

Články

FIL(M)OSOFICKÁ MEDITACE
O ZÁVRATI Z ČASU*Hitchcockovo Vertigo*

Vlastimil Zuska

Závrať je strach z anticipovaného pádu. Staletí, rostlá do kmene sekvojovce obrovského (*Sequoiadendron giganteum*) pak působí závrať z propasti času minulého, která se spájí do závratí z vrcholu věže přítomnosti, obklopené propastí času prošlého i právě budoucího. Závrať, ve významu přesahujícím rovinu fyziologie i psychologie, lze také chápat, v prvním přiblížení, jako přílišnou anticipační empatii, tj. jako strach z vlastní budoucnosti, řešený obratem k minulosti. Sama etymologie termínu „vertigo“ (z latinského *vertiginis* – kroužit, vířit) mívá k významu točit se, být ve středu víření, k pocitu „že se s člověkem všechno točí“. V časovém ohledu pak znamená, že si minulost a přítomnost neustále vyměňují místa až do nebezpečí ztráty vědomí (sebe sama a druhého) a toho se trpící vertigem skutečně obává. Tento význam, spolu s dalšími, metaforickými a tím i hlubšími, naplňuje, prezentuje a kontemplanuje *Vertigo*, mimo jiné právě díky typicky hitchcockovskému vtažení „všití“ (suture) diváka do filmu.

Tímto klíčem se pokusíme „otevřít“ *Vertigo* a vytěžit i cosi navíc pro filmovou teorii a estetiku.

Pro přiblížení poměrně spleťtí dějové linie, která zprvu, tj. v první polovině filmu, naznačuje „zázračné“ vyústění¹⁾ – reinkarnaci či metempsychózu a pro založení základní explikační půdy uvádím mírně komentovaný „obsah“ v podání Raymonda Durgnata, který je významný zejména tím, co opomíjí a příznačný tím, co ze syžetu zdůrazňuje. Jistě bychom se mohli dobrat zajímavých výtěžků pouhou komparací různých „převyprávění“ *Vertiga*, kdybychom neměli záměr jiný. Durgnat tedy líčí (pro něj) nosný příběh následovně:

„Po střechách losangeleských domů prchá zločinec, kterého pronásledují policista a detektiv Scottie (James Stewart). První dva přeskočí uličku mezi domy, ale třetí Scottie nedoskočí, uklouzne a nemohoucne zůstává viset šedesát stop [cca 20 metrů] nad zemí. Policista se otočí, aby mu podal pomocnou ruku, uklouzne, padá a zabije se.

Scottie, který toto drama přežije, pod jeho dojmem odchází do výslužby. Je však rozhodnut svou závrať [která možná byla příčinou jeho selhání, možná se vyvinula pod jeho

1) Srov. Tzvetan Todorov, *The Fantastic*. Ithaca 1975.

vlivem] přemoci za pomoci své přítelkyně a bývalé milenky Midge (Barbara Bel Geddes). Při tomto pokusu, kdy si v ateliéru své přítelkyně nejprve stoupne na stoličku, pak na pracovní stůl, však selhává a omdlává, neboť oknem zahlédne ulici [líčí Durnat, ve skutečnosti, tj. ve filmu, však spatří fotografii ulice z ptačí perspektivy – zjevná aluze na jednu z možných dichotomií *Vertiga*: iluzi a realitu].

Jeho přítel ze školních let, s nímž se léta neviděl, Gavin Elster, ho požádá, zda by nesledoval jeho ženu Madeleine. Scottieho neochota převzít roli psychiatra mizí, když se dovídá o Madeleinině přesvědčení, že je reinkarnací své praprababičky Carlotty Valdes, kurtizány z dob španělského osídlení. Jakmile spatří Madeleine (Kim Novak), zamiluje se do ní a sleduje její záhadné putování od obchodního domu ke galerii, kde visí portrét její prapředkyně, do hotelu, z něhož mizí (pokud v něm vůbec byla) a konečně až pod most přes Zlatou bránu [Golden Gate Bridge], kde se jeho [tajemný předmět touhy] pokusí utopit. Scottie ženu zachrání a láska začne být oboustranná.

Midge, s pocitem že Scottieho ztrácí kvůli napůl šílené ženě a romantické historce, se ho snaží vrátit zpátky na zem. Představí ho antikváři, který mu vypráví tragický příběh Carlotty a poté vytvoří kopii Carlottina obrazu [jemuž se Madeleine snaží připodobnit], s parodickým záměrem však nahradí tvář kurtizány svou vlastní, obrýlenou [srov. obdobnou vynucenou záměnu na Whistlerově obrazu ve filmu *Bean*]. Scottie ovšem [křečovitý humor] neocení, s Midge se rozchází, ale rozhoduje se zbavit Madeleine její chorobné iluze. Když Madeleine sní o španělské misi v době Carlotty, zaveze ji k ní, aby jí ukázal, že budova stále ještě existuje takřka v nezměněné podobě a že na její ‚zapomenuté vzpomínce‘ [tj. údajně vzpomínce Carlotty] není nic nadpřirozeného. Ve stájích misie se oba poprvé políbí. Vzápětí se mu Madeleine vytrhne a běží po schodech vzhůru do věže. Scottie bojuje se svou závratí a zvolna se potácí za ní, aby už jen stačil zahlédnout, jak se jeho láska řítí z věže vstříc smrti.

Koroner Scottieho obviní z morálního, třebaže nikoli protizákonného selhání a ten upadne do katatonického mlčení [nebo je to meditace?], z něhož se postupně vzpamatovává jen proto, aby trpěl halucinacemi, které v něm vyvolávají ženy i jen vzdáleně podobné jeho ztracené lásce. Na ulici před ‚Madeleininým‘ obchodním domem potkává prodavačku Judy [opět a pochopitelně Kim Novak], která je pod vrstvou vulgárnosti a zahořklosti dvojnicí Madeleine. Její první reakcí na jeho neobratné dvoření je kousavé odmítnutí, pak ale vycítí jeho zanícení, změkne a stejně jako její předchůdkyně začne lásku opětovat. Jeho láska je však láskou k originálu a Scottie po ní nezačne sexuálně toužit do té doby, dokud svou podobu s původní láskou nedovede k dokonalosti. Když se pak v jejím apartmá políbí, představuje si Scottie, jak se líbá ve stájích misie s původní Madeleine.

Hitchcock však mezitím [pro diváka] záhadu vysvětlil: Judy byla Elsterovou milenkou, kterou si vybral pro její podobnost se svou manželkou, léčící se v té době v sanatoriu. Judy hrála Madeleinu do té doby, až Elster svou ženu shodil z vrcholku věže. Judy měla zajistit Scottieho přítomnost [a současně nepřítomnost] jako svědka sebevraždy. Elster, jistý si dědictvím po své ženě, pouští Judy k vodě. Ta by měla se Scottiem přerušit styky, ale nemůže, neboť její počínající láska nebyla předstíraná. Žije nicméně ve strachu z dosažené podobnosti, že by se vše mohlo prozradit a rovněž v beznadějně žárlivosti na Scottieho lásku k jejímu falešnému já.

Není však jisté, nakolik Scottie vidí Judy jako Madeleine, která se vrátila, nebo jako jinou Madeleine. Judy si bezstarostně a neuváženě na sebe bere šperk, který nosila Madeleine [a Carlotta] a kouzlo je zlomeno [Scottie prohlédne]. Scottie ji [Judy/Madeleine] takřka násilím dovléká do španělské misie, nutí ji do schodů a ve své zuřivosti překonává zavraždě. Jak stoupají do schodů, líčí jí její zločin. Žena se ho zoufale snaží přesvědčit, že tehdy, když sama běžela do schodů a jeho nechala vrávorat za ní, udělala to proto, aby zabránila zločinu, který její láska k němu učinila zbytečným a pro ni odporným. Scottie však vyčítavě zvolá „Madeleine, já jsem tě miloval!“ [příznačné *préteritum*]. V téže chvíli se na vrcholu schodiště objeví přízračná silueta. Při jejím spatření se Judy lekne, o krok ustoupí a zřítí se. Z postavy se vyklube chůva a Scottie zírá dolů, kam dopadla Judy.²⁾

Spektrum nabízejících se i skrytějších interpretací je v případě *Vertiga* neobyčejně široké zejména z důvodu maximálního uplatnění Hitchcockova „vzorce“, tj. přechodu od obrazů věcí a osob jako primárního objektu filmové reprezentace k objektům druhého řádu – vztahům. Řada těchto interpretací se také uskutečnila a psychologické, psychoanalytické, existenciální a další typy interpretačních přístupů tematizují v souvislosti s *Vertigem* vzájemnou výměnu a střídání, tedy „hru“ násilí a masochismu, třístupňovou eskalaci viny (tři pády) a nebezpečí iluze romantické lásky, nietzscheovskou „vůli k moci“ (nikoli už mnohem případnější „věčný návrat“), mýtus o stvoření, Prométheovský mýtus, mýtus Pygmalion, Lilith, Fausta (Mefistofelem je Elster), opozitum iluze a reality a bolestivé vyléčení z iluze, prozření Dona Quijota, tragické vyplnění podvědomých fantazií, motiv zločinu a trestu, motiv Everymana, hledajícího svůj přelud lásky atd. atp. S jedinou výjimkou (pochopitelně Deleuze, který ovšem předkládá filosofické a sémiotické výtěžky z materiálu filmové historie a sleduje přechod od afektivního a senzomotorického znaku k chronoznaku, nejde mu tedy primárně o interpretaci jednotlivých filmových děl) je **zcela** zanedbána časová dimenze *Vertiga*, navzdory naprosto očividným „klíčům“, neboli interpretačním, intencionálním vodítkům. Tím se rovněž ztrácí z horizontu interpretů problém personální identity a ontogeneze. Komentátoři a exegeti tohoto Hitchcockova díla se však vesměs shodují v názoru, že se *Vertigo* z celku jeho tvorby vymyká rozjímavým rytmem³⁾ a kontemplativní či meditativní atmosférou, navzdory řetězci dramatických akcí, tedy právě, aniž by to však bylo reflektováno, **explicitní tematizací časovosti**. Například a právě scénu u poraženého kmene sekvojovce, na niž jsem narážel v samém úvodu, kde Madeleine/Carlotta/tehdy-ještě-ne-Judy ukazuje Scottiemu, kdy se coby Carlotta narodila jako místo/čas v letokruzích, většina interpretů, včetně Durnata, nepovažuje za důležitou, pouze snad za jakýsi ornament. Leč Hitchcock nikdy nepracoval s ornamentem! Uvedená scéna je naopak pro celkový smysl filmu nepominutelná, jak se pokusíme dále doložit.

Zásadním a základním konstitutivním rysem Hitchcockových filmů je, že „vše je v nich interpretací – jednání, afekce, vjemy. U Hitchcocka je akce, jakmile je dána, obklopena souborem vztahů. U Hitchcocka nejde o děj či o „kdo to udělal?“, ale o síť vztahů, v nichž

2) Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock or The Plain Man's Hitchcock*. London 1974, s. 278 – 279.

3) Srov. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987.

jsou jednání a jejich nositel zachyceny. Vztahy jednoduše neobklopují jednání, ale **předem** [zvýr. V. Z.] ho prostupují a nutně transformují do symbolického aktu.⁴⁾ K onomu „předem“ se ještě vrátíme v souvislosti s „napětím“, zatím je důležitý náhled (nejen Deleuzův, ale i Douchetův, Wollenův), snadno dosažitelný kterýmkoli vnímavým divákem, že centrálním tématem a explicitním předmětem Hitchcockovy tvorby jsou relace. A to nejen vztahy mezi postavami, jednáními a věcmi ve funkci symbolů (srov. Madeleinin náhrdelník ve *Vertigu*), postavami transponovanými do pozice zaznamenávajících postav-diváků, ale a zejména vztahy mezi reálným divákem a sítí vztahů, prezentovanou filmem. Deleuze proto právem přirovnává Hitchcockovo filmové rámování k tapetě či gobelínu (na rozdíl od bazinovského „okna“ či „nástěnného obrazu“ i třeba ophülovského zrcadla), do něhož je divák zapleten.⁵⁾ Neviditelná, „rubová“ vlákna jsou právě vztahy, mentální obrazy, myšlenky; celkový tvar je pak rytmickou střídou obrazů a vztahů (myšlenek) a hitchcockovský film proto „netvoří dva póly – režisér a divák – ale póly tři – režisér, film a divák, který do filmu vstupuje a jehož reakce tvoří integrující složku filmu“.⁶⁾ Při letmém pohledu by se dalo namítnout, že pro každý film je třeba diváka, že „vlastní umělecké dílo“ (Collingwood) či „estetický objekt“ (Mukařovský, Ingarden aj.) bez diváka, recipienta prostě nevznikne. Jistě tomu tak je, ale participace a interpretační vklad se liší film od filmu a řada filmů tzv. drží pohromadě i před velmi pasivním publikem. Akční filmy, horory, katastrofické filmy a další sub- či žánry pracují často a s převahou spíše se šokem nežli s napětím. Právě hitchcockovská práce s napětím si vynucuje aktivní zapojení diváka, „roztažení“ časového vědomí oběma směry, zejména však do budoucnosti, posílení anticipační složky. Hitchcock sám reflektoval vlastní tvorbu a vědomě napětí využíval právě pro „všití“ diváka do filmu: „Když diváci vědí předem, dříve než hrdina, o co [o jaké vztahy – V. Z.] jde, budou jejich mysli naladěny sympaticky, budou anticipovat jeho i její reakce, budou vědět přesně, co se bude dít v myslích postav – tam se odehrává skutečné drama.“⁷⁾ Povšimněme si dvou důležitých momentů – sympatického naladění a anticipace.

„Sympatické naladění“ vlastně znamená přijatou nabídku možnosti vcítění, souznění s postavou filmu, „spoluprožívání“ jejích nadějí i zklamání – tedy vyplňování (i negativní) její (a „sympatizujícího“ diváka) anticipace, ovšem z pozice diváka, který ví. Divácký prožitek se tak nutně, lze říci vynuceně a násilně ze strany Hitchcocka (který si liboval ve „vodění diváka na niti“), rozštěpuje na prožívání v prvním plánu prožitků postavy (který je ovšem již plánem „diváckým“, jeho předmětem jsou již vztahy) a tedy na vcítění do postavy a jejích anticipací a na divácký prožitek diváka jako pozorovatele vlastních empatických aktivit, ztělesněných postavou a do ní projektovaných. (Srov. o třináct let starší snímek *Rozdvojená duše*. Hitchcock se, zdá se, pohyboval po spirále sebereflexí vlastní tvorby a za témata si volil konstitutivní složky svého stylu, včetně vlastního života.) Role anticipace, uvědomování si časových dimenzí, symbolických

4) Gilles Deleuze, *Cinema 1. – The Movement-Image*. Minneapolis 1986, s. 200.

5) Gilles Deleuze, *Cinema 2. – The Time-Image*. Minneapolis 1989, s. 267.

6) Gilles Deleuze, *Cinema 1...*, s. 202.

7) John R. Taylor, *Hitch. The Life and Work of Alfred Hitchcock. The Authorized Biography*. London 1978, s. 240.

významů, „neviditelných“ relací (i ve smyslu „neviditelného“ u Merleau-Pontyho) je tak významně posílena, spolu s očividným využíváním antinomie estetické distance.⁸⁾ Posílení reflexivity, dosazení vztahů na post primárních objektů, aktivizace vědomí času, symbolická transference přispívají k distancovanému, „pozorovacímu“ modu recepcce, ke kontemplativnímu vztahování se k „tapisérii“ *Vertiga*.

Rozdíl mezi napětím (suspense) a šokem, který Hitchcock využívá ve prospěch napětí jasně dokládá tento záměr i jeho úspěšnou realizaci právě (jistěže nejenom) ve *Vertigu*. Na napětí můžeme pohlížet jako na časově extendovaný šok, jako na akumulující se tenzi v anticipační dimenzi, tedy jako na šok, jehož skokový „gradient“ se „roztáhl“ v čase: „Napětí [je zde] založené na dohadování, jak se zachová James Stewart až zjistí, že mu lhal.“⁹⁾ Takovýto důraz na anticipaci, budoucnostní složku časového vědomí, našel pravděpodobně nejsilnější a nejexplicitnější výraz právě ve *Vertigu*, kdy sám název, resp. fenomén jím označovaný, v sobě tuto dimenzi esenciálně obsahuje (viz začátek).

Tvrdí-li John R. Taylor (v *autorizované* biografii A. H.), že *Vertigo* je Hitchcockovou alegorizovanou autobiografií, nejde o tvrzení prázdné. Nechceme pochopitelně podléhat „intencionálnímu bludu“, ani „biografickému kriticismu“ a snažit se vyložit *Vertigo* životními postoji a skrytými běsy Alfreda Hitchcocka, spíše naopak, zčásti „vysvětlit“ Hitche jeho tvorbou. Taylor spekuluje, že Hitchcock sám možná trpěl závratí, a proto vkládal do svých filmů „zavěšené“ scény, postavy nad propastí (*Na sever Severozápadní linkou, Sabotér, Pan Smith s chotí*).¹⁰⁾ Dodejme, že pro hlubší analýzu Hitchcockovy tvorby je fakt, zda trpěl touto, tj. fyziologickou závratí, zcela irelevantní. I zde platí hitchcockovský vzorec vztahu jako primárního objektu a půjde tedy o závrať spíše, řekněme metafyzickou. Jistě pak není náhodná „symbolická komunikace“ mezi autory literární předlohy *Vertiga* a jeho režisérem. Boileau a Narcejac napsali román „na míru“ či jako vějičku pro Hitchcocka, který se na ni ochotně chytil. Taylor plasticky líčí, jak byl Hitchcock v běžném životě bojácný, jak musel mít vše (život, natáčení i diváky svých filmů) vždy zcela pod kontrolou, jak byl prakticky asexuální. To vše implikuje obavy z budoucnosti, kterou nelze mít pod kontrolou, obavy z anticipace, která by se mohla vymknout očekávanému – tedy **závrať z času**. Touto závratí, která obsahuje i strach z (budoucího) sebepoznání, Hitchcock, vždy se bránící jakémukoli symbolickému výkladu svých děl, s velkou pravděpodobností trpěl, a snad proto se s ní tolik obíral.

S velkou rolí anticipace, ať už postavové, vciřované, jejíž úběžník je divákovi znám nebo otevřené divácké kritického diváka (v Ecově smyslu) souvisí zcela zásadní faktor konstituce estetického objektu či, chceme-li, celkového a průběžně se měnícího smyslu filmového díla, který u Hitchcocka, jak jsme již uvedli, vyžaduje masivní diváckou participaci. Jde o faktor, realizující se v přítomnosti a směřující do budoucnosti, který můžeme nazvat s Ingardenem „doplňováním míst nedourčenosti“, s Ecem, Thomasem G. Pavalem či Lubomírem Doleželem „volbou z možných (fikčních) světů“, o faktor, který je

8) Srov. Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. „Estetika“ 32, 1995, č. 1, s. 10 – 30.

9) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987, s. 137.

10) J. R. Taylor, c. d., s. 173.

nosnou vlnou napětí.¹¹⁾ Jazykem kvantové fyziky jde o vždy aktuální „kolaps vlnové funkce“, jazykem estetiky o aktuální řešení víceznačnosti smyslu a významu. Interpretační strategie diváka je v tomto ohledu podmíněna jeho schopností anticipace, resp. **dosahu** anticipace, přesahu přítomnosti. Dílčí součástí (psychologickou, resp. psychoanalytickou) tohoto dosahu, vzdálenosti, kam až divák anticipačně „dosáhne“, je jeho schopnost či ochota „odkládat slast“ z naplnění. Uveďme příklad poněkud odlehlý, zato názorný – motocyklového či automobilového závodníka: projíždí-li začátečník soustavou zatáček, najede do první optimálně (z hlediska této první a jediné), ale optimální výjezd z první nebude optimálním vjezdem do následující. Zkušený borec obětuje optimální vjezd do první zatáčky optimálnímu průjezdu celou soustavou zatáček. Optimálnost v případě voleb z aktuálně potenciálních možných světů projektovaných dílem pak spočívá v intenzitě a úrovni „těžení“ hodnot, tou či onou volbou slibovaných, vábících a dosahovaných. Rozdíl pak spočívá často ve „skloubení hodnot a hodnotových kvalit“ (Ingarden), tedy například ve splněním či zklamání očekávání z komplikovanějšího syžetu, ve volbě ve prospěch rostoucího a protahovaného napětí atp. Celkovou strukturaci estetického prožitku pak zdaleka neurčuje pouze anticipace, ale i retrogradní pohyb osmyslení: divák, který se rozhodne interpretovat první polibek Madeleine a Scottieho jako upřímný, dojde zpětně k revizi této volby, neboť se ukáže, že byl (?) předstíraný. Na linearitu časové posloupnosti minulost–přítomnost–budoucnost se tak vertikálně vrství zpětné i dopředné oblouky, recepční, významové a osmyslující (neviditelné) „flashbacky“ a „flashforwards“. Schéma prožitku tak odpovídá Bergsonovu rozlišení prostorové (vizuální) linie percepce a linie časové (vztahové, myšlenkové), kolmé na první, vodorovnou,¹²⁾ které obdobně formuloval Péguy¹³⁾ i Deleuze: „Dějiny jsou esenciálně horizontálně průběžné [longitudinales], paměť esenciálně vertikální. Dějiny esenciálně spočívají v probíhání událostí, v přecházení od jedné k druhé. Paměť, která je uvnitř události, esenciálně a především spočívá v neopouštění události, v setrávání v ní a v jejím zpětném procházení zevnitř.“¹⁴⁾

Připomeňme v této souvislosti „gobelín“ *Vertiga* s jeho neviditelnými vlákny, vztahy, se zacyklenými dynamickými relacemi od obrazu k myšlence a zpět a opět vidíme, že závrať z času je v tomto díle tématem ústředním.

Dosavadní popis úlohy anticipace v estetickém prožitku (a ve *Vertigu*) vyžaduje upřesnění. Anticipace nevyčerpává budoucnostní rozměr časového vědomí, tedy to, co Husserl nazývá „protencí“. Protence, bezprostřední budoucnost i augustinovská přítomnost budoucnosti v přítomnosti, otevřenost do budoucnosti, zahrnuje celý budoucnostní časový horizont, jehož je anticipační intence pouze součástí. Soustředění se na anticipaci (ve filmu vynucené), na předvídatelné, tedy znamená záměrné (což nevylučuje podvědomé či zvykově neuvědomované) zúžení otevřené budoucnosti na předvídatelnou a tedy v jistém smyslu kontrolovatelnou budoucnost. Film, stejně tak jako ostatní umělecké

11) Srov. Lubomír Doležal, *Mimesis and Possible Worlds*. „Poetics Today“ 9, 1988, č. 3; Umberto Eco, *Small Worlds*. In: *The Limits of Interpretation*. Bloomington 1990; Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. 1986.

12) Třetí schéma času viz Henri Bergson, *Matter and Memory*. New York 1991, s. 143.

13) Charles Péguy, *Clio*. Paris 1932, s. 230.

14) Gilles Deleuze, *Cinema 2...*, s. 100 a 297.

druhy a Hitchcockův film obzvláště, tuto redukci vykonává pomocí řady prostředků, mezi něž patří spolu s kontextem díla konkrétního tvůrce i žánrové normy. Do sféry působení těchto faktorů spadají i „neočekávané“ zákruty syžetu. Závěr *Vertiga* s pádem Judy/Madeleine může být pro některé diváky neočekávaný, tedy překvapivý, ale zůstává v užším koridoru anticipací tvořící dvojice očekávané – neočekávané. Tento koridor by byl překročen, kdyby se např. Judy místo pádu vznesla.

Jak jsme uvedli výše, Hitchcock ve *Vertigu* situoval diváka do dvojí role, kde je tato komplementarita anticipace explicitní. Divák má vědomostní náskok před postavami, do nichž se ve větší či menší míře vcítuje a tudíž sdílí jejich anticipace. Složka očekávanosti je tedy posílena, aniž by vymizela neočekávanost, navíc se přidává vzájemná hra mezi dvěma anticipacemi (postavovou a vlastní diváckou). Mohli bychom spekulovat, nakolik šlo u „prvního diváka“ Hitchcocka o vědomý záměr či podvědomou expresi (a zástupné prožití) vlastních obav z ohrožené „ontologické jistoty“¹⁵⁾, jisté je, že redukce budoucnostního horizontu na anticipační výsek dočasně jistotu „pobytu“ zvyšuje. Připomeňme výše uvedené impresie Hitchcockových životopisců o jeho spíše ontologické nejistotě a zjistíme, že zvláště v případě *Vertiga* nešlo o nahodilé téma, ale pravděpodobně také o nejhlubší výraz Hitchcockovy osobnosti.

Uvedená dvojkolejnost diváckého postoje, sycená simultánně anticipací, empatií a distancí funguje mimo umění výrazně např. při jakémkoli sledování sportovních utkání, lhostejno jakého druhu sportu. Snadno z autopsie zjistíme, že v naprosté většině těchto prožitků někomu fandíme, tzn. vcítujeme se do jednoho ze zúčastněných soupeřů. Jinak by nás střetnutí zdaleka tolik nebavilo. Toto vcítění vlastně znamená převzetí či sdílení anticipací objektu fandění, prožívání zklamání (nesplněných očekávání) a radostí (splněných očekávání) spolu s postavami (hráči či herci). Známý analytický estetik Kendal Walton zprvu tuto situaci popisoval tak, že vysíláme do příběhu své fiktivní ego, které prožívá na místo nás.¹⁶⁾ Zjevný redukcionismus tohoto výkladu ho přiměl k jeho opuštění.¹⁷⁾

Zobecněně, empatie znamená sdílení anticipací a přítomností, sdílení redukovaného časového horizontu. Jsme tedy schopni vcítění do toho, fandění tomu, jehož anticipace jsme schopni sdílet. Jedním z důvodů empatie vůbec, je mimo jiné bezpečné prožití i těch zážitků, které bychom jinak odmítli, tedy v posledku kognitivní zisk diváka (včetně zisku sebepoznání). Nebyla proto celá Hitchcockova tvorba částečně bojem proti (metafyzické) závratí a *Vertiga* její nejvýraznější artikulací?

Významné místo *Vertiga* v celku Hitchcockovy tvorby pro něj samého dokládá opět Taylor svědectvím o zextremnění i jinak příslušného perfekcionismu, s nímž se režisér věnoval nejmenším detailům ex- i interiérů: dokonalé kopii módního salonu, květinářství, kde Scottie podruhé potkává Madeleine/Judy muselo být do poslední naaranžované květiny shodné s prvním setkáním atp.¹⁸⁾ Jistě vytane na mysli Nietzschova „myšlenka věčného návratu“, tedy opět časové téma, problém opakování v percepci, v poznání, v dojmu reality, v ontologické jistotě (Kant, Deleuze a další). Hitchcock udržuje v celém

15) Srov. R. D. Laing, *The Divided Self*. Harmondsworth 1965.

16) Srov. Kendal Walton, *Fearing Fiction*. „The Journal of Philosophy“ 75, 1979.

17) Srov. Kendal Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Mass. 1990.

18) J. R. Taylor, c. d., s. 241.

filmu další dimenzi napětí, a to mezi iluzí a realitou. Na samém konci Judy platí za podlehnutí, leknutí se iluze, komplementárně se Scottieho prohlédnutím (iluze). Napětí mezi vcítěním a distancí, s W. Worringerem – mezi vcítěním a abstrakcí (mentálními vztahy), udržuje Hitchcock „pojistkami“ proti přílišné identifikaci s postavami, a tím ke ztrátě estetické distance „poddistancováním“¹⁹⁾, ke ztrátě reflexivity – kognitivní převahou diváka, symbolickou modalitou konkrétních předmětů (náhrdelník, výběr oděvů pro Judy/Madeleine 2.), dosazením „neviditelných“ mentálních vztahů na místo primárních objektů filmové reprezentace. Vtažením diváka do filmového díla jako integrujícího faktoru, posiluje jak diváckou reflexivitu, tak ale i prostor vcítění, posilovaný navíc „hyperrealismem“ opakující se mizanscény. Explicitní tematizaci časové dimenze nahrává i průběžné tkanivo z obrazů a myšlenek, z obrazů a realit časových, myšlenkových, vrstveně významových, odpovídají zmiňovanému Bergsonovu schématu časo-prostorové percepce s výrazně posílenou časovou, „neviditelnou“ osou.

Jedním z klíčových konkrétních symbolů *Vertiga*, ale i dalších Hitchcockových filmů (*Psycho*, *Ptáci*, *Nepravý muž*) jsou schody. Některým interpretům²⁰⁾ slouží jako průkaz vlivu německého expresionismu. Deleuze přitakává Regnaultovi v ustavení spirály jako „principiální dynamické formy“, která vládne *Vertigem*: schody věže misie, spirála automobilového sledování, lokna v účesu Madeleine. Dodejme, že právě Scottieho sledování sice končí na „stejném“ místě, které však již není stejným, neboť vztahy postav se mezi tím změnily. Tak jako pozdější Scottie již jen kdysi miloval dřívější Madeleine. Soustředné letokruhy sekvojovce se mění ve spirálu dodáním časové dimenze.

Ernst Aeppli psychoanalyticky a diskutabilně interpretuje točité schody jako vývojovou spirálu, zachovávající „pevnou osu existence“ (ontologickou jistotu) a přitom umožňující výstup či sestup v plném okruhu osobnosti.²¹⁾ Točité schodiště *Vertiga* ovšem nemá pevnou osu, naopak je závratnou hlubinou jak fyzikálně, tak možná doslovněji, závratnou hlubinou lidské duše. Výstup umožňuje, ale právě s rizikem nástupu vertiga, s možností pádu a to i pádu ve smyslu mravním. Symbolika na působivých konkrétních obrazech v etickém rozměru – závrať z anticipované možnosti mravního úpadku je další fasetou Hitchcockova životního díla.

Schody také spojují jednotlivá „podlaží“ psychiky či psyché²²⁾ a závěrečný pád Judy příznačně končí na nižší **střeše**. Psychika, Druhý, časový horizont, nemají dno, jak se Scottie přesvědčuje při snovém sestupu na „dno“ Madeleinina prázdného hrobu. Výmluvný příklad užití schodů a využití tenze, a tím i spojitosti mezi obrazem a „neviditelným“ významem odjinud – z *Běsnění* – retrográdní (prostorový) pohyb obrazu (kamery) po **schodech** dolů, významový (časový) pohyb dopředný, vertikální – k vraždě.

Vějíř možných interpretačních přístupů bychom mohli rozevírat dále, zmíním již jen dva a to pro podporu dosud uvedeného: psychologický (Personal Construct Theory) a proto-existencialistický.

19) Srov. E. Bullough, c. d.

20) Srov. Tom Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Urbana 1986, s. 25; R. Durnat, c. d., s. 292; Regnault srov. podle Gilles Deleuze, *Cinema 1...*, s. 21.

21) Ernst Aeppli, *Psychologie snu*. Praha 1996, s. 221.

22) Tamtéž.

Dvě zajímavé studie o prožitku ohrožení (kam jistě patří i závrať) v souvislosti s anticipací podává Landfield.²³⁾ Z široké empirické a experimentální báze dovozuje, že „nosičem“ zážitku ohrožení je kontrast mezi minulým či přítomným já jako sebou samým vytvořeným mentálním obrazem a mezi ideálním já, reprezentací, kterou by příslušná osoba být chtěla. Z Landfieldových (a dalších psychologů) výzkumů vyplývá, že se naše jednání téměř vždy řídí jistým sebeobrazem, k němuž směřujeme, resp. tenzí mezi aktuálním sebeobrazem a sebeobrazem anticipovaným. Prožitek ohrožení pak zažíváme v přítomnosti lidí, kteří se podobají našemu aktuálnímu sebeobrazu. Prožitek ohrožení je pak reakcí na očividný (doslova) důkaz (protože opakující sebereflexi dodávám) aktualizovaného selhání našeho úsilí o dosažení ideálního anticipovaného já. Dalšími výzkumy došel Landfield k závěru, že pocit ohrožení v přítomnosti ohrožujících lidí není způsoben pochybnostmi o budoucím chování ohrožující osoby, ale vážnými obavami z toho, jak se my sami budeme za takových okolností chovat. Tedy, v kontextu našich analýz, budoucnost se nám vymyká z rukou, do protence vstupuje nepředpověditelné – cítíme ohrožení. Obsedantní snaha Scottieho „vrátit“ minulost, vsunout na místo nepředpověditelné, nekontrolovatelné budoucnosti anticipovatelné „již prožité“, své minulé lepší, protože milující já, nevystavovat se (znovu) mravní zkoušce, zdá se, koresponduje s Landfieldovým zkoumáním (mimochodem skrytě fenomenologickým – srov. obdobné přístupy A. Schutze, Bergera s Luckmannem a dalších) sociálních interakcí. Uvedeným prizmatem můžeme rovněž nahlížet na (třebaže předstíranou) relaci Madeleine/Judy k obrazu Carlotty Valdes, na Scottiem řízené přibližování Judy k (ideální, protože mrtvé a tím nedosažitelné) Madeleine atp.

Další obsáhlou analýzu *Vertiga* bychom mohli založit na zásadní Kierkegaardově studii *Bázeň a chvění* (česky 1993), kde zkoumá, mimo jiné, „zónu“ mezi estetikou a etikou. Jeho trefný postřeh jako by byl šit na míru *Vertigu*: „Myšlení se vlastně musí neustále vydávat na území etiky, ale aby dosáhlo významu, musí se problému ujmout s estetickou zaujatostí a žádostivostí.“²⁴⁾ Připomeňme opět Scottieho vášnivé zaujetí při vytváření „druhé“ Madeleine z estetického zřetele (např. v módním salonu), zahlušující právě (z Kierkegaardova pohledu) etický rozměr vlastního pobytu a vlastní budoucnosti. Ještě jeden Kierkegaardův vhled osvětlí Hitchcockovu práci s napětím a prozradí filiaci s řeckou tragédií. V souvislosti s rozbořením Aristotelova konceptu *anagnóris* (znovupoznání) z *Poetiky*²⁵⁾ Kierkegaard uzavírá: „Všude tam, kde se o znovupoznání mluví, se také *eo ipso* mluví o předcházející skrytosti. Tak jako znovupoznání uvolňuje a osvobozuje, tak také utajenost v dramatickém životě napíná.“²⁶⁾ Srovnáme právě uvedené s výše zmiňovanou „hrou“ mezi věděním postavy a diváky, s napětím z protrahovaného „znovupoznání“ a snadno dojdeme k příbuznosti syžetu *Vertiga* s antickým dramatem i s Kierkegaardovou „osudovostí“, významově obtěžkanou budoucností. Samotný pojem *anagnóris*

23) Srov. A. W. Landfield, *A movement interpretation of threat*. „Journal of Abn. Soc. Psychology“ 49, 1954, s. 529 – 532; A. W. Landfield, *Self-predictive orientation and the movement interpretation of threat*. „Journal of Abn. Soc. Psychology“ 51, 1955, s. 434 – 438. Sumarizující komentář viz Brian M. Foss (Ed.), *New Horizons in Psychology*. Harmondsworth 1966, s. 375.

24) Søren Kierkegaard, *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti*. Praha 1993, s. 72.

25) Srov. Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996.

26) S. Kierkegaard, c. d., s. 72.

u Aristotela skýtá další interpretační klíč k *Vertigu*, zejména jeho čtvrtý typ znovupoznání, založený na úsudku a jeho varianta, znovupoznání založené na chybném úsudku,²⁷⁾ resp. tenze mezi chybným úsudkem postavy a správným úsudkem diváka. Ve *Vertigu* se však uplatňuje všech pět Aristotelových typů rozpoznání, první z nich, poznání podle znamení, dokonce pomocí příkladu, který uvádí sám Aristoteles – totiž náhrdelníku. Třetí, „asociativní“ typ znovupoznání (scény s polibky) opět posiluje napětí mezi správným a chybným rozpoznáním. Navíc Aristotelovo pojetí tragédie jako „zobrazení lidí lepších, než my býváme“²⁸⁾ koresponduje s uvedeným Landfieldovým výkladem pocitu ohrožení, tj. s jeho složkou anticipovaného ideálního já a s jeho využitím ve *Vertigu*.

Poznámka na závěr: V prezentovaných interpretacích jsme záměrně nevyužili specifické pojetí a Deleuzův koncept „stávání se“ (*Différence et Répétition*), resp. Deleuzeho s Guattarim (*Mille Plateaux, Qu'est-ce que la philosophie?*), přestože by se takřka *samo* nabízelo. Snažili jsme se „vystačit“ s protencí, budoucnostní dimenzí časového horizontu, anticipací a reflexí očekávání a nezavádět nový komplexní koncept, jehož explikace by se značně vzdálila tématu. Ostatně Deleuze sám s tímto konceptem ve svém „filmovém“ filosofování nepracuje.

Pokusili jsme se vyznačit významové pole dění *Vertiga* a ponechat několik otevřených interpretačních východisek. Jedno z nich můžeme uzavřít: velký obrazivý analytik lidské psychiky Hitchcock svým filmem nově předložil prastarou hádanku Sfingy – vztah Člověka a času.

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, Fikce, Distance* (1996).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

27) Srov. Aristotelés, c. d., kapitola 16.

28) Aristotelés, c. d., s. 86.

ILUMINACE

Vlastimil Zuska: Fil(m)osofická meditace o závratí z času

Vertigo

Paramount, 1958

Režie a produkce: Alfred Hitchcock. **Námět:** Pierre Boileau, Thomas Narcejac – román *D'entre les morts* (Zpět z říše mrtvých). **Scénář:** Alec Coppel, Samuel Taylor. **Kamera:** Robert Burks. **Střih:** George Tomasi-
ni. **Výprava:** Hal Pereira, Henry Bumstead. **Kostýmy:** Edith Headová. **Hudba:** Bernard Herrmann. **Zvuk:** George Dutton. **Zvláštní efekty:** John Fulton. **Zvláštní fotografické efekty:** Farciot Edouart, Wal-
lace Kelly. **Výtvarník titulků:** Saul Bass. **Zvláštní sekvence:** (sen) John Ferren. **Rekonstrukce filmo-
vého negativu:** Robert A. Harris, James C. Katz.

Hrají: James Stewart (Scottie Ferguson), Kim Novaková (Madeleine Elsterová/Judy Bartonová. Barbara Bel
Geddesová (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (koroner), Raymond Bailey (doktor), Ellen
Corbyová (majitelka hotelu), Konstantin Shayne (Leibel), Lee Patricková (neznámá blondýnka), Paul Bryar
(kapitán Hansen), Margaret Braytonová (prodavačka), William Remick (předseda poroty), Sara Taftová
(jeptiška).

Další citované filmy:

Bean (Mel Smith, 1997), *Běsnění* (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Na sever Severozápadní linkou* (North by
Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Pan Smith
s chotí* (Mr. and Mrs. Smith; Alfred Hitchcock, 1941), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *Ptáci*
(The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Sabotér*
(Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942).