

KRYŠTOF KOČTÁŘ / 20. 5. 2024

Obrazy potlačované touhy: Pasták Hynka Bočana

„Jaké jsou to věci, které mi připadají zvláštní? Ty nejnenápadnější. Většinou neživé věci. Co je na nich podivné? Così, co neznám. Ale to je přece právě to! Odkudpak беру toto cosi? Cítím jeho existenci; působí na mne; tak, jako by chtělo promluvit. Jsem vzrušen jako člověk, který chce ochrnutému ze zkřivení úst odčítat slova a nedokáže to. Tak, jako bych měl o smysl víc, ale ne zcela vyvinutý, smysl, který je tu, projevuje se, ale nefunguje. Svět je pro mne pln nehlasných hlasů; jsem proto vidoucí nebo halucinovaný? Ale nejenom neživé na mne tak působí; ne, taky lidé, což mě mnohem víc naplňuje zoufalstvím.“^[1]

Robert Musil

„Pasták bude krutý a smutný film.“^[2]

Hynek Bočan

Podle Jana Lukeše se ve filmu *Pasták* (r. Hynek Bočan, 1990) vyskytuje jistá realističnost, která je podmíněna výrazovými prostředky tohoto díla: „Natáčelo [se] ruční kamerou a dynamika obrazu spojená s kontrastně vyvolaným černobílým materiálem vytváří už těmito ryze technickými prostředky až dokumentárně věrohodnou atmosféru.“^[3] My se však v tomto textu pokusíme akcentovat určitý rubový aspekt snímku, tedy přiblížit ty z jeho prvků, jejichž vlivem ona realističnost naopak mizí a tím se vytrácí Lukešem postulovaná „dokumentárně věrohodná atmosféra“. Jde mj. o poněkud bizarní momenty, v nichž se, pojmoslovím Sigmunda Freuda, (filmová) realita „materiální“ a „psychická“^[4] zdá prostupovat a intervenovat. Slast hlavního hrdiny oddálená vstříc nedozírnosti, potlačovaná touha a od ní odvislá frustrace jako by se v některých sekvencích totiž draly z jeho nitra na povrch do vnější (filmové) reality. Děje se tak zejména v souvislosti s tělesností, přičemž kromě homosexuálních

implikací se coby nenápadný, a přesto neodbytný refrén navrací jakési pnutí mezi tělem hlavního hrdiny a napříč vyprávění rozestými mrtvolami různých zvířat. Uchopit mechanismus tohoto fenoménu nám napomohou pojmy „stávání-se“ Gillesse Deleuzeho a Félixu Guattariho a zejména pak „sinthom“ Jacquese Lacana. Jeho ozvláštňující rozměr bude navíc – jak se ukáže – spočívat v tom, že balancuje na hraně mezi záměrem a nahodilostí, umělostí a přirozeností. Své poselství tedy nedává jednoznačně na srozuměnou, přičemž právě tato absence rozhodné odpovědi mu dodává znejišťující rámeček.

„Několik let [ne]zapomnění na svět a realitu“: černé filmy, odsmyslnění světa *Pastáku* a vytváření hierarchie v pastáku

Pasták je filmem rozkročeným mezi dvěma časovými údobími, a sice šedesátými a devadesátými lety dvacátého století. Coby nedokončený snímek totiž během normalizace dlel kdesi v útrobách pověstných trezorů, přičemž k jeho ex post dohotovení došlo až v roce 1990. Jak upozorňuje Štěpán Hulík, *Pasták* totiž patřil mezi nežádoucí, v dobovém slovníku tzv. „černé filmy“. Šlo o kategorii děl, u nichž „podle hodnocení normalizátorů převládalo negativní líčení současnosti a jednotlivých aspektů společenského i politického života.“^[5] Jak se krátce po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa naskytl příležitost vyostřit kritický osten *Pastáku*, nám přiblíží slova Hynka Bočana: „Harnach [Vlastimil Harnach, ředitel Filmového studia Barrandov – pozn. autora] nad námi mávl rukou, protože stejně věděl, že půjde z Barrandova pryč, a my jsme měli v ruce peníze na celý film, už připravený a roztočený, a nebyl člověk, který by nás jakkoli kontroloval. Ani žádné kontrolní projekce neběžely a my jsme si absolutně svobodně natočili film tak, jak jsme chtěli. Také jsme ovšem podle toho dopadli...“^[6] Tato vytoužená tvůrčí svoboda tedy umožnila filmařům rozvinout tlumivých příkras prostý, bezútěšný étos *Pastáku*, který je do jisté míry vlastní rovněž jeho stejnojmenné knižní předloze od Karla Misaře. Bývalý vychovatel v ústavu pro delikventní mládež, který se později podílel také na scénáři filmu, v ní onen naznačený étos spojuje převážně s absencí smyslu, s jakýmsi odsmyslněním života hlavního hrdiny, kdy nejen jeho existence, ale i veškeré dění pozbývá jakéhokoli významu.^[7]

Nyní si tedy v krátkosti přiblížíme srovnatelně bezvýhodný příběh Bočanova filmu. Svět díla se jeví jako notně nepřátelský a omšelý, přičemž není příliš jasné, zda jde o

objektivní stav či spíše nazírání subjektivním hlediskem. K této interpretaci svádí anonymní postava mladého učitele, jehož křestní jméno a příjmení v průběhu filmu ani jednou explicitně nezazní – i v databázi *Filmového přehledu* je titulován zkrátka jako „učitel“^[8] – a který podle svých slov nemá žádnou rodinu. Jako by tedy začal existovat až společně se začátkem filmu. O jeho minulosti se totiž nedozvíme prakticky nic, ostatně nenapoví nám ani jindy ozřejmující flashbacky, neboť s nimi se ve výhradně lineárně vystavěném vyprávění vůbec nepracuje. Hrdina se nachází v jakési liminální etapě svého života, v beztvarem sebe-utváření, jež vyplňuje čas mezi dětstvím a dospělostí, který Édouard Louis trefně charakterizuje jako „několik let zapomnění na svět a realitu“.^[9] Nicméně na realitu zcela zapomenout nemůže, neboť ta se mu neustále důrazně připomíná. Jeho práce učitele na maloměstské základní škole jej totiž nutí začlenit se do soukolí jasně hierarchizovaného prostředí, v němž si svou pozici teprve hledá.^[10] Nerovnost a distance vůči starším pedagogům je zde nabíledni – jedna kárající kolegyně mu – v příznačném záběru z pohledu – žertem pohrozí prstem a pejorativní slova „Pane kolego, budete po škole!“ jasně odkazují k jeho mladosti (viz obr. 1–2). Zřejmá je tak jeho blízkost ke studentům – na pracoviště dobíhá až na poslední chvíli, v těsném závěsu za posledními opozdilci, přičemž chlapce, které na záchodcích přistihne kouřit, nijak nenapomene, ostatně sám zrovna hledá klidné místo pro vychutnání cigarety...

Nicméně toto důrazné připomínání se reality, jež se projevuje v postupném ustavování hierarchie v zaměstnání, se ještě zřetelněji hlásí ke slovu na novém pracovišti hlavního hrdiny. Tam je nedobrovolně přeřazen poté, co obdrží výpověď od konjunkturalistického ředitele základní školy, kterou si vysloužil neúmyslným zapálením vycpaného tchoře zmíněnou cigaretou. Tímto novým pracovištěm je pražský pasťák (oficiálním názvem „Dům U dobrého pastýře“), jehož zdi chrání okolní svět před mladistvými kriminálníky. Hrdina má pak tyto chovance stejnou měrou vyučovat i hlídat. Na rozdíl od zbytku Prahy jej vůči nim však odděluje nikoli stěna skutečná, nýbrž pouze pomyslná, která je ze strany delikventů hrubě tesána otrlostí a agresivitou, ze strany učitele naopak zjemňována citlivostí a sečtělostí. Rozličné bojůvky, machinace a neutuchávající oťukávání hlavního hrdiny chovanci pasťáku pak v závěru vyústí v jeho násilnou smrt a následný únik vrahů do noční Prahy. Historie se tím opakuje, ovšem znovu jako tragédie, nikoli fraška, neboť osazenstvem pasťáku byl patrně zavražděn i hrdinův předchůdce, kterého podle slov ředitele ústavu našli ležet

mrtvého na schodišti. Celkovou bezútěšnost veškerého konání podtrhuje fakt, že k násilí se připojil i chovanec Topol, který dosud vůči učiteli-dozorci vystupoval vlídně a vstřícně (viz obr. 3-4). Všechny snahy o zlepšení jsou zde tedy marné, hrdina je v nepřátelském prostředí pasťáku uvězněn stejně jako tamější chovanci, ostatně sám tam v jedné z cel tajně přebývá, neboť v Praze nemá kde jinde bydlet. Svět se stal místem zbaveným smyslu i naděje a veškeré dění obestírá jakýsi nezvratný determinismus bez možnosti nápravy a změny statusu quo.



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

„Detail mimo proporce, mimo kontext“: groteskní těla, apetence a latentní homosexualita

Výše jsme zmínili „až dokumentárně věrohodnou atmosféru“, kterou s *Pastákem* spojoval Jan Lukeš. Ten však jako by danou charakterizací zcela ignoroval rozličné groteskní výjevy zakomponované do tohoto díla, jež nedisponují ani tak realistickou či veristickou hodnověrností, jako spíše dávají vzpomenout pokřivených kulis i charakterů německého expresionismu či fantaskních scén z filmů Jana Švankmajera. Zřetelně tím narušují bezútěšný charakter snímku prvky s rozdílným afektivním

nábojem, čímž jej nepochybně obohacují a ozvlášťují. Nezřídka se pak tyto roztodivné a na sebe sama upozorňující výjevy pojí s vyobrazením lidského těla. Zmiňme například krátkou montážní sekvenci, v níž se hlavní hrdina dozvídá o svém nedobrovolném přeřazení do pasťáku. Tato informace zaznívá z úst úředníka, jehož tvář zůstává v prostoru mimo záběr. Namísto ní se kamera z ánfasu detailně upíná pouze k jeho potem zbrocenému temeni (viz obr. 5). Podivně groteskní a nepadno uchopitelné vyznění tohoto záběru zde vztáhněme k úvahám Maurice Merleau-Pontyho, podle nějž „[p]odařilo se již ukázat, že dokonce i emoční výrazy bolesti a radosti jsou pozoruhodně nejednoznačné, je-li vidět pouze část obličeje bez těla nebo tělo bez situace.“^[11] Obdobnou afektivní zastřenost vzniklou zobrazením tělesného fragmentu pak evokuje „dekompozice figury“ v textech Josefa Fulky. Ten daný fenomén přibližuje například na „nestvůrně zvětšené fotografii lidského palce, vymaněného z jakékoli vazby na zbytek lidského těla. Jedná se o detail mimo proporce, mimo kontext – z dotyčného předmětu se tak stává obrovský parciální objekt.“^[12] V souvislosti s groteskním zobrazením lidské tělesnosti v *Pasťáku* můžeme zmínit rovněž z nadhledu snímané detaily tváří afektovaně a poblouzněně se šklebících zaměstnanců ústavu, za nimiž následuje záběr z nadhledu na hlavního hrdinu (viz obr. 6–8).

Nicméně ve vztahu k tělesnosti bude tvořit v naší interpretaci výrazný, avšak napříč filmem méně nápadný rozměr apetence, tedy hrdinova touha po slasti. Ta však zůstává v příběhu fyzicky neukojena, a proto mohutní v jeho nitru, aby se z něj dle logiky návratu vytěsněného drala rozličnými cestami na povrch, čímž psychická realita znenáhla moduluje a prostupuje realitu materiální. Na dotaz ředitele pasťáku, zda má přítelkyni, zavrtí hrdina ostýchavě hlavou. I přes tuto naznačenou zápornou odpověď se však několikrát setká s dívkou jménem Blanka, která podle mnoha indicií jeho přítelkyní patrně je. Ta se však v neurotickém strachu z pohledu lidí zdráhá navazovat s hlavním hrdinou jakýkoli fyzický kontakt ve veřejném prostoru. Letmému polibku na rozloučenou před odjezdem učitele do Prahy předchází z její strany nervózní a roztěkané rozhlížení se, zda se v bezprostřední blízkosti nenachází někdo, kdo by tento intimní akt náhodou mohl spatřit. Zcela rozhodně se pak Blanka brání jakýmkoli pokusům o dotyky i při jejich druhém setkání, k němuž dojde v jedné pražské hospodě.

Kromě Blanky pak přichází hlavní hrdina v dominantně maskulinním světě *Pasťáku* do kontaktu jen s několika staršími ženami – například koketující lékařkou či opilou stařenu, s níž je svými kolegy donucen tančit; po jejich frenetickém tanci následuje

záběr, v němž mladík hledí plačky na vyliďněném staveništi směrem k Vltavě (viz obr. 9–10). Jindy jej ředitel pašáku s úsměvem na tváři a slovy „Pivečko, slečny, večer je váš“ vyšle do večerní Prahy, po čemž však následuje záběr na hrdinu spícího patrně v nádražní čekárně mezi staršími muži. Nepřátelský rozměr města zde akcentuje opět až groteskní hyperbolizace: jeden ze spících si patrně pro větší pohodlnost omotá hlavu páskem přivázaným ke klice, což ovšem jasně připomíná oběšení (viz obr. 11), načež tomuto depresivnímu stejně jako podivně úsměvnému výjevu přizvukuje kolportér, který nehledě na fakt, že většina přítomných spí, opakovaně provolává „Večerní Praha. Trest smrti vrahovi nezletilého děvčátka“. Nicméně poté, co je hrdina jedním opilcem vyhnán na lavičku před nádražní halu, přisedne si k němu opět zřetelně starší usměvavá žena, která jej tímto narušením jeho osobního prostoru donutí lavičku urychleně opustit. Určitá míra ostýchavosti učitele vůči ženám se pak projevuje opakovaně, a to například když v opilosti vzpomíná na své zaměstnání a zmiňuje různé výtky, které musel neustále poslouchat a z nichž jednu patrně pro vlastní stud nedokončí – v imitaci staršího kolegy s potutelným úsměvem na tváři praví: „Kdo namaloval na záchodě dámský... To...“.

Jednou z možných linií úniku učitelovy neukojené touhy po slasti se pochopitelně jeví být její homosexuální nasměrování vůči mladistvým chovancům pašáku, které se ostatně zdá být v průběhu vyprávění několikrát nepřímou naznačeno. V tomto kontextu lze zmínit scénu, v níž se společně s nimi sprchuje a obdivuje jejich potetovaná těla (viz obr. 12). Filmová adaptace se však zdá být v případě tohoto výjevu poněkud subtilnější než knižní předloha, v níž učitelův popis nese o poznání patrnější latentně homosexuální, či dokonce erotický nádech. Společné sprchování s chovancem jménem Štorbach totiž líčí vypravěč těmito slovy: „Mrkl na mě sladkýma očima a já ho zrovna viděl. Až na tetování na přirození, měl tam vytetováno ‚jen pro tebe‘, a mořskou pannu přes obě bledé půlky zadnice, to byl pohledný chovanec. Koneckonců, když byl oblečen, nikdo nic neviděl. Toho tetování jsem si všiml v té sklepní koupelně, když mi myl záda. Samozřejmě, to ‚jen pro tebe‘ jsem nerozšifroval, voda byla chladná a naše přirození scvrklá. Ale Topol mi pomohl v luštění: ‚Teď, pane (sám nevím, proč mi tak říkal), teď nic nevidíte, ale když se mu to postaví, můžete si všechno přečíst jako ve slabikáři: jen pro tebe.‘“^[13] Stejně tak nese jisté homosexuální konotace hrdinova náklonnost vůči mladému chovanci jménem František, jehož se vlastním přičiněním snaží různými cestami svést ze scestí kriminálního života, k němuž má František na

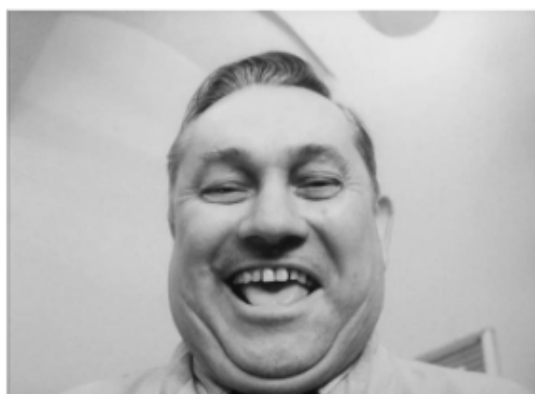
rozdíl od ostatních chovanců teprve nejistě nakročeno. V naději prostém světě *Pastáku* však pochopitelně ani tato snaha nesměruje ke zdárnému konci. František hlavnímu hrdinovi lže, aby získal jeho sympatie, načež v nestřežený okamžik z pastáku uteče. Záhy je však chycen policií a navrácen, po čemž následuje tvrdý výprask od ostatních chovanců. Symbolický přerod vyjukaného chlapce v plnohodnotného kriminálního je poté znázorněn skrze patrně nedobrovolné potetování jeho doposud intaktního těla a následné přidělení oficiálního „vězeňského“ čísla (viz obr. 13–14). Této situaci navíc předchází výjev hromadné lékařské prohlídky, na níž doktorka Františka detekovala jakožto jediného z chovanců, jehož pokožka byla tetovací jehly zatím zcela ušetřena (viz obr. 15). Mimochodem tato scéna má sama o sobě jakýsi podivně voyeurický nádech. Kamera se totiž upíná k polonahým defilujícím tělům mladíků, což doprovází nesrozumitelný a vzrušivý šepot. Je pak otázkou, čím pohled kamera substituuje (viz obr. 16–17) – vylíčení téže situace v knižní předloze napovídá, že učitelův.^[14] Každopádně dodejme, že ačkoli by náklonnost hlavního hrdiny vůči Františkovi šlo samozřejmě vnímat zkrátka jako projev soucitu, je to opět knižní předloha, která do jejich vztahu vnáší zřetelněji homosexuální implikace. Například vypravěč jedno své poněkud odcizené setkání s Františkem coby již jiným a změněným člověkem v době, kdy už v pastáku nepracuje (v tomto se konec knihy liší od filmové adaptace), komentuje následovně: „Spali jsme vedle sebe a při každém dotyku našich těl jsem se odvracel od tohoto cizího člověka.“^[15] Nicméně dodejme, že onen iniciační moment nedobrovolného potetování Františka pochopitelně upomíná rovněž na symboliku čistoty a pošpinění ve smyslu ztráty panictví či panenství. Takto například Friedrich A. Kittler v odlišném kontextu upozorňuje na (bezesporu sexistickou) metaforu ženy jako prázdného, čistého listu a muže coby hrotu tento papír popisujícího.^[16] Přestože zde Kittler o dané symbolice uvažuje v souvislosti s heterosexuální, domníváme se, že *Pasták* evokuje ne nepodobnou metaforu „popsání“ ve smyslu penetrace na rovině homosexuální.



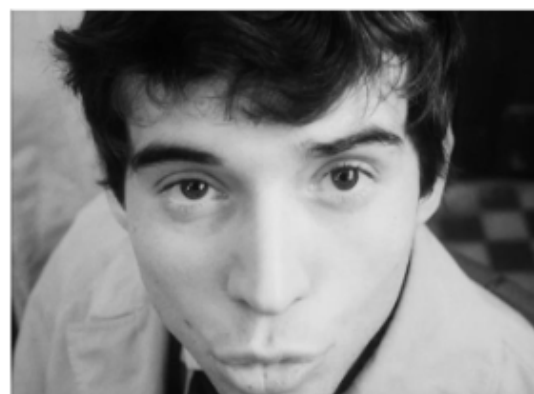
Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



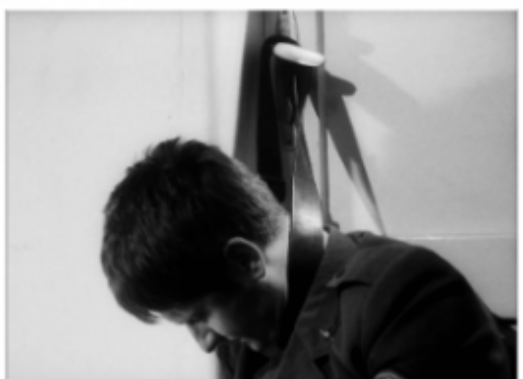
Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



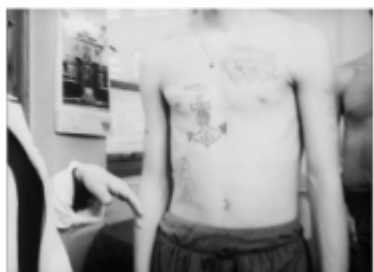
Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17

„[N]eexistuje expresivnost, která by se nemohla zkazit, degenerovat v bizarnost či v dekorativnost“: animální prvky, tupý smysl a sinthomy

Ztotožnit neukojenou touhu a odepřenou slast hlavního hrdiny pouze s latentní homosexualitou by však bylo nejspíš až příliš jednoduché. Naše interpretace se tedy pokusí vyjevit, že napříč *Pastákem* se s tímto potlačováním a jeho následným navracením pracuje komplexněji a méně očividně. Ostatně již Sigmund Freud si byl vědom, že „právě v detailech a bezvýznamnostech je třeba hledat klíč k těm nejpodstatnějším a nejvýznamnějším událostem psychického života.“^[17] Jakkoli to tedy může být překvapivé, stopy vedoucí do hlubin „psychického života“ hlavního hrdiny *Pastáku* lze patrně následovat rovněž skrze zaměření naší pozornosti k jednomu nenápadnému aspektu tohoto díla, na který se nyní detailněji zaměříme – k tělům mrtvých zvířat roztroušených po celém průběhu děje.

Lidskost, její ztráta či hledání v opozici s jakousi nevyřčenou zvířecostí jsou poměrně častými tématy, které můžeme nalézt v kritických reflexích *Pastáku*. Takto se

například v jedné recenzi z roku 2008 lze dozvědět, že hlavní hrdina se „[v] cynickém prostředí, jež připomíná kriminál, [...] snaží ke svým svěřencům přistupovat jako k lidským bytostem – s určitým respektem a dávkou důvěry...“^[18] Stejně tak můžeme například ve *Filmových informacích* v souvislosti s *Pastákem* najít tuto frázi psanou ve druhé osobě, a to patrně za účelem vytvoření sugestivnějšího a více direktivního dojmu: „Převychovávej na smetišti pedagogiky, kde všechno, co mělo cíl, se cílem minulo, a ty z toho spáleniště z těchto trosek postav palác lidskosti.“^[19] Musíme ovšem dodat, že tyto okřídlené věty nejsou v otázce konkretizace lidskosti (a nevyslovené zvířeckosti) coby pro *Pasták* důležitého rozměru příliš sdělné. Je jimi snad naznačována polarita mezi jakýmsi humánním rozměrem hlavního hrdiny a naopak animální povahou chovanců? Či snad evokována cesta proti proudu řeky směřující vstříc srdci temnoty, na níž se subjekt opět stává kulturním, a tedy právě lidským? Tyto a obdobné myšlenky se zdají spíše klouzat po povrchu „referenční struktury“^[20] *Pastáku*, neboť Bočanův film pracuje se střetem animálního a lidského poměrně svébytným způsobem, a to na rovině méně zřetelné a jednoznačné. Patrně nejvíce fascinující na tomto střetu je, že divák jako by si nemohl být jist, nakolik jde skutečně o záměr ze strany tvůrců rozehrát jistou souvztažnost těchto prvků a nakolik o jeho vlastní nadinterpretaci. Možná se zde tedy dopustíme vytvoření výstižného příkladu „teorie omylů“, po níž volá Slavoj Žižek. Podle něj dělají filmoví teoretici při analýze kinematografických děl soustavně chyby kvůli své vlastní a patrně nevědomé libidinózní zainteresovanosti.^[21]

Nicméně „animální“ je ve vztahu k hlavnímu hrdinovi *Pastáku* vztahováno například skrze již zmíněný motiv těl mrtvých zvířat, o němž promluvíme později, ale rovněž v souvislosti s konkrétními slovními spojeními a frázemi českého jazyka, jež si pohrávají s přirovnáváním ke zvířatům. Když nešťastnou náhodou zapálí hrdina vycpaného tchoře, varuje ho ředitel školy: „Kolego, spadla klec.“ Obdobně pak z úst jednoho z nových kolegů v *pastáku*, který jej jde vzbudit do cely, jež učitelé slouží za ubytovnu, zaznívá toto: „Vykouřili jsme vás jako sysla“. Jindy se na učitele jeden muž oboří se slovy „Koukám, že jste pěkný pták.“ Jiný kolega mu ve vztahu k *pastáku* zase praví: „Zatím tady budete jako ryba ve vodě“. Když pak jednou hlavní hrdina namol opilý usíná, spokojeně si uleví větou „Konečně jako člověk...“. Tento poněkud bizarní výčet pak zakončíme obskurní informací, že kápo chovanců v *pastáku* se jmenuje „Holub“.

Jistě, náš jazyk je plný zažitých metafor, paralel a přísloví pracujících se zvířaty jako materiálem sloužícím k charakterizaci popisovaného jevu či dění, mohlo by tedy jít nepochybně o náhodu, o příklad, jenž by se mohl dostat do centra pozornosti „teorie omylu“. Na druhou stranu se již od prvních minut filmu v bezprostředním okolí hlavního hrdiny zvířata opakovaně a jaksi až obsedantně objevují, a to v rozličných podobách – děti na základní škole učitel informuje o složeném včelím oku (viz obr. 18), následně usíná v kabinetu (kuriozit?) obklopen vycpanými zvířaty, z nichž, jak již zaznělo, jedno nedopatřením zapálí, po čemž následuje montážní sekvence, v níž ředitel hrdinovi spílá a coby fetiše postupně kameře odhaluje vypreparované živočichy (viz obr. 19–21). Tím pádem jsou pak ony výše citované fráze divákovi znenáhla podezřelé, samy na sebe upozorňující, a to za působení určitého znepokojivého znejistění, neboť není jisté, nakolik jde o náhodu a nakolik o záměr tvůrců konstruovat mezi hlavním hrdinou a jej obklopujícími zvířaty určitý vztah či souměrnost.

V minulosti se pochopitelně objevily teoretické koncepty, které do centra pozornosti kladly mj. právě obdobné pnutí mezi záměrem a náhodou či umělostí a přirozeností. Zmínit v tomto kontextu můžeme například „camp“ senzibilitu, jak ji definovala Susan Sontag. Ta s ní spojuje např. „vážnost, která selhává“, neboť camp senzibilita se upíná k umění, jež „se prezentuje vážně, ale nelze je brát tak docela vážně, protože je ‚příliš‘.“^[22] V souvislosti s animálním rozměrem *Pastáku* se však jako spřízněnější jeví být pojetí třetího či také tupého smyslu Rolanda Barthesa. Tento autor na několika fotogramech filmu *Ivan Hrozný I.* (r. Sergej M. Ejzenštejn, 1945) ukazuje, že při aktu recepce se neodhaluje jen jejich komunikativní a symbolická rovina, ale zároveň onen třetí, tupý smysl, který je nesen subjektivitou recipienta a souvisí s tím, co přímo poutá jeho smysly.^[23] Slovy Barthesa, jde o „signifikant bez signifikátu“,^[24] načež „[t]upý smysl je zaprvé přetržitý, lhostejný k příběhu a k vstřícnému smyslu (jako významu příběhu) [...]. A zadruhé, signifikant (třetí smysl) se nenaplnuje; je ve stavu permanentního vyprazdňování [...], udržuje se ve stavu trvalého rozvášnění; touha v něm nedospěje ke spazmu signifikátu [...].“^[25] Není pak bez zajímavosti, že Barthes tento tupý smysl vztahuje například k umělosti, tedy k tomu, co odvádí diváckou pozornost od uměleckým dílem konstruované fikce, a naopak ji nezáměrně poutá k nefikčnosti spojené například s líčením herců.^[26]

Tento krátký exkurz nám snad pomůže přiblížit výše načrtnutý jev pojící se s *Pastákem*. V jeho rámci ostatně můžeme pozorovat vícero prvků, které fikci nikoli záměrně

podkopávají (coby brechtovská zcizení), ale spíše ji „tupí“ – vnitřní hlas hlavního hrdiny, který se objevuje pouze na začátku filmu a zcela očividně není totožný s jeho hlasem „vnějším“ (nejspíš byl přidán až během dokončování snímku o dvacet let později), komparzisté při tanci hlavního hrdiny s opilou stařenou hledící přímo do objektivu kamery (viz obr. 9) či nepřehlédnutelný věkový rozdíl mezi hlavním hrdinou a chovancem Holubem, kterého hrál Jiří Krampol, jenž byl během natáčení o osm let starší než Ivan Vyskočil představující učitele (viz obr. 22–23). Nicméně napříč filmem je tomu obdobně i s vtíravě se objevujícími těly zvířat či frázemi na zvířecí symboliku upozorňujícími. Jsou do určité míry významově vyprázdněné a není tedy jednoznačně patrné, čím přesně je jejich výskyt motivován, zda jde o záměr tvůrce či náhodu povýšenou na „něco víc“ teoretikem. Vzpomeňme zde též slova Jacquese Aumonta, podle nějž „[n]eexistuje exprese, která by nestárla, nebo nevyhledávala, neexistuje expresivnost, která by se nemohla zkazit, degenerovat v bizarnost či v dekoratismus.“^[27] Tedy i to, co bylo jednou myšleno vážně a mělo například směřovat k nějakému konkrétnímu estetickému účinku či dojmu, může časem tento kódovaný pohyb směřující k vyvození významu upozadit a stát se právě onou „bizarností“ či „dekorativností“, která udivuje a vytrhává z rovnováhy.

Zdeněk Kožmín se například věnoval interpretaci symbolu racka v knižní předloze *Pasťáku*, jenž podle něj značí nedosažitelnou svobodu, idealizovanou a nadějeplnou představu vykoupení, které hlavní hrdina nemůže dosáhnout.^[28] Mimochodem je fascinující, že Kožmín svět této knihy charakterizuje jako „negroteskní, ale tvrdě reálný.“^[29] Na mnoha příkladech výše jsme si však ukázali, nakolik se od toho filmová předloha odchyluje, neboť její četné výjevy působí právě bezesporu groteskně. Nejinak je tomu i v souvislosti s již zmíněnými, takřka až bizarně stylizovanými zvířecími těly, jejichž vyjevení by však šlo stěží interpretovat stejně jednoznačně, jak to činil Kožmín v případě symbolu racka. Opět se totiž zdají v blízkosti hlavního hrdiny objevovat jako cosi záhadně nedorečeného, s nejistým poselstvím či významem. Když je hlavní hrdina poprvé ředitelem provázen po pasťáku, v jedné z místností kamera „připluje“ k mrtvé štice, kterou zrovna preparuje jeden z nových kolegů (viz obr. 24–25), načež v téže sekvenci, avšak v jiné místnosti se objevuje vypreparovaná hlava štiky po boku tváře protagonisty (viz obr. 26). Jindy je nám skrze montážní sekvenci detailů odhaleno rozfázované porcování kapra týmž zaměstnancem pasťáku, který dle svých slov dříve pracoval jako řezník (viz obr. 27–30). Tyto a výše předestřené okamžiky, kdy se citlivý

a distingovaný učitel stává jakýmsi magnetem, k němuž jsou přitahovány animální prvky s opačným nábojem ryzí tělesnosti, by tedy pro jejich jistou bezobsažnost a ekvilibristiku mezi poselstvím a bez-významností nebylo žádoucí vysvětlit skrze symboliku, paralelismus, metaforu či jiné druhy nepřímého pojmenování. Nejde nám totiž o to nalézt konkrétními slovy pregnantně vyjádřitelný obsah, který by mohl být skrze tu kterou figuru pojmenován. Spíše se pokoušíme vytušit souvislost mezi potlačovanou touhou a nedosaženou slastí hlavního hrdiny a těmito nesdílnými animálními prvky, které svou brutální a syrovou tělesností korespondují s trýznivou situací, do níž je vržen.

Inspirativní pro nás zde může být pojem „stávání se“, respektive jeho konkrétnější varianta „stávání-se-zvířetem“ autorské dvojice Gilles Deleuze – Félix Guattari. Stávání-se-zvířetem totiž nelze zkrátka ztotožnit s napodobováním nějakého živočicha lidským subjektem či doslovnou metamorfózu člověka ve zvíře. Deleuze s Guattarim se jím snaží zachytit obtížněji uchopitelný fenomén, který se, jejich pojmoslovím, nese spíše na vlnách procesu cirkulace neosobních afektů mezi člověkem a zvířetem. Jde o jakési multiplicitní přeskupování, souvztažné pnutí na způsob uzavřené a mnohostní výměny, kdy „[s]távání se neprodukuje nic jiného než sebe sama.“^[30] Ve stávání-se-zvířetem zároveň můžeme číst onu vůči animálním prvkům přítomným v *Pastáku* afinitní vyprázdňenost, bezobsažnost, jelikož stávání-se-zvířetem „je [...] afekt sám, zosobněný pud a [...] nic nereprezentuje.“^[31] Jde tedy o jakési aktuálně probíhající přeuspořádání subjektu vůči zvířectvu, které navíc úzce souvisí s rovinou touhy, jíž jsme u hlavního hrdiny *Pastáku* rovněž diskutovali: „Stávat se znamená získat z forem, které máme, ze subjektu, jímž jsme, z orgánů, jež vlastníme, nebo z funkcí, které vykonáváme, částice, a nastolit mezi nimi vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, co *nejbližší* tomu, čím se stáváme a jimiž se tím stáváme. V tomto smyslu je stávání se procesem touhy.“^[32]

I přes tyto filiace mezi stáváním-se-zvířetem a fenoménem pozorovaným v *Pastáku* se však na daný pojem nemůžeme plně spolehnout. Jak totiž známo, Deleuze s Guattarim se na stranách knihy *Tisíc plošin*, z níž jsme zde citovali, ostře vymezují proti psychoanalýze, přičemž je to právě psychoanalýzou proponovaná mechanika návratu vytěsněného, již jsme výše usouvztažnili s mechanismem potlačování touhy a neukojené slasti učitele. Animální prvky, jež se opakovaně pojí s hlavním hrdinou, tedy nerozvírají afektivní „proces touhy“, neboť jsou spíše odvislé od jejího neustálého

potlačování a nedosažení v jiných situacích, přičemž tato touha se díky tomu jako bezhlasá ozvěna neustále navrácí. Zároveň hlavní hrdina jako by si ani nebyl vědom, nakolik podezřele se na něj tyto prvky lepí, nelze tedy mluvit o určitém afektivním zasažení, procesuálním působení vůči čemusi zvířecímu. V neposlední řadě se pak zdá tento fenomén být převážně odstředivý, nikoli obousměrný – jde zkrátka o určitý vnitřní stav hlavního hrdiny, jenž si hledá výraz ve vnější realitě. Z pojmu stávání-se-zvířetem si však můžeme vzít přinejmenším spřízněnost ve snaze o uchopení zvláštního pnutí mezi subjektem a zvířetem, jež překračuje hranice nepřímého pojmenování a nesnaží se komunikovat nějakou informací jako spíše produkovat sebe sama jako proces. Ve vztahu k vnitřnímu potlačení slastné touhy a jejímu následnému vnějšímu projevu v rámci mizanscény i fikčního světa můžeme srovnatelný jev nalézt například v amerických rodinných melodramatech z padesátých let minulého století. Jak uvádí teoretik Jiří Anger: „Touha, již postavy nemohou aktivně projevit, se manifestuje skrze prostorové znaky a extrémní projevy emocí, které jsou symptomem snahy vymanit se ze sociálních a psychických omezení, jež zpravidla nebývá úspěšnou.“^[33] Pro pojmenování daného fenoménu v *Pastáku* se každopádně jako vhodnější než „symptom“ jeví pojem „sinthom“ psychoanalytika Jacquese Lacana. Ten Slavoj Žižek charakterizuje následovně: „Jacques Lacan rozpracoval v posledních letech své pedagogické kariéry distinkci mezi *symptomem* a *sinthomem*: v protikladu k *symptomu*, který je šifrou nějakého vytěsněného významu, nemá *sinthom* žádný určitý význam, pouze ve svém repetitivním vzorci propůjčuje tělo elementární matrici *jouissance* – *excesivní slasti*.“^[34] Napříč *Pastákem* rozseté animální prvky se tedy jeví být právě *sinthomy*, jelikož v sobě nenesou zakódované poselství určené k dešifrování; determinant těchto prvků totiž tvoří právě jen ona excesivní slast hlavního hrdiny. Ta však ve skrzaskrz nepřátelské realitě světa *Pastáku* nenachází ukojení, pročež se dere z jeho těla na povrch skrze matrici v podobě těchto nenápadných animálních prvků, které hrdina nevědomě přitahuje a jež se v jeho blízkosti často vyjevují. Tím jako by tedy docházelo k mechanismu, kdy je vnější skutečnost, do níž hlavní hrdina projikuje cosi ze svého nitra a halí ji tak v háv symbolična a imaginárna, znenáhla rozrušována. Skrze její trhliny v podobě animálních prvků prosvítá a prosakuje reálno, přičemž není náhodou, že pro jeho primordiální a surový charakter si slastná touha za své *sinthomické* médium vybírá právě ony elementy tělesnosti. Realita je modelována psychizací, stejně jako je psychické naopak zrealňováno. V jedné dobové recenzi se můžeme dočíst, že „*Pasták* je drsnou, nikterak příkrášlenou sondou do odvrácené

strany reality [...],^[35] přičemž nám se tato „odvrácená strana reality“ jeví být rubem spojeným s touhou po slasti, která o sobě dává tušit skrze významu zcela prosté *sinthomy*.



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30

Poznámky:

[1] Robert Musil, *Zmatky chovance Törlesse*. Praha: Argo 2011, s. 119.

[2] Antonín Jaroslav Liehm, *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 331.

[3] Jan Lukeš, *Orgie střídmosti, aneb, Konec československé státní kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 182.

[4] Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové 2008, s. 37.

[5] Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 90.

- [6] Jan Lukeš, „Jak nastupovala v českém filmu normalizace“. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 114.
- [7] Josef Galík, *Česká literatura po roce 1945: Část 2., 1969–1983*. Olomouc: Univerzita Palackého 1985, s. 174.
- [8] „Pasták“. *Filmový přehled*. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397661/pastak>. [Vid. 22. 3. 2024].
- [9] Édouard Louis, *Kdo zabil mého otce*. Praha: Paseka 2021, s. 37.
- [10] K liminalitě jakožto etapě, díky níž hierarchické společenské statuty teprve vznikají, viz např. Victor Turner, *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press 2004, 95–98.
- [11] Maurice Merleau-Ponty, *Proměna vnímání a zkušenost pravdy: podklady ke kandidatuře na Collège de France*. Praha: Oikoymenh 2017, s. 39.
- [12] Josef Fulka, c. d., s. 187.
- [13] Karel Misař, *Pasták*. Praha: Mladá fronta 1969, s. 29.
- [14] Tamtéž, s. 69–70.
- [15] Tamtéž, s. 74.
- [16] Friedrich A. Kittler. *Gramofon, film, typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum 2017, s. 256.
- [17] Josef Fulka, c. d., s. 160.
- [18] Jaroslav Sedláček, „Jak změnit problémové chovance?“, *Cinema: filmový měsíčník* 2008, č. 6, s. 105.
- [19] *Zpravodaj československého filmu* 16, 1990, č. 12, s. 22–23.
- [20] Jacques Derrida, „Before the Law“. In: Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*. New York-Londýn: Routledge 1992, s. 213.
- [21] Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch*. Praha: NAMU 2015, s. 130.

- [22] Susan Sontagová, „Poznámky o fenoménu camp“. *Labyrint* 2000, č. 7–8, s. 83.
- [23] Roland Barthes, „Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna“. *Illuminace* 6, 1994, č. 1.
- [24] Tamtéž, s. 71.
- [25] Tamtéž, s. 72.
- [26] Tamtéž, s. 63.
- [27] Jacques Aumont, „Forma a deformace, exprese a expresionismus“. *Illuminace* 15, 2003, č. 4, s. 23.
- [28] Zdeněk Kožmín, *Studie a kritiky*. Praha: Torst 1995, s. 41–42.
- [29] Tamtéž, s. 42.
- [30] Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2019, s. 268.
- [31] Tamtéž, s. 292.
- [32] Tamtéž, s. 307.
- [33] Jiří Anger, *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky*. Bakalářská práce. Praha: Karlova Univerzita 2014, s. 53.
- [34] Slavoj Žižek, c. d., s. 104.
- [35] Sdk, „Pasták“. *Cinema: filmový měsíčník* 1992, č. 1, s. 43.