

## Články

ČTVERO PODOB  
NEBEZPEČNÝCH ZNÁMOSTÍ

## Část druhá

Marie Mravcová

## III. Nebezpečné známosti – 1959

Obracíme-li pozornost od Formanova historického, tedy kostýmního *Valmonta* k Vadimově verzi *Nebezpečných známostí*<sup>1)</sup>, která se sice titulem k předloze hlásí, ale její děj přenáší časem do moderní éry, do padesátých let našeho století, mohlo by se nezasvěceným zdát, že budeme zjišťovat a analyticky dokládat ještě větší stupeň nezávislosti. Přitom tuto nezávislost onen přenos, pakliže ho akceptujeme jako jeden z možných interpretačních postupů (Proč ne, jde-li o uměleckou kreaci?), zcela zákonitě podmiňuje – stává se totiž jeho samozřejmou průvodní složkou, čímsi kvalitativně zcela jiným než osobně motivované, až svévolné přisvojení literární látky (Forman).

Předem předesíláme, že problém Vadimova adaptátorského přístupu se nám štěpí na dva okruhy vzájemně zaklíněné a podmiňující jakousi zvláštní ambivalentnost transmediálního vztahu filmové dílo – dílo literární: 1. okruh proměn, nových prvků a významů,

1) Tento článek je pokračováním studie: Marie Mravcová, *Čtvero podob Nebezpečných známostí*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 91 – 111.

*Nebezpečné známosti* jsou Vadimovým čtvrtým filmem. V jeho pozdějším díle se lze setkat s celou řadou literárních inspirací, často ovšem motivovaných komerčně, snahou ukájet divákovu snobsky pojatou intelektualitu. K přednostem Vadimova adaptování lze naopak přičíst odvahu k aktualizacím a citlivé herecké obsazování, potřebné pro složitější psychologii vztahů a postav. Zaznamenejme například *Odpočinek válečníka* (1962) podle románu Christine Rochefortové a aktualizovanou verzi románů markýze de Sada (Justina aneb Utrpení ctnosti; Nová Justina, po níž následuje Historie Julietty, její sestry), uváděnou pod titulem *Neřest a ctnost* (1963), pod níž se skrývá příběh dvou protikladně založených sester (Annie Girardotová, Catherine Deneuveová) z doby německé okupace. V roce 1964 režíroval Vadim *Zámek ve Švédsku* podle upravené hry Francoise Saganové a rafinovanou erotickou komedii *Rej*, vycházející ze hry Arthura Schnitzlera, a to tak, že uzavřený kruh legálních i ilegálních milostných vztahů se přenesl z císařské Vídně do Paříže v předvečer první světové války. Předlohu upravil dramatik Jean Anouilh, v hlavních rolích vystoupili Anna Karinová, Jane Fondová (tehdy režisérova nová partnerka) a Jean-Claude Brialy. Roku 1966 slavila komerční úspěch *Šťvanice*, moderní adaptace Zolova románu, v níž Jane Fondová vytvořila roli mladé ženy provdané za starého finančníka (Michel Piccoli) a dohnané k šílenství, když propadne lásce k jeho synovi a touží žít jinak než jako mondénní a povrchní loutka.

plynoucích z již zmíněné aktualizace; 2. okruh citací, narážek, ekvivalencí apod., jimiž se film k předloze přihlašuje a zůstává s ní spjat. Přitom by se mělo prokázat, že postavy modelované podle vzorů a životního stylu padesátých let 20. století mohou být Laclosovým libertinům bližší než rokokově kostýmovaní, jen poklesle libertinští a z hlediska etikety 18. století dosti nehodnověrní hrdinové Formanovi. Máme za to, že zesoučasnění Nebezpečných známostí bylo ospravedlitelné jedině tenkrát, pakliže bylo možno prokázat jejich nadčasovou platnost, a to i vzdor jejich utkvělosti (žánrem, stylem, ideologií), v čase, kdy byl román psán. Francouzští tvůrci museli prostě dospět k poznání, že libertinové změnili ústroj, profesi, strategii, styl apod., ale jejich potomci žijí mezi námi dále.<sup>2)</sup>

O aktuálním čtení Laclose svědčí a k jeho aktuálnímu čtení vybízí už prolog Vadimova filmu, ve kterém uvádí režisér na scénu sebe sama (vstupuje do prachem poznamenaného zákulisí s dominantou velkého zrcadla) a poskytuje určitou explikaci divákem očekávaného příběhu; explikaci upozorňující na rozdílnost pohlaví a touhu některých žen po svobodě a rovnosti: „...otázka rovnosti není nová. Nikdy však nebyla tak ožehavá a všudypřítomná. Mnohé ženy neuznávají konvence, volí svobodu... I jiné ženy však touží po rovnosti pohlaví. Neohlížejí se na veřejné mínění... Ve Francii nejsou všechny ženy takové. Ale jsou zde mnohé, které touží po svobodě citů. Přetrvává názor, že přelétavý muž je donchuán. Ale žena s mnoha milenci? Děvka! Chtěl jsem vám jednu takovou ukázat bez masky.“

Jak patrně, zamýšlel režisér portrétovat, oklikou – s použitím klasického díla francouzského osvícenectví –, jistý aktuální typ ženství (typ emancipovaného vyvázání z knuty společenské mravní normy) a s přispěním nekonvenčního a oduševnělého zjevu výrazné herecké osobnosti Jeanne Moreauové stvořit na filmovém plátně harmonickou symbiozu noblesního vzezření, sebeovládání, podnikavé inteligence, manipulátorské nadřazenosti, erotické vzrušivosti i tvrdé nekompromisnosti.<sup>3)</sup> Portrét novodobé libertinky (moderního převtělení markýzy de Merteuil), tedy ženy usilující o individuální svobodu, a proto odmítající čemukoliv podléhat a komukoliv náležet, tvoří však u Vadima pouze součást dvojportréту manželské dvojice, „legalizující“ promiskuitní styl sexuálního života jakousi hrou na upřímnost a otevřenost, na obapolnou bezvýhradnou důvěru.

2) Aktuální čtení Laclose bylo pro Vadima zřejmě čímsi zcela samozřejmým, a proto když mu tajemník producenta Carla Pontiho nabídl literární námět, o který dříve projevíli zájem takové režiséřské osobnosti jako René Clément, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, pomýšlel okamžitě na současnou podobu libertinského příběhu: „Toto dílo, které v XVIII. století vyvolalo skandál a které mají dnes studenti v osnovách studia literatury, kladlo při filmovém zpracování značné problémy. Mne vzrušovala myšlenka ukázat, že pokud jde o morálku, změnilo se jen málo od chvíle, kdy francouzský král zakázal v roce 1782 další vydání tohoto románu. Aby však publikum pochopilo film právě tímto způsobem, bylo třeba přenést dílo z XVIII. do XX. století.“

Má odpověď Carlu Pontimu zněla: „Souhlasím s podmínkou, že budu točit film v Paříži roku 1959.“ Manžel Sophie Lorenové, velký producent, ale zase ne tak velký novátor, prodal raději námět Edmondu Tenoudjimu, presidentovi společnosti Films Marceau.“ Roger V a d i m, *Od hvězdy k hvězdě*. Praha 1990, s. 119.

3) Připomeňme si, že Jeanne Moreauová měla tehdy za sebou několikaletou divadelní kariéru v Comedie Française a Theatre National Populaire a umělecký úspěch v několika málo filmech – zejména ve *Výtahu na popravistiště* (1957) a v *Milencích* (1958) Louise Malla.

Manželé Valmontovi, kteří v modernizované verzi nahradili Laclosovy bývalé milence a současné spiklence, zachovávají z libertinských zásad zejména svůdcovskou strategii i pravidlo rychlého rozchodu. Pro ženu se našlo jméno Julietta a na příjmení Merteuil, naznačující spřízněnost s dávnou předchůdkyní, se pouze vzpomíná jako na jméno za svobodna. Ústřední pár se pohybuje v tzv. lepší společnosti; on aspiruje na diplomatickou kariéru, ona mu ji zajišťuje prostřednictvím svých známostí (kdesi v pozadí děje) a cesty do New Yorku – do sídla OSN.

Střih padesátých let neplatí jen pro kostýmy, ale také pro sociální typologii postav: podobně jako Forman přivádí také Vadim na scénu zrádného milence a počestnost nárokuje si snoubence mladičké Cecilie Volanges, a to pod novým jménem Court (vzniklo krácením z de Gercourt) a v podobě poněkud omezeného bodrého Američana. Ironicky přitom vyznívá už sama expozice této figury: kamera ztotožněná s rozsahem televizní obrazovky včleňuje spolu se střihem Courta mezi vášnivé fanoušky boxerského zápasu, aby se odjezdem posléze ukázalo, že náš muž fandí v hotelovém pokoji před televizním přístrojem.

Mladičká snoubenka krátce střižených blond vlasů, oblékaná do upjatých bílých límců a lyžařských šponovek, reprezentuje standardní typ gymnazistky z lepší rodiny<sup>4)</sup>, zatímco její milý Dancený byl z rytířského stavu „přemístěn“ do poněkud banálnějšího stavu vzorného studenta matematiky, jehož nesmělé, až prudérní chování svědčí o chudém venkovském původu. Inventář změn ve společenských statutech ještě doplníme o tu, jež se týká Laclosovy „krásné pámbíčkářky“, tedy presidentové de Tourvel: s ní se na plátně setkáváme v podobě oslnivé blondýny dánského původu, dopřávající v době nepřítomnosti manžela (blíže neurčený a nepochopitelně dlouze trvající kongres) čerstvý vzduch francouzských Alp malé dcerce za asistence postarší tety.<sup>5)</sup> V horském rekreačním středisku, přímo na jedné z četných sjezdovek, dojde k osudnému setkání ústřední milenecké dvojice (sjezdař Valmont se „rozšvihá“, když mu zkříží cestu sáně, na nichž je vezena zraněná krasavice), a zasněžené pláň tvoří i nadále chladnou kulisu pro uplatnění výsledně úspěšné svůdcovské strategie, stavějící dle laclosovského návodu zejména na hře na upřímnost (o tom však dále). Do hor na čas tvůrci filmu svedou –

4) Obsazení neherečky Jeanne Valérieové se odehrálo za dosti výjimečných okolností. Tato čtrnáctiletá školáčka prý sama Vadimova napsala, že by chtěla hrát v jeho filmu, a on si ji nakonec skutečně vybral. Účast mladičké dívky ve filmu pojednávajícím o zvrácených mravech vyvolala rozruch ve veřejném mínění. Pro úplnost ještě uvedme, že po boku Jeanne máme možnost spatřit Jeana-Louise Trintignanta, který se v budoucnu stal jednou z nejvýraznějších osobností francouzského herectví.

5) Jak vyplývá z Vadimových autobiografických vzpomínek, řekla si o tuto roli jeho tehdejší partnerka Annette, Dánka, která krátce předtím spolu se sestrou oslňovala Paříž a záhy se stala režisérkou milenkou, manželkou a matkou jednoho z dětí. To jí ovšem nezabránilo v tom, aby se připoutala k tehdy populárnímu zpěvákovi Sachovi Distelovi.

Tato okolnost – to jest obsazení role Mariany – nás ovšem zajímá především z toho důvodu, že ztepilý vzrůst Annette, zářivost jejích blond vlasů a dokonalého úsměvu halí v tomto případě dosti nápadnou (až kýčovitou) banalitu duchovního obsahu. Tím se ovšem rozkol mezi osobností literární postavy a ne-osobností její filmové „repliky“ významně prohloubil. Nicméně i v tomto případě by mohlo platit, že aktualizace látky uvolňuje vazbu k předloze, a proto krásně banální herečku-neherečku vnímáme jako jistý feminní emblém padesátých let. Nehledě na to, že pasívní objektovost přísluší charakteru role, která pomíjí intelektuálně vyvrácený písemný projev románové hrdinky.

za stejným účelem jako Forman, to jest za účelem kontaktů, duchaplného konverzování, předstírání apod. – všechny protagonisty, s výjimkou Danceného, jenž by nejspíš na náročné sportovní rekreování neměl čas ani finance.

Snobská poloha, vlastní protagonistům z okruhu společenských elit, se plně uplatnila již v úvodní sekvenci zachycující průběh exkluzivního večírku v rezidenci Valmontových; je patrná ze situování děje do alpského Mégève a jeho vyvrcholení do prostoru v jistých kruzích proslulé bytové párty „u Miguela“, kde se za doprovodu jazzu (postupně stále divočejšího) spouští účastníci tzv. sladkého života, jehož lesk a orgastičnost, ale i prázdnotu a zoufalství, předvedl krátce po Vadimovi, avšak nesrovnatelně velkolepěji, Federico Fellini.

Na zmodernizování „nebezpečných známostí“ se významnou měrou podílí také hudební složka. Ačkoliv se v titulcích uvádí Jack Marray, tvoří hudební doprovod milostným vzplanutím, zápletkám a intrikám převážně skladby a hra skupiny Theloniouse Monka, jednoho ze slavných zakladatelů bebopu, jenž se zrodil v harlemském klubu Minton ve čtyřicátých letech. Novoroční večírek v horském hotelu zpestřuje směs rytmů (mimo jiné rumba, charleston, pomalé saxofonové sólo), která měla svými proměnami podbarvovat a snad i modelovat emocionální napětí, panující ve vztazích všech zúčastněných (Valmont, Mariana, Julietta, paní Volanges). Na závěrečné párty, kde se uplatnila skupina Art Blakey's Jazz Messengers (autor skladeb Duke Jordan), podporuje hudba vývoj atmosféry až k orgastickému sebezapomenutí některých účastníků a závěrečné dlouhé sólo na bubny se spojuje se zločinem (v potyčce před krbem srazí Dancený Valmonta a jeho hlava narazí na kamennou hranu).

Zaznamenáváme-li absenci dopisové komunikace u filmů kostýmních, tedy u filmů hlásících se okázale k době, která dopisovou kulturu ve sférách vyšších tříd hojně pěstovala, i k předloze v dopisové formě sepsané, pak v případě přenesení děje této předlohy do doby vzniku filmu současné lze považovat podstatnou redukci dopisového dialogu za zcela případnou – a to nejen z důvodu záměny slovesného výrazu za výraz dramatizovaný a obrazovou naraci. K aktuální době se Vadimův film přihlašuje i uplatněním nových – jí odpovídajících – nástrojů komunikace. V *Nebezpečných známostech* z roku 1959 se prostě nejen píše, ale milostná vyznání se nahrávají na magnetofon (srov. přehrávání pásku od Danceného pod peřinou v Cecilčině posteli), telefonuje se (Court Juliettě, která se přitom nechá laskat manželem) a oznámení o ukončení vztahu, které může mít pro milující ženu tragické následky, protože se už zřekla všeho, se posílá telegraficky – tedy s největší mírou stručnosti a neosobnosti.<sup>6)</sup>

6) Text telegramu, který diktuje Julietta telefonicky, protože se její muž, zjevně propadlý citu k půvabné a dětsky naivní Dánce, k drastickému kroku odmítá propůjčit, zní následovně:

„Můj anděli, všechno omrzí, to je zákon přírody. Měl jsem tě s rozkoší, opouštím tě bez lítosti. Sbohem. Tak to na světě chodí.“

Pro srovnání si uvedme alespoň část románového znění listu na rozloučenou, který markýza de Merteuil zlovlně „předepíše“ vikomtovi, vědouc, že ho ješitnost přiměje, aby ho použil:

„Člověka všechno znudí, můj anděli, takový je zákon přírody; to není moje vina.

Jestliže mě tedy dnes nudí dobrodružství, které mě zaměstnávalo po celé čtyři měsíce, to není moje vina.

Jestliže jsem měl například přesně tolik lásky jako Ty ctností, a to je silné slovo, pak není divu, že jedna skončila zároveň s tou druhou. To není moje vina.

Výše jmenované aktualizace (modernizace) laclosovske látky mají povahu kostýmu, kulisy, rekvizity, ale i životního stylu a měly by akceptovat proměněnou normu. Pak se klade otázka, zda-li má smysl z Laclose, byť volně, vycházet a čerpat, když společenské znemožnění přestalo mít onu katastrofální dimenzi, když už neplatí, že sebemenší urážka si žádá vyzvání na souboj, když není nutné tak úzkostlivě tajit intimní kontakty mezi mužem a ženou a konečně když demokratizující, právě tak jako nivelizující proces zrušil stavovskou klauzuru, kterou markýza de Merteuil mohla obcházet jen za cenu důmyslného maskování. Nelze však říci, že by známosti (zvláště některé) nebyly i nadále nebezpečné a že by se za ně v některých případech neplatilo životem. Jediné, co se změnilo definitivně, je nejspíš to, že předmanželská sexuální zkušenost nenutí dívky z lepších rodin vstupovat do kláštera. A tak obě aktualizované verze Nebezpečných známostí – jak ta kostýmní (Formanova), tak ta zesoučasnělá (Vadimova) – Cecilii nejenže šetří, dokonce ji nechávají triumfovat: v prvním případě před zraky davu svatebčanů, ve druhém před objektivou fotoreportérů, vrhajících se senzacechtivě na protagonisty soudního přelíčení.

S přesvědčením o nadčasovosti Laclosova svůdcovského příběhu pokusili se Vadim s Vaillandem o cosi, co by se na první pohled mohlo jevit jako neschůdné – o prolnutí obrazu starých mravů a nemravů s mravy a nemravy současnými. Při dobré znalosti předlohy a detailnější analýze filmu až zarazí, nakolik film z předlohy čerpá, nakolik ji akceptuje – byť pouze fragmentárně, do té míry, do jaké to připouští nezbytná dějová koncentrace a stejně nezbytná proměna reálií a okolností.

Za jednu z podstatných změn ve výstavbě děje, k níž se uchýlili všichni adaptátoři epistolárního románu, lze považovat již zmiňované svedení původně prostorově oddělených či z jiného důvodu se nesetkávajících postav na jedno dějiště, aby mohly být rozhojněny jejich přímé osobní kontakty a dopisová komunikace proměněna v dramatický dialog. Vadim s Vaillandem pak dokonce z kontaktů ústřední dvojice intrikánů učinili manželské soužití. Došlo tak sice k oslabení napětí mezi současným spiklencectvím a někdejší milostným poměrem a význam ztratil motiv smlouvy (doklad o podlehnutí nedostupné presidentové má být odměněn erotickou povolností markýzy), nicméně se ukázalo, že i manželský vztah se může stát vhodnou základnou pro uplatňování svůdcovské strategie, pro spiklenecký svazek, pro ambivalenci partnerství a rivalry, nezávazné svobody a trvající erotické vazby; pro zápas spojenců a soupeřů. Není snad ani tak podstatné, že Julietta a Valmont tvoří před společností instituci (jí se tím navíc rozšiřuje repertoár o roli dokonalé manželky), jako to, že mají mezi sebou pevně stanovená pravidla hry a že jejich porušení (citová vazba vůči oběti, upadnutí do osidel lásky) vede k válce, a to takové, v níž se hraje o život. Vzájemnou svázanost a Valmontovu závislost na manželčinych diplomatických schopnostech posílili tvůrci

---

Z toho vyplývá, že Tě od jisté doby podvádím: Tvá neúprosná něha mě k tomu však svým způsobem dohnala! To není moje vina. (...)

Poslechni mě a vyber si jiného milence, jako jsem si já vybral jinou milenkou. Je to dobrá rada, velmi dobrá; připadá-li Ti špatná, to není moje vina.

Sbohem můj anděli, vzal jsem si Tě s rozkoší, opouštím Tě bez lítosti: snad se ti jednou vrátím. Tak to na světě chodí. To není moje vina.“ Choderlos de Laclos, *Nebezpečné známosti*. Praha 1968, s. 331 – 332.

Třetí – Hamptonovu – verzi lze číst pro srovnání v poznámce č. 20.



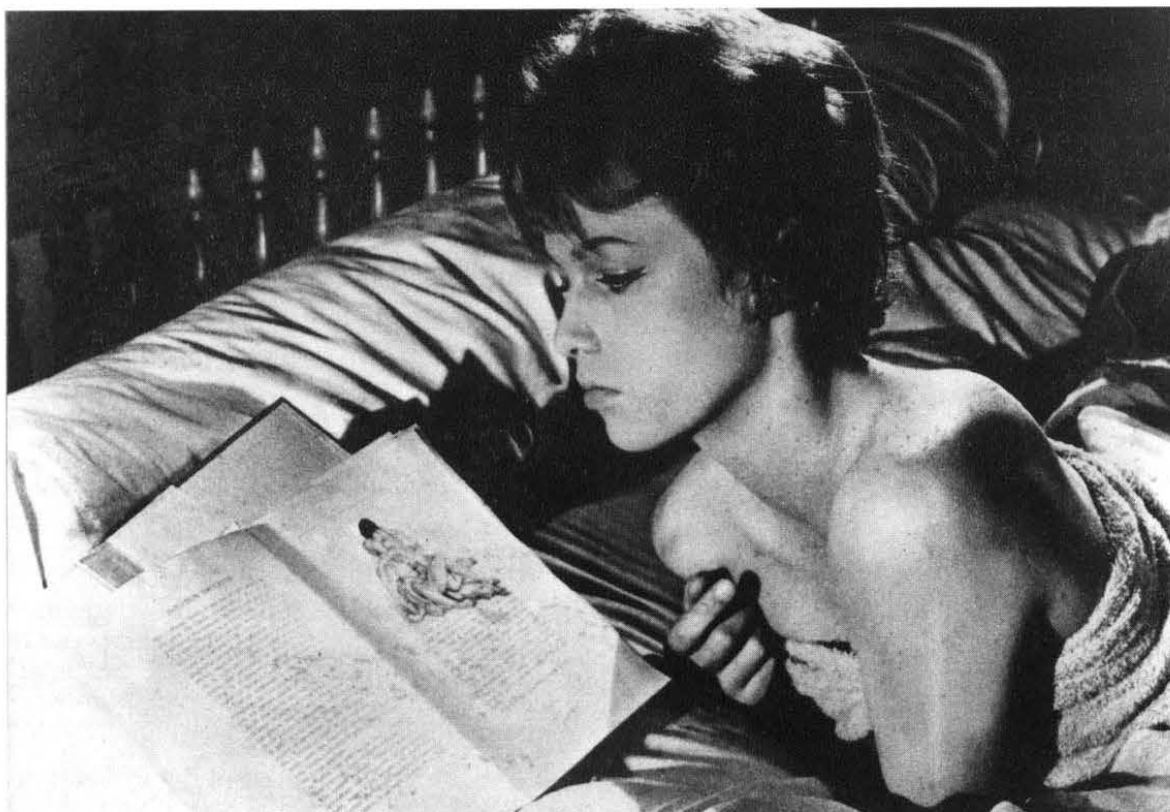
*Valmont s Cecilíí v podání Gérarda Philipa  
a Jeanne Valérieové ve filmu Rogera Vadima*

Foto archiv

aktualizované verze ze současnosti pak i tím, že Julietta má hlavní podíl na manžellově kariéře, z níž sama pochopitelně hodlá profitovat. Především příslibu této kariéry padne za oběť naivní cizinka. To je ovšem cosi velmi běžného, banálního, co se děje za všech časů a co lze přičíst k nejubožejším rysům egoismu tzv. prvního pohlaví.

Psychologickému prohloubení (srov. mělkost Formanova akčně-konverzačního pojetí) a dramatismu prospělo rovněž neakceptování věku románových postav, neboť nezbytná zkušenost a protřelost působí při konkretizaci přirozeněji, pojí-li se se zralým zjevem a vystupováním. Na rozdíl od Beningové hraje Moreauová skutečnou osobnost, velký formát společenské noblesy, za níž se skrývá luxusní děvka. Velkorysost hry a intriky si žádalo i vyvrcholení, jež postavu dále demonizuje: žena v černém plášti s rozcuchanými vlasy pálí v umyvadle důkazy své viny, aby se v zápětí proměnila v hořící pochodeň. Film se uzavírá portrétem rozpolcené tváře – na část vyhlazenou a popálenou –, tedy portrétem symbolicky obnažujícím podobu hrdinčiny duše.

Gerard Philipe sice podobně jako Colin Firth klame zjevem stoprocentně sympatického sportovního hezouna, upřímností pohledu i úsměvu, věkový náskok však dává tušit,



*Jeanne Valériová (Cecilie) ve filmu Rogera Vadima*

Foto archiv

že chlapectví tvoří součást záměrně uplatňované strategie vůči ženám.<sup>7)</sup> Proto může převzít taktiku svého literárního předobrazu („Proti ctnosti se lze hájit jen pravdou.“), která patří k psychologicky nejpronikavějším položkám laclosovského pojetí postavy a která spočívá na obnažení vlastní zkaženosti a bezútěšnosti života: „V lásce jsme hledali jen rozkoš až do chvíle, kdy i rozkoš je smutná. Říkáš si, že je konec. Ale dá se jít dál. Až k jakémusi třeštění. Snad i to je rozkoš – z utrpení. Po ní zůstane úzkost. Bojím se.“

Francouzská aktualizovaná verze zachovává rovněž vojenskou terminologii („obléhání“, „soupeř“, „spojenec“, „nepřítel“, „pevnost“, „zbraň“) i klíčové momenty svůdcovy ctižádostivosti, to jest požadavek, aby zvolená oběť oplývala vlastnostmi, které ji zaštiťují (věrnost, čistota, ctnost), a podmínku, aby se sama vzdala („Ať si věří ctnosti, ale ať mně ji obětuje.“). Tak jako Laclosův libertin musí i Vadimův Valmont v paní Tourvelové

7) Účast na *Nebezpečných známostech* se stala hercovou poslední příležitostí, neboť v roce jejich vzniku skonal (28. listopadu) následkem rakoviny ledvin a byl pohřben v kostýmu Cida. Zrádnou ambivalentnost (někde přímo charakterovou rozpolcenost), spočívající v jistém – větším či menším – napětí mezi tím, jak postava působí (jaký dojem vyvolává) a skrytými stránkami jejího charakteru, lze zaznamenat v celé řadě rolí Gérarda Philipea: *Ďábel v těle* (1947), *Červený a černý* (1954), *Velké manévry* (1955), *Hráč* (1958). Valmontovské kreaci má nejspíš nejbližší hrdina z filmu *Monsieur Ripois* (1954) – mladík citově vyprahlý, ale ve své osamocenosti po citu v podstatě toužící; jakási novodobá verze Dona Juana, postavená na proměnách charakteru v závislosti na typu momentální milenky.

nejprve vzbudit starost o svou osobu a přimět ji, aby se mu oddala s iluzí, že ho svou láskou odvrací od cesty zkázy, že dává zoufalci štěstí, jež mu život odepřel.

Tím, že zůstala zachována psychologická podstata zobrazených vztahů, mohl v některých scénách dialog vycházet bezprostředně z románu (formou citace či parafráze) a dle románu se v základě mohla pojmut celá epizoda. Tak je tomu kupříkladu v obou velkých scénách svedení: v prvním případě (sexuální zasvěcení Cecilie) se osvědčí mužovo autoritativní chování, zastrašování i lest s polibkem, jímž se dle dohody mohla dívka vykoupit („Dohodli jsme se, že ti polibek vezmu, nebo že ho dostanu? Při smlouvání jsme se dohodli na druhém a bylo stanoveno, že bude přijat.“); ve druhém se mimo jiné vyhlíží vhodné „bojiště“, to jest oتمان, a zmiňuje se marná snaha vyloudit slzy, které by se právě náramně hodily.

I když v důvěrnostech mezi Cecilíí a její starší přítelkyní nezachází Vadim tak daleko jako Formanův film, kde se místy naznačuje holčičkovský lesbický sklon, a dívka neleze přímo do Juliettiny postele, perverznost a cynickou ironičnost utěšující řeči („Dancenyho můžeš milovat srdcem, Valmonta jako tuhle v noci... Mysli na svou pověst.“) vydatně posílí, když zkušená a přelaskavá krasavice spočívá v Cecilčině posteli objímajíc její štíhlé nožky v pučocháčích.

Vedle citací a parafrází textu předlohy bychom mohli shledávat také jisté analogie, založené na čemsi jako podobnost v různosti. Za jiné uveďme obdobu předmluvy vydavatele a nakladatele, kterou představuje již zmiňovaná prologová část, odehrávající se v jakémsi divadelním zákulisí a uvádějící „na scénu“ režiséra, aby podal divákovi návod, jak přistupovat k jeho filmu, a možná tak učinil jistou úlitbu dobové cenzuře, jež se ovšem ukonejšit stejně nedala a zkomplikovala filmu jeho start.<sup>8)</sup>

Pozoruhodnější než zviditelnění režiséra nám ovšem připadá to, že se tvůrci pokusili o částečný ekvivalent žánrový – o využití dopisové formy, a to nejen v rovině motivické (u hotelové recepce prohlásí Valmont pohotově Cecilčin dopis za svůj, aby ošálil matku), ale i z hlediska narativní funkce. Protože tu jde o dosti ojedinělý případ kombinace obrazového a slovního vyprávění, pokusme se obě pasáže – mimochodem montážně dosti pozoruhodné – zrekonstruovat.

První začíná detailem ruky s cigaretou otevírající dopis a soustředěným pohledem čtoucí Julietty, přičemž čtené zaznívá mimo záběr, Valmontův hlas nás přenáší do minulosti („Potkal jsem nepřítele, který je mne hoden... Potkal jsem zkrátka ctnost.“), kam se vzápětí přenese i obraz: návštěvy ve skromné domácnosti Dánky a její tety, večerní idyla (ona čte knihu, on si získává tetu tím, že s ní hraje karty), účast na pobožnosti v místním kostelíku, procházka zasněženou krajinou... Přitom svůdcovo líčení provázející obraz

8) V době, kdy měl být Vadimův film uveden, panovalo v Paříži značné politické napětí, neboť v Alžíru hrozila vojenská vzpoura. Přestože premiéra byla zakázána, sešlo se před mřížemi kina Colisée několik stovek osob. Proti tvůrcům se postavila také Společnost autorů, která protestovala především proti tomu, jak naložili s dědictvím klasické literatury. Konal se soud, kde zájmy produkce hájil advokát François Mitterand, jenž proces vyhrál a jak prohlašuje Vadim „vytvořil tím soudní precedens pro všechna pozdější soudní rozhodnutí“. Následoval však zákaz cenzury, proti němuž se režisér odvolal k ministru kultury Andre Malrauxovi: v poměru 5 : 4 konsilium ministrů film povolilo. Cenzurní problémy dříve nepochybně přispěly k jeho velkolepému komerčnímu úspěchu. Viz R. Vadim, c. d., s. 122. K nám se „zvrhlý“ film propracoval s desetiletým zpožděním v roce 1968.

odhaluje zvláště strategický postup: okamžité zaútočení kyticí růží, opatrnost ve volbě slov, aby se počestná žena nevyplašila, odložení masky a upřímnost sebeobnažení... Touto cestou se dochází k působivé konfrontaci toho, jak muž jedná a působí a jak o tom o něco později referuje své důvěrníci. Divák má tedy možnost vidět hrdinu jednak tak, jak se prezentuje před ženou, o níž usiluje, jednak si jeho obraz dotvářet na základě toho, co předkládá manželce. S tou ho sice pojí dohoda o otevřenosti, ale tak jako v případě předlohy musíme počítat i s tím, že text dopisu-vyznání může být modifikován vzhledem k znalosti adresáta a vzhledem k dojmu, který má vyvolat. Situaci znejistění dále komplikuje to, že na určitých místech dopisový komentář (Valmontův hlas mimo obraz) ustane a promlouvá pouze obraz – tedy děj z hlediska napsání i čtení dopisu dosti předčasný. Tak se stane, že klíčový rozhovor Valmonta s Marianou proběhne před divákem zčásti jako němý a komentovaný (vidíme postavy hovořit, ale neslyšíme je), zčásti jako vyslovený. Ptejme se, co to způsobuje v časové strukturaci vyprávění.

Zvolíme-li za přítomnost záběry čtoucí Julietty (tedy čas příjemce dopisů), pak zformulování výpovědi (komentář mimo obraz) a její obrazová ilustrace představují retrospektivu; jenomže realita Valmontova hlasu i realita obrazového sledu současně sugerují zpřítomnění minulosti, které se pak plně projeví, když postavy, o nichž Julietta čte, zatímco divák je vidí, promluví v rámci obrazu – pak se ovšem čas četby a čas událostí navzájem ocitají v prudkém střetu. Navíc si nemůžeme být jisti (a zde se jedná o hloubkově sémantickou analogii s románem – o relativní hodnověrnost Valmontových výroků), zda to, co se v plně zpřítomněné minulosti říká (zvláště Valmontovo vyznání o smutku rozkoše, o rozkoši z utrpení, o úzkosti a strachu) bylo také napsáno, zvláště když se s tím obnovený komentář – verze určená pro libertinsky svobodomyšlnou manželku – rozchází: „Sbohem má z nejmilejších. Cítím vděčnost k lehkomyšlným ženám, což mě přivádí k tvým nohám.“ Tato relativizace, daná ambivalencí řečené – psané, tak odpovídá i relativizaci časové: rámcová situace přes kterou nahlížíme události, o nichž se v ní čte, se vůči těmto událostem i jejich komentování jeví jako budoucnost, která předvedené události zasouvá do minulosti; ovšem díky sémantice filmové narace do minulosti nepostrádající silnou sugesci právě probíhající přítomnosti.

Podruhé užili tvůrci paralelu mezi četbou textu, znějícím hlasem pisatele mimo obraz a obrazem naplněným akcí pro sekvenční, která líčí Marianino podlehnutí. Tam se začíná příchodem Valmonta k Marianě: zazvonění zvonku, otevření dveří, střet pohledů... Juliettinou akcí (roztržení obálky, četba), provázenou Valmontovým prohlášením mimo obraz („Tak už jsem ji dobyl.“), se skáče vlastně do budoucnosti (příjezd Julietty z New Yorku), od níž se filmové vyprávění vzápětí vrací tam, kde sekvence Marianina podlehnutí začala: Valmont vyhrožuje Dánce odjezdem na pět let, vyhlíží si již řečené „bojiště“ (kamera na ně jeho očima popatří), hraje (?) zoufalství; líbaje ruce plavovlasé krásky chystá se k odchodu, ona ho však zadrží a oddá se mu. Sexuální akt se ovšem v padesátých letech řeší stříhovou zkratkou, po níž následuje panorama nahého ženského těla, končící u slastného úsměvu.

Tato druhá epistolárně-vizuální sekvence, koncipovaná, tak jako ostatně mnohé jiné epizody, v určité vnitřní celistvosti, vyostřuje kýženou konfrontaci psaného (tj. čteného a v komentáři řečeného) a dějícího se – a to ve smyslu usvědčení svůdcova záměru a plánu (srov. výroky jako „Vyjel jsem pod heslem mít vás, či zemřít.“; „Kdo chce přemoci

ctnost, musí přemoci i sám sebe.“). Přitom text dopisu zasahuje už velmi výrazně do rámcové situace (budoucího času četby), neboť manželovo přiznání k převládajícímu opojení, k víře ve vlastní přísahu věčné lásky se nemile dotýká čtoucí Julietty. Započíná se konflikt spojenců, který posléze vyústí v katastrofu.

Rámcové řešení dvou strukturně nejsložitějších sekvencí Vadimových *Nebezpečných známostí* umožnilo přesun časem při plném vyznění samotné časovosti, neboť se takto v komentáři uchovává to, čeho se týká (to jest bezprostředně předešlého), a současně se obrazové vyprávění premisuje k budoucímu – k přijetí „zprávy“ Juliettou. U sekvence týkající se fáze podlehnutí, závěrečnými slovy dopisu poněkud zpochybněné ve smyslu libertinova vítězství, pak skok v čas – interval mezi událostí a četbou dopisu pojednávajícího o této události – přispívá k tomu, abychom následující záběry, které zachycují skotačící mileneckou dvojici na mořské pláži, chápali jako cosi, co trvá již delší dobu a co spolu s Valmontovým něžně pozorným chováním vůči štěstím opojené Marianě usvědčuje libertina ze zpronevěření se snad nejdůležitější zásadě svůdcovství – to jest z podlehnutí citu. Díky tomu, že film přímo ukazuje, vyznívá jednoznačněji než předloha psaná v dopisech, v nichž se sdělení pojí se subjektivním hlediskem a záměrem pisatele.

Formanovo dramatizované a zakněné inscenování *Nebezpečných známostí* z menší části děj rekonstruovatelný z korespondenční sítě respektuje, z větší části s ním nakládá zcela po svém, jakoby si tvůrci řekli, že stejně nelze vědět vše, co se mohlo odehrát a zůstat skryto za subjektivními výpověďmi postav, z nichž plně upřímné jsou jen některé a ty druhé z menší či větší části mystifikují. Vailland s Vadimem hypotetický i skutečný svár mezi činy a pravými i nepravými city přijali jako výzvu k dosti náročným adaptačním řešením a dosáhli tím na svou dobu poměrně pozoruhodných psychologických a estetických kvalit, přesněji řečeno zaznamenáníhodného kvalitativního posunu ve vývoji filmového zobrazování složitých psychologických vztahů a her mezi muži a ženami. Obě sekvence, které jsme se tu pokusili zrekapitulovat a vyložit, svědčí nepochybně o promyšlenosti narativní a skladebné složky filmu a prokazují tedy formální ambici tvůrců. Naše pojednání o prokazatelné snaze aktualizované verze *Nebezpečných známostí* zachovat věrnost laclosovskému duchu a stylu bychom proto chtěli završit poukazem na méně nápadný a jednoznačný ekvivalent, než jaký představuje zapojení dopisových textů – a sice na stylovou vytríbenost vizuálního a kompozičního ztvárnění, která vzdáleně koresponduje s verbálně-stylistickou vytríbeností některých románových listů. Snad lze říci, že snobství, umělost a pozérství zobrazeného světa tu odpovídá i snobsky kultivované formě.

Se zmíněnou kultivací formy se divák může setkat hned v titulkové části filmu, kterou Vadim řešil jako velice umnou kompozici šachovnicových polí, šachových figurek a titulků: při neustálých proměnách kamerových záběrů a pohybů (rytmus udává jazzová melodie) se v polích černých a bílých objevují jména tvůrců s tím, že se akceptuje určitá hierarchie a že se některá jména vypichují. Samotný úvodní motiv pak předznamenává, že půjde o hru, kde sehraji významnou roli černá a bílá královna. Historický kostým figurek můžeme zase chápat jako upomínku na dávnější předky současných elit. Příbuznost vzápětí stvrdí identita záběrového úhlu: nadhled na šachovnici vystřídá nadhled na společenskou seanci, kostýmovanou dle módy konce padesátých let našeho století. A vybroušenost formy pokračuje dále: kamera sleduje pohyb tácu se skleničkami, přenášeného

číslníkem od skupinky ke skupince; při přiblížení zaslechne divák, takto uvedený dovnitř dění, útržek rozhovorů, jenž se vždy nějak týká zatím nespátřených hostitelů. Jejich vlastní entrées režie podtrhuje, činí efektním a formálně řeší jako nástup hereckých hvězd na divadelní scénu; mimo jiné i tím, že předsune nadšený pohled měšťácké rodinky, který se k manželské dvojici upne ve chvíli, kdy se objeví v jeho zorném poli. Z dalších režijních afektací připomeňme zdvojenou podobu Julietty, získanou prostřednictvím portrétu z doby mládí, kdy ještě nosila jméno Merteuil. V rámci rozhovoru manželů Valmontových přitom tento malířský akt plní také roli třetího mlčenlivého účastníka či svědka.

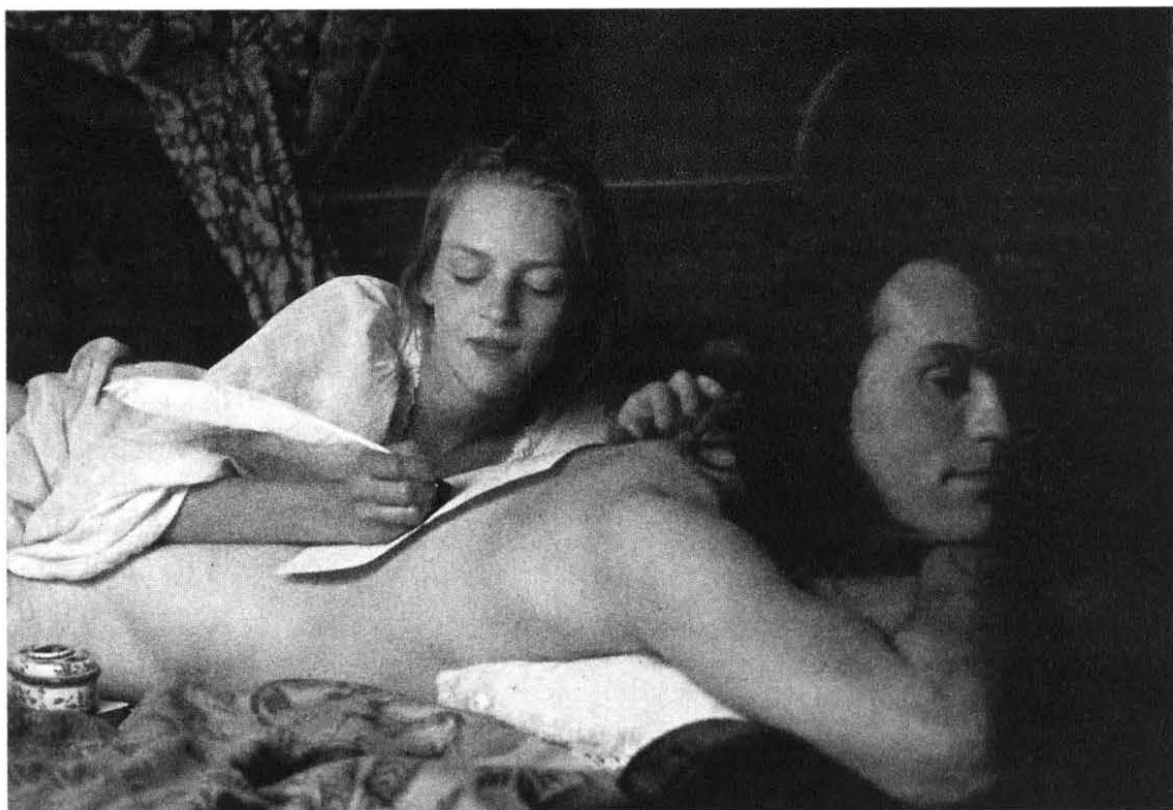
Ve Vadimových *Nebezpečných známostech* lze dále zaznamenat promyšlené pohyby kamery, která decentním panoramováním zachycuje pohyby postav a dialogické výstupy (v tomto podrobování kamerových postupů psychologické prezentaci postav dospěl ještě dále Frears), přičemž kompozičně vyvažuje rozmístění figur v obrazovém rámci. Estetická stránka filmu na sebe strhává pozornost také řadou neobvyklých pohledů – přes skleněnou okenní stěnu horského bufetu (takto je zaznamenán Valmontův bravurní příjezd na lyžích), podhledem pod peřinu (na Valmonta s Cecilii při poslechu milostného pásku, nahraného Dancenym), za křeslem, na němž dívka marně odolává svůdcovu objetí, přes plameny ohně krbu, před nímž byl Valmont sražen Dancenym a utrpěl smrtelné zranění. O záměrnosti a rafinovanosti, s níž se ve Vadimově laclosovském filmu uplatnil jazzový hudební doprovod nechme pohovořit zasvěcenější hlas: „*Nebezpečné známosti* 1960 jsou uvedeny Monkovou skladbou Off Minor, která se znovu objevuje během konverzace mezi Valmontem a oběma ženami Juliettou a Marianou. Protože téma bylo původně ztotožněno s manželkou (uplatněno ve vztahu k manželce) a s osnováním plánů manželským párem, podporuje naše povědomí o Valmontovi jako nástroji záměrů své ženy. Protože se ale intimita mezi Valmontem a Marianou prohloubí, přednost posléze získává jiné téma. Je to variace na starý hymnus ‚Bye and Bye‘, aktualizovaná Monkovými chladnými (cold-eyed) disonancemi. Když Mariana ztrácí rozum, teta ji nalézá, jak si brouká tuto melodii. Hudba Theloniuse Monka je nasycena satirickými manipulacemi s konvenčním frázováním a harmonickým vývojem. V juxtapozici s Vadimovými vyváženými, často malebnými obrazy, hudba zesiluje jistý druh efemerní, ironické perspektivy, narážející takto na pokrytectví, které se skrývá pod vší vnějškovou krásou zjevů.“<sup>9)</sup>

K citovanému dodejme, že hudební složka se podílí významně na gradaci konfliktu: Valmont se mstí Juliettě tím, že jí odloudí Dancenyma a vrátí ho Cecilii; ona jemu prozrazením, kdo sexuálně vyškolil studentovi snoubenku. Jak už bylo řečeno, umístili tvůrci tragický vrchol do prostoru neřestné párty, kde ve chvíli potyčky mezi Dancenym a opilým Valmontem (můžeme zaznamenat jistou shodu s Formanovým pojetím) dosahuje nejvyššího stupně i tempo jazzového doprovodu a zrychlené montáži dominuje poloobnažená tanečnice, zmítající se na stole mezi střepy. Nutno ovšem dodat, že vnějškové efekty, až afekty Vadimovy verze – snobské obsahem i stylem – oslabují osudový rozměr i hloubku Valmontovy prohry, kterou Forman uspěl předvést alespoň jako bolestnou kocovinu po noci vášnivého opojení, jako marné hledání milenky v jejím domě,

9) John L. Fell, *The Correspondent's Course*. In: Andrew Horton – Joan Magretta (Ed.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 61 – 62.

## ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



*Uma Thurmanová (Cecilie) a John Malkovich (Valmont) ve filmu Stepheny Frearse*  
Foto archiv



*Jeanne Moreau (Julietta) ve verzi Rogera Vadima*  
Foto archiv

kde se naskytá zoufalý pohled na obnaženou lebku jakéhosi starého muže. Skutečný konec libertinovy hry a pravdivost smrti však inscenoval na plátně jedině Frears – zajisté také proto, že jeho postavy působí nejpřesvědčivěji. Na rozdíl od zbanalizovaných pozdních dědiců mohli se v historickém rouchu zaskvět v plném lesku i zvrhlosti.

#### IV. Nebezpečné známosti – 1988

Film režírovaný Stephenem Frearsem<sup>10)</sup>, film, který zkomplikoval situaci Miloši Formanovi<sup>11)</sup> a nejspíš způsobil, že i Carrière přistoupil na to, aby se podílel nikoli na díle laclosovském, nýbrž formanovském, nese titul předlohy plným právem, protože tvůrci v tomto případě svedli skutečný adaptační zápas, kdy se kladla především otázka zpodobení fiktivních románových postav – tedy pisatelů dopisových textů, kteří sice ke čtenáři promlouvají, místy mnohmluvně, ale spatřit z nich lze jen velmi málo. Na luštění historických podob se ovšem z velké míry podílel autor scénáře, jenž román nejprve úspěšně zdramatizoval pro scénu, a herečtí představitelé, vybavení pro psychologicky rafinovanější herectví divadelní.

Z geneze Frearsova díla si připomeňme, že Angil Christopher Hampton (nar. 1946), považovaný za jednoho z nejlepších dramatiků své generace, obdržel v roce 1983 od Royal Shakespeare Company objednávku libovolného textu a že se v roce 1986 uvedení jeho dramatizace Laclosova libertinského románu stalo senzací londýnské divadelní sezóny.<sup>12)</sup>

10) Stephen Frears (nar. 1941) studoval práva a působil jako asistent v Royal Court Theatre. U filmu začínal spoluprací s tvůrci Free Cinema: jako asistent režie s Karlem Reiszem (*Morgan, případ zralý k léčení*, 1966), hercem Albertem Finney (*Charlie Bubbles*, 1967) a Lindsey Andersonem (*Kdyby...*, 1968). Z Frearsovy „dílny“ byly v naší distribuci zatím uvedeny dva filmy: *Moje krásná prádelna* (1985), propojující téma rasové s homosexuálním (k druhému z nich se režisér vrátil roku 1987 životopisem dramatika Joea Ortona *Nastražte uši*) a satirické drama *Hrdina proti své vůli* (1992). Už jen poznamenejme, že Hamptonova volba režiséra se mohla opírat o velmi rozsáhlou Frearsovu dramatickou tvorbu pro televizi, čítající jen za období 1972 – 1985 okolo dvaceti titulů.

11) Komplikace se netýkala pouze fáze přípravné, kdy existence konkurenčního scénáře přiměla tvůrce *Valmonta* k co nejosobitějšímu přetvoření předlohy, ale také fáze premiérové. Zatímco Frears, mocně podpořen produkcí Warner Bros., slavil úspěchy a jeho film získal kolekci tří Oscarů (za scénář podle předlohy, za výpravu a kostýmy), Formanův snímek byl za pár týdnů po premiéře (17. listopadu) stažen z distribuce a ve větší míře se už prý v Americe nepromítal: „Valmont byl propadák, což by mě za normálních okolností uvrhlo na dlouhé měsíce do postele. Jenže právě v den jeho premiéry propukla v Čechách sametová revoluce a vedl ji můj spolužák z Poděbrad.“ Viz Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Brno 1994, s. 230.

12) Hru Christophera Hamptona přeložili pod titulem *Nebezpečné vztahy* Vladimíra a Ladislav Smočkovi (Dilia, Praha 1988). Lze ji považovat za základ scénáře s tím, že se repliky postav krátily, některé výstupy a scény přemisťovaly, či přímo dopisovaly – zvláště ty, které se odehrávají mimo interiérové prostory hrou předepsané; to jest mimo „různé salony a ložnice několika paláců v Paříži a jejím okolí“. Kromě využití exteriérových možností (parku obklopujícího sídlo paní de Rosemonde) lze za podstatnější změnu považovat rozvinutí a obnažení erotických výjevů. S dramatem se konečně film zcela rozchází svým závěrem: Zatímco drama zakončuje scénický obraz (č. 18), v němž spolu smírně rozmlouvají paní de Volanges, paní de Rosemonde a neklid pracně zastírající markýza de Merteuil – a to o Cecílii v klášteře, umírání paní de Tourvel a podivném dopise, zaslaném Dancenym z Malty, film předvádí markýzin debakl a zostuzení v hledišti opery a domácí hysterický výbuch, kterým jako by se rozbila na padrť maska dokonalého sebeovládání. Ostatně podobně jako předměty, které zuřící žena smetává ze svého toaletního stolku.

Úspěch se opakoval na Broadway, odkud se hra vydala na dlouhou cestu po světových divadelních scénách. Není divu, že se záhy objevil zájem ze strany filmařů. Před Formanem dal ovšem Hampton přednost svému krajanovi Frearsovi a movité firmě Warner Bros.<sup>13)</sup> Budeme-li si pak klást otázku, co mají filmy vzniklé podle téže předlohy společného, dospějeme k velmi chudé bilanci: v hrubých rysech zápletku a některé peripetie (ale už vůbec ne katastrofu a katarzi), jisté charakterové rysy některých postav, hlavně však dobový aristokratický kolorit, který oběma dílům poskytují autentické prostory převahou ve stylu francouzského rokoka (Frearsův film je ovšem v dekoraci mnohem uměřenější) a kostýmy navrhované podle maleb dobových mistrů. Podobnost se tedy týká čehosi velmi vnějšího, co u Formana zkrášluje frivolně romantickou podívanou v současném duchu, u Frearse získává hlubší podtext, neboť vnější elegance, na níž se podílí modely kostýmů, barevné harmonie, vzácnost předmětů a tkanin, přepychová svítidla apod. „pokrývá“ a skrývá i cosi hluboce zkaženého – nemravného, neřestného a zhoubného. A proto kdyby epilog tohoto filmu tvořila obrazová montáž z Velké francouzské revoluce, vyznělo by to zajisté zcela samozřejmě, jako vyústění dekadentního stadia dějinné role francouzské šlechty.<sup>14)</sup> Hampton adaptoval Laclose nejprve pro scénu, posléze pro film, a lze konstatovat, že plně pochopil, nakolik výpovědní hodnota předlohy spočívá v mistrném literárním psychologismu – rafinovaném a plném ambivalencí. Přitom ona bohatá škála lidských reakcí – střetů, manipulací, deziluzí, spontánnosti, rafinovaných mystifikací, falše, upřímnosti, převahy, podléhání apod. – staví na přehledném půdorysu několika sestav, tvořených na základě erotických a nápadnických ambicí a vztahů:

markýza de Merteuil – Valmont – paní de Tourvel

markýza de Merteuil – Valmont – Cecilie Volanges

13) Když si Tadeusz Lubelski kladl otázku, zda *Nebezpečné známosti* nějak souvisí s Frearsovou původní tvorbou, objevil určitou spojitost s filmem *Sammy a Rosie spolu šoustají* (1987), který se snaží postihnout některé současné formy erotického chování; pojednává o svádění, o honičce za sexem nahrazujícím neuspokojené potřeby. Ústřední sekvence tohoto filmu ukazuje prostřednictvím paralelní montáže tři sexuální akce, které se uskutečňují v průběhu jedné londýnské noci po halasné párty: „Aktivní Rosie zrazuje Sammyho, znásilňující právě poznaného Pakistáncce. Pasivní Sammy zrazuje svou ženu tím, že se nechá svést známou fotoreportérkou. Jeho otec, tchán Rosie, stráví onu noc u své někdejší milenky, ačkoliv city obou už dávno vyhasly. Rytmus střihu směřuje k bodu kulminace: plátno se rozděluje na tři části a my sledujeme tři sexuální akty současně. Takový střet vylučuje pochopitelně intimitu; přemíra „extáze“ v té scéně připravuje ranní finále: svět, který je rozčarováním; umdlené rozloučení tří nemilujících se párů; sebevraždu otce.“ Viz Tadeusz Lubelski, „*Niebezpieczne swizki*“: *dwie lektury po dwustu latach*. „Kino“ (Warszawa) 24, 1990, č. 5 (275), s. 37.

14) Předzvěstí času, kdy rozvášněný ozbrojený dav a gilotina učiní přítrž salonním seancím, galantním hrám a prostopášnostem, rozmařilé sebejistotě apod. francouzské aristokracie, zakončil původně Hampton svou dramatizací:

„Markýza de Merteuil: Bylo to hrozných pár týdnů... Zítra je nový rok a víc než polovina osmdesátých let je už za námi. Mívala jsem strach ze stárnutí, ale teď věřím v Boha a jsem smířena. Troufám si říci, že nepochybíme, budeme-li se těšit na léta devadesátá, ať už přinesou cokoli. Zatím snad uděláme nejlíp, když budeme pokračovat ve hře.“ Viz Christopher Hampton, *Nebezpečné vztahy*. Praha 1988, s. 121.

Po této závěrečné replice začnou dámy opět hrát (piquetem se jevištní provedení hry rovněž započíná), zavládne klidná atmosféra a světla pomalu hasnou. Ale ještě než zmizí docela, objeví se na zadní zdi prchavá, ale zřetelná silueta gilotiny.

markýza de Merteuil – Valmont – Danceny

Valmont – Danceny – Cecilie Volanges

Valmont – paní de Tourvel – Cecilie Volanges

markýza de Merteuil – hrabě de Gercourt – Cecilie Volanges

Valmont – paní de Tourvel – její muž aj.

(K výše uvedeným sestavám doplníme, že někteří členové se na románové scéně neobjevují a že bychom mohli tvořit další, které by zaznamenaly i jiné – epizodní – milenecké poměry románových libertinů.)

Díky výše uvedeným „trojčlenkám“ se pochopitelně posiluje zápletkovitost dějové stavby a lze z ní vytěžit dramaticky zkoncentrovaný scénářový půdorys. O tom podávají dobré svědectví všechny tři verze Nebezpečných známostí. Jde ovšem současně o to, nakolik se zápletkovou sítí, vytěženou ze sítě korespondenční, podaří nasytit odpovídajícím psychologickým obsahem, vymezeným póly upřímnost – přetvářka; pravda – lež.

Zdá se nám, že Hampton s Frearsem a spolu s nimi jejich herečtí protagonisté (Glenn Closeová a John Malkovich) sledují soustředěně zejména téma masky a jejího selhání, že na jedné straně staví na preciózním zvládnutí role, předpokládající potlačení spontánně nastávajících emocí, na straně druhé na porušení této preciozity či čiré teatrality; tedy na napětí mezi předstíraným a prožitým; s tím ovšem, že prožitek – bolest lásky a marnosti, zuřivost nad prohrou – nakonec hráče přemůže.<sup>15)</sup> Zajisté ne náhodou se film otevírá soustředěným pohledem do toaletního zrcátka, jehož prostřednictvím si krásná aristokratka nacvičuje co nejnápadnější „nasazení“ úsměvu. Ne náhodou se uzavírá identickým záběrem kontrastního obsahu; tedy odmaskováváním: poté, co se markýze v opeře dostalo hromadného odmítnutí (povstáním a hlučením) svou společenskou vrstvou a co u ní doma k úžasu služek propukl hysterický záchvat, začne si smývat do té doby zcela kompaktní make-up, pod nímž se začne objevovat pravé vybarvení tváře. Pro tentokrát prostě dohrála. A nebylo ani třeba zohyzďovat její pleť neštovicemi, neboť společenské zapuzení – ztráta publika a nemožnost uplatnit herecký talent – může pro tuto ortodoxní libertinku znamenat horší trest než fyzický zánik.

Cosí jako nasazování a porušení dokonalé masky se ve filmu objeví několikrát a tvoří podstatnou součást herecké kreace Glenn Closeové.<sup>16)</sup> Přičemž „tvář“ pod maskou může prozradit i poněkud zvýšený zájem ve výrazu očí, jak je tomu při první konfrontaci s dokonalé líbezným zjevem paní de Tourvel na velkolepé sešlosti s domácím koncertem. Nelze neocenit pohotovost, s níž markýza vyladí znechucení nad hudební produkcí Dancenyho a Cecilie nebo zářivost úsměvu při entré do sídla Valmontovy tety; a sice zářivost přichystanou pod krempou širokého klobouku. Libertinka doslova nehne ani brvou, když se k ní její komplíc přiblíží natolik, že profil ženy a muže do sebe takřka zapadá.

15) Jaký význam přikládal Hampton hercovu mimickému projevu si lze ověřit v textu hry. Režijní poznámky mohly současně posloužit jako přesná instrukce i pro filmové protagonisty:

„Na obličejí paní de Merteuil se pomalu objeví úsměv velkého uspokojení.“ Ch. Hampton, c. d., s. 110.

„Merteuilová poslouchá, její naučená bezvýraznost nedotčena, vyjma záblesku uspokojení v očích.“ Ch. Hampton, c. d., s. 119.

„Zlá spokojenost začíná očividně oživovat Valmontovy rysy.“ Ch. Hampton, c. d., s. 114.

16) Připomeňme, že Glenn Closeová (nar. 1947) debutovala ve filmu až ve svých třiceti pěti letech, a to v přepisu slavného románu Johna Irvinga Svět podle Garpa v režii G. R. Hilla z roku 1982.

Pro konstituování obrazu Laclosovy hrdinky má nepochybně klíčový význam její zpověď o tom, jak sama sebe od mládí formovala, zpověď<sup>17)</sup>, kterou bychom mohli považovat za jeden z nejvýznamnějších projevů feminismu (feministické argumentace) v dějinách literatury, neboť se tu demonstruje náročnost ženiny cesty k božské – to jest ovladatelské – pozici; krok za krokem se podává svědectví o obtížnostech nácviku, pozorovatelství, předstíracích manévřích, upevňování dobré pověsti, oprošťování se od morálních předsudků. Filmoví tvůrci námi sledované verze zachovávají stručný výtah oné zpovědi v jednom z monologů postavy, tedy monologů, jež vesměs čerpají z textu Laclosova díla. Tvořil-li Hampton vlastní repliky, pak zachovával alespoň původní styl: kupříkladu když dvojice libertinů žertuje o zahrádce jisté komtesy, kterou manžel už neošetřuje jako kdysi, a proto musí přispět i jiní zahradníci. V ústech filmových libertinů zní ovšem románový text zcela hodnověrně už jenom proto, že jsou svým literárním předobrazům v čemsi podstatném blízcí. Mimo jiné i svým aristokratickým profesionalismem. Ve filmu se činí nápadným také to, že každý používá různých metod a různého stylu, což souvisí rovněž se sociologií dané epochy, s růzností v postavení muže a ženy v rámci stavovské, proto silně normované (zvláště ve vnějších podobách ceremoniálu) society.

„A není to příjemné, když člověk může utěšovat pro i proti a je jediným strůjcem dvou protichůdných zájmů? Jsem jako Všemohoucí, přijímám vzájemně si odporující prosby zaslepených smrtelníků a nic neměním na svých neporušitelných ustanoveních.“<sup>18)</sup>

Tuto roli božstva zasahujícího do osudů těch méně dokonalých, tj. poznatelných a ovladatelných, se Hampton s Frearsem pokusili uchovat, nenechali své libertiny klesnout na nižší stylovou rovinu: ani měšťanské komedie, ani romantického melodramatu, ani frašky, ani vaudevillu. Vážně mínili a inscenovali intriku, právě tak jako tragické rozuzlení.

Vážnost vízící se k hrozícímu nebezpečí, vážnost odhodlání i vážnost zásady neprohrát za žádnou cenu (ani lidského života) vyzařuje už sama pozoruhodná expozice: paralelní montáž zaznamenávající krok za krokem ústroj a úpravu hráčů, jakousi rituální přípravu k akci; k dokonalosti dováděné kostýmování a zušlechťování aristokratického zevnějšku skupinou asistujícího služebnictva. Završením jejich výkonu – každým dnem opakovaného stvoření dokonalého svůdce – a vykročením do světa slabších (protože věřících), těch, kteří libertinovi slouží jako předmět hry a manipulace, se úvodní sekvence končí.

Jak už jsme poznamenali, oba protagonisté, byť jednoho vyznání, volí různé prostředky ovládání: dle ženského a mužského principu i dle rozdílnosti společenského postavení. Zatímco žena je nucena k větší tvrdosti vůči sobě samé i druhým, k zatajování svých úspěchů, muž může šířit pověst donchuana a ještě jí využít.

17) Viz dopis LXXX. Ch. de Laclos, c. d., s. 174 – 183.

18) Citát čerpáme z Dopisu LXIII, kde se markýza chlubí se svými úspěchy v manipulování hned několika osobami najednou: Danceného vede do neštěstí tím, že mu nastolí překážky (matku přesvědčí o nebezpečnosti jeho lásky k Cecilii a prozradí ji skryš s dopisy), aby pak jimi rozohněn „zdvojnásobil své úsilí“; protože dosáhla, aby ji paní de Volanges u dcery nekompromitovala, požívá její důvěry a rozněcuje dál její touhu („Musela jsem jí poskytnout jako naději, co jsem jí brala ve skutečnosti.“) Viz Ch. de Laclos, c. d., s. 132.) V dopise, kde se dále líčí, jak zrazující důvěrnice dívku utěšuje až poté, co ji dožene k pláči, čteme velice sebevědomou reflexi, již se pisatelka staví do pozice všemocného Boha.

## ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



*Glenn Closeová jako markýza de Merteuil  
ve filmu Stephen Frearse  
Foto archiv*

Markýza Glenn Closeové předvádí dokonalou uměřenost pohybů, gest, promluv a vytříbenou eleganci zjevu. Důvěryhodnost staví na autoritě a nemusí se proto mladičké Cecilii vtírat do přízně, aby nezkušená dívka bezvýhradně uvěřila jejímu, v podstatě amorálnímu, ponaučení: „Uvidíte, hanba je jako bolest. Cítíte to jen jednou... Za předpokladu, že se budete držet několika základních pravidel, můžete to dělat nebo nemusíte s tolika různými muži s kolika chcete, tak často, jak chcete, tolika různými způsoby, jak chcete... Naše pohlaví má jen málo výhod, tak využijte co nejlépe, co máte!“<sup>19)</sup>

Už jsme zmiňovali schopnost sebeovládání, kterou si markýza vypěstovala náročným výcvikem, včetně dobrovolného způsobování fyzické bolesti. Herečka k tomu využívá kromě absolutně kompaktního nalíčení minimalizaci a zdelikátnění mimického projevu, jakousi základní klidovost tváře, na níž pak zaznamenáme bystrý svit oka i zářivost (umělou, leč přirozeně působící) úsměvu. Dále úspornost pohybů a rozvážnost každého gesta – tedy jakousi sošnost odpovídající etiketě dvorských poměrů. Usedání, povstávání, popocházení a procházení se, odkládání klobouku, sestupování ze schodů, popíjení kávy apod. se u markýzy vyznačuje vzornou noblesou (vzpomeňme jak táž postava ve Formanově filmu dychtivě vyběhne za Cecilkou, aby ji špehovala při vyjímání dopisu ze skříše; její exhibování ve vaně apod.) Dokonce se ani nepohne ve chvíli, kdy je Valmontem přistižena ve svém skrytém budoáru v intimní póze s Dancenym: ona v složité krinolině spočívá na loži, on klečí vedle ní s hlavou na její šíji. Tuto markýzu de Merteuil si lze představit vypodobněnu v kterékoli zámecké galerii.

Máme za to, že i dokonalá sebekontrola, až sošnost pohybů má stvrdit převahu nad jejím komplicem, který hrál jinak a jemuž se jeho hra nakonec začne vymykat z rukou. Vždyť je to právě markýza, kdo apelujíc na mužovu ješitnost předříká slova na rozloučenou, a kdo z něho takto učiní smrtící nástroj, namířený proti nejobtížněji získané a nejvelkolepější milence: „... když žena udeří jinou ženu do srdce, stává se jen málokdy, že nenajde nejcitlivější místo, a tak je rána nevléčitelná.“ Zmiňme ještě jeden příklad, kdy režie podtrhuje markýzinu převahu. Máme na mysli výjev, v němž se běsnící, rozcuchaný Valmont přiznává, aby si vybral splátku poté, co dokonal zločin na milující ženě, a jeho protihráčka nezmění svou pozici pšící vznešené dámy; tedy pozici známou z řady portrétů nalézajících se v již zmíněných zámeckých obrazech.

Na tváři s minimalizovanou výrazovostí se pochopitelně znápadní každý spontánnější, nekontrolovaný projev a vytváří se tak prostor nejen pro delikátní psychologickou „kresbu“, ale také pro určitou psychologickou gradaci v blízkosti dramatické krize. Ještě při slovech svědčících o vikontově konečném odhodlání k činu („Nebudu mít chvíli klidu, dokud to nebude za mnou. Miluji ji. Nenávidím ji. Můj život je úplná bída.“) markýza zívá, nebo zíváním dokonale simuluje lhostejnost. Když k ní ale Valmont přibíhá, aby jí svůj úspěch složil k nohám, a s neovladatelným nadšením horuje pro svedenou ženu („Byla tak úžasná, že jsem skončil na kolenou a prosil ji o věčnou lásku.“), vyhlazený a sebejistý výraz tvrdne. Markýza ztrácí část své sebevlády do té míry, že má potřebu

19) Citujeme sice z románu (Ch. de La c l o s, c. d., s. 338), replika užitá ve filmu je ovšem v tomto případě takřka totožná.

ohlásit nového milence, vytknout vikomtovi jeho zamilovanost a dokonce připomenout, jak se oni dva kdysi milovali („Myslím, že to byla láska. A byla jsem s vámi šťastná.“). Při jeho slovech o návratu domů (to jest k ní) a při polibku na šíji přímo jihne, aby její výraz opět strnul, když jí někdejší milenec jejími vlastními slovy oznámí, že jeho polouznění je prozatím mimo jeho kontrolu (připomeňme, že jde o parafrázi leitmotivu smrtelně zraňující řeči na rozloučenou). Nikým neviděna (zde se film několikrát chopil své vzácné možnosti) setrvá krátce v jakémsi polozhroucení – opřena o veřej a těžce dýchající –, aby vzápětí po překonané krizi s úsměvem oslovila mladíčka Danceného, skrytého za zrcadlovou stěnou. – Epizodu jsme zopakovali z hlediska markýzy také proto, abychom demonstrovali psychologickou drobnokresbu, která prokazuje snahu o filmově-dramatické dílo s předlohou kongeniální. Closeová vzbuzuje jako paní de Merteuil obdiv, Malkovich jako Valmont ovšem fascinuje.

Kontrastně k „image“, vytvářenému představitelkou vznešené libertinky, měl její mužský protějšek k dispozici mnohem pestřejší rejstřík; už jenom proto, že jeho svůdcovská role je pojata velmi aktivně a také proto, že donchuanskou mánii může plně předvádět. Může být zároveň mnohé – strojený, upjatý i obscénně dráždivý, vřelý i cynický, vášnivý i strohý, zaujatý i nevšímavý, důstojný i šaškovský, roztoužený i nelítostný... V této změti poloh jako by se jeho skutečné já ztrácelo, současně však tato změť jeho já konstituuje: ať už hraje a přehrává (hraje a přehrává totiž jako on – Valmont), nebo reaguje dle skutečného momentálního rozpoložení. Ony rozporné, namnoze i záhadné projevy Valmontovy masky i duše pak vnášejí do filmového vyprávění od počátku cosi jako zlověstné napětí, které diváka může odpuzovat a fascinovat zároveň – tak jako se to děje paní de Tourvel, předmětu jeho svůdcovského zájmu, touhy, naplnění a zrady. Proto konstatujeme: měla-li některá ze tří verzí Nebezpečných známostí oprávnění nést titul Valmont, pak to byla verze Hamptonova a Frearsova, neboť její mužský protagonista je hoden toho, aby byl zařazen mezi vrcholné typizace, ať už literární či filmové, tedy takové obrazy, jež nelze nikdy uspokojivě a jednoznačně vyložit, neboť se svou víceznačností každé jednoznačnosti vymykají.

Složitost a ambivalentnost Valmontovy povahy a psychologie a posléze i neřešitelnost a nutnost osudového zadrhnutí úzce souvisí s jeho libertinskou strategií tak, jak ji předpisuje románová předloha. Hampton správně pochopil, že má-li zachovat formát literární postavy, je dobré vycházet z jejího hlubšího pochopení a nikoli – sebevědomě – z vlastních dojmů a odvolávek na osobní zkušenost. Zatímco Forman exponuje v úvodních scénách zcela po svém připsanou postelovou rozepři markýzy s Gercourtem, Hampton s Frearsem se drží předlohy, aby děj rozehráli tím, co je v něm nejpodstatnější, a sice nesrozuměním libertinů; to znamená Valmontovým odmítnutím podílet se na markýzině mstě, protože mu to skýtá úkol neodpovídající svou snadností jeho svůdcovské pověsti a protože je právě zaneprázdněn svodem ženy zaštitěné morálkou, šťastným manželstvím a náboženskou zaujatostí. Zatímco ono manželství nebylo možno z důvodu nezbytné nepřítomnosti soudce de Tourvel předvést, bylo nanejvýš potřebné zjevit ženinu autenticitou zbožnost. Především víra z ní totiž činí silného soupeře a při podlehnutí stupňuje prožitek hříchu, viny a zoufalství.

Kostel a klášter (u Vadima jen součást snobsky efektního aranžmá) nebyly, jak soudí Forman, pro Laclose úlitbou dobové normě, patřily k životnímu údělu ctnostně

vychovávaných žen a dívek, i když mnohdy šlo spíše o hru na zbožnost. Oč hlouběji pak presidentová věří (a z jejích dopisů to vysvítá), o to drtivější bude její vnitřní zápas a vědomí, že hrozí úplné sebezničení. Vypjatá situace dobývané vdané ženy, vychovávané v duchu katolické morálky zapovězeného, je postavením mezi Bohem a Valmontem – ocitat se mezi Bohem a Valmontem však vlastně znamená ocitat se mezi Bohem a Ďáblem. Vždyť co jiného ztělesňuje libertin než svod na zcestí a o co jiného usiluje než o nevinnou duši a její ztracení.

Na démonické rysy nelze sice složitý literární a dramatický charakter Valmonta redukovat, nicméně je také nelze pominout. Že mu jde původně o duši jako trofej, prozrazuje kupříkladu prvotní touha zakusit vzrušení z toho, až bude ctnostná žena zrazovat všechno to, co je pro ni nejdůležitější, přání, aby se mu oddala jako stále ještě věřící „v Boha a ctnost a svátost manželskou“. Jinak řečeno, aby v ní přemohl právě Boha, musí v ní být Bůh stále přítomen. Dále: Výstupy, kdy svůdce svou oběť přemlouvá, vemlouvá se, slibuje, vyznává se, vyhrožuje apod., kdy uplatňuje svou milostnou demagogii, aranžuje režisér namnoze jako dosti agresivní dorážení, a to ze všech stran – tak, aby nebylo takřka úniku. Vedle šklebivých, oplzlých a cápkovských projevů (nenávislné syčení na paní de Volanges, nestoudné vyplazování jazyka na Cecilii po první milostné noci) nabývá Malkovichův Valmont ďábelských rysů, když se například v nočním čase rozběsí nad náhlým a tajným odjezdem paní de Tourvel, k níž krátce před tím projevil nezvyklou velkorysost a nezneužil její fyzické slabosti. Jak ale porozumět Ďáblu, jenž současně projevuje lidskost?

V duchu jisté démonické stylizace, prospívající dramatické zkratce, do níž bylo nutno rozsáhlý dopisový materiál sevřít, zachovali angličtí interpreti také plnou míru Valmontova cynismu. Máme tu na mysli psaní vášnivého milostného listu na nahém těle exkluzivní kurtizány a pro její pobavení, právě tak jako vystavení paní de Tourvel setkání s toutéž lehkou ženou, která se jí vysměje do očí. V ďábelském řádu věcí je také naivní a snadno ovladatelná Cecilie dovedena v sexuální zasvěcování k takové míře zkaženosti, že se s rozkoší baví vyprávěním o mladistvých neřestech vlastní matky.

Zlo ztělesňované Valmontem z Frearsových *Nebezpečných známostí*, zlo v románu zjemnělé dopisovou rétorikou, se v neposlední řadě zrcadlí v reakcích oběti, o jejíž duši se tu hraje – v jejím odporu, její fascinaci, bezradnosti i děsu. Mladá žena dobře tuší, že ďábelského a nepochopitelného muže nic neodradí, že se přes všechn svůj nesouhlas pod jeho vlivem přibližuje na práh propasti, že on a s ním Eros a Tanatos ji budou mít dříve či později ve své moci. Věrní laclosovskému psychologismu, který Forman nahradil, jak jsme si naznačili, vlastním pojetím erotických vztahů, zdůraznili Hampton s Frearsem tu složku Valmontovy svůdcovské taktiky, kterou lze označit jako citové vydírání, založené na předstírané dobročinnosti, na projevené touze po napravení, na obžalobách a výčitkách, které s největší nestoudností libertin použije ve scéně podlehnutí, kdy nebohé ženě vyhrožuje odchodem ze života, a tím ji vlastně vyzývá, aby se stala jeho spasitelkou. Přičemž ve filmu zvýrazňuje teatralitu tohoto opět vskutku ďábelského manévru pohybovou akcí: přibližuje se k oběti, vzdaluje se od ní, skrývá se za opěradlem židle, aby odtud nečekaně vyrazil k dalšímu tahu; a ještě stačí kontrolovat svůj zjev v zrcadle. Stejně teatrálně ovšem deklamuje i zraňující slova, jimiž později podlehnuvší a cele milující

ženu odvrhuje.<sup>20)</sup> Co však znamená ten vztek provázející záhubné věty, kterému předříkala jeho komplicka? Co ho nutí, aby smýkal nebožáčkou, kterou vlastně právě zabíjí, za vlasy? Není to projev jeho vlastního znechucení sebou a jeho vlastního zoufalství z toho, k čemu ho přiměla vydrážděná ješitnost?

Jednoduché porozumění postavě komplikuje také to, že mystifikuje s naprosto přesvědčivým zaujetím, že usilování o neodolatelně půvabnou ženu (Michelle Pfeifferová jí takový půvab vskutku poskytla), provozované namnoze umělými prostředky, myslí nepochybně smrtelně vážně. Občas se dokonce zdá, že s rolí, kterou si zvolil a současně je nucen zůstat jí věrný, nesouhlasí, že v ní sám sebe nenávidí. Snad ještě více než u literárního předobrazu je v případě tohoto filmového Valmonta jisté pouze to, že nikdy nelze s určitostí říci, co jeho chování a skutky skutečně znamenají. O to větší cenu – cenu pravdy – lze přičíst přijetí smrti z rukou rytíře Danceného (v průběhu souboje nastane moment, kdy se k tomu Valmont odhodlá) a ubezpečení o lásce, vyslovenému tváří v tvář zániku a určenému té, kterou kdesi v klášterním azylu opouštějí poslední životní síly.

Nejistota, kterou vzbuzuje maskování libertinů – ať už ustálené či proměnlivé –, aktualizuje laclosovské téma skutečnosti a jejího zdání. V rámci předmětné náplně obrazu pak k této polaritě poukazují četná zrcadla, jejichž funkce nespočívá pouze ve vystupňování dekorativnosti a exkluzivnosti interiérů. Zrcadlení v některých výjevech také způsobuje, že postava se v nich zpřítomňuje současně „reálně“, současně jako pouhý odraz. Už jsme psali o rámcovém motivu zrcadla a masky – o počátečním markýzině luzném úsměvu, odráženém toaletním zrcadélkem, podobně jako o závěrečném zuřivém stírání tělky z tváře. Velká členěná zrcadlová stěna v markýzině paláci vyvolává působivé optické efekty, zaznamenávané rafinovaně kamerou, současně ale skrývá (za zrcadlem) utajovaný erotický život, činící z obrazu nedotknutelné aristokratky dokonalého vystupování

20) Podobně jako v předloze – takřka stejnými slovy – navrhuje markýza vikomtovi způsob, jak skoncovat poměr, který ohrožuje jeho svědčenskou pověst. Nenabízí mu ovšem znění celého dopisu, ale pouze jednovětou odpověď „Je to mimo mou kontrolu“, jež má odvrhnout jakoukoliv milenčinu námitku. Repliky užitá ve scéně rozchodu, provázené značně komplikovanou a zrychleně graduující akcí (od vášnivého objetí přes odmítavá odvracení až po brutální zvedání zoufající ženy za vlasy a vrhání urážlivých slov do její tváře), zní následovně:

- Můj anděli. Víte, hrozně se nudím. Je to mimo mou kontrolu.
  - Jak to myslíte?
  - Jsou to už čtyři měsíce. A tak jak jsem řekl. Je to mimo mou kontrolu.
  - Mínilo tím, že už mě nemilujete?
  - Moje láska měla problémy, aby přežila vaši počestnost. Je to mimo mou kontrolu.
  - Je v tom žena, že?
  - Máte úplně pravdu. Podváděl jsem vás s Emilií. Je to mimo mou kontrolu.
  - Proč to děláte?
  - Je tu jedna žena... žena, kterou zbožňuji a ta naléhá, abych se s vámi rozešel. Je to mimo mou kontrolu. (...) Máte úplně pravdu. Jsem lhář. A není to ani více ani méně iritující než vaše věrnost. Je to mimo mou kontrolu.
  - Nechte toho. Neříkejte to pořád.
  - Ano. Mimo mou kontrolu. Proč si nenajdete jiného milence. Jak si budete přát. Je to mimo mou kontrolu.
- (Poznamenejme, že v románu zní leitmotiv „To není moje vina“ a Smočkovi ho překládají „Je to silnější než já“.)

pouhé zdání. Výmluvnost zrcadla se rovněž projeví při příležitostné sebekontrolé libertina – při zálibném spočinutí na své momentální masce. Egoismus tohoto pohledu na sebe sama vyzní u Valmonta nejnápadněji, když při něm podléhající ženu viní z vlastního utrpení řka: „...jsem tak nešťastný, jak byste si jen mohla přát.“

Užití zrcadlových ploch představuje ve Frearsově filmu jednu z mnohých formálních rafinovaností. Podobně jako Vadim činí i on inscenační záměrnost nenápadně zjevnou. K umělému světu lidí – vznešených loutek i manipulantů v jedné osobě – se tedy logicky pojí umělost obrazové narace, patrná kupříkladu na aranžování postav, jakoby choreograficky řízených dle pravidla nastolování, rozrušování a opětného obnovování rovnovážných kompozic (symetrií se ostatně vyznačuje i důsledně uplatňovaný střih po ose, zdůrazňující dialogičnost řady dialogických výstupů). Chladně působící inscenační i snímací spekulativnost podporují rovněž dokonale decentní a vyladěné harmonie barev (na kostýmech, potazích, tapetách, draperiích apod.), podobně jako elegance vzdušných (nábytkem ani služebnictvem nepřeplněných) interiérů a symetrickost francouzského parku, který přímo demonstruje zvrhlou krásu umělecky znásilněné přírody. Estetizace „scény“, preciozita vystupování, porušovaná ovšem Ďáblem-Valmontem, jako by sloužily iluzi dokonalosti a řádu, pod nimiž se odehrává rozkladný proces, vyvolaný zločinnou libertinskou intrikou.

Vzhledem k tomu, že Hampton akceptoval předlohu v její základní dramatické osnově včetně tragického finále, bylo třeba s jeho přiblížením zrychlit rovněž tempo děje. Kromě zrychleného střídání scén (přemisťování se v prostoru a čase) využili tvůrci filmu kupodivu toho, co je na předloze nejliterárnější a v plné míře nepřevoditelné, to znamená dopisové komunikace. Nejprve si ale povšimněme, jak zachovávají věrnost Laclosovu dějotvornému uplatnění dopisu.

Od počátku usiluje Valmont proniknout do korespondence dobývané ženy, protože ví, že by mu o tomto soupeři mohla prozradit něco užitečného. Jeho úsilí se vystupňuje, když ho po přečtení jednoho z listů obviní z amorálnosti, o níž jeho text nutně pojednával. Manévrem (přepadení sluhy s komornou paní de Tourvel „in flagranti“, přinucení nahotou odzbrojené dívky k získání korespondence své paní) zjistí pomlouvačku (paní de Volanges), což se stane jediným představitelným podnětem pro participaci na markýzině mstě – to jest pro svedení hloupoučké Cecilie (tato příčinnost ovšem Carrièrovi a Formanovi jakoby unikla). Doručení dopisu (Cecilii od Dancenyho) se stává pro Valmonta záminkou pro to, aby dívku zatáhl do konspirační hry a díky ní pronikl do její ložnice a postele. Nadále pak motiv dopisu sehrává významnou roli v rovině vyprávěcí; přirozeně podmiňuje konfrontaci postav (píšících a čtoucích), a podobně jako ve Vadimově verzi tak dochází k propojení tří časů: času psaní dopisu, času, kdy je dopis čten, a času události, k níž se vztahuje.

Od Cecilie zaplavené slzami a píšící své chápavé starší přítelkyni právě ve chvíli, kdy se k ní dobývá její svůdce, se obraz přenese k markýze popíjející v jedné ze svých sošných póz kávu. Naléhavá slova dopisu, pronášená hlasem píšící dívky mimo obraz (slova současně psaná i čtená), vyvolávají na její tváři jemný úsměv uspokojení. Jinde se do scény koncipování cynicky dvojsmyslného milostného (přesněji řečeno ohnivě milostného) listu, inspirovaného čerstvým sexuálním zážitkem a psaného na nahých zádech kurtizány, vkomponuje záběr čtoucí adresátky, čímž se budoucí četba podváděné a vysmívané ženy

zesoučasní s mrzkou chvílí podvodu a výsměchu – a to do té doby, než pisatele opět přemůže chtíč. Komplementárně pak řešili tvůrci filmu jinou postelovou korespondenci: z Valmontova příbytku, kde právě rytíř Dancený vyjádřil dík staršímu zprostředkovateli a pochválil sloh posledního Cecilčina dopisu, nás hlas pisatelky přenesl do postele, kde právě zmíněný a v komentáři citovaný text vzniká – na nahých Valmontových zádech a pod jeho diktátem. Další záběr odhalí, že ho právě dočítá markýza v témže prostoru, odkud se kamera na chvíli retrospektivou vzdálila, aby připomněla, za jakých okolností byl napsán. Obdobně složitá a děj urychlující časová prolnutí (návraty a předstihy) se objevují v souvislosti s dopisovou komunikací také v závěrečných partiích filmu, ve kterých se naplňuje osud v podobě lidských podlehnutí a nelidských skutků. Propojí se například odjezd markýzy s mladičkým rytířem a jejich „líbánky“ s chvílí, kdy Valmont už může číst to, co mu v čase oněch „líbánek“ jeho dříve spojenkyně, nyní sokyně napsala – tedy její ubezpečení o společném strávení jakési „poslední noci“, již by on měl navždy litovat. Ztotožněním (lépe řečeno synchronizací) blízkých, leč různých časů vše také vrcholí: zatímco hlas markýzy, který může být hlasem z času psaní i čtení, oznamuje Dancenymu, kdo byl delší dobu pravidelným milencem jeho vyvolené, přibližuje se kamera v nadhledu k místu, kde se odehrává souboj, tedy k tomu, co dopis měl zapříčinit a co způsobil.

Už bez dopisových promluv se propojí několik akcí a časů v závěrečném finále: minulost v podobě letmých vzpomínek na noc lásky s paní de Tourvel jako by dávala šermujícímu Valmontovi impuls k tomu, jak si počínat: bojovat do posledních sil a přitom jakoby s lhostejností k vítězství; nezabít slabšího soka (srov. „choreografii“ souboje, kdy se začíná jakoby stále znovu a stále vyčerpaněji), ale dát se jím zabít. Díky paralelní skladbě se pak umírání vikomta velmi výmluvně propojí s umíráním a smrtí paní de Tourvel v klášterním prostoru, kam uspěje rytíř doručit poslední milencův vzkaz, který divák vyslechl dříve z úst umírajícího.

Nebudou dalecí pravdy ti, kdo finále Hamptonových a Frearsových *Nebezpečných známostí* označí za nadnesené a romantické. Vždyť se tu bojuje do úplného vyčerpání sil a současně umírá v klášteře za asistence řádových sester (pouštění žilou, přikládání baněk na záda). Před posledním vydechnutím, dříve než se stane pouhým stínem znatelným za zataženou plentou, dozví se zrazená žena, že ve skutečnosti byla velmi milována. Vyznání lásky vyslovil umírající svůdce v náruči sekundujícího přítele, kdy se jeho košile i sníh zbarvily krví. Tváří v tvář smrti kapituje maska (lež) před tváří (pravdou). Katarze však tvoří nepominutelnou složku tragédie a o tragédii se tady s plnou vážností hrálo. Nebylo nutno ji zlehčovat ani přibližovat současníkům, neboť je věčná.

**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)

*Nebezpečné známosti*

(Les Liaisons dangereuses)

Les Films Marceau (Paris), 1959

**Režie:** Roger Vadim. **Námět:** volně podle románu Choderlose de Laclose. **Scénář:** Roger Vailland, Roger Vadim. **Kamera:** Marcel Grignon. **Hudba:** Thelonious Monk, Jack Marray. **Architekt:** Robert Guiscand. **Střih:** Victoria Mercantonová. **Zvuk:** Robert Biard. **Produkce:** Leopold Schlosberg.

**Hrají:** Jeanne Moreauová (Julietta), Gérard Philipe (Valmont), Annette Vadimová (Mariana), Jeanne Valérieová (Cecilie), Nicolas Vogel (Court), Jean-Louis Trintignant (Danceny), Madeleine Lambertová, Boris Vian, Gillian Hillsová, Simone Renantová.

*Nebezpečné známosti*

(Dangerous Liaisons)

Warner Bros., 1988

**Režie:** Stephen Frears. **Námět:** Christopher Hampton – stejnojmenná hra podle stejnojmenného románu Choderlose de Laclose. **Scénář:** Christopher Hampton. **Kamera:** Philippe Rousselot. **Hudba:** George Fenton. **Architekt:** Stuart Craig, Gérard James. **Kostýmy:** James Acheson. **Střih:** Mick Audsley. **Zvuk:** Peter Handford, Keith Grant. **Paruky:** Peter Owen. **Produkce:** Norma Heymanová, Hank Moonjean.

**Hrají:** Glenn Closeová (markýza de Merteuil), John Malkovich (vikomt Valmont), Michelle Pfeifferová (paní de Tourvel), Swoosie Kurtzová (paní de Volanges), Keanu Reeves (rytíř Danceny), Mildred Natwicková (paní de Rosemonde), Uma Thurmanová (Cecilie), Peter Capaldi (Azolan), Joe Sheridan (Georges), Valerie Cogánová (Julie), Laura Bensonová (Emilie), Joanna Pavlisová (Adele).

**Další citované filmy:**

*Červený a černý* (Le Rouge et le noir; Claude Autant-Lara, 1954), *Ďábel v těle* (La Diable au corps; Claude Autant-Lara, 1947), *Hráč* (Le Joueur; Claude Autant-Lara, 1958), *Hrdina proti své vůli* (Hero; Stephen Frears, 1992), *Charlie Bubbles* (Albert Finney, 1967), *Kdyby (If...; Lindsey Anderson, 1968)*, *Milenci* (Les Amants; Louis Malle, 1958), *Moje krásná prádelna* (My Beautiful Laundrette; Stephen Frears, 1985), *Monsieur Ripois* (René Clément, 1954), *Morgan, případ zralý k léčení* (Morgan, a Suitable Case for Treatment; Karel Reisz, 1966), *Nastražte uši* (Prick Up Your Ears; Stephen Frears, 1987), *Neřest a ctnost* (Le Vice et la vertu; Roger Vadim, 1963), *Odpočinek válečníka* (Le Repos du guerrier; Roger Vadim, 1962), *Rej* (La Ronde; Roger Vadim, 1964), *Sammy a Rosie spolu šoustají* (Sammy and Rosie Get Laid; Stephen Frears, 1987), *Svět podle Garpa* (The World According to Garp; George Roy Hill, 1982), *Šťvanice* (La Curée; Roger Vadim, 1966), *Valmont* (Miloš Forman, 1989), *Velké manévry* (Les Grandes manoeuvres; René Clair, 1955), *Výtah na popraviště* (L'Ascenseur pour l'échafaud; Louis Malle, 1957), *Zámek ve Švédsku* (Château en Suede; Roger Vadim, 1964).

## SUMMARY

### FOUR VERSIONS OF DANGEROUS LIAISONS

#### *Part One and Two*

Marie Mravcová

The study of the three film versions of the novel by Choderlos de Laclos *Dangerous Liaisons* consists of four parts.

#### I. The novel – 1782

The literary version of the story is treated within the tradition of an epistolary novel; the author renders the role of the fictitious publisher and some of the functions (communicative, characterizing, plot-developing, stylistic etc.) of epistolary form. Laclos's novel binds to the 18th century also by its libertine theme and by the spirit of libertinism, which was present in the French court during the rule of the regent Philippe II, duc d'Orleans (1715 – 1723), and was identical to galant lechery. At the same time the seducer's strategy attained strict rules. Each of the members of the novel's libertine couple uses rather different tactics: Mme de Merteuil relies on her perfect self-control and disguise; Valmont plays the role of a warrior-conqueror, while, towards a virtuous and pious victim, he profits through a psychologically effective game of sincerity and he pretends to have a sinner's desire for remedy. His complicity is represented by the fact that the reader often cannot be sure, whether his epistolary eloquency, which should only serve his conqueror's purposes, does not in fact hide a real desire, or whether he sometimes does not only pretend to his libertine accomplice what is expected of him and not what he really intends to do. This ambiguity, as well as the multifaceted point of view, used in the depiction of „dramatis personae“, obviously makes enactment of the character very difficult.

#### II. Valmont – 1989

Miloš Forman's film represents the most original (in the sense of independence on Laclos's story) and the least libertine adaptation of the novel. With the exception of the differences, caused by the transition of the structure (the net of letters is replaced by a dramatized pictorial narration), there are many completely new acts and scenes, which contribute to a metamorphosis of characters, which in fact corresponds to a romantic-adventurous genre: Forman's Valmont has the behaviour of a likeable womanizer, Mme de Merteuil acts like an agile and charming (however on occasions rather forced) procuress. Because Forman's and Carrière's version lacks the presence of God within the soul of the seduced woman (Mme de Tourvel), and the matter of life or death is therefore not at stake, it was advisable to change the tragic ending of the story. Finally, it is only Valmont, who dies, but it happens in a rather comically treated duel. The tool of revenge and the object of the cynical sexual initiation, that is the young Cecily Volanges and her juvenile afflictions become emphasized and they contribute to the comedial features of the film and to its triumphant wedding finale. Particularly thanks to the character of Cecily and to the problems of young characters with adolescence and adults, Forman's film *Valmont*, which in many ways gets estranged from the novel, finds its proper place in the context of Forman's previous works.

#### III. *Dangerous Liaisons* – 1959

It is necessary to judge Roger Vadim's film as a modernized version of the novel. This modernization naturally brings about a whole range of innovations and shifts: the libertine couple converts into Mr. and Mrs. Valmont, who indulge in sexual freedom; social standing and character types adopt to the situation of the 1950s. With the exception of writing letters, the communication is held also by telephone, tape-recording, sending wires etc. The new (contemporary with regards to the time of the film-making) historical context is completed

by jazz, which also contributes to the snobbish character of Vadim's film. However, it perfectly matches the lifestyle of characters ranking from the upper-class. In spite of all modernizations, director Vadim and screen-writer Roger Vailland remained in many ways faithful to the novel: e. g. in keeping the psychological core of the seducer's strategy and in the fatal tragic ending. They also attempted to create an equivalent to the epistolary form. In two sequences they managed to connect the reading of a letter, the text of the letter (a commentary behind the screen identifying the time of reading and the time of writing) and the time of the event described in the letter. The care for an elegant, precised form, expressed through the composition of images, inventive work with the camera or with the music accompaniment, seems to correspond to the stylistic perfection of 18th century masterpieces of epistolary form.

#### IV. Dangerous Liaisons – 1988

Stephen Frears shot the most faithful and artistically most valuable adaptation of the novel in accordance with a successful drama by Christopher Hampton. His film preserves the psychologically complicated plot with a tragic ending and concentrates on rendering the psychological game full of ambiguities and lies. The roles of actors and intriguing seducers differ significantly: while Mme de Merteuil has to base her strategy mostly on perfect noble behaviour (in the reserved motions, mimics and gestures of Glenn Close), which finally reverses into a true hysteric explosion, her accomplice, and later opponent, Valmont uses a richer range of emotions, because he can „confess“ his flirtatious nature and his affection and therefore he can play in an unreserved manner. In comparison to Forman's version, Frears preserves the devilish stylisation of the seducer and retains the devotion of the seduced woman to God, which might give her the strength to resist, but at the same time it makes her fall fatal. Correspondingly to Vadim, Frears and Hampton also made use of letters read behind the screen, so that in combination with the scene itself it is possible to penetrate three time levels, to confront the written text with the course of the described event. The pace of narration speeds up and it reaches its climax in the final duel sequence, which is segmented by reminiscences on the night of a forever lost love. These reminiscences motivate Valmont's acceptance of death through the hands of knight Danceny. The death of the seducer is synchronized with the dying of the seduced victim behind the walls of a remote convent. The stylistic perfection, corresponding to some letters of Laclos's novel, is achieved not only by the harmonic elegance of the scene, costumes and „choreography“ of motions and gestures, but also by e. g. using a mirror, which bears the meaning of a motive and of a symbol (in relation to the basic polarity *disguise – face*).

Translated by Gabriela Dupačová