

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

**CHAOS NOIR**

Praha 2016

Vilém Hakl

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**CHAOS NOIR**

**Vilém Haki**

Vedoucí práce : Mgr. Marek Vajchr

Oponenti práce: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

doc. PhDr. Ivan Klimeš

Datum obhajoby: 13. června 2016

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FAMU – Film and TV School**

Film, Television, Photography, and New Media

Theory of Film and Multimedia Production

**DISSERTATION**

**CHAOS NOIR**

**Vilém Hák**

Primary advisor: Mgr. Marek Vajchr

Opponents: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

doc. PhDr. Ivan Klimeš

Date of defense: 13 June 2016

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**CHAOS NOIR**

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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





## Abstrakt

Předmětem této poetologicky zaměřené práce je zkoumání narativních filmů, jejichž stavba vykazuje různé druhy extrémní komplexity a které jsou proto odbornou veřejností vnímány jako díla vzdírající se (stavebné) analýze a normám (vyprávění), tedy díla označovaná jako neproniknutelně složitá, či nejméně doslova jako chaotická.

Významná část našeho bádání se proto týká i filmů noir, v jejichž stavbě se chaotizující prvky soustřeďují významněji než v jiných žánrech. Kriminální drama tradičního typu totiž existenci chaosu popírá a prezentuje společenský řád jako danost, v níž je zločinec zřejmý, stopy jasné a trest nevyhnutelný a spravedlivý. Film noir na toto *popření chaosu* upozorňuje a připomíná, že spravedlnost je toliko ideálem, buď nedosažitelným, či arbitrárním, nekonečně variabilním jako chaos a způsoby jeho artikulace i čtení této artikulace. Nemožnost nalezení jednoznačného interpretačního řešení těchto filmů je tedy důsledkem stavebného chaosu, jenž má komplikovat nalezení jednoznačného pachatele.

Naše analýzy se pak snaží dospět k definování konkrétních prostředků, jimiž byla stavba těchto filmů chaotizována (například nejasností motivací postav, nedořečeností děje apod.).

## **Abstract**

The subject of my thesis is extremely complex narrative films. Film theorists often perceive such films as unanalyzable, anti-normative or simply chaotic. I analyse these works to learn how and why their structure is chaotic. I suggest that chaotic films get viewers into a state of *generalized agnosticism*, i.e. liberation from limiting norms of perception of reality. Consequently, chaotic films can be seen as subversive to the power of images, most importantly images used in propaganda.

My research focuses on complexities of *film noir* which stems from two ancient genres, each itself emerging from a fascination with death. The first is *danse macabre*: the dance of death, drawing upon fascination with death, the levelling of all social differences, so it also is a form of social satire. The second is *revenant*: dramatic crime stories of return from beyond the grave rooted in fascination with death as a border without limit. The widest varieties of dark films appear at such times as when the world is in crisis. A social crisis finds expression in extremely complex or chaotic narration aimed at disorienting the viewer; borders between life and death, conscious and unconscious, the investigation and committing of crimes are blurred, crossed and erased. Unlike classic detective drama, film noir does not aim to calm by declaring order. Instead, it declares chaos and aims to upset.

This text presents techniques used to disorient the viewer and declare chaos.







<b>1 ÚVOD</b>	<b>1</b>
<b>1.1 KONTEXT: VZTAHOVÁNÍ SE K CHAOSU UMĚLECKÝM DÍLEM</b>	<b>1</b>
<b>1.2 HYPOTÉZA: CHAOTICKÝM DÍLEM KE GENERÁLNÍMU AGNOSTICISMU</b>	<b>5</b>
<b>1.3 METODA A CÍL</b>	<b>8</b>
<b>2 CHAOS</b>	<b>13</b>
<b>2.1 TŘI DRUHY CHAOSU</b>	<b>13</b>
2.1.1 CHAOS PRIMORDIÁLNÍ, Z NĚJŽ VÝZNAM TEPRVE VYVSTANE	13
2.1.2 CHAOS ANARCHICKÝ, Z NĚJŽ VÝZNAMŮ VYVSTÁVÁ PŘÍLIŠ MNOHO	14
2.1.3 CHAOS ESCHATOLOGICKÝ, V NĚMŽ VÝZNAM JE NEVRATNĚ ZRUŠEN	18
<b>2.2 TŘI DRUHY STAVEBNÉHO CHAOSU</b>	<b>19</b>
2.2.1 BÍLÁ MÍSTA: NEURČENOST	20
2.2.2 RUŠNÁ MÍSTA: VOLBA Z POLE MOŽNOSTÍ	22
2.2.3 MRTVÁ MÍSTA: NEURČITELNOST	26
<b>3 CHAOS A ŽÁNŘ</b>	<b>28</b>
<b>3.1 ÚVODEM</b>	<b>28</b>
<b>3.2 POPŘENÍ CHAOSU</b>	<b>30</b>
<b>3.3 FASCINACE SMRTÍ</b>	<b>34</b>
3.3.1 REVENANCE	35
3.3.2 DANSE MACABRE	38
3.3.3 ČERNÝ FILM JAKO REFLEXE SVĚTA V KRIZI	40
3.3.3.1 Revenantní syžet a postavy	42
3.3.3.2 Makabrální charakteristiky	43
3.3.3.3 Satiričnost	45
3.3.3.4 <i>Sunset boulevard</i> jako obraz záhrobí	47
3.3.3.5 Sternwoodův skleník jako obraz očištění	48
3.3.3.6 <i>Dej zítřku sbohem</i> : Když je z očištění omylem osvobozeno zlo	49
<b>3.4 CHAOTIZUJÍCÍ PROSTŘEDKY DEZORIENTACE</b>	<b>50</b>
3.4.1 CHAOTIZUJÍCÍ NEDOSTATKY	54
3.4.1.1 Zcela nejasná <i>Dáma ze Šanghaje</i> v domě bláznů	56
3.4.1.2 Black-box <i>Hlubokého spánku</i> jako ostenze nejasnosti	58
3.4.1.3 <i>Modrá jiřina</i> jako nerozpletná zmeť lží, polopravd a bludů	61
3.4.1.4 <i>Křížová palba</i> : Fémová vražda místo objasnění zločinu	64
3.4.1.5 <i>Pojistka smrti</i> v nesmyslném vyprávěcím rámci	68
3.4.1.6 Dekonstruovaná <i>Zvětšenina</i> : Dekonstrukcí k antiklimaxu	71
3.4.2 CHAOTIZUJÍCÍ PŘEMÍRA	73
3.4.2.1 Chaotizující přemíra žánrových prvků ve <i>Vlně zločinu</i>	77
3.4.2.2 Láska k Lauře jako pachatelův i inspektorův maják v iracionální spleti časových vztahů	78
3.4.2.3 Kontraklimax <i>Asfaltové džungle</i> kontra kontraklimax <i>Šarlatové ulice</i>	82
3.4.2.4 <i>Žena ve výloze</i> jako dezorientující rezignace na hru o život i o lásku	86
3.4.2.5 Chaotizující přemíra vztahů mezi postavami v noiru <i>Třetí muž</i>	88
3.4.2.6 Chaotizující přemíra prostorových vztahů v <i>Doteku zla</i>	90
3.4.2.7 Chaotizující přemíra časových vztahů v <i>Zabijácích</i>	92

<b>4</b>	<b>CHAOS A PROSTOR</b>	<b>95</b>
<b>4.1</b>	<b>ÚVODEM</b>	<b>95</b>
<b>4.2</b>	<b>TOUHA JAKO NARUŠITEL ŘÁDU</b>	<b>96</b>
4.2.1	<i>EYES WIDE SHUT</i> : PŘEHLED DĚJE A TÉMAT	96
4.2.2	CHAOS SNU	99
4.2.2.1	Selhání vlivem touhy	99
4.2.2.2	Chaos a psychoanalýza	103
4.2.3	KŘIVENÍ ŽÁNROVÝCH KONVENCÍ	106
4.2.4	MATOUČÍ NEJASNOSTI	110
4.2.5	ŘÁD JAKO VĚROHODNÁ LEŽ	115
<b>4.3</b>	<b>CHAOTICKÝ VNITŘNÍ PROSTOR</b>	<b>121</b>
4.3.1	PROVOZOVNA V ČÍSLE DESET: NEUSLEDOVATELNÉ PROMĚNY MÍSTA PROMĚNY	122
4.3.1.1	Úmyslné skriptové chyby	122
4.3.1.2	Proměny interiéru provozovny v čísle 10	123
4.3.1.3	Kde se nachází provozovna v čísle 10?	126
4.3.1.4	Prostor noční můry	127
4.3.2	SOMERTON: ORGIE ZA ZRCADLEM	132
4.3.2.1	Rituální poprava bezchybné zápletky	132
4.3.2.2	Satanistické převrácení	133
4.3.2.3	Neskutečné modré světlo	135
4.3.3	DOMOV: HEREC JAKO SMYSLU ZBAVENÁ LOUTKA	138
4.3.3.1	Ztráta kontroly nad řečí těla	138
4.3.3.2	Schematičnost herecké akce	140
4.3.3.3	Nesmyslnost a neurčitost herecké akce	141
4.3.3.4	Odhalování skrývané hry s divákem	142
4.3.4	ODKAZY, INTERTEXTY, KOMENTÁŘE	144
<b>4.4</b>	<b>INTERPRETAČNÍ CHAOS</b>	<b>149</b>
4.4.1	PSYCHOANALYTICKÉ INTERPRETACE	149
4.4.2	KONSPIRAČNÍ INTERPRETACE	150
4.4.3	OTEVŘENOST NEDOKONČENÉHO TVARU	154
<b>5</b>	<b>CHAOS A ČAS</b>	<b>158</b>
<b>5.1</b>	<b>MEMENTO MORI</b>	<b>158</b>
<b>5.2</b>	<b>KLINICKÝ OBRAZ ASTENICKÉHO SYNDROMU</b>	<b>159</b>
<b>5.3</b>	<b>CHAOS TÉMATEM, A PROTO I FORMOU</b>	<b>159</b>
<b>5.4</b>	<b>PŘEHLEDNOSTÍ K CHAOSU</b>	<b>162</b>
<b>5.5</b>	<b>PŘETÍŽENÍ PŘEMÍROU</b>	<b>166</b>
<b>5.6</b>	<b>NEJASNOST ASOCIACÍ</b>	<b>171</b>
<b>6</b>	<b>ZÁVĚR</b>	<b>177</b>
	<b>SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ</b>	<b>179</b>
	<b>SEZNAM FILMŮ (ČESKÉ NÁZVY)</b>	<b>187</b>
	<b>SEZNAM FILMŮ (PŮVODNÍ NÁZVY)</b>	<b>192</b>





# 1 ÚVOD



## 1.1 Kontext: Vztahování se k chaosu uměleckým dílem

Teorie chaosu se objevila počátkem dvacátého století jako součást vědeckého hnutí, které podkopávalo klasické předpoklady příčinnosti a určitosti, tak jak je poprvé artikuloval Isaac Newton ve svém spisu *Philosophiae naturalis principia mathematica* v roce 1687. Einsteinova *teorie relativity* (1905), Heisenberghův *princip neurčitosti* (1927), Gödelovy *věty o neúplnosti* (1931) a objevy v kvantové mechanice odklonily vědecké myšlení od Newtonské mechanistické fyziky směrem k nepředvídatelným, neurčitým a někdy paradoxním konceptům univerza. Informace odporující standardům a racionálním metodám dekódování přestaly být považovány za anomální a staly se předmětem výzkumu. Analýzou nelineárních dynamických systémů, které tento druh informací produkují, se pak zabývá právě teorie chaosu.

V lineárním dynamickém systému se vše variabilní mění v míře odpovídající podnětu; nelineárnost chaotického systému ovšem znamená, že je závislý na dvou a více (často nekvantifikovatelných) faktorech, které působí nezávisle, a vývoj chaotického systému je proto nepředvídatelný. Tato nepředvídatelnost je dána i jejich citlivostí – malá změna v počátečních podmínkách vede k velmi odlišnému vývoji. Citlivost chaotických systémů je přitom důsledkem jejich extrémně komplexního uspořádání, díky kterému se jeví jako neuspořádané. Tato zdánlivá neuspořádanost je totiž výrazem jejich anarchičnosti (ve smyslu samoorganizace), neboli skutečnosti, že jejich neustále se proměňující uspořádání je výsledkem komunikace (dialogu) mezi jejich složkami (dialektický chaos).

V šedesátých létech dvacátého století se teorie chaosu rozšířila do celé řady vědeckých a uměleckých diskursů. Teoretikové jako biolog Kurt Ludwig von Bertalanffy, fraktalista Benoit B. Mandelbrot a meteorolog Edward Norton Lorenz vytvořili terminologii k popisu chaotických systémů, která se stala i součástí

terminologie užívané v analýzách komplexních narativních struktur, jejichž autoři rysy chaotických systémů záměrně využívají (spisovatelé jako John Barth, Thomas Pynchon a William Gibson, v české literatuře například Ivan Matoušek). Termíny jako bifurkace (větvení), multiplikace, komplexnost, fraktál, motýlí efekt, podivný atraktor a citlivost k prvotním příčinám jsou aplikovány při popisu vyprávění, které je charakterizováno narušováním chronologie, ontologickými a narativními zlomy, opakováním a variantností. Místo konceptů jako uzavřená forma, úmysl, určitost, přítomnost, centralizace a hierarchie začaly být zdůrazňovány koncepty jako otevřená forma, hra, neurčitost, absence, dekonstrukce a anarchie.<sup>1</sup> Literární teoretici jako N. Katherine Hayles, Joseph M. Conte, Hanjo Berressem zkoumali nejen způsoby, jakými se jejich soudobá literatura odkazuje k chaotickým systémům, ale zabývali se i zjištěním, že tyto extrémně komplexní systémy jsou samy o sobě strukturálními a filosofickými základy postmoderní kultury.<sup>2</sup>

Tuto proměnu paradigmatu reflektuje i esej *Otevřená dílo* (Opera aperta. 1962), v níž Umberto Eco zkoumá poetiku a chaos nejen na poli literárním, ale i hudebním. V kinematografickém diskursu se v téže době projevuje vliv badatelů jako Raymonda Bordeho a Étiennea Chaumetona, jejichž *Panorama amerického filmu noir, 1941–1953* (Panorama du film noir américain, 1941–1953. 1955) vyzdvihuje film noir pro jeho nepředvídatelnost, narušování konvencí vyprávění a schopnost dezorientovat diváka. Sami autoři těchto filmů přitom uvedené kvality označovali za důsledek své snahy „o dosažení realističtějšího obrazu hrdinů a světa“<sup>3</sup> – *realističtějšího* ve smyslu nejednoznačnosti a komplexnosti. To platí i pro celou řadu autorů evropského uměleckého filmu padesátých a šedesátých let, v jejichž díle převládá zájem o subjektivitu, ať už tematizováním snů, halucinací či fantazií, nebo zvýrazněním vnitřního světa autorského subjektu užíváním mnohdy nejednoznačných autorských komentářů.<sup>4</sup>

Tyto tendence v umělecké tvorbě nicméně s růstem zájmu o zkoumání chaotických systémů souvisejí mnohem méně, než by se mohlo zdát. Jako

---

<sup>1</sup> Ihab Hassan. „Toward a Concept of Postmodernism“. In: Týž. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, s. 91.

<sup>2</sup> Pro tyto a další argumentace o vlivu teorie chaosu na literaturu viz Kiki Benzon. *A Poetics of Chaos: Schizoanalysis and Postmodern American Fiction*. London: ProQuest, 2013, s. 7-51.

<sup>3</sup> Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš. „Štyri poznámky v tieni filmu noir“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 171.

<sup>4</sup> David Bordwell – Kristin Thompsonová. *Dějiny filmu*. Praha: NAMU, 2007, s. 366.

chaotická díla totiž můžeme vnímat již prastaré duchovní texty, které svojí extrémně komplexní stavbou inspirují k uvědomování si světa a člověka v co nejširší škále přirozenosti i podivností, paradoxů, a dokonce absurdit. V nejstarších mytologiích jsou různé podoby chaosu dokonce nedílnou součástí mýtů o stvoření světa, o jeho existenci i o jeho zániku. Teorie chaosu tedy pouze poskytla pojmový aparát a vhodné modely usnadňující analýzu uměleckých děl, které se k fenoménu chaosu (v jeho různých podobách strukturovaných mytologií) vztahují již od nepaměti.

Navzdory této prastarosti pociťujeme nedostatek pramenů, které by se bezprostředně zabývaly samotnou *poetikou chaosu* (jako podkategorií poetiky obecné), jež by byla návodná v otázce prostředků, jak tuto extrémní, a přitom žádoucí komplexnost (chaotičnost) budovat (tvořit díla jako analogie vztažitelné k chaosu). Filmovým scenáristům (z jejichž perspektivy jsou témata v naší práci nazírána) tak mnohdy nezbyvá než definici těchto kompozičních technik hledat ve filmech samotných.

Z literatury věnované scenáristice se této problematice dotýká především Linda Aronsonová v knize *Scénář pro 21. století*,<sup>5</sup> která kromě kapitol věnovaných nauce o konvenční filmové naraci obsahuje i metodiku k vytváření komplexních narativních struktur, jakými jsou například paralelní vyprávění v nechronologických flashbacích, mozaikovitě fragmentární vyprávění, vyprávění formou sledu příběhů různých důsledků jedné události či formou sledování děje z různých úhlů pohledu. V souvislosti s těmito komplexními způsoby vyprávění se autorka dokonce zabývá filmy, které teorii chaosu přímo tematizují (např. *Lola běží o život*<sup>6</sup> a *Osudový dotek*<sup>7</sup>), podle našeho názoru však nemohou být označeny za filmy chaotické, neboť nejsou příkladem extrémní stavebné complexity (ve výše uvedeném smyslu). Aronsonová se totiž nejspíše z pragmatických (produkčních) důvodů vyhýbá kompozičním technikám, které diváka mohou dezorientovat, a prvky, které stavbu extrémně komplikují (chaotizují) a které jsou předmětem naší práce, odsouvá do kategorie řemeslných chyb.

Naopak akademická literatura z oboru filmové vědy tyto anomálie nepřehlíží a mnohé studie zabývající se analýzou konkrétních děl vykazují

---

<sup>5</sup> Linda Aronson. *The 21st-Century Screenplay*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2010.

<sup>6</sup> *Run Lola Run*, 1998, Tom Tykwer.

<sup>7</sup> *The Butterfly Effect*, 2004, Jonathan Mackye Gruber a Eric Bress.

dokonce jistou návodnost, jak některé z těchto anomálií vytvářet. Na tyto (byť roztroušené a nesystematizované) poznatky zařaditelné do diskursu poetiky chaosu se pak v naší práci odkazujeme. V naprosté většině se přitom jedná o texty, které se zabývají filmem noir. Rys noirů, spočívající v jejich schopnosti dezorientovat diváka, je totiž zmiňován jako klíčový již od počátku jejich zkoumání, jak jsme již uvedli v souvislosti se spisem *Panorama amerického filmu noir, 1941–1953*. Tento rys je reflektován i v knize Jamese Naremore *Víc než noc: Film noir ve svých kontextech* (More than night: Film noir in its contexts. 1998), která se klasickým filmem noir zabývá již z časového odstupu a pojednává i fenomén neo-noiru. Konkrétní příklady extrémně komplexních narativních postupů (včetně reakcí dobové kritiky) jsme našli i v *Encyklopedii filmu noir* Geoffa Mayera a Briana McDonnella (Encyclopedia of Film Noir. 2007), abychom jmenovali alespoň některé z nejvýznamnějších světových textů, z nichž v naší práci vycházíme.

V českém prostředí se filmu noir a chaosu dlouhodobě věnuje filozof Miroslav Petříček, především ve své knize *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce* (2000). Komplexnost noirových filmů je předmětem i studií uveřejňovaných v recenzovaných časopisech *Kino-Ikon* a *Iluminace* a v *noirologických* monografiích, jako například *Poetika zločinu: Francúzky film noir* (2012). V neposlední řadě musíme zmínit i výsledky výzkumu Petry Dominkové, který autorka shrnula do své disertační práce *Film noir a příroda* (2008). Ta do diskursu poetiky chaosu přispěla analýzou klimatických jevů, jež v noirových filmech komplikují orientaci v prostoru, a tím narušují i vývoj zápletky.

Žádná z uvedených prací nicméně film noir nepropojuje s tématem chaosu tak explicitně a se systematickým zájmem o kompozici, jako se v této studii pokusíme učinit my.



## 1.2 Hypotéza: Chaotickým dílem ke generálnímu agnosticismu

Předmětem naší poetologicky zaměřené práce je zkoumání narativních filmů, jejichž stavba vykazuje různé druhy extrémní komplexity a které jsou proto odbornou veřejností vnímány jako díla vzdírající se (stavebné) analýze a normám (vyprávění), tedy díla označovaná jako neproniknutelně složitá, či nejméně doslova jako chaotická.

Domníváme se, že toto označování se zakládá na obecném přesvědčení, že složky a jejich vztahy mají být do díla voleny podle rozlišitelného klíče (žánr, téma, zápleтка atd.) a s ohledem na jejich usledovatelnost. Filmové vyprávění je tím pádem omezeno celou řadou narativních konvencí, které za jakési *newtonské* normy stanovují zřetelnost, srozumitelnost, linearitu, integritu, hierarchizovanost a kvantitativní přiměřenost. Jakákoli odchylka od tohoto zadání je považována za riskantní.

Ve struktuře filmů, o nichž hovoříme jako o chaotických (uspořádaných natolik složitě, že působí neuspořádaně), se naopak setkáváme s rozmanitostí až neomezeností a s různými formami nejasnosti až neurčenosti, v jejichž důsledku můžeme vyzorovat i jistou citlivost těchto filmů, neboli otevřenost dialogu s příjemcem. Díky své extrémně složité struktuře totiž vytvářejí podmínky pro mnohost odlišných způsobů čtení a lze je tedy považovat za *otevřená díla*, tak jak je vymezuje Umberto Eco:

„Současné poetiky, které pracují s uměleckými strukturami vyžadujícími určitou samostatnou účast vnímatele a nezřídka i variabilní rekonstrukci předkládaného materiálu, odrážejí obecný sklon naší kultury k procesům, v nichž se místo jednoznačné, nezbytné sekvence událostí ustavuje jakési pole možností, ‚ambigvita‘ situace, která

pokaždé vyzývá k novým operačním či interpretačním volbám.“<sup>8</sup>

Zajímají nás tedy filmy, které vnímatele inspirují ke čtení tvořivému, kritickému (prostředky dezorientace vytvářejí zcizující odstup), či dokonce ke čtení prvotnímu, pokud se ve své zahlcující nejasnosti stanou jakousi neartikulovanou skutečností, surovými daty.<sup>9</sup> Přitom „Dávat smysl jsoucímu není ani více ani méně než jsoucí stvořit.“<sup>10</sup>

Tyto filmy jako by připomínaly, že chaos není produktem rozpadu řádu, ale že chaos řád předchází, provází a přesahuje a řád je toliko strategickým prostředkem existence v chaosu. Účelnost a účelovost řádu je připomínána jako strategické popření *děsivé rozmanitosti a složitosti světa*,<sup>11</sup> kteréžto zjednodušení (zjednodušující pohled na chaos jako omračující přemíru) má umožnit jeho ovládnutí. Společným znakem chaotických děl je tedy jistá (domníváme se, že společensky nezbytná) podvratnost.

Na základě těchto poznání jsme formulovali tezi naší práce, jejímž ověřováním se zabíral náš následující výzkum. Tato hypotéza nabízí tvrzení, že chaotické dílo svému příjemci otevírá cestu k osvobození od normativního vnímání skutečnosti a k následnému oživení jejího vnímání, o což usilovali i diskordianističtí myslitelé jako Robert Anton Wilson, jehož literární dílo bychom mohli popsat jako snahu vzít lidem víru v mapy a modely (zjednodušeně popisující nepojmutelný chaos) a vrátit jim teritorium (přesněji: připomenout jim jejich vlastní schopnost toto teritorium aktivně mapovat).

Jsme totiž přesvědčeni, že chaotické dílo není popřením řádu, ale popřením moci, která si chce ten který řád (normativní uspořádání) vynutit jako řád absolutní. Chaotické dílo jako antagonist moci je tedy antagonistické i vůči

---

<sup>8</sup> Umberto Eco. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015, s. 115.

<sup>9</sup> Vilém Flusser. *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Praha: Triáda, 2005, s. 26.

<sup>10</sup> Emmanuel Levinas. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Přeložil Miroslav Petříček. 4. éd. Paris: Vrin, 2010 (1. vyd. 1949) – nepublikováno, bez paginace (v archivu autora).

<sup>11</sup> Slovy evolucionistů Richersona a Boyda: „Žádný rozumný vědec si nemyslí, že by se složitost organického či kulturního světa dala shrnout pod pár základních zákonů nebo vtěsnat do pár experimentů. ‚Redukcionismus‘ evoluční vědy je ryze taktický. Děláme, co umíme, tváří v tvář děsivé rozmanitosti a složitosti.“ Peter J. Richerson – Robert Boyd. *Not by genes alone: How culture transformed human evolution*. Chicago – London: Chicago University Press, 2005, s. 98.

moci obrazu (co by zvláštnímu případu moci všeobecné), jenž si normativností zobrazování (žánrovostí) vynucuje i určité normy vnímání, a tím se stává účinným nástrojem propagandy, či dokonce nástrojem podprahové sugesce, a tedy bezprostředního ovládní mas.

### 1.3 Metoda a cíl

Na počátku naší práce bylo rozhodnutí nevěnovat se nenarativním experimentálním filmům, přestože jako chaotické jsou označovány mnohem častěji. Pro nás nicméně nepředstavují vhodnou míru přiblížení k našemu tématu, nenabízejí nám patřičný odstup, a tedy čitelnost jejich vztahování se k chaosu. V narativních filmech jsou chaotizující prvky naopak zřetelné, protože jsou obsaženy ve struktuře, jejíž prvotní ambicí je být zábavnou, a proto se z větší části přidržuje vyprávěcích konvencí. Zábavnost je při rezignaci na srozumitelnost, jakou nás okouzluje mnohé nenarativní experimentální filmy, naopak zpravidla nepodstatná a při jejich komplexnosti nejspíš i nerealizovatelná.

Příkladem může být experimentální filmový projekt amerického konceptualisty Matthewa Barneyho, jehož autistický *Drawing Restraint 9*<sup>12</sup> je stopětatřicetiminutovým sledem extrémně dlouhých statických záběrů nejasného obsahu (s prvky japonské kultury), v nichž jsou Barney se svojí tehdejší partnerkou Björk prezentováni převážně jako nehybné výtvarné objekty na gigantické velrybářské lodi, kde se vzájemným odřezáváním částí těla promění v párek velryb.

V povšechné nezřetelnosti podobných experimentů se nám pak ztrácí i rozlišitelnost jevů, jež nás zajímají. Domníváme se totiž, že zábavnost je i prvotní ambicí tvůrců, kteří chaotizující prvky aplikovali do svých narativních, divácky mnohdy mimořádně úspěšných filmů. Jejich užití je zábavné, protože je zřetelné, a jejich vnímání a interpretace přitom zůstává věcí příjemcovy volby (představují vrstvu, která při povrchním sledování může být pomínuta, aniž by utrpěla narativní sdělnost). Jejich podvratnost je pak přesně mířeným satirickým bodnutím a nikoli devastujícím prožitkem, jakým by bylo sledování například *Empire*<sup>13</sup> Andy Warhola bez vhodné stimulace psychedeliky (byť jen stěží bychom hledali lepší příklad provokující lhostejnosti, důsledně zbavené veškerých vodítek, jak tuto neurčenost zaplnit – film tvoří osmihodinový statický záběr Empire State Building).

---

<sup>12</sup> *Drawing Restraint 9*, 2005, Matthew Barney.

<sup>13</sup> *Empire*, 1964, Andy Warhol.



Důležitý nástroj při pokusu o zmapování kompozičních technik, užívaných při vytváření chaotických narativních filmů, jsme našli ve studiích zabývajících se vztahem chaosu a řádu v archaických kulturách, které rozlišují již zmíněné tři druhy chaosu: chaos před stvořením světa, chaos provázející jeho existenci a chaos následující po jeho zániku, přičemž každý z těchto tří souborů představ vykazuje svébytnou logiku. Toto rozlišení nám umožnilo vytvoření tří kategorií, do nichž jsme zkoumané filmy roztřídili podle druhu chaosu, k němuž se vztahují.

S vymezením struktury zkoumaného pole audio-vizuálních děl vznikla nutnost zúžení jejich škály, která se pro účely zkoumání ukázala jako příliš široká, jak později doložíme. Svoje bádání jsme proto omezili na fenomén takzvaných *černých filmů*, balancujících na hraně mezi chaosem provázejícím existenci světa a chaosem následujícím po jeho zániku. Jsme totiž přesvědčeni, že při jejich výstavbě se chaotizující techniky uplatňovaly (a nadále uplatňují) významněji než v jiných oblastech kinematografie, což doložíme na příkladech a pokusíme se vysvětlit i důvody této koncentrovanosti. Kritériem pro zařazení do souboru zkoumaných filmů totiž byly nejen reflexe jednotlivých filmů odbornou filmovou kritikou a filmovou vědou, ale především naše vlastní strukturní analýzy.

Konkretizace skupiny zkoumaných filmů souvisí i s vymezením samotného pojmu *černý film*. V odborných textech je tento termín používán značně nekonzistentně a dobově se liší.<sup>14</sup> Jako o černých (přehnaně pesimistických) se dobová kritika pejorativně a v podstatě triviálně vyjadřovala o snímcích, které dnes známe jako *poetický realismus* a na něj navazující *sociální film noir*.<sup>15</sup> Pojmenování *film noir* samo o sobě, označující skupinu jistých kriminálních melodramat z hollywoodské produkce čtyřicátých a padesátých let, vzniklo až zpětně (a v podstatě taktéž na základě jisté triviality) díky francouzským filmovým kritikům, kteří tímto označením chtěli podtrhnout vizuální i morální temnotu těchto filmů. V ruskojazyčném kontextu se v devadesátých letech vžil název *černucha*, jež dobová filmová kritika zavedla pro *černé filmy* období

---

<sup>14</sup> Zmatky v použití tohoto termínu zmnožuje i pozdější a neméně problematické označení *black film* užívané pro kinematografii africkou a afroamerickou.

<sup>15</sup> Ginette Vincendeau. „Francúzky film noir“. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: Producer, 2012, s.23n.

sovětské stagnace a počátku devadesátých let, které taktéž označovala jako *černou vlnu*. V současném diskursu (týkajícího se temných, zpravidla kriminálních snímků) užívá slovní spojení *černý film* například scenárista Jean-Claude Carrière.

V naší práci pojem *černý film* vnímáme obdobně triviálně jako pojmenování jisté *černé tendence*, kterou definujeme právě v souvislosti s podvratností těchto filmů. *Černým filmem* proto nerozumíme jen *film noir* čtyřicátých a padesátých let, označovaný jako klasický, ale celou podvratnou kinematografickou linii, do níž v textech o filmu noir bývají zařazováni i jeho předchůdci (*německý expresionismus* dvacátých let, *poetický realismus* a gangsterské filmy let třicátých) a žánry klasickým noirem (a jeho předchůdci) ovlivněné (francouzský *sociální film noir* čtyřicátých a padesátých let, *neo-noir* let šedesátých a následujících a podle našeho názoru i *černucha* let devadesátých). Zastáváme totiž názor, že tuto *černou linii* nelze členit na předchůdce a následovníky klasického noiru, ale je nutno ji vnímat jako spojitou a pokračující, a to nejen vpřed dalším rozvíjením (*tech noir*, *cyberpunk*, *nordic noir*), ale i vzad v návaznosti na obdobné tvůrčí tendence v období předkinematografickém. Komplexnost, temnotu a podvratnost *černých filmů* totiž vnímáme v kontextu prastarých *černých žánrů*, a to *tanců mrtvých* a příběhů *revenantů*. Naše závěry týkající se jejich *temné* kreativity opíráme především o historiografické spisy *Tance smrti* (Les Danses Macabres. 2001) André Corvisiera a *Obrazy očištění: Studie o barokní imaginaci* (2013) autorů Tomáše Malého a Pavla Suchánka. Smyslem tohoto zasazení *černého filmu* do širšího vývojového kontextu by pak mělo být i objasnění, proč jsou jako chaotické a podvratné reflektovány právě filmy *černé*.



Vlastní výzkum těchto kinematografických děl jsme provedli ve třech fázích.

První fází byla práce s odbornými texty vztahujícími se k *černým filmům*. Z nich jsme extrahovali první výběr, přibližně sto dvacet filmů, z nichž jsme hodlali vytvořit vlastní soubor zkoumaných audio-vizuálních děl. Kritériem pro zařazení do tohoto prvního výběru bylo užití klíčových slov v jejich reflexích. Těmito výrazy jsou následující slova (a jejich odvozeniny):

chaotický (chaotic)  
komplexní (complex)  
spletitý (convoluted)  
nejasný (ambiguous)  
matoucí (confusing)  
dezorientující (disorienting)  
nesouvislý (incoherent)  
přílišný (excessive)  
labyrintový (labyrinthian)

Druhým krokem bylo sledování vybraných filmů (často okénko po okénku), jímž jsme hodnotu reference v odborných textech ověřovali. Při sledování jsme se ptali, zda opravdu je stavba těchto filmů chaotizována, a pokud ano, tak v které své složce (struktura postav, struktura zápletky, prostorové a časové vztahy). V této fázi jsme z prvotního výběru vyloučili tituly, které se k teorii chaosu odkazují sice přímo, ale jejich vyprávění je nechaotickou konstrukcí (jako třeba *Lola běží o život* a *Atlas mraků*<sup>16</sup>), a taktéž jsme vyloučili filmy, jejichž stavebnou anomálnost jsme nebyli schopni vysvětlit jinak, než jako projev autorské neobratnosti (jako například v *sentimentálním* noiru *Políbek smrti*,<sup>17</sup> v němž přehnaná snaha o vyprovokování soucitu s opovrženímhodným protagonistou vede k zhroucení jeho konstrukce jako dramatické postavy, a v experimentu *Dáma v jezeře*,<sup>18</sup> ve kterém důslednost provedení konceptu, spočívajícího ve vyprávění pouze prostřednictvím subjektivní kamery, vypovídá spíše o jeho limitovaných narativních možnostech). U zbylých filmů nás pak zajímalo, jaká je četnost užití jednotlivých chaotizujících technik a ve kterých z těchto filmů jsou uplatněny nejprůkazněji a nejpříkladněji, aby mělo smysl jim v naší práci věnovat samostatnou kapitolu, či dokonce samostatnou část. Výsledkem této selekce byl soubor čtyřiceti filmů, které se staly základem pro třetí fázi naší práce, a totiž pro vypracování vlastních analýz.

Stavebnou analýzou jsme se snažili definovat konkrétní kompoziční prostředky, jimiž bylo extrémní stavebné komplexnosti dosaženo. Definice těchto chaotizujících kompozičních postupů byla přitom již od počátku hlavním cílem naší práce. Svoje poznatky jsme nicméně neměli v úmyslu shrnout do

---

<sup>16</sup> Cloud Atlas, 2012, Tom Tykwer, Lana Wachowski a Lilly Wachowski.

<sup>17</sup> Kiss of Death, 1947, Henry Hathaway.

<sup>18</sup> Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery.

zobecnující nauky, ale jejich popisem v organickém sepětí s určitým filmem, v němž byly užity (tedy formou kazuistiky), jsme jim chtěli ponechat jejich jedinečnost kreativního aktu; tak podle nás mohou být inspirativně nabídnuty k osvojení filmovým tvůrcům, s nimiž bychom výsledky své práce chtěli sdílet především. Spolu s neobvyklými kompozičními řešeními jim přitom chceme nabídnout i argumenty, které by jim pomohly jejich anomální stavebná řešení obhájit v pragmatickém prostředí filmové produkce.



Naše práce má čtyři hlavní části: obecnou část *Chaos* a tři části analyzující konkrétní filmová díla: *Chaos a žánr*, *Chaos a prostor*, *Chaos a čas*.

Část *Chaos* je analytickou konkretizací koncepčního rámce naznačeného v tomto úvodu. V její podčásti *Tři druhy chaosu* upřesníme způsob, jakým rozlišujeme různé formy chaosu v souladu s nejstaršími mytologiemi i současnou vědou, a v podčásti *Tři druhy stavebného chaosu* vymezíme okruhy audiovizuální tvorby, které k uvedeným třem druhům chaosu můžeme analogicky vztáhnout. Část *Chaos* se tedy neomezuje co do referencí k různým filmovým žánrům, zatímco žánrový záběr částí následujících je již zúžen na avizovaný *černý film*.

Část *Chaos a žánr* pojedná chaotickou stavbu *černých filmů* jako pokračatelů odvěkých makabrálních žánrů. Z tohoto souboru kazuistik jsou vyčleněny dva mimořádně chaotické tituly, jejichž analýzy daly vzniknout samostatným částem: *Chaos a prostor* a *Chaos a čas*.

Část *Chaos a prostor* je studií chaotické stavby neo-noiru *Spalující touha*<sup>19</sup> s důrazem na matoucí prostorové vztahy a chaotickou mizanscénu jako obraz snu.

Část *Chaos a čas* naši práci uzavírá studií černuchy *Astenický syndrom*<sup>20</sup> s důrazem na chaotické časové vztahy jako obraz historického otřesu a následné společenské krize.

---

<sup>19</sup> *Eyes Wide Shut*, 1999, Stanley Kubrick.

<sup>20</sup> *Asteničeskij sindrom*, 1989, Kira Muratova.



## 2 CHAOS



### 2.1 Tři druhy chaosu

„Chaos se [v archaických kulturách] manifestoval na dvou základních rovinách: na úrovni kosmologické a na úrovni sociální. V obou případech zaujímal tři hlavní podoby: eschatologický chaos na konci světa, chaos přetrvávající ve stvořeném světě a původní chaos, který stvoření světa předcházel.“<sup>21</sup>

#### 2.1.1 Chaos primordiální, z něž význam teprve vyvstane

„Než bylo moře a země a nebe, jež nad vším se klene, příroda na celém světě jen jedinou podobu měla, jejíž jméno byl chaos: změť surová, bez ladu skladu, nic než beztvará hmota, shluk zárodků v hromadě jedné, nestejnorodých to prvků, jež k sobě jen náhodou lnuly.“<sup>22</sup>

Starověká Čína zas koncept primordiálního chaosu a zároveň bájnou postavu v taoistické knize *Zhuangzi* pojmenovala slovní hříčkou *Hong meng*,

---

<sup>21</sup> Tomáš Vitek – Jiří Starý. „Zrcadlení chaosu“. In: Tomáš Vitek – Jiří Starý – Dalibor Antalík (eds.). *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 39.

<sup>22</sup> Publius Ovidius Naso. *Proměny*. Přeložil Ivan Bureš. 2. přeprac. vyd. Praha: Svoboda, 1974, s. 19.

kteřá se překládá jako mlha chaosu, nesmířná nesrozumitelnost, obrovské utajení, ale i oživující síla (*vis vitalis*) a přírodní energie.

V nejstarších evropských mýtech o stvoření světa je ekvivalentem nejednoznačného *Hong menga* temná (bezedná) propast plná vody, z níž v mýtech starověkého Řecka vytekl pramen všeho na světě. Hésiodův chaos jako *primární prázdnota* je pak prostorem, v němž se může rozšiřovat vše, co vznikne z chaosu Ovídiova, z prahmoty, kterou je pro Ovídia ona *surová změť*. Chaos před stvořením je tedy prázdňým prostorem pro vznik kosmu i materiálem (beztvarou hmotou), z něž kosmos vznikne.

Ovídiova *surová změť* je však i *surovými daty* Viléma Flussera, který jazyk ztotožňuje se strukturou kosmu<sup>23</sup> (jazyk jako celek implikující strukturu skutečnosti). Flusser totiž tvrdí, že člověka obklopují „surová data[, která] se stávají skutečností teprve tehdy, když jsou artikulována v podobě slov“.<sup>24</sup> Primordiální chaos je tedy i chaosem dosud *neartikulované* surové změti ve stavu před vznikem skutečnosti, která je podle Flussera *souhrnem jazyků*,<sup>25</sup> úplností, a tedy *děsivou rozmanitostí a složitostí* chaosu anarchického.

### **2.1.2 Chaos anarchický, z něž významů vyvstává příliš mnoho**

Stvoření světa, které následovalo po počátečním chaosu, mělo charakter členění či oddělování. Udržení tohoto řádu pak v mýtech představuje boj, ustavičné přemáhání a tvoření, jemuž se neřád staví na odpor.<sup>26</sup> Z pohledu termodynamiky a teorie informace tento boj znamená vzpírání se pádu do entropie a indiference (branch system), které je u Flussera uskutečňováno dialogem.<sup>27</sup> Stvoření světa je tedy stvořením autopoietického systému, neboli systému, který je schopen neustále zachovávat svou identitu v sebestroměňování a vývoji k vyšší komplexitě.

---

<sup>23</sup> V. Flusser. *Jazyk a skutečnost*, s. 9.

<sup>24</sup> *Tamtéž*, s. 26.

<sup>25</sup> *Tamtéž*.

<sup>26</sup> T. Vítěk – J. Starý. „Zrcadlení chaosu“, s. 16-18.

<sup>27</sup> Vilém Flusser. *Do universa technických obrazů*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001, s. 80.

Oním protipůsobícím ne-řádem byly nejrůznější nepřátelské síly, jejichž cílem nicméně bylo spíše prosadit vlastní uspořádání světa, než jeho uvržení do stavu před stvořením, do stavu počáteční neuspořádanosti. Zdá se proto, že v mytických konfliktech řádu s ne-řádem není popisováno „vítězství jediného možného řádu nad jeho absencí, nýbrž spíše konflikt dvou jeho zneprátelených variant, který končí přemožením, potlačením a démonizací jedné z nich.“<sup>28</sup>

Toto povšechné soupeření konkurenčních řádů pak nejspíše dalo vzniknout i řecké bohyni Eris, vládkyni chaosu a sváru, jenž je považován za zdroj neustálého společenského pohybu a vývoje k vyšší komplexitě, jak alespoň tvrdí Eridini novodobí uctívači. Ti z ní vytvořili ústřední božstvo postmoderního náboženství, diskordianismu, jednoho z kontrakulturních důsledků pronikání teorie chaosu do humanitního diskursu. Rychlé přijetí teorie chaosu kontrakulturou spočívá nejspíše v tom, že nestabilitu a nepředvídatelnost mnoha přírodních a fyzikálních fenoménů postuluje jako esenciální.

„Zatímco newtonský svět byl založen na stabilitě a řádu, teorie chaosu nás učí, že nestabilita a zmatek jsou nejenže široce rozšířeny v přírodě, ale jsou dokonce základem vývoje komplexity ve vesmíru.“<sup>29</sup>

Evolucionisté Richerson a Boyd tuto komplexnost organického a kulturního světa označili za již zmíněnou *děsivou rozmanitost a složitost* a dodávají:

„Darwinistická tradice nás vybízí k modelování problémů a zároveň k vypořádání se s vysoce zjednodušenými kousky přírody jednotlivě. Máme rádi jednoduché modely, které záměrně karikují reálný svět. Také máme rádi abstraktní experimenty, které připouštějí jen malý ždibec realismu. Máme rádi terénní data, která jasně

---

<sup>28</sup> T. Vítek – J. Starý. „Zrcadlení chaosu“, s. 41.

<sup>29</sup> L. Douglas Kiel – Euell Elliott. *Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications*. Ann Arbor: University of Michigan, 1997, s. 2.

ukazují důsledky jednoho procesu, a nenávidíme data, v nichž se vzájemně ovlivňuje několik procesů a vytváří nesrozumitelný mišmaš. (...) Provádíme empirické studie a pozorujeme omezené stránky fenoménu – řekněme technologie, politiky a umění –, protože nemáme dostatek duševních a fyzických zdrojů, abychom zvládli víc. Hledáme ty nejjednodušší reálné případy, abychom měli alespoň nějakou oporu pro naše přesvědčení, že tyto modely a experimenty jsou alespoň někdy pravdivé.“<sup>30</sup>

Fyzik Joseph Ford, který se specializoval na termodynamiku a teorii chaosu, tuto *děsivou rozmanitost a složitost* pojmenoval aforismem: „Evoluce je chaos se zpětnou vazbou.“<sup>31</sup> Tím v podstatě tvrdí totéž, co Charles Darwin, podle kterého se evoluce odehrává sjednáváním mezi účastníky – neboli dialogem.

Ona *děsivá rozmanitost a složitost* (chaotičnost) organického a kulturního světa (evoluce) pak tedy tkví v této dialogičnosti, anarchičnosti, ve významu samosprávy, který pojmu *anarchie* přikládal Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), jenž v ní spatřoval opak společenského zřízení ovládaného a formovaného generálním (totalitním) plánem vynucovaným nadřazenou autoritou. Podoba anarchicky organizované společnosti či komunity je naopak výsledkem dialogu (sjednávání) mezi vzájemně si nevládnoucími účastníky (jako tomu je například v prostředí mezinárodních vztahů). Vzhledem k tomu, že počet účastníků a možnosti sjednávání jsou prakticky neomezené, hovoříme o dialektickém chaosu. Nad tímto vitálním společenským kvasem se pohoršuje například čínský konfuciánský filosof Mencius:

„Svrchovaně moudří vládcové nyní nepovstávají, lenní knížata jednají bez omezení, a nezaměstnaní učenci se

---

<sup>30</sup> P. J. Richerson – R. Boyd. *Not by genes alone*, s. 147n.

<sup>31</sup> James Gleick. *Chaos: Making a New Science*. New York: Penguin Books, 1987, s. 314.

věnují divokému kritizování. Slova Yang Zhua a Mo Diho naplňují svět. (...) To, že pan Yang obhájí existenci kvůli sobě samému, by znamenalo nemít vládce. To, že pan Mo obhájí lásku vůči všem bez rozdílu, by znamenalo nemít otce. Nemít vládce ani otce znamená být ptákem či zvířetem.“<sup>32</sup>

Důsledkem této anarchie je pak neustále rostoucí přemíra informací, která svou nepojmutelností atakuje naši schopnost předvídání a integrace, přičemž „Psychika je předvídání a integrace ve svém základním smyslu; směřuje k ukončení nebo uzavření nekompletní zkušenosti.“<sup>33</sup> Reakcí na naši neschopnost se s touto matoucí informační přemírou vypořádat jsou podle diskordianisty Roberta Antona Wilsona konspirační teorie, jež představují jakousi novodobou démonologii, hledání nějaké Zlé síly, kterou bychom ze svého zmatení mohli obvinít. Wilson je však přesvědčen, že pokud se konspiračními teoriemi nenecháme ovládnout, pak „představují nejlepší test naší schopnosti vypořádat se s nejasností a nejistotou,“ protože „Pokud konspirační teorii studujete opravdu pečlivě a prozkoumáváte všechny její varianty, pak výsledek je podobný studiu kvantové teorie a všech jejích odporujících si modelů. Buď vám z toho hrábne, nebo se naučíte přemýšlet mimo hranice aristotelské *bud//anebo* logiky.“<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Jakub Maršálek. „Když se rodí pohromy a monstra: Chaos a pořádek ve starověké Číně“. In: *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 62.

<sup>33</sup> Ralph S. Lillie. „Randomness and Directiveness in the Evolution and Activity of Living Organisms“. *The American Naturalist*. 1948, roč. 82, č. 802, s. 17.

<sup>34</sup> Philip H. Farber. „Interview of Robert Anton Wilson“. *Paradigm Shift*. 1998, roč. 1, č. 1. [Cit. 22. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://users.bestweb.net/~kali93/raw.htm>>.

### 2.1.3 Chaos eschatologický, v němž význam je nevratně zrušen

„Asi ve všech kulturách je koncové období světa spojeno s rozpadem bohy vybudovaného řádu, ať už se jedná o řád fyzického světa, řád společenský a morální, nebo o obojí. (...) Je přitom důležité, že tento eschatologický chaos je obvykle jakýmsi zrcadlovým obrazem chaosu na počátku, a tak svým způsobem popírá božské stvoření a konstrukci řádu, který tento prvotní chaos překonal. (...) Typickým příznakem eschatologického chaosu je i opětné smíšení toho, co bylo bohy odděleno.“<sup>35</sup>

Toto opětné smíšení artikulované jako *mors omnia equat* bude v naší práci figurovat především jako *chaos makabrální*, vzniklý destrukcí, posmrtným rozkladem. Chaos, z nějž už nic nevznikne, neboli konečný stav v termodynamice označovaný jako tepelná smrt vesmíru. Přesto:

„Ráj – zejména ten na konci věků – není s chaosem nijak konfrontován a jeho věčnou existenci nic neohrožuje – na rozdíl od řádu, který má smysl pouze ve vztahu k chaosu a je nesen neustálou konfrontací s ním.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> T. Vítok – J. Starý. „Zrcadlení chaosu“, s. 25-26.

<sup>36</sup> *Tamtéž*, s. 27.

## 2.2 Tři druhy stovebného chaosu

Vymezení okruhů audio-vizuální tvorby, které jsou k různým druhům chaosu analogicky vztažitelné, uvedeme jakýmsi manifestem chaotického díla, za který můžeme považovat prolog filmu Jeana Renoira *Čubka*.<sup>37</sup> V tomto výjevu z loutkového divadla totiž nalézáme manifestaci vztahování se ke všem třem druhům chaosu.

Na scéně se objeví loutka starého moudrého muže a vážně oznámí, že ctěnému obecnstvu bude předvedeno vážné sociální drama, které dokáže, že zlo je vždy potrestáno. Objeví se však loutka vojáka a ohlásí, že předvedena bude komedie mravů s ponaučením. Pak se ovšem vynoří loutka uvaděče, která oba samozvané uvaděče zmlátí klackem a vyžene, a oznámí, že: „Hra, kterou uvidíte, není ani komedie, ani drama. Nemá vůbec žádné ponaučení a vůbec nic nedokazuje. Postavy nejsou ani hrdinové, ani zloduchové, ale obyčejní lidé jako vy a já. Tři hlavní postavy jsou *on*, *ona* a *druhý chlap* ... jako obvykle. *On* je milý, bázlivý chlapík, už ne mladý, ale pořádně naivní. Dík své kulturnosti a vnímavosti, kterou převyšuje svoje okolí, působí jako úplný hlupák. *Ona* je bytůstka se zvláštním kouzlem a osobitou vulgaritou. Je vždy upřímná, a přitom neustále lže. A ten *druhý chlap*, to je prostě prachobyčejný Dédé, nic víc.“

K chaosu primordiálnímu se tu podle nás vztahuje neurčenost (obecnost) postav (*on*, *ona* a *druhý chlap*). Volbu z pole možností vztahující se k chaosu anarchickému spatřujeme v přítomnosti tří uvaděčů, kteří si vzájemně protiřečí, ale děj *Čubky* přítomnost všech tří zpětně opravňuje. K chaosu eschatologickému se dle našeho názoru vztahuje neurčitelnost vztahu mezi hranou částí *Čubky* a druhem loutek uvaděčů (mudrc, voják, uvaděč).

---

<sup>37</sup> La Chienne, 1931, Jean Renoir.

### 2.2.1 Bílá místa: Neurčenost

Chaosu primordiálnímu je ve stavbě uměleckého díla ekvivalentní stav, kdy vyjadřovací prvky a vztahy mezi nimi ještě nejsou vytvořeny. Ve stavbě jsou otevřena bílá místa nabídnutá divákovi k stvoření jeho vlastního světa. Jednoduchá dramatická situace minimalistického filmu vytváří prázdný prostor pro vložení divákových vnitřních projekcí; bílými místy jsou neurčené motivace mlčících postav v nehybných dlouhých záběrech. Emocionální svět těchto neurčitých protagonistů je pak divákovou projekcí sebe sama.

Jiným způsobem práce s neurčeností se vyznačují filmy evokující nazírání světa dítětem, neboli proces prvotního čtení dosud nepojmenované skutečnosti. Děje se tak třeba v *Pohádce pohádek*<sup>38</sup> Jurije Borisoviče Norštejna, která ztvárňuje, jak dítě poznává svět, jak v neartikulovaném chaosu (ve světě dosud nezjednodušeném ideologií) hledá orientační body a nalézá první pojmenování.



Dramatickou situací minimalistického *Lidství*<sup>39</sup> Bruna Dumonta je vyšetřování znásilnění a vraždy jedenáctileté holčičky. Tato situace je však zamíchána do všední každodennosti, kde se vše zdá být stejně nedůležité a je vcelku jedno, jestli se policejní superintendant Pharaon de Winter právě zaobírá vyšetřováním zločinu, plněním zahrady, jízdou na kole, voyeurstvím či jinou ze svých osamělých aktivit. Tento vyprázdněný narativní prostor je pak divákovi nabídnut k stvoření nevyjádřeného, utrápeného srdce Pharaona De Wintera, jenž si po smrti ženy a dítěte neví rady sám se sebou, svou bolest drží uvnitř, šířán tragédií, o níž se nemluví.

Pobídkou k tomuto stvoření z vlastních projekcí je (krom dlouhých záběrů a znehybnění hereckého projevu) zvuk namáhavého dechu, který nad zvuky vnějšího prostředí dominuje. Dalšími vodítky naznačujícími možnou existenci skrývané, hluboce rozrušené emocionality postav jsou i zneklidňující detaily či

---

<sup>38</sup> Skazka skazok, 1979, Jurij Borisovič Norštejn.

<sup>39</sup> L'Humanité, 1999, Bruno Dumont.



rozpory v jinak neutrální mizanscéně (Pharaonovo očichávání jednoho z podezřelých, drbání prasnice či dlouhé objetí se zaměstnancem psychiatrie).

Oním nezúčastněným pozorováním postav mimo situace, které jejich vnitřní utrpení vyvolaly, je Dumont opakem Aki Kaurismäkiho. Ten sice, stejně jako Dumont, divákovi otevírá prostor pro sebeprojekci soustředěnou observací nehybných postav v dlouhých záběrech, svůj záměr však uskutečňuje řazením těchto záběrů přímo do situací atakujících emoce diváků, kdy zdání hlubokých pocitů uvnitř postavy je docíleno skrze rozpor mezi nehybností herce a silným emocionálním impulzem, jemuž je postava vystavena, například když protagonista *Světla v soumraku*<sup>40</sup> odhalí, že byl podveden ženou, které bezmezně důvěřoval. Nehybnost je tak projevem postav, které navzdory sociální nepřízni věří v lepší zítřek, avšak právě kvůli křehkosti svého snu jsou nuceni své emoce potlačit.



Jiný druh vyprázdněnosti představují filmy, jejichž bílá místa stimulují příjemcův intelekt. Příkladem může být *Moloch*<sup>41</sup> Alexandra Sokurova, v němž Adolf Hitler se svojí svitou mocných přijede na jednodenní odpočinek do alpské pevnosti a zas odjede. Během jeho pobytu jsou přítomny co nejvíce potlačeny informace o aktuálních historických událostech a předveden je naopak prázdný prostor volného, nebo dokonce hluchého času (až bezčasu), v němž se dějí jen prchavé a v podstatě bezvýznamné proměny vztahových konstelací mezi odpočívajícími postavami. Jsme svědky jejich probouzení, čekání na výtah, oběda, výletu, postávání a hledění do krajiny. Vše hlučné a dramatické zůstalo dole pod Alpami, aby se připomínalo jen vzdálenými ozvuky střelby a filmovou projekcí válečného zpravodajství (o skutečnosti na frontě však skrze propagandistickou mlhu vypovídající taktéž jen formou vzdáleného ozvuku). Klid vysokohorského sídla díky tomu působí hystericky a mnohdy groteskní pokusy o zabíjení času divákovi působí spíše nevolnost. Tu vyvolává především mlčenlivá přítomnost služebnictva a ozbrojeného doprovodu, jejichž úzkostná úslužnost do prázdného prostoru volného času nechává pronikat hrozivost, být v prostoru

---

<sup>40</sup> Laitakaupungin valot, 2006, Aki Kaurismäki.

<sup>41</sup> Moloch, 1999, Alexandr Sokurov.

samém se neděje nic, co by ji mohlo opodstatnit. Molochova děsivost se zpřítomňuje skrze svoji nepřítomnost.

Intelektuálně stimulující může být ale i neurčenost daná lhostejností jako ve filmu *Socialismus*<sup>42</sup> Jean-Luca Godarda, jehož myšlenkovému toku dominují neutrální veřejné statky jako voda (formou jejího zobrazování), téma peněz či podstatné jméno věc. Godardova lhostejnost k divákovi tu podobně neutrálními (nevýraznými) činí i vodítka, jak tuto neurčenost zaplnit. Divák už není vybídnut k sebeprojekci jako u Dumonta a demonstrativně lhostejným veřejným statkem se tak stává i samotný film (stává se surovou změtí nabídnutou k prvotnímu čtení). Extrémní formou filmového ztvárnění takové neurčenosti by byla němá projekce bílého plátna.

## 2.2.2 Rušná místa: Volba z pole možností

Chaosu anarchickému je ve stavbě uměleckého díla ekvivalentní stav, kdy vyjadřovacích prvků a vztahů mezi nimi je neusledovatelně mnoho. Přemíra stavebních prvků v extrémně složité struktuře takového díla otevírá možnosti radikálně různých způsobů čtení a divák je vybídnut k volbě. Struktura takového díla vykazuje neomezenost, neusledovatelnost, komunikační citlivost a otevřenost dotvoření příjemcem. Extrémní formou by byla souběžná projekce několika vzájemně provázaných filmů.



K anarchickému chaosu se vztahují například extravagantní fantaskní filmy Kena Russella jako *Mahler*<sup>43</sup> či *Lisztománie*<sup>44</sup> (v níž je brilantní klavírista a hudební skladatel devatenáctého století Ferenc Liszt ztvárněn jako glam rocková megastar), satirické ansámblové filmy Roberta Altmana jako *Prostřihy*<sup>45</sup> s dvaadvaceti hlavními postavami či *Nashville*<sup>46</sup> s dvaceti čtyřmi hlavními postavami (jejichž dějové linky se všerůzně překrývají) a také ztřeštěné feérie

---

<sup>42</sup> Film *socialisme*, 2010, Jean-Luc Godard.

<sup>43</sup> *Mahler*, 1974, Ken Russell.

<sup>44</sup> *Lisztomania*, 1975, Ken Russell.

<sup>45</sup> *Short cuts*, 1993, Robert Altman.

<sup>46</sup> *Nashville*, 1975, Robert Altman.

Emira Kusturicy, jejichž mnohdy iracionální a nemotivované dění je dílem několika kolidujících dialogů v rámci široké množiny lidí a zvířat, jak se můžeme přesvědčit například při sledování snímku *Život je zázrak*.<sup>47</sup>

Dojem neusledovatelnosti těchto filmů (daný složitostí uspořádání jejich složek) je navíc umocňován oslabováním mechanismů, které mysli umožňují uspořádání složek předvídat a integrovat, neboli kompletovat do spojitých (logických) útvarů, zúhledňovat je do ukončených a uzavřených zkušeností (Gestalt). Oslabení těchto mechanismů je docíleno tím, že do struktury zmíněných filmů jsou zakomponovány nejrůznější anomálie, vady a špatná propojení (ve smyslu spojování nespojitelného, které nacházíme především u surrealistů). V takovém vyprávění se uplatňuje matoucí iluzivnost, slepé odbočky a odporující si varianty událostí prožívaných, reflektovaných, či dokonce přetvářených z různých hledisek různých postav, či dokonce různých vyprávěčů s nejistou mírou spolehlivosti. Zábavnost (a účinnost) těchto postupů pak spočívá v tom, že vnímateli díla umožňují „docenit nejen neurčitost reference, ale také postup, jakým je tato neurčitost vytvářena, jasný a úmyslný způsob, jakým mi je nabídnuta, přesnost mechanismu, který mě okouzluje nepřesností.“<sup>48</sup>

Obecně řečeno, význam je v těchto filmech nahrazen polem významů, čímž se otevírá dialog s příjemcem. Výsledného tvaru díla je pak dosaženo volbou toho kterého významu polem nabízeného. O disponovanosti díla poskytovat takové volby k svému dotváření (k sjednávání svého výsledného tvaru) hovoříme jako o míře jeho komunikační otevřenosti (citlivosti) a samo dotváření vnímáme jako jednu z forem dialektického chaosu.



Široce otevřená významová pole můžeme nalézt třeba v Godardově filmu *Nová vlna*.<sup>49</sup> Časoprostorové vztahy jsou v tomto snímku sice ustaveny s maximální přehledností (příběh se vyvíjí chronologicky a v omezeném počtu lokací světa contessy Torlato-Favrini), postavy však do tohoto jasně čitelného prostředí vstupují (a zase z něj vystupují) s naprosto nečitelnými úmysly a stejně

---

<sup>47</sup> *Život je čudo*, 2004, Emir Kusturica.

<sup>48</sup> Umberto Eco. *The Open Work*. Z italského originálu do angličtiny přeložila Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, s. 34.

<sup>49</sup> *Nouvelle vague*, 1990, Jean-Luc Godard.

nepředvídatelně se ocitají v záběrech – podle toho, kde je právě zastihne volně se pohybující kamera. Ta je tu v roli jakéhosi těkajícího vědomí, v jehož pozorovatelsví je jistá libovůle, ne vždy je jasný důvod zájmu o sledované či ztráta tohoto zájmu a přenesení pozornosti jinam, čímž tento těkající zrak všechnen ten nejasný život v jasně stanoveném prostoru uvádí do neustále se proměňujících významových vztahů.

Kupříkladu v třicáté sedmé minutě se v contessině vile a v parku kolem ní pohybuje větší množství postav: někteří jsou ve vile zaměstnání jako služebnictvo, další se přijeli bavit jako hostitelčini hosté, jiní s hostitelkou mají obchodní jednání a někteří vůbec nevědí, proč tu jsou. Celý prostor je tak rozehrán mnoha paralelně probíhajícími aktivitami, situacemi, dialogy, což všechno dohromady vytváří multiplán určený k volnému pohybu kamery. Ta setrvává s protagonistou Rogerem Lennoxem řešícím s contessou jejich neperspektivní vztah, tu ji zničehonic intenzivně zaujmou stromy a zpěv ptáků, aby se hned jak ji omrzí přenesla na služebnou přijíždějící na kole, která ji dovede ke contesse (telefonicky řešící problém provozu její firmy) stojící u auta, v němž její asistentka již delší dobu přemýšlí o téměř abstraktní lásce, tu vykročí za odcházející (rozpadající se) dvojicí, ale víc než dvojice sama ji zaujme (věčně obrozované) pole, tedy se kochá pohledem na pole a dvojici nechá odejít, aby ji zachytila v pozadí o několik vteřin později, kdy ji však již zajímá všudypřítomný mudrující zahradník (shrnující pochybnosti o všem předešlém), na nějž svůj soustředěný zájem upne hned po té, co zahlédla odjíždějící Maserati, které již delší dobu pro contessu připravoval její řidič (vůz, v němž jezdí, když chce být sama).

Smyslem této roztěkanosti je podle nás stimulace divákovy kritického myšlení; Godard tak provokuje k dialogu a volbě z nabízených významů, přičemž v zpochybňování prostředků tohoto sdělování se uchyluje i k užití zcizovacího efektu. Tehdy jsme svědky toho, jak se postavy dají do pohybu či promluví zjevně naaranžovaně přesně ve chvíli, kdy na nich kamera ulpí, a občas lze mít dojem, že je režisérův pokyn v nudě čekání překvapil (contessina asistentka ve scéně v továrně) nebo že jim provedení akce či příprava na ni působí problém (muž zápolící s nedočkavým koněm v křoví se prozradí ještě před tím, než má poklidně projít kolem kamery).

Do těchto komplikovaně vystavěných záběrů se navíc hrne prakticky neusledovatelné množství literárních citací dále zmnohovýznamňujících strukturu, v níž se naprosté banality až hlouposti proplétají se závažnými momenty, které se rázem stávají banálními, aby na závažnosti nabylo naopak vše, co ještě před okamžikem bylo hloupé.



V současné kinematografii se tento způsob chaotizace projevuje mimo jiné v nezávislé indické kinematografii jako nástroj k průniku do trýznivých spletností indické společnosti. Jako příklad uveďme roadmovie do nitra člověka *Šest stop vysoká*.<sup>50</sup> Protagonista se v ní vydává na trasu z jižní Indie až do Himalájí, aby hledal dívku jménem Maya, která v horské oblasti zmizela během katastrofálních záplav. Do hor se vydala po té, co ji protagonista opustil, protože jeho životní zásadou je nevázat se. Jeho dřívější milenky však nadále zůstaly v jeho životě, takže v případě Mayi je poprvé konfrontován s bolestnou ztrátou. Její zmizení totiž odhalilo hloubku jejich vztahu, kterou si dříve nepřipouštěl.

Hledání Mayi v záplavami zničeném teritoriu nalézá svoji formu v bloudění protagonistovou myslí, která je Mayinou ztrátou neméně zdevastovaná. Vzpomínky, představy a úzkostné vize neznámé přítomnosti i předpokládané budoucnosti se mísí v proudu prudkých asociací, v nichž se postupně setře rozdíl mezi subjektivním a objektivním. Cesta do protagonistova nitra končí (obrazně) v jeho srdci zcela ovládaném Mayou, bez níž už nic v jeho životě nedává smysl.

Podobným labyrintem vzpomínek, představ a úzkostných vizí je *Láska*<sup>51</sup> Gaspara Noého, která tematizuje nevyzpytatelnost a spletnost milostných vztahů v prostředí současné Evropy zbavené svazujících pravidel partnerského soužití. Protagonista Gaspar (a s ním i divák) se tu ztrácí ve vzpomínkách na milovanou Elektru, která ho opustila kvůli jeho nevěrám a (podobně jako dívka v předešlém filmu) navždy zmizela. Vše o vztahu Gaspara a Elektry a jeho marných pokusech ji znovu nalézt se ovšem v tomto případě dozvíme již v první polovině filmu a druhá polovina je pak složena jakoby ze samých konců, z mnoha různých způsobů jak film uzavřít a je jen na divákovi, který zvolí.

---

<sup>50</sup> *Oraalppokkam (Six Feet High)*, 2014, Sanal Kumar Sasidharan.

<sup>51</sup> *Love*, 2015, Gaspar Noé.

### 2.2.3 Mrtvá místa: Neurčitelnost

Chaosu eschatologickému je ve stavbě uměleckého díla ekvivalentní stav, kdy vyjadřovací prvky a vztahy mezi nimi jsou zničeny. Nedostatky ve stavbě se vzpírají divákovým možnostem jejich dotvoření (třeba vložením vlastních projekcí). Příkladem mohou být *černé filmy*, které jsou jako fenomén dokonce charakterizovatelné právě tím, že se v jejich stavbě uplatňuje *nezrušitelná neurčitelnost* (nečitelnost, absurdita), jejíž extrémní formou by byla projekce filmu, jehož každé jednotlivé okénko by se nijak nevztahovalo k žádnému jinému.



Naše chápání *nezrušitelné neurčitelnosti* nejlépe vysvětlíme její odlišností od *tajemství*, které je proti-chaotické, *nejasnosti*, která je anarchická, a *neurčenosti*, která je indiferentní.

Vytvářením tajemství aktivně bráníme poznání něčeho určitého, provádíme jeho zahalování a nad těmi, které udržujeme v neznalosti, tím získáváme moc. Nezasvěcení přesto mají alespoň přibližnou představu o tom, co je ztajeno, neboť je prezentováno napovězením, které implikuje jeho zrušitelnost dopovězením, neboli možnost (reálnou či nereálnou) stát se z nezasvěceného a ovládaného zasvěceným a mocným. Na tom je založena i taktika žánrů, které jsou na práci s tajemstvím založeny: autor skrze příslib zasvěcení do tajemství ovládá příjemce.

Klíčovým rysem *nezrušitelné neurčitelnosti* je naopak rovnost autora s příjemcem: autor příjemce přivede k neurčitelnému, ale neovládá jej, dokonce proklamuje, že ani nemá, jak by jej ovládal, protože neurčitelnému čelí se stejnou nevědomostí jako příjemce. Odhalování neurčitelného je totiž výrazem nevíry v určitost (a tedy i nevíry v tajemství: ve světě a ve vesmíru nás neobklopují řešitelná tajemství, ale bezbřehá neurčitelnost). Neurčitelnost je proto vytvořena tak, aby byla s jistotou neodstranitelná a byla možná toliko její ostenze.

Nejasnost, jako výraz chaosu anarchického, je naopak uvedením v pochybnost, kterou můžeme překlenout volbou z pole možností, přičemž v rámci tohoto pole se mohou vyskytnout i poznání zcela si odporující (míra nejasnosti je pak dána šířkou tohoto pole). S odhalením tajemství se tedy odhalí smysl, který vložil autor (autor tajemství); zrušením nejasnosti se naopak odhalí smysl, jež zvolil příjemce z pole možností, které autor *pouze* otevřel.

Neurčenost je potom stav, kdy je pole možností příjemci nabídnuto prázdné. Tato prázdnota je ovšem vytvořena jako zaplnitelná, k čemuž příjemce bývá autorem dokonce přímo vybídnut.

## 3 CHAOS A ŽÁNŘ



### 3.1 Úvodem

Film noir (černý film), balancující na hraně mezi chaosem anarchickým a eschatologickým, lze nahlížet v souvislosti se dvěma prastarými žánry, vyrůstajícími každý z jiného druhu fascinace smrtí. Prvním žánrem je *danse macabre*, tanec mrtvých, těžící z fascinace smrtí, která ruší všechny společenské rozdíly, a jako takový je žánrem sociální satiry. Druhým žánrem jsou kriminálně dramatické příběhy revenantů, navrátilců ze záhrobí, vycházející z fascinace smrtí jako nelimitní hranicí.

Nejrůznější podoby *černého filmu* se objevují v dobách, kdy se svět ocitá v krizi. Temná krizovost přitom nalézá výraz i v jistých výstřednostech ve stavbě, které mají diváka dezorientovat. Dochází k překračování a znečitelnování hranic mezi životem a smrtí, mezi vědomím a nevědomím, mezi bděním a snem, realitou a domněnkou, mezi vyšetřováním zločinu a jeho pácháním. Obvyklou se tak stává absence věrohodné vyšetřovací verze, plného doznání či nezpochybnitelného objasnění zločinu. Film noir totiž nemá (na rozdíl od klasického detektivního dramatu) diváka uklidňovat stvrzením řádu věcí a těží naopak z chaosu rozkladu a sebezohavování formy. Je obrazem společnosti v procesu pádu.

To však neznamená, že všechny noiry porušují všechna pravidla. Různé černé filmy se od sebe odlišují tím, že porušují jen několik vybraných pravidel, a to v různých kombinacích. Noirový instrumentář chaotizujících prostředků je tedy rozmanitý, avšak jeho jednotlivé položky nelze aplikovat na celou skupinu filmů zahrnutých pod kategorii noir jako principy obecné a sjednocující. Sjednocující je pouze strategie vedoucí k divákově dezorientaci. Stavba noiru (logika jeho stavby) proto bývá nějakým způsobem narušená (nedostatky či nadbytečnostmi), což znesnadňuje jeho pochopení, zvyšuje jeho tajemnost a inspiruje k symbolickým výkladům.



Na následujících stranách proto prozkoumáme tvrzení, že v jiných žánrech nepřijatelné chaotizující prvky (jako například nejasnost motivací postav či nedořečenost děje) jsou pro film noir naopak konstitutivní.

## 3.2 Popření chaosu

Kriminální drama tradičního typu je střetem dvou typů řádu – řádu zločinného a řádu dobročinného, dvou organizovaných struktur, které se pokoušejí vzájemně narušit. Odhalování zločinu a stíhání jeho pachatelů je organizováno způsobem, který implikuje, že dobro lze činit pouze jedinou správnou formou (metodou), neboli jedinou správnou a logickou dedukcí, jediným správným čtením skutečnosti (stop). Spořádanost ne-řádu pak v tradičním kriminálním dramatu nespočívá jen v organizovanosti zločinu, ale i v zanechávání a maskování stop (nezaměnitelného otisku pachatele v jeho činu), které vždy vedou k viníkovu dopadení, jako by odhalení zločinu bylo implikováno již jeho spácháním.

„Klasickou detektivku můžeme proto číst jako řadu úvah, v nichž závěr (= vrah) musí nutně vyplynout z premis (= důkazový materiál, který na základě stop a jejich ‚čtení‘ shromáždil detektiv).“<sup>52</sup>

Ve filmu noir je toto útěšné pojetí opuštěno<sup>53</sup> ve prospěch buď (mnohdy nedbale) skrývané neútěšnosti nebo (neméně černé) falešné útěšnosti, jejíž předstíranost ovšem bývá přiznána (anti-iluzivními prostředky, například úmyslnou skriptovou chybou). Dvě podoby řádu se už vzájemně nezpochybňují svým soupeřením, ale jsou zpochybněny svou spoluprací.

„Co je tady nápadné zejména ve srovnání s klasickou detektivkou? Není zde žádná pracovní hypotéza, teorie, která dovoluje znaky nejen číst, nýbrž především je jakožto znaky odhalovat

---

<sup>52</sup> Miroslav Petříček. *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové, 2000, s. 87.

<sup>53</sup> K černým detektivním románům typu *hard-boiled*, které jsou jedním z inspiračních zdrojů filmu noir, Miroslav Petříček podotýká, že „na rozdíl od klasické detektivky nejde v těchto románech o manifestaci logické racionality v nerozumném světě“ (M. Petříček. *Majestát zákona*, s. 200.).

(na základě toho, že zapadají do určitého předpokládaného vzorce).“<sup>54</sup>

„V krajním případě je pak odhalení základního ‚vzorce‘, díky němuž se teprve začínají vůbec rýsovat indicie, aktem stvoření z ničeho, protože hypotéza vyvstává z chaosu, v němž jsou všechny kombinace možné, do něhož je detektiv vržen a který je zprvu naprostým bezcestím (...).“<sup>55</sup>

Přehledně konstruované a jednoznačné kriminální drama tradičního typu se rozplývá v nesčetných nesrovnalostech (stavebný chaos), jejichž důsledkem je mnohost různých způsobů čtení (interpretační chaos).<sup>56</sup>

Východiskem filmu noir nicméně není *chaos* (jeho ztvárňování), ale upozorňování právě na ono *popření chaosu*. Prostředkem tohoto upozorňování je zločin, jehož skutková podstata je pachatelem zapírána a vyšetřovatelem popírána (fatální zvraty v noirových zápletkách bývají mnohdy dílem jakési *parapraxe*, která tuto *supresi* prozradí). Úspěšnost zapírání a popírání se přitom vzájemně podporují. Strategie existence v chaosu totiž u obou znesvářených stran spočívá v předstírání, že *vše je v pořádku*. Pachatel předstírá, že se zločin nestal, přestože kolem sebe ledabyly trouší bezpočet stop, a vyšetřovatel se tváří, že *postupuje dle pravidel*, byť skutkovou podstatu neodhalil uspokojivě, či ji dokonce vůbec nerozpoznal, a vyšetřování bylo *úspěšně uzavřeno* na základě nepravdy.<sup>57</sup> Zločin je tedy popřen pachatelem i detektivem.

---

<sup>54</sup> M. Petříček. *Majestát zákona*, s. 237.

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>56</sup> Juraj Mojžiš v souvislosti se sci-fi noirem *Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965, Jean-Luc Godard) a Godardovou praxí přesycování filmového vyprávění citáty a odkazy hovoří o *zcitlivění interpretačního prostoru* (Juraj Mojžiš. „Vymývanie slov ako dramatický trópus“. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.). *Poetika zločinu: Francúzsky film noir*. Bratislava: Producer, 2012, s. 211.).

<sup>57</sup> Ve věci překračování pravidel kriminálního žánru je nutno připomenout jistou baroknost filmu noir, a to především ve významu, který pojmu *barokní* přikládá Vojtěch Birnbaum (Týž. *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad, 1941). V jeho pojetí by se tradiční kriminální drama dalo chápat jako tvar *klasicistní*, neboli zakládající pravidla slohu, která (jako omezující) film noir (*barokně*) zpochybňuje, porušuje, či dokonce ruší.

Z výše uvedeného plyne, že tradiční kriminální drama je ideologickým prostředkem proti-chaotické strategie udržování společenského pořádku (poslušnosti) a jako takové je útěchou i těm, kterým se spravedlnosti nedostává – je optimistickou prezentací ideálu. Pro-chaotický film noir pak demaskuje iracionalitu, kvůli níž se této spravedlnosti už z principu dostat nemůže. Jeho *perverzní útěšnost* spočívá ve skepsi, v přijetí nesmyslnosti vzpoury vůči bezpráví. Spravedlnost zůstává ideálem, avšak buď nedosažitelným, nebo arbitrárním, nekonečně variabilním jako chaos a způsoby jeho artikulace i čtení této artikulace.

Důsledkem této pro-chaotické neuchopitelnosti je pak i jistá neuchopitelnost metodologická: o filmu noir tu hovoříme jako o žánru, přestože nelze jednoznačně odpovědět na otázku: „zda filmy, o nichž je řeč, tvoří období, žánr, cyklus, styl či prostě jen ‚fenomén‘“. <sup>58</sup> Při pokusech o pojmenování noirových konstant proto badatelé jako James Naremore ve své knize *More than night: Film noir in its contexts* čelí extrémní komplexnosti (chaosu), spočívající ve skutečnosti, že chaotické („po všech stránkách nestabilní“) <sup>59</sup> jsou samy filmy, které film noir jako pojem vymezují.

O jakési definitivní zobecnění (popření chaosu) se neúspěšně snaží například Vivian Sobchacková, která se ve studii *Lounge time: chronotop filmu noir a období poválečných krizí* <sup>60</sup> pokouší noir definovat jako specifický, nezaměnitelný chronotop; jejímu pečlivě vyargumentovanému zobecňování je však postupně obětováno téměř vše, co podle nás film noir odlišuje od tradičního kriminálního dramatu, což práci Sobchackové promění v obecné pojednání o chronotopech; k diskusi o filmu noir tak autorka přispívá především zprávou o schopnosti noirových filmů zobecňování unikát.

V klasických žánrech (jako například ve westernu či gangsterském filmu) totiž podle Elizabeth Cowieové můžeme předpokládat řadu prvků, které jsou

---

<sup>58</sup> James Naremore. *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1998, s. 9.

<sup>59</sup> Zdeněk Hudec. „Noirové nálady Bertranda Taverniera“. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: Producer, 2012, s. 248.

<sup>60</sup> Vivian Sobchacková. „Lounge time: chronotop filmu noir a období poválečných krizí“. Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č.1 (21), s. 73–110.

předepsané nebo naopak vyloučené, zatímco ve filmu noir žádné jedinečné ani zakázané prvky nejsou.<sup>61</sup>

Z ryze taktických důvodů se v této části přesto jistého zjednodušení dopustíme, a to tím, že stavebné zvláštnosti dotčeného žánru budeme vnímat a v jednotlivostech formulovat jako součást odvěkého proudu *temné* kreativity makabrálních *tanců mrtvých*, těžících z fascinace smrtí, která ruší všechny společenské rozdíly, a neméně temných příběhů *revenantů*, navrátilců ze záhrobí, vycházejících z fascinace smrtí jako nelimitní hranicí.

---

<sup>61</sup> Elizabeth Cowieová. „Film noir a ženy“. Přeložila Jana Tomášková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č.1 (21), s. 118.

### 3.3 Fascinace smrtí

Vztahování se ke smrti je dáno již samotným těžištěm noirových zápletek, kterým je zpravidla vražda. Specifická *černost* tohoto vztahování nicméně nevyplývá z násilné smrti samé, ale ze sepětí kontrastů: smrti a lásky, řečeno jazykem žánrů: ze sepětí kriminálního dramatu a melodramatu (dramatu citů a vášní). O filmu noir proto často můžeme hovořit jako o *kriminálním melodramatu*; tak byly konec konců mnohé z filmů, které byly později zahrnuty do kategorie noir, označovány již v době svého vzniku.<sup>62</sup> „Dlužno ale připomenout, že samotné melodrama je velmi otevřený žánr,“<sup>63</sup> a to i pokud tento termín zúžíme do významu, v jakém ho v souvislosti s kinematografií užívá moderní kritika. Ta filmy noir uznává jako melodramata v tom smyslu, že obsahují „psychologizovaná a tematizovaná zobrazení vnitřních dilemat hlavního hrdiny“.<sup>64</sup>

„Navíc prvek osudovosti, náhody a shody okolností, který vytváří příznačnou vnitřní hnací sílu událostí v melodramatu, je vlastní i filmu noir. Síly a vášně mimo jejich chápání nutí jednotlivé postavy jednat určitým způsobem, většinou v jisté formě *amour fou*, šílené lásky.“<sup>65</sup>

Pro noirové zápletky je přitom charakteristické, že láska a zločin si jsou vzájemnou komplikací a z jejich těsného sepětí zpravidla vzejde zmar jednoho či druhého, mnohdy obojího. Láska tu navíc nejednou stojí na stejných úkladech, lžích a podvodném jednání jako zločin. Čistý, nezištný cit v noirech nachází svoje uplatnění mnohdy jen jako kontrastní jev, jehož zmarem ještě více vynikne makabrální ponuřost, s níž nad zločinem i láskou triumfuje smrt.

---

<sup>62</sup> *Tamtéž*, s. 120.

<sup>63</sup> *Tamtéž*. Cowieová na stranách 120 až 124 pojednává spleť vztah noiru a melodramatu jako žánrů i jako pojmů.

<sup>64</sup> Thomas Elsaesser. „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“. In: Christine Gledhill (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987, s. 55n.

<sup>65</sup> E. Cowieová. „Film noir a ženy“, s. 122.

### 3.3.1 Revenance

Ze záhrobí se nikdy nevrací mrtvý, který dobře zemřel a byl dobře pohřben. Revenance by tedy nebylo bez dramatického, mnohdy kriminálně dramatického potenciálu. Jako takový je návrat ze záhrobí zdrojem charakteristických syžetů, které rozlišujeme již v antickém dramatu i prastarých eposech. Revenant se zpravidla zjeví někomu, kdo mu má zjednat právo, aby na onom světě došel klidu – například potrestáním jeho vrahů, kteří unikli pozemskému trestu. Zjevení je pak o to naléhavější, pokud vrahové s obětí naložili způsobem, který znemožnil její řádné pohřbení. Tělo oběti zmizelo, aby zmizela sama vražda.

Opakem je *ochočený mrtvý* – zemřel, jak měl, a byl správně pohřben. Můžeme si ho tedy připomínat bez rizika, že bychom ho tím přivolali zpět. Není zapírán, není popírán.

Středověké křesťanství syžety revenance rozšiřuje o dispozice očistce. Duše trpící za svoje hříchy v purgatoriu se zjeví a žádá příjemce zjevení, aby ji z očistcových muk osvobodil tím, že za ni dá sloužit mše nebo vykoná pouť. „V barokní literatuře určené širším sociálním vrstvám, resp. různým kulturním prostředím se téma revenantů rozpínalo do značného množství příběhů o zjevování duší a o znameních, která duše na zemi zanechaly. Významnější soubory těchto historek se objevovaly nejpozději od počátku 17. století.“<sup>66</sup> Jejich vznik a šíření podporovaly i laické konfraternity, které „významně podporovaly představy o intenzivní výměně informací mezi světy žijících a zemřelých“.<sup>67</sup>

Při posuzování inspirativnosti literární podoby těchto zjevení pro černý film je nicméně nutno brát v potaz cirkulaci tématu očistce různými vrstvami raně novověké společnosti. Nejedná se totiž o *la religion populaire* ale o *la religion popularisée*, jak toto rozlišení připomíná historik Michel Vovelle. *Zlidovělé náboženství* podle něj sestupuje z učených diskusí do teologicky nevzdělaného prostředí, aby se zde transformovalo a jaksi přibarvilo drastickými lidovými představami a nakonec se v podobě *svědeckých výpovědí* vrátilo zpět do té

---

<sup>66</sup> Tomáš Malý – Pavel Suchánek. *Obrazy očistce: Studie o barokní imaginaci*. Brno: Maticе moravská, 2013, s. 308.

<sup>67</sup> *Tamtéž*, s. 312.

oblasti kultury, kde vzniklo.<sup>68</sup> Výsledná literární podoba zjevení proto odpovídá spíše „soudobým představám a strategiím lokálních církevních představitelů,“<sup>69</sup> kteří potřebovali „prostřednictvím jednoduchých a krátkých exempel ukázat hlavní principy očištcové doktríny a zákonitosti výměny zásluh mezi tímto a oním světem.“<sup>70</sup> Pozoruhodné přitom je, že v tomto případě „došlo k prosazení určitého věroučného prvku za pomoci neoficiálních, teologicky diskutabilních momentů,“<sup>71</sup> nebo lépe řečeno: „neoficiální a problematické barokní formy piety“.<sup>72</sup>

Tyto „diskutabilní momenty typu havěti [draků, divokých zvířat, strašidel, jedovatého hmyzu apod.] v očištcí nebo zjevení duší v naprosté většině případů [potridentská barokní ikonografie očištcce] netematizovala, zřejmě s ohledem na rozpor s míněním autorit a na ožehavost motivu.“<sup>73</sup> Přesto „patřily tyto teologicky sporné prvky nerozlučně k imaginaci věřících.“<sup>74</sup> Vztah oficiálního k neoficiálnímu byl tedy v tomto případě trvale rozporuplný. Oficiální věrouka na jednu stranu projevy neoficiální představitosti exploatovala, na druhou stranu je vnímala jako podvrtné (například v souvislosti s lidovými rituály, masopustem, ale i čarodějnictvím), a proto prosadila „postupnou kontrolu a usměrňování lidové víry a imaginace prostřednictvím zavedení častější zpovědi od 13. století. Ve zpovědi, tolik svázané s pokáním a odpykáváním hříchů, se odhalily problematické prvky individuálních představ, které mohly být v případě potřeby pojmenovány jako hříchy a – do jisté míry ovšem – vymýceny.“<sup>75</sup> Ze záznamu zjevení se proto odstraňovaly vulgarizující motivy, jako například naturalistické detaily popisu zranění revenantů, kteří byli zavražděni obzvláště trýznivým či zohavujícím způsobem. Příjemci zjevení totiž mnohdy bývali nejružnější lidoví extatici, čemuž odpovídala i šokující barvitost jejich vizí.

---

<sup>68</sup> Michel Vovelle. „La religion populaire: Problèmes et méthodes“. *Le monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie*. 1977, s. 7–32.

<sup>69</sup> T. Malý – P. Suchánek. *Obrazy očištcce*, s. 307.

<sup>70</sup> *Tamtéž*, s. 311.

<sup>71</sup> *Tamtéž*, s. 321.

<sup>72</sup> *Tamtéž*. Zde se ztotožňujeme s Rogerem Chartierem, jenž jednoduché rozdělení na kategorie vyšší-nižší či elitní-lidové považoval za zjednodušující a prosazoval „pojmy ‚oficiální‘ a ‚neoficiální‘ jako rozlišovací kategorie jdoucí napříč sociálním spektrem“ (*tamtéž*, s. 319.).

<sup>73</sup> *Tamtéž*, s. 312n.

<sup>74</sup> *Tamtéž*, s. 290.

<sup>75</sup> *Tamtéž*, s. 314, podle Michel De Certeau. *The Mystic Fable, Vol 1: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago - London: University of Chicago Press, 1995, s. 85-90.



Do vytržení opakovaně upadal například jindřichohradecký pekař Řehoř Exelius, jehož případ „patří k nejlépe zdokumentovaným revenantským konstrukcím potridentské éry. Pekař, pracující na slavatovském zámku, zažil mezi 6. prosincem 1648 a 18. lednem 1649 postupné zjevování několika duší, požadujících po něm a jeho okolí vykonat vybrané skutky, a tak tyto duše vysvobodit z plamenů očistce. Nedůvěru zúčastněných svědků revenanti rozptylovali poskytováním rozličných důkazů svého utrpení [například otiskem ohnivé dlaně] a nakonec dosáhli splnění požadavků, jímž bylo zajištěno vykoupení alespoň dvou duší.“<sup>76</sup> Paralela mezi údělem příjemce zjevení a údělem noirového soukromého detektiva by měla být patrná ze skutečnosti, že „Exelioví přinášejí revelace ponejvíce hrůzu a útrapy. (...) Když jednomu z duchů odmítne dále pomáhat a posílá jej, aby se svými požadavky obtěžoval někoho jiného (nejlépe prý hejtmana nebo rektora, kteří mají lepší vysvobozovací možnosti), duch se nenechá odradit a tak dlouho jej trápí, až pekař upadne do mdlob. (...) Pekař musí každopádně přinést jistou oběť, aby mohly být vykoupeny hříchy oněch zjevení. A tato oběť se neomezuje pouze na obvyklá sufragia typu almužen, modliteb a mší, ale zahrnuje rovněž fyzické a psychické vypětí dobrodince.“<sup>77</sup> Nezvratná osudovost tohoto údělu je artikulována samotným duchem, který Exelioví sdělí: „že jeho prvotní snaha vyhnout se zjevením byla marná, neboť duše mohla oslovit pouze jeho a nikoho jiného.“<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> T. Malý – P. Suchánek. *Obrazy očistce*, s. 297.

<sup>77</sup> *Tamtéž*, s. 298n.

<sup>78</sup> *Tamtéž*, s. 306.

### 3.3.2 Danse macabre

Tanec mrtvých<sup>79</sup> se svým *mors omnia equat* je naopak zdrojem i humoru (černého) – jako žánr sociální satiry.<sup>80</sup> Smrt vše srovná, všechny rozdíly napříč společnostmi. Ve středověku proto „básníci tanců smrti pěstují kult zvrácené radosti nad odchodem ze světa živých.“<sup>81</sup> Jejich drsný jazyk nečiní rozdílu (stejně jako smrt) mezi žebrákem či králem, jehož mrtvola je pro ně: „Nic jiného než červům strava / červům jsou všechny stavy napospas.“<sup>82</sup> Tuto podvratnost přitom mocným nezbyvá než tolerovat<sup>83</sup> – je totiž nejen podvratností smrti jako takové, ale především smrti hromadné, bořící zavedené společenské pořádky v obdobích válek a epidemií, obzvláště morových, během nichž tento žánr bývá na vzestupu.<sup>84</sup>

Obraz společnosti, kterou morová kolektivní smrt uvrhla do naprosté krize a chaosu, nejlépe kvantifikuje výrok kronikáře Jeana Froissarta (1337 – 1405), jehož v souvislosti s morem z let 1348 – 1351 cituje historik André Corvisier, autor monografie *Tance smrti: „třetina světa zemřela“*.<sup>85</sup>

„Hladomor a válka šíření moru podporují. Lidé trpící hladem jsou méně odolní vůči nemocem. A naopak, když se kvůli moru sníží počet konzumentů i z řad práceschopného obyvatelstva, dojde

---

<sup>79</sup> V této práci striktně nerozlišujeme podkategorie *Totentanz*, v němž mrtví k tanci vyzývají živé, *Todestanz*, v němž živé k tanci vyzývá smrt, a *trionfi de la morte*, které spíše než tancem jsou zpodoběním kolektivní síly smrti, a většinou dáváme přednost označení, které všechny tyto jevy shrnuje pod kategorií *danse macabre*, neboli děsuplný tanec, tanec kostlivců, tanec mrtvých.

<sup>80</sup> Satiričnost tanců smrti v jejich reflektované podobě zabíhá dokonce až do cynismu a obscenity, jak můžeme pozorovat na příkladu kreseb, které pro svůj cyklus *La Grande Danse macabre des vifs* (1905) vytvořil Martin van Maële (1863–1926).

<sup>81</sup> André Corvisier. *Tance smrti*. Přeložila Lenka Kolářová. Praha: Volvox globator, 2002, s. 29.

<sup>82</sup> *Tamtéž*.

<sup>83</sup> Tato staletá tradice je stále živá v Mexiku ve formě *calaveras*, satirických kreseb či veršů, v nichž se u příležitosti oslav *Dne mrtvých* referuje o žijících osobnostech např. politiky jako o zemřelých.

<sup>84</sup> „Už dlouho je známá určitá souvztažnost mezi daty vzniku těchto děl a morovými epidemiemi. (...) Cyklické náporu moru, i když lokalizované, podporují eschatologické strachy a jistý důvěrný vztah ke hromadné smrti.“ A. Corvisier. *Tance smrti*, s. 41n.

<sup>85</sup> A. Corvisier. *Tance smrti*, s. 15.

k dezorganizaci výroby, tudíž se objeví hladomor. (...) Armády praktikují taktiku spálené země, z lidí se nedobrovolně stávají běženci. Migrující skupiny a běženci šíří epidemie.“<sup>86</sup>

Důležitým rysem tanců smrti je (stejně jako u revenancí) neoficiálnost, která souvisí s jejich uplatňováním drastických a odpudivých motivů, ale i černého humoru a již zmíněné satiry. Oficiální kult mrtvých v antice prakticky vůbec netematizuje mrtvé tělo a smrtka se objevuje pouze při neoficiálních oslavách, v bakchanáliích.<sup>87</sup> To se v podstatě nezmění ani ve středověkém křesťanství, v době, kdy se objevují první tance smrti, jimž je společná „tragická zvrácenost, při níž smrt nutí mrtvé, aby se pohybovali, a strachem strnulé živé vyzývá, aby se účastnili tance.“<sup>88</sup> Proto nijak nepřekvapí, že „v příštích stoletích se na ně pohlíželo jako na cosi barbarského, a proto se o ně nepečovalo, ba dokonce byly přímo nenáviděny. Mnoho z nich bylo zničeno při obnově interiérů nebo při restaurování kostelů, nebo prostě přemalováno.“<sup>89</sup>

Nepohodlnost tanců smrti, daná jejich odpudivostí a společenskou kritičností, bývá nejednou dílem i jejich lidovosti, vulgární přímočarosti průpovědek mrtvých a nářků živých a taktéž ironie, s níž je v tanečním průvodu smrti respektována sociální hierarchie.<sup>90</sup> Výjimkou není ani satirické zobrazení církevních hodnostářů a mnichů, například v tancích smrti v Basileji, jimiž se nechal inspirovat Manuel Deutsch, autor bernského tance smrti (1516–1519), který svým rabelaisovským stylem zastupuje sílící tendence k užívání tance smrti jako sociálně-satirického obrazu společnosti.<sup>91</sup> Obdobně se tance mrtvých uplatní i v reflexích zkušenosti kolektivní smrti první světové války, kdy „Nejčastějším terčem je (zejména v poválečném Německu) Vilém II., považovaný za zodpovědného za hromadné válečné oběti. Paul Iribe [autor *Dansa macabra europea*] ve Francii znázorňuje unavenou smrt, která prosí, aby ji *Kaiser* zastoupil!“<sup>92</sup> Autoři jako modernistický výtvarník Gerd Arntz se k žánru tance

---

<sup>86</sup> *Tamtéž*, s. 16.

<sup>87</sup> *Tamtéž*, s. 7.

<sup>88</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>89</sup> *Tamtéž*, s. 36.

<sup>90</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>91</sup> *Tamtéž*, s. 62–64.

<sup>92</sup> *Tamtéž*, s. 92.

mrtvých uchýlí i v potřebě reflektovat svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki.

### 3.3.3 Černý film jako reflexe světa v krizi

Obdobně se tendence tance mrtvých a příběhů revenantů projevují jako nejrůznější podoby *černého filmu* v dobách nestability a společenských krizí.<sup>93</sup> Německý *expresionismus*<sup>94</sup> dvacátých let reaguje na mizérii po skončení první světové války (např. *Kabinet doktora Caligariho*,<sup>95</sup> jako alegorie choromyslné brutální moci, která podle jeho autorů stála i za rozpoutáním první světové války, či *Dr. Mabuse - dobrodruh*,<sup>96</sup> jako obraz společnosti rozvrácené zločinem a korupcí). Vlna amerických *gangsterských filmů* třicátých let zas obrazí eskalaci zločinnosti v období *Světové hospodářské krize* (např. *Malý César*,<sup>97</sup> *Veřejný nepřítel*<sup>98</sup> a *Zjizvená tvář*<sup>99</sup>). Francouzský *poetický realismus*<sup>100</sup> let třicátých a počátku čtyřicátých reflektuje krom sociální a ekonomické nestability i pesimismus spojený s nástupem nacismu (např. *Den začíná*<sup>101</sup> a *Člověk bestie*<sup>102</sup>) a následnou okupací Francie (např. *Neznámí v domě*<sup>103</sup> a *Havran*<sup>104</sup>).<sup>105</sup> Americký

---

<sup>93</sup> Zobrazování společnosti ve stavu krize je charakteristické pro všechny podoby *černého filmu* a jejich inspirační literární zdroje. Například „svět Chandlerových románů (Los Angeles a bližší či vzdálenější okolí) je svět složitého čili komplexního systému, který je zjevně kritickým způsobem *destabilizován*; je vůbec jednou z nejnápadnějších charakteristik detektivních románů tzv. ‚drsné školy‘, že se odehrávají v prostředí ‚korupce institucí‘“ (M. Petříček. *Majestát zákona*, s. 159.).

<sup>94</sup> „Expresionismus byl angulární, halucinační, extrémně emocionální styl hledající obrazy chaosu a zoufalství, a který zdá se oslavoval umělcovu vlastní nestabilitu. Expresionistický umělec se oddával svému šílenství a vnitřní demony přetvářel do obrazů zmatku a zhroucení, které vyzařovaly krajní bezútěšnost.“ Foster Hirsh. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Boston: Da Capo Press, 1983, s. 54.

<sup>95</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene.

<sup>96</sup> *Dr. Mabuse: Der Spieler*, 1922, Fritz Lang.

<sup>97</sup> *Little Caesar*, 1931, Mervyn LeRoy.

<sup>98</sup> *The Public Enemy*, 1931, William A. Wellman.

<sup>99</sup> *Scarface*, 1932, Howard Hawks.

<sup>100</sup> „Hlavními hrdiny [poeticko-realistických] příběhů jsou muži, výrazní individualisté, značně znechucení svým životem. Tito muži, většinou dělníci nebo gangsteři, nakrátko nacházejí zdánlivé vykoupení ze své neutěšené situace v idealistickém milostném vzplanutí k ženě, které se jim však nakonec stane osudným.“ Roman Jurčák. „Paríž–L.A.–Paríž“. *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: Producer, 2012, s. 70.

<sup>101</sup> *Le Jour se lève*, 1939, Marcel Carné.

<sup>102</sup> *La Bête Humaine*, 1938, Jean Renoir.

<sup>103</sup> *Les Inconnus dans la maison*, 1942, Henri Decoin.

<sup>104</sup> *Le Corbeau*, 1943, Henri-Georges Clouzot.

<sup>105</sup> Krize vyvolaná nástupem nacismu tu má dokonce přímý vliv na genealogii filmu noir, kdy němečtí expresionisté (režiséři /Robert a Kurt Siodmakovi, Fritz Lang, Billy Wilder, Max Ophüls, Carl Mayer, Otto Preminger, Georg Wilhelm Pabst, Hans Dreyer, Karl Freund

*film noir* čtyřicátých a padesátých let (neboli noir označovaný jako *klasický*) reaguje na prudký nárůst paranoie státního aparátu Spojených států za druhé světové války a po ní, především v trumanovské éře s jejími bezhlavými hony na levicové *čarodějnice* spojenými s vlnou udavačství (např. *Křížová palba*<sup>106</sup> a *Dotek zla*<sup>107</sup>) a jsou i reflexí hrozby zničení světa nukleárními zbraněmi (např. *Líbej mě až k smrti*<sup>108</sup>). Poválečný francouzský *sociální noir* čtyřicátých a padesátých let a francouzské gangsterské filmy let padesátých a šedesátých (např. *Výtah na popraviště*<sup>109</sup> a *Druhý dech*<sup>110</sup>) jsou nelichotivým portrétem korupce státních institucí a rozvrácených mezilidských vztahů, přičemž posun od poetického realismu lze ilustrovat srovnáním poeticko-realistického filmu *Člověk bestie* a sociálně-noirového *Nábřeží zlatníků*<sup>111</sup> (kterým Clouzot navázal na vizuální i tematickou temnotu *Havrana*): „Naděje odsouzená k záhubě se změnila v cynickou rezignaci.“<sup>112</sup> *Neo-noiry* následujících desetiletí (např. *Zvětšenina*,<sup>113</sup> *Ztracená dálnice*<sup>114</sup> a *Taxikář*<sup>115</sup>) pak reagují na deziluzi postmoderního světa a studenou válku. Perestrojková *černucha* přelomu let osmdesátých a devadesátých je zas reflexí agonické stagnace provázející rozpad sovětského impéria (např. *Astenický syndrom*, *Žena petrolejáře*<sup>116</sup> a *Pan výtvarník*<sup>117</sup>).

---

aj./ a kameramani /Eugene Schüfftan, Theodor Sparkuhl, Curt Courant aj./) před nacismem prchli do Francie, kde svoji práci obohatili o prvky poetického realismu (těžícího z domácí literární tradice naturalismu), a pak prchali dál do USA, kde se zásadně podíleli na formování noiru, nejednou přímo remakováním poeticko-realistických snímků: *Havran* (1943) je remakován jako *Třináctý dopis* (1951), *Čubka* (1931) jako *Šarlatová ulice* (1945), *Člověk bestie* (1938) jako *Lidská touha* (1954), *Pépé Le Moko* (1937) jako *Alžír* (1938), *Den začíná* (1939) jako *Dlouhá noc* (1947) atd.

<sup>106</sup> *Crossfire*, 1947, Edward Dmytryk.

<sup>107</sup> *Touch of Evil*, 1958, Orson Welles.

<sup>108</sup> *Kiss Me Deadly*, 1955, Robert Aldrich.

<sup>109</sup> *Ascenseur pour l'échafaud*, 1958, Louis Malle.

<sup>110</sup> *Le Deuxieme souffle*, 1966, Jean-Pierre Melville.

<sup>111</sup> *Quai des Orfèvres*, 1947, Henri-Georges Clouzot.

<sup>112</sup> G. Vincendeau. „Francúzky film noir“, s. 25.

<sup>113</sup> *Blow-Up*, 1966, Michelangelo Antonioni.

<sup>114</sup> *Lost Highway*, 1997, David Lynch.

<sup>115</sup> *Taxi Driver*, 1976, Martin Scorsese.

<sup>116</sup> *Žena kerosinšička*, 1988, Alexandr Kajdanovskij.

<sup>117</sup> *Gospodin oformitel*, 1988, Oleg Těpcov.

### 3.3.3.1 Revenantní syžet a postavy

Z příběhů revenantů si film noir bere syžety a postavy. Protagonistou (příjemcem *zjevení*) bývá obvykle detektiv (či zločinec), který musí vyřešit (či vykonat) zločin (neboli vykonat pouť či zjednat právo), do něhož ho vtáhne *trpící* femme fatale (neboli trýzněná duše dožadující se na protagonistovi vykoupení z muk). Ta chce, aby ji detektiv osvobodil z nebezpečí (například krásná podvodnice ve filmu *Maltézský sokol*<sup>118</sup> nebo mladá žena prchající ze sanatoria pro choromyslné v *Líbej mě až k smrti*); za zločincem (i teprve potenciálním) pak přichází, aby ji osvobodil z područí nemilovaného manžela (např. ve filmech *Pojistka smrti*,<sup>119</sup> *Dáma ze Šanghaje*<sup>120</sup> a *Lidská touha*<sup>121</sup>). Jakousi trpící (nevykoupenou) duší však může být i postava navracející se z temné minulosti (dávne jako např. bývalí komplicové ve filmu *Vlna zločinu*<sup>122</sup> nebo nedávne jako z vězení uprchlý homme fatale v *Dej zítřku sbohem*,<sup>123</sup> přičemž návrat trestance z vězení může mít podobu i návratu z neméně mučivého života v utajení, v němž se revenant skrýval před důsledky svých zločinů jako Švéd v *Zabijácích*<sup>124</sup>). Obrazně se může jednat o návrat z protagonistova podvědomí, z potlačených tužeb a vytěsněných obav (např. vysněná dívka a její násilnický partner v *Šarlatové ulici*<sup>125</sup> a protagonistův padlý idol, jehož vrahy chce Holly odhalit v dramatu *Třetí muž*<sup>126</sup> a který je Hollyho opakem, nejprve nedostižně ideálním a později nedostižně temným). V těchto případech pak můžeme hovořit o postavách přicházejících z protagonistova stínu. V poválečných noirech pak řady revenantů rozšiřují navrátilci z pekla druhé světové války (např. *Modrá jiřina*<sup>127</sup>).

Navracení klidu trpící duši je provázeno četnými riziky, která protagonista podstupuje z pocitu nutnosti, jenž ho přesahuje. Nutnost totiž pochází z nadosobních sfér, jako jsou láska (včetně té k majetku) či touha po spravedlnosti (včetně té slepě mstivé). Protagonista je veden (poháněn) neosobní osudovou

---

<sup>118</sup> The Maltese Falcon, 1941, John Huston.

<sup>119</sup> Double Indemnity, 1944, Billy Wilder.

<sup>120</sup> The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles.

<sup>121</sup> Human Desire, 1954, Fritz Lang.

<sup>122</sup> Crime Wave, 1954, André de Toth.

<sup>123</sup> Kiss Tomorrow Goodbye, 1950, Gordon Douglas.

<sup>124</sup> The Killers, 1946, Robert Siodmak.

<sup>125</sup> Scarlet Street, 1945, Fritz Lang.

<sup>126</sup> The Third Man, 1949, Carol Reed.

<sup>127</sup> The Blue Dahlia, 1946, George Marshall.

silou (*vyšší vůlí*), která jeho konání propůjčuje zdání předurčenosti (včetně té biologické /v případě tělesné přitažlivosti – včetně té k alkoholu/). Smyslem jeho konání (pouti) však nutně nemusí být dosažení cíle, ale pouť samotná, pokud je protagonista už jakéhokoli citu či chtění neschopen – protože je *mrtev*.

### 3.3.3.2 Makabrální charakteristiky

Z tance mrtvých si film noir bere makabrální rysy. Vnějšími znaky rozkladu tu je ponurá atmosféra nočního města a prohnitost světa ovládaného zločinem nebo neosobní mašinérií (např. *Pojistka smrti*, *Šarlatová ulice* a další noiry z úřednického prostředí). Miroslav Petříček hovoří o Marlowově L.A. jako o městě, které zemřelo.<sup>128</sup> Obrazně můžeme hovořit o metropoli kriticky destabilizované *morovou* ranou. Rozkládající se svět noiru však už není jen obrazem záhrobí (např. Normino chátrající sídlo v *Sunset boulevard*<sup>129</sup> a přetopený Sternwoodův skleník v *Hlubokém spánku*<sup>130</sup>), ale neméně temného podvědomí. Tento posun přitom můžeme sledovat již v očišcové tematice druhé poloviny 18. století, kdy „síly kritické hlasy odmítající barokní reprezentaci pekla i očištky“<sup>131</sup> a docházelo k postupné *psychologizaci pekla*, „jež se přesouvalo do lidského svědomí.“<sup>132</sup> V období *fin de siècle* tato tendence pokračuje zájmem o psychoanalýzu a (pokřivenou) subjektivitu (sny, halucinace, bludy), které se staly jedním z východisek i filmu noir; aplikace těchto psychoanalytických motivů měla patologickému chování noirových postav dodat realistické motivace.

Charakteristickou se stává atmosféra snovosti, která je v noiru spoluvytvářena jak vyčerpávajícím kouzlem noci, jež v lidech probouzí jen to nejhorší, tak výskytem nelogičností. Tento *psychoanalytický* zájem je až humorně patrný v noiru *Třetí muž*, který se odehrává na poválečných troskách Vídně, kolébky psychoanalýzy. Vhled do protagonistova podvědomí se tu uskutečňuje nejen pomocí ďábelského Harryho, přicházejícího z protagonistova stínu, ale i zlovlným rozesmátým dítětem, které na protagonistu vyzradí inkriminující podrobnosti; cesta do podvědomí se pak završuje dramatickou

<sup>128</sup> M. Petříček. *Majestát zákona*, s. 268.

<sup>129</sup> *Sunset Blvd*, 1950, Billy Wilder.

<sup>130</sup> *The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks.

<sup>131</sup> T. Malý – P. Suchánek. *Obrazy očištky*, s. 321.

<sup>132</sup> *Tamtéž*, s. 322.

dohrou ve stokách pod Vídní, v nichž dojde ke střetu mezi protagonistou a jeho *temným dvojníkem* Harrym.

Spíše než o snovosti bychom tedy měli hovořit o atmosféře noční můry. Ta se realizuje buď v bizarnosti určitých dílčích sekvencí, například v souvislosti s rozvojem alkoholismu v dramatu *Ztracený víkend*,<sup>133</sup> kde neúspěšný spisovatel Don Birnam bažící po alkoholu hledá zastavárnu, v níž by si prostředky pro uspokojení závislosti opatřil prodejem svého psacího stroje, ale všechny zastavárny mají zavřeno (jeho utrpení později vyvrcholí delirantním obrazem netopýra vraždícího myš), nebo na principu noční můry může být založena koncepce celého filmu, jako například v noiru *Objížďka*,<sup>134</sup> jenž se *odehrává* v rozrušené mysli neúspěšného pianisty Ala (značnou část zápletky se dozvídáme z jeho voice-overu) pronásledovaného neuvěřitelně bizarními, leč tragickými událostmi, které z něj učiní psance trýzněného zlou predátorskou Verou, před níž žádný z jeho prohřešků nelze utajit. Jejich prostřednictvím ho *vševědoucí* Vera vydírá a nutí k páchání další trestné činnosti. V bizarním klimaxu ji Al nakonec nechtěně uškrtní telefonní šňůrou podvěčenou pod dveřmi a svou životní prohru tím završí.

Vnitřní charakteristiky rozkladu inspirované tanci mrtvých tedy nalézáme v množství jakýchsi krácejících mrtvol, neboli noirových postav bez budoucnosti. Jsou jimi prohnílé charaktery, v nichž zemřel cit (femme fatale, gangster, zkorumpovaný policista), či charaktery narušené (nalomené, dysforické), jako třeba mrtvý detektiv. Mrtvý, ve smyslu zahořklý, protože v něm zemřely ideály, popřípadě vyhořelý, protože v něm zemřela životní energie, což oboje se navenek projevuje cynickým chladem. Na svoji práci sice nerezignuje (ve světě temného chaosu rozkladu musí vytvářet byť chvilkové zdání, že vše je v pořádku), v nutnosti jeho jednání (pouti) je už ale jen setrvačnost; koná, aby podal důkaz, že ještě aspoň trochu žije.

Miroslav Petříček tuto *mrtvost* vysvětluje skutečností, že „Soukromý detektiv vrací viditelnost oběti tím, že do doby, než je vrah odevzdán spravedlnosti, zaujímá její místo“<sup>135</sup> (a v tomto smyslu slova je tedy sám revenantem). Z toho plyne i detektivův vztah k nutnosti zabíjet, dík níž „je

---

<sup>133</sup> *Lost Weekend*, 1945, Billy Wilder.

<sup>134</sup> *Detour*, 1945, Edgar G. Ulmer.

<sup>135</sup> M. Petříček. *Majestát zákona*, s. 63.



Marlowe neodlišitelný od vraha (střelí první).“<sup>136</sup> Ke střelbě ho však vede „nikoli fakt, že je v ohrožení života, nýbrž jedině a výhradně to, že zastupuje místo oběti násilné smrti.“<sup>137</sup> Je „„zasvěcen` do smrti – a jen proto je schopen nést ono ‚muset zabít‘. A v tomto ohledu není tolik podoben zabijákům, jako spíše mrtvým.“<sup>138</sup>

Vedle ikon, jako jsou Philip Marlowe a Sam Spade, jmenujme alespoň *Kde končí chodník*<sup>139</sup> a neurvalého detektiva Dixona, který nenávidí zločin i sebe sama (motivován nenávisí ke svému mrtvému zločinnému otci), brutálního Mika Hammera v *Líbej mě až k smrti* a zahořklého detektiva Simse ve *Vlně zločinu*, jenž ze života nemá nic krom nutnosti boje s kriminalitou – dokonce ani kouřit nesmí. Za kvintesenci této mrtvolnosti pak můžeme označit policejního kapitána Quinlana z *Doteku zla*. Nijak nepřekvapí, že vyšetřovatelé tohoto druhu se v rámci pátrání neváhají dopouštět praktik nejen na hranici zákona, ale i za ní; výjimkou není získávání důkazů mučením svědků či upevňování nesprávné vyšetřovací verze jejich vražděním. Z tance mrtvých totiž pochází i satiričnost filmu noir.

### 3.3.3.3 Satiričnost

Sociální satira (sociální kritika) založená na *mors omnia equat* je ve filmu noir artikulována stíráním rozdílů mezi dobrem a zlem, mezi vysokým a nízkým a především stíráním rozdílů mezi pácháním trestné činnosti a jejím vyšetřováním. Klasické detektivní drama (jak jsme vymezili již v úvodu) má totiž příjemce (diváka, čtenáře) uklidnit stvrzením řádu věcí a platných pravidel hry (zločin zanechá zřetelné stopy, jejichž čtení přivede logicky uvažujícího detektiva k jednoznačnému pachateli, který je po dopadení a přiznání viny předán spravedlnosti, čímž jsou napraveny i zločinem napáchané křivdy). *Černá detektivka* (*hardboiled*, neboli „poměrně pesimistické příběhy, které se často vyznačují více či méně nepřehlednou zápletkou a ne úplně jednoznačným koncem“)<sup>140</sup> a z ní vycházející film noir na příjemce působí naopak podvratně.

---

<sup>136</sup> *Tamtéž*, s. 109.

<sup>137</sup> *Tamtéž*, s. 110.

<sup>138</sup> *Tamtéž*.

<sup>139</sup> *Where the Sidewalk Ends*, 1950, Otto Preminger.

<sup>140</sup> R. Jurčák. „Paríž–L.A.–Paríž“, s. 66.

Zločin nebývá vyřešen, protože je překryt jiným zločinem, jehož pachatel spravedlnosti unikne taktéž, nebo jeho vina není prokázána jednoznačně, stopy jsou totiž nejasné nebo mnohoznačné a jejich čtení musí být detektivem podstatně znásilněno (např. *Dotek zla* a *Pošťák vždy zvoní dvakrát*<sup>141</sup>) nebo zcela pominuto ve prospěch nepodložených, avšak fatálních domněnek (např. *Hluboký spánek*, *Modrá jiřina* a *Křížová palba*) – vyšetřování se tím pádem stává pácháním zločinu.

Rozdíl mezi *černou* a klasickou detektivkou je tedy podobný rozdílu mezi satirou a legrací, která pravidla společenské hry přijímá, zatímco satira je podvrací.<sup>142</sup> Ironie, parodie a burleska uplatňované satirou (a tedy i filmem noir) mají proto vždy pachut' něčeho vážného<sup>143</sup> – hodnotové systémy jsou zpochybněny.<sup>144</sup> Toho se dopouští třeba Alfred Hitchcock v noiru *Ani stín podezření*,<sup>145</sup> když „balancuje mezi žánrem rodinné komedie a thrillerem. Podkopává tak hollywoodský ideál rodiny a konfrontací se světem zločinu zároveň demaskuje jeho křehkost a iluzivnost.“<sup>146</sup> *Ani stín podezření* je proto „modelovým příkladem tendence americké válečné a poválečné kinematografie [zastoupené především filmem noir a filmy o rebelující mládeži], která se vyznačovala podkopáváním bezproblémového vidění světa (...) podsouvaného klasickými hollywoodskými vzorci.“<sup>147</sup> Toto podrývání je přitom založeno právě na tom, že „Dobro a zlo [v noirových filmech] se často stýkají natolik těsně, že navzájem splývají“.<sup>148</sup> A když už jsou rozlišeny, tak natolik uměle, že je to až výsměšné,<sup>149</sup> aby jako umělé bylo demaskováno jejich rozlišování obecně.<sup>150</sup>

---

<sup>141</sup> The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett.

<sup>142</sup> Rozdílem mezi satirou a legrací se zabývá například satirik Dario Fo (Týž. *Provocative Dialogue on the Comic, the Tragic, Folly and Reason*. London: Methuen Publishing, 1993). Legrace (sfottò) se podle něj (na rozdíl od satiry) nedotýká ideologie, morálky a kulturního rozměru osobností, vůči nimž je namířena, nepranířuje způsob, jakým vládnou a jakým si udržují moc (*tamtéž*, s. 1–3.).

<sup>143</sup> Raja Sharma. „Comedy“ in *New Light-Literary Studies*. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011, s. 95.

<sup>144</sup> Slovy démonického zločince Harryho v noiru *Třetí muž*: „V Itálii, za 30 let vlády Borgiů byly války, teror, vraždy, krveprolití. Ale dali světu Michelangela, Leonarda da Vinciho a renesanci. Ve Švýcarsku se k sobě chovali jako bratři. Měli 500 let demokracie a míru, a co vymysleli? Hodiny s kukačkou.“

<sup>145</sup> *Shadow of a Doubt*, 1943, Alfred Hitchcock.

<sup>146</sup> Katarína Mišíková. „Čierny (anti)hrdina v tieni podozrenia“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 212.

<sup>147</sup> *Tamtéž*, podle: Robert B. Ray. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985, s. 155n.

<sup>148</sup> Raymond Borde – Étienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. San Francisco: City Lights Books, 2002, s. 12.

<sup>149</sup> „Vždycky mě láká to celé zparodizovat“, napsal [Raymond Chandler] po dokončení svého prvního románu [*Hluboký spánek*]. „Prostě si sám ze sebe dělám legraci,“ řekl

Existence kategorií dobra a zla se následně jeví možnou jen díky strategickému popření chaosu – neboli díky výše zmíněnému předstírání, že *vše je v pořádku*, obecně chápanému jako (*odvěký a věčný*) řád. V důsledku satirizace nicméně strategické popření chaosu přestává být vnímáno jako dané – je nahlédnuto jako (společenská) smlouva neustále obnovovaná souhlasem s jejím přijetím. Množství koexistujících smluv je přitom neomezeno.

Tuto fundamentální satirickou podvratnost černého filmu výstižně ilustrují například reakce soudobé kritiky na Clouzotův film *Havran*: „*Havran* byl konzervativní (vichystickou) pravici obviňovaný pro obscénní témata jako potrat a nízkou morálku většiny postav (...); Němci v něm viděli škodlivou kritiku anonymních dopisů – tak užitečných pro Gestapo; pro komunisty a levičáky z odboje to byl odporný a demoralizující, a tedy kolaborantský portrét Francie.“<sup>151</sup>

### 3.3.3.4 *Sunset boulevard* jako obraz záhrobní

Vhodným příkladem makabrálnosti filmu noir je nepochybně *Sunset boulevard*, který je vyprávěn mrtvým protagonistou a odehrává se téměř celý na *hřbitově*. Tímto pomyslným místem posledního odpočinku hollywoodské slávy je chátrající sídlo stárnoucí Normy, dávno zapomenuté hvězdy němých filmů (k níž na partičku bridže dochází ještě několik podobně zapomenutých hvězd). Zahrada a exteriér jejího kdysi pohádkového sídla nyní působí dojmem listím zapadaného hřbitova s honosnými leč omšelými náhrobky (což podtrhuje úvodní pohřeb Normina přestárlého šimpanze). Interiér sídla pak vypadá jako velkolepá smuteční kaple (s varhanami), v níž Norma nad svojí mrtvou slávou truchlí při *zádušných mších* (projekcích jejích němých filmů), které k uctění vyhaslé hvězdy slouží Max, Normin věrný sluha, jenž se tu s ní ve vzpomínkách a rozkladu *pohřbil zaživa*. To on, jako její první manžel a její první slavný režisér, vytvořil

---

poté, co dokončil tři další. „Baví mě to a přijde mi to legrační“, dodal. Tento záměrný humor byl však pro jeho čtenáře někdy příliš subtilní a on se divil: „Jak to, že Američané – ze všech lidí nejrychleji mění své nálady – nevidí v mém způsobu psaní zřejmou přítomnost parodie?“ Frank MacShane. *The Life of Raymond Chandler*. New York: E. P. Dutton, 1976, s. 93.

<sup>150</sup> „Nejasnost“, o které mluví Bazin, je zcela odlišná od dezorientace či převrácení norem, jichž si cenili surrealisté. Tato má co do činění spíše s etickou složitostí a se schopností kinematografie zachytit to, co Bazin na jiném místě nazývá „strukturou reality“ v celé její fenomenologické nejistotě.“ J. Naremore. *More than night*, s. 26.

<sup>151</sup> G. Vincendeau. „Francúzky film noir“, s. 21.

její hvězdu a milosrdným lhaním v Normě udržuje naději na jakýsi posmrtný život – na vzkříšení její hvězdy.

Naděje na *návrat mezi živé* přichází v podobě protagonisty a zároveň další *mrtvolné* postavy, Joea – iluzí zbaveného, vyhořelého scenáristy bez hollywoodské budoucnosti. Norma v něm přesto spatří prostředníka, který by ji z očištěnce mohl vyvést zpět do lesku filmových studií. Úkolem, jež má protagonista vykonat pro osvobození trpící duše, je přepsání Normina scénáře do podoby, kterou by přijal a natočil slavný, dosud aktivní režisér DeMille, s nímž natočila svá nejslavnější díla. Prohnilý scenárista Joe však na Normě (Normině *mrtvole*) toliko parazituje a její rozklad (psychický) urychlí až do krajnosti, kdy Salome z Normina scénáře *vstoupí* do Normy a ta svého vzpírajícího se *Jana Křtitele* zastřelí u bazénu.

### **3.3.3.5 Sternwoodův skleník jako obraz očištěnce**

Obdobně makabrální je expozice *Hlubokého spánku*, v níž Philip Marlowe navštíví milionářské sídlo Sternwoodových. I tato návštěva je v podstatě návštěvou očištěnce. Jeho plameny tu zdoslovňuje nesnesitelné vedro tropického skleníku, kde Marlowa přijme generál Sternwood, nemohoucí stařec nad hrobem (svůj *očištěnce* ironizuje jako „velmi nudné přežívání velmi prostopášného života“), udržovaný naživu jen oním nelidským vedrem, prosyceným pachem orchidejí, které mu „připomínají lidské maso – mají hnilobně nasládlou vůni zkaženosti.“ Tato zkaženost v nitru krásných květů je i zkažeností Sternwoodových krásných dcer, hazardní hráčky a lhářky Vivian, která kryje zločiny své mladší sestry Carmen, psychopatické vražedkyně. Právě dcery jsou důvodem Sternwoodových očištěncových muk – trýzní ho jejich činy a vyděrači, které jejich konání přitahuje. Marlowe má Sternwooda z těchto muk osvobodit tím, že ho vyděračů (Erínyí) zbaví.

### 3.3.3.6 ***Dej zítřku sbohem: Když je z očištěnce omylem osvobozeno zlo***

Pokus o osvobození trpící duše se může nepěkně zkomplikovat, když je z *očištěnce* omylem osvobozen ten nepravý, což je zápletkou noiru *Dej zítřku sbohem*. Tímto očištěncem je kárný tábor, v němž si vězni odsouzení za nejtěžší zločiny odpykávají tresty tvrdou prací. Holiday, sestra jednoho z nich, však věří, že její bratr je nevinný, a zorganizuje jeho útěk, protože hrozí, že její bratr z *očištěnce* utrpení zešílí. O plánu na osvobození *nevinně trpící duše* se však dozví i duše plná čirého zla, zločinný psychopat a neustále se proměňující chameleon Ralph, který plán využije k vlastnímu osvobození a bratra Holiday dokonce při útěku zavraždí. Ten je totiž jedním z dozorců střelen do nohy a nemůže v útěku pokračovat, je však ozbrojen a Ralph ho proto zastřelí, protože nemá v plánu svůj útěk ohrozit vláčením postřeleného a nemíní riskovat možnost, že mu postřelený tuto zradu oplatí výstřelem do zad.

Ralph nicméně svoji vinu před Holiday zamlčí a její osamělost po smrti bratra zneužívá k tomu, aby ji vtahoval do svých kriminálních aktivit. Pomáhá mu v tom i skutečnost, že Holiday se při osvobozování bratra dopustila hned několika zločinů (včetně střelby na dozorce), kterých byl homme fatale Ralph svědkem, a účinně ji vydírá. Holiday postupně zjišťuje, že místo nevinně trpící duše z očištěnce osvobodila Erínyi, které se není možno zbavit. Holiday se Ralphovi sice vzpírá, odmítá vykonat úkoly, které po ní požaduje (vykoupit ho z jeho utrpení zločince na útěku), postupně však zafunguje stockholmský syndrom: Ralphovo temné charisma v ní vzbuzuje strach a ona se cítí v bezpečí, jen když k němu lne. Připoutá ji k sobě dokonce natolik silně, že ve chvíli, kdy se začne zajímat o jinou ženu, se stane obětí Holidayiny žárlivosti. Její chorobná závislost, kterou sám vytvořil, se tak stane jedinou pastí, z níž tento vždy unikající hazardér neuprchne. Holiday ho zastřelí.

### 3.4 Chaotizující prostředky dezorientace

Z výše uvedeného (danse macabre, revenance) vyplývá jistá výstřednost filmu noir jako žánru, jejímž výrazem jsou i výstřednosti ve stavbě (analogicky vztažitelné k chaosu). Ty souvisejí s noirovou podvratností, která „je jedním z jeho nejcharakterističtějších specifik a více či méně podmiňuje všechny ostatní.“<sup>152</sup> Tato podvratnost je dána jak jeho satiričností (která znejasňuje, jak už jsme uvedli, rozdíly mezi dobrem a zlem, mezi vysokým a nízkým a mezi pácháním zločinu a vyšetřováním), tak překračováním nebo dokonce stíráním hranic mezi životem a smrtí, bděním a snem, vědomím a nevědomím, avšak civilními prostředky, což znesnadňuje jednoznačnou čitelnost tohoto překračování. Smyslem těchto podvratných stavebních postupů je totiž dezorientovat diváka (a tím mu připomenout ono *popření chaosu*). Podobný je i názor Raymonda Bordeho a Étienne Chaumetona v jejich knize *Panorama du film noir américain, 1941–1953*, která pro výzkum filmu noir stanovila jakási referenční kritéria. Podle těchto autorů „všechny složky ‚noir‘ stylu mají stejný účel: dezorientovat diváka, který už nenalezne obvyklé orientační body.“<sup>153</sup> Přesněji řečeno:

„film noir svou morální dvojznačností, zločinným násilnictvím a protiřečivou složitostí situací a motivů vyvolává jednotný systém vzruchů, napětí, které vzniká proto, aby se u diváka dostavil specificky ‚nepříjemný pocit‘ v důsledku ztráty všech psychologicky opěrných bodů.“<sup>154</sup>

James Naremore v tomtéž smyslu charakterizuje chandlerovské detektivní noiry jako filmy, které ztrácejí kontrolu nad zápletkou a stávají se řadou halucinačních dobrodružství v zločinném podsvětí. Pocit zmatenosti přitom vyvolávaly jak zápletky, tak dialogy, což soudobá americká kritika ne vždy vítala.

<sup>152</sup> K. Mišíková – J. Mojžiš. „Štyri poznámky v tieni filmu noir“, s. 170.

<sup>153</sup> Raymond Borde – Étienne Chaumeton. „K definici filmu noir“. Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č.1 (21), s. 36.

<sup>154</sup> Z. Hudec. „Noirové nálady Bertranda Taverniera“, s. 249.

Naremore v této souvislosti připomíná výroky kritika Manny Farbera, jenž na premiéru *Pojistky smrti* v roce 1944 reagoval v *The New Republic* jako na nejnesrozumitelnější film, jaký za poslední roky viděl, a to nejen z důvodu užití potlačených podvědomých motivací, známých z podobných tehdejších (černých) kriminálních filmů, ale především kvůli přemíře dialogů:

„Základní myšlenka tohoto filmu se dle mého, stejně jako v případě *Maltézského sokola*, dá pochopit, pokud ovšem dostanete možnost vzít si dialogový scénář domů a sáhodlouze jej studovat.“<sup>155</sup>

Badatelé Janey Place a Lowell Peterson z téhož důvodu hovoří o rezignaci filmu noir na jasnost, místo níž dává přednost pečlivě vystavěné morální, sexuální a narativní ambivalenci. Pro diváka je podle těchto autorů matoucí nejen těžko popsatelné vyprávění, ale i neobvyklá mizanscéna.<sup>156</sup>

V následujících kapitolách se proto jednotlivé chaotizující prostředky této dezorientace pokusíme popsat – chaotizující neboli *stavbu extrémně komplikující* (ve smyslu úmyslného přetěžování schopností divákova vnímání a chápání). Toho je dosahováno dvěma stavebnými krajnostmi: nedostatkem a přemírou, přičemž obě tyto krajnosti souvisejí s makabrálností, jsou příznaky chaosu rozkladu. Zmnožení (přemíra) prvků stavby vzniká jejím rozpadem, jehož důsledkem jsou i její nedostatky (elipsy, absurdity) – pokud je některý z prvků v procesu rozkladu nenávratně ztracen. Nenávratností rozumíme nemožnost jeho dotvoření příjemcem.

Film noir bychom z tohoto pohledu mohli definovat jako podvratný kinematografický obraz prohnitého světa mrtvých, rozhýbaných zápletkami v různém stupni rozkladu.

Řečeno méně expresivně: Stavba noiru (logika jeho stavby) bývá nějakým způsobem narušená (nedostatky či nadbytečnostmi), což znesnadňuje jeho pochopení, zvyšuje jeho tajemnost a inspiruje k symbolickým výkladům.

---

<sup>155</sup> J. Naremore. *More than night*, s. 18 a poznámka 21.

<sup>156</sup> Janey Place - Lowell Peterson. „Some Visual Motifs of Film Noir“. In: Alain Silver, James Ursini (eds.). *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2003, s. 68.

Tuto *fantomaticnost* noirové stavby (pocit chybění organicky nutného narativního prvku můžeme přirovnat k fantomatické bolesti, kterou na sebe upozorňuje amputovaná končetina) lze v klasických noirech částečně vysvětlit jako důsledek cenzurních zásahů (zohavování), kdy cenzurně nepřijatelné mohly být právě momenty důležité pro logiku stavby, přičemž je jedno, zda byly vypuštěny bez náhrady, nebo nahrazeny materiálem přijatelným, avšak matoucím, jako v případech krkolomně moralizujících závěrů či vynucených happy-endů.

Například v závěru *Objíždky* tak vzniknul bizarní konflikt mezi tím, co protagonista říká, a tím, co je na plátně. Zatímco Alův voice-over naznačuje, že důsledkům svých činů uniknul bez trestu, v obraze naopak vidíme jeho zatčení, které mělo uklidnit úředníky PCA.<sup>157</sup> V případě *Pryč od minulosti*<sup>158</sup> si zas cenzura vynutila závěrečnou smrtelnou nehodu protagonistů jako obligátní (byť nelogický) trest za jejich zločiny a nemorální chování.<sup>159</sup> Nepřirozenost některých vynucených happy-endů je pak téměř až absurdizující, jako například v noirech *Kde končí chodník*<sup>160</sup> nebo *Lidská touha*, které v obou případech končí nemotivovanou dobrou náladou aktérů, která morální důsaznost předchozích zločinných událostí naopak popírá, a dokonce nabízí zdání, že k zločinu nedošlo.

„Nejasné motivy, zastřené cíle,  
nepřehledná síť postav a zmatený děj,  
které bývají mnohdy považovány za

---

<sup>157</sup> Geoff Mayer – Brian McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 2007, s. 168n.

<sup>158</sup> *Out of The Past*, 1947, Jacques Tourneur.

<sup>159</sup> G. Mayer – B. McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*, s. 323.

<sup>160</sup> Drsný policejní detektiv Dixon svoji efektivitu v boji se zločinem založil na tom, že zločince nenávidí a přiznání z nich zpravidla prostě vymlátí. Jeho nenávisť ke zločincům pramení z jeho nenávisť k otci, kterého policisté zabili na útěku z vězení. O tom, že je synem zločince, se mezi jeho kolegy ví a je za to na něj shlíženo, byť má pověst neúplatného profesionála s vysokou efektivitou. Na začátku filmu je dokonce degradován a hrozí mu propuštění od policie, pokud nepřestane být k podezřelým i svědkům brutální. Do skutečných potíží ho jeho neurvalost dostane, když chce pomoci Painovi, na kterého chce mafián Scalise hodit vraždu hazardního hráče. Paine je ovšem nafoukaný arogantní válečný hrdina a gambler, chce Dixona z bytu vyhodit a při potyčce je Dixonom zabit. Painovo válečné zranění lebky totiž lékaři vyspravili stříbrnou destičkou a fatálním se proto stane i jinak banální pád na podlahu. Od té chvíle si Dixon počíná jako profesionální zločinec a Painovu smrt chce hodit na Scaliseho, který mu léta uniká. Dixon se však zamiluje do Paineovy společnice Morgan, před její láskou kapituje a přizná se a ona mu odpustí, byť kvůli jeho lžím byl z Painovy smrti obviněn její milovaný otec, jenž málem skončil na elektrickém křesle, protože Dixon s očištěním jeho jména nijak nespěchal. Toto naivně nasládlé vyústění dodává tomuto jinak temně naturalistickému noiru dokonce až jakési dadaistické nasvícení.



klíčové rysy filmu noir, tak mohly někdy být zapříčiněny právě neopatrnými cenzurními zásahy a nikoli invencí tvůrců.<sup>161</sup>

„Cenzora můžete vidět,‘ poznamenává Metz, stejně jako můžete vidět způsob činnosti druhotného zpracování ve snech [pojmem *druhotné zpracování* Sigmund Freud označoval proces zkreslování snových obrazů jejich přetvářením do narativní struktury]; obvykle se manifestuje jako drobná nesrozumitelnost či vyšinutí (jako například zobrazování vody v klasických noirech), a z pohledu estetiky má občas užitečné výsledky. Z toho důvodu Raymond Borde a Étienne Chaumeton tvrdí, že Breenův úřad měl na film noir paradoxně ‚kladný‘ vliv: napomohl, aby filmy jako *Hluboký spánek* či *Dáma ze Šanghaje* působily matoucím a snovým dojmem.<sup>162</sup> Toto znejasňování, iracionalizace motivací, či dokonce připodobnění snu, kde důvody dění jsou taktéž nezřetelné (či šifrované), jsou však důležitou charakteristikou noiru i v prostředí bez cenzury, jsou tedy důsledkem sebezohavování.

Fantomatičnosti formy (chaotizujícím nedostatkům) se budeme věnovat na příkladech filmů *Dáma ze Šanghaje*, *Hluboký spánek*, *Modrá jiřina*, *Křížová palba*, *Pojistka smrti* a neo-noiru *Zvětšenina*. Předmětem našeho zájmu budou stavebné principy jako *elipsa* a *absurdita* (především *absurdní vyprávěcí rámeček*), dále *black-box* či *dekonstrukce žánru* a *antiklimax*. Na příkladech filmů *Vlna zločinu*, *Laura*,<sup>163</sup> *Asfaltová džungle*,<sup>164</sup> *Šarlatová ulice*, *Žena ve výloze*,<sup>165</sup> *Třetí muž*, *Dotek zla* a *Zabijáci* se budeme věnovat druhé zmíněné skupině prostředků sebezohavování, chaotizující přemíře. V těchto filmech se totiž uplatňují stavebné principy jako *přemíra postav*, *přemíra dějových informací*, *přemíra prostorových a časových vztahů*, ale i *přemíra žánrových prvků*, jejichž množnost umožňuje vytvoření *kontraklimaxu*, v tradiční dramaturgii zcela nepřijatelného. V souvislosti s ním se zmíníme o specifické roli midpointu (zvratu v střední části filmu), jenž je ve stavbě noiru kritickým bodem představujícím ontologický zlom, neboli vstup do nového nastavení fikčního světa, které se podstatně liší od

<sup>161</sup> Petra Dominková. „Film noir a cenzura“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 182.

<sup>162</sup> J. Naremore. *More than night*, s. 99n.

<sup>163</sup> *Laura*, 1944, Otto Preminger.

<sup>164</sup> *The Asphalt Jungle*, 1950, John Huston.

<sup>165</sup> *The Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang.

nastavení první poloviny, a v krajních případech představuje jakýsi vstup do světa za zrcadlem.

### 3.4.1 Chaotizující nedostatky

Elipsa a absurdita, jako nedostatky ve stavbě, spolu úzce souvisejí. Specifičnost noirových elips je totiž dána jejich rolí v podvojně narativní struktuře (v koexistenci dvou časových řad), která podle Tzvetana Todorova představuje specifikum detektivního žánru: příběh zločinu (první časová řada, *fabule*) je zpětně rekonstruován v příběhu vyšetřování (druhá časová řada, *syžet*).<sup>166</sup> Elipsy jsou pak nástrojem, který tuto zpětnou rekonstrukci zásadně narušuje, či dokonce znemožňuje. Eliptičnost, projevující se jako nejasnost, či dokonce neurčitelnost (motivací – např. ve snové *Dámě ze Šanghaje*), a nedořečenost (děje – např. absence pravdivého doznání v noiru *Pošťák vždy zvoní dvakrát*), může vyústit dokonce i v nepřítomnost toho, co tvoří absolutní základ klasické detektivky, a totiž objasnění zločinu (např. *Hluboký spánek* či *Modrá jiřina* – ta končí nerozhodně s trojicí rovnocenně podezřelých mužů neschopných doznání ani obhajoby, protože dva z nich byli při vyšetřování zabiti a třetí trpí pórúrazovou poruchou paměti).

Noiry ovšem dospějí k nejasnosti, dokonce i pokud dojde k objasnění zločinu. Teprve vyřešení kriminální zápletky totiž odhalí skutečný neřešitelný problém, který stál za ním, nebo jejím vyřešením vzniknul (na rozdíl od klasického kriminálního či detektivního příběhu, v němž se objasněním zločinu vše uzavírá). V *Pojistce smrti* nebo v *Maltézském sokolovi* je například pachatelem osoba, kterou vyšetřovatel miluje, a vyřešením případu tedy zničí i sám sebe (v *Pojistce smrti* byl tento motiv oslaben vypuštěním závěrečné scény popravky, která vyšetřovatele zdrtí). Vyřešením případu díky tomu nedojde k regeneraci detektivových sil, ale k jejich ještě většímu poklesu, k rozvoji charakteristicky noirové astenie. Ta nastává i v situaci, kdy neřešitelnost problému ukrytého za

---

<sup>166</sup> Tzvetan Todorov. *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000. V kapitole *Typologie detektivního románu (tamtéž, s. 99–111)* Todorov analyzuje, jak *černý román* překračuje konvence klasického detektivního příběhu. Dochází mimo jiné k tomu, že „Černý román je detektivka, která propojuje oba příběhy, či jinak řečeno ruší první z nich a oživuje druhý. Nedovídáme se už o zločinu, jenž předcházela momentu vyprávění; (...) Prospekce nahrazuje dřívější retrospekci.“ (*tamtéž, s. 105.*)

zápletkou spočívá v jeho (trýznivé) nejasnosti, jako v Antonioniho neo-noiru *Zvětšenina*.

Jiným případem jsou filmy, v nichž eliptičnost vyústí v nedostatek či naprosté chybění smyslu třeba vyprávěcího rámce. Jeho absurdita přitom bývá skryta za zdůrazňovanou smysluplnost jednotlivostí (například flashbacků) jím rámovaných. Dochází k *nečisté* hře s divákem, kdy úzkostnou smysluplností i těch nejmenších detailů (zpravidla v popisu páchání zločinu) je odváděna pozornost od skutečnosti, že dohromady (právě díky absurdnímu rámci) tyto jednotlivosti smysl nedávají. V *Pojistce smrti* je takovým vyprávěcím rámcem nesmyslně sebevražedná forma doznání, která kontrastuje s chladnou logikou protagonistových zločinů. Až anekdoticky absurdní je například vyprávěcí rámec filmu *Sunset boulevard*, jenž je rámovaný jako protagonistovo posmrtné vyprávění – jako retrospektiva jeho fatální předsmrtné zkušenosti. V jiných noirech ovšem absurdita rámce není smysluplností rámovaného skrývána, ale naopak odhalena. Kupříkladu retrospektivy zločinů v *Dej zítřku sbohem* jsou rámovány žalobcovou řečí před soudním tribunálem, což sice budí dojem, že spravedlnosti bude učiněno zadost, ale z předvedených faktů je krom skutkové podstaty zřejmá i spleť korupčních vztahů a z nich plynoucí možnosti obžalovaných průběh soudního řízení manipulovat a vyváznout možná i bez trestu (soudce rozhorlenému žalobci důrazně připomene, že dokud soud nerozhodne o vině či nevině, jsou obžalovaní považováni za nevinné) – to však film neexplikuje a končí (jaksi předčasně) přesně s koncem řeči obžaloby.

Vedle elips a absurdit patří k chaotizujícím nedostatkům noirové stavby i nedostatky žánrové. Záměrná zklamávání žánrových očekávání se týkají jak složky melodramatické, tak kriminálně dramatické. Výsledkem jejich dekonstrukce pak často bývá antiklimax, kdy do prázdna vyzní vztah osudově se přitahující dvojice, kupříkladu v noiru *Třetí muž*, i objasňování zločinu, jako třeba ve *Zvětšenině*.

### 3.4.1.1 Zcela nejasná *Dáma ze Šanghaje* v domě bláznů

Příkladem eliptického noiru, v němž nejasná zápletka a nejasné motivace vytvářejí snovost, je *Dáma ze Šanghaje*, která v jistém smyslu ilustruje obsah úvodních titulků Sternbergova noiru *Podsvětí Šanghaje*,<sup>167</sup> jež tehdejší Šanghaj označují za pokřivené zrcadlo nastavené problémům, které trýzní svět, útočiště pro lidi, kteří si přejí žít mezi řádky zákonů a tradic, moderní Babylonskou věž. Křivení obrazu skutečnosti a pohyb mezi řádky pak z *Dámy ze Šanghaje* činí film, na němž můžeme pozorovat, že „Vynechávka je znakem potlačení filmového textu, něčeho, co nemůže být vyřčeno ani vykresleno (...) je to znak ‚podvědomí filmu.‘“<sup>168</sup>

Koho chce femme fatale Elsa zabít, jakým způsobem, s kým a proč? Jaké jsou důvody jejího neustálého a nejasného naléhání na protagonistu, námořníka Michaela? Aby ji osvobodil z područí Bannistera, jejího nemilovaného manžela? Nebo aby tomuto osvobození (ze zlaté klece) byl alespoň rafinovaně zneužitým prostředkem? A pro koho má být Elsa osvobozena? Pro Bannisterova zadluženého obchodního společníka George? Pro sebe samu? Pro Michaela, který po ní touží, nejspíše ne. V rafinovaném předivě Elsiných nejasných her s muži nejspíše nenalezneme ani odpovědi na otázky, jako proč měl George zinscenovat svoji smrt a čemu přesně mělo posloužit Michaelovo fiktivní přiznání k Georgově nakonec skutečné vraždě. Jednotlivé situace se totiž neřetězí, aby se vzájemně objasňovaly, ale nelogicky kupí jako v nesrozumitelném úzkostném snu, což je ještě umocněno kontrastováním s časovou strukturou, která je důsledně lineární. Důsledně ctěna jsou i pravidla obrazové a stříhové kontinuity; jako by nám ctění řemeslných konvencí namlouvalo, že vše je v naprostém pořádku a že film přece jen dospěje k logickému rozuzlení. To však bude násilné jako snaha o racionalizaci zmateného snu po probuzení.

Všechny uvedené a mnohé další nejasnosti totiž v závěru ozáří protagonistovo prozření, jehož nenadálá přesnost a úplnost je jakousi parodií vševysvětlující závěrečné řeči geniálního kriminalisty v klasických detektivkách. Parodičnost Michaelova prozření spočívá v tom, že mu nepředchází pátrání.

---

<sup>167</sup> The Shanghai gesture, 1941, Josef von Sternberg.

<sup>168</sup> E. Cowieová. „Film noir a ženy“, s. 145.

Protagonista v podstatě celou dobu jen ukřivděně okukuje Elsu a muže kolem ní (manžela Bannistera a jeho obchodního společníka George), kdy jeho hledisko je v podstatě totožné s hlediskem divákovým, pasivním, nic nechápajícím. Vše mu ale dojde, když omámen Bannisterovými léky nahmatá Elsin mini-revolver, který přitom usvědčující indicií není; alespoň nic z toho, co bylo na plátně předvedeno, tomu nenasvědčuje. V tom momentu se divákovo hledisko rozejde s protagonistovým. Divák totiž (na rozdíl od Michaela) viděl, že rána, která usmrtila George, nevyšla z Elsin mini-revolveru, ale ze zbraně, jejíž spoušť stisknul Bannister. Žánrový detektiv, jenž se na rozdíl od Michaela odpovědi poctivě dopátral, je přitom (opět až výsměšně) upozaděná postava skrývající se inkognito mezi posádkou Bannisterovy jachty a dříve, než komukoli závěry svého pátrání předá, je Georgem zastřelen. Před posledním vydechnutím sice část svých poznatků sdělí, jejich neúplnost však jen přidá ke zmatkům, které divákovi znemožňují vytvoření jediné a všeobjasňující rekonstrukce událostí.

Metaforou této zápletkové a motivační chaotičnosti (roztříštěnosti) je závěrečná přestřelka v zrcadlovém sále v zábavním parku, kde Elsa s Bannisterem na sebe bezhlavě střílejí ve zmnohonásobených zrcadlových odrazech sebe samých. Přestřelka je navíc zasazena na vrchol Michaelova útěku (před vraždící Elsou) liduprázdným *domem bláznů*, jehož pouťové atrakce (včetně pokřivených zrcadel) napodobují bludy choromyslných. V *domě bláznů* (jehož ztvárnění je inspirováno filmovým expresionismem dvacátých let) je snové aranžmá již plně přiznané (a v bizarnosti si nezadá ani s halucinačním noirem *Honička*<sup>169</sup> excentrického Arthura D. Ripleyho, která je ztvárněním chaotické noční můry vyvolané malarickou atakou). Protagonistovo pobíhání mezi atrakcemi je pak i jakousi sumou jeho dosavadního jednání, které taktéž nebylo ničím jiným než (somnambulním) přecházením mezi bizarními (snovými) výjevy z Elsin života s Bannisterem a Georgem.

---

<sup>169</sup> The Chase, 1946, Arthur D. Ripley.

### 3.4.1.2 Black-box *Hlubokého spánku* jako ostenze nejasnosti

Neproniknutelně složitá (a k tomu nedořešená) zápleтка silně eliptického filmu *Hluboký spánek* nastoluje otázku, jak do obrazu světa integrovat nepoznatelné. Proces konstrukce vyšetřovací hypotézy v tomto noiru pak obnažuje (pochybné) mechanismy, jimiž je nepoznatelné buď pojmenovááno, či pro svoji nepoznatelnost považováno za neskutečné.

Nejasností je i v tomto filmu celá řada. Především není dostatečně vysvětleno, co přesně Marlowe řeší na žádost generála Sternwooda. Případů tu je totiž několik a překrývají se, neboť důvodů k vydírání Sternwoodových dcer je nemálo (hazardní hráčství, užívání drog, nymfománie, možná i vražda nezvěstného Regana), stejně jako vyděračů, kteří se na nich živí. Tím však nejasnosti, jimiž je tento film okázale přeplněn, jen začínají. Místo pokusu o jejich výčet proto bude smysluplnější pojmenovat mechanismus, jímž došlo k vygenerování tolika nejasností, či dokonce neurčitelností (a z nich plynoucích spekulací).

Klíčové události, včetně ústřední vraždy jednoho z vyděračů, Geigera, se totiž odehrají v *black-boxu*<sup>170</sup> Geigerova domu. Tím máme na mysli, že se udějí, zatímco sledujeme Marlowa, který Geigerův dům sice pozoruje, avšak o dění uvnitř domu se on ani divák nikdy nic s jistotou nedozví a uspokojivě je neodhadne ani z následků, jejichž řešením se film zabývá – proto hovoříme o *black-boxu*. V něm se v klíčový moment nachází nikdy neurčené množství hlavních a vedlejších postav, o nichž nevíme, kdy a proč tam přišly a kdy odešly (dům má zadní vchod, na který Marlowe nevidí), a nikdy se ani nedozvíme, co přesně tam dělaly a čeho mohly či nemohly být svědky (dům slouží k nikdy nespecifikovaným kriminálním aktivitám). Některé z těchto postav navíc nikdy nespatříme, byť jejich komplikované vztahy jsou předmětem dialogů, v nichž proto ztrácíme orientaci. Nejasný je přitom už samotný způsob, jakým se Marlowe událostí v *black-boxu* dohaduje. *Black-boxem* je tedy i samotný detektiv.

---

<sup>170</sup> Pojem *black-box* (černá skříňka) jsme si vypůjčili z kybernetiky, v níž označuje jev, u kterého kontrolujeme pouze vstupy a výstupy, aniž bychom věděli, co se odehrává uvnitř. Ve filmu noir jsou ovšem divákovy (i protagonistovy) možnosti kontroly vstupů a výstupů zpravidla narušeny.

Divák totiž není jako v tradičním detektivním příběhu veden sledováním odhalování stop, jejichž propojením je zločin zpětně zrekonstruován až k postavě pachatele. Marlowe svědky naopak téměř nikdy nepustí ke slovu, místo vyšetřování vysvětluje a podezřelé namísto vyslýchání zabije (gangstery Canina a Marse); nejsou tu žádná doznání ani usvědčující důkazy, nanejvýš prodané informace z druhé ruky (od vyděračky Agnes). Postavy se z nejasných důvodů zjevují na místech, kam z nejasných důvodů zamíří Marlowe, kterému je vše jasné a na nic se nikoho nepotřebuje ptát. Při vstupu do Geigerova domu, v němž právě došlo k vraždě, se proto Marlowe chová, jako by nepřipouštěl, že v domě ještě může být přítomno ohrožení, dům neprohledá a v klidu se věnuje pouze ohledání vstupní místnosti s mrtvolou, v níž zajišťuje důkazy, které nebude potřebovat (přítomnost logicky se nabízejícího ohrožení v té chvíli nenaznačuje ani filmová řeč).

Jeho přímočará vysvětlení se nicméně ani zdaleka nedotýkají všech možností, které se v souvislosti s hypotetickým děním v black-boxu otevírají divákovým spekulacím. Postavy mohly být v onom klíčovém momentu v Geigerově domě přítomny z bezpočtu různých důvodů, nejen z těch, které z chaosu možností vyjímá (bez důkazů) Marlowe. Mohla je sem zavést prakticky kterákoli jiná z Geigerových (a nejen jeho) kriminálních aktivit, z nichž taktéž neznámo která sem přivedla i Sternwoodovu dceru Carmen, přičemž nejen ona měla důvod Geigera zabít. Geigerovy aktivity ohledně vydírání, drog a hazardu a jejich napojení na další zločince jsou totiž rozvětvené a neprůhledné.

Samostatnou množinou nejasností je pak fotografie, na jejímž základě je Carmen po událostech v black-boxu vydírána, byť byla pořízena (nejspíše) ještě před Geigerovou vraždou. Není tedy vůbec jisté, že je na ní zachyceno cokoli, co by Geigerovu vraždu objasňovalo, stejně jako není jisté, zda tato fotografie (a možná i samotná Geigerova vražda) nebyla inscenována, a pokud ano, tak kým a komu tím měla posloužit. Inkriminující snímek, po němž Marlowe pátrá, navíc divák nikdy nespátří, ačkoli je nejspíše jediným *spolehlivým* svědectvím o onom klíčovém dění v Geigerově domě, byť jen v momentu pořízení a v prostoru před fotoaparátem. Všechny možnosti jsou tedy otevřeny. Pro jejich nepoznatelnost však s nimi Marlowe nakládá jako s neskutečnými a z nejasností obestírajících black-box domu vraždy vytváří takovou *verzi* událostí, která ochrání Carmen (pravděpodobnou Reganovu vražedkyni) a její sestru a ochránkyni Vivian.

Všichni, kteří by tuto verzi mohli zpochybnit, jsou zabiti v početných přestřelkách.<sup>171</sup>

Humorně pak vyznívá fakt, že ani autor příběhu, Raymond Chandler, neví, kdo zabil Sternwoodova řidiče, který podle Marlowových *zjištění* vyděrače Geigera zastřelil, aby Carmen chránil (byť nevíme, zda před trestem za vraždu Geigera, či Regana, jehož zmizení a smrt zůstaly pohřbeny v prehistorii filmu), a proto z vyděračova domu odnesl i film s inkriminovanou (a inkriminující) fotografií. Pokud ovšem uvedené spáchal, aby mladou ženu chránil, proč ji zanechal na místě činu, vystavenu všem obviněním, kterých ji následně bude zbavovat Marlowe? Auto Sternwoodova řidiče sice na místě činu bylo, to ovšem nedokazuje, že tam byl i on. Podvodník a vyděrač Brody to sice potvrdí, jestli ale mluví pravdu (nebo opět účelově lže jako i ostatní postavy) se však nedozvíme, protože záhy je omylem zastřelen Geigerovým mstitelem. A takto bychom mohli spekulovat do nekonečna. Protože nejspíše právě tak byl *Hluboký spánek* (a další noiry) vytvořen – jako *stroj* na spekulace.

---

<sup>171</sup> V podobné souvislosti M. Petříček zmiňuje „riskantní morální kodex soukromého detektiva“ (Týž. *Majestát zákona*, s. 68).



### 3.4.1.3 **Modrá jiřina jako nerozpletitelná změt lží, polopravd a bludů**

Všechny rysy Chandlerova parodického rukopisu má i *Modrá jiřina*, k níž Chandler napsal nejen předlohu, ale i scénář. Vyšetřovatelem tu nicméně není soukromý detektiv, ale válečný veterán Johnny, jenž se z vojenských operací v Jižním Pacifiku vrací do Hollywoodu se svými parťáky Buzzem a Georgem. Jejich návrat z válečného pekla a pokusy o začlenění do civilního života, který vedli před válkou, ovšem nejsou bez komplikací. Buzzovi v lebeční kosti nad uchem zůstala střešina z granátu, která způsobuje jeho nepředvídatelné výpadky paměti, záchvaty zmatenosti a návaly vzteku při poslechu hlasité hudby. Johnny zas přichází domů, zrovna když jeho manželka Helena pořádá nevázaný večírek se svým milencem Harwoodem a jejich přáteli. Zatímco tu nebyl se totiž vrátila k životnímu stylu, jaký vedla před svatbou: pije, kolik chce, kde chce, s kým chce, chodí, kam se jí zachce, protože se už nemusí o nikoho starat. Během manželovy nepřítomnosti totiž jejich jediné dítě, syn Dickey, přišel o život, když jela z večírku opilá a havarovala. Při tomto doznání Helena škube jednu z modrých jiřin, které jí zločinec Harwood posílá ze stejnojmenného nočního klubu, jehož je majitelem. Johnny chce Helenu za trest zastřelit svojí služební zbraní, ale ovládne se, zbraň se svými iniciálami poněkud absurdně pohodí v jejím obývacím pokoji a nadobro od ní odejde. Odnese si od ní jen poslední fotografii jejich syna pořízenou v době, kdy už byl ve válce. Helena je však téže noci jeho pistolí zavražděna. Johnny obviněný z její vraždy pátrá po skutečném pachateli, přičemž ani on, ani divák vraha nikdy s jistotou neodhalí, stejně jako v *Hlubokém spánku* i v dalších chandlerovských filmech.

Ve velmi rychlém vyprávěcím tempu těchto filmů se totiž neztrácí čas vysvětlováním. Nedožíváme se, proč kdo kam jde, proč se kdo kde ocitnul. Aktéři se objevují a setkávají na překvapivých místech z neznámých příčin, často neuvěřitelnou náhodou (Buzz hledající Johnnyho se v přeplněném baru náhodně usadí přímo vedle Heleny, kterou nezná; Helena právě zapíjí Johnnyho odchod a po krátkém seznámení vezme Buzze z neznámých důvodů k sobě domů; Johnny zatím bezcílně bloudí ulicemi v okolí klubu Modrá jiřina, kde ho vezme do auta zcela náhodou právě manželka Helenina milence Harwooda, která manžela opouští, a po krátkém seznámení se do sebe Johnny s Helenou zamilují; Helena se

od té chvíle bude nemotivovaně nacházet na místech, kde může Johnyho zachraňovat, aniž by ovšem předem měla informaci, že Johny na těchto místech bude přítomen; náhodou se objeví i klíčová informace, že Harwood je vrahem na útěku, což napsala Helena z druhé strany poslední fotky Dickeyho, avšak Johny se to dozví, až když se rámeček fotografie rozbije při rvačce s proradným recepčním; atd.).

Chybějící informace o motivacích postav Chandler nahrazuje přemírou lží, aktéři se nepravdivě udávají i přiznávají a lžou jeden přes druhého, což graduje k nepřesvědčivému závěru, kdy jeden z podezřelých je sice za viníka označen, ale vina zůstává i na ostatních, protože obětní beránek je zabit dříve, než by se mohl doznat, nebo obhájit.

Toto marné natahování ruky po nedosažitelné pravdě je navíc podtrženo perverzí schopností geniálního detektiva z klasických detektivek. Těmito schopnostmi jsou především mimořádně vyvinutá způsobilost číst stopy jako stopy, schopnost vytvořit na základě zajištěných stop brilantní vyšetřovací hypotézu a její pravdivost pak dokázat efektním finálním důkazem. Chandlerovští filmoví vyšetřovatelé naopak mnohdy jen shromažďují informace, které nikam nevedou, a tedy nejsou stopami, vyšetřovací hypotéza (jak jsme už uvedli) se pak nejednou zakládá na nepodložených domněnkách, mnohdy dokonce v rozporu s důkazy (pokud vůbec nějaké jsou), a její brilantnost jen podtrhuje její nepravděpodobnost. Efektní finální důkaz, kterým geniální detektiv v klasické detektivce korunuje své kriminalistické úsilí a definitivně ztvrzuje svoji kvalifikovanost v boji se zločinem, se tím pádem v noirech stává dezorientujícím efektem pro efekt, jenž vyšetřovatelovu genialitu a pravdivost jeho hypotézy potvrzuje buď klamavě, nebo ji přímo popírá. Právě tak vyzní i efektní provedení důkazu Buzzova střeleckého mistrovství. Střepinou v hlavě trýzněný Buzz totiž své přiznání k Helenině vraždě střídavě potvrzuje i popírá a Johny ho proto donutí k zapálení sirky kulkou vystřelenou na vzdálenost několika metrů. Helena totiž byla zastřelena z blízkosti a Buzzův cirkusový kousek ho má proto vyloučit z okruhu podezřelých. Tento velmi efektní důkaz však kromě Johnyho nezpůsobilosti k vyšetřování dokazuje i Buzzovu labilitu, kdy k výstřelu na sirku přistoupil až po té, co se hroutil v panice, protože se střelby obával.

Tento chandlerovský zmatek byl navíc znásoben zásahem Ministerstva válečného námořnictva, které neschválilo původní Chandlerův záměr, aby

pachatelem byl skutečně Buzz, neboli námořní vysloužilec. Chandler proto do scénáře musel narychlo dopsat jiného pachatele, a totiž podružnou postavu staříka Newella.<sup>172</sup> Tento hotelový detektiv a příležitostný vyděrač se tak obětním beránkem stává (v podstatě nahodile) v posledních minutách filmu. Právě on totiž viděl Harwooda vstoupit na místo činu a vydíral ho, stejně jako před tím nejspíše vydíral i Helenu, o jejímž zhýralém životě za Johnyho nepřítomnosti věděl mnoho. Ona se mu však nejspíše vysmála, a tak ji možná zabil, s jistotou se to ale nedozvíme, protože Newell je inspektorem zastřelen dříve, než se stihne doznat. V přestřelce byl navíc zastřelen i třetí podezřelý, Harwood, když se dříve na odlehlém ranči pokoušel zavraždit Johnyho.

Příběh se tedy uzavírá třemi podezřelými: dvěma mrtvými a Buzzem s poúrazovou poruchou paměti a osobnosti. Ani to však není jistý závěr, protože chandlerovští svědci, pachatelé i oběti jsou jako obvykle nevěrohodní, úskoční nebo obluzení, a proto ani při opakovaném zhlédnutí filmů jako *Hluboký spánek* či *Modrá jiřina* nebudeme mít jasno, kdo je vlastně svědek, kdo pachatel a kdo oběť. Totéž platí i pro sžíravě satirický noir *Křížová palba* pojednaný v následující kapitole.

---

<sup>172</sup> G. Mayer – B. McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*, s. 29n.

#### 3.4.1.4 ***Křížová palba: Fémová vražda místo objasnění zločinu***

*Křížová palba* se navenek jeví jako seriózní anti-rasistické drama se sympatickým tvrdým detektivem Finlayem, který jen suše sbírá fakta: „Mně už nezajímá nic. Kdysi ano, ale teď už ne. Už tuhle práci dělám moc dlouho. A dělám ji tak, jak jediné umím. Shromažďuji co nejvíce faktů. Spousta z nich mi je k ničemu.“ Tento na první pohled charakterní, neovlivnitelný muž však svoje zásady prosazuje prostředky, jejichž etičnost se při bližším pohledu ztrácí, a způsob, jakým vede vyšetřování, lze dokonce při důsledné analýze vyhodnotit jako páchaní trestné činnosti. Finlaymu je totiž proklamovaně nezaujatý sběr faktů k ničemu, proto se uchýlí ke konstrukci obvinění, jehož pravdivost zpečetí fémovou vraždou podezřelého. Pod iluzorní slupkou racionálně a spravedlivě vedeného vyšetřování se tak v hlubších vrstvách vyprávění skrývá naopak naprostá perverze spravedlnosti a možná i obžaloba praktik paranoidního aparátu tajné policie, která obvinění konstruuje manipulací svědků a sama je pak neveřejným vykonavatelem trestu. Nejpodstatnějším prostředkem divákovy dezorientace je v tomto případě absence doznání podezřelého, které by jeho fémovou vraždu alespoň částečně ospravedlnilo (když už ne přímo objasnilo). *Křížová palba* tak končí v mnohem větších nejasnostech, než jakými začíná.

Na samotném počátku vyprávění se několik dezorientovaných vojáků (kteří čekají na demobilizaci a kteří vypadají jeden jak druhý) bezcílně (chaoticky) potlouká nocí. Tato bezcílnost (nemotivovanost), v níž se přihodí i zabití civila Samuelse, je pak komplikací při zpětné rekonstrukci tohoto zločinu (nikdy nebude jasné, kde kdo byl s kým a co vlastně kdo mohl či nemohl vědět). Průběh Samuelsova zabití je totiž v úvodním obraze pouze naznačen zvuky a stíny zápasících postav, pád Samuelsova těla následně převrhne lampu a v důsledku toho z prchajících pachatelů spatříme jen končetiny a jejich siluety ve dveřích. V klasickém kriminálním příběhu by se tento veskrze konvenční *hook* s největší pravděpodobností vrátil jako závěrečný flashback, aby doplněn o tváře pachatelů odilustroval jejich doznání. V *Křížové palbě* však k doplnění úvodního nejasného obrazu nedojde. Událost zločinu je tedy ztvárněna podobně jako v *Hlubokém spánku*, v podstatě se taktéž odehraje v black-boxu a v průběhu filmu se ani o ní už nic jistého nedozvíme (tento nedostatek ovšem postupně překryjí

vraždy další). Vypovídat o ní totiž budou vojáci v různých stupních opilosti či zmatenosti vyvolané návratem z války.

Jejich nevěrohodnost nejlépe dokládá užití dvou matoucích flashbacků, z nichž každý patří jednomu z vojáků podezřelých ze Samuelsova zabití, první hrubiánovi Montgomerymu a druhý přecitlivělému Mitchellovi, přičemž oba flashbacky jsou ilustrací prakticky neanalyzovatelné směsice svědectví, lží, domněnek a v případě Mitchella (zdeprimovaného poválečnou sebenenávistí) i halucinací. Flashbacky tedy samy o sobě nic neobjasní ani divákovi, ani detektivovi. O tom, který z nich považovat za důvěryhodnější a podle toho vinu přisoudit Montgomerymu či Mitchellovi, rozhodne svědectví třetí, které však podá postava, jež je ze všech postav v *Křížové palbě* jasná nejméně, svou nevěrohodnost dokonce okázale proklamuje. Touto postavou je muž v bytě prostitutky Jenny, jehož jméno ani status se nikdy nedozví ani divák, ani policie (o tom, kdo je, lze dokonce v několika odporujících si variantách), přitom jeho svědectví, že Mitchell byl v době zabití Samuelse přítomen v bytě Jenny, je pro policii klíčové. Detektiv Finlay na základě výpovědi tohoto skrz naskrz pochybného svědka vyloučí Mitchella z okruhu podezřelých a soustředí se už pouze na usvědčení Montgomeryho, byť nikdy nebude podán spolehlivý důkaz, že oblužený Mitchell se skutečně ještě nevrátil do bytu Samuelse a nenapadnul ho (pokud si dá divák na rozdíl od Finlayho práci s časovou rekonstrukcí událostí, pak tuto možnost nemůže vyloučit: Jenny dala Mitchellovi klíče od svého bytu ve 20:30, Samuels byl zabit ve 21:30, jeho tělo bylo nalezeno ve 22:00, Mitchell se s nevěrohodným neznámým mužem v bytě Jenny setkal až v 00:30 a na dobu od 20:30 do 00:30 tedy nemá alibi).

Finlay je totiž přesvědčen o motivu vraždy, kterým je podle něj skutečnost, že Samuels byl Žid, a podle Finlayho se tedy stal obětí nenávisti založené na předsudcích vůči Židům. Vyšetřovací hypotézu pak založí na svém vlastním předsudku, že člověk, který nenávidí, je automaticky i vrahem (nenávist je podle něj vražedná zbraň). Tento předsudek se zakládá na jeho rodinné zkušenosti, kdy kvůli nenávisti ke katolickým Irům v Americe byl před léty zabit jeho děd. Předsudek jako možný motiv vraždy se tak v principu stává i základem vyšetřovací hypotézy. Montgomery je sice antisemita, navíc neustále mlží a účelově směřuje pozornost policie na Mitchella, ale přímé důkazy o jeho vině (či uzavřený řetězec důkazů nepřímých) nemá ani Finlay, ani divák.

V případě vraždy vojáka Floyda, který v onu osudnou noc Samuelse navštívil spolu s Montgomerym a Mitchellem, ovšem informací máme více, byť z Floydovy vraždy vidíme pouze začátek, kdy Montgomery Floyda omráčí a s vázankou v ruce se rozhlíží po stropě (později je Floyd nalezen oběšen). V tomto případě je Montgomeryho vina již pravděpodobnější, ale o jeho motivacích nic jistého říct nemůžeme. Z posledního rozhovoru mezi Floydem a Montgomerym sice vyplyne, že Floyd by v případě Samuelsova zabití mohl svědčit v Montgomeryho neprospěch, to ovšem nijak neuzavírá možnost, že vrahem může být Floyd sám (nebo oba) a že jeho ustrašené blábolení mohou být jen lži, jimiž se vinu (spoluvinu) pokouší svalit na Montgomeryho (úvodní nejasný obraz Samuelsova zabití tyto možnosti připouští). Tomu, že Montgomery zavraždil Floyda, tedy můžeme uvěřit (být jsme to neviděli ani my, ani žádný svědek, který by o tom mohl podat svědectví), ale že tak Montgomery učinil, aby kryl zabití Samuelse, je už opět a pouze jen naše i Finlayho spekulace.

Montgomery se totiž nikdy nepřizná, aby Finlayho hypotézu potvrdil jako v klasické detektivce, když chybí důkazy. Sice se chytí do pasti, kterou nastraží Finlay spolu se svými kolaboranty, to ale bezpečně vypovídá jen o tom, že Montgomery o spojení s Floydem lhal, protože věděl, že Samuel byl zabit, a nechtěl se do ničeho namočit. Montgomery z pasti následně prchá jak vyplašené zvíře, které Finlay chladnokrevně zastřelí ze zálohy a nad jehož mrtvolou řekne jen: „Odklidte to.“

Objasňování Samuelsova zabití je tedy překryto vraždou Floyda, nejspíše jediného svědka či spolupachatele Samuelsova zabití, a vysvětlení Floydovy vraždy je zas překryto Montgomeryho neveřejnou popravou vykonanou Finlaym, jenž ví, že bez důkazů a bez přiznání by Montgomeryho každý soud osvobodil. Zlo a jeho zjevnost se tedy stupňují: zcela nejasné zabití Samuelse vede k zřetelně naznačené vraždě Floyda, která má Samuelsovo zabití (ať už je spáchal kdokoli) maskovat, a řadu uzavírá férová vražda, jež je před divákovým zrakem předvedena již v plném rozsahu a bez pochybností o tom, kdo a proč usmrcoval. Montgomery tedy před zákonem i divákem zůstává vrahem možným, ale detektiv Finlay je vrahem nepochybným. Montgomeryho navíc nezastřelil v čestné přestřelce (jak by napovídala název filmu *Křížová palba*, jež v souvislosti s popravou můžeme interpretovat jako sarkasmus), ale s rozhledem z okna v poschodí, bezbranného a ze zadu, osvětleného reflektorem auta armádní policie

(možná proto Finlay s nastrožením pastí čekal až na noční hodinu, protože s popravou v ulici se už počítalo a bylo potřeba, aby byla prázdná, beze svědků).

Nečestnost Finlayho vítězství se navíc zakládá i na skutečnosti, že ho bylo dosaženo zneužitím ostatních vojáků, jejichž soudržnost naopak po celou dobu ochraňovala Mitchella, a tím Finlaymu komplikovala pátrání (odtud pochází i další z možných interpretací názvu *Křížová palba*, protože po Samuelsově vrahovi šli nezávisle na sobě policisté i vojáci, jejichž aktivity měly až do závěrečné kolaborace charakter soupeření). V praktikách Finlayho a jeho kolegů totiž jakoby rezonuje praxe tajných agentů, kteří v tehdejší paranoidní atmosféře honů na levicové čarodějnice dosahovali likvidace nepohodlných jedinců právě za pomoci udavačů, konspiracemi a konstruováním pastí, a to vše na základě právě předsudků, v tomto případě vůči levicové orientaci.

### 3.4.1.5 **Pojistka smrti v nesmyslném vyprávěcím rámci**

Vedle eliptičnosti (nedořečenosti děje) jsme jako další z chaotizujících nedostatků noirové stavby uvedli její otevřenost absurditě (nedořečenosti smyslu). S absurditou se nejednou setkáváme v jednání postav, v jeho zkratovitosti, kterou však můžeme vyložit i v dříve pojednané kategorii nejasnosti motivací. Proto se v této kapitole budeme zabývat absurditou čistě makrostavebnou, a to již avizovanou nesmyslností vyprávěcího rámce.

V *Pojistce smrti* komplikuje absurdita vyprávěcího rámce (do nějž jsou zasazeny flashbaky samy o sobě smysluplné) nejen chápání protagonistových zločinů, ale i jeho vztahů k ostatním postavám, především k femme fatale Phyllis, završeného její vraždou. Protagonista, pojišťovací agent Neff, totiž volí nesmyslně sebevražednou formu doznání, třebaže deklaruje svoji motivovanost k útěku z USA do Mexika, kde by se před důsledky svých zločinů mohl smysluplně ukrýt.

Jeho prvotním a zcela racionálním plánem přitom bylo Phyllisino osvobození z područí nesnesitelného manžela, Dietrichsona, jehož vražda zároveň měla být dokonalým pojišťovacím podvodem. Ten měl Neffovi s Phyllis zajistit jmění pro jejich společnou budoucnost. Dokonaný zločin však jejich vztah (oboustranně výhodné zločinné spolčení) zničí. Neff začne upřednostňovat Phyllisinu nevlastní dceru Lolu, která se však proti vůli rodiny zamilovala do problémového mladíka Nina. Ninova problémovost a fakt, že byl Dietrichsonem odmítán jako Lolin nápadník, Neffovi hraje do karet, když jeho kolega z pojišťovny, Keyes, nemilosrdný vyšetřovatel podezřelých pojistných událostí, začne smrt Phyllisina manžela rozkrývat jako zločin. Neff Keyese nechá při vědomí, že pachatelem je Nino, nejspíš i proto, že by se tím zároveň zbavil soka v soupeření o Lolinu přízeň. Až potud Neff jedná racionálně.

Pak však přijde závěrečné setkání s Phyllis, na něž on i ona přicházejí s úmyslem toho druhého zabít jako spolupachatele, a tedy jediného svědka Dietrichsonovy vraždy. Phyllis sice vystřelí první a Neffa zraní, v *souboji* však podlehne. Příchod Nina krátce po přestřelce (můžeme se domnívat, že na místo činu ho nejspíše pozvala Phyllis, aby na něj hodila plánovanou komplicovu



vraždu) Neffovi opět nahraje, nyní na něj může svést i smrt Phyllisinu. On však Nina vstoupit na místo činu a inkriminovat se nenechá. Tím zachraňuje budoucnost dvojice Nino-Lola a rozhodne se k doznání. Už tady tedy zeje zneklidňující mezera v logice činů tohoto jinak zcela bezohledného narcise.

Nanejvýš zneklidňující je však především forma, kterou pro svoje doznání zvolí a která (jak výše naznačeno) je již zcela nesmyslná, byť právě ona dá rekapitulaci Neffových činů vyprávěcí rámec. Místo zamýšleného okamžitého útěku do Mexika, odkud by se Keyesovi mohl přiznat bez rizika následků (například telefonicky) a hlavně po ošetření ran, které mu zasadila Phyllis, se tento (až dosud) racionální puntičkář odebere do Keyesovy kanceláře, v níž krvácí a při tom své doznání namlouvá na fonograf. To ho stojí krev i čas a nakonec i život, protože jeho zpověď se protáhne až do ranních hodin, kdy Keyes přijde do kanceláře a Neffa, krvácením k smrti vyčerpaného, předá orgánům činným v trestním řízení.

Jaké jsou Neffovy důvody pro právě tuto formu doznání a ne jinou? Ve světle jeho rozhodnutí doznat se Keyesovi na fonograf se navíc Phyllisino umlčení ukazuje jako zcela zbytečné. Její vražda je však nejspíše nesmyslná i ve světle jeho záměru uprchnout do Mexika. Jako uprchlík by už neměl žádný důvod se smrtí spolupachatelky krýt, protože jeho zmizení by samo o sobě bylo doznáním, či přinejmenším by zvědavému Keyesovi indikovalo důvody k Neffovu prověření. Nevíme však, zda se pro útěk do Mexika rozhodl před či po Phyllisinu odstranění; moment rozhodnutí k útěku není v zápletkce lokalizován ani dialogem, ani líčením příprav, což chaotizuje nejen logiku Neffova finálního střetu s Phyllis a jejího zabití, ale především logiku následného přiznání. K útěku se totiž dost docela dobře mohl rozhodnout až po té, co se svým přiznáním rozhodl očistit Nina. Avšak ani toto rozhodnutí není v zápletkce lokalizováno. Sice se můžeme domnívat, že se tak stalo, když ho Nino spatřil u Phyllisina domu po jejím zastřelení, tato domněnka ale nijak (ani hypoteticky) neobjasňuje důvody tohoto rozhodnutí.

Všechny tyto absurdity se pak spojí, aby vzniknul zmíněný vyprávěcí rámec, který racionální spolupráci obou pachatelů i melodramaticky srozumitelný základ jejich vztahu zatíží bezpočtem nezodpověditelných otázek, včetně té základní, a totiž v jakém poměru se Phyllis s Neffem vzájemně zneužívají a zároveň milují. Náš závěr se pak nejspíše může omezit jen na zjednodušující

tvrzení, že v principu se jedná o vztah dvou narcisů, kteří v své racionalitě bezohledné k druhým dospějí k iracionální destrukci sebe samých. Nesmyslnost (dokonce existenciální) jejich dokonalého pojišťovacího podvodu pak nejspíše nemůže být satirizována lépe než právě absurdním vyprávěcím rámcem retrospektivy jejich sisyfovských činů.

### 3.4.1.6 Dekonstruovaná *Zvětšenina*: Dekonstrukcí k antiklimaxu

V neo-noiru *Zvětšenina* je prostředkem k ztvárnění absurdity existence dekonstrukce žánru. Prázdno (absence řešení, a dokonce absence řešeného, neboli zločinu, těla oběti a důkazů), do něhož kriminální zápletka vyústí, je obrazem protagonistovy mysli, z níž byla *dekonstruována* jeho efektní společenská role úspěšného fotografa.

Po celou první polovinu filmu nicméně Antonioni žánr ctí a nechává *Zvětšeninu* intenzivně krystalizovat do tvaru plnohodnotného thrilleru. Úspěšný mladý fotograf fotí fascinující mileneckou dvojici v parku, aby při vyvolání zjistil, že na snímcích zachytil spáchání zločinu. Dívka staršího muže do parku nejspíše vylákala, aby byl ze zálohy zastřelen mužem mladším. Fotograf se na místo činu vrátí a objeví mrtvé tělo.

Žánrovým očekáváním pro druhou polovinu filmu je akcelerace akce, neboli oznámení nálezu těla policii, předání fotografií jako důkazu, pátrání po dívce, která je s vrahem nejspíše spolčena, další zauzlování jejího a protagonistova (potenciálně sexuálního) vztahu a především rozkrytí událostí, které se odehrály mezi ní, obětí a vrahem. Protagonista, až do nálezu těla dynamický, účelný a iniciativní, je však z ničeho nic ochromen, bezcílně bloudí, jedná zkratově (místo s policií se zdlouhavě snaží zkontaktovat se svým agentem). V první polovině filmu narůstající žánrová konstrukce je totiž v polovině druhé dekonstruována, téměř jako by protagonista prošel zrcadlem a vstoupil do světa, kde je vše naopak. Jako absurdní se ovšem nejeví jen jeho činy po nálezu těla, ale zpětnou konfrontací i jeho činy před nálezem (okouzující etuda s nákupem starobylé vrtule v první polovině je například konfrontována s absurdním ukořistěním krku rockerovy kytary na koncertu, jehož návštěvou fotograf plýtvá čas v polovině druhé).

Protagonistova překvapivá *rozloženost* nicméně nepřišla nepřipravena. Přítomna byla již v první polovině, a to v nepřehlednosti jeho ateliéru (vytvořené komplikovanou dekupáží s vyloučením celkových záběrů, které by divákovi umožnily se v ateliéru zorientovat). Zdůrazňovaná nepřehlednost fotoateliéru

jako by zobrazovala fotografovou nejasnou mysl, která se jako zacílená a integrická pouze jevila, přitom jen spontánně plula nahodilými situacemi, v jednotě udržována toliko jeho profesionalitou. Zaujetí fotografovanými objekty (včetně vyfotografovaného zločinu) se tak ve druhé polovině filmu vytratí a rozklad protagonistovy mysli a žánru dospěje k antiklimaxu. Tím je scéna protagonistova rozhovoru se ženou jeho přítele, který maluje abstraktní obrazy podobné nekonkrétním skvrnám zvětšeniny, na níž by mělo být zachyceno tělo oběti. Tento rozhovor je plný nejasných a absurdních replik, nepojících se vzájemně v žádný konkrétní smysl, stejně jako se skvrny na zvětšenině nepropojují v žádný konkrétní tvar, zůstávají izolované. Jsou obrazem ničeho.

### 3.4.2 Chaotizující přemíra

Máme-li nyní provést průběžné shrnutí, pak připomeňme především naši tezi, že smyslem podvratných stavebných postupů noirových filmů je dezorientovat diváka, a tím ho osvobodit od normativního vnímání skutečnosti. Chaotizace (neboli úmyslného překračování divákových schopností vnímání a chápání extrémním komplikováním kompozice vyjadřovacích prvků) je dosahováno dvěma stavebními krajnostmi, a to nedostatkem a přemírou, z nichž obě jsou důsledkem makabrálního chaosu rozkladu a sebezohavování formy.

Z chaotizujících prostředků dezorientace jsme doposud samostatné kapitoly věnovali chaotizujícím nedostatkům. Kapitoly věnované přemírám následují nyní.



Z různých druhů stavebních prvků může být v noirových filmech zmnožen prakticky kterýkoliv. Často se setkáváme s přemírou počtu aktérů (např. *Modrá jiřina*) či komplikovaností jejich vzájemných vztahů (např. *Třetí muž*) nebo mnohostí obojího, jako třeba v *Hlubokém spánku* či ve francouzském noiru *Druhý dech*, jehož „nejednoznačnost spočívá především v tom, kdo je s kým a kdo je proti komu. Absentuje tu jasné rozdělení stran, respektive stran je tu příliš mnoho.“<sup>173</sup>

Přemíra informací a informovanosti pak nemusí znamenat jen divákovo přehlcování informacemi, ale i jeho frustrování pocitem podinformovanosti, jež v něm vyvolávají postavy, které vědí výrazně víc, než by měly.

Příkladem prvního je *Pošťák vždy zvoní dvakrát* zahlcující diváka spleťostí lží. Cora a Frank (zlomyslnými náhodami pronásledovaná dvojice packalských vrahů Cořina manžela) svoje motivace k činům skrývají (i před sebou navzájem) pod vrstvami předstírání, nepravd a matoucích gest a žádný z tlaků, jimž jsou

---

<sup>173</sup> Tomáš Hudák. „Druhý dych a svet zločinu“. In: Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.). *Poetika zločinu: Francúzsky film noir*. Bratislava: Producer, 2012, s. 219.

opakovaně vystaveni ze strany vyšetřovatelů, soudu, sebe navzájem i oněch zlovolných náhod (parapraxí hrozících prozračením jejich tajností), je nedonutí promluvit narovinu. Ilustrují tím jakoby motto noiru *Práskač*:<sup>174</sup> „Člověk se musí rozhodnout. Zemřít ... anebo lhát.“<sup>175</sup> Extrémním příkladem přehlcování informacemi je scéna setkání komisaře s novináři v *Asfaltové džungli*, kdy komisař nechá znít čtyři policejní vysílačkové kanály zaráz, aby novinářům demonstroval spletnost zločinného života města.

Z postav, které diváka frustrují tím, že vědí výrazně víc, než by měly, připomeňme třeba vyšetřovatele Riordana ve službách pojišťovny v noiru *Zabijáci*. Vedle frustrace a pocitu ohrožení je podinformování diváka zdrojem i komiky, jako v případě výše zmíněných nelogicky přesných úsudků detektiva Marlowa v *Hlubokém spánku*, či dokonce zdrojem bizarností, jako v případě *jasnozřivosti* detektiva Mika Hammera, který v *Líbej mě až k smrti* ví nejen to, že má v autě hned dvě bomby, ale i to, že druhou z nich není před jízdou nutno deaktivovat, protože reaguje až na velkou rychlost.

Přemíra prostorových vztahů vede v noirech k narušení prostorové orientace. Kupříkladu v *Doteku zla* zapříčiní nepřehledné přecházení přes hranici mezi Mexikem a Spojenými státy dezorientaci v pravomocích znesvářených stran. Extrémním příkladem jsou mapy ve francouzském noiru *Policajt*,<sup>176</sup> který se odehrává v Paříži, ale na stěně policejní stanice visí mapy New Yorku.

Přemíra vztahů časových vede zas k narušení orientace časové. Toho může být docíleno komplikovanou flashbackovou stavbou, jako např. v *Zabijácích*, kde pochopení časově komplexních vztahů několikanásobně podvodného jednání před a po loupeži je komplikováno i formou jejich odhalování v nechronologických flashbacích. „Zpřeházený sled událostí [v noiru *Vražda je moje porážka*<sup>177</sup>] formálně koresponduje s komplikovaným procesem hledání pravdy.“<sup>178</sup> Vyskytnout se může flashback ve flashbacku (např. *Promiňte*,

---

<sup>174</sup> Le Doulos, 1962, Jean-Pierre Melville.

<sup>175</sup> Jde o citát z Célinovy knihy *Cesta do hlubin noci* (Louis-Ferdinand Céline. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1972, s. 200.).

<sup>176</sup> Un flic, 1972, Jean-Pierre Melville.

<sup>177</sup> Murder is my beat, 1955, Edgar Ulmer.

<sup>178</sup> Alena Smiešková. „Edgar Ulmer a noirová femme fatale“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 245.

omyl<sup>179</sup>) či flashbacky nevěrohodné (třeba v již zmíněné *Křížové palbě*) nebo nepravé, jako v *Zabijácích* (o nichž pojednáme později).

Časové dezorientace je docilováno i zrušením zřetelného střídání dnů a nocí, které je úzkostně dodržovanou oporou konvenční dramaturgie.<sup>180</sup> Znečitelnění, či přímo vypuštění denních předělů mezi sekvencemi nočních scén pak v noirových filmech slouží k vytvoření pocitu bezčasí nikdy nekončící noci.<sup>181</sup>

Očekávatelná je přemíra žánrových prvků, protože film noir sám o sobě (jak už jsme uvedli) je výsledkem mísení žánrů, se základem v kriminálním dramatu a melodramatu, ale otevřený je i postupům černé komedie, hororu a dalších žánrů mnohdy ve službě (generálního) satirického záměru. Žánrové orientační body melodramatu a kriminálního dramatu jsou navíc narušovány (vysvětlíme v souvislosti s noirem *Vlna zločinu*) a v midpointu nejednou může dojít i k žánrovému přenastavení, v tradiční dramaturgii taktéž nepřijatelnému (pojednáme v rámci analýzy noiru *Laura*). Krajním případem tohoto narušování pak může být jev, pro nějž zavádíme označení *kontraklimax*, neboli klimax vycházející z žánrové složky, která ve vyprávění před klimaxem nebyla směrodatná: melodrama *Šarlatová ulice* vrcholí jako drama kriminální a naopak kriminální drama *Asfaltová džungle* vrcholí jako melodrama (což bude pojednáno v samostatných kapitolách).

Častým důsledkem spolupůsobení uvedených stavebných zvláštností je pak přemíra možných interpretací. Ta je v první řadě umožněna narušením oné výše zmíněné podvojně narativní struktury detektivního příběhu; nemožnost nalezení jednoznačného interpretačního řešení je důsledkem stavebného chaosu, který má komplikovat nalezení jednoznačného pachatele.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Sorry, Wrong Number, 1948, Anatole Litvak.

<sup>180</sup> „Uvnitř scénáře je nejdůležitější vzájemný poměr dní a nocí. (...) Je dobré střídat pokud možno pravidelně, aby intervaly mezi nocemi byly stejně dlouhé. (...) Tento rytmus je velice důležitý. Když funguje špatně, vznikne chaos. Ten sice může být zajímavý, když si s ním pohrajeme a ovládneme ho, ale nejčastěji vede ke ztrátě souvislostí. (...) střídání dní a nocí je tajuplně prapůvodní, a tudíž nutné.“ Jean-Claude Carrière. *Vyprávět příběh*. Překlad Tereza Brdečková a Jiří Dědeček. Praha: NFA, 1995, s. 19n.

<sup>181</sup> „Některé černé americké filmy se odehrávaly téměř výhradně v noci. Ale jak potom poznat, že už jde o jinou noc? Je těžší to vymyslet nežli v případě dní. (...) Bez přechodu daného denním světlem je obtížné přejít z jedné noci do druhé.“ *Tamtéž*, s. 19.

<sup>182</sup> Chaotizující prvky jdou proto mnohdy proti zjevnému významu scén i celého filmu a převracejí jej v jednotlivostech i v celku naruby.

Jako příklad této chaotizující přemíry možných interpretací uvádíme neo-noir *Spalující touha*, který mezi *černými filmy* považujeme za ultimativní, neboť v něm nalézáme syntézu téměř všech výše uvedených prostředků chaotizace (konkrétní analýza dané syntézy chaotizujících stavebních prvků je předmětem části *Chaos a prostor*). Tento film proto můžeme číst psychoanalyticky, jako ztvárnění zneklidňujícího snu, nebo dokonce jako ilustraci neurotika monologu na terapeutově lůžku, zároveň ho ale můžeme vyložit konspiračně, jako zprávu o ovládnutí společnosti tajnými elitami, ale i feministicky, jako protagonistovu neúspěšnou snahu vyrovnat se s maskulinní neschopností porozumět manželčině touze. Dále může být *Spalující touha* interpretována s přihlédnutím k voyeurským a poněkud sadistickým režijním postupům, a to jako audio-vizuální výstup psycho-sexuálního experimentu, který Kubrick provedl na manželské dvojici herců prostřednictvím stresových situací daných fabulí; nicméně s přihlédnutím k paralelám s režisérovy osobním životem můžeme tentýž film číst i jako otcovo requiem za ztracenou dceru Vivian. Tím však výčet interpretací teprve začíná, nemluvě o nepřehlednosti, s níž mezi sebou různé možnosti čtení tohoto neo-noiru kolidují.



### 3.4.2.1 Chaotizující přemíra žánrových prvků ve *Vlně zločinu*

Narušování žánrových orientačních bodů melodramatu a kriminálního dramatu a následné zmnožení a zneřehlednění užitých žánrových charakteristik můžeme vyzorovat v souvislosti s noirově komplikovanou provázaností melodramatických a kriminálních motivů. Vývoj jejich vzájemného ovlivňování v příběhu totiž zpravidla nelze předvídat ani podle žánrových vodítek melodramatu, ani dramatu kriminálního. Jinak řečeno, páchání trestné činnosti i její vyšetřování je komplikováno příliš složitými osobními vztahy mezi protagonisty i antagonisty, jejichž zdůrazňovaná osobní, či dokonce citová angažovanost vytváří potenciál pro bezpočet možných zvrátů. Jestliže nedostatek v žánrové konstrukci tedy představoval zklamání nenaplněním očekávaného (antiklimax), pak přemíra žánrových prvků se naopak snaží naplnit očekávání jakoby všechna. Zločin je i není páchán a je i není potrestán, vztahy jsou i nejsou milostné a jsou i nejsou naplňovány.

Příkladem této nevyzpytatelnosti vyprávění může být *Vlna zločinu*. Ta je v základu příběhem manželství, které projde zatěžkávací zkouškou. Manželem a zároveň protagonistou je bývalý zločinec, Lacey, jenž se sice napravil (toho důkazem je právě jeho manželství), bývalí komplicové však hned po propuštění z výkonu trestu plánují vyloupení banky a zázemí pro svou trestnou činnost si vytvoří přímo v Laceyho novomanželské domácnosti. Vydíráním a hrozbami, že ublíží jeho ženě, se jim Laceyho postupně podaří zaplést do svých plánů. Pro očekávané rozvíjení této dramatické situace by v příběhu čistě melodramatickém bylo směrodatné protagonistovo úsilí o odstranění překážky, která brání jeho lásce. V příběhu čistě kriminálním by směrodatným byl protagonistův boj s příležitostmi ke kriminální recidivě; v sázce by byl výsledek jeho volby mezi kriminální minulostí a počestnou budoucností. Ve *Vlně zločinu* ale nikdy nemáme jasno, zda Lacey svým bývalým komplicům ustupuje na základě vědomí, že jsou schopni své hrozby vůči jeho ženě naplnit, nebo proto, že nechce zranit city, které k sobě se starými přáteli chovají z minulosti. Protagonistovo jednání pak je i není kriminální recidivou, a ve vztahu k jeho ženě je i není zradou.

### **3.4.2.2 Lásky k Lauře jako pachatelův i inspektorův maják v iracionální spleti časových vztahů**

V podobně komplikovaném vztahu se melodrama a drama kriminální ocitají v *Lauře*, což v tomto případě je do jisté míry dílem nadsázky. Inspektor McPherson se totiž zamiluje do krásky, jejíž vraždu vyšetřuje. Z vraždy Laury Huntové je podezřelá dvojice mužů, kteří byli Lauřinými milenci. Prvním je postarší, chorobně žárlivý Waldo Lydecker, brilantní sloupkař, jenž Lauru dostal na výsluní a je přesvědčen, že ji stvořil jako jakýsi Pygmalion, a proto si na ni nepřestal dělat nárok ani po té, co Laura dala přednost mladému pohlednému příživníkovi Shelbymu, který je druhým podezřelým, protože se za něj Laura odmítla provdat.

Uprostřed filmu ovšem dojde k radikálnímu zvratu, když se krásná Laura objeví jako živá. Ukáže se, že v Lauřině bytě byla výstřelem do obličeje zavražděna modelka Diane, zatímco Laura trávila dny volna ve svém venkovském domě bez spojení s okolním světem, aby si v klidu mohla promyslet, zda si Shelbyho nakonec vezme či ne. Podezřelými však nadále zůstávají Waldo a Shelby, protože zamilovaný inspektor má důvod se domnívat, že Diane byla zavražděna omylem místo Laury. Jeho úsilí o usvědčení jednoho z nich se tím pádem stává zároveň snahou o eliminaci soka, protože jak Waldo, tak Shelby o Lauru nepřestávají bojovat.

Inspektor trýzněný žárlivostí se proto opakovaně z Laury pokouší vymámit, jak se rozhodla ohledně své případné svatby s příživníkem. Ve své žárlivosti a neschopnosti projevit city přímo si dokonce vypomáhá úředním postavením a neváhá Lauru obvinít z Dianiny vraždy, aby se její odpovědi ohledně vztahu se Shelbym mohl domáhat formou policejního výslechu. Vyšetřování je tak pro něj od začátku do konce především záminkou, jak být Lauře nablízku, jedno zda mrtvé či později živé. Chce být v jejím bytě, pít její alkohol, číst její deník, její dopisy, mít její obraz a pak ji vyslýchat, obviňovat, zachraňovat, všechno dohromady, ale hlavně být s ní a zabývat se jí.

Jeho cit se tak pro žárlivce Walda stává nesnesitelně obtížným a nakonec ho vyprovokuje k pokusu Lauru zabít, potom co se dozví, že sok McPherson

odhalil, že Diane omylem zastřelil právě Waldo, když se Lauru pokoušel zavraždit kvůli plánované svatbě se Shelbym. Waldo se vkrade do Lauřiny ložnice s brokovnicí, protože odmítá připustit, že trest za Dianinu vraždu ho od Laury natrvalo oddělí, zatímco ona díky tomu bude definitivně volná pro vztah s inspektorem, do něž se postupně zamilovala. Ve finální potyčce je ovšem McPhersonem zastřelen.

Tento spojený a v rámci nadsázky i logický děj nicméně svojí uhlazeností zastírá skutečnost, že se jedná o příběhy dva a že časové vztahy mezi první a druhou polovinou filmu jsou tudíž veskrze nelogické. Ve zmíněném středovém zvratu, midpointu, se totiž nalézá nenápadný přechod z bdění do snu, v jehož důsledku dojde k přenastavení celého vyprávění (ontologický zlom). Midpointem je onen návrat Laury mezi živé, jenž přichází ve chvíli, kdy se McPherson opije a usne v Lauřině křesle pod jejím obrazem. Skutečnost, že se jedná o její revenanci v McPhersonově snu, je však záhy maskována policejní rutinou, která potvrdí, že zavražděnou je Diane, a snovost zůstává implicitní, patrná právě v proměně nastavení, která od sebe příběhy první a druhé poloviny odlišuje, a tím popírá, že jde o příběh jediný a bdělý, jak je divák přesvědčován klamavými prostředky filmové kontinuity.

Tato dezorientující změna nastavení je dána již samotnou výměnou hlavního hrdiny, jímž je v první polovině Waldo a ve druhé McPherson. To se konstrukčně opírá o užití Waldova úvodního voice-overu, kterážto konvence divákovi sugeruje, že příběh je vyprávěn z Waldovy perspektivy. To se upevňuje další konvencí, a totiž Waldovou přítomností prakticky v každém záběru první poloviny. Takováto konstrukce hlavního hrdiny je v konvenční dramaturgii zárukou spojitosti vyprávění a identifikace diváka s hlavní postavou, a proto v průběhu filmu nebývá porušována. V druhé polovině *Laury* se však vyprávěcí hledisko mění, Waldo se vytrácí a pozornost je zaměřena na McPhersona, přičemž Waldova ztráta důležitosti ve vyprávění není nijak nápadná, protože v první polovině jsou Waldo s McPhersonem přítomni na plátně většinou společně.

O poznání nápadnější je překvapivá naplněnost McPhersonových tužeb: milovaná Laura v druhé polovině žije a McPhersonovy soky Walda a Shelbyho zatratí jako nemilované. Inspektorovi se vyplní nejen jeho sen o získání Lauřiny lásky, ale i sen, že brilantně vyřeší Dianinu vraždu. McPherson, v první polovině dominovaný Waldovým ostrým humorem, dokonce v polovině druhé vykazuje

znaky žánrového velkého detektiva (svolá všechny podezřelé na párty, aby nastražil past, jejíž rafinovanost je nicméně jen prázdným žánrovým gestem a k vyřešení Dianiny vraždy nepřispěje, to se dostaví opět jen jakýmsi zázračným vnuknutím, nečekanou, nepodloženou dedukcí). Toto nenápadné vkročení do snu je ovšem dále komplikováno, když McPherson revenantce Lauře poradí, aby šla spát a o událostech první poloviny filmu si myslela, že to byl jen zlý sen.

Autoři na diváka nicméně nastraží ještě jednu past, a tou je závěrečný Waldův voice-over, jenž se ozve diegeticky z Lauřina rádia a který může vzbudit dojem, že Waldův úvodní voice-over o jeho vztahu s Laurou a závěrečný konec pořadu o velkých milencích historie tvoří celému filmu rámec a že *Laura* je v podstatě jen jakousi ilustrací Waldovy narcistické vize jeho velkolepého citu a že se tudíž (a opět) jedná o příběh jediný, a to jeho (nikoli o příběhy dva jak jsme už uvedli). To by tedy znamenalo (což napovídá především užití úvodního Waldova voice-overu), že celý film je v podstatě retrospektivou (možná rámovanou Waldovým pořadem) s vloženými retrospektivami Lauřina života před vraždou (což by odpovídalo procesu Waldova vzpomínání naznačenému jak jeho úvodním voice-overem, tak způsobem, jakým píše svoje sloupky, v nichž mísí skutečnost s fikcí). Pořad byl ovšem předtočen neznámo kdy, a tedy k obsahu filmu se vztahuje neznámo jakým způsobem (přinejmenším jako ironický autorský komentář) a znejistěna tak může být i samotná časová perspektiva, z níž je příběh vyprávěn, a tedy i racionalita časových a kauzálních vztahů, jimiž jsou první a druhá polovina filmu propojeny.

Na podobném principu vybuduje David Lynch neo-noir *Mulholland Drive*,<sup>183</sup> jehož první polovinu je taktéž možno interpretovat jako splněný sen protagonistky zhrzené v polovině druhé, která polovině první do jisté míry časově předchází, přesněji řečeno, je s ní částečně paralelní. Vztah částečně paralelních variant skutečnosti tu ovšem není komplikován příchodem revenantky, ale nálezem mrtvého těla protagonistky touž protagonistkou. I přesto se i v tomto filmu obě poloviny vyprávění tváří jako jeden souvislý příběh, nikoli jako příběhy dva rozdělené opět v midpointu (v radikálně matoucím středovém zvratu spojeném s otevřením modré krabičky obsahující černé nic).

Podobnou funkci přenastavení vyprávění má midpoint ovšem i v jiných černých filmech. Například v *Zabijácích* přinese midpointový příchod starého

---

<sup>183</sup> *Mulholland Dr.*, 2001, David Lynch.

gangstera Charlestonea téma loupeže, jejíž odhalování uvrhne druhou polovinu filmu ve zmatek, jemuž později budeme věnovat samostatnou kapitolu.

### 3.4.2.3 Kontraklimax *Asfaltové džungle* kontra kontraklimax *Šarlatové ulice*

V některých noirech je divák dezorientován radikálním předefinováním nastavení, či dokonce žánru až v bodě klimaxu, který pak může vycházet z žánrové složky, jež ve vyprávění před klimaxem nebyla směrodatná.

Například v *Asfaltové džungli* je složité předivo osobních vztahů překryto popisem přípravy a realizace komplikované loupeže šperků. Kriminální drama však nedospěje k vyvrcholení kriminálnímu, ale melodramatickému, neboli dojde ke kontraklimaxu, jenž do té doby dominantní kriminální materiál předefinuje na nástroj k průniku do osobních vztahů a pocitů postav. Posledních 29 minut filmu je tak vyhrazeno utkvění v temných emocích; dramatický čas se zastaví, protože kriminální zápletka je uzavřena, a na velké emocionální ploše se realizuje už jen nezvratně tragické finále formou doznění osobních a partnerských dějových linek. Dopad osudu tedy není vykreslen jako trest za zločin, ale jako trest za chyby v mezilidských vztazích (gangstera Emericha zradí jeho milenka), či dokonce jako trest za chyby páchané v průběhu celého života (brilantního lupiče přezdívaného *doktor* zradí jeho posedlost mladými ženami; úplatný policista Dietrich s práskačem Cobbym se zradí vzájemně). To je nejmórazněji ztvárněno na postavě gangstera Dixe, farmářského synka, kterého do špíny velkoměsta (v jehož nocích zní policejní sirény „jako úpění duší v pekle“, jak podotkla utrápená žena jednoho z lupičů) vyhnal úpadek rodinné farmy, což prožívá jako palčivou křivdu a celoživotní touhu po návratu. Vysněné cestě domů je pak věnován vypjatě romantický závěr, kdy Dix postřelený na útěku investuje poslední síly do toho, aby na pastvinách ztraceného světa dětství mohl zemřít.



Opačným příkladem kontraklimaxu je *Šarlatová ulice*, kde dominantně melodramatický příběh vyvrcholí dvojnásobnou vraždou (jednou spáchanou brutálně a v afektu a druhou chladnokrevně vykalkulovanou) neboli způsobem, kterým by klasický detektivní příběh teprve začínal.

Vražedné vyvrcholení je o to překvapivější, že protagonistou (a posléze i vrahem) je roztomilý pan účetní, jenž ve volném čase maluje roztomilé obrázky, přičemž do svého nedělního malování nekládá žádné ambice, jeho malý ušlápnutý život je omezen jen na ty nejnnutnější potřeby a vzorné vykonávání povinností v práci i domácnosti. V tomto šedivém neradostném světě je jeho malování jediným projevem jeho životní síly a jedinečnosti, které jsou jinak (z jeho dopuštění) zcela zadupány – v domácnosti zlou a nemilovanou manželkou (kterou si vzal, pouze aby ušetřil na nájemném) a v účtárně ohýbáním hřbetu za mizerný plat. S tím vším je však smířen; jeho malování ho naštěstí naplňuje natolik, aby měl pro co žít.

Tento status quo nenadále prozáří paprsek světla, když o pana účetního a jeho obrazy projeví zájem krásná mladá dívka, která ho považuje za slavného malíře. Téměř jako by se vynořila z potlačených tužeb v jeho podvědomí, kde přechovává vysněnou představu o dívce, která se zamiluje do staršího muže, jenž na ni má – právě tak to má zařízeno ředitel účtárny, kde pan účetní pracuje.

Spolu s dívkou se však (opět jakoby z protagonistova podvědomí) vynoří i její partner, bez zábran projevující agresivitu a sexualitu, které v sobě protagonista potlačuje. Melodramatický trojúhelník, s tragikomickým vrcholem v panu účetním, nicméně sklony k razantnímu vývoji do kriminálního žánru nejeví, a to ani když se z vysněné dívky vyklube hloupá příživnice a z jejího partnera zbabělý domácí násilník, jenž z pana účetního prostřednictvím dívky vytahuje peníze, které je pan účetní nucen zpronevěřit na svém pracovišti. Zpronevěra je totiž (jinak vzornému pracovníkovi) odpuštěna.

Rozhodujícím zvratem do kriminálního žánru není dokonce ani podvod, kdy se mladá příživnice vydává za autorku protagonistových obrazů. Pana účetního její úspěch naopak naplní radostí, a dokonce má pocit, že se úspěchem upevnil jejich vztah, v němž zůstává pozorným a cudným (a především obelhávaným) rytířem. Příživnice je však dostatečně hloupá a dostatečně zamilovaná do svého násilnického partnera, aby štědrého pana účetního ponížila pravdou o všech jeho iluzích. Roztomilý pan účetní následně odloží štětec a místo portrétování svou milovanou brutálně ubodá sekáčkem na led. Teprve exploze vší té potlačované agresivity a sexuality (dosažení pruniku do odříkaného těla) nevratně setře melodramatický pel, který dokonce i ohavně jednajících dvojici příživníků dodával

zdání naděje na polepšení, a tedy i na jistou formu šťastného konce, byť s nutně trpkým prozřením bláhovosti milostných očekávání pana účetního.

Rozbodat dívku však nestačí, je nutno zabít i mladého neurvalce. V jeho případě si pan účetní ruce špinit nemusí. Stačí, aby chytře využil skutečnosti, že realie dívčiny vraždy na mladého násilníka sedí jak ulité, a tím ho odeslat na popraviště. Pan účetní tedy zabije nejen svůj sen (představovaný dívkou), ale opět i svoji sílu (metaforicky představovanou mladíkem).

Začnou jej však pronásledovat *Erínye*, zvukové flashbacky vábívého hlasu zavražděné. Doženou ho až k tomu, aby se udal, dokonce opakovaně, ale nikdo mu nevěří. Provedl vraždu tak dokonale, že jeho pravdivé přiznání vypadá vedle verze, kterou přijal soud, jako bláznův blábol. Nikdo se nehodlá zabývat možnostmi, že by se v někom tak roztomiloučkém a mírném mohla skrývat vraždící bestie, což můžeme číst jako sarkastický komentář ke společnosti v své sebejistotě a spořádanosti slepé vůči faktu, že se v kterémkoli ze všech těch ušlápnutých a poslušných úředníků může systémovým pošlapáváním jejich jedinečnosti hromadit frustrace právě taková, dokonce s obdobně vražednou potencialitou.

Produktem tohoto arogantního společenského systému ovšem není jen vraždící pan účetní, ale i výčitky svědomí, které ho nakonec zničí. Tyto výčitky totiž nepřicházejí zevnitř, ale je k nim napomenut jak školák, a tak i zafungují – jako uměle vštípený nástroj ovládnutí a udržování občanské poslušnosti (řádu).

Připomeňme, že *Šarlatová ulice* je remakem poeticko-realistického snímku Jeana Renoira *Čubka*, od něhož se charakterem této satirické pointy značně odlišuje. V Renoirově filmu je „hrdinova mizogynní nenávisť k jeho ženě přehlížená s humorem a potom, co brutálně zavraždí svoji milenku a odnese si to její pasák, ho na konci vidíme jako muže sice finančně na dně, ale jinak ‚osvobozeného‘. (...) Remake Fritze Langa *Krvavá ulice* tento morální cynismus potlačuje a potrestá svého hrdinu mnohem rázněji. V tomto ohledu byly poeticko-realistické filmy víc noirové než filmy noir.”<sup>184</sup> *Čubka* totiž tento příběh tří jednostranných lásek (Legrandova žena miluje svého údajně mrtvého muže Alexise, ale on ji ne; krásná Lulu miluje floutka Dédého, ale on se k ní chová jak k hadru; postarší Legrand miluje Lulu, ale ta s ním spí jen pro peníze) uvede

---

<sup>184</sup> G. Vincendeau. „Francúzky film noir“, s. 16.



jako svého druhu anonymní a v podstatě absurdní loutkové divadlo. Langovo ironické vítězství spravedlnosti tak nahradilo Renoirovo vítězství chaosu, v němž *majestát zákona* nahrazují momentální předsudky a dojmy (Dédé na lidi svým chováním zapůsobí jako vrah a Legrand jim to prostě jen nevyvrací; život jde dál).

### 3.4.2.4 **Žena ve výloze jako dezorientující rezignace na hru o život i o lásku**

Jedovatostí převlečenou za moralitu končí i Langův snový noir, jež natočil rok před *Šarlatovou ulicí*, a totiž *Žena ve výloze*.

*Žena ve výloze* i *Šarlatová ulice* jsou reflexí Langovy expresionistické tvorby z období Výmarské republiky a v mnoha rysech se shodují. Protagonisty v obou těchto filmech ztvárnili Edward G. Robinson, Joan Bennett a Dan Duryea a oba jsou pro vývoj filmu noir klíčové, protože konfrontují hollywoodskou tendenci polarizace charakterů na dobré a zlé a odmítají klasickou hollywoodskou konvenci vyžadující, aby zápletka byla uzavřena jasně, srozumitelně a logicky.<sup>185</sup> Stejně jako *Šarlatová ulice*, je i *Žena ve výloze* sondou do potlačených tužeb ušlápnutého, spořádaného muže, který neprahne po dobrodružství, avšak setkáním s osudovou ženou se dostane do situací, v nichž se dopustí nejen nelegitimního milostného dobrodružství, ale i zabití.

V *Ženě ve výloze* však potlačené touhy ctihodného profesora Wanleyho nejsou personifikovány postavami přicházejícími z jeho stínu jako v *Šarlatové ulici*, ale jím samotným v jeho snu, jenž se dostaví po zhlédnutí krásky na obraze ve výloze galerie, několika skleničkách alkoholu a četbě smyslného biblického textu. Onou osudovou ženou je právě kráska z obrazu, která se v jeho snu zpřítomní, on přijme její pozvání do jejího bytu, kde je však vyruší majetnický zuřivec Mazard, který si krásku vydržuje, a pan profesor ho v sebeobraně usmrtí.

Sen ale neodhaluje jen profesorovy potlačené tužby (po přízni krásné ženy a po mužném vítězství ve rvačce na život a na smrt), ale i jeho iracionalitu, či dokonce hloupost, s níž se zabití pokouší utajit a při tom vytváří hloupé stopy charakteru freudiánských podřeknutí, jako by jednou z jeho potlačených tužeb byla i touha být dopaden a potrestán. Vyšetřovatel však těmto podřeknutím nevěnuje pozornost, protože profesor je příliš respektovaný a příliš spořádaný, aby si o něm někdo myslel, že může být vrahem.

---

<sup>185</sup> G. Mayer – B. McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*, s. 446n.

Zločin by mu tedy prošel, protože policie navíc zastřelí muže, jenž profesora a krásku z obrazu vydírá pomocí důkazů, které má u sebe i v momentu zastřelení a policie je interpretuje jako důkazy jeho viny. Se svou kriminální minulostí je příhodným pachatelem a profesor je z problému venku. Tato informace k němu však nedorazí včas a on se v pocitu beznaděje otráví. V té chvíli se probudí a radost, že to byl jen sen, z něj udělá ještě spořádanějšího občana. Jedovatost převlečená za morálnítu je pak odehrána závěrem, v němž pana profesora před výlohou s obrazem krásky osloví laciná vulgární prostitutka a on vezme do zaječích, byť se nejedná o stejnou situaci jako ve snu, kde ho oslovila magická kráska, před níž utéct by nebylo vůbec tak snadné a logické.

Ztráty žánrových orientačních bodů kriminálního dramatu a melodramatu ovšem není dosaženo kontraklimaxem jako v *Šarlatové ulici*, ale rezignací na hru o život, která je podstatou kriminálního dramatu, i na hru o lásku, která je podstatou melodramatu. Utajování Mazardova zabití tím pádem profesora s kráskou nesbližuje ani nerozděluje, je řešeno bez výčitek, bez emocí, prakticky, jako by se jednalo o rodinnou nepříjemnost, kterou je nutno vyřešit v klidu, s pochopením a mezi lidmi se o ní nešířit, aby neutrpěla dobrá pověst. Břídilství, s jakým se utajování dopouštějí, pak jakoby popírá (jak už jsme uvedli) pravdivost jejich snahy svou vinu skrýt. Jednání nešikovného pana profesora a nepřilíš chytré femme fatale tím připomíná jinou dvojici packalských vrahů taktéž pronásledovaných zlomyslnými náhodami, a to Coru a Franka z noiru *Pošťák vždy zvoní dvakrát*.

### 3.4.2.5 Chaotizující přemíra vztahů mezi postavami v noiru

#### *Třetí muž*

Různých forem chaotizující přemíry, souvisejících s postavami a jejich vztahy, jsme se v naší práci dotkli opakovaně, ve spojitosti s jejich neusledovatelnou kvantitou především na příkladu filmu *Hluboký spánek*. Jejich extrémně komplikovaným kvalitám se nyní budeme věnovat na příkladu *psychoanalytického noiru Třetí muž* natočeného podle scénáře Grahama Greena. V něm protagonista Holly, autor šestákových kovbojek bez profesní budoucnosti, vržený do chaosu rozbombardované poválečné Vídně, pátrá po démonickém třetím muži, který byl přítomen vraždě jeho přítele Harryho, jenž ho do Vídně pozval. Pátrání po Harryho vražích Hollyho přivede k šokujícímu zjištění, že oním třetím mužem byl Harry sám, který smrt zinscenoval, aby kryl svoje kriminální aktivity. O temných zločinech svého nejlepšího přítele neměl Holly nejmenší tušení, což mu vyšetřovatelé pochopitelně nevěří. Nedůvěra je však oboustranná, protože Holly se pravdu o Harrym brání přijmout.

Hollyho pokračující vyšetřování je pak ovlivňováno (poháněno či brzděno) jak jeho složitým vztahem k příteli, tak neméně komplikovaným vztahem, který má k Harrymu jeho dívka Anna. Ta společně s Hollym prožívá zmatení vyvolané Harryho radikálně odlišnými podobami: okouzlující Harry *před vraždou* se nepodobá i podobá děsivě vražednému Harrymu *po vraždě*. Tento démonický třetí muž se navíc stane třetím v jejich milostném sblížení, které má tím pádem hned od počátku tvar trojúhelníku. Hollyho a Annu totiž spojuje, že jsou jediní lidé, kteří pro Harryho truchlí, což vytváří podivnou naději na vznik romace. Podivnou, protože Hollyho láska k dívce je iniciována opět jeho vnitřním propojením s Harrym (či jakýmsi *dvojnictvím*, ve smyslu psýché a jejího stínu). Rodící se vztah s Annou je však komplikován nejen Hollyho celoživotní touhou být jako Harry (takový jaký byl *před vraždou*), ale i způsobem, jakým si Hollyho s Harrym ztotožňuje sama Anna. Ta ho občas dokonce (*neúmyslně*) oslovuje Harry, motivována nejspíše podobnostmi, které svou snahou o přejímání Harryho charakterových rysů vytváří sám Holly. Téměř jako by skrze Hollyho chtěla Harryho vzkřísit z mrtvých.

S odhalením přítelovy *posmrtné* podoby už ale Harry nemůže být Hollymu nedostižně kladným vzorem. Z Harryho, zbylostňujícího vše, co si o sobě Holly vysnil, se stává démon, nesoucí rysy všeho temného, co o sobě Holly nechce vědět. Nechce, a proto Harryho nepřestává mít rád, byť se ho Harry pokusí svrhnout z ruského kola v Prátru poté, co se Holly odmítne zapojit do Harryho výnosných zločinů. Holly se i přesto zdráhá Harryho zastavit, postupně i proto, že by tím dal v sázku svoji lásku k Anně, která nad Harrym nadále drží ochrannou ruku; ani ona ho (navzdory odhalením) nepřestala mít ráda, byť i ji svojí inscenovanou smrtí podvedl. Holly se však policií nakonec přece jen nechá přesvědčit ke spolupráci (při pohledu na děti umírající po Harryho pančovaném penicilinu) a při závěrečném střetu v podzemních stokách svého přítele a temného dvojníka zastřelí. Anna se od něj v důsledku toho navždy odvrátí.

Tím se dostáváme k důvodům, na jejichž základě jsme si výše dovolili tomuto vztahově extrémně komplexnímu noiru dát přívlastek *psychoanalytický*. Hollyho komplikovaný průnik do Harryho minulosti totiž můžeme vnímat jako obraz postupné integrace Hollyho stínu do odmítavého vědomí. Anna, metaforicky ztělesňující ženskou část duše obou mužů, pak jakoby rezonuje složitost vztahování se mužského principu k ženskému (v rámci potenciálního homoerotismu mezi Hollym a Harrym). Obsáhlý aparát *psychoanalytických* symbolů, který jsme omezili jen na několik příkladů (stoky v podzemí jako obraz podsvětí i podvědomí; do výšky se vypínající ruské kolo jako metafora kola osudu a pádu z iluzí do deziluze; vnitřní dítě představované rozesmátým chlapečkem, jenž na Hollyho prozradí inkriminující informace), pak psychologické aspekty ústředního vztahového trojúhelníku nejen dokresluje a prohlubuje, ale (svojí nápadností) i parodizuje – a tedy dále komplikuje.

### 3.4.2.6 Chaotizující přemíra prostorových vztahů v *Doteku zla*

*Dotek zla* přidává k extrémně komplikovaným vztahům mezi postavami složité vztahy prostorové. Nepřehledná hranice mezi vyšetřováním zločinu a jeho pácháním tu nalézá svůj výraz v nezřetelnosti přecházení přes hranici mezi Mexikem a Spojenými Státy. V důsledku toho dochází k dezorientaci v pravomocích znesvářených stran: citově *mrtvého*, demonstrativně bezcharakterního amerického detektiva Quinlana a zamilovaného, demonstrativně charakterního mexického advokáta Vargase. Tato nezřetelnost je přitom nastavena již prvním, extrémně složitě komponovaným záběrem, sledujícím automobil s výbušninou tikající v jeho kufru. Smyslem tohoto virtuózního záběru je ukázat hraniční území jako prostor bez zřetelného předělu.

Přemíra prostorových vztahů následně vede k narušení divákovy prostorové orientace, k znejistění, na které straně hranice se to které místo páchání různých trestných činů nachází a kým tedy je či není vyšetřování ovlivňováno. Zóny legálních i nelegálních zájmů jsou navíc obdobně nezřetelné. Zbrklí mexičtí mladíci, semknutí kolem mafiána Grandiho, jednájí nevyzpytatelně, bez jednoznačného plánu. Nejednoznačný je i způsob, jímž je do vyšetřování bombového atentátu zapojen advokát Vargas, politický aspirant, jehož pátrání je implicitně ovlivňováno i zájmem o politicky žádoucí výsledek vyšetřování. A především nikdy nemáme jistotu, kde začíná a kde končí detektivova praxe nastražování falešných důkazů (včetně možného nastražení důkazu na sebe samého), kterými usvědčuje ty, jejichž vinu neodhaluje pátráním, ale svým instinktem vypěstovaným praxí.

Zápleťka kolem bombového útoku má v těchto komplikovaných podmínkách jen omezené možnosti rozvoje a přetěžující přemíra uvedených složitostí nakonec vede k jejímu předčasnému zastavení, bez šance na rozuzlení. Detektiv i advokát v ní v podstatě odmítnou pokračovat, oba nesmlouvavě přesvědčeni o správnosti své vyšetřovací verze – každý jakoby zabarikádovaný na své straně hranice. Ostrá polarizace vyšetřovacích verzí ovšem samotnou hranici mezi vyšetřováním zločinu a jeho pácháním nijak nekonkretizuje, protože se ztrácí v motivační spleťtosti obou znesvářených vyšetřovatelů. Detektiv

například u mrtvoly Grandiho, kterého uškrtil, nastraží svoji hůl; kdyby to neudělal, a udělal to schválně, tak by mu vše prošlo – co to je za hru?

Chaotičnost vyšetřování, v níž zápletka uvízla, dostane svůj až alegorický výraz závěrečnou scénou chaotického odposlouchávání, v níž se Vargas pokusí získat detektivovo přiznání, že důkazy nezajišťoval, ale vytvářel. K tomu využije detektivova parťáka, kterého přesvědčí, že ho jeho dobrý přítel Quinlan k vytváření důkazů zneužíval. Parťák proto souhlasí, aby na jeho tělo Vargas umístil odposlechový snímač, a citově rozrušený se pak požadované přiznání snaží vymámit z opile blábolícího detektiva, jenž se nocí potácí z baru. Jejich nesouvislý rozhovor Vargas poslouchá na radiovém přijímači, kterému nicméně vypadáva signál, což nesouvislost a nejasnost rozhovoru ještě násobí. Detektiv navíc začíná tušit zradu, proto přeskakuje od tématu k tématu.

Quinlanova vina tedy tímto nepodařeným pokusem o uzavření zápletky není jednoznačně potvrzena a nevysvětlen tak zůstává i případ nastražené bomby. Je tu sice prodavačovo přiznání, proběhlo ale off-screen za nejasných okolností a na neznámo které straně hranice – o jeho pravosti či vynucenosti proto můžeme pouze spekulovat. Detektiv po přestřelce, která odposlouchávání uzavře, zemře a s ním i naděje na vysvětlení a dohru; advokát z hraničního prostoru odjíždí, aniž by se dozvěděl, že jeho vyšetřovací verze byla nejspíše mylná.

### 3.4.2.7 Chaotizující přemíra časových vztahů v *Zabijácích*

Do klidného zapadákovy přijede v noiru *Zabijáci* dvojice nájemných vrahů a zastřelí jistého Švéda, zaměstnance místní benzínové pumpy, který před svými vrahy odmítne utéct. O podivnou vraždu bývalého boxera se zajímá detektiv Riordan, vyšetřovatel ve službách pojišťovny, jenž zjistí, že Švéd je jedním ze spolupachatelů neobjasněné loupeže značné finanční hotovosti a že se nechal zabít nejspíše proto, aby kryl krásnou Kitty, kterou miluje i po té, co ho o peníze z loupeže připravila a zmizela neznámo kam. Riordan zjišťuje, že vrahy nicméně poslala sama Kitty spolčená s Colfaxem, jenž loupež vymyslel a zorganizoval včetně plánu na ukradení podílů ostatních spolupachatelů, k čemuž Švéda prostřednictvím Kitty jen využil. Zamilovaný Švéd totiž uvěřil Kittiným slibům a přesvědčen, že tak činí pro jejich společný život, lup komplicům ukradl. A když Kitty o lup okradla jeho, tak o tom mlčel, aby ji i přesto chránil, odsouzen k zapomenutí v zapadákově, kde se se zlomeným srdcem protrpí až ke své mučednické smrti.

Pochopení časově komplexních vztahů tohoto několikanásobně podvodného jednání před a po loupeži je komplikováno i formou jejich odhalování v nechronologických flashbackích, které divákovi zpětnou rekonstrukci fabule zločinů značně znesnadňují. Uprostřed filmu se navíc charakter flashbacků mění z věrohodných na nevěrohodné, a to aniž by na to bylo jakkoli upozorněno. Tato změna souvisí s příchodem starého gangstera Charlestona, Švédova přítele z vězení, jenž v midpointu téma loupeže otevře. Flashbacky v první polovině ilustrující pouze to, co svědkové prokazatelně viděli, vystřídají flashbacky ilustrující více, než svědek mohl vědět (Charlestonův flashback), nebo než může říci (umírající spolupachatel loupeže Blinky Franklin v deliriu blábolí o loupeži, ale flashback je souvislý), a tedy spíše než ilustrací té které výpovědi jsou ilustrací domněnek svědků nebo závěrů, které z výpovědí domýšlí vyšetřovatel Riordan.

Charleston tedy říká, že na prvním setkání gangsterů před loupeží byla nějaká dívka, v jeho flashbacku tohoto setkání však vidíme konkrétně Kitty, byť sám Charleston ji nezná a poprvé ji uvidí až na závěr v baru *U zelené kočky*, kterým projde nejspíše proto, aby tuto neznámou dívku s Kitty ztotožnil. Přítomnost Kitty v Charlestonově flashbacku je tedy ilustrací Riordanovy



domněnky. Příležitost k jejímu potvrzení se přitom naskytne až zmíněným příchodem Charlestonea do baru *U zelené kočky*, v němž právě Riordan na základě své domněnky na Kitty zatlačil a donutil ji k doznání její obeznámenosti s existencí lupu. Charlestonova zpráva, zda dívka z flashbacku a Kitty jsou skutečně jedna osoba, již tedy pro další vyprávění není důležitá. Jeho přítomnost v baru je z tohoto pohledu nadbytečná, a dokonce matoucí vzhledem k důležitosti, jakou jeho bloumání barem věnuje kamera, zvláště při jeho odchodu nahoru po schodišti, jenž je do nejzazšího plánu obrazu komponován tak, aby Riordanovi s Kitty v popředí odcházel jakoby z hlavy, v jakémsi zdoslovnění, že už na něj nepotřebují myslet (nejprve z hlavy Kitty a pak v protizáběru v odrazu v zrcadle z hlavy Riordana). Pro analýzu předchozího vyprávění je ovšem podstatné, že Charleston bar opouští, aniž by Riordanovi sdělil, či jen naznačil, zda dívka, s níž Riordan sedí u stolu, je skutečně dívka, kterou viděl na prvním setkání před loupeží. Kittina přítomnost v Charlestonově flashbacku tak jednou pro vždy zůstává Riordanovou konstrukcí. (Na okraj připomeňme, že stejně podivně, jako z vyprávění odchází, se Charleston ve vyprávění i objevil, když se Riordan v pojišťovně zeptal svého nadřízeného, zda mu něco neříká jméno Charleston, na které narazil při pátrání ohledně Švédovy smrti, a jeho nadřízený tohoto zlodějíčka kupodivu zná, byť máme důvod předpokládat, že vysoce postavený úředník pojišťovny nejspíše nedisponuje tak hlubokou a širokou znalostí podsvětí, aby v prostoru několika měst, v nichž se příběh odehrává, rozlišoval i marginální zločinné figurky.)

Naprostou fikcí je pak flashback popisu loupeže. Ten vzniknul převyprávěním událostí uvedených v novinovém článku, jenž však hovoří o neznámých pachatelích. Riordan si nicméně za aktéry dosadí postavy, které za pachatele označil Charleston, jenž ovšem o průběhu loupeže nemůže nic vědět, protože se jí nezúčastnil. Flashback je v tomto případě vizualizací už čistě a jenom vyšetřovatelovy představy o průběhu zločinu. Jeden z pachatelů měl sice přes tvář zelený šátek se zlatými harfami, který měl i Švéd, takových se ale při svátku svatého Patrika prodají tisíce, jak podotkne Riordanův nadřízený, a jeho hodnota jako důkazu je tudíž minimální.

Touto analýzou proto nutně musíme dojít k závěru, že pokud má Riordan v rukou jen informace prezentované flashbacky, pak v rukou nemá nic (nic jistého). To mu ovšem nijak nebrání v činění jasnozřivých závěrů a v sebejistém blufování, kterým podezřelé osoby (Kitty a Colfaxe) dostává pod tlak, jenž je

nakonec přinutí k doznání. Riordanův úspěch je tedy prokazatelný – na rozdíl od způsobu, jakým ho dosáhl. Obrazně ho tedy můžeme označit za kouzelníka.

V souvislosti s jeho kouzelnictvím zmiňme ještě jeden pozoruhodný moment ze scény v baru *U zelené kočky*, a totiž použití úmyslné skriptové chyby. Ta se odehraje během sekvence záběrů na Kitty s Riordanem u stolu a na osazenstvo u barového pultu, který se stolem sousedí, přičemž tato sekvence je zapeklitá i bez skriptové chyby, a to díky Kittinu předstíranému neklidu.

Kitty v této sekvenci totiž někoho zahlédne, zneklidní a chce odejít pryč. Riordan souhlasí a Kitty před odchodem navštíví toaletu, přes níž Riordanovi uprchne, zatímco do baru vejdou zabijáci, kteří v úvodu zastřelili Švéda a nyní se neúspěšně pokusí zastřelit i Riordana. Kdo je však původcem Kittina znepokojení? Po jejím neklidném pohledu k baru je střiženo na muže, který s dějem nemá souvislost a jehož označení stříhem za původce Kittina neklidu je tedy pro diváka matoucí. Kittin pohled má totiž nejspíše zmást především Riordana, v němž chce podvodnice vzbudit pocit, že je ohrožena, kteréžto Isti záhy využije k útěku přes toaletu. Podraz Kitty na Riordana je tedy ztvárněn i stříhovým podrazem na diváka.

A právě mezi těmito a následujícími záběry na opakovaně snímané osazenstvo u barového pultu je skryta i ona skriptová chyba, a totiž nenadálé zjevení inspektora, který Riordanovi pomáhá. Jeho přítomnost na baru je divákovi odhalena až po Kittině odchodu na toaletu, přičemž místo u barového pultu, na němž se inspektor zjeví mezi stříhy, je v předchozích záběrech opakovaně ukázáno prázdné, zvýrazněno ženami v nápadných kloboucích, které inspektora posléze rámují. Objeví se zkrátka, až když se objeví zabijáci, aby je zastřelil. Jeho příchod či případné skrývání v baru nejsou ve vyprávění nijak přítomny. Jeho zjevení formou pečlivě inscenované skriptové chyby tedy vytváří neodstranitelnou neurčitelnost.

Touto závěrečnou poznámkou o užití skriptové chyby zároveň předjímáme jedno z témat, jimž se detailně budeme věnovat v části *Chaos a prostor*, která následuje.

## 4 CHAOS A PROSTOR



### 4.1 Úvodem

Tato část naší práce pojednává chaotickou stavbu Kubrickova neo-noiru *Eyes Wide Shut*<sup>186</sup> (1999) s důrazem na matoucí prostorové vztahy a chaotickou mizanscénu jako obraz snu.

Důvodem, proč analýze tohoto filmu věnujeme natolik velký prostor, je naše zjištění, že je výsledkem syntézy téměř všech chaotizujících prostředků dezorientace (ať už v podobě nedostatků či přemíry stavebních prvků), které jsme uvedli v části *Chaos a žánr*. Výstřednosti ve stavbě tohoto filmu přitom dáváme do souvislosti s Kubrickovou snahou převést na plátno *psychoanalytické* kvality literární předlohy, kterou je *Snová novela* (1926) Arthura Schnitzlera (1862–1931), vídeňského lékaře, skandálního spisovatele a dramatika.

Analýzu *Eyes Wide Shut* zasadíme do kontextu Kubrickovy ostatní tvorby a rozdělíme ji do tří podčástí: *Touha jako narušitel řádu*, *Chaotický vnitřní prostor* a *Interpretační chaos*. V jednotlivých kapitolách podčásti *Touha jako narušitel řádu* se budeme věnovat především výstavbě vyprávění a otázce, jak její chaotizace souvisí s tematickým materiálem. Chaotizující prostředky filmové řeči následně rozebereme v jednotlivých kapitolách podčásti *Chaotický vnitřní prostor*. Analýzu uzavřeme podčástí *Interpretační chaos* zabývající se interpretační otevřeností zkoumaného filmu.

---

<sup>186</sup> V této části si vyhrazujeme výjimku z užívání českého distribučního názvu *Spalující touha*. Činíme tak kvůli bohatosti významů, které přikládáme originálnímu anglickému názvu a s nimiž v této části pracujeme.

## 4.2 Touha jako narušitel řádu

Jsme přesvědčeni, že chaotičnost *Eyes Wide Shut* vychází z charakteru adaptované látky, *Snové novely*, jejímž tématem je selhání jednotlivcovy sebekontroly vlivem sexuální touhy. V důsledku ztráty sebekontroly se skutečnost mění v sen, v němž se potlačovaná touha zpřítomňuje (kapitola *Chaos snu*). Toto zpřítomňování se na filmovém plátně uskutečňuje i zpochybněním žánru, jehož narušení touhou je i obrazem její rozvratné potenciality na úrovni společenského řádu (kapitola *Křivení žánrových konvencí*). Na úrovni stavebných prvků vyprávění je tato chaotizace vytvářena na jedné straně jejich selháváním (kapitola *Matoucí nejasnosti*), a neméně matoucím zpřehledňováním zápletky na straně druhé (kapitola *Řád jako věrohodná lež*).

Pro snadnější orientaci v událostech filmu a v souvisejících okruzích analýzy nyní uvedeme stručný přehled děje a témat, jimiž se v části *Chaos a prostor* budeme zabývat.

### 4.2.1 *Eyes Wide Shut*: Přehled děje a témat

*Eyes Wide Shut* popisuje cestu nočním New Yorkem (u Schnitzlera Vídní), kterou můžeme interpretovat jako temnou cestu podvědomím. Na ni se vydává mladý lékař Bill Harford (u Schnitzlera Fridolin), jenž je na pouť nočními ulicemi vržen svou femme fatale, manželkou Alicí (u Schnitzlera jménem Albertina), přesněji: jejím přiznáním k okouzlení jiným mužem loni během dovolené na Cape cod. Makabrální povahu má pak nejen protagonistovo noční putování, jež ho vede od jednoho setkání se smrtí k druhému, ale i charakter jeho kolizí s epizodními postavami, které se jakoby vynořují z pomyslného záhrobí jeho mysli, neboli z jeho stínu a potlačených vzpomínek. Krom obrazu sil vládnoucích podvědomí však Kubrick vytváří i paranoidní představu jakéhosi spiknutí mocných tajně ovládajících celou společnost.

Toto utajení je ohroženo, když se Bill (bažící po kompenzaci Aliciny hypotetické nevěry nevěrou skutečnou) vetře na tajemný orgiastický obřad pořádaný maskovanými lidmi z nejvyšších kruhů. Za vniknutí má být potrestán,

ale jedna z nahých účastnic (neznámá maskovaná kráska) ho vykoupí. Jeho kamarád, pianista Nick Nightingale (u Schnitzlera Nachtigall), jenž na orgii hrál s očima zavázanýma černou páskou, je však donucen opustit město, protože Billovi umožnil vstup, a vykupitelka je nalezena mrtvá. Bill se po osudech Nicka a krásky pokusí pátrat.

Jeho pátrání (stejně jako předchozí bloudění noci) přitom diváka neustále nechává na pochybách, zda sleduje spíše obraz skutečnosti, či spíše obraz snu. Snaha o zvnějšnění Billova vnitřního světa tu má totiž za následek i jistou anomálnost výrazových prostředků; vnitřní svět selhávajícího protagonisty se na filmové plátno promítá i selháváním prostředků filmové řeči, nejvýrazněji pak přemírou úmyslných skriptových chyb. Tato (dokonce mezistřihová) mizení, přeskupování či záměny postav, staveb, dekorací či rekvizit jsou pak prostředkem nejen subjektivizace a snové stylizace, ale zároveň prostředkem anti-iluzivnosti; nerozpletně se tu mísí přemíra signálů *je to jen film*, směřovaných k divákovi, s přemírou signálů *je to jen sen*, směřovaných k Billovi. Neustálými mikrostavebnými proměnami tak Kubrick dráždí divákovo podvědomí a vyvolává v něm nejasný pocit, že něco není v pořádku. Zmíněné neusledovatelné proměny jsou totiž maskovány klamavou audio-vizuální kontinuitou, odhalíme je až při analýze okénka po okénku.

Obdobně klamavá je i podezřele jednoduchá zápleтка, tvořící jakýsi přehledný, dokonce líbivý obrys, který kontrastuje s nepřehlednou složitostí toho, co se v tomto jednoduchém obrysu děje (proměny dekorací, přemíra autorských komentářů a odkazů, nečitelnost Billových pohnutek atd.). Tento jednoduchý vnější obrys je přitom základním prostředkem, jímž Kubrick diváka do těchto (jinak odrazujících) složitostí (nejasností, nedořečeností) vláká.

Konstruktérem tohoto obrysu je Victor, Billův bohatý pacient. Ten, jako člen mocné elity, byl na orgii přítomen regulérně a protagonistovo vniknutí a narušení obřadu mu způsobilo nemalé problémy; jako Billův a Nickův zaměstnavatel se za jejich porušení pravidel utajení musí přísně neveřejnému spolku zodpovídat a musí se také postarat o zahlazení následků. Součástí zahlazování je i podání rozuzlujícího vysvětlení, které se onen podezřele jednoduchý dějový obrys snaží vnutit nejen divákovi, ale i pátrajícímu protagonistovi.

V tom se manifestuje i jistá *mrtvolnost*, jíž se vyznačuje Bill jako toporný muž bez osobnosti. Jeho bezmyšlenkovitost, kterou můžeme pokládat za bezcharakternost (Bill mlčí ke všem inkriminujícím zjištěním ohledně vykupitelčiny smrti i Nickova zmizení), se tu přitom vyjevuje jako možný rys společný příslušníkům jeho sociální vrstvy (středního stavu). Jistou mrtvolností totiž míníme Billovo znicotňující vazalství vůči mocným, lhostejno zda je jeho osobnost pohřbena pod vrstvou společenských (kastovních) předsudků, či (podle konspiračních badatelů) pod vrstvami instrukcí, jimiž jeho mysl k mlčení a poslušnosti programuje mocné satanistické spiknutí či tajné zpravodajské služby.

*Mors omnia equat* tu tedy dostává svůj satirický výraz ve skutečnosti, kterou Bill ani v nejmenším nereflektuje, a totiž že mocný Victor se bez něj tváří v tvář smrti neobejde (Bill ve Victorově koupelně na úvodním plese zachrání život předávkované prostitutce), že je na svém lékaři (odvracejícím smrt) závislejší dokonce víc, než Bill na Victorovi. Těmito postoji svých postav pak Kubrick připomíná relativitu společenských smluv, jejichž podstatu jsme v části *Chaos a žánr* označili jako *popření chaosu*.

## 4.2.2 Chaos snu

Důsledkem selhání jednotlivcovy sebekontroly vlivem sexuální touhy je ztráta schopnosti rozlišit mezi bděním a sněním, mezi skutečností a představami, či dokonce bludem, což je ve *Snové novele* široce tematizováno. Hlavní výzvou proměny subjektivní psychologické prózy ve filmový thriller proto bylo, jak na plátno převést protagonistovu nejistotu zda sní, či bdí, jeho ztrátu schopnosti rozlišit skutečné od sněného skrze nalézání sněného ve skutečném (tajemná orgie) a skutečného ve sněném (manželčin sen), navíc subjektu introvertního, nesdílného, a k tomu neurotického a podléhajícího sebeklamu. Na následujících stranách se pokusíme dokázat, že Kubrickovo řešení spočívá v tom, že tyto pochybnosti převede na diváka, jenž nemá jistotu, zda sleduje spíše obraz skutečnosti, či spíše obraz snu.

### 4.2.2.1 Selhání vlivem touhy

*Snová novela* se odehrává ve Vídni období přelomu 19. a 20. století a „stejně jako v jiných Schnitzlerových pracích [v ní] ožívá nálada ‚fin de siècle‘, v níž se snoubila melancholie s lehkomyšlností, elegance a šarm se smutkem, životní rozkoš s úzkostí zániku, společenská konvence a domýšlivost se ztrátou morálky a izolací jedince.“<sup>187</sup> Kubrickovo zaujetí snovými, hypnotickými a zároveň společenskokritickými kvalitami tohoto textu lze chápat v souvislosti s náměty jeho filmů, opakovaně utvářenými tématem selhání systému kontroly a tématem sexuality, ve *Snové novele* propojenými do tématu ústředního.

Kubrickův zájem o pád systému ovládajícího člověka do chaosu má v jeho filmech téměř až apokalyptický rozměr. Dokud systém funguje, pak být ovládán člověku vyhovuje. Žije v pocitu, že systém se o něj stará, nebo dokonce v pocitu, že on sám systém vytváří. Soulad s řádem dokonce může vést až k tomu, že ho přestaneme vnímat, zmizí v našem podvědomí, odkud nás ovládá tiše a nenápadně jako sada podvědomých sugescí, jež naše jednání činí automatizovaným a v krajnosti, která Kubricka zajímá především, nás mění v

---

<sup>187</sup> Z úvodu k českému vydání *Snových novel* Arthura Schnitzlera (Týž. *Snové novely*. Přeložila Gabriela Veselá. Praha: Akropolis, 1992).

zhypnotizované loutky. Přítomnost systému si podle Kubricka uvědomíme, až když selže. V selhání totiž řád projeví svou pravou povahu, svazující a vražednou, a my se probouzíme do noční můry či černé grotesky, v níž zachování systému je důležitější než člověk, pro jehož zachování byl vytvořen.

Ve filmu *2001: Vesmírná odysea*<sup>188</sup> počítač HAL, který byl projektován tak, aby péčí o každý detail života posádky zaručil úspěch její vesmírné mise, tyto astronauty vraždí, když se v důsledku selhání svého ústrojí začne cítit posádkou ohrožen, což vyhodnotí jako nepřijatelné ohrožení mise samotné.

Jako systém k zachování člověka je vytvořena i armáda, jejíž vojáci jdoucí do útoku věří, že v armádě jsou součástí jediného možného způsobu zachování sebe, svých rodin a své domoviny proti nepřátelským silám. Po selhání generality ve filmu *Stezky slávy*<sup>189</sup> však systém své vlastní vojáky vraždí, aby přiznáním chyby nezpochybnil právě onu představu, že je opravdu jedinou možnou formou sebezáchovy. Existovat v takto nastaveném řádu je pak možné pouze ve stavu slepé poslušnosti (což je i tématem *Eyes Wide Shut*). Selhání ničujícího systému ochrany má v černé grotesce *Doktor Divnoláska*<sup>190</sup> dokonce za následek zničení Země nukleárními zbraněmi. Sebezáchovnou snahou společnosti je ale i *naprogramování* zločince k nevolnostem ze zla, které selže ve filmu *Mechanický pomeranč*.<sup>191</sup>

Ve *Snové novele*, a tedy i v *Eyes Wide Shut* je tímto pečujícím (a potenciálně ničujícím) systémem jedincovo podvědomí, naprogramované uniformními středostavovskými předsudky o podobě manželského štěstí a společenského úspěchu. Tento pečující předsudkový systém, vytvořený k zachování štěstí a úspěchu středního stavu, je systémem jedincova sebeovládání. U Schnitzlera jsou tato svazující pravidla sebekontroly rozporována téměř celým jeho dílem, v němž snahy o zachování společenských konvencí často ničí partnerské štěstí, k jehož zachování byly vytvořeny. Při setkání s anomálií, která se tomuto systému předsudků vymyká, tak Schnitzlerovy postavy znovu a znovu ztrácejí vládu nad svou myslí, ztrácejí schopnost rozlišit mezi bděním a sněním, mezi skutečností a představami, či dokonce bludem. Setkání s neuvěřitelným mívá velmi často podobu prožitku strachu či údivu tváří v tvář

---

<sup>188</sup> 2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick.

<sup>189</sup> Paths of Glory, 1957, Stanley Kubrick.

<sup>190</sup> Dr. Strangelove, 1964, Stanley Kubrick.

<sup>191</sup> A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick.



něčemu temnému, něčemu, co vystupuje z jejich vlastního stínu a co jim nejde na rozum, nebo čemu dokonce unikli jako velkému nebezpečí. V krajním případě pak kontrolu pozbývají z důvodu deliria či duševního onemocnění (pozdní novela *Útěk do temnoty*). Nejčastěji však jejich sebekontrola selhává právě vlivem sexuální touhy.

Ve *Snové novele* má toto selhávání hned několik podob. Fridolinovo sebeovládání selže účinkem bažení po nočním sexuálním dobrodružství, které ho přivede až na tajemnou orgii v maskách, neboli daleko od všednosti. Jeho žena Albertina, která v čase jeho nočního dobrodružství spí v biedermeierovském bezpečí jejich domova, je zas od svazující sebekontroly osvobozena ve svém erotickém snu, v němž se miluje s mnoha muži a Fridolina za jeho věrnost naopak čeká smrt (zachování věrnosti, neboli zachování řádu, tedy i v Albertinině snu absurdně ničí to, co má být řádem zachováno, a totiž její vztah s Fridolinem). Selhání sebekontroly se tu objevuje i ve formě nejrůznějších podřeknutí, především když Fridolinův přítel z dob studií na medicíně, pianista Nachtigall, před Fridolinem neopatrně utrousí poznámku o tajném spolku, kterému má pozdě v noci hrát k jeho orgiastickým radovánkám, a Fridolin si na něm vynutí heslo k vstupu. Jistou formou podřeknutí je i ztráta masky, kterou měl Fridolin na orgii zakryt obličej a kterou posléze zapomene doma, a tím svoje dobrodružství nakonec prozradí Albertině.

Uvedené principy a sled událostí jsou v *Eyes Wide Shut* bezezbytku zachovány, a to včetně zmíněné role masky. Právě jejím nasazením a příchodem na orgii se totiž Fridolin i Bill dostávají do krajnosti svého vzdalování z (bdělé) všednosti do (snové) neskutečnosti; obvyklému se tu vymyká jak jejich vidění, tak viděné. V této vymknutosti se protagonista dostává až do stavu vytržení, v němž jeho do krajnosti vystupňovaná sexuální touha vrcholí okouzlením nahou kráskou, kterou odmítá opustit navzdory varováním, jimiž ho jeho maskovaná neznámá (která poznala, že je vetřelcem) upozorňuje na skutečnost, že se vniknutím na orgii vystavil vážnému nebezpečí. Přemožen touhou po tajemné ženě chce za každou cenu zůstat nebo ji donutit, aby s ním odešla. Neboli riskuje, jako by se pro tu neznámou chtěl vzdát úplně všeho, stejně jako se pro neznámého muže chtěla úplně všeho vzdát jeho manželka Alice Ioni během dovolené na Cape Cod.

Toto nalézání sněného ve skutečném na tajemné orgii je navíc v paralele k nalézání skutečného ve sněném v Alicině snu, mezi nímž a Billovým nočním putováním je jistá podobnost (Alice ve snu zjistí, že její a Billovy šaty jsou pryč, a jejich nahota u ní vyvolá hrůzu, stud a vztek na partnera, jako by za to mohl; poté, co se Bill vydá do města pro oblečení, zažívá Alice pocity blaženosti; následuje sex s mužem, který ji okouznil na dovolené, a pak i s mnoha dalšími muži; při tom je manželkou viděna a cítí hanbu). Paralelnost obou prožitků je dokonce bližší, a tedy znepokojivější než v předloze, a to jak pro vnímatele, tak pro Billa, protože vynikne dosud netušená propustnost mezi utajovanými světy Billa a Alice. Tajemná orgie (skupinové souložení), jejíž návštěvu před Alicí Bill tají, je totiž v závěru jejího snu *nahlédnuta*, jako by s ní byla nějakým způsobem obeznámena (a Billa přistihla). Na druhou stranu Alicina přítomnost na snové orgii může naznačovat, že v jejím snu nemusí ožívat jen potlačená touha, ale možná potlačená vzpomínka – vždyť „žádný sen není jen sen“.<sup>192</sup> V kapitole *Konspirační interpretace* se proto budeme ptát, zda je možné, aby Alice někdy byla v roli jedné z těch žen, které se mužům dávají na obdobných orgiích (a Bill ji při tom v jejím snu *přistihnul*).

Tento dojem, že Alicin sen vyvěrá z traumatu, umocňují především pocity děsu, které Alice prožívá po probuzení a když sen Billovi vypráví – s pláčem, její připomenou slzy, v nichž se na konci příběhu k svému nočnímu putování dozná protagonista Alici, a které tedy ještě více prožitky Alice a Billa připodobňují. Její plačtivé vyprávění snu lze proto interpretovat i jako zvnějšnění Billových zamlčovaných pocitů a jeho další putování tak můžeme vnímat jako jeho snahu tyto pocity pochopit a vyrovnat se s nimi skrze hledání odpovědí na otázky, kolik sněného bylo ve skutečnostech jeho noci a kolik skutečného bylo v Alicině snu.

Bill se nicméně místo odpovědí, po nichž pátrá, dozvídá jaksi mimochodem skutečnosti, které jeho noční dobrodružství odhalují v jejich odpudivosti. Dozvídá se, že pianista Nick byl neznámo kým z města vyhnán; půvabná dcerka majitele půjčovny kostýmů, kde si Bill opatřil kostým a masku na orgii, se ukazuje jako bezduchá loutka svým otcem nabízená k prostituci; u brány domu, v němž se orgie odehrála, obdrží místo naděje na setkání se svojí mladou, krásnou vykupitelkou druhou výhrůžku od starého, lhostejného muže; roztomilá prostitutka Domino, která ho včera ještě před setkáním s Nickem a cestou na

---

<sup>192</sup> *Eyes Wide Shut*, závěrečný rozhovor manželské dvojice v hračkářství.

orgii pozvala k sobě domů, už není k zastižení, protože jí byla diagnostikována nevyлéčitelná pohlavní nemoc. Vzrušující zážitky minulé noci před Billem defilují doslova odmaskovány. Tyto deziluzivní návraty jako by ztvárňovaly to, co Sigmund Freud zobecnil do populárního přirovnání snu k medúze, která vytažením z vody (probuzením snícího) ztratí svoje tvary.

#### 4.2.2.2 Chaos a psychoanalýza

Z uvedených skutečností by nám čím dál zřetelněji měl vyvstávat charakter vztahu psychoanalýzy a chaotizace vyprávění, a to nejen *Eyes Wide Shut*. Pochopit tento vztah nám pomáhají především badatelé, kteří nalézají paralely mezi psychoanalýzou a teorií chaosu, jako například psychologové Scott Barton či Vann Spruiell, jenž psychoanalýzu nazývá dokonce přímo *teorií komplexního systému*.<sup>193</sup>

V části *Chaos a žánr* jsme přitom uvedli, že chaotizace vyprávění noirových filmů byla důsledkem snahy jejich tvůrců o realismus, a to zejména v souvislosti se zájmem o subjektivitu postav (včetně té snové), který psychoanalýza mnohdy přímo inspirovala. V období kulminace filmu noir však v psychologii zcela paradoxně dominovaly redukcionistické (proti-chaotické, dogmatické) tendence, které Stanley Krippner přirovnává ke snaze analyzovat chaotický systém lineární analýzou: „Tak jako snaha o studium chaotických systémů pomocí lineární analýzy produkovala nedostatečná – nebo nesprávná – data, stejně tak neuspokojivá byla snaha o použití behaviorálních a psychoanalytických modelů pro studium komplexních lidských zkušeností.“<sup>194</sup> Tento rozpor autory noirů usvědčuje z jisté nedůslednosti, medicínská data aplikovali spíše intuitivně a volně (někteří badatelé proto hovoří o vulgarizaci psychoanalýzy),<sup>195</sup> což jejich filmům na druhou stranu umožnilo platnost psychoanalytických doktrín přežít.

---

<sup>193</sup> Vann Spruiell. „Deterministic Chaos and the Sciences of Complexity: Psychoanalysis in the Midst of a General Scientific Revolution“. *The Journal of American Psychoanalytic Association*. 1993, roč. 41, č. 1 s. 3–44.

<sup>194</sup> Stanley Krippner. „Humanistic Psychology and Chaos Theory: The Third Revolution and the Third Force“. *Journal of Humanistic Psychology*. 1994, roč. 34, č. 3, s. 53.

<sup>195</sup> „(čtyřicátá léta minulého století byla v Hollywoodu svědkem přijetí z vulgarizovaných Freudových teorií)“ E. Cowieová. „Film noir a ženy“, s. 122.

Vedle redukcionistických tendencí ovšem v psychoanalýze existovaly i tendence celostní (pro-chaotické, ne-dogmatické), které se zřetelně vyjevují již právě v literárním díle i vědecké práci Arthura Schnitzlera (z čehož můžeme domýšlet i důvody Kubrickova téměř celoživotního okouzlení tímto autorem a psychologickou komplexností *Snové novely*).<sup>196</sup> Vědomí extrémní komplexity a dynamičnosti u něj nalézá výraz například v opakovaném užívání motivů nákazy a přirovnávání duševního rozrušení k průběhu horečnatosti: „Schnitzlerova obeznámenost s infekčními chorobami dala tvar jeho představě jednotlivce jako myslí a těla bez bariér, navždy otevřených podnětům v systému volného oběhu.“<sup>197</sup>

Snaha o pochopení vztahu chaotizace vyprávění a psychoanalýzy nás tím pádem vrací až k jejím kořenům, a totiž do Vídně období *fin de siècle*. Tehdy se tato metropole nacházela na vrcholu svého světového významu jako centra uměleckého i vědeckého dění, a to i zásluhou noblesní židovské elity, k níž Schnitzler patřil. Jako lékař i jako umělec se účastnil v podstatě toho nejzajímavějšího, co tehdejší doba nabízela mladému pokrokovému muži věřícímu v rozum. Jako umělec je spojován s avantgardním kroužkem Jung Wien, s nímž sdílel bohémský životní styl, bohatý na milostné aféry, a jako lékař a lékařský publicista byl účasten široké vědecké diskuse vyvolané zájmem o zkoumání psychiky a léčbu psychických nemocí. Ikonickou osobností tohoto *psychoanalytického kvasu* se sice stal Sigmund Freud, nicméně myšlenková bohatost tehdejší diskuse se zdaleka neomezovala jen na *freudiánství*, což dokládá právě dílo Arthura Schnitzlera.

---

<sup>196</sup> „Schnitzlerovy hry jsou pro mne příkladem mistrovského dramatického psaní. Těžko najdeme člověka, který by pravdivěji porozuměl lidské duši a který by dokázal bystřeji popsat způsoby, jakými lidé uvažují, jednají, a jací skutečně jsou, a přitom by měl podobně vševědoucí vypravěčské hledisko – přívětivé, byť občas cynické.“ Stanley Kubrick v nepublikovaném rozhovoru s Robertem Emmettem Ginou z magazínu *Horizon* (Týž. *The Artist Speaks for Himself*. 1960. [Cit. 12. 8. 2015] Dostupné z <<http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html>>). O filmovém zpracování *Snové novely* Kubrick uvažoval již od konce šedesátých let, v roce 1971 dokonce oznámil předprodukční přípravy, realizaci ovšem opakovaně odkládal. Tyto průtahy ale nejspíše nebyly motivovány pragmatickými důvody jako v případě projektů *Napoleon* či *Aryan Papers* (a dalších). Usuzujeme tak z výlučného postavení, které *Snová novela* zaujímá mezi literárními předlohami, jimiž se Kubrick zabýval. Tuto výlučnost spatřujeme ve skutečnosti, že při převodu na filmové plátno s ní bude zacházeno s úctou, u Kubricka nebývalou.

<sup>197</sup> Laura Otis. *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteen-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore – London: Johns Hopkins UP, 1999, s. 147.

Vliv na Schnitzlerovu uměleckou tvorbu měly nepochybně jeho experimenty s užitím hypnózy. Patřil totiž k lékařům, kteří se zasadili o její prosazení jako nástroje při léčbě psychických onemocnění. S tím souvisel jeho vlastní výzkum aplikace hypnózy v léčbě hysterie, především pak funkční aphonie.<sup>198</sup> Literární možnosti experimentování s hypnózou prozkoumával už ve svých raných prózách jako *Citlivec* (*Der Empfindsame*. 1895) a v raném dramatu *Paracelsus* (1899).<sup>199</sup> Hillary Hope Herzogová ve své studii „*Medicína je názor na svět*“: *O Schnitzlerových lékařských publikacích* („*Medizin ist eine Weltanschauung*“: On Schnitzler's Medical Writings. 2003) dokonce tvrdí, že: „Analýza Schnitzlerových raných lékařských publikací demonstruje, jakými způsoby Schnitzler poprvé formuloval svoji koncepci psychiky jednotlivce, neboli model, který přetvořil do literární podoby na konci své kariéry.“<sup>200</sup>

Tato koncepce se odráží v Schnitzlerových popisech skrytých hlubin osobnosti, různých úrovní vědomí, vlády nevědomí nad vědomím a také ve Schnitzlerově pochybnosti ohledně svobody vůle; dále v jeho znalosti důležitosti snů i v poznání zásadního vlivu, který mají na vývoj psychiky zážitky z dětství; rys nejvýraznější pak nalézáme v Schnitzlerově obeznámenosti s psychologickým významem sexuality.<sup>201</sup> Pro naše bádání je přitom podstatné, že Schnitzler, na rozdíl od Freuda a jiných psychoanalytických výzkumníků, svoje poznatky a objevy neshrnl do zobecňující nauky, ale literárním převyprávěním jim ponechal jejich jedinečnost konkrétního lidského osudu (kazuistiky), jako by tím zároveň vyjadřoval, že zevšeobecňování je především popřením neredukovatelných anomálií.

Originální jsou přitom i formální postupy těchto kazuistik (či diagnóz, jak své texty označoval sám Schnitzler), především jeho novátorské užití vnitřní řeči, jež mu umožňovala ztvárnění proměnlivé a komplexní oblasti vědomí, kterou označoval jako *Mittelbewusstsein* (střední úroveň vědomí), jak se dozvídáme od Felixe Twerasera z jeho studie *Schnitzlerův obrat k beletrii: Ztvárnění vědomí ve vybraných vyprávěních* (*Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of*

---

<sup>198</sup> Arthur Schnitzler. „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion“. *Internationale klinische Rundschau: Medizinische Schriften*. 1889, č. 3, s. 176-209.

<sup>199</sup> Hillary Hope Herzog. „'Medizin ist eine Weltanschauung': On Schnitzler's Medical Writings“. In: Dagmar C. G. Lorenz (ed.). *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Woodbridge: Camden House, 2003, s. 233.

<sup>200</sup> *Tamtéž*, s. 228.

<sup>201</sup> Frederic Beharriell. „Arthur Schnitzler: Freuds Doppelgänger“. *Literatur und Kritik*. 1967, s. 548.

Consciousness in Selected Narratives. 2003). V *Mittelbewusstsein* si podle Schnitzlera jedinec uchovává neosobní, institucionalizované mechanismy, které diktuji chování – odtud je ovlivňováno vědomé rozhodování založené nikoli na touze, ale na morální povinnosti. Zde subjekt uchovává obraz sebe sama, zde se odehrává sebe-stylizace i sebeklam. Jsou tu ale obsaženy i potlačené vzpomínky. Podle Twerasera je proto Schnitzlerovo poznání této oblasti psychiky významné pro porozumění způsobu, jakým ve svých dílech vytváří společenskou kritiku.<sup>202</sup> Což nám umožňuje porozumět i způsobu, jakým společenskou kritiku (a to i aplikací chaotizujících prvků) v *Eyes Wide Shut* vytváří Kubrick.

### 4.2.3 Křivení žánrových konvencí

S proměnou psychologické prózy ve filmový thriller Kubrick domýšlí Schnitzlerovu diagnózu touhy a mechanismů sebekontroly jedince jako exkurz do mechanismů kontroly společnosti, neboli jak ona naprogramovatelnost podvědomí mas slouží mocným tohoto světa. Touha ohrožující systém sebeovládání jedince se tak u Kubricka stává i nevyzpytatelným živlem ohrožujícím mechanismy ovládání společnosti. Toto narušení je v *Eyes Wide Shut* (i v dalších Kubrickových filmech) ztvárněno zpochybněním žánrových konvencí jako celospolečensky sdílené smlouvy. Křivení žánru tu je přitom prostředkem jak zcizení, tak subjektivizace.

Na první pohled se přitom Kubrick řídí obecným pravidlem, že jasně definovaný žánr je divákem vnímán jako vstřícné gesto. U Kubricka je však veškerá vstřícnost jeho filmů jen klamem, kdy určitá (dokonce klíčová) žánrová očekávání zůstanou nenaplněna. Kubrick tedy s divákem sice uzavře řádnou smlouvu (aby si jej získal), ale vybaví ji bezpočtem drobných dodatků (srozumitelných mnohdy jen zasvěceným), které mu konvence žánru umožní kriticky revidovat a využít jen jako referenční rámec pro zmnohovýznamňující komponování motivů. Žánry tedy zároveň ctí i zpochybňuje a vyvrcholení snah o jejich zpřevrácení nechává zpravidla až pro kulminační scénu, kdy je naplnění žánrových postupů nejvíce očekáváno a jejich pokřivenost či nepřítomnost je tedy pocítována nejcitelněji. Vrcholné scény jeho filmů pak mohou mít podobu

---

<sup>202</sup> Felix Tweraser. „Schnitzler`s Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives“. In: Dagmar C. G. Lorenz (ed.). *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Woodbridge: Camden House, 2003, s. 152.

anti-žánrové frašky, která se těm nejpodstatnějším žánrovým očekáváním doslova vysmívá (soudní proces jako smyslu zbavený vrchol soudního dramatu ve filmu *Stezky slávy*; fraškovité zabití Humbertova soka v lásce, Quiltyho, jako vyvrcholení Humbertova milostného martýria v *Lolité*<sup>203</sup>), nebo mohou být vrcholem, v němž žánrové prostředky zmizí, pohlceny čistou popisností (když se Jack se sekerou dobíjí k Wendy v koupelně v *Osvícení*<sup>204</sup> nebo když se skupina amerických vojáků ve filmu *Olověná vesta*<sup>205</sup> vrhne do akce k zlikvidování vietnamské odstřelovačky).

V případě *Eyes Wide Shut* bude takto zpochybněn žánr erotického thrilleru (s Billem jako žánrovým protagonistou vedeným do nebezpečí svojí sexuální touhou) s prvky thrilleru konspiračního a (s těmito prvky souvisejícího) filmu noir. Zpočátku (jak již bylo řečeno) Kubrick žánrová očekávání naplňuje: exponuje erotické téma skrze nahlédnutí do intimního soukromí přitažlivého manželského páru – hned v prvním záběru doslovně: pohledem na nahou Alici. Dráždivost nepostrádají ani úvodní plesové scény svádění a následná milostná předehra doma před zrcadlem. Je vzbužována divákova chuť na sledování sexu, ale dojde k němu někdy? Ve vrcholné scéně orgie, kdy už sex nelze odkládat, soulože sice spatříme, ale v anti-erotickém rámci děsivě ponurého náboženského obřadu (stylizované pohyby kopulujících jsou zjevným výsledkem umělé choreografie; obřadná je i hudební a výtvarná stylizace; v maskách probíhá nejen komunikace, ale i líbání a cunnilinctus).<sup>206</sup> Žhavé odměny se nám, stejně jako Billovi, nedostane. Kubrick diváka svede, rozdráždí, ale vrchol mu upře. Jeho práce s žánrem tak naplňuje měřítko Billovy trýzně (antiklimaktickým zvadnutím končí všechny protagonistovy pokusy o sexuální dobrodružství). Nejedná se tedy o anti-erotický anti-thriller, ale o erotický thriller bez vrcholu.

Tato kritika žánru jako celospolečensky sdílené smlouvy se uskutečňuje i ve ztvárnění Billových představ o ženině domnělé nevěře, které jsou jediným, avšak nespolehlivým prostředkem objasňujícím motivovanost Billových činů. Díky nim jeho noční cestu sice můžeme chápat jako reakci na Alicino doznání, ale nejhlubší motivace, neboli motivace k reakci na domnělou nevěru nevěrou skutečnou, nijak nevysvětlují. Kubrickovi tu totiž, spíše než o pokus nahlédnout

---

<sup>203</sup> *Lolita*, 1962, Stanley Kubrick.

<sup>204</sup> *The Shining*, 1980, Stanley Kubrick.

<sup>205</sup> *Full Metal Jacket*, 1987, Stanley Kubrick.

<sup>206</sup> Pro tento akt popření žánru si Kubrick vybral (těžko říci do jaké míry úmyslně) scénu, která bývá germanisty označována za jeden z vrcholů Schnitzlerovy prozaické tvorby.

protagonistovy důvody, jde o způsob ztvárnění Billových představ, o nahlédnutí Billovy představivosti, v níž se motivace rodí. A těžko nám ujde, že výkon jeho imaginace není nijak valný – v porovnání s obrazotvorností Kubrickovou (v rozpětí od perverzní sexuality *Mechanického pomeranče* až po křehkost panického *Barryho Lyndona*<sup>207</sup> hledajícího stužku mezi prsy své sestřenky). Billovy představy se totiž ze zbytku filmu vymykají, jsou provedeny v chladném šedomodrém monochromu,<sup>208</sup> nedbale komponované a špatně nasvícené, obsahově měšťácké, v celkovém výrazu však poněkud strašidelné. Alice tu působí jako věc, byť ve scéně milostné přede hry před zrcadlem působila sebejistě, stejně jako při flirtování se Szavostem, který se ji pokoušel svést na úvodním plese. Není tu ani stopy po žhavosti prostitutek z bytu za červenými dveřmi, u nichž se Bill neúspěšně pokusil pobavit. Vzniká tak dojem, že možná nejde o představu Alicina milostného spojení s vysněným milencem, ale o představu nesoucí rysy sexu, jak je provozován na tajemné orgii. Nabízí se závěr, že cosi strašidelného, byť měšťáckého je i v Billově jednobarevné a špatně komponované mysli. Toto anti-erotické vybočení z erotického žánru je tak zároveň signálem, že mezi doktorovým založením a erotickými dobrodružstvími, do nichž se pouští, je rozpor. Neurotický rozpor.

Spolu s erotickými prvky však Kubrick nechává selhat i prvky thrillerové. Parametry bezpřívlastkového thrilleru jsou přitom naplněny přítomností protagonisty ohrožovaného mocí převyšující jeho možnosti obrany (ať už je touto mocí jeho podvědomí, nebo skrytě vládnoucí garnitura). Velikost nepřítelovy moci by v thrilleru měla vzbuzovat pocit, že nebezpečí je všudypřítomné. Úkolem žánrového protagonisty by pak měla být porážka tohoto nepřítel. Bill si však až do vyhnání z orgie není jakéhokoli ohrožení vědom a zcela mu nedochází ani potom, i přes písemné varování ze Somertonu (domu orgie) a přes Nickovo zmizení, které by ho od pátrání po událostech minulé noci měly spíše odradit. Paranoidní thrillerový pocit všudypřítomného nebezpečí je překrýván pocitem všudypřítomného bezpečí. Příznaky ohrožení (například formou záměrných skriptových chyb) však divák, na rozdíl od Billa, vnímat může, kdyby ovšem i u něj pocit všudypřítomného bezpečí nebyl vyvoláván klamavou audio-vizuální kontinuitou. Bill tedy thrillerovým hrdinou je, protože svou přítomností na orgii a pátráním zkřížil zločinným silám plány; v parametrech žánru však jedná jako

---

<sup>207</sup> Barry Lyndon, 1975, Stanley Kubrick.

<sup>208</sup> Modrý tón Billových představ doslovně ilustruje neformální anglický výraz *blue film*, označující film s pornografickým obsahem.



anti-hrdina, hrozbě nebrání, náměsíčně jí jde vstříc. A nepostaví se jí, ani když je mu odhalena – oči zas zavře.

Parametry filmu noir tu naplňuje snová atmosféra noční metropole a skutečnost, že tato metropole je obrazem prohnitého světa ovládaného zločinem, v tomto případě spiknutím zločinné elity. Jejím členem, a tedy noirovým představitelem zla je Billův pacient Victor, který ví vše, zatímco bezmocný Bill v roli noirového detektiva neví nic. Jako žánrovou osudovou ženu, která detektiva dostane do problémů, pak můžeme spatřovat Alici, jejíž přiznání Billovo bloudění nočními ulicemi, noirově se lesknoucími vlhkostí, iniciovalo.

Bill, pátrající po osudech Nicka a Mandy, je ovšem podivným detektivem (už jen proto, že nevíme, po čem přesně pátrá, jestli mu skutečně leží na srdci osud jeho vykupitelky, nebo jen nepřestává bažít po sexu s ní). Pochybnosti bychom měli mít především o jeho pozorovatelských a dedukčních kvalitách. Ty jsou přitom u detektiva klíčové – jsou jeho schopností číst stopy jako stopy a nalézat mezi nimi propojení. Bill ztrácející schopnost odlišit skutečné od neskutečného je však k pátrání v pravém smyslu slova nezpůsobilý, protože zločin jednoduše není schopen vidět. Místo nalézání stop, které by vedly k odhalení identity pachatele, stopy naopak vytváří tím, jak neskrývá identitu vlastní. Neskrývání identity je pro něj dokonce jediným způsobem, jak na své cestě postupovat vpřed. Proto všem ukazuje svoji lékařskou legitimaci, která mu dává punc úřední osoby, přičemž jeho spoléhání na její moc i mimo rámec vymezený kompetencemi jeho profese je až trapné. Kubrick, který se oproti předloze rozhodl nepoužít protagonistův vnitřní monolog, a tím pozbyl i Fridolinovy pozorovatelské a dedukční (a tedy potenciálně detektivní) dovednosti, tak do tohoto opakovaného ukazování lékařské legitimace shrnul protagonistovo (Schnitzlerem do nejmenších detailů tematizované) prožívání sebe sama skrze lékařskou profesi a především pak skrze její důstojnost. Výsledkem tohoto shrnutí je *detektiv*, jenž se spíše než o pátrání snaží o naplnění své představy, jak by žánrový detektiv asi měl vypadat. Nicotnost jeho úsilí je završena rozuzlením, které není výsledkem detektivovy dedukční geniality, ale je mu předloženo Victorem. V onom zjednodušujícím rozuzlení jsou tak Billovy parametry jako noirového detektiva zcela popřeny i zcela naplněny. Zcela popřeny tím, že se definitivně stvrzuje, že detektivem není, a zcela naplněny tím, že je (byť na okamžik) u Billa dosaženo prožitku hořké deziluze, která je důležitým znakem noirového protagonisty.

Všechny uvedené anti-žánrové prohřešky bychom nicméně měli vnímat především v souvislosti s noirovou atmosférou snovosti, charakterizovatelnou právě výskytem nelogičností, k nimž anti-žánrové prohřešky můžeme přičíst spolu s celou řadou matoucích nejasností, jimiž chce Kubrick diváka vyprovokovat ke spekulacím.

#### 4.2.4 Matoucí nejasnosti

Znejasňování (nedořečenost, záměrné strukturní nedostatky) svých filmů Kubrick vytvářel jak při převodu literární látky do scénáře, tak při stříhu, kdy redukoval explikační prvky, čímž posiloval tajemnost svých filmů. Nejznámější jsou jeho stříhové zásahy do filmu *Osvícení*, z něhož dokonce ještě po premiéře odstranil závěrečnou sekvenci, která tajemný děj vysvětlovala jako dílo ředitele hotelu Overlook. Pokusíme se proto popsat, jak proces znejasňování probíhal při vzniku zkoumaného filmu.



*Eyes Wide Shut* začíná plesem, na němž Alice flirtuje s libertinským Sandorem Szavostem, který jí nabízí *sex v poschodí*; Bill flirtuje se dvěma přítulnými modelkami, které ho chtějí odvést *na konec duhy*. Jeho flirt je však přerušen, protože Victor Ziegler, který ples pořádá, Billa přivolá jako lékaře. Prostitutka Mandy totiž při sexu s Victorem (v poschodí) zkolabovala po předávkování drogou. Po návratu z plesu se Bill s Alicí milují. Líčení rodinného štěstí, byť poněkud stereotypního, pokračuje stručným nahlédnutím Billova pracovního dne v jeho ordinaci, zatímco Alice doma pečuje o sebe a o jejich sedmiletou dcerku Helenu. Krok za krokem tak sledujeme expoziční momenty, které jsou ve *Snové novele* podány retrospektivně. Chronologicky tak dospějeme ke scéně, kterou *Snová novela* začíná, tedy k idylickému večeru Billa a Alice s jejich dcerou Helenou, která jim slabikuje z knihy Roberta Louise Stevensona *Dětský sad poezie* (*A Child's Garden of Verses*. 1885): „(...) přede mnou, když skočím do postele“, což je úryvek z básně *Můj stín*.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Robert Louise Stevenson. *A Child's Garden of Verses*. New York: Dover Publications, 1992, s. 17.

Následný rozhovor Billa a Alice, v němž manželská dvojice rekapituluje svůj vztah a prozkoumává potenciální nevěry, se od literárního rozhovoru Albertiny a Fridolina liší především v tom, že Kubrick z něj (a prakticky z celého příběhu) vypustil Fridolinovu (Billovu) minulost a okolnosti jeho seznámení s Albertinou (Alicí). Bill, jako muž bez minulosti, tak do rekapitulačního rozhovoru v podstatě nemá čím přispět. Na plese sice flirtoval se dvěma modelkami, ale natolik rozpačitě, že tím dal najevo spíše svoji neškodnost. Na tenký led se tedy během rozhovoru (výrazněji než v předloze) dostávají z iniciativy Alice (posilněné marihuanou). Škrobené fráze o partnerské věrnosti, jimiž se Bill brání Aliciným pokusům vylákat z něj doznání jeho tužeb po jiných ženách, Alici provokují. Stejně jako fráze Fridolinovy vypovídají jen o povaze jeho předsudků. Za jejich trapnost se mu Alice *pomstí* vyprávěním o důstojníkovi, který ji okouzлил na dovolené loni v létě na Cape Cod. Stejně jako Albertina byla i Alice připravena vzdát se pro toho neznámého úplně všeho, stejně jako Albertina se však ničeho nedopustila. Zachování věrnosti navzdory natolik silné touze činí Billovy fráze nicotnými. Muž bez minulosti Bill, na rozdíl od Fridolina, ovšem nemá zážitek, jenž by Alicino doznání vyvažoval.

Rekapitulační rozhovor je přerušen, protože Bill je odvolán k pacientovi, stejně jako Fridolin v literární předloze, a cesta k zesnulému oběma poslouží i jako výmluva pro odkládání návratu domů. Oba se totiž po rekapitulačním rozhovoru propadají hloub a hloub do pochybností a jejich návrat se mění v okliku noční metropolí. Vyloučením protagonistovy minulosti však Kubrick vyloučil i charakterové rysy, které by nočnímu putování dávaly zřejmou předurčenost, motivovanost (jak už jsme naznačili v souvislosti s Billovými šedomodrými představami). Obdobně Kubrick naložil i s postavou Jacka Torrance v *Osvícení*, kde vypustil jeho komplikovanou anamnézu alkoholismu a pracovních neúspěchů. Jackova proměna v zabijáka tak padla výhradně na vrub ponorkové nemoci v opuštěném hotelu.<sup>210</sup> Obdobně je za Billův pád „do kalných a nebezpečných zmatků“<sup>211</sup> vinna výhradně Alice svým přiznáním touhy po jiném muži. Tato redukce ovšem zachovává to, co je v literární předloze hlavní:

---

<sup>210</sup> Ovšem jen v evropské verzi, jež je o 25 minut kratší než verze pro americký trh, která mimo jiné ponechává i Jackovu prehistorii alkoholika jako dovysvětlení jeho proměny.

<sup>211</sup> Arthur Schnitzler. „Snová novela“. In: Týž. *Snové novely*. Přeložila Gabriela Veselá. Praha: Akropolis, 1992, s. 111.

„Kam teď? uvažoval Fridolin, jako kdyby nebylo samozřejmostí jít konečně domů a ulehnout ke spánku. Ale k tomu se nemohl odhodlat. Jako bezdomovec, jako vyvrženec si připadal od toho nepříjemného, protivného setkání s Alemany ... Nebo od Mariannina doznání? – Ne, už předtím – od večerního rozhovoru s Albertinou se stále více vzdaloval od navyklého okruhu svého života do jakéhosi jiného, dalekého, cizího světa.“<sup>212</sup>

Toto čím dál nebezpečnější vzdalování vede protagonistu novely z centra metropole, zářícího umělým osvětlením a sociálními jistotami (je tu Fridolinův domov i nemocnice, kde pracuje), do čím dál méně osvětlených uliček a později až na temnou městskou periferii, skrývající hrozby nejnebezpečnější. Paralelně k tomu se do čím dál hlubšího stínu noří i jeho vědomí, sestupuje k hluboce potlačenému strachu z Albertininy ztráty. Noční metropole je tak jakýmsi obrazem protagonistovy mysli a jeho pouť z centra na periferii je zároveň obrazem jeho pohybu mentálního z vědomí do nevědomí.

Svět, do kterého se Fridolin na své cestě vzdaluje, je totiž *jiný, daleký, cizí* jen zdánlivě. Jeho cesta nocí po znepokojivém rekapitulačním rozhovoru má totiž taktéž rekapitulační charakter. Každá z událostí jeho nočního putování u něj vyvolává vzpomínky na jeho studentský život, na onen čas hledání před tím, než poznal Albertinu. Takto se z noci vynořují opilí studenti medicíny, patřící k buršáckému (nacionalistickému) studentskému spolku, jako ozvěna soubojů, které Fridolin vybojoval za studií; po nich se ze tmy vynořuje mladičká prostitutka Mizzi, jako ozvěna jeho studentských milostných zkušeností (s ženou tohoto druhu nebyl od svých gymnaziálních let); a především se z hloubi podzemní restaurace vynořuje Nachtigall, dlouhé roky nespátřený spolužák z medicíny, jenž už není jen pouhou ozvěnou Fridolinovy dobrodružné minulosti, ale jejím tehdejším účastníkem. V Nachtigallově minulosti i přítomnosti se tak

---

<sup>212</sup> *Tamtéž*, s. 128.

Fridolinovy touhy i úzkosti zrcadlí nejzřetelněji. Fridolin totiž v reflexích jednotlivých setkání bilancuje svůj život, jak mnoho se od dob studií změnil.

Jeho pozorovatelství (obrácené vně i dovnitř) však bohatstvím vnitřních reflexí potlačuje jeho projevy vnější. Střet s opilými buršáky, kdy jeden z nich do něj úmyslně vrazí (antisemitsky motivován), v něm vyvolá složitou reakci vnitřní, ale žádnou vnější akci, což je vzápětí předmětem další sebereflexe. Vnější pasivita, vnitřně reflektovaná jako nerozhodnost, zbabělost, tedy pohyb vnitřní dále násobí:

„Najednou se ale Fridolin zase odvrátil a šel dál. Slyšel za sebou krátký smích – (...) a teď zpozoroval, že se mu trochu třesou kolena. Zbabělost? – Nesmysl, odpověděl si. Mám se zahazovat s opilým studentem, já, pětatřicetiletý muž, praktický lékař, ženatý, otec dítěte! – Kontraverze! Svědkové! Souboj! A nakonec kvůli takové hloupé strkanici zásah do paže? A několik týdnů pracovní neschopnosti? – Nebo oko pryč? – Nebo dokonce otrava krve? (...) Tři menzury šavlí vybojoval (...) A co jeho povolání! Nebezpečí na všech stranách a v každém okamžiku –“<sup>213</sup>

Hlas zralého rozumu však nemůže umlčet nekontrolovatelné rozrušení plynoucí ze zjištění, že riskantních mladistvých lehkomyšlností už není schopen. V tomto trýznivém sváru rozumu s iracionálním nutkáním pak Schnitzler nachází téměř nevyčerpatelný prostor pro rovnováhu znova a znova ztrácenou, a znova a znova nalézanou. Argumenty zdravého rozumu (jako v předchozím příkladu) totiž touha vyvažuje neméně pádným exaltovaným sebeklamem:

„A neměl by se také snažit nalézt toho drzého studenta, který do něj vrazil, aby ho vyzval na šavle, nebo ještě raději na

---

<sup>213</sup> *Tamtéž*, s. 124n.

pistole? Co mu záleželo na životě někoho jiného, co na jeho vlastním? Copak ho má člověk dávat v sázku vždycky jen z povinnosti, z obětavosti, nikdy kvůli náladě, kvůli vášni, nebo prostě jen, aby si změřil síly s osudem?<sup>214</sup>

Stejně trýznivou reflexi v něm vyvolá i následné setkání s prostitutkou Mizzi, jejíž pozvání sice ze starého studentského zvyku přijme, ale jako ženatý muž a lékař k ní pociťuje odpor, bojí se nákazy. Rozum se však i tady sváří s touhou po dobrodružství – s touhou milovat se s Mizzi lehkomylně jako student. Opětovná nenaplněnost tohoto setkání tak přidá k jeho neukojenosti, která čím dál víc křiví jeho pozorovatelské kvality. Jeho lékařská erudice a schopnost pohlížet na utrpení svých pacientů se střízlivým odstupem je totiž příčinou i jeho zábran, jeho svazující sebekontroly stojící mezi ním a jeho sílící touhou. Jeho vnější pasivita se tak dostává do čím dál většího konfliktu s onou aktivitou vnitřní, umocňovanou růstem sexuálního lačnění.

Billovo putování, jako cesta muže bez minulosti, tento charakter znovuprožívání a bilance pochopitelně nemá. Jeho zaskočenost, když mu Marion (dcera mrtvého pacienta, k němuž byl povolán) vyzná lásku, úzkost při srážce s opilými studenty, rozpaky při návštěvě u prostitutky i spontánnost, s jakou vyrazí na tajemnou orgii, mají povahu nových zkušeností, jimiž se zvětšuje především jeho reakce na Alicino doznání, připomínané Billovými *šedomodrymi* představami její imaginární nevěry s námořním důstojníkem. Tyto představy jsou přitom jediným, navíc (jak už jsme uvedli) sporným dokladem Billovy motivovanosti k cestě, protože tak jako Kubrick divákovi skryl protagonistovu minulost, tak skryl i protagonistovu přítomnou mentální aktivitu, která ovšem formou Fridolinovy vnitřní řeči literární předloze dominuje (podobně bezprostředním přístupem k Billově mentální aktivitě by byl jeho subjektivizující voice-over). V porovnání s neurotickou komplexností Fridolinových motivací, vyvěrajících z jeho minulosti i reflexí přítomnosti, se tak Bill, jako muž bez minulosti, může jevit i jako muž bez osobnosti. Motivovanost jeho jednání zůstává nečitelná a vytváří dojem, že Billovy kroky jsou řízeny vůlí stojící mimo

---

<sup>214</sup> *Tamtéž*, s. 154.

jeho subjekt. Jeho vnější pasivita již není v kontrastu s aktivitou vnitřní, ale stává se obrazem pasivity snové, kdy snící subjekt taktéž prochází událostmi bez vlivu své vůle. Na filmové plátno je tím přenesen rys snovosti, jenž je u Schnitzlera dán zpochybněním Fridolinovy schopnosti odlišit sen od bdění, sebeklam od skutečnosti, kdy se subjekt ocitá ve vleku událostí, nad nimiž ztratil kontrolu. Billova pasivita pak může být chápána tak, že jeho postava je jen pozorovatelem svého vlastního snu.

Kubrick díky tomu Schnitzlerovi zůstává věrný, byť upouští od prostředků subjektivizace, které jsou pro Schnitzlerovu tvorbu nejcharakterističtější. V dochovaných verzích scénáře jsou sice Billovy objasňující promluvy mimo obraz napsány, Kubrick je dokonce s představitelem Billa, Tomem Cruisem, nahrál, od jejich použití však upustil. Voice-over by nejspíše dojem snovosti narušoval a také by byl v rozporu s Kubrickovou tendencí posilovat tajemnost svých filmů redukcí vysvětlujících prvků.

#### 4.2.5 Řád jako věrohodná lež

Proti ztajemňování postav a chaotizaci mizanscény (proměnami dekorací a přemírou autorských komentářů a odkazů, které budou probrány v podčásti *Chaotický vnitřní prostor*) stojí neméně matoucí zpřehledňování zápletky (makrostavebná přehlednost), kterou Kubrick odvádí pozornost jak od nejasných postav a jejich komplikovaných vztahových konstelací, tak od chaotických proměn na mikrostavebné úrovni.



Situacemi, jimiž Schnitzler rozkrývá nezvladatelné síly v podvědomí jednotlivce, Kubrick zároveň rozkrývá (jak jsme již předeslali) mocné a určující síly hluboko pod povrchem celé společnosti a vytváří paranoidní představu tajně vládnoucího spiknutí mocných. K této proměně psychologické prózy v konspirační noir (přesněji řečeno: k posunu od nevyzpytatelného literárního toku vnitřních promluv k přehledné zápletkovosti thrilleru) došlo podle našeho názoru vytvořením postavy Victora, bohatého a mocného člena newyorské smetánky.

Victor v literární předloze nemá ekvivalent a je scenáristy<sup>215</sup> *zrekrutován* právě z účastníků tajemné orgie, kteří u Schnitzlera naopak zůstali v neproniknutelné anonymitě. Scenáristé tak získali postavu, jejíž společenské postavení jí dává moc i nad osudy postav ostatních. To on pořádá úvodní ples, to on dá Billa po orgii sledovat, to on zná odpovědi na otázky, po jejichž zodpovězení Bill pátrá. Tedy motivy, jež u Schnitzlera mají jistou neuchopitelnost, která je obrazem rozlehlosti a nepřehledné potenciality metropole i Fridolinova podvědomí, se skrze Victora propojují do pevné, logické zápletky.

Scéna orgie v maskách, která se u Schnitzlera vznáší v samých nejasnostech a pochybnostech (během ní a ještě větších po ní), je tak u Kubricka zvěrohodněna dvěma scénami, které ve *Snové novele* nejsou, protože byly vytvořeny právě pro Victora (a obě se odehrávají v jeho městském paláci). Těmito scénami jsou expoziční *záchrana Mandy* na plese a závěrečný *rozhovor u kulečníku*. Záchranou Mandy je orgie připravena a závěrečným rozuzlením u kulečníku vysvětlena. Jakýmsi výrazem Victorovy moci je tak i symetrická stavba celého filmu. Poprvé se Victor objeví na začátku příběhu, v expozici na plese první noci. Podruhé se objeví ve středu příběhu, v midpointu, na orgii druhé noci. Potřetí se objeví na závěr, v rámci rozuzlení třetí noci. Na těchto třech pilířích se pak klenou příběhy ostatních postav, včetně Billa. Bez Victora by totiž žádný příběh nebyl. To je dáno tím, že Bill, Nick i Mandy jsou Victorovi lidé, byť na začátku příběhu to o sobě navzájem nevědí (Bill je Victorův lékař, Nick je Victorův hudebník a Mandy je Victorova prostitutka) – bez Victora by se nikdy neseťkali a jejich osudy by se nikdy neprotnuly.

S Victorem tak do Schnitzlerova rafinovaného obrazu nevyzpytatelného podléhání moci podvědomí vstupuje i vcelku konvenční scenáristické uvažování. Místo původní konstrukce vyprávění, kterou vnímáme jako (jakoby) postupné vynořování postav z Fridolinova podvědomí během cesty nocí, jsou všichni aktéři (krom epizodních) exponováni společně v rámci úvodního Victorova plesu, na němž se Bill, Alice, Nick i Mandy ocitnou z Victorovy vůle. Billa s Alicí na svůj ples pozval, aby tím vyjádřil spokojenost se službami, které mu Bill poskytuje jako jeho lékař. Nick a Mandy jsou na plese pracovně. Nick tu hraje na klavír v tanečním orchestru a Billa, jež vidí po dlouhé době od studií, pozve do

---

<sup>215</sup> Kubrickovým spolupracovníkem na scénáři *Eyes Wide Shut* byl Frederic Raphael, romanopisec a scenárista, držitel Oskara za scénář k filmu *Drahoušek* (Darling, 1965, John Schlesinger) a nominovaný na Oskara za film *Dva na cestě* (Two for the Road, 1967, Stanley Donen).



hudebního klubu Sonata, kde je v angažmá jako jazzový pianista. Top-prostitutka Mandy, bývalá Miss New York, Victorovi poskytuje sex v koupelně. Díky tomu se nakonec na plese pracovně uplatní i Bill. Mandy se totiž při sexu předávákuje směsí heroinu s kokainem a Victor k její záchraně povolá diskrétního Billa, aby se vyhnul skandálu.

Touto úhlednou expozicí jsou nastaveny parametry uvěřitelného vedení dějových linek postav až ke scéně rozhovoru u kulečníku, která je jejich úhledným, uvěřitelným rozuzlením. Odhalení Victorových sexuálních praktik v koupelně tak zvěrohodňuje jeho i Mandinu účast na orgii. Billovu cestu na orgii zvěrohodňuje, že do hudebního klubu Sonata, kde se o ní dozví, zamíří na Nickovo pozvání. Nick na orgii hraje, protože mu to dohodil Victor, a proto je pravděpodobné, že se tu i sám Victor vyskytne. Vždyť Nick je jeho člověk, kterého najímá na svoje akce. Uvěřitelné je i Mandino závěrečné předávkování, když už jsme byli svědky její úvodní otravy. Stejně pochopitelné je i to, že Bill její závěrečné předávkování nerozporuje a k událostem na orgii mlčí, protože mlčel i k událostem v koupelně. Záchranou Mandy a rozhovorem u kulečníku se navíc mezi ní, Billem a Victorem vytváří ono klíčové zvěrohodňující propojení s tajemnou orgií. Victor i Mandy totiž Billovi záchranu oplatí. Mandy tím, že na sebe vezme trest za Billovo vniknutí na orgii, a Victor tím, že Billa odradí od dalšího pátrání, které by ho přivedlo do záhuby. Funkce trojúhelníku z tří Victorových lidí, Billa, Nicka a Mandy, je tím naplněna: Nick Billovi pomohl dostat se na orgii a Mandy mu z orgie pomohla pryč. A Victor, který trojúhelník sestavil, ho smrtí Mandy a Nickovým vyhnáním i rozloží.

Victor se tím ukazuje jako jeden z představitelů mocných postav přicházejících z kolektivního či protagonistova stínu, které v Kubrickových filmech *vědí vše* a podávají tápajícímu protagonistovi klíč k událostem. Tyto otcovské postavy, či postavy jakýchsi protagonistových dvojníků, u Kubricka ztělesňují to nejhorší v systému, jehož selhání Kubrick sleduje (například doktor Divnoláska ve stejnojmenném filmu představuje to nejhorší v americkém systému národní bezpečnosti), nebo jsou zhmotněním protagonistových skrytých temných vlastností (například Charles Grady představuje to nejhorší v Jacku Torrancovi v *Osvícení*). Victor je kombinací obojího. Je v něm jak Clare Quilty (představující to nejhorší v Humbertu Humbertovi v *Lolitě*), tak generál Broulard (představující to nejhorší v armádním systému za první světové války ve filmu *Stezky slávy*). S Quiltyem a generálem Broulardem navíc Victora spojuje aranžmá jejich

závěrečného setkání s protagonistou. Quilty s Humbertem si pomyslného čistého vína nalijí u pingpongového stolu v přepychové hale Quiltyho vily zaneřádné po večírku. Generál Broulard plukovníku Daxovi jeho situaci vyjasní ve skvostné jídelně zámku, v němž se předešlého dne konal ples. Obdobně se ples odehrál i v sále vedle knihovny s kulečnickem, u nějž své vysvětlení podává Victor Billovi. Neúspěšný detektiv Bill se tak k cíli svého pátrání dostává podobně jako neúspěšný *detektiv* Humbert, jenž by Lolitu a pravdu o jejím zmizení nikdy nevypátral, kdyby se mu Lolita sama neozvala. K podobnému závěrečnému vysvětlení je přivolán dokonce i neúspěšný advokát Dax ve filmu *Stezky slávy*, který by klíč k svému neúspěchu také nikdy neodhalil, kdyby mu ho generál Broulard nevydal sám.

Victorovo závěrečné objasnění je svojí jednoduchostí a přehledností nicméně podezřelé, což můžeme vnímat i jako zpětný komentář výše popsané úhledné konstruovanosti zápletky celého filmu. Bill se totiž od Victora dozvídá, že Mandy, kráska, která ho vykoupila, i žena ležící v márnici, k níž se Bill dopátral jako k možné vykupitelce, jsou jedna osoba. Na orgii byla, protože je prostitutka, a v márnici je proto, že je narkomanka. Roli vykupitelky sehrála v rámci představení, které mělo nezvaného návštěvníka zastrašit a odradit od dalšího narušování soukromí mocných. Mezi její smrtí a rolí vykupitelky přitom prý není souvislost. Prostě se jen předávkovala, tak jako v oné expoziční scéně ve Victorově koupelně. Že špatně skončí, pokud s drogami nepřestane, jí tenkrát přece předvídal sám Bill. Tečka.

Obnažením této konstruovanosti Kubrick jakoby poukazuje na metody zvěrohodňování užívané při vytváření filmové fikce. Jejich smysl pak demonstruje přesvědčováním Billa Victorem, jenž tím, že Billovi vnutí svoji verzi událostí, nad ním obnovuje svoji moc (ztracenou Billovou touhou po sexuálním dobrodružství) – v podstatě Billa k poslušnosti programuje. Účelovost Victorovy konstrukce, odhalující vykonstruovanou úhlednost zápletky, pak můžeme číst jako Kubrickův sarkastický komentář k scenáristickým strategiím, jež se mohou stát neméně rutinním nástrojem k programování diváckých mas.

Victorovo objasnění Billovi navíc dává klíč pouze k událostem souvisejícím s orgií, ale žádný klíč k duševním zmatkům, které Billa k cestě na orgii motivovaly po Alicině přiznání. Kubrick tak proti Schnitzlerově víře v prosvětlování znepokojivého stínu, v čemž *Snová novela* nalézala hodnotu lidství a

lidskosti, staví svoji skepsi ke středostavovskému (harfordovskému) ideálu štěstí, jenž je udržitelný, jen pokud k věcem ve stínu zůstaneme lhostejní – jako sluhové s černou páskou přes oči, neboli jako loutky. V případě poodhalení pásky (vniknutím na orgii, nahlédnutím ve snu), které loutku oživuje, pak nezbývá, než si pásku dobrovolně stáhnout zpět (přes naše hrůzou široce otevřené oči) a (slovy Alice) „být vděční za to, že jsme všechna ta dobrodružství – ať skutečná, nebo sněná přežili,“ zapomenout a jít *píchat* zpět do svého iluzorního světa iluzivní partnerské věrnosti a iluzivního společenského úspěchu. Návrat k všední středostavovské každodennosti, jež je pro Fridolina a Albertinu návratem do bezpečí, je tak pro Billa a Alici návratem do okovů.

Hořkost Billova prozření je o to krutější, že se hroučí i jeho iluze o společenské roli lékaře, v níž až dosud nalézal zdroj své důstojnosti. Náhle vidí, že svého místa na výsluní se nedobral jako suverén, ale že jeho úspěch je jako sluhův služební byt, do kterého byl najmut a z něhož může být kdykoli vyhozen – těmi, kteří výsluní vlastní. Že je jen trapná loutka v rukou sil, v jejichž moci je svého sluhu za neposlušnost rozdrtit, jako Nicka. Ten sice „není doktor, nedostudoval“, tedy z Billova pohledu neuspěl, a tím pro něj představuje vše, jak by nechtěl skončit (ve smyslu společenského postavení i závěrečného trestu), nyní však Bill vidí, že z pohledu mocných není mezi ním a Nickem žádný rozdíl. A žádný rozdíl v podstatě není ani mezi Billem a Mandy. Přehledně konstruovaná zápleтка však odvádí pozornost i od toho, že ani povaha takto naznačených sociálních vztahů není jednoznačná.

Na vztahu Victora a Billa totiž můžeme pozorovat, že Victorova moc není tak samozřejmá, jak by se z Billovy poraženosti mohlo jevit. Dokonce bychom mohli říct, že Bill, jako muž bez minulosti a bez osobnosti, přijmul Victorovu úhlednou verzi událostí příliš snadno, a tím se projevil i jako muž bez charakteru. V této bezcharakternosti (bezmyšlenkovitosti, naprogramovanosti) tak můžeme domýšlet paradoxnost vztahu mezi mocnou elitou a středním stavem, neboli mezi těmi, kteří systém ovládnutí vytvářejí, a těmi, kteří se z pohodlnosti systémem nechávají ovládat. Bill, jako lékař, totiž Victorovi pomohl, když šlo o život prostitutky Mandy, má tedy přístup do Victorovy neintimnější, nejzranitelnější, a dokonce kriminalizovatelné sféry. Bill však ani v nejmenším nereflektuje, že Victor se bez něj neobejde, že je na něm závislejší dokonce ještě víc než Bill na Victorovi. Jak ve scéně záchrany Mandy, tak ve scéně u kulečníku Bill naopak zůstává pokorným vazalem, byť v obou případech se pohybuje na

hraně zákona (riskuje záchranu Mandy v improvizovaných podmínkách koupelny, místo aby byla okamžitě převezena do nemocnice, a svým mlčením k Mandinu podezřelému úmrtí se stává spoluviníkem její možné vraždy). Kubrick tedy spíše než na svět ovládaný spiknutím mocných ukazuje na střední stav, který svým *eyes wide shut* konáním jistým skupinám umožňuje, aby se jako vládnoucí mohly projevovat. Victorovo závěrečné: „Koukej, Bille. Nikdo nikoho nezabil. Někdo umřel. To se děje pořád. Ale život jde dál, jako vždycky. Dokud neskončí. Ale ty to víš, že jo?“ tak spíše než jako hrozba vyznívá jako Lolitina závěrečná omluva Humbertovi: „Mrzí mě to. Snaž se mě pochopit. Mrzí mě, že jsem tolik podváděla, ale tak to prostě chodí.“

### 4.3 Chaotický vnitřní prostor

V předchozích kapitolách jsme se pokusili vysvětlit, proč Kubrick upustil od prostředků subjektivizace, jež jsou pro Schnitzlerovu tvorbu nejcharakterističtější, tedy především od protagonistova analyzujícího vnitřního hlasu. Změnu prostředků subjektivizace jsme vnímali v souvislosti s proměnou psychologické prózy ve filmový thriller. Nyní přistupujeme ke konkretizaci technik filmové řeči, jimiž byly Schnitzlerovy (přímé) literární prostředky subjektivizace přetvořeny (převráceny) do subjektivizujících (nepřímých a zároveň zcizujících) prostředků filmových.

Prostředky této dezorientující subjektivizace rozdělíme do tří kapitol podle třech hlavních dramatických prostorů zkoumaného filmu. Úmyslné skriptové chyby pojednáme v kapitole *Provozovna v čísle deset: Neusledovatelné proměny místa proměny*. Zrcadlové převrácení, satanistické převrácení a související barevnou stylizaci pojednáme v kapitole *Somerton: Orgie za zrcadlem*. Podivnosti herecké akce pojednáme v kapitole *Domov: Herec jako smyslu zbavená loutka*. Ostatním komplikacím, které budují snovost a stupňují interpretační chaos, budeme věnovat kapitolu *Odkazy, intertexty, komentáře*.

### 4.3.1 Provozovna v čísle deset: Neusledovatelné proměny místa proměny



#### 4.3.1.1 Úmyslné skriptové chyby

Ve stylizaci dekorací a staveb *Eyes Wide Shut* se proplétají dvě snahy, obě zdůrazňující umělost filmového světa, a totiž snaha o neskutečnost a snaha o jednotu.

Snaha o neskutečnost je úsilím jednak o anti-iluzivnost, jednak o vyjádření Billova *eyes wide shut* – jeho nevidění do očí bijících podivností, anti-iluzivních rozporů a absurdit, neboli neschopnosti snícího nazřít, že sní, že je v moci noční můry, či neurotikovy neschopnosti nahlédnout, že je v moci bludu.

Snaha o vybudování jednotného vizuálního stylu Billova vnitřního světa je zas zároveň úsilím o vystižení jednoduchosti, stereotypičnosti Billovy mysli, jeho vnímání. Této jednoty je totiž docíleno opakováním: na různých místech se opakují stejné či podobné rekvizity, dekorace a stavby a opakují se i fyziognomie (Alice se podobá Marion, dceři Billova zemřelého pacienta, Bill se podobá Carlovi, Marioninu snoubenci apod.). Tato opakování pak Billa neznepokojují, stejně jako ho neznepokojují kupené důkazy iluzivnosti. Kráčí mezi nimi *s očima dokořán zavřenýma*. V jeho mysli, nespátřující rozdílu, jsou tak všechny vánoční dekorace víceméně stejné, všude naráží na téměř stejný vánoční stromeček. Odrealističtující podoba vánočních dekorací je navíc pohanská,<sup>216</sup> takže je výsledkem jak snahy o jednotu, tak o neskutečnost.

---

<sup>216</sup> Kubrick vše staro- i novozákonní odstranil nejen z předlohy (z orgie zmizely kutny mnichů a jeptišek, z Alicina snu zmizela paralela mezi Fridolinovým a Kristovým sebeobětováním na kříži, antisemitské buršáky nahradili homofobní výrostci, protože Harford na rozdíl od Fridolina není Žid), ale vše biblické odstranil i z vánočních dekorací. Pohanské symboly oslav zimního slunovratu jako ozdobený stromeček, pohlednicová blahopřání, dárky a koledy doplněné o pentagramy a osmicípé hvězdy bohyně Ishtar pak dokonce vytvářejí kontext, jenž onu orgii zvěrohodňuje jako možný pohanský obřad vykonávaný u příležitosti právě zimního slunovratu.

Nejdůležitějším prostředkem anti-iluzivnosti a zároveň prostředkem subjektivizace je však užití úmyslných skriptových chyb. Tato mizení, přeskupování či záměny postav, staveb, dekorací či rekvizit probíhají na třech stupních skrytosti. Nejméně zjevnými jsou při Billových návratech na místa jeho nočních dobrodružství, protože mezi jeho první a druhou cestou uplynula víc jak půlhodina filmu, která vzpomínku na předchozí podobu a polohu staveb či dekorací zastírá. Místa, na něž se Bill vrací, přitom nacházíme nejen pozměněna, ale dokonce (jakoby) v jiných ulicích. Totéž se stane zjevnějším, když se mizení, přeskupování či záměny objeví v rámci jednoho času při přechodu z jednoho prostředí do druhého, z exteriéru do interiéru popřípadě z místnosti do místnosti. Nejzjevnější jsou, když se odehrají přímo mezi střihy – v jednom čase a jednom místě.<sup>217</sup>

Úmyslné skriptové chyby jsou v *Eyes Wide Shut* všudypřítomné, Billovou cestou do noční neskutečnosti narůstají, v půjčovně kostýmů jsou již jen obtížně přehlédnutelné a ve scéně orgie vyvrcholí, aby přispěly k obsahové i formální spletnosti této scény. V návratech na místa nočních dobrodružství pak skriptové chyby ubývají, nicméně nikdy nevymizí zcela. Jediným prostředím, do kterého se ve filmu nevrátíme, jsou interiéry orgie, zasazené na vrchol gradační pyramidy, proto si rozdílné stupně skrytosti manipulace s postavami, stavbami, dekoracemi a rekvizitami ukážeme na příkladu dvou Billových návštěv půjčovny kostýmů – návštěvy noční (před orgií) a denní (po orgii).

#### **4.3.1.2 Proměny interiéru provozovny v čísle 10**

Protagonistova noční návštěva půjčovny smokingů a kostýmů, dokládající všudypřítomnost sexuálních hrátek (u Schnitzlera v souvislosti s probíhajícím karnevalem), je u Kubricka pojata jako dozvuk Victorova plesu (v souvislosti se sváděním v přízemí a sexem v poschodí) a zároveň jako předejmutí blížící se tajemné orgie. Mísí se tu tedy charakteristiky plesových dekorací (proudy zlatavých světél, smokingy) a motivy orgie (majitel půjčovny Milich před vstupem do půjčovny musí zadat heslo, Billa obklopují kostýmované figuríny v maskách), ale i prvky společné pro orgii i ples (velké červené plochy dominující

---

<sup>217</sup> „Stává se to, jen když se nedíváš.“ (Stephen King. *Osvícení*. Přeložil Ivan Němeček. Plzeň: Laser, 1993, s. 265.) Podobné proměny a přesuny v románu *Osvícení* však vyjadřují autonomní život hotelu Overlook, nejsou obrazem Torrancovy mysli.

interiéru). Toto mísení naznačuje nejen příbuznost světa plesu a orgie, ale je i výrazem Billova přechodu z jednoho světa do druhého, symbolicky ze vstupní místnosti s plesovými smokingy do zadní místnosti s kostýmy.

Tento dozvuk velkolepého plesu a předjímka ještě velkolepější orgie jsou přitom provedeny v malých rozměrech a laciném podání, v malém tu probíhá i jakási orgie v maskách, kterou si tu tajně uspořádala Milichova nezletilá dcera se dvěma transvestitními asiaty (v nejzazší místnůstce ozdobené šesticípou hvězdou, jakousi papírovou napodobeninou velkolepých osmicípých hvězd na Victorově plese). V tomto zmenšení a lacinosti provedení se pak tato scéna jeví i jako jakýsi satirický obraz vznešených her mocných (vladařství tu je předvedeno jako pasáctví, oddanost jako otrocká tupost a obřadnost rouch jako transvestismus).



Do půjčovny kostýmů Bill vyrazí po rozhovoru s Nickem v hudebním klubu Sonata, aby si opatřil kostým, bez něž vstup na orgii není možný. Před půjčovnu přijíždí v taxi, v přechodovém záběru, který je nejvelkorysejším a nejpečlivěji komponovaným záběrem jízdy automobilu v celém filmu. Taxi vidíme přijíždět přes celou křižovátku až před půjčovnu *Rainbow fashions*. Obloukový pohyb vozu i kamery, která ho fixuje, jednak evokuje oblouk duhy, před kterým taxi zastaví, a jednak nám nápadně umožňuje spatřit velkou část filmových ulic a uvědomit si, že v jejich kompozici něco nehraje. Z čelního pohledu vlevo od půjčovny se nachází rohová stavba s neobvyklými klenutými okny, vpravo od půjčovny pak vidíme stavbu v zednářském stylu následovanou prolukou. Nápadné ostění oken a dveří zednářské stavby jsme ovšem už jednou viděli, když Billa (ještě před setkáním s Nickem v Sonatě) napadli homofobní výrostci, taktéž před prolukou. Je to jiná, ale velmi podobná ulice, nebo tuto ulici už známe, jenom se poněkud proměnila?

Při přechodu z exteriéru do interiéru se promění i samotná půjčovna, přesněji řečeno: vstupujeme do poněkud jiné půjčovny, než k jaké jsme přijížděli. Při Billově příjezdu se uvnitř svítilo, zadní stěna byla světlá a prostor mezi ní a výkladním oknem byl stísněný. Při vstupu je naopak zhasnuto, prostor je hluboký a jeho zadní stěnu tvoří skříň s obleky. Také bychom si měli všimnout, že figuríny ve výloze změnily pozici a gesta: muž v cylindru si prohodil



místo s mužem v bílém saku, nápadně připomínajícím oděv, v němž Nick hraje na plese i na orgii. Muž v cylindru už na sobě navíc nemá plášť, který jsme viděli z ulice – zářil na něm výlohou odražený červený nápis EROS. Tento plášť je podobný plášti, ve kterém Bill vstoupí na orgii. Netřeba zdůrazňovat, že na tyto změny mezi příjezdem a vstupem nebyl čas – půjčovna navíc byla po celou dobu zamčena a zaheslována.

Ještě nápadnější proměny se odehrají, když Bill s Milichem přecházejí ze vstupní místnosti do oddělení kostýmů, které se symbolicky nachází v místnosti za skříněmi s obleky – mezi skříněmi se ke kostýmům prochází jak bránou ve smokingové zdi. Když se dveře do oddělení kostýmů otevrou, spatříme ze vstupní místnosti figuríny dvou dam, stojící přímo proti dveřím, jedna má černou škrabošku a druhá má na hlavě chochol. Když se však stříhem plynule napojeným na pohyb postav dostaneme dovnitř oddělení, stojí proti dveřím figuríny dvou mužů, harlekýna a dragouna. Dáma v černé škrabošce je nyní vedle muže s turbanem o pět figur blíže ke kanceláři; dáma s chocholem je v páru s mužem v třírohém klobouku, s nímž tvoří rokokově elegantní pár před zlatě zářivou stěnou naproti kanceláři.

Svoje pozice, gesta či držení těla pak i ostatní figuríny ještě několikrát změni přímo mezi stříhy v rámci samotného prostředí oddělení kostýmů („Vypadaj jak živí, co?“ podotkne Milich). Nejnápadněji se přesune dáma s parapíčkem, jejíž krinolínu jsme nejspíše zahlédli už ze vstupní místnosti; ta se z pozice vedle harlekýna přesune vedle dámy s černou škraboškou, neboli na místo muže s turbanem, který se přesune na její původní místo vedle harlekýna. Rokokový pár před zlatými světly se uhne do rohu a žena v kimonu se vykloní, jako by chtěla lépe vidět na transvestity uvězněné za sklem kanceláře, a tak dále. Mezi stříhy se přitom mění i osvětlení; nejprve jde Milich k věšáku s pláštěm ve svitu žlutých žárovek na zdi před věšákem. Tyto žárovky se však při Milichově návratu k plášti (poté, co vyplísnil dceru obcující s transvestity) nacházejí za věšákem a zuřící Milich je ozáren tmavomodrým světlem shora, které sem prve nesvítilo. Bleděmodré světlo nasvicující figuríny odspodu se také mezi stříhy přemísťuje. Proměnami tohoto světla je zdůrazněna opět nejnápadněji dáma s parapíčkem, již jako jedinou z figurín spatříme otevřenými dveřmi ze vstupní místnosti při Billově návratu druhého dne.

Když se Bill dostaví, aby kostým vrátil, změn v půjčovně ještě přibude. Figuríny za výkladním oknem se sice tentokrát při přechodu z exteriéru do interiéru nepřemísťují (v tom, co nám rámování umožňuje spatřit), mužská figurína v *Nickově* obleku vedle dveří už ovšem nemá ruce v bok jako včera, ale svěšeny podél těla, místo regálu s košilemi je regál s botami a zmizel sloup v rohu místnosti za pultem obsluhy. Pult sám, jenž byl původně čelem k výkladnímu oknu, je nyní bokem a místo lampy tu je pokladna.

Vedle již dostatečných pochybností o podobě půjčovny se nyní věnujme možná ještě znepokojivějším pochybnostem o tom, kde se půjčovna nachází.

#### **4.3.1.3 Kde se nachází provozovna v čísle 10?**

Z hudebního klubu Sonata do půjčovny kostýmů se Bill přesouvá taxíkem, což je náležitě zdůrazněno (jak jsme již uvedli) pečlivostí a velkorysostí záběru jeho příjezdu před půjčovnu. Tato iluze přesunu na vzdálenost, kterou nešlo ujít pěšky, je však zrušena hned, jak se Bill na Milichovi domáhá vstupu. Ve vchodových dveřích půjčovny se totiž odrážejí neony Sonaty i sousedícího bistra Gillespie's. Podniky jsou tedy naproti sobě přímo přes ulici. Při odemčení a vstupu do půjčovny jsme však opět zas poněkud někde jinde, než jsme právě usoudili. Sonatu ani Gillespie's už totiž přes výkladní okno půjčovny nevidíme, ani zářivý neon EROS. Přes ulici místo nich vidíme nápis *Locksmith*, zámečnictví. Naproti Sonatě se půjčovna nenachází ani později za denního světla, soudě podle opět odlišných průčelí domů, jež z půjčovny vidíme přes výkladní skříň. Půjčovna je opět tak trochu jiná a tak trochu jinde. Hned v první denní scéně Billových návratů, když vystoupil z taxi naproti Sonatě, jsme si přitom mohli všimnout domu s klenutým oknem, který známe ze sousedství půjčovny, a na chvíli tedy můžeme mít dojem, že Billovo taxi zastavilo na stejném místě jako včerejší noci, tedy před půjčovnou (toto zdání umocňuje skutečnost, že Bill z vozu vystupuje s kostýmem v tašce s logem *Rainbow Fashions*). Bill však ulici přejde k Sonatě a provozovnu v čísle deset nechá za zády. Ta včera nejspíše skutečně byla půjčovnou, teď je však vyklizená, bez nápisů. Beze změny ovšem zůstala budova zednářské lóže, kterou vidíme jak v odrazu ve vstupních dveřích Sonaty, tak přes výkladní sklo, když Bill vejde do Gillespie's.

Pochybnosti by v nás měly budit i dispozice a proporce (či spíše disproporce) vnitřního uspořádání staveb a jejich prostorových vztahů s okolím. Ty také nemusí odpovídat představám (předsudkům), které si utváříme na základě exteriérových informací, jež nám Kubrick poskytne před tím, než do nich vstoupíme, tedy informací o poloze budovy v zástavbě a její přibližné velikosti odhadované ze vzhledu průčelí. Oddělení kostýmů, které je svou delší stranou rovnoběžné s ulicí, proto není jen pozoruhodně dlouhé, ale především dlouhé až příliš, delší než šířka průčelí půjčovny, a zasahuje tedy až do sousední zednářské stavby a nejspíše ještě dál, což je už naprostá nemožnost, protože tam se nalézá proluka. Zadní část tohoto oddělení tak nějakým způsobem sousedí s Milichovým bytem, jehož umístění v zednářské stavbě je přiznané, navzdory vnější oddělenosti této stavby a domu, v němž je půjčovna. Pohled z okna Milichovy kanceláře v zadní části oddělení kostýmů je také překvapivý. Očekávali bychom pohled z prvního patra do proluky obklopené zadními trakty těsně sousedících, dvou či třípodlažních domů. Místo toho se nám naskytne pohled z patra přinejmenším pátého, s výhledem na desítky a desítky metrů vzdálené výškové budovy, což je dispozičně vyloučeno (smyslem proluky jako by bylo právě toto obnažení vnitřního uspořádání domovního bloku).

#### **4.3.1.4 Prostor noční můry**

Naše postřehy týkající se půjčovny kostýmů jsou však nutně zjednodušené, protože mizení, přeskupování a záměny všeho možného se na různých stupních skrytosti týkají veškeré mizanscény, od rozsáhlých proměn okolních provozoven až po změny v drobných detailech, jako jsou visačky na oblecích ve skříních vstupní místnosti. Tyto na první pohled nepostřehnutelné změny pak dráždí divákovo podvědomí a načítají se do neustálého, podvědomě nepříjemného pocitu, že něco není v pořádku<sup>218</sup> – maskovány klamavou audiovizuální kontinuitou, jež od úmyslných skriptových chyb odvádí pozornost. S

---

<sup>218</sup> Překvapivými nepříjemnostmi je divákovo podvědomí drážděno i prostřednictvím střihu. Kubrick záběr například často následuje záběrem místa, z něhož byl záběr snímán. V krajním případě záběr spojuje se stoosmdesátistupňovým protipohledem. Narušuje tím konvenci techniky pohledu a proti-pohledu, která divákovi umožňuje cítit se veyeuem v místě kamery. V případě stoosmdesátistupňového protipohledu je prostor, jež si divák ztotožnil se svým pohledem, se svojí přítomností (nebo přinejmenším s přítomností kamery), odhalen jako prostor, který přítomnost kamery či diváka vyvrací. Vzniká tím paranoidní pocit, že pohled je všude, ale pozorovatel (divák) není nikde.

jistotou je proto odhalíme až při analýze okénka po okénku. Tento (neustále proměnlivý) složený obraz skutečnosti a snu (ve smyslu zření při zavřených očích, jemuž se budeme věnovat v podčásti *Interpretační chaos* v souvislosti s výkladem oxymóronu *eyes wide shut*) je přitom stavebně extrémně složitý. Nerozpletně se tu mísí přemíra signálů *je to jen film*, směřovaných k divákovi, s přemírou signálů *je to jen sen*, směřovaných k Billovi.

Více než prodlužování jejich výčtu nás proto zajímá, čemu tato mizení, přeskupování a záměny slouží. Zmínit bychom se chtěli nejméně o třech důvodech jejich užití. Za prvé je můžeme brát čistě jako prostředky anti-iluzivní a zároveň snově stylizační (jak už jsme uvedli), za druhé jako prostředky znejasnění a zpochybnění, především znejasnění a zpochybnění logiky vyprávění, a za třetí na ně můžeme pohlížet jako na symboly, kterými k nám hovoří Billovo podvědomí. Během orgie, jako kulminačního bodu veškerých zmíněných proměn, se pak vyskytnou všechny tři uvedené způsoby užití zároveň.

Jako prostředky snové stylizace slouží skriptové chyby především k vytvoření prostoru noční můry, a to vytvářením přemíry prostorových vztahů. Bill se totiž, aniž by si toho byl sebemeně vědom, desetkrát vrátí do stejné ulice – byť se na první pohled ocitáme na sedmi různých místech v sedmi různých ulicích (Sonatu, půjčovnu kostýmů a útulný byteček prostitutky Domino za červenými dveřmi Bill navštíví dvakrát). To je ovšem jen nedbale skrývaná iluze. Tato ulice má totiž celou řadu (nedbale pozměňovaných) poznávacích znaků. Z nich jsme už uvedli proluku, sousedící zednářskou stavbu a vedle ní provozovnu v čísle deset s velkým, nadúrovňovým výkladním oknem s vnitřním zábradlím, kterou jsme prozatím poznali jako půjčovnu kostýmů, promění se ovšem ještě do několika podniků dalších, vždy však zůstane v sousedství rohového domu s charakteristicky klenutým třídlílným oknem. Je barem s bílozelenou markýzou, u něžž Billa napadnou výrostci, a je i kavárnou se zeleně krytým vchodem, do níž se Bill ukryje před pronásledovatelem, kterého na něj po orgii nasadil Victor. Tady ovšem Billovo putování nočními ulicemi Greenwich Village nejen končí, ale i začíná, a to zahlédnutím líbající se dvojice před květinářstvím *Nipped in the bud* (doslova *zničen v zárodku*), které vyvolá druhou představu o domnělé nevěře jeho ženy. Toto květinářství, ve své nepodobnosti provozovně půjčovny, je taktéž jakýmsi poupětem (*a bud*). V půjčovnu kostýmů, jež je branou k Billovu vlastnímu pokusu o erotické dobrodružství, se teprve rozpuke. Že se nacházíme

skutečně v místě, kde se objeví půjčovna, je zjevné podle provozoven, které jsou na opačné straně ulice.

Tam se v té chvíli nachází klenotnictví *Village Jewels* v sousedství pizzerie s bíloželenou markýzou. Klenotnictví tam bude i při Billově napadení výrostky. Při setkání s Domino však bude proměněno na *XXX Video*, neboli obchod s video pornografií, opět v sousedství pizzerie s bíloželenou markýzou. O *několik ulic dál* se pak provozovna klenotnictví, proměněná v obchod pornografií, konečně promění v Sonatu – sousední pizzerie se zároveň promění v bistro Gillespie's. Při závěrečném pronásledování se pak Sonata promění v nehtové studio *Nails*. Že se jedná o pořád ta samá místa, poznáme bez nejmenších pochyb podle charakteristických tvarů jejich výloh, vchodových dveří a fasád.

Bill se tak do této ulice vrací pořád dokola, jako by se pohyboval ve smyčce, z níž nemůže uniknout. V kruzích, které se v této ulici protínají, přitom obíhá vždy po směru hodinových ručiček, s výjimkou závěru obíhání, ve scéně pronásledování. Tehdy je toto pravidlo zrušeno montáží, která Billa s pronásledovatelem krácející v odlišných částech dekorací (v jednom záběru jsou spolu až před novinovým stánkem u kavárny, v níž se Bill skryje) spojuje do časoprostorové kontinuity, probíhající (ve vztahu k *atraktoru*, kterým je ona ulice) střídavě po směru a proti směru hodinových ručiček (zde se nabízí srovnání s kruhovými jízdami na plese a na orgii, jež jdou proti směru hodinových ručiček bez jediného vybočení z pravidla).

Zmíněná ulice je tedy jakýmsi uzlem, uzlem prostorů, prostorovým kalambúrem, který je Bill nucen znovu a znovu číst nepříliš odlišnými způsoby (ve smyslu cyklického, avšak chaotického pohybu kyvadla). Kubrick tak prozrazuje jednak prostředky natáčení, neboli umělost filmových kulis, jednak skutečnost, že Bill je zajatcem této umělosti, této noční můry, jejíž opakující se podoba je diktována jím samotným. Jako zajatec svých opakujících se představ je zajatcem sebe sama.

S tím souvisí i užívání skriptových chyb jako symbolů, jimiž *ve snu* promlouvá Billovo podvědomí. Příkladem nám může být proměna červeného telefonu ve scéně záchrany Mandy. Ten se na stolku vedle zkolabované Mandy mezi stříhy změní na drogy a jejich aplikační pomůcky. Přítomen je pouze na začátku scény, kdy Bill ještě neví, co je Mandin zdravotní problém. Červená

barva telefonu v té chvíli působí alarmujícím způsobem, jako by vyjadřovala Billovu touhu přivolat rychlou záchrannou službu. Zároveň však barva vyjadřuje i jeho zakázanost – je zakázáno v této delikátní situaci volat o pomoc zvenčí – proto byl konec konců přivolán důvěrník Bill. Červená však může naznačovat i to, že telefon posloužil k zařizování objednávky sexu. Když se Bill dozví, že zkolabovaná se předávkovala, potřeba volat zmizí, zmizí tedy i telefon a na stolku jsou místo něj drogy; je na ně stráženo dokonce přímo se slovy, kterými Victor oznámí, že Mandy požila směs heroinu s kokainem. Potřeba volat o pomoc je nahrazena poznáním příčiny pacientčina stavu a změna obsahu Billovy myšli je okamžitě provedena i mezistříhovou změnou rekvizit. Bill už o drogách ví, tedy je vidí, telefon už nepotřebuje, tedy zmizel. Demonstruje se tím logika objevování a mizení předmětů ve snu. Podobně byla v půjčovně kostýmů nahrazena lampa (v noci) pokladnou (ve dne). Nejspíše proto, že ve dne se Bill chystá platit, proto tu je logicky i pokladna, zatímco v noci platit neměl, ale zato byl v rozpoložení, jemuž odpovídala lampa s barvitým, exoticky působícím stínítkem. Obdobně je půjčovna v čísle deset při Billově denním návratu před Sonatu vyklizena, protože Bill její návštěvu momentálně nemá v plánu. A v tomto výčtu bychom mohli pokračovat dál. Věci se proměňují, objevují či mizí, podle momentální logiky snu, ovládané Billovým podvědomím, ovládajícím i opakující se podobu míst, která navštěvuje.

Tato zdůrazňovaná umělost (a snovost) filmového světa pak u satirika Kubricka slouží i k demaskování umělosti mediálních obrazů skutečnosti jako takových, k jakémusi sebeironizujícímu přiznání jejich mnohdy nepříliš skrývané padělanosti (z níž on sám je podezírán v souvislosti s jeho možným autorstvím audio-vizuálních dokladů prvního přistání člověka na Měsíci). V tom se Kubrick připodobňuje Maxi Ophülsovi (1902–1957), jehož dílo hluboce obdivoval. Bill je totiž nic netuše polapen v umělém světě filmových dekorací, v jakési maketě města ovládaného bezchybnou zápletkou, podobně jako postavy Ophülsovy, které jsou nic netuše lapeny v kulisách svých modelových zápletek, jejichž vývoj je v jejich modelovosti nezvratně dán předem. Tuto tendenci přitom nalézáme i u Schnitzlera, nejzřetelněji pak v jeho cyklu *Loutky*.<sup>219</sup> U Schnitzlera je pak přítomen i princip, jenž vyplývá z jeho zaujetí pro-chaotickým Friedrichem Nietzsche, princip věčného návratu (znovuprožívání) téhož, který se ve *Snové*

---

<sup>219</sup> Cyklus *Loutky* (1906) ve třech variantách tematizuje loutkovitost některých lidských typů, teatralitu života a vztahů, manipulaci se životy druhých.

*novele* prosazuje ve Fridolinově opakovaném znovunalézání Albertiny.<sup>220</sup> Kubrick, který znovunalézání *té pravé* vypustil, aby nepřekáželo rozeznívání *skutečného ve sněném a snového ve skutečném*, tento princip zachoval právě v tom, že Billa učinil zajatcem jedné ulice, kterou ho nechává projít desetkrát znova a dokola.

---

<sup>220</sup> O Schnitzlerově obdivném i polemickém vztahu k dílu Nietzscheho se můžeme dozvědět více z knihy: Jacob Golomb (ed.). *Nietzsche and Jewish Culture*. London – New York: Routledge, 1997.

## 4.3.2 Somerton: Orgie za zrcadlem



### 4.3.2.1 Rituální poprava bezchybné zápletky

Jako prostředky znejasnění a zpochybnění oné bezchybné zápletky se skriptové chyby uplatní nejvýrazněji, jak jsme už předeslali, ve scéně orgie, která ve vyprávění tvoří midpoint a zároveň představuje ontologický zlom (vstup do světa za zrcadlem, jak rozebereme později).

Nahé ženy v kruhu, z nichž jedna je Mandy a které při obřadu v úvodu scény orgie obklopují nejvyššího kněze v červeném plášti, totiž mezi stříhy mění své pozice. Mandy tedy Billův příchod na orgii nevidí, protože v té chvíli je k němu zády, čelem se k němu ocitne až později. Zápletka by nejspíše byla vskutku bezchybná, kdyby proti Billovi stála od začátku a mohla by si ho všimnout jako jediného pozdě přichozího, který svým zpožděním patrně porušil obřadní obvyklosti nebo projevil jejich neznalost, což by vysvětlovalo Mandinu motivaci se ho ujmout jako někoho, kdo sem nepatří a měl by být varován. Ona však jeho pozdního příchodu nebyla svědkem, což vysvětlení, proč si zvolila právě jeho, nenávratně odsouvá do roviny spekulací.

S podobnou výrazností jsou chyby skriptu ve scéně orgie užity i jako prostředek anti-iluzivnosti a snovosti, s tím že chyby tu už nejsou nijak skrývány, přesouvají se do prvního plánu. To se týká například pohledu, který Billovi věnují dvě maskované postavy na balkonu, především muž v masce smrtky s třírohým kloboukem (jenž později Billa, sledujícího soulože, vyhledá, aby mu přivedl jinou dívku). Všechny postavy na balkonu se totiž v tomto záběru nedívají na obřad kolmo pod nimi, jak bychom podle situace a ostatních přihlížejících předpokládali, ale šikmo – pryč do prázdna zadní části sálu, kam by měl hledět jen Nick se zavázanýma očima. Přitom v záběru Billova příchodu titíž lidé sklánějí hlavy dolů k obřadu pod balkonem. Muž v masce smrtky s třírohým kloboukem se pak v téže chvíli nalézá i v přízemí, protože máme důvod předpokládat, že všechny masky se na obřadu vyskytují jen jednou (krom



nezdobených zlatých masek *tajemníků*, zajišťujících servis) a na různých místech se vyskytují jen díky přesunům mezi stříhy.

Velmi zřetelně tu pak skrze skriptovou chybu zazní i mluva symbolů Billova podvědomí. Stane se tak v přechodové sekvenci, v níž je nic netušící Bill (pod záminkou, že s ním chce hovořit taxikář, který ho přivezl) odváděn jedním z tajemníků ve zlaté nezdobené masce pryč od dívky, po níž Bill touží a která se stane jeho vykupitelkou. Sállem s tančícími dvojicemi je zároveň podobným tajemníkem odváděn Nick s páskou na očích, což je střiženo tak, že jsou Bill s Nickem spojeni do iluzivní záběrové kontinuity, která končí opět u Billa, jeho vstupem do obřadního sálu. Tam je pro překvapeného protagonistu připraven soud, jenž ho má potrestat za jeho vniknutí. Nick, jako postava pro Billa symbolizující životní prohru a podřízenost, je tedy spojením záběrů, které k sobě nepatří (skriptovou chybou) zaměněn za Billa (do Billovy cesty před fémový soudní tribunál v hlavní obřadní místnosti je kontinuálně střiženo Nickovo odvedení nejspíše z téže místnosti). Snový pocit *byl jsem to já, a přitom to byl někdo jiný* pojmenovává Billovu úzkost, jeho strach ze ztráty postavení (partnerského po boku Alice i společenského po boku Victora).

#### 4.3.2.2 Satanistické převrácení

Prostředky dezorientující subjektivizace nalézáme i v samotném ztvárnění orgie, která (a ostatně celý film) se zdá být vytvořena z odkazů na soudobá okultní a náboženská hnutí, ať už skutečná, nebo ožívovaná konspiračními teoriemi<sup>221</sup> (pohanská vánoční výzdoba navíc orgii situuje jako možný pohanský obřad vykonávaný u příležitosti zimního slunovratu). Tajemnou orgii pak z těchto odkazů Kubrick skládá jako obraz eklektického obřadu nejvznešenějších a nejmocnějších lidí. Tento obřad se navíc odehrává *za zrcadlem*: když záběr

---

<sup>221</sup> Scelujícím prvkem těchto odkazů je motiv duhy, která je symbolem starověkého uctívání boha Molocha. Na konci duhy se podle Molochových uctívačů nalézají poklady (*přes duhu* – neboli přes *Rainbow Fashions*, vede i Billova noční cesta do Somertonu – jako odkaz na podobný motiv v knize *Čaroděj ze země Oz*). Pohanské a magické symboly se nacházejí i na úvodním plese jako součást vánočních dekorací: spatřit můžeme pentagramy či osmicípé hvězdy bohyně Ishtar, babylonské bohyně plodnosti, lásky, války a sexuality. Chránové obřady k uctění jejího kultu obnášely rituální sex. Charakteristickým rysem Ishtar byla krutost k mužům, kteří se jí odevzdali (Alice je podle některých konspiračních badatelů členkou právě jejího kultu, jak pojednáme v podčásti *Interpretační chaos*).

Billova příjezdu červeným autem k odlehlému paláci Somerton, dějišti orgie, porovnáme se záběrem, kdy Bill z červeného auta vystupuje, tak zjistíme, že Somertonský palác je na druhém zmíněném záběru zrcadlově převrácen.

Převrácený je i zpěv dvou rumunských pravoslavných knězů, jenž zní při úvodním obřadu vedeném červeně oděným *knězem* uprostřed kruhu nahých žen. Nejprve slyšíme kněze s hlubším hlasem, který zpívá: „Zisa Domnului catre ucenicii sai, porunca noua dau voua...” – neboli: „Pán řekl svým učedníkům: Nové přikázání vám dávám...” – což je začátek verše 13:34 z Janova evangelia: „Nové přikázání vám dávám, abyste se navzájem milovali; jako já jsem miloval vás, i vy se milujte navzájem.”<sup>222</sup> Taktéž v rumunštině se přidá kněz s vyšším hlasem: „Domnului sa ne rugam pentru mila, viata, pacea, sanatatea, mantuiea, cercetarea, lasarea si iertarea pacatelor robilor lui Dumnezeu. Inchinatori, miluitori si binefacatori ai sfantului Iacasului acestuia.” Neboli: „Modleme se k Hospodinu za milost, život, pokoj, zdraví, spásu, za sebezpyt, za prominutí a odpuštění hříchů služebníkům Božím. Za ty, co se modlí, za milosrdné a za dobrodince tohoto svatého chrámu.” Převrácením těchto úryvků z pravoslavné mše tedy vzniklo satanistické zařikávání<sup>223</sup> ve smyslu univerzálního principu satanistického převrácení: převrácený kříž, převrácená svastika, převrácení hodnot: zlo je dobro, lež je pravda, smrt je život, temnota je světlo, řád je chaos.

Po obráceném zpěvu rumunských knězů v hlavním sále následuje Billova cesta labyrintem chodeb a místností, v nichž nazí, nicméně nadále maskovaní účastníci obřadu rituálně souloží, či souložím přihlížejí. Billovu cestu labyrintem souloží původně doprovázel zpěv osmé sloky čtvrté kapitoly svatého hinduistického textu Bhagavadgíta. V této sloce (z kapitoly věnované transcendentálnímu poznání) Šrí Kršna praví: „Parithranaya Saadhunam Vinashaya cha dushkrithaam Dharmasamsthabanarth aya Sambhavami yuge yuge” – v překladu: „Abych osvobodil zbožné a vyhladil ničemné a abych znovu

---

<sup>222</sup> *Bible* [online]. Český ekumenický překlad. 2009. [Cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z <<http://www.biblenet.cz/app/bible/passage?passagePath.path=jan%2013,34-35>>.

<sup>223</sup> První kněz: „Auov uad auon acnurop ias iicinecu ertac iulunmod asiz.” Druhý kněz: „Aitutseca iulusacal iulutnafs ia irotacafenib is irotiulim irotanihncni. Uezenmud iul rolibor roletacap aeratrei is aerasal aeratecrec aeriutnam aetatanas aecap atavim alim urtnep magur en as iulunmod.”

upevnil náboženské zásady, objevují se věk po věku.“<sup>224</sup> *Objevují se ve smyslu inkarnují se.* Použitím tohoto verše se tak završovala Kubrickova snaha o vytvoření tajemné orgie jako obřadu lidí, kteří o sobě mají představu jako o odvěké elitě nejvznešenějších a nejmocnějších.<sup>225</sup>

Princip satanistického převrácení tedy můžeme vztáhnout i na celou scénu orgie a vnímat ji jako převrácený obraz úvodního plesu newyorské smetánky. Jakási satanistická souvislost obou scén se přitom nabízí i v nápadné podobnosti práce kamery, která se tu vždy pohybuje proti směru hodinových ručiček (zpětný pohyb hodinových ručiček hojně užívaný v hororovém žánru je taktéž aplikací satanistického převrácení).

### 4.3.2.3 Neskutečné modré světlo

V souvislosti se Somertonem se musíme zmínit i o obrazové a barevné stylizaci. Zdání neskutečnosti je totiž v *Eyes Wide Shut* vytvářeno i barvou předmětů a dekorací a svícením, především neskutečným (přízračným) modrým světlem, které do nočních interiérů proniká z oken, ale pouze v Somertonu přichází z přirozeného zdroje světla.

Subjektivizující obrazové a barevné stylizace je technicky dosaženo stejně jako v *Barry Lyndonovi*, stejný je i kameraman. Scéna byla nasvícena především zdroji světla v záběru: lampami, vánočním osvětlením, popřípadě dosvěcována měkkým světlem čínských papírových lampiček. Výsledné podexponování filmového pásu bylo kompenzováno jeho převoláním, které obraz zjasnilo a barevně zvýraznilo (či dokonce barevně pozměnilo). Důsledkem převolání byl i vyšší kontrast, zvětšené zrno a nižší rozlišení. Rozdílné použití těchto efektů vynikne především v nočních scénách, kde můžeme pozorovat střídání záběrů intimně zastřených (teplé barevné tóny, velká velikost zrna) a ledově ostrých (chladné tóny, malé zrno). Intimně zastřené jsou záběry, v nichž převládá snovost. Tehdy se plátno filmové (podobně jako v *Barry Lyndonovi*) promění ve snově zastřené plátno malířské. To se děje tam, kde převažuje svícení vánočními

---

<sup>224</sup> Český překlad čerpáme z knihy *Bhagavadgíta – taková, jaká je* (Abhaj Čaranáravinda Bhaktivédanta Prabhupáda. *Bhagavadgíta – taková, jaká je*, sv. I. Praha: The Bhaktivédanta Book Trust, 1998).

<sup>225</sup> Jeho snaha byla nicméně po jeho smrti oslabena zásahem Warner Brothers, kteří se po protestech hinduistů veřejně omluvili a sekvenci nechali přezpívat.

dekoracemi a lampami s žárovkami s převahou žluté složky světelného spektra – například na úvodním plese a v erotických scénách u Harfordových a u prostitutky Domino. Ledově ostré jsou záběry, v nichž se přibližujeme noční můře, neboli tam, kde převládá chladné světlo zářivek, zejména ve scéně Billova souzení fémovým tribunálem a ve scéně v márnici, a tam, kde se nočních interiérů zmocňuje ledově modré světlo pronikající z oken, nejvýznamněji v obou scénách Alicina probuzení v ložnici (v první svou noční můru vypráví Alice, ve druhé se z *noční můry probudí* Bill /pohledem na masku, kterou ztratil a Alice našla/ a dozrává se k návštěvě orgie).

Modré světlo z oken se ovšem z popsaného stylu svícení vymyká – nepřichází totiž z přirozených zdrojů světla, s nimiž nás obeznámily exteriérové záběry například před Billovým bytem a Victorovým městským palácem. Tímto neskutečným modrým světlem jako by Kubrick sledoval jiné cíle než ostatním svícením – nejspíše ono Schnitzlerovo: „(...) ti všichni se mu úplně proměnili v přízraky.“<sup>226</sup> To by platilo jak o Alici s Billem, probouzejících se z nočních můr, tak o Billovi s Victorem, jimž modrá padne do tváří v závěru rozhovoru u kulečníku. V tomto ledovém světle lze o obsahu Victorových laskavě zastřených výhrůžek jen stěží pochybovat. Modré světlo se tak stává symbolem venkovního chladu jako nositele smrti. Chladu, do něhož by byl protagonista za svoji neposlušnost vyhnán – a nejspíše nahý, jak od něj vyžadoval fémový soud. Jedinou stavbou v celém filmu, která je modře osvícena i z exteriéru, je totiž noční Somerton.

Dodejme ještě, že modrá barva jako součást noci a symbol smrti spolupůsobí v rámci barevné stylizace s barvou černou. Ta je základem, z něhož se vynořují sny, je to temné noční město prostoupené riziky, temné podvědomí, které nás vtahuje do dění, jemuž se nejsme schopni bránit. Je to ale i pianistova černá páska zavázaná kolem očí, která nás chrání od skutečné podoby věcí. V napětí s černou a modrou je barva červená, která zdání neskutečnosti (doslova *subjektivního zabarvení*) vytváří ze všech užitých barev nejradikálněji. Červená totiž z velké části symbolizuje vše, co protagonistu do černých a modrých rizik vláká, je symbolem jeho erotické touhy, dokonce s trapnou doslovností neonového slova EROS, jehož odraz se objeví ve výloze půjčovny kostýmů. Červené auto veze Billa k domu orgie, červená je i podlaha rituálního místa a

---

<sup>226</sup> A. Schnitzler. „Snová novela“, s. 126.

především roucho nejvyššího kněze. Červená barva je však i barvou zákazovou. Zakázanost Billovy touhy je (opět až trapně) zvnějšněna, když se Victorovým mužem pronásledovaný Bill ocitá v záběru s červeným světlem na semaforech nebo s červenou značkou STOP. Všudypřítomná červená barva tak působí podobně jako žlutá barva zdůrazňovaná v *Osvícení*, v obecném úzu označující nebezpečí (žlutý je starý Volkswagen, jenž rodinu Torrancových přivádí do odlehlého hororového hotelu Overlook, a žlutý je i míček, který Dannyho vláká do nebezpečné místnosti 237).<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Kubrickovo užívání barev, především modré a žluté, pojednává studie *Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History* (Geoffrey Cocks. „Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History“. *Annual of Psychoanalysis*. Hillsdale: Analytic Press, 2003, vol. 31, s. 35–45.).

### 4.3.3 Domov: Herec jako smyslu zbavená loutka



#### 4.3.3.1 Ztráta kontroly nad řečí těla

Dalším prostředkem k průniku do Billova nitra je stylizovanost hereckého projevu jeho představitele. Charakter herecké akce taktéž stojí na celé řadě úmyslných anomálií, prohřešků a chyb. Cruisův poněkud toporný projev totiž odpovídá postavě, tak jak ji vytvořil Schnitzler. Fridolin se také jeví upjatý (v tom jak si zakládá na své profesi a roli manžela) a strnulý (názorově). Věrnost Schnitzlerovi však byla zachována především při zpodobnění neurotických rozporů, jimiž Fridolinův vnitřní monolog jen hýří, zatímco Bill mlčí.

Kubrick s Cruisem tyto neurotické prvky dokázali přetlumočit do jazyka Billových gest a grimas. Jejich upjatost (přecházející v křečovitost) a nepřiměřenost (přecházející v nevhodnost) vypovídají o vnitřním, jen s obtížemi zvládaném neklidu a tlaku. Zviditelňuje se tak onen svár rozumného sebeovládání a nezvladatelné touhy, který je v Cruisově herecké akci zpodoben střídáním přehnaně kontrolovaného a nekontrolovaného pohybu. Důstojné vzezření lékaře, jenž se plně ovládá a svými úsměvy a zručně zvládanou řečí těla zaujímá profesionální odstup, je narušováno bezděčnými pohyby rozrušeného zoufalce, který si bezradně mne ruce, oči, plácá se do stehen a různě jinak ulevuje vnitřnímu přetlaku, což hned na to maskuje tím, že se nutí do úsměvu, jímž se snaží obnovit svoji důstojnost. Patrně nejzrozsáhlejším sledem těchto střídajících se projevů jsou obě návštěvy u prostitutek v bytu Domino, kdy Cruisův projev dostává rozměry až jakési pantomimy. O svárech v Billově nitru vypovídají i časté rozpory mezi jeho gestem a výrazem v obličeji či mezi řečí těla a řečí jeho úst. Veden modelkami *na konec duhy* má nasazen široký, vstřícný úsměv, zatímco ruce se zformují do odmítavého gesta, jež má dívky brzdit. Bill své touze totiž podlehnout chce i nechce.

Nepřiměřenost, či dokonce nevhodnost jeho tělesných reakcí souvisí i s jejich zpožděním, které se objevuje, když je zaskočen. A zaskočen bývá ve chvílích, kdy máme pocit, že se děje něco, co by si měl jen představovat. I takto

se na plátno dostává Fridolinova neschopnost odlišit skutečnost od představ. To se týká například trojice nemanželských polibků: s Marion, s Domino a s Mandy. Nejnapadněji je polibkem zaskočen při návštěvě u Marionina mrtvého otce, která se rozvíjí jako Billem dokonale zvládaná formální etuda účasti a piety, dokud ovšem Marion oním polibkem nevypadne z role. Billova zaskočenost však není dána jen polibkem samotným, ale též tím, že se děje možná i jako odpověď na jeho nevyslovenou otázku, zda by i zasnoubená Marion byla schopna vše pro něj opustit tak, jak to zamýšlela Alice okouzlená neznámým důstojníkem (Alice mu svoji rozvratnou touhu odhalila v předcházející scéně). Podobně zaskočen je i při polibku s Domino, jako by nevěřil, že se to skutečně děje. Copak si to jen nepředstavoval, jaké by to bylo jít s prostitutkou? Za poskytnutí této představy navíc trapně zaplatí – stejně jako zaplatí za celé své noční dobrodružství, byť nebylo nic. Máme v tom spatřovat objasnění Billova vztahu k představám, na němž je založeno i jeho rozrušení z představ Aliciných (o důstojníkovi), za něž by i ona podle něj měla zaplatit?

Zcela neuvěřitelný je pak polibek třetí. Mandy si jím totiž Billa vybrala ze všech mužů přítomných na orgii. Opět se tedy stalo to, co si nejspíše jen představoval – být v tomto případě toužebně. Je možné, aby se představy naplňovaly s takovou překvapivou lehkostí jinde než ve snu? Je vůbec na místě se křečovitosti Billových tělesných reakcí podívat, když je vystavován takovým a dalším podobným překvapením?



Proti těmto vhledům do protagonistova vnitřního světa (jak jsme je popsali v předchozích kapitolách podčásti *Chaotický vnitřní prostor*) stojí schematičnost jeho pohybu ve filmových dekoracích, která hereckou akci jako jednání dramatické postavy naopak zpochybňuje.

### 4.3.3.2 Schematičnost herecké akce

Herci v *Eyes Wide Shut* se opakovaně pohybují v podobně komponovaných záběrech, a to především v záběrech přechodových či v jejich přechodových sekvencích, jejichž výstavbě Kubrick věnuje stejnou pozornost jako scénám, které tyto přechody propojují. Kubrickem komponované přechody navíc propojení vytvářejí jak horizontálně, tak vertikálně.

V horizontálním smyslu jsou cestou z jednoho světa do jiného, momentem transcendence, *průletem do jiné dimenze* jako ve filmu *2001: Vesmírná odysea*. Sem patří především Billovy noční přesuny v taxi ze Sonaty do půjčovny kostýmů (kterou jsme již dříve pochopili právě jako prostor přechodu do *jiné dimenze*) a z půjčovny k bráně Somertonu. Příjezd Billa od brány k Somertonskému paláci je zas přechodem do světa za zrcadlem (jak už jsme si všimli).

Schematičností máme na mysli vertikální propojení, a totiž výstavbu přechodového záběru opakováním rysů jiného přechodového záběru. Trasa nočního příjezdu před půjčovnu kostýmů například vede po trase Billova denního příjezdu před Sonatu. Významná je podobnost Billových nočních příchodů domů: příchodu po orgii a příchodu od Victora po rozhovoru u červeného kulečníku. Podobnost obou návratů tuto přechodovou výplň obohacuje významem, byť sama o sobě zůstává banální, nedějová a nadbytečná. Podobností je zvýznamněn i jinak banální příchod Billa k Marion, jenž je komponovaný podobně jako příchod jejího snoubence Carla (který se Billovi podobá i fyzicky). Příchod Billa s Alicí na ples je zas komponován podobně jako příchod Billa s tajemníkem k Victorovi u kulečníku. Kompozičně se podobají i momenty, kdy Billa v rozhovoru s Nickem, modelkami, či nahou kráskou přeruší některý z Victorových tajemníků, aby si jednoho z konverzujících odvedl.

Vzájemná podobnost některých přechodových scén tak přispívá k pocitu, že Billův svět je ovládán vnější silou (podvědomou sugescí) a zároveň (a opět) že se nejedná o svět skutečný, ale buď o schematický svět Billova šablonovitého (předsudky ovládaného) nitra, nebo o přiznaně umělý svět filmový, ovládaný Kubrickem. Postava přestává být postavou dramatickou (jednající) a stává se loutkou vedenou režisérem.



### 4.3.3.3 Nesmyslnost a neurčitost herecké akce

Jistou loutkovitost v *Eyes Wide Shut* nalzááme i v nesmyslných prvcích herecké akce, které prozrazují, že herec nejenže nepředstavuje postavu jednající, ale navíc ani není obeznámen s celkovou podobou fikčního světa, která by mu umožňovala nahlédnutí případné nesmyslnosti režisérových instrukcí, které vykonává. Zcizující *je to jen film* je tím snižováno na pouhopouhé *je to jen loutkové divadlo*.

To můžeme pozorovat především při Billově návratu z orgie, kdy jeho tiché přecházení po bytě je komponováno podobně jako jeho tiché bloumání bytem po rozhovoru u kulečníku (v prvním případě dojde doleva do své pracovny, kde ukryje kostým, ve druhém případě dojde doprava do kuchyně, kde si dá pivo; v obou případech je Bill *na konci své cesty* spojen prolínačkou se záběrem svého příchodu do ložnice se spící Alicí). Tato zcizující šablonovitost je totiž v obou případech podtržena Billovým nesmyslným pohledem do chodbičky odbočující vlevo z hlavní chodby před obývacím pokojem. Tento opatrný pohled za roh by měl smysl, pokud by se boční chodbičkou vcházelo k ložnici a Bill by se obával, že bude při svém pozdním příchodu přistižen Alicí (v prvním případě s inkriminujícím kostýmem v ruce) – ložnice s Alicí a pokoj Heleny jsou však na opačném konci bytu. Tam, kam se Bill dívá, není žádná místnost, která by kdykoli před tím byla jakkoli zmíněna.

Domníváme se, že Billův neurčitý pohled za neurčitý roh lze metaforicky vztáhnout k nezacílenosti jeho hledání pravdy o tom, co se v důsledku jeho vniknutí na orgii stalo s Nickem a Mandy. Jeho hledání totiž vede po nesmyslných stopách, o čemž Bill bloudící k svému cíli *s očima dokořán zavřenýma* nemá nejmenší tušení. Jeho hledání pravdy se tak opět podobá snu, tentokrát takovému, který nám po probuzení nedává žádný smysl. Tak dalece se nám jeví absurdní, nevztžitelný ke skutečnostem našeho života; stejně jako se Billův nesmyslný pohled za roh nevztahuje k ničemu, s čím jsme obeznámeni v rámci fikčního světa filmu *Eyes Wide Shut*.

Scéna protagonistova sklánění nad mrtvolou v márnici je pak v podání mlčícího Billa dokonce tím nejméně jasným momentem celého filmu. Nejenom že

nám pohled na mrtvolu neobjasní, zdali ona je ženou, která Billa na orgii vykoupila (navzdory zvukovému flashbacku jejího varování), ale ani způsob, jakým se nad ní Bill naklání, nevyjadřuje nic určitého. Tento neurčitý pohyb Billova těla nad neurčitou mrtvou ženou tvoří jakýsi neinterpretovatelný mrtvý bod, kterého svým pátráním Bill dosáhl podobně jako fotograf Thomas v Antonioniho *Zvětšenině* (výřezem důkazní fotografie zvětšeným až do naprosté neurčitosti).

#### **4.3.3.4 Odhalování skrývané hry s divákem**

Z rozboru uvedených prostředků převodu Schnitzlerova literárního textu do filmového tvaru by nyní měl vyplynout i princip Kubrickovy hry s divákem, která má ještě znásobit mnohotvárnost Schnitzlerovy hry se čtenářem.

Její princip spočívá v tom, že Schnitzler čtenáře neustále informuje o nejjemnějších proměnách Fridolinových pohnutek a duševních stavů, ale jen potud, jak mohou být zároveň vnímány Fridolinovým vědomím, neboli tak, jak se jeho vědomí jeví. Podléhá-li tedy Fridolin sebeklamu, podléhá čtenář zároveň s ním, neboť klíč k rozvoji tohoto sebeklamu je mu stejně jako Fridolinovi skryt. Tento klíč je uložen ve Fridolinově podvědomí a přístup k němu má pouze psychoanalytik neboli Schnitzler sám. Autor si jej však nechává pro sebe, stejně jako si autor detektivního příběhu pro sebe nechává až do poslední stránky jméno pachatele. Na rozdíl od autora příběhu detektivního se Schnitzlerův úkol komplikuje o fakt, že pátrající i pachatel jsou jediným subjektem, totiž Fridolinovou myslí.

Čtenářův odstup od postavy sice umožňuje vnímat Fridolinovu zaslepenost jako takovou a z jistých symptomů si i domýšlet skutečnou povahu jeho nevědomých motivací, Schnitzler jako autor však bude vždy pracovat proti tomuto čtenářovu ujasňování odhalováním dalších a dalších Fridolinových psychických proměn, které ve svém těkání mezi kompenzovaným a kompenzujícím (mezi skutečnou podobou /nестylizovaným zraněným já/ a maskou /sebestylizací/) téměř znemožňují jednoznačné pojmenování příčin jeho nutkání – navzdory Fridolinově lékařské schopnosti stanovovat diagnózy u jiných.

Kubrickova hra s divákem místo toho spoléhá na prostředky převážně vizuální. Jsou jimi indicie (skriptové chyby a další výše popsané anomálie), jež Billovo pátrání opakovaně usvědčují z nesmyslnosti, což však Bill nevnímá, bloudí kolem nich *eyes wide shut*, veden svým metodickým, nicméně zcela mylným plánem. Přehledná *logika* jeho návratů (daná výše zmíněnou přehledností zápletky), naplňující divákovo očekávání vysvětlení událostí minulé noci, tak spolu s Billovou netečností k indiciím nesmyslnosti pracuje i proti divákovým možnostem nazřít Billovo pátrání jako nesmyslné. Divák je tedy zápletkou a hereckou akcí zbavován bdělosti vůči sdělení, které ho přitom nabádá, aby *nespál* (aby se filmem nenechal vodit jako loutka). Tyto indicie – především ty, jež mají formu (ironických) autorských komentářů (nejednou ve formě nápisů, které se *náhodně* ocitají v záběru) – totiž jako na pachatele ukazují na Kubricka. Schnitzler sice jako autor má klíč k Fridolinově neuróze, nicméně nijak se tím nehonosí. Kubrick naopak svoji autorskou přítomnost znovu a znovu zdůrazňuje, byť skrytěji než Ophüls,<sup>228</sup> a dává tím divákovi šanci, aby hru, kterou s ním hraje, odhalil. Kubrick, který opakovaně hovořil o podobnosti mezi *eyes wide shut* vnímáním filmu a sněním (neboli stavů, kdy je *vypnuta* vůle), tak konvenčních filmových postupů k ovládnutí divákovy mysli užívá ke skrytí své snahy diváka probudit, aby se tomuto ovládnutí bránil. Toto *skrývání odkrývání skrývaného* je na jednu stranu ztvárněním protagonistovy neurotičnosti, na druhou stranu je dílem neurotičnosti autorovy, jenž s úzkostnou důsledností aplikuje svoje (nijak objevené) přesvědčení, že sdělení může být účinné, jen pokud si ho je divák nucen domyslet. Neurotičnost ztvárňovaného a neurotičnost ztvárňování toto domýšlení ovšem značně znesnadňují. K tomu přičtěme, že Bill svou mlčenlivou neprůhledností diváka neustále nutí k dotváření jeho vnitřních pohnutek, a Kubrickova hra s divákem se nám vyjeví v celé své monstrozitě.

V poslední kapitole věnované prostředkům subjektivizace se proto budeme věnovat i prostředkům upozorňujícím právě na přítomnost subjektu autorského, a totiž používání intertextuálních odkazů a autorských komentářů.

---

<sup>228</sup> Ophüls například ve filmu *Rej* (La Ronde, 1950, Max Ophüls), tedy v adaptaci Schnitzlerovy hry stejného jména, děj komentuje přímým oslovením diváka skrze vypravěče a svoji svrchovanou moc nad postavami obnažuje přiznáním filmového ateliéru.

#### 4.3.4 Odkazy, intertexty, komentáře

Zkoumaný film je odkazy mytologickými, kulturními, literárními, i odkazy na Kubrickovu tvorbu a jeho soukromý život doslova přesycen. Jejich spletitost z tohoto filmu činí mnohaúrovňovou kulturní křižovatku, téměř neusledovatelně složitý významový uzel. Následující příklady by proto měly být brány jen jako inspirativní vzorek – jako vybídnutí k jejich vlastnímu odhalování.



Film *Eyes Wide Shut* je považován za Kubrickův nejosobnější, což dokládá množství odkazů na režiséřův osobní život. Například účes a brýle protagonistovy manželky, Alice, jsou odkazem na účes a brýle charakteristické pro Kubrickovu ženu, malířku Christiane, jejíž obrazy zaplňují stěny bytu Harfordových. Byt sám byl vytvořen jako reevokace newyorského bytu Kubrickových z prvních let jejich manželství. Zahlédnout tu můžeme videokazety s Kubrickovými filmy, z nichž *Barryho Lyndona* připomene i Billova maska, jež byla vytvořena podle tváře Ryana O'Neala, představitele titulní role; film *2001: Vesmírná odysea* zas připomene například jméno jednoho z Billových pacientů, Kaminsky, což byl jeden z astronautů zabitých HALem; a tak dále.

Osobní charakter mají i filmové výpůjčky, především odkazy na audiovizuální styl Maxe Ophülse, jenž Schnitzlerovy skandální divadelní hry *Milkování* (Liebele) a *Rej* (Reigen) s velkým úspěchem adaptoval do stejnojmenných filmů,<sup>229</sup> které Kubrick obdivoval a jejichž vliv je vysledovatelný v celé Kubrickově filmografii. Snímek *Eyes Wide Shut*, jako adaptace textu právě Arthura Schnitzlera, je pak dokonce označován za poctu Maxi Ophülsovi.<sup>230</sup> O tom svědčí především náročná kompozice pohybů kamery v dlouhých

---

<sup>229</sup> *Milkování* (Liebele, 1933, Max Ophüls) a *Rej* (Der Reigen neboli La Ronde)

<sup>230</sup> Rozsáhlé analýze paralel mezi Ophülsovou a Kubrickovou tvorbou je věnována doktorská práce *Recognizing Music in the Films of Stanley Kubrick* od Katherine McQuistonové (New York: Columbia University, 2005[online]. [Cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z <[http://www.researchgate.net/publication/36377392\\_Recognizing\\_music\\_in\\_the\\_films\\_of\\_St Stanley\\_Kubrick\\_>](http://www.researchgate.net/publication/36377392_Recognizing_music_in_the_films_of_St Stanley_Kubrick_>)>).

záběrech,<sup>231</sup> záliba v bohatě strukturovaných interiérech i užívání anti-iluzivních prostředků filmové řeči, například opakování rekvizit a dekorací (připomínající především Ophülsův film *Madame de...*<sup>232</sup>) či opakování fyziognomií (které se nápadně uplatňuje v Ophülsově filmu *Rej*, kde slouží myšlence zaměnitelnosti jedinců v partnerských vztazích). K obdivovanému Ophülsovi se však Kubrick odkazuje i přímo, například postavou libertinského Sandora Szavosta, s nímž Alice tančila na úvodním plese a jehož (starosvětsky rafinovaný, schnitzlerovsky neodbytný) způsob flirtování připomíná barona Donati z *Madame de...*



Z literárních zdrojů je film *Eyes Wide Shut* obohacen především o odkazy na pohádkové příběhy *Louskáček*, *Alenka v říši divů a za zrcadlem* a *Čaroděj ze země Oz*. Tyto odkazy jsou směřovány specificky k určitým postavám, takže přeneseně můžeme mluvit o Louskáčkovi Harfordovi, Alence Harfordové a Victorovi ze země Oz. V souvislosti s těmito pohádkovými vrstvami musíme zmínit i intertexty, které jsou odkazy na Louskáčka, Alenku a Čaroděje ze země Oz překryty, a totiž motivy související s *Pohádkami tisíce a jedné noci*, přesněji, s *Příběhem princů Amgiada a Assada*, synů jednoho krále, spojených silnou bratrskou láskou, téměř dvojníků, které z jejich domova na dobrodružnou cestu světem vyžene odhalení smyslných tužeb jejich matek, jež se zamilovaly každá do syna té druhé.

Z tohoto příběhu je citováno hned v prvních řádcích *Snové novely*, když v rámci večerní idyly předčítá Fridolinovi a Albertině jejich dcerka:

„Čtyřadvacet hnědých otroků veslovalo na nádherné galéře, která měla dovést prince Amgiada ke kalifovu paláci. Princ ale, zahalený do purpurového pláště, ležel sám na palubě pod tmavomodrou

---

<sup>231</sup> V dopisu filmovému kritikovi Alexandru Walkerovi Kubrick uvedl: „Miloval jsem jeho [Ophülsovy] velkorysé, nespoutané pohyby kamery, která působila dojmem, že prochází pořád dál a dál nekonečným labyrintem filmových kulis. Inscenování těchto úžasných kamerových pohybů působilo jako nádherná baletní choreografie (...). Nemyslím si, že Ophülsovi se od kritiky dostalo takového ocenění, jaké zasluhuje za filmy jako *Radovánky*, *Madame de...* a *Rej*.“ (Ulrich Ruchti, Sybil Taylor, Alexander Walker. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. New York: W. W. Norton, 2000, s. 14.).

<sup>232</sup> *Madame de...*, 1953, Max Ophüls.

noční oblohou posetou hvězdami a jeho  
pohled –.“<sup>233</sup>

Albertinin sen tak v podstatě začíná stejně jako celá *Snová novela*: Fridolina, oblečeného v zlatu a hedvábí, k Albertinině oknu přivázejí otroci na galérie a Fridolin Albertinu vyzvedne z okna, ustrojenou jak princeznu.<sup>234</sup>

Hnací silou zápletek této pohádky je totiž nezvladatelná erotická touha v konfliktu s krutě ctnostným společenským řádem, který ve své zaslepenosti ničí to, co má z principu chránit. Důsledky této zaslepenosti tu lze umenšovat pouze sebeobětí (dokonce i téměř neznámému člověku) a nezištnou láskou, která zvítězí jak nad krutou *spravedlností* ctnostných králů, tak i nad pohanským kultem uctíváčů ohně, usilujících o provedení rituální lidské oběti.

Důležitým motivem příběhu princů je jejich dvojjedinost, v důsledku vyhnání z domova rozdělená, kdy Amgiad po Assadovi zbaveném svobody pátrá a v závěru dosáhne jeho znovunalezení. Rozdělení jejich cest do Amgiadovy svobody a Assadova otroctví můžeme v *Eyes Wide Shut* naléznout v rozdělení dvojjediného manželského páru (dvojjediného ženského a mužského principu) do protagonistova putování nocí a do snového putování jeho ženy *uvězněné* ve zdech jejich bytu, který krom úvodní scény plesu a závěrečné scény v hračkářství neopustí (výklad této analogie znesnadňuje skutečnost, že vztah princů je sice utvářen silným vzájemným citem, ale není sexuální).

Billovo nenaplnitelné noční dobrodružství tu má svůj předobraz v Amgiadově epizodě se svůdnou, avšak podlou a nestoudnou ženou, která ho osloví ve městě kouzelníků. Uspokojení jeho vášně s neznámou jsou kladeny překážky plynoucí především z toho, že do domu svého dobrodince si ji nemůže vzít, což jen stupňuje jeho touhu. Ve stavu oslabené vůle a proti svým zásadám následuje neodolatelnou ženu až do neznámého paláce, který Amgiad vydává za svůj, aby svoji vášeň mohl konečně uspokojit. Majitel paláce jej však přistihne dříve, než se tak stane.

---

<sup>233</sup> A. Schnitzler. „Snová novela“, s. 109.

<sup>234</sup> Ve Schnitzlerově době se jednalo o snadno rozlišitelnou referenci, protože Šeherezádina noční vyprávění se těšila mimořádné popularitě, jak se dozvídáme například z Hofmannsthalovy předmluvy k *Pohádkám tisíce a jedné noci* (Hugo von Hofmannsthal. „Tausendundeine Nacht“. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Reden und Aufsätze I: (1891–1913)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, s. 469.). Orientální svět *Pohádek tisíce a jedné noci* čtenáře fascinoval svojí mystikou a nezatížeností křesťanskou morálkou.

Alicin sen tu má předobraz v epizodách druhého z princů, Assada, který Amgiada zanechá v bezpečí na úpatí hory a sestoupí do fantaskního města kouzelníků, aby opatřil zásoby (princové trpí hladem a nedostatkem šatstva). Zde je však dopaden uctívači ohně, k nimž patří i dcera jednoho z nich, Bostama, která Assada nemilosrdně mučí před tím, než má být obětován pohanskému kultu. Na cestě k obětnímu místu ho však zachrání královna Margiana, která ho pojme za manžela a usadí na trůn po svém boku.

Pohádkovost *Příběhu princů Amgiada a Assada*, byť leží v základech *Snové novely*, a tedy i *Eyes Wide Shut*, však Kubrickem není přiznána. Vstup do příběhu tak neotevívá *Šeherezáda*, ale již zmíněný *Louskáček*, na nějž se chce Helena při odchodu rodičů na ples dívat v televizi. Tento prostinký vánoční příběh loutky Louskáčka (holčička dostane pod stromeček loutku Louskáčka, k níž citově přilne; v noci Louskáček v jejím snu ožije a spolu se vydají na cestu do pohádkové země) nejspíše lépe odpovídal Kubrickovu pojetí Billova příběhu jako svým způsobem loutkového divadla. Obdobně dětsky hravá je i zmíněná citace ze Stevensonovy básničky *Můj stín*, která *Příběh princů Amgiada a Assada* nahradila ve scéně dceřina slabikování z knihy před spánkem, avšak motiv dvojnictví, či dvojjednosti, zachovala (v tomto případě dvojjednosti dítěte a jeho stínu). Způsob, jakým Louskáčkův příběh propojuje putování Alice a Billa se světem nevinnosti jejich dcerky, je však podobný a trojjednost těchto tří světů Kubrick nezapomíná připomínat i jinými prostředky, především Billovým pohledem na spící Helenu, který je jeho úplně prvním zastavením po návratu z orgie (jejíž návštěvou ohrozil klid domova a dceřina spánku). K ženě snící ve vedlejší ložnici zamíří až poté, co ukryje kostým.



Zbývá nám ještě zmínit se o autorských komentářích, které se tu vyskytují v celé škále od sarkasticky doslovných až po hluboce zašifrované.

K těm doslovným patří například barva Alicina kabátu v závěrečné scéně v hračkářství. Alice se tu zastaví vedle regálu plného plyšáků, jejichž kožíšek je stejné barvy jako její kabát; jako by tím Kubrick naznačoval, že ani Alici nemáme vidět jako něco víc než hračku (svého podvědomí – loutku, či dokonce sexuální otrokyni), kterou si je navíc možno vybrat z desítek úplně stejných a koupit (jak

později vysvětlíme v souvislosti s konspiračními motivy a naznačeným odevzdáním její dcery Heleny Victorovým mužům).

Z těch zašifrovaných uvedme motiv naopak z úvodu, a totiž Šostakovičův valčík ze *Suity pro varietní orchestr*. Jeho lehkostí se Kubrick na první pohled odkazuje k Ophülově představě světa jako varieté; při bližším zkoumání však odhalíme, že tento tanec vnáší množství významů dalších, které odpovídají spíše kubrickovské představě světa jako kruté grotesky. Prvotně se totiž jedná o valčík komsomolců ze sovětského filmu *V prvním sledu*.<sup>235</sup> Rozjásaní komsomolci na tento valčík tančí v mrazivé zasněžené pustině, na níž má vyrůst nové osídlení, stvořeno z jejich budovatelského nadšení, se kterým slepě slouží mocným. K tomu přičtíme fakt, že psaním této líbivé filmové hudby (slepou službou a předstíraným budovatelským nadšením) si Šostakovič u Stalina vykupoval svoji fyzickou existenci a sám sebe vnímal jako ustrašenou loutku v mocnářových rukou, žijící v neustálém strachu, kdy v noci zazvoní telefon či někdo zaklepe na dveře. Svou ustrašenou službou tak sice vykoupil toleranci pro svoji osobní, *nelíbivou*, krutě groteskní (v podstatě protirežimní) tvorbu, ale nevykoupil již životy mnohých svých blízkých a přátel, které Stalin nechal odvléct a zabít. Kubrick tak hluboko pod povrch svého filmu klade rovnítko mezi americké a sovětské impérium, mezi nenasytnost jejich zotročujících partají a taktéž mezi trýznivě groteskní odevzdanost jejich *otroků*. Anti-stalinistické ostří je krom toho skryto i v Ligetiho mrazivě monotónní druhé větě ze skladby *Musica ricercata* (1951–1953), kterou Ligeti komponoval jako protest, jako *dýku do Stalinova srdce*, a jejímž použitím Kubrick vytváří atmosféru a zároveň komentář Billova střetávání s vražednou mocí.

---

<sup>235</sup> Pervyj ešelon, 1956, Michail Kalatozov.



## 4.4 Interpretační chaos

Závěrem zmiňme přemíru, která je důsledkem výše popsaného stavebného chaosu, a totiž mnohost různých způsobů čtení – interpretační chaos, který je výsledkem Kubrickovy snahy o konstruování filmů jako *strojů* na vytváření kontroverzí a spekulací.<sup>236</sup>

Za klíč k rozdílným čtením zkoumaného filmu považujeme jeho mnohoznačný název: oxymóron *eyes wide shut* – *oči dokořán zavřené*. Například z hlediska feminismu ho lze chápat jako výraz pro Billovu maskulinní neschopnost porozumět manželčině touze. Film pak můžeme interpretovat jako jeho (neúspěšnou) snahu se s touto neschopností vyrovnat. V kapitole *Chaotizující přemíra* části *Chaos a žánr* jsme se zmínili i o dalších způsobech čtení, z nichž podrobně se nyní budeme věnovat čtením psychoanalytickým a konspiračním.

### 4.4.1 Psychoanalytické interpretace

Jako klíč k psychoanalytickému čtení název odpovídá motivu, jenž se v Schnitzlerových textech objevuje opakovaně a je podle našeho názoru pro jeho dílo příznačný, protože odkazuje jak k originalitě jeho psychoanalytických poznatků, tak k originalitě jejich literárního uchopení. Tímto motivem je vidění při zavřených očích. „Zavřel jsem oči. A jak jsem je měl zavřené, byl jsem pojednou s to se jimi dívat, a v tom tam stojí ta ubohá bytost [zemřelá milenka].“<sup>237</sup> Oči vidí, jako by byly dokořán, jsou však zavřené, vidí tedy to, co je metaforickou projekcí vnitřního světa do světa vnějšího. V citované povídce *Květiny* (ale i v povídkách *Žena moudrého muže*,<sup>238</sup> *Mrtví nepromluví*<sup>239</sup> a

---

<sup>236</sup> V září roku 1968 řekl Kubrick v rozhovoru pro *Playboy*: „O filozofickém a alegorickém významu toho filmu [*2001: Vesmírná odysea*] máte naprostou volnost spekulovat – takové spekulace znamenají, že diváky dokázal zasáhnout na hluboké úrovni (...)“ (cit. dle Gene D. Phillips (ed.). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, s. 47n.).

<sup>237</sup> Arthur Schnitzler. „Květiny“. In: Týž. *Slečna Elsa*. Přeložil Vladimír Tomeš. Praha: Odeon, 1977, s. 39.

<sup>238</sup> „Když zavřu oči, vidím před sebou postavu, která přichází po břehu. Ale není to žena – to se jen v polotmě míhá stín.“ A. Schnitzler. „Žena moudrého muže“. *Tamtéž*, s. 61.

dalších) protagonista zavře oči a přes zavřená víčka spatří vnitřní skutečnost svého psychického utrpení v kulisách světa vnějšího, tak jak ho měl před očima, než je zavřel. Svět vnitřní a vnější se tak překryjí v neoddělitelnou jednotu, v jeden obraz skutečnosti přetvořené procesy v podvědomí. Jako *oči dokořán zavřené* bychom si potom mohli pojmenovat i adaptační metodu, kterou Kubrick použil pro vizuální zvnějšnění Billova vnitřního světa.

Metoda o to důležitější, že *Snová novela* se za Fridolinovými zavřenými víčky odehrává jakoby celá. Tím nemyslíme, že *Snová novela* a *Eyes Wide Shut* jsou pouze citací snu. Myslíme tím možnost dívat se na *Snovou novelu* jako na literární ztvárnění hypotetického pacientova monologu, vedeného možná dokonce v hypnotickém stavu – neboli tak, jak Schnitzler prožitky, představy a sny svých pacientů vyslechnul nejednou (v rámci svých snah o léčbu chorob a indispozic, jejichž příčina byla psychická). Formálně se tato možnost projevuje nejzřetelněji ve Fridolinových vnitřních promluvách; svoji logiku pak opírá o Fridolinovo i Billovo závěrečné „Chci ti všechno říct“,<sup>240</sup> kterým se protagonista ke svým erotickým vzplanutím dvou minulých nocí a dne (prakticky k celému hlavnímu ději) doznává na manželském loži své ženě. Z tohoto pohledu lze i *Eyes Wide Shut* vnímat jako (nepřímé) audio-vizuální ztvárnění pacientova monologu na psychoanalytikově lůžku.

#### 4.4.2 Konspirační interpretace

Konspirační čtení *Eyes Wide Shut* souvisí s výskytem již zmíněných pohanských motivů a s výskytem nejrůznějších karnevalových masek a převleků, které Schnitzler tematizuje jako masky a převleky psychické. Doba karnevalu je pak u něj viděna symbolicky jako čas nejen k jejich oblékání, ale především k jejich svlékání. U Kubricka je však výskyt masek zakrývajících tváře zúžen na tajemnou orgii a není obhajitelný masopustním kontextem. Role masek zastírajících identitu se tak dostává do přímého střetu s černou páskou přes oči,

---

<sup>239</sup> Nervovým vypětím znavená vdaná žena, prchající v drožce z místa nehody, si představuje, co se teď děje s jejím milencem, který při převrácení kočáru přišel o život, a její představa přejde v mikrospánek reevokující prožitek nehody: „Zavře oči, a vidí ho před sebou ležet na nosítkách, v záchranném voze – a náhle je jí, jako by seděla vedle něho a jela s ním. A vůz se začíná naklánět, má strach, že ji to vymrští jako před tím – a vykřikne. Tu vůz zastaví. Poleká se; stojí před svým domem.“ (A. Schnitzler. „Mrtví nepromluví“. *Tamtéž*, s. 78.)

<sup>240</sup> A. Schnitzler. „Snová novela“, s. 188.

s níž mocným k jejich orgii hraje Nick Nightingale. Jako *oči dokořán zavřené* pak můžeme vnímat otevřené oči převázané černou páskou, která sluhovi nedovoluje vidět svět jinak než skrze představy, jež mu diktují ti, kteří mu pásku přes oči uvázali, a v nichž se vše zdá být dokonalé jako ve světě manželů Harfordových.

Jako klíč ke konspiračnímu čtení, interpretujícímu *Eyes Wide Shut* jako zprávu o ovládnání společnosti tajnými elitami, tedy titulní oxymóron odkazuje k paranoidní představě, že proces ukládání instrukcí do podvědomí ovládaných jedinců probíhá za jejich plného vědomí, ale bez vědomí subjektu, neboli podprahově. Toto ovládnání se přitom uskutečňuje masově skrze filmy, televizi a další masová média nebo individuálně prostřednictvím satanistického rituálu, obnášejícího sexuální zneužívání oběti a její následné programování. Údajné odkazy na techniky ovládnání mysli (založené na traumatizaci ovládaného jedince tajnými zpravodajskými službami či členy vládnoucích elit), o nichž se dozvídáme z textů konspiračních autorů, jako například Adama Gorightlyho, souvisejí především s rituály, kterých je svědkem Bill na tajemné orgii (pro což hovoří i Kubrickova záliba ve zpodobňování nejrůznějších výukových zařízení, například monolitu v *2001* či terapie *Ludovico* v *Mechanickém pomeranči*). Dojem, že se postavy v *Eyes Wide Shut* chovají jako loutky (což jsme v Billově případě interpretovali jako jednání budící zdání, že je řízeno vůlí stojící mimo jeho subjekt, neboli jako jednání snové), vysvětluje Adam Gorightly právě jako důsledek jejich *naprogramování*. Zdání, že tyto postavy nemají hloubku, je podle něj dáno tím, že hlubiny jejich osobností jsou pohřbeny pod vrstvami instrukcí ovládajících jejich mysl.<sup>241</sup> Tuto interpretaci podporují i odkazy na pohádkové příběhy *Alenka v říši divů a za zrcadlem* a *Čaroděj ze země Oz*. Využívání těchto a dalších příběhů k ovládnání mysli se zabývají například konspirační badatelé Fritz Springmeier a Cisco Wheeler.<sup>242</sup>

Na obdobnou argumentaci ovšem přistupují i seriózní autoři, jako například kritik a scenárista Laurent Vachaud ve svém článku *Le Secret de la Pyramide* (Tajemství pyramidy).<sup>243</sup> Podle něj se v *Eyes Wide Shut* nalézají jak odkazy na scientology, tak související paralely ke Kubrickovu osobnímu životu.

---

<sup>241</sup> Adam Gorightly. „An Interpretation of Kubrick's *Eyes Wide Shut*“. In: Týž. *The Beast of Adam Gorightly: Collected Rantings (1992-2004)*. College Station: Virtualbookworms.com, 2005, s. 100–109.

<sup>242</sup> Fritz Springmeier – Cisco Wheeler. *The Illuminati Formula Used To Create An Undetectable Total Mind Controlled Slave*. USA: Springmeier & Wheeler, 1996.

<sup>243</sup> Laurent Vachaud. „Le Secret de la Pyramide“. *Positif*. 2013, č. 623, s. 78.

Celý snímek pak interpretuje jako otcovo requiem za ztracenou dceru Vivian, která ke scientologům odešla během práce na *Eyes Wide Shut* a navždy s otcem přerušila kontakt (tuto interpretaci podporuje zmíněné množství odkazů na Kubrickovo soukromí).

Navzdory často extrémní spekulativnosti těchto výkladů nemůžeme jejich autorům upřít záslužnou práci, kterou vykonali při zevrubném prozkoumávání každého detailu *Eyes Wide Shut*, a tím upozornili na celou řadu skrytých motivů, které by divákem nedostatečně paranoidním zůstaly nepostřehnuty. Tyto detaily přitom jednotlivým scénám, či dokonce celému příběhu mohou dát odlišné vyznění – otevírají v jeho struktuře nové možnosti dalších interpretací. Spekulace ohledně Vivianina odchodu ke scientologům například přitáhly pozornost ke dvěma zdánlivě hluchým vteřinám před posledním rozhovorem ústřední manželské dvojice v samém závěru filmu. Tyto dvě vteřiny naznačují, že protagonistova dcerka je od svých rodičů odvedena členy tajného uskupení, které v *Eyes Wide Shut* používá (nejspíše) podobné praktiky ovládnutí svých členů jako scientologové. Jedná se o závěrečnou scénu v hračkářství – poslední záběr na dceru Helenu naznačuje, že je svými rodiči *odevzdána* mužům, kteří na úvodním Victorově plese seděli u sochy Cupida pod schodištěm vedoucím k *sexu v poschodí*.

*Oči dokořán zavřené* tak podle Vachauda vyjadřují Billovu slepotu ke skutečnosti, že Alice je součástí kultu poskytujícího sexuální otroky mocným elitám. To podle něj dokazují především potlačené vzpomínky na rituální sexuální zneužívání, které se projeví v Alicině snu.

Pokud na tuto hypotézu přistoupíme, pak můžeme připustit i možnost, že Helena má nahradit ženu, která se obětovala pro Billa. Billovou skutečnou vykupitelkou by pak byla jeho vlastní dcera. Ta sice pro potřeby kultu byla nejspíše přímo zplozena, její odchod z rodiny však kvůli Billovi přichází předčasně. To Alice jako zasvěcená ví, a proto při Billově doznání pláče, už se loučí s dcerou, kterou odevzdají v hračkářství. Můžeme se domnívat, že to je i důvodem, proč od Heleny po jejím předání Bill i Alice odvrátí zrak a poslední minuty filmu stráví rozhovorem tváří v tvář. „Žádný sen není jen sen,“ říká Bill, čímž nejspíše naznačuje, že Alicin sen byl přiznáním její účasti na rituálech. „Ale teď jsme se probudili,“ reaguje Alice, protože návštěvou orgie si Bill znalosti o své ženě doplnil a konečně ví, na čem je. Teď je však nutno vrátit se domů a

„píchat,“ neboli pracovat na potomkovi – na náhradě za Helenu (Alice slovo *píchat*, poslední slovo filmu, vysloví, jako by *píchání* bylo pracovní povinností).

Zda na tyto spekulace přistoupíme, nebo ne, či zda přistoupíme na spekulace zcela jiné, smělejší, však prakticky nic nemění na možné interpretaci *Eyes Wide Shut* jako zprávě o nicotnosti života s onou pomyslnou černou páskou na očích, kterou nám konec konců uvazuje i sám autor, oním předstíráním, že vše je v pořádku, byť nejasnosti (pokud si pásku stáhneme) tu můžeme nalézat pořád další a další.

Kubrick navíc zemřel dříve, než film dokončil; struktura *Eyes Wide Shut* je proto chaotizována i nejasnostmi způsobenými nehotovostí.

#### 4.4.3 Otevřenost nedokončeného tvaru

Kubrick umírá sedmého března, šest dnů po zkušební projekci,<sup>244</sup> což znamená, že na filmu chybí práce v rozsahu čtyř měsíců, které zbývaly do premiéry, a možná i dodatečné stříhové úpravy po premiéře (jako se tomu stalo v případě jeho filmů *2001: Vesmírná odysea* a *Osvícení*). Michael Herr (Kubrickův přítel a spoluautor scénáře k filmu *Olověná vesta*) proto hovoří o „nedokončeném mistrovském díle“.<sup>245</sup> Kubrick totiž nejenže nestihnul vybrat a nasadit ruchy, ale nestihnul nasadit ani hudbu a na některých místech dokonce chybí postsynchrony dialogů, které měly být s Cruisem a Kidmanovou (představitelkou Alice) teprve nahrány a možná i obsahově měněny. Zvuková stopa tak dostala svou současnou podobu až po Kubrickově smrti, domýšlením jeho nijak definitivních pracovních poznámek, nabízejících mnohdy různé varianty řešení, a to i v otázkách výběru archivní hudby. V případě vypuštění zpěvu ze svatého hinduistického textu *Bhagavadgíta* toto dotváření proběhlo dokonce v rozporu s Kubrickovým záměrem. Zvuková stopa tedy byla prokazatelně nehotová, což předpokládalo další stříhové úpravy při jejím dotváření, neboli při sladění obrazu se zvukem.

Nehotovost stříhu v ještě větším měřítku dokládá i jistá pro Kubrickovy filmy nezvyklá dořečenost, která je v rozporu s jeho zásadou: „Řekneš lidem, co věci znamenají, a od té chvíle už neznamenaají nic.“<sup>246</sup> Nedořečenost jeho filmů přitom vznikala mnohdy až v poslední fázi stříhu, často na poslední chvíli před premiérou. Manévrovací prostor pro toto dotváření si Kubrick ponechal nejspíše značný, protože výsledný film měl podle jeho vyjádření trvat 2 hodiny 19 minut. To při současné délce 2 hodiny 39 minut představuje dvacet minut filmu, které divák nejspíše vůbec neměl vidět. Autor, který při vytváření svých filmů věnoval tvůrčí úsilí každému detailu a do poslední chvíle využíval své právo o všem rozhodovat a cokoli změnit (nejednou spontánně a nepředvídatelně), by

---

<sup>244</sup> Projekce se konala 1. března 1999 v New Yorku.

<sup>245</sup> Michael Herr. *Kubrick*. New York: Grove Press, 2000, s. 91.

<sup>246</sup> Frederic Raphael. *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*. New York: Ballantine books, 1999, s. 75.

současný tvar asi jen stěží označil za svůj a konečný.<sup>247</sup> Michael Herr k tomuto tématu poznamenal, že pokud by Kubrick mohl v práci pokračovat, tak:

„Pravděpodobně by zkrátil nepopiratelné zdlouhavosti, jako například scénu blízko ke konci, v níž Tom Cruise a Sydney Pollack krouží kolem matissovsky červeného kulečnicku, což máte dojem, že trvá hodinu, a zdá se, že vysvětluje všechny ty věci v ‚příběhu‘, o nichž by se nikdy nemělo mluvit.“<sup>248</sup>

Poté, co jsme film detailně prošli, si proto dovolíme otevřít ještě jedno pole spekulací, a totiž pole založené otázkou: co divák neměl vidět? Jak by asi probíhalo závěrečné znejasňování, charakteristické pro konečnou fázi Kubrickovy práce na střihu? Lze vůbec v *Eyes Wide Shut* odlišit vystřihtelné od nevystřihtelného, když jsme se přesvědčili o tom, že nasycen významy může být i zdánlivě výplňový přechodový záběr či zdánlivě hluché odsazení před začátkem dialogu? Mnohé chaotizující detaily, jako například uvedené dvě vteřiny v závěrečné scéně, se navíc stanou zjevnými až při zvětšování a analýze jednotlivých filmových políček. Při subtilnosti této režisérovy práce je pochopitelné, že jakýkoli odhad stříhových úprav, které mohly být, ale nebyly uskutečněny, bude vždy značně problematický.

Z úvahy Michaela Herra přesto vyplývá, že nedůležité je jednoduše to explikační, což odpovídá Kubrickovu *modu operandi*, jak jsme ho poznali například v souvislosti s finálními stříhovými úpravami *Osvícení*.

Které úseky ze scény u kulečnicku bychom tedy mohli odstranit? A jak se při tomto odstraňování explikací zároveň vyvarovat vystřížení (možná významných) drobností? Victor například dvakrát Źukne kulečnickovou koulí o

---

<sup>247</sup> Bez jeho supervize se navíc muselo obejít i dokončení barevných korekcí. Například modrý tón v Billových představách po orgii přibude, zatímco v noční ložnici Harfordových, zalité *ledovým* světlem, modrého tónu po orgii ubude. Prostor představ a ložnice se tak po orgii barevně sblíží. S jistotou však nemůžeme tvrdit, že je tento efekt úmyslný a že by nezmizel, kdyby Kubrick mohl barevné korekce dokončit. Jeho definitivní rozhodnutí navíc nepadlo ani ve věci tolik diskutované velikosti obrazového zrna, jehož proměnlivou hrubostí Kubrick zamýšlel svému filmu dodat mimořádný vzhled.

<sup>248</sup> M. Herr. *Kubrick*, s. 92.

červený samet kulečníku. To může být jen nenápadný projev jeho nervozity, ovšem nejvyšší kněz v červeném rouchu taktéž dvakrát udeřil obřadní holí o červený koberec rituálního kruhu na orgii. A je vůbec Victorovo propojení s orgií důležité? Můžeme si třeba *Eyes Wide Shut* představit bez celé této obšrně explikační scény? Nebo dokonce zcela bez Victora, který ví vše?

Pokud ano, pak se domníváme, že vystřížením *záchrany Mandy v koupelně a rozhovoru u kulečníku*, tedy Victorových scén, by sice byla zrušena zápletka, ale otevřela by se tím cesta k tomu, aby se film stal neproniknutelně tajemným jako *2001: Vesmírná odysea* – s orgií jako nevysvětlitelným monolitem. Toto znejasnění by navíc bylo v souladu s literární předlohou, v níž protagonistovy otázky taktéž nejsou zodpovězeny. Kubrick totiž v závěru práce na scénáři a během natáčení vypouštěl právě to, co nebylo ve *Snové novele*. Enormní úsilí věnované vytvoření scény u kulečníku by nemělo být argumentem pro její důležitost. Kubrick svoji střihačskou práci stavěl nade vše a vypouštěl bez ohledu na to, kolik práce a prostředků ho vystřížený materiál stál. Touto redukcí bychom nicméně ztratili matoucí věrohodnost Victorových lží. Je snad možné, že Kubrick chtěl touto dořečeností osudy svých postav (a možná celý film) satiricky znicotnit?

A nejsou nakonec tyto pochybnosti možná to nejcennější, co nám Kubrick mohl odkázat? Nedokončený tvar obnažuje mistrův způsob tvorby a provokuje nás k znepokojujícím úvahám o kinematografii, především o technikách, jimiž na různých stupních vědomí manipuluje s divákovou myslí. Nemálo z toho by tento film dost možná nevzbuzoval tak silně, pokud by byl střih dokončen.

Anebo se ve všem, co spojujeme s nehotovostí střihu, zcela mýlíme, vezmeme-li v potaz jistou matematickou symetrii *Eyes Wide Shut*. Bill si totiž na orgii nasadí masku hodinu a dvanáct minut od prvního taktu Šostakovičova valčíku, kterým film začíná, a sejme si ji ve chvíli, kdy zbývá taktéž hodina a dvanáct minut do posledního valčíkového akordu, kterým film končí. V matematickém středu mezi těmito dvěma body, neboli na špici této matematicky symetrické *pyramidy*, pak začíná vrcholná sekvence rituálních souloží. Z tohoto pohledu se střih *Eyes Wide Shut* jeví jako konečný.

Posledním filmem, který Kubrick prokazatelně dokončil, nicméně zůstává *Olověná vesta*. Snímek *Eyes Wide Shut* díky tomu ze všech Kubrickových filmů,



záměrně zahalených mnohostí možných interpretací, působí možná nejtajemněji. Mnohost interpretací jeho nedotvořeného tvaru je totiž znásobena odůvodněnými spekulacemi o jeho dalších možných podobách a jejich dalších možných interpretacích.

## 5 CHAOS A ČAS



### 5.1 Memento mori

*Černucha* (černý film období sovětské stagnace) *Astenický syndrom*, jehož analýza celou naši práci uzavírá formou jakéhosi *memento mori*, je v mnoha ohledech převráceným obrazem neo-noiru *Spalující touha* (*Eyes Wide Shut*). To se týká především protagonisty, Nikolaje Alexejeviče, který je převráceným obrazem Billa Harforda. Chaotizující přemíry a nedostatky (svět představovaný fikčním světem filmovým) se přitom hrnou na Billa i Nikolaje, prvního se však nedotýkají, zatímco druhého drtí. Bill je totiž od skutečné (extrémně složité) podoby věcí chráněn svým *eyes wide shut*, což mu znemožňuje vnímat jakoukoli disharmonii (svou *mrtvolností* počínaje a zločiny druhých konče), zatímco přecitlivělé nervy Nikolajovy jsou obnaženy a každičký detail světa, jenž se kolem něj hroutí i se svojí časovou strukturou, ho nevýslovně trýzní a přispívá k rozvoji jeho astenie.

V naší analýze se proto krom hroucení časové stavby budeme věnovat i narušování normativního vnímání skutečnosti, které tu vnímáme nejen jako chorobný příznak psychického rozvratu Nikolaje a Nataši, neboli obou dysforických protagonistů, ale i jako výsledek působení zkoumaného filmu na obecnost. Otevřenost a konkrétnost výpovědi *Astenického syndromu* je totiž komplikována její neregulovaností, jejímž důsledkem je otevřenost jeho formy. Je-li tedy Nikolaj svým způsobem příjemcem fikčního světa *Astenického syndromu* jako uměleckého díla, pak v jeho devastaci můžeme spatřovat i jistá rizika, jimž se příjemci chaotických děl vystavují, pokud si neudrží patřičný (kritický) odstup. Tehdy se místo osvobození jejich vnímání dostavuje jeho zničení.

## 5.2 Klinický obraz astenického syndromu

Astenický syndrom se rozvíjí v důsledku nervově psychického přetížení způsobeného dlouhodobým emocionálním stresem (starosti a úzkost) nebo přemírou pracovní zátěže. Projevuje se jako apatie, vyčerpanost (jak chronická, tak v akutních záchvatech), pocity marnosti, odpor vůči obvyklému způsobu života (ať už v práci, či v domácnosti), pocit prázdna v hlavě, roztržitost, nižší intelektová výkonnost, nejasnost asociací a nelogičnosti v úsudku, nálada dysforická (rozmrzelost, sklíčenost, podrážděnost, projevy duševního napětí) – neboli hypoaktivita měřitelná jako hypoglykémie, hypoxie a hypotenze. Astenický syndrom je tedy opakem euforie.<sup>249</sup>

## 5.3 Chaos tématem, a proto i formou

Chaotické období rozpadu sovětského impéria umožnilo vznik celé řady pozoruhodných filmů, které toto lámání epoch reflektovaly s mimořádným rozletem tvůrčích sil a šokující obrazivostí. Filmová historička Galina Kopaněva hovoří o etickém a estetickém extrémismu příznačném pro tvůrce za vrcholící stagnace.<sup>250</sup> Patří sem například přízračně ponurá *Žena petrolejáře* Alexandra Kajdanovského, dekadentní *Pan výtvarník* Olega Těpcova, *Ono*<sup>251</sup> Sergeje Ovčarova, *Přišvinovy papírové oči*<sup>252</sup> Valerije Ogorodnikova či *Úsměv*<sup>253</sup> Sergeje Popova, a především *Astenický syndrom* Kiry Muratovy, která v apokalyptických podmínkách pádu impéria tento film vytvořila jako svoje vrcholné dílo. Lámání epoch jí a jejím souputníkům z řad filmařů totiž poskytlo nejen materiál

---

<sup>249</sup> Viz E. A. Shaposhnikov – K. K. Ioseliani – V. S. Chugunov – A. L. Narinskaia. *The asthenic syndrome and mental work capacity*. [Cit. 28. 5. 2015] Dostupné z <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1297495>>; Sidney A. Portis. *Life situations, emotions and hyperinsulinism*. 1950 [online]. [Cit. 28. 5. 2015] Dostupné z <<http://jama.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=290766>>; Eva Malá, *Schizofrenie v dětství a adolescenci*. Praha: Grada 2005, s. 48; Rolf Öhman – Hugh L. Freeman – Annika Franck Holmkvist – Sören Nielzén (eds.). *Interaction Between Mental and Physical Illness: Needed Areas of Research*. Berlin / Heidelberg: Springer Verlag, 2012, s. 2.

<sup>250</sup> Galina Kopaněva (ed.). *Rusko očima... – XVI. Seminář ruských filmů*. Veselí nad Moravou: MKS 2009, s. 20.

<sup>251</sup> Ono, 1989, Sergej Ovčarov.

<sup>252</sup> Bumazhnye glaza Prishvina, 1989, Valerij Ogorodnikov.

<sup>253</sup> Ulybka, 1991, Sergej Popov.

tematický, ale (a právě to činí tuto tvůrčí erupci<sup>254</sup> jedinečnou) i materiál výrobní.<sup>255</sup> Státní finance a filmová studia (právě díky krizovému chaosu perestrojkové agónie) už totiž nebyly pod politickou kontrolou sovětského státu a ještě nebyly pod ekonomickou kontrolou post-sovětských vlastníků. Autorští filmaři v tomto krátkém období konce osmdesátých a začátku devadesátých let tedy mohli tvořit v podstatě neomezeně.<sup>256</sup>

*Astenický syndrom* v řadě těchto filmů nepatří k nejvýstřednějším (je tu jen několik fantaskních prvků). V podstatě střídými (byť stylizovanými) kinematografickými prostředky však chaos (doby) napodobuje natolik věrně, že se rázem zařadil mezi nejprovokativnější snímky celé ruskojazyčné kinematografie. Tato střídmost a matoucí přímočarost<sup>257</sup> prostředků je patrná již ve volbě látky, kterou se obraz doby na plátně zhmotňuje. Pád do chaosu se tu nevyjevuje popisem historických událostí a politických střetů, ale lakonicky skrze tělo, skrze astenii organismu, přetíženého přemírou životních změn, v odrazu změn historických. Chaos, kterým tato doba působí na lidský organismus, pak spatřujeme i ve formě, jakou Muratova obrazem tohoto působení (svým filmem) působí na diváka, a tím mu zprostředkovává pocit přelomu epoch, neboli *prožitek extáze mísící se s úzkostí* blízký pocitu *konce světa*. Naším záměrem je pak prostředky, kterými Muratova na filmovém plátně chaos buduje, pojmenovat.

Důležitým nástrojem tohoto pojmenování je pro nás výše popsáný klinický obraz astenického syndromu, který se podle našeho přesvědčení promítnul do obsahu i do formy zkoumaného filmu. Do formy se promítnuly jeho příčiny (v klinickém obraze je uvozuje *rozdívá se v důsledku*), do obsahu se promítnuly jeho následky (*projevuje se jako*). Rozboru těchto příčin a následků, skládajících na

---

<sup>254</sup> Kopaněva tuto erupci popsala jako období „filmové konjunktury i ‚černé vlny‘, kdy filmaři neurvale a zběsile překračovali všechna tabu ve sféře zločinu i sexu“ (Galina Kopaněva. *Neřesti a provokace Kiry Muratovové*. In: *Film a doba 1997*, č. 3, s. 125.).

<sup>255</sup> Byť filmové suroviny byl nedostatek, a když už byla, tak ve špatné kvalitě, což dokládá i obrazová kvalita *Astenického syndromu*.

<sup>256</sup> Kira Muratova: „Nejdříve mne osočovali a nadávali mi do idiotů. Pak se změnila doba a najednou mi říkali: ‚Jsi génius! Toč, co se ti zlíbí!‘ Mohla jsem jim předložit prázdný papír se slovy ‚Toto je scénář.‘ A oni by mě nechali ten film udělat.“ (Zara Abdullaeva. *Kira Muratova: Iskusstvo kino*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2008, s. 17.)

<sup>257</sup> „Lidé se u KM nikdy nepřetvařují, ona je ‚vychytává‘ v prudkosti jejich gest, v upřímnosti jejich deklarácí. V jejich filmech je plno monstrózních bytostí, pitomců, podivínů a zrůd – ale nikdy v nich není nějaký falešný, zamaskovaný, přetvařující se člověk. Upřímní jsou u ní i běsové a démoni. Není tu nikdy faleš – přes veškeré excesy, smutky a deziluzi. Ráda točí s neprofesionály, kteří nejsou s to se přetvařovat a stylizovat jako herci.“ Galina Kopaněva. *Kira Muratova* (nedatováno). In: Soukromý archiv Galiny Kopaněvy, složka Kira Muratova.

filmovém plátně dvou a půl hodinový klinický obraz doby, věnujeme většinu této práce.

Stručně předesíláme, že příčiny, ono *přetížení přemírou*, vyvolávající rozvoj astenického syndromu, Muratova na plátno přenáší technikami, jejichž společným jmenovatelem je *rozpojenost*. Rozpojena je především *chronologika* všedního dne, kdy zhroucení epochy jako historického času nalézá formální výraz ve zhroucení lineárního času filmového. Chronologika se hroutí i pod přemírou dějových odboček, kterým se budeme věnovat společně s funkcí dějových elips. Tuto rozpojenost autorka činí zjevnou upotřebením techniky, kterou si v následujícím textu pojmenujeme jako *přehledností k chaosu*. Práci s přehledným obrysem Muratova navíc vytváří kontrast se zmnoženými výrazovými prostředky v jeho rámci, a tímto kontrastováním ještě zvyšuje zdání přemíry.

Následky tohoto přetěžování (*projevuje se jako*) autorka ztvární k smrti vyčerpaným *dysforickým* protagonistou. Na něm budeme pozorovat nejen rozvrat tělesných sil, ale skrze něj prožijeme i příznak rozvratu psychiky, a to *nejasnost asociací*, neboli pokřivení, rozpojení, nebo zmnožení vztahu označujícího a označovaného, což na astenického jedince klade další zátěž.

Závěr našeho textu proto bude patřit *zpětnovazební smyčce*, jako kompozičnímu principu završujícímu autorčinu práci s cyklickými strukturami. Tím, že se nejasnost asociací, jako důsledek přetěžování, stává příčinou dalšího přetěžování (dalšího nárůstu chaosu), a tedy dalšího rozvíjení astenického syndromu, se totiž uzavírá začarovaný kruh působení formy na obsah a obsahu na formu. Astenický protagonista se tím ocitá v roli kočky, které ve druhém<sup>258</sup> prologu na ocas přivazují plechovku, aby před děsivým rachotem utíkala, ale čím rychleji bude běžet, tím větší bude rachot, a tím víc se ubohé zvíře bude bát, a tím rychleji poběží (lapeno ve zpětnovazební smyčce) – dokud nepadne. Za doklad kinematografického mistrovství a zároveň morální autority Kiry Muratovy, této provokativní glosátorky nepohodlné všem režimům, pak považujeme, že vším, co si za tuto plechovku na ocase můžeme dosadit z životů našich

---

<sup>258</sup> Film má nejen dvě části, ale i dva prology: prolog bublinkový a prolog s týráním kočky, oba černobílé a zařazené před černobílou část. Prolog bublinkový tu předznamenává prakticky všechny chaotizující principy (téměř groteskně i bublifukem se sedmi fukary, kterému dá dítě v okně přednost před obyčejným bublifukem s fukarem jedním); prolog s týráním kočky předznamenává princip začarovaného kruhu zpětnovazební smyčky a princip posedlosti.

protagonistů, Muratova účtuje jak se sovětskou minulostí,<sup>259</sup> tak s postsovětským liberalismem,<sup>260</sup> tehdy teprve přicházejícím.

## 5.4 Přehledností k chaosu

*Astenický syndrom* Kiry Muratovy má dvě části: černobílou a barevnou. Černobílý je příběh čerstvě ovdovělé lékařky Nataši, který se posléze ukáže být filmem promítaným v kině, kde začíná barevný příběh učitele Nikolaje, marně toužícího stát se spisovatelem. Při celkovém pohledu se obě části jeví jako velmi odlišné. Natašin příběh se odehrává za teplého, slunečného počasí (nejspíše v létě), Nikolajův se odehrává pod zataženou oblohou v počasí chladném (nejspíše v zimě). Nikolajův příběh je barvitě nepřehlednou groteskou, Natašin je (až parodicky) černo černou truchlohrou. Její temný příběh má však jasný, přehledný obrys, kterého je třeba si pozorně všimnout:

Nataša prchá z pohřbu svého manžela, ale zabloudí v bludišti náhrobků. Doma ji nikdo nečeká, je bezdětná. Zmožena truchlením usne. Ráno jde do práce, kde taktéž zabloudí, a podá výpověď – už tu nemůže vydržet ani minutu. Při cestě z práce vráží do lidí. Agresivita, ale ani následný pokus o milostný únik jí však úlevu v jejím truchlení nepřinášejí. Náznak úlevy sice rozezná fantaskní zvrat (kdy sama sebe spatří na vysokozdvizné plošině), skutečným východiskem je ale až otupělost a lhostejnost, především vůči dotěrné povrchní pomoci, kterou jí vnucuje okolí.

Tento obrys nicméně tvoří situace, jejichž variací projde i Nikolaj v části barevné. Při bližším pohledu tak zjišťujeme, že Muratova barevnou část vystavěla na půdorysu části černobílé. Důvody k použití tohoto zpřehledňujícího makrostavebného konceptu lze přitom vysledovat už ve způsobu, jakým technikou *přehledností k chaosu* Muratova pracuje na úrovni mikrostavebné, při

---

<sup>259</sup> „Astenický syndrom, geniálně vystihující vzhled a chuť dvou nejtrpčích plodů totalitního systému – slepou agresivitu a mrtvolnou otupělost lidí.“ Galina Kopaněva. *Se stříbrným medvědem v Oděse* (1993). In: Mladá fronta Dnes 1993, č. 197 – Kamera [příloha], s. XIV.

<sup>260</sup> „Na sklonku roku 1989 svou přesně vytušenou diagnózou – jež znamená ochablost psychických a fyzických sil – šokovala sovětskou veřejnost, která ve víře v další světlé zítřky odmítala akceptovat svůj odraz v zrcadle natočeném do protisměru představbových iluzí, děsila ji vize rozkladu sebevědomé velmoci.“ Galina Kopaněva. *Astenický syndrom je diagnózou prožitku totality*. In: Mladá fronta Dnes 1998, č. 105, s. 23.

stavbě záběrů a jejich montáži. Černobílý příběh Nataši je totiž úhledně rozčleněn do uzavřených, chronologicky řazených obrazů jediného příběhu bez dějových odboček. Tato přehlednost makrostavebné konstrukce však vytváří kontrast k chaotičnosti prvků mikrostavebných, která je tímto kontrastem o to zjevnější.

Například scéna pohřbu Natašina manžela (jenž se podobá Stalinovi) je tvořena obrazem *u hrobu*, úhledně navazujícím obrazem *Natašina zabloudění v hřbitovním bludišti* (po té co na konci předchozího obrazu od hrobu utekla) a dále (taktéž úhledně navazujícím) obrazem *odjezdu ze hřbitova* – tedy makrostavebně přehledně. Na velkém hřbitově však paralelně probíhá pohřbů několik a obraz *u hrobu* je tvořen prostřihy mezi všemi těmito pohřby (jeden nebožtík spouštěn do země, jiný teprve přinášen, jiný už zasypáván, další oplakávání u hrobů v otevřených rakvích), aby vzniknul dojem, že se jedná o pohřbů neusledovatelně mnoho. Obraz *u hrobu* je tím mikrostavebně (montáží rozfragmentovaných záběrů) znečitelněn, aby byl pohřeb Natašina manžela zahrnut do všeobecného truchlení. Když ovšem vyprávění přejde k obrazu *Natašina zabloudění v hřbitovním bludišti*, pohřby z obrazu *u hrobu* zmizí ze zřetele (obrazově i zvukově, byť časoprostor předešlých pohřbů neopouštíme) a Natašin útěk je znepřehledněn pouze bludištěm hrobek a montážemi podobizen mrtvých, avšak nikoli kontaminací prvky z předchozího či následujícího obrazu, jímž je *odjezd ze hřbitova*. Ten je znepřehledněn zas jinak, a to nejasně souvisejícím podivným rozhovorem dvojice na nástupišti, která rozebírá chorobu mužovy partnerky, posedlé představou, že jí v hrudi žije had, jenž z ní vysává energii. V následujících scénách se už ale upovídáná dvojice ani jejich téma nevrátí a nevrátí se už ani princip vpádu nejasně souvisejícího epizodního prvku (hadí téma i princip nejasného vpádu se vrátí a naplno rozvinou až v části barevné).

Mikrostavebných prostředků k budování chaosu v rámci těchto zřetelně oddělených a zřetelně (logicky) navazujících (makrostavebně přehledných) obrazů přitom Muratova používá celou řadu dalších, nejčastěji ve formě nejrůznějších zmnožování. Složitě komponovaná mizanscéna je přesycena artefakty a postavami, které své promluvy buď opakuji pořád dokola, nebo mluví jedna přes druhou, kdy neméně iritující je i stylizovanost jejich herectví, nevyzpytatelně střídající herectví *excentrické* a *nulové* (nehybný pohled do prázdna či přímo do kamery). V této přemíře se stavebně uplatňuje gag, jenž

zpravidla akcentuje pozoruhodný detail, který bychom jinak v chaotické záplavě přehlédli. Chaotizující zmnožování je dokonce nastaveno hned v prvním prologu poletujícími bublifukovými bublinami. Tvar, formace a pohyb něčeho tak lehoučkého totiž ovlivňuje prakticky vše – nevyjímaje vzájemné narážení bublin mezi sebou. V podobných (často aranžovaných) shlucích budou filmem *poletovat* i další motivy, především fotografie a věci (či dokonce bytosti), které ztratily smysl – odpadky. Shluk aranžovaných odpadků je konec konců to první, co ve filmu spatříme; dominuje jim kočárek, hodiny, berle a hračky, z nichž především přímo do kamery hledící panenka (která se bude znovu a znovu vracet – nejsilněji ve vypjatém konfliktu s mužem na tramvajové zastávce u hřbitova, kdy jako vyhozená panenka bude do odpadků *aranžována* truchlící Nataša).

Přehledné obrysy černobílé části nicméně žádné z těchto zmnožování nenaruší – na rozdíl od obrysů části barevné. Tam se metoda, kterou jsme pojmenovali *přehledností k chaosu*, projeví i na úrovni prvků makrostavebných. Barevná část je totiž postavena (jak jsme předeslali) na stejném půdorysu jako část první, černobílá, avšak všechny prvky jsou multiplikovány (postavy, situace, prostředí, počet paralelně probíhajících dialogů, počet paralelně rozehraných plánů v rámci záběru).

Příkladem nám může být úvodní projekce oné černobílé truchlohry. Ta v části barevné zastupuje pohřeb z části první: diváci (pozůstalí) se sešli v kině (smuteční síni), aby v tichosti zhlédli *mrtvou* Natašu (uctili její památku). Zatímco ale z pohřbu Nataša odešla sama, z kina se lidé hrnou stovky (apatičtí, pospávající, asteničtí jako ona) a podle tohoto klíče budou multiplikovány i prvky ostatní. A stejně jako se z chaosu na pohřbu vyloupila postava Nataši a její příběh, tak se z chaosu po projekci vyloupne Nikolaj Alexejevič, byť jeho příběh nebude soliterní, jako Natašin, ale zapleten do jen obtížně usledovatelného přediva dějových odboček, s příběhem Nikolajovým souvisejících i velmi nejasně.

Odchod z projekce i pohřbu je přitom nežádoucím výrazem nechuti: přátelé prosí Natašu, aby se vrátila k hrobu (aby hrobníci mohli rakev zakrýt víkem a zakopat ji), moderátor prosí diváky a pak i herečku, představitelku Nataši, aby neodcházeli a zapojili se do debaty o zhlédnutém filmu. Oni však i přes naléhání odejdou: Nataša do hřbitovního bludiště mrtvých, kteří na ni hledí z portrétů na náhrobcích, Nikolaj sestoupí do podzemního bludiště metra, kde ho obklopí spící davy. Doma Natašu nikdo nečeká – podle fotografií je bezdětná,



stejně jako Nikolaj. Toho však doma čeká manželka a tchýně, která mu vyčte, že se doma odmítá o cokoli starat. Všední povinnosti odmítne i Nataša, která zabouchne dveře před sousedem, jenž ji jako lékařku prosí, aby pomohla jeho manželce, stížené akutním (nejspíše život ohrožujícím) zhoršením její srdeční choroby. Doma je její jedinou starostí (stejně jako u Nikolaje) jídlo. Truchlením vyčerpaná Nataša usne na podlaze u dveří, astenický Nikolaj usne v metru. V jejich spánku je pak skryt předěl mezi dvěma dny, u Nataši naznačený zatmívačkou a roztmívačkou, u Nikolaje zamíchán v davech pospávajících lidí – večer už ospalých, ráno ještě ospalých (pokud celou noc strávil v soupravě metra, pak nejspíše i několikrát projel smyčku na konečné, podobně jako Nataša, která projela smyčku na konečné tramvaje).

Pokud byl včerejšek (pohřeb a projekce) bludištěm *mrtvých*, pak následující pracovní den je bludištěm živých. Nataša zabloudí na svém pracovišti v nemocnici, Nikolaj zas bloudí školou, aby se vyhnul své přísné kolegyni Irině Pavlovně. Nikolajovi studenti a Natašini pacienti přitom jen nastavují zrcadlo jejich trýzni: chorobami stravovaní pacienti Nataše připomínají skon jejího muže, příliš vitální studenti Nikolajovi připomínají jeho vyhořelost, jíž je jejich nezvladatelná bujnost taktéž příčinou. Lékařka a učitel, jako nositelé hodnot humanismu a lásky a úcty k životu, tedy život začali nenávidět. Nataša, neschopna pracovat, dá výpověď, Nikolaj zažádá o neplacené volno, aby získal vytoužený klid pro práci na svém románu – ředitel nemocnice i ředitel školy však s jejich pokusem o osvobozující životní změnu nesouhlasí. Následuje bezcílné bloumání v ulicích, kde oba vrážejí do lidí. Tam pokračují Natašiny výlevy zármutku a Nikolajovy záchvat únavy. Nataša hledá východisko v milostném úniku a přivede si domů náhodného opilce; Nikolaje si zas chce z blázince domů přivést jeho studentka, která je do něj zamilovaná. Nataša však při prvním polibku s neznámým propukne v další záchvat pláče a Nikolaj po prvních polibcích se studentkou usne (a už se neprobudí). Po vyhnání nahého opilce a následném úklidu, Nataša pohlédne nahoru z okna a spatří stavební plošinu, na níž ona sama sjíždí dolů. Tento fantaskní zvrát, v duchovních filmech nabízející očistu duše, však nikam nevede. Stejně jako nikam nevede podobně fantaskní moment na dekadentním večírku Nikolajovy sestry, kde se její přátelé baví vytvářením sochy lásky aranžováním nahého páru, jež Nikolaj přearanžuje jako oblečené mrtvé; jsou totiž na posteli jeho (mrtvých) rodičů, které nenávidí za to, že zestárne jako oni, přestože už dlouho sní o tom, že (jako mrtvý) na jejich

postel (*tak měkkou, teplou a klidnou*) ulehne on sám, a tak i učiní – jeho nehybné spící tělo obklopí bílá mlha vyvěrající z *rituální* nádoby u jeho hlavy. Z těchto magických výšin však *padne* do prozaické školní schůze. Příběh Nataši i Nikolaje pak shodně končí povrchní pomocí, kterou jim vnucuje jejich starostlivé okolí: Nataše příčinnivá žena, jež chce očistit skvrny na jejím saku, Nikolajovi příčinnivé studentky, které jej sice dostanou ven z blázince, ale příčiny jeho astenie nechápu – jeho samozvaná *nevěsta* nesvede víc, než jen opakovat (byť upřímně míněné) povzbudivé věty, jimiž se ho neúspěšně pokusila aktivizovat už jeho manželka (o níž psychicky rozvrácený Nikolaj už nejspíše ani neví, že existuje).

Muratova tedy půdorys první části použije k zpřehlednění části druhé, ale jen proto, aby díky tomuto opakováním upevněnému půdorysu ještě víc vyniknul zmnohonásobený chaos v jeho rámci (opakováním je navíc položeno rovnítko mezi osobní tragédií vdovy a chaos společnosti, která taktéž pohřbila svoji minulost /stalinistickou/, a její život se ocitnul v troskách). Je tu ale i další stavebný důvod tohoto opakování. V barevné části totiž vytváření chaotického obrazu života v krizi autorka ještě zpřesní, když v trosky uvede samotnou chronologiku.

## 5.5 Přetížení přemírou

Zpřehlednění barevné části jejím vystavěním na půdorys části černobílé má totiž učinit zjevnou i rozbitost tohoto půdorysu v části barevné. Zjevností toho, co je rozpojeno, pak roste informace o jeho rozpojenosti (zjevné i proto, že byla rozbita jakási atomární jednotka všedního života, všední pracovní den, přesněji: to, co by jako všední pracovní den protagonisté prožili za nevyšinutých okolností). Metoda *přehledností k chaosu* se tím uskutečňuje i na té nejvyšší makrostavebné úrovni, tedy na úrovni chronologiky řazení jednotlivých scén či jejich logických sekvencí, v části černobílé nenarušené. Jejich nelogickým, a tedy nepřehledným řazením v části barevné nám tak Muratova přibližuje prožitek důležité kvality, kterou se chaos mezidobí (euforické úzkosti) mezi dvěma dobami vyznačuje, a to prožitek znehodnocení času. Zhroucením lineárního filmového času tak Muratova zpodobí zhroucení lineárního času historického.

Historii totiž máme tendenci vnímat jako lineárně se vyvíjející od zlomu ke zlomu, kdy v momentu zlomu zůstává tolikero cyklický čas střídání dne a noci. V zlomových mezidobích se tedy vracíme do stavu společnosti téměř prehistorické, jejíž čas byl také pouze cyklický, jako čas dítěte, které si ještě nevytvořilo smysl pro chronologii a těká, žije okamžikem, stejně jako starý (ale i astenický) člověk, ztrácející paměť a s ní i pojem o příčinnosti (což je nastaveno již v prvním prologu třemi stařenkami a dítětem). To Muratova naznačuje i oním opakováním půdorysu černobílé části v části barevné – vývoj nahradí opakováním cyklu – cyklu všedního dne.

Narušením jeho chronologiky v barevné části jsou však fáze všedního cyklu rozpojeny a přeskupeny, protože vše je rovnocenně nedůležité (každou chvíli něco zaniká) i důležité (každou chvíli něco vzniká). Jít po ulici už neznamená jít do práce nebo z práce – to je narušením choronologiky znečitelněno<sup>261</sup> – jít po ulici už znamená pouze jít po ulici. Chronologika se navíc hroutí i pod přemírou dějových odboček, které orientaci v rozbitých tvarech dne Nikolaje Alexejeviče ještě víc znejasňují, zvláště pokud děj v odbočkách doslova zabloudí. To se v návaznosti na bloudění Nikolajovo stane, když se protagonista po příchodu do školy (místo logicky očekávaného vyučování, které přijde až po odbočkách) ocitne v ulicích. Tam nejprve hodí drobné žebrákovi, vysedává na schodu před hromadou nepotřebných dopravních značek, vyslechne *ódu na kočky* (která se podle slov muže, jenž ji procítěně recituje, nikomu nelíbí), o kus dál poslouchá ženu radostně vzpomínající na zásluhy svého praděda, slavného zahradníka, zas jinde ho rozčiluje výřečná dáma, která svému psíkovi dává citovou přednost před svým opileckým a záletným manželem (nervní Nikolaj před tabulí s přehledem dopravních značek si u dámina upovídáného výlevu lehne na lavičku jak mrtvý, obklopen odpadky podobnými těm z prvního prologu: v odpadkovém koši vidíme květiny a panenku, opodál se povaluje rozbitý kočárek). Vyprávění tak dává čím dál větší prostor odstředivým vstupům dalších a dalších epizodních postav, které jsou jednoduše vitálnější a zajímavější, než k smrti vyčerpaný Nikolaj. Ten před výřečnou dámou prchá na most (mine budovatelskou výzdobu, v níž bude zakomponován na začátku epizody s růžovým střevíčkem), kde taktéž s nelibostí mine líbající se páry, a prchá dál. Prchá před touto chaotickou,

---

<sup>261</sup> Například scéna, v níž Nikolaj ve škole ředitele žádá o uvolnění z práce, následuje až dlouho po scéně, v níž doma tohoto volna požívá; zjevnost této nechronologičnosti je nicméně oslabena zdáním, že tyto scény časově nesouvisejí ani tak spolu navzájem, jako spíše se scénami, které jsou ve filmu zařazeny mezi nimi.

neregulovatelnou přemírou života, jako by ničemu z toho, co tito lidé říkají a dělají, nerozuměl (vpády nejasně souvisejících epizodních prvků ho přímo drtí). Kam prchá, se nedozvíme, protože prchne i před námi, před diváky, a na dlouhou dobu (raději) zmizí z plátna. Naše pozornost se pak zaměří na dění pod mostem, kde začíná ona bludná série odboček v návaznosti na bloudění Nikolajovo.

Pod mostem je stánek s prodejem ryb, o něž se (jako o nedostatkové zboží) rvou lidé ve frontě před domem, do kterého míří jakýsi epizodní Serjoža s fotkou Michaila (Míši) Gorbačova na beranici. Křikem, že „Zabili Kolju!“, Serjoža přitáhne pozornost muže, patřícího k jednomu z líbajících se párů na mostě (matoucí je, že *Kolja* je zdrobnělina od protagonistova jména *Nikolaj*, jenž právě z příběhu skutečně zmizel, a že Serjoža se jmenuje i Nikolajův kamarád, který se na rozdíl od Nikolaje spisovatelem už stal). V domě Serjoža mine starší paní zpívající (přímo na kameru), jak se jí daří zle a jak za Stalina bylo dobře. Míša, s kterým chce Serjoža mluvit, však doma není, což se dozví od afektované staré dámy ověšené bižuterií. Místo Míši se z komunálního bytu vyhrne intelektuál a černochoch a starší pán s paní, kteří se na Serjožu (omylem) vrhnou se stížnostmi na otrěsné podmínky, v nichž tu žijí, byť starý pán ve válce prolil svoji krev. Černochoch s intelektuálem se postaví do fronty na ryby, kde se přou, zda lidem vychovávat duši, či sekat ruce, a mezi nimi se z domu prodere syn Iriny Pavlovny (téměř nepostřehnutelně). Po víc jak dvouminutovém sledování ukřižované tlačnice před stánkem s rybami se stříhem (budícím zdání návaznosti) přeneseme do fronty před výkupnou lahví. Ta se (překvapivě) nachází pod okny třídy, kde Nikolaj Alexejevič právě vyučuje (být vystresovaného jsme ho v úvodu bludných odboček viděli prchnout nejspíše do epizody se střevíčkem) a dění ve frontě z okna sleduje znuděný syn Iriny Pavlovny (být zdánlivě před okamžikem, ke konci bludných odboček, jsme ho viděli spěchat nejspíše taktéž do epizody se střevíčkem). Zdání návaznosti těchto zbloudilých odboček a scény ve třídě je vytvořeno i rybou, která se ve třídě ocitne k snědku, byť chronologicky tyto odbočky (včetně Nikolajova bloudění, které jim předchází) přijdou nejspíše až po Nikolajově odchodu z práce – byť indicií (orientačních bodů), o něž bychom tyto domněnky mohli opřít, nám Muratova dává jen několik a navíc důkladně skrytých (například to, že se při odchodu z domu u fronty na ryby mihne i syn Iriny Pavlovny, odhalíme jen pozorným prozkoumáním tohoto okamžiku okénko po okénku a porovnáním jeho oděvu s jeho oblečením ve scéně s růžovým

střevíčkem, která na jeho odchod z domu možná opravdu chronologicky navazuje, ve filmu se však objeví až za dvanáct minut věnovaných podivnostem a útrapám Nikolajova vyučování).

Tato chaotická, neregulovatelná přemíra života, před jejíž tíží Nikolaj prchá, se z jeho příběhu odděluje a osamostatňuje do odboček nejrůznějšího druhu. Jsou tu odbočky slepé (například ta, v níž nahlédneme do domácnosti chovatele ptáčků, který se do filmového vyprávění připlétl jako náhodný svědek epizody s růžovým střevíčkem, a nikdy se už k němu nevrátíme), odbočky vracející se, a tedy vytvářející samostatné dějové linie (nejvýrazněji ta o malém černém psíkovi), nebo několikanásobné, tvořící řadu (nejobsáhleji v onom bloudění v odbočkách, které jsme právě popsali). Tato mnohost je dána mnohostí postav, s nimiž se Nikolaj Alexejevič na své cestě všedním dnem setká, byť mnohdy se jedná o setkání letmá. S takovými postavami (v podstatě komparsem) by přitom v části černobílé Muratova setrvala ne více než několik vteřin, věnovaných mnohdy jen jejich nehybnému portrétu. V Nikolajově části však jejich portrétu dodá s barvami obrazu i barvy dějové, dějově odstředivé, ale téma krizového chaosu rozvíjející.

Tyto odbočky ovšem Nikolajův příběh zneřehledňují nejen svojí mnohostí, ale i tím, že se košatí na jeho úkor (na úkor jeho dořečenosti). V Nikolajově příběhu tak zeje několik *elips*. Především se nikdy nedozvíme, jak a proč se Nikolaj dostal do blázince, zda tam byl zavřen, nebo zda se tam dobrovolně utekl před vyčerpávajícím světem. Elipsou je například i odpověď na otázku jeho tchýně: *Kde jsi spal?* Nikolajova noc po projekci před novým pracovním dnem je totiž (jak jsme uvedli výše) nečitelně skryta mezi stříhy při jeho cestě metrem (večerní cesta z kina a ranní cesta do práce jsou nerozlišitelně propojeny). (Natašina noc po pohřbu před novým pracovním dnem je skryta čitelně, mezi zatmívačku a roztmívačku.)

Střídání dnů a nocí je přitom základní oporou chronologiky a v konvenční dramaturgii je vždy úzkostně zohledněno. Nikoli v *Astenickém syndromu*. Ten s časem pracuje podobně jako film noir, v němž je pocit lineárního plynutí času narušován převládnutím noci, jako prostoru snu, či dokonce noční můry. V *Astenickém syndromu* obdobně převládne den, jako prostor vyčerpávajícího bdění v syrové realitě všednodennosti, v níž jsou si všechny dny úmorně podobné. U Nataši noc dokonce nenastane nikdy. V Nikolajově části je ovšem

mizení noci zkomplikováno, znejasněno (jako vše ostatní). Noc tu není potlačována jen zmíněnou elipsou (v níž zmizí noc po projekci), ale ve scéně dekadentního večírku se navíc setkáme s nocí umělou (vytvořenou zataženými závěsy a umělým osvětlením – z oken odtemněných však proudí denní světlo) a ve scéně setkání učitelů v zrcadlovém sále se zas setkáme s umělým dnem (vytvořeným tapetou s fotografií sluncem ozářeného lesa přes celou zeď, kdy venku za okny je možná už tma a možná ještě tmavomodré večerní světlo). Skutečná noc nastane až v blázinci, když Nikolaje vyhledají jeho studentky. Nastane však jen v záběrech s Nikolajem, protizáběry se studentkami zůstanou v denním světle. Tato úmyslná skriptová chyba scéně dodává fantasmagorický nádech a zjevení studentek tak může být interpretováno jako Nikolajova halucinace či sen, kdy před dotírajícím životem nenachází útočiště už ani ve spánku.

Toto narušování logiky a chronologiky přeskupováním fází cyklu všedního dne (přeskupováním částí odvozených od půdorysu černobílé části), či dokonce zrušením střídání dne a noci, a rozrušování děje odbočkami a elipsami pak vyvolávají pocit bezčasí – bezčasí onoho chaotického mezidobí mezi dvěma časy. Bezčasí nikoli ve smyslu nedynamičnosti, naopak, bezčasí ve smyslu přemíry dynamičnosti vedoucí k neusledovatelnosti dění, k frustraci nad jeho nevyzpytatelností danou vystupňovaným svárem destruktivních i konstruktivních sil, provázejícím chaotickou přestavbu sovětské trosky ve staveniště postsovětského liberalismu.<sup>262</sup> A právě díky tomu, že je časový cyklus všedního dne každému vštípen, biologicky (biorytmicky) fixován, a tedy předpokládán, je zaručena bezprostřednost přenosu této frustrace na diváka.

---

<sup>262</sup> Kira Muratova: „Pro mne není nic vzrušivějšího než staveniště. Stavba – to je chaos, to je oblast, kde ještě není vytvořena kultura, kde neexistují pojmy hezké-ošklivé, kde se neprosadila estetika, tu je teprve třeba vytvořit.“ (Viktor Božovič. *Kira Muratova. Tvorčeskij portret*. Moskva: Sojuzinformkino 1988, s. 14.)

## 5.6 Nejasnost asociací

Téma ztráty záchytných bodů v tomto frustrujícím krizovém chaosu (zanikání a vznikání epoch) Muratova rozehrává motivickou prací s portrétními fotografiemi živých a mrtvých, především pak s fotografiemi legitimačními.

Legitimace je totiž základní záchytný bod v chaosu, vyjímá jedince z bezejmennosti stvrzením jeho nezaměnitelné totožnosti, neboli jména spojeného s portrétem, místem a datem narození a adresou trvalého pobytu, a jako taková je základním stvrzením jedincova místa ve společnosti, zárukou jeho příslušnosti ke společenskému řádu. Legitimace dává legitimitu. Bez ní je člověk bezejmenný bezdomovec, bez možnosti se ve společnosti jakkoli uchytit (což ironicky podtrhuje fakt, že legitimaci po Nikolajovi vyžadují pouze demonstrativně svobodomyšlní účastníci nespoutaného večírku Nikolajovy sestry). Náhrobek je pak do kamene tesanou *legitimací* spojující portrét a jméno s datem úmrtí a místem pobytu věčného. Pádu zpět do bezejmenného chaosu se tedy jedinec vzpírá i po smrti.

K vytvoření jak občanské legitimace, tak k vytvoření náhrobku často slouží fotografie jediná – normovaná. Portrétovaný je na ní čelem ke kameře, čistě upraven, bez emocí. Takto bychom mohli definovat i nejjednodušší typ herecké akce, neboli to, co jsme si označili jako nulové herectví, tvořící opak herectví excentrického. Pokud je taková nejjednodušší herecká akce (nebo záběr na portrétní fotografii) spojena s pohledem herce (portrétovaného) do kamery, stává se hereckou akcí nejpřímočařejší a pro diváka nejméně žádoucí, iritující a při dlouhém záběru až nesnesitelnou (nehybný frontální pohled do kamery).

Právě tak na nás hledí tváře z legitimačních fotografií na náhrobcích, jejichž montáží Muratova vytváří prostor, jenž Natašu zraky mrtvých doslova obkličuje, aby bez hnutí, bez emocí a nesnesitelně přímo přihlíželi, když chce Nataša prchnout z manželova pohřbu, ale zabloudí v bezvýchodném bludišti náhrobních plotů a pomníků (v odbočkách). V montáži záběrů na portréty na pomnících se přitom vyskytne i sama Nataša, nehybně hledící přímo do kamery, zakomponovaná mezi fotografie mrtvých, jako by byla již jednou z nich.

V barevné části *Astenického syndromu* toto střetávání živých s mrtvými Muratova rozšiřuje o velikány, jejichž portréty na nástěnkách je ve školní třídě obklíčen (po velikosti toužící) Nikolaj. Rovnítko mezi něj a tyto mrtvé však Muratova nepoloží; jeho nehybnou tvář zakomponuje až mezi portréty (živých, ale již zbytečných) úderníků na troskách budovatelské výzdoby. Nehybnými tvářemi spících živých byl však Nikolaj obklíčen již v metru při jeho odchodu z kina, v paralele s obkličováním Nataši portréty mrtvých při jejím odchodu z pohřbu. Motiv defilujících tváří tak Muratova v barevné části rozšiřuje a komplikuje ještě dál (jako ostatně vše v porovnání se strohou částí černobílou), třeba když fotografie ze hřbitova připomenou i portréty školáků na tablu ve školní chodbě. Galeriemi tváří jsou nicméně i lidé ve frontě na ryby či ve frontě před výkupem lahví pod okny školy a také Nikolajovi studenti ve škole a pak i blázni, s nimiž je Nikolaj posléze hospitalizován. Z živých však (krom Nataši a Nikolaje) budou nehybně přímo do kamery, divákům rovnou do očí, hledět jen nahé *sochy lásky* (nazí lidé pózující pro kameru v závěru Nikolajovy návštěvy večírku u jeho dekadentní sestry) a zbídačení, k smrti odsouzení psi v klecích rasovny.

Těmito portréty Muratova jakoby znovu a znovu klade otázku, kde je v těchto galeriích živých a mrtvých místo pro dysforické humanisty (Natašu a Nikolaje) a ideály, jejichž naplňování je od nich společností (společenským řádem) vyžadováno. Z jejich nehybných portrétů můžeme usuzovat, že místo Nataši je mezi mrtvými a místo Nikolajovo mezi odepsanými (být *sochou lásky* oba odmítli). Přitom lékařka Nataša a učitel Nikolaj jsou nejen představiteli nositelů hodnot humanismu, ale také zástupci produktivní generace – to oni by měli zaplňovat propast mezi *předsovětskými* stařenkami a *postsovětským* dítětem v prvním prologu. Nikolaj jako učitel angličtiny je dokonce perspektivním kádrem, symbolizujícím postsovětské otevírání se západnímu světu. Oni však tuto tíhu už odmítají nést, přestože s Natašou i Nikolajem jejich (stárnoucí) nadřazení (a v případě Nikolaje i jeho blízcí) počítají. Jejich nároky jsou jim už ale jen plechovkami na ocase, před kterými jim nezbývá než prchat. Pociťují marnost a odpor vůči obvyklému způsobu bytí (ať už v práci, či v domácnosti). Chtějí se z (překotně se proměňujícího) řádu vyvázat, opustit přetěžující přemíru života, který je už jen vyčerpává. Chtějí, aby jim všichni dali pokoj.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> „Vzletným občanským ideálům ve filmu konkuruje instinktivní srdečnost – nachází absolutní ztělesnění v takovém ‚plazmatu života‘, jako jsou jurodiví či blažení idioti.



Nataša, která se ze společenských nutností vyváže rezignací na život jako takový, je nicméně odhalena jako fiktivní postava uměleckého (duchovního) filmu (s neúspěchem promítaného v kině, v němž Nikolaj spí). Nikolaj jako postava v příběhu *skutečném* tuto volbu nemá – vázanost je životní nezbytností, už jen proto, že (na rozdíl od Nataši) po místě ve společnosti ještě touží. Ne však jako učitel, ale jako spisovatel. Toto vysněné místo (v jeho vysněném řádu věcí) se mu bohužel získat nedaří a jeho touha se tak stává jen další plechovkou chraštěcí na ocase, s rachotem ho pronásledující všude, kam se hne. Sice vyjádří touhu učit třicet let jako zasloužilá pedagožka Irina Pavlovna, ale ve škole nemůže vydržet už ani minutu. Jeho odpor k všednodennosti sice vyústí (stejně jako u Nataši) v odchod z práce, osvobozující životní změnu mu však nepřinese, rozbití bludných kruhů všednosti se nekoná. Neví, kam dál. Místo tvorby jen bezcílně bloudí ulicemi či posedává doma. Ani domov už ale není útočištěm.

Tam jeho nemohoucnost postaví do nového, naprosto nemilosrdného světla jeho manželka, která nad schlíplým Nikolajem prohlásí: „Když chybí talent, tak se mluví o špatných podmínkách,“ což Galina Kopaněva ve svých úvahách o tomto filmu považuje za vůbec „hlavní motiv – nikoli okolnosti sovětského života a nevhodné podmínky, na které svou nemohoucnost on a ostatní kritici svalují“.<sup>264</sup> Tím se diagnóza jeho astenie mění na diagnózu jeho alibismu. Proto chňapne po noži, jež drží jeho žena, a pořeže se o něj – v jakémsi nejasném gestu, které může být pokusem o ženino umlčení i pokusem o sebevraždu, pokusem o přesun z řad odepsaných do řad mrtvých, když v řadách slavných pro něj nikdy nebude místo. Snad právě proto reaguje na její následné (omluvné) povzbuzování k tvorbě opět jakýmsi nejasným pokusem ji škrtit, nebo se jí bránit (ačkoli mu nabízí pomoc, kterou žádal). Těchto nejasností a nejasných gest je nicméně v jeho i Natašinih příběhu celá řada. Jejich životy ztratily směr a jasný význam ztrácejí i jejich gesta.

Natašina i Nikolajova rezignace na místo v proměňující se společnosti (jejich vypnutí z řádu) ovšem těžko může být brána jen jako obraz jejich osobní slabosti. Natašino nezvládnutí odchodu minulosti (podoba jejího manžela se Stalinem je v barevné části připomenuta onou písničkou, trpce vzpomínající na to, jak dobře bylo za Stalina) a Nikolajovo nezvládnutí příchodu doby nové

---

Blbeček Míša vytáhne proutkem z louže růžový střevec a pronese ‚to je hezké‘ – a je blíž tajemství života než Nikolaj Alexejevič, vůči kráse netečný.“ Galina Kopaněva. *Muratova – Astenický syndrom* (nedat.). In: Soukromý archiv Galiny Kopaněvy, složka Kira Muratova.

<sup>264</sup> *Tamtéž*.

(Nataša truchlí, protože pohřbila minulost, Nikolaj truchlí, protože pohřbil budoucnost) jsou spíše obrazem celkového selhání společnosti, která nezvládá výměnu epoch. Tělesný i duševní úpadek dysforických protagonistů je *všesvazového* pádu do chaosu jen lakonicky přímočarou zkratkou.

Trýznivá vize konců tohoto pádu u Muratovy nepostrádá satirické ostří. Nikolaj, jenž selhal jako učitel, jako spisovatel i jako manžel, přestože do svých snah vložil všechnu svoji sílu (doba však na něj naložila víc, než mohl unést), selhává i jako homo sapiens sapiens – svět mu přestává dávat smysl, spojitosti mezi věcmi se znejasňují (Nataša na svém pracovišti v nemocnici zabloudí, jako by tam byla poprvé; Nikolaj *zapomene*, že je ženatý, a plánuje budoucnost se studentkou) a znejasňují se, zmnožují či rozpojují se i vztahy označujícího a označovaného (lékařka je i není žena, která léčí; učitel je i není muž, který učí; spisovatel je i není muž, kterého nikdy nevidíme psát; škola je i není zoo, do kterého přes mříže na své učitele hledí pitvořící se děti za zvuků zvířat; a tak dále). Narušování normativního vnímání skutečnosti přitom v jiných autorčiných filmech vypovídá o její snaze vnímání skutečnosti oživit<sup>265</sup> – tady je chorobným příznakem vnímání a úsudku rozvráceného. Tato *nejasnost asociací*, komplikující jakoukoli orientaci ve skutečnosti, přetíženého astenika ještě víc přetěžuje (byť sama je důsledkem přetěžování přemírou) a stává se příčinou dalšího rozvíjení astenického syndromu (astenik je lapen ve zpětnovazební smyčce). Tím se uzavírá začarovaný kruh, kdy se choroba zhoršuje svými vlastními příznaky, což Nikolaje přivede k naprostému úpadku tělesných i duševních sil.

Tam, kde Natašin příběh vrcholí jakousi zkomolenou (patos duchovních filmů parodizující) katarzí na montážní plošině, klesající z výšin, a končí vítězstvím její lhostejnosti, která je silnější než společenský řád (jenž se ji skrze solidární spoluobčanku snaží *vtáhnout zpět do života* onou otravnou nutností nemít na oblečení skvrnu), tam musí Nikolaj žít dál, jeho příběh nemůže skončit malým vítězstvím, ale velkou potupou, když vyčerpán usne na schůzi učitelů a

---

<sup>265</sup> „Drážděním stereotypů lidského vnímání, ke kterému Muratovová své ozvláštňovací prostředky používá, vzniká nová, osobitá recepce věci, která umožňuje přehodnocení souvislosti mezi jevem a jeho pojmenováním. Od svých prvních děl Muratovová usiluje právě o takové rozrušení automatizovaného vnímání, kterým nás nutí hledat spojitost mezi věcmi, které obyčejně přijímáme mechanicky.“ Kamila Dolotina. *Kira Muratovová – narušitelka (post)sovětského vědomí*. Praha, 2008. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře filmových studií. Vedoucí diplomové práce Galina Kopaněva, s. 25.

ztráta energie tohoto inovativního pedagoga, jenž byl svým kolegům dáván za vzor, je těmito se zadostiučiněním vysmívána. Končí jako bezcenný jedinec v *rasovně pro lidi*, v blázinci,<sup>266</sup> kde jsou jeho literární monology<sup>267</sup> zahrnuty do chorobných (s Nikolajovým příběhem nejasně souvisejících) monologů ostatních hospitalizovaných (už nejsou životodárnou posedlostí jako černý psíček pro sekretářku ředitele školy, ptáček pro chovatele ptáčků, milovaná trubka pro Irinu Pavlovnu, nebo růžový střívěček pro slabomyslného Mífu).

Z dříve uvedeného nicméně víme, že vyčerpávající život ho dostihne i v blázinci, v podobě naivních studentek, které si pro něj přišly jak delegace jeho kolegyň pro černého psíčka v *rasovně*. O co hůře, že vstupují přímo do jeho posledního útočiště, jímž je spánek a noc, která po tom dlouhém dni nastala až tady, v blázinci, byť jen v záběrech s Nikolajem, kdy protizáběry se studentkami zůstávají v denním světle, jako by ten úmorný vyčerpávající den (díků této bizarní skriptové chybě) neměl skončit nikdy, ani ve snu (pokud zjevení studentek interpretujeme jako Nikolajův sen). Jejich dotěrná snaha o Nikolajovo vtažení zpět *mezi živé* je bohužel stejně povrchní jako ona snaha očistit Natašino sako – nechápou, že ani své *vykupitelky* nemůže vnímat jinak, než jako další z těch, kteří mu nerozumějí. Na rozdíl od Nataši, se Nikolaj této *pomoci* neubrání a po fantasmagorické scéně mísící den a noc se z blázince nechá odvést. Sotva už ale vnímá, kde je, a co se s ním děje, a začarovaný kruh, kdy se plně rozvinutý astenický syndrom zhoršuje svými vlastními příznaky, je s nemilosrdnou doslovností vykreslen Nikolajovým závěrečným průjezdem kolejovou smyčkou na konečné metra, kterou se souprava vrací na start a film pomyslně na svůj začátek, protože i Nataša v úvodu u hřbitova opsala smyčku na konečné tramvaje, čímž se uzavírá začarovaný kruh celého *Astenického syndromu*.

A završuje se tím i autorčina snaha o vybudování obrazu chaosu, kdy divákovo přetěžování přemírou, které svůj prvotní kinematografický výraz dostalo ve zmnožování vyjadřovacích prvků, se rozpojováním a znejasňováním jejich souvislostí stalo přetěžováním násobeným a (v efektu zpětnovazební

---

<sup>266</sup> Neboli dojde k naplnění perspektivy, k níž je předurčena již kočka ve druhém prologu. Ta svým trýznitelům sice taktéž unikla, ale jako toulavou, neboli pohybující se mimo společenský řád, ji s největší pravděpodobností čeká jen setkání s odchytovou službou, na jejíž práci Muratova v celém filmu opakovaně upozorňuje (téma postoje společnosti vůči bytostem mimo řád bude autorka ve svém následujícím filmu *Útlocitný policajt / Čuvstvitělnyj milicioner*, 1992/ rozvíjet zápletkou iniciovanou nálezem odloženého bezejmenného nemluvněte).

<sup>267</sup> Ve skutečnosti jsou to úryvky z režisérčina deníku (K. Dolotina. *Kira Muratovová – narušitelka (post)sovětského vědomí*, s. 42.).

smyčky) i násobícím – zmnožováním možných interpretačních řešení jednotlivostí i celého filmu. Nijak příjemný, ale podle našeho přesvědčení hluboce očistný způsob (podobné podobným), jak divákovi zprostředkovat pocity bezvládného Nikolaje Alexejeviče *ukřižovaného* v posledním záběru na podlaze metra, zajiždějícího do kolejové smyčky za libých tónů sentimentální písně *Vrať se zpět, Chiquito*, která ve filmu zazněla poprvé, když dívky v Nikolajově vyučování svými půvabnými prstíky cupovaly nebohou rybu a lačně si ji vkládaly do svých líbezných úst.



## 6 ZÁVĚR

Řadou analýz chaotických filmů a chaotizujících technik, které by si rovněž zasloužily naši pozornost, bychom tuto práci mohli nepochybně ještě prodloužit o desítky stran. V této fázi výzkumu nás však spíše než rozšiřování výčtu filmů analyzovaných podle námi nastavených kritérií o více či méně podobné příklady dalších existujících děl zajímá možnost, či dokonce nutnost jejich výčet navýšit o díla nová, a to naše vlastní. Právě v tom totiž spatřujeme nejvlastnější smysl uměleckého výzkumu. Naše poznatky týkající se neurčenosti, nejasnosti a neurčitelnosti sice považujeme za inspirativní i pro další tvůrce (a tak jsme se je i snažili předkládat), nicméně je to především naše vlastní tvorba, co má (a naplno může) zhodnotit úsilí, které jsme teoretickému bádání věnovali.

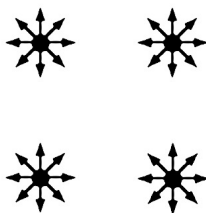
Přitom nejde jen o ověřování platnosti našich poznatků jejich aplikací, ale především o hledání a nalézání dalších a ještě zábavnějších argumentů pro tvrzení, které jsme postulovali touto prací, totiž že chaotické dílo svému příjemci otevírá cestu k osvobození od normativního vnímání *skutečnosti* a k následnému oživení vnímání *světa*, k jeho novému, objevnému zmapování. Předvedenými analýzami jsme proto doložili (domníváme se, že s dostatečnou přesvědčivostí), že chaotizující prvky v narativních filmech diváka inspirují k odmítnutí pasivní role konzumenta mocných mediálních obrazů a k tomu, aby jejich snahu o jeho ovládnutí přijal jako hru. Taktéž jsme doložili, že v tomto smyslu se nám jako nejinspirativnější tvůrce jeví Stanley Kubrick, což podle nás dokazuje právě skutečnost, že jeho filmy jsou opředeny neustále expandujícím polem konspiračních teorií. Detailním rozbořením jeho posledního filmu jsme taktéž rozkryli příslušné mechanismy, jimiž své filmy vytvářel právě jako *stroje* na spekulace. Nedůvěra Kubricka i dalších autorů (jako Fritze Langa, Jean-Luca Godarda, Davida Lynche a Bruna Dumonta) v automatizované šíření a zhypnotizované přejímání masových modelů světa, která se v jejich filmech manifestuje zdůrazňovanou otevřeností dialogu s příjemcem, pak harmonuje i s naším přesvědčením, že mnohem smysluplnější a zábavnější než přejímání modelů je jejich aktivní vytváření a sjednávání jejich tvaru dialogem s bližními, kteří své vlastní proměnlivé tvary sjednávají podobným způsobem s námi a mezi sebou navzájem. Byť s odvěkým rizikem, že toto sjednávání může mít podobu i krajní formy komunikace – totiž vraždy.



Je noc 16. října 1590 a geniální hudebník Don Carlo Gesualdo, kníže z Venosy a hrabě z Conzy, na svém hradě pořádá koncert ze svých nejnovějších madrigalů, v jehož průběhu se dopustí brutální vraždy své choti a jejího milence, což promyšleně inscenuje jako dílo vyšších mocností. Svědky je mu obecenstvo koncertu, které sestavil z pečlivě vybraných členů spřízněné aristokracie. Vyšetřování se ujímá Gesualdův strýc, kardinál Karel Boromejský, jenž má případ objasnit a zároveň Gesualdovi zaručit beztrestnost a ochranu před mstiteli.

To, co se z počátku jeví jako záhada zamčeného pokoje, se však ukáže být black-boxem, před nímž upadá v bezradnost i ten, kdo ho vytvořil, Gesualdo, který tím pádem ztrácí jistotu o tom, co přesně se pokouší utajit. Soupeření dvou geniálních mozků, Borromea a Gesualda, je navíc nazíráno z perspektivy iracionální afektované Girolamy, Gesualdovy paní matky, Borromeovy sestry a dcery papeže Pia IV. Gesualdo, Borromeo i Girolama se však nacházejí každý v jiném čase vyprávění, což mezi nimi znemožňuje přímou směnu informací. Gesualda krom toho šírají pochybnosti ohledně otcovství jeho malého synka, plánuje i jeho vraždu a připravuje další koncert. Madrigaly, které pro něj vytváří, jsou přitom obrazem radikálního zlomu v jeho tvorbě a jejich avantgardnost, citovou vypjatost a krásu plně docení až publikum za čtyři sta let.

O brutální smrti nejkrásnější ženy renesanční Evropy a geniálním, ale šíleném Gesualdovi se zatím šíří fantaskní fámy, jimiž se baví básníci i lůza. Nepoznatelné události uzavřené v black-boxu jsou černým místem, z něž se šíří vlny tisícerych variant jejich možných podob.



## SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ

ABDULLAEVA, Zara. *Kira Muratova: Iskusstvo kino*. Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije, 2008. ISBN: 978-5867935863

ARONSON, Linda. *The 21st-Century Screenplay*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2010. ISBN: 978-1-74237-136-8

BEHARRIELL, Frederic. „Arthur Schnitzler: Freuds Doppelgänger“. *Literatur und Kritik*. 1967. ISSN: 0024-466X

BENZON, Kiki. *A Poetics of Chaos: Schizoanalysis and Postmodern American Fiction*. London: ProQuest, 2013. PQ ETD:591303

*Bible* [online]. Český ekumenický překlad. 2009. [Cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z <<http://www.biblenet.cz/app/bible/passage?passagePath.path=jan%2013>>.

BIRNBAUM, Vojtěch. *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad, 1941. Bez ISBN

BORDE, Raymond – CHAUMETON, Étienne. *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. San Francisco: City Lights Books, 2002. ISBN: 978-0872864122

——— „K definici filmu noir“. Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21). ISSN: 1335-1893

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: NAMU, 2007. ISBN: 978-80-7331-091-2

BOŽOVIČ, Viktor. *Kira Muratova. Tvorčeskij portret*. Moskva: Sojuzinformkino 1988. Bez ISBN

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Překlad Tereza Brdečková a Jiří Dědeček. Praha: Národní filmový archiv, 1995. ISBN: 80-7004-081-5

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1972. ISBN: 978-2070360284

CERTEAU, Michel De. *The Mystic Fable, Vol. 1: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago - London: University of Chicago Press, 1995. ISBN: 978-0226100371

COCKS, Geoffrey. „Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History“. *Annual of Psychoanalysis*. Hillsdale: Analytic Press, 2003, vol. 31. ISSN: 0092-5055

CORVISIER, André. *Tance smrti*. Přeložila Lenka Kolářová. Praha: Volvox globator, 2002. ISBN: 80-7207-439-3

COWIEOVÁ, Elizabeth. „Film noir a ženy“. Přeložila Jana Tomášková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č.1 (21). ISSN: 1335-1893

DOLOTINA, Kamila. *Kira Muratovová – narušitelka (post)sovětského vědomí*. Praha, 2008. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře filmových studií. Vedoucí diplomové práce Galina Kopaněva.

DOMINKOVÁ, Petra. „Film noir a cenzura“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21). ISSN: 1335-1893

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. ISBN: 978-80-257-1158-3

——— *The Open Work*. Z italského originálu do angličtiny přeložila Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1989. ISBN: 0-674-639754

ELSAESSER, Thomas. „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“. In: Gledhill, Christine (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. ISBN: 978-0851702001

FARBER, Philip H. „Interview of Robert Anton Wilson“. *Paradigm Shift*. 1998, roč. 1, č. 1. [Cit. 22. 4. 2016]. Dostupné z <<http://users.bestweb.net/~kali93/raw.htm>>.



FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. ISBN: 80-238-7569-8

———— *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Praha: Triáda, 2005. ISBN: 978-80-87256-59-6

FO, Dario. *Provocative Dialogue on the Comic, the Tragic, Folly and Reason*. London: Methuen Publishing, 1993.

GINNA, Robert Emmett. *The Artist Speaks for Himself*. 1960. [Cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z <<http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html>>.

GLEICK, James. *Chaos: Making a New Science*. New York: Penguin Books, 1988. ISBN: 0-140-09250-1

GOLOMB, Jacob (ed.). *Nietzsche and Jewish Culture*. London – New York: Routledge, 1997. ISBN: 978-0415095129

GORIGHTLY, Adam. „An Interpretation of Kubrick's Eyes Wide Shut“. In: Týž. *The Beast of Adam Gorightly: Collected Rantings (1992-2004)*. College Station: Virtualbookworms.com, 2005. ISBN: 978-1589397811

HASSAN, Ihab. „Toward a Concept of Postmodernism“. In: Týž. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987. ISBN: 0-8142-0419-8

HERR, Michael. *Kubrick*. New York: Grove Press, 2000. ISBN: 978-0802138187

HERZOG, Hillary Hope. „„Medizin ist eine Weltanschauung‘: On Schnitzler's Medical Writings“. In: Lorenz, Dagmar C. G (ed.). *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Woodbridge: Camden House, 2003. ISBN: 978-1571132130

HIRSH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Boston: Da Capo Press, 1983. ISBN: 978-0306802034

HOFMANNSTHAL, Hugo von. „Tausendundeine Nacht“. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Reden und Aufsätze I: (1891–1913)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. ISBN: 978-3596221660

HUDÁK, Tomáš. „Druhý dych a svet zločinu“. In: Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: producer, 2012. ISBN: 978-80-971098-0-6

HUDEC, Zdeněk. „Noirové nálady Bertranda Taverniera“. In: Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: producer, 2012. ISBN: 978-80-971098-0-6

JURČÁK, Roman. „Paríž–L.A.–Paríž“. In: Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: producer, 2012. ISBN: 978-80-971098-0-6

KIEL, L. Douglas – ELLIOTT, Euel (eds.). *Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications*. Ann Arbor: University of Michigan, 1997. ISBN: 0-472-10638-4

KING, Stephen. *Osvícení*. Přeložil Ivan Němeček. Plzeň: Laser, 1993. ISBN: 80-85601-58-3

KOPANĚVA, Galina. *Astenický syndrom je diagnózou prožitku totality*. In: Mladá fronta Dnes 1998, č. 105. ISSN: 1210-1168

———— *Kira Muratova* (nedatováno). In: Soukromý archiv Galiny Kopaněvy, složka Kira Muratova.

———— *Muratova – Astenický syndrom* (nedat.). In: Soukromý archiv Galiny Kopaněvy, složka Kira Muratova.

———— *Neřesti a provokace Kíry Muratovové*. In: Film a doba 1997, č. 3. ISSN: 0015-1068

———— (ed.). *Rusko očima... – XVI. Seminář ruských filmů*. Veselí nad Moravou: MKS 2009.

———— *Se stříbrným medvědem v Oděse* (1993). In: Mladá fronta Dnes 1993, č. 197 – Kamera [příloha]. ISSN: 1210-1168

KRIPPNER, Stanley. „Humanistic Psychology and Chaos Theory: The Third Revolution and the Third Force“. *Journal of Humanistic Psychology*. 1994, roč. 34, č. 3. ISSN: 0022-1678

LEVINAS, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Přeložil Miroslav Petříček. 4. éd. Paris: Vrin, 2010 (1. vyd. 1949) – nepublikováno, bez paginace (v archivu autora).

LILLIE, Ralph S. „Randomness and Directiveness in the Evolution and Activity of Living Organisms“. *The American Naturalist*. 1948, roč. 82, č. 802. ISSN: 1537-5323

MacSHANE, Frank. *The Life of Raymond Chandler*. New York: E. P. Dutton, 1976. ISBN: 978-0525145523

MALÁ, Eva. *Schizofrenie v dětství a adolescenci*. Praha: Grada 2005. ISBN: 80-247-0737-3

MALÝ, Tomáš – SUCHÁNEK, Pavel. *Obrazy očiště: Studie o barokní imaginaci*. Brno: Matice moravská, 2013. ISBN: 978-80-87709-02-3

MARŠÁLEK, Jakub. „Když se rodí pohromy a monstra: Chaos a pořádek ve starověké Číně“. In: Vitek, Tomáš – Starý, Jiří – Antalík, Dalibor (eds.). *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN: 978-80-87054-26-0

MAYER, Geoff – McDONNELL, Brian. *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 2007. ISBN: 978-0-313-33306-4

McQUISTON, Katherine. *Recognizing Music in the Films of Stanley Kubrick*. New York: Columbia University, 2005 [online]. [Cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z <[http://www.researchgate.net/publication/36377392\\_Recognizing\\_music\\_in\\_the\\_films\\_of\\_St Stanley\\_Kubrick\\_](http://www.researchgate.net/publication/36377392_Recognizing_music_in_the_films_of_St Stanley_Kubrick_)>.

MIŠÍKOVÁ, Katarína – MOJŽIŠ, Juraj. „Štyri poznámky v tieni filmu noir“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21). ISSN: 1335-1893

MIŠÍKOVÁ, Katarína. „Čierny (anti)hrdina v tieni podozrenia“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21). ISSN: 1335-1893

MOJŽÍŠ, Juraj. „Vymývanie slov ako dramatický trópus“. In: Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: producer, 2012. ISBN: 978-80-971098-0-6

NAREMORE, James. *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1998. ISBN: 978-0-520-25402-2.

NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Přeložil Ivan Bureš. 2. přeprac. vyd. Praha: Svoboda, 1974. ISBN: 25-131-74

ÖHMAN, Rolf – FREEMAN, Hugh L. – Holmkvist, Annika Franck – Nielzén, Sören (eds.). *Interaction Between Mental and Physical Illness: Needed Areas of Research*. Berlin – Heidelberg: Springer Verlag, 2012. ISBN: 978-3642739958

OTIS, Laura. *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteen-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore – London: Johns Hopkins UP, 1999. ISBN: 978-0801859960

PETŘÍČEK, Miroslav. *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové, 2000. ISBN: 80-238-7558-2

PHILLIPS, Gene D. (ed.). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. ISBN: 978-1578062973

PLACE, Janey – PETERSON, Lowell. „Some Visual Motifs of Film Noir“. In: Silver, Alain – Ursini, James (eds.). *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2003. ISBN: 978-0879101978

PORTIS, Sidney A. *Life situations, emotions and hyperinsulinism*. 1950 [online]. [Cit. 28. 5. 2015]. Dostupné z <<http://jama.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=290766>>.

PRABHUPÁDA, Abhaj Čaranáravinda Bhaktivedanta. *Bhagavadgíta – taková, jaká je*, sv. I. Praha: The Bhaktivedanta Book Trust, 1998. ISBN: 91-7149-405-7

RAPHAEL, Frederic. *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*. New York: Ballantine books, 1999. ISBN: 0-345-43776-4

RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985. ISBN: 978-0691101743

RICHERSON, Peter J. – BOYD, Robert. *Not by genes alone: How culture transformed human evolution*. Chicago – London: Chicago University Press, 2005. ISBN: 0-226-71284-2

RUCHTI, Ulrich – TAYLOR, Sybil – WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. New York: W. W. Norton, 2000. ISBN: 978-0-393-32119-7

SHAPOSHNIKOV, E. A. – IOSELIANI, K. K. – CHUGUNOV, V. S. – NARINSKAIA, A. L. *The asthenic syndrome and mental work capacity*. [Cit. 28. 5. 2015]. Dostupné z <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1297495>>.

SHARMA, Raja. *„Comedy“ in New Light-Literary Studies*. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011. ISBN: 978-1257107537

SCHNITZLER, Arthur. *Slečna Elsa*. Přeložil Vladimír Tomeš. Praha: Odeon, 1977. ISBN: 01-005-77

———— *Snové novely*. Přeložila Gabriela Veselá. Praha: Akropolis, 1992. ISBN: 80-901020-2-6

———— „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion“. *Internationale klinische Rundschau: Medizinische Schriften*. 1889, č. 3.

SMIEŠKOVÁ, Alena. „Edgar Ulmer a noirová femme fatale“. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21). ISSN: 1335-1893

SOBCHACKOVÁ, Vivian. „Lounge time: chronotop filmu noir a období poválečných krizí“. Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č.1 (21). ISSN: 1335-1893

SPRINGMEIER, Fritz – Wheeler, Cisco. *The Illuminati Formula Used To Create An Undetectable Total Mind Controlled Slave*. USA: Springmeier & Wheeler, 1996. ASIN: B0006QXVU4

SPRUIELL, Vann. „Deterministic Chaos and the Sciences of Complexity: Psychoanalysis in the Midst of a General Scientific Revolution“. *The Journal of American Psychoanalytic Association*. 1993, roč. 41, č. 1. ISSN: 00030651

STEVENSON, Robert Louise. *A Child's Garden of Verses*. New York: Dover Publications, 1992. ISBN: 978-0486273013

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000. ISBN: 80-86138-27-5

TWERASER, Felix. „Schnitzler`s Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives“. In: Lorenz, Dagmar C. G. (ed.). *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Woodbridge: Camden House, 2003. ISBN: 978-1571132130

VACHAUD, Laurent. „Le Secret de la Pyramide“. *Positif*. 2013, č. 623. ISSN: 0048-4911

VINCENDEAU, Ginette. „Francúzky film noir“. In: Kaňuch, Martin – Michalovič, Michal (eds.). *Poetika zločinu: Francúzky film noir*. Bratislava: producer, 2012. ISBN: 978-80-971098-0-6

VÍTEK, Tomáš – STARÝ, Jiří. „Zrcadlení chaosu“. In: Víték, Tomáš – Starý, Jiří – Antalík, Dalibor (eds.). *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN: 978-80-87054-26-0

VOVELLE, Michel. „La religion populaire: Problèmes et methodes“. *Le monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie*. 1977. ISSN: 0758-4431

## SEZNAM FILMŮ (české názvy)

*2001: Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick).

*Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965, Jean-Luc Godard).

*Ani stín podezření* (Shadow of a Doubt, 1943, Alfred Hitchcock).

*Asfaltová džungle* (The Asphalt Jungle, 1950, John Huston).

*Astenický syndrom* (Asteničeskij sindrom, 1989, Kira Muratova).

*Atlas mraků* (Cloud Atlas, 2012, Tom Tykwer, Lana Wachowski a Lilly Wachowski).

*Barry Lyndon* (Barry Lyndon, 1975, Stanley Kubrick).

*Člověk bestie* (La Bête Humaine, 1938, Jean Renoir).

*Čubka* (La Chienne, 1931, Jean Renoir).

*Dáma v jezeře* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery).

*Dáma ze Šanghaje* (The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles).

*Dej zítřku sbohem* (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950, Gordon Douglas).

*Den začíná* (Le Jour se lève, 1939, Marcel Carné).

*Doktor Divnoláska* (Dr. Strangelove, 1964, Stanley Kubrick).

*Dotek zla* (Touch of Evil, 1958, Orson Welles).

*Dr. Mabuse – dobrodruh* (Dr. Mabuse: Der Spieler, 1922, Fritz Lang).

*Drawing Restraint 9* (Drawing Restraint 9, 2005, Matthew Barney).

*Druhý dech* (Le Deuxieme souffle, 1966, Jean-Pierre Melville).

*Empire* (Empire, 1964, Andy Warhol).

*Havran* (Le Corbeau, 1943, Henri-Georges Clouzot).

*Hluboký spánek* (The Big Sleep, 1946, Howard Hawks).

*Honička* (The Chase, 1946, Arthur D. Ripley).

*Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920, Robert Wiene).

*Kde končí chodník* (Where the Sidewalk Ends, 1950, Otto Preminger).

*Křížová palba* (Crossfire, 1947, Edward Dmytryk).

*Láska* (Love, 2015, Gaspar Noé).

*Laura* (Laura, 1944, Otto Preminger).

*Líbej mě až k smrti* (Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich).

*Lidská touha* (Human Desire, 1954, Fritz Lang).

*Lidství* (L'Humanité, 1999, Bruno Dumont).

*Lisztománie* (Lisztomania, 1975, Ken Russell).

*Lola běží o život* (Run Lola Run, 1998, Tom Tykwer).

*Lolita* (Lolita, 1962, Stanley Kubrick).

*Madame de...* (Madame de..., 1953, Max Ophüls).

*Mahler* (Mahler, 1974, Ken Russell).

*Maltézský sokol* (The Maltese Falcon, 1941, John Huston).

*Malý César* (Little Caesar, 1931, Mervyn LeRoy).

*Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick).

*Milkování* (Liebelei, 1933, Max Ophüls).



*Modrá jirina* (The Blue Dahlia, 1946, George Marshall).

*Moloch* (Moloch, 1999, Alexandr Sokurov).

*Mulholland Drive* (Mulholand Dr., 2001, David Lynch).

*Nábřeží zlatníků* (Quai des Orfèvres, 1947, Henri-Georges Clouzot).

*Nashville* (Nashville, 1975, Robert Altman).

*Neznámí v domě* (Les Inconnus dans la maison, 1942, Henri Decoin).

*Nová vlna* (Nouvelle vague, 1990, Jean-Luc Godard).

*Objížďka* (Detour, 1945, Edgar G. Ulmer).

*Olověná vesta* (Full Metal Jacket, 1987, Stanley Kubrick).

*Ono* (Ono, 1989, Sergej Ovčarov).

*Osudový dotek* (The Butterfly Effect, 2004, Jonathan Mackye Gruber a Eric Bress).

*Osvícení* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick).

*Pan výtvarník* (Gospodin oformitel, 1988, Oleg Těpcov).

*Podsvětí Šanghaje* (The Shanghai gesture, 1941, Josef von Sternberg).

*Pohádka pohádek* (Skazka skazok, 1979, Jurij Borisovič Norštejn).

*Pojistka smrti* (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder).

*Polibek smrti* (Kiss of Death, 1947, Henry Hathaway).

*Policajt* (Un flic, 1972, Jean-Pierre Melville).

*Pošťák vždy zvoní dvakrát* (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett).

*Práskač* (Le Doulos, 1962, Jean-Pierre Melville).

*Přišvinovy papírové oči* (Bumazhnye glaza Prishvina, 1989, Valerij Ogorodnikov).

*Promiňte, omyl* (Sorry, Wrong Number, 1948, Anatole Litvak).

*Prostříhy* (Short cuts, 1993, Robert Altman).

*Pryč od minulosti* (Out of The Past, 1947, Jacques Tourneur).

*Rej* (La Ronde, 1950, Max Ophüls).

*Socialismus* (Film socialisme, 2010, Jean-Luc Godard).

*Spalující touha* (Eyes Wide Shut, 1999, Stanley Kubrick).

*Stezky slávy* (Paths of Glory, 1957, Stanley Kubrick).

*Sunset boulevard* (Sunset Blvd, 1950, Billy Wilder).

*Světla v soumraku* (Laitakaupungin valot, 2006, Aki Kaurismäki).

*Šarlatová ulice* (Scarlet Street, 1945, Fritz Lang).

*Šest stop vysoká* (Oraalppokkam /Six Feet High/, 2014, Sanal Kumar Sasidharan).

*Taxikář* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese).

*Třetí muž* (The Third Man, 1949, Carol Reed).

*Úsměv* (Ulybka, 1991, Sergej Popov).

*Útlocitný policajt* (Čuvstvitělnyj milicioněr, 1992, Kira Muratova).

*V prvním sledu* (Pervyj ešelon, 1956, Michail Kalatozov).

*Veřejný nepřítel* (The Public Enemy, 1931, William A. Wellman).

*Vlna zločinu* (Crime wave, 1954, André de Toth).

*Vražda je moje porážka* (Murder is my beat, 1955, Edgar Ulmer).

*Výtah na popraviště* (Ascenseur pour l'échafaud, 1958, Louis Malle).

*Zabijáci* (The Killers, 1946, Robert Siodmak).

*Zjizvená tvář* (Scarface, 1932, Howard Hawks).

*Ztracená dálnice* (Lost Highway, 1997, David Lynch).

*Ztracený víkend* (Lost Weekend, 1945, Billy Wilder).

*Zvětšenina* (Blow-Up, 1966, Michelangelo Antonioni).

*Žena petrolejáře* (Žena kerosinščíka, 1988, Alexandr Kajdanovskij).

*Žena ve výloze* (The Woman in the Window, 1944, Fritz Lang).

*Život je zázrak* (Život je čudo, 2004, Emir Kusturica).

## **SEZNAM FILMŮ (původní názvy)**

2001: A Space Odyssey (1968, Stanley Kubrick).

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (1965, Jean-Luc Godard).

Ascenseur pour l'échafaud (1958, Louis Malle).

Asphalt Jungle, The (1950, John Huston).

Asteničeskij sindrom (1989, Kira Muratova).

Barry Lyndon (1975, Stanley Kubrick).

Big Sleep, The (1946, Howard Hawks).

Blow-Up (1966, Michelangelo Antonioni).

Blue Dahlia, The (1946, George Marshall).

Bumazhnye glaza Prishvina (1989, Valerij Ogorodnikov).

Butterfly Effect, The (2004, Jonathan Mackye Gruber a Eric Bress).

Chase, The (1946, Arthur D. Ripley).

Clockwork Orange, A (1971, Stanley Kubrick).

Cloud Atlas, 2012 (Tom Tykwer, Lana Wachowski a Lilly Wachowski).

Crime wave (1954, André de Toth).

Crossfire (1947, Edward Dmytryk).

Čuvstvitěľnyj milicioněr (1992, Kira Muratova).

Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, Robert Wiene).

Detour (1945, Edgar G. Ulmer).

Double Indemnity (1944, Billy Wilder).

Dr. Mabuse: Der Spieler (1922, Fritz Lang).

Dr. Strangelove (1964, Stanley Kubrick).

Drawing Restraint 9 (2005, Matthew Barney).

Empire (1964, Andy Warhol).

Eyes Wide Shut (1999, Stanley Kubrick).

Film socialisme (2010, Jean-Luc Godard).

Full Metal Jacket (1987, Stanley Kubrick).

Gospodin oformitel (1988, Oleg Tšecov).

Human Desire (1954, Fritz Lang).

Killers, The (1946, Robert Siodmak).

Kiss Me Deadly (1955, Robert Aldrich).

Kiss of Death (1947, Henry Hathaway).

Kiss Tomorrow Goodbye (1950, Gordon Douglas).

L'Humanité (1999, Bruno Dumont).

La Bête Humaine (1938, Jean Renoir).

La Chienne (1931, Jean Renoir).

La Ronde (1950, Max Ophüls).

Lady from Shanghai, The (1947, Orson Welles).

Lady in the Lake (1947, Robert Montgomery).

Laitakaupungin valot (2006, Aki Kaurismäki).

Laura (1944, Otto Preminger).

Le Corbeau (1943, Henri-Georges Clouzot).

Le Deuxieme souffle (1966, Jean-Pierre Melville).

Le Doulos (1962, Jean-Pierre Melville).

Le Jour se lève (1939, Marcel Carné).

Les Inconnus dans la maison (1942, Henri Decoin).

Liebelei (1933, Max Ophüls).

Lisztomania (1975, Ken Russell).

Little Caesar (1931, Mervyn LeRoy).

Lolita, 1962 (Stanley Kubrick).

Lost Highway (1997, David Lynch).

Lost Weekend (1945, Billy Wilder).

Love (2015, Gaspar Noé).

Madame de... (1953, Max Ophüls).

Mahler (1974, Ken Russell).

Maltese Falcon, The (1941, John Huston).

Moloch (1999, Alexandr Sokurov).

Mulholand Dr. (2001, David Lynch).

Murder is my beat (1955, Edgar Ulmer).

Nashville (1975, Robert Altman).

Nouvelle vague (1990, Jean-Luc Godard).

Ono (1989, Sergej Ovčarov).

Oraalppokkam (2014, Sanal Kumar Sasidharan).

Out of The Past (1947, Jacques Tourneur).

Paths of Glory (1957, Stanley Kubrick).

Pervyj ešelon (1956, Michail Kalatozov).

Postman Always Rings Twice, The (1946, Tay Garnett).

Public Enemy, The (1931, William A. Wellman).

Quai des Orfèvres (1947, Henri-Georges Clouzot).

Run Lola Run (1998, Tom Tykwer).

Scarface (1932, Howard Hawks).

Scarlet Street (1945, Fritz Lang).

Shadow of a Doubt (1943, Alfred Hitchcock).

Shanghai gesture, The (1941, Josef von Sternberg).

Shining, The (1980, Stanley Kubrick).

Short cuts (1993, Robert Altman).

Skazka skazok (1979, Jurij Borisovič Norštejn).

Sorry, Wrong Number (1948, Anatole Litvak).

Sunset Blvd (1950, Billy Wilder).

Taxi Driver (1976, Martin Scorsese).

Third Man, The (1949, Carol Reed).

Touch of Evil (1958, Orson Welles).

Ulybka (1991, Sergej Popov).

Un flic (1972, Jean-Pierre Melville).

Where the Sidewalk Ends (1950, Otto Preminger).

Woman in the Window, The (1944, Fritz Lang).

Žena kerosinščika (1988, Alexandr Kajdanovskij).

Život je čudo (2004, Emir Kusturica).

