

Andrej
Tarkovskij
aneb
Věc
z vnitřního
vesmíru

Jacques Lacan definuje umění ve vztahu k Věci: v semináři věnovaném etice psychoanalýzy tvrdí, že umění jako takové nachází své ohnisko v centrálním prázdnu nemožné/reálné Věci – tvrzení, které by se možná mělo číst na pozadí staré Rilkeho teze, že Krása je poslední závoj skrývající před našimi očima ryzí Hřízu.¹ Lacan nám dává jisté indicie, jak tato aura obklopující Prázdno funguje ve vizuálním umění a v architektuře. Naším cílem zde není podat výklad toho, jak polem viditelného či reprezentací v kinematografii evokuje nějaké ústřední a strukturální Prázdno, nějakou nemožnost, která se k němu vztahuje – ostatně právě v tom v posledku spočívá princip koncepce *sutury* ve filmovém umění. To, co se zde chystám předvést, je něco mnohem naivnějšího a přímočařejšího: hodlám provést analýzu, jak motiv Věci figuruje v diegetickém prostoru kinematografického narativu – jinak řečeno, chci promluvit o filmech, jejichž narativ pracuje s nějakou nemožnou/traumatickou Věcí, jako je onen cizorodý objekt-vetřelec, s nímž se pracuje ve vědecko-fantastických hororech.

Jaký chtít lepší důkaz, že tato Věc pochází z vnitřního vesmíru, nežli dostáváme v úplně první scéně *Hvězdných válek*? Zpočátku vidíme jen prázdnotu – nekonečný tmavý prostor, zlověstně temnou propast vesmíru s rozptýlenými blikajícími hvězdami, které nejsou ani tak materiálními objekty, jako spíše abstraktními body, indexy prostorových souřadnic, virtuálními objekty. Pak znenadání slyšíme díky efektu Dolby Stereo zpoza našich zad, z našeho nehlubšího nitra, vycházet dunivý zvuk, k němuž se posléze připojí vizuální objekt. Zdrojem tohoto zvuku je gigantická vesmírná loď, jistý druh vesmírné verze Titanicu, jenž triumfálně vstoupí do prostoru reality filmového plátna. Objekt-Věc je tedy zjevně zobrazena jako část *nás samotných*, jež je vyvržena do reality... Tento vpád masivní Věci jako by přinášel úlevu, když neutralizuje *horror vacui* provázející náš pohled do nekonečné propasti vesmíru. Co když je však jeho skutečný účinek přesně opačný? Co když naše skutečná hrůza pramení z toho, že se Něco – vpád nějakého excesivního masivního Reálna – objevilo tam, kde jsme neočekávali Nic? Tato zkušenost „Něčeho (skvrna Reálna) místo Ničeho“ možná figuruje v pozadí metafyzického tázání „proč je spíše něco nežli nic“?

Rád bych se zaměřil na určitou specifickou podobu této Věci: na Věc jakožto prostor (posvátné/zakázané Zóny), v níž je propast mezi Symbolickým a Reálným překonána, tj. v níž, máme-li to říci zcela bez obalu, jsou naše touhy bezprostředně uskutečněny v materiální realitě (anebo, zformulováno v přesných termínech kantovského transcendentálního idealismu, jakožto prostor Zóny, v níž naše intuice nabývá bezprostředně produktivního charakteru – což je stav, jenž podle Kanta charakterizuje pouze nekonečný božský Rozum).

Toto pojetí Věci jakožto aparátu *id* (*Id-Machine*), mechanismu, jenž bezprostředně zhmotňuje naše nevědomé fantazie, se může vykazat dlouhým, i když ne vždy účtyhodným, rodokmenem. Ve filmovém umění lze jeho počátky vystopovat ve snímku Freda M. Wilcoxe *Zakázaná planeta* (*Forbidden Planet*, 1956), jenž na vzdálenou planetu přenesl syžet Shakespearovy *Bouře*: otec žije na ostrově jen se svou dcerou (která nikdy neviděla jiného muže) a jejich klid znenadání naruší příchod jakési expedice. V *Zakázané planetě* žije šílený, i když geniální vědec (Walter Pidgeon) sám pouze se svou dcerou (Anne Francisová), když jejich poklidný život znenadání naruší příchod skupiny vesmírných cestovatelů. Krátce nato začne docházet k podivným útokům neviditelného monstra, a nakonec se ukáže, že ona příšera není ničím jiným nežli zhmotněním otcových destruktivních impulzů namířených proti vetřelcům, kteří narušili jeho incestní pohodu. (Samotnou bouří v Shakespearově hře si lze tedy retroaktivně vykládat jako zhmotněný hněv otcovského *nadžá*...) Aparát *id*, jenž – aniž by to otci bylo známo – generuje onu destruktivní příšeru, je gigantický mechanismus ukrytý pod povrchem této vzdálené planety, tajemný pozůstatek po jakési dávné civilizaci, jíž se podařilo vyvinout takovýto přístroj bezprostředně zhmotňující lidské myšlenky, čímž sama sebe přivedla do záhuby... V tomto případě je zařízení *id* pevně usazeno ve freudovském libidinózním kontextu: příšery, které generuje, jsou materializací incestních destruktivních impulzů archetypálního otce (*Urvater*) namířených proti jiným mužům ohrožujícím jeho symbiózu s dcerou.

Vrcholnou variací na toto téma aparátu *id* je pravděpodobně snímek *Solaris* (*Soljaris*, 1972) Andreje Tarkovského natočený podle románové předlohy Stanislawa Lema, kde se Věc rovněž objevuje ve spojení s aporiemi sexuálního vztahu. *Solaris* je příběhem Kelvina, psychologa vesmírné agentury, jenž byl vyslán do poloprázdné vesmírné lodi obíhající kolem nově objevené planety Solaris, kde před časem začalo docházet k podivným incidentům (vědci přicházeli o rozum, trpěli halucinacemi a začali se mezi sebou zabíjet). Solaris je planetou s kapalným oceánickým povrchem, který je v neustálém pohybu a čas od času imituje zřetelně rozpoznatelné obrazce – nejenom komplexní geometrické struktury, ale také gigantická dětská těla nebo lidská obydlí. Ačkoli veškeré pokusy navázat s planetou komunikaci selhávají, vědci zastávají hypotézu, že Solaris je gigantický mozek, jenž nějakým způsobem dokáže číst myšlenky. Krátce po svém příjezdu najde Kelvin vedle sebe na posteli svou mrtvou ženu

¹ Viz Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis*. London: Routledge, 1992, kapitola XVIII.

174 Harey, která před lety na Zemi spáchala sebevraždu poté, co ji opustil. Není s to ze sebe Harey setřást, veškeré pokusy zbavit se jí zoufale selhávají (poté, co ji raketou vyšle do vesmíru, následujícího dne se zjeví znovu). Rozbor její tkáně ukáže, že není složena z atomů jako normální lidské bytosti – pod úrovní jisté mikroskopické roviny není nic, jen prázdno. Nakonec Kelvinovi dojde, že Harey je zhmotněním jeho nejniternějších traumatických fantazií. To vysvětluje podivné výpadky v její paměti – neví samozřejmě všechno, co by měl vědět skutečný člověk, protože takovým člověkem není. Je pouhým zhmotněním *jeho* fantasmatických představ o ní, a to včetně veškerých průvodních nekonzistentností. Problém spočívá v tom, že jelikož Harey nedisponuje žádnou vlastní substanciální identitou, získává statut Reálna, které na nás neustále naléhá a vrací se na své místo: podobně jako oheň v Lynchových filmech „kráčí“ Harey bez přestání „za hrdinou“, lepi se mu na paty a neopouští jej. Harey, tento křehký přízrak, pouhé zdání, *ze sebe nelze nikdy setřást* – je „nemrtvá“ (*undead*), věčně se vrací. Nejsme tedy zpět u standardního weiningeriánského antifeministického pojetí ženy jako symptomu muže, materializace jeho viny, jeho pádu do hříchu, která jej (i sebe) může zachránit pouze svou sebevraždou? *Solaris* se tedy opírá o stereotypy vědecko-fantastického žánru, aby prezentoval v samotné realitě, demonstroval jakožto nesporný fakt, že žena je pouhým zhmotněním mužské fantazie: Hareyina tragédie tkví v tom, že je jí dáno poznat, že postrádá veškerou substanciální identitu, že sama o sobě není ničím, neboť existuje jen jako sen Druhého, jen potud, pokud je obklopena fantaziemi Druhého. Právě tato neblahá okolnost činí z její sebevraždy svrchovaný etický akt: při vědomí, jaké utrpení její soustavná přítomnost působí Kelvinovi, Harey nakonec samu sebe zničí tím, že spolkně jakousi chemickou substancí, která zabrání její opětovné rekonpozici. (Ve vrcholné hororové scéně filmu se Harey opětovně probouzí po svém prvním, neúspěšném pokusu o sebevraždu. Poté, co požije tekutý kyslík, nejprve leží na kost zmrzlá na podlaze. Pak se ale znenadání začne pohybovat, její tělo, vystavené nesnesitelné bolesti, sebou začne škubat ve směsici erotické krásy a bezmezných hrůz – lze si představit ještě něco tragičtějšího, než je tato scéna neúspěšného pokusu o vymazání vlastního *já*, kdy jsme zredukováni na obscenní sliz, jenž proti naší vůli stále vykazuje známky života?) V závěru románu Kelvin, jenž zůstává sám na palubě kosmické lodi, upírá svůj pohled na tajemný povrch oceánu Solaris...

Ve svém výkladu hegelovské dialektiky pána a raba se Judith Butlerová soustředí na skrytou dohodu mezi nimi: „...imperativ adresovaný rabovi spočívá v následující formulaci: budeš pro mě mým tělem, nedávej mi však poznat, že

175 tělo, jímž jsi, je ve skutečnosti mým tělem.“² Ze strany pána při tom dochází k dvojímu popření: za prvé, pán popírá své vlastní tělo, vystupuje jako netělesná touha a nutí raba, aby jednal jako jeho tělo. Za druhé, rab musí popřít, že jedná jako pánovo tělo, a musí se chovat jako svébytný činitel, jako kdyby mu tělesná práce pro pána nebyla vnucena, ale byla z jeho strany zcela dobrovolnou činností... Tato struktura dvojího (a tudíž sebenegujícího) popření konstituuje rovněž patriarchální matici vztahu mezi mužem a ženou: žena je nejprve postulována jako pouhá mužova projekce/reflexe, jako jeho nesubstanciální stín, jenž hystericky imituje, avšak nikdy si není s to skutečně osvojit mravní rozměr plně konstituované sebeidentické subjektivity. Tento status pouhého zrcadlení však musí být popřen a ženě musí být udělen status falešné autonomie, jako by tak, jak jedná v rámci patriarchální logiky, jednala ze své vlastní autonomní vůle (ženy jsou „od přírody“ submisivní, soucitné, obětavé...). Paradox, jenž by nám zde neměl uniknout, tkví v tom, že rab je rabem o to více, o co více svou pozici (mylně) vnímá jako pozici autonomního aktéra. Přesně totéž platí i pro ženu – nejvyšší formu jejího zotročení představuje, když (mylně) vnímá samu sebe jakožto autonomního aktéra (a v souladu s tím jedná typicky „ženským“ submisivním/soucitným způsobem). Z tohoto důvodu weiningeriánská ontologická degradace ženy na pouhý symptom muže – jakožto ztělesnění mužské fantazie, jako hysterické imitace autentické mužské subjektivity – představuje, pokud je danou ženou otevřeně přiznána a beze zbytku přijata za svou, daleko subverzivnější postoj, než je bezprostřední falešná deklarace ženské autonomie – možná, že nejvyšším vyjádřením feministického stanoviska je otevřeně deklarovat: „Já sama neexistuji, ztělesňuji pouze fantazii Druhého.“

V *Solarisu* máme tedy co do činění s *dvěma* sebevraždami Harey: nejprve s první (v její někdejší pozemské „reálné“ existenci jako Kelvinovy manželky) a pak s její druhou sebevraždou, která je heroickým aktem sebevymazání její spektrální nemrtvé existence. Zatímco první sebevražedný akt byl prostým únikem před tíhou života, druhý je autentickým etickým činem. Jinými slovy, pokud byla první Harey před svou sebevraždou na Zemi „normální lidskou bytostí“, ta druhá je subjektem v tom nejradiálnějším slova smyslu, a to právě proto, že je zbavena posledních pozůstatků své substanciální identity (jak říká ve filmu: „Ne, to nejsem já... To nejsem já... Nejsem Harey... Řekni, řekni mi... Je ti hodně odporné, že jsem taková?“). Rozdíl mezi druhou Harey, která se zjeví Kelvinovi a „obludnou Venuší“, která se zjeví Gibarianovi, jednomu z Kelvinových kolegů

² Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997, s. 47.

na vesmírné lodi (v románu, nikoli ve filmu: ve filmu Tarkovskij nahradil „obludnou Venuši“ malou nevinnou plavovlasou dívkou), spočívá v tom, že Gibarianův přízrak nepochází ze vzpomínek „reálného světa“, nýbrž že je výplodem čisté fantazie:

Z druhé strany této chodbičky se blížila pomalým, kachním krokem obrovská černoška. Viděl jsem, jak se jí zaleskla bělma očí, a zaslechl jsem měkké řapání jejích bosých chodidel. Neměla na sobě nic než žlutavě lesklou, jakoby ze slámy upletenou sukni; měla obrovské vislé prsy a její černé paže by mohly svým objemem závodit se stehny normálního člověka.³

Gibarian, jenž není schopen snést konfrontaci se svou archetypální mateřskou fantasmatickou představou, umírá hanbou.

Není snad ona planeta, kolem níž se točí příběh filmu, planeta složená z tajemné hmoty, která jako by myslela, tj. která je v jistém ohledu bezprostředním zhmotněním samotného myšlení, opětovně exemplárním příkladem lacanovské Věci jakožto „obscénního rosolu“⁴, traumatického Reálna, místa, v němž se hroutí symbolická distance, místa, v němž není potřeba řeči ani znaků, protože tu myšlení bezprostředně intervnuje do Reálna? Tento gigantický mozek, tento Druhý-Věc, v sobě zahrnuje jistý druh psychotického zkratu: tím, že propojuje dialektiku otázky a odpovědi, touhy a jejího naplnění, poskytuje – nebo nám spíše podsouvá – odpověď ještě předtím, než vzneseme otázku, čímž bezprostředně zhmotňuje naše nejniternější fantazie, které jsou oporou naší touhy. Solaris je aparát, jenž generuje/materializuje v realitě můj dokonalý fantasmatický suplement věci nebo mého ideálního partnera, jehož bych nikdy nebyl s to akceptovat v realitě, ačkoli se kolem něj točí celý můj psychický život.

Jacques-Alain Miller rozlišuje mezi ženou, která akceptuje svou neexistenci, svou konstitutivní nedostatečnost („kastrace“), tj. prázdno subjektivity ve svém nitru, a tím, čemu říká *la femme à postiche*, falešnou, afektovanou ženou.⁵ Tato *la femme à postiche* není tím, za co ji vydává obecné konzervativní mínění (žena, která nemá důvěru ve svůj přirozený šarm, vzdává se svého údělu spočívajícího ve výchově dětí, v péči o manžela, o domácnost atd. a místo toho svůj život mrhá v rozličných výstřelcích, jako jsou módní oblékání a make-up, dekadentní promiskuita, kariéra apod.), ale takřka jeho přesným opakem: ženou, která nachází útočiště před prázdnotou v samém srdci své subjektivity, před skutečností, že „to nemá“, která charakterizuje její bytí, v afektovaném předstírání, že „to má“ (když se stává spolehlivou oporou rodinného života, výchovy dětí, svého autentického údělu atd.) – tato žena vzbuzuje dojem (z něhož čerpá falešné uspokojení) pevně

177 ukotveného bytí, plně soběstačného života, spokojeného koloběhu všednodenního života (její muž je nucen vést dennodenně hektický zápas o existenci, zatímco ona si vede poklidný život a hraje roli bezpečné opory či bezpečného přístavu, do něhož se může její muž znovu a znovu vracet...). (Nejelementárnější formou předstírání, že „to má“, je pro ženu samozřejmě, když má dítě, a z toho důvodu podle Lacana vládne fundamentální antagonismus mezi Ženou a Matkou: v protikladu k ženě, která *n'existe pas* [neexistuje], matka *skutečně* existuje.) Zde by nám neměla uniknout pozoruhodná skutečnost, že navzdory očekávání vycházejícího ze zdravého selského rozumu, že právě žena, jež „to má“, samolibá *la femme à postiche* popírající svou konstitutivní nedostatečnost, nejenže nepředstavuje žádnou hrozbu vůči patriarchální mužské identitě, ale dokonce slouží jako její ochranný štít a opora. Skutečně ohrožení mužské identity představuje žena, která vystavuje na odív svou nedostatečnost („kastrace“), která se jeví jako hysterický konglomerát falešných zdání maskujících Prázdno. Jinými slovy, čím více je žena ponížena, čím více je zredukována na nekonzistentní konglomerát zdání bez pevné substance soustředěných kolem Prázdna, tím více paradoxně ohrožuje stabilní mužskou identitu obdařenou solidní substancí (celé literární dílo Otto Weininger se točí kolem tohoto paradoxu). A čím více se na druhé straně žena jeví jako pevná, do sebe uzavřená Substance, tím pevnější oporu skýtá mužské identitě.

Tomuto protikladu, který je klíčovou ingrediencí Tarkovského duchovního světa, se nejnápadnějším vyjádření dostává ve snímku *Nostalgie* (*Nostalgia*, 1983). Jeho protagonista, ruský spisovatel putující po severní Itálii a pátrající po rukopisech jakéhosi ruského skladatele, který zde žil v 19. století, je citově rozpolcený mezi Eugenií, hysterickou ženou, bytostí ztělesňující ryzí Prázdno, která se jej zoufale pokouší svést kvůli sexuálnímu uspokojení, a mezi svými vzpomínkami na mateřsky vyhlížející postavu ruské ženy, kterou nechal doma. Tarkovského svět je extrémně maskulinní, determinovaný protikladem žena/matka: sexuálně aktivní, provokativní žena (jejíž atraktivita je podtržena řadou kódovaných signálů, jako jsou rozpuštěné dlouhé vlasy Eugenie v *Nostalgiu*) je zavržena jako neautentická hysterická bytost a kladena do protikladu s mateřsky vyhlížející postavou s pečlivě spletenými a učesanými vlasy. Podle

³ Lem, Stanislaw. *Solaris*. Přel. Erich Sojka a Bořivoj Křemenák. Praha: Academia, 2009.

⁴ Termin Tonyi Howeové (Ann Arbor: University of Michigan), z jejíž vynikající seminární práce *Solaris and the Obscenity of Presence* zde čerpám.

⁵ Viz Miller, Jacques-Alain. Des semblants dans la relation entre les sexes. In: *La Cause freudienne* 36. Paris 1997, s. 7-15.

178 Tarkovského žena, která přistoupí na to, že se stane sexuálně žádoucí, okamžitě přijde o to, co je v ní nejcennější, o duchovní podstatu svého bytí, čímž devaluje svou hodnotu, její existenci tak ovládne sterilita: Tarkovského duchovní svět je prodchnut jen stěží skrývaným odporem k postavě provokativní ženy. Před takovou ženou se sklonem k hysterické nestabilitě dává přednost jistotě a stabilitě matčiny péče. Tento odpor je jasně patrný z protagonistova (a režisérova) postoje vůči Eugeniině dlouhému, hysterickému výlevu plnému výčitek vůči jeho osobě, jenž předchází jejímu rozchodu s ním.

Na tomto pozadí bychom si také měli vykládat Tarkovského příklon k dlouhým statickým záběrům (anebo záběrům, které umožňují jen pomalý panoramatický pohyb či pomalou jízdu kamery). Tyto záběry mohou fungovat dvojnásobným protikladným způsobem, jejichž exemplární příklady najdeme v *Nostalgi*: buďto mají oporu v harmonickém vztahu se svým obsahem, jenž je znamením vytouženého spirituálního usmíření spočívajícího nikoli v extatickém oproštění od gravitační síly Země, nýbrž v oddání se beze zbytku její netečné setrvačnosti (jako nejdelší záběr v celém jeho opusu, onen pomalý přechod ruského protagonisty filmu s rozsvícenou svíčkou v ruce napříč prázdným popraskaným bazénem, tento nesmyslný test, který mu uložil mrtvý Domenico jako cestu vedoucí k jeho vykoupení – je příznačné, že když na konci po prvním neúspěšném pokusu protagonista nakonec přece jen dosáhne okraje bazénu, zhroutl se dokonale naplněný a smířený mrtev k zemi), anebo, což je ještě zajímavější, se zakládají na rozporu mezi formou a obsahem, jako onen dlouhý záběr Eugeniina hysterického výlevu namířeného vůči protagonistovi, jenž je směsicí sexuálně provokativních svůdných gest provázených pohrdlivými poznámkami. V tomto záběru se zdá, jako by se Eugenia vymezovala nikoli jen vůči hrdinově znuděné lhostejnosti, ale v jistém ohledu i vůči ledové lhostejnosti dlouhého statického záběru samotného, který se nenechá vyvést z rovnováhy jejími výlevy. Tarkovskij se zde jeví jako naprosto symetrický protiklad Cassavete, v jehož mistrovských dílech jsou (ženské) hysterické výlevy snímány ruční kamerou z maximální blízkosti, jako by kamera byla vtažena do dynamiky hysterického výlevu, groteskně deformovala rozlícené obličej, a ztrácela tak stabilitu svého vlastního úhlu pohledu...

Solaris nicméně doplňuje tento standardní, byť popřený maskulinní scénář jedním klíčovým rysem: tato struktura ženy jakožto symptomu muže funguje pouze potud, pokud je muž konfrontován se svým Druhým-Věcí, decentrovaným a neproniknutelným aparátem, jenž dokáže „čist“ jeho nehlubší sny a vrací mu je jako jeho symptom, jako jeho vlastní poselství v jeho pravdivé, nepokřivené podobě, s nímž se daný subjekt není s to smířit. A právě zde je

179 namíste se distancovat od jungovského výkladu *Solarisu*: účinek *Solarisu* nelze zredukovat pouze na projekci, materializaci popřených niterných hnutí (mužské) duše. Mnohem důležitější je, že má-li k této „projekci“ vůbec dojít, musí zde již intervenovat neproniknutelný Druhý-Věc – skutečnou záhadou je přítomnost této Věci. Tarkovského problém tkví v tom, že on sám se samozřejmě ztotožňuje s jungovským výkladem, podle něhož je vnější putování toliko externalizací a/nebo projekcí vnitřní iniciační cesty do hlubin vlastní duše. V jednom rozhovoru se na adresu *Solarisu* nechal slyšet: „Možná, že celá Kelvinova mise na Solarisu má jen jediný cíl: demonstrovat, že život bez lásky druhého člověka nemá smysl. Člověk žijící bez lásky přestává být člověkem. Smyslem celého příběhu o Solarisu je ukázat, že lidskost se bez lásky neobejde.“⁶ V diametrálním protikladu s tím se Lemův román soustředí na netečnou, vnější přítomnost planety Solaris, této „Věci, která myslí“ (*das Ding, welches denkt*, máme-li použít Kantův výraz, jenž je zde plně namíste): v románu jde právě o to, že Solaris zůstává neproniknutelným Druhým, s nímž nelze navázat žádnou komunikaci – je nesporné, že nám vrací naše nejniternější popřené fantazie, avšak otázka „Que vuoi?“ (*Co chceš?*) skrývající se v pozadí tohoto aktu zůstává dokonale neproniknutelná. (Proč to Solaris dělá? Je za tím jen čistě mechanická reakce? Hraje snad s námi nějakou ďábelskou hru? Chce nám pomoci smířit se s naší popřenou pravdou? Anebo nás chce k tomu donutit?) Bylo by tedy zajímavé podívat se na Tarkovského jen jako na jednu z oněch nesčetných hollywoodských komerčních adaptací románů, které posloužily jako předlohy k filmům: Tarkovskij dělá totiž přesně totéž jako ten nejtuctovější hollywoodský producent, když enigmatické setkání s Jinakostí opětovně včleňuje do produkce páru...

Tato propast mezi románem a filmem není nikde patrnější než v jejich rozdílných závěrech: na konci románu se nachází Kelvin sám na palubě kosmické lodi a upřeně hledí na tajemný povrch oceánu Solarisu, kdežto film končí Tarkovského archetypální fantazií, v níž se v jednom a téže záběru setkává Jinakost, do níž je protagonista uvržen (chaotický povrch Solarisu), s objektem jeho nostalgické touhy, typické ruské dřevěné *dači*, do níž by se rád vrátil, domu, jehož kontury jsou lemovány tvárným slizem povrchu Solarisu – spolu s radikální Jinakostí tak objevujeme ztracený objekt našich nejniternějších tužeb. Ještě přesněji řečeno, tato sekvence je natočena dvojnásobným způsobem: těsně před touto vidinou jeden z přeživších kolegů ve vesmírné stanici říká Kelvinovi, že je možná na čase, aby se vrátil domů. Po několika záběrech na zelené vodní řasy, které

⁶Citováno z Vaecque, Antoine de. *Andrei Tarkovskij. Cahiers du Cinema* 20, 1989, s. 108.

180 jsou pro Tarkovského typické, vidíme Kelvina na *dače* usmířeného s otcem. Nato se však kamera začne vzdalovat a stoupat, a postupně se ukáže, že to, čeho jsme právě byli svědky, podle všeho nebyl skutečný návrat domů, nýbrž pouhá vidina vygenerovaná Solarisem: *dača* a zeleň, která ji obklopuje, vypadá jako izolovaný ostrov uprostřed chaotického povrchu Solarisu, jako další zhmotněná vidina...

Obdobná fantasmatická scéna uzavírá i Tarkovského *Nostalgie*: uprostřed italské venkovské krajiny obklopené fragmenty katedrál v troskách, tj. v místě, kde je hrdina ztracen, odříznut od svých kořenů, náhle narazíme na něco, co sem absolutně nepatří, na typickou ruskou *daču*, která je součástí protagonistových snů. Také zde záběr začíná detailem na hrdinu ležícího před svou *dačou*, takže se na chvíli může zdát, že se skutečně vrátil domů. Kamera se pak pomalu vzdaluje, aby nám odhalila, že *dača* je fantasmatickou vizi zasazenou uprostřed italské krajiny. Protože tato scéna následuje po protagonistově nutkavém gestu sebeobětování, kdy se mu podaří přenést hořící svíčku přes bazén, načež se zhroutlí a zemře (nebo jsme přinejmenším vedeni k tomu, abychom si to mysleli), jsme v pokušení pohlížet na poslední záběr *Nostalgie* nikoli jako na protagonistův sen, nýbrž jako na nadpřirozenou scénu, která následuje po jeho smrti, a fakticky ji tak symbolizuje: okamžik nemožné kombinace italské krajiny, po níž hrdina bezcílne putuje, a objektu jeho touhy je okamžikem smrti. (Tato smrtelná, nemožná syntéza je anticipována v předchozím snu, v němž vidíme Eugenií v solidárním objetí s protagonistovou mateřskou postavou ruské ženy.) Máme zde tedy co dělat s úkazem, s výjevem, se snovou zkušeností, kterou již nelze subjektivizovat. Je to sen, který již nikomu nepatří, sen, jenž se může zrodit, jen když jeho subjekt přestane existovat... Tato závěrečná fantazie je tedy umělým konglomerátem protikladných, nekompatibilních perspektiv, podobně jako standardní oční test, při němž vidíme jedním okem klec, druhým okem papouška, a pokud jsou čočky našich očí správně zkoordinovány ve svých osách, tak bychom poté, co obě oči otevřeme, měli vidět papouška v kleci. (Když jsem nedávno v tomto testu neuspěl, navrhl jsem sestře, že bych možná dosáhl lepšího výsledku, kdybych měl větší motivaci, kdyby kupříkladu místo papouška a klece ony dva obrazce znázorňovaly ztopořený penis a roztaženou vaginu, takže bych měl po otevření obou očí penis ve vagině – ta ubohá stará dáma mne vyhodila... A mimochodem, můj skromný návrh byl oprávněný vzhledem k tomu, že jak tvrdí Lacan, veškeré fantasmatické harmonické koordinace, kdy se zdá, že jeden element dokonale zapadá do druhého, v posledku vycházejí z modelu úspěšného sexuálního vztahu, v němž mužský pohlavní orgán zapadá do ženského pohlavního orgánu „jako klíč do šterbiny zámku“)⁷.

181 Tarkovskij připojil k svému filmu nejenom tuto závěrečnou scénu, ale rovněž jiný začátek: zatímco román začíná Kelvinovým vesmírným putováním k Solarisu, první půlhodina filmu se odehrává ve standardních Tarkovského kulisách ruské krajiny s *dačou*, kde vidíme, jak se Kelvin prochází, jak je zmáčen deštěm a jak se noří do vlhké země... Jak již bylo řečeno, román v příkrém kontrastu k fantasmatickému rozuzlení filmu končí tím, jak se osamělému Kelvinovi při pohledu na povrch Solarisu táhnou hlavou různé myšlenky, přičemž si je víc než kdy předtím vědom, že je zde konfrontován s Jinakostí, s níž nelze navázat žádný kontakt. Planetu Solaris je tedy nezbytné pojímat v ryze kantovských termínech, jako nemožné zjevení Myšlení (Myšlící substance) jakožto věci o sobě, noumenálního objektu. Pro pochopení podstaty Solaris-Věci je tedy klíčové splynutí dokonalé Jinakosti s excesivní, absolutní blízkostí: Solaris-Věc je ještě více „námi“ nežli Nevědomí, našim vlastním nepřístupným jádrem, protože se jedná o Jinakost, která „je“ bezprostředně námi, když reprezentuje „objektivně-subjektivní“ fantasmatické jádro našeho bytí. Komunikace se Solarisem-Věcí neselhává tedy proto, že by nám byl Solaris příliš vzdálený, že by byl zvěstovatelem Intelktu nekonečně přesahujícího naše omezené schopnosti, že by s námi hrál nějaké perverzní hry, jejichž smysl by navždy spočíval mimo dosah našich poznávacích schopností, ale protože nás přivádí až příliš blízko čemusi v nás samotných, od čeho bychom si měli udržovat odstup, pokud si máme udržet konzistentnost našeho symbolického univerza. V samotné své Jinakosti generuje Solaris spektrální fenomény, které kopírují naše nejniternější, nejosobnější vrtochy, takže pokud existuje nějaký scénograf, který tahá za nitky toho, co se odehrává na povrchu Solarisu, jsme to my sami, „Věc, která myslí“ v našem srdci. Fundamentální lekcí je zde opozice, ne-li přímo antagonismus mezi velkým Druhým (symbolický řád) a Druhým *jakožto* Věcí. Velký Druhý je „přeškrtnutý“, je to virtuální řád symbolických pravidel, která poskytují rámec pro komunikaci, kdežto Solaris-Věc již není „přeškrtnutý“, toliko virtuální. V Solaris-Věci splyvá Symbolické s Reálným, jazyk začíná existovat jako reálná Věc.

Tarkovského další mistrovské dílo čerpající z žánru vědecko-fantastické fikce *Stalker* (1979) nabízí protiváhu k této přespříliš blízké Věci: jeho námětem je

⁷ A není snad exemplárním příkladem takové fantasmatické formace slučující do sebe heterogenní a nekonzistentní prvky mytické království (či vévodství) Ruritánie, jež je umístěno do imaginárního východoevropského regionu a slučuje v sobě katolickou střední Evropu s Balkánem, středoevropské aristokraticko-feudální konzervativní tradice s balkánskou divokostí, modernost (vlak) s jednoduchým životem rolnického stavu, „primitivní“ divokost Černé Hory s „civilizovaným“ prostorem Čech (a tak bychom mohli vršit další a další příklady, jak je nacházíme v nechvalně známém románu Anthonyho Hopea *Vězeň na Zandě* (Praha: V. Vitek, 1924), jakož i v jeho neméně proslulých filmových adaptacích)?

prázdnou zakázanou Zónu. V pochmurné anonymní zemi existuje teritorium známé jako Zóna. Do ní před dvaceti lety vnikla jakási záhadná cizorodá entita (meteorit, mimozemšťané...), která po sobě zanechala trosky. Proslýchá se, že v této smrtící Zóně mizí lidé, a místo je odděleno od okolního světa a stráženo vojenskými hlídkami. Stalkeré jsou dobrodruhové, kteří za přiměřenou odměnu vodí lidi do Zóny a do záhadné Místnosti v samém srdci Zóny, kde se jim mají splnit jejich nejtajnější přání. Film líčí příběh Stalkera, obyčejného muže, se ženou a chromou dcerou obdařenou zázračnou telekinetickou schopností pohybovat předměty, jenž vezme do Zóny dva intelektuály, spisovatele a vědce. Když konečně dospějí do Místnosti, spisovatel a vědec nejsou s to vyslovit svá přání, neboť se jim nedostává víry. Stalkerovi, který si přeje, aby se zdravotní stav jeho dcery zlepšil, se naproti tomu jeho odpovědi podle všeho dostane...

Podobně jako v případě *Solarisu* obrací Tarkovskij celé vyznění románu naruby: v románu bratří Strugackých *Piknik u cesty*, podle jehož námětu byl film natočen, jsou Zóny – jichž je celkem šest – pozůstatky „pikniku u cesty“, tj. krátkého pobytu mimozemských návštěvníků na naší planetě, kteří ji rychle opustili, protože nás neshledali zajímavými. Taktéž Stalkeré jsou v románu podáni jako větší dobrodruhové, a nikoli jako do sebe uzavření jedinci na trýznivé duchovní pouti, nýbrž jako šikovní sběrači odpadků organizující loupežné výpravy podobně jako Arabové, kteří pořádají loupežné nájezdy na pyramidy pro bohaté zájemce ze Západu (pyramidy jsou dalším příkladem Zóny – nejsou snad pyramidy ve vědecko-fantastické literatuře vydávány za reliktů mimozemských civilizací?). Zóna tedy není ryze mentálním fantasmatickým prostorem, v němž je člověk konfrontován s pravdou o sobě samém (nebo do něhož si ji projektuje), nýbrž (stejně jako *Solaris* v Lemově románu) *materiální přítomností*, Reálnem absolutní Jinakosti, neslučitelné s pravidly a zákony našeho vesmíru. (Proto také na konci románu hrdina konfrontovaný se Zlatou koulí – jak je Místnost, v níž jsou plněna lidská přání, nazývána v knize – prodělává určitý druh duchovní konverze, ačkoli tato zkušenost je mnohem bližší tomu, co Lacan označuje jako „subjektivní destituci“: náhlé poznání naprosté bezvýznamnosti našich sociálních vazeb, rozpuštění našeho vztahu k samotné realitě – znenadání všichni lidé působí nereálně, realita je zakoušena jako chaotická změť tvarů a zvuků, takže již nejsme s to souvisle zformulovat naše touhy...) Ve *Stalkerovi* stejně jako v *Solarisu* spočívá Tarkovského „idealistická mystifikace“ v tom, že couvá před touto konfrontací s radikální jinakostí nesmyslné Věci, přičemž setkání s Věcí redukuje/převádí na „vnitřní putování“ ke kořenům protagonistovy subjektivní pravdy.

Právě k této neslučitelnosti mezi naším vlastním a mimozemským světem odkazuje název románu: podivné předměty nalezené v Zóně, které tak fascinují lidské bytosti, jsou podle všeho jen obyčejným smetím, odpadky, které po sobě zanechali mimozemšťané, kteří se krátce zdrželi na naší planetě, nikoli nepodobné odpadkům, které po sobě zanechá skupina lidí po pikniku v lese nedaleko hlavní stezky... A tak typická Tarkovského krajina (chátrající ruiny zpola pohlcené přírodou) je v románu přesně tím, *co charakterizuje samotnou Zónu z (nemožné) perspektivy mimozemských návštěvníků*: co se nám jeví jako zázrak, jako setkání s podivuhodným světem přesahujícím naše chápání, jsou pro mimozemšťany jen bezcenné odpadky... Je tedy možné vyslovit brechtovský závěr, že typická Tarkovského krajina (lidské prostředí ve stavu rozkladu, které si opětovně podrobuje příroda) je naším světem pozorovaným z imaginární mimozemské perspektivy? Piknik je zde tedy protipólem pikniku u Hanging Rocku: nejsme to my, kdo vstupuje do zakázané Zóny o nedělním pikniku, nýbrž samotná Zóna je výsledkem mimozemského pikniku...

Pro občana někdejšího Sovětského svazu může koncept zakázané zóny vyvolávat (přinejmenším) patero asociací: Zóna představuje: 1. gulag, tj. vězeňské území oddělené od okolního světa; 2. území kontaminované nebo neobyvatelné v důsledku nějaké technologické (biochemické, nukleární...) katastrofy, k jaké došlo například v Černobylu; 3. uzavřený prostor obývaný stranickou *nomenklaturou*; 4. cizí území, do něhož je zakázán vstup (jako uzavřená západní část Berlína uprostřed NDR); 5. území zasažené meteoritem (jako Tunguzská oblast na Sibiři). Samozřejmě, že otázka, která by se pídila po tom, jaký je tedy skutečný význam Zóny, by byla falešná a zavádějící: primární je zde právě nejistota ohledně toho, co se nachází za Hranicí, a rozličné pozitivní odpovědi jsou pouze různými sekundárními pokusy vyplnit tuto výchozí primární mezeru.

Stalker je ukázkovým příkladem této paradoxní logiky Hranice, která odděluje naši každodenní realitu od fantasmatického prostoru. Ve *Stalkerovi* je tímto fantasmatickým prostorem záhadná „zóna“, zakázané teritorium, v němž se dějí nemožné věci, jsou realizovány naše nejtajnější touhy či kde lze nalézt technologické hračky, které nebyly v našem světě dosud vynalezeny atd. Pouze zločinci a dobrodruzi jsou ochotni podstoupit riziko a vydat se do této domény fantasmatické Jinakosti. Jakákoli materialistická interpretace Tarkovského by měla trvat na konstitutivní roli Hranice: záhadná Zóna je prakticky stejná jako naše důvěrně známá realita – auru mysteria jí uděluje samotná Hranice, tj. skutečnost, že Zóna je označena za nepřístupnou, za zakázanou. (Není divu, že když protagonisté nakonec dosáhnou oné tajemné Místnosti, přijdou na to, že v ní není nic

zvláštního ani mimořádného – Stalker na ně naléhá, aby si tuto zprávu nechali pro sebe a nepřipravovali lidi žijící za Zónou o iluze...) Stručně řečeno, obskurantní mystifikace zde spočívá v převrácení kauzality: Zóna není zakázaným teritoriem, protože by oplývala nějakými vlastnostmi, které by z hlediska našeho obvyklého pojetí reality byly „příliš silné“, ale naopak tyto vlastnosti vykazuje, protože je prohlášena za zakázanou. Nejprve je zde tedy formální gesto, jímž je část naší reality vyloučena z naší každodenní zkušenosti, aby následně byla prohlášena za zakázanou Zónu. Nebo máme-li citovat samotného Tarkovského: „Často mi kladou otázku, co vlastně Zóna představuje. Existuje jen jediná možná odpověď: Zóna neexistuje. Vymyslel si ji samotný Stalker. Vytvořil ji, aby tam mohl vodit hluboce nešťastné lidi a opětovně v nich probouzet naději. Místnost splněných přání je rovněž Stalkerovým nápadem, další provokací vmetenou do tváře materiální reality. Tato provokace, která je výplodem Stalkerovy myšlky, je fakticky aktem víry.“⁸ Hegel tvrdil, že v nadmyslové říši, za závojem zdání, není nic vyjma toho, co tam vloží samotný subjekt, když tam upře svůj pohled...

V čem tedy přesně spočívá protiklad mezi Zónou (ve *Stalkerovi*) a planetou Solaris? V lacanovských termínech přirozeně není těžké tento protiklad popsat. Je to protiklad mezi dvěma excesy – excesem Materie obsahu vůči symbolické síti (Věc, pro niž v této síti není místo, která uniká jejímu dosahu) a excesem (prázdného) Prostoru vůči obsahu, vůči prvkům, které jej vyplňují (Zóna je čiré strukturální prázdno konstituované/definované symbolickou Překážkou: za touto Překážkou v Zóně se nenachází nic jiného než to, co najdeme mimo Zónu). Tento protiklad odpovídá protikladu mezi pudem a touhou (Solaris je Věcí, ztělesněním slepého libida, kdežto Zóna je prázdnotou, která je oporou touhy), a zároveň vysvětluje různé způsoby, jakými se Zóna a Solaris vztahují k libidinózní ekonomii subjektu (v samém srdci Zóny se nachází „komnata splněných přání“ – pokud do ní subjekt pronikne, jeho přání je splněno, kdežto Solaris-Věc subjektům, kteří k ní přistoupí, navrácí nikoli jejich splněná přání, nýbrž traumatické jádro jejich fantazie, *sinthom*, jenž ztělesňuje jejich vztah k *jouissance* a vůči němuž ve svých všednodenních životech projevují odpor.

Patová situace, s níž se setkáváme ve *Stalkerovi*, je tedy pravým opakem patové situace, jíž jsme svědky v *Solarisu*: ve *Stalkerovi* se tento pat týká neschopnosti (nás, zkorumpovaných, reflektujících, nevěřících moderních lidí) dosáhnout stavu ryzí víry, nezprostředkované touhy – Místnost v srdci Zóny musí zůstat prázdna, překročíme-li její práh, nejsme s to zformulovat svá přání. V kontrastu s tím se jako ústřední problém *Solarisu* ukazuje excesivní uspokojení: naše přání jsou splněna/uskutečněna ještě dříve, než na ně vůbec pomyslíme.

185 Ve *Stalkerovi* nelze nikdy dosáhnout úrovně čisté, nevinné touhy/víry, kdežto v *Solarisu* jsou naše sny/fantazie uskutečněny předem v psychotické struktuře otázky, která předchází svou odpověď. Z toho důvodu se *Stalker* zaměřuje na problém přesvědčení/víry: Místnost plní přání, ale jen těm, kteří věří s naivní bezprostředností – a tak když trojice dobrodruhů nakonec dospěje na práh Místnosti, mají obavy vkročit dovnitř, protože si nejsou jisti tím, jaké jsou jejich skutečné touhy/přání (jak říká jeden z nich, problémem Místnosti je, že nám nesplní, o čem si myslíme, že si přejeme, nýbrž přání, jehož si vůbec nemusíme být vědomi). V tomto ohledu tedy *Stalker* poukazuje k základnímu problému Tarkovského dvou posledních filmů, *Nostalgie* a *Oběti* (*Offret – Le Sacrifice*, 1986): jakým způsobem, prostřednictvím jaké zkoušky či oběti lze dnes dosáhnout nevinnosti ryzí víry. Protagonista *Oběti*, Alexander, žije se svou velkou rodinou v chatě uprostřed švédské přírody (další z oněch venkovských *dač*, jimiž jsou posedlí protagonisté Tarkovského filmů). Oslavy jeho narozenin nepřiznivě poznamená šokující zpráva, že tryskáče přelétávající nízko nad zemí signalizují začátek nukleární války mezi supervelmocemi. V návalu zoufalství se Alexander začne modlit k Bohu a výměnou za to, aby nevypukla válka, mu nabídne vše, na čem mu nejvíc záleží. Válka je odvrácena a na konci filmu Alexander na znamení oběti podpálí svou milovanou chatu a je převezen do ústavu pro duševně choré...

Tento motiv ryzího, nesmyslného aktu, jenž našemu pozemskému životu navrácí smysl, je námětem Tarkovského posledních dvou filmů natočených v cizině. V obou filmech obět podstupuje tentýž herec (Erland Josephson), který se jako starý blázen Domenico v *Nostalgi* veřejně upálí a jakožto protagonista *Oběti* podpálí svůj dům, svůj nejcennější majetek, to, „co je v něm více než on sám“. Tomuto gestu nesmyslné oběti je nutno přiznat veškerou váhu obsesivně-neurotického nutkavého aktu: pokud podstoupím *toto* (tj. gesto sebeobětování), tak k *nějaké* Katastrofě (v *Oběti* se jedná doslova o konec světa v atomové válce) nedojde nebo bude odvrácena. Jedná se zde tedy o staré dobré známé nutkání typu: neudělám-li toto (neskočím dvakrát přes tento kámen, nepřekřížím dvakrát takto ruce atd. atd.), stane se něco zlého. (Dětský charakter tohoto nutkání k sebeobětování je zjevný v *Nostalgi* tam, kde protagonista, následující apel mrtvého Domenica, přejde bazén s hořící svíčkou, aby tak spasil svět...) Jak víme z psychoanalýzy, ono katastrofické X, jehož výbuchu se tak obáváme, není nic jiného nežli samotná *jouissance*.

⁸Viz Vaecque, A. de, cit. 6 / op. cit., s. 110.

Tarkovskij si je dobře vědom, že pokud má oběť fungovat a pokud má být efektivní, musí být v jistém ohledu „nesmyslná“, musí být gestem „iracionálního“, zbytečného vydání či rituálu (jako přechod napříč prázdným bazénem se zapálenou svíčkou nebo vypálení vlastního domu) – zjevně se zde tedy operuje s představou, že jen takové gesto, kdy něco spontánně provedu, gesto bez opory v nějaké racionální úvaze, může opětovně nastolit naivní víru, která nás vysvobodí a vyléčí z moderního duchovního marasmu. Tarkovského subjekt zde doslova nabízí svou vlastní kastraci (rezignaci na veškerou racionalitu a nadvládu, dobrovolnou regresi na úroveň dětinského „idiotismu“, podrobení se nesmyslnému rituálu) jako cestu ke spáse velkého Druhého: jako by subjekt jen prostřednictvím aktu, který je dokonale nesmyslný a „iracionální“, mohl spatřit hlubší, globální Smysl světa jako takového.

Zde jsme dokonce v pokušení zformulovat tuto Tarkovského logiku nesmyslné oběti v pojmech heideggerovské inverze: nejvyšším Smyslem oběti je oběť samotného Smyslu. Klíčové je to, že objekt, jenž je obětován (spálen) na konci *Oběti*, představuje fundamentální objekt fantasmatického světa Tarkovského filmů. Dřevěná *dača* v nich symbolizuje bezpečí a autentické, venkovské kořeny domova – už jen z toho důvodu je případné, že bylo právě *Oběti* souzeno, aby se stala posledním Tarkovského filmem. Znamená to snad, že se zde setkáváme s něčím, co by se dalo označit za Tarkovského „překročení fantazie“, za rezignaci na centrální prvek, jehož magické zjevení uprostřed cizí krajiny (povrch planety, Itálie) na konci *Solarisu* a *Nostalgie* ztělesňovalo nejryzejší formuli finální fantasmatické jednoty? Nikoli, protože tato rezignace je nasazena do služeb velkého Druhého jakožto akt vykoupení, jehož údělem je obnovit duchovní Smysl Života.

To, co Tarkovského pozvedá nad úroveň laciného náboženského obskurantismu, je skutečnost, že tento akt obětování zbavuje veškeré jeho patetické a posvátné „velikosti“, když jej předvádí jako zfušovaný, groteskní čin (v *Nostalgi* má Domenico potíže se zapálením ohně, jenž ho má zabít, a kolemjdoucí ignorují jeho tělo obklopené plameny; *Oběť* končí komickým baletem mužů z nemocnice, kteří běhají za protagonistou, když se jej pokoušejí odvézt do ústavu – scéna je natočena způsobem, který připomíná dětskou hru na honěnou). Bylo by až příliš snadné interpretovat tento komický a zfušovaný aspekt oběti jako ilustraci toho, jak se asi musí jevit běžným lidem, kteří mají plnou hlavu svých vlastních starostí a jimž uniká tragický rozměr tohoto aktu. Tarkovskij zde spíše následuje dlouhou ruskou tradici, jejímž exemplárním příkladem je Dostojevského „idiot“ ze stejnojmenného románu. Je příznačné, že Tarkovskij, jehož filmy jsou jinak zcela prosty humoru a vtipů, si vyhrazuje výsměch a satiru právě pro scény,

kteří znázorňují nejposvátnější gesto svrchované oběti (dokonce už ona slavná scéna Ukřižování z *Andreje Rubleva* /1966/ je natočena takovým způsobem, když je přenesena do ruské zimní krajiny a když v ní hrají špatní herci s groteskně přehrávaným patosem a se slzami, které se jim koulejí po tvářích).⁹ Takže znovu, lze snad z toho vyvozovat, že – zformulováno v althusserovských kategoriích – existuje dimenze, v níž Tarkovského filmová textura podkopává svůj vlastní explicitní ideologický projekt nebo vůči němu přinejmenším zaujímá distanci, když demaskuje jeho vnitřní nemožnost a neúspěch?

V *Nostalgi* je scéna, která obsahuje narážku na Pascala: v kostele je Eugenia svědkem procesí prostých venkovských žen k uctění *Madonny del Parto* (*Bohorodičky*), jež se modlí k Panně Marii, aby se staly matkami (modlitba se tedy týká plodnosti jejich manželství). Když se zaražená Eugenia, která připouští, že jí mateřství nic neříká, zeptá kněze, který procesí rovněž přihlíží, jak se lze stát věřícím, ten jí odpoví: „Na začátek byste si měla kleknout...“ – což je zjevná narážka na ono slavné Pascalovo: „Poklekněte a vaše mysl zkrotne...“ (tj. opustí vás falešná intelektuální pýcha). (Je příznačné, že když se o to Eugenia pokusí, tak se v polovině zarazí: není s to přimět se ani k vnějšímu aktu pokleknutí.) A zde narážíme na problém protagonistů Tarkovského filmů: je vůbec možné, aby se dnešní intelektuál (jehož exemplárním příkladem je Gorčakov, protagonista *Nostalgie*), jehož od naivní duchovní jistoty dělí propast nostalgie, navrátil k bezprostřednosti prapůvodní náboženské zkušenosti, aby v sobě zadusil existenciální zoufalství? Jinými slovy, nevede potřeba bezpodmínečné Víry, její vykupitelské moci, k typicky *modernímu* výsledku, k decisionistickému aktu formální Víry lhostejné vůči svému partikulárnímu obsahu, tj. k jistému druhu náboženské obdoby schmittovského politického decisionismu, v němž je samotný fakt, že v něco věříme, důležitější než to, v co věříme? Anebo ještě hůře, nevede tato logika bezpodmínečné víry v posledku k paradoxu lásky zneužitému nechvalně známým reverendem Moonem? Jak známo, reverend Moon náhodně vybíral manželské partnery pro nesezdané členy své sekty: svá rozhodnutí odůvodňoval privilegovaným vhladem do fungování božského kosmického Řádu. Tvrdil, že je schopen rozpoznat partnera, jenž jim byl předurčen věčným kosmickým Řádem, a jednoduše člena své sekty informoval dopisem, kdo je onou neznámou osobou (pocházející zpravidla z opačného koutu světa), již si má vzít – Slovinci si tak brali Korejky, Američané se ženili s Indkami atd. Skutečným zázrakem je samozřejmě to, že tato fraška *fungovala*: pokud se

⁹Vaecque, A. de, cit. 6 / op. cit., s. 98.

dostává bezpodmínečně důvěry a víry, je svévolné rozhodnutí vnější autority s to vytvořit milující pár stmelený vskutku hlubokou a vášnivou náklonností. Proč? Protože láska je „slepá“, nahodilá a nemá oporu v žádných zjevně viditelných vlastnostech, ono nevysvětlitelné *je ne sais quoi*, které rozhoduje o tom, kdy se zamiluji, může být klidně také zcela zvnějšněno do svévolného rozhodnutí neproniknutelné autority.

Co je tedy falešného na oběti, s níž se setkáváme u Tarkovského? Zde bychom neměli nikdy zapomínat, že podle Lacana není nejvyšším cílem psychoanalýzy subjekt připravit na to, aby na sebe vzal nezbytnou oběť (přijmout symbolickou kastraci, rezignovat na nezralé narcistické náklonnosti atd.), nýbrž aby naopak dokázal *odolat* fatální atraktivitě sebeobětování – atraktivitě, která samozřejmě není ničím jiným nežli atraktivitou vyvěrající z hlubin *nadjá*. Sebeobětování je v posledku gestem, jehož prostřednictvím se pokoušíme si kompenzovat pocit viny, do něhož jsme uvrženi nemožným apelem *nadjá* („obskurní bohové“, o nichž se zmiňuje Lacan, jsou dalším jménem pro *nadjá*). Na tomto pozadí se ukazuje, v jakém přesném smyslu je problematika posledních dvou Tarkovského filmů, které se točí kolem motivu oběti, falešná a zavádějící. Ačkoli Tarkovskij by s takovou charakterizací vášnivě polemizoval, nutkání pocítované protagonisty Tarkovského pozdních filmů podstoupit nějakou nesmyslnou oběť je *nadjáské gesto par excellence*. Nejpresvědčivějším důkazem pravdivosti tohoto tvrzení je „iracionální“, bezvýznamný charakter tohoto gesta – *nadjá* je apelem, abychom si užívali, a jak konstatuje Lacan v úplně první lekci svého semináře *Encore, jouissance* je v posledku tím, co neslouží ničemu.

Přistupme nyní k ústřednímu tématu Lacanova semináře *Encore*, jímž jsou paradoxy ženské sexuality, prostřednictvím rozboru snímku Lars von Triera *Prolomit vlny* (*Breaking the Waves*, 1996), analýzy, jež nám umožní vyvarovat se fatální dezinterpretace Lacanova výkladu ženské *jouissance*.

Prolomit vlny, film pojednávající o vnitřních aporiích Dobra,¹⁰ se odehrává v sedmdesátých letech v malé presbyteriánské komunitě na západním pobřeží Skotska. Bess, prostoduché a hluboce nábožensky založené místní děvče, se provdá za Jana, bodrého dělníka z ropné plošiny, což vzbudí nevoli obecních starších. Po sexuálně extatických líbáncích se Bess nechce smířit s tím, že se Jan bude muset vrátit na plošinu, a tak požádá Boha, aby jí Jana vrátil, přičemž na oplátku příslibí, že se smíří s jakoukoli zkouškou své víry. Krátce nato, jakoby v odpověď na její modlitby, se Jan skutečně vrátí, avšak ochrnutý od krku dolů v důsledku nehody na ropné plošině. Jan, připoutaný na nemocniční lůžko,

189 oznámí Bess, že se musí milovat s jinými muži a popisovat mu detailně své zážitky. Takto mu bude dodávat vůli k životu – ačkoli bude fakticky souložit s jinými muži, skutečný sex se bude odehrávat během jejich konverzace... Když se po jejím prvním sexuálním dobrodružství Janův stav o něco zlepší, Bess se začne strojit jako vulgární prostitutka a začne se tahat s cizími muži navzdory varování své matky, že bude vyobcována z církve. Po řadě dramatických peripetií provádějících její perverzní úmluvu s Janem (čas od času Jana přepadají návaly depresí, kdy mluví o tom, že chce zemřít, Bess stěží unikne, když se jí skupina místních dětí pokusí zlynčovat, je hospitalizována v psychiatrické léčebně, odkud uteče) se Bess dozvídá, že Jan umírá. Vyrojí si to jako znamení, že pro něj nedělá dost a vrátí se na loď zakotvenou u pobřeží, na jejíž palubě ji před časem pořežal sadistický námořník, před nímž se jí podařilo jen tak tak uprchnout, přičemž si je dobře vědoma, co ji tam čeká. Je brutálně zbita a převezena do nemocnice, kde dostává zprávu, že se Janův stav nelepší, načež v zoufalství umírá. Na koronerův dotaz odpoví lékař, jenž o ni předtím pečoval, že její skutečnou chorobou byla samotná Dobrota. Navzdory tomu je jí odepřen řádný pohřeb. Jan (jemuž se mezitím jako zázrakem navrátila schopnost chodit) s přáteli ukradnou její tělo a pohřbí je do moře. Později je probudí zvuk kostelních zvonů, které k nim zázračně doléhají z oblohy nad ropnou plošinou...

Tento poslední záběr filmu – se zvony vysoko na nebi – je nezbytné vnímat jako psychotickou „odpověď Reálna“, jako halucinační návrat božské *jouissance* v Reálnu, jejíž vyloučení (*foreclosure*) ze symbolického řádu je signalizováno nepřítomností zvonů v kostelní věži (ve filmu několikrát zaslechneme stížnosti kvůli jejich odstranění z věže kostela). Tato poslední odpověď Reálna je kulminací dlouhé řady symbolických výměn a zástupných činů, které následují Pád z rajských výšin *jouissance*. V první části filmu si Bess užívá sexu se svým manželem naprosto nevinným způsobem (spekulace recenzentů ohledně sexuální represe byly totálně neopodstatněné). Právě tato přílišná náklonnost k Janovi přiměje Bess k spáchání jejího prvotního hříchu. Neschopna smířit se s Janovým odchodem propadá divokým záchvatům hněvu a zuřivosti, aby posléze během zoufalé modlitby nabídla Bohu první symbolickou výměnu – je ochotna vzdát se čehokoli, snést jakoukoli ztrátu či ponižení, jen když se k ní Jan vrátí...

Poté, co se jakoby v odpověď na její prosby Jan skutečně vrátí, avšak zcela paralyzovaný od krku dolů, Bess si jeho nehodu vykládá jako první „odpověď“

¹⁰ „Chtěl jsem natočit film o dobru.“ Viz *Naked Miracles. Interview with Lars von Trier. Sight and Sound*, 1996, roč. 10, č. 6, s. 12.

190 Reálna“, jakožto Boží trest za splnění jejího bezpodmínečného přání. Počínaje od tohoto okamžiku si i ty nejnepatrnější výkyvy v jeho náladě a zdraví vykládá jako poselství, která jsou jí adresována: když se propadne zpět do deprese, je tomu proto, že se pro něj dostatečně neobětovala atd. Když pak ke konci filmu Janovi hrozí, že definitivně upadne do kómatu, rozhodne se podstoupit krajní akt směny a navštíví sadistického zákazníka, jenž (jak si je dobře vědoma) ji utluče k smrti. A vskutku, po její smrti se Janovi záhadným způsobem opětovně vrátí schopnost chodit. Takové rozuzlení je samozřejmě zcela fantasmatické: Janovo zázračné uzdravení je reakcí Reálna na její absolutní oběť – Jan se doslova vyškrábe z postele po jejím mrtvém těle.

Sex s cizinci je pro Bess ponižující a trýznivou zkušeností, samotná bolest jí však utvrzuje v jejím přesvědčení, že její oběť je autentickým náboženským aktem, jež podstupuje z lásky k bližnímu, jemuž chce takto ulevit od bolesti a umožnit mu, aby si užíval jejím prostřednictvím (jeden kritik celkem trefně poznamenal, že *Prolomit vlny* dělá pro Boha a sexualitu totéž, co učinila pro Boha a jídlo *Babettina hostina* /*Babettes gæstebud*, 1987/...). V jejich činech lze tedy snadno rozpoznat kontury toho, co Lacan charakterizoval jako moderní, postklasickou tragédii¹¹: největší obětí lásky není zachovat si čistotu, neposkvrněnost pro nepřítomného (či impotentního) milence, nýbrž hřešit pro něj, pošpinit se kvůli němu. To je názorně vidět ve scéně, v níž Bess poté, co se ocitne sama v kostele, říká Bohu, že za to, co pro Jana dělá, půjde do pekla. „Koho chceš spasit?“ ptá se jí Bůh. „Jana, nebo sebe?“ Krátce řečeno, pokud chce Bess zachránit Jana, musí přistoupit na to, že zradí *samu sebe*. Nejvyšší oběť lásky spočívá v tom, že svobodně a dobrovolně přijmeme roli druhého, skrze něhož si subjekt užívá: nikoli trpět pro druhého, ale místo něj si užívat. Daň, kterou za to musí Bess zaplatit, je dokonalé odcizení: její *jouissance* je nyní obsažena ve slovech, nikoli ve věcech, nikoli v tělesné sexuální aktivitě, nýbrž v jejích verbálních svědectvích, která podává paralyzovanému Janovi...

Zde se přirozeně vnučuje předvídatelná námitka: není snad *Prolomit vlny* svrchovaně „šovinistickým“ snímkem, jenž velebí a pozvedá na úroveň vznešeného aktu sebeobětování roli, která je ženám násilně vnučena patriarchálními společnostmi, spočívající v poskytování opory mužským onanistickým fantaziím? Ve světě mužské falické ekonomie je Bess vydána napospas naprostému odcizení, když svou vlastní *jouissance* pokládá na oltář duševní masturbace svého paralyzovaného partnera. Detailnější rozbor nám však ukáže, že věci nejsou ani zdaleka tak jednoduché. Podle standardního výkladu lacanovské teorie ne-vše (*pas-tout*) ženy znamená, že nikoli všechny ženy jsou vydány zcela

Andrej Tarkovskij aneb Věc z vnitřního vesmíru

191 napospas falické slasti (*jouissance*): žena je vždy rozpolcena mezi tu svou část, která přistupuje na roli svůdné maškarády, jejímž cílem je muže fascinovat, přitáhnout k sobě mužský pohled, a tu svou část, jež se odmítá nechat vtáhnout do dialektiky (mužské) touhy, tajemnou *jouissance* mimo doménu falické slasti, o níž nelze říci nic určitého...

První, co můžeme uvést na adresu tohoto standardního výkladu, je, že odkaz k nějaké neproniknutelné záhadné ingredienci, skrývající se za maskou, je konstitutivní součástí maškarády ženského svádění: žena svádí a fascinuje mužský pohled právě tím, že na sebe bere roli živoucí Záhady, jako kdyby byl veškerý její vnější vzhled pouhou návnadou, závojem maskujícím nějaké nevyslovitelné tajemství. Jinými slovy, samotná koncepce „ženského tajemství“, jakési tajemné slasti (*jouissance*) vymykající se mužskému pohledu, je nedílnou součástí falického spektaklu svádění: reference k jakémusi tajemnému X, jemuž je navždy souzeno zůstat nedosažitelným, je nedílnou součástí falické ekonomie.¹² V čem tedy spočívá ženská *jouissance* nacházející se za hranicemi svrchované nadvlády Falu? Odpověď na tuto otázku možná skýtá radikální postoj, který zaujímá postava Bess ve snímku *Prolomit vlny*: podřívá falickou ekonomii a vstupuje na půdu ženské *jouissance* právě tím, že se jí bezpodmínečně podvoluje, že se beze zbytku vzdává nedosažitelného „ženského mysteria“, jakéhosi tajemného Přesahu (*Beyond*), jenž údajně uniká mužské falické nadvládě. Bess tedy obrací naruby logiku falického svádění, v níž žena vzbuzuje zdání Mysteria: Bessina oběť je bezpodmínečná, neexistuje žádný Přesah, přičemž tato absolutní imanence podřívá falickou ekonomii. Bez opory ve své „inherentní transgresi“ (spočívající ve fantazijních představách o nějakém záhadném Přesahu, jenž se vymyká její nadvládě) se falická ekonomie rozpadá. *Prolomit vlny* je subverzivní kvůli svému přehnaně ortodoxnímu, excesivnímu uskutečnění fantazie ženské oběti ve jménu mužské *jouissance*.

Máme zde tedy co do činění s dvěma druhy excesu, který se vymyká chápání (sexuálního) partnera: jeden jeho (ženský) pól představuje ženské Mysterium, skrývající se pod provokativní maškarádou a vymykající se mužskému chápání. A jeho opačný (mužský) pól ztělesňuje pud, jenž muže nutí k tomu, aby bezpodmínečně lpěl na svém (politickém, uměleckém, náboženském, profesionálním...) poslání. (Tato logika také vysvětluje popularitu románu Colleen McCulloughové *Ptáci v trní*, v němž je otec Ralph rozpolcen mezi svou

¹¹Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre VIII: Le transfert*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

¹²Podrobnější výklad tohoto aspektu ženské maškarády viz Žižek, Slavoj. *The Indivisible Remainder*. London: Verso, 1996, kapitola 2.

192

láskou k Maggie a svým bezpodmínečným náboženským posláním – kněz žijící v celibátu je paradoxně jednou z exemplárních figur nevykastrovaného Druhého, Druhého neokleštěného pravidly symbolického Zákona.) Muž je pronásledován paranoidní představou, že žena žárlí na tu část jeho *já*, která odolává jejímu svůdnému šarmu, že jej chce o ni připravit, přimět ho, aby se pro ni této své kreativity vzdal (aby se pak s ním mohla rozejít, protože její zájem o něj byl vyvolán právě touto tajemnou ingrediencí, která vzdorovala její moci...). A jak tedy dokládá snímek *Prolomit vlny*, žena rozkládá falickou ekonomii právě tím, že se vzdá veškerého svého Mysteria a že se úplně a beze zbytku oddá partnerově uspokojení.

Je tedy klíčové neztrácet ze zřetele radikální asymetrii mezi příslušnými pozicemi Bess a Jana: Janova *jouissance* zůstává falickou (onanistická *jouissance* mající oporu ve fantaziích Druhého a o Druhém), chová se jako jistý druh libidinózního vampýra, jenž vysává fantazie druhého, aby si tak zajistil stálý přísun falické *jouissance*, zatímco pozice Bess spočívá v tom, že jej dobrovolně napájí krví fantazie. Tato asymetrie vyplývá ze skutečnosti, že Janova prosba, aby se Bess oddávala sexu s jinými muži a aby mu o tom referovala, je sama o sobě dvojnásobná: vedle prvoplánového výkladu (zásobovat jej fantaziemi, které jeho život mrzáka učiní snesitelnějším) ji lze interpretovat také jako projev sebeobětování, jako výraz extrémní dobroty – co když to Jan dělá proto, aby předešel tomu, že Bess bude jinak až do konce svého života vést život v celibátu? Když ji tedy žádá, aby se oddávala sexu s jinými muži, je to jen lest, která jí má přimět, aby si užívala sexu díky tomu, že jí poskytne důvod, jenž to ospravedlňuje (dělá to pouze proto, aby potěšila...). Film naznačuje, že na začátku se Jan nachází v situaci wagnerovského hrdiny: chce zemřít, ale nemůže, a tak jako gesto svrchovaného altruismu, ve snaze dopřát Bess požitky ze sexu, na ni naléhá, aby měla sex s jinými muži a podávala mu o tom reference. Postupně tomu však propadne a začne si toho skutečně užívat, takže se to, co bylo původně gestem svrchované dobroty, promění v akt perverzního požitkářství. Z Janovy rozmluvy s knězem ke konci filmu, v níž se mu doznává, že je špatný, ovládaný nemravnými myšlenkami, jasně vyplývá, že si je vědom pasti, v níž se ocitl... Trajektorie Janovy postavy se tedy ubírá od výchozí dobroty vůči bližnímu k jeho perverznímu zneužívání – poučení, které z toho nepřimo můžeme vyvodit, při tom zní, že jakékoli gesto excesivní dobroty nezbytně musí skončit takto. Krátce řečeno, *Prolomit vlny* lze také interpretovat jako obrácení standardního metafyzického protikladu mezi čistou myslí a nečistým tělem: (Janova) nečistá mysl versus (Bessino) čisté tělo.

Andrej Tarkovskij aneb Věc z vnitřního vesmíru

193

Bess je tedy postavou čisté, absolutní Víry, která transcenduje (či spíše suspenduje) samotný rozdíl mezi velkým Druhým a *jouissance*, mezi symbolickým a reálným řádem: cenou za takové bezprostřední splynutí náboženské víry a sexuální *jouissance* je psychóza. Je snad tedy samotný film psychotický? Jak lze dnes, v naší cynické postmoderní éře, vůbec natočit takový přímočarý příběh o zázracích, aby byl pro diváky stravitelný? Klíč k snímku *Prolomit vlny* lze nalézt v napětí mezi filmovým vyprávěním a způsobem jeho zpracování, mezi obsahem a formou. Pozornému divákovi jistě neuniknou tři formální aspekty filmu: 1. nervózní, roztřesené záběry kamery nasnímané z ruky, s viditelným zrněním, jako bychom sledovali zvětšené domácí video; 2. přerušení a překrývání časové kontinuity (bezprostředně za sebou následující záběry od sebe často dělí časová prodleva nebo zachycují tutéž událost z jiné perspektivy, kamera švenkuje z jednoho mluvčího na druhého, místo aby využívala střihu, jak je obvyklé ve standardní studiové produkci); 3. chybějící hudební pozadí (s výjimkou dlouhých, statických obrazů uvádějících každý ze sedmi segmentů filmu: tyto obrazy jsou doprovázeny úryvky z velkých hitů Eltona Johna, Davida Bowieho atd., populárních v době, kdy se odehrává příběh filmu). Tyto formální znaky propůjčují filmu jistý druh hysterické, amatérské intenzity, připomínající slavné rané Cassavetesovy filmy a navozující dojem bezprostřednosti, naslouchání rozhovorům postav bez jejich vědomí, sledování nasnímaného materiálu předtím, než byl zeditován (a tím poněkud učesan). V rovině formy se film má ke standardním profesionálním filmům, jako se má doma natočená amatérská pornografie k pornografii profesionální.

Skupina evropských režisérů pod vedením von Triera v roce 1995 publikovala antihollywoodský manifest¹³, jenž vypočítává řadu pravidel, jimiž by se měli řídit tvůrci nezávislé evropské kinematografie: žádné zvláštní efekty, žádná postprodukce, ruční kamera, žádný velký rozpočet atd. Ačkoli *Prolomit vlny* uvádí do praxe většinu z těchto pravidel, činí tak v rámci specifické kinematografické strategie, která využívá antagonismu mezi formou a obsahem: není zde narativní obsah, který by s těmito pravidly zjevně korespondoval (současný realistický syrový příběh), ale naopak extrémně romantická zápletka, takřka opak toho, co implikují tato formální pravidla. Lars von Trier dal najevo, že kdyby byl film natočen „přimočarým“, melodramaticko-vášnivým způsobem, jenž by byl v souladu s jeho obsahem, „vznívalo by to příliš dusivě. Člověk by to nebyl s to snést. Vzali jsme si tedy určitý styl a prohnali jsme jím náš příběh jako přes

¹³ Rozhovor s Larsem von Triierem, cit. 10 / op. cit., s. 12.

nějaký filtr. Podobá se to kódování televizního vysílání, jako když platíte za to, abyste mohli sledovat nějaký film: zakódovali jsme tedy signál filmu, aby si jej pak diváci mohli posléze dekodovat. Surový, dokumentární styl, jež jsem při realizaci filmu použil a který jej fakticky nivelizuje a popírá jeho poselství, nám ve skutečnosti umožňuje jeho příběh akceptovat takový, jaký je.“

A zde se setkáváme s paradoxem: divák je s to akceptovat příběh filmu takový, jaký je, jen když jeho poselství zakódujeme způsobem, který tento příběh popírá a nivelizuje, což neznamena nic jiného, než že jej podrobíme jistému druhu snové práce. A zde by nám neměl uniknout ani další paradox, že van Trierova metoda je přesným opakem osvědčených melodramatických postupů, kdy se potlačené jádro narativu navrácí v podobě excesivní formy: v podobě vypjatě patetické hudby, falešné sentimentality hereckého projevu apod. Zde je příběh vypjatě romantický, patetický, excesivní a forma zlehčuje (místo aby akcentovala) excesivní patos obsahu. Klíčem k filmu je tedy tento antagonismus mezi ultraromantickým obsahem Víry a kvazidokumentární formou – jejich vztah je navýsost dvojnásobný. Jak zdůrazňuje von Trier, nejde tu jen o to, že by forma podkopávala obsah: pouze prostřednictvím „střízlivého“ odstupu od svého obsahu se totiž film stává „stravitelným“, jenom tak se může vyvarovat tomu, aby jeho obsah působil groteskně (stejně jako by vášnivě vyznání lásky vyslovené v průběhu konverzace mohlo působit poněkud nemístně, kdyby bylo vyjádřeno příliš přímočaře, avšak pokud by bylo zaobaleno do ochranného pouzdra ironie, mohlo by projít). A, mimochodem, nelze tentýž antagonismus pozorovat taktéž v rovině obsahu v podobě napětí mezi asketickou presbyteriánskou náboženskou komunitou, která upadla do osidel rituálu, z něhož byla vyloučena jakákoli stopa *jouissance* (jak mimo jiné signalizují i odstraněné zvony kostela), a autentickým osobním vztahem k Bohu vycházejícím z intenzivního prožitku *jouissance*: co když je zdání striktní opozice mezi suchou ortodoxní Literou rituálu (která reguluje život protestantské komunity) a živoucím Duchem pravé víry (Bess), vykračující za rámec dogmatu, zavádějící? Co když – stejně jako je excesivně romantický příběh stravitelný jen skrze perspektivu pseudodokumentární práce kamery – je i ryzí, autentická víra stravitelná pouze na pozadí (jenom když je artikulována skrze filtr) uzavřené náboženské komunity? Zde však naše problémy s filmem začínají: dnešní převládající formou subjektivity není identifikace s uzavřenou ortodoxní náboženskou komunitou (vůči níž by pak člověk mohl rebelovat), nýbrž „otevřený“ permissivní subjekt vyhýbající se veškerým stabilním závazkům. Paradoxem je zde to, že oba protikladné póly snímku *Prolomit vlny* se v jistém ohledu nacházejí na stejné straně barikády

195 v opozici vůči tomuto převládajícímu modu subjektivity. Ve společnosti, v níž – protože neexistuje žádný Bůh (Zákon) – je ve stále větší míře vše zakázáno, film postuluje fundamentální Zákaz, jenž otevírá prostor pro autentickou Transgresi. Problém filmu spočívá v tom, že onen třetí termín, dnešní dominantní modus subjektivity, v něm jednoduše chybí. Trier redukuje celý konflikt na spor mezi tradicí (církve jakožto Instituce) a postmodernitou (Zázrak), přičemž vlastní dimenze modernity mizí. Tato dimenze zde samozřejmě přítomna je, avšak jen ve své bezprostřední materiální podobě (ztělesňované vrtnými věžemi a ropnými plošinami jako nejkrajnějším případem současné devastace přírody) – na rovině svých subjektivních dopadů však adekvátně reflektována není.

Bylo by tedy až přespříliš snadné nahlížet na Bess ve světle poslední inkarnace postavy naivní, upřímně věřící ženy, která je svým úzkoprsmým ortodoxním okolím zatracena jako pomatená promiskuitní excentrička. Na film bychom měli spíše pohlížet jako na meditaci nad obtížností, ne-li nemožností dosáhnout dnes autentické Víry: víry v zázraky, a to včetně zázraku kinematografie. Nedaří se mu uniknout obvyklému úskalí takových „návratů k autentické víře“: čistá Víra zde poklesá na úroveň dalšího případu estetické hry. Pokud jde o závěrečný výjev se zvony vysoko na obloze, ten by se dal možná interpretovat tak, že přesně v tento okamžik film sklouzává do náboženského obskurantismu. Jinými slovy, dalo by se argumentovat, že film měl skončit Bessinou smrtí a Janovou schopností chodit: takto bychom měli co do činění s neřešitelnou pascalovskou sázkou, „iracionálním“ odevzdáním se do moci Boží vůle, jež v nahodilých událostech nachází „odpovědi reálna“ a které svou ryzost čerpá ze skutečnosti, že tuto víru nelze „objektivně verifikovat“ (jako v jansenistické teologii, která zastává názor, že zázraky se dějí jen těm, kteří v ně už věří – neutrálním pozorovatelům se nevyhnutelně jeví jen jako naprosto bezvýznamné shody náhod). Kdyby tomu tak opravdu bylo, pak by konečné poselství filmu vyjadřovalo, že „každý z nás ve svém nitru nosí blaženou vizi Ráje a Vykoupení, která nemá žádnou oporu ve vnější realitě...“. Ve skutečnosti se však filmu daří dosáhnout spíše čehosi, co se blíží dobře známému žánru paranoických vyprávění, v němž se nějaká *fixní idea* ukazuje jako pravdivá, a nikoli jen jako protagonistova halucinace. *Prolomit vlny* končí faktickým potvrzením pravdivosti Bessiny víry, brutálním a neočekávaným (asi jako bychom novelu *Utažení šroubu* Henryho Jamese přepsali tak, že by na jejím konci vyšlo najevo, že ony dábelké postavy, které se v něm zjevují, jsou „skutečné“, a nikoli pouhá hysterická halucinace guvernanky). Přesně v tomto okamžiku je na místě uvést distinkci mezi modernismem a postmodernismem: kdybychom zde neměli žádný explicitní zázrak, žádné zvony

na obloze, byl by film typickým modernistickým dílem o tragické aporii absolutní víry. Oněch posledních několik minut, kdy dojde k zázraku, jsou jistým druhem postmoderního appendixu k jinak tragickému modernistickému, existenciálnímu dramatu Víry.

Jinými slovy, postmodernismus charakterizuje právě možnost vrátit se k předmodernímu „začarovanému světu“, v němž se skutečně dějí zázraky, jakožto k estetickému spektaklu, bez nutnosti, abychom „v ně skutečně věřili“, avšak také bez veškeré ironické či cynické distance. Závěr filmu *Prolomit vlny* je tedy nezbytné vnímat ve stejném světle, jakým bychom měli přijímat ony „magické“ momenty v dílech Davida Lynche, v nichž postavy (které jsou za jiných okolností symbolem naprosté korupce) jsou náhle uneseny náboženskou vizí andělské blaženosti. V *Modrém sametu* začne kupříkladu Laura Dernová znenadání líčit Kyleu MacLachlanovi svou vizi bezútešného světa, jenž se začne náhle plnit červenkami a jejich zpěvem, přičemž celá scéna se odehrává na pozadí chrámové varhanní hudby – zde je klíčové nepohlížet na tuto scénu nevinné blaženosti s cynickým odstupem. Samozřejmě, v poslední scéně *Modrého sametu* vidíme červenku, která ve svém zobáku drží mrtvého brouka, což vytváří asociaci s traumatickým záběrem z úvodu filmu, v němž se kamera snáší k zemi, aby zachytila ohavné bujení života. Avšak stejně, jako jsou na plátnech prerafaelitů rajská blaženost a zhnusení nad zkažeností života pouze dvěma stranami téže mince, tak by bylo nesprávné vykládat si tento poslední záběr jako ironickou subverzi extatického výlevu Dernové, která popisuje červenku jako ztělesnění ryzí dobroty. Není snad nejuvýstižnějším příkladem této radikální dvojznačnosti Laura Palmerová z *Městečka Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990), extrémně prostopášná dívka, která se oddává promiskuitnímu sexu a bere drogy, a přesto se jí po její mučednické smrti dostává vykoupení a opětovně získává svou nevinnost? V poslední scéně *Twin Peaks*, filmového prequelu k seriálu *Městečko Twin Peaks*, ji po slavném záběru na její tělo zabalené v bílém plastu vidíme v tajemném Červeném pokoji (v této Zóně *Městečka Twin Peaks*). Laura sedí na židli, přičemž agent Cooper stojí vedle ní s rukou položenou na jejím rameni a přivětivě se usmívá, jako by ji chtěl potěšit. Po několika okamžicích smíšených pocitů se Laura poněkud zklidní a začne se smát, přičemž její smích se mísí se slzami. Smích je stále bezstarostnější, až se před ní nakonec zjeví postava anděla. Jakkoli směšná a kýčovitá se tato scéna může jevit, měli bychom trvat na tom, že když brutálně znásilněná a zavražděná Laura Palmerová dosáhne vykoupení a proměny se ve šťastnou usmívající se bytost hledící na své vlastní andělské zjevení, není zde ani stín ironie.

A tak se jako finální lekce snímku *Prolomit vlny* ukazuje, že viktoriánskou patriarchálně-šovinistickou radu, podle níž si žena může zachovat zdravý rozum (tj. vyvarovat se hysterických výlevů nebo perverzní zhýralosti), jen když se vdá, je nezbytné obrátit naruby. Skutečná otázka zní, jak se žena může vůbec vdát, aniž by ji postihla psychóza. Odpověď samozřejmě zní, že jediné tehdy, když přistoupí na partnerovu (manželovu) kastraci, tj. přistoupí-li na skutečnost, že dotyčný falus pouze vlastní, ale že není samotným falem – žena se nanejvýš jen může opájet fantaziemi o Jiném Muži, jenž by byl samotným falem, protože důsledky jejího setkání s takovým mužem by byly katastrofální, jak ostatně názorně dokládá psychotický úděl Bess.