

Články

ČTVERO PODOB
NEBEZPEČNÝCH ZNÁMOSTÍ

Část první

Marie Mravcová

I. Román – 1782

Historie filmového adaptování literárních děl nás už dostatečně poučila, že filmařská ambice se nezastaví před ničím – ani před sebeuznávanějším arcidílem, ani před sebe-složitější strukturací významových plánů, ani před zcela nesyžetovou výstavbou děje apod. Není proto divu, že se nezastavila ani před žánrem epistolárního (dopisového) románu, který v některých svých realizacích představuje projev dosti zbytnělého slovesného verbalismu (není míněno *a priori* pejorativně), neboť slovní výmluvnost tvoří často samu podstatu dopisové komunikace, náleží k ambicím pisatele – v případě literární fikce pisatele-postavy. Jeden z nejproslulejších epistolárních románů – *Nebezpečné známosti* Choderlose de Laclos – se pak dočkal už trojího filmového ztvárnění, a to v době vzdálenější (1959; režie Roger Vadim) i zcela nedávné (1989, režie Miloš Forman; 1988, režie Stephen Frears).¹⁾ Vzhledem k tomu, že v tomto případě nešlo pouze o žánrovou modifikaci, ale přímo o popření žánru literární předlohy, nezbyvá nám, než si onen popřený žánr ujasnit, včetně historického exkurzu.

Epistolární román představuje zcela svébytný žánrový typ se svou vlastní poetikou, sémantikou a historií, typ, jenž měl neobyčejný význam zejména pro prohloubení románového psychologismu, pro zobrazení skrytých – výhradně vnitřních – dějů, ale i sebestylizující masky. Přispěl rovněž k perspektivizaci prozaické výpovědi, to jest vědomému uplatňování subjektivního hlediska – nejen jedné či dvou, ale i celé skupiny postav (přesněji řečeno respondentů). Příběh pak mohl být podán jako příběh zrcadlící se v různých vědomích, v rozmanitých hodnotících postojích, náhledech apod.

1) Na tomto místě zmiňme zajímavou okolnost, a sice fakt, že polský filmový kritik a historik Alexander Jackiewicz označil souslovím „nebezpečné známosti“ kontakty filmu s literaturou vůbec. Současně název *Nebezpečné známosti literatury a filmu* (Niebezpieczne swiązki literatury i filmu. Warszawa 1971) zvolil pro soubor svých kritických a analytických statí. Tento soubor tvoří součást třídílného cyklu spolu s publikacemi *Film jako román XX. století* (Film jako powieść XX. wieku. Warszawa 1968) a *Dějiny literatury v mém kině* (Historia literatury w moim kinie. Warszawa 1974).]

Za „vynálezce“ epistolárního románu, tedy toho, kdo si poprvé uvědomil možnost vyprávět prostřednictvím dopisů, je považován anglický parlamentní tiskař Samuel Richardson (1689 – 1761) a za díla zakladatelská jeho romány *Pamela aneb Odměněná ctnost* (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) a *Clarissa aneb Historie mladé dámy* (*Clarissa, or The History of a Young Lady*; 1747 – 1748; později *Clarissa Harlowe*). V obou případech jde o opusy velmi rozsáhlé, stavějící zápletku a její peripetie na motivu svůdcovském (připomeňme si, že tento dominuje i v díle Laclosově) s tím, že ranější text tvoří dopisy pouze jediného pisatele (*Pamela* se svěřuje rodičům s útrapami, jež jí působí svody záletného pána a se svým vítězným dopravením svůdce k oltáři), zatímco v pozdějším se počet respondentů rozšířil (píše sváděná, unesená a zneužitá hrdinka, její libertinský únosce, příslušníci měšťanské rodiny).

V epoše rozkvětu epistolárního románu, to jest v epoše sentimentalismu a preromantismu, se k jeho předním reprezentantům řadí Jean-Jacques Rousseau s *Novou Heloisou* (*Julie, ou la Nouvelle Héloïse*; 1761)²⁾, Johann Wolfgang Goethe novelou *Utrpení mladého Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*; 1774, přeprac. 1787), Ludwig Tieck *Příběhem pana Williama Lovella* (*Geschichte des Herrn William Lovell*; 1795 – 1796), kde se uplatnilo dokonce dvacet čtyři pisatelů a adresátů.

Nebezpečné známosti (*Les Liaisons dangereuses*) Pierra Ambroise Choderlose de Laclos vydané v roce 1782 (okamžitý, až skandální ohlas způsobil, že vyšly ještě v témže roce několikrát) představují vrcholné dílo epistolárního žánru.³⁾ Tvoří je 175 dopisů, napsaných, odeslaných či doručených v průběhu pěti měsíců (mezi 3. 8. a 26. 12. 17+ +). Bohatou a komplikovanou korespondenční sítí tvoří skupina respondentů s různou mírou účasti (objeví se i ojedinělý vstup anonymního pisatele). Umně sestrojený soubor dopisů ozvláštňuje autor i tím, že výměna listů odvisí od vývoje děje, že se uplatňuje forma jednostranného dopisování („Cecilie Volangesová Sofii Carnayové do ...ského kláštera“), že se jeden dopis přikládá k jinému jako dokladový materiál (dopis v dopise) apod. Celek je pak čtenáři předkládán jako edice provedená jistou profesionální osobou stojící mimo děj, tedy vydavatelem, čímž se „stvrzuje“ existence textů před dílem. V rámci autentifikační hry se čtenářem se uvádí, že vydávaný soubor představuje jen nepatrný počet vybraný z mnohem rozsáhlejšího souboru, a to tak, aby se zachovaly ty dopisy,

2) K tomuto vrcholnému dílu evropského sentimentalismu, zahrnujícímu dopisy dvou milenců, jejichž cesty se musely nadlouho rozejít, se Laclosův nesentimentální román několikrát přihlašuje aluzí a citací. Těží z něho motto („Viděl jsem mravy své doby, a proto jsem vydal tyto spisy.“); na *Novou Heloisu* se rozpomíná Valmont (v dopise č. X): „Síly nebeské, měl jsem duši pro bolest; dejte mi duši pro blaženost!“ K tomu autor v roli vydavatele v poznámce (rukopisu) dodává: „Pan de Valmont zřejmě s oblibou cituje Rousseaua a vždy ho svým zneužíváním hanobí.“ (Choderlos de Laclos, *Nebezpečné známosti*. Praha 1968, s. 391. Dále jen stránky v textu.) Když markýza de Merteuil líčí jednu ze svých rafinovaných milostných schůzek, uvádí, že jí šlo o zopakování „rozmanitých tónů“, které hodlala použít, a proto si jako součást přípravy přečetla „kapitolu z Pohovky, jeden dopis z Heloisy a dvě La Fontainovy povídky“ (s. 35). K tomu jen dodejme, že Pohovku (1749) sepsal tehdy módní autor Claude-Prosper Jolyot Crébillon (1707 – 1777), hlavní představitel galantní literatury 18. století.

3) České překlady: 1914 (Kamil Grund; výbor pod názvem *Nebezpečná přátelství*), 1928 – 1929 (St. K. Neumann), 1968 (Dagmar Steinová). Titul románu doplňuje podtitul: „... aneb Dopisy sebrané v jisté společnosti a vydané pro poučení jiných panem C.... de L.... Jak patrně, naznačují iniciály identitu fiktivního vydavatele s reálným autorem.

které se pořadatelé jevíly nezbytné pro souvislý smysl událostí či pro vývoj charakterů. Vydavatel v předmluvě informuje také o změně jmen a zásadě časové posloupnosti, o tom, že nedal souhlas ani pro rozsáhlejší změny jazykové a slohové, ani pro krácení, neboť tomu, kdo mu listy předal, šlo o zachování původní podoby. Autentifikační role fiktivního poradatele a editora pak pokračuje v rámci poznámek a vysvětlivek pod čarou, kde se zejména upozorňuje na vypouštění dopisů a jeho důvody. Informuje se rovněž o dopise nezachovaném (simuluje se tedy vliv náhody mimo dílo), o změně adresáta (od jisté fáze se Cecilie Volanges přestane svěřovat přítelkyni z kláštera a za důvěrnici si zvolí markýzu de Merteuil), o tom, jak se některé svazky dostaly do rukou Valmontovy tety paní de Rosemonde. V závěru se konstatuje nedokončenost, k níž vedly „zvláštní důvody a ohledy“.

Dopisová forma, zakládající námi sledovaný žánr, zprostředkovává v rámci románové fikce řadu funkcí, které sice scenáristické přetvoření musí ve značné míře pominout, může však také promyslet a realizovat jejich využití. Předně nám jde o funkci komunikační – o zprostředkování dialogického kontaktu mezi postavami, které se ocitají na různých místech (Paříž, venkovské sídlo), nebo na stejném místě, kde se ovšem problematizuje možnost intimnější komunikace z důvodů společenské etikety či proto, že jedna ze zúčastněných stran dialog odmítá. Píše se kvůli sdělení nejrozmantějších informací, kvůli přesvědčování toho druhého (o své pravdě, o své náklonnosti, o svém žalu apod.), kvůli obnovení kontaktů a zjištění, jak si naše věc stojí u osoby, o níž máme zájem... Dopis slouží sebevyjádření, hlavně však sebe prezentaci, sledující záměr zapůsobit v zájmu svých osobních záměrů. V neposlední řadě jím lze prokázat kultivovanost slohu, výmluvnost, ovládnutí zdvořilostní a milostné konverzace. U Laclose nejpozoruhodnější slohové výkony nepochybně předvádí dvojice intrikánů, prokazující neobyčejnou výřečnost a argumentační přesvědčivost, tedy schopnost, jež jim usnadňuje manipulaci s těmi, kdo dopisnímu papíru svěřují pouze své skutečné prožitky a názory. Lze říci, že to, co v případě Pamelu vyvolávalo mocné dojetí – to jest co nejbezprostřednější a nejupřímnější sebevýraz – stává se v *Nebezpečných známostech* zbraní, využívanou hojně těmi, kteří si s city druhých hrají, zatímco své vlastní zapírají nebo předstírají (dokonce i upřímnost sebeobvinění).⁴⁾

Dopisová síť umožňuje předvést zmnoženou podobu postavy i její nazření z více subjektivních hledisek. Jde-li o intriku, pak obraz strůjce zhruba vytváří jednak relativně pravdivá tvář a skutečný záměr, jednak maska „nasazovaná“ pro druhé tak, aby jí bylo věřeno. Jedině na základě této důvěry je totiž možno ovládat cizí vědomí, duši i život. Protože však každý dopis myslí vždy na adresáta, nelze nabýt nikdy úplnou jistotu, zda hra (přiznané uplatnění strategie) je vskutku pouhou hrou a zda „odkrytí karet“ už nic

4) Na libertinské přehodnocení jedné z funkcí dopisové výpovědi, tedy na záměnu bezprostřednosti sdělení za umění hodnověrné přetvářky se v románu přímo poukazuje, a to formou instrukce, kterou udílí markýza de Merteuil Cecilii Volanges. Nabádá ji totiž k tomu, aby se učila se vši přesvědčivostí říkat, co si ve skutečnosti nemyslí: „Vynasnažte se trochu pilovat svůj sloh. Píšete stále ještě jako dítě. Je mi jasné z čeho to pramení; říkáte totiž všechno, co si myslíte. Tak to může chodit mezi Vámi a mnou, protože si jedna před druhou nemáme co zakrývat: ale se všemi lidmi! A především s Vaším milencem! Vždycky byste vypadala jako hlupáček. Musíte si přeci uvědomit, že když někomu píšete, je to pro něho a ne pro Vás: nesmíte se proto ani tak snažit mu říci, co si myslíte, ale spíš to, co se mu líbí.“ (s. 248 – 249)

dalšího neskrývá. Hrou a za hrou se totiž může maskovat opravdové zaujetí a sebeobnovení může být jen další mystifikací. Jak nesnadné je tuto zapeklitost předvádět pouhou hereckou akcí, není mi třeba zvláště zdůrazňovat.

Text dopisu při vši možné konvencionalitě má schopnost charakterizovat postavu podle jejího sociálního statutu a prokázat její charakter, povahu i duchovní vybavenost. Zvláště výmluvným osobnostem pak poskytuje prostor pro bohatou verbalizaci nejen bezprostřední zkušenosti a čerstvého zážitku, nýbrž i životní filozofie, světonázoru, morálních postojů, poučení... tedy širokého intelektového horizontu. Lze konstatovat, že kupříkladu Laclosův Valmont „ctnostnou prezidentovou“ doslova udolává právě úžasnou slohovou vlohou a že ona je mu velmi zdatným protivníkem, neboť dokáže skvěle argumentovat a protiargumentovat ze své autentické mravní báze; rovněž ve svém zájmu a ve své hrůze z podlehnutí (absence písemného projevu této postavy ve všech třech filmových variantách způsobuje snížení osobnostního formátu). Dodejme ještě, že stejně neomezený prostor poskytuje dopisová forma výpovědi rovněž patosu: zveličování, nadsazování, emočnímu vzepětí apod. Ten by ovšem v případě promluvy vyřčené působil natolik přepjatě, že by se mohl zvrátit ve svůj opak – v komickou teatralitu.

Dopisový charakter Laclosova díla dotváří rovněž tematizace samotného aktu psaní a čtení, aktu pro filmové ztvárnění dostupného a také v různé míře uplatněného ve všech třech námi sledovaných realizacích. Děje se tak například formou rad a lekcí, které udílí zkušenější protagonisté milostných her mladší generaci (Cecilie, Dancený), čímž mladičké milovníky dále vplétají do svých záměrů.⁵⁾ Zanedbat nelze také funkci dějotvornou. Prozrazení skrývané korespondence znamená odhalení utajovaného vztahu a přináší zamilované dvojici komplikace. Uloupený dopis informuje svědce o skutečném duševním stavu odmítavé ženy, když neodpovídá na dopisy a svěruje se jen své důvěrnici (prezidentová de Tourvel paní de Rosemonde). Výmluvné jsou i stopy slz či opis listu kdysi vráceného, přesto ale takto (opisem) uchovaného. Nakonec se dopisy stávají nástrojem msty, doličným předmětem usvědčujícím amorálnost, cynismus a zločin, nástrojem prohlédnutí apod. O tom, že tato účast dopisů v intrice, zápletky, tragickém a deziluzivním vyústění je pro film dramaturgicky výhodná svědčí pak všechny tři filmově-dramatické verze Laclosova díla.

Dříve než se pokusíme o stručný interpretační nástin hlavních charakterů *Nebezpečných známostí*, to jest reprezentativních typů, ztělesňujících znaky libertinů 18. století, přehlédneme dějový sled románu, který jsme rekonstruovali z dopisové sítě tak, jak to udělali nebo neudělali, ale měli udělat, i autoři scénářů, pokoušející se o jeho krkolomné adaptování:

Část první

Román o manipulaci s city (o jejich vyvolání a ovládnutí) a životy se otevírá intrikou. Markýza de Merteuil povolává do Paříže z venkovského sídla svého někdejšího milence a komplice vikonta de Valmont, aby svedl z kláštera nedávno navrácenou mladičku

5) Když kupříkladu Valmont komentuje svůj podíl na milostném listu Cecilie Volanges („Napodobuje co nejlépe její žvanění, pokusil jsem se podnítit lásku tohoto mladého muže přesnější nadějí.“), konstatuje současně, kolik rolí vůči rytíři Dancenymu právě hraje: „Co všechno nejsem ochoten pro Danceného učinit! Budu zároveň jeho přítelem, důvěrníkem, sokem i milenkou!“ (s. 274)

Cecilii Volanges (15 let), snoubenku hraběte de Gercourt (toho času na Korsice), jenž markýzu kvůli sňatku opustil a zakládá si na panenské čistotě. Vikomt ovšem účast na markýzině plánu energicky odmítá: nechce se snížit k příliš snadnému svůdcovskému úkolu; v současné době ho plně zaměstnává okouzlující, avšak mimořádně ctnostná a hluboce věřící paní de Tourvel, dlejší v čase manželovy nepřítomnosti na zámku Valmontovy tety. Markýza od počátku tuší nebezpečí, že v tomto případě je svůdce sám sváděn, a tak uzavírá se svým důvěrníkem sázku: v případě, že jí k nohám složí důkaz o přemožení počestné ženy, oddá se mu. – Přes varování starší přítelkyně (matky Cecilie Volanges) uvěří paní de Tourvel ve Valmontovu hranou upřímnost (svůdce poodhalí cosi ze své hříšné minulosti) a snahu o napravení. – Od svého sluhy Azolana, kterého pověřil úkolem navázat poměr s komornou prezidentové, vikomt zjistí, že ho nechává „božská pámbíčkářka“ sledovat, a proto zinscenuje v chudé rodině dobročinný výstup, čímž mocně zapůsobí na její zbožnou duši. Když ale překvapí dobývanou ženu citovým výbuchem a „přizná“ milostnou tohu, vyplaší ji tím. Nastává delší období vyhýbání se osobnímu kontaktu, období písemné obrany, plné odmítání, proseb, zapřísahání, projevů zoufalství apod. – Zatím se v Paříži začal rozvíjet Cecilii platonický milostný román s učitelem hudby a zpěvu, maltézským rytířem Danceny. Do utajeného vztahu je zasvěcena Cecilii zbožňovaná markýza de Merteuil („Můj bože, jak mám ráda paní de Merteuil!“), která ho může cele ovládat. Podaří se jí zinscenovat schůzku, ale Danceny se dle její informace nezmůže ani na polibek („Můj bože, jak jsou tihle oduševnělí lidé pitomí!“). – Valmont, jenž hodlá vyhovět prosbám „krásné samotářky“, aby se ze zámku vzdálil, překvapí její komornou v posteli se svým myslivcem, využije jejích rozpaků z nahoty a přiměje ji, aby se zmocnila panina kapsáře s dopisy. Mezi nimi najde jeden zkropený slzami (důkaz lásky) a odhalí pomlouvače v osobě paní de Volanges. Tím získá důvod, aby se účastnil markýziny msty a svedl Cecilii. – Hned po příjezdu do Paříže potkává bývalou milenkou Emilií. Když spolu opijí jejího současného mecenáše, tráví spolu sexuálně bouřlivou noc, během níž tělo děvky poslouží jako podložka k napsání horoucně zamilovaného listu. Jeho adresátka, paní de Tourvel, žádá, aby byla ušetřena podobných výlevů, a odhodlává se k mlčení.

Část druhá

Cecilie Volanges po krátkém záchvatu pokání (strach z ďábla) přistoupí na schůzku s rytířem v době, kdy markýza zadržuje ze všech sil její matku na návštěvě. „Pitomec Danceny“ však opět nikam nepokročí. Velká manipulátorka se rozhodne posílit mladistvé emoce nastolením překážky: naočkuje paní de Volanges podezření o pravé povaze vztahu její dcery k učiteli a označí místo možné skryše na dopisy. Po odhalení milostné korespondence upadne Cecilie do bezbřehého hoře. Markýza, její utěšovatelka, pak vnukne matce, aby utrápenou dceru vzdálila na zámek Valmontovy tety, kam se vikomt vzápětí vrací v nové roli – zprostředkovatele dopisování mladé dvojice. Současně však jako vykonavatel markýziny pomsty. Vůči „božské prezidentové“ zaujímá pozici oddaného a podřízeného služebníka, odmítá ale nabízené přátelství („Říkám si, opakuji si, že je lepší být Vás hoden, než Vás získat.“). Cecilie se zdráhá opatřit Valmontovi klíč od svého pokoje.

Část třetí

S pomocí Dancenyho se podaří Valmontovi, aby Cecilie přistoupila na jeho plán s klíčem a v dívčině loži pak lehce překoná počáteční odpor (použije fintu s polibkem, který měla dát, a nikoliv si vzít). Dceřino rozrušení si matka vyloží jako důsledek nenaplněné lásky

k rytíři a začne inklinovat k názoru, že ji nebude nutit do sňatku se starým a nemilovaným mužem. Markýza musí uplatnit všechnu pokryteckou výmluvnost, aby matčině toleranci zamezila (operuje např. „nezměnitelnými zásadami“ jako jsou cudnost, poctivost a skromnost) a Cecilii, bezmezně důvěřivé, sugeruje, že sňatek s Gercourtem ji učiní svobodnou pro volné milenecké vztahy. Z dívky se tedy stává vikomtova horlivá, učenlivá a hravá žačka-milenka. – Mezi Valmontem a paní de Tourvel dojde k intimnímu setkání, kdy se udolávaná žena zapomene a upadne do záchvatového stavu, včetně nářku, děsu a křečí (projeví se „duševní souhlas, který ještě nezasáhl smysly“). Poté činí poslední krok k zachráně – náhle odjíždí. Rozzouřený vikomt ji nechává sledovat sluhou a zmocní se dopisů psaných tetě, z nichž zjišťuje duševní stav své „sokyně“. Protože ví, že paní de Rosemonde o něm „božské prezidentové“ referuje, staví se do role samotářského zoufalce, propadajícího zbožnosti. Do soukromí „pomilováníhodné kazatelky“ hodlá proniknout prostřednictvím kněze (cisterciáka Anselma), jehož přesvědčí o rozhodnutí k mravnímu přerodu. – Markýza si zatím zcela ochočí Danceného, stane se pro něho „zbožňovanou přítelkyní“ a načas se s ním vzdálí z Paříže, takže se vyhne setkání s libertinským komplicem, jenž dle jejího mínění slabošsky podlehl.

Část čtvrtá

Svůdce hlásí své vítězství, úspěšnost psychologického manévru, stavějícího na citovém vydírání, na hrozbě odchodem navždy, která psychicky vyčerpanou oběť vrhá na cestu odevzdání („žít výhradně pro něho“). Přes Valmontovo ujišťování, že zůstává skutečnou vládkyní jeho srdce, markýza, zaměstnaná dědickým sporem kdesi mimo Paříž, zuří (zvláště ji popouzejí výroky o vzácnosti paní de Tourvel), nedůvěřuje vikomtovým argumentům, nepřesvědčuje ji ani to, že s Cecilíí udržuje dále sexuální poměr, který měl za následek samovolný potrat. Nakonec mu poskytne koncept dopisu, který odmítá lásku ženy velice opovrhlivým způsobem. Pro prezidentovou de Tourvel znamená prozření a pokoření jediné – uchýlit se do kláštera a v jeho zdech zemřít. Než dokoná, zmítá se v horečkách, na prahu i za prahem šílenství. Její svůdce a zhoubce se hlásí u markýzy o svá práva, je však odbyt a když u komplicky přistihne rytíře, vyhlásuje válku. – Prostřednictvím Cecilčina dopisu i vlastní výmluvnosti odláká markýze mladého milence a vystaví ji noci marného čekání. Odvetou ona ukáže Dancenymu dopisy svědčící o mileneckém poměru s Cecilíí. Následuje souboj (u Vincenneského lesa), v němž je zabit vikomt, který se k sokovi chová přátelsky a předá mu objemný svazek písemností. – Umírající paní de Tourvel stačí vyslechnout zprávu o Valmontově zabití a těsně před smrtí i ona předá své dopisy paní de Volanges. Vybrané listy nechá Dancený kolovat po Paříži, celek předá paní de Rosemonde a ospravedlní se před ní jako viník synovcovy smrti. – S tím, že mnohé pochopila a aniž by matce cokoliv objasnila, uchyluje se Cecilie do kláštera s pevným úmyslem kát se a stát se jeptiškou. Rozbolestněný Dancený odjíždí na Maltu, aby tam nábožně dodržel slib, jenž ho oddělí od světa, a aby pod cizím nebem zapomněl na představu tolika nakupených hrůz. Markýza de Merteuil zakusí společenské vyobcování v Italské komedii: ženy před ní prchají, lidé povykují a odvracejí se, ozývá se skandální pokřik. Znetvořena neštovicemi a s ochromeným okem prchá se šperky, zanechávajíc po sobě 50 000 liber dluhu; také díky prohranému dědickému sporu. – Příběh obsažený v početné korespondenci několika postav se uzavírá listem paní de Volanges – jejím povzdechem „Kdo by se nezachvěl při pomyslení, jaké neštěstí může způsobit jediná nebezpečná známost!“ a výrokem: „...pociťuji v této chvíli, že náš rozum, zdaleka nepostačující, aby zabránil našemu neštěstí, je zcela nepostačující, aby nás utěšil.“

Jak už bylo řečeno, téměř vše, co se týká žánrového vymezení předlohy jakožto reprezentativního, ba přímo vrcholného díla v tradici epistolárního románu, vyznívá vůči jeho filmovým adaptacím vlastně do prázdna, neboť se jimi žánrová podstata vlastně zrušila a dopisovost se stala dílčím situačním, motivickým, ale u Vadima a Frearse též strukturním prvkem. Filmové postavy prostě komunikují převážně dramatizovaně – to jest dialogem, gestem, pohledem, mimikou – a jejich obraz, právě tak jako obraz jejich vztahů, se konstruuje nikoliv textově verbálními prostředky, zpřítomněním v textu, nýbrž vizuálně.

Již sama dopisová forma svazuje Laclosův román s dobou, v níž vznikl, neboť epistolární kultura, právě tak jako salonní a kavárenská konverzace, v ní byla hojně pěstována a kultivována. S 18. stoletím jsou *Nebezpečné známosti* spjaty nerozpojitelně také duchem libertinství, který ovšem s dopisovou formou úzce souvisí.⁶⁾ Na písemném projevu staví svědčova strategie, dopisy demonstrují schopnost hry a manipulace, odhalují „pravé“ záměry a motivace a vícetvářnost intrikána. Pakliže z obrazově-dramatické povahy filmu plyne nutnost zrušit žánrové možnosti takové předlohy, která staví na vyprávění prostřednictvím písemného projevu a styku postav, jaksi automaticky, pak opomenutím, či přímo „převrácením“ jejího bohatě rozvinutého tématu libertinské anti-morálky se zpřetrhávají mezi literárním dílem a filmem tak podstatné nitky, že se film od tohoto díla odpoutává a „nesnesitelně lehce“ vzdaluje tam, odkud lze na jeho literární východisko takřka zapomenout.

Francouzský spisovatel Roger Vailland (1907 – 1965), obdivovatel Laclosův a Stendhalův, jenž měl rozhodující podíl na scénářistické verzi *Nebezpečných známostí* natočených Rogerem Vadimem, se libertinstvím zabýval velmi seriózně ve své studii *Několik úvah o francouzské jedinečnosti*.⁷⁾ Zahálčivou hrou libertinů byl velmi zaujat (snad až fascinován), neboť v ní paradoxně shledával naplnění svého vlastního pojetí cti (ctnosti) spočívající v takovém ovládnutí sebe sama, které jediné může jedinci zaručit integritu a umožnit svobodné uvažování o světě a o sobě. Dle Vaillanda je libertin ctnostný v tom, že vždy jedná v souladu se svými zásadami. Přitom důraz spisovatel klade na ono „jedná“, to znamená nepřipouští, aby byl jednán (aby s ním bylo jednáno); vždy a za všech okolností

6) U Laclose se jedná o pozdní historickou variantu libertinství, která se rozvinula v době regentství, to jest v době vlády regenta Ludvíka Orleánského (1715 – 1723; v jeho případě se uvádí okolo stovky milenek, včetně vlastní dcery), posléze za Ludvíka XV., jehož milostný život skýtá skutečně obsažný a barvitý obraz. Z uznávaných metres proslula zejména markýza de Pompadour, která své služby završila jako „bordelmama“ z Jelení obory (Parc-aux-Cerfs), opatřující panovníkovi nezletilé dívky. Bývalá kurtizána madame Dubarry pak postelovými kejklý udržovala panovníkovu potenci po šedesátém roce věku. Zatímco v dřívějších stoletích se libertinství chápalo jako myšlenkový směr osvobozující ducha od náboženských dogmat a rituů, v časech regentství se tímto označením mínila už pouze sexuální svoboda a pěstování galantní neřesti. Neřest (prostopášnost) označovali členové regentovy družiny, čili účastníci orgií, jako „roué“ dle slova rouer – mučit v kole. Toto slovo uplatní hned v druhém dopise markýza, když hodlá Valmonta seznámit se svým plánem (deflorace Cecílie Volanges) a lichotí mu, nazývají ho „opravdovým rytířem“. Poslouží-li vikomt zároveň „lásece a pomstě“ a vrhne se do nového dobrodružství, přibude rovněž další prostopášnost („roué“) do jeho paměti (viz s. 19).

7) *Quelques réflexions sur la singularité d'être français*, 1946. Informace o obsahu této stati čerpáme z doslovů Dagmar Steinové k románu Choderlose de Laclos, *Nebezpečné známosti* (Praha 1968) a k prózám Rogera Vaillanda *325.000 franků. Zákon. Pstruh* (Praha 1969).

usiluje být subjektem, nikdy a za žádných okolností objektem událostí. Nesvobodný objekt z člověka činí obzvláště láska – vášeň; vášnivé zaujetí totiž způsobuje, že individuum ztrácí svobodu, stává se posedlým, připouští ovládnutí druhým.

Ovladatelskou pozici (plně subjektivou, svobodnou) v milostných vztazích pěstuje libertin striktním uplatňováním několika pravidel svůdcovské hry, která lze ve stručnosti postihnout asi následovně: 1. správná volba oběti (výkon se stupňuje mírou nedosažitelnosti); 2. ovládnutí oběti; 3. její podlehnutí a pád; 4. náhlý rozchod. V rámci své ideologie přitom libertin naplnění těchto pravidel chápe jako plně oprávněné, správné, a tudíž morální.

Při četbě Laclosova románu zjišťujeme, že je libertinstvím přímo nasycen, neboť v něm tvoří základ dějové osnovy, zápletky, peripetií i katastrofy; obě hlavní postavy ho ztělesňují a další se stávají objektem libertinské hry. Důkladná analýza Laclosových libertinů by zabrala spoustu stran, proto jen přehledněme některé zvláště výrazné a významné projevy daného historického, ale v lecčems i nadčasového fenoménu.

O libertinství paní de Merteuil, jež by si zasloužilo obsáhlý rozbor (mimo jiné i z pozic feministické kritiky), svědčí řada explicitních výroků, lpění na zásadách svůdcovské hry a důsledné zachovávání pozice ovladatelské. Společenské postavení ženy z elitních kruhů, značně odlišné od postavení muže, znamenalo pro ni hledat vlastní cestu k libertinské nezávislosti, tedy k nezávislosti totální. Své sebezdokonalování líčí (viz *Dopis LXXXI.*) především jako tvrdý trénink v sebeovládání, v schopnosti dokonale masky, již nikdy nepronikne to, co si skutečně myslí a cítí – tedy její niterný život.⁸⁾ Na rozdíl od mužů-libertinů, kteří si mohli na pověsti neodolatelného svůdce přímo zakládat, ona musela svůj milostný život co nejpečlivěji utajit a získat (velmi náročně) pověst úplné bezúhonnosti (srov. kupříkladu systematické pěstování přízně starších žen – opor a strážkyň mravního kodexu society, považující se za elitu). Řada stránek Laclosova románu podává svědectví o markýzině psychologickém instinktu a přesvědčivé i přesvědčující výmluvnosti, jejímž prostřednictvím vplétá druhé do sítě svých záměrů a cílů. Vzpomeňme například, jak něžně hýčká mladičkou Cecilii Volanges a současně

8) „Vstoupila jsem do společnosti v době, kdy jsem jako dívka byla svým postavením odsouzena k mlčení a nečinnosti, a toho jsem dovedla využít pro pozorování a úvahy. Zatím co mě lidé pokládali za bláhovou a roztržitou ... pečlivě jsem shromažďovala vše, co se přede mnou snažili skrýt.

Tato užitečná zvědavost mi posloužila pro poučení, navíc mě však naučila se přetvařovat: protože jsem byla často nucena skrývat před očima těch, kdo mě obklopovali, předměty svého zájmu, snažila jsem se řídit své oči podle libosti. Již tehdy jsem svedla, kdykoliv se mi zachtělo, ten roztržitý pohled, který jste od té doby tak často chválil. Tento první úspěch mě povzbudil a já se snažila ovládnout obdobně různé výrazy obličeje. Když jsem pociťovala nějaký žal, dala jsem si záležet, abych vypadala spokojeně, ba dokonce radostně. Šla jsem ve své horlivosti tak daleko, že jsem si dobrovolně působila bolest a přitom jsem se pokoušela o výraz potěšení. Stejně pečlivě a ještě usilovněji jsem na sobě pracovala, abych potlačila příznaky nečekané radosti. Tímto způsobem jsem se naučila ovládat svou fyziognomii...

Byla jsem ještě velmi mladá a celkem nezajímavá: patřily mi pouze mé myšlenky a mě pobuřovalo, že by mi je někdo mohl vyrvat nebo je proti mé vůli překvapit. Vyzbrojena těmito prvními zbraněmi, pokoušela jsem se jich použít: nestačilo mi už, že nedovolují, aby mne prohlédli, bavila jsem se tím, že jsem se ukazovala v různých podobách. Byla jsem si jista svými pohyby, a tak jsem pozorovala svou řeč. Obojí jsem usměrňovala podle okolností nebo dokonce jen podle svých choutek: od té chvíle patřil můj způsob myšlení výhradně mně...“ (s. 177 – 178)



Jean Antoine Watteau: *Slavnost v parku* (1720 – 1721)

Wallaceova sbírka, Londýn

proti ní strojí intriku: matce prozradí skryš s dopisy od rytíře Dancenyho a vymluví jí chvályhodný záměr nenutit dále dceru do sňatku s nemilovaným starším mužem; vžene nezkušenou dívku do náruče zkušeného svůdce a nakonec sama svede jejího milého. Tragická kolize a zveřejnění některých dopisů z její korespondence s vikontem de Valmont ji sice zasáhnou takřka smrtící ranou (lze předpokládat, že společenská smrt je pro libertina těžší trest než fyzický zánik), nikde se však v románu nenaznačuje, že by přijala porážku. Není sice jisto, kam žena, která nakonec prohraje spor o dědictví a které znetvoří neštovice tvář, odjíždí, zanechávajíc po sobě dlužní pohledávky, ale lze si představit, že to ještě nevzdává. Vždyť se jí podařilo proklouznout se vzácnými šperky.⁹⁾ A ať ji budeme soudit jakkoliv přísně, nemůžeme jí upřít výjimečný intelekt a stoprocentní věrnost zásadám své libertinské morálky. To druhé nelze takto jednoznačně připsat jejímu spolu- a postupně i protihráči.

9) V již zmiňovaném doslovu k českému vydání *Nebezpečných známostí* z roku 1968 Dagmar Steinová nahlíží další možný osud markýzy následovně: „Ale na rozdíl od paní de Tourvel a Valmonta není zničena fyzicky, její potrestání není absolutní, v románu není slova o tom, že by sama uznala svou porážku (což by se pro zjednodušeně moralistní vyznění zdálo jakoby nezbytné) – odjíždí za noci, tajně, odvážeš šperky a vše z majetku, co odvézt lze, snad aby – to je pouhý dohad – odešla ze společenského světa Lacrosovy libertiny do tajného, uzavřeného světa libertinů Sadových.“ (s. 396) K tomu pouze podotkneme, že tento svět byl skrytější (srov. toposy opuštěného zámku, vězení, kláštera) a krutější. Libertinové, jejichž rukama prochází například ctnostná Justina (srov. *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, 1791), se nezastavují před žádnou perversí, násilím ani zločinem.

Vikomta de Valmont zastihuje román v dopisech ve chvíli nového uchvácení, ve chvíli, kdy se má naplnit (po kolikáté už?) jeho osud dobyvatele, neboť se setkal s nepřítelem, „který je ho hoden“ – totiž se ženou navýsost půvabnou, vdanou, hluboce zbožnou a pravdivě, nikoli předstíraně, ctnostnou. Z hlediska libertinského dobyvatelství je přitom příznačné, že muž pevné předsudky vyhlédnuté oběti vůči mimomanželským stykům vítá, protože zvyšují hodnotu ženského protivníka, náročnost úkolu a budoucí úkoj z vítězství.¹⁰⁾ Namísto rychlého útoku, který nejspíš praktikoval dříve a k němuž ho má markýza, volí dlouhotrvající „obléhání“: „Mým úmyslem naopak je, aby pocítila, aby plně pocítila cenu a rozsah každé oběti, kterou pro mne učiní... chci, aby její ctnost hynula v pomalé agónii...“ (s. 147) Dokonce i finální setkání režíruje tak, aby psychicky a fyzicky vyčerpanou oběť nevyplašil: vyjednáváním pověří kněze a přichází se jakoby rozloučit, protože se hodlá oddat asketické existenci, ne-li přímo smrti. Nebohá žena se ho tedy svým podlehnutím domnívá zachraňovat.

V rámci komplikované a dlouhodobé strategie zaujímá mystifikace vůbec prvořadé místo. Vedle nevyčerpatelné výmluvnosti milostné korespondence, z níž „zaznívá“ dramaticky zjištěný (až k rozhořčení) „hlas“ odmítaného zbožňovatele, se nelze nepodívat hře na upřímnost a napravení, dále pak tomu, jak dobývané ženě sugeruje „pomyslnou nadvládu“, jak vyhovuje jejím přáním, jak se nechá přistihnout při konání milosrdného skutku, jak před svou tetou hraje k bohu se utíkajícího zoufalce, když ví, že se o tom prezidentová z dopisů doví apod.

Přes všechno zaujetí (nepochybně až vášnivě) prezidentovou de Tourvel (v dopisech určených jí současně hrané i nehrané) projevuje Laclosův Valmont rovněž značný cynismus: předem řadí sváděnou ženu mezi „nešťastnice“, jimž zničil život; o svých slzách (následovaly poté, co přiznal vypočítavý motiv dobrého skutku) se zmiňuje jako o „nezbytném opatření“, těší se, až se vzácně počestná dobývaná žena pro něho stane „obyčejnou ženou“. Na nahém těle kurtizány a k jejímu pobavení píše jeden z nejvášnivějších dopisů prezidentové, ujišťuje markýzu, že se nikdy nenechá spoutat natolik, aby nemohl kdykoliv přervat pouta „s výsměchem a podle své vůle“, a ujišťuje ji do poslední chvíle, že je jeho jedinou skutečnou vládyní. Nakonec ženu „zároveň citlivou a krásnou“, která žila, jak sám přiznává, jenom pro něho, zničí vrcholně cynickým a urážlivým dopisem, jehož text mu poskytla libertinská komplicka – aby se údajně ještě více proslavil, aby se mohl znovu objevit ve společnosti „ozářen novým jasem“ a tváří v tvář kritikům, kteří ho obviňovali „z nešťastné a romantické lásky“. (s. 335)

Slovo údajně jsme nevolili náhodně. Valmontovo okázale prokazované libertinství dostává totiž povážlivé trhliny. Už samo zalíbení v průtazích dobyvatelské fáze (v „kouzlu

10) Na rozdíl od markýzy, jejíž profesionalizaci lze připodobnit hereckému umění masky a mnohosti rolí, vikomt líčí své počínání s využitím vojenské terminologie: „Domnívám se, že až potud shledáte, že jsem uplatňoval čistou metodu, jež Vás potěší; jistě uznáte, že jsem se v ničem neodchýlil od opravdových zásad této války, která je tak podobná, jak jsme si často říkali, té druhé... Přinutil jsem k boji nepřítele, který chtěl pouze vyčkávat; umnými manévry jsem určil terén a situace; podařilo se mi oklamat nepřítele natolik, abych ho mohl snadněji dohonit na ústup; poté jsem mu dokázal nahnat strach, ještě než jsem přešel k útoku, nic jsem nepřenechal náhodě, jak při zvážení obrovské výhody v případě úspěchu, tak v přesné znalosti prostředků v případě porážky; konečně pak jsem zahájil operaci, až když jsem měl zajištěný ústup, abych mohl krýt a abych neztratil dříve dobyté pozice.“ (s. 298 – 299)

dlouhého boje“) a úplné pohroužení může naznačovat, že tu nejde jen o přemožení ctnosti a „získání práva na rozchod“, ale stále více i o samu dobývanou ženu (o nepřiznanou fascinaci), již sám výsledně označí za vzácnou a poskytující takové opojení, že jeho „kouzlo trvá dál“. Za nejvýmluvnější důkaz toho, že se erotická hra tentokrát stala pro libertina pastí, lze považovat vyrovnané přijetí smrti: svého vraha Danceného nazývá vikomt přítelem, požaduje pro něho úctu a předává mu usvědčující korespondenci. Proč žít dál, když to nejcennější, co mohl získat, zničil a když setkání s opravdovou vášní mu odhalilo práznotu promiskuity. Ale bylo tomu opravdu takto?

Jediné, co je jisté, je fakt, že Laclosův Valmont prožívá značně složitý psychologický vývoj, který dopisy zčásti vyjevují, zčásti zamlžují a před markýzou také maskují. Přitom mnohé v nich může být také sebenalháváním. Aby věc byla ještě složitější, lze docela dobře soudit, že všechno to argumentačně neústupné a apelativní naléhání určené prezidentové de Tourvel, které svědčí o vysokém stupni svědčovské profesionality, může v sobě obsahovat i autentický hlas skutečné touhy, zatímco cynismus se stává rolí v roli – tedy rolí v roli libertina.

Pochybnosti o čistotě Valmontova libertinství začne záhy do románu vnášet zejména markýza de Merteuil, neboť enormní a soustředěný zájem o paní de Tourvel jí stojí v cestě. Svého souvěrce potřebuje na jiném bitevním poli, a to v posteli budoucí manželky svého exmilence hraběte de Gercourt. Průběžně apeluje na Valmontovu ješitnost a nastavuje mu zrcadlo, aby mu v závěru vmetla do tváře nejspíš nejtěžší obvinění: „Ano, vikomte, velmi jste miloval paní de Tourvel, a dokonce ji ještě milujete, milujete ji k zbláznění.“ (s. 337) Byla-li takto neomluvitelně porušena pravidla hry, není divu, že libertinka odmítá plnit sázku a oddat se vítězi. Z pozice znecitlivělé převahy vede ránu (vloží ješitnému muži do ruky text, který zabíjí), na niž umírá obětovaná duše. Neboť „když žena udeří jinou ženu do srdce, stává se jen málokdy, že nenajde nejcitlivější místo, a tak je rána nevyléčitelná“. (s. 338)

II. Valmont – 1989

Nesnadnou analýzu a zhodnocení tří pokusů o filmové adaptování, aktualizování a v mnohém i přetvoření *Nebezpečných známostí* začínáme Formanovým *Valmontem* především proto, že v tomto případě došlo k takovému odcizení předloze, které činí konfrontaci s literárním východiskem skoro bezcennou. Ačkoliv film svou jinakost naznačuje už samotnou změnou titulu, k inspiraci Laclosovým dílem se hlásí (včetně osobní výpovědi režiséra) a libertinský příběh (ovšem libertinství zbavený) využívá.¹¹⁾ Nemíníme tu popisně

11) O svém setkání s námětem *Valmonta* podal Forman svědectví ve své autobiografické knize *Co já vím?*: „Po *Amadeovi* mi trvalo čtyři roky, než jsem našel látku, která ve mně vyvolala ten náhlý pocit ztotožnění, při kterém člověk cítí, že někdo naprosto precizně vyjádřil to, co on pouze matně tuší. Už jsem propadal depresi, že je všechno za mnou, že všechny příběhy, zápletky, vtipy už znám a že mě už nic nepřekvapí. Ale jednou jsem v Londýně zašel na adaptaci románu z osmnáctého století *Nebezpečné známosti* od Choderlose de Laclos, kterou pro divadlo napsal Christopher Hampton. Knihu jsem znal už ze studentských let a to představení mi ji rázem znovu vybavilo. Tehdy na nadržného jednadvacetiletého studenta ten souboj dvou cynických a ostřílených milenců mocně zapůsobil.“ Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Brno 1994, s. 225.

evidovat všechny odchylky v rovině tematické, mnohé však vyplynou z našich dlíčích zjištění.

Řadu změn ve výstavbě děje si pochopitelně vynutila (a nejen u Formanova *Valmonta*) už pouhá substituce dopisově-komunikační (monologicko-dialogické) struktury strukturou dramatickou. Příběh se prostě musel přestavět tak, aby se postavy setkaly (srov. roli příjezdů, odjezdů, příchodů a odchodů), a psanou komunikaci nahradil dramatický dialog. Ten však tvůrcům *Valmonta* jako takový nepostačoval, a proto domýšleli a vymýšleli nové, originální výstupy a scény, ovšem namnoze takové, že jimi (ale nejen jimi) měnili i charaktery postav, postav stvořených původně v 18. století a tomuto století náležejících. Tak se kupříkladu vztah mezi vikomtem a markýzou de Merteuil odehrává pouze formou bezprostředních kontaktů, majících charakter střetů dvojí rivality (včetně osobních potyček v rámci širší společenské konverzace), střetů přerůstajících posléze v nenávistný boj, jenž se stane osudný pro muže.

Namísto písemné výzvy musí filmová markýza přijet na venkovské sídlo paní de Rosemonde, aby tu bezúspěšně (je odmítnuta!) žádala svého někdejšího milence (to ale divák v tu chvíli neví) o účast ve své mstivé hře, namířené proti stávajícímu milenci (hrabě de Gercourt byl uveden filmaři na scénu). Nepřečte si, nevyslechne, ale stane se přímým svědkem vikomtova zaujetí pro mladistvě nevinnou tmavovlásku a žasne nad jeho prohlášením „Já věřím, že jsou věrné ženy. A ty mě fascinují“ podobně jako čtenář románu.

Zatímco se Valmont soustřeďuje na to, aby nepřestal poutat pozornost sváděné mladé ženy, markýza provozuje mnohem pestřejší aktivity, zaměřené především na upevňování důvěry paní de Volanges a na „citovou“ výchovu její dcery, kterou přistrkuje do náruče učitele hudby Danceného. Je to ona, kdo při druhém pobytu na venkovském sídle přímo strčí Valmonta do Cecilčiny ložnice pod záminkou pomoci v napsání milostného dopisu (Valmontova vlastní motivace – trestání pomlouvačky – se kamsi vytratila) a kdo poradensky i roztomilou koketérií zapůsobí na citově zmatenou paní de Tourvel.

Součástí skrytého i zjevného zápasu, na kterém tvůrci filmu *Valmont* z valné části založili dramaturgickou koncepci, se stane také románem „předepsaná“ sázka, zvláště pak markýzino vyzývavé odmítnutí platit svým tělem někomu, kdo se tak intenzivně zajímal o jinou ženu. Ve fázi vyhlášené války zasazuje tvrdší rány, je pohotovější a její zbraň má smrtící sílu. Připomeňme si, že Valmonta přijímá výsměšně ve vaně a že se mu pak nabídne přisprostle rozcapená a čtoucí knihu; při dalším setkání sehraje (?) dojímavý a zcela věrohodný výstup nešťastné, opuštěné a stále milující ženy („Já vás tak strašně postrádala. Ještě vás miluji, víte. Ta hrozná samota, když nemáte s kým sdílet svá tajemství.“), aby vzápětí za dveřmi své ložnice odhalila šokovanému muži (a divákovi) Danceného a vše doprovodila zčásti hysterickým, zčásti cynickým smíchem. Když se Valmont vkrade za Cecilí s převlekem, aby jí pomohl k útěku (tento motiv nepochází pochopitelně z Laclose, ale z nějakého romanticky dobrodružného příběhu), je markýza už na místě, aby mu vítězoslavně oznámila, že Dancený byl zpraven o tom, kdo mu dívku svedl.

Přestože se i v románové předloze jedná o sázku, o odmítání platit dluh, o žárlivosti, o svedení Danceného, o prozrazení Valmontova sexuálního zasvěcování Cecilie a následný souboj, marně bychom v textu hledali obrazy a výstupy, jimiž o tom všem vypráví Formanův film. Musely být vymyšleny jednak proto, že se v rámci románové skutečnosti

vůbec odehrát nemohly (v závěrečné části dlí markýza na venkově a v Paříži se setkání s vikomtem důsledně vyhýbá), jednak proto, že se o nich dopisy vůbec nezmiňují.¹²⁾ V dopisové formě navíc libertinové zachovávají určitou argumentační úroveň a formulační styl; i při dosti vyostřené konfrontaci se současně snaží ovládat. Proto si nelze vůbec představit, jak aristokrat Valmontova formátu vylévá i s vodou na podlahu tu, kterou považuje za skutečnou dámu. Nelze však pominout, že to, co lze v dané scéně spatřit na plátně, je nápadité, překvapivé a akční. Nápaditostí, překvapivostí a akčností se ovšem řídí scénář i režie celé Formanovy verze *Nebezpečných známostí*, neboť složitou psychologickou studii, stylizovanou do formy dopisové komunikace vystřídala filmová kostýmní podívaná. V jejím rámci lze pak dlouhotrvající libertinovu strategii zaměřenou k tomu, aby svůdce pronikl do soukromí dobývané ženy (získání jejích dopisů prostřednictvím sluhova poměru s komornou, ctnostné, ba přímo zbožné chování před tetou podávající zprávy paní de Tourvel do Paříže, získání cisterciáckého kněze k domluvení schůzky, herecký výkon předstírající sebevražedný záměr) nahradit dynamickou (akční) zkratkou: po té, co vyslechl u snídane zprávu o náhlém odjezdu paní de Tourvel, vyskakuje Valmont na koně, řítí se doslova cestou necestou, vpadne do soudcova domu a tam se mu beze slova a v naprostém odevzdání vrhá do náruče prchnuvší mladá žena. Così podobného by se pochopitelně u Laclose nikdy stát nemohlo, už jenom proto, že snadným vítězstvím by libertin zajisté pohrdl. Jeho filmový jmenovec s ním má však společného jen pramálo. On nevede svůj zápas s cudností a počestností v rámci přísných pravidel složité taktiky a strategie, pouze se předvádí, okouzluje (hravostí, dvořením, atletičností, tancem apod.) a nemůže se smířit s tím, že jeho neodolatelnosti jistá mladá žena okamžitě nepodléhá. Současně tuší, nejspíš na základě erotických zkušeností, pod ctnostnou neviností skutečnou, sebeodevzdávající vášeň, takovou, jíž se u prostopášných paniček a vznešených kurtizán nelze nadít. Ego Formanova Valmonta postrádá ďábelství, zato oplývá okouzlující sebeláskou a rozmazleností – ženami. Takto proponovaná role by byla ideální pro ztělesnitele prvního a aktualizovaného Valmonta – Gérarda Philipea v mladém věku.

Jak už jsme napsali, rekonstrukci událostí na základě dopisů i jejich hledání v jakémsi prostoru za dopisy, právě tak jako nahrazování „dialogu“ dopisového dramatickým lze považovat za zcela legitimní a vlastně i žádoucí, avšak to, nakolik si postavy, které v nich vystupují, zachovávají znaky libertinství či nikoliv, je nutno soudit ze stanoviska kritického.

Fakt, že se u Formana ocitáme vně libertinského světa, se zasvěcenému čtenáři románu stane myslím zřejmý hned u první svůdcovské kreace recesní povahy. Pochopitelně co

12) K tomu, proč se scénář *Valmonta* v takové míře a snad i důsledně odchyluje od předlohy, se Forman ve zmiňované autobiografii *Co já vím?* nevyslovuje. Jisté světlo na tento problém podle našeho mínění vrhá informace o minutí s dramatikem Hamptonem. Po shlédnutí londýnského představení si režisér opětovnou četbou Laclosova románu ověřil, že se dramatinátor držel dosti věrně předlohy, že zachoval všechna podstatná fakta a zůstal věrný i duchu originálu. V červnu 1987 přibyl na společnou schůzku do hotelu Hyde Park, čekal prý na dramatika marně pět dní (ten pak tvrdil, že se měli sejít o měsíc dříve), a začal proto psát scénář s odhodláním natočit vlastní verzi. O její podobě pak mohlo rozhodnout zjištění, že se Hampton spojil s Frearsem: jestliže totiž Forman věděl, že dramatizace se přidržuje Laclose, musel svůj konkurenční scénář od Laclose osvobodit.

možná akční, neboť, jak už jsme poznamenali, akce tu nahrazuje slovní výmluvnost: fešácký chlapík (později rozpoznáný jako Valmont) zaskočí stroze oděnou dámu se slušněčnickem nejprve lehce konverzačním vyznáním lásky vzápětí zmizením pod hladinou. Pád do vody přitom zopakuje (díky zakopnutí) kvůli tonoucímu sluhovi. Komedialně laděná scénka, náležející zjevně do inventáře filmové zábavy, pak vrcholí omšelým, leč stále vděčným fórkem, stavícím na tom, že povstání tonoucího odhalí výšku vody „po kolena“.

Nezájem o literární obraz postavy – o její složitý, ambivalentní a s jednoznačností nepostižitelný charakter – prozrazuje i zanedbání její výsledně úspěšné, leč dlouhodobé a usilovné dobovyatelské strategie (snad s výjimkou večerního tanečního dýchánku a výtečně pojatého Cecilčina svedení při diktování dopisu). Postavme si například vedle sebe akt předstírané dobročinnosti, jímž Laclosův vikomt úspěšně zasáhne zbožné nitro útlocitné prezidentové a půvabné aranžmá parkového pikniku s hostinou a hudebníky, k němuž filmový rek přiveze paní svého srdce na koni, když ji před tím nechal vystřelit z luku a posléze prožít dětinské nadšení nad tím, že jí vystřelený šíp zasáhl pečení, v níž ve skutečnosti šíp čněl již dlouho před tím. V předloze se útočí na velice silného nepřítele – nejen pro mravní neochvějnost a epistolární výmluvnost, ale též pro spojenectví s Bohem. Ve Formanově filmu po Bohu není ovšem ani stopy, a tak může svádění probíhat vcelku kratochvilně. Laclosův Valmont-libertin obtěžoval, zneklidňoval, zraňoval, drásl nervy..., ten Formanův si hraje, koketuje, předvádí se, okouzluje – chlapeckými šprýmy (topení v mělké vodě, zasažená pečeně), naléhavými pohledy, dováděním s dospívajícím dítětem (šerm klacky s Cecilíí), tanečním umem (srov. kouzelnou sekvenci, kdy kavalír předvede se čtyřmi ženami různého typu i věku čtyři zcela odlišné taneční kreace). Je nám blízký a pochopitelný, protože ho dobře známe. Podobá se, vzdor historickému kostýmu, lehkovážným, pohybově nadaným a vtipným sympatákům, jakých lze v životě i na filmovém plátně potkat tucty. Sympatáctví, rošťáctví a frajerství završuje nakonec znesvěcení souborového rituálu, k němuž se náš hrdina dostaví sám opit s opilými sekundanty, které vytáhl z té nejzpuštější krčmy a s nimiž strávil alkoholickou noc.¹³⁾

„Chápat postavu Valmonta v *Nebezpečných známostech* nebylo pro mě příliš obtížné. Celý život jsem měl různé vztahy se ženami, některé letmé, jiné dlouhodobé. Spoustu času jsem strávil v honbě za tím nádherným poblouzněním, kdy neexistuje nic jiného než my dva a na ničem dalším nezáleží. Život tomu chce, že takový stav netrvá věčně, ale když přijde, není nad něj.

V mé verzi toho příběhu Valmont právě po takovém stavu touží. Je to holkař, svůdce s velkými milostnými úspěchy, ale všechno to dělá jen proto, že hledá velký a hluboký cit. Je ironií osudu, že ho najde až u prudérní ženy soudce, madame de Tourvel...“¹⁴⁾

13) V časopise *Sight and Sound* se objevilo takové pojetí postavy Valmonta, jež ve filmovém hrdinovi spatřuje jistý typ mystifikátora a rebela, předurčeného k předčasně smrti: „...hraje si, nebo to je doopravdy? To je moderní dilema. Tento Valmont je bratrem vášnivců (prudášů) z *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, *Vlasů* a *Amadea*, kteří překypují protesty a umírají mladí. Po žertovném souboji s Cecilíí, jde Valmont na svůj osudový souboj s Dancenym a s touto příležitostí nenaloží jako s rituálem cti, ale jako s jistým druhem happeningu.“ Ilona Halberstadt, *Valmont*. „*Sight and Sound*“ 1, prosinec 1991, č. 8, s. 55.

14) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 226.



*V jedné ze zvláště působivých sekvencí osvědčuje
Valmont taneční schopnosti tak,
že pro každou z dam různících se věkem i temperamentem
má k dispozici jinou taneční variantu –
pro Cecilku, jak patrně, dovádívou.*

Foto archiv

Jak patrně, pochopit Valmonta znamenalo pro Formana pochopit ho zcela po svém a pochopit ho po svém se pak rovnalo přizpůsobení vlastní životní zkušenosti. Došlo tak k podstatnému zjednodušení významového komplexu spjatého s literárním předobrazem, právě tak jako ke zkreslení nejednoznačného, leč výrazného charakteru. Zjednodušení a zkreslení pak dovršila volba hereckého představitele – veskrze sympatického, sportovně vybaveného Colina Firtha, kterého si režisér našel v Anglii údajně proto, že řečový akcent Američanů „nějak nešel dohromady s krumplovanými kazajkami, filigránskými končíři a uhlazenými způsoby“.¹⁵⁾

Filmovému Valmontovi v té podobě, jakou mu dali Carrière s Formanem, tedy libertinství přiznat nemůžeme. Jak je tomu ale s filmovou konkretizací markýzy de Merteuil, která v románu svou až rigorózní libertinskou zásadovostí, citovou nezávislostí, rafinovaností přetvářky apod. svého spolu- a posléze protihráče bezesporu převyšuje. Předem příznějme, že v tomto punktu předepisuje román roli nesmírně obtížnou, má-li filmová dramaturgie a režie k dispozici jen vnějškové zpodobení – tedy tváření se a jednání. Nedojde-li totiž k „odkrytí karet“, to jest záměrů, motivací, životní filozofie, antimorálky,

15) Tamtéž, s. 327.

pak může postava ztratit velmi důležitý intelektuální rozměr. Takový film, jaký koncipoval Forman, mohl kompenzovat výjimečnou, byť v leccems zvrhlou, vždy však racionálně vysvětlenou hru-intriku, obnažovanou prostřednictvím brilantního písemného projevu, alespoň předvedením markýziny společenské oslnivosti a důvěryhodnosti a tu pak konfrontovat s podlou nízkostí velkolepé manipulace. Nutno však konstatovat, že ve Formanově verzi – polidšťující libertiny až k antilibertinství – stanula vedle sympatického gentlemana-rošťáka šarmantní, nearistokratická komediantka a kuplířka, jejíž působnost jaksi automaticky snižuje a zesměšňuje i ty, kdo na její průhledně rafinovanou hru naletí. Herecký výkon Annette Beningové nelze v tom, jak manifestuje umění přetvářky, neocenit, vzhledem k tomu, co se má hrát, však její rádoby srdečnou maskou pochope ní a nadhledu příliš prosvítá žárlivost, zášť, pokrytectví, neřest, nervozita, promiskuita, zatrpkllost apod.; navíc herečka často vstřícnost, laskavost a úsměvnou nedotknutelnost poněkud přehrává.

Obraz markýzy ve filmu ovlivňuje také zpřítomnění hraběte de Gercourt, kterého autor předlohy ponechává až do konce románu mimo jeho dějiště – to jest na Korsice. Kromě toho, že se soubytím věkem a společenským statutem značně rozdílných soupeřů v lásce (nápadníků Cecilie Volanges) posiluje dramatická báze filmového děje,¹⁶⁾ sílí rovněž motiv žárlivosti – čili jedné z největších slabin lidské psychy, zde jednoznačně spojený s markýzou. I když lze připustit, že si scenáristé mohli domýšlet její intimní život a nahlížet do její postele více než to činí román, lze si stěží představit, jak se vznešená libertinka, ponechaná v Evině rouše v poduškách, doprošuje dalšího sexuálního ukojení, a to u muže, který dokončuje před zrcadlem svůj ústroj a reaguje z povýšené pozice a se značným chladem. Tvůrcům filmu, v němž jsou postavy libertinů zjevně zpřístupňovány současnému divákovi, zároveň však vzdalovány své vlastní době, šlo zajisté o zvýraznění motivace pro následnou intriku, do níž je postupně vtahována klášterně vychovaná snoubenka zrádného milence, její matka, mladý romantický kavalír (rytíř a učitel hudby) a nakonec se jí začne účastnit i zkušený svůdce (nástroj msty).

Vedle zjednodušené motivovanosti se ovšem markýzina hra banalizuje také tím, že filmová paní de Volanges v podobě sebevědomé a omezené měščky ztrácí původní formát ženy konvenčně mravné, leč schopné tvář v tvář silnému citu a utrpení soucitné velkorysosti. Spolu se zhloupnutím matky zdětinštěla dcera – v projevech bezradnosti, přítulnosti, zmatenosti a bezelstnosti. Její dětskost se ve filmu projevuje mnoha způsoby: pohledy

16) Polský kritik Tadeusz Lubelski se věnoval nově pojaté situaci rytíře Dancenyho, tedy tomu, že se jeho sok ocitá ve stejném prostoru – na dosah. Snažil se uhádnout, jak asi tvůrci scénáře v případě této inovace postupovali: „Co mohl učinit takový chlapec – ptají se navíc Forman s Carrière – když se dozvěděl, za koho vdají jeho milou? Určitě hledal střetnutí s rivalem... Jak daleko tehdy mohla jít jeho opovázlivost? Představme si, že de Gercourt – přece velký pán – hledá šermíře do svého regimentu. Danceny se hlásí v zástupu jiných? Kam bylo možno takové setkání umístit? Existovala jakási prostranství či sály určené k výcviku šermu ... Forman inscenuje jeden ze svých kouzelných velkých celků: ... podloubí versailleského paláce... Sotva pár vteřin panoramuje kamera desítky mužů nacvičujících bojové výpady, aby se zastavila u jedné skupiny – „Další!“ – volá Gercourt, netrpělivý kvůli nemotornosti adeptů (...) Na tváři Dancenyho lze číst předurčenost: bojuje tak, jako by chtěl protivníka zabít a zaskočený hrabě pracně odráží jeho výpady, nakonec mu vyráží kord z ruky. Ale s uznáním nabízí angažmá; Danceny, zdržuje slzy, odmítá nabídku.“ Tadeusz Lubelski, „Niebezpieczne związki“: dwie lektury po dwustu latach. „Kino“ (Warszawa) 24, 1990, č. 5 (275), s. 39 – 40.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



*Stolové výjevy poskytují ve Formanově verzi
příležitost k rozehrání
povrchní konverzační duchaplnosti.*

Foto archiv

udivenými a žádajícími o radu, zbrklým chvatem (včetně zakopnutí), hravostí, brekotem, mnohým výrokem, úplnou důvěrou v dospělé zasvětitelé a poslušností vůči nim, která dodává zvláštní půvab zejména scéně pohlavního zasvěcení v průběhu diktování a psaní dopisu, kdy si gentleman-Valmont připravuje rokokově kostýmovanou žačku k provedení deflorace. Cecilka prostě dominuje zábavné, až komediální poloze filmu, která ovšem zasahuje i tam, kde by se mělo hrát na život (přesněji řečeno na lásku) a na smrt. O zábavu se několikrát postará také vikomtova teta paní de Rosemonde díky zcela původnímu filmovému nápadu s nepřiznanou sklerózou (tváření se, že poznává návštěvníky), díky usínání, mizení karetního stolku a konečně i díky vtipným příspěvkům do „salonní konverzace“ ve chvílích jasného vědomí. Zábavné etudky si filmoví tvůrci vymysleli i pro některé epizodní postavy z řad služebnictva, které v podobě diskretních svědků (co se asi děje v jejich mysli?) tvoří početnou a všudepřítomnou výbavu (u Formana jistě ironizující) nákladných interiérů, v nichž se rozehrávají nepříliš nebezpečné známosti; v jiném stylu za dne, v jiném za noci.

Podobně jako se do podob divákovi přístupných, protože blízkých a pochopitelných, proměnila ústřední dvojice – svůdce a intrikánka – zprůzračnila se i postava sváděné mladé ženy – a to nejen z toho důvodu, že zůstaly utajeny její písemné projevy, jimiž románová hrdinka zdatně konkuruje vytrvalé a jakoby bezbřehé výmluvnosti nebezpečného nápadníka. Meg Tillyová, obsazená prý režisérem bez zaváhání, s uznáníhodnou

lehkostí a půvabem hraje vcelku běžnou mladou ženu – ostýchavou a dbající o čest –, která díky sňatku se starším a nepřítažlivým mužem ještě nemohla okusit takové milování, po jakém se v mládí prostě toužívá. Je přirozené a pochopitelné, že se musí zprvu nástrahám okouzlujícího vitálního mladíka bránit, stejně přirozeně a pochopitelně mu pak po čase podléhá (vrhá se do náruče), neboť napětí nastrojené díky jeho vzrušující přítomnosti, erotickému fluidu a neustávající pozornosti již prostě nelze dále vydržet. Dívka, jež nezná dramatický konflikt milostné touhy a poslušnosti božímu příkazu, těla a duše, smyslů a víry si konečně přirozeně a pochopitelně může přijít pro důkaz, že v loži byla vskutku milována, a čekat třeba jako žebračka u domovních vrat, aby se – vyžralá a sebejistá tímto důkazem – hned nazítří skryla do bezpečí manželské spořádanosti.

Nehrálo-li se o dlouhotrvajícím a urputným dobývání nedostupné, neboť Bohu věrné ženy a nehrálo-li se s vážností příslušející ceně cti a života, platné v dobách minulých; bylo-li zlo z roviny vysokého stylu sesazeno nanejvýš do střední stylové polohy (ve výjevech fraškovitých, včetně osudného souboje, až nízké), pak nebylo ani nezbytné (a snad bylo i žádoucí), aby se tak jako v předloze naplnil řád antické tragédie, spějící peripeťmi ke katastrofě. Nebylo nutné, aby paní de Tourvel onemocněla, překročila práh šílenství a zemřela v klášteře, kam se odebrala okamžitě po obdržení nevléčitelně zraňujícího dopisu na rozloučenou. Nebylo nutné, aby Cecilie potratila, prožila šok z poznání, že ji zbožňovaná důvěrnice chladnokrevně zrazovala a našla před výčitkami svědomí útočiště ve složení řeholního slibu. Nebylo rovněž nutné, aby nevléčitelná skepse a role vraha přiměla rytíře Danceného opustit Francii, odebrat se na Maltu a oddělit se tak od podlého světa. Konečně nebylo nutné ani společenské znemožnění odhalené manipulátorky s lidskými osudy, právě tak jako její poznamenání neštovicemi a útěk před dluhy navýšenými prohranou soudní pří.

Jevilo se naopak žádoucí toto: navrácení paní de Tourvel k manželovi a její elegické vzpomínání na toho, jenž jí dal poznat milostnou vášeň (viz kytička položená na Valmontův náhrobní kámen); Cecilčin svatební triumf před zraky samotného vladaře a spiklecká radost mezi ní a paní de Rosemonde z očekávání Valmontova potomka; Danceného „zmoudření“ a těšení se z přízně krásných dívek (viz pohled na kostelní galerii v průběhu Cecilčiny slavné svatby); trestání markýzy pouhým prožitkem závidi, o němž svědčí pohaslý vzhled a pohled, s nímž sleduje velkolepou svatbu své dříve tak oddané a poslušné žáčky. V tomto případě scénář vskutku inteligentně (v kunderovském duchu) zvrátil hrot intriky „režiséra“ života proti němu samotnému, neboť těm, kteří měli být zasaženi, náleží úspěšné finále.

Jediný, kdo prohraje – jak milující ženu, tak smyslnou a zábavnou milostnici – a kdo platí životem tak jako v románu je vikomt de Valmont. Avšak ani smrt nemá u Formana tragický rozměr. Už jenom proto, že se znehodnotila sama vina: opuštěn byl vlastně svůdce, svedená žena se, jak lze usuzovat, vyrovnala se svým údělem a Cecilčino zasněžení do sexuálních praktik zdaleka nedosáhlo úrovně souměřitelné se zkažeností kurtizány (máme-li věřit tomu, co lze spatřit na plátně, pak se vše omezilo na jedinou postelovou příhodu).

Tragické vyznění, jímž byl film povinován předloze, oslabuje, až ruší také fraškovitě pojatá soubojová scéna – i když Valmontovo opilectví má zajisté hlubší smysl, neboť



*Namísto polohy tragické nabízí Formanův film
na závěr polohu melancholickou, totiž podzimní a elegickou.*

*Paní de Tourvel se zadumaně pozastavuje
u hrobu muže, s nímž dvakrát poznala sílu
vášnivě horoucího milování.*

Foto archiv

v něm lze spatřovat donchuánské pohrdání životem a smrtí. Zdá se nám rovněž, že ironii lze „číst“ v podtextu závěrečných, melancholicky laděných obrazů – obrazů vzdalování se od opuštěného Valmontova hrobu, který kamera zanechává v prázdném podzimním parku, kde před nedávnem zněl hovor a smích a kde „náš rek“ vynakládal nemalé úsilí, aby upoutal tu, již si zvolil za „dámu svého srdce“.

Nezávislý na formě (dopisové) i duchu (libertinském) literární předlohy, ubírá se tedy Formanův film svou vlastní cestou – namnoze cestou navýsost inteligentní a oku lahodící podívané, poskytující divákovi řadu nákladných požitků – naprostou převahou smyslových.¹⁷⁾ Přitom milióny dolarů nevyzařují pouze z použitých exkluzivních interiérů (vyniká zejména sídlo Volangesových, kde se koná velká společenská sešlost, inscenovaná jen jako kulisa pro krátkou dějovou epizodku), interiérů zabydlených vzácnými

17) Na rozdíl od původní a kontinuálně rozvíjené hudby Georga Fentona, jenž spolupracoval s Frearsem, byl hudební doprovod *Valmonta* pojat barvitěji, tak aby zachytil rozmanité slohové rysy dané epochy. Zahrnuje tudíž skladby několika stěžejních autorů 18. století – Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791), Jeana-Philippea Rameaua (1683 – 1764), Josepha Haydna (1732 – 1809), Françoise Couperina (1668 – 1733).

kusy nábytku, uměleckými předměty, lokaji v livrejích apod; interiérů, kde si materiál a vzor kostýmu konkuruje s materiálem a vzorem draperií. Kostýmní orgie, jejichž původce Theodor Pištěk byl odměněn prestižním Césarem, prokazují inspiraci módami 18. století a dobovou malbou (Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Baptiste Chardin), jež vnesla do malířství jednak náměty z galantního života (zahradní koncerty, slavnosti, pikniky v parcích, divadelní motivy a výjevy, salonní seance aj.), jednak intimitu erotiky, jíž film, odehrávající se z valné části v pokojích s postelí či přímo na posteli, velmi dobře konvenuje.

Jistou monotónii přepychových zámeckých a jiných prostorů koloritně zpestřuje šermířský sál, divadelní sál a lóže, sloužící nejen k pohodlné konzumaci operetních a operních představení, ale i jako místo seznamování, navazování známostí, flirtování a sebepředvádění. Příliš si nevíme rady s budoárem vyzdobeným obrazy s poněkud lascivními náměty, který je zčásti představen udiveným a rozpačitým pohledem Cecilky, očekávající v jakémsi komickém sexy úboru příchod nesmělého rytíře. Lačné oko markýziny černošské komorné, která nad schůzkou bdí, mimo jiné skryta za dekorativní maskou, uhlídá ovšem pouze výměnu dopisů a nácvik písně, přerušeny vpádem aranžérky paní de Merteuil, jíž se nepodařilo udržet matku v divadle.

K divácké přitažlivosti přispívá i skladba jednotlivých scén, svižně se dějících a pointovaných (slovem i akcí); scén, které vzdor časoprostorovým skokům a zkratkám do sebe výtečně zapadají. Rytmus se přitom stupňuje prostřednictvím jízd (kočárem i koňmo) a graduje v závěrečné části, kdy se zápletky ocitá ve stadiu krize a postavy zvyšují svou zápasivou a soupeřivou aktivitu (toto závěrečné zrychlení inspiruje také předloha a všechny její dramatizované verze ho pochopitelně se zjevnou chutí využívají).

Závěrem: Režisér Forman a scenárista Jean-Claude Carrière – jen velmi volně inspirování libertinským románem v dopisech – připravili tedy divákovi působivou erotickou podívanou v rokokovém ustrojení, která potěší zejména oko, ale také ducha; ovšem pouze ve střední poloze konverzační duchaplnosti (kvůli ní v jedné sekvenci rozmnožili tvůrci dokonce počet účinkujících o postarší manželský pár). Je to však až takto jednoduché? Není ve Valmontovi obsaženo i nějaké závažnější sdělení, třeba nějaké osobněji míněné režisérovo oslovení (sdělení) současnosti? Na určitou stopu by nás mohly přivést výpovědi režisérových spolupracovníků: jednak výrok scenáristy Carrièra, že Miloš byl důsledně Cecilí de Volanges, když spolu uvěznění na farmě v Connecticutu psali scénář,¹⁸⁾ jednak následující slova Miroslava Ondříčka: „Zápas mladých lidí se světem dospělých, rodina, kluk, holka a láska, to všechno ve *Valmontovi* zůstává. V podstatě jsou sem přetaženy problémy Aničky z *Lásek jedné plavovlásky*, její vztah k sobě i okolí. Všechno je tam zachováno.“¹⁹⁾

„Nesnesitelně lehké“ vzdálení předloze, které jsme konstatovali hned na počátku naší rozvahy nad Formanovým přetvořením Laclosova dopisového románu, implikuje názor, že bude náležitější vztahovat film *Valmont* ke kontextu režisérova díla (z této perspektivy bude zajisté pochopitelnější) než ke kontextu historickému a literárnímu. Náznak podobného přístupu nalézáme mimo jiné v již zmiňované stati polského filmového kritika

18) Srov.: fl [Jan Foll], *Jak se rodil Valmont*. „Záběr“ 23, 5. 4. 1990, č. 7, s. 5.

19) Miroslav Ondříček, *Rozpárání perforací*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 10, s. 544.

Tadeusze Lubelského: „Ten – jak sám sebe charakterizuje – ‚americký režisér s českým srdcem‘ také fabuli Choderlose de Laclos uspěl podřídit vlastní vizi světa. Pro něho se všude odehrává to samé: v pražské rodině, kde si dospívající syn přestane rozumět s rodiči, či newyorské, kde dcera utíká z domova; na psychiatrické klinice dvacátého století nebo u francouzských aristokratů v paláci století osmnáctého – stále ta samá komedie. Anebo, jak je komu libo, stále to samé drama. Lidé bývají směšní, nešikovní, hodní soucítění, ba i lítosti; nakonec jsou ale vždy schopni nechat prohodit své skutečné (autentické) potřeby, řeč citů nalezne svůj správný výraz – to je první hlas, který k nám dolehne z Formanových filmů. Ale kdesi pod povrchem je slyšet chichot: jenom toto existuje v našem životě, nic více; žádná vznešenost, jenom ta řada náhod a nepochopení.“²⁰⁾

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Podílela se na kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tímto tématem se zabývá i v samostatné knižní publikaci *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Valmont (Valmont)

Renn Productions (Paris) / Timothy Burrill Productions (London), 1989

Režie: Miloš Forman. **Námět:** Choderlos de Laclos – román *Nebezpečné známosti*. **Scénář:** Jean-Claude Carrière. **Kamera:** Miroslav Ondříček. **Hudba:** Christopher Palmer. **Architekt:** Pierre Guffroy. **Kostýmy:** Theodor Pištěk. **Střih:** Alan Heim, Nana Danevicová. **Zvuk:** Chris Newman. **Produkce:** Paul Rassam, Michael Hausman.

Hrají: Colin Firth (Valmont), Annette Beningová (markýza de Merteuil), Meg Tillyová (paní de Tourvel), Fairuza Balková (Cecilie), Siân Phillipsová (paní de Volanges), Jeffrey Jones (pan de Gercourt), Henry Thomas (rytíř Dančeny), Fabia Drakeová (paní de Rosemonde), T. P. McKenna (baron), Isla Blairová (baronka), Ian McNeice (Azolan), Aleta Mitchellová (Viktorie).

Další citované filmy:

Lásky jedné plavovlásky (Miloš Forman, 1965), *Nebezpečné známosti* (Les liaisons dangereuses; Roger Vadim, 1959), *Nebezpečné známosti* (Dangerous Liaisons; Stephen Frears, 1988).

20) T. Lubelski, c. d., s. 39.