který se mi udělal na jedné straně hlavy, a najednou jsem při tom zahlédl svůj profil. Odraz reprodukoval všechna má gesta, avšak podivným, nekoordinovaným způsobem. V takové situaci je „náš spekulární odraz od nás odtržen a náš pohled už se na nás nedívá“.⁹ Právě v takových bizarních situacích můžeme pochopit to, čemu Lacan říkal pohled jakožto *objet petit a*, totiž onu část našeho zrcadlového odrazu, která uniká symetrickému zrcadlovému vztahu. To, co na nás působí tak traumaticky, když se vidíme „zvnějšku“, z tohoto nemožného bodu, není ani tak to, že bychom byli objektivizováni, zredukováni na vnější objekt našeho pohledu, ale spíše to, že *objektivizován je samotný můj pohled*, který na mne hledí jaksi zvenčí, z čehož vyvozují, že mi můj pohled již nepatří, že mi byl uloupen.

Bizarní incident, který se nedávno přihodil jednomu mému příteli, názorně ilustruje jiný aspekt této zvláštní konstelace. Když jel jednou spolu s manželkou autem, zazvonil mu mobilní telefon. Při pohledu na displej uviděl, že mu volá

⁷ Dalším příkladem podobně zlověstného subjektivního (*point-of-view*) záběru bez fyzického nositele v rámci diegetického narativního prostoru jsou dva záhadné pohledy z ptáčích perspektiv na vodní hladinu ve scéně Madeleinina skoku z nábřeží u mostu Golden Gate. Poté, co spatříme Madeleine házet okvětní lístky z kytice do vody, je vidíme z ptáčích perspektiv plavat po hladině. Když se o chvíli později Madeleine vrhne do moře, vidíme ji z téhož pohledu plavat ve vodě. V obou případech je záběr do značné míry subjektivizován, ačkoli zde neexistuje žádný diegetický subjekt, který by mohl tuto perspektivu ztělesňovat.

⁸ Citováno z Taylor, Richard; Christie, Ian (eds.). *The Film Factory*. London: Routledge, 1988, s. 92.

⁹ Leader, D., *cit. 1 / op. cit.*, s. 142.

jeho žena. Chvilí nevěděl, co se děje: jak mu může někdo, kdo sedí vedle něj a baví se s ním, současně také volat? Jde snad o případ tajemného zdvojení jako v oné slavné scéně z Lynchova snímku *Lost Highway*, v níž hrdina telefonuje k sobě domů a telefon zvedne Tajemný muž, který v tom okamžiku stojí před ním? (Vysvětlením zde nebyla krádež telefonu, ale o něco komplikovanější souhra okolností: manželka měla telefon v kabelce, kterou nervózně mačkala v ruce a nechtěně vytočila číslo svého manžela, protože byl na prvním místě seznamu čísel uložených v adresáři.) Toto krátké zaváhání v něm probudilo fetišistický rozštěp: jako v jednom starém vtipu: věděl velmi dobře, že duchové neexistují, že jeho manželka nemá přízračnou dvojnici, která mu volá, přesto se jej na malou chvíli zmocnila panika, že se právě něco takového děje. V tomtéž duchu uvedl v roce 1924 Fritz Lang na adresu premiéry svých *Nibelungů*:

Kdo dnes slyší o Siegfriedově zápasu s drakem, neměl by mu jen slepě věřit, ale měl by jej plně zakoušet zrakem. Před jeho očima by mělo vyvstat mystické kouzlo Brunhildiny hory uprostřed planoucích moří pod polární září. Magická moc přílby *Tarnhelm*, s níž Siegfried získá Guntherovi nevěstu, by měla být přesvědčivá skrze divákův zrakový vjem.¹⁰

Kdo je tady skutečným nositelem víry? Určitě ne divákovo vědomé *já*: dobře totiž víme, že to, co vidíme na plátně, je výsledkem důmyslně zinscenovaných triků. Kdo tedy? Vraťme se k *Vertigu*, k jednomu detailu scény odehrávající se ve Scottieho bytě poté, co zachránil Madeleine z vod zálivu pod mostem Golden Gate, která předvádí, jak funguje cenzura (tj. jak jejím skutečným cílem není divák, ale Třetí nevinný pozorovatel). Když kamera zabírá Scottieho pokoj, (automaticky předpokládáme, že) vidíme na šňůře nad dřezem viset Madeleinino spodní prádlo – doklad, že ji poté, co ji přinesl domů, musel svléct. Legie slušnosti však trvala na tom, že tam nesmí viset žádné spodní prádlo, protože by to mohlo sugerovat, že Scottie viděl Madeleine nahou. Podařilo se jim prosadit svou. Když na příslušném místě zastavíme DVD přehrávač, vidíme, že z provazu visí jen dlouhé dámské šaty, ponožky a dva či tři nespécifikované kusy oblečení, ale *žádné spodní prádlo*. Tento detail svědčí o „pokrytectví“ cenzury. My, diváci, kteří nevěnujeme pozornost detailům, a dokonce ani nemáme dost času, abychom si záběr důkladně prohlédli, automaticky předpokládáme, že vidíme spodní prádlo, protože taková je neúprosná narativní logika příslušné scény.¹¹ *Kdo* je zde tedy fakticky tím podvedeným? *Koho* je nezbytné ujistit, že zde nevisí žádné ženské prádlo? Jediným kandidátem, jenž přichází v úvahu, je samozřejmě „velký Druhý“ ve smyslu vševědoucího, avšak nevinného a hloupého

135 pozorovatele. Cenzura se nestará o to, zda se *my*, diváci, v mysli neobíráme neslušnými myšlenkami, jde jí jen o to, *aby si toho nepovšiml velký Druhý*.

Kino-okno

Pohled, *jemuž* mělo být demonstrováno, že nad dřezem nevisí žádné spodní prádlo, je tedy bezejmenný objekt-pohled, a nikoli pohled přisuzovaný nějakému konkrétnímu subjektu.¹² Tutěž instanci najdeme rovněž v případě úplně jiného druhu autocenzury. Vezměme si jeden rys oficiálního diskurzu dnešní Severní Koreje, jediné země světa, která stále ještě praktikuje vznešené umění stalinistického přepisování historie. Tamní vládce Kim Jong-il se narodil roku 1945 otci, jenž žil v té době v exilu v jedné sibiřské vesnici. Když se koncem padesátých let zhoršily vztahy mezi Severní Koreou a Sovětským svazem, režim změnil jako výraz distance Sovětskému svazu jeho oficiální rodiště. Bez jakéhokoli vysvětlení se z ničeho nic přepsaly knihy a oficiálně se jako Kim Jong-ilovo rodiště uváděl vrcholek nejvyšší korejské hory. Než to ukvapeně označíme za určitý druh kódovaného poselství, které je nezbytné správně rozluštit („Ve skutečnosti tu nejde o místo narození, nýbrž je to znamení signalizující změnu vztahu vůči Sovětskému svazu!“), měli bychom si položit naivnější otázku: *Proč vůbec k takové podivné cenzuře došlo?* Proč severokorejský režim prostě a jednoduše neprohlásil, že přerušuje své vztahy s „revizionistickým“ Sovětským svazem? Proč pociťoval potřebu zformulovat změnu svých politických aliancí proměnou prostého, pozitivního, historického faktu?

¹⁰ Lang, Fritz, citováno z Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang*. London: BFI Publishing, 2000, s. 38.

¹¹ A není tento předpoklad potvrzen tím, co vidíme o několik minut později? Když se Scottie poté, co dolefonuje, vrátí do obývacího pokoje a zjistí, že Madeleine zmizela, pohlédne letmo směrem ke kuchyňskému dřezu a všimne si, že prádlo, které tam předtím viselo, zmizelo také – proč by si ho Madeleine brala s sebou, kdyby to nebylo její spodní prádlo?

¹² Před několika lety, když byl stále ještě nazívu Teng Siao-pching, ačkoli již odstoupil z postu generálního tajemníka čínské komunistické strany, byl sesazen jeden z vrcholných příslušníků nomenklatury, přičemž oficiální zdůvodnění uvedené v tisku znělo, že vyhradil v rozhovoru se zahraničním novinářem státní tajemství, totiž, že Teng zůstává nejvyšší autoritou v zemi, která fakticky rozhoduje o všem. Bylo ironií osudu, že šlo o veřejné tajemství. Každý věděl, že Teng tahá stále za nitky, celou dobu se o tom psalo ve všech médiích. Rozdíl se týkal vztahu k velkému Druhému – nikdy to nebylo oficiálně potvrzeno.