

Šárka Gmíterková, FFUK, Filmová studia, 3.ročník

Pro PhD. Věra Sokolová, Dějiny sexuality, Ústav genderových studií, zimní semestr 2003

Spodní tóny Pianistky

Přiznám se k jedné své nepřilíš profesionální neřesti. Nechávám se strhnout, ba dokonce přímo unést názvem filmu. Už zabořená v sedadle si čas před začátkem projekce krátím hloubáním, co všechno vhodně zvolený název slibuje a jestli není jakousi tajemnou šifrou, k níž se po závěrečných titulcích vrátím a s její pomocí rozklíčuji právě viděné. Jsou takové tituly, které v sobě univerzalizující schopnost mají. *Portrét dámy* navádí diváka, aby víc jak dvouhodinový film Jane Campionové chápal jako rozkrytí mechanismů, jimiž je vhodný portrét dámy konstruován, co se pod jeho odtažitými konturami skrývá a jaké možnosti dáma v rámci svého portrétu má. Zůstaňme u Campionové; její nedávno uvedený poslední snímek *In the cut* (trestuhodně přeložený jako *Piková trojka*) svým pojmenováním naznačuje, co se asi stane s maskulinně konstruovaným žánrem – erotickým thrillerem – když do jeho středu umístíme ženu jako iniciátorku všech akcí, jako dějového pivota. Žánr se pod takovým napětím rozlomí a my v puklině spatříme nekonvenční ženskou touhu, což je pojem ve stereotypně vystavěných příbězích různě ohýbaný, potlačovaný a vlastně nechtěný. Nebo *Jackie Brown* Quentin Tarantina, která navzdory názvu knižní předlohy (*Rum punch*) ukazuje, komu patří srdce autora.¹

Ale *Pianistka*? Stejně dobře jako o Hanekeho „risqué“ snímek by mohlo jít o biedermeierovské melodrama vysílané po

¹ Jaký to rozdíl oproti poslednímu trháku renomovaného režiséra. Kolem obou dílů *Kill Bill* se točilo téma Umy Thurmanové coby Tarantinovy bytostné inspirace, jeho vlastní Marlene Dietrichové, přičemž zastřeno zůstalo vše podstatné – filmu svou duší vládne Bill (alespoň v prvním díle, kdy se v obraze neobjeví ani jednou, čímž asociuje představu božského hybatele děje) a Thurmanová je odsunuta do role vyprázdňené statující ikony.

ránu na Hallmarku, bez chuti a bez zápachu. Je to, pravda, slovo trochu romantizující, šustící krajkou, coby název filmu lehce strohé, odtažitě, asociující preciznost. Působí tedy jako mince o dvou stranách, ve stylu ani-ani, nabízející dvě alternativy, přičemž zůstává jen na nás, kterou zvolíme. Takže, bráno kolem a kolem, v podstatě jsme tam, kde bychom měli být; v jádru Hanekeho filmu. *Pianistka* totiž dělá svému názvu čest, její perfektní a přesto totálně zcizující struktura nabízí hned několik způsobů analýzy - rozhoduje pouze naše volba na základě osobních preferencí a názorů. Jen si nejsem jistá, nakolik se dostaneme pod kůži *Pianistce*, spíš mám dojem, že výklad se nakonec obrátí proti vykladači a poukáže na jeho stereotypy, s nimiž přistupuje k sexualitě a umění. Pokud shromáždíme dostatečně reprezentativní vzorek výkladů (recenzí), můžeme se dobrat zajímavých celospolečenských konsensů, s nimiž dnešní relativně liberální doba přistupuje k alternativním formám sexuality. Stejně jako Slavoj Žižek neváhal dát rovnítko mezi Shakespeara a Stephena Kinga, i já se dopustím obrazoborectví a na společnou misku vah položím populární Cinemu a tradičně respektovanou Film a dobu. V druhé části této eseje se pokusím *Pianistku* uchopit teoretickými nástroji lacanovské psychoanalýzy a prezentovat vlastní, doufejme že osvobozující pohled na tento rušivý (angličtina má mnohem pružnější slovo-disturbing) snímek.

Tentokrát nemohu začít exkurzem do autorovy tvorby, protože ji neznám. Ačkoliv dvaasedesátiletý Michael Haneke natáčí teprve od druhé poloviny devadesátých let a jeho filmografie je relativně stručná, přesto v Čechách není k sehnání. Vyjímkou byla přehlídka režisérovy tvorby na Filmovém festivalu v Karlových Varech před několika lety a nedávno uvedený *Kód neznámý* při jednorázové projekci ve Francouzském institutu. Abych byla upřímná, nijak zvlášť po dílech tohoto postaršího pána nepátrám. Diskutabilní zdroje tvrdí, že jde o autora par excellence, s typickým rukopisem

vinoucím se celou jeho tvorbou; důvěryhodné osoby naopak potvrzují, že *Pianistka* jako jediný titul z Hanekeho tvorby dokázala přitáhnout zaslouženou mezinárodní pozornost. Nemohu se opřít ani o údajnou brilanci knižní předlohy *Klavíristka* z pera Elfriede Jelinekové, kteréžto bolestně upřímná autobiografická zpověď má na úspěchu filmu jistě svou nesmazatelnou stopu. Pohybovat se budu pouze v prostoru, jehož hranice jsou pevně vymezené jediným snímkem a reakcemi, které vzbudil.

Ačkoliv to působí jako nemožné, Hanekeho formální pojetí tohoto „nekorektního“ příběhu je extrémně střídmé a disciplinované. V podstatě odpovídá hrdinčině hře na klavír – je odtažitá, ale přesto intenzivní, balancující na velmi tenké hranici, za níž hrozí, že hráč (režisér) skladbu (film) přetaví v exhibici vlastního mistrovství. Erika do partitury vstupuje v roli zprostředkovatele, který publikum pouze zavede do jádra skladby, tam, kde už spolu hovoří pouze každý jednotlivý posluchač a autor. Haneke sice film ponechal zasazený ve Vídni, v místě, kde se více jak před sto lety narodila psychoanalýza, neznamená to ale, že by z Eričina osudu učinil jakousi chorobopisnou zpověď. Pianistku zachycujeme a vidíme v každodenní existenci, bez vysvětlujících exkurzů do minulosti; je jen tady a teď a režisérův imperativ „Dívej se a mysl si, co chceš“. Autor nikoho nesoudí, nezasahuje do vztahů ani charakterů postav tak, aby působily negativně nebo pozitivně. Divák to nemá ve svém dávkování sympatie nijak jednoduché, film mu neposkytuje obvyklou berličku předem daných ortelů. Jelineková v *Klavíristce* prý mnohem víc zdůrazňuje feministické hledisko a vinu za tíživé rozštěpení vlastního bytí připisovala vídeňské maloburžoazii, která jako hlavní „konzument“ klasické hudby kolem ní vytváří nadstandardně zatuchlé morální klima. Oba zmíněné atributy Haneke rovněž potlačil a nechal na divácích a teoreticích, aby si viděný zážitek vyložili

libovolně. Výsledkem je patrně nejdiskutovanější a nejproblematictější film roku 2001.

Hned v úvodu jsem si povzdechla, že název *Pianistka* je dvojlomný, čímž odpovídá charakteru celého snímku. Každý aspekt filmu, sebemenší detail jakoby v sobě ukrýval příslib nebo lépe hrozbu, že se bez problému přelije na druhou stranu. Libovolný argument může stejně dobře posloužit konzervativní opozici jako subverzí prodchnutému čtení. Ukázkově problematická je pozice diváka. Film v sobě rovnoměrně snoubí dosti protichůdné veličiny, intenzitu s odtažitostí a toto vyjimečné spojení charakterizuje jednu perceptivní vášeň – voyeurismus. Každý filmový divák je v podstatě voyeur, jak to dokázala Laura Mulvey (*Vizuální slast a narativní film*) a už před ní Christian Metz (*Imaginární signifikant*) a to voyeur dosti specifický. Na rozdíl od divadla nebo opery, kde je viděný objekt opravdu přítomen a se svou rolí exhibicionisticky souhlasí, kinematografický objekt v sále fyzicky není, divák vidí pouhý jeho obraz a ten cizí pohled doslova ignoruje. Faktická nepřítomnost viděného je živnou půdou pro psychoanalýzu; spokojme se s konstatováním, že filmový divák si na rozdíl od příjemce opery své zírání užívá mnohem intenzivněji, protože film se odvíjí nezávisle na něm, bez možnosti aktivní participace. Haneke dovádí tuto pozici do extrému, v němž se divák sice cítí nepříjemně, ale těm vnímavějším se podkrývá mechanismus vidění filmu. Chceš pozorovat klíčovou dírkou? Dobrá, ale nečekej vysvětlení ani ulehčení; to je postoj režiséra *Pianistky*. Na druhou stranu snímek oplývá častými záběry na naslouchající publikum, které omámeně přihlíží brilantní interpretaci hudebních géníů. Pravda, nepříjemně pasivní role diváka takto nabývá na důrazu, jenže lze zvolit i opačnou verzi výkladu. Pasivní hlediště ve vztahu k oslňujícímu talentu; zdá se, že Haneke nerovné pozice glorifikuje a propast mezi početným obecenstvem a jedinečným géníem zdůrazňuje. Teoreticky podvratná *Pianistka* pak může

lehce sklouznout ke konzervativnímu autorskému příkazu „Pohled na mé mistrovství“.

Nakládání s kluzkou podstatou filmu dobře poslouží jako dělicí čára. České recenze, ať už na stránkách populární Cinemy nebo velevážené Film a doba stojí na té straně spektra, která vícero možností čtení víceméně pomíjí. Snímek a jeho interpretační bohatství uzamykají mezi pevné zdi konečných definic, často se jedná o výklady vybarvené pisatelovými emocemi do křiklavých tónů. Dějová linka v tomto pojetí vyniká precizním narýsováním a rozvržením pozic; podle Aleny Prokopové (Cinema) se sice „všichni chovají mimořádně odporně“, nezapomene ovšem dodat sousloví „závisle na sobě“ a okamžitě přidá následující přívlastky, aby se vyjasnilo, ke komu dostředivá spirála násilí vlastně směřuje.

„Ohniskem napětí je ovšem Erika, která zpočátku vypadá pro své okolí neškodně. Pak si ovšem uvědomíme, že hrdinčina matka je sice chamtivá megera, ale takové zacházení si skutečně nezaslouží. A že ošklivá a neschopná studentka Anna, již učitelka krutě zmrzačí, možná není první Eričinou postiženou žákyní. Pak už divákovi pro takovou personu moc sympatií nezbude. Venkoncem je ovšem právě děsivá a ubohá Erika jedinou postavou, k níž nás režisér od začátku do konce připoutává.“ Mužský element, student Walter je „emotivní...pyšně animální“ a jeho finální agresivní selhání lze chápat jako patřičnou reakci na předchozí provokace. Podtrženo, sečteno – *Pianistka* působí samoučelně díky postavám bez psychologického zázemí a Hanekemu šlo spíš o vyvolání pořádného skandálu než o podobenství různých forem odcizení v moderním světě.

Poněkud rafinovanějším, sofistikovanejším jazykem snímek odsoudil Karel Thein v eseji *Tělo bez hudby – Sex a film v Karlových Varech*.² *Pianistku* zasazuje do kontextu filmů se sexuální tematikou uvedených na festivalu v Karlových Varech – *Intimitu* Patrice Chéreaua, korejským titulem *Lži* Sun Wooa a

² Karel Thein, *Tělo bez hudby – Sex a film v Karlových Varech*. Film a doba 2001, č.3 (podzim 2001), s.122-128

rovněž korejským *Ostrovem* provokativního Kim Ki Duka. Kolem těchto snímků Thein spřádá podivnou filozofickou síť, v jejímž středu se nachází rozlišení mezi pornografií a erotikou z hlediska hudby a ticha. Zatímco pornografie asociuje mechaničnost doplněnou holými zvuky, erotika představuje společenský konstrukt rámovaný múzičností a konverzací. Pro *Pianistku* je příznačné, že se od erotična odvrací a dokazuje příklon současné evropské nezávislé kinematografie k pornografii. Do poloviny snímku (scéna prvního sexuálního kontaktu Waltera a Eriky na toaletách) Thein lokalizuje přechod od hudby k tichu, tedy k sexu; film poté umlká, protože sex a hudba se vzájemně vylučují. K tomuto předpokladu se později vrátím, neboť a to je pro *Pianistku* typické, je „zneužitelný“ i pro moje teoretické konstrukce, Thein ovšem tento poznatek zakrývá arogantními frázemi. O *Pianistce* hovoří jako o „smutné hře na inteligenci“ a další argumenty se nemálo podobají těm, jež použila Alena Prokopová – „schematická psychologie je základem děje...“, „apollónsky krásný, bezostyšně talentovaný mladík Walter...“. Ve chvíli, kdy Walterův fatální útok na profesorku zhodnotí slovy „únavně zdravá reakce“, pak hovoří o takovém pojetí zdraví, které radikálnější kritici kultury pokládají za fašismus.

Nemyslím si, že by souznění dvou dosti odlišných kritiků bylo čistě náhodné, spíš se tak odkrývá vžitý celospolečenský konsensus, s nímž naše společnost přijímá alternativní sexualitu, mužský šovinismus a obecně zhoubnou netoleranci. Veškeré recenze publikované v našich končinách, které se mi dostaly do rukou (berme dvě výše zmíněné jako reprezentativní vzorek) se shodovaly v přesném rozvržení normality a jinakosti v ději a v jejich a afektivním hodnocení – normalita (čti heterosexuality) jako kladná a jinakost sama o sobě automaticky negativní. Pokud pro, kulantně řečeno, nestandardní sexuální chování neexistuje vysvětlení (a Haneke jej nenabízí), nastupuje nezájem a nivelizace (viz.obviňování

autora ze snahy vyvolat pouze skandál). Rovněž mě zaráží naprostá neochota hledat ve filmu jiný rozměr než striktně soukromý.³ Copak násilí, které Walter ve finále proti Erice opravdu použije a které má do její představy „já vím, že ty víš“ daleko, lze chápat pouze jako přirozenou reakci samečka na divnou samičku? Samozřejmě, takový výklad je nejběžnější, odpovídá stereotypnímu genderově binárnímu uvažování, ale film nabízí i odlišnou interpretaci. Mladík reprezentující společensky vycizelovaný ideál (zvládá hokej, vážnou hudbu i silnoproudou elektroniku) se stává agresorem ve chvíli, kdy při dobývání milované ženy selhávají běžně schvalované praktiky, jako je dvoření, lichocení a něžné doteky. Tady se přece pohybujeme na výsostně politické půdě a jen slepí mohou takovou formu násilí vnímat jako adekvátní reakci a nikoliv jako mocenský, disciplinační nástroj.⁴ Žel, místo aby filmová kritika s pomocí podvratných snímků nastavovala zrcadlo české společnosti, ještě ji utvrzuje v jejích šovinistických předsudcích. Smutné zjištění – trváme na přirozeném, tedy normativním a pevně daném řádu světa a vše jiné, vybočující a odlišné bezohledně stavíme stranou.

Po takovém striktně vymezeném pojetí nelze přehlédnout typický rys anglosaských statí; ty se naopak neodvažují jistojistě tvrdit vůbec nic. Svědčí o tom už samotné názvy článků, oscilující mezi diametrálně odlišnými pojmy. *Feministické nebo myzogygnní?*, ptá se v úvodu John Champagne a ve své rozsáhlé recenzi přiřazuje argumenty na jednu i druhou stranu. V souladu s titulem článku předpokládá dvě verze přijetí snímku v USA; *Pianistka* bude buďto vítána jako demonstrace prostředků, jimiž patriarchát utlačuje ženy anebo bude chladně přijata coby další projev snahy připsat ženám podíl na jejich vlastním útlaku. Film nabízí obě varianty, profeministické argumenty jsou přece jen pádnější a

³ např. Briana Čechová, *Pianistka a temná cesta ke svobodě*. Cinepur 10, 2001, č.17 (září 2001), s.57

⁴ Walter počítá s omluvitelností svého činu, když znásilněnou Eriku upozorní „Na rány z lásky se neumírá“.

početnější. Obzvláště se mi zamlouvá jeho foucaltovská interpretace scény, v níž si Erika rozřezává pohlaví. Tímto aktem žena vytváří takzvaný obrácený diskurz (counter discourse), skrz který hledá alternativní nebo dokonce převertovanou subjektivitu v rámci pozice přidělené společností. Erika v afektu křičí na patriarchát „Chcete mě mít kastrovanou? Dobře, tak já budu!“. Matka, bytost v područí falocentrického řádu (i když její postava rovněž není tak docela bez závad), není schopná odhalit pravou příčinu dceřina krvácení a mylně jej pokládá za příznak menstruace. Champagne rovněž zdůrazňuje, že na rozdíl od mnoha jiných „uměleckých“ filmů kamera hlavní hrdinku nikdy nefetišizuje, to znamená nefragmentarizuje její tělo do série detailů a velkých detailů. Pisatel neopomíjí ani problematické prvky *Pianistky*, jakými je například patologické vykreslení mateřství bez přítomnosti otce a v podstatě pasivní, nevědomý charakter Eričiny vzpoury vůči systému. Další studie se nesou v podobném duchu, ovšem každá přináší novou objevnou interpretaci, podpořenou originálními tvrzeními. Maria van Dijk se ptá, zda film napadá nebo naopak utvrzuje stereotypy týkající se ženské sexuality. Autorka oceňuje nekonvenční pohled na ženskou sexualitu (Erika dobývající se do budky s pornoprojekcí, obklopená sítí tázavých pohledů), jenže taky Hanekeho obviňuje z nahrávání stereotypům, když se sadomasochismem nakládá jako s pouhou úchylkou. Jiný článek nese nadpis Mezi akcí a represí a jako hlavní teze vystupuje do popředí Eričin finální kolaps pod tlakem dvou proplétajících se identit – aktivní až agresivní mužské a pasivní ženské. Stať rovněž poodkrývá druhý, vedle „tělesného“ rozměru *Pianistky* pro mě neméně důležitý aspekt, jímž je tyranie umělecké normy. Záměrně neříkám, že Haneke problematický ideál kritizuje, pouze jej odhaluje a staví na odiv našemu pohledu. Můžeme si zvolit, zda budeme Eričino místy tyranské chování vůči žákům chápat jako obranu jediné správné interpretace uměleckého díla (sama

učitelka tvrdí „Špatný tón vadí méně než chybná interpretace.“) anebo jej vidět jako svědectví o těžkých a mnohdy zbytečných obětech položených na oltář vznešenému ideálu.⁵

Pro mě osobně, navzdory faktu, že film lze vyložit rozmanitými způsoby, aniž by sám obsahoval klíč k definitivnímu verdiktu, představuje *Pianistka* dokonalý obraz primární touhy; Eričin osud dokazuje, že podlehnout jí je v tomto světě tragické. Vysvětlení hledejme kde jinde než v psychoanalýze. Lacan definuje lidský subjekt na základě rozštěpu; poté, co dítě absolvuje oidipální a kastační komplex, zaujme svou pozici v symbolickém řádu, tedy v řádu jazyka, který jej postaví do konkrétní role muž, žena s odpovídající sexuální orientací.⁶ Vzniká identita (také Já, ego) formovaná pohledem zvenčí, tak jak nás vidí a skrz jazykové symboly pojmenovává okolí. Náš obraz o nás samých tak vzniká z pozice přání druhého, přichází odjinud, mimo naše tělo, ale pokud chceme žít jako bytosti v lidském světě, musíme svou identitu přijmout. Můžeme ji i milovat, neboť ego je objekt, do nějž lze vkládat libido. Horší je to s vymežováním se vůči identitě; děje se tak vždy nástroji jazyka, který má pevně dané hranice a za ty nás už nepustí. Snad proto Haneke Eričin příběh nezjednodušuje vysvětlivkami z minulosti, které by z filmu učinily medicínskou adaptaci chorobopisu, ani jej nezasazuje do širšího společenského rámce. „Vidět touhu“ je pro její poznání mnohem účinnější než její slovní zakódování.⁷

⁵ Osobně je mi bližší chápání *Pianistky* jako kritiky kánonu, s nímž se cejchuje každé dílo i prostředků, jakými se takový kánon tvoří. Najdou se ale i tací, kteří tvrdí, že Haneke brojí proti špatně přijímané postmoderní pluralitě, jež ve výsledku přináší pouhou nivelizaci hodnot.

⁶ Přidělená sexualita je pozice dosti vratká, neboť jak víme, může a nemusí se shodovat s opravdu prožívanou sexuální orientací.

⁷ Síla narace je však mocná. I anglosaské studie občas ujedou a Hanekemu vyčítají přílišný odstup od hlavní hrdinky. Erika o své minulosti nemluví a snímek ji odmítá poodkrýt, publikum se tak do profesorky nemůže vcítit a celý film špatně interpretuje. V jinak profesionálním článku se objevila jedna velmi podezřelá věta.

„In fact, Erika is not insane, she is just fucked up and probably had some bad shit happen earlier in life.“
Myslím si, že možnost dezinterpretace je nejsilnější stránkou filmu, ostatně proto jsem jí věnovala tolik prostoru.

Navzdory společensky konstruované identitě v sobě nosíme i „vetřelce“, který tento obraz systematicky rozleptává - nevědomí. Představuje naše vnitřní bohatství a strasti; osobní historii, která se symbolickému označení vzpírá. Mluví vlastním jazykem bez logických vazeb, hranic a kategorií; způsoby, jimiž nevědomí operuje nazýváme kondenzace (několik představ nachází vyjádření v jednom prvku) a přesun (jedna představa nahrazena druhou, obě jsou však spojeny asociativní vazbou). Nevědomí se opírá o princip slasti v primárním, čistém stavu, kdy touha proudí po libovolných, nepředvídatelných cestách. Mluví obrazy, ne slovy; nevědomí je čistá touha bez předem daných schválených objektů. Jako nadstavba, transformace touhy coby primární složky stojí sekundární proces myšlení, které původně volně proudící energii směřuje do stanovených drah, vedoucích k cílovému, správnému objektu. Tímto způsobem se rodí subjekt, bytost neustále balancující na hranici mezi zrcadlovým obrazem sebe sama, tj. identitou (Lacan podhaluje podstatu Já neboli ega výstižnou větou „Touha má je touhou druhého.“) a nevědomím, které ve dne většinou podřimuje a k životu se probouzí v nočních snech. Mezi námi se ale vyskytují i lidé, jimž primární touha ovládá bytí mnohem markantněji; v jejich osobní historii se nalézají věci, co znemožňují slasti připoutat se ke správným objektům. Tak vznikají „úchytky“ a deviace - sadismus, masochismus, fetišizmus atd..

Vraťme se zpět k *Pianistce*, protože Erika Kohutová je ztělesněním touhy svobodně prýšticí z hlubin nevědomí. Haneke neukazuje přesný bod, od něž hrdinka rezignovala na přijetí společensky dané pozice, vidíme pouze důsledky a ty jsou tragické. Proto můžeme v psychoanalytickém teoretizování směle postoupit dál a charakterizovat Eriku jako bytost, která stále žije v preoidipálním, tedy čistě falickém univerzu. Tady dítě ještě nepřikládá žádnou váhu biologickým pohlavním rozdílům, neboť si jich není vědomo (hlavní hrdinka zřejmě odjakživa

vyrůstala bez otce, pouze pod taktovkou dominantní matky) a tedy nechápe ani role plynoucí z biologického určení. Dítě připomíná spíš zvířátko, zmítané pudy, které zkrotí až oidipální a kastrační komplex, kdy poprvé pozná pevné zákony společnosti. Zvolený úhel pohledu pak celý film staví do pozice obrazové metafory cesty, jíž musí dítě ženského pohlaví ujít kvůli nalezení vlastní subjektivity a přeměny z falické na postoidipální, tedy dospělou „vyjednanou“ sexualitu. Hlavní hrdinka má v první polovině snímku maskulinní gender – je přísná, chladná a brilantní profesorka a hráčka na klavír. Za každou cenu si chce udržet aktivní dominantní pozici, jak v kariéře, tak v intimní sféře (vzpomeňme na první sexuální kontakt Waltera a Eriky), doma je ovšem plně pod diktátem milované a rovným dílem nenáviděné, taktéž falické matky.⁸

Ve chvíli, kdy se profesorka setkává s Walterem, nastává její proměna – žena touží po nalezení slasti, ovšem jazykem své „nevyprofilované“ sexuality. Oproti tomu student je ochotný Eriku uspokojit pouze za podmínek, které společnost striktně nadiktovala. Walter má ve své sexuální roli jasno a do stejné zřetelnosti tlačí také ženu. Hlavní hrdinka se podvoluje a snaží se Walterovi předvést požadované „představení“ – přijde za ním na hokejový stadion a navzdory prvotní odtažitosti a diktující strohosti mladíka líbá a utvrzuje jej o své lásce. Od aktivní iniciující sexuality se Erika chce přechýlit blíž k typicky ženské tělesnosti, jíž charakterizuje pasivita a podvolování se. Nucená pozice ji ale není příliš „po chuti“ a orální sex přeruší dávkivým zvracením. Odtud spějeme k neodvratnému konci; Walter Eriku uprostřed noci napadne, ne snad proto, že by chtěl vyhovět jejím touhám, naopak ji chce donutit k přijetí srozumitelnější polohy

⁸ Pod pojmem falická matka si Freud a později Lacan představoval matku tak, jak ji vidí dítě před oidipálním a kastračním komplexem. Je to bytost plně disponující falickou silou, objekt zbožnění, původce strachu i nositel autority. Po oidipálním komplexu, kdy do tohoto binárního vztahu vstupuje otec a zapovídá chlapci touhu po matce, se dítě identifikuje s otcem skrz penis a kastrovanou matku získá nepřímo (kastrační komplex). U dívky je tento proces složitější – podle Freuda se děvče musí vzdát své primární vazby na klitoris coby původce slasti a

ženství. Jenže profesorka tou dobou už otevřela oči – jedné noci zahlédla chlupy matčina pohlaví a začíná se vyrovnávat s faktem, že existují dvě pohlaví. To první, od nějž se vše odvíjí, disponuje penisem a z něj plynoucí falocentrickou mocí, zatímco to druhé je pasivní, podružné a kastované. Přijetí pozice druhého pohlaví by pro Eriku bylo zničující; mimo jiné by nucenou submisivitou ztratila notný kus své hudební virtuozity.

Tady se hodí připomenout již zmiňovaný Theinův přechod od hudby k tichu, film se skutečně v polovině láme a umlká⁹. Příčinu ale hledejme jinde, než ve vágním tvrzení o příklonu evropského filmu k pornografii; dost možná, že za absencí hudby v druhé polovině snímku stojí prostý fakt a to že standardně chápané ženství (postoidipální pozice, k níž je Erika Walterem nucena) představuje pojem, s nímž se pojí jen ticho a prázdno, pusté vakuum, které naplní a rozezní až mužský element.¹⁰ Genialita a virtuozita jsou konstrukty definované mužským genderem a stejně jako dějiny malířství (narážím na esej Lindy Nochlin – Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?) se i historie hudby jen hemží vyšinutými blázny, osvícenými a políbenými jakousi vyšší mocí. Tak na mne alespoň působí jejich životopisy, prosté zmínek o tvrdé práci, analýzy nastavení tehdejšího muzikálního vzdělání, případně poukázání na souhru dějinných okolností, které způsobily, že na piedestal dnes stavíme zrovna Mozarta a ne nějakou bezejmennou komponistku, která jistě měla aspoň tu čest skončit s budoucím mistrem v hromadném hrobě. Od těchto konstruktů se odvíjí také již zmiňovaný umělecký kánon, ironicky řečeno the best of, co kdy v daném oboru vzniklo a také způsoby a hranice, jak

nahradit jej vaginální sexualitou. Zároveň se dostává do složitého vztahu k matce, kdy se vzájemně přetahují o otcovu náklonnost a děvče ji vidí jako někoho, kdo je také kastovaný.

⁹ Že Haneke s hudbou pracuje velmi pečlivě a její dávkování nenechává náhodě vyvstává už během úvodních titulků. Sekvenci, v níž Erika autoritativně vede nácvik jakési skladby, přerušují strohé titulky na černém pozadí; melodie při nich utichá.

¹⁰ Od nepřátelské prázdnoty ženství se odvíjí spousta žánrových konvencí – od scifistického vykreslení vesmíru jako pohlcujícího, prázdného a apriori ohrožujícího prostoru (čímž se asociují ženské pohlavní orgány) až po

s tímto žebříčkem lze nakládat. Erika se díky nevyprofilované, přetrvávající falické pozici dokáže držet v rámci těchto pravidel hry a dokonale je naplňovat; přijetím pasivní životní role by se spojení přerušilo.

Nicméně proces poznání je nezvratný, profesorka už nemůže déle rezignovat na přijetí určeného místa v jazyce a na konci snímku se zastavuje na samotné hranici, za níž vzniká rozštěpený subjekt. Walter se příznačně vrací k hudbě (viz.scéna, kdy Eriku chladně pozdraví a se skupinou přátel na poslední chvíli dobíhá do koncertní síně), k níž Erika ztratila svou cestu. Co zbývá? Erika vzdoruje příkazu symbolična vlastním, pro film typickým obtížně vykladatelným způsobem. Již citovaný John Champagne i na finální scénu aplikuje foucaltovskou tezi o obráceném diskurzu („Chcete, abych krvácela? Dobře, budu!“); přiznám se, tady mi kritikův výklad nesedí. Chvíle, kdy si hrdinka vytvoří krvavé stigma a vykročí do neznáma, má mnohem víc odstínů; už proto, že celý film uzavírá. Sama nevím, co si s finálním činem hlavní hrdinky počít, absence dalšího obrazu mě nechává napospas mně samotné. Je to přesně ten moment, kdy další výklad odhalí vykladače. Zdá se mi, že Erika je v koncích, nedokáže žít v nucené identitě a nelze se vrátit zpět. Možná ji vidíme při posledním pokusu všechno zvrátit zpátky a vyjádřit prožité bolestné prozření krvavým stigmatem. Pak vyjde do tmy a tvrdošíjně kráčí svojí cestou proti proudu událostí, které jsou výborně vizuálně transformovány do proudu aut ženoucích se kupředu podél budovy vídeňské hudební školy. Snad se, poháněná hlasem primární touhy, vydala hledat uspokojení, které jí zůstalo odepřeno. V tomto případě je ale psychoanalýza neúprosná, neboť ani volná touha nikdy nepřinese úplné uspokojení. Touha vzniká až se ztrátou prvního, navždy ztraceného objektu a každé uspokojení v sobě nese tuto prvotní

stereotypně pojaté postavy starých panen, které v melodramatech nebo romantických komediích vystupují jako totálně cizorodý prvek a svou nenaplňeností otravují spokojenou existenci ostatních.

nepřítomnost. Podle Lacana je oním objektem mateřské lůno a to způsobuje zcizující rozměr touhy. I kdyby naše společnost byla prostá všech represivních zákonů, ani potom by se charakter touhy nezměnil. Kdo ví, Eriku zřejmě čeká další prozření, jenže to už bude fatální...

Hanekeho Pianistka je unikátní a mimořádná v tom, jak dokáže nabýt tisícových podob, přesně na míru kterémukoliv divákovi. Je to nesmírně liberální film, který se vzpírá svazujícím pojmům a správným výkladům; paradoxně pro svůj chameleónský charakter bývá nejčastěji napadán. Mějme se na pozoru před striktními definicemi, abychom si jimi příliš nesešněrovali životní a myšlenkový prostor; abychom jako Erika Kohutová nemuseli vykročit do noci.