

Články

FIDELIO
NEBOLI LÁSKA MANŽELSKÁ

Oči doširoka zavřené jako válka světů

Karel Thein

Láska plyne téměř vždy za hovorů.

Balzac, Fyziologie manželství

Už jsi byl ženatý? – Ne, moc často ne.

Godard, VDAJ ŽENA

„Ta kniha je úžasná. Všechno v ní změním!“ Těmito slovy prý Stanley Kubrick komentoval své rozhodnutí přikročit k adaptaci *Snové novely* Arthura Schnitzlera. Jen obtížně bychom hledali lepší shrnutí režisérova přístupu ke stvoření ryze filmového ekvivalentu literárního díla, jehož podstatou nejsou změny ve smyslu zásahů do děje či postav, ale doplnění obojího o nepřímý a na jazykový výraz nepřevoditelný korelát. Film se musí soustředit na formální rysy svých obrazů a jejich zřetězení, které jsou tím jediným, co je mu skutečně vlastní. Příběh a postavy jsou naopak vždy vypůjčené, a právě proto se Kubrick většinou nezdržoval vymyšlením původního námětu. Filmová adaptace literárního díla je každopádně nečistá a obsahově druhotná, přijetí této druhotnosti však otevírá cestu k originální práci s obrazovou formou jako úběžníkem zásahů do zvolené předlohy. Ideální situací je možná spolupráce s autorem předlohy, ať už jde o úpravu publikovaného textu (Nabokov, Burgess, King, Hasford) nebo text ještě neuveřejněný (Clarke), případně pouhé dodání dialogů (Thompson). Za mrtvé i neochotné živé lze přitom snadno nalézt náhradu (Jacksonová, Raphael). Ve všech těchto případech je ovšem prvořadý samotný fakt adaptace a spolupráce, jenž je dále zdvojen častým přebíráním hollywoodských žánrů od filmu noir přes válečný film až po science-fiction. Teprve ze souběžné návaznosti na literární text a ustavené žánry vyrůstá Kubrickův systém, produkující „krajně stejnorodý eklektismus“ nových světů, které jsou ve výsledku stejně vzdáleny tradičnímu pojmu adaptace jako žánrové tvorbě.¹⁾

Díky překročení hranic adaptace i žánru pomocí čistě filmové a velmi nápadně použité techniky nelze Kubrickovo dílo pokládat za „nečistý film“ v tom smyslu, který definoval

1) Autorem výrazu „krajně stejnorodý eklektismus“ je S. Frosali. Viz Sergio Frosali, *Un eclettismo estremamente omogeneo*. Gian Piero Brunetta (Ed.), *Stanley Kubrick*. Venezia 1999, s. 45 – 50.

a obdivoval André Bazin.²⁾ Bazinovo zdůraznění nečistoty jako původního, a nikoli jen odvozeného rysu hraného filmu vůbec, není míněno pejorativně, ale slouží naopak k rozlišení dvou etap vývoje filmu. Neboť teprve po raném období, v němž si kinematografie vypůjčovala svůj výraz z kontinentálního lidového divadla, navazujícího na frašky šestnáctého století, stejně jako z tradice anglosaského kabaretu, přichází doba silné syntézy filmu a literatury, během níž se jejich techniky vyprávění prostupují a srůstají. Nečistota a zralost se v Bazinově pojetí nejen nevyklučují, ale naopak doprovázejí od chvíle, kdy se filmové umění stalo dost sebejistým na to, aby se dokázalo vystavit konfrontaci s literaturou a divadlem, a přitom před nimi záměrně ustoupit do pozadí. V této době vyžaduje převod románu či dramatu na plátno novou a vědeckou podobu věrnosti (*une science de la fidélité*), která „je vyústěním vývoje a počátkem nového zrození. Jestliže je dnes film schopen účinně přistoupit k oblasti divadla a románu, je tomu tak zejména proto, že si je sám sebou dost jistý a že ovládá své vlastní prostředky natolik, aby se mohl stáhnout do pozadí a uvolnit místo svému předmětu (*s'effacer devant son objet*).“³⁾

Tím dosahuje skutečně niterné věrnosti předloze, na niž bere ohled, aniž by závisel na jejích estetických prostředcích. Takto pojatá věrnost je ovšem pravým opakem přístupu Kubrickova, jenž jako by Bazinovu vývojovou perspektivu prodlužoval k nové možnosti: věrnost se již neprojevuje ustoupením do pozadí, ale současnou tematizací litery předlohy a prostředků, jež se naopak derou na předscénu a původní dílo pohlcují. Právě toto pohlcování samo se tedy stává konstantním rysem Kubrickových adaptací, a to potud, pokud je v něm znovu a znovu odhalován lidský rys nelidské techniky samotné. Proto lze říci, že Kubrick navazuje na Bazinovo modernistické schéma vývoje filmu a přitom z něj činí pouhou součást mnohem širšího schématu vývoje lidského druhu. Všeřavost filmové techniky je z tohoto hlediska prodloužením lidské přirozenosti jakožto možnosti vývoje, sahajícího od ne zcela lidské prehistorie až po blízkou, a patrně ne zcela lidskou budoucnost. Jedním slovem od kosti až po kosmickou loď, tak jak to ukazuje Kubrickovo „obkročení“ člověka, promítnuté přímo do struktury filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Emblematická montážní sekvence spojuje úsvit lidstva s dobou zrození umělé inteligence a hvězdného dítěte jako dvou potomků člověka, potomků nikoli přirozených, to jest nezrozených z tělesného spojení muže a ženy.

Toto krajní rozpětí, v němž obraz techniky předchází každé ztvárněné látce, má ovšem svůj rub v omezeném rozsahu látky, kterou lze do jednotlivých filmů pojmout. Odtud nutnost postupovat při volbě litery i tvorbě obrazů přísně a důsledně selektivně. Místo marné snahy o dějiny člověka ve zkratce je třeba zachytit z mnoha úhlů zvolené klíčové momenty těchto dějin. Velká část Kubrickova díla se proto soustřeďuje na dvě období, jimiž jsou jednak století osmnácté neboli doba osvícenství a velké rozpravy o pokroku, jednak století dvacáté, doba světových válek a destrukce všeho, co se zrodilo z osvícenských snah jako jejich nepodařené dítě. S touto volbou také souvisí časté odkazy na rakousko-uherskou monarchii a její rozpad, které nahrazují celkové panorama dějin a fungují jako spojnice mezi osmnáctým a dvacátým stoletím. Zároveň je však ihned nutné dodat,

2) André Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*. Původně z knihy *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*; přetištěno in: A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1990, s. 80 – 106.

3) Tamtéž, s. 99.

že celek Kubrickova díla nepojednává zvolená období ani symetricky, ani týmiž prostředky. Zatímco dvacáté století je nejpřítomnější na rovině tematické, což je dáno také tím, že je současné filmové technice a nevyžaduje rekonstrukci toho typu, která je nutná u „předfilmové“ minulosti, století osmnácté je velmi často promítáno do jednotlivých detailů a předmětů (pokoj ve stylu Ludvíka XVI. na konci 2001 je jistě nejslavnějším příkladem). Konečně odkazy k zaniklé monarchii se nejčastěji, avšak tím nápadněji, promítají do režisérem zvolené hudby, od Mozarta přes Liszta, vídeňské valčíky Johanna Strausse a Rudolfa Siczynského až po Richarda Strausse a „pohrobky“ Bartóka a Ligetiho.

Asymetrie přístupu k různým časovým vrstvám dějin lidstva⁴⁾ je ovšem pouze jednou ze tří významných asymetrií, s nimiž se v Kubrickově díle setkáváme. Druhá se týká výstavby zápletky, v níž dochází téměř vždy ke zlomu, jenž je skutečnou a nepředvídatelnou césurou a po němž se film posouvá do tak, či onak nové polohy. Tato césura může nastat stejně tak po několika minutách jako ve druhé polovině děje, neboť se neřídí žádným algoritmem, jenž by vycházel z logiky zpracovávané předlohy, ale obnažuje naopak její dovršené pohlčení filmovým vyjadřováním:

„Jak bylo často řečeno, druhá část Kubrickových filmů není odrazem, symetrickou kompozicí, ale ani dialektickou odpovědí na část první. Přesto se zcela zjevně nejedná o prostou a jednoduchou kontinuitu. Patrný zlom není způsoben pouze nahodilým vývojem událostí, ale rozdílnou povahou obou částí; a přesto se v samotném ději (a v každém ději každého filmu, jenž přijímá tuto strukturu) všechno odvíjí tak, jako by to vyplývalo ze stejných příčin a z téže logiky. Jsme tak svědky jakési metamorfózy, proměny, jejíž princip bychom měli být schopni odhalit. Možná by bylo přesnější říci, že jde o anamorfózu: proměna probíhá spíše v zobrazení, než v bytí.“⁵⁾

Idea anamorfózy jako *modu operandi* změny probíhající nejen na tematické rovině znamená, že filmová technika by přebírala a sama prováděla rovněž tradiční pohyb diváka před obrazem. Tento pohyb, jímž na povrch předmětů a bytostí vystupuje jejich skrytá struktura,⁶⁾ není jistě cizí ani Kubrickovu poslednímu filmu, v němž funguje nejen na rovině těla (nahá Mandy v márnici odhalí skrytou pravdou nahé Mandy v Zieglerově

4) Zdůrazněme ještě jednu klíčovou roli, kterou v tomto ohledu hrají samotné dějiny techniky. „Rakousko-uherská“ hudba je použitelná univerzálně právě jakožto hudba, tedy jako neviditelná složka záběru. Stejně nečasové užití kostýmů a dalších viditelných rekvizit naráží na nepřekonatelné překážky, které se stupňují úměrně tomu, jak sestupujeme do doby před vynálezem filmového záznamu. Řečeno přesněji: rekonstrukce je tím obtížnější, čím více se vzdalujeme době, která je sama zachycena na fotografii. Fotogeničnost je tedy historickou a technickou kategorií, takže mezi rekonstrukcí Vídně počátku století a konstrukcí ekvivalentu dnešního Manhattanu není zásadní rozdíl. Přenesení děje Schnitzlerovy novely do současnosti má tedy zcela jiné důvody (viz níže).

5) Vincent A m i e l, *Barry Lyndon. Jusqu'au bleu le plus froid*. „Positif“ 1999, č. 464 (říjen), s. 103n.

6) Pro základní orientaci v problematice anamorfózy viz J. B a l t r u s a i t i s, *Anamorphose ou Thaumaturgus opticus*. Paris 1984. Baltrusaitis vychází z Niceronova textu, uveřejněného roku 1938 pod názvem *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe, la Catoptique par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la Dioptrique par la réflexion des cristaux, etc.* (Latinsky 1646 jako *Thaumaturgus opticus seu admiranda optices per radium directum, catoptices per radium reflectum*.) Touha po filmu předbíhá film o celá staletí, aniž by pak mohla být jeho vynálezem zcela naplněna.

koupelně a ještě hlubší pravdu nahých těl ze sekvence orgie), ale také na mnohem složitější rovině lidských vztahů. Sám autor právě uvedeného citátu ostatně uvádí jako příklady společenského kontextu proměny války a manželství. Jde však o mnohem více než jen příklady: motiv podobnosti války mezi státy a války mezi manžely nás vede přímo ke třetí, a pro nás nejvýznamnější asymetrii, která se týká vztahu muže a ženy vůbec, manžela a manželky zvláště.

Právě tento vztah je zjevně určujícím momentem Kubrickova posledního filmu a jako takový podmiňuje nejen samotné napětí mezi Billem a Alicí, ale rovněž pečlivě vytvořené světelné chvění obrazů, z něhož se rodí prvoplánově snová atmosféra. Nejen v tomto filmu, ale v celé Kubrickově tvorbě ovšem platí, že vztah muže a ženy je tím, co zdvojuje jak historický pohyb zvolených epoch, tak pohyb zápletky. Rozdíl obou pohlaví je totiž nejjasnějším zrcadlem proměn společnosti, aniž by přestal být jejím rubem neboli místem věčného návratu téhož. Průnik drastické společenské předurčenosti a kosmického napětí bez dialektiky a bez řešení umožňuje předvést lidskou sexualitu jako motor s diferencíalem. Kubrickovo pojetí sexuality jako převodovky mezi nesouměřitelnými světy ženy a muže se vymyká staršímu feministickému výkladu, jenž na základě marxistického pojetí rozkoše jako výroby pokládá za společenskou řadící páku penis. Odtud zde irelevantní schéma „obrazu ženy jako (pasivní) suroviny pro (aktivní) mužský pohled“⁷⁾, které osciluje mezi aristotelskou biologií a průmyslem devatenáctého století, sotva však může adekvátně postihnout dvojité kubrickovské náraz, v němž se světy ženy a muže střetávají na pozadí souběžného střetu vrcholného osmnáctého a raného dvacátého století, tedy právě oněch dvou období, v nichž se vztah muže a ženy *nevyrábí*, ale *vypovídá*, ať už jde o Diderota a Sada, anebo Schnitzlera a Freuda.

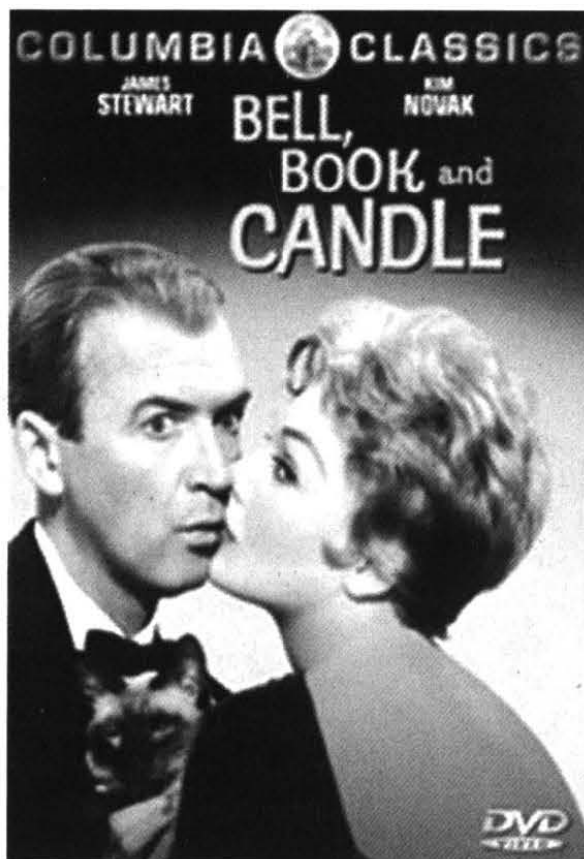
Autorka biologicko-výrobního modelu mužského pohledu, Laura Mulvey, ovšem sama ukazuje východisko ze své překvapivě mužské pozice, které by se opíralo o rozlišení tří různých filmových pohledů, jimiž jsou pohled kamery, publika a „pohled postav na sebe samé v rámci filmové iluze“. Neboť jestliže „konvence narativního filmu“ prosazují pohled třetí a popírají první dva, čímž podřizuje erotiku fetišismu (myšlenému podle „zbožního fetišismu“ Marxova),⁸⁾ Kubrickovy filmy včetně posledního z nich naopak otevřeně zdůrazňují pohled kamery (nebiologická technika), který si udržuje zřetelnou distanci jak od lidského subjektu, tak od člověka jako objektu. Oči dokořán zavřené proto otevírají filmový prostor, jenž nepřestává být prostorem moci, ale zároveň se opět stává prostorem (nejméně) dvojí rovnocenné sexuality a řeči.

Kubrickova filmová adaptace Schnitzlerovy manželské novely je úmyslnou konstrukcí takového prostoru a času, v němž nelze připsat „jazykový příkaz“ muži a jeho protějškem učinit „tichý obraz ženy“.⁹⁾ V tomto prostoru a čase není sexualita věcí pohledu, ale řeči a *neproduktivního* majetku (Zieglerův večírek), podobně jako u zmíněných autorů

7) Laura Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 51. Nemarxistickým protějškem Mulveyové zůstává Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973, s. 79 – 135 (oddíl „O pohledu jako objektu a“, v němž je rovněž probírán motiv anamorfózy).

8) L. Mulveyová, c. d., s. 52.

9) Tamtéž, s. 51.



Co vidí žena...

Foto archiv

osmnáctého a dvacátého století.¹⁰⁾ Tolik diskutovaná sekvence orgie je i přes svou mlčenlivou povahu v přísném slova smyslu sadovská, nikoli sadistická, neboť její mlčení nepatří ženám-objektům, ale příchozímu divákovi, jehož pohled nikdy nepřestane být pohledem *lékařským*, jenž vidí sexualitu pod závojem smrti. Naopak ve svých mučivých představách stojí Bill na ryze mužské pozici, jejíž touhu však nikdy nemůže realizovat. Každé otevření očí jej vrací na pozici lékaře, kterou sám zdůrazňuje během hádky s manželkou, neboť každá žena, kterou při svém bloudění potkává, se stejně jako jeho pacientky ocitá na pokraji smrti. Proto také Bill jako muž především mluví, zatímco jeho tělesná sexualita se mimo vztah s manželkou nemůže oprostít od obrazů mrtvého těla. Jeho erotická představa a jeho pohled na ženské tělo se navzájem vzdalují a první část filmu nasvědčuje tomu, že manželství je jejich alespoň částečným sblížením. Proto je nutné vzít vážně scénu manželské hádky, která je ostatně vždy „scénou“ par excellence, nemluvě o tom, že v našem případě jsou pozice obou účastníků neobyčejně složité.

10) Pro Sada a řeč viz Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971; pro Sada a ekonomii také Bernard Noël, *Une machine en tête*. In: Marquis de Sade, *Les 120 journées de Sodome*. Paris 1992, s. i – xi. O tom, jak dalece se právě ve vztahu k řeči a ženě 18. století mýjí s radikálním marxismem svědčí jak celé dílo Diderotovo, a to od *Indiskrétních šperků* (1748) až po *D'Alembertův sen* (1769), tak role, kterou ženě připisuje Bernard Mandeville.

Vztah muže a ženy jakožto spor s bezvýznamnými příčinami a významnými důsledky přesahuje tělesnou rovinu, aniž by ji tím smazával. Láska je podle slavné Jarryho formulace zbavena smyslu možností nekonečného tělesného opakování (mechanika tajné noční orgie), takže smyslu nabývá až díky proměně ve vztah společenský (manželství jako prvotní forma „společenské smlouvy“). V rámci Kubrickem stvořeného světa však tento smysl není absolutní ani neměnný, neboť v sobě i nadále nese zárodek opakování a věčného návratu téhož, který se promítá právě do manželské hádky, a tím vytváří lehce parodickou kosmologii složenou zároveň z Nietzscheho a zdánlivých odkazů na Freuda.¹¹⁾ Z hlediska režiséra je jádrem této kosmologie manipulace, avšak narozdíl od „případu Hitchcock“ ji nelze srovnat s mužskou mocí manipulující ženský objekt. Kubrickův důraz na spíše mechanický a razantně anti-naturalistický herecký projev jistě odkazuje ke klasickému motivu lidské loutky v rukou božského stvořitele, zároveň ale nabývá specifického významu ve světle režisérova evolucionismu. V člověku promítnutém do času se skloubí stará zvířecí a nová technická stránka, jejichž společným pohybem je moderní válka, jejíž mechanismus je jednou stránkou především mužské bytosti (STEZKY SLÁVY, DOKTOR DIVNOLÁSKA, FULL METAL JACKET, a také BARRY LYNDON). Vývoj společnosti se s tímto mechanismem neztotožňuje, ale prostupuje jím potud, pokud je válečný konflikt jedním pólem opakování, jehož druhým pólem je sexualita a konflikt milostný, vrcholící nikoli samotnou reprodukcí, ale vyjednáváním, které jí předchází.

Zneklidňující podobnost a nekonečná vzdálenost protilehlých pólů války a lásky však nemůže vstoupit do zároveň realistického a celistvého zobrazení. Kubrickovo téma, příliš velké v prostoru a příliš dlouhé v čase, si vynucuje konstrukci redukováného modelu, zbaveného všeho naturalismu. Sestrojení dokonale ovladatelného „světa v malém“ je způsobem, jak předvést neovladatelnost „světa ve velkém“, neboť jediné do světa jako očiividně umělé miniaturny je možné nahlížet, a nakonec skrze něj prohlédnout směrem ke světu velkému.¹²⁾ Od přímé a hyperbolické podoby této situace, jakou byl model labyrintu v SHINING nebo výcvikový tábor ve FULL METAL JACKET, se Kubrick ve svém posledním filmu přesunul k nepřímé podobě ztělesněné detailním stvořením ulic New Yorku v britském studiu.¹³⁾ Tento postup odkazuje na vznešenou filmovou tradici a jistě připomíná Budapešť z Lubitschova KRÁMKU NA ROHU, stejně tak ovšem navazuje na svět opery jako nejdramatičtější a nejúplnější odvrát od pokušení naturalismu. Celé téma filmu a řada motivů Billova nočního putování ostatně připomíná „maskovanou“ operu osmnáctého století, ať už máme na mysli Mozarta (*Così fan tutte*) nebo Haydna (*L'infedeltà delusa*).

11) Vztahem Kubricka a Nietzscheho se zabývá Nicolas G é r a u d, *Amitié d'étoiles*. „Positif“ 1999, č. 464 (říjen), s. 76 – 78.

12) Téma zmenšeného modelu jako nástroje uchopení světa provází západní kulturu od Homérovy *Iliady* na straně jedné (Achilův štít) a Platónova *Timaia* na straně druhé, jeho politika je však univerzální. Viz Jean L e v i, *Les petits mondes du dictateur*. „Le temps de la réflexion“ 10, 1989, s. 293: „Svět jako miniaturny je světem operativním, odpovídajícím pravdě, a umožňujícím mít vliv na vnější okolí. Anebo, přesněji řečeno, je jediným opravdovým nástrojem kontroly univerza, protože není skutečností, ale její stopou.“

13) Po otázce: „Jak stvořit lidskou loutku?“, následuje otázka: „Jak přesadit živého člověka na scénu loutkového divadla?“ Také Kubrick navazuje na starý sen o neutrálním herci-loutce (Diderot, Kleist), ale nakonec tento ideál přenáší do samotného půdorysu filmu jako stvoření mikrosvěta.



... která líbá muže?

Foto archiv

Spíše operní než snový irealismus studiové konstrukce města přitom obsahuje možnost další redukce, jakési tematické redukce na druhou, která na sebe bere roli dějové osnovy: na jevišti malého světa studiové konstrukce New Yorku bude postupně předvedeno rozbití ještě menšího světa doktora Billa Harforda. Destrukce světa je tedy spjata velmi přímočaře s mužskou postavou a jejím jednoznačným obzorem, zatímco ke kosmickému rozměru vrací celý film žena, přesněji řečeno žena v roli manželky. Závěrečné „fuck“, jímž Alice opravuje Billovo prosté „forever“, je návratem k bodu, z něhož se lze pokusit o obnovu neboli novou diferenciaci manželského vztahu a napětí.

* * *

Tematizací samotného vztahu a hlavně rozdílu ženy a muže nás EYES WIDE SHUT vedou k přehodnocení údajné misogynie starší Kubrickovy tvorby. Ukazuje se, že zdánlivě krutá misogynie byla ve skutečnosti jen zkratkou mnohem obecnější misantropie. Proto mizí ve chvíli, kdy je opuštěn dosavadní předpoklad ženy a muže jako dvou různých, ale vzájemně se doplňujících podob, tváří či stránek jednoho lidského druhu. Spolu s vyřazením této jistoty se zásadně mění role ženských postav, a to nikoli přímočaře, ale skrze návrat k otázce po tom, co mohou žena a muž sdílet. Odtud oživení motivu manželství jako smlouvy, čímž se do popředí dostává téma vztahu mezi řečí a věrností. Díky motivům

společným klasické literatuře a velkému americkému filmu, se Kubrickovo poslední dílo stalo po dlouhé době prvním důstojným a originálním dědicem hollywoodské *comedy of remarriage*. Tento velmi nečekaný závěr Kubrickovy dráhy plyne přímo ze zmíněného tematického posunu od povahy člověka jako druhu ke vztahu ženy a muže. Odklon od daného „druhu člověk“ je nutně doprovázen odklonem od přejímání stejně daných „žánrů“.

Zpětně pak vychází najevo, že mezi staršími režisérovými snímky je tomuto obratu nejbližší *LOLITA*, mimo jiné díky Nabokovově příkladné spolupráci na scénáři, jenž je v silném slova smyslu přepisem jeho vlastního románu. Je zcela zřejmé, že Kubrick sdílel s Nabokovem nejen zálibu ve figurách aristokratické misantropie, ale též vášně pro zkoumání lidí jako hmyzu. Výsledek naznačuje, že entomologie je společensky vzato atlasem bizarních a anormálních forem sexuality, promítnutých do Lolity, její matky, Humberta i Quiltyho, a to včetně obludné proměny Lolity v dospělý exemplář, nekonečně vzdálený polonahé larvě s hmyzíma očima brýlí, kterou Humbert požívá pohledem při jejich prvním setkání na trávníku před domem.¹⁴⁾ Sežrání partnera po kopulaci, zde svěřené času a touze, je přitom východiskem ze situace, kterou nelze nijak převést ani na čistou ekonomii prostituce, ani na rovnocenný dialog dospělých jedinců. *LOLITA* ukazuje druhovou odlišnost muže a ženy jako dvojí zřůdnost, která je dramaticky vyhocená natolik, že se v rámci společnosti nemůže opakovat, a tím ani vyvíjet. Právě v tomto bodě představují *EYES WIDE SHUT* přechod k promluvě dospělosti, neodvoditelné ani z obrazu dětství ani z mlčenlivé smrti.

Otázkou samozřejmě zůstává, proč si Kubrick jako živel tohoto kroku zvolil právě Schnitzlerovu *Snovou novelu*, přičemž poukaz na rakousko-uherský kontext je vysvětlením pouze částečným. Jde o volbu překvapivou i nutnou proto, že *Snovou novelu* lze pokládat za literárního dvojníka psychanalýzy:¹⁵⁾ popis viděného světa ustupuje do pozadí a na jím uprázdněném místě se vynořují jazykové výrazy duševních hnutí. Kubrick (ostatně stejně jako Nabokov) až dosud pojímal duši přesně opačně, jako neprůhlednou černou skříňku, plnou neviditelných zkratů myšlenkových obvodů, jimž odpovídá filmová syntax jako rekonstrukce důsledků těchto zkratů.

Sama struktura Schnitzlerovy literární promluvy představuje pro kameru i střih výzvu, na niž si odpověď vyžádala třicet let příprav a vzala na sebe klamně prostý tvar. Jeho rámcem je zjevování, nejde však prostě o zjevování nebo řečeno s Freudem „znázorňování“ obsahu snů, a nejde ani nápodobu erotických představ. Důvod spočívá v tom, že Kubrick narozdíl od Freuda rozvazuje pouto mezi osnovou snu a jazykovým projevem.¹⁶⁾ Místo vzájemné přeložitelnosti slov a obrazů máme co dělat s trhlinou mezi partnerským rozhovorem a soukromou fantazií, na čemž nic nemění fakt, že dotýčný rozhovor má strukturu sporu a nedorozumění a že vzájemné vyjasnění pozic je vždy jen velmi neúplné.

14) Nikoli náhodou je *LOLITA* oblíbeným filmem Davida Lynche, jenž jí věnoval krátký, ale přesný text; viz D. Lynch, *Un numéro de corde raide*. „Les Inrockuptibles“ 1997, č. 114, s. 18 (publikováno pouze ve francouzské verzi).

15) Viz slavný Freudův dopis čerstvě šedesátiletému Schnitzlerovi, jímž se vynálezce světské zpovědi duše vyznává z „jakéhosi dvojnického ostychu“ před autorem, s nímž podle všeho sdílí „tytéž předpoklady, zájmy i výsledky“.

16) Srov. Sigmund Freud, *Výklad snů*. Pelhřimov 1997, s. 207 – 213 (kap. Zřetel k znázornitelnosti).



*Co vidí manželka,
která líbá manžela?*

Foto archiv

Žena a muž nemohou *vzájemně* zaujmout pozice odpovídající lékaři a pacientovi, ani pozice herce a diváka. Proto nejenže neexistuje žádný jazykový výraz, jenž by umožňoval překlad mezi tím, jak Alice líčí touhu po jiném muži, a tím, jak si Bill představuje její nevěru, ale neexistuje ani *žádný obraz*, jenž by byl nositelem současné projekce obou těchto aktů. Po klíčovém jazykovém střetu v ložnici nezůstává nic jiného, než buď opakovat jejich střet v nekonečné řadě variací, nebo oba manžele oddělit a vyslat Billa na jeho noční putování. Kubrickův snímek pak tuto pouť předvádí způsobem, jenž Schnitzlerovu předlohu vyvazuje z možné blízkosti Freudovi. Krok za krokem ji oprošťuje od řeči, jejímž úloha se nakonec soustředí jen do hesla, které otevírá bránu k záhadné a strnulé orgii, avšak samo znamená její pravý opak: „Fidelio“.

Výjev, s nímž se Bill během noční pouti setkává, se přitom podstatně liší nejen od promluvy Alice, ale rovněž od jeho vlastních žárlivých představ. Klíčem k jejich povaze je Billova pasivní pozice, v níž je spíše viděným než vidoucím, což platí ve vztahu ke třem ženským postavám, z nichž dvě se mu zároveň nabízejí (Marion a Domino, druhý den i Miličova dcera), a především v sekvenci orgie, vizuálně pojaté jako protiklad pornografie. Tělo se v ní neotevírá, aby bylo dokonale viditelné, ale stává se neprůhledným. Jeho tvář není lhostejným dodatkem, nýbrž maskovaným středem. Orgie dokládá, že výjevy Billovy noci nejsou snové, ale symbolické, že se Billovi neukazují, ale hledí na něj,

aniž by prozradily svůj význam. Jedná se o symboly ve velmi přesném a klasickém pojetí, podle něhož je symbol podstatně nepřevoditelný na jazykový znak, takže nemůže být alegorizován ani vyložen jako „výmluvný“ sen Freudův. Od Hegelovy estetiky po Baudelairovu poetiku je symbol uzavřeným živlem, v němž nelze odlišit tajemství a úplnou absenci tajemství. To proto je otázka, která odhaluje Billa jako vetřelce, otázkou po *neexistujícím* druhém heslu *pro odchod*. Stejně jako ve Schnitzlerově předloze, orgie je záhadou pro toho, kdo nejen zůstal vně mlčenlivého symbolu, ale sám se stal předmětem jeho pohledů. Odtud výtvarná podoba sekvence, která je ožvlým obrazem sledovaným neosobním pohledem kamery. Kubrick se v návaznosti na Schnitzlera pečlivě vyhnul triviálnímu a zcela chybnému řešení Billovy situace, jenž by vedlo od odhalení neznámé bytosti a touhy ve vlastní manželce až k identifikaci symbolu a ženy. Symbol nemá pohlaví, jinými slovy není v protikladu ke *druhému* pohlaví či prostě partnerovi. Némá galerie symbolů je živlem, z něhož se Bill vrací k rozhovoru, a tím k Alici. Symboly hledí bez rozdílu na živé i mrtvé, a proto narozdíl od znaků a manželů nevedou válku.

„*Válečný stav je jedním z nejpřesnějších obrazů, jimiž lze vystihnout život většiny lidí: kolik existuje šťastných manželství?*“ Tak zní Kubrickovo shrnutí blízkosti manželství a války, vycházející z rozhovoru o filmu BARRY LYNDON,¹⁷⁾ ale platné pro celé jeho dílo. Přesto však teprve EYES WIDE SHUT vstupuje plně a tematicky na území manželské lásky jako živlu znaků a živlu války. Co bylo dosud konstitutivní paralelou, stává se nyní tématem, a tím se také nutně komplikuje. Citovaný Kubrickův výrok, vztažený k filmu zasazenému do osmnáctého století, záměrně opakuje klasické *topos*, jehož jednotlivé vrstvy se začínají usazovat hluboko v antice, přičemž až do století devatenáctého zůstávají v neustálém pohybu a napětí. Od Sókratova vztahu s Xantippou a homérských obrazů, v nichž se prolíná slovník sexuálního styku a objetí těl ve smrtícím zápase, se však moderní doba a její pojetí lásky liší v jednom velmi podstatném ohledu, díky němuž nabývá boj nikdy dříve nepoznané síly. Klíčovým vynálezem moderní doby je vynález rodiny jako souboru vztahů odlišných od domácnosti či hospodářství. Bytost zvaná rodina, pro niž klasické jazyky starověku nemají ani jméno (*familia* označuje buď rod, nebo hospodářství), začíná žít prolnutím dosud souběžných finančních a sexuálních konfliktů, jejichž síla je postupně znásobena novým nárokem na nikoli prosté dvojí, ale *společné* štěstí. Odtud postupné kladení dvou stejně nových a velkých otázek: otázky manželství jako smlouvy ve století sedmnáctém, a otázky nevěry, která projde dramatickou proměnou od biologického ospravedlnění v osmnáctém století (Diderot, Marivaux, Sade, jistě Laclos a slavné: „*Tak dobrá! Válka.*“) až po věrnost a nevěru jako zároveň intimní a společenskou volbu ve století následujícím (Balzac).

V případě první z těchto otázek a její relevance pro obraz manželství v americkém filmu stačí odkázat na argumenty, které předložil Stanley Cavell.¹⁸⁾ S otázkou manželské

17) Michel Ciment, *Kubrick*. Paris 1980, s. 171.

18) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA 1976; Týž, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago 1996. Cavell se v obou knihách odvolává na Miltonův text *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1643). V první z nich (s. 150n.) cituje klíčovou analogii k soudobé filosofické rozpravě o společenské smlouvě: „Kdo uzavírá

smlouvy bude ostatně spojována i otázka druhá, včetně závěru *Così fan tutte*, v němž konečnému smíření předchází falešný *contratto nuziale* proměněný v místo zrady (*tradimento*). Otázka věrnosti a nevěry je pro řadu dalších autorů osmnáctého století relativní potud, pokud se mohou jako Diderot opřít o fyziologický základ a pojímat touhu jako sled krátkých vzplanutí „navěky“. Napětí mezi prostou stálostí a „stálým opakováním“ věčně se vracející touhy zde implikuje klíčovou dvojznačnost, která přežije dobu osvícenské radikálnosti: je nevěra příčinou, anebo naopak důsledkem proměny manželství v peklo, a lze vůbec v tomto případě příčinu a důsledek rozlišit? Bez ohledu na odpověď je ovšem jasné, že bitva převládá nad mírem a nezdár nad úspěchem. Otázka, kterou klade Kubrickův výše citovaný výrok, přesně opakuje nejen povzdech autora *Fidelie*,¹⁹⁾ ale navazuje také na *Fyziologii manželství*, jejíž konečnou verzi uveřejnil Honoré de Balzac roku 1830: „[...] špatných domácností je mnohem více než šťastných manželství.“²⁰⁾ Toto konstatování je přitom součástí úvahy o Napoleonově zákoníku a právním postoji k cizoložství, které je často gestem, mírnícím přísnost manželských zákonů. Jakkoli sama nevěra končí nevyhnutelným neštěstím a slzami na všech stranách, její faktická existence dokazuje nepřevoditelnost touhy na právní půdorys. Z tohoto poznání se odvíjí pojetí vztahu muže a ženy, jehož součástí je rozbití ideje neměnné ženské podstaty, a tím jak ideálu manželky a matky, tak obrazu dívky jako rubu „věčného ženství“.²¹⁾ V tomto ohledu Balzac nejenže navazuje na libreta Lorenza da Ponteho pro Mozarta, ale zároveň předjímá Kubrickův film podle Schnitzlera.

U všech těchto autorů, patřících postupně osmnáctému, devatenáctému a dvacátému století, je dosažení štěstí nemožné bez deziluze, která musí zasáhnout oba partnery, avšak nikdy stejným způsobem. Z jejich asymetrie je utkána hlavní tematická rovina EYES WIDE SHUT, podmiňující výtvarnou podobu snímku: žena přijímá mnohoznačnost a křehkost, muž hledá neexistující jednoznačné řešení, přičemž tento rozdíl je strukturní, nikoli hodnotový. Ženě patří čas, zatímco muži prostor.

Motivy touhy na straně jedné a vztahu mezi ženou a mužem na straně druhé tedy nelze ani ztotožnit, ani prostě oddělit, a právě manželství (zákonem regulovaná válka a rozhorování muže a ženy) je polem jejich napětí. V samotném filmu se toto napětí promítá velmi přímočaře do Kubrickovy práce se dvěma hlavními herci, k jejichž volbě nepochybně přispěla nejen fyziognomie, ale rovněž fakt, že Tom Cruise a Nicol Kidmanová jsou manželé a že výsledná situace proto připomíná jedinečnou konstelaci *comedy of remarriage*,

sňatek, má stejně málo v úmyslu zničit sebe sama jako ten, kdo přísahá věrnost panovníkovi; a celý národ je vzhledem ke špatné vládě ve stejném poměru, jako jeden člověk ke špatnému manželství.“ Odtud obhajoba rozvodu, neboť „žádný důsledek tyranie nemůže mít na společenství těžší dopad než domácí neštěstí na rodinu“. V souvislosti s Miltonem připomeňme, že EYES WIDE SHUT jsou vykládány rovněž jako přesná a záměrná obdoba jeho *Ztraceného ráje* (podrobný výklad viz Serge B e s a n ç o n – Stanislas B o u v i e r, *Le Paradis perdu de Kubrick. Eyes Wide Shut*. „Commentaire“ 1999/2000, č. 88, s. 955 – 964).

19) Beethoven podle deníku Fanny Giannatasio del Rio, zápis ze dne 15. června 1815: „Nepoznal jsem žádné manželství, jehož by po nějaké době jeden nebo druhý z partnerů nelitoval jako omylu.“

20) Honoré de B a l z a c, *Physiologie du mariage*. In: T ý ž, *Comédie humaine X*. Paris 1979, s. 594.

21) Srov. Pierre B a r b é r i s, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*. Paris 1970, s. 1084n.

ILUMINACE

Karel Thein: Fidelio neboli Láska manželská



*„Jak se svlékat pro svého manžela“
aneb Válka vypukne za chvíli
Foto archiv*

jejíž styl jako by vyžadoval jindy tak zbytečný až rušivý průnik osobního života a obrazu na plátně.

Dokladem této situace je „příkladný extrém“ milenců Spencera Tracyho a Katherine Hepburnové, ale také Cary Grant, jehož oslnivě ironická roztěkanost ve vztahu k ženám vyjadřuje sexuální rub celé problematiky. Svým projevem jsou ovšem Cruise a Kidmanová zároveň blízcí jinému modelovému a ryze hereckému páru, jímž je James Stewart a Kim Novaková, a to ve dvou odlišných, a přece velmi blízkých filmech z roku 1958: Quinově ZVONKU, KNIZE A SVÍCI a Hitchcockově VERTIGU. Scénou polibku s „odstředivým“ ženským pohledem se Kubrick k oběma filmům hlásí přímo, a to jistě i proto, že tato sekvence je dokonalou zkratkou neuchopitelnosti ženského myšlení z „dostředivé“ mužské pozice. Stejně důležitý je však fakt, že především Cruise má v sobě zvláštní prvek nechápavosti, jenž je neobyčejně blízký morálce Stewartově, a byl v obou případech pokládán za výraz latentní homosexuality. Tato domněnka je zcela zbytečná, důležitý je však sám výkyv od přímého průběhu touhy, díky němuž může váhající pohled sehrát stejnou strukturní roli jako mimika Cary Granta nebo ambivalentní postavy typu Cherubína ve *Figarově svatbě* (stejně jako Grantovy kreace, Cherubínova árie „Voi che sapete“ je výrazem zároveň čisté sexuality i ničím nepodmíněné lásky). Kolísání mezi možnostmi a nemožnostmi vnějšího vyjádření touhy je klíčem Kubrickova režijního vedení Cruise, jehož vždy znovu jedinečnému dilematu odpovídá obsazení některých dalších rolí, kladoucí otázku zaměnitelnosti jak filmových postav, tak milostných



*Jak se svlékat sama pro sebe
aneb Válka vypukne později*
Foto archiv

partnerů.²²⁾ Otázka zaměnitelnosti však nepoukazuje ke lhostejnosti, ale znovu a znovu k problému *opakování*, jenž vévodí nejen práci s postavami, ale též celé zápletky a výtvarné kompozici filmu.

Důsledné opakování jak vizuálních motivů, tak slovních replik je v *EYES WIDE SHUT* natolik nápadné, že se za podrobným inventářem opakovaných momentů snadno ztratí zásadní rozdíl, týkající se *ukázané* orgie, které se zúčastnil Bill, a *vyprávěné* orgie, kterou snila ve stejném okamžiku Alice. Neosobní prvek touhy je přítomen v obou případech, avšak zatímco v prvním z nich ovládá celý obraz, ve druhém je jen jednou ze součástí vyprávění. Jestliže se prvky Billem navštívené orgie skládají do jediného vůči vnějšku uzavřenému symbolu, jenž je zcela cizí problému vztahu muže a ženy, pak orgie, kterou sní Alice, zůstává otevřená a mnohoznačná, přičemž jejím důležitým momentem je stálý ohled k manželovi. Ten je ostatně výslovně přítomný i v jejím přímočaře krutém vyprávění o touze po neznámém námořním důstojníkovi: „A přece to bylo zvláštní, protože jsi

22) Patrně nejnápadnější je podobnost Billa a snoubence Marion, a také Sally (druhé prostitutky) a Alice. Fay Mastersonová má téměř stejné oči, tvar úst a barvu vlasů jako Nicole Kidmanová. Jako by se zde znovu ozýval Mozart, v jehož operách je zaměnitelnost postav a rolí dovedena do krajnosti (Cherubín a Barbarina, Susanna a hraběnka, ale také Don Giovanni a Leporello apod.). Viz Lucia Popp a její krásný komentář in: T á ž, *Mozart et nous autres femmes, nous autres chanteuses...* „L'Avant-scène Opera“ 1990, č. 135/136, s. 162n. Vzhledem ke Kubrickovu obdivu k Ophülsovi připomeňme ztvárnění cirkulace osobních a neosobních prvků touhy v adaptaci Schnitzlerovy hry *Rej* (LA RONDE, 1950).

mi přitom byl dražší než kdykoli dřív... v tu chvíli byla moje láska k tobě zároveň něžná a smutná," říká Alice Billovi. Z hlediska touhy jde o nechtěnou ránu z milosti, zasaženou silou pomsty za manželovu zraňující jednoduchost. Vyhlášení války větou „kdybyste jen vy muži věděli..." je posledním z řady kroků, jimiž se nedorozumění nejen stupňuje, ale především násobí do nových a nových podob. Situace, v níž se Bill není schopen přesně vyjádřit a nechápe vážný dopad svých domněle bezvýznamných poznámek, které Alice *právě proto* zcela záměrně překrucuje, představuje ve svém celku zásadní odchylku od Schnitzlerovy předlohy. Samotné vyprávění o námořním důstojníkovi je z ní sice včetně citovaných vět převzato místy doslovně, zcela opominuto je však symetrické, i když kratší manželovo vyprávění o náhodném setkání s mladou nahou dívkou během téže společné dovolené.

Výsledná asymetrie souvisí s tím, jak je vystavěn celý průběh hádky, včetně jejích příčin, které jsou u Schnitzlera zcela jiné povahy. V předloze je předchozí ples shrnut jen několika větami jako „deziluzivní banální hra masek“, během níž se oba manželé „s potěšením vmlouvali do komedie galantností, zdráhání, svádění a povolnosti, jako kdyby se teprve teď právě spolu seznámili“.²³⁾ Oboustranná hra pak při pozdějším rozhovoru vede ke stejné oboustrannému vědomí možností jiných lásek a skutečností malých lží:

„Nevinné a přece číhavé otázky, dvojsmyslné odpovědi plné léček létaly sem a tam; ani jednomu z nich neušlo, že ten druhý opominul naprostou upřímnost, a tak se oba cítili naladění k maličké pomstě. Přeháněli míru přitažlivosti, kterou prý pro měli jejich neznámí partneři na redutě, posmívali se projevům žárlivosti, které ten druhý dal na sobě znát, a popírali své vlastní. Ale z lehkého povídání o nicotných dobrodružstvích uplynulé noci se dostali do vážného rozhovoru o oněch skrytých, sotva tušených přáních, která dokáží i tu nejjasnější a nejčistší duši strhnout do kalných a nebezpečných zmatků. Mluvili o těch tajných oblastech, po nichž sotva kdy pociťovali touhu a kam by je neuchopitelný vítr osudu přece jen jednou mohl zahnat, třeba jen ve snu.“²⁴⁾

U Schnitzlera vede manžele na pokraj katastrofy oboustranné rozhodnutí k dobré vůli a otevřenosti. V Kubrickově adaptaci je tato společná vůle vedoucí k rozdělení zcela rozbita a nahrazena ostrým Aliciným útokem na manželovu jednoznačnost, popírající možnost pádu a nevěry „třeba jen ve snu“. Schéma nicotné příčiny a velkého následku je podrženo, ale mizí z něj veškerá rovnováha. Vědomí více možností a hlavně rovin vztahu je ztotožněno výhradně s ženským stanoviskem, přesto se však zdá, že sen o orgii nakonec otřese Alicí podobně, jako Billem otrásla její touha po jiném muži. Jedině tak lze chápat onu část její závěrečné promluvy, která je tatáž u Schnitzlera i Kubricka: „Myslím, že budeme vděční osudu, že jsme se ze všech dobrodružství dostali v pořádku – z těch skutečných i z těch snových.“ Což snad platí, pokud „skutečnost jedné noci, dokonce ani skutečnost jednoho celého lidského života neznamena zároveň jeho nejniternější pravdu“.²⁵⁾

23) Arthur Schnitzler, *Snové novely*. Praha 1992, s. 110.

24) Tamtéž, s. 110n.

25) Tamtéž, s. 189; srov. Stanley Kubrick – Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut. A Screenplay, and its inspiration Dream Story by Arthur Schnitzler*. London 1999, s. 97.

Rovněž Billova odpověď: „A žádný sen není tak docela snem“, odpovídá zvratu, dokončenému až vyslechnutím druhé části Alicina snu. V Kubrickově filmu je tento zvrat oproti dlouhému líčení předlohy výrazně zkrácen, za to je ale zvýslovněn slovy „je to jen sen“, jimiž nic netušící Bill pobízí váhavou Alici („je to příliš ohavné“) k dopovězení toho, co se jí právě zdálo.²⁶⁾ Ve Schnitzlerově předloze čteme prosté „tak přece povídej dál“ a pak Alicino nenápadné „není to tak snadné“. A jestliže film líčení zbytku snu výrazně zkracuje, popis Billových pocitů po jeho vyslechnutí²⁷⁾ vypadl ze scénáře úplně a bez náhrady, čímž dochází ke změně stejně velké jako v případě citované manželské scény rozhovoru (Schnitzler) či hádky (Kubrick). Tentokrát však jde o změnu v opačném směru, což jasně dokládá prostá citace. V publikovaném scénáři následuje po konci líčení snu jen stručná didaskalie: „[Alice] pláče a objímá Billa, jenž je zmatený a sedí, nevěda, co má po jejím vyprávění cítit.“²⁸⁾ Naopak u Schnitzlera jsou mužovy pocity dlouze popsány a o jejich povaze rozhodně nemůže být pochyb:

„Čím dále pokračovala ve svém vyprávění, tím směšnější a nicotnější se mu zdály být jeho vlastní zážitky, kam až dosud dospěly, a on si přísahal, že je všechny prožije až do konce, že ji pak věrně bude o nich informovat, a tak to oplátí této ženě, která se ve svém snu odhalila taková, jaká je, nevěrná, krutá a zrádná a kterou, jak se domníval, v tomto okamžiku nenávidí hlouběji, než ji kdy miloval.

Ted' zpozoroval, že ještě pořád drží její prsty ve svých rukách, a že jakkoli moc chtěl tuto ženu nenávidět, cítí k těmto štíhlým, chladným, tak důvěrně známým prstům nezměrnou, jen bolestnější něhu; a bezděčně, ano, proti své vůli – dříve než tuto důvěrně známou ruku pustil ze své, dotkl se jí jemně rty.“

Proto Fridolin (Billovo jméno u Schnitzlera) odloží rozhodnutí o svém vztahu k Albertině (Schnitzlerova Alice) na příští dny a ulehne vedle své ženy, „která vypadala, jako že už dřímá. Jako by byl mezi námi meč, pomyslel si zase. A pak: ležíme vedle sebe jako smrtelní nepřátelé. Ale to byla zase jen slova.“²⁹⁾

Na základě citovaných pasáží je zjevné, že jádro Kubrickovy adaptace spočívá v *přesunu krutosti*, která promlouvá ústy ženy ve scéně první hádky, zatímco u Schnitzlera se promítla do myšlenek muže naslouchajícího snu.³⁰⁾ Nejde přitom o přesun krutosti z muže

26) S. Kubrick – F. Raphael, c. d., s. 67.

27) A. Schnitzler, c. d., s. 156 – 163.

28) S. Kubrick – F. Raphael, c. d., s. 67.

29) A. Schnitzler, c. d., s. 162n. Tato pasáž dokládá rozdíl mezi výmluvnou sexualitou osvícenství jakožto věku konverzace muže a ženy (Diderot, Casanova) a skrytou sexualitou Rakouska na přelomu 19. a 20. století, kvůli níž je taková konverzace nemožná a každý výrok se místo pobídnutí stává obviněním. Schnitzlera v tomto ohledu doplňuje F. Wedekind: „Rozhovor [o sexuálních otázkách] se pohybuje v citové oblasti, v níž se lidé, muž nebo žena, zvláště když spolu žijí, snadno zraňují, urážejí, nebo nesnesitelně ostouzejí. [...] Dejme tomu, že muž z ničeho nic mluví o nějaké libovolné sexuální příhodě, která se udála ve Španělsku nebo v Maroku. První ženina reakce je: Už ti zřejmě nejsem dost hezká? – Dejme tomu, že naopak o nějaké libovolné sexuální příhodě, která se udála ve Skandinávii nebo v Grónsku, mluví žena. První mužova reakce: Už ti zřejmě nestačím? – Tyto reakce jsou počátkem nepřátelství, a užitečné vysvětlení těchto příhod snad docela poučných se vylučuje.“ Viz Franz Wedekind, *Flirt a jiné povídky*. Praha 1990, s. 115.

30) Druhou výraznou změnou je jistě postava Zieglera, a to počínaje výjevy z jeho večírku. Ke smyslu této postavy viz článek Altiera Scicchitana v tomto čísle Iluminace.

na ženu, ale o zdůraznění jejich rozmanité pravdy, která neobsahuje žádné kritérium věrnosti a souladu. Jeho plný význam se ukazuje až skrze Kubrickovo doplnění závěrečných replik, které nejprve zvyšlovňují v předloze nahlas nevyslovený mužův pocit („navždy“), jenž se však ani v předloze ani ve filmu nevztahuje k lásce a soužití, ale k probuzení („Teď jsme se snad probudili – nadlouho,“ říká Albertina/Alice), aby daly poslední slovo ženě: odmítnutí „navždy“ a potvrzení manželské lásky s tečkou jednoznačného „fuck“.

Tato tečka není redukcí lásky, ale zdůrazněním jejího přesahu přes meze vývoje společnosti, směrem k výše zmíněnému věčnému návratu, jenž směřuje *proti věčnosti* a odstředivým pohybem třídí vše, co v čase trvá.³¹⁾ Je zbytečné a marné ptát se, kdo má pravdu, protože manželská válka je stejně bezpředmětná a nutná³²⁾ jako napětí mezi jejím literárním a filmovým ztvárněním. Tyto dva vztahy nemůže spojovat záchranná síť analogie v přísném slova smyslu, vztah slova a obrazu je ovšem živlem, v němž se odvíjejí dobrodružství Alice a Billa jakožto dobrodružství sledu nevěř, k nimž přitom ani na jedné straně nikdy fakticky nedošlo. Přesun krutosti v srdci Kubrickova filmu nás proto nakonec vrací k úvaze Bazinově: „Román má jistě své vlastní prostředky, jeho látkou je jazyk, nikoli obraz, jeho důvěrné působení na izolovaného čtenáře není totéž jako působení filmu na dav v temných sálech. Avšak právě rozdíly estetických struktur činí z hledání ekvivalencí ještě delikátnější úkol, vyžadují od filmaře skutečně usilujícího o podobnost tím větší vynalézavost a představivost. Můžeme prohlásit, že v oblasti jazyka a stylu je kinematografická tvorba v přímém poměru k věrnosti.“³³⁾

Věrnost na základě odlišnosti je tedy současně formou i tématem posledního Kubrickem stvořeného univerza. Odtud proměna hesla otevírajícího obraz orgie: Schnitzlerovo „Dánsko“, odkazující k místu prázdninové touhy, nahrazuje „Fidelio“, které nepoukazuje pouze k dvojedinému tématu, ale také k hudbě a světlu, které jako by společně přejímaly roli vnitřního pojiva střetu vzájemně vnějších světů lásky. Nápadná přítomnost zdrojů hudby i zdrojů světla přímo v záběru, ať už jde o přehrávače nebo živé hudebníky, kaskády zárovek nebo svíce, jako by konečně provazovala rytmus valčíku, jenž byl u Kubricka vždy osnovou zároveň civilizace i civilizovanosti, s chvěním přenášejícím viditelnou formu na povrch negativu.³⁴⁾ „Více světla“ je především požadavkem tvůrce čili požadavkem technickým, jenž umožňuje dát viditelnou organizaci taneční závratí, v níž se propojuje ženský čas a mužský prostor. Vesmírná i manželská odyssea se ve své filmové podobě odvíjí od setkání vídeňské hudební formy a negativu Kodak 5298.

31) Pro věčný návrat jako selektivní proces viz Gilles Deleuze, *Nietzsche*. Paris 1965, s. 37n. Dodejme, že také u Schnitzlera patří poslední vyslovená věta Albertině, která zaráží manžela ještě před jeho „navždy“ varováním: „Nikdy nenahližet do budoucnosti.“ (A. Schnitzler, c. d., s. 189.) Bez zajímavosti není ani to, že závěr Kubrickova filmu v tomto ohledu převrací závěr *Così fan tutte*, v němž jde nicméně o věrnost a lásku, nikoli probuzení (Fiordiligi a Dorabella: „Věrností a láskou odměním tvé srdce. Budu tě navždy zbožňovat.“ Ferrando a Guglielmo: „Věřím ti, rozkošná krásko, ale důkaz raději nežádám.“ Do čehož vstupuje Despina: „Nevím, jestli je to sen.“).

32) Tuto charakteristiku si vypůjčuji z článku *Král komedie v říši dobra a zla. John Woo: Face/Off*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 1, s. 109.

33) A. Bazin, c. d., s. 95.

34) Pro Kubrickovu práci se světlem při natáčení *EYES WIDE SHUT* viz rozhovor se Sydney Pollackem: *Ce que voulait Stanley*. „Positif“ 1999, č. 463 (září), s. 16 – 20.

ILUMINACE

Karel Thein: Fidelio neboli Láska manželská

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky,
nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Eyes Wide Shut

Pole Star / Hobby Films; Warner Bros., 1999 (USA)

Režie: Stanley Kubrick. **Námět:** *Snová novela* od Arthura Schnitzlera. **Scénář:** Stanley Kubrick, Frederic Raphael. **Kamera:** Larry Smith. **Střih:** Nigel Galt. **Hudba:** Jocelyn Pook. **Zvuk:** Edward Tise. **Výprava:** Les Tomkins, Roy Walker. **Kostýmy:** Marit Allen. **Produkce:** Jan Harlan, Brian W. Cook.

Hrají: Tom Cruise (William „Bill“ Harford), Nicol Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Thomas Gibson (Carl), Todd Field (Nick Nightingale), Vinessa Shaw (Domino), Sky Dumont (Sandor Szavost) ad.

Další citované filmy:

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975), *Doktor Divnoláska aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Krámeček na rohu* (The Shop Around the Corner; Ernst Lubitsch, 1940), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Rej* (La Ronde; Max Ophüls, 1950), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Stezky slávy* (Paths of Glory; Stanley Kubrick, 1957), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Zvonek, kniha a svíce* (Bell, Book and Candle; Richard Quine, 1958), *2001: Vesmírná odyseja* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1966 – 1968).

SUMMARY

FIDELIO OR MARITAL LOVE

Eyes Wide Shut As the War of the Worlds

Karel Thein

The majority of the films by Stanley Kubrick focus on two periods – on the one hand the eighteenth century or the period of the enlightenment and great debates on progress, on the other hand the twentieth century, the era of world wars and the destruction of everything which was born of enlightened endeavours as their unruly child. This choice is also accompanied by frequent references to the Austro-Hungarian monarchy and its disintegration which stand in for the whole panorama of history and function as a connecting line between the 18th and 20th centuries. Kubrick's work as a whole, of course, does not treat the periods in question either symmetrically nor with the same means. Whilst the 20th century is more immediate on a thematic level – a fact also given since it is contemporary to film technology and does not require reconstruction of the type necessary for the “pre-film” past – the 18th century is frequently projected into individual details and objects.

The asymmetry of the approach to various temporal strata of human history is naturally only one of three important asymmetries which we will encounter in Kubrick's work. The second concerns the construction of the plot which nearly always incorporates a sudden reversal, a real and unpredictable caesura after which the film shifts to a new plane. This caesura may occur after only a few minutes or not until the latter half of the story since it is not governed by any algorithms based on the logic of a treated literary base but, on the contrary, it lays bare its consummated absorption by the film expression. The third asymmetry concerns the relationship between man and woman in general, and husband and wife in particular.

The defining moment of Kubrick's last film EYES WIDE SHUT is the marital relationship and as such it is conditioned not only by the tension between Bill and Alice but also by the carefully created light shimmer of images which induce the dreamy atmosphere. Not only in this film but also in Kubrick's entire oeuvre, the relationship between man and woman is that which duplicates both the historical movement of the chosen eras and the motion of the plot. The difference between both sexes is, then, the clearest mirror of the changes in society without ceasing to be its reverse or the place of constant return. The penetration of drastic social predestination and cosmic tension without dialectics and without solution allows for the presentation of human sexuality as a motor with a differential.

It is clear that the essence of Kubrick's adaptation lies in the *shift of cruelty* which issues from the mouth of the woman in the scene of the first quarrel, whilst, in the case of Arthur Schnitzler, it was projected into the thoughts of a man listening to a dream. This is not shift of cruelty from the man to the woman but emphasis of their diverse truth which does not carry any criterion of fidelity or harmony. Its full significance is apparent when Kubrick adds the final rejoinders which initially express the man's silent sentiment in the original book (“forever”) – in both book and film adaptation not associated with love or married life but with awakening (“Perhaps we have woken up now – for a long time”, says Albertina/Alice), and then hand the last word to the woman: the rejection of “forever” and the affirmation of marital love with the full stop of the unequivocal “fuck”.

This full stop is not a reduction of love but the emphasis of its capacity to extend beyond the confines of the development of society towards the above-mentioned constant return which itself is oriented *away from eternity* and, in a centrifugal movement, classifies everything which endures in time. It is senseless and futile to ask who is right since marital war is as groundless and necessary as the tension between its literary and film depiction. These two relationships cannot be linked by the safety net of analogy in the strict sense of the word; the association between the word and the image is, of course, the element whereby Alice's and Bill's adventures unfold as adventures of a string of infidelities which, in fact, on either side, never actually took place.

Translated by Karolina Vočadlo