

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Scenáristika a dramaturgie

DISERTAČNÍ PRÁCE

IMAGINÁRNÍ KINO

Jakub Felcman

Vedoucí práce : MgA. Vojtěch Mašek

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photographic Arts and New Media
Scriptwriting and Dramaturgy

PHD THESIS

IMAGINARY CINEMA

Jakub Felcman

Vedoucí práce : MgA. Vojtěch Mašek

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Imaginární kino

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 18.4.2017.....

.....
podpis doktoranda

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Bibliografický záznam

Felcman, J. *Imaginární kino*. (Disertační práce) Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, Katedra scenáristiky a dramaturgie, 2017, 122 s. Vedoucí disertační práce MgA. Vojtěch Mašek.

Abstrakt

Tato disertační práce se zaměřuje na praktickou aplikaci intermediální perspektivy při srovnání kinematografického díla a literárního díla podoby filmového scénáře.

Úvodní část textu tvoří konstrukce pojmů "Imaginární kino" a "Imaginární film" na základě výzkumu filmové tvorby české meziválečné avantgardy, jež autor textu podniknul ve své předchozí rigorózní práci, a aktuálního výzkumu stejného tématu, jež podnikla brněnská teoretička doc. Lucie Česálková. Intermediální perspektiva, obhájená a následně aplikovaná na dílo meziválečné avantgardy, je následně zobecněna a vztažena k celému systému české filmové produkce coby modelového případu systému s nízkou kapacitou audiovizuální produkce. Pojmy "imaginární kino" a "imaginární film" slouží následně jako označení nekinematografických projevů filmu, jak byly v této studii přiblíženy.

Práce se následně zaměřuje výlučně na obor scenáristiky a dramaturgie a výlučně na taková filmová díla, jež určuje dramatické jednání (narativní film). Pro účely praktické aplikace se práce rozděluje do dalších dvou částí. První část textu je aplikací scenáristického pohledu na realizované kinematografické dílo, konkrétně snímek *Eyes Wide Shut* režiséra Stanleje Kubricka. Onen scenáristický pohled má v rámci této práce tři dílčí perspektivy: dialog, monolog a postavy.

Druhá část textu aplikuje obdobný postup na dílo existující pouze v podobě "imaginárního filmu", totiž literárního předpisu - filmového scénáře, konkrétně filmu *Il Boemo* režiséra a scenáristy Petra Václava.

Výsledná komparace vytváří metodu, již je možné aplikovat na další "imaginární filmy", ať se jedná o díla později kinematograficky realizovaná, díla, jež u nichž bylo posléze od realizace odstoupeno a díla, pro něž kinematografická realizace nebyla hlavním úsilím.

Poslední samostatnou část práce tvoří praktická dramaturgická zpráva o realizaci filmu Jana Němce *Vlk z Královských Vinohrad*.

Abstract

This PhD Thesis focuses on practical application of intermedia perspective while comparing cinematographic work and literary work in the form of film screenplay.

The opening part contains the construction of terms "Imaginary Cinema" and "Imaginary Film" on the basis of further research of the work of the Czech Avantgarde of Between-the-Wars - a research made by the author in his earlier scholar thesis, and a research recently made by Brno-based film theorist Lucie Cesalkova. The intermedia perspective, defended and applied on the work of the Avantgarde, is then generalised and related to the Czech film production system as a model system of low audiovisual production capacity. The terms "Imaginary Cinema" and "Imaginary Film" are then used to indicate all non-cinematographic works of film, in the way they are presented in this study.

The work is then focused on the area of scriptwriting and dramaturgy exclusively, and the results of the study are applied only on narrative films. For practical use, the study is then divided in two parts.

The first part applies the described perspective on a cinematographic work: the film *Eyes Wide Shut* by director Stanley Kubrick. Three partial perspectives are introduced in this chapter: the dialogue, the monologue, and the character.

The second part encompasses the application of the perspective on an "imaginary film", in fact the literary text in the form of film script: the film *Il Boemo* by director and screenwriter Petr Vaclav.

The resulting comparison aims to defend a full scale method to be applied on other narrative "imaginary films", no matter if they were transformed into cinematographic work, they didn't succeed to do so, or that the realisation as cinematographic work wasn't their core purpose.

The last part of the thesis is a practical script editors report on the making of the film by Jan Nemeč, *The Wolf from Royal Vineyard Street*.

Klíčová slova

Intermedialita, česká meziválečná avantgarda, Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, Petr Václav, *Il Boemo*, Jan Němec, *Vlk z Královských Vinohrad*, *Imaginární film*, *Imaginární kino*

Keywords

Intermediality, The Czech Avantgarde of 1920s and 1930s, Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, Petr Vaclav, *Il Boemo*, Jan Nemeč, *The Wolf from Royal Vineyard Street*, *Imaginary Film*, *Imaginary Cinema*

“No jak se říká ‘přání je otcem myšlenky’, vy to tam cejtíte, aniž to tam není. To je dobrý. To je nejlepší. To je právě, jak říkám, ten ‘film, který není vidět’, že prostě nejlepší by bylo dát ten černej blank a každej by si jenom představoval, co chce. To by byla vlastně taková virtuelní realita, která by vznikla z totálního ticha, totální tmy a každej by si představil, co chce.”

Jan Němec v rozhovoru s Petrem Markem

Obsah

Poděkování	9
Předmluva	10
Úvodní poznámky	14
Imaginární kino jako produkt laboratoře české meziválečné avantgardy	15
Intermediální rozměr avantgardy: Otevřené dveře	15
Česká meziválečná avantgarda (opět) jako laboratoř	15
Důsledně!	16
Film jako představení	18
Svůdnost díla interpretujícího sebe samé	20
Nezávislá kritéria	22
Imaginární film a imaginární kino	24
Filmový scénář jako imaginární film	25
Imaginární film jež určuje dramatické jednání	27
Eyes Wide Shut scenáristickým pohledem	29
Text filmu pohledem scenáristy	29
Úvodní poznámky a vysvětlivky	29
Dialog	31
Jeden typ dialogu – a dva dialogy zcela výlučné	31
Dialog v ložnici: Dialog s meandry	33
Co se vlastně stalo: závěrečný dialog v kulečnickovém sále	38
Ostatní případy hovoru: exploatační dialog	46
Monolog	56
Vnějšková estetizace nedialogického projevu	56
Ready to give up everything – první monolog v ložnici	57
I laughed as hard as I could – druhý monolog v ložnici	59
Probouzení: eliptický monolog muže	62
Postava	63
Jepičí život postav	63
Černí pasažéři	63
Mluvka	64
Lhář (pokračování)	66
Hlas boha (hlas autora)	67
Muž s očima dokořán zavřenýma	68

Závěr	71
Il Boemo jako imaginární film	73
Úvod aneb “scenáristická analýza” scénáře	73
Textový zápis filmu Il Boemo	74
K normě textového zápisu filmu/scenáře	74
Text filmu Il Boemo	75
Dialog, monolog, postava	80
Pestrost užití mluveného slova	80
Dialog	82
Obrana	82
Útok	84
Selhávání	90
Monolog(y)	92
Hovory o hudbě	93
Vyznání lásky a obratnost líčení	95
Postavy	99
Markýza, Crispi, Finocchietti, Gabrielli, Král - pět zkoušek	99
Jáchym, Anna, Wolfgang, Raffaello - projekce	100
Závěr	102
Závěr (alespoň průběžný)	104
Po závěru: Dramaturgická zpráva o dokončení filmu Vlk z Královských Vinohrad	107
Úvod	107
Výchozí stav	109
Stav v momentu začátku práce	109
Požadavky dokončení filmu	110
Termíny	111
Vyhodnocení	111
Vlastní postup dokončení	112
Realizace 1. etapy dokončení filmu - první hrubá pracovní verze	112
Realizace 2. etapy dokončení filmu - definitivní verze	113
Výsledky	115
Literatura	117
Prameny	120

Poděkování

Dovoluji si na tomto místě poděkovat zejména vedoucímu práce MgA. Vojtěchu Maškovi. Děkuji mu především za možnost pravidelně a soustavně s ním text konzultovat za to, že trpělivě vnímal a snášel veškerý “praktický provoz” s jeho přípravou související (zejména tedy okolnosti vlastního vzniku některých filmových děl, k nimž se v práci odkazuji). Děkuji mu za usilovnou “dostředivost” poznámek, díky nimž mohla práce dostat jednotící charakter. Dále si dovoluji poděkovat PhDr. Michalu Bregantovi za to, že moji práci vedl v prvních letech, konzultoval se mnou části věnované studiu avantgardy, ale také za to, že mne nasměroval a podpořil k přechodu od studií avantgardy k praktickým aplikacím.

Dovoluji si poděkovat Mgr. Jiřímu Dufkovi, jenž byl konzultantem části věnované rozboru filmu *Eyes Wide Shut*. Děkuji mu za to, že napsání studie inicioval, že byl ochoten vést nad ní se mnou průběžně dialog a za veškerou projevenou trpělivost. Děkuji v této souvislosti také Mgr. Heleně Bendové, jenž byla redaktorkou tištěného vydání studie, a jejímž podnětným připomínkám jsem svůj text přizpůsobil.

Dovoluji si poděkovat Mgr. Jiřímu Soukupovi, jenž byl konzultantem části věnované rozboru scénáře filmu *Il Boemo*, především za soustředivé poznámky k úloze dramaturga obecně. Děkuji na tomto místě také Janu Macolovi a Petru Václavovi za to, že mi umožnili s textem scénáře *Il Boemo* pracovat a učinit jej součástí této disertační práce.

Dovoluji si poděkovat Petru Oukropcovi, jenž byl konzultantem části věnované dramaturgické zprávě o filmu *Vlk z Královských Vinohrad*; děkuji mu i za podnětné poznámky k podobě analýzy. Děkuji v té souvislosti také Tomáši Michálkovi za to, že mi umožnil zařadit dramaturgickou zprávu o filmu *Vlk z Královských Vinohrad* do celku této práce.

Dovoluji si poděkovat také Anně Kopecké za pozornost, shovívavost a především trpělivost, již mi věnovala v souvislosti s přípravami i psaním této práce.

Předmluva

Tato disertační práce odráží, vedle svého obsahu a hlavního cíle, poměrně věrně celé moje dosavadní sedmileté působení v doktorském programu na Katedře scenáristiky a dramaturgie FAMU a jeho vývoj.

Když jsem do školy v roce 2010 nastupoval - do kombinovaného programu, odhodlán plně využít časového penza ke studiu, jež se mi nabízelo - přenesl jsem s sebou výzkum, který jsem tehdy právě dovršoval rigorózní prací na Katedře filmových studií Filosofické fakulty University Karlovy věnovanou fenoménu tzv. "fiktivního scénáře" a nesoucí název *Kino v psacím stroji*. Zejména jsem tehdy chtěl plně rozvinout a doslovit jeden z poznatků, na něž jsem narazil při studiu filmových libret české kulturní avantgarity 20. let. Ty se ocitaly často obklopeny dalšími texty, adresovanými kinematografii a filmovému médiu, jež se však neblížily formě scénářového zápisu, ale spíše formám eseje, traktátu, kritiky, úvahy, manifestu. "Avantgardní texty o filmu by dle mého názoru bylo tedy možno vnímat univerzálně: zahrnout je pod jediný pojem "filmový text" a v těchto filmových textech následně pouze konstatovat jednotlivé převažující žánry a tendence."¹ Chtěl jsem se zevrubně věnovat zejména studiu rozmanitosti podob, jež pod vlivem fenoménu kinematografie (či obecněji audiovizu), nabývaly literární projevy. Coby svého vedoucího práce jsem oslovil PhDr. Michala Breganta, jenž byl mojí tehdejší práci oponentem a jenž je v oboru jedním z nejrespektovanějších českých odborníků.

Leč poměrně záhy jsem narazil na skutečnost, že při takové snaze bych musel učinit i určitou "výzkumovou travestii", totiž přenést si z FF UK též celý nástrojový rejstřík a aparát: na FAMU se takový typ výzkumu, jaký jsem hodlal realizovat, nepěstoval; a pokud k němu mohly existovat náznaky, dělo se tak mimo moji domovskou katedru.

Svoje pregraduální studia na FF UK jsem přitom vědomě - a záměrně - podřizoval svému tehdejšímu paralelnímu studiu (pregraduální) scenáristiky na FAMU. Téma "fiktivního scénáře" a termíny "imaginární kino" a "imaginární film" jsem formuloval na základě vlastní bezprostřední zkušenosti.

Nikde jinde na filmové škole než na katedře scenáristiky se neposuzovala práce za ukončenou v momentě odevzdání filmového scénáře (literárního předpisu k realizaci). Nikde jinde se na scénář nenahlíželo jako na plnohodnotné, hotové dílo a přitom se takové dílo posuzovalo především coby projev filmový, nikoliv literární.

Tento specifický dispositiv považuji pro studium scenáristiky, ale i tvůrčí klima na katedře, přinejmenším podstatný.

Utvrdil jsem se tedy ve vůli a v přesvědčení se svému původně vytyčenému tématu nadále věnovat, zároveň však i ve snaze adaptovat takové studium na diskurs probíhající na katedře, na nástroje a na materiál, s nímž tu nejčastěji nakládá.

V praxi to znamenalo adaptovat svoje poznatky na obor scénáře narativního celovečerního mluveného filmu.

¹ Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. FF UK Praha 2011 [Rigorózní práce]. s. 27.

Toto rozhodnutí mohlo působit kontrastně vzhledem k tomu, že výchozí práce “Kino v psacím stroji” nacházela svůj tematický i logický střed v díle a reflexi meziválečné kulturní avantgardy. Ovšem ona práce obsahovala i podstatné kapitoly, jež k narativnímu, celovečernímu mluvenému filmu přinejmenším směřovaly - především pasáže věnované “fiktivní scenáristice” poválečné surrealistické skupiny a dílu Vratislava Effenbergera. Soustředil jsem se proto na způsob, jimž bych mohl využít svého předchozího výzkumu coby základny pro aktuální praktické aplikace a z celého rejstříku mně dosud dostupných a užívaných nástrojů a prismatic jsem vybral dvě: intermediální hledisko (ve významu alternativního nahlížení uměleckého díla, jehož “kreativní těžiště” leží vně či na hranicích toho uměleckého oboru, v němž je realizováno; tedy “barevná hudba”, “obrazová báseň” a tedy i “imaginární film”) a “konceptualistický” pohled na projekt uměleckého díla coby dílo samo o sobě.

Třebas to takto formulováno může znít hnidopišsky, nicméně při veškerých předchozích dramaturgických diskusích či debatách o scenáristické metodologii jsem pocíťoval nedostatek exaktnějšího přístupu a ve své práci jsem alespoň pokus o takovou formulaci považoval za nevyhnutelný.

Po prvních třech letech strávených především (stále těžkopádnějšími) reformulacemi svého východiska a postojů jsem začal využívat dvou příležitostí zcela aplikovaného, praktického typu.

Za prvé jsem, počátkem roku 2013, přijal pozici vedoucího dramaturga Tvůrčí producentské skupiny Čestmíra Kopeckého (TPS multizánrové tvorby) v České televizi.

Za druhé jsem vstoupil do scenáristické dílny Vojtěcha Maška, který se v témže roce stal kmenovým pedagogem katedry.

Podřídil jsem tedy svoje bádání diskursu na katedře, aplikacím v běžné dramaturgii, zároveň jsem dostal šanci svoje hypotézy a závěry bezprostředně prověřovat v praxi. V roce 2015 byla navíc publikována Studie vývoje českého hraného kinematografického díla, již na zakázku Státního fondu kinematografie vytvořil kolektiv filmových vědců z Brna a jež důrazně připomíná klíčový význam dramaturgie a dramaturga pro vznik filmového díla a která katedrový diskurs posunula do obecné roviny².

Díky iniciativně Mgr. Jiřího Dufka jsem se následně stal součástí výzkumného záměru podpořeného Studentskou grantovou soutěží AMU, jež nesl název *Od Snové novely k Eyes Wide Shut. Kubrickova adaptace Schnitzlera scenáristickým pohledem*. Tuto nabídku jsem přijal odhodlán podříditi ji celku svého doktorského studia a tedy coby další příležitost uvést svoje závěry do praxe.

Tak vznikla scenáristická analýza filmu Stanleye Kubricka *Eyes Wide Shut*, formulovaná již s vizí vytvoření takových pravidel a postupů, jež by bylo možno bezprostředně uplatnit i na dílo nefilmové, přesněji tedy na nerealizovaný scénář coby literární formou zaznamenaný projekt budoucího filmu.

² Petr Szczepanik, Johana Kotišová, Jakub Macek, Jan Motal, Eva Pjajčíková. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie, 2015. viz zejm. s. 17-19 a s. 119-143

Oním jednotčím motivem, “jmenovatelem” umožňujícím srovnání “realizované” i “nerealizované” verze filmu, se stal dialog (dialogické jednání v ději), a základní projevy dramatického jednání s tím související. V té souvislosti se stal určujícím vliv dílny V. Maška; Mašek právě analýze dialogu podřizoval podstanou část rozebíraných filmových děl filmových i scénářových.

Nedlouho po studii k filmu *Eyes Wide Shut* (na výsledné řekněme “metodické názornosti” tu bezpochyby přispěla i neobvyklá symetričnost a formální jednotnost tohoto díla) jsem dostal novou příležitost testovat svoje závěry na konkrétním případě, coby dramaturg přípravového filmu Petra Václava *Il Boemo*.

Tak vznikla “scenáristická analýza” jeho výchozího textu. Výroba filmu nejprve nebyla, posléze byla podpořena dotací Státního fondu kinematografie na základě scénáře a v tuto chvíli, zdá se, realizaci nestojí nic v cestě. Tuto skutečnost zde zmiňuji proto, že jsem pro praktickou ukázkou metody usiloval o to najít takové vhodné dílo, které by v momentě analýzy existovalo výlučně v podobě literárního předpisu, ale jež by později došlo realizace. Analýza, připravená a publikovaná ještě před uvedením realizovaného díla, následně umožní komparaci, při níž bude vyloučena možnost, že znalost realizovaného díla ovlivnila její podobu.

V roce 2014 pak vznikl článek doc. Lucie Česálkové u příležitosti výstavy věnované brněnským aktivitám uměleckého spolku Devětsil³. Právě Česálkové odvážný a průkopnický text jsem nakonec považil za vhodný odrazový můstek pro jasnou formulaci východisek, jež jsem se pokoušel vylíčit v úvodu svého studia. Zevrubné čtení jejího článku, podřízený mírně svému vlastnímu bádání, zařazuji nakonec na samotný úvod svojí práce právě coby pokus o vylíčení alespoň základních hranic a postupů, jež jsem si stanovil v následujících praktických analýzách. Cesta ke scénáristickým analýzám hraných celovečerních filmů, cesta k mé vlastní scénáristické a dramaturgické praxi u mne vedla přes studium imaginárních filmů české avantgardy a neuvést tuto kapitolu ve své práci by znamenalo obhlédnout celé první roky svého studia i pramenů celé práce.

Jako poslední část zařazuji do svojí práce dramaturgickou zprávu o přípravě filmu *Vlk z Královských Vinohrad*. Metody, jež demonstruji na případech filmů *Eyes Wide Shut* i *Il Boemo* jsem uplatňoval při jeho realizaci, to se ovšem ve zprávě nijak neodráží a nebylo to ani záměrem. Důvody, proč ji zařazuji coby součást díla, které završuje moje sedmileté doktorské studium na FAMU, jsou tři.

Usiloval jsem zejména o to, aby byla především vlastním “původním materiálem”, svědectvím o způsobu dokončování práce na filmu, filmovou variantou ediční poznámky. Usiloval jsem také o to, aby v práci z oboru scénáristiky a dramaturgie poukazovala na zcela odlišný a přitom neméně podstatný typ úkolu dramaturga, než jaký jsem ve své práci dosud popisoval.

³ Lucie Česálková, *Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmové-průmyslovém kontextu*. in: Petr Ingerle, Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Moravská galerie v Brně, Brno 2014, s. 93-130. [Katalog výstavy]

A nakonec jsem v případě této zprávy usiloval o to, aby posloužila jako návrh, vzor, jako možná varianta “dramaturgické zprávy o přípravě, realizaci a dokončení projektu”, dokumentu, jenž bych byl ve své dosavadní praxi již několikrát považoval za užitečný prostředek.

Tuto práci jsem měl možnost formulovat a odevzdávat poté, co děkan FAMU navrhuje možné směřování postgraduálního výzkumu školy jako “teorii pro praxi”. Shoda okolností chtěla právě tomu, abych postupem svých studií dospěl k nutnosti podřídit svoje teoretická východiska vlastní praxi a na jejím základě je modifikovat.

Úvodní poznámky

V následujícím textu se budu držet několika pravidel. Termínem “kinematografické dílo” budu vždy označovat dílo realizované prostřednictvím aparátu pro (audio)vizuální záznam a aparátu reprodukujícím tento záznam. Naproti tomu označení film, s ohledem na intermediální hledisko v práci aplikované, budu užívat ve volnějším pojetí, totiž coby dílo na něž vztahuji kritéria oboru filmového umění, které však nejeví nutně rysy kinematografického díla.

V mnoha ohledech, zejména v referencích k filmovým aktivitám české meziválečné avantgardy, si dovoluji čerpat ze své zmiňované rigorózní práce *Kino v psacím stroji* obhájené v r. 2011 na KFS FF UK v Praze.

Imaginární kino jako produkt laboratoře české meziválečné avantgardy

Intermediální rozměr avantgardy: Otevřené dveře

V roce 2014 proběhla díky péči Moravské galerie v Brně výstava s názvem *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*, jež se po letech znovu a zevrubně zaměřila také na filmové aktivity nejvýznamější české meziválečné avantgardní skupiny, potažmo na filmové aktivity české meziválečné avantgardy obecně.

Výstavu doprovázel katalog uvedený dvěma studii. Z nich jedna, jejíž autorkou byla doc. Lucie Česálková, se na filmovou tvorbu avantgardy zaměřila přímo.⁴

Autorka v něm na tvorbu vztáhla hledisko intermediální.

Moje práce je z oboru scenáristiky a dramaturgie a intermediální hledisko je tu vždy užitečné - přinejmenším v tom typu užití, v němž je na dílo s převládajícími rysy jisté umělecké kategorie vztahována perspektiva kritérií jiného umění.

Aplikovat takový přístup, totiž velmi zjednodušeně řečeno “číst scénář tak, jako by se jednalo o hotový film”, může jistě působit svévolně a nadbytečně - prostě vzorově “katedrově”.

Scénář přece lze číst tak jak je, jako scénář, jako předpis kinematografického díla realizovaný v písemné podobě a tedy nahlížený literární perspektivou.

Ale já jsem prostě přesvědčen, že čtení filmového scénáře (vědomě) intermediálně svévolně a nadbytečné není.

Asi bych mohl, minimálně s ohledem na souvislosti a typ předkládané (školní, katedrové) práce toto svoje stanovisko na začátek prostě suše konstatovat. Cítím však neodbytnou potřebu je řádně podložit a tomuto úsilí věnuji následující kapitolu. Prostředníkem mojí argumentace v ní bude právě text brněnské autorky.

Česká meziválečná avantgarda (opět) jako laboratoř

Brněnský článek možná působí nenápadně, autorka v něm ovšem přichází s poměrně revoluční perspektivou. Revoluční ve dvou směrech: nabízí radikálně nový pohled na oblast, která již byla mnohačetně dekodována, a zároveň převrací samu podstatu jejího dosavadního vnímání.

Hlavní argumentační snahou a hlavním výstupem textu je vyvrácení tvrzení o tom, že filmové aktivity meziválečné avantgardy jsou příliš nenápadné na to, aby bylo možno mluvit plnohodnotným hnutí.

⁴Lucie Česálková, *Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmové-průmyslovém kontextu*. in: Petr Ingerle, Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Moravská galerie v Brně, Brno 2014, s. 93-130. [Katalog výstavy]

Aneb: dosavadní výzkum nám sděloval, že česká filmová avantgarda neexistovala, můžeme mluvit maximálně o avantgardních tendencích v českém filmu.⁵

Tvrzením opaku (prostě: česká filmová avantgarda existovala) se Česálková zároveň poměrně radikálně vypořádává s jedním z hlavních traumat “staré” české filmové historiografie, totiž s traumatem z přesvědčení, že až do protektorátu nesnesla česká filmová tvorba takřka v žádném ohledu srovnání s vývojem ve světě; že jediným, co by takové srovnání sneslo, by byla tvorba české avantgardy (k níž by bylo lze přiřadit i tvorbu Gustava Machatého), kdyby ovšem taková skutečně existovala.⁶

Trauma české “staré filmové historie” z neexistence filmové avantgardy připomíná v jistém smyslu “permanentní krizi české filmové kritiky”, a v případě oblasti našeho zájmu pak “permanentní krizi české filmové scenáristiky a dramaturgie”.⁷

Zásadní tvrzení brněnské docentky, vůbec první aplikování intermediálního pohledu na obor, opodstatnění aplikovaného intermediálního hlediska, a možnost zobecnit či přesadit její tvrzení na jisté aspekty scenáristické práce, to jsou důvody, proč si trůfám její představu na následujících stránkách zevrubně představit a do jisté míry z ní vyjít i pro účely dalších kapitol této práce.

Důsledně!

“Stávající historické práce věnující se vztahu filmu a avantgardy vycházejí z teoretického myšlení avantgardistů, z esejí a statí autorů převážně okruhu Devětsilu a Klubu za nový film, všímají si, jaké praktiky či teoretiky velebí, jaké pojmy přejímají a jaké vize “nového filmu” konstruují. A na základě toho, že právě tyto vize následně nebyly v české filmové tvorbě důsledně naplňovány, pak existenci domácí [filmové] avantgardy popírají.”⁸

⁵ Určujícím textem je v této souvislosti patrně studie Michala Breganta: Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: *Filmový sborník historický 3*, ČSFÚ, Praha 1992, s. 137-174. Jak ve svém textu sděluje L. Česálková, i veškeré texty vzniklé po publikaci této Bregantovy studie v podstatě bez námitek autorovo stanovisko akceptují.

⁶ Pro nejlepší portrét tohoto traumatu viz Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Mladá fronta, Praha 1985.

⁷ K “permanentní krizi české filmové kritiky” naposledy Jindřiška Bláhová: Jindřiška Bláhová: *Přežila se filmová kritika?* Cinepur č. 100, červenec 2015, Praha. dostupné online na: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=3352> [k 19.8. 2016]; k permanentní krizi české filmové dramaturgie srov. Studie vývoje českého hraného kinematografického díla vydané Státním fondem kinematografie, dostupné online na http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf [k 19.8.2016]

⁸ Lucie Česálková, cit. d., s. 96.

Ještě jednou: veškeré práce věnující se filmovým aktivitám meziválečné avantgardy operují právě s těmi díly a těmi autory, kteří se za avantgardní sami označovali v dobovém kontextu.

S touto definicí avantgardy autorka polemiku neotvírá - naopak. Ochotně a odhodlaně ji přijímá coby východiska pro užití své intermediální perspektivy. Tímto krokem také naznačuje svojí práci na dosavadní studia plynule navazovat, vést s nimi konstruktivní dialog, jen přispět svými novými výsledky. Nikoliv tedy veškerá dosavadní studia odsoudit jako zastaralá a nerelevantní.

To však neznamená, že by slevila ze své radikální kritičnosti. To, čemu podrobuje svůj kritický pohled není obecná perspektiva pohledu na téma "filmová avantgarda", nýbrž dílčí svévole a nedůslednosti v praktické aplikaci této perspektivy, jichž se autoři předchozích studií většinou tedy nezáměrně a nevědomky dopouštějí.

Verdikt nedostatečnosti české filmové avantgardy (a českého předválečného filmu obecně), to trauma starých historiků, zapřičiňuje podle Česálkové zejména svévole a nedůslednost v dodržování kritérií vycházejících ze způsobu definice tématu.

Pokud skutečně trváme na tom, že definujeme jistý jev podle toho, že on sám sebe tak označuje, musíme pak při utváření výchozího celkového korpusu brát v úvahu skutečně vše, bez sebemenšího uplatňování vlastního hodnocení.

Argumentační aparát pro svou kritiku autorka nebuduje prostřednictvím žádných překvapivých nástrojů, ani s pomocí nějakých nových objevů.

Užití intermediálního hlediska se nabízelo, tato perspektiva byla známa a mohla být aplikována v podstatě v každé době od samotného momentu nástupu avantgardy. "Nová filmová historie" intermedialitu neobjevila, spíše ji popularizovala, a to zjevně nedostatečně vzhledem ke skutečnosti, že trvalo dvacet let, než se u nás někdo (právě autorka) odhodlal k jejímu prvnímu přímému užití.⁹

Rozšíření korpusu filmových aktivit české meziválečné avantgardy prostřednictvím intermediálního hlediska se opírá o čtyři argumentační pilíře.

1. Pokud za klíčové osobnosti označíme určité tvůrce, v našem případě tedy např. Alexandra Hackenschmieda či Čenka Zahradníčka, musíme vnímat jejich aktivity ve filmovém prostředí v jejich celku. Pokud se vedle vlastní filmové tvorby (ve smyslu realizace kinematografického díla) věnují např. i pořádání filmových představení či zapojování filmu do jiných happeningů, musíme považit i tuto aktivitu jako filmově tvůrčí. Přijmout v potaz, že avantgardní filmař je (zároveň) realizátorem i dramaturgem (kurátorem), tedy tím, kdo realizuje kinematografické

⁹ Stopy odmítání tradiční kategorizace uměleckých děl do jednotlivých odvětví lze objevovat v teoretizujících studiích takřka všech avantgardních filmových sborníků. V našem případě pro ilustraci např. Karel Teige, *Malířství a poesie*. Disk 1, 1923, s. 19-20.

dílo a zároveň realizuje i jeho publikaci (ať již samostatně, coby součást představení složeného z více kinematografických děl, či coby součást multimediálního představení).

2. Pokud takové klíčové osobnosti do svého programu za avantgardní označí díla, jež nám svojí povahou samy o sobě avantgardní nepřipadají (nejeví znaky avantgardního díla při uplatnění perspektivy z časového odstupu), musíme je přesto vzít v úvahu a do celku avantgardní tvorby plnohodnotně zařadit a jako avantgardní vnímat. (Česálková uvádí na příkladu snímků *Bouře nad Tatrami*, *Květy na Tatrách*, *Zem spieva*, ale třeba i *Pohyby rostlin*).

3. Pokud je součástí avantgardního tvůrčího principu vnímán i vlastní tvůrčí proces jako jistý druh performance, bez ohledu na to, zdali je tento proces zakončen v souladu s vytyčeným cílem, musíme brát plnohodnotně v úvahu tyto “nedefinitivní formy” jako vlastní díla. Takový je případ (publikace) filmových libret a “filmových textů” obecně (explikací, manifestů, teoretizujících článků), světelných soch realizovaných se záměrem posloužit ve filmovém díle, scénických resp. kostýmních návrhů, fotogramů.

4. Pokud se avantgarda sama definuje jako intermediální či multimediální, musíme vzít tuto okolnost v úvahu. Vzít tedy v úvahu rozměr performativní a realizovanou přednášku, happening, praktický výstup takového úsilí, autorka jej označuje obecně jako “svébytný performativ” vnímat jako relevantní dílo. Do (filmového) díla avantgardy je pak třeba zařazovat realizované i připravované filmové programy, přednášky, tematické filmové večery, představení s použitím filmové projekce.

K poslednímu bodu platí ještě zobecnění: pokud avantgarda sama seba vnímá intermediálně (resp. multimediálně), musíme ji také my vnímat jako intermediální (resp. multimediální). Věnujeme-li se tedy výstupům avantgardy v kategorii některého z uměleckých odvětví, musíme tak činit vždy s vědomím intermediální (multimediální) souvislosti.

Film jako představení

“Filmové dílo” avantgardy v tomto pohledu zjevně podstatně nabývá a do jisté míry se přitom inferiorizuje: vlastní kinematografické dílo nebylo jediným úběžníkem tvůrčích snah avantgardy; vždy existovalo v souvislosti s dalšími díly v dalších odvětvích; film byl potřebnou a vítanou součástí aktivity avantgardy, nikoliv jedinou a nikoliv vydělenou. Filmová libreta - pro ilustraci - nebyla vydávána samostatně, tvořila součást časopiseckého čísla, kolektivního sborníku či autorského sborníku “poesie”, “povíděk” či “dramat”, a zároveň byla praktickou ilustrací textů povahy “teoretizující”, nejčastěji publikovaných na stránkách stejné publikace.¹⁰

¹⁰ Toto téma jsem si troufnul poměrně zevrubně pojednat ve své předchozí práci, viz Jakub Felcman, cit.d. 26-70.

Všechny případy navrhovaného rozšiřování mají jeden společný úběžník: snižuje se tu význam (filmového) díla jako takového, coby kinematografického produktu. Naproti tomu se zvyšuje význam jeho zveřejnění-publikace-představení. (Tedy perspektivou: dílo není realizováno vytvořením promítací verze svého nosiče, ale až v momentě jeho představení publiku).

V případě filmu tu tedy ztrácí na významu jeho podoba coby celuloidového pásu, jenž je nosičem záznamu obrazu-pohybu určeným k projekci a nabývá jeho rozměr performativní, totiž vlastní kino-představení jako neopakovatelná událost, v níž vlastní projekce je jen součástí celku, zahrnujícího též eventuální živou přednášku či komentář, juxtapozici s dalším(i) filmovým(i) dílem (díly) apod.

S tímto “abstrahováním” filmu budeme v práci nadále pracovat, nyní je však třeba vrátit se zpět k obsahu kapitoly.

Navrhované rozšíření je zejména podnětem k uskutečnění nového “základního výzkumu v oblasti”, to jest zejména k soupisu relevantních děl (zejména soupisu performancí či svědectví o dílech, jež nenabýly finální podoby).

K tomu však je ještě třeba doplnit v jednotlivých bodech:

1. Pokud do celku tvorby např. A. Hackenschmieda zařazujeme také jeho činnost filmově dramaturgickou, otevírá se nám možnost nově zařazovat a studovat aktivitu některých členů avantgardy, kteří nikdy nedovedli svoje filmové dílo do realizované podoby resp. o takovou realizaci sami ani neusilovali, zato se věnovali právě činnosti organizační a dramaturgické. To je zejm. případ obecně nejpomíjenější postavy (filmové) avantgardy, Artuše Černíka, osobnosti ve své podstatě pro podobu hnutí určující (rozhodně pro jeho filmové aktivity), ale přitom unikající veškerým snahám o zařazení (v tradicionalistické perspektivě mu nejčastěji přísluší označení “vydavatel” a “organizátor”, obecně vnímaná jako “netvůrčí”). A spolu s ním následně také třeba Karla Teiga či Jaroslava Seiferta.

2. Podmínka zahrnout do celku avantgardní tvorby také díla, jež ze zpětného pohledu žádné prvky “avantgardnosti” neprojevují, “pouze” byly dramaturgy avantgardy zařazovány do programů, poukazuje asi nejvíce na problematičnost studia tématu, jež jsme definovali prostřednictvím jeho samotného. Zároveň se tu nabízí srovnání s art brut či s konceptualismem, a také s ohledem na výše vyřčené: dílo můžeme nahlížet dvojím způsobem - studiem kritérií, podle nichž je dramaturg zařadil do programu, a nebo coby pouhou součástí celku představení, v němž se celková hodnota (představení) vyjeví až v souvislosti s ostatními vybranými díly.

Druhá zmiňovaná perspektiva navíc obhajuje činnost filmově-dramaturgickou coby tvůrčí, v jistém ohledu shodnou s činností filmového režiséra. Zatímco režisér do vzájemného vztahu

uvádí dva syrové záběry a spojením vytváří význam, dramaturg do stejného vztahu a se stejným cílem uvádí dva (obdobně tedy “syrové”) filmy.

3. Implikuje nový základní výzkum, totiž soupis nového relevantního dostupného materiálu tvorby avantgardy, skládajícího se nejen z hotových děl, ale i z prospektů, jež k realizaci přispěly, explikací a komentářů a jeho dílčích složek; a vedle toho zahrnutí oněch dílčích nicméně realizovaných složek v těch případech, kdy k realizaci nedošlo (to jest filmových libret, návrhů, plánů a explikací, výtvarných návrhů ad.)

4. Rozšíření vnímání filmové tvorby avantgardy směrem od realizace vlastního kinematografického díla (seznam dokončených archivovaných kopií) k zevrubnému popisu jejich vystavení a způsobech jejich vystavení, zejména v souvislostech s dalšími představovanými díly i dalšími tvůrčími projevy avantgardy (coby tvůrčího aktu). Nabízí vytvořit kompletní soupis dohledatelných performativních akcí české avantgardy a utvořit dostupnou rekonstrukci.

Od tohoto momentu budu svoje komentáře na vrub studií avantgardy řízeně utlumovat. Soustředím se tu na výše formulované čtyři body, přesněji jejich abstraktní, univerzální význam, oddělený již od avantgardy. Zejména se pro pozdější účely této práce blíže zaměřím na první formulace bodů 3 a 4. Perspektiva aplikovaná v této části nám umožňuje plnohodnotně vnímat i nedefinitivní formy jako vlastní díla (bod 3) a díla vytvořená nefilmovými prostředky jako filmy (bod 4).

Obojí se hodí jako argumentační východisko, díky němuž můžeme na filmový scénář aplikovat kritéria filmu.

Jak ovšem perspektivu, pro jejíž užití si avantgarda vytváří sama imanentně argumentaci, zobecnit?

Svůdnost díla interpretujícího sebe samé

Doc. Česálková pozorně označuje možné prostory rozšíření, jež jí intermedialita nabídla, jedno však nicméně nechává netknuté.

Už jsme je zmiňovali a právě v tom shledávám novou příležitost:

Korpus díla relevantního pro studium avantgardy je utvářen na základě skutečnosti, že jednotlivé jeho složky byly samy za avantgardní označeny v dobovém kontextu. Konkrétně tedy, že autoři, řazení do výběru, označili vzájemně sebe sama (např. prostř. přihlášení se k manifestu, programu, prostř. členství ve spolku apod.) a svá díla (podtitulem, komentářem, přípisem, příp. samostatným textem explikativního charakteru, v němž se k adresuje buď ke konkrétnímu dílu-produktu, anebo k dílu-“svébytnému performativu”, jehož bylo dílo-produkt součástí).

Když se autorka následně šířeji rozepisuje o multimediálním rozměru avantgardy, bere si na pomoc definici multimediálního díla coby tzv. “komplexní mediální konfigurace”, jak je označuje mediální teoretička Irina O. Rajewsky:

“[Taková díla] splňují v ideálním případě následující tři podmínky: záměrně experimentují s kombinací dvou či více mediálních forem za účelem syntetického díla (například divadlo, hudba a film apod.), fungují jako mediální transpozice (jsou tudíž adaptací tématu dříve uchopeného jiným dílem) a pracují s intermediálními referencemi na úrovni formy či stylu, to jest inspirují se postupy typickými pro různé mediální formy a přetvářejí je pro vlastní specifické potřeby.”¹¹

Jinak řečeno, pokud bychom tedy chtěli činit soupis multimediálních děl, jak je prostřednictvím svého termínu identifikuje Rajewsky, resp. poukázat na skutečnost, že některá díla byla pouze součástí díla multimediálního, máme “v ideálním případě” ohlídat, že s kombinací forem námi zahrnovaná díla experimentují “záměrně” či že “se inspirují” postupy typickými pro různé mediální formy.

S tímto přístupem, v němž k vytváření souboru děl dochází tím, že zahrnovaná díla vykazují určité znaky “záměrně”, mám své vlastní zkušenosti. Když jsem připravoval svoji rigorózní práci “Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí”, cítil jsem podobnou potřebu co nejpřesněji popsat kritéria, na jejichž základě nabízející se díla považují pro moje studia za relevantní či nerelevantní.

Fiktivním scénářem jsem proto volně označil každé dílo realizované v podobě tištěné publikace, jež se adresuje ke kinematografii a projevuje rysy filmového scénáře (coby písemného předpisu určeného k pozdější realizaci kinematografického díla). Přitom tištěná (nekinematografická) podoba je zároveň vnímána coby podoba definitivní.

Jinak řečeno, cítil jsem nutnost vymezit se tak, abych do souboru popisovaných děl nezahrnoval běžný filmový scénář, ať již realizovaný či nerealizovaný. Zatímco běžný scénář nevzniká podle obvyklého předpokladu s žádnou jinou motivací, než aby sloužil coby podklad pro následný vznik kinematografického díla, fiktivní scénář je “skutečným”, totiž definitivním dílem, realizovaným již v tištěné podobě. Autorský záměr jsem považoval coby tu pravou záminku pro soustředěný a smysluplný pohled a rozbor.

Práci jsem tehdy odvedl a úspěšně obhájil. Vnitřně jsem ovšem ztroskotal - totiž právě na podmínce záměru. Čím stanovujeme, že pro autory fiktivních scénářů bylo záměrem realizovat je právě a pouze v tištěné podobě? Čím se liší od scénářů realizovaných kinematografických děl, které vyšly paralelně tiskem, či dokonce převyprávění

¹¹ Lucie Česálková, cit. d. s. 104.

připravovaných filmů, jak vycházely v československých filmových časopisech ve dvacátých a třicátých letech?

Pokud bych měl vést takovou metodu důsledně, musel bych zároveň označit, co považuji za dostatečné identifikátory (např. prostý fakt publikace, explikační poznámku coby součást vlastního textu, samostatný text explikativního charakteru, který zahrnované dílo označuje a dal.).

Ale ani přesto bych se nevyhnul nutnému zužování.

Způsob identifikace textu coby “fiktivního scénáře” je v podstatě stejný jako identifikace “komplexní mediální konfigurace”, jak ji navrhuje Rajewsky, a identifikace filmového díla české meziválečné avantgardy, jak s ním počítají dosud všichni autoři všech dotyčných studií.

Ve své podstatě se tu jedná o definici kruhem. Soubor toho, čemu podřizujeme svůj výzkum, je tak vždy závislý na dobovém společenském konsensu odborníků na dané téma.

Sebeidentifikující či sebeinterpretující se díla poskytují těm, kdo se jimi zabývá, značný komfort a bezpečí, nebo aspoň jejich iluzi.

Na základě sebeinterpretačních projevů mohou teoretikové avantgardy studovat nástroje intermediality, Rajewsky může plně rozvinout svoji představu multimediality, já některá přehlížená specifika scenáristického zápisu.

Všichni tak můžeme činit obecně, aniž bychom čelili kritice, že tak činíme nadbytečně a svévolně, protože specifická sledovaného materiálu vyžaduje užití nových, neužívaných, netradičních nástrojů.

Nezávislá kritéria

I doc. Česálková nakonec v podstatě obhajuje svoje (průkopnické) použití intermediálního hlediska na základě argumentace, že pokud chceme avantgardu nahlížet prostřednictvím ji samotné a pokud ona sama na sebe nahlíží intermediálně a multimedialně, musíme i my používat nástroje intermediální a multimedialní.

Zkusme však navrhnout prisma, jež dostatečně obhájí námi zamýšlené prostředky, a přitom u něj není třeba sebeidentifikace zahrnovaného díla. Vyhnout se definici kruhem je podstatou mého úsilí abstrahovat výsledky, dosažené při studiu avantgardy.

Zkusme cvičně nahlédnout ony nekinematografické projevy filmu coby obecné specifikum tvorby “země s nízkou audiovizuální produkční kapacitou”, jak ji definuje Evropská unie na základě srovnání ekonomických výsledků členských zemí v oblasti. Je tu jedno, že je garantem termínu zrovna Evropská unie a že termín zní tak jak zní, důležité je, že soubor materiálu je tu vymezen externími indikátory. Ale dovolím si pro ilustraci zůstat u něj.

Uvažuji takto: myšlenka na film podněcuje kreativního ducha, ať se tento sebeinterpretuje coby člen avantgardního spolku (či je do něj zařazován svým generačním vrstevníkem) či nikoliv.

Ať už se takový kreativní duch identifikuje s nějakým hnutím či nikoliv, může - a to zejména v kinematografii - čelit stejným nástrahám, jimž čelí avantgarda: totiž zejména fatálnímu nedostatku prostředků a schopností pro to, realizovat filmové dílo podle představ a nároků, které na ně sám klade.

Ať se takový kreativní duch identifikuje s nějakým hnutím či nikoliv, může se stát, a zejména v kinematografii, že z vlastního rozhodnutí či z jakýchkoliv vnějších příčin na plnou kinematografickou podobu díla prostě rezignuje.

Jeho "filmová tvorba" se pak nemusí příliš lišit od "filmové tvorby" naší meziválečné avantgardy v pojetí, které jsme tu představili: ať již by se jednalo o nedokončené dílo (u nějž důležitější byl proces než vlastní finalizace a představení), či projev, jež nevykazuje znaky kinematografického díla vůbec, nebo jen částečně.

Intermediální perspektiva tak jistě vrhá nově světlo na dílo individualit, kteří v rámci avantgardních skupin působili, ale v celku svoji tvorby její koncepty přesáhli - u nás zejména Vladislav Vančura či Jiří Voskovec. (Stejně jako o avantgardě, i o nich bylo dosud publikovány zevrubné statě, shodujících se ovšem veskrze v soudu, že jejich filmová tvorba je ve světle jejich další vlastní tvorby, spíše rázu skurilního.)¹²

Tím "kreativními duchem", zabývajícím se intenzivně filmem, aniž by podstatná část tohoto úsilí nabyla komplexní kinematografickou podobu, byli pak jistě bezpochyby kupř. bratři Čapkové.¹³

V zemi s "nízkou audiovizuální produkční kapacitou" je záminek pro to, aby místo realizace zůstalo pouze u záměru, či aby některý autor postupně přešel u realizace svých kinematografických záměrů do jiného média, ne nutně více než ve velkých kinematografiích, ale je na ně zkrátka více vidět.

A nemusí ho v jeho snahách provázet nějaký zvlášť opodstatněný intermediální program.

¹² Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. ČSFÚ, Praha 1973. Michal Bregant, *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. Iluminace 1, 1989, č. 1, s. 95 -116.; Jiří Holý, *Vladislav Vančura v zajetí filmu*. Iluminace 3, 1991, č. 1, s. 69-90. Pavel Taussig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. In: *Filmový sborník historický 1*, Praha 1988, s. 121 an.; Pavel Taussig, *K filmové tvorbě Vladislava Vančury*. *Film a doba* 1981, č. 6, s. 318-321.

¹³ Karel Čapek, Josef Čapek, *Filmová libreta*. Odeon, Praha 1989. K vydání edičně připravil P. Taussig.

Dobrým příkladem toho jsou často právě absolventi katedry scenáristiky, kteří po letech úsilí o realizaci svých projektů v kinematografii ne přímo na obor rezignují, dále v něm vyvíjejí aktivitu, ale paralelně zvolí pro realizaci určité vrstvy své tvorby jiné, dostupnější médium. (Český komiks, pro příklad, je minimálně od začátku nového století výrazně formován filmařskými osobnostmi, ať už po stránce autorské či vydavatelské.)

Dobrým příkladem je dobrovolný či vynucený odchod z kinematografie na základě např. politických změn. Tvůrci, kteří takový krok zvolili či k němu byli donuceni, nepřestávají být ze dne na den filmaři a neopustí filmařské vidění. Ať už se s kinematografickými prostředky zdánlivě rozloučí, či svoje zkušenosti a filmové postupy vědomě (“záměrně”) uplatní, byť dílčím nebo zprostředkovaný způsobem, záminka posoudit jejich nekinematografické dílo kinematografickými kritérii je v nabízené intermediální perspektivě lákavá.

(Podřídít filmovému vidění nekinematografickou tvorbu Evalda Schorma, Pavla Juráčka, Jana Švankmajera, Jana Němce, Karla Vachka či Vratislava Blažka slibuje ukázat nový, originální a dobrodružný rozměr kinematografie období normalizace.)

Různá období vytvářejí v různé míře předpoklady pro to, aby vznikala filmová díla, jejichž realizace se přesouvá do oblasti imaginárního. Pokud jsou takové podmínky obzvláště omezující a pokud se střetnou s obzvláště neústupným kreativním duchem, je pravděpodobnost, že dílo buď zůstane nedokončeno, nebo se jeho autor předem s takovou skutečností smíří, a o jeho realizaci ani neusiluje, velmi vysoká.

Imaginární film a imaginární kino

Volím nyní zjednodušené označení imaginární film pro každé dílo vztahující se ke kinematografii, které ovšem nesplňuje podmínku vlastního “kinematografického díla” v jeho minimální definici: jakožto díla, realizovaného prostřednictvím aparátu pro (audio)vizuální záznam a aparátu pro reprezentaci tohoto záznamu.

Imaginární kino pak zahrnuje veškeré performativní aktivity vztahující se k filmu a kinematografii, jejichž určující součástí není plná realizace kinematografického díla (u nichž tedy představení neohraničuje spuštění a vypnutí aparátu pro reprezentaci audiovizuálního záznamu).

Jak jsme prověřili s pomocí poslední studie věnované české meziválečné avantgardě, teprve zahrnutím imaginárního kina a imaginárních filmů lze skutečně plně nahlédnout vlastní tvář české filmové avantgardy.

A toto můžeme zobecnit. Zahrnutím imaginárního kina a imaginárních filmů lze ale nahlédnout nově na celou podobu české meziválečné filmové tvorby, resp. tvorby v oblasti. Tato práce je z oboru scenáristiky a dramaturgie, a její ambicí je aplikovaný přístup v oboru.

V rámci této práce se tedy budu zabývat pouze slovesnou, přesněji písemnou a tištěnou verzí imaginárního kina.

Filmový scénář jako imaginární film

Již v případě rigorózní práce jsem velkou část svého úsilí věnoval právě příspěvkům k meziválečné avantgardě a teď mi to hrozí opět. Přitom veškerou svoji potřebu vytyčit si výše zmíněná kritéria “imaginárního kina”, a obdobně tomu bylo i v případě “fiktivního scénáře”, hnala kupředu utkvělá potřeba nějak na úrovni a nově se vypořádat s díly, na něž jsem narazil v průběhu svých scénaristických studií a v průběhu svého výzkumu.

Scenaristika ráda a soustavně (přinejmenším jak mohu soudit za dobu své aktivní přítomnosti na pražské katedře scenaristiky a krátkého působení v oddělení vývoje největšího českého producenta audiovizuálních děl) oživuje přízrak velkých, geniálních scénaristických děl, k jejichž realizaci nedošlo shodou nešťastných okolností nebo proto, že byly ve své době příliš velké a příliš ambiciózní na to, aby mohly být plnohodnotně realizovány.

Zároveň je to pochopitelné a zároveň příliš svůdné nahlížet kinematografii prostřednictvím těchto “velkých” nerealizovaných děl: od několikanásobného pokusu o realizaci filmu o Golemovi (minimálně tedy pojetí Juliána Duviviera, Pavla Juráčka či Edgara Dutky), přes díla Pavla Juráčka *Situace vlka* a Jana Němce *Heart Beat*, scénářovou knihu Vratislava Effenbergera *Surovost života a cynismus fantasie* až k snímkům, jež budily naději, že jimi vyvrcholí české filmařské úsilí devadesátých let (Petra Zelenky *Nejlepší filmy našeho života* a Saši Gedeona *Klíč ke snu*), či že by dokázaly otevřít české kinematografii do jednadvacátého století zcela nová teritoria (Pavla Klusáka *Ten nádherný prst na spoušti* anebo Bohdana Karáska *Život Poupěte*).

Moje formulace “imaginárního kina” a “imaginárního filmu” teď možná působí příliš chtěně a příliš násilně. Ale mou snahou není vpašovat do debat nový termín. Mojí snahou je vytvořit jasný a pevný podklad, na které se k filmovým scénářům v celé jejich principiální nehotovosti, stavět jako k hotovým dílům, srovnávat je plnohodnotně s realizovanými filmy a na základě vyargumentované analýzy přinést výsledky, jež dílo rozkryjí a jež bude možné prakticky uplatňovat v dramaturgické profesi.

Ať už pro účely jejich vlastního převedení do podoby filmu, nebo pro účely realizace jiných filmů a jiných filmových scénářů.

Pokud tedy sám užívám termín “imaginární film”, činím tak záměrně spíše proto, abych se osvobodil od relativismu, který je s filmovými scénáři spojován. Od relativismu, který tvoří pojmu “filmový scénář” nedílnou součást.

Zavádím termín “imaginární film”, abych vytvořil dojem hotovosti. Verzí filmového scénáře může být mnoho, ale je jen několik takových verzí scénáře, jež se ten nejužší okruh jeho tvůrců odhodlá vypustit do širší čtenářské skupiny. V takový moment přinejmenším máme právo mluvit o “imaginárním filmu”.

Posloužil jsem si konceptualistickým přístupem naší meziválečné avantgardy k tomu, abych mohl vedle sebe postavit realizovaný a nerealizovaný film, porovnávat je, sledovat podobnosti, rozdíly i vzájemné vlivy, a přitom aby moje hledisko nepůsobilo nahodile a samoúčelně.

Posloužil jsem příkladem intermediální práce avantgardy ovšem nikoliv pouze k tomu, abych tak poukázal na příležitost doplnit zvláštním způsobem historii české kinematografie, případně rozepsat jejich paralelní, imaginární verzi.

S žádným pokusem o osvobozené čtení filmového scénáře coby “dokončeného filmového díla” jsem se v praxi dosud neseťkal. Přitom shledávám v omezeních, která taková perspektiva stanovuje, ryze praktický přínos: je to návrh pro podřízení filmových textů rozdílných žánrů, typů i způsobů zápisu jedné sadě kritérií.

Takové podřízení umožňuje díla vzájemně srovnávat, nacházet shodné realizační postupy, sledovat míru jejich rozvinutí, záměrnost jejich sofistikovanosti.

Vnímám tuto příležitost jako nástroj praktické dramaturgie.

S pravidelnými intervaly se do obecného diskursu vrací téma krize scenáristiky a dramaturgie a v době vzniku práce je právě jedna taková debata rozvinuta. A stejně pravidelně scenáristika sama sebe ubezpečuje o existenci - a také průběžném vzniku - dokonalých imaginárních filmů.

Nasadit si bláznivé intermediální brýle přímo ve filmové praxi nemusí vést k ničemu většímu, než k tomu, že tak vznikne dostatečně pevná srovnávací platforma a že tato srovnávací platforma bude schopna generovat nová data, umožňující další studium a další vývoj.

Imaginární film jež určuje dramatické jednání

Z toho důvodu jsem se rozhodl ve své práci rozhodl pro následující postup: aplikuji nejprve na realizované kinematografické dílo “scenáristickou perspektivu”.

Totíž zaměřuji svou pozornost na dramatické jednání a naopak se vystříhují zahrnovat cokoli, co by souviselo jakkoliv s vlastní inscenací a filmovou realizací.

Předpokládám pak, že tímto způsobem prověřím metodu a s ní sadu nástrojů, jež budu moci shodně aplikovat na film imaginární, totiž filmový scénář.

Filmový scénář mi bezpochyby taktéž umožní zaměřit se na dramatické jednání.

Zároveň předpokládám, že také imaginární film / filmový scénář bude obsahovat složku “realizační”, totiž takovou, která neumožní plnohodnotné srovnání s kinematografickým dílem. Mám tím na mysli vlastní tiskovou úpravu, literární stránku pasáží popisu atd. Shodně s kinematografickým dílem tuto složku vylučuji srovnávacímu rozboru, narozdíl od něj jí však věnuji samostatnou pozornost.

Sled okolností, jež jsem popsal v samotném úvodu, mi dal příležitost aplikovat scénáristickou perspektivu na snímek americký snímek režiséra Stanleje Kubricka *Eyes Wide Shut*. Studie, již zde uvádím, již vyšla tiskem a je součástí publikace *Od Snové novely k Eyes Wide Shut: Kubrickova adaptace Schnitzlera scénáristickým pohledem*.¹⁴

Sled jiných okolností zapříčinil, že utvořenou perspektivu aplikuji na scénář filmu/imaginární film Petra Václava *Il Boemo*. Studie, již zde uvádím, je vedlejším produktem mojí dílčí dramaturgické účasti na filmu. Snímek má momentálně pouze textovou podobou, ocitá se nicméně ve fázi financování a fázi předrealizační. S vysokou pravděpodobností se tedy v brzké době nabídne i možnost srovnání imaginárního filmu s jeho realizovanou podobou. Rozbor, který zde uvádím, zůstane nicméně, věřím, svědectvím z doby, kdy realizovaná podoba neexistovala a neexistovala tedy možnost, aby její podoba rozbor jakýmkoliv způsobem ovlivňovala.

Jak je z výše uvedeného zjevné, budu se v tomto srovnání věnovat dílům, jež určuje dramatické jednání. Je třeba dodat, že se jedná o díla, v nichž dramatické jednání v zásadní míře určuje mluvený projev postav.

Jsem přitom přesvědčen, že jeho výstupy by v mírně adaptované podobě mohly být užity též na díla určovaná dramatickým jednáním, v nichž se mluveného projevu (takřka) neužívá.

Zúžení na díla určovaná dramatickým jednáním si dovoluji proto, že podrobnou analýzu imaginárního filmu operujícího s “multimediálním obrazovým básnictvím” jsem v podstatě

¹⁴ Jakub Felcman, Vilém Hakl, Marie Mravcová, *Od Snové novely k Eyes Wide Shut. Kubrickova adaptace Schnitzlera scénáristickým pohledem*. Nakladatelství AMU, Praha 2015.

vyčerpal ve své rigorózní práci. A naopak, vzdor skutečnosti, že jsem v ní pojal i některé imaginární filmy dramatické, na relevantní a plnohodnotný pohled v ní nezbylo místo.

Závěrem poznámku: obě citované studie vznikaly paralelně, záměrně co možná nejvíce nezávisle na sobě a první z nich, jak bylo uvedeno výše, byla zároveň připravována pro tištěné vydání v rámci samostatného díla. Texty pro účely uvedení v této práci adaptuji, ovšem ve snaze činit co nejmírnější zásahy. To má za následek stejně mírné odchylky rytmu a rázu textů od tohoto oddílu i od sebe navzájem.

Považuji to nicméně spíše za přínosné.

Eyes Wide Shut scenáristickým pohledem

Text filmu pohledem scenáristy

Symetrie a preciznost. *Eyes Wide Shut*, vlastně každý film Stanleye Kubricka minimálně od snímku *2001: Vesmírná Odysea*, lze kvůli tomu rozebírat do nejtěsnějších detailů.

A také, znovu a znovu, a pokaždé jinak, vykládat.

Zevrubných výkladů, návrhů k rozklíčování, způsobů otevírání *Eyes Wide Shut* existují dnes přinejmenším desítky. Srovnání s předlohou. Výklad psychoanalytický. *Eyes Wide Shut* jako glosa k míře dekadence západní společnosti před šokem 9/11. Jako kritika debordovské "společnosti spektaklu". Marxistický film o panickém strachu střední třídy z "elit" nad ní i "lůzou" pod ní. Bill Harford coby moderní pan Odysseus...

Anebo prostá ventilace radosti z nacházení (bezpočtu) vzájemných souvislostí uvnitř textu filmu, i ve vztahu k okolnostem vnějším. Spolehlivé klíče, spolehlivě definitivní rozklíčování. Znovu a znovu.

Nebudeme do tohoto diskursu již dále přispívat.

Kubrickův obzvlášť vyvinutý cit pro symetrii a preciznost využijeme k tomu, že budeme v této kapitole pracovat s filmem jako se školní pomůckou. Je to nakonec audiovizuální dílo jako každé jiné. Sestavené s pomocí běžných nástrojů – prostředků filmové řeči.

Ukáže se myslím obratem, že dílo užívá nakonec prostředků docela jednoduchých, využívaných ledaským, amatéry, rutinéry, experimentátory, fušery i mistry – hojně a takřka každý den. Prostředků, užitečných v různých kontextech, nejen v kontextu výroby mnohamilionového hollywoodského díla.

Tento text je zároveň součástí publikace, již připravili dva absolventi katedry scenáristiky a jedna pedagogožka stejné katedry. Její rozměry nedovolují "rozložit na molekuly" všechny složky díla. Jistě ale dovolí prostudovat právě onu část scenáristickou, anebo alespoň, řádně, jednu její část.¹⁵

Na následujících stránkách se chci věnovat popisu použití tří nezákladnějších prostředků dramatického líčení: dialogu, monologu a postavě.

Úvodní poznámky a vysvětlivky

Budu často zjednodušovat studium dialogů na prostý střet dvou pohledů a na prostý souboj dvou stran. Vychází to z jejich podstaty. V takovém dialogickém střetu se jedna strana pokouší dosáhnout cíle prostřednictvím té druhé strany, anebo se tu druhou stranu pokouší "porazit" či přímo "dobýt". Proto tak často využívám obrátů o útočení a bránění, o ofensivě a defensivě. V *Eyes Wide Shut* je iniciátor dialogu nejobvykleji tím, kdo útočí, a jeho partner v dialogu se

¹⁵ Tištěná verze studie pro srovnání J. Felcman, V. Hakl, M. Mravcová, cit. d., s. 121-162.

brání. Iniciátor dialogu má na průběhu dialogu zájem a sleduje nějaký cíl, často narozdíl postavy, kterou oslovuje. Proto mluvím mnohdy o straně "aktivní" - a o straně "pasivní" v případech toho, který má aktivnímu poskytnout službu, předat artefakt nebo mu podlehnout. Proto mluvím také o dialozích "vítězných" nebo "úspěšných" v těch případech, kdy aktivní strana dosáhne svého cíle, a "neúspěšných" v případech opačných.

Hlavní postavy budu označovat prostě jejich křestními jmény (Bill a Alice).

O večítku, jehož se v úvodu filmu Bill a Alice účastní, mluvím jako o "vánočním bále". O scéně "sexuálních orgií", odehrávající se na panství Somerset, mluvím jako o "večítku v maskách". O hlavních postavách vystupujících na tomto večítku se zmiňuji jako o "Muži v červené kápi" a o "Tajemné krásce" (s velkým písmenem na začátku pro jednodušší orientaci).

Při charakterizaci postav se snažím zaměřovat veskrze na ty skutečnosti, jež postavu utvářejí v důsledku jejího vlastního dramatického jednání. Zajímají mne situace, v nichž se postava ocitá, její reakce na podněty, řešení problémů, s nimiž je nucena se potýkat. Záměrně se zde snažím zabývat výlučně dramatickou situací jako takovou a nezabývat se blíže ničím z toho, co souvisí s její mizanscénou: scénickou charakterizací, hereckým uchopením, fyziognomií hereckých představitelů, kostýmy či dekoracemi.

Dialog

Jeden typ dialogu – a dva dialogy zcela výlučné

Veškeré dialogy v *Eyes Wide Shut* se odehrávají mezi dvěma stranami. Působí to jako docela směšné tvrzení, narážíme tím však na existenci dialogů častých v jiných filmech, v nichž aktivně vystupuje paralelně víc postav, více stran. V *Eyes Wide Shut* do dialogu nikdy není zahrnována žádná další strana tak, že by svým příspěvkem v debatě vnášela do děje aktivní paralelní linii. Pokud se přeci jen objeví situace, v níž vystupuje více postav, ani tehdy nedochází k narušení oné jasné bipolarity. Třetí osoby přijímají v onom bipolárním dialogu tři typy rolí. V první zcela sekundují jedné ze stran. Taková je, když použijeme jednoduchý příklad, pozice kterékoliv ze dvou modelek, jež navází hovor s Billem na vánočním bálu. Dívky se v hovoru doplňují, zastupují, a jejich cíl je společný. V druhém typu zasahují třetí osoby do dialogu destruktivně, rázně hovor ukončí. Takový je zásah Zieglerova asistenta do rozhovoru Billa s modelkami, telefonát Alice Billovi v momentě, kdy je u prostitutky, či výzva komorníka, kterou tento přerušuje hovor Billa s Tajemnou kráskou na večírku v maskách. Ve výjimečném, jediném případě pak zasáhne do probíhajícího dialogu třetí strana, která uprostřed dialogu rozvine celou novou situaci, aniž by tento dialog byl zcela opuštěn. Ovšem ani v tomto případě se nenarušuje princip bipolarity. Jedná se o scénu pořizování kostýmu v obchodě Rainbow Fashions. Původní hovor (mezi Billem a majitelem provozovny Milichem) je přerušeno. Dojde k vyřízení nově nastalé dramatické situace (interakce Miliche a dvou Japonců). Teprve po jejím ukončení se naváže na přetrženou nit původního hovoru.

Naprostá většina dialogů je pouze jednoho typu. Jedna strana zcela zřejmě usiluje o to získat něco na straně druhé: nejméně informaci (adresu), nějaký artefakt (kostým a masku) či povolení ke vstupu. V extrémním a častém případě pak přímo "tělo" druhé osoby: jedna strana tu chce svést, tělesně i duševně dobýt, stranu druhou. Jednotlivé dialogy tohoto typu se liší se nanejvýš mírou důvtipu a angažmá oné aktivní strany a mírou odporu strany pasivní, strany v defenzivě.

Hodlám jejich rozboru věnovat kapitolu. Dříve se ale zaměřím na ty případy, které se z tohoto hlavního typu vymykají. Jsou dva. V obou případech se jedná o dialogy zcela klíčové, o dialogy, které vznikly přímo pro film a bez silnější opory v knižní předloze. Dialogy, které celý příběh rámuje: první je v úvodu filmu, druhý v jeho závěru.

Prvním výlučným dialogem je rozhovor Alice a Billa v ložnici, klíčová dialogová scéna, jíž předcházejí pouze epizody z vánočního bálu. Druhým je dialog Billa a Victora Zieglera v kulečnickovém sále v samotném závěru.

Ten jednoduchý typ "exploatačního" dialogu, který jsem vylíčil výše, lze objevit v takřka každém audiovizuálním díle. Na druhou stranu ani jeden z dialogů, jež se onomu prvnímu typu vylučují, není nějakého specificky konkrétního typu. To je na jejich stavební stránce právě zajímavé. Jejich stavba je zvláštní, nestandardní, jaksi pokřivená. Oba se odlišují také tím, že přímo po nich následuje dlouhý monolog. Dialog Alice a Billa v úvodu je zajímavý tím, jak se zvláště ve svém průběhu "krouť" a vybočuje. Dialog Billa a Victora Zieglera je pak zajímavý motivací jeho iniciátora (rozhovor iniciuje Ziegler) a také tím, že není tak jednoduše bipolární, kdy by jedna strana byla aktivní a druhá pasivní. Strany se tu do jisté míry exploatují vzájemně.

Stojí za to si oba dialogy řádně prohlédnout.

Dialog v ložnici: Dialog s meandry

Řekl jsem, že tento dialog je specifický tím, jak se zvláště stáčí. Rekapitulujme si jej: Alice chce nejprve vědět, zdali měl Bill sex s modelkami, s nimiž jej zahlédla. Poté se tématem stává Billova předsudečnost v názoru na myšlení žen obecně, a v samém závěru Billova předsudečnost v pohledu na myšlení jeho vlastní ženy, Alice.

Zatímco v "jednoduchém typu" dialogu je směr a eventuální cíl jasný od začátku, v tomto případě nikoliv. Alice se ptala na to, jestli měl její muž sex se dvěma modelkami, ale v cíli došla ke zjištění, že má neakceptovatelné názory na její styl myšlení.

Rozhovor by skončil záhy nebo se stočil jinam, kdyby jej jedna ze stran – v tomto případě Bill – nedoživovala svou prostořekostí a nepozorností. Právě to má za následek, že druhá strana je vyprovokována k rozvíjení dalších témat.

Proto si budu na následujících řádkách všimnout právě těchto výhybkových momentů.

Touha ženy po upřímnosti

První část dialogu je ještě "jednoduchého typu". Alice zde "útočí", totiž klade otázky, jež mají vést k získání čehosi, čím druhá strana oplývá (v tomto případě informace), a její partner Bill je ve zjevné defenzivě. Od dialogů "jednoduchého typu" se však tento odlišuje právě stylem obrany. Již při pouhém rozvedení Aliciny první otázky odpovídá Bill neupřímně, ne-li přímo lživě.

ALICE

Řekni mi: ty dvě holky na včerejší party, stalo se, shodou nějakých okolností, žes je vošukal?

BILL

Cože? O čem to sakra mluvíš?

ALICE

Mluvím o těch dvou holkách, do kterých jsi tak nepokrytě dělal.

BILL

Já jsem do nikoho nedělal.

Bill je přitom oslaben ještě faktem, že manželčino podezření nemůže jednoduše vyvrátit, neboť je vázán slibem (jenž na něm vyprosil Ziegler) neprozradit obsah svého jednání právě v momentě, na nějž se Alice ptá. To jej vede k další neupřímnosti či minimálně smlčení pravdy.

ALICE

A kam jsi s nimi teda zmizel, na takovou dobu?

BILL

Tak moment. Já jsem nikam s nikým nezmizel. Ziegler se necítil dobře. Poslali mě nahoru, abych se na něj podíval.

Nepozornost muže

Bill následně přechází do protiútoků. Ptá se svojí ženy na muže, s nímž tančila. Je v sebevědomé, (zdánlivě) dominantní pozici. On své jednání vysvětlil, teď je na řadě ona. Ale je – asi i díky tomu – nepozorný. Právě jeho nepozornost (jíž se vyznačuje od začátku, čemuž se blíže věnujeme v jiné kapitole této části textu) a patrně neotřesená víra v oprávněnost svých názorů, stojí na počátku druhého, mnohem koncentrovanějšího útoku jeho ženy, která jeho repliky sama shrne a vyžádá si jeho jasné vyjádření.

ALICE

Takže kvůli tomu, že jsem krásná žena, tak jediný důvod, že se mnou jakýkoliv chlap kdykoliv navazuje konverzaci je to, že mě chce vojet? To mi tady chceš říct?

Bez přílišných komplikací Alice vyvrátí Billovo předchozí ujišťování, oslabené již, jak jsme řekli, neupřímností.

ALICE

Takže na základě téhle skutečnosti mám vyvodit, žes chtěl vojet ty dvě modelky?

Bill se označí za výjimku. Na další naléhání Alice vysvětlí svou výjimečnost tím, že ji miluje a že by ji nikdy nezranil.

ALICE

Dochází ti vůbec, že to, co říkáš, je, že jediný důvod, proč jsi nevojel ty dvě modelky, je ohleduplnost ke

mně? Ne proto, že bys je vojet
nechtěl!

Nepozornost muže podruhé

Bill se tu ocitne zcela v defenzivě. Skončí tím úvodní pasáž dialogu, jehož výsledek je záminkou k tomu, aby Alice vylíčila svou ideu a začala ji bránit. V celé této pasáži dominuje. Bill zastává vždy zjednodušující, přehlíživé stanovisko. On, muž, tvrdí svojí ženě: "Women don't, they basically just don't think like that."

Alice systematicky útočí na Billovu přehlíživost, na jeho sebestřednost – sebestřednost takové míry, že vede k bdělé slepotě (očí široce zavřeným) ve všech ohledech netýkajících se jeho samého.

V této fázi tvoří repliky delší věty, formulované argumenty.

Třetí nepozornost muže – nepozornost ze sebestřednosti

Bill nicméně zůstává zaslepeným, Aliciiny útoky na jeho slepotu si vysvětluje jako útoky proti němu samotnému.

BILL

Já ti řeknu, co vím přesně. Trochu ses
tady zhulila, celou noc se se mnou
chceš rozhádat a teďka se snažíš,
abych začal žárlit.

Bill vyvozuje, že ho Alice prostě jen bohapustě chce rozčilovat a když nic, tak v něm aspoň vzbudit žárlivost. Nijak se nezajímá o to, proč s ním jeho žena celou disputaci vede, a čeho z jeho projevu se ve svých postupně gradujících disputacích chytala. Sebestředný a nepozorný.

ALICE

Ale ty nejseš typ, co by žárlil, že ne?

BILL

Ne, to nejsem.

ALICE

Tys na mě nikdy nežárlil, že ne?

BILL

Ne.

ALICE

A proč na mě nikdy nikdy v životě
ani na chvíli nežárlil?

BILL

Nevím, Alice. Možná proto, že jseš
moje žena. Možná proto, že jseš
matka mého dítěte. A že vím, že bys
mi nikdy nebyla nevěrná.

ALICE

Ty si seš hodně, ale hodně jistej sám
sebou, že jo?

BILL

Ne. Jsem si jistej tebou.

Probuzení a hráz

V tento moment nastává změna a dialog v podstatě končí. Alice propadne v záchvat smíchu a poté, co se uklidní, prosloví monolog. Dlouhý, neboť dosahuje délky dvou třetin času stráveného dialogem.

Bezprostředně po jeho dořečení přichází vnější podnět, telefonát, jenž je záminkou k ukončení scény, záminkou pro Billa, aby se vzdálil z místa a situace, v níž se na něj systematicky a souvisle útočilo.

Dominance Alice v hádce, respektive polemika sama tvoří v následujícím dramatickém ději hráz, která zamezuje Billovi v chuti vrátit se domů (vrací se teprve poté, co se vnějšek ukáže jako ještě nepřátelštější než jeho vlastní domov).

V dramatickém dialogu je obvyklé, že jsou v době jeho průběhu obě strany do sebe "zaklesnuty". Bývá zřejmý jeho cíl, a postavy z něj obvykle nemohou vystoupit před dosažením jeho cíle, respektive pokud z něj vystoupí, nevyhnou se alespoň později jeho dořečení.

Ale rozhovor Alice a Billa je jiný. Nebýt Billovy prostořekosti, nadbytečného angažmá, neposouval by se dopředu. Pokud by si odpustil repliku "Myslím, že je to pochopitelné", již pronáší z vlastní vůle, aniž by do ní byl domanipulován, neměla by Alice záminku pro další útok. Pokud by neřekl "existují výjimky" a vzápětí se za tuto výjimku označil, neměla by Alice záminku tento soud rozporovat (a ukázat jako nedostačující). Pokud by souhlasně neutrousil, po Alicině průběžném shrnutí Billovy argumentace, jež ji tolik provokovala, že "Je to trochu moc zjednodušené, ale ano", pokud by zmínil třeba, že Aliciino zjednodušování je již příliš nepřijatelné, nezavdal by příčinu poslednímu výpadu. Pokud by si odpustil poslední arogantní repliku "Ne. Jsem si jistý tebou", nedopadal by patrně Alicin monolog s takovou silou.

V tomto dialogu není středem sporu snaha jedné strany dobýt cosi na straně druhé. Dialog je mnohem, řekněme, akademičtější. Plní docela jednoduchý úkol nutný pro dramatickou výstavbu děje.

Lze jej označit za prostředek k expozici Billovy sebestřednosti a sebejistoty, bezstarostného nakládání se lží a neupřímností, jeho neopatrné prostořekosti a nepozornosti. Po jeho

uskutečnění u něj nastává dramatický zlom. Nepozornost k vnějším podnětům není po takovém zásahu již možná. Bill "měl oči doširoka zavřené" a nyní mu byly otevřeny.

Labilní moment

I výsledné, šest minut trvající, Alicino "poslední slovo" lze z dramatického hlediska vysvětlovat mnohačetně: jistě přinejmenším coby její prostou snahu "zvítězit v disputaci". Ale také coby vhodnou záminku ke zpovědi – nikoliv před Billem, ale před sebou samou. První, co Alice po svém muži chce, je upřímnost a Bill ji při první možné příležitosti zradí. Monolog je způsob, jak absenci upřímnosti v dialogu kompenzovat.

Její monolog si nakonec můžeme vysvětlit také snahou opravdu svým mužem otrást, probudit jej, ukázat mu, že jeho zjednodušené vidění světa již nadále není a nebude možné.

Je to klíčový dialog a zároveň jeden ze základních dramatických momentů příběhu, vzácný prostor, umožňující Alici sebevyjádření. Zároveň je myslím momentem nejlabilnějším.

Jednoduché exploatační dialogy posouvá jejich vnitřní tah, ono vzájemné zaklesnutí postav. Dialog v ložnici je pečlivě dirigován z venku, je hříčkou všudypřítomného autora. Billovy odpovědi jsou bezpochyby v souladu s jeho charakterem, ale stejně bezpochyby zaznívají v pravou chvíli a ve správném znění tak, aby co nejjednoznačněji posunuly rozhovor dál, výš. Alice je tu výborným autorovým agentem. Autor jí přisoudil pozici, v níž dialogu dominuje průběžně po celou dobu jeho trvání, a tak může Billovy, autorem načasované, "upovídáné repliky" bezprostředně zachytávat a svádět řeč postupně tam, kam je třeba.

Scenáristikou obchází strach ze zásahů boha ze stroje.¹⁶ Scéna v ložnici je ukázkou, jak je možné se chopit takové role boha ze stroje.

¹⁶ Termín "bůh ze stroje", "deus ex machina", označuje v dramatickém líčení moment, v němž k rozuzlení dojde zásahem vnější moci, který nebylo možné předpokládat. V praxi platí obvykle za dramatikovu/scenáristovu chybu: k rozuzlení má dojít jedině na základě předchozího dramatického jednání postav.

Co se vlastně stalo: závěrečný dialog v kulečnickovém sále

Vzájemná zpověď

Dialog v kulečnickovém sále, který se odehrává mezi Billem a Victorem Zieglerem, je komplikovaný jiným způsobem.

Na rozdíl od rozhovoru Alice a Billa se na první pohled může jevit jako onen "jednoduchý", "exploatační" typ dialogu, ten typ, který je ve filmu nejobvyklejší: postava, která jej iniciuje, chce na druhé postavě čehosi dosáhnout, a v závěru toho dosáhne či nikoliv.

Komplikace tu jsou přinejmenším tři: za prvé, hovor iniciuje Ziegler a v jeho průběhu pouze, tak se to alespoň zdá, předává druhé postavě, tedy Billovi, informace: čeho tím tedy vlastně dosahuje? Za druhé, druhá (obvykle bránící) postava v průběhu hovoru sama zjišťuje, že ze setkání může čehosi dosáhnout, a také toho využívá. Zatřetí, obsahem hovoru je popis něčeho, čeho jsme byli sami svědky coby diváci.

Dialog je výlučný také po stránce jazykové. Příběh zavedl Billa do těch nejpodezřelejších míst, do bytu prostitutky, do obchodu s kostýmy, kde jedna z postav nabízí svou vlastní dceru atd. Žádná z postav však nežívá hrubého jazyka a vulgarismů. V kulečnickovém sále však Victor Ziegler sytí svůj proslov hrubostmi a vulgarismy velice štědře. Ani on sám nebyl v žádné z předchozích scén tak vulgární.

Ziegler je kvůli závěrečné scéně v kulečnickovém sále úhlavním sprostákem filmu. Vyrovnají se mu jenom dva: kolektivně skupinka agresivních mladíků, která směrem k Billovi vyše proud homofobních nadávek, a Alice. Tedy Alice ve své nejbojovnější pozici ve výše popsané (druhé klíčové) dialogové scéně filmu, s Billem v ložnici ("A teď to, co chci vědět. To, co chci vědět, je, na co zrovna myslíš, když saháš na její zasraný kozy.").

Soulad

V první části dialogu se Victor Ziegler věnuje tomu, aby informoval Billa, že byl svědkem události, jež Bill zažíval v druhé polovině svého příběhu. Označuji tuto část jako "soulad", neboť po jejím odehrání již obě postavy, každá po svém, na tom druhém plně dosahují svých cílů. Ziegler se snaží vylíčit situaci v co největší šíři a Bill získat odpovědi, po nichž se celý den pídil.

Rozhovor začíná lehce, jako společenská konverzace (Bill: "Skvělá skotská." Ziegler: "Tahle je pětadvacetiletá! Nechám ti poslat bednu!"), a Ziegler Billa k "souladu" přivádí pozorně, pomalu, repliku po replice, čímž jej postupně a takřka nepozorovatelně zbavuje pocitu nahodilosti a pocitu, že se nejedná o nic vážného.

Zjistit, co se vlastně stalo

Bill strávil větší část druhé poloviny příběhu dopátráváním se informací o večírku, jehož byl svědkem. Překoná řadu překážek, aby se k potřebným informacím dostal, ale bezvýsledně. Zároveň na jeho straně, zdá se, stojí "prozřetelnost". Servírka kavárny Gillespie's sousedící s jazzovým klubem, v němž se Bill setkal s Nightingalem, "naštěstí" Nicka Nightingalea zná a co více, ví dokonce, kde je ubytován. Anebo jinde: Bill si "shodou okolností" ve stánku zakoupí noviny, v kavárně Sharky's do nich roztržitě nahlédne a toto nahlédnutí mu poskytne další klíč.

Přesto se Bill nakonec dozvídá, že Nick Nightingale byl kamsi odvezen a že předávkovaná dívka, k níž mu prozřetelnost tak příhodně poskytla "mapu", zemřela. Patrání, zdá se, bylo marné, a bude se muset bezvýsledně uzavřít. Kromě Nigtingalea a Tajemné krásky byli totiž všichni další svědkové nekomunikativní, zahaleni maskami, a tedy nedostupní. V přímých pokusech o kontakt se dokonce projeví jako vysloveně nepřátelští.

A v tento moment absolutní beznaděje, zdá se, zasahuje znovu prozřetelnost. Nabízí mu, aniž by na tom Bill sebemeně přispěl, třetího svědka. Svědka, který je nejen v dosahu, naživu a ochoten se o informace dělit, ale zároveň se sám k jejich vlastnictví přiznává a z vlastní vůle je poskytnout! Victor Ziegler nabízí dokonce i víc: nechal Billa sledovat a "byl jeho společníkem" i při jeho následujících krocích, a Bill se s ním tedy může "radit" komplexněji.

Bill postupně dostává odpovědi na všechno. Na to, co se stalo s Nickem Nightingalem ("... ale to, co už ti neřekl je, že to jediný co jsme pak udělali, bylo, že jsme ho posadili na letadlo zpátky do Seattlu. V tuhle chvíli je už pravděpodobně doma... a víš co... šoustá paní Nickovou. (...) Dobře, měl modřinu na tváři. To je setsakra míň, než co by zasloužil."), kdo byli maskovaní lidé ("To nebyli jenom nějaký obyčejný lidi tam. Kdybych ti řekl jejich jména, já ti je neřeknu, ale kdybych ti je řekl, myslím, že by se ti moc dobře nespalo."), co ho prozradilo (absence druhého hesla, taxi, účtenka z prodejny), kdo byla Tajemná kráska ("Byla to kurva. Sorry, ale to je to, čím byla.").

Dozví se dokonce i čeho byl vlastně svědkem:

ZIEGLER

Dejme tomu, že bych ti teďka řekl, že to všechno, co se ti tam přihodilo, ty hrozby, ta záchrana na poslední chvíli, dejme tomu, že bych ti řekl, že to všechno bylo nahraný. Že to byla taková jako hříčka. Že to nebylo doopravdy.

Zieglerova interpretace událostí, které se dosud odehrály, jichž byl svědkem jak Bill, tak my coby diváci, je snad vůbec nejpřízemnější interpretací, která se nabízí. Takový pohled na události by sdílel podle našeho názoru pouze svědek (divák) neangažovaný, nepozorný, svědek bez imaginace, absolutní relativista a racionalista.

Není divu, že s tímto výkladem není Bill spokojený, přestože jím v několika minutách dosáhl všeho, po čem pátral. Obratně zpochybní Zieglerovo líčení ("Která zasraná hříčka končí tím, že po ní zůstane mrtvej člověk?"). Na to Ziegler naposledy, ostře a koncentrovaně reaguje a rozhovor, anebo alespoň ta část, jíž jsme svědky, končí.

Bill dosáhl toho, co hledal, ale spokojený není.

Zbavit se problému – co nejdřív a co nejefektivněji

Připomeňme si na tomto místě, v jakých situacích jsme Victora Zieglera dosud poznali a připomeňme si jeho jednání. Takové situace jsou dvě, jedna explicitní, druhá zprostředkovaná. V první scéně jej nacházíme v koupelně v prvním patře jeho vlastního paláce, v jehož přízemí probíhá vánoční bál. Je v překérní situaci, v přítomnosti předávkované nahé mladé ženy, která není jeho manželkou. Ziegler tu jedná s plným vědomím problému, v němž se ocitá, a koná razantní kroky vedoucí k tomu, aby se svého problému co nejdříve a co nejefektivněji zbavil. Bill se stává prostředníkem tohoto "zbavování se problému". Jeho úkolem je nejprve přivést ženu k vědomí, a když toho dosáhne, tak stanovit následující postup.

ZIEGLER

Bude v pohodě, když na ni teď hodím
nějaký hadry a pošlu ji pryč?

Bill vůči tak bezohlednému a rychlému vyřízení dívčiny fyzické indispozice protestuje, navrhuje pomalejší a složitější postup. Ziegler jej akceptuje, byť s nijak skrývanou neochotou. O Zieglerově druhém angažmá se dozvídáme pouze z jeho vlastních slov a vyprávění. Byl přítomen večírku v maskách, následně se účastnil (přínejmenším o ní věděl) scény, v níž je Bill vyzpovídáván Mužem v červené kápi a v němž jej Tajemná kráska "vykoupí". Sděluje také sám od sebe, že se podílel i na - anebo věděl o - potrestání Nightingalea, na odvezení Tajemné krásky domů (přesněji do jejího hotelu) a že nechal Billa sledovat.

ZIEGLER

Nejdřív jsem si vůbec nedokázal ani
náznakem představit, jak by ses o
něčem takovým vůbec jenom doslech,
nemluvě o tom, jak ses dostal dovnitř.
Pak mi došlo, že jsem tě na vánočním
večírku zahlíd, jak mluvíš s tím
čurákem pianistou Nickem už-nevim-
jak-se-ten-zmrd-jmenuje, a pak už
nebylo potřeba nic domejšlet.

BILL

Nick za nic nemůže. Byla to moje chyba.

ZIEGLER

Jasně, že to za to může Nick! Kdyby ti všechno nevykecal, nic z toho se nemuselo stát. To já jsem jim doporučil tohodle ultrakokota. A on ze mě za to přede všema udělá naprostýho pitomce.

"To já jsem jim doporučil tohodle ultrakokota. A on ze mě za to přede všema udělá naprostýho pitomce." Poslední replika je důležitější než ostatní. Ziegler říká, že to byl on, kdo doporučil Nightingalea, který zhůvěřile vyradil informaci Billovi, díky níž se Bill ocitnul na večíрку. Dosud mluvil pouze o problémech, které Billova přítomnost na večíрку způsobila Billovi samotnému.

Tady poprvé a explicitně sděluje, že Billova přítomnost na večíрку způsobuje problém jemu, Victoru Zieglerovi.

Veškeré kroky, které Ziegler podle svých slov podnikl (či byl přinejmenším jejich nezaujatým svědkem) ilustrují, jak se co nejrychleji a nejefektivněji problému zbavoval. A nejdůsledněji - od samého jejich kořene. Pokud se striktně držíme toho, co Ziegler sám přiznává, v důsledku jeho zásahů (či přinejmenším s jeho tichým souhlasem) je Nick zbit a deportován ("Dobře. Měl modřinu na tváři. To je setsakra míň, než co by zasloužil.") a pro Billa je v rámci večíрку v maskách skutečně jiný trest, představení se soudem, verdiktem a vykoupením, s cílem Billa vystrašit ("Jednoduše řečeno – vystrašit tě k smrti jako malýho caparta.").

V obou dvou situacích, jediných, v nichž jsme Zieglera poznali, byl Ziegler nucen řešit problém a zahlazovat stav věcí, hledaje pro to nejrychlejší a nejefektivnější způsob.

O Zieglerově postavě se často v analýzách *Eyes Wide Shut* mluví jako o otcovské figuře.¹⁷ Když si nechá na konci jeho bezútěšného pátrání Billa zavolat, podělí se s ním o svoji vlastní verzi toho, jak se věci odehrály, zcela sám od sebe. Můžeme se proto skutečně domnívat, že jako pozorný otec dohlížel na konání svého nezvedeného syna, aby v pravý moment zasáhl a syna poučil.

Jenže stačí to? Jaký je vlastně přesně vztah Billa a Zieglera? Ve vztahu k Billovi se Ziegler exponuje jako spokojený a štědrý klient (pacient) s nadstandardními vztahy (Alice: "Proč, myslíš, že nás Ziegler na tyhle akce každý rok zve?" Bill: "Tohle si vysloužíš, když si necháš volat domů"). Těchto nadstandardních vztahů neváhá využít, když nastane problém. Zároveň vyžaduje, aby ošemetné okolnosti tohoto nadstandardního vztahu nebyly nijak šířeny dál (Ziegler: "Já vím, že to nemusím říkat nahlas, ale tohle zůstane jenom mezi náma, jo?").

¹⁷ Srov. zejména: Chion, Michel. *Eyes Wide Shut*. London: BFI, 2002; a Ciment, Michel. *Eyes Wide Shut: The Definitive Edition*. New York: Faber and Faber, 2001.

Vztah Zieglera k Billovi je přátelský a důvěrný, nikoliv však ochranný. Dialog v kulečnickém pokoji iniciuje Ziegler, má k němu tedy nějaký důvod a usiluje jeho prostřednictvím dosáhnout nějakého cíle. Podle toho, jak je exponována jeho postava, a jak je exponován její vztah k Billovi, jsou motivace a cíl docela patrné. Nick Nightingale uvedl Zieglera do problémů stejně, jako v úvodních sekvencích prostitutka Mandy. A Ziegler se problémů zbavuje co nejrychleji, nejefektivněji a nejdůsledněji. Zatímco až dosud se ve všech jednoduchých "exploatačních" dialogích jedna strana na druhé pokoušela něčeho dobýt, v tomto dialogu se aktivní strana, Victor Ziegler, pokouší stranu druhou, Billa, prostě utlumit. Uspat jej, zbavit zájmu o další patřání a docílit, aby zapomněl, že se něco kontroverzního vůbec odehrálo. Právě tím zajistit, aby druhá strana přestala být jeho problémem.

Logický klam

Výjimečnost tohoto dialogu oproti ostatním, jichž jsme ve filmu svědky, tedy spočívá v tom, že obě strany na jeho průběhu mají svůj zájem. Ziegler s Billem neinscenuje druhý proces, nepodniká křížový výslech a nestanovuje trest. Je agresivní, ale zároveň vstřícný. Bill naproti tomu pokračuje v kladení dotazů, byť nemá žádný důvod myslet si, že mu Ziegler vypoví holou pravdu. Naopak, děj jej ubezpečoval o tom, že Ziegler s informacemi manipuluje podle vlastních potřeb. Bill se pokouší budovat protiargumentaci (tedy dokázat Zieglerovi, že jeho výpovědi jsou nesmyslné), činí to však chabě. Je obětí logického klamu, neboť k dedukci a důkazu o lživé (manipulativní) výpovědi využívá informace, poskytované osobou, již se snaží přistihnout při lži (manipulaci):

BILL

Četl jsi tohle?

Bill ukáže Zieglerovi výstřížek z novin s informací o předávkované dívce.

ZIEGLER

Ano. Četl.

BILL

Viděl jsem její tělo. V márnici. Je to – je to ta holka z večírku?

ZIEGLER

Ano, je.

BILL

Victore, ta žena z márnice je ženou, která byla na tom večírku?

ZIEGLER

Ano.

BILL

Victore, možná mi tady něco ušlo,
mluvils o hříčce, o tom, že to nebylo
doopravdy... Byl bys tak laskavej a
řek mi, která zasraná hříčka končí
tím, že po ní zůstane mrtvej člověk?!

Odmysleme si teď skutečnost, že se obecně soudí, že při inscenaci scén na večírku v maskách byla do role Tajemné krásky obsazena jiná herečka než ta, která ztvárňovala prostitutku Mandy z úvodního večírku (a také mrtvou ženu v márnici).¹⁸ Hlavní důvod k tomu, aby Bill zpochybnil Zieglerovo líčení, je informace, již mu poskytuje Ziegler sám. Jak usvědčit manipulátora z manipulací na základě informací, jež podává on sám?

Ziegler aplikuje postup zvláštní agresivní vstřícnosti. Čím více je podezříván z manipulace fakty, tím lépe pro něj! Již jednou zaznělo, že šlo o to, vystrašit Billa k smrti (opakuji: "Vystrašit tě k smrti jako malýho caparta."). Čím zmatenější Bill je, čím protichůdnější a neověřitelnější jsou skutečnosti, na něž se vyptává, tím větší paranoia a tím (snad) větší pravděpodobnost, že (ze strachu) od pátrání upustí.

Výše zmíněný poslední Billův výpad je pro Zieglera záminkou k poslední replice. Ta má téměř charakter monologu, je závěrečnou řečí, sumarizací dříve vyřčeného. Je to poslední slovo, z úst toho, který dialog začal, projev dílem děsivý ("Posledních čtyřadvacet hodin jsi bruslil po setsakra tenkým ledě."), dílem uklidňující ("A život jde dál, vždycky jde dál, až do chvíle, kdy už dál nejde. Ale to ty víš dobře sám, nebo snad ne?").

ZIEGLER

Dobře, Bille, tak jo. Tak – tak, tak
pudem rovnou k věci. Posledních
čtyřadvacet hodin jsi bruslil po
setsakra tenkým ledě. Chceš vědět
jaká hříčka? Já ti řeknu přesně jaká.
Celá ta debilně sehraná oběť, nad
kterou si od té doby honíš péro, nemá
absolutně nic společného s její smrtí.
Potom, co jsi odešel z té párty,
nepřihodilo se jí nic, vůbec nic, co by
se jí nestalo tak jako tak. Vypálila si
mozek, tečka. Když ji zavezli domů,
tak byla... byla úplně v pohodě. A
zbytek už je v těch novinách. Byla to

¹⁸ Podle zpráv z internetu se zdá, že okolo tohoto tématu vznikla takřka celá věda. Představitelka Mandy Julianne Davisová tvrdí, že hrála obě role, pak se ovšem objevuje výpověď herečky jménem Abigail Goodová, v níž sděluje, že nakonec režisér roli svěřil jí, mimochodem pro neshody a nespolehlivost druhé herečky. Srov. např. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-body-of-evidence-1115584.html>

normální fetna, předávkovala se!
Nestalo se nic podezřelého. Dveře
zavřeny zevnitř, fyzlové spokojený,
konec příběhu. No tak, Bille. Beztak
to s ní byla jenom otázka času.
Pamatuješ? Říkals jí to sám!
Pamatuješ? Ta holka se supr kozama,
co se sjela u mě v koupelně. Bille,
říkám ti: Nikdo nikoho nezabil.
Někdo umřel, ale to se děje pořád. A
život jde dál, vždycky jde dál, až do
chvilky, kdy už dál nejde. Ale to víš
dobře sám, nebo snad ne?

Spokojený klient s nadstandardními vztahy

Bill se ve scéně dialogu v kulečnickovém sále dostává do role Mandy v úvodu filmu a zároveň v dubluje Nicka Nightingalea: způsobil Zieglerovi problém (Bill/Nick znemožnil Zieglera před těmi "ne jenom nějakými obyčejnými lidmi", Mandy se předávkovala nahá v Zieglerově přítomnosti v jeho koupelně). Bill/Nick a Mandy způsobili Zieglerovi nejen problém, ale ještě mu překazili, patrně, rozkoš. Nebýt předávkování, patrně by si Ziegler radostně užíval tělesných radostí. Nebýt Nicka/Billa, nejspíš by si podobným způsobem a stejně radostně užíval na večírku v maskách. Místo toho však musel od rozkoší upustit a řešit problém. Připomeňme si ještě jednou, jak je exponován jejich vztah: Ziegler je Billův spokojený a štedrý klient s nadstandardními vztahy, vyžadující diskrétnost, řešící svoje problémy promptně a bez ohledů na kohokoliv vyjma sebe.

Není důvod se nedomnívat, že stejně nadstandardní vztah, jaký má s Billem, měl i s Nickem ("To já jsem jim doporučil tohodle ultrakokota"). A také s Mandy. Všichni tři byli zvanými účastníky jeho vánočního bálu díky službám, jež mu poskytovali. A všichni tři i v rámci toho večírku onu službu, každý po svém, poskytli.

V závěru příběhu Mandy končí "ležící mrtvá v márnici" a Nicka "posadili na letadlo zpátky domů do Seattlu (...) s modřinou na tváři".

Další důvod k tomu vážně pochybovat o tom, že Ziegler si nechal Billa zavolat proto, aby jej přátelsky varoval a otcovsky vykárál. Zieglerův proslov je jistě varováním a jistě pokáráním, ale můžeme vyvozovat, že ani přátelským, ani otcovským.

Možná, že i Mandy a Nick nejprve prošli takovýmto pokáráním. Pro Billa je přinejmenším jistotou, že narozdíl od nich v jeho případě nedošlo k deportaci z večírku v doprovodu dvou statných mužů, jak se událo v případě Nicka (podle vyjádření recepčního) a Mandy (podle článku v novinách), čehož přímým následkem byl exil (v případě Nicka), nebo exitus (v případě Mandy).

Lhář

Rozhovor v kulečnickovém sále je lekcí ve vedení "paralelního dialogu" (pokud tím myslíme dialog, v němž obě strany paralelně něčeho dobývají na straně druhé), lekcí v práci se slovní interpretací dříve vylíčeného a lekcí v práci s jazykem (hrubý a vulgární jazyk podporující hrozivě přízemní výklad).

Z ryze stavebního a dramatického hlediska je pro mne ovšem nejzajímavější v tom, že v něm vystupuje lhář. Myslím teď lháře jako dramatickou figuru. Budeme se jí pozorněji věnovat v kapitole věnované přímo postavě Victora Zieglera, nyní ji chci jen uvést v kontextu stavby tohoto dialogu.

Ve všech ostatních dialozích odpovídají všechny postavy na dotazy pravdivě a liší se spíše v ochotě se o informace dělit. Dokonce i (zvrhlý) majitel půjčovny kostýmů Milich je ve svých proslovech upřímný ("Došli jsme k jiné dohodě.").

Jedině Billa jsme (jak bylo popsáno v dřívější kapitole) přistihávali při neupřímnosti ve scéně v ložnici.

V dialogu v kulečnickovém pokoji se setkáváme s postavou, která se představila jako ten, kdo řeší důsledně své problémy za každou cenu (účel světlí prostředky) a kdo nehledí na jiné než své zájmy, ať ho to stojí cokoliv. A tak všechno, co říká, může být pravda i lež, pouze podle toho, jestli se to hodí, či nehodí jemu.

Ostatní případy hovoru: exploatační dialog

Zmínili jsme už několikrát, že vyjma dvou výše zmíněných, všechny ostatní dialogy jsou jednoduchého typu, v němž jedna strana zcela zjevně usiluje o to dobýt čehosi na straně druhé, nejméně artefakt či informaci či povolení ke vstupu, nejvíce pak tělo druhé osoby - svést ji, dobýt ji.

Každý z dialogů má tři jednoduché fáze, podobné způsobu handlování na trhu. V první fázi dají obě strany dialogického jednání dostatečně a co nejkonkrétněji najevo, "co je na stole", "o co se hraje". Následuje disputace, prosté handlování. Ať již toto jednání dopadlo jakkoliv, totiž úspěšně či neúspěšně pro aktivní stranu, nastává fáze poslední, závěrečná, v níž se definitivně rozhoduje, zdali ten, kdo v dialogu "zvítězil", skutečně "nabyde svou trofej".

Každý dialog filmu (včetně dvou výše propsaných, jen třeba ne tak zřetelně) má tyto tři fáze. Dialogy se od sebe liší pouze obsahem vyjednávání, mírou důvtipu a angažmá na straně aktivní, a mírou odporu na straně pasivní, straně v defensivě.

Symetričnost a ostantativní jednoduchost nám dovoluje jejich skutečně detailní přiblížení. Rozdělit je můžeme na ty, v nichž jedna strana usiluje pouze o získání artefaktu, a na ty, v nichž hodlá jedna strana svést, tělesně dobýt, stranu druhou, a prohlédněme si některé nástroje, které v nich jsou využívány.

(Ne)úspěšný detektiv

Dialog, který v dramatickém ději slouží k tomu, aby jedna postava dosáhla vodítka, který jí umožní pokračovat v příběhu, patří nepochybně mezi základní "dialogové formy" vůbec a pro některé žánry, třeba pro krimi a detektivku, je doslova definiční. Aby se Bill dostal na večírek v maskách, musí získat heslo, adresu a kostým. Aby se následně dozvěděl, čeho byl vlastně svědkem, musí najít jiného svědka stejné situace.

V našem případě se tyto dialogy vyznačují dvěma neměnnými pravidly: jejich iniciátorem v celém příběhu je výlučně postava Billa a v získávání vodítek je Bill stoprocentně úspěšný. Čím to, že Bill, povoláním lékař, je tak úspěšný v oboru, v němž je laikem? Z velké míry je to dáno charakterem jeho postavy již přiblížíme samostatně (zatvrzelost a blahobyť, absolutní dostatek prostředků a absolutní svoboda pohybu).

Ovšem nemalý podíl na jeho úspěších má "šťastná náhoda" – zásah prozřetelnosti. Zásahy prozřetelnosti se v díle opakují mnohačetně a tvoří jednu podobu zásahů vyšší moci do probíhajících dialogů, a tak se jim budeme věnovat samostatně.

Říkali jsme, že dialogy mají tři fáze. To, že některá postava je ve svém "handlování" úspěšná, ještě neznamená, že skutečně nabude vytyčeného cíle. Nastává pak třetí fáze, v níž se definitivně ukáže, zda je úspěch jednání potvrzen.

Také Billova pátrací mise má svou třetí fázi. Bill je úspěšný v postupném nacházení či vyzvedávání klíčů (a otevírání dveří), a přesto kýženého cíle nedosáhne. Přichází příliš pozdě, štěstěna, která po dobu pátrání stála na jeho straně, se od něj na samém konci odvrací. Mandy je mrtva, Nick na cestě k sobě domů. Jejich finální nedostížení nemohl Bill nijak ovlivnit. A tu, v momentě beznaděje, se k němu šťastná náhoda opět přimkne a vysvětlení mu poskytne. Ovšem z úst lháře, jak jsme popsali výše. Není to u této rozmarné "šťastné náhody" nic překvapivého, jak uvidíme dále.

(Ne)úspěšní svůdci

Dvě modelky koketují s Billem na vánočním bále, maďarský elegant se pokouší svést Alici tamtéž ("Co že chtěl? Sex. Nahoře. Tam a hned."), Ziegler si takřka ve stejný moment do jedné z koupelen svého paláce přivádí luxusní prostitutku Mandy. Billova vzdálená známá Marion jej začne vášnivě líbat a projevovat mu šílenou lásku, prostitutka Domino mu nabídne svůj servis. Neznámá maskovaná dívka jej na večírku v maskách zve tam, kde by měli trochu víc soukromí. Billově šarmu, zdá se, podléhá i Dominina spolubydlící Sally.

Ve filmu se průběžně po celou dobu jeho trvání pokouší některá postava svést jinou. Ženy tu svádějí muže, muži ženy, a nejčastěji k tomu využívají prostředku dialogu. Někdo je úspěšný, někdo ne, a i v tom je zvláštní symetrie.

Veškeré ženské postavy, které usilují o svedení jiné postavy, jsou ve svém konání úspěšné. A naopak, všichni muži, pokud se sami chopí iniciativy, jsou ve svých pokusech tragicky neúspěšní. Alice odolá nabídkám maďarského svůdce Sándora Szavosta, Tajemná krása takřka nevnímá návrhy Billa a také spolubydlící Sally se dokáže v jednu chvíli ovládnout. (Ke straně neúspěšných mužů-svůdců můžeme kromě Billa a Sandora Szavosta počítat také recepčního Hotelu Jason. Jeho koketní tón v hovoru s Billem, jenž může být motivován nejen Billovým vzhledem, ale i faktem, že přišel do hotelu vyžádat si kontakt na jiného muže, je tu na Billově straně nejen bez reakce, ale takřka bez povšimnutí).

Všechny ženy jsou ve svádění úspěšné a všichni muži neúspěšní. Přesto tu nedojde k jedinému sexuálnímu aktu, jenž by byl přímým důsledkem dramatického děje, tedy onoho dobývání-svádění. Sexuální akt je zde přitom zobrazen několikrát ve scéně večírku masek a jeho uskutečnění je alespoň naznačeno: v případě Zieglera a Mandy v úvodu, Billa a Alice po návratu z večírku, Milichovy dcery a dvou Japonců vprostřed děje. Žádnému z nich však nepředchází ona dramatická fáze svádění.

Jsou vlastně ženy ve svém svádění skutečně úspěšné, když k naplnění nedojde? Modelky, kterým do svádění Billa zasáhne asistent Victora Zieglera, si od Billa vyslouží repliku "Pokračování příště?", naproti tomu Alice koketerii utne a z rozhovoru vystoupí vzdor stále intenzivnějšímu vábení protivníka. Sdělí rozhodné ne a ne a ne. Důsledkem svodu ze strany Marion je Billův pokus o kontakt následující den. Domino se explicitně od Billa dozvídá "jsem ve vašich rukou", zatímco na Billovy vlastní svody Domininy spolubydlící Sally slyší Bill rozhodné "Měli bychom si sednout. Vážně. Pojdme si sednout."

Na vině toho, že žádný z dialogů, v němž jedna postava dobývá druhou, nedojde naplnění, je ona zmiňovaná třetí fáze. Když už aktivní strana dosáhla vítězství, zasáhne vyšší moc.

Zásahy vyšší moci: prozřetelnost pracuje s časem

Jak vlastně vypadá třetí fáze kubrickovského jednoduchého exploatačního dialogu, když nezíská podobu zásahu vnější síly? Nevypadá nijak. Když Bill zbaví protistranu, od níž potřebuje získat další vodítko, veškerých pochybností, když je již zjevné, že zvítězil, posune se do další fáze příběhu, v němž již daným vodítkem oplývá. Adresou, kostýmem, atd. Když Szavost selže ve svém svádění Alice na vánočním bále, zmizí definitivně z příběhu.

Zásahy vyšší moci v momentech vítězství vracejí postavy dovnitř bludného kruhu. K naplnění sexuální touhy nedochází (a nedochází a nedochází). Ženy, jsou-li v defenzivě, odolají, a jsou-li v ofenzivě, někdo nebo něco jim úsilí překazí. Ustrnuje se tu na jednom bodě, nikdo se neposouvá nikam dopředu.

Vnější zásahy do dialogů a vnější zásahy do dějů obecně se pohybují na volné škále se dvěma extrémy. Jedním extrémem je čirý "zásah náhody", čili "zásah prozřetelnosti" nebo, z dramatického pohledu lépe, zásah "boha ve stroji". Druhým extrémem je pak v podstatě logický důsledek dřívějšího jednání postav.

Žádný z vnějších zásahů nelze klasifikovat jako vzorný příklad jednoho či druhého extrému, byť se jim některé blíží. Nejblíže prostému zásahu boha ve stroji je patrně objev zprávy o předávkování tajemné dívky, již Bill považuje za Tajemnou krásku z večírku. Přečte si ji v mimoděk zakoupených a mimoděk čtených novinách.

Co se nemění, je vždy náramně dramaticky vhodné načasování těchto vnějších zásahů. Je možné, že Billovi vprostřed noci zemře pacient a rodina se odhodlá Billa kontaktovat. Je možné, že mu zavolá manželka, kde uvízl při svém nočním výjezdu, když se dlouho nevrací. Je možné, že se z obchůzek domů navrátí snoubenec Marion, jíž právě zemřel otec; že má Alice noční můru, v níž dostane záchvat smíchu atd atd.

Je nicméně pozoruhodné, že zpráva o smrti pacienta přichází přesně vteřinu poté, co Alice dosloví svůj monolog; že Alice zavolá přesně v momentu, kdy se Bill plně odevzdá, abychom citovali film, do rukou prostitutky Domino; že Carl, přítel Marion, přijde právě v momentě, kdy se vyčerpá rozhovor Billa s Marion; a že Bill se z nočních eskapád vrátí do ložnice právě ve chvíli, kdy Alice dostane ve snu záchvat smíchu.

Deus ex machina jako nástroj budování paranoie

Na vnějších zásadách je zajímavá přesná načasovanost také proto, že se Bill zároveň ocitá i v situacích, u nichž lze ono přesné načasování vysvětlit přinejmenším pomocí logických konstrukcí budovaných příběhem, lhostejno, jak "skutečné" mohou být. Tajemná žena "vykoupí" Billa právě v momentě, kdy je nucen vysvléknout se donaha, což by i mohlo korespondovat s pozdějším tvrzením Victora Zieglera, že vše, co Bill zažil, bylo inscenované.

Ziegler se dovolá Billovi právě v momentě, kdy odchází z márnice, což by mohlo být v důsledku toho, že Ziegler Billa sledoval do poslední chvíle a prostě mu již došla trpělivost. Představení celé škály zásahů vyšší moci od těch autorsky zcela svévolných až po ty, které se zdají zcela logické, přispívá na budování paranoii hlavní postavy. Všechno tu souvisí sevším. Ve smyslu soudu: "náhoda ano, ale takový řetězec pozoruhodných náhod již nemůže být náhodný".

Multiplikovaná pozoruhodná souhra okolností vrhá "podezření" na další vnější zásahy, které již mohou být zcela arbitrární: odvolávají, v průběhu oficiálního vánočního večírku Zieglerových, Nightingalea z prvního rozhovoru s Billem proto, aby mu zadali zakázku na večírek v maskách? Je náhodné setkání s mladíky, kteří zasypou Billa homofobními nadávkami a takřka jej povalí na zem, nějakým symbolem a nositelem významu? V postavě vzniká pocit paranoii, v nezaujatém pozorovateli – divákovi – snad pocit nahlédnutí do otevřené knihy symbolů, snad chuť prohlédnout si film znovu, podívat se, jak a co skutečně spolu souvisí atd.

A začít si vše znovu spojovat.

Udělejme pravý opak.

Odpočínme si od významů. Dialogy *Eyes Wide Shut* obsahují pěkné stopy i jiných scenáristických nástrojů.

Tíha a lehkost slova

Michel Chion si všimnul, že takřka vše, co se ve filmu děje, se děje bez chyby. Nejen, že servírka z kavárny odvedle "naštěstí" ví, že existuje nějaký Nick Nightingale, jak se jmenuje a dokonce kde bydlí, a že když si Bill zrovna koupí noviny a roztržitě do nich nahlédne, objeví zrovna v nich jedno z nejdůležitějších vodítek na cestě svého pátrání.¹⁹

Ale i taxíky odvázejí správně a včas a kam je potřeba (jeden nerudný, který v momentě, kdy Billa sleduje tajemný muž, zamrmlá na Billovu prosbu "Off duty!" na tom mnoho nezmění). A fungují všechny výtahy, i asistentky a sestřičky, servírky a recepční jsou na svém místě a okamžitě k dispozici. Mají otevřeno, když mají mít otevřeno, a zavřeno, když by měly mít zavřeno. Dokonce když navštěvuje Bill podruhé prostitutku Domino a ví sice, kde bydlí, ale už nezná její příjmení a patrně by se jí tedy neměl jak dozvonit, zrovna naštěstí ze dveří vychází paní s obrovským dárkem, jíž může podržet dveře a výměnou za to proklouznout dovnitř.

Drobných problémů, které vycházejí z vnějšího světa, se ve scénářích někdy používá jako prostředků k exteriorizaci momentálního vnitřního rozpoložení postavy: hrdina rozčileně zacloumá klikou, která se zrovna nechce otevřít, nervózně mačká tlačítko nefunkčního výtahu apod.

¹⁹ Chion, M. *Eyes Wide Shut*, s. 60-62.

V perfektním světě *Eyes Wide Shut* leží veškerá dramatická tíha v replikách. Postavy nemají žádnou záminku pro to, aby se vymluvily na nespravedlivost vnějšího světa – ať už momentální nebo obecnou.

Michel Chion poznamenává ještě jednu věc, která se nám hodí. Pozastavil se nad četností dialogického efektu, který nazval "papouškování".²⁰

Až frapantně často některá z postav v defensivě předtím, než reaguje, zopakuje repliku postavy útočící. Chion napočítal čtyřicet šest případů.

Nebudeme je zde ukazovat. Místo toho si tu troufneme pro ilustraci ocitovat jen "první fázi" jednoho z oněch exploatačních dialogů, v němž takový moment nalezneme.

Bill přichází k přechodu přes ulici. Osloví jej dívka, Domino.

DOMINO

Promiňte, nevíte, prosím vás, kolik je hodin?

BILL

Dvanáct deset.

DOMINO

Máte tady někam namířeno?

BILL

Ne. Já se jenom... Jenom se procházím.

DOMINO

A nechtěl byste si trochu užít?

BILL

Promiňte?

DOMINO

Trochu si užít? Bydlím hned tady. Nechtěl byste *jít se mnou*?

BILL

Jít s vámi?

DOMINO

Jasně. Je tam mnohem líp než tady.

BILL

Vy... Vy tady bydlíte?

DOMINO

Ano.

BILL

Sama?

²⁰ *Tamtéž*, s. 71-76.

DOMINO

Ne. Mám spolubydlící, ale ta teď není doma. Je to v klidu, nebojte. Nikdo nás nebude obtěžovat. Je to v pořádku. No tak pojd'te... no tak!²¹

Co je příznačné pro tuto úvodní fázi rozhovoru Billa a prostitutky Domino? Repliky dialogu jsou krátké, prostitutka Domino je tu ve zjevné ofensivní pozici. Svou nabídku postupně dávkuje, tak, aby svého eventuálního klienta nevyděsila a aby byl dostatečný čas pochopit, jak jsem psal výše, "co je na stole", "o co se hraje". Jde pragmaticky a bez velkých okolků přímo k věci.

Důležitý na tomto dialogu je jeho rytmus. Pozvolné vylíčení tématu, po němž následuje rozehrání hry, handlování (v tomto případě explicitní – tady se opravdu handluje o službu a cenu za ni) a konečná dohoda.

Papouškování, stejně jako prosby po zopakování otázky, patří myslím k základnímu materiálu při stavbě dialogu. Nejen v *Eyes Wide Shut*, ale obecně. Umožňuje jeho správné načasování, roztažení či smrsknutí. V *Eyes Wide Shut* se takřka veškerý dramatický děj odehrává v hovoru, čímž myslím, že na to, aby aktivní postava dosáhla nějakého vodítka, nepotřebuje žádné jiné schopnosti než přesvědčivou slovní argumentaci (nikoliv např. obratnost, rychlost, bystrozrakost, nadpřirozené schopnosti atd.). Na slova je tu kladen obzvláštní důraz, postavy je vyslovují zřetelně a v celých větách. Když má některá z postav akcent, vystavuje ho na odív. Papouškování a přeptávání se tvoří vrstvu, která spojuje či patřičně dávkuje významové části promluv. Jako cement.

Coby vůbec nejbanálnější typ replik – společně s hojně užívanými zdvořilostními obraty, děkovaním, uctivým zdravením, vyprošováním – povyšuje papouškování a přeptávání každý sebemeně banální typ projevu na možného nositele významu. Už jen tím, že jinak nezajímavou repliku zopakuje, nebo její zopakování vynutí.

Mluvili jsme o paranoi hlavní postavy a rozjitřené chuti eventuálního diváka otevírat film jako knihu znovu a znovu a nacházet v něm pojitka a nové významy.

A zahrnovat do toho i sebenepatrnější větu.

Nemusí to nic znamenat.

Ale mohlo by.

Small talk

Opravdu není ve filmu jediného úkrytu před potenciální mnohovýznamností takřka každé vyřčené repliky? Prostředky dialogů cementuje a zvýznamňuje přeptávání a papouškování, do jejich závěrů zasahují přesně mířené a patřičně načasované zásahy vyšší moci.

Úvody dialogů mají svoji vlastní funkci. Jak jsme ukazovali v případě scény s prostitutkou Domino, jsou zejména využívány k expozicím. Nejen v rámci dotyčných dialogů samotných

²¹ Kurzívou zvýraznil JF.

(vyložení toho, o co se bude hrát), ale i k poskytování informací užitečných pro celý děj filmu. Při setkání s Nickem Nightingalem i Sandorem Szavostem se dozvíme řadu důležitých informací ze zázemí Billovy rodiny.

A pak je tu smalltalk, společenská konverzace.

Drobné banální pasáže rozhovorů, či samostatné miniaturní dialogy, které prostě nic neznamenají, vyplňují zvukem (hlasem) prostor mezi dvěma dějovějšími situacemi, nebo získávají čas a kumulují energii před důležitým dramatickým momentem všude tam, kde už prosté papouškování a přeptávání není dostatečně účinné.

Není jich mnoho. Na film o délce 2 hodiny 48 minut dokonce, myslím, vysloveně málo. Než se Marion, dcera Billova pacienta, jehož smrt byla Billovi oznámena v moment, kdy Alice dosloví svůj první monolog ("Lou Nathanson právě umřel. Myslím, že bych se tam měl jít ukázat."), odhodlá vyznat se ze své šílené lásky k Billovi (čímž ilustruje bezhlavou iracionální vášeň, již Alice před několika minutami líčila slovy), popisuje poslední předsmrtné momenty života jejího otce. Lou Nathanson patrně zažil neobyčejně banální den.

MARION

Je to tak nepředstavitelné. Táta prožil takový hezký den. Jeho mysl byla jasná, vzpomněl si na tolik věcí. Pak krátce povečeřel a pak řekl, že by si na chvíli zdřímnul, já jsem šla do kuchyně a mluvila s Rosou tak nanejvýš půl hodiny, a když jsem se vrátila podívat se, jak mu je, myslela jsem, že jenom spí... A pak jsem si všimla, že nedýchá.

V případě nemocného člověka patrně platí, že čím obvyčejnější den, tím větší štěstí. Obyčejný den znamená absenci příznaků komplikací, absenci projevů nemoci.

Asi jsme již příliš daleko. Ve světě filmu, u něž takřka každá další replika a každý proslov nějaký význam obsahuje nebo je přinejmenším schopna (schopen) jej nést, i banální projev Marion tady může znamenat, že se před Billem (paranoia v něm právě začala propukat) rozestírá jeho vlastní právě proběhlý den a zážitek, před kterým zběhl: měl jasnou mysl, trochu povečeřel a pak si řekl, že by si zdřímnul, jenže přišel šok. (Šok, který způsobila Alice a v němž Marion vzápětí pokračuje. Její pro něj nepochopitelný cit, projevený navíc v tak absurdní situaci, mu názorně ilustruje pohnutky, o nichž mluvila Alice ve svém monologu. Setkává se s Carlem, snoubencem Marion, a má tak před sebou obraz sebe sama: Carl – fyzicky Billovi navíc tak podobný – nemá naprosto žádnou představu o tom, že jeho nastávající žena propadla šílené lásce k jinému muži.)

Podobně jako Billova sedmiletá dcera Helena. Když se Bill vrací z návštěvy panství Somerset, v němž se noc předtím odehrál večírek v maskách a u jehož brány mu byl předán výhrůžný dopis, klade mu otázku, která se váže k tomu, co ji v předvánočních dnech zjevně neustále zaměstnává.

HELENA

Tati, mohla bych k vánocům dostat štěňátko?

BILL

Ještě uvidíme, ano?

HELENA

Ale mohl by z něj vyrůst hlídací pes!

BILL

Uvidíme!

Nejzřetelnějším příkladem smalltalku je úvodní pasáž, v níž se manželé Harfordovi chystají na večírek. Následuje tu přímo za titulkem *Eyes Wide Shut*, v přímém překladu Oči doširoka zavřené, v prvotním výkladu snad třeba "oči, které jsou otevřené a přesto nevidí". Není to dlouhý rozhovor, a tak jej ocitují:

BILL

Miláčku, vidělas moji peněženku?

ALICE

Neleží na nočním stolku?

BILL

Jo. Poslouchej, víš, že už máme dost zpoždění?

ALICE

Jak vypadám?

BILL

Perfektně.

ALICE

Sluší mi ten účes?

BILL

Vypadá skvěle.

ALICE

Ani ses na něj nepodíval.

BILL

Je překrásnej. Ty vypadáš vždycky překrásně.

ALICE

Dal jsi Roz naše čísla na telefon a na pager?

BILL

Jo. Jsou na papírku na lednici. Tak už vyrazíme, jo?

ALICE

Dobře. Tak jo. Jsem hotová.

BILL

Jak se jmenuje ta holka na hlídání?

ALICE

Roz.

Při pozorném sledování dialogu lze poznat, že je miniaturní scenáristickou etudou na téma. Cvičením prvního ročníku. Ilustruje život člověka zcela spokojeného se svým životem a naprosto si jistého, že nic z toho, v čem žije, jej nemůže ohrozit.

Hlavní postava nejprve nedokáže najít svoji peněženku ("Neleží na nočním stolku?"), následně pochválí účes svojí ženy, aniž by na ni pohlédl ("Ani ses na něj nepodíval"), a nakonec se vptá na jméno dívky na hlídání přesto, že v dialogu již zaznělo a dokonce v replice, na níž odpověděl. I samotný tento fakt nechává postava bez povšimnutí. Není to jen tak, že ví, že mu manželka jméno dívky na hlídání sdělila, jen mu vypadlo. Prostě vůbec nedává najevo, že by věděl, že o ní manželka mluvila. (Stačila by přitom jen mírná obměna dialogu a postava Billa by dala najevo alespoň základní orientaci ve světě, který jej obklopuje: "Dal jsi Roz naše čísla na telefon a na pager?" – "Jo. Jsou na papírku na lednici." [...] – "Jak[že] se jmenuje ta holka na hlídání?" – "Roz." – "[Jo, jasně, jasně.]") Hlavní postava nevěnuje žádnou pozornost dění okolo sebe. Nevidí ani neslyší a orientuje se teprve po přímém navedení.

Bdělá dřímota, ilustrující naprostý nezájem o věci vnější. Pocit naprosté sebejistoty v obývaném prostředí.

Anekdotická přeinterpretace

(Pře)interpretování smalltalku v *Eyes Wide Shut* ukončíme v lehkém duchu. Vzpomeňme si na úvodní pasáž rozhovoru Billa a Victora Zeiglera v kulečnickovém sále.

Nemusí to nic znamenat, ale mohlo by. Celý dialog, týkající se skotské, by bylo možné vykládat i jako docela makabrovní dvojsmysl a parafráze dějů, které obě postavy spolu prožily minulou noc, a o nichž půjde v následujících minutách řeč.

Zde je dialog, který kvůli možnosti mnohovýznamového čtení, jež zde zkoumáme, uvádím v originále a až v poznámce v českém překladu zvýrazňujícím onen alternativní význam.

Představme si, že se Bill a Zielger baví místo o whisky a vánočním bále o ženských (scotch nikoliv ve smyslu skotská whisky, ale – byť poněkud zastarale – dívka ze Skotska), o večírku

v maskách, o všem, co Bill i Alice tu noc zažili, a o tom, že je Ziegler po celou dobu sledoval tak, jako my diváci, tedy že byl přítomen i Aliciinu líčení snu.

BILL

Just a little scotch, please.

ZIEGLER

How do you take it, neat?

BILL

Please.

Ziegler nalévá whisky.

BILL

That was a terrific party the other night. Alice and I had a wonderful time.

ZIEGLER

Good. It was great seeing you both.

BILL

Were you playing?

ZIEGLER

No. Just knocking a few balls around.

BILL

Beautiful scotch.

ZIEGLER

That's a 25-year-old. I'll send you over a case!

BILL

No.

ZIEGLER

Why not!

Bez reakce.

ZIEGLER

Do you feel like playing?

BILL

No. You go ahead. I'll watch.²²

²² "Jen malou Skotku, prosím." – "Jak si ji vezmeš, jen tak?" – "Prosím." – "To byl báječný večírek. Alice i já jsme měli, každý po svém, úžasný zážitek." – "Bylo skvělé vidět vás, oba." – "Hrál sis?" – "Ne, jenom jsem nakopal pár koulí." – "Překrásná Skotka." – "To je pětadvacítká! Pošlu ti ji v bedně!" – "Ne." – "Proč ne?" – "Máš chuť si zahrát?" – "Ne, hraj si sám. Já se budu jenom dívat."

Monolog

Vnějšková estetizace nedialogického projevu

V příběhu se objevují tři monology. Následují po všech třech klíčových momentech filmu: první po úvodním dialogu v ložnici, druhý po Billově návratu z večírku masek, a třetí po Billově návratu ze setkání s Victorem Zieglerem v kulečnickovém sále.

První dva monology vyslovuje Alice a adresuje je jedinému posluchači – Billovi. V prvním líčí svoji vzpomínku na dva dny dovolené na Cape Cod, při nichž málem propadla iracionální a šílené touze po námořním důstojníkovi. Ve druhém líčí sen, který se jí právě zdál, o tom, jak se nejprve ocitli s Billem nazí v opuštěném městě a ona poté, co Bill odešel, sama v překrásné zahradě.

Třetí monolog je opsán elipsou. Sděluje jej Bill Alici. Nejsme svědky jeho líčení a jediné, co z něj vidíme, je efekt, jaký zanechal na tváři a v chování Alice. Má oči zrudlé pláčem, mokré vlasy po sprše, je oblečena v županu, kouří a působí vyčerpaně.

Monology se z okolního děje vydělují prostřednictvím několikanásobného vnějšího estetizačního zapouzdření.

Všechny tři se odehrávají v ložnici a v noci. V ložnici se neodehrává žádný jiný děj s výjimkou úplného začátku. Ocítáme se zde společně s oběma hlavními postavami, které mají nicméně značně naspěch a místnost rychle opouštějí. V úvodních záběrech je ložnice zaznamenávána ve zcela odlišných světelných podmínkách a je snímána ze zcela odlišných úhlů, natolik, že se zdá, že se jedná o zcela jiné prostředí. Po vyslovení posledního monologu se s manželským párem setkáváme již mimo místnost ložnice a mimo prostor noci, v samém rozbřesku nového dne.

Všechny tři jsou také od zbytku děje odděleny intenzivním fyziologickým projevem emoce té postavy, která následně promluví: hysterickým smíchem (v případě ženy) či hysterickým pláčem (v případě muže).

Před prvním monologem propadne Alice hysterickému smíchu, zdá se, v reakci na předchozí manželovy repliky a v důsledku kouření marihuany, na což Bill i výslovně reaguje. ("Tobě se na tom zdá něco směšného? Di do háje. Ses prohulila do tohoto hihňacího stavu, co?") Před druhým monologem se Alice směje ze spaní, a Bill ji probudí. Bill propukne v pláč poté, co na svém polštáři objeví ztracenou masku, s nž navštívil večírek v maskách, čímž naoplátku probudí Alici.

Oba Aliciny monology také doplňuje hudební doprovod. Hudba zní v podkresu rozhovorů na několika místech, až na jednu výjimku se však vždy jedná o hudbu, která zní z nějakého zdroje na scéně (hi-fi věž v úvodní scéně, živá hudba na vánočním bále, hi-fi věž u prostitutky Domino, reprodukováná i živá hudba na večírku v maskách, hudba z rádia v kavárně Gillespie's atd.). Výjimkou je scéna výslechu Billa Mužem v červené kápi na večírku v

maskách. Skladba Györgyho Ligetiho se následně objevuje ještě několikrát, pokaždé již v nedialogových scénách.

Aliciny monology doprovází scénická hudba, kterou přímo pro tyto účely složila Jocelyn Pooková. (Hudba Jocelyn Pookové doprovází také ilustrace milostné hry Alice a námořního důstojníka, a jedinou další scénickou hudbou v díle je Šostakovičův Druhý valčík, který podkresluje scény obyčejného všedního pracovního dne Billa a Alice.)

Každý monolog ve filmu je tak ve výsledku systematicky prezentován jako výjimečný – nejen svou funkcí a neobvyklostí v celku filmu, ale zároveň i za pomoci výše zmíněných formálních prostředků.

Ready to give up everything – první monolog v ložnici

První monolog zabere dvě třetiny času, který je bezprostředně předtím věnován jednomu ze dvou klíčových dialogů celého filmu. Devět minut je vyhrazeno na dialog, šest na následující sekvenci monologu. A přesto není monolog Alice, tak významný pro celý děj a jedna z mála vzácných příležitostí k tomu, aby se Alice, druhá nejvýznamější či možná nejvýznamější postava příběhu, projevila, tak dlouhý, abychom jej zde nemohli citovat celý.

Alice dostane záchvat smíchu.

BILL

Tobě se na tom zdá něco směšného?
Di do háje. Ses prohulila do tohoto
híhňacího stavu, co?

ALICE

Pamatuješ, jak jsme v létě byli v Cape
Cod?

BILL

Ano.

ALICE

A pamatuješ, jeden večer, v jídelně,
byl tam takovej námořní důstojník.
Seděl nedaleko našeho stolu s dalšími
dvěma důstojníky.

BILL

Ne.

ALICE

Číšník mu přinesl dopis, kvůli čemuž
odešel. Pořád nic?

BILL

Ne.

ALICE

Já jsem ho prvně zahlédla už to ráno v hale. Byl – registroval se v hotelu a pak šel za poslíčkem k výtahu a vezl za sebou zavazadlo. Když kolem mě procházel, pohlédl na mě. Byl to jeden jediný, kratičký pohled. Nic víc. Jenže já se nedokázala hnout. To odpoledne šla Helena do kina se svojí kamarádkou a ty a já jsme se milovali. A dělali jsme si plány do budoucna. A mluvili jsme o Heleně. A přesto, ani na jedinou krátkou chvíli, neopustila myšlenka na něj moji hlavu. A tehdy jsem poznala, že kdyby mě chtěl, byť na jednu jedinou noc, obětovala bych pro něj všechno. Tebe, Helenu, celou svoji posranou budoucnost. A stejně to bylo divný, protože ve stejnou chvíli jsi mi byl dražší než kdy jindy, a v tu chvíli byla moje láska k tobě zároveň něžná i smutná. Tu noc jsem skoro nespala. Další ráno jsem se vzbudila plná strachu. Nevěděla jsem přitom, jestli se bojím toho, že odjel, nebo toho, že by tu ještě mohl být. Při večeři jsem zjistila, že je pryč. A teprv tehdy jsem byla vysvobozena.

Tři fáze vyprávění. Vylíčení jednoho veskrze letmého setkání střídá strohé konstatování fatálního dopadu na vypravěče ("Já se nedokázala hnout."). Pokračuje krátké líčení následujícího obyčejného všedního dne (podobného tomu, jaký popisovala Marion při vzpomínce na svého otce, tomu, jaký ilustrovalo malou chvíli předtím několik záběrů s doprovodem Šostakovičovy hudby), jež podruhé střídá vylíčení fatálního zasažení ("Kdyby mě chtěl, byť na jednu jedinou noc, obětovala bych pro něj všechno. Tebe, Helenu, celou svoji posranou budoucnost.").

Třetí líčení popisuje vzbuzení nejistoty, moment probuzení citu, jež ztlumí pouze skutečnost, že zdroj tohoto probuzení se, bez jakékoliv aktivní účasti vypravěče, ocitl mimo dosah. Alice nevypráví příběh, ale přibližuje, prostřednictvím vylíčení tří úderných momentů, jeden nedramatický vjem.

I laughed as hard as I could – druhý monolog v ložnici

Přestože je druhý monolog delší, jeho vyprávění se odehraje v kratším časovém úseku. Liší se také tím, že Alice se ve svém projevu zadržává a tím, že se v tomto případě jedná o líčení dramatického děje.

Alice se směje ze sna.

BILL

Alice, Alice, už je to dobré. Je to dobré. Promiň mi to. Promiň mi, že jsem tě vzbudil, ale... myslel jsem, že máš noční můru.

ALICE

Bože, to byl tak děsivý sen. Kolik je hodin?

BILL

Čtyři pryč.

ALICE

Tys teprve přišel domů?

BILL

Ano. Trvalo to déle, než jsem myslel.

ALICE

Musíš být zničený. Pojd', lehni si. Lehni si.

BILL

Co se ti zdálo?

ALICE

Bylo to... byly to... divný sny.

BILL

Jaký sny?

ALICE

Bylo to strašně divné.

BILL

Vyprávěj mi je.

ALICE

My– byli jsme v opuštěném městě a naše šaty byly pryč. Byli jsme úplně nazí. A já jsem byla vyděšená a... strašně jsem se styděla. Ach jo. A... byla jsem naštvaná, protože jsem si myslela, že je to všechno tvoje vina.

Ale ty jsi odešel, abys pro nás sehnal to oblečení. A jakmile jsi byl pryč, všechno bylo jiné. Bylo mi skvěle. Ležela jsem v nádherné zahradě, úplně nahá, celá ve sluneční záři. A pak z lesa vyšel muž. Byl to ten muž z hotelu, ten, co jsem ti o něm vyprávěla. Ten námořní důstojník. Hleděl na mě – a pak se začal smát. Smál se mi.

BILL

Ale to není všechno, že ne?

ALICE

Není.

BILL

Proč mi to neřekneš celé?

ALICE

Nechci. Je to... Je to příliš hnusné.

BILL

Je to jenom sen.

Alice obejmě Billa.

ALICE

On... mě líbal. A pak... jsme spolu spali. A najednou tam byly kolem nás jiní lidé. Byly jich stovky, všude. A všichni spolu šukali. A pak, já jsem – šukala i jiný chlapy. Tolik jiných chlapů, ani sama nevím, kolik jich bylo. Ale věděla jsem, že mě vidíš v náruči všech těch mužů, jak s nima se všema bez výčitek mrdám. A... chtěla jsem se ti smát. Vysmát se ti do tváře. A tak jsem se smála tak nahlas, jak jsem jen mohla. V tu chvíli jsi mě musel probudit.

První monolog si Bill vynutil projevy sebestřednosti, sebejistoty, svými povrchními soudy. I druhý monolog se odehraje kvůli Billovi. Daleko adresněji, bez komplikovanějšího vystavění Aliciny motivace. Bill si o vyprávění snu řekne. Alice jej začne vyprávět teprve na jeho explicitní výzvu a vylíčí pouze první dvě jeho části, tu, v níž jsou společně nazí v opuštěném městě, a tu, v níž je nejprve sama a následně ve společnosti cizího muže (námořního

důstojníka z prvního monologu) v krásné zahradě. Bill sám se dovtípí, že snu není konec, a vyžádá si pokračování. Alice napoprvé odmítne ("Ne. Je to příliš hnusné."). Promluví teprve při druhé výzvě a ještě teprv poté, co Billa pevně obejmě.

První monolog a také rozhovor, který mu předchází, je takřka celý autorským dílem Stanleyho Kubricka a scenáristy Frederica Raphaela. Adaptačních zásahů v této sekvenci je mnoho a jsou zcela zásadního charakteru (v předloze si Fridolin a Albertina vyprávějí své představy navzájem, Albertina nechytá tak zásadně Fridolina za slova, nepřistihuje jej tolik při nepozornosti a při sebestřednosti). Výsledkem je pak větší polarizace obou stran: při dialogické disputaci (útoky Alice, obrana Billa) i v celém dalším ději, v principech jejich jednání. Bill jedná, přesouvá se, přímo prožívá (a nic nelíčí slovy), Alice nejedná, zato slovem líčí svoje představy. (I těmto slovy líčeným představám je ve filmu vystaven "obraz" – propadnutí šílené lásce k cizímu muži je promptně ilustrováno jednáním Marion, orgiastická představa zrcadlí scénu na večírku v maskách.).

Zasazení a okolnosti druhého monologu se od předlohy stavebně tolik neliší. V předloze je to také mužský hrdina, který iniciuje vyprávění snu (poté, co se ke čtvrté vrátí domů), je to mužský hrdina, který se dopídí, že snu ještě není konec a vyžádá si jeho dovyprávění. (Schnitzler píše: „Ale nechceš mi přece jen radši svůj sen vyprávět?‘ Usmál se trochu nuceně. Odpověděla: ‘Měl by sis přece jen ještě trochu lehnout.‘ [...] ‘Tvůj sen!’ řekl najednou znovu, a vypadalo to, jako kdyby jen na tohle vyzvání čekala.”²³)

Obě díla se shodují v tom, že je to mužská postava, která ponouká ženu, aby odvyprávěla svůj sen, ale liší se v přístupu ženy. Albertina "jako kdyby jen na [Fridolinovo] vyzvání čekala", jak se píše v knize, a vypráví klidně. Alice je oproti tomu rozrušená a není důvod myslet si, že by sen vyprávěla, kdyby ji k tomu Bill tak explicitně nevyzval.

Fridolinem vyprávění také (mírně) otřásl a dovedlo jej k tomu, aby nechal Albertinu příběh dovyprávět. („Fridolin měl vyschlé hrdlo, v temném pokoji pozoroval, jak má Albertina obličej téměř schovaný v rukách. ‘Pozoruhodný sen,’ řekl. ‘To už je konec?’ a protože odpověděla záporně: ‘Tak přece povídej dál.’)²⁴

Albertina se sice pokračovat zdráhá, ovšem nikoliv ve stejném smyslu jako Alice, pro niž je sen traumatem a vyprávět jej nechce. Albertina si pouze není jista, zdali jej dokáže vylíčit slovy v plné jeho komplexnosti („Není to tak snadné,‘ začala zase. ‘Slovy se dají tyhle věci vlastně sotva vyjádřit.’“).²⁵

Alice se přemáhá, samotné vyprávění je pro ni traumatizujícím zážitkem. Mluví se jí těžce, zajíká se.

²³ Schnitzler, Arthur. "Snová novela". In: Týž. *Snové novely*. Přeložila Gabriela Veselá. Praha: Akropolis, 1992, s. 156-157.

²⁴ *Tamtéž*, s. 160.

²⁵ *Tamtéž*.

Pro Alici jsou oba případy monologu jako zpověď. Je v nich upřímná. Částečně je osvobozená od zodpovědnosti za důsledky té upřímné zpovědi: první výlev upřímnosti si Bill zasloužil pro svoji aroganci, druhý si sám vyžádal.

Probouzení: eliptický monolog muže

Každý Alicin monolog mohl sloužit jako záminka k Billovu probuzení a každý zároveň mohl být pro postavu Alice ubezpečením, že bdí a že nedříme. Monology tu plní vsutku buditelskou roli.

Ziegler svým dlouhým závěrečným prosloven na konci rozhovoru v kulečnickovém sále imituje Alicinu upřímnost v monolozích (jeho "let's cut the bullshit" proslov je co do počtu slov dokonce mírně delší než první Alicin monolog), na povrch se pokouší Billa "probudit" (aby začal vnímat důsledky svého neopatrného jednání), v jádru ale spíš naopak "uspat" (aby propadl pokud možno co největší paranoi a upustil od všeho "bdění" z prostého strachu).

Bill následně přichází domů, kde vida svou masku ze včerejšího večírku masek a pod tlakem všech zážitků propuká v pláč. Z jeho monologu slyšíme jen dvakrát za sebou vyřčené "I'll tell you everything."

Autor ve svém filmu neukazuje explicitně, zdali se Bill skutečně "probudil" k upřímnosti před svojí ženou. V předloze se sice také využívá elipsy, popis oné scény v knize nicméně nevede k tolika pochybám. ("[Albertina] dobře cítila, že jí nechce ani nemůže nic zamlčet.")²⁶

Na druhou stranu si lze jen velmi obtížně představit, že by před finálním rozhovorem Bill neprošel onou očistnou upřímnou zpovědí před svojí ženou. A tím tedy porušil svůj slib daný Zieglerovi v úvodu (Ziegler: "Tohle zůstane jenom mezi náma, jo?" Bill: "Samozřejmě.") a zároveň se postavil jeho výhrůzkám v závěru (Ziegler: "Vystrašit tě k smrti jako malýho caparta. Abys držel hubu o tom, kdes byl a cos viděl.").

²⁶ *Tamtéž*, s. 188.

Postava

Jepičí život postav

Na postavách filmu, rozhodně v perspektivě tohoto mého scenáristického pohledu, mne zajímalo nejvíc to, zda-li v průběhu dramatického děje procházejí nějakou významnou proměnou. Zda se od některého momentu chovají postavy jinak, než předtím. Zajímá mě pochopitelně, jak takový moment vypadá a samozřejmě, jak konkrétně vypadá proměna způsobu jednání oné postavy. Vzhledem k tomu, jak hojně autoři užívají zdvořilostních frází a jak často dochází k vnějším zásahům do dialogů, je takových postav pozoruhodný počet. Jen na úvodním vánočním bále přijdou za hlavními figurami dvě postavy jen s úkolem zasáhnout do jejich hovoru a nasměrovat je jinam. Pro asistenta, který zasáhne do hovoru Billa a Nightingalea, je to jediný příspěvek celému příběhu (asistent Victora Zieglera, který následně vyruší Billa z rozhovoru se dvěma modelkami, se alespoň objeví ještě jednou v záběrech předcházejících dialogu v kulečnickovém sále).

V *Eyes Wide Shut* je velká většina postav spojena výlučně s prostředím, v němž působí. Jejich povolání jsou jasná (a jak jsme psali výše, vykonávají je bezchybně). Dívka na hlídání je dívkou na hlídání, servírka je servírkou v kavárně, asistent boháče je asistentem boháče. Stejně prostitutka, sekretářka lékaře, sestřičky, recepční v hotelu a v nemocnici, lapiduch, taxikář. Neopouštějí svoje prostředí, a tak i pokud hlavní postavy toto prostředí opustí nadobro, zmizí i ony nadobro s ním.

Stejně tak je neopouštějí postavy, jejichž jednání je ve filmu rozvinutější. Sandor Szavost a dvě modelky z vánočního bálu, dcera zemřelého pacienta Marion a její snoubenec Carl, servírka v kavárně Gillespie's a recepční hotelu. I obzvláště rozvinutá postava provozovatele půjčovny kostýmů Miliche je tohoto "jednoduchého" typu (tak, jako byl jednoduchý typ u dialogů, funguje jednoduchý typ u postav).

Černí pasažéři

Situace postav se komplikují všude, kde se ocitnou, aniž by tam patřily. Strhávají na sebe pozornost, zároveň však bývá patrné, že si svou nepatřičnost na daném místě docela dobře uvědomují.

ALICE

Znáš tu někoho?

BILL

Ani živou duši.

ALICE

Tak proč myslíš, že nás Ziegler na
tyhle akce každý rok zve?

Jakmile se některá postava ocitne v prostředí, kam nepatří, využije toho docela pohotově jiná figura. Někdy jen k vlastnímu obohacení, někdy reaguje vysloveně hostilně. Milichovi se podaří vyhandlovat vysokou částku na Billovi za to, že mu poskytne své služby mimo obvyklou pracovní dobu. Pravděpodobně vybojoval podobně vysokou částku na dvou Japoncích, odhalených při milkování s jeho dcerou v prostoru půjčovny – v jejich případě výměnou za to, že je nenahlásí policii. Szavost se pokusí svést Alici, dvě modelky pokoušejí Billa na vánočním bále a prostitutka Domino zase bez váhání osloví Billa při procházce Village.

Do Village Bill ostatně zjevně vůbec nepatří – zejména tedy, pokud do ní zavítá v nočních hodinách. Vyslouží si tu útok agresivních mladíků ("Táhni zpátky do San Francisca kam patříš, ty buzničko!"), nabídku k sexu od prostitutky, která je nesitelkou viru HIV, je tu terčem sledování. A už vůbec nepatří do prostředí, kde se odehrává večírek v maskách. Tady jsou veškeré reakce na jeho nepatřičnou přítomnost veskrze agresivní, nenávislné a destruktivní. Bill – a spolu s ním dva Japonci z Milichovy půjčovny kostýmů – jsou nešťastnými černými pasažéry. Jakmile se octnou tam, kde nemají, někdo si toho všimne. A když už se přece jen vyskytne chvíle a situace, v níž není nikdo, kdo by z jejich přítomnosti hodlal něco těžít či usiloval o jejich vypuzení, přijde zásah vyšší moci, "shoda náhody". Dva Japonci by možná strávili svůj večírek v půjčovně kostýmů bez větších problémů, kdyby se tu mimo pracovní dobu neobjevil Bill a nedožadoval se výjimečné zapůjčky. Když už se zdá, že Billova přítomnost na nepatřičném místě, s prostitutkou v levném bytě ve Village, ničemu nepřekáží, zatelefonuje mu manželka.

V ději jsou pouze čtyři postavy (nepočítejme, prosím, zmíněné dva obskurní Japonce z půjčovny kostýmů), které nejsou onoho jednoduchého typu "v patřičné chvíli na patřičném místě". Nick Nightingale, Victor Ziegler, Alice a Bill.

Mluvka

Nicka Nightingalea bychom také mohli označit za černého pasažéra příběhu. Ocitá se v různých prostředích, od jazzového klubu přes vánoční večírek až po orgie na večírku masek. Svým způsobem je však zároveň také jednou z těch jednoduchých figur, těch, co jsou v patřičný čas na patřičném místě. K volnému přechodu mezi jinak diametrálně odlišnými prostředími jej určuje jeho povolání umělce.

Pokud řádně plní svou roli v druhém plánu dění, zaměstnán péčí o utváření atmosféry, nebude žádnou pozornost. O tu se postará teprve v momentě, kdy z této role v druhém plánu vystoupí. V tom je podobný Billovi. Bill je také terčem pozornosti, exploatace a útoku všude tam, kam

nepatří. Ovšem Bill je pravým černým pasažérem, který vstupuje tam, kam nemá, zatímco Nightingale má do všech prostředí, v nichž se ocitá, "platnou vstupenku".

Jen mluví víc, než by měl. Při prvním loučení s Billem sám od sebe utrousí: "Budu dole ve Village celé dva týdny, klub jménem Sonata Café, tak se stav, když budeš mít příležitost." Při jejich dalším setkání je to také on, kdo sám zavede řeč na téma, které Billa seznámí s existencí tajemného večírku v maskách.

BILL

A s kým hraješ obvykle?

NIGHTINGALE

S kýmkoliv. Kdekoliv. Ve skutečnosti mám jednu fušku ještě tuhle noc.

Následuje celých osm Billových otázek, při nichž Nightingale řádně přiblíží podobu večírku. Nemluví neochotně, zároveň však nijak horlivě, dostatečně tak, aby postupně líčená situace zněla tajemně a lákavě ("Hraju se zavázanýma očima." [...] "Sakra, Bille. Já jsem v životě už zažil ledacos, ale nikdy, nikdy nic, co by se podobalo tomuhle. A nikdy takový ženský."). Vše ještě završí zásah prozřetelnosti, která právě v tu chvíli sešle Nickovi telefonát, v němž je mu sděleno heslo a místo konání. V dalších šesti replikách Bill získá od Nicka vše k tomu, aby se na večírek mohl vydat.

Již jednou jsme narazili na to, že Nick je v jistém směru Billovým dvojníkem. Victoru Zieglerovi způsobili problém společnými silami. Oba shodně poskytují Zieglerovi (nadstandardní) služby, společně sdílejí zážitky a vzpomínky a do jisté míry i touhy a život (oba jsou ženatí a mají děti).

Bill má v příběhu ještě jednoho "dvojníka", Carla, snoubence dcery zemřelého Billova pacienta Marion. S Carlem se Bill shoduje ve fyzické konstituci, ve společenském statusu (lékař / profesor matematiky), patrně i ve finančním zajištění. Zejména s ním však sdílí zkušenost (v případě Carla, zdá se, [ještě] nezaznamenanou či neprožitou) soužití s ženou, jež propadla iracionální vášnivě touze po jiném muži.

Nightingale s Billem nesdílí ani sociální status, ani finanční zajištění a patrně ani partnerské starosti. Nightingale je exponován jako nedostudovaný medik, je možnou ilustrací života, který by Bill vedl v případě, kdyby nebyl schopen či ochoten dosáhnout vytyčené kariérní pozice. Nightingale je ve vztahu k Billovi v (oboustranně uznávané) inferiorní pozici, nezvedeným věčně mladším bratrem.

Nightingale není na rozdíl od Billa černým pasažérem, ale sdílí s ním zkušenost z jednotlivých vzájemně odlišných prostředí a zejména také potřebu svěřit se, zpovědět se z těchto zážitků někomu důvěrnému. Tak, jak má Bill Alici, má Nightingale Billa.

Lhář (pokračování)

Postavě Victora Zieglera, jeho motivacím, roli v ději, scénám, v nichž byl přítomen, jsme se docela zevrubně věnovali při popisu dialogu v kulečnickovém sále.

Zajímavé je, že i on je v jistém smyslu černým pasažérem. Nepohybuje se přímo napříč prostředím těch společenských vrstev, k nimž nepřísluší, a nevstupuje tam, kam nemá platnou vstupenku. Ovšem ocitá se v přímé interakci s postavami z jiných společenských vrstev.

Ziegler je inscenován jako, řekněme "superboháč". Ale coby správný superboháč by měl své vlastní lidi na to, aby jednali s jinými společenskými vrstvami a řešili jeho problémy. Ziegler má svoje asistenty, ale nikoliv důvěrníka, s nímž by se o každý svůj problém dělil dřív než s kýmkoliv z vnějšího světa, a kdo by stavěl mezi něj a kohokoliv z vnějšího světa (včetně Billa) zjevnou hráz. Nemá nikoho podobného právníkovi a pravé ruce Dona Corleone. Zieglerovým důvěrníkem, alespoň po dobu trvání dramatického děje, je Bill.

Zieglera a Billa dělí mnohé. Věk i sociální postavení, nedozvídáme se nikde nic o tom, zda-li, a kolikanásobným, je Ziegler otcem. V příběhu se objevují postavy, které jsou Billovi blíže než Ziegler. Ale Ziegler s Billem sdílí zkušenost z večírku v maskách a také zážitek z kolapsu Mandy v Zieglerově koupelně. To mezi nimi tvoří nadstandardní pouto, nebo alespoň záminku pro to nabýt dojmu, že takové pouto skutečně existuje.

Ukazovali jsme, že Ziegler je naprosto bezohledná figura, která si hledí výlučně svých vlastních zájmů, a pro tyto účely je ochotna překročit všechny morální hranice. Ziegler je hedonik a nevěrník a když je donucen k obraně, neváhá smlčovat, lhát, vyhrožovat a přinejmenším zraňovat.

Ale v tom je právě (jako jediný v příběhu) podobný Billovi. Psali jsme, že Bill je vedle něj jedinou figurou, která lže a zamlčuje. Že Billova sebejistota a sebestřednost, ostentativní nezájem o cizí pohled na věc a představa, že je naprostým pánem svého světa a že mu nehrozí žádné nebezpečí, jsou příčinami, pro něž se s ním Alice podělí, prostřednictvím prvního monologu, o svou traumatickou vzpomínku.

Ziegler je přinejmenším stejně sebestředný a stejně bezohledný ke svému okolí. Je mistrem v oboru. Ke lhaní a zamlčování se odhodlává bez vnější záminky, upřímnost pro něj nemá hodnotu a účel. Nečelí po celý příběh sebemenšímu ohrožení v tom směru, že by mohla některá postava mít sílu jej "probudit", jak to činí Alice Billovi. Lze si jen těžko představit, že by něco takového jako "probuzení" bylo v jeho případě ještě možné.

Zmiňuji to na ilustraci toho, jak funkční je takováto figura Lháře a Postavy bez morálky pro dramatický děj. Nejen, že zábavně zamotává děj, protože nic, co říká, nelze brát v tom smyslu, v němž je to podáno. V jeho světě černá je bílá a naopak, anebo je černá černá a bílá bílá prostě podle toho, jak se to zrovna nejlíp hodí.

Současně je i jakousi extrémní verzí hlavního hrdiny. Svým jednáním představuje extrémní podoby sebestřednosti, již se vyznačuje i hlavní postava na začátku, a zároveň je odstrašujícím příkladem, jak by mohla dopadnout, pokud na své cestě selže.

Hlas boha (hlas autora)

Přiblížíme podrobně některé typické vlastnosti/schopnosti Billa coby hlavní postavy, vlastnosti, které přispívají k tomu, jakou trajektorii v průběhu celého děje opisuje. Všimneme si zejména a detailněji, že Bill oplývá především všestranným dostatkem: času, prostředků a prostoru.

Zatímco on se pohybuje od bytu prostitutky v Greenwich Village až po luxusní palác, v němž probíhá večírek masek, Alice je, zdá se, na svém pohybu zcela omezena. Zatímco on může své pacientky odvolat a přesunout a vytvořit si tak volnou chvíli, aniž by tomu kdokoliv věnoval pozornost, Alice tráví svůj čas s jejich společnou dcerou a pokud by se chtěla někam vydat, musela by pro dceru zajistit hlídání, a Bill by se to patrně dozvěděl.

Zatímco Bill má zaměstnání, a je tedy možné, že může nakládat se svými osobními úsporami (a vůbec, je od rána do večera venku, a to znamená, aspoň čas od času, i nenadálé výdaje), Alice je nezaměstnaná a v domácnosti, a tak je pravděpodobné, že operuje nanejvýš s penězi na sdíleném účtu – nehledě na to, že její nenadálý výdaj může znamenat nanejvýš nutnost přivolat opraváře, kdyby se pokazil nějaký spotřebič.

Alice je naprosto svázaná časem, prostorem i prostředky. A přesto se nezdá, že by působila nesvobodně, rozhodně na rozdíl od jejího manžela, který naopak vším oplývá a toho, co si obvykle spojujeme s projevy "svobody", si dopřává plnými doušky.

Žádná z okrajových postav, ale ani Nightingale, ani Ziegler, neprocházejí v průběhu děje zkušenostmi, které by zásadně (z)měnily způsoby jejich jednání – byť jednou jedinkrát.

Je Alice výjimkou? Není to myslím jednoznačné. Když ji na vánočním bále svádí Sandor Szavost, na hru s ním přistupuje, přitom však svodům odolá. Jako vzorná manželka.

Dvojnásob vzorná, neboť jejím vlastním, hlavním, vysloveným argumentem, proč se se Szavostem nepustí do žádných dalších pletek, je to, že je vdaná.

Vzornou manželkou, zdá se, přestává být v momentě scény v ložnici, v důsledku odpovědi jejího manžela (a nikoliv, řečeno v nadsázce, v důsledku kouření marihuany – Bill: "Alice, uklidni se. Z toho hulení jseš agresivní." Alice: "To není z hulení! To je z tebe! Proč mi kurva nemůžeš dát jednu jasnou odpověď?!"). V důsledku manželových replik se mu svěří s onou iracionální touhou po námořním důstojníkovi, která ji zachvátila minulé léto na Cape Cod. Nebýt zbednělosti a sebestřednosti Billa, byla by Alice stále vzornou manželkou? Změnil se v tuto chvíli způsob jejího jednání? Do Billa patrně zasela pochybnost, a pokud tím radikálně nezměnila jeho postoje, alespoň jej emočně rozjitřila a patrně způsobila, že oddaloval svůj návrat domů.

Ale asi nelze říci, že Alice změnila svůj postoj. Prostým důvodem toho, proč se nenechala svést Szavostem, mohlo být, že ji prostě nepřitahoval. Přitahovala ji koketní hra, dialogová přestřelka, nikoliv Szavost. Svůj snubní prsten mu okázale vystavovala možná prostě proto, že ať status manželství zpochybňoval jakkoliv, jeho zjevnou, nejpovrchnější roli zkrátka zpochybnit nemůže. Jinak: každý se může vymluvit na manželství a každý to musí respektovat. Stav manželský jako obranná pozice.

Ve svém pozdějším monologu však Billovi vlastně sděluje, že Szavostovi nijak neodolala. Kdyby ji na bále sváděl onen námořní důstojník, podlehla by beze slova.

A tak v momentě Aliciny zpovědi ji nanejvýš lépe poznáváme. Coby morálně empatickou a ohleduplnou (jak jen mírně a vstřícně mluví o Billovi ve chvíli, kdy líčí svou náhlou touhu k jinému muži), upřímnou a plně si vědomou hrozeb, jimž není schopna čelit, jejich nahodilému výskytu a všudypřítomnosti.

Upřímnost je hlavní kvalitou Alice coby aktivní dramatické postavy. Narozdíl od svého muže nikdy nic výslovně nezatajuje, nikdy nelže, nikdy neříká jen určitou část. Narozdíl od všech postav nikdy nic důležitého ani nesmlčuje a to i za cenu toho, že to může být nepříjemné. Přitom svou (možná zákazonosnou) upřímnost nepoužívá v dramatu nikdy ledabyly a nahodile. Užívá ji s mírou. Jen v opodstatněných případech. Když je vyprovokována (v případě rozhovoru v ložnici, když si uvědomí, že jeho natvrdlé bdění s očima zavřenými by mohlo ohrozit i ji, nebo je jako pár), či když je svým manželem přímo dotázána (poté, co ji probudil z noční můry). Také ona jemu přece kladla nepříjemné otázky. A zatímco on odpověděl nepravdivě, ona mluvila upřímně.

Je to její upřímnost, co vyšle Billa na cestu. Jemu se kvůli tomu patrně nechce domů vracet, ale Alice je trpělivá, neměnná, pohotově k dispozici, a je mírným a odpouštějícím příjemcem jeho zpovědi v momentě, kde se k této upřímné zpovědi odhodlá.

Je jako zhmotnění boha na zemi, anebo střízlivěji, zástupcem autora v díle. Když je potřeba, vyšle hlavní postavu na cestu, usvědčuje ji při schematickém uvažování, dráždí její imaginaci, telefonátem diriguje její směr a zachraňuje v poslední možnou chvíli, trpělivě na ni čeká, je jí zcela k dispozici a když nastane pravá chvíle, stane se prostředkem její katarze.

Alice se může jevit coby figura stejně statická a účelová, jako Nick Nightingale nebo Victor Ziegler, ale její dramatický rozměr je větší. Billovy odpovědi v ložnici sice neproměnily způsob jejího jednání, ale nepochybně se staly podnětem k vyslovení oné zpovědi. Bill tu zpověď asi sobecky přijal jako prostý útok na sebe, ale není důvod nemyslet si, že je to možná také vůbec poprvé, kdy Alice tuto svou touhu formulovala do slov a s někým se o ni podělila. Můžeme její monolog vnímat, z dramatického hlediska, úplně klidně i jako útok sama na sebe, vyslání sebe sama na podobnou cestu, na niž se vydává Bill.

Tak by to bylo alespoň mnohem věrnější předloze, ale nikdy nebude takový výklad znamenat nic víc než jen jednu z možných interpretací. Alice nikde neříká, že je to poprvé, co to vůbec někomu říká. Že je to poprvé, co si to plně uvědomuje. Atd.

Muž s očima dokořán zavřenýma

Čím se vyznačuje Bill Harford, hlavní dramatická postava celého díla, z pohledu scenáristy?

Čím se liší od hlavních postav miliónů jiných filmů?

Motivací hlavní postavy třeba často bývá, že má něčeho vědomý nedostatek. Abych pro příklad přiblížil postavy ze svých vlastních nejoblíbenějších filmů, tak jen namátkou: pochází ze sociálně slabé rodiny; je beznadějně nepraktický a starosvětský a ocitl se v moderním

světě, jehož pravidlům nerozumí; věnuje se svému milovanému oboru, ale jen na lokální úrovni; byl odsouzen k sedmiletému žaláři a čeká jej poslední den na svobodě; má příležitost setkat se s milým, kterého po dvou letech náhle opustila, protože to bylo snazší než mu něco vysvětlovat, ale od té doby ji to tíží; nedosahuje genetických kritérií, která stanovuje nespravedlivá společnost jako podmínku dosažení povolání, jež si vysnil; atd.

Když mám říci, čím se liší Bill Harford od ostatních hlavních postav, tak tím, že se u něj autoři obzvláště pečlivě snažili, aby měl naopak všeho naprostý dostatek. V první řadě dostatek finančních prostředků, času a prostoru. Jeho peněženka oplývá stodolarovými bankovkami, nečiní mu zjevně nejmenší problém věnovat spropitné ve výši několikanásobně přesahující původní cenu. Nemá časově vázané povinnosti; když je třeba, vše lze přesunout na jindy. K stvrzení důvěryhodnosti jeho výskytu na kterémkoliv místě (coby příslušník střední třídy, slušně oblečený, umytý, anglicky mluvící bílý muž je i tak důvěryhodný dost) užívá svého statusu lékaře – je-li třeba, legitimuje se svou "New York State Medical Board Card". Má krásnou ženu, zdravou dceru, byt, postavení, práci, auto. On sám je dokonale symetrický, mužského pohlaví, dobře rostlý a zcela zdravý, heterosexuál, bílé pleti, anglosaské jazykové skupiny, patrně "mírně" křesťanského vyznání. Ve svém ohromném bytě v Central Park West a se svým Land Roverem žije nejen ve splněném snu každého příslušníka střední třídy, ale vzhledem k tomu, že nemá ani žádné závazky, že má na své straně všechno čas a možnost a schopnosti dostat se prakticky na jakékoliv místo si zamane, žije prostě splněný sen člověka – bez adjektiv. Dokonce ho hraje nejlépe placená filmová hvězda!

Autoři postavy pečlivě pracovali na tom, aby ji zbavily sebemenší vnější záminky k tomu, aby měla problém. Žádná jiná postava nemá ve filmu takový komfort. I Victor Ziegler, který by měl mít ještě bezstarostnější život, řeší v podstatě jeden problém za druhým. Nightingale nedokončil vejšku, Alice tráví celé dny doma...

A přesto, že už se snad Billova pozice nemůže zdát lepší, umožňuje mu příběh ještě větší osvobození: sobecký Bill si Alicin monolog vyložil patrně především jako útok proti sobě, cosi, co v něm mělo vzbudit žárlivost. A tak, v touze po odplatě, opustí i to poslední, co jej svazovalo, základní morální zábrany. Odevzdává se do rukou prostitutky Domino, vstupuje na orgiastický večírek v maskách. Neupouští od pokusu znovu kontaktovat Marion, která k němu zjevně vzplanula touhou, ani od pokusu svést alespoň Domininu spolubydlící Sally, když už není Domino přítomná.

Z dramatického hlediska má absolutní komfort hlavní postavy ten efekt, že se tím zamezuje (už jsme na to jednou narazili), jakékoliv komplikaci, která by mohla přijít zvnějšku. Bill Harford zůstává sám, plně osvobozen k tomu, aby se zabýval svými vlastními, osobními, vnitřními pochybnostmi.

Ten absolutní komfort ale přispívá ještě ke druhé hlavní Billově charakteristice – jeho sebestřednosti, sebestjotě, zanedbání, bezohlednosti, nepozornosti k čemukoliv vnějšímu. Vnější hrozby naší sytě naobědvané, spokojeně dřímající postavy pominuly natolik, že si přestává uvědomovat jejich samotnou existenci a že propadla svému vlastnímu kouzlu. Je

přece úspěšná, úspěšnější než všichni ostatní, je zhmotnělou success-story. Ergo, vlastní ten správný recept na život a nikdo a nic nemá v Billově dokonalém světě dostatečně legitimní opodstatnění k tomu, aby si dovolil s ním v jeho výkladech světa polemizovat.

Ale tato suverenita je jen skrytou hrozbou, tak velkou, že ohrožuje nejen samotnou postavu, ale i všechny okolo.

Stačí pak – opět se vraťme k dramatické stavbě – vytvořit sebemenší dojem něčeho nepatřičného, a veškeré perfektní fungování, správné načasování, bezchybné fungování aut a výtahů, příchody a odchody právě v tu nejlepší chvíli, všechno to přestane působit jako projevy štěstí nadprůměrně obdarovaného jedince, ale jako kýmsi zákeřným vědomě a pozorně připravovaná, kontrolovaná a řízená činnost.

Stačí potom jen malý krok a perfektní symetrie realizovaného snu se překlopí v nejhorší noční můru.

Závěr

Musím se teď, na závěr textu, přiznat. Nebyl jsem upřímný a ve snaze učinit si věci jednoduššími jsem taky já smlčel jednu specifickou dialogickou figuru. Protože se zkrátka těžko popisuje a dalo by se i říct, že do hovorů o dialogu ani nepatří.

Tvrdil jsem, že je Bill coby "detektiv" úspěšný ve veškerém získávání vodítek. Zároveň jsem na několika místech textu psal, že v exploatačním typu dialogu vychází úspěch z důvtipu a umanutosti strany aktivní a vstřícnosti strany pasivní.

Ze všech exploatačních dialogů, které Bill vede ve snaze dobrat se nějakého nového vodítka, se jeden absolutně liší. Protože z velké části probíhá mlčky a situačně. Ale je to vlastně "dialog".

Na večírku v maskách je Bill podroben výslechu Muže v červené kápi. V momentě, kdy se Bill odhodlá pokusit kontaktovat kohokoliv v paláci, v němž večer předtím proběhl večírek v maskách, je mu odpovědí okázalý projev nechuti k jakékoliv komunikaci. Doposud se v dialozích každá postava ke každé chovala minimálně vstřícně, pokud ne přímo přátelsky. Kontakt Billa s tajemnou společností je oproti tomu vzornou scenáristickou lekcí "nevůle ke komunikaci". Společnost činí vše pro to, aby se s Billem nedostala do slovního kontaktu a neponížila vzájemný vztah na cosi, co lze slovy také rozetnout. Bill se stává postupně předmětem křížového výslechu, adresátem hrubé tištěné zprávy, která je mu předána osobně, beze slov, nevstřícným dveřníkem u vstupní brány, a nakonec terčem přiznaného hrozivého sledování.

"Tajná společnost" na snahy o kontakt odpovídá nejen zatvrzelým mlčením, ale aktivními výhrůžkami. Tady dostává exploatační dialog jinde neopakovanou podobu. Bráncí se strana přechází do ofenzivy. Slovy nevyjadřovaný dialog Billa s tajnou společností tvoří dramatické napětí v druhé části příběhu. Jednoduché dialogy, díky nimž se na své cestě Bill dostával nejobvykleji dál, jsem připodobňoval k handlování na trhu. V první fázi dají obě strany najevo, co je na stole, a v druhé fázi se o to smlouvá. Pokud bychom handlování měli připodobnit i němý dialog Billa a tajné společnosti, podobal by se handlování věštkyně Sibylly s králem Tarquiniem o prorocké knihy. Když se Tarquinius pokusil o Sibylinu první, bláznivě vysokou cenu za knihy smlouvat a srazit ji aspoň na polovinu, Sibyla vzala polovinu knih, hodila je do ohně a cenu za zbytek zdvojnásobila.

S každým dalším pokusem Billa jednat s tajnou společností nejen, že nedochází k žádnému progresu. Bill se navíc dostává do čím dál většího a čím dál bezprostřednějšího ohrožení. S vysvětlením, které mu pak nabízí Ziegler, se v podstatě musí smířit stejně, jako se nakonec Tarquinius musel smířit se zlomkem původního počtu prorockých knih, za něž přitom zaplatil nesmírnou sumu.

Je nejvyšší čas skončit. S analýzou, s lekcemi, s rozklíčováními a interpretacemi. Snažili jsme se dotknout jenom jedné vrstvy textu filmu *Eyes Wide Shut*. Té, která může posloužit jako učební pomůcka nebo jako manuál k použití některých základních nástrojů scenáristické práce.

Stranou zůstal – musel zůstat, protože na to nám chybí zkušenosti i erudice, a taky prostor – rozbor inscenační, rozbor kompoziční, rozbor výpravy, rozbor hereckého projevu.

Už dost. *Eyes Wide Shut* lze rozkládat znova a znova, ať už jako lexikon symbolů nebo jako příkladovou pomůcku a materiál výuky kinematografie.

Co že stálo v dopise, který u brány panství Somerset předal hrozivě vypadající brýlatý dveřník v tištěné podobě a v zalepené obálce Billu Harfordovi, v odpovědi na to, že se přišel zeptat, co že to vlastně viděl a jak že tomu má rozumět?

Upusťte od veškerého pátrání, jež je zcela zbytečné, a považujte tato slova za druhé varování. Doufáme, pro Vaše vlastní dobro, že to bude stačit.

Il Boemo jako imaginární film

Úvod aneb “scenáristická analýza” scénáře

V úvodu analýzy filmu *Eyes Wide Shut* jsem připomínal, že přibližuji film, který byl již zevrubně rozebírán a popisován mnoha různými způsoby. Film Petra Václava *Il Boemo* je zjevně jiný případ.

Dosud se jím zabývala jen hrstka odborníků. Zejména to byli producenti a dramaturgové, kteří byli osloveni k tomu, aby dílo posoudili v ohledu eventuálního financování do podoby kinematografického díla; eventuálně jej měli v rukou komisaři, radní a členové porot, kteří rozhodovali o udělení finanční podpory pro další vývoj či cenu za scénář.

V případě filmu *Il Boemo* se tedy rozhodně nejedná o dílo, které již bylo popsáno mnoha způsoby a u nějž by platilo, že každý další nový pohled takřka vynucuje novou metodu a její předchozí obhájení.

Jinak řečeno - mohl bych k dílu přistoupit zcela svobodně z různých hledisek a každý těchto způsobů by při pozorné aplikaci by se stal, patrně, bohatým zdrojem dat k dalšímu studiu. Možná bych nemohl aplikovat postupy užívané při rozbořech filmu, rozhodně ovšem bych se mohl pokusit projít některou z již prověřených cest rozborů filmových scénářů.

Přesto se v tomto přístupu zásadně omezím.

Obhajoval jsem při svém rozboru filmu *Eyes Wide Shut* svůj nový pohled tím, že se na film pokouším pohlížet jako scenárista. Ostatně kniha, v níž ona studie vyšla, nakonec nese podtitul *Kubrickova adaptace Schnitzlera scenáristickým pohledem*.

Konstruoval jsem ono hledisko, jímž jsem na film nahlížel, tak, abych jej mohl uplatňovat i v případě, že bych disponoval prostým zápisem filmu, ne jeho kinematografickou podobou. Je to “scenáristické hledisko”.

Prověřil jsem je prakticky na kinematografickém díle; pokud se skutečně jedná o “scenáristické hledisko”, musí být možné vztáhnout je stejným způsobem i na filmové dílo, které (ještě) nemá kinematografickou podobu, na “filmový scénář”, “imaginární film”.

Onen scenáristický pohled, jak jsem jej aplikoval na *Eyes Wide Shut*, není nijak složitý.

Principem tu je maximální soustředění na filmové postavy, dialogy a monology. Zároveň, v tom smyslu se vyslovuji v úvodu k rozboru filmu *Eyes Wide Shut*, odhlížím od všech hledisek souvisejících s vlastní realizací, totiž způsobu hereckého projevu, skladbě, vnitrozáběrové montáži, výpravě, kostýmům apod.

Také “filmový scénář”, “imaginární film”, má svoji stránku realizační. Zevrubně jsem se této skutečnosti věnoval ve své rigorózní práci a připomněl jsem tuto skutečnost v samém závěru první kapitoly této práce.

“Realizační stránku” imaginárního filmu *Il Boemo* nezahrnuji do vlastní analýzy, věnuji jí, s ohledem na celek této práce, samostatnou pozornost.

Textový zápis filmu Il Boemo

K normě textového zápisu filmu/scénáře

Od přibližně dvacátých let minulého století bychom pro každou dobu či každou sofistikovanější kinematografickou společnost dokázali nalézt a označit “dominantní formy textového zápisu filmu”. Tedy takové formy slovesného zápisu, které v oné době či v oné společnosti sloužily za určující podobu předpisu pro kinematografické dílo - “filmové libreto”, “filmový scénář”.

Naproti tomu v minoritních kinematografiích, mimo jiné v Československu, je taková identifikace mnohem složitější, ne-li nakonec úplně nemožná. Nedostává se pramenů.²⁷

Až do konce třicátých let tedy nemůžeme svědomitě poukázat na “dominantní formu filmového scénáře”, dokonce ani rozhodnout, zda-li se vůbec taková vyvinula. Paradoxně však takový “etalon” zápisu filmového libreta můžeme stanovit pro dílo vznikající v okruhu kulturní avantgardy: tím, že filmová díla byla “realizována” tiskem, máme materiálu dostatek. Na jeho základě si můžeme troufnout i soudit: v kruzích české meziválečné kulturní avantgardy vycházeli autoři ve své vlastní tvorbě z typografické úpravy filmových libret Louise Delluca (Louis Delluc: *Filmová dramata*. Typografická úprava Karel Teige). Byť si každý autor pro svoje dílo posléze “vynalezl” vlastní, osobitý, nejvhodnější tvar, právě s podobou zápisu Dellucových filmových dramát nesou tato díla nejvíce společných prvků.

Normy filmového zápisu se v průběhu let měnily, nejčastěji v souvislosti s požadavky dominantních institucí v kinematografickém systému; producentské společnosti tiskly a rozšiřovaly “manuály zápisu filmových libret” mimo jiné proto, aby podřídily způsoby jejich zápisu svým vlastním potřebám.

O filmových manuálech a dobových normách v meziválečném období se blížeji rozepisují ve své rigorózní práci.

V Českém prostředí byla v tomto ohledu situace zjednodušena mimo jiné zestátněním kinematografie. Státní filmové studio sjednotilo způsob zápisu a nutně tím vytvořilo “normu” v zápisu.

Zároveň tato skutečnost neznamenal, že by nevznikaly filmové texty, které by se od oné jednotné normy zápisu odlišovaly, že by takové texty byly nepřijatelné.

Detaily okolností způsobů zápisu filmových scénářů musím v tuto chvíli opustit, několikrát již byly zpracovány, a i pro české prostředí slibují materiál pro jinou, specializovanou práci.

²⁷ O tématu zevrubně Ivan Klimeš, *Filmový scénář*. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004. s. 194-203. [Encyklopedické heslo] Ivan Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*. *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95. Analýza způsobu textového zápisu dochovaných scénářů viz: J. Felcman, *Kino v psacím stroji*. s. 8-20.

Po konci státního filmového monopolu se forma zápisu scénáře opět poněkud rozvolnila, nikdy ovšem definitivně. V Českém prostředí stále existuje dominantní filmový producent (Československá, později Česká televize) a v poslední době však způsob zápisu do velké míry ovlivňuje politika Státního fondu kinematografie.

Text filmu Il Boemo

Za dominantní formát k dnešnímu dni lze považovat zápis fontem “Courier New”, v němž text scénáře se skládá z číslovaných obrazů, jejichž titulek, tištěný verzálkami, obsahuje označení prostředí a zavedené technické zkratky naznačující místo natáčení (exteriér-interiér) a denní dobu/světlo (den-noc).

Obraz se dále skládá z popisu děje, zarovnaného do bloku o cca 58 úhozech, a replik, uvozených názvem jednající postavy, jenž je tištěný verzálkami na střed, a textem repliky, tištěným do bloku zarovnanému na střed o cca 30 úhozech.

Přičemž jedna stránka obsáhne cca 38 řádek textu.

Tato norma jenž vychází z normy zápisu scénáře v “majors”, pěti největších filmových studiích v USA, a je užívána ve programech určených přímo pro psaní filmových scénářů, např. Final Draft či Celtx.

Nebudu se tedy zabývat veškerými detaily textového zápisu filmu *Il Boemo*, jeho slovesnou, tedy “realizační” stránku si dovoluji popisovat přímo ve vztahu k výše uvedené určující normě.

Uvádím zde nejprve ukázkou ze scénáře (úvod obrazu 35) poté, co byla adaptována na výše popsaný typ zápisu.

35 INT/NOC SALÓN PALÁCE

35

Maskovaný Josef vstoupí do salónu, uprostřed kterého čeká elegantní třicátnice.

MARKÝZA

(Uvolněná, sarkastická,
zadržující zlost)

Tak vy jste v Benátkách a ani mě
nepřijdete navštívit?
Vyhýbáte se mi?

Josef je vyveden z míry. Žena se na něj upřeně dívá,
potom znejistí. Josef odloží svou masku. Ženě se uleví.

MARKÝZA

Ach, pane! To je nedorozumění.
Promiňte prosím!

(zazvoní na sluhu, který vzápětí
vejde)
Fabio, doprovod ho!

Sluha Josefovi naznačí, aby šel za ním. Josef nenápadně pozoruje přepych paláce.

Vlastní text filmu *Il Boemo* v podobě, v níž je předloženo, sdílí s výše uvedeným způsobem zápisu veškeré hlavní atributy. Text se skládá z číslovaných obrazů označených titulkem tištěným verzálkami a doplněným zavedenými zkratkami pro místo natáčení a světlo. Obsah obrazů se skládá z popisů děje zarovnaných do širokých bloků a replikami, uvozenými názvem jednající postavy a tištěnými do užšího bloku, tj. z obou stran odsazeného od krajů. V detailu si však autor formu mírně adaptuje: užívá font Times New Roman; názvy obrazů tiskne verzálkami a zároveň tučně.

Text popisu je pak zarovnaný do bloku o cca 80 úhozech; názvy jednajících postav označujících repliky jsou tištěny tučně běžným (nikoliv velkým) písmem, a jsou zarovnané vlevo, nikoliv na střed. Užší bloky, do nichž jsou zasazeny repliky, čítají cca 62 úhozů. Celá stránka scénáře obsáhne také mírně větší počet řádek textu (přibližně 42).

Níže uvedená vlastní podoba textu *Il Boemo*.

35 . INT. NOC.SALÓN PALÁCE

Maskovaný Josef vstoupí do salónu, uprostřed kterého čeká elegantní třicátnice.

Markýza, *uvolněná, sarkastická, zadržující zlost*

Tak vy jste v Benátkách a ani mě nepřijdete navštívit?

Vyhýbáte se mi?

Josef je vyveden z míry. Žena se na něj upřeně dívá, potom znejistí. Josef odloží svou masku. Ženě se uleví.

Markýza

Ach, pane! To je nedorozumění. Promiňte prosím!

(zazvoní na sluhu, který vzápětí vejde) Fabio, doprovod ho!

Sluha Josefovi naznačí, aby šel za ním. Josef nenápadně pozoruje přepych paláce.

Pro definitivní výčet odchylek zmiňme ještě užití kurzívy v případě komentáře k replice (a zasazení do řádku názvu postavy) a užití tří hvězdiček (* * *) v případech časového skoku uvnitř obrazu. Komentáře mimo obraz jsou tištěny kurzívou, pro ilustraci je v názvu postavy, jež promlouvá mimo obraz, je po čárce uvedeno “off”, příp. se před názvem tiskne “voice off” (“Giuseppe, off” resp. “Voice off Giuseppe”).

Podstatnějším zásahem je změna názvu jednající postavy v průběhu textu. Tato skutečnost je v textu blíže vysvětlena a je v podstatě dvou typů. První případ se týká situace, v níž teprve posléze dojde k prozrazení pravé identity postavy. Autor tedy nejprve postavu označí obecně a po vyjevení její identity označí přesnějším názvem.

Pro příklad uvádím obraz 13.

Maskovaná žena

Nechtěl byste mě dnes večer doprovodit do opery?

Poslechnout si slavnou Gabrielli?

Josef nechápe. Žena odloží masku. Je to Cornelia.

Josef

Slečna Rezzi...

Cornelia

Celé Benátky mluví jen o ní. Otec má lóži...

Podobně se děje v obraze 84, v němž se líčí první setkání Josefa Myslivečka s Leopoldem Mozartem a jeho synem Wolfgangem.

Druhý případ je rázu mnohem zásadnějšího. Mění se název hlavní postavy - z českého Josef na italské Giuseppe.

59. INT.EXT. DEN. POKOJ V HOSTINCI

Úplná tma. Zaslechneme šramocení: někdo otvírá okenice... Je to Josef, který se stal **Giuseppem**. Je rozespalý a oslněný světlem. Čeká, až oči přivyknou přívalu slunce.

Adaptace od dominantní normy zbavuje zápis jisté vrstvy “techničnosti”. Větší počet úhozů při popisech i replikách umožňuje uvádět delší popisy, aniž by tím text opticky ztrácel na srozumitelnosti. Podoba s normovaným zápisem podává dostatečnou informaci o tom, že se jedná o slovesný předpis budoucího kinematografického díla, rozvolnění mu dodává svobodu vnímat literární, slovesné hodnoty díla.²⁸

²⁸ Při popisu specifik zápisu zde neuvádím překlepy a odchylky, jež zjevně nenesou další tvůrčí význam, a jež by, např. v případě většího nákladu tištěné verze, byly odstraněny či sjednoceny při následné redakci. Tím mám na mysli různá označení postav, jež nejsou motivována dramaturgií (“Anna” resp. “Anna Fracassati-Manciani”, “abbé Finocchietti” resp. “Barnabeo Finocchietti”).

Ke způsobu citování textu Il Boemo

Ve své práci způsob zápisu se nebudu držet původního zápisu. Způsob zápisu dialogického jednání sjednocuji se způsobem zápisu dialogů v kapitole, věnované scenáristické analýze *Eyes Wide Shut*.

Při citaci dialogu tak vypouštím veškeré popisy a nedialogické jednání, narozdíl od předchozí kapitoly nicméně v dialozích uvádím i malou část nedialogického jednání. Omezují se nicméně, po vzoru divadelních dramát, na nejužší “strukturu dramatu”, v případě nástupu a odchodu postav se omezují v podstatě na “vstoupí” resp. “setká se” či “odejde”.

V případě, že na repliku druhá postava nereaguje, text repliky odsazuji a užívám pomlčku.

V případě citací odhlížím od textově-dramaturgických zásahů autora, tzn. zejména sjednocuji názvy postav v těch případech, kde se s ohledem dramatické líčení na užívá více názvů (v případě Josefa/Giuseppe užívám Josef, v případě postav, jejichž identita se vyjeví posléze, užívám vždy plný, adresný název postavy). Pro snazší orientaci označuji jednající postavy vždy s velkým písmenem na začátku, ať je název postavy jejím vlastním jménem, či nikoliv (“Josef”, ale též “Markýza”).

Podobně jako v předchozí kapitole se budu na mnoha místech držet označení o “útočení” a “obraně”, o “dobývání” atd.

V případě titulní postavy Josefa Myslivečka /Giuseppe, Il Boemo/ v rámci této práce vždy používám název Josef; podobně činím v případě Josefovy přítelkyně Anny (Anna Fracassati-Manciani) a zpěvačky Gabrielli (Catarina Gabrielli).

Dialog, monolog, postava

Pestrost užití mluveného slova

Možná to tak připadá ve srovnání se symetričností a strohostí filmu *Eyes Wide Shut*, jež se tu nabízí prostě proto, že jsou oba rozборы zařazeny do této práce: na filmu *Il Boemo* je pozoruhodná a poutavá pestrost mluveného projevu a množství postav, které významně zasahují do děje. Respektive: možná ještě poutavější a pozoruhodnější je, že jakkoliv působí navenek forma košatě, až odstředivě či nepřehledně, při pozornějším pohledu vyznačuje zkázněností a souměrností.

Není možné, ostatně nebylo to ani mojí ambicí, napasovávat rozbor filmu *Il Boemo* hrubě na kopyto jakékoliv metody, vzniklé z rozboru filmu Stanleye Kubricka, čímž myslím hledání symetričností a naopak výlučných dialogů a rozebírat jednotlivě všechny postavy.

Z předchozí práce a jejího výstupu si troufám vzít opět pouze trojí perspektivu, jíž látku nahlížím: prostřednictvím dialogu, monologu, a postav. Možná i označení “dialog” a “monolog” je třeba ještě abstrahovat.

Ve svém následujícím pohledu rozdělím jednání prostě do dvou skupin.

Do první skupiny zahrnuji dialogické jednání, v jehož základě se nese onen princip, kterým se vyznačovaly všechny dialogy rozebírané v části práce, věnované *Eyes Wide Shut*: jedna strana v nich dobývá něčeho na straně druhé.

Pro ilustraci si posloužím výjevem ze 70. obrazu, v němž se Josef setkává s králem Ferdinandem.

FERDINAND

Hele, tady je můj skladatel!
Nekousnul bys máho bratra? Udělalo
by mi to radost.

JOSEF

Promiňte, Výchosti?

FERDINAND

Ptal jsem se, jestli bys nekousnul
máho bratra.

JOSEF

Bolí mě zuby, Výchosti.

FERDINAND

Ty jsi ale mazanej! Už ses naučil lhát
jako Napolitánek!

Josef se tu setkává s postavou, která se v příběhu těší nejvyššímu statusu. Šestnáctiletý král Ferdinand je postavou, k níž Josefa zatím nepojí žádný vztah. Jeho přízeň mu ovšem může

pomoci a odpor mu může velmi uškodit. Ferdinand zkouší Josefův důvtip. Ověřuje si, zdali se mu “jeho skladatel” líbí či nikoliv.

Do druhé skupiny jednání zařazuji veškeré hovory, v nichž vystupující strany na sobě vzájemně ničeho nedobývají. Myslím tím ty části hovorů, v nichž jedna vystupující strana předává druhé straně informaci či vědomost, glosuje viděné, líčí jednání jiného, Jak vida, straním se v tomto případě používat označení “dialog” i “jednání”, na místo toho používám spíše označení “(roz)hovor” či “projev”.

Pro ilustraci si vypomohu z citátu setkání Josefa s Wolfgangem.

JOSEF

Tady... pozor, není to <a'ventu'ra>
ale <avv'entu'ra>, ta ta tu'ra...

-

To nevadí, italštinu si, když máte
sluch, časem osvojíte, to přijde
samo... Byl jsem na tom stejně jako
vy... Podívejte, tady...
To je krásné, to je půvabné... hravé...
Tady ty klarinety... a pak ta nečekaná
repetice... ale úplně přirozená...
Vynikající. To se bude lidem líbit.

WOLFGANG

Tady jste to moc hezky napsal: Ta tat
ta senti senti, dove hai... sempre mai.
Roh je tady krásný, ale tady bych
použil spíš hoboje, tá, da dá, aby to
znělo víc vznešeně.

JOSEF

Máte pravdu... Jenomže ti dva
hobojisté, co máme k dispozici, jsou
tak špatní, že jsem nechtěl riskovat.

Spíše se tedy v této části pokouším vyznačit jednání, v němž si jednající strany neodporují, nestojí proti sobě. Ve svém hovoru se pak buď doplňují (jak ukazuje tento příklad), mluví paralelně (“přes sebe”, sdělují si vzájemně informace, aniž by vyjevované informace ovlivňovaly, alespoň zcela bezprostředně, tok hovoru druhé strany), jedna strana líčí skutečnost, již druhá strana nekonfliktně přijímá, anebo vedou strany hovor o jiné, třetí straně. U něj pak je zpravidla zjevné, že líčením stavu této třetí strany žádná ze stran účastníků se hovoru nezískává nic na jiné ze stran aktivních v hovoru.

Pro zjednodušení a jasnější představu zůstávám u první skupiny u označení “dialog” a druhý typ jednání zastřešuji označením “monolog”. Možná se to jeví jako hrubý zásah do

skutečných významů termínů, ale činím tak s rozvahou a přesvědčením, že obě části se nakonec skutečně v podstatě překrývají se skupinami, do nichž jsem rozdělil hovory v *Eyes Wide Shut*. Zároveň tak činím s pevnou vírou v to, že se tak skutečně podstatně ukazuje, kdy vede mluvené slovo k bezprostřední dramatické akci, či ji přímo ilustruje, a kdy nese jinou funkci.

Dialog

V naprosté většině všech jednání onoho “dobyvatelského” typu jednání stojí na jedné straně Josef, ať už se ocitá v roli toho, který chce či potřebuje něčeho dosáhnout a on se tedy ocitá v roli ofenzivní, nebo v roli toho, kdo je něčeho vymáháno či dobýváno na něm, a Josef je tedy nucen se bránit.

Přiblížím pozorně a postupně obě části tohoto jednání.

Obrana

Pokud se Josef ocitne v první pasáži filmu ve středu onoho dobyvatelského jednání, ocitá se v pozici, v níž je nucen se bránit. Také svoje “proaktivní” jednání věnuje budování dostatečného odstupu od postav. Situaci mu ztěžuje skutečnost, že žije v nedostatku, což jej činí závislého na dobrodiní, nebo alespoň toleranci jiných. A v důsledku vede k jednání.

JOSEF

Pane Wernere... ohledně nájmu...
budu mít trochu zpoždění.

WERNER

Kdy už si konečně najdeš pořádnou
práci, Josefe?

Josefův hostitel Werner mluví vyčítavě, přesto je z dalšího děje jasné, že svou odpovědí akceptoval Josefovu vyřčenou prosbu o oddálení splátky dluhu. Josef tím ovšem získává do rukou argument, že za odložení splátky si Werner nebude nárokovat žádný další úrok, čímž myslíme zejména jakoukoliv protislužbu: Josef svou prosbou vyrovnal účet alespoň po stránce osobních vztahů. Je to takřka přehlédnutelná drobnost, ale je důležité ji zmínit, protože právě v tom spočívá princip Josefovy obrany: existovat v neustálém vyrovnání osobních závazků, neocitnout se v situaci, v níž by druhá strana měla oprávněný nárok oplatit si svou službu protislužbou.

V situaci dluhu poznáváme Josefa také ve vztahu k dceři Wernera a svojí milence Marii (již, zdá se zprvu, přivedl do jiného stavu) a k bratru Jáchymovi (jenž je jeho jedinou možností, jak dosáhnout jednoho ze zdrojů svých příjmů, a jemuž za takové konání nemá co nabídnout). Vybudování Josefovy “dlužní situace” se názorně ukazuje na rozvinutí jeho nového vztahu s Cornelií Rezzi. Josef přitom do situace přichází ve výhodném postavení. Ze strany rodiny

Rezzi pro něj bylo posláno, aby vypomohl svým umem, což zjevně bezchybně provedl vzdor skutečnosti, že neměl žádný čas na přípravu. Získal tím pozornost a náklonnost Corneliie, jež ho v následujících situacích zahrne dobrodiním a dary, jež Josef přijímá (proč by tak nečinil?) - a odměny neustávají. Postupně se tak buduje situace, v níž odměna dalece převyšuje hodnotu původní služby. Josef se stává "dlužníkem". Přitom tu ovšem o dluhu nepadlo jediné slovo.

Podobně jako citovaném případě Wenera nevynechá příležitost kdy naznačit, že dlužníkem není, že druhá strana nemá právo cokoliv si od něj nárokovat.

Vztahy s Marií Werner i Cornelií Rezzi, plně prožívané ze strany žen a neopětované Josefem, jsou tím, co Josefa vede k aktivnímu "obránnému" jednání.

Vztahy mají podobný průběh: dostanou se až do situace, která dovede ženu vyjádřit naplno, slovy, svůj cit. Josef reaguje bezprostředně - ukončením vztahu a v důsledku odchodem.

CORNELIA

Vím to: nemilujete mne. A co horšího: hnusím se vám. Váš vyhýbavý pohled to jasně dosvědčuje.

JOSEF

Nesmírně si vás vážím a věřím, že ani já jsem neztratil vaši důvěru. Odstěhuji se jakmile to půjde. Co nejdřív. Slibuji.

CORNELIA

Ale to já po vás přece nechci.

JOSEF

Zapřísahám vás! Nedokážu vysvětlit, proč vás nejsem schopen milovat. Cením si vás. Vážím si vás. Proto se musíme přestat vídat.

Josef odchází ze vztahu, přestože to po něm Corneliie nechce, a tím přichází o dlouhodobou podporu a zázemí. Zároveň se tím zbavuje jakéhokoliv narůstajícího dluhu: nenaznačuje byť sebemenší (lživý) příslib, jenž by mohl v Corneliie chovat naději na existenci vzájemného citu. Dluh: teď znovu nemyslíme dluh materiální, ale jakýkoliv eventuální dluh citový: jakýkoliv vlastního přesvědčení, že komusi cosi dluží.

V těch situacích, v nichž byl Josef sám objektem dobytí, vždy uspěl - totiž odolal, dokázal si udržet svůj odstup. Byly to však právě situace, v nichž Josef nebyl tím, kdo je aktivní, tím, kdo by musel vyvinout úsilí, aby něčeho dosáhnul.

V celé první pasáži filmu vyvíjí Josef aktivní úsilí jen k tomu, aby si udržel odstup.

K navázání vztahu s rodinou Rezzi Josefovi pomohl zásah vyšší moci, neboť “pán, co měl dneska odpolene hrát, uklouzl, když šel do kostela, a zlomil si ruku.” Josef tím dostal příležitost, jak projevit svůj (hudební) talent, příležitost, již se chopil, a jež mu ve výsledku nakrátko zajistila (pasivní) existenci.

O několik situací dále dochází k druhému zásahu vyšší moci, jež Josefa postaví do zcela nového světla.

Útok

Dovolím si na tomto místě uvést jeden dialog v jeho celkovém znění. Činím tak proto, že tento dialog naznačuje příkladné jednání, jež se v několika obměnách bude opakovat. Na jeho pozorném přečtení lze dobře nahlédnout dramatický rozměr titulní postavy, a zároveň obsahuje několik příkladných dramatizačních postupů, které se ve filmu průběžně objevují. Dialog začíná v obraze 32 a pokračuje do obrazu 33; je z 19. strany textu.

Na scéně je Josef. Vstoupí Sluha.

SLUHA

Signor Maschera, kdybyste šel
laskavě za mnou.

JOSEF

Kdo jste? Co chcete?

SLUHA

Račte, výsosti.

(Sluha postupně dovede Josefa k zavřené místnosti. Josef vstupuje do místnosti. Setkává se s postavou, již vidí poprvé: s Markýzou)

MARKÝZA

Tak vy jste v Benátkách a ani mě
nepřijdete navštívit?

-

Ach pane! To je nedorozumění.
Promiňte prosím.
Fabio! Doprovod' ho.

JOSEF

Madame! Sotva jsem vstoupil a už
musím pryč. Mohl bych se alespoň
dozvědět, s kým jsem měl tu čest být
zaměněn?

MARKÝZA

Vy jste ale netaktní. To je pro Němce
typické. Jste Němec, že ano?

JOSEF

Ne tak docela.

-

Zachovejme si každý své tajemství.

MARKÝZA

Pán je drzý.

JOSEF

To bych neřekl, Madame, spíš
troufalý.

-

Z vaší ušlechtilé tváře čtu, že máte
ráda umění. A já jsem houslista a
skladatel.

MARKÝZA

Tak to vám přeju hodně štěstí.

JOSEF

Toto město oslavuje řadu naprosto
průměrných šumařů. Proč bych
nemohl uspět i já?

MARKÝZA

Posaďte se. Zdá se, že umíte být
zábavný. Jak dlouho už jste v
Benátkách?

JOSEF

Krátce.

MARKÝZA

Mluvíte schválně tak nejasně, abyste
podle okolností mohl něco vymyslet?

-

Máte ušlechtilé ruce. Inteligentní.
Žádné mozoly.

JOSEF

Žádné co?

-

Jediný "mazol" tady. (...) od houslí.

MARKÝZA

Mozol.

-

Máte milenku?

JOSEF

...ano...

MARKÝZA

To je dobře. Je hezká?

JOSEF

Ne tak jako vy.

MARKÝZA

Bože, co já s vámi udělám?

Přiznávám se... že nevím. Mám vás vyhodit? Nebo si vás mám nechat?

-

Panna nebo orel?

Už jsem zmínil, že se jedná o situaci, kterou iniciuje zásah vyšší moci. V tomto případě se jedná o prostý omyl, náhoda, záměnu. Předchozí případ, jenž vedl k setkání a vytvoření vztahu s rodinou Rezzi, iniciovala náhoda, avšak fakt, že prostředníkem východiska z nastalé komplikace může být Josef, však vycházel zároveň z vědomí (minimálně Josefova pedagoga Pescettiho) o tom, že Josef je hudebník, že je k dispozici a je schopen hráče, jehož postihla nehoda, pohotově a dostatečně zastoupit. Ministranta se zprávou za Josefem poslal Pescetti; ministrant nechodil od domu k domu a nehledal pomoc nahodile.

Na začátku setkání s Markýzou však stojí naprostá náhoda. Co víc - Josef tu navíc prvně a čerstvě vystoupil ze své sociální vrstvy: využil nabídnutých prostředků (ty mu poskytla, coby dar, Cornelia Rezzi), pořídil si oděv vyšší třídy a usadil se v tomto oděvu v prostředí, jež této vyšší třídě přísluší. A právě tam došlo k záměně a k následnému setkání s Markýzou.

V momentě, kdy obě strany, Markýza i Josef pochopí, že došlo k záměně, využije Josef okamžitě a bezprostředně nabídnuté příležitosti.

JOSEF

Madame! Sotva jsem vstoupil a už musím pryč. Mohl bych se alespoň dozvědět, s kým jsem měl tu čest být zaměněn?

Všimněme si také dalšího rozdílu oproti předchozí situaci: Josef tu neužívá svého hudebního talentu. Markýza se o Josefova povolání dozví teprve v průběhu dialogu a nedostane šanci poznat jeho schopnosti. Tato scéna je ilustrací Josefova talentu jednat, jeho "vloh pro dramatické jednání". Josef tu obhazuje svou roli hlavní dramatické figury příběhu. Jeho pohotovost a duchapřítomnost ženu zaujme.

MARKÝZA

Posaďte se. Zdá se, že umíte být zábavný. Jak dlouho už jste v Benátkách?

Josef úspěšně prošel první zkouškou, v níž se jeho vlohy “dramatické postavy” testovaly. Získal pozornost druhé strany, ta přestala usilovat o rozloučení, a jemu se tak otevřely možnosti dalšího dobývání.

Z vyznění dialogu není zcela zřejmá jestli Markýzu Josef definitivně přesvědčil, či se nerozhodla nechat definitivní soud ještě jednou náhodě (“Bože, co já s vámi udělám? Přiznám se... že nevím. Mám vás vyhodit? Nebo si vás mám nechat? - Panna nebo orel?”), popis scény ve scénáři je nicméně adresnější: Markýza “už se chystá minci hodit, ale potom si to rozmyslí a zase ji schová”.

Setkáním s Markýzou se Josef vydává na cestu aktivního jednání a bezprostředního chápání se příležitostí, při nichž jsou mu zbraní schopnosti jednat s lidmi; prostřednictvím ilustrací jsme poznali jsme Josefa - oceňovaného hudebníka (postavu vyzbrojenou hudebním talentem), nyní se však rodí a formuje Josef beroucí osud do svých rukou coby dramatická postava, pro niž jsou hudebním vlohy potřebným, ovšem vlastně doplňkovým nástrojem.

Markýza umožňuje Josefovi vstup do “vyšších pater společnosti”: Markýza - a jediné ona - je prostředníkem jeho setkání s ředitelem opery Orfeem Crispim, totiž postavou s vysokým statutem v oblasti, v níž se chce Josef prosadit. Ona sama, za vlastní přítomnosti, vytvoří takovou situaci, při níž má Josef dostatek času s Crispim se “popasovat”.

Jednání s Crispim (v obraze 42, obraze, v němž Josef navštěvuje Markýzu prvně od jejich náhodného setkání u ní doma) je druhým z Josefových “útočných” dialogů.

Crispi je v tuto chvíli u Markýzy právě na návštěvě; popis nasvědčuje, že Josef přichází právě za účelem seznámení se s Crispim prostřednictvím Markýzy. Markýza oba muže seznamuje a aktivně se účastní dialogu. Staví se v něm zcela na Josefovou stranu. Josef je opět úspěšný: získává si Crispiho pozornost.

Setkání a zájem Crispiho je pro Josefa cestou do přízně další postavy, jejíž status v oboru je opět o jeden stupeň vyšší, mecenáše hraběte Finocchiettiho.

Finocchietti je zjevně přítelem Markýzy i Crispiho. Opět je to Markýza, která - a to velmi přímo - iniciuje setkání.

Markýza muže při první příležitosti seznámí. Setkání Josefa a Finocchiettiho jsou vedle Markýzy přítomny ještě další dvě osoby: Crispi a Finocchiettiho vnuk, další Markýzin přítel, s nímž se Josef seznámil v předchozí scéně. Všichni tři se v tomto dialogu stavějí na Josefovou podporu (Barnabeo: “Hotový zázrak, dědečku.”, Crispi: “Znám skladby toho mladého muže, něco v něm je.”)

S tím, jak Josef stoupá k postavám se stále větším postavením v Josefově oboru, zároveň narůstá i společenský tlak, jenž je na Josefa nakládán. Josef “dobývá” své postavy při

oboustranném vědomí, že právě on, Josef, je z nich dvou ten, kdo je na nižší úrovni a v podřízenější pozici a že jsou to oni, kteří mu prokazují službu (minimálně službu spočívající v tom, že jsou ochotni zaměstnat jím svoji pozornost), již jim on nemůže oplatit. Všechna setkání tohoto dobyvačného typu tak mají prostě charakter zkoušky, testující Josefovou ochotu a schopnost pohotově jednat. Každá zkouška je v tom smyslu těžší než předchozí (Josef má ovšem pokaždé také silnější zastání).

Hrabě Finocchietti svou povýšenost, svou politiku jediné příležitosti, naznačuje stroze. Mluví a jedná úsečně, rychle a naprosto bez okolků.

HRABĚ FINOCCHIETTI

Rád bych si vaši hudbu přečetl. Co nejdřív. Ještě dnes mi ji přineste. Zítra už budu možná mrtev.

Josef, Markýza a Crispi se smějí žertu. Hrabě Finocchietti se nesměje.

HRABĚ FINOCCHIETTI

Dojděte pro ni. Hned.

Pokračování Josefovy dobyvatelské cesty v sobě nese ozvuk jeho prvního úspěchu, jenž vedl k seznámení s Cornelií Rezzi. Josef, ukázalo se, byl tehdy na místě a připraven zaujmout post ve svém oboru v případě, že se takový post uvolní, o čemž musela rozhodnout vyšší moc.

HRABĚ FINOCCHIETTI

Máme velký problém v Neapoli. Skladatel, který měl napsat operu pro příští měsíc, nemůže svému závazku dostát. Na seznamu jsou i jiní skladatelé, ale ti by museli zrušit svoje závazky... Přečetl jsem si vaši operu. Signora markýza měla pravdu. Máte velký talent. Vy ten nelehký úkol zvládnete. Dnes je sedmadvacátého prosince, opera otvírá dvacátého ledna.

Indispozice Josefova předchůdce ovšem nevychází z nešťastné náhody. Josef má nahradit toho, "kdo nemůže svému závazku dostát". Čeká jej tedy další zkouška - nelehký úkol, šibeniční termín i vyhlídka na to, co by nastalo, kdyby selhal.

Finocchiettiho zkouška, inscenace opery v Neapoli, se skládá ze dvou částí. První, hudební, zjevně prověřuje Josefovu schopnost vůbec dovést v krátkém termínu do realizace velké hudební dílo a zároveň nabízí Josefovi příležitost, jakou možná již nikdy nedostane: definitivně se prosadit.

Druhá opět prověřuje jeho schopnosti dramatického jednání. Josef tu konečně dostává příležitost spolupracovat se zpěvačkou Catarinou Gabrielli.

Gabrielli byla již v začátku příběhu pozorně exponována jako postava, jejíž přízně (a možnosti spolupráce s ní) dosáhnout by pro Josefa znamenalo i dosažení svého nejvyššího stanoveného cíle, úspěšné vyvrcholení celého svého úsilí v oboru (nejen, že, slovy Cornelia, “celé Benátky mluví jen o ní”, ale ještě adresněji: Josef: “Dal bych život za to, aby jednou zpívala i mé skladby.” Cornelia: “To je dost troufalé... Přála bych vám to však z celého srdce.” ; Rezzi: “Taková coura a takový talent!”). Gabrielli navíc již jednou Josefa (tehdy ještě neprověřeného tolika zkouškami, nevybaveného příslušným společenským statutem, jež by opravňoval s ní přímo jednat) odmítla s okázalou arogancí.

Josef se s ní nyní stýká podruhé, v podstatně silnější pozici, ale zároveň (poprvé od setkání s markýzou) zcela bez vnější podpory.

Toto setkání s Gabrielli je pro Josefa tedy zároveň (finální) zkouškou jeho schopnosti jednat a dobývat.

Gabrielli se chová arogantně a povýšeně a když Josef její odstup prolomí, začne jej “zkoušet” z toho, co sám při své cestě (“za ní”) načerpal z bezohlednosti a arogantního chování. Tedy: nejprve jej v aroganci krátce vyškolí (“Kdo je tady maestro? Vy nebo on?”) - a posléze jej ze své lekce prakticky vyzkouší:

GABRIELLI

Mlč! Ty idiote! Nesnáším ten tvůj
ksicht! Ten tvůj buranskej přízvuk.
Slouho. Ty že máš sluch? Jak jsem ti
jen mohla pomoci ke slávě! Jsem tak
hloupá! Vypadni! Už tě nikdy nechci
vidět.

Giuseppe přistoupí ke Gabrielli a zřekne se jí.

GIUSEPPE

Vy to fiasko přežijete, já ne. Už jsem
ztratil hodně času.

-

Začnu předehtu.

Lekce, již Gabrielli Josefovi udělí, je skutečně vyvrcholením jeho úsilí, jeho absolutoriem, obhájením svého místa v prostředí. Díky Gabrielli se Josef setkává ještě s poslední postavou, která prověřuje jeho schopnosti jednat, s šestnáctiletým králem Ferdinandem - úryvek z jejich dialogu jsem citoval v úvodu. Král Ferdinand má sice v Josefově světě nejsilnější postavení,

zároveň stojí jaksí stranou jeho hlavního zájmu. Josefovým cílem bylo setkání s (a podřízení si) Gabrielli, Gabrielli, zpěvačku, její hlas coby nástroj jež mu umožní patrně nejučinněji vůbec rozvinout a vystavit svůj hudební talent. Pro ni “dobýval”.

U krále Ferdinanda zažívá podobné situace jako v případě setkání s Markýzou, Crispim, Finocchiettim nebo Gabrielli, ocitá se tváří v tvář figuře vyššího postavení, která má celou situaci pevně pod svojí kontrolou a podrobuje Josefa zkoušce, jež rozhoduje výlučně o jeho (králově) přízni či nepřizni.

Selhávání

Z každé konfrontace, do níž se Josef při svém dobývání dostane (včetně setkání s králem), vychází úspěšně - úspěšně obstál ve zkoušce, před kterou jej postavila druhá strana. To, že je celkově úspěšný, však neznamená, že by si ze svých “soubojů” neodnesl “šrámy” či neučinil chyby.

Uvádím stále, že v Josefově dobovatelském úsilí, tedy při jeho setkáních s Markýzkou, Crispim, Finocchiettim, Gabrielli a králem, je prověřována jeho schopnost (dramaticky) jednat, toto jednání má však konkrétní (temný) odstín. Ve zkouškách, jimž je vystaven, se jistě testuje jeho duchapřítomnost a pohotovost, zároveň také sebevědomí, bezohlednost a necitelnost. “Talent a píle nestačí,” upozorňují jej v úvodu.

Právě necitelnost a arogance jsou schopnosti, které Josefovi nejvíce scházejí, či k nimž se musí nejvíce nutit. Ve svých jednáních tedy činí drobné “chyby”, byť tyto neovlivňují výsledek jednání.

Dobré příklady takových pochybení obsahuje dialog Josefa s Crispim. Josef v něm Crispimu poskytne jednu ze svých skladeb a na jeho poděkování opáčí “to já děkuji vám”.

Při první možné příležitosti jej Markýza, která je přítomna celému dialogu (a stojí při něm plně na straně Josefa) upozorní na přehnanou, zbytečnou slušnost (“už nikdy neříkejte ‘To já děkuji’, ale jen ‘Prosím’”). Hned na to jej svým vlastním jednáním dovede k druhé “chybě”, jež způsobila neschopnost Josefa oprostít se od emocí: do dialogu s Crispim zasáhne příchod Markýzina milence. Markýza jednání opouští. Vzápětí je však opustí také Josef. Do Markýzy je zamilován a od těchto citů se nedokáže oprostít - vyhání jej žárlivost. Přestože je Crispi na vyšší společenské příčce, přestože se přišel Josef seznámit právě s ním, ukončuje sám a ledabyle celý hovor (“Okamžik, zapomněl jsem si v salónu tabák”).

“Chyby v jednání”, způsobené Josefovou neschopností oprostít se od ohleduplnosti a citlivosti, nemají přímý fatální dopad na výsledek jeho “zkoušek”. Josefa ovšem zraňují a vyčerpávají.

Josef svoje selhání na několika místech ventiluje, nenalézá však nikoho, kdo by s ním jeho pocit sdílel a alespoň, coby citlivý zpovědník, z něj část břemena sejmul.

O tom, nakolik si je Josef uvědomuje, se dozvídáme zejména z jeho vztahu s Markýzou. S ní si několikrátě troufne podělit se o svoji slabost, pochybnosti či prostě “únavu z bojů”, pokaždé se setká s bezcitností.

JOSEF

(...) Jediné, po čem toužím je život.
Jediné, co potřebuji, je výhodný
sňatek. (...) Nerad bych vás
obtěžoval, ale... jak to jen říct, když
vám připadá všechno tak snadné? ...
Ale já už nevím, jak dál. Musím
získat nějaké prostředky a konečně se
prosadit. Jinak... to bude moje smrt.

MARKÝZA

Já chci, abyste se mnou mluvil o
životě!

Anebo na jiném místě:

JOSEF

Pěkné věno. Život až do konce
života...

MARKÝZA

Máte někoho na mysli?

JOSEF

Ano, vás.

Popis scény obsahuje komentář, “[Josef i Markýza] vybuchnou smíchy. Ale Josef špatně předstírá veselost: je upřímně zoufalý,” ale projevy naprostého Markýzina ignorování Josefovy citlivosti jsou dobře patrné při pozorném čtení všech jejich hovorů. Když jsou oba přítomni tragédii pokusu o sebevraždu, u níž má Josef důvodný pocit, že ono nešťastné rozhodnutí je důsledkem jeho jednání, je Markýza neméně chladná.

MARKÝZA

Copak je to s vámi, příteli?
Nevypadáte dobře.

JOSEF

Je to moje vina.

MARKÝZA

Husa pitomá. Vidíte? Krásný případ,
jak může být váš zničitelný.

Jinak řečeno: v celé první polovině filmu, vyznačující se právě zejména Josefovým “obránným” i “dobyvatelským” jednáním nenachází Josef nikoho, kdo by byl schopen a ochoten sdílet jeho slabost.

Markýzino příkré hodnocení je pak pro něj zraňující ve dvojitým smyslu: v přímém vztahu k Markýze, i v jeho vnitřním osobním napětí.

Není nikoho v jeho okolí, kdo by jeho utrpení dokázal spoluprožít a sdílet. Mohli bychom tak vnímat Marii i Corneliu. Ale obě spíše “paralelně” cítí podobné utrpení. K tomu, aby je mohly s Josefem sdílet, je však příliš dělí společenské bariéry. Josef se k nim staví příliš přehlíživě, a ony jsou naopak líčeny jako příliš prosté.

Tu se myslím formuje hlavní dramatické napětí filmu. Hlavní postavu *Eyes Wide Shut* žene kupředu skutečnost, že sice slaví dílčí úspěchy (ty mu průběžně dodávají sebevědomí a vizi možného úspěchu) a přitom pokaždé na úplný konec svého pokusu o dosažení kohosi či čehosi selhává (a tedy musí pokaždé znovu na cestu). Titulní postava filmu *Il Boemo* je naproti tomu vždy úspěšná, ovšem s rostoucím vědomím vlastní nedostatečnosti.

Neschopnosti, řekněme poetičtěji, “zbavit se v sobě lidského”.

Zjevné úspěchy jej ubezpečují v tom, aby na své cestě setrval... a nehleděl na vnitřní výstrahy, informující jej o tom, že ten vnější tlak nemusí vydržet.

Monolog(y)

Dosud jsem se zabýval slovem resp. replikou coby nástrojem dramatické akce, coby prostředkem vedení útoku či obranným štítem. Mnohvrstevnatost - alespoň tedy dosavadní, textové podoby - filmu *Il Boemo* se vyznačuje však bohatým rejstříkem využití mluveného slova.

JOSEF

Dobře... mám jen jednu takovou
menší výtku: Nebojte se dělat chyby.
Uvolněte se. Buďte nenucená, jak se
u vás říká. Hlavně hrajte! Radostně!
Více života!

-

Drobné chyby nejsou vůbec důležité!
Je lepší sem tam udělat chybu, ale
užívat si tu hru! Strach vede k
ochromení vitality a to vede ke smrti.
(...) Cvičte. Každý den. Technika
vám sestoupí do prstů a pak už budete
hrát jenom srdcem.

CORNELIA

Dnes ráno jsem objevila moc krásný
byt u San Marca. Vzpomněla jsem si
na vás. Je pro vás jako stvořené. Mohl
byste tam v klidu komponovat, nikdo
by vás nerušil.

Tento proslov adresuje Josef Cornelií coby její učitel hudby. Zároveň, jak vida, Josefův proslov v Cornelií nevyvolá bezprostřední reakci, pokud za ni nepovažujeme skutečnost, že v průběhu jeho hovoru se odhodlá převést téma jiným směrem. Jinak řečeno, akci nestřídá reakce. Nejedná se o typ dialogů, které se tak bezvýhradně vyskytují ve filmu *Eyes Wide Shut* a jimiž jsme se dosud zabývali u filmu *Il Boemo*.

Uvádím tento citát na úvod této části také proto, abych jím ilustroval, že dvě strany hovoru otevírají a rozvíjejí svoje téma, paralelně, přičemž druhá strana jim v tomto rozvíjení nijak neodporuje, ale nechává mu volný a plný průběh.

Proto tak drze a urputně trvám na nepřesném označení “monolog(y)”. Jednající postava svým projevem nevytváří (především) základ pro to, aby se na reakci na něj ukázal charakter druhé postavy v hovoru, jak se děje v situacích, o nichž jsem se rozepisoval v předchozí pasáži. Jednající postava svým projevem exponuje (především) svůj vlastní, osobní postoj. Projev sám má, v míře větší či menší, charakter samostatného výstupu, nese, do jisté míry, vlastní hodnotu rétorickou.

V této kapitole se budu pozorně věnovat alespoň nejjednodušším jednotlivým typům těchto hovorů.

Hovory o hudbě

Princip prostého předávání hudebních vědomostí, bez nárokování si něčeho dalšího výměnou, bez poměřování, bez dosahování, se nese celým filmem. V každém z těchto pedagogických výstupů jde o pravý obsah sdělení, nikoliv - je potřeba to zdůraznit na kontrastu s “dobyvatelskými” dialogy - o to, aby slova v druhé straně bezprostředně vynutila reakci. Učitel Pescetti předává svoje hudební vědomosti (a životní zkušenosti, spojené s oborem) Josefovi, Josef je předává Cornelií či Wolfgangovi; vzájemně se o svoje poznatky dělí Josef s Annou a s Gabriellí. V těchto hovorech se obě strany nedostávají do sporu, jedna vědomosti buď zcela poslušně přijímá, nanejvýš s nimi mírně polemizuje v detailech, anebo nabízí vlastní perspektivu a řešení. Ilustrací tohoto typu hovoru může být poněkud odlišný typ hovoru Josefa s Wolfgangem, jenž jsem citoval v úvodu kapitoly. Josef pozorně čte Wolfgangovu partituru a Wolfgang Josefovu: jsme tu svědky setkání dvou stran zapálených pro obor, sdílejících svou vášeň a dělících se o svoje názory a zkušenosti.

Pokud se při četbě filmu na tyto pasáže soustředíme, ukáže se, že mají samostatnou takřka dokumentární/vzdělávací hodnotu; jejich prostřednictvím se krátce dozvídáme jak o dobových zvyklostech hudební kompozice, tak i obecně o jistém principu uměleckého/tvořivého přístupu k věcem obecně. Citovaná ukázka z lekce, již Josef uděluje Cornelií, je právě tohoto dobrou ukázkou.

Citovat teď budu jen okrajově, jsem však přesvědčen, že onen jistý princip tvořivý, stejně jako dobové zvyklosti kompozice, se z citátů docela jasně vyjeví.

Pescetti k Josefovi: “Zpěváky musíš dobře znát a komponovat pro ně přímo na míru. Aby to pro ně byla výzva. (...) Každá zpěvačka nebo zpěvák je jedinečný. A ty musíš vycházet z jejich předností a nedostatků, abys od nich obdržel to, co je v nich nejlepší.” a dále Pescetti: “Člověk vašich ambicí musí nejen pracovat, ale i potkat ty pravé lidi. Co se mě týče, neuměl jsem vzít štěstí do svých rukou. Upřímné přátelství pro mě bylo důležitější než osobní prospěch.”

Josef ke Gabrielli: “Madame... když rozkrojíte tento plod, nebudete vůbec překvapena. Dovolte... (...) Znáte ho. Kdežto já, který pocházím ze severu, jsem vůbec netušil, že tak zelené a tvrdé ovoce (...) může mít uvnitř tak měkkou, sladkou a krvavě červenou dužinu. A stejně tak je to s tou naší árií; nemůžete ji soudit, dokud ji nepoznáte celou.”

Giuseppe k Wolfgangovi: “Je to docela jednoduché. Musíte psát jako oni, ale lépe a trochu jinak. Musíte je umět překvapit. (...) Je to dobré! Ale zároveň si myslím, že byste to měl přece jen trochu

podřídít dnešnímu vkusu. A s harmoniemi pracovat rafinovaněji, překvapovat. Poslouchejte: takhle se to psalo u nás (...) A teď: italská verze. (...) Tahle země blázní po všem, co je čerstvé. A nejen v kuchyni. Proto se musí motivy neustále rozvíjet, legato, vrstvit, hnát je kupředu. Musíte uspokojit touhu Italů po novinkách.”

Giuseppe k Wolfgangovi poté, co se kriticky vyjádří o Gabrielli: “Wolfgangu, dám vám radu: příště, než o někom vynesete tak příkrý soud, si nejdřív zjistěte, co si o něm myslí člověk, kterému to říkáte. Mohl byste se ho dotknout. (...) Mohl byste si tím hodně lidí znepřátelit a ohrozit tak svou kariéru. Pár netaktních vět by nezachránila ani celá vaše genialita. (...) Jistě, Catarina [Gabrielli] mívá vrtochy a je nepředvídatelná. A určitě vás někdy urazí. Bude se k vám chovat jako k synovi, jako k milenci, jako k Pánu Bohu, jako k praseti, jako k idiotovi. Ale určitě ve vás uzná skladatele, jakým jste. Bude si ho vážit. Oba dva na vzájemné spolupráci vyděláte.” Wolfgang: “Takže se otec mylí, když si myslí, že je ta žena nemorální?” Giuseppe: “Příteli, pište jako Bůh, soudy smrtelníků však nechte na Všemohoucím.”

Anna k Josefovi: “Ale k věci. Chtěla bych s Vámi mluvit o disonanci. Myslím - zdá se mi to zcela zjevné -, že v současné kompozici má své místo. Chvilkový neklid, jenž v posluchači vyvolá, způsobí, že je posléze o to spokojenější, když se zase vrátí libozvučná harmonie lahodící jeho uchu.” a dále: “Také bych Vám ráda pomohla, abyste se ještě zdokonalil ve svém umění. Takto: i ti nejnáročnější umělci se vzdávají svých největších ambicí, jakmile se setkají s odporujícím materiálem. Vás se to týká také. Vaše hudební pasáže bývají příliš krátké

nebo rozkouskované. Vaše hudba je příliš virtuózní, a ne dosti hluboká. Zapřísahám Vás, abyste se méně řídil povrchním vkusem, který právě vládne a směšnou touhou zpěváků myslících jen na svůj výkon na úkor ducha hudby. (...) Přečtěte si francouzského filozofa Diderota. Jeho názory na lyrickou hudbu Vám určitě přinesou inspiraci. Pomohou Vám promlouvat k našim srdcím příměji, jednodušeji a opravdověji.”

Giuseppe k Raffaellovi Sopramonte: “Představ si, jaké to bude, pracovat společně! Spojíme drama s hudbou hned od prvopočátku! Počkej příteli! My se z toho s pomocí Všemohoucího dostaneme a napíšeme spolu takové dílo, jaké ještě svět nespátřil! (...) A jak ty říkáš, svět opery je v pohybu! Očekává se, abychom vyjadřovali víc pravdy o životě. Co jsem četl od tebe, to je něco, co se bude blížit pozemskému, lidskému prožívání. Bude tam pravda o lidech! To je třeba. Já chci vyjadřovat lidský city!”

Tvořit s ohledem na nabízející se možnosti, aktivně pracovat na svém kariérním postupu, adaptovat se na zvyklosti v místě a době tvorby, nesoudit a neodsuzovat, nakonec prorážet hranice dobové konvence, “vyjadřovat víc pravdy o životě”: ve filmu *Il Boemo* je prostřednictvím “učitelských” promluv zakódována konkrétní představa o podstatných okolnostech tvorby.

Il Boemo je film o hudebníkovi a v jeho kinematografické podobě bude hudba, její inscenace bude hrát nepochybně klíčovou roli. Slovesná podoba filmu však takové zprostředkování neumožňuje; ony pedagogické projevy a hovory o hudbě tak, dovolme si tu úvahu, slouží jako klíč k tomu, jak celou hudební rovinu filmu alespoň částečně zprostředkovat.

Vyznání lásky a obratnost líčení

Na úvod této části si vypůjčím jeden z dialogů “dobývacích”, o němž jsem se zmiňoval v předchozí kapitole.

MARIA WERNER

Hřích, který jsme učinili nás
zavazuje. Je třeba abys požádal o mou
ruku.

JOSEF

Buď rozumná, nemám situaci...

MARIA WERNER

Otec tě vezme do svého podniku.

-

Na ty své housle prostě zapomeň.
Těmi nás neživíš.

Dialog, v němž Maria Werner explicitně vysloví svoji vůli vzít si Josefa za muže, vede v důsledku k Josefovu odchodu.

Ale všimněme si jiného: těžko bychom si představili méně svůdné vyznání lásky či alespoň vroucího citu k druhé osobě: ať již obsahově či ryze rétoricky.

Právě vášnivá vyznání se z citu přitom tvoří v *Il Boemo* jednu významnou samostatnou významnou část hovorů, jež si troufám zařazovat do této kapitoly.

Josef svoje milostná vzplanutí slovem ventiluje obšírně a vedle schopnosti duchaplného dramatického jednání, schopnosti zasvěceně hovořit o hudbě tvoří neodmyslitelně jednu z částí svých kvalit.

JOSEF

Moje milovaná, jsem vám vděčen a je pro mě velkým povzbuzením, že mě seznamujete s lidmi, od nichž se mohu buď leccemus naučit, nebo jsou pro mě příjemným rozptýlením. Nicméně má duše, která je zcela pohlcena Vámi a pouze a jen Vámi, nenachází v těchto setkáních žádné zalíbení.

(...)

Kdo v Benátkách oplývá takovou duchaplností, jež by se mohla rovnat té vaší? A vaší krásou? Vy nejste vůbec žárlivá, máte totiž všechny předpoklady, aby z vás vyzařoval klid a sebedůvěra. Pokud jde o mě, jsem zcela rozerván. Snažně vás prosím: povězte mi, kdo je ten muž, s kterým si mě spletli? Přísahajte, že ho již nikdy nespátříte.

Josefova schopnost na úrovni mluvit o věcech milostných se ukazuje na mnoha místech díla, nejjasnější podoby získává v dopisech-promluvách (texty dopisů jsou čteny/recitovány hlasem mimo obraz) adresovaných Markýze a následně Anně a při svém snovém líčení citu, jež jej pojí k Rafaellu Sopramonte.

JOSEF

Ale nejedná se o žádnou neřestnou lásku. O tom vás ujišťuji. Já miluji Raffaella city, které přesahují veškeré tělesno. Raffaello je druhá polovina mne samotného, kterou jsem kdysi ztratil a nemohl dlouho nalézt. (...) Věřte mi. Mám ho rád tak, jak jsem neuměl mít rád vlastního bratra. S jeho pomocí dokáží napsat věci, jaké by bez něj nemohly vzniknout!

Nesmí zemřít. Rozumíte? Ta vůle je,
že Raffaello nesmí zemřít. Jsem si tím
naprosto jist. Ta vůle.... Ta vůle je, že
nesmí zemřít!

Josefova vyznání lásky mají nepochybně do jisté míry ráz “dobývání” tak, jak jsem jej představoval výše. Na těchto projevech je však pozoruhodný jejich rozměr a intenzita líčení, čímž se vzdalují o poznání strozejším a utilitárnějším replikám v dialogích. Vyznání lásky provokují reakci nepřímo a v dlouhém horizontu: v případě Markýzy je to ubezpečování o tom, že jeho city v takové míře neopětuje, v případě Anny dochází k souladu a shodě, Anna však zároveň nepromeškává možnost paralelně vést i “oborovou” konverzaci.

S podobnou rétorickou resp. literární obratností si Josef počíná při svém úsilí zajišťovat si existenci, případně žádat odklady dluhů. Na několika místech příběhu rozepisuje pro tyto účely dopisy, sycené literárními obraty, nebo naopak poměrně sdělné a adresné - podle naléhavosti situace.

Uvedu však jiný příklad. Josef tu musí obhajovat svůj inscenační postup před pochybujícími hodnostáři.

GIUSEPPE

Metastasio je velký dramatik, kterého
si vážíme. Ale my ho, Excellence,
chceme ukázat jinak než před třiceti
lety. My musíme s postavami dýchat,
tak jako bychom žili jejich životy!
Proto jsem chtěl, aby morální rozměr
vyjádřila hudba. Díky její síle divák
pochopí smysl krásy a etické poslání
té hry. Divák tak bude z divadla
odcházet lepší.

Josef svým proslovem hodnostáře přesvědčí (ještě s pomocí Anny). To není vroucí hovor o hudbě, Josef se tu s druhou stranou nedělí o společnou vášeň pro hudbu. Josef tu využívá svých rétorických schopností, poetického líčení a znalosti správných slov k tomu, aby se obhájil. Naplno - úspěšně, jak se ukazuje posléze - tu vystavuje svoje schopnosti líčit a přesvědčovat.

Podruhé se mi v této souvislosti připomíná nemožnost zprostředkovat ve slovesné podobě ryze “hudebnost” filmu *Il Boemo*. Hudba je v tištěném díle obsažena zanícenými hovory o ní - ale zároveň i pozorná vyznání lásky a promyšlené, vytríbené slovní projevy bych navrhnul k posouzení coby možnou cestu, jak v textu ilustrovat onen hudební dojem.

Josef v díle není jediným, kdo nadstandardně vládne rétorickými/literárními schopnostmi; vedle něj je to přinejmenším Wolfgang, Anna, Hrabě Finocchietti či Josefův bratr Jáchym, každý z nich má ve filmu dlouhý rétorický výstup. A jiným naopak rétorické schopnosti zcela schází. Mluví prostě a stroze. Všimněme si toho v rozhovorech o hudbě. Ukázali jsme, jak o ní dokáže mluvit Josef, Wolfgang či třeba Anna. Jiné postavy - vzdor tomu, že jsou v oboru etablováni a drží tu významné funkce, třeba Crispi, Montecenti, Hodnostáři, král Ferdinand či Vévoda di Noja se omezují na strohé soudy či vršení jednoduchých adjektiv či superlativů. Takřka parodie na rétorický výstup je pak připsána kuchaři Giordanovi Giordanovi, který vzletně popisuje připravené chody večere. V textu filmu je jeho projev doplňován komentářem, líčícím bezprostřední projevy nadšení.

GIORDANO GIORDANO

Abychom pořádně oslavili záchranění
našeho Maestra, vymyslel jsem
večeři, na kterou jen tak
nezapomenete. Pro začátek si dáte
prosciutti a pečené sele na bazalce.
Jemňoučké a voňavoučké. Následovat
budou křepelíčky a bažanti na způsob
sorenské paní mámy s telecí a
bylinkovou nádivkou, sépie a
chobotničky, po kterých se budete
moci utlouct, a nudličky s
inkoustovou sépiovou omáčkou.
Moje dcera Giulia zbožňuje umělce a
chtěla by se také stát zpěvačkou, a
dnes vám bude nosit víno, chleba,
zeleninu a sýry.

Případů (monologických) líčení je v díle celá řada a nabývají mnoha podob. Zpěvačka Gabrielli živě líčí svou odvahu vzpírat se autoritám a přibližuje dětství kastráta Mazzantiho, Anna vysvětluje Josefovi význam obrazu, Markýzini přátelé vtipně glosují situaci benátské republiky. V Josefově světě má schopnost vládnout obratně jazykem svou hodnotu. Lékař, který diagnostikuje Josefovy zdravotní problémy, si mimochodem právě za svůj rétorický výstup zaslouží od Josefa příplatek.

Schopnost sofistikovaného rétorického projevu, schopnost sdílet a dělit se o vyšší, “abstraktní hodnoty” prostřednictvím hovoru také rozděluje postavy, minimálně, řekněme, na primitivní a sofistikované resp. přízemní a oduševnělé.

Tvoří se tu jiný hodnotový žebříček, nezávislý na bohatství a sociálním postavení. Dětsky primitivní je Giulia, ředitel opery Crispi i král Ferdinand. Oduševnělý (a oduševnělejší než

jeho otec) je naproti tomu Wolfgang, přestože je dítětem, i Anna, která má ve společnosti statut pouze coby sestra boloňského mecenáše Fracassatiho a manželka barona Mancinianiho.

Postavy

První část, v níž jsem se věnoval “dobyvačným”, exploatačním dialogům, dělila postavy podle výše jejich společenského postavení a podle toho, jak jsou etablovány v oboru. Na “dně” se ocital Josef a chudá rodina německého přistěhovalce Wenera, na “vrcholu” zpěvačka Gabrielli a král Ferdinand.

Druhá část stavěla postavy do podobného žebříčku, nikoliv ovšem podle hodnoty jejich majetku, jejich titulů a postavení a míry jejich talentu a schopnosti prosadit se v hudbě, ale podle schopnosti formulovat, líčit, zapálit se.

Ve filmu *Il Boemo* je velké množství jednajících postav, pouze několik jich do děje zasahuje v průběhu celého filmu, a i tehdy se tak děje značně přetržitě, s jejich dlouhými absencemi. Ředitel opery Orfeo Crispi je účasten Josefových začátků i jeho konce stejně, jako zpěvačka Gabrielli.

Josefův bratr Jáchym se objevuje v úvodních pasážích, děj však opouští v polovině příběhu; rodina Wernerova a rodina Rezzi se v ději přestane objevovat poté, co je ukončen jejich dílčí příběh; s Markýzou, postavou tak důležitou pro Josefův karierní vzestup, se naposledy setkáváme v polovině příběhu, před Josefovým odjezdem do Čech; Wolfgang a Anna na scénu přicházejí právě v polovině příběhu.

Nebudu se tu zabývat jednotlivými postavami: využiji skutečnosti, že řadu z nich spojuje stejná situace při jejich vstupu do aktivního děje a podobné schema jejich chování; ta vzájemná podoba je to, co postavy činí obzvlášť zajímavými. Obojí, jak se snad ukáže, bylo již docela zevrubně naznačeno v předchozích částech.

Markýza, Crispi, Finocchietti, Gabrielli, Král - pět zkoušek

První skutečně významnou skupinu postav tvoří ty, jež jsou aktivnímu účastníky Josefova karierního vzestupu. Jejich způsoby jednání jsme naznačovali již v části věnované dialogu. Všechno jsou to postavy, které Josefa převyšují svým společenským postavením či mírou, jíž jsou etablováni v systému. Ke svému okolí, stejně jako k Josefovi, jsou přehlíživí a bezohlední. Žijí v dostatku, nejsou ničím vázáni; jednají-li aktivně, činí tak z rozmaru nebo ze hry. Jsou necitliví - dílem také proto, že není nic, co by jejich city jakkoliv zkoušelo.

Josef se s těmito postavami setkává postupně a jejich prostřednictvím: popsali jsme tu cestu již dostatečně, včetně konstatování, že čím později se Josef s tou kterou postavou setkává, tím vyšší je její postavení a tím těžší zkoušce tato postava Josefa vystavuje. Projde-li Josef zkouškou, získá postavu na svoji stranu v eventuálním dalším vzestupu. Pozoruhodné je, že zatímco vůči Josefovi jsou tyto postavy docela významně odstupňovány (jistými “předstupni” v tomto ohledu jsou i rodiny Werner a Rezzi), vzájemně svou podřízenost či nadřazenost nijak neventilují: vůči sobě jsou indiferentní a jaksí na stejné úrovni. Gabrielli se přátelí stejně s králem jako s Markýzou a vice versa. Společenské postavení a oborový status určují zcela jejich hodnotu v příběhu. Tyto postavy mnohdy disponují podřízenými (sluhy) či “dvory” (okruhy přátel jim podřízených, alespoň v rámci tohoto příběhu), jež výši tohoto postavení ještě zdůrazňují.

Se všemi těmito postavami se Josef setkává v první polovině příběhu (před odjezdem do Čech) a všechny tyto postavy děj zásadně aktivně ovlivní právě v této části. S některými Josef vstupuje do jednání i v části druhé (Crispi, král, Gabrielli), výstupy těchto jednání nicméně neproměňují (neposouvají) zásadně ani vzájemný vztah, ani Josefův status.

Postavy “pěti zkoušek” jsou postavami první části příběhu, v níž je Josef sám, napospas, bez kohokoliv, kdo by byl schopen mu naslouchat.

Jáchym, Anna, Wolfgang, Raffaello - projekce

V části věnované “monologům” jsem upozorňoval, že se ve světě filmu *Il Boemo* konstruuje ještě jedno, paralelní hodnotové měřítko, jež postavy strukturuje podle míry jejich hodnoty v ději, a toto měřítko je nezávislé na jejich momentálním hmotném zabezpečení, sociálním statusu. Ilustruje se prostou schopností vyjadřovat se, líčit, formulovat - v důsledku pak schopností vnímat a hodnotit jevy abstraktní, schopností sdílet cit, vášně, schopností empatie. Josefův pedagog Pescetti má z lokálního hlediska nízké společenské postavení. Josef vztah k němu na několika místech explicitně vyjadřuje (“Byl jsem na jeho Tamerlanovi v italském divadle v Praze. Ten večer jsem se rozhodl za ním odjet studovat do Benátek.”), ovšem to, co Pescettiho skutečně vylučuje, nadřazuje jiným postavám, je jeho mluvený projev, přesněji je jeho ochota a schopnost vážně a zasvěceně společně s Josefem rozmlouvat o hudbě. V první části filmu je jediným a záhy navíc umírá.

Těsně před odjezdem do Čech, v momentě Josefova triumfu do děje vstupuje Anna; nejprve však mezi ostatními postavami příliš nevyčnívá:

ANNA

Těší mě. Ve vašich áriích je ohromná síla a energie. Úplně jsem se jimi nechala unést.

GIUSEPPE

Slečna je hudebnice?

ANNA

Trošku... spinet... housle... ale
nehraju tak dobře jak bych chtěla.

Podobně obecně a v snadných superlativech se v průběhu filmu o hudebních výkonech vyjadřuje řada postav. Teprve po Josefově návratu z Čech, při jejich dalším setkání, se mezi Annou a Josefem začne vytvářet hlubší pouto. Anna se postupně stává vůbec nejbližší Josefovou přítelkyní. Zároveň je mu pozorným a kompetentním partnerem v hovorech o hudbě, sdílí s ním jeho pochybnosti a odpor k bezcitnému chování a opětuje jeho vroucí milostný cit. To, čeho se Josefovi zoufale nedostávalo v průběhu jeho cesty za úspěchem se mu náhle dostává plnými doušky, až na to, že okolnosti dvojici nedovolují vztah plně konzumovat.

A v podobnou chvíli do děje vstupuje také Wolfgang: další postava, schopná a ochotná Josefovi plně naslouchat a sdílet s ním jeho hudební vášeň.

V momentě Josefova setkání s Annou, Wolfgangem a libretistou Raffaellem Sopramonte je Josef již plně etablován v hudebním prostředí. Prošel všemi zkouškami a nemusí již ničeho dalšího dobývat. Annu, Wolfganga i Raffaella si lze snadno představovat jako Josefovy "odrazy v zrcadle", jako jeho dvojníky, jeho projekce. V Anně nachází jinou verzi sebe sama: oduševnělou, citlivou a etablovanou postavu, kolem níž jsou postaveny zdi společenských konvencí a nepřízní osudu, které nepřekonatelně a vzdor veškeré té pílí, schopnostem, erudici i úspěchům brání jeho plnohodnotnému svobodnému rozletu. Ve Wolfgangovi nachází sebe sama coby učedníka pozorně a pokorně naslouchajícího svému vzoru. Tak, jak se on stavěl k učiteli Pescettimu, tak se nyní Wolfgang staví k němu. A Raffaello Sopramonte je mu poskytuje projekci ideálního partnera v tvorbě: coby skladatel ke své práci potřebuje libretistu, nejlépe právě takového, jakým se jeví Raffaello - jenž na svou práci ve svém oboru klade stejné nároky a podřizuje ji stejným tvůrčím principům.

Anna, Wolfgang i Raffaello jsou Josefovými projekcemi v pozitivním slova smyslu.

Celá tato druhá část je nicméně uvedena důležitým setkáním se čtvrtou postavou: Josefovým bratrem-dvojčetem Jáchymem. V textu scénáře se přímo uvádí "Josefův dvojník, oblečený do mlynářského". Josef navštěvuje Jáchyma, aby s ním definitivně vyrovnal vztah, definitivně také tím, že mu věnuje vše, co jej dosud pojilo s jeho rodným krajem a také s ním (Josef: "Mlýn je tvůj"). Přestože se při jejich setkání jedná o vyrovnání vzájemných závazků, jejich rozhovor nemá charakter střetu, v němž by se jedna strana pokoušela dobývat čehokoliv na straně druhé. Obsahem hovoru jsou vzájemné výčitky, ale postavy si vzájemně naslouchají, reagují na sebe, svěřují se vzájemně. Josef Jáchymovi nicméně vše odkazuje dobrovolně a Jáchym na Josefovi nenárokuje nic dalšího. Jáchym je Josefovou čtvrtou projekcí, portrétem sebe sama v případě, že by rezignoval na svoje úsilí rozvíjet svůj talent a dosáhnout kariéry hudebního skladatele.

Pokud je se Josefovi v první části do cesty stavějí překážky v podobě nedostatečného společenského statusu, k jejichž překonávání musí využívat jak svoje hudební vlohy, tak i důvtip a obratnost v jednání a do jisté míry i schopnost jednat bezcitně, cestou do Čech, setkáním s Jáchymem a definitivním odloučením se od domova nastává zlom.

Josef, který již dosáhl postavení, tu záhy přichází o svůj nejmocnější nástroj (zpěvačka Gabrielli opouští hudební svět resp. Itálii) a hlavní překážkou je mu propukající nemoc, jenž omezuje jak jeho ryze fyzické schopnosti (vzhledem k chatrnému zdraví musí postupně delegovat některé činnosti na jiné), tak jeho schopnosti jednat, neboť jeho vzhled postupně budí v druhých zhnusení a odpor. Hlavní hrdina přestává mít věci plně pod svojí kontrolou. Přichází postupně nejen o své přátele (Raffaello umírá, od Wolfganga jej odděluje nucený odjezd na léčení a Anna pod tlakem, v němž se ocitá, volí dobrovolnou smrt), ale postupně i o pozice, jež si svým renomé vydobyl.

Závěr

Pro svoje líčení využívá film *Il Boemo* řadu prostředků, jež mu nabízí médium, jemuž se v dané chvíli musí přizpůsobit, tedy psaný text. Strukturování významu postav podle jejich slovesných vloh, míry orientace v tématu hovoru a pohotové reakce umožňuje pozoruhodně nahradit mnoho nástrojů, jichž lze používat v případě kinematografické podoby díla (zejména kostým, rekvizity a vlastní herecký projev). Barvitě slovesné vyjádření lásky se může stát vhodnou alternativou ilustrace rytmičnosti, hudebnosti kinematografického díla. *Il Boemo* je v textové podobě v mnohém omezen, osovobzuje se v délce a literární pestrosti replik.

V tom také mírně pomáhá realizační stránka, totiž volba méně technicistního písma (Times New Roman) a zvětšení kapacity řádků pro záznam replik a popisů děje.

Zatímco není možné zprostředkovat hudební rozměr díla, text značně osvobozuje imaginaci při líčení situací odehrávajících se v italských městech i v Praze osmnáctého století.

Pokud skutečně dojde k převedení filmu *Il Boemo* do kinematografické podoby, naskytne se nám - teď myslím v souvislosti s perspektivou, již jsme nyní aplikovali na textovou podobu - možnost porovnat zejména právě užití replik, ale také eventuální posuny v jejich významu či jejich vypouštění. Lze předpokládat, že řada projevů, jež je v textové podobě nutné exponovat mluveným projevem, bude v případě kinematografické realizace vystiženo jiným filmovým prostředkem.

Paralelně se zevrubným pročitáním a analýzou filmu *Il Boemo* jsem se blíže seznamoval právě s některými z těch “velkých nerealizovaných scénářů”, z těch fantomů naší katedry. Co mi nejvíce utkvělo na paměti - v souvislosti se zde demonstrovanou perspektivou - byla neobyčejná pestrost v práci s replikou, mluveným projevem, dialogickým jednáním. V pravda extrémním případě snímku *Eyes Wide Shut* jsem dokázal velkou většinu dialogů v díle shrnout pod jediné označení (“exploatační dialog”).

Abych uvedl jeden případ za všechny - ve scénářích Vratislava Effenbergera je právě takových exploatačních dialogů spíše poskrovnu. Autor tu k sebeosvobození plnohodnotně užívá svobody pohybu nesvázaného s nutností kalkulovat s produkčními náklady, ale také pravděpodobné výsledné stopáže snímku v případě, že by došlo k jeho kinematografické realizaci: jedná se tu především o nejtížeji “užitný” středometrážní formát.

Effenberger nerezignuje na kauzalitu jednání v detailu (jednotlivém obrazu), ale upozaduje ji v rámci celku každého jednotlivého díla - obvyklým rámcem sledu situací je pohyb v kruhu, návrat na začátek, ztracení za horizontem.

Všechno to uvádím pro to, že Effenberger užívá v dialogu formátu, jenž jsem si pro sebe označil “dramatické haiku” - mnohé z krátkých dialogických sekvencí jsou anekdotou, ukončených pointou, která je důvodem k přesunu do další scény...

A když už tuto skutečnost uvádím v souvislosti s *Eyes Wide Shut*, nedá mi to nezmínit, že tak, jak u Kubricka se vše děje bez jediné chyby (což navozuje ve výsledku dojem děsivého snu), u Effenbergera (jenž o evokaci snu často také usiluje) se velmi často věci kazí, což se stává středem dialogické akce (závlačka se zasekne, prkno hrozí, že praskne, postava zapomene doma svačinu apod.)

Effenbergerovy scénáře byly tím prvním, co jsem podroboval tomuto intermediálnímu pohledu. Ve své rigorózní práci jsem nicméně zůstal jen u povrchové deskripce - právě proto, že mi chyběl aparát k tomu přechíst - jak uvádím na konci první části - imaginární film jež určuje dramatické jednání.

Závěr (alespoň průběžný)

Obě analýzy jsem uskutečnil abych mohl prakticky prověřit fungování oné mnou vybudované platformy pro rovnocenné srovnání realizovaného a nerealizovaného filmového díla, hotového filmu a filmového scénáře.

Ze studia avantgardy jsem si pro ty účely přinesl hledisko, umožňující nahlížet umělecké dílo pohledem jiné kategorie než té, jejímiž prostředky bylo realizováno (intermediální pohled), a hledisko, umožňující nahlížet projekt díla jako hotové dílo samo o sobě (konceptualistický pohled). Termíny “imaginární kino” či “imaginární film” jsem zavedl a vypomáhal si jimi zejména, abych se zbavil relativizujícího pojmu “(nerealizovaný) filmový scénář”.

Mým hlavním úkolem ovšem bylo načrtnout tento způsob nahlížení textu jako eventuální podklad pro vlastní dramaturgickou metodu.

Se vši pokorou ovšem!

A přesto se konfrontuji s hypotetickým čtenářem-praktikem, tedy někým, kdo obě analýzy pozorně prošel s tím cílem, aby závěry, které si utvořil, hned uplatnil.

Jistě by byl nespokojený.

Představuji si největší námitky takového čtenáře-praktika.

“K čemu to všeho? Dílo je podrobně rozebráno, na jeho možné slabé stránky se poukazuje coby na pozoruhodnosti. Stanovisko, které autor rozboru k dílu zaujímá, je zcela apodiktické. Co si však z takových analýz vzít, je-li v mém zájmu opravovat vlastní látku? Tedy pokud sám ve své látce cítím chyby a tudíž nemám zájem stavět se k ní nekriticky?”

K tomu, abych mohl odpovědět, či abych mohl svoje analýzy analýzu navést na cestu k metodě, musím nicméně učinit několik úvodních poznámek a naznačit některá základní dělení.

Předně: po dobu svého studia dramaturgie jsem se setkal v zásadě se dvěma základními dramaturgickými školami, lišícími se přístupem k původní látce.

První škola vychází z premisy, že je povinností i profesionální prestiží dramaturga přijmout každou nabídnutou látku a ve snaze o její postupnou optimalizaci na ni aplikovat svoje metody, postupy a nástroje. Na katedře tento přístup vyučují Jiří Dufek či Jan Gogola st.; kvůli systematičnosti a vlivu prvního jmenovaného na celé prostředí tuto školu, alespoň interně, označuji jako “dufkovskou”.

Druhá “škola” zaujímá radikálně odlišný postoj. Podle ní není v moci dramaturga pracovat pro každou látku se stejným nasazením. Plnohodnotně může dramaturg přispět jen u vybraných látek, na jiné musí rezignovat a to i v případě, že u takové hypotetické látky rozpozná nadprůměrné kvality: důležitější než vědomí umělecké kvality té které látky je vědomí schopnosti napojit se na ni.

Na katedře tento přístup asi nejradikálněji uplatňoval Jiří Soukup (ono “napojení se na látku” sám někdy označuje jako “pobývání”), proto si také troufám tuto školu interně označovat za “soukupovskou”.

Obě školy přitom vnímám jako plně legitimní a znám vrcholné úspěchy vzešlé z obou z nich. Pro účely svojí práce, pro účely nakročení metodě je nicméně asi zjevné, že jsem mezi nimi musel volit.

Stavím se tu na stranu školy “soukupovské”. Ovšem docházím tu k ještě většímu extrému. Coby dramaturg přistupuji k vybrané látce bez ambice ji v prvním momentu měnit: zvolil jsem si práci na ní na základě svého přesvědčení o výchozí “vnitřní kompaktnosti” látky, byť by se napovrch vyznačovala nekonsistencí.

Tím odpovídám také na první výtku hypotetického čtenáře-praktika: ano, k látkám se v takovém momentě analýzy stavím apodikticky. Celý můj přístup je na této apodiktičnosti postavený - našel jsem si přece dokonce způsob, díky němuž tyto látky (konečně) mohou označovat za ukončené, jinak řečeno, sám jsem si naordinoval nutnost stavět se k látce jako dílu, jehož podobu či směr nelze již zvrátit.

Považuji apodiktičnost jako podmínku první zevrubné analýzy. Teprve při vnímání díla jako nezvratného mohou takovou analýzu uskutečňovat, aniž bych bezprostředně čelil relativizaci. Analýza dialogu (a od ní odvinutá analýza monologu a postavy) nemá poukazovat na chyby - má poukazovat na odchylky vůči normě a takovým nahlédnutím umožnit eventuálnímu realizátorovi, aby mohl sám usoudit, je-li ochoten právě s takovými odchylkami dále kreativně pracovat.

“Chybu” tu nevnímám jinak, než coby záminku k takovému kreativnímu zpracování, které se prostě vzpříčuje normě.

Poznáme-li na základě filmu *Eyes Wide Shut*, že v něm tak důležitou roli hraje symetrie, zásahy vyšší moci a “handlovací dialogy”, můžeme se rozhodnout, zdali skutečně v látce pokračovat, zdali máme chuť a vlohy tyto odchylky posilovat a dále s nimi kreativně nakládat a transformovat ji v nějaké další dílo.

Seznáme-li, že v *Il Boemo* se význam postavy spoluutváří rozmanitostí, pestrostí a nápaditostí jeho mluveného projevu či seznáme-li, že je film rozdělen do dvou částí na fázi vzestupu (a vnitřního neklidu) a fázi pádu (a ovšem nahlédnutí celkového rozměru svého talentu) můžeme volit, zda jsme ochotni s látkou i za takových podmínek dále pracovat či dokonce, zdali chceme tato specifika dále kreativně rozvíjet.

Ovšem pokud by takový čtenář-praktik i nadále pochyboval o uplatnitelnosti těchto mých návrhů (pokud by očekával bezprostřední přínos, hledal, jak s pomocí toho, co se z analýzy dozvěděl, něco hned moci “napravit”), pak jistě jako na ryze praktickou a názornou může poukázat na vlastní “přízemní” analýzu jednotlivých dialogů či samotných replik. Prostým srovnáním s dialogem realizovaného díla, jež si takový čtenář sám zvolí podle svých vlastních

potřeb coby svůj vlastní etalon, si potom může přinejmenším osvojit základní nástroje (timing, odpověď protiotázkou, papouškování, dávkování, lež - jak jsme ukázali v *Eyes Wide Shut*, ale také kontrast prostého a sofistikovaného projevu, předání či sdílení informace, jako jsme objevili v *Il Boemo*).

Na závěr této kapitoly si troufnu podělit se ještě s jednou zkušeností, jež zásadně formuje veškeré moje uvažování o jakémkoliv hypotetické dramaturgické metodě.

Při praktické dramaturgii jsem dostal za úkol (a sám jsem si je i vybral) připravovat film Jana Němce a film Petra Václava; díky práci v České televizi jsem byl dramaturgem děl Víta Janečka, Radima Špačka a Tomáše Pospiszyla. Všichni jmenovaní byli v průběhu mých studií na FAMU mými pedagogy - s výjimkou Špačka a Václava, kteří jsou nicméně o půl generace starší než já a kteří zásadně svou tvorbou formovali můj pohled na českou kinematografii. Tudíž se k nim nedokážu stavět o moc jinak než jako k ostatním jmenovaným - tedy coby ke svým pedagogům.

Tato skutečnost je příčinou rezervovanosti, již při uplatňování dramaturgických metod chovám vůči každému paternalistickému přistupování - totiž k “radám”, “návodům” a “nasměrováním”, či obecně k veškerému stavění se vůči autorovi dramaturgované látky nadřazené pozice.

Nedovedl jsem si představit že radím Janu Němcovi ani Petru Václavovi, což však neznamená, že bych byl ochoten být pouhým přihlížitelem. Naznačení výše uvedené metody bylo pro mě jednou možnou cestou.

Pokud podrobná analýza díla nahlíženého intermediální a konceptualistickou perspektivou, totiž perspektivou “imaginárního kino” naznačuje cestu k jakémkoliv dramaturgické metodě, má taková analýza spíše moc pobízet a inspirovat k další práci, a nenechat ono dílo, jež jsme přijali za definitivní, být tím posledním.

Spíš než takové práci “radit” a ji “směrovat.

Úvod

Na několika místech v obou velkých studiích (*Eyes Wide Shut* i *Il Boemo*) jsem věnoval samostatnou pozornost “zásahu vyšší moci”. V průběhu svého studia jsem se coby dramaturg účastnil realizace filmu Jana Němce *Vlk z Královských Vinohrad*, v jejímž průběhu došlo, jak známo, právě k takovému zásadnímu zásahu vyšší moci.

Dramaturgická práce na filmu tak získala nečekaný obrat. V roli dramaturga bylo třeba nejprve rozhodnout, jestli je možné dílo dokončit tak v míře a v podobě, v níž bylo představeno institucím, které se zásadně podílely na jeho financování (zejm. Státní fond kinematografie, Česká televize, Slovenská televize).

Následně, tedy v případě, že dokončení filmu v plánované podobě bude posouzeno jako možné, stanovit a koordinovat postup do samého konce.

Činnost filmového dramaturga lze v jistém směru vnímat podobně jako práci editora v nakladatelství. Jeho úkolem je spolupracovat s autorem, být mu k dispozici při případně jeho díla k vydání; zasadit se, aby výsledné dílo bylo přesně podle autorových představ. A přestože musí v mnoha případech činit rozhodnutí, konat tato rozhodnutí jaksi “neautorsky”, v plném podřízení záměru autora. Necenzurovat, nevylepšovat, nekládat vlastní nápady, neevokovat nové souvislosti. A jistě - každé z rozhodnutí, která učiní, je stejně volbou, rozhodnutím autorským.

Dramaturg stejně jako editor je tím posledním, kdo dílo “podepisuje” pro vysílání/pro vydání.

V literárním světě není neobvyklé, že editor dostane do rukou autorovo dílo po jeho odchodu, poté, co autor může či chce do jeho finální podoby zasahovat. Podíl “autorský” se tím jistě zvyšuje. Mnoha autorským volbám musel čelit Jan Lukeš při přípravě Deníku Pavla Juráčka, či Marie Zábrany a Jan Šulc při přípravě Deníku Jana Zábrany. Nakonec to byl jejich příklad, jenž mi dodal na vůli vystavit se riziku a jenž mi dodal sebedůvěry tomu riziku čelit. V žádném případě si ve svém úsilí netroufám s jejich schopnostmi a s jejich prací se srovnávat. Vzal jsem si z jejich práce jedno hlavní: za každou volbu v roli editora/dramaturga je třeba přihlásit se k zodpovědnosti, činit s vědomím, proč jsem rozhodoval právě tak a co jsem kvůli tomu obětoval.

Při dokončení filmu Jana Němce *Vlk z Královských Vinohrad* jsem činil vše, co bylo v mých silách, vsadil jsem veškerou svoji erudici i zkušenosti v oboru, abych na konci mohl zodpovědně říci, že jsme odevzdali film Jana Němce.

Tento text je souhrnnou “ediční poznámkou”, tedy dramaturgickou zprávou o realizaci. Dovoluji si uvést ji zde proto, že dotyčná dramaturgická práce zásadně ovlivnila moje

přemýšlení o dramaturgii i o “imaginárním kinu”. A že se jedná, do jisté míry, o realizaci “imaginárního filmu”. Dovoluji si uvést ji zde pro to, že dramaturgickou práci na tomto filmu vnímám v jistém smyslu jako součást svého absolutoria na katedře scenáristiky a dramaturgie FAMU.

Výchozí stav

Stav v momentu začátku práce

5. března se za přítomnosti Jana Němce uskutečnila první, nakonec jediná dramaturgická porada nad hrubým sestřihem filmu *Vlk z Královských Vinohrad*. V této chvíli bylo dokončeno hlavní natáčení tak, jak bylo stanoven v natáčecím plánu, s jedinou výjimkou - scénou v letadle ze sekvence "Kdo se bojí Franze Kafky".

Film nebyl v této fázi sestaven v jedné časové stopě: střihač Josef Krajbich pouštěl jednotlivé sekvence filmu podle instrukcí Jana Němce v pořadí, v němž je Jan Němec sestavil. Po hlavní projekci tohoto hrubého sestřihu ještě následovala projekce ukázek/výběrek speciálního doprovodného materiálu.

Hrubý střih nebyl v takové podobě fakticky hotov, neboť, jak jsem zmínil, nebyl sestaven do jedné časové linie. Ve skutečnosti však existoval. Projekce, jak byla sestavena podle pokynů Jana Němce, měla jasnou stavbu i směřování.

V momentě začátku fáze dokončení filmu, ještě před započítáním úvah o tom, jestli bude skutečně možné dílo v této fázi dokončit podle původních představ, jsme postupovali s vědomím této skutečnosti, a přitom vypravili kompletní soupis dostupného materiálu. Ten měl v této podobě kinematografickou a textovou část.

Do kinematografické části jsme zahrnuli veškerý dostupný hrubý materiál a veškeré postupy ve střihu: jednotlivé sekvence v hrubém střihu tak, jak je představil Jan Němec, a jednotlivé výběrky speciálního doprovodného materiálu. Vedle toho jsme sem zahrnuli celek audioknihy "Nepodávej ruku číšníkovi" včetně hrubých střihů obou povídek, jež sestavil s Josefem Krajbichem Jan Němec.

Kinematografická část

- hrubý střih epizod po jednotlivých celcích
- výběrky doplňkových záběrů: struktury, rastry, nápisy, vinice
- výběrky archivů použitých filmů vlastních
- audiokniha "nepodávej ruku číšníkovi", obsahující mj. povídky "cannes 1968 aneb jak to bylo doopravdy" a "bridge over troubled water" vč. připravených sestřihů pro účely filmu

Textová část

- řazení - scénosled a celková stopáž
- první a druhá verze literárního scénáře
- text publikace "Nepodávej ruku číšníkovi"

Požadavky dokončení filmu

Vycházejí z dostupného materiálu a z dramaturgické projekce 5. 3. jsme vyznačili minimální míru zásahů nutnou k tomu, abychom mohli film dokončit. V první řadě bylo třeba sestavit ony jednotlivé epizody do jediné časové linie a vytvořit mezi sekvencemi plynulé vazby. Dále bylo třeba doplnit do požadované délky ty epizody, které svou délkou nedostačovaly. Nakonec do požadované délky (68-75 minut podle záměru režiséra) doplnit celek filmu. Přestože došlo k natočení veškerého stanoveného materiálu (a hrubého střihu jednotlivých sekvencí), od začátku se uvažovalo o použití řady materiálu z osobního archivu, o němž stále nebylo jisto, zdali je skutečně k dispozici a pokud, tak zdali je tento materiál dostupný v potřebné technické kvalitě.

Samostatnou kapitolou byl záměr použít materiál záznamů svateb, které Jan Němec realizoval v USA a jež měly být právě součástí “americké” sekvence. Relevantní materiál byl totiž ještě v průběhu natáčení příprav nalezen a vyjednán, zásilka, vyslaná z USA, se však po cestě ztratila a je dodneška považována za ztracenou.

První sestavení materiálu do jediné časové linie naznačilo možná řešení.

V případě “svázání” sekvencí se nabízela varianta komentáře mimo obraz - s ní se počítalo od první chvíle natáčení; ukázalo se ovšem, že jakýkoliv střih záznamu audioknihy nelze použít a pro případ komentáře by bylo třeba vytvořit adaptovaný komentář původní, vycházející z rázu sestaveného materiálu.

V případě chybějícího materiálu naznačilo první sestavení budoucí nutnost doplnit zejména pasáže druhé části filmu - některé “americké” epizody, a pak pasáž mezi návratem do Čech a 50. ročníkem Festivalu Karlovy Vary.

Sestavení do jedné souvislé řady podle scénosledu

- “svázání” epizod
- doplnění epizod do požadované délky
- doplnění filmu do požadované délky

- Průvodní komentář a záznam “vypravěče”.

- a. voice over pro natočené epizody
- b. “forbíny” - komentář vypravěče.

- Doplnění požadovaných epizod na potřebnou délku 68 minut
scény návratu do čech, pasáž v žáru královské lásky - Karlovy Vary 50. ročník

Termíny

V rámci realizace bylo zároveň třeba dodržet několik termínů; všechny se přitom odvíjely od schvalovací projekce vycházející z koprodukční smlouvy hlavního producenta s Českou televizí. První schvalovací projekce (Jan Němec nikdy neuvažoval o tom, že by usiloval o to termín této schvalovací projekce posunout) byla stanovena na 15.4.

Koncem března producenta oslovilo programové oddělení MFF v Cannes s žádostí o možnost posoudit stávající verzi filmu pro eventuální zařazení do programu. Poslední možný termín odevzdání náhledu se nabízel na 13.4. .

V souvislosti s tímto uvedením byla navržena, tentokrát Českým filmovým centrem, ještě další festivalová projekce, o týden později, ve středu 20.4. Tato projekce, která proběhla v Praze, byla určena zástupcům festivalu v Locarnu a v Rotterdamu, a paralelně s tím pro zástupce festivalu v Karlových Varech.

Vyhodnocení

Vyhodnotil jsem tedy, že všechny požadavky dokončení filmu byly edičního rázu: jinak řečeno, bylo možné jich dosáhnout s využitím dostupných zdrojů, bez vlastního angažmá “kreativního”.

“Kreativitu” tu bylo dosahováno leda ve smyslu edičním tzn. skladebném.

Zároveň bylo nutno zahrnout do fáze dokončení všechny realizační složky, podílející se na filmu. Dílo se jistě ocitalo ve fázi umožňující dokončení. Na druhou stranu, nikoliv ve finální, postprodukční části.

Vedle skladební úpravy bylo třeba realizace dotáček a pro tyto účely také upravit výchozí text.

Bylo rozhodnuto o snaze dodržení termínu odevzdání první hrubé verze filmu 13.4. pro MFF v Cannes s eventuálními dalšími drobnými úpravami pro ostatní navazující projekce.

Dodržení termínu 13.4. mělo též, alespoň v mých úvahách, též ryze symbolický dopad.

Vyznačoval “pevný bod” v jinak eventuálně dosti otevřené dokončovací fázi a sjednocoval tvůrčí tým.

Festival v Cannes byl dobře zpraven o tom, že v průběhu předchozího ročníku Jan Němec natáčel materiál pro epizodu, v níž líčil svůj výklad událostí přerušeno festivalu roku 1968. V rámci celé dokončovací skupiny, tedy společně s producentem Tomášem Michálkem, pomocným režisérem Tomášem Kleinem, střihačem Josefem Krajbichem i kameramanem Jiřím Maxou jsme byli v souladu v přesvědčení, že by Jan Němec nedopustil, abychom takovou příležitost nevyžili, kdyby to bylo jen trochu možné.

Vlastní postup dokončení

Stanovené termíny první schvalovací projekce/projekce hrubé verze pro filmové festivaly rozdělily postup dokončení na dvě etapy.

Realizace 1. etapy dokončení filmu - první hrubá pracovní verze

Cílem první etapy dokončení bylo uvést dílo do představitelné podoby výlučně z dosud předsestavených záběrů a s pomocí jediné dotáčky - voice overu / forbíny postavy “vypravěče”.

Tímto způsobem se především poprvé prakticky prověří, že výchozí úvaha, že snímek lze reálně dokončit, má pevný základ. Zároveň však tato již komplexní, promítnutelná verze naznačí stopáž pro látku, již bude třeba doplnit, místa, těchto doplnění a jejich dílčí stopáž i obsah.

Z prvních kalkulací, uskutečněných ještě za přítomnosti Jana Němce a zpřesněných v prvních dnech skladby, jsme došli k předpokladu cca 15 minut, jež bude třeba výsledně doplnit.

V tomto momentě jsme znali celkový materiál; věděli jsme sice o možnosti využití dalších soukromých archivů, ale nebylo dosud jasné, zdali bude skutečně takový materiál nejen relevantní k užití, ale zdali bude vůbec k dispozici.

Byli jsme tedy připraveni na dvě varianty způsobů, jak doplnit chybějící stopáž: 1. prostřednictvím “forbín”, tedy prostého odvyprávění epizody, bez jakékoliv ilustrace či inscenace. 2. prostřednictvím dotáček v obdobném sledu, v němž bylo realizováno hlavní natáčení.

dotáčky 1. dokončovací fáze

7.4. natáčení Komentáře a úvodních a závěrečných vstupů s Karlem Rodenem

Ve středu 7. dubna se uskutečnila v ateliéru katedry kamery FAMU plánovaná noční dotáčka s Karlem Rodenem v roli “vypravěče”, která se skládala ze dvou částí, z prostého záznamu čtení průvodního komentáře a z inscenace několika “forbín”, tedy přímých vstupů “vypravěče” do obrazu. V případě “forbín” se přitom jednalo o úvodní a závěrečnou pasáž obou verzí scénáře, a zároveň několika dalších “přechodových” pasáží, tedy posunů jednotlivých epizod.

Na základě této dotáčky bylo skutečně možno dosáhnout první pracovní verze filmu. Tato pracovní verze měla stopáž 54 minut. Vzápětí po dokončení otitulkována a poskytnuta programovému oddělení MFF v Cannes a v návaznosti na to koproducentovi (Česká televize) a MFF v Karlových Varech.

Pro účely další prezentace (MFF v Locarnu a MFF v Rotterdamu) došlo k několika drobným úpravám spíše technického a rytmického rázu.

V důsledku těchto prezentací pracovní verze filmu obdržel snímek pozvání do oficiálního programu MFF v Karlových Varech (hlavní soutěž) a do oficiálního programu MFF v Rotterdamu.

Tato skutečnost - zejména tedy pozvání do programu MFF v Karlových Varech, determinovalo termín odevzdání definitivní verze pro projekci v sobotu 2.7. 2016.

Realizace 2. etapy dokončení filmu - definitivní verze

Nutnost odevzdání díla počátkem měsíce července znamenalo další rozvrstvení termínů nutných pro dokončení: na vlastní postprodukcí bylo třeba vymezit měsíc, čistý střih musel být odevzdán k 31. 5.

Teprve v průběhu této druhé etapy dokončení se ukázalo, že je skutečně možné využít pro natáčení dalších osobních archivů autora, a zároveň se podařilo nalézt důležitou zásilku, jež byla dříve pokládána za ztracenou: dvě kopie záznamů svateb, jež realizoval Jan Němec v průběhu svého pobytu v USA.

Manželka Jana Němce a jeho spoluproducentka ze společnosti Jan Němec Film Iva Ruzeláková zároveň zapůjčila pro natáčení filmu elektronické varhany CASIO a kamerovou předsádku - objektiv "rybí oko".

V pokračující fázi střihu se navíc vyjevila nutnost realizovat ještě jednu dotáčku "vypravěče", tedy obou druhů vypravěčského komentáře - jak toho mimo obraz, tak i přímý "vstup" do děje filmu.

Zařaditelné záběry také vyznačily obsah dotáček: epizodu setkání s Jiřím Menzelem v prosinci roku 1989 a závěrečnou částu filmu - dlouhou jízdu celou Vinohradskou třídou.

Realizované dotáčky byly bezprostředně sestaveny a vkládány přímo do filmu. Zároveň s nimi došlo ještě k přetočení několika scén podle instrukcí, které Jan Němec ve svých dramaturgických poznámkách požadoval.

V této druhé fázi filmu zároveň probíhala jednání o umožnění použití filmových ukázek poskytnutých externími producenty a hudebního doprovodu, jehož autorem je Eric Clapton.

K realizaci veškerých dotáček došlo v průběhu května. 31.5. 2016 byl odevzdán střih filmu, který se následně od definitivní verze odlišuje pouze v detailech.

Obrazová a zvuková postprodukce probíhala v průběhu června roku 2016 již v souvislostech mediální přípravy premiérového uvedení filmu.

dotáčky 2. dokončovací fáze

květen 2016

Dotáčky úvodních a průběžných vstupů s Karlem Rodenem

Dotáčka - Jiří Menzel

Dotáčky - rybí oko Královské Vinohrady

Přetáčka - natáčení na Vinohradské třídě

Kinematografická část: doplněné archivy

- poštou záznamy svateb

- archivy vlastní a z toho relevantní archivy: USA a po návratu do ČR

- archivy externí - cannes a paříž 1968

Technická část

(vyjma techniky dostupné a připravené v hlavním natáčení)

- předsádka - rybí oko - použité ve filmu “noční hovory s matkou” /poskytnutá JNF/

- elektronické varhany CASIO - užití ve filmu “noční hovory s matkou” /poskytnuto JNF/

Výsledky

Jak je patrné z uvedené zprávy, vlastní dramaturgická/ediční práce na dokončení filmu byla výsledkem souladu práce jednotlivých tvůrčích složek, podílejících se na natáčení.

Na základě zmíněných skutečností jsme postupně dospěli k vzájemnému tvůrčímu souladu: každá tvůrčí složka, s níž bylo v průběhu postprodukce nutno pracovat, měla svého supervisora: stříhová stránka střihače Josefa Krajbicha, realizační pomocného režiséra Tomáše Kleina, scenáristická dramaturga Jakuba Felcmana, obrazová kameramana Jiřího Maxu, zvuková mistra zvuku Dominika Dolejšího.

O všech zásadních rozhodnutích obsahového/dramaturgického rázu společně rozhodovali Tomáš Klein, Jakub Felcman a Josef Krajbich.

Tato tvůrčí skupina vytvořila “triumvirát”, každý zástupce měl jeden rovnocenný hlas; každé významné rozhodnutí bylo podpořeno názorovou většinou, přičemž byl vážně brán v potaz každý podnět, byť by vyšel z nápadu jediného z trojice.

Vycházeli jsme u toho ze skutečnosti, že každý z členů “triumvirátu” byl přítomen jiné fázi přípravy filmu: Jakub Felcman fázi přípravy scénáře a vývoji projektu až po moment zajištění financování, Tomáš Klein ve fázi vlastního natáčení, Josef Krajbich ve fázi stříhu. Každý z trojice tedy znal látku z jiného úhlu, každý z trojice znal z jiného úhlu i autorovu realizační metodu. Arbitrem rozhodování byl producent filmu Tomáš Michálek, stojící z velké části mimo vlastní debaty dramaturgického/edičního rázu, účastníci se pouze v nejvýznamnějších chvílích a zasahující v momentech výjimečného patu.

Pro dokončení filmu byla zvolena jedna z jistě mnoha nabízejících se metod. Po celou dobu jsem však coby dramaturg filmu měl v hlavě jediné: činit vše pro to, abych na konci filmu mohl ručit za to, že jsme odevzdali film Jana Němce. V praktické rovině to znamenalo především užívat k realizaci dokončení výlučně realizačních metod Jana Němce; vycházet v maximální možné míře z původních textů, jichž byl Jan Němec autorem; nedopustit realizaci dotáček, o nichž Jan Němec v průběhu natáčení neuvažoval, a to i za cenu nahrazení chybějící části komentářem bez obrazového doprovodu, či komentářem, vyřčeným postavou “vypravěče” na “forbíně”.

Ostatně samo propojení jednotlivých scén průvodním komentářem a realizace “forbín” se jeví jako nejvýznamnější kreativní zásah do díla. Z natáčení Jana Němce byly k dispozici pouze dva sestříhy povídek z audioknihy “Nepodávej ruku číšníkovi”, jež však nakonec nebylo možno do díla použít z důvodu přílišné nenávaznosti na natočený obrazový materiál.

Při rozhodnutí realizovat průvodní komentář i “forbíny” s Karlem Rodenem v roli vypravěče jsme nicméně vycházeli z vědomí, že s užitím právě komentáře mimo obraz Jan Němec počítal, včetně zcizení v podobě “forbíny” (k užití komentáře a “vypravěče” se váže historika s Charlesem Bukowskim). Vizualní referencí nám byla úvodní scéna z autorova dřívějšího snímku Holka Ferrari Dino.

Rozhodnutí využití komentáře mimo obraz a zcizujících “forbín” pro mne jako dramaturga neslo ještě jeden význam, jež jsem sdílel s Tomášem Kleinem i Josefem Krajbichem.

Považovali jsme je za prostředek, jak poukázat na skutečnost, že snímek byl dokončen bez finálního dohledu jeho autora.

Tam, kde již nemohla zasáhnout kreativita autora jsme se rozhodli vystavit “scénář” filmu.

V jistém smyslu tak o filmu Vlk z Královských Vinohrad i hovoříme: coby supervisoři dokončení, coby jeho dramaturgové nevíme, jak by dílo vypadalo, kdyby je dokončil Jan Němec a víme jediné: že by vypadalo jinak.

Usilovali jsme o to vytvořit prostor pro imaginaci eventuálního diváka, o to, aby měl prostor k tomu představit si svou vlastní verzi toho, jak by vypadal film Jana Němce Vlk z Královských Vinohrad, kdyby jej mohl dokončit sám.

Literatura

Vzhledem k tomu, že z podstatné části práce jedná o aplikaci intermediální textové analýzy, soupis literatury se vztahuje zejména k první části práce.

NFA - Národní filmový archiv
ČSFÚ - Československý filmový ústav
BNF - Bibliothèque nationale de France

- Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. ČSFÚ, Praha 1973.
- Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie (němý film 1896-1930)*. Státní pedagogické nakladatelství: Praha 1979.
- Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie (zvukový film 1930-1945)*. Státní pedagogické nakladatelství: Praha 1979.
- Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Mladá fronta, Praha 1985.
- Luboš Bartošek, *Paprskem proboden obláček bílý...* Film a doba, 1967, č. 10, s. 540-548.
- Jaroslav Boček, *Literární scénář - svébytný slovesný útvar*. Film a doba, 1956, č. 10, s. 661-669.
- Vladimír Bor, *Tak tedy o scénáři. (K diskusi o otázkách filmové scenáristiky)*. Film a doba 30, 1984, č. 2, s. 81.
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*. McGraw-Hill, New York 2003.
- Robert Boudrioz, *Scenário*. Český filmový svět 3, č. 1, s. 8-9.
- Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: Filmový sborník historický 3, ČSFÚ, Praha 1992, s. 137-174.
- Michal Bregant, *Film*. In: *Aktuální odkaz české meziválečné avantgardy. Podkladový materiál k semináři*. Praha 1988, s. 25-34.
- Michal Bregant, *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. Iluminace 1, 1989, č. 1, s. 95-116.
- Michal Bregant. *Skutečnost zlomku*. Iluminace 9, 1997, č. 3 (27), s. 107-116.
- Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. ČSFÚ, Praha 1978. [Texty čs. filmového ústavu č. 7]
- Michel C i m e n t , *Kubrick. The Definitive Edition*. Faber and Faber, New York 2001, 340 s.
- Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*. Routledge, London 2001.
- Michel Chion, *Eyes Wide Shut*. British Film Institute, London 2002, 96 s.
- Karel Čapek, Josef Čapek, *Filmová libreta*. Odeon, Praha 1959.
- Artuš Černík, *Radosti elektrického století*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 136-142.
- Artuš Černík, *Úkoly moderního filmového libretisty*. Pásmo 1, 1925, č. 13-14, s. 6.
- Český hraný film I. (1898-1930)*. NFA, Praha 1995.
- Lucie Česálková, *Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmové-průmyslovém kontextu*. in: Petr Ingerle, Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Moravská galerie v Brně, Brno 2014, s. 93-130.
- Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Nakladatelství AMU, Praha 2013.
- Louis Delluc, *Filmová dramata*. Nakladatel Ladislav Kuncíř v Praze. Praha 1925.

- Marie Fronková, *Literatura*. In: *Aktuální odkaz české meziválečné avantgardy. Podkladový materiál k semináři*. Praha 1988, s. 9-17.
- Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. FF UK Praha 2011 [Rigorózní práce].
- Jakub Felcman, Vilém Hakl, Marie Mravcová, *Od Snové novely k Eyes Wide Shut. Kubrickova adaptace Schnitzlerova scénáristickým pohledem*. Nakladatelství AMU, Praha 2015.
- Jiří Flajšman, Michal Kosák (eds.), *Artuš Černík: Severní záře*. Praha: Protis 2001.
- Lise Gauvin (ed.), *Cinemas 9, printemps/Spring 1999, č. 2-3 (Les scénarios fictifs)*. -h-, *K otázce knižního vydávání scénářů*. *Film a doba*, 1995, č. 3-4, s. 181.
- Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu. 1898-1965*. ČSFÚ, Praha 1967.
- Petra Hanáková. *Film: sedmé umění, desátá múza*. in: Josef Vojvodík - Jan Wiendl, *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Filosofická fakulta UK, Togga, 2011, s. 145-152.
- Jiří Holý, *Vladislav Vančura v zajetí filmu*. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 69-90. Jindřich Honzl, *Filmová dramata*. Pásmo 2, říjen 1925, č. 1, s. 13.
- Viktoria Hradská [Jiří Brabec] (ed.), *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976.
- Milan Jankovič, *Literární pozůstalost. Artuš Černík (1900-1953)*. Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, 1972.
- V. A. Jarol, *Jak psáti pro film*. Praha 1923.
- Ivan Klimeš, *Filmový scénář*. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004. s. 194-203. [Encyklopedické heslo]
- Ivan Klimeš, *Z počátků scénáristiky v českých zemích*. *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95.
- Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*. ČSFÚ, Praha 1996.
- Rosalind Krauss, *The Optical Uncoscious*. Cambridge-London 2013.
- Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto*. Praha 1923.
- Karel Martínek, *Sláva a bída české filmové scénáristiky*. *Film a doba* 29, listopad 1983, č. 11, s. 633-636.
- Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. ČSFÚ, Praha 1979. [Texty čs. filmového ústavu č. 9]
- Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermedialités* 2, 2005, č. 1, s. 43-64.
- Frederic R a p h a e l , *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*. Ballantine Books, New York 1999, 190 s.
- Isabelle Raynauld, *Le scénario de film comme texte. l'Histoire, théorie et lecture(s) du scénario, de Georges Méliès a Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*. Université Paris VII, Paris 1990. [Thèse de doctorat]
- Vilém Santholzer, *Pokroky kinematografie*. Pásmo 1, 1924, č. 7-8, s. 4.
- Arthur Schnitzler, *Snové novely*. Akropolis, Praha 1992, 208 s.
- Karel Srp (ed.), *Karel Teige 1900-1951. Katalog výstavy*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
- Petr Szczepanik, *Intermedialita*. *Cinepur*, 2002, č. 22, s. 56.
- Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Herrman a synové, Praha 2004, 530 s.
- Petr Szczepanik - Jaroslav Anděl (eds.) *Stále kinéma. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. NFA, Praha 2008.
- Zbyněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. Sv. 1. 1896-1945*. ČSFÚ, Praha 1988.
- Pavel Taussig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. In: *Filmový sborník historický 1*,

- Praha 1988, s. 121 an.
- Pavel Taussig, *K filmové tvorbě Vladislava Vančury*. Film a doba 1981, č. 6, s. 318-321.
- Pavel Taussig, *Marginálie II. Kinematografické povídky Petra Jilemnického. (Příspěvek ke genezi proletářského filmu)*. Film a doba 29, únor 1983, č. 2, s. 76-80.
- Pavel Taussig, *Marginálie III. O Zlatém srděčku Josefa Švába-Malostranského*. Film a doba 29, březen 1983, č. 3, s. 148-150.
- Pavel Taussig, *Marginálie XI. Čist či nečist filmové scénáře?* Film a doba 29, listopad 1983, č. 11, s. 640-642.
- Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*. Host 3, 1923, č. 5, s. 152. [V soupisu článků je text chybně uveden pod titulem "Estetika filmu a kinografie"]
- Karel Teige, *FOTO KINO FILM*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život 2, 1922* (Nové umění - Konstrukce, soudobá intelektuální aktivita), s. 153-168.
- Karel Teige, *Malířství a poesie*. Disk 1, 1923, s. 19-20.
- Karel Teige, *Moderní kinografie a L. Delluc*. Host 4, 1924, č. 4, s. 123.
- Karel Teige, *Moderní typografie*, 1927, s. 189-198.
- Karel Teige, *Počátky kinografie*. Pásmo 1, 1924, č. 5-6, s. 5.
- Karel Teige, *Poetismus*. Host 3, č. 9-10, s. 203 - 204.
- Karel Teige, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let. Výbor z díla 1. Československý spisovatel, Praha 1966.*
- Karel Teige, *Umění dnes a zítra*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 187-202.
- Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*. Disk 2, jaro 1925, s. 14-15.
- Jiří Voskovec, *Dobrou noc!* Disk 2, jaro 1925, s. 5. [Obrazová báseň]
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971.
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Svoboda, Praha 1971.
- 106
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929-1931*. Svoboda, Praha 1971.
- Ying Kong, *Cinematic Techniques in Modernist Poetry*. Literature Film Quarterly 23, 2005, č. 1, s. 28-40.
- Miroslav Zůna, *Filmová scenáristika jako aktuální problém. (Příspěvek do diskuse)*. Film a doba 29, prosinec 1983, č. 12, s. 699-702.

Imaginární kino jako produkt laboratoře české meziválečné avantgardy

- Konstantin Biebl, *Černá věž. Filmová balada*. In: týž, *Dílo sv. V.*, Československý spisovatel, Praha 1954, s. 287-346. [Rukopis z let 1939-1945]
- Artuš Černík, *Skleněná báseň. Návrh lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 8; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 148-149;
- Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 94-95.
- Artuš Černík, *Železniční neštěstí v Údolí bažin. Filmová tragédie*. Disk 2, jaro 1925, s. 16-18; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 150-157; Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 96-106.
- František Halas, *Mixér. Filmové libreto*. In: týž, *Krásné neštěstí*. Praha 1968, s. 397-403; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 158-164. [Rukopis asi z r. 1925]
- Adolf Hoffmeister, *Trestanec. Balet anebo film*. In: František Halas a kol. (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 111. přetištěno in: Adolf Hoffmeister, *Nevěsta*. Praha 1927, s. 53-55; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 165-167. [bez podtitulu, v oddílu "balety"]
- Čestmír Jeřábek, *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy. Film o 3 dílech*. Host 2, leden 1923, č. 5, s. 133-148; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 91-103.
- Čestmír Jeřábek, *Světlo. Náčrt filmového tématu*. Host 4, prosinec 1924, č. 3, s. 65-70; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 104-111.
- Jiří Mahen, *Clown Čokoláda*. Pásmo 1, září 1924, č. 3, s. 3-4; přetištěno in: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 9-24; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 112-125 [pod názvem *Klaun čokoláda*].
- Jiří Mahen, *Diderotovci*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 75-104; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Král David mezi psy a kočkami*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 105-109; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Muž, který sedí a přece jde*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 43-56; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Trosečníci v manéži*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 57-74; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Válečná loď "Bellerophon"*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 25-42; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Václav Lacina, *Vodní báseň. Partitura lyrického filmu*. In: František Halas (ed.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 109.
- Vítězslav Nezval, *Charlie před soudem. Improvizovaná chapliniáda o dvou epochách*. Sršatec 2, č. 50, 26. 10. 1922, s. 3-4; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, hry, scénária a*

libreta. Dílo sv. XXII. Praha 1964, s. 341 - 342; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 89-90.

Vítězslav Nezval, *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kuň. Film.* In: Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok.* Praha, jaro 1932, s. 183-191; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, hry, scenária a libreta. Dílo sv. XXII.* Praha 1964, s. 350-357; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 196-202. [s podtitulem *Scenario pro zvukový a mluvicí film*]

Vítězslav Nezval, *Raketa. Fotogenická báseň.* In: Vítězslav Nezval, *Pantomima.* Odeon, Praha, září 1924, s. 93-96. II. vydání in: Vítězslav Nezval, *Pantomima,* Praha 1935, s. 165-170; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, scenaria a libreta. Dílo sv. XXII.* Praha 1964, s. 343-345; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 126-128; německý překlad: Vítězslav Nezval, *Rakette. Fotogenisches Gedicht.* Disk 2, jaro 1925, s. 13-14;

Jaroslav Seifert, *Pro dámy. Filmová báseň.* Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 1-2; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 129 -133.

Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň.* Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8; přetištěno in: Petr Král (ed.), *Karel Teige a film,* Praha 1966, s. 43-52; Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 134 -143.

Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu.* Disk 2, jaro 1925, s. 11-12; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 144-147.

Vladislav Vančura. *Nenapravitelný Tommy.* Host 6, říjen 1926, č. 1, s. 1-10; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 168-187. [s podtitulem *Krajina*]

Vladislav Vančura, *Lethargus. Láalanegulo. Filmové drama.* ReD 3, říjen 1929, č. 1, s. 22-25; přetištěno in: Viktoria Hradská [Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film.* ČSFÚ, Praha 1976, s. 188-194. [pod titulem *Lethargus. Láalanegulo.*]; Vladislav Vančura, *První prózy a první pokusy.* Praha 1985.

Jiří Voskovec, *Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film).* Disk 2, jaro 1925, s. 21-23; přetištěno in: *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 117-121.

Eyes Wide Shut scenáristickým pohledem

Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut.* Warner Brothers, USA 1999. [Celovečerní hrané kinematografické dílo]

Jakub Felcman, *Eyes Wide Shut - zpětný scénář.* 2015 [Strojopis textu]

Il Boemo jako imaginární film

Petr Václav, *Il Boemo (pracovní název).* Paříž-Praha 2014. [Literární scénář díla. Strojopis textu]

Petr Václav, *Il Boemo (titre de travail).* Paříž-Praha 2014. [Francouzská verze literárního scénáře. Strojopis textu]

Petr Václav, *Il Boemo - explikace.* Praha 2014 [Režijní explikace díla. Strojopis textu]

Jan Macola, *Il Boemo - producentská explikace.* Praha 2014 [Producentská explikace díla. Strojopis textu]

Dramaturgická zpráva o dokončení filmu Vlk z Královských Vinohrad

Anotace a dramaturgický posudek pro evidenci v tzv. CEN (centrální evidence námětů) v České televizi - celovečerní film.
Scénář podaný k 1. žádosti o podporu Státního fondu kinematografie vč. kompletní žádosti.
Ekonomický a obsahový posudek k žádosti.
Anotace a dramaturgický posudek pro evidenci v tzv. CEN (Centrální evidence námětů) v České televizi - verze docusoap.
Projekt pro Programovou radu České televize.
ev. Posudky projektu u Filmového centra ČT
Scénář podaný k 2. žádosti o podporu Státního fondu kinematografie vč. kompletní žádosti.
Ekonomický a obsahový posudek k žádosti.
Hrubý materiál hlavního natáčení.
Záznamy kostýmních zkoušek.
Fotografie z natáčení.
Fotografie z kostýmních zkoušek.
Korespondence s instrukcemi.
Ručně psané dispozice.
Natáčecí plán - Cannes.
Natáčecí plán - Karlovy Vary.
Rozhovor s Tomášem Kleinem.
Rozhovor s Josefem Krajbichem.
Natáčecí scénáře dialogových scén.
“Book” z kostýmní zkoušky.
Hrubý materiál dotáček.
Finální scénosled s vyznačenými stopážemi jednotlivých pasáží.
Režijní dispozice týkající se rozdělení kompetencí, instrukce k dotáčkám, dramaturgické instrukce.
Původní sestřih čtených povídek z audioknihy “Nepodávej ruku číšníkovi”.
Hrubý střih filmu, neseřazený v jedné lince, obsahující dějové zárodky jednotlivých scén.
Původní scénář - 1. verze (grantová žádost 2014).
Původní scénář - 2. verze (grantová žádost 2015).
Komentář /Voiceover/ připravený pro natáčení s Karlem Rodenem.
Zpětný scénář prvního plného sestřihu filmu.
Komentář /voiceover/ pro doplňky/ dotáčka s Karlem Rodenem
Druhá verze zpětného scénáře ze sestřihu filmu.
Záznamy z natáčení svateb v USA (2).
Hrubý materiál z natáčení Jana Němce - archiv JNF, od cca. 1980.
Master verze filmů Jana Němce použitých do finálního střihu.
Ukázky z archivu České televize a zahraničních televizí.