

Články

FELLINIHO LOĎ STÁLE PLUJE...

Hudebně-dramatický plán operní fresky

Ivan Žáček

Přes zdánlivě konkrétní dobové zasazení se Felliniho alegorická freska *A loď pluje* vymyká rámci běžného historického filmu. Touto svou klamnou historickou objektivitou se vnitřně odlišuje od svých druhových předchůdců, *Satyriconu* a *Casanovy*, přece jen založených na literární předloze a respektujících, byť v minimální míře, jisté historické danosti. (Již celé názvy – *Fellini* – *Satyricon* a *Casanova Federika Felliniho* naznačují silně osobitý přístup k historickému syžetu.) Pro snový příběh filmu *A loď pluje* je historická ambientace jen základním, mlhavě nadhozeným půdorysem, jakoby záminkou pro artikulaci mnohem univerzálnějšího poselství, jehož filozofie přibližuje tuto Felliniho chmurnou vizi spíše předchozí *Zkoušce orchestru*. Pohlédneme-li diachronně na Felliniho tvorbu přelomu sedmdesátých a osmdesátých let (*Zkouška orchestru* 1978, *Město žen* 1979, *A loď pluje* 1983), pak shledáme, že střední díl této trojice, *Město žen*, představuje svým vypjatým subjektivismem krajní kontrast k oběma sousedním dílům, u kterých autorská osobnost Felliniho vystupuje mnohem krotčeji, zkázněněji, služebněji vůči ideovému poselství zakódovanému v závěrech obou filmů. A velký mág světového filmu, tam i zde, adresuje svou výpověď, své varovné poselství vskutku univerzálně – celému lidstvu. Jestliže jsme o organismu orchestru ve *Zkoušce* řekli, že představuje synekdochu celé italské společnosti sedmdesátých let, a činí tím dílo jedním z nejpolitictějších Felliniho filmů, úzce spjatých s konkrétní dobou a jejími problémy, včetně sociálních (odbory apod.),¹⁾ pak lze metaforickou plavbu lodi *Gloria N.* chápat ještě univerzálněji. Zaoceánský parník vyplouvá na plavbu Jaderským mořem v červnu 1914, pár dní před sarajevským atentátem, a napjatá doba prvních dnů války se promítá i do katastrofického vyústění příběhu. Ale nemylme se – tyto historické reálie zde slouží obecnějšímu výkladu. Jde o plavbu korábu dějin, jakési lidské Archy, která má namířeno dále než jen k ostrovu Erimo a jejíž cíl, účel i smysl – byť mlhavě zastřený závěrečnou tragedií – je i cílem, účelem a smyslem lidských dějin. Ten se ostatně z jistého úhlu může jevit nejméně tak mlhavý jako onen zhoubný mrak ze závěru filmu, halící dějiště smrtelného zápasu na moři do těžko proniknutelného oparu. Ale jistě bude mít pravdu i ten, kdo bude chtít vidět v této podivné plavbě i cestu do tajemných hlubin jungovského podvědomí – i pro tuto možnost poskytl Fellini dostatek symbolické argumentace.

Kdo se to tedy plaví na této tajemné Arše? Nu, je-li toto reprezentativní vzorek lidstva, pak byl vybrán se smyslem spíše pro černý humor. Ale také s notnou dávkou nostalgie

1) Srov.: Ivan Ž á č e k, *Audiovizuální kontinuum ve Felliniho Zkoušce orchestru*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 31 – 44.

po něčem, co neodvratně zaniká. Ne, tato Archa nevyplovává na úsvitu lidských dějin – její plavba, zdá se, směřuje vstříc prázdnotě a konci. Jako by byla předurčena k tomu, aby vyplula naposledy. Věští snad konec dějin, zánik civilizace či jen jistého historického období, jisté společenské třídy? Samé neživotné tváře, jakási starodávná operní elita, fosilní připomínky zaslých věků, společnost prožraná deviacemi všeho druhu...

Tonino Guerra s Federikem Fellinim pracovali na vlastním námětu i scénáři již od počátku osmdesátých let. Samotná práce trvala pouhé tři týdny, ale pak scénář dozrál tři roky a nutno říci, že byl pro pozdější natáčení podkladem jen velmi nezávazným, což je ostatně typické pro většinu Felliniho filmů: „*Ted, když je film hotov, už vlastně ani nedovedu říci, co jsem původně cítil. Existuje film, který jsem natočil; ten, který jsem původně chtěl natočit, se jakoby rozplynul. Vzpomínám si, že jsem tenkrát mluvil o postavách, které by měly mučivé kouzlo, asi jako fotografie neznámých lidí. Říkal jsem, že chci natočit film ve stylu prvních filmů, tedy celý černobílý či spíš poškrábaný, se skvrnami od vlhkosti, jako staříčkový snímek z filmotéky. Zkrátka padělek, právě to mě na tom tak lákalo, protože si myslím, že opravdový film by takový měl být. Nevím už, kolik z původních záměrů ve filmu zůstalo, poněvadž potom, když už se točilo, bylo jako obvykle všechno jinak. Možná jsem tentokrát vynaložil trochu víc času než jindy na výběr typů. Připadalo mi, že potřebuji tváře, které by věrohodně vypadaly jako tváře lidí, kteří už nežijí, odváte časem, ale které se nás dotýkají, budí v nás zvědavost, protože nám připadá, že tenhle dávno nepoužívaný účes, tyhle starodávné šaty, ten úsměv, ten pohled navždy ztracený v dálce jako by nám poodkrývaly smysl nějakého příběhu, vyprávění o něčem životě. Myslil jsem proto, že možná herci z jiné země, z jiné společnosti, s jinými způsoby a zvyky by mohli lépe vyjadřovat tuhle vzdálenost v čase, tuhle vzrušující cizost. To je myslím ten pravý důvod, proč vedle italských herců uvidíte ve filmu herce anglické, francouzské, německé, kteří působí věrohodně i proto, že představují postavy těchto národností.*“²⁾

Budeme tedy kontinuálně sledovat **hudebně-dramatický** plán filmu a zaměříme se přitom převážně na vybrané, sémanticky nosnější sekvence. V ohnisku našeho zájmu bude, jak paralelismus obou plánů, linie **hudební** výstavby a linie **narativního** rozvoje, tak jak je zrcadlena v **příběhu**, ovlivňují integrální, výslednou rovinu **filmové** sémantiky, s cílem zodpovědět otázku: je zde hudba kvůli filmu nebo film kvůli hudbě? Co je zde prvotní a co odvozené? Tedy zda to byly speciální zákonitosti operního žánru (či jeho hudební složky), anebo naopak naratologické principy, které se promítly do výsledného filmového tvaru, do jeho stavby.

* * *

Prolog

Na molu v jednom přístavu (snad Neapoli) se na palubu velké zaoceánské lodi Gloria N. právě naloduje jakási vybraná, ezoterická společnost. Vůdčí osobnosti operního

2) Federico F e l l i n i, *A loď pluje*. „Film a doba“ 30, 1984, č. 3, s. 133.

světa Evropy i Ameriky, přátelé a ctitelé fenomenální sopranistky Edmey Tetuy, která náhle zemřela v zenitu svých sil, se tu shromáždili, aby splnili její poslední přání: rozptýlit její popel v okolí ostrova Erimo, kde se narodila.

Jednou z významných koncepčních změn je i to, že Fellini upustil od svého úmyslu natočit celý film jako němý, černobílý, s mezititulky, takříkajíc v prehistorickém stylu. Nakonec se k tak drastickému omezení svých výrazových prostředků prostě neodhodlal. Iluzi historické patiny se mu nicméně podařilo navodit velmi zdařile a s obvyklým šarmem. Zpočátku je tato iluze dokonalá, včetně poškrábání staříčké kopie, zrychlené frekvence, nechybí ani slabé vrčení projekčního přístroje. Úvodní záběr představuje skupinový výjev na molu, zcela ve stylu starých fotografií. Krátce po sobě přijíždějí auta s význačnými osobnostmi. To vše za jásotu dětí, produkce cirkusáků, houslistů, nedůvěřivých pohledů strážníků, jakoby vystřiženo z dobové kroniky, v lehce sépiovém tónu. Fellini se v maximální míře snaží o to, aby se přechod k plnému výrazivu moderního filmu děl co možná nenápadně, plynule, nepostřehnutelně. Iluze je, po úvodních asi třech minutách, nejprve narušena takřka váhavým nástupem **zvuku**, a sice zatím jen jeho **ruchové složky**. Při detailnějším ohledání odhalíme sofistikovanost řešení i v tom, že zatímco předchozí akce – nakládání těžkých břemen, radostné pobíhání, výskání dětí, produkce houslistů, příjezdy aut (kterým viditelně „střílí“ z výfuku) byly přímo těhotné zvukem, ostrým až agresivním hlukem, a němé ticho rušené jen tichým vrčením přístroje tedy tím více vynikalo, první, váhavě nastupující **ruchy** (skřípění povozů a slabé troubení lodi kdesi v přístavu) jsou realizovány jako fakultativní asynchronní ruchy mimo obraz, které bychom mohli i postrádat. Teprve poznenáhlu nabývá **zvuk** na váze a synchronizuje se v dalších záběrech s **obrazem**.

Vizuální složka celého filmu je vysoce stylizovaná, *mise en scène* představuje velmi rudimentární, ale také velmi uvážlivý výběr, je snímáno zpočátku jakoby neumělou kamerou, s četnými podexponovanými záběry, s trhavými skoky ve střihu – později, v průběhu celého filmu pak kamera naopak překvapí svou, u Felliniho nezvyklou, staticností – ale naopak s výrazně, od samého počátku ostentativně uplatňovanou ateliérovostí, umělým až kaširovaným charakterem staveb. Fellini si tady, jako už tolikrát, „udělal z nouze ctnost“ a dosahuje, zcela adekvátně mystickému, snovému, symbolickému ději, nejen působivého výtvarného řešení, trochu ahistoricky estetizujícího, ale vytváří i účinný kontrast k tragikomickému ladění příběhu, který by jinak byl v reálných exteriérech zřejmě nemyslitelný. Jeho volba je esteticky zdůvodnitelná (byť ovlivněna patrně i finančními důvody – *A loď pluje* je Felliniho nejméně nákladným „historickým“ filmem), i když vede mimo jiné k takovým důsledkům – jeden příklad za všechny –, že jeho mystický, nejzazší symbol, moře, na které se nyní konečně odhodlal v šedesáti třech letech vyplout, se promění v umělé, nabarvené plachty, nadouvané umělým větrem. Vsadit na toto řešení u filmu, jehož ústřední motiv – plavba po širém moři, ať už fyzická či metaforická – vyplňuje příběh od začátku až do konce, si může dovolit opravdu jen tvůrce Felliniho formátu.

Gloria N. je představena v prvním VC záběru, spíše jako abstraktní symbol lodi. Konvence je – z hlediska realismu – uzavřena s divákem vskutku brutálním způsobem: Tato velká, latexová, (zatím ještě) načernalá obdélníková plocha s přikresleným mohutným oblakem kouře, vycházejícím ze dvou komínů, bizarně se tyčících proti domalovanému horizontu v pozadí, bude představovat v tomto mém filmu loď, říká tvůrce divákovi s notnou dávkou sebejistoty až jízlivé. Moře pak budtež polyetylenové modré

plochy, posypané polystyrénovými kuličkami, nadouvané proudem vhněněného vzduchu. Divákovi nezbyvá než tuto hru přijmout a – ejhle! – přijme ji rád a s okouzlením, neboť vypravěčem tohoto neobyčejného příběhu je sám velký mág Fellini.

Do prvního záběru na slavnou primadonu vystupující z automobilu se vtipně prolnou vysoko čnějící věže nákladních jeřábů s mořem v pozadí, jako odlesk v okénku auta, skrze které se na ni díváme, což je nejen úsporně předaná informace o prostředí, ale i estetická kvalita sama o sobě, navíc zajímavě konotující protiklad mezi „novou“ technikou, beznadějně vytlačující „starý“ svět opery. Jedním z následujících záběrů – detailem na sopranistku, která hovoří se svým manažérem – se manifestuje přetrvávající absence **dialogu**: Fellini chce ještě chvíli prodlévat ve své iluzi. Pitvorně zrychlené hemžení davu kolem jakéhosi záhadného zahaleného monstra, jež je jeřábem zdviháno na palubu a z nějž se má později vyklubat jeden z klíčových symbolů filmu, tuto iluzi dále dotvrzuje, spolu se secesně stylizovanými **mezititulky**, jimiž nás vypravěč Orlando, uskakující, k nelibosti fotografa, před vodní sprchou, uvádí do základního rámce příběhu. „Proč se na molu shromáždila jednoho červnového jitra roku 1914 tato nevšední společnost?“ S příjezdem pohřebního vozu (začátek rituálu) nastupuje **hudba** a vytlačí tak konečně vrčení projekčního přístroje. Zároveň se poznenáhlu znormalizuje **obrazová frekvence**. Mág se vzdává své iluze viditelně nerad.

Panoramou objíždíme všechny přítomné, kteří, jakoby v reakci na první klavírní akord, který dosti překvapivě zazní, se všichni otočí směrem k pohřebnímu vozu, aby se účastnili rituálu předávání schránky s urnou. Z hlediska hudebně-dramatického plánu je to klíčový okamžik. **Hudba** se poprvé ujímá slova výrazným základním tématem, jež bude jedním z hlavních strukturálních prvků hudební výstavby. Jde o pomalou, výrazně introdukčně založenou větu v schubertovsko-schumannovském stylu (**a**), která je vystřídána kontrastním, hybnějším středním **dílem** (**b**), s pravidelným návratem **malé reprízy** (**a**), tedy celkově o **malou třídílnou formu**, zakládající **velký díl A**, který bude v hudebním plánu, spolu s následným operním blokem (**velký díl B**), vytvářet celý úsek **expoze**. To však již zní současně první **dialog** – jde o obřad předávání popela zemřelé zpěvačky.

K totalitě filmu už tedy zbývá jen **barva**. Její nástup je velmi rafinovaný, Fellini si k tomu vybral celkový záběr na bok lodi, který vyplňuje celou plochu plátna. Tak, jak palubní důstojník Partexano po schodech stoupá napříč černou plochou, se tato pozvolna vybarvuje, až sytá modř dominuje celému obrazu. Divákovo nejasné podezření, že se snad něco stalo s kopií, je rozptýleno hned v dalším záběru na shromáždění: teď přistoupí i zbylé barvy spektra. Není jich však moc, co do pestrosti ani intenzity. Tento film nebude hýřit barvami, speciální laboratorní technikou bylo dosaženo tlumeného barevného ladění s převahou teplých, hnědočervených tónů.

Film tedy nyní dokončil svou gramatickou i estetickou výbavu, dokončil své postupné vyzbrojování zvoleným arzenálem – i loď nabrala vše potřebné, včetně popela pro ceremoniál i uhlí pro kotle, jež se popelem teprve stane, proměnivši se v pohyb: Můžeme vyplout. Na plavbu mořem lidských dějin i bezbřehým mořem lidské psychiky, vstříc hlubinám podvědomí. Pravda, ještě něco chybí. Truchlící pozůstalí.

V celém díle je dvakrát užito hudby slavných italských operních árií, pospojovaných autorem hudby k filmu, Gianfrankem Pleniziem, v jakési **potpourri**. Užití opery má konotovat patos, ironii, fosilnost. První operní blok (**B**), jak už řečeno, je zahrnut do **expoze** a bude též v závěru reprízován. Nyní díky němu dostává nalodování dosud



1. Loď vyplouvá. „Andiam, andiam!“ zpívá sbor chlapů v kotelně.
Scéna parodující jistá klišé italských operních sborů.

chybějících pozůstalých oficiální lesk a pompu. V **repríze** pak budou operní árie svým očistným patosem korunovat závěrečnou katastrofu.

Všechno to vlastně vypadá přirozeně: jde o reprezentanty operního světa, slavné sopranistky a tenory; není logičtější řešení, než je při nalodování nechat zpívat árie a tak charakterizovat jejich původ, inklinace, ba takřka světový názor a navíc dodat obřadu slavnostnosti. Po úvodním tenorovém sólu a belliniovském sboru, („Amici, cantiamo“) (c), si tvůrci připravili krutý žert: nechají pěvce vystupovat po strmých schůdcích, což je činnost, jak stará divadelní moudrost praví, vždy pramálo důstojná, zvláště je-li zde navíc snímána velmi netaktním nadhledem, zato do taktu s hybnými šestnáctinami ústředního tématu Síly osudu (d), z něž je vystaven úvodní díl ouvertury a je i základním prvkem celého Verdiho díla. To audio-vizuální spojení je dosti komické – a přesně to měli tvůrci na mysli. Z těžé opery pak zazní ještě úryvek Alvarovy árie z 1. dějství (e) a Leonořiny árie z 4. dějství (f) – v novém otextování básníkem Andreou Zanzottem. Nový text, šitý na míru potřebám scénáře, zde evokuje ducha i zjev slavné heroiny. O mrtvých jen dobré. Celý blok uzavírá opět úvodní sbor (c) s vtipnou kódou parodující typické postupy sborové italské operní tradice („Andiam, andiam!“): kvartovou **progresi** mužského sboru představovaného polonahými topiči v kotelně (obr. 1). Tak tedy, plnou parou vpřed!

Celkový záběr na plovoucí loď, sledovanou z odstupu na nočním moři a zvuk lodní trouby se bude pravidelně opakovat a rozčleňovat děj na Prolog, 6 epizod a Epilog.

1. epizoda

Hemžení kuchařů a číšníků v lodní kuchyni (opět ve zrychlené frekvenci) (obr. 2) je doprovázeno hudbou z Čajkovského baletu Louskáček (g), která zde má funkci introdukce uvádějící nás do typické dobové taneční hudby (C), produkované salónní kapelou v obraze. **Diminuendo** a **ritardando** má svůj vizuální korelát v postupně se normalizující frekvenci, tak jak číšníci vcházejí do salónu, aby obsluhovali vzácné hosty a my jsme se mohli s nimi při té příležitosti blíže seznámit. Při hudbě ze Saint-Saënsova Karnevalu zvířat (Labuť) (h) je nám vypravěčem Orlandem představována Ildebranda Cuffari, slavná sopranistka, věčně druhá za svou sokyní Edmeou Tetuou, nyní tedy první diva operního světa, dále narcisistní tenor Šabatino Lepori, jeho manželka a advokát, intelektuální komik Ricotin s matkou a producentem, intendant londýnské Covent Garden sir Reginald Dongby s chotí Violetou a tajemníkem. Za zvuků salónně změkčilé mazurky (j) pak Orlando přechází k dalším stolům a představuje intendanta milánské Scaly, jeho kolegu z římské opery a tajemníka nadaného schopnostmi média (později využitými), infantilního dirigenta von Rupperta, primitivního tenora Aureliana Fuciletta, dva bratrance, stařícké choreografy z Vídně, ruského basistu Zilojeva („nejhlubší bas na světě“), mezzosopranistku Terezu Valegnani a sopranistku Ines Ione, učitele zpěvu, bratry Rubetti, energického dirigenta Albertiniho, který se již uvedl v úvodním operním bloku a mnoho dalších.

Nový vzruch přinese racek, který vtrhne do sálu – a straussovské valčíky (K). Nemůže mezi nimi samozřejmě chybět ten nejslavnější – Na krásném modrém Dunaji. Zde z něj zatím zazní introdukce a hlavní valčík. Racek je konečně vypuzen, přichází velkovévoda von Herzog (slovní hříčka), se svou slepou sestrou Teolindou a dvorní suitou, a postará se tak o náhradu již poněkud obehnaného tříčtvrťového taktu řízným sudým metrem, ztělesněným v rozkošném rakouském vojenském pochodu (L). Až nyní se dozvídáme vlastní účel cesty: rozprašení popela božské Edmey u ostrova Erimo. Celý blok salónní předmětné hudby (C) dospívá k repríze úvodního valčíkového dílu (K) (opět Na krásném modrém Dunaji, ale později se mihne i Vídeňská krev). Na kódě demonstruje slepá Teolinda svou unikátní schopnost „barevného slyšení“. Trochu již upozaděná „Tafelmusik“ se tak přesouvá do centra pozornosti a takt po taktu dostává od Teolindy přidělen barevný význam, což vyvolá živou debatu o této otázce, zvláště, když dojde i na vrcholné číslo produkce, barevnou identifikaci hlasů všech přítomných. Scéna prezentující Teolindino téměř rentgenové vizionářství je střižena ostře, takže valčíkový proud je náhle přerušen.

Ocitáme se v kapitánově kajutě, kde opět vrčí kličkou kameraman se svým staříckým aparátem a natáčí Orlanda, který hovoří trochu popleteně o cíli cesty, takže jej kapitán de Leonardis musí neustále opravovat. Spolu s ním a sirem Reginaldem, který nemá stání, pak procházíme celou lodí. Podivně vzrušený intendant totiž marně hledá svou nymfomaničskou choť, která se již v úvodních záběrech filmu cítila přitahována mužnými zjevy námořníků. Dongbyho radostně rozdychtěné tušení je správné. Fellini nám v celém díle s neobyčejným gustem servíruje nejrůznější typy abnormalit – tato odumírající operní společnost je vskutku vybraná. Uvidíme postupně pestré panoptikum sexuálních deviantů: nymfomanku, homosexuála, transvestita a fetišistu, pedofila. Ale tohle je – dovolí-li laskavý čtenář malé sexuologické extempore – opravdu něco speciálního a dosti vzácného. U našeho sira Reginalda se jedná o čistý typ kandaulis-



2. Zrychlený „balet“ v kuchyni na Čajkovského hudbu z Louskáčku

mu, charakteristického tím, že deviant netouží se objektu svého erotického zájmu zmocnit sám, nýbrž apetuje a vzrušuje se situacemi, kdy to za něj učiní jiní muži. Lady Violet není k nalezení, ačkoli sir Reginald prohledal celou palubu...

To však již zaznívají zevnitř lodi jakési podivné zvuky. Je to produkce bratří Rubetiových, kteří, doplnění na kvartet, vyluzují na skleničky naplněné vodou jakýsi hudební kousek. Je to Schubertův Moment musical f moll op. 94/3 (d). Rozkošný hudební vtípek sklídí velký úspěch, jen sir Reginald v pozadí fackuje číšníka. Lady Violet již zřejmě není nezvěstná.

Poetického účinku dosahuje Fellini celkem banálním ateliérovým efektem ve scéně, kdy se na večerní obloze zjeví slunce i měsíc současně. Levá polovina horizontu je zalita modrou září měsíce a pravá načervenalým světlem slunce – a na rozhraní obého přichází Ildebranda Cuffari – vznešená, ale vnitřně odumřelá fosílie operní primadony – vítaná obřadně dirigentem Albertinim. Jako přízrak objeví se náhle mladá dívka Dorothea, která Orlandovi učaruje. Její světlý, trochu tajemný zjev, je hudebně podbarven lyrickou klavírní improvizací (e), s přimíchanými poryvy lehkého větru. Je to jakýsi samostatný ostrůvek v hudební tkáni celého díla, epizoda předtím ani později již netematizovaná.

2. epizoda

Střih do následující sekvence rozhovoru v jídelně je hudebně přemostěn přetrvávající klavírní improvizací (e). Přátelé se baví o tom, jaká Edmea vlastně byla, ale je to jen tříšť osobních, vzájemně se vyvracejících vzpomínek, orientovaných vlastně egocentricky.

Účastníme se kandaulisticko-nymfomanické scény v ložnici sira Reginalda, který předtím s rozčilením sledoval, jak z jeho kajuty vycházel nějaký námořník, a nyní žádá po své choti, alespoň ex post, pikantní detaily. Fetišista hrabě di Bassano si zase promítá na improvizované plátno ve své kajutě obraz zbožňované pěvkyně, a aby nostalgické vzpomínky byla dokonalá, je to podbarveno impresionistickým klavírním preludováním, asi na způsob filmových produkcí na počátku století. Celý hudební úsek (f) je striktně vázán na promítaný obraz, takže s vypnutím přístroje je vypnuta i hudba. Tento hudební úsek se stane později základem zkoušeného oratoria.

V Orlandově filozofující digresi je možno spatřovat autorské stanovisko. „O čem to vlastně vyprávím? O plavbě po moři? O cestě životem? Ale o tom se nevypráví. Žijeme, a to stačí. Banální, co? Že už to bylo řečeno, a lépe? Bylo. Jenomže všechno už bylo řečeno.“

Scéna v kotelně (G) je vybudována s mistrovskou, typicky felliniovskou nadsázkou. Lze si stěží představit absurdnější prostředí pro produciování operních pěvců: obrovskou lodní kotelnu, kde pro hluk strojů téměř není slyšet vlastní slovo a kde se pro dusno stěží dá dýchat (obr. 3). Podélným řezem v podobě plošiny se zábradlím je naznačeno horizontální rozdělení scény na 1. a 2. třídu či, chcete-li, na jeviště a hlediště. Nelze, pro vtipnost, Fellinimu zazlívat, že se snaží, seč může, představit operu z té vůbec nejhorší, pokleslé stránky: primadonství a vokální idiocie pěvců, ješitná samolibost, se kterou soutěží o co nejvyšší tón, to vše bizarně kontrastuje s upocenou dělností chlapů tam dole, ve výhni kotlů. Samozřejmě, že se tenoři nedají dlouho vybízet. Následují úplné orgie vysokého c, s hudbou to samozřejmě nemá společného nic, už proto, že pěvci se trumfují samotnými závěry slavných árií, bez jakékoliv hudební souvislosti. Nejprve Fuciletto nasadí lačku svým „...vicino al sol!“ z úvodní Radamovy árie z prvního dějství Aidy. Pak kontruje Lepori závěrem květinové árie Dona José (2. dějství Carmen), „La fleur que tu m'avais jetée“. Fuciletto odpoví proslulou Manricovou strettou z Trubadúra (3. dějství), „All' armi!“ . Vypoulené oči, svědčící o enormní námaze, forzírování se snahou o co nejefektnější forte, které by překrylo hukot strojů, bel cantové manýry toho nejhoršího rangu – to vše vyvolává trochu rozpačitý údiv u polonahých, zpocených siláků u pecí. Tereza přispěchá s pomstychtivým Azuceniným „...sei vendicata, o madre!“ ze závěru Trubadúra. Ani největší hvězda, Ildebranda, neodolá patosu chvíle: Violettinovo vyznání lásky z Traviatty v jejím podání by jistě vyvolalo u každého italského melomana přímo frenetické ovace; v kontextu strojovery, téměř překryto hlukem turbín, však působí až surrealisticky nesmyslně. Nakonec trumfuje Fuciletto notoricky známou árií vévody ze čtvrtého dějství Rigoletta, „La donna è mobile“. Následují závěrečné pěvecké orgie, během kterých musíme spolu se zděšenými topiči naslouchat, jak se pěvci dostanou z c“ (resp. c^{'''}) na cis“ (resp. cis^{'''}), až konečně všechny porazí na znak Ildebranda svým omračujícím d^{'''}.

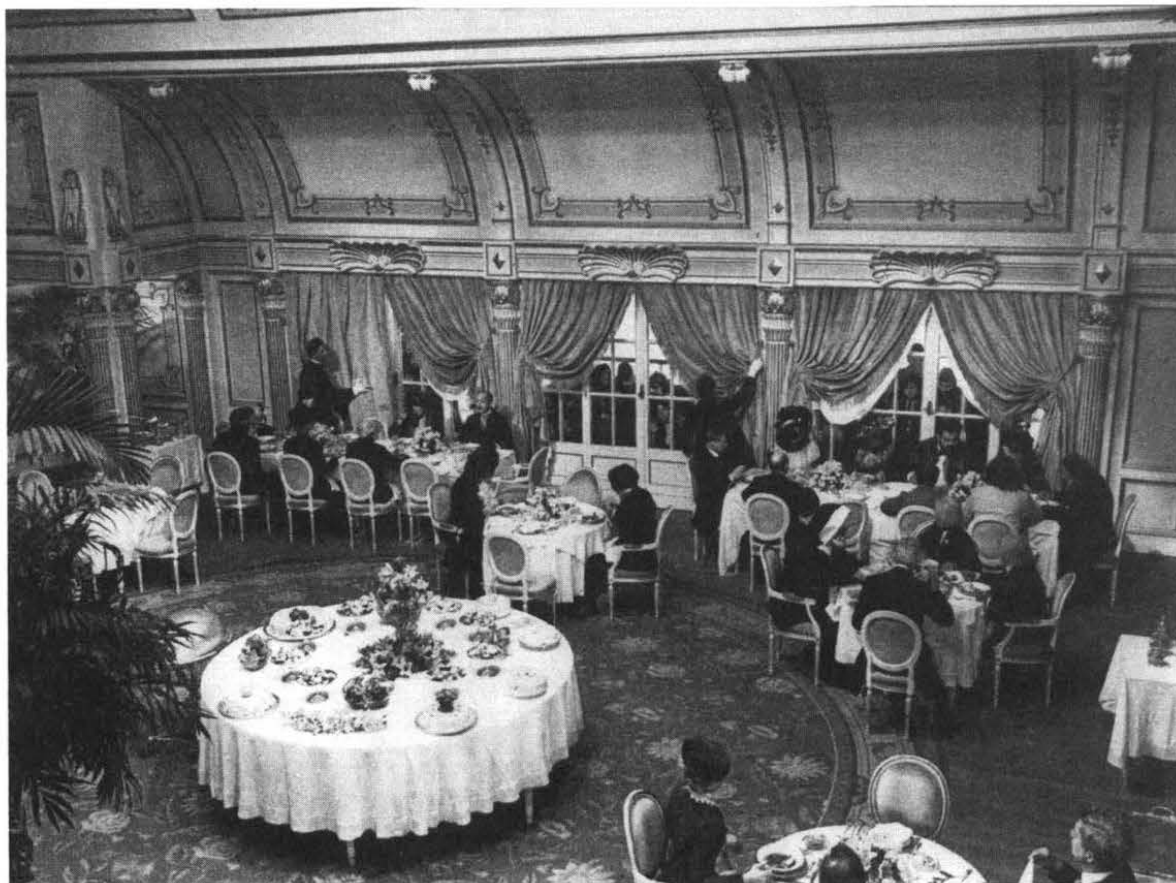


3. Felliho Wartburg – souboj pěvců v kotelně

3. epizoda

V této epizodě nás zaujme scéna, kdy dirigent Albertini zkouší v hudebním salónku s Ildebrandou u klavíru, zatímco na palubě se fotografují pasažéři. Nejprve manželé Dongbyovi, a pak velkovévoda s doprovodem. Hudba zkoušky (f), kterou již známe z projekce u hraběte di Bassana, proniká i na palubu a po chvíli se postupně vytrácí, vytlačena větrem, ve chvíli, kdy společnost odchází do kuchyně, aby se účastnila další zajímavé produkce - uspávání slepice basistou Zilojevem. K všeobecnému údivu se mu na třetí pokus, kterým dosáhne velkého *es*, konečně podaří uspat nejen nebohou slípku, ale i vypravěče Orlanda.

Následujícího dne dochází opět ke zkoušce oratoria (F). Obdobně se i my, po několika záběrech v hudebním salónku, ocitáme na palubě, kde Dorotea hádá věk Orlandovi, stále za vzdálených zvuků oratoria. Poté navazuje Domine Deum (F) v podání soupeřících tenorů Fuciletta a Leporiho. Zkouška je však po krátké době přerušena pro nesnesitelný zápach, který se odkudsi šíří celou lodí. Za přihlížení všech je vytažen na denní světlo páchnoucí nosorožec, aby byl očištěn od výkalů. Mohutná nakládací mašinérie, snímaná v celkových záběrech, typicky felliniiovská hra: stín nosorožce vrhaný na palubu, který předchází záběru na objekt sám, výkaly dopadající na palubu, očištná lázeň této obludy, násilím vytažené na světlo z hlubin podpalubí (či podvědomí), polonazí námořníci, kteří využívají proudu vody, aby se rovněž umyli, čímž



4. Ani Saint-Saěnsova sladká Labuť nezabrání tomu, aby hostům pod hladovými pohledy Srbů nezhořklo sousto v ústech.

vzbudí živou pozornost homosexuálního komika Ricotina – to vše představuje v rovině sémantického výkladu jednu z nejvýznamnějších sekvencí filmu.

4. epizoda

Ildebranda se chce v rozhovoru s učitelem zpěvu, bratry Rubettiovými dopátrat tajemství hlasu božské Edmey, ale dozvídá se jen, že pěvkyně si při zpěvu představovala spirálu, zpodobenou v závitech mořského šneka.

Ani při spiritistické seanci nedojde k odhalení žádného zásadního tajemství ze života fenomenální pěvkyně. Médium zprostředkuje vlastně její jedinou odpověď. To když na otázku kolegyně Terezy – Která opera ti byla nejprotivnější? – spadne z poličky kniha a otevře se na straně s da Vinciho Monou Lisou, řečenou Giocondou. Vskutku pádná odpověď – co chtít více?³⁾ Je to typická averze hýčkané primadony, postrádající v této dnes už, alespoň mimo Itálii, trochu pozapomenuté, preveristické opeře efektní, technickou bravurou vyšperkovaný part, který by jí posloužil k exhibici krásného hlasu. Ještě během seance jsme svědky výbuchu nezkrotného transvestismu u hraběte di Bas-

3) Domnívám se, že obrázek „tajemné“ Giocondy neodkazuje „jednoznačně k hádance, k tajemství“, jak soudí Zdeněk Zaoral (*Federico Fellini*. Praha 1989, s. 212), ale je prost veškeré záhadnosti: odkazuje pouze ke stejnojmenné Ponchielliho opeře, to je vše. Na přímou otázku přímá odpověď.

sana, který se zjeví k úžasu přítomných a nevoli média v ženském převleku, jako sama Edmea, aby všechny zesměšnil, ale je Fucilettem dopaden a odhalen.

Malá srbská holčička, kterou bratři Rubettiové objeví ráno na palubě, konečně uvádí do hry konfliktní srbský prvek, vyvolávající zápletku v zatím až příliš poklidně probíhajícím expozičním ději. Naloděním srbských trosečníků (přes protesty bohatých pasažérů) dostál kapitán sice kodexu námořnické cti, ale soužití na lodi tím bylo vážně narušeno. Srbové přihlížejí za okny opulentní večeři bohaté smetánky (obr. 4), tentokrát probíhající jaksi stísněně (Albertini: „Pod jejich pohledy mi hořkne sousto v ústech.“), ba ve spěchu. I muzikanti jsou nesví – dnes žádné valčíky: jde vlastně o kusou reprízu salónní hudby (c), nyní obsahující jen Saint-Saënsovu poetickou Labuť. Kontakt s hudbou v sále ztrácíme v okamžiku, kdy vycházíme vstříc hladovým Srbům spolu s dobročinnou lady Violet, která jako jediná neváhá nabídnout jídlo ze svého stolu těm potřebnějším. Zálibné pohledy, které přitom vrhá na statné mladé Srby, svědčí o tom, že popravdě nepůjde u ní ani tak o dobročinnost...

Po důrazných protestech hraběte von Huppernacha a policejního šéfa, hraběte Kuntze u kapitána Glorie N. jsou Srbové vykázáni na zád, kde je nataženým lanem nemilosrdně vytýčena demarkační čára mezi oběma světy. Evropské mocenské zájmy se promítají i sem, do tohoto mikrosvěta lodi.

V kajutě, před níž hlídkují ozbrojené strážce, zpívá Teolinda při partii šachu svému bratrovi jakousi německou ukolébavku („Es waren zwei Königskinder“) (h), kterou jej chce zbavit jeho strachu, či spíše temné předtuchy věcí příštích.

5. epizoda

Zde se odehrává nejrozsáhlejší hudební scéna filmu (J), představující významové těžiště celého středního, **evolučního** úseku hudebního plánu (C d e f G F c h J). Architektura lodi, s její horní a dolní palubou, poskytuje Fellinimu možnost horizontálního dělení scény. Na horní palubě se pohybují, večeří či popíjejí svůj večerní drink reprezentanti operního světa a dolní paluba ožívá stále více a více lidovou zábavou, srbskými zpěvy a tanci, tak jak se jižní Slované dostávají postupně do varu. Hudební produkci zahajují strunné tamburašské nástroje (bugarie, brače a kontrašice) a housle. Do této instrumentální přede hry zaznívají rozhovory zeshora, z „prvního balkónu“. (Orlando: „V pátém století přišli Srbové na Balkán, obsadili Epeiros a Thesálii – ti tak určitě zůstanou na zád!“) Vroucí lidový zpěv (ženský dvojhlas v sextách a terciích) (m) se stává stále výraznějším a přistupuje k němu později i mužský hlas. To se již prostřihem dostáváme na chodbu, kde probíhá „spiklenecký“ rozhovor von Huppernacha s Teolindou. Dlouhým polibkem je naznačen jejich, trochu záhadný, milostný poměr. Vracíme se opět doprostřed tanečního reje, který, zatím dosti spatra – doslova i obrazně –, sleduje operní smetánka. Rozpoutává se právě další taneční číslo, jakési vířivé „srbské kolo“, jehož neodolatelný temperament postupně zvedá ze židle přihlížející operní profesionály. Nutno říci, že z originální hudby Gianfranka Plenizia je právě toto číslo jistě ve všech směrech nejvýraznější a představuje hudební vrchol filmu. Charakteristické užití cikánské durové stupnice s **frygickou** sekundou, modulační celotónový pokles, pravidelně se opakující v průběhu taneční věty, nepravidelné střídání sudého a lichého metra ve středním dílu taneční formy, předsta-

vující jakési **prosté malé rondo (n o p n o p n)** a samozřejmě použití typických tamburašských nástrojů – to vše dodává hudebnímu výrazu nezaměnitelný etnický kolorit.

Profesionálové postupně roztávají a opouštějí horní plošinu, aby se stali součástí vířívého tanečního reje dole na parketě. Dva staří choreografové z vídeňské opery, vedoucí dosud teoretickou polemiku o tom, zda jde o sakrální pohanský tanec, jehož smyslem je přivolat déšť, či o odvozeninu z maďarského čardáše, neodolají jako první a sestupují dolů, vnést osvětu mezi primitivní Srby. Následuje basista Zilojev, který se zhlédl v hezké Srbce. Orlando tančí s Doroteou, mezitím sir Reginald se svým svérázným způsobem vzrušuje pohledem na lady Violet, která jde dole z náruče do náruče. Tereza i Ines tančí spolu uprostřed veselí tak nevázaného, že ani božská Ildebranda nakonec neodolá a počíná se „odvazovat“. Jejím tanci však sekunduje jen její ctitel Albertini. Polodetailem na zcela opilého hajduka tato velká taneční scéna končí.

Je noc, začíná pomalu svítat a poryvy skučícího větru jako by věštily cosi nedobrého. Na zádi všechno po prohýřené noci spí (panorama v C), jen dva bdící Srbové (jeden z nich je Mirko, pozdější atentátník) hledí upřeně k obzoru. Zahlédli již to, co ostatní zatím netuší: rakousko-uherský křižník plující pod plnou parou za nimi. Ticho protne dětský pláč – i ostatní se již probouzejí a přicházejí k zábradlí.

Na Glorii N. je nejvyšší pohotovost. Když jsou obě lodi na dohled, začnou si vyměňovat vlajkovou řečí svá poselství. Rakušani jsou nekompromisní: žádají okamžité vydání Srbů. Kulatým okénkem vidíme, že kapitán s důstojníky se snaží telegraficky se spojit s Římem. Rozhodují se celou věc co nejdéle protahovat. Po odmítavé reakci kapitána Glorie N. však zazní varovný výstřel (následný VC paluby dobře dokládá zděšení Srbů). Na kapitánský můstek přichází velkovévoda von Herzog, vloží se do věci a dosáhne odkladu. Glorii N. je povolena plavba k ostrovu Erimo a vykonání obřadu.

Poslední interpunkce mezi epizodami je řešena pomocí kódu, který je v celém filmu užít právě jen jednou, zde: **fokus**, jako funkce diachronního záběru. Plynulé přeostrvování začne nastupovat v okamžiku, kdy zprava poznenáhlu připlouvá do záběru v popředí Gloria N. a tak jak postupně překrývá rakousko-uherský křižník v pozadí, kamera přeostrvuje ze vzdálenějšího objektu na bližší. Protože odstup křižníku od Glorie N. je značný, a to i v reálných rozměrech ateliéru (pokud jde o prostorovu sugesci, má vyvolávat dojem jistě několika námořních mil) a protože zvolená **hloubka ostrosti** je relativně malá (ve filmu je často užíváno nižší hladiny osvětlení a spíše otevřené clony), je přesun ostrosti velmi dramatický: křižník v pozadí je nejprve rozostřen až na nezřetelnou skvrnu na horizontu a poté „převálcován“ masívní, homogenní černou hmotou Glorie N. Fellini zde tímto kódem dosáhl přesvědčivé sémantiky záběru: Gloria N. v této vlajkové, diplomatické bitvě zatím vyhrála a dosáhla svého. (Víme však, že pozdější vývoj přinese strašlivé konsekvence: v celkovém střetnutí nebude vítěze...)

6. epizoda

Temná čerň Glorie N. tedy ovládne celou plochu plátna, aby se následně prolнула se záběrem na ostrov Erimo, zahalený v mlze.

V hudebním plánu dochází nyní ke klíčovému okamžiku, k **repríze** celého úvodního **expozičního úseku (AB)**. Nejprve tedy klavírní **malé formy (ab)**, která otvírala první

scénu filmu. Obrazový kontext je stejný, opět příprava pohřebního ceremoniálu. Z labyrintu chodeb se noří, jeden po druhém, účastníci pohřbu. **Repríza (A)** je zkrácená, neboť neobsahuje uvnitř malé formy návrat **dílu a**. Na palubě zatím vzpomíná sir Reginald na to, co mu kdysi o sobě řekla slavná pěvkyně: „Někdy mám skoro jistotu, že ten hlas vlastně není můj. Já jsem jen čípek, bránice, dech. Nevím, odkud se bere ten hlas. Jsem jen nástroj, obyčejné děvče. Mám z něj dokonce strach. Celý život mě nutil dělat, co sám chtěl.“ – Je to zásadní autorská explikace, pokud jde o motivickou linii tajemného hlasu božské Edmey. V celkovém záběru na shromáždění čte pastor Žalm Davidův. V celkovém audiovizuálním plánu sekvence jsou obsaženy zřetelné rysy podporující třídlínný dojem reprízovosti. Je to možné proto, že příběh ve svém rozvoji dospěl k analogickému místu jako v **expozici** a nastolil dramatickou situaci, která umožňuje komplexně motivickou reminiscenci (pohřební obřad). A opět – je to jakési lyrické spočinutí, přímo volající po tom, aby bylo naplněno a umocněno operní hudbou. Všechny ceremoniální povely jsou si navlas podobné, vítr šumí, jako při nalodování, smysl základní situace je týž. Vše se opakuje o spirálu výš.

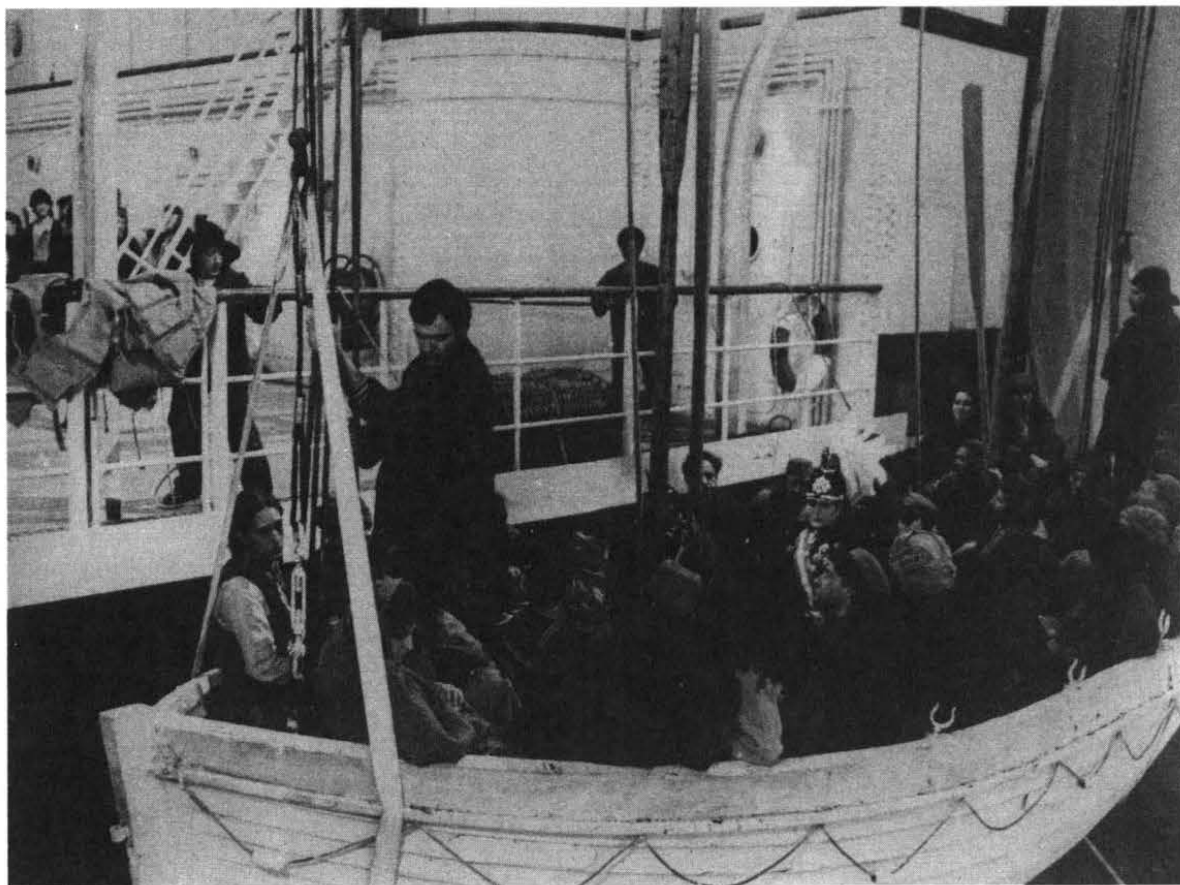
Popel zesnulé je větrem pomalu rozprašován, za zvuků Aidiny árie z 3. dějství Aidy (**O**) (zde je výjimečně zachován originální text), ve které si otrokyně v egyptském zajetí uvědomuje nemožnost návratu, vzpomíná na svou vlast, na to, že ji už nikdy nespatri („O, patria mia, mai più, mai più ti rivedrò!“). Dojetí se zmocňuje všech. Božský hlas se nese z trouby gramofonu a rezonuje v myslích všech přítomných, zatímco hromádka popela se pomalu tenčí. Hlas zanikne (uprostřed árie) zároveň s poslední částíčekou popela, kterou vítr odnese na moře. Bezprostředně po obřadu je zatčen hrabě von Hupernach (v okolí velkovévody, zdá se, není místo pro dojetí). Stalo se tak na příkaz Teolindy. Význam jidášského polibku se nám tím zpětně ozřejmí.

Prvním z výrazně cizorodých, zcizujících prvků užitých v závěru filmu je Orlandovo rozebírání různých možností vyústění příběhu. Odkládáje své svršky, uvažuje s námi nahlas: „Bylo by bývalo krásné, kdyby se dojetí dotklo i srdcí Rakušanů. Jenže se tak nestalo. Chtěli Srby, a jak! A bylo by bývalo ještě krásnější, kdybychom my, tváří v tvář té zpupnosti, byli řekli: Ne, my je nedáme!“

Ano, to by bylo jistě krásné, ale tato varianta je možná jen v opeře, v její patetické nadsázce. Aby mohla fungovat tak, jak po ní tvůrci žádají, v nových souvislostech jejího příběhu, je však nejprve nutno, před implantací sem, do synkretické struktury filmu, ji zbavit jejího původního příběhu, původního libretního kontextu.

Sbor řízený Albertinim se v nově otextované rovině následujícího operního bloku (**B**) staví na rozhodný odpor: „Ne, ne, my je nedáme!“ Povšimněme si, že se zpívá na hudbu z Aidy (**p**), nejprve z 1. obrazu 1. dějství, kdy egyptský sbor vyhlašuje nesmiřitelně válku nepříteli („Guerra! Guerra!“) a dále na oslavný pochod z 2. scény 2. dějství, kterým Egypt vítá návrat vítězného vojska s Radamem v čele.

Ke všemu odhodlaný sbor pokračuje „nesmrtelným hitem“ z Nabucca („Va, pensiero, sull' ali dorate“) (**q**) a do toho, už polonahý, Orlando: „Křižník ovšem Srby zatknout musel. Byl to rozkaz a na palubě byl velkovévoda, který představoval Rakousko-Uhersko.“ A tak, zatímco nasloucháme podmanivému zpěvu židovského sboru v babylónském zajetí (opět motiv srdceryvné vzpomínky na tak vzdálenou vlast!), jež nový text stále žene do nesmiřitelnosti vůči rakouskému ultimátu, pozorujeme, jak se velkovévoda naloduje s celým svým doprovodem do záchranného člunu (obr. 5). Uhrančivé, nám již známé téma z ouvertury Síly osudu (**d**) přímo srší nesmlouvavou



5. Felliniho paralela: Srbové jsou vydáváni všanc Rakušanům za zvuků sboru Židů z Nabucca teskně vzpomínajících na svou vlast („Leť, myšlenko, na zlatých křídlech...“).

energií, jenže co je to platné, když v simultánně probíhající „reálné“ akci jsou do dalšího člunu nakládáni Srbové, aby byli Rakušanům vydáni na milost a nemilost. Fucilettův dramatický výkřik („Ahimè!“) vyzní jen jako prázdné operistické gesto. Z dalšího tématu Leoneřiny katarze ze 4. dějství Síly osudu (**f**) zní již smířlivá rezignace. To se k Mirkovi, nastupujícímu do člunu, vrhá Dorotea, jeho vyvolená. Fellini cítí potřebu tento okamžik akcentovat ještě v pětinásobné (!) transfokaci z různých úhlů, zřejmě aby bylo jasné opravdu každému, že jde o rozhodný zlom v ději. (Nemyslím si, že by to bylo šťastné řešení. Těch zcizujících efektů je již nějak příliš...) Do nalodování Mirka a Dorotey zní velmi bizarní vertikální kombinace (**p/k**) odhodlaných výkřiků („Guerra! Guerra!“ z Aidy) a přízvěk Straussova valčíku, vyznívající trpkou ironií. Dokonalý hudební obraz schizofrenní rozpolcenosti!

Oba zamilovaní odplouvají s ostatními Srby v jednom člunu, směrem ke křižníku a mají oči jen pro sebe. Polyetylénové plachty se mocně vzdouvají pod nápor ventilátorů a ohnivě rossiniovské **stretto** (**r**).⁴⁾ Opět návrat k Síle osudu (**d**), jejíž energické téma je přehlušeno výbuchem granátu, který v zoufalém odhodlání vrhl Mirko proti křižníku. Do reprízy Leoneřiny árie (**f**) s námi Orlando opět diskutuje: „Snad to zavinil neuvážený čin mladého teroristy. Je však možné, aby taková primitivní ruční bomba

4) Autorovi se v tomto případě nepodařilo identifikovat, ze které Rossiniho opery citovaný úryvek pochází.

vyvolala dějinnou katastrofu? Hodil ji opravdu onen srbský mladík? Jestliže se právě zamiloval, vrhal by se skutečně vstříc zkáze? Zdá se, že ano.“ A do toho vidíme, pro větší názornost, třikrát zpomalený záběr vrhání granátu. Orlando, nyní již celý v plaveckém úboru a se záchranným pásem: „Podle jedné bomba padla do útrob křižníku a vybuchla přímo pod hlavní jednoho děla. Dělo pak automaticky vystřelilo a to zřejmě vyvolalo řetězovou reakcí střelbu celé baterie.“

Nábytek v salónu se kácí, zkáza se šíří i ve vnitřku lodi, kterou Orlando spěšně opouští a přitom pokračuje: „Jiní však říkají, že terorista a bomba jsou nesmysl a že křižník chtěl tak jako tak vyvolat mezinárodní konflikt.“ S další verzí se nám ani nemá odvahu svěřit. V následujících záběrech vidíme konečně ony tolikrát diskutované výstřely křižníku: ostošest pracující lidská obsluha u střílející baterie by spíše dávala za pravdu teorii č. 2. Na palubě potápějící se lodi se ještě zpívá Rossini (r), část pěvců přitom spěšně nasedá do posledního člunu, který ještě zbývá. Albertini s hrstkou věrných zůstává na lodi.

Všechny procesy konverze mezi moderním a historickým filmem budou nyní probíhat v opačném smyslu než na začátku. Nejprve se začíná opět zrychlovat frekvence, což vidíme dobře na zmateně pobíhajících postavičkách na palubě. Ale zpívá se i v kotelně, která je již zpola zatopena. Podobně jako chodby vnitřku lodi, kde za klavírní improvizace na téma ze Síly osudu (f) plavou kufry pasažérů. Hrabě di Bassano až do poslední chvíle točí kličkou svého přístroje a promítá si obraz milované Edmey.

Slavnostním pochodem z Aidy (2. scéna 2. dějství) (s) celý operní blok (B), obsahující **malé díly (o p q d f p/k r d f r f s)**, končí. Albertiniho neúnavné gesto burcuje ty, kteří tu ještě zbývají – na lodi se zpívá až do samého konce. Titanic, o dva roky dříve, se prý také potápěl za zvuků opery... – tvrdí ti, kdož přežili. Závěrečná katastrofa je však univerzální. Ne, není v ní místa pro žádného vítěze. Prudký výbuch zachvátí i rakousko-uherský křižník, patrně se stal obětí vlastní zuřivé palby. Potápí se i člun s velkovodou.

Je dobojováno. Je dozpíváno. Zní už jen příroda. Poryvy větru. Vzaly za své – všechny ty tak lidské zvuky: zvuk děl i hudba vyšších sfér. Zde nikoli platónských.

Epilog

Panoramující kamera, ukazující poslední smrtelný zápas těch, kteří zbyli na Glorii N., se na hraně boku lodi nezastaví, pokračuje ve svém pohybu dál a Fellini se tak ocitá, mimo hru svého příběhu. Následují, dnes již proslulé, záběry na technické zařízení ateliéru, zatímco božské operní melodie jsou již jen rozmělněny v dozvucích improvizujícího klavíru (f). Ale přece jen si opět najedeme do objektivu kamery a vstoupíme ještě naposled do našeho příběhu, teď již traktovaného opět černobíle a se škrábanci stařícké kopie. Orlando nás ujišťuje, že mnozí z našich známých našli spásu – člun Aurora byl zachráněn hydroplánem a člun Severní hvězda doplul zázrakem do Ancony. A pokud jde o něj – on na to vyzrál: veze si v člunu nosorožce, ono tak pracně očištěné podvědomí, jako jediný hmatatelný výdobytek celého příběhu. Zdalipak prý víme, že nosorožec dává výborné mléko? Rychlým odjezdem se vzdalujeme a zanecháváme tuto prazvláštní Archu s jedním vzorkem přeživšího lidstva na horizontu. Vrčení projektoru a kruhová stíračka jsou definitivní tečkou filmu.

* * *

Po zevrubném, diachronně vedeném, prozkoumání celého **hudebně-dramatického děje** v jeho audiovizuálním paralelismu je dobře patrné, že ve Felliniho fresce *A loď pluje* je dramatická stavba do značné míry heteronomní, řízená zvnějšku, příběhu transcendentními, extradramatickými principy. Počáteční scenáristický nápad, oživit tento prazvláštní, snově založený příběh operními scénami či výjevy, vedl ve svých důsledcích k tomu, že opera se stala nejen kořením, ironickým symbolem dávných, již zašlých či zacházejících věků, ale, nevyhnutelně, i základním stavivem a nosným pilířem dramatické stavby díla.

Před tvůrci filmu, kteří se rozhodli takto, nutno říci způsobem dosti nezvyklým a objevným, zapojit operu do filmového příběhu, vyvstal nemalý dramaturgický problém. Operní dílo je, stejně jako film, povahy **synkretické** a jako komplexní, **syntetický** celek je do struktury filmu pochopitelně nelze implantovat. Důvody jsou více než zřejmé: v obecné rovině je to principiální, **druhovú nekompatibilitost** obou poetik – operní drama mimo jiné zcela odlišným způsobem dává dramatický obsah do času, rytmus operní narace s jeho pravidelným zhušťováním a zředováním děje je pro film prvkem heteromorfním a těžko stravitelným – a pokud jde o rovinu našeho příběhu, věru těžko pro něj, byť i jen pro jeho dílčí motivy, hledat nějaké analogie v operních syžetech, (zvláště chtěli-li tvůrci filmu, jako praví Italové, zůstat omezení výhradně na národní italskou operu).

Bylo tedy nutno odoperovat to vše nepřenositelné, co tvůrci pro účely svého, dosti bizarního scénáře nemohli potřebovat, a použít onen vhodný zbytek, totiž hudbu. Netřeba snad příliš zdůrazňovat, že ze živoucího organismu celku takto vypreparovaná **dílčí složka** naprosto není schopna samostatného života.⁵⁾ Budiž přičteno k dobru tvůrcům filmu, že si toto dobře uvědomovali a svůj labilní, křehký výtěžek, operní hudbu, zbavivše ji původního dramatického kontextu, neprodleně vybavili kontextem novým: naroubovali ji na novou kostru svého příběhu. Kupodivu tato problematická a velmi choulostivá operace dopadla celkem uspokojivě a štěp se ujal. Není to ani tak zásluha tvůrce hudby, Andrey Zanzotta, jako zejména zdařilé, citlivé celkové práce **hudebně-dramaturgické**.

Tvůrci si vytvořili dobré předmostí již tím, že respektovali **hudební zákonitosti** takto podvojně založeného příběhu. Učinili operu takřikajíc jeho hlavním hrdinou a bystře pochopili konsekvence, ke kterým toto řešení vede: její hudební složka, byť i zbavená svého kontextu, přesto, nebo spíše právě proto, diktuje příběhu své imanentní zákony. Nepřestává totiž být hudbou a její tektonické zákony se tedy musely promítnout do linie **narativního** rozvoje, do roviny výstavby **příběhu**. Děj Felliniho filmu *A loď pluje* je tedy, od samého základu, vnitřně strukturován tak, aby byl **funkcí hudby**, tj. aby vyhověl **ryze hudební potřebě třídlínného reprízového zarámování**. Základní nosné

5) Že se až příliš často dějí nesmyslné pokusy oživovat tento ubohý pahýl, zacházet s tímto skomírajícím odřezkem, jako by to byl smysluplný, samostatný celek, je věc jiná. Věru smutný je často způsob existence operních árií v našem kulturním životě: jsou rozměňovány a neorganicky přesazovány do prostředí, jemuž nebyly určeny a jemuž se svým charakterem bytostně vzpírají, tj. mimo divadlo; tím hůře, že zde nemohou fungovat jako původní celky, a to jak po paradigmatické, tak syntagmatické ose, s vertikálním a už vůbec ne s horizontálním dramatickým kontextem, se kterým nicméně ve své kusosti, co složky, důsledně počítají. Ale to do naší úvahy už opravdu nepatří.

situace jsou v *expozici* i *repríze* typově shodné a jejich funkcí je umožnit nasazení zamýšleného bloku operních árií, což vyšlo bezezbytku, neboť jsou již samy o sobě, jako lyrické oázy uprostřed dramaticky se odvíjejícího příběhu, založeny latentně operně. Upřesněme tedy poněkud své předchozí tvrzení v tom smyslu, že to není ani tak opera (jako komplexní, syntetický žánr), ale již čisté hudební zákonitosti, co se promítlo a ovlivnilo rozhodujícím způsobem dramatickou stavbu díla. Za největší úspěch tvůrců filmu pak považují, že se jim podařilo, byť měli na mále, proplout se svou lodí mezi oněmi proslulými skalisky, Charybdou a Skyllou, a navíc vytvořit svérázný příběh, suggestivně tlumočící naléhavé, obecně lidské poselství. Dokázali sloučit téměř neslučitelné: **zákony ryze hudební tektoniky** i, stejně tak nepominutelnou, **aristotelskou poetiku dramatu** – starou ostatně téměř jako ty dvě potouchlé skály. Velký, moudrý mág Fellini si počínal jako zkušený, vyzrálý lodivod – a jeho loď mezi nimi proplula se zdarem. A že byly tentokrát proklatě blízko u sebe – a moře, (ač z polyetylénu), bylo velmi bouřlivé! Neradno, komukoli, zkoušet ho napodobit. Tento ojedinělý tvůrčí čin zůstane patrně v dějinách kinematografie osamocen. Fellini byl jen jeden. Že byl? Ne, on je. Jeho loď stále pluje...

Poznámka autora

Tato studie byla dokončována právě ve dnech, kdy se mistr ocital možná již v jiné lodi, té Chárónově, a mířil kamsi na druhý břeh. Budiž tedy přijata jako skromný hold velkému umělci, který nám tolikrát dokázal z filmového plátna učarovat.

PhDr. Ivan Žáček (1952)

Vystudoval hudební vědu na Filozofické fakultě UK v Praze. Zabývá se otázkami filmové hudby a vztahem obrazových a zvukových složek filmového díla. Působí rovněž jako překladatel a úpravce dialogů ve filmovém a televizním dabingu. V současné době pracuje v oddělení teorie a dějin filmu NFA.

(Adresa: Národní filmový archiv, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

A loď pluje (E la nave va)

132', barva, produkce Itálie – Francie (RAI + Vides Roma – Gaumont Paris), 1983.

Námět a scénář: Federico Fellini a Tonino Guerra. **Režie:** Federico Fellini. **Kamera:** Giuseppe Rotunno. **Výtvarník:** Dante Ferretti. **Kostýmy:** Maurizio Millenotti. **Hudba:** Gianfranco Plenizio. **Texty písní:** Andrea Zanzotto. **Střih:** Ruggero Mastroianni. **Produkce:** Franco Cristaldi.

Hrají: Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari – zpívá Mara Zampieri), Peter Cellier (sir Reginald Dongby), Norma West (lady Violet), Jonathan Cecil (Ricotin), Pina Bausch (princezna), Antonio Vezza (kapitán), Sarah Jane Varley (Dorotea), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto – zpívá Giovanni Bavaglio), Fred Williams (Sabatino Lepori – zpívá Carlo Di Giacomo), Maurice Barrier (Zilojev – zpívá Boris Carmeli), Elisa Mainardi (Teresa Valegnani – zpívá Nucci Condo), Linda Polan (Ines Ione – zpívá Elizabeth Norberg Schulz), Paolo Paolini (Albertini), Franco Angrisano (kuchař), Franco Ressel (lékař), Janet Suzman (Edmea Tetua), Fiorenzo Serra (velkovévoda), Philip Locke (ministrský předseda), Colin Higgins (policejní šéf), Roger de Bellegard (generál), Luigi Uzzo (třetí důstojník), Pasquale Zito (hrabě di Bassano), Claudio Ciocca (druhý důstojník), Alesandro Partesano (palubní důstojník), Domenice Pertica (pastor), Ginestra Spinola (sestřenice Edmey), Umberto Zuanelli a Vittorio Zarfati (bratři Rubettiové), Aisha Bragadin (žena Leporiho), Franca Maresa (matka Dorotey), Roberto Caporali (otec Dorotey), Elizabeth Kaza (kameraman), Ugo Francareggi (barman), Wolf Gaudlitz (sekretář Ildebrandy).

Schematický přehled hudebního plánu

<i>rozměr velké formy</i>	<i>rozměr malé formy</i>	<i>funkce</i>
A B	a b a c d e f c	expozice
C d e f G F c h	g h j k l k	evoluce
A B	a b O p q d f p/k r d f r f s f	expozice

S U M M A R Y

FELLINI'S SHIP IS GOING FOREVER...

Musical-dramatic Structure of the Operatic Fresco

Ivan Žáček

A continuous and detailed exploration of the selected parts of the **musical-dramatic** plan in its audiovisual parallelism was made in this study and it became obvious that in the Fellini historic fresco *E la nave va*, **the dramatic construction is, to a great extent, heteronomous**, ruled from outwards by extradramatic principles. The original dramaturgical idea, to enliven this specific dreamy story by operatic scenes, led in the end to the more drastic consequences: the opera became not only flavourings, ironic symbol of the bygone days, but also the essential building material and the central pillar of the dramatic construction of the whole work.

A considerable problem arose before the authors who decided to integrate, in such a surprising and revealing way, the opera into the dramatic stuff. The opera work in itself is, similarly to the film, **syncretistic** but it can not be, notwithstanding, as a **synthetic complex whole**, implanted into the film structure. The reasons are more than obvious: generally speaking, it is **the principal incompatibility** of the both poetics, either of them being of a very specific kind – in case of the opera drama, the dosage of the dramatic contents into the operatic time is quite different from that of the film, the typical rhythm of the opera narration, with its regular condensation and dilution of story is an heteromorphous element for the film – and, as for the specific level of our story, there are hardly any, even particular, motives out of it that could find any analogy in operatic sujets (especially, when we consider the liberate dramaturgical limitation of the film authors within the realm of the national Italian opera).

It was then necessary to amputate everything that was intransferable and, in terms of the rather bizarre scenario, useless, and to use that convenient remnant, i.e. the music. There is no need to stress the principal inability of this partial component, cut out of the complex organism, as for its independent life. Good for the authors, Fellini and Guerra, that they realized this contextual dependency of the musical component of the opera. Having cleared the labile, fragile yield of their operation, the music, of its original dramatic context, they provided it immediately with the new one: they grafted the music on the skeleton of their story. We must say, strange and odd as it may seem, that the result of this problematic and delicate operation turned out to be quite satisfactory and the graft took well. It is the result of the successful, fine work on the musical dramaturgy rather than on the original film music (including musical transitions connecting the selected excerpts of the Italian arias – prevailing from the operas of Verdi, Bellini and Rossini) which was composed by Andrea Zanzotto.

The authors created solid bridge-head in their dramaturgy by respecting **musical** laws of this dual-based story. They made the opera its main hero, so to say, and anticipated the consequences of this approach: its musical component, even if cleared of its context – or, maybe, the more so – impresses its own immanent laws to the story. It truly is still music – the music with its **purely musical tectonic principles** and it is quite natural that these principles **were projected into the horizontal level of the narrative, into the construction of the story**. The story of the Fellini's film *E la nave va* has then a very specific inner structure, in accordance with its being **a function of music**, its correspondence with **pure musical demand of the three-part reprise scheme (A X A')**. The basic vehiculum of the both dramatic situations in exposition and reprise are essentially equal and their function is to enable the use of the proposed opera arias sections (a kind of potpourri) which was fully successful since the both situations in themselves have **latent operatic basis**, as **lyrical oases** amidst the **dramatically** evolving story. The middle **evolutional section** of the film (X) is represented by almost the whole voyage of the mystical ship, with the emergence of the plot, and the great serbic dance as the central musical scene of the film which leads to the collision. The reprise of the opera section is then reserved to the final catastrophe and it is the pathetic strength of the opera that gives the work its cathartic purport.

The résumé of the study could be then, in short, put in this way: **the dramatic construction of the film was impressed considerably by synthetic opera principles and, specifically, by pure musical tectonic laws. The opera poetics influenced the main character and the closing of the both great sections – that of introductory embarkment and of the funeral ceremony leading to the final catastrophe – and the abstract musical scheme projected itself into the overall dramatic framing of the whole work.**

English by Ivan Žáček