

Články

JAZYKOVÝ FORTEL
RICHARDA LESTERA

Petr Mareš

Jméno režiséra Richarda Lestera bývá zpravidla připomínáno v souvislosti se dvěma neobyčejně úspěšnými filmy z let 1964 a 1965, které využívaly a současně posilovaly slávu skupiny Beatles (PERNÝ DEN a POMOC!). Přehlídky Lesterovy tvorby na některých (zahraničních) televizních stanicích, k nimž daly podnět režisérovy sedmdesátiny (narodil se 19. ledna 1932 v americké Philadelphii), ovšem připomněly, že rovněž jeho další díla, která v šedesátých letech natočil hlavně ve Velké Británii a z menší části též v USA, představují pozoruhodnou a charakteristickou složku kinematografie tohoto období. Lester vystupuje jako filmař, který v rámci komediální stylizace citlivě zachytil tehdejší životní pocit, se zjevnými sympatiemi zpodobnil mladou generaci revoltující proti konvencím a pokrytectví a vyjádřil také deziluzi, do níž snahy a naděje této generace vyústily. Zároveň se jeho filmy zapojily do dobového „novovlnního“ směřování tím, že v bohaté míře využívaly, hledaly a rozvíjely inovativní způsoby filmového vyjadřování na rovině technických prostředků i na rovině vedení narace.

Mezi filmy věnovanými skupině Beatles vznikla komedie o příhodách několika mladých lidí v dynamicky žijícím, „swingujícím“ Londýně: FORTEL, A JAK HO ZÍSKAT; film s dobově aktuálním tématem sexuální emancipace byl oceněn Zlatou palmou na festivalu v Cannes. Ve druhé polovině šedesátých let pak daná etapa Lesterovy tvorby pokračovala hudební komedií ze starého Říma CESTOU NA FORUM SE STALA DIVNÁ VĚC, v níž byl „brzděn“ požadavky producenta, ale přesto dokázal rozrušit žánrové konvence muzikálu a výpravného historického filmu, a především satirou na válčení a na válečné filmy JAK JSEM VYHRÁL VÁLKU, bohatě uplatňující brechtovský zcizovací efekt, milostným příběhem ze San Franciska PETULIA, jenž postihuje dezorientaci a frustraci americké střední třídy v období hnutí *hippies* a eskalace vietnamského konfliktu a vyznačuje se značně komplikovanou narativní výstavbou (retrospektivy a anticipace), a konečně absurdní a bizarní postkatastrofickou groteskou OBÝVACÍ LOŽNICE: Nukleární zkáza Londýna přežila jen malá skupina lidí, kteří pod vlivem ozáření podléhají neuvěřitelným mutacím (mění se v příborník, papouška nebo v onu obývací ložnici z titulu díla); přesto se snaží udržovat struktury a rituály civilizace, která už neexistuje. Divácký neúspěch této černohumorné vize způsobil několikaleté přerušení Lesterovy kariéry režiséra hraných filmů. S návratem přichází nová fáze jeho tvorby, období „historických romancí“, započaté úspěšnou dvoudílnou adaptací klasického románu Alexandra Dumase: TŘI MUŠKETÝŘI I.–II. Příznačné je, že přepis na jedné straně problematizuje a ironizuje historický

syžet i žánr kostýmního filmu, na druhé straně, pokud jde o použité vyjadřovací prostředky a způsob narace, se však plně přidržuje zvyklostí „hlavního proudu“. (V osmdesátých letech pak ještě následovala Lesterova „supermanovská“ fáze: SUPERMAN II.–III.)¹⁾

Ze zpětného pohledu se jako dílo, které nejkomplexněji reprezentuje Lesterův vklad do rozvoje kinematografie, jeví komedie FORTEL, A JAK HO ZÍSKAT, jež bývá hodnocena jako film vyznačující se originálním (a přitom uvolněným, spontánním) uplatněním inovativních postupů.²⁾ Zvlášť pozoruhodné je, že při značném množství a různorodosti těchto postupů FORTEL vytváří skloubený celek,³⁾ v němž se osobitě uplatňuje složka vizuální i auditivní, resp. obrazová i jazyková.⁴⁾ Obrazové techniky a efekty jsou nesporně nápadnější a na řadě míst na sebe strhují pozornost – objevuje se „skokový střih“ (*jump-cut*), „mrtvolky“ (*freeze frames*), zrychlený pohyb, zpětný chod kamery, přexponovaný film, nezvyklé úhly pohledu, výrazná rytmizace střihu, gagy v tradici němé grotesky, vizualizace absurdních nápadů atd. –, práce s jazykem je ovšem neméně mnohotvárná a vynalézavá. Pokusíme se nyní postihnout podoby a fungování právě této jazykové složky; činíme tak při vědomí obtíží, na něž v této souvislosti poukázal jeden z publicistů hned po premiéře díla: „Děj se dá slovy vylíčit jen nedostatečně“, a pokud jde o způsob, jak je film udělán, „také to je třeba pozorovat a nikoli vysvětlovat“.⁵⁾

Verbální vyjádření především podstatně spoluutvářejí základní polaritu, na níž je film vybudován. Jde o generační protiklad, který je zároveň protikladem hodnotovým a protikladem mezi životní dynamičností a statičností.

Hrdiny filmu jsou čtyři mladí lidé. Sebevědomý Tolen s (dnešní terminologií řečeno) sexistickým vystupováním má „fortel“, dokáže bez námahy získat jakoukoli dívku – ty ho milují, i když jim dává najevo svou převahu a pohrdání. Jeho spolubydlící, učitel Colin, takové schopnosti nemá, trápí jej nesmělost, frustrace, sexuální inhibice a také nešikovnost vedoucí ke komicky působícím nehodám. Nancy právě přijela autobusem do Londýna a bloudí nepřívětivým velkoměstem, v němž marně hledá dívčí ubytovnu. Ira Toma, který se nastěhuje do Colina domu, charakterizuje obsesivní záliba v bílé barvě. Dějové jádro filmu přitom je přes nepřehledné bohatství epizod velmi jednoduché: Colin, je muž Tolen poskytuje instrukce a názorná poučení, nakonec získá „fortel“ a Nancy mu dává přednost před Tolenem.

Aktivity těchto čtyř postav, doprovázených ještě řadou okrajových figur, většinou dívek přitahovaných Tolenem, jsou v průběhu filmu soustavně konfrontovány s hodnotícími poznámkami ze strany příslušníků starší generace. Vše začíná nenápadně: nerudnou otázkou, již starší žena adresuje Nancy, právě vystupující z autobusu: „Nemůžete dávat pozor, kam šlapete?“ Tím se však „spouští“ takřka kontinuální řečový proud, pro nějž se

1) Lesterovu tvorbu až do osmdesátých let analyzuje Neíl S i n y a r d, *The Films of Richard Lester*. London – Sydney 1985.

2) Srov. např. Kerstin-Luise N e u m a n n, *Richard Lester*. In: Thomas K o e b n e r (ed.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart 1999, s. 410n.

3) Yale M. U d o f f, *The Knack*. „Film Quarterly“ 19, 1965 – 1966, č. 1, s. 55 – 57.

4) Pokud jde o hudbu, byla jedním z kritiků hodnocena jako „ne právě inspirovaná, avšak obratně zdůrazňující průběh událostí“. Ernst W e n d t, *Der Knack der Groteske. Nachträgliche Bemerkungen zu Richard Lesters „Der gewisse Kniff“*. „Film“ (Hannover) 3, 1965, č. 9, s. 25.

5) Klaus H e b e c k e r, *Cannes 65: The Knack*. „Film“ (Hannover) 3, 1965, č. 7, s. 12.



Tolen ztrácí „fortel“

Foto archiv

mezi kritiky a interprety ujal označení „řecký chór“.⁶⁾ Postávající či krácející „lidé z ulice“ komentují, předávajíce si navzájem hlas, lehkomyšlnost, výstřelky a nemravnost mladých, vyjadřují pohoršení a nesouhlas („Že se na veřejnosti nestydí“ – „Ach, tihle mladí“⁷⁾) a plynule přecházejí k zobecněným odsudkům úpadku a zkaženosti současného světa („Nedá se už na nic spolehnout“; „Všechno je pryč, i zdraví národa“).

Hlasy příslušníků „chóru“ se stávají přehlídkou ustrnulých myšlenkových stereotypů, konzervativnosti, tradovaných morálních představ, předsudků a netolerantnosti. Neschopnost vyrovnat se s jinakostí vede až k pocitu, že mladá generace představuje cosi zásadně odlišného, takřka nikoli lidského („Když se mě ptáte, je to úplně nová sorta lidí, která tu vyrůstá. Už jak vypadají“; „Když se na ni dívám, musím říct, že vypadá skoro lidsky“). V reakci na setkání se zneklidňujícím a nepochopitelným příslušníkem „chóru“ příznačně vyzdvihují „osvědčené“ hodnoty, které v současnosti chybějí (národní dědictví, soukromá iniciativa, „cit pro jemné rozdíly“), a sentimentálně vzývají ctnosti starých dobrých časů („Šli jsme dvacet mil bosí, abychom ušetřili otcovy boty“).

6) Např. Diane Rosenfeldt, *Richard Lester. A Guide to References and Resources*. Boston 1978, s. 5; N. Sinyard, c. d., s. 29.

7) Pomlčka v dokladech naznačuje, že promluvy různých osob následují bezprostředně po sobě, naproti tomu středník odděluje výroky z různých míst filmu.

*Nancy a Tom*

Foto archiv

Na druhé straně se rozvíjí iracionální hledání viníků současného „rozkladu“ (armáda, učitelé, ministerstvo zdravotnictví, televize) a nabízí se jednoduché řešení, spočívající v návratu zpět („Pryč s dívkami /tj. s koedukovaným vyučováním/ a vezměte rákosku. To je moje doporučení“).

Charakteristické přitom je, že výroky se velmi rychle střídají a někdy navazují dialogické vztahy, někdy se izolovaně kladou vedle sebe či vstupují do překvapivých kontrastů; divák je stále znovu udivován tím, jaké myšlenky a asociace může sledované dění vyvolat. Výrazným příkladem je jedna z vrcholných scén filmu, přeprava velké viktoriánské kovové postele s drátěnkou a kolečky po ulicích Londýna. Cestu, mající podobu hry živené nezdolnou fantazií a plnou vizuálních gagů, doprovázejí mimo jiné tyto promluvy:

„Raději bych umřela, než abych se ukazovala s takovou postelí na veřejné ulici. Jsem velmi tolerantní, ale myslím, že postel rozhodně patří do domu.“ – „To je něco pro mladé muže.“ – „Chybí soukromá iniciativa.“ – „Tento program odporuje všem mým zásadám.“ – „Budou se muset zodpovídat před soudem.“ – „Pocházím z přístavního města, jsem zvyklý na dvojsmysly, ale tohle...“

Na některých místech filmu vystupují do popředí ještě další aspekty, jež přispívají k posílení účinku vyjádření „chóru“. (a) Výroky občas kolísají na hranici mezi vážně míněným nesmyslem a absurdním humorem, byť evidentně nezamýšleným („Starý dobrý



Mohutná viktoriánská postel se vydává na cestu

Foto archiv

šroub je pro mě jako zázrak přírody“; „V Londýně není autobusová linka, která by nepřispívala k šíření neřesti mezi mládeží“). (b) Upozornění na lehkomyšlnost mladých a morální pohoršení se odhalují jako pokrytecké, převracejí se v dvojsmyslnou, vlastně nemravnou narážku – muži, kteří pozorují dívku jedoucí bez přilby na motocyklu, podávají tento komentář: „Bude litovat, že nemá ochranný prostředek.“ – „Já mám strach o její prsa.“ (c) Konečně se „mimovolně“ odhalují zakořeněné předsudky podmiňující postoje mluvčích: formulaci stanoviska ženy („Je zvláštní...“) přerušuje mužský hlas: „Co tu má žena co mluvit.“

Chceme-li postihnout povahu uplatnění „chóru“ v Lesterově filmu, musíme připojit ještě jedno upřesnění. Vazba mezi uváděnými výroky a obrazem je totiž do jisté míry uvolněná. Promluvy nejsou zcela synchronně spojeny s hovořícími osobami (byly až dodatečně přidány k natočeným záběrům, zachycujícím většinou ty, kdo na ulici pozorovali snímání hraných scén). Hlasy přitom někdy doprovázejí obraz „mluvčího“, někdy obraz chování, jež je předmětem poznámek, dochází však i k tomu, že zaznívají vlastně osamoceně, nezávisle, relativně se osamostatňují a pak zase najednou navazují spoje s obrazem a dějem, a připomínají tak vytvořenost, komponovanost celku. Např. zmínka o učitelích jako vinících úpadku se objevuje právě v okamžiku, kdy obraz ukáže učitele Colina vycházejícího z domu; podobně citovaná úvaha o znemravňujícím

působení autobusů přichází zároveň se záběrem stěhované postele míjející městský autobus.

Příslušníci starší generace se svými výroky jednoznačně diskreditují, dokazují, že se beznadějně míjejí s „duchem doby“; jejich neustálé staromilské reptání, poučování a moralizování vyvolává smích s příměsí lítosti nad strnulou neživotností jejich existence. Co ale mladí hrdinové filmu, resp. jejich vrstevníci? Vystupují prostě jako pozitivní protipól „starých“? Obecně jistě reprezentují svobodnější a spontánnější přístup k životu, vymykají se tradovaným vzorcům chování. Protiklad však není takto jednoduchý a především není statický. I mladí jsou ovlivněni „starými“ hodnotami a postoji, děj je nesen především jejich vyrovnáváním se s tímto dědictvím. Na druhé straně novost neznamená nutně pozitivnost ve všech aspektech. Při „rozhrávání“ této problematiky přitom opět získává nemalou důležitost verbální složka.

Zpočátku se jako nejvíce poznamenaný jeví učitel Colin.⁸⁾ Jeho proslov v úvodní scéně filmu do určité míry předznamenává pozdější výstupy „chóru“. Dům je plný uniformně vyhlížejících krásných dívek, jež přicházejí za neodolatelným Tolenem, a zároveň Colin (který se zde stává obětí své zveličující – a vizualizované – fantazie) pronáší dlouhou řeč, v níž se propojuje sebelítost, závist, pohoršení a snaha najít nějaký důvod, proč se situace musí změnit („Jsem koneckonců učitel a učitel se musí soustředit“). Jeho směšné a účelově moralizující horlení najde svůj reflex v řadě pozdějších promluv členů „chóru“. Dalším spojujícím prvkem se stávají stříhem poskytované obrazové ilustrace předmětu řeči, jež stejně jako v případě „chóru“ poukazují na existenci nadřazené instance komponující celek: Když Colina napadá, že vhodnými podnájemníky v domě by mohli být staří muži, kteří žijí jako mniši, ukazuje se nám skupina mnichů na sedadlech autobusu, s další alternativou, „milou mladou dámou“, se spojuje obraz Nancy cestující v témž autobuse.⁹⁾ Dodejme, že za upozornění na vytvořenost díla můžeme pokládat i jiný rys proslovu: Colin nejprve hovoří přímo do kamery, takže vzniká dojem, že narušuje hranice diegeze a obrací se k divákům. Potom však plynule přechází k oslovování osob přítomných v domě a nakonec se noří do vzrušené samomluvy, jejímž adresátem je evidentně pouze on. Celek řeči tak působí jako úvodní představení zvoleného dynamického způsobu práce s filmovými vyjadřovacími postupy.

Charakteristiku z počátku filmu pak ještě posiluje propracovaná sekvence věnovaná Colinovu působení ve škole. V pedagogickém sboru, jehož členové se obecně představují jako konzervativní, podivínští a nekompetentní (výmluvně to ukazuje groteskní dialog o míře úspěšnosti zásahů při házení křídou po žácích), se Colin řadí k zřetelně moralizátorskému křídlu (spor o to, zda na „nepřístojném chování“ má větší podíl dívka, nebo chlapecká třída). Navíc vyučovací proces v Colinově podání získává podobu předávání hotových pravd, které žáci sborově, mechanicky opakují („Úhel dopadu se rovná úhlu

8) Podle N. Sinyarda (c. d., s. 31) Colinovo chování v úvodních scénách (sexuální zábrany spojené s přepjatou fantazií a voyeurскими sklony) připomíná patologického vraha z filmu Michaela Powella ZVĚDAVEC. Na nebezpečí identifikace s moralizujícími a zároveň skrytě vilnými příslušníky starší generace poukazuje pregnantní vizuální gag: Colin najednou spatří sám sebe mezi muži, kteří přes plot pozorují dospívající žákyně v krátkých sukénkách na školním hřišti.

9) Současně se takto navozuje základní princip výstavby filmu spočívající v paralelním rozvíjení několika dějových linií.



Postel na londýnské ulici

Foto archiv

odrazu“); Colin tak jako učitel reprezentuje „starý“ přístup, založený na předkládání pouček k zapamatování. Na druhé straně se však sám stává obětí a „vězněm“ tohoto přístupu, jak ukazuje gag procházející takřka celým filmem: Tvrzení kladoucí si nárok na obecnou platnost nebo alespoň zdůrazněná okamžitě přivolávají obrazově-zvukovou (a později jen zvukovou) představu sboru žáků opakujícího jako ozvěna příslušná slova („Intuice není naučitelná. Je vrozená“; „Jen fantazie“); nakonec se sám Colin této představě vzpírá („Ticho tam vzadu“). Na tomto pozadí pak tím více vyniká Colinovo namáhavé (ovšem ve svém působení na diváka komické) osvobozování od těchto vazeb a budování vlastního sebevědomí.

Colinův spolubydlící Tolen se naproti tomu vyvíjí vlastně opačným směrem. Jeho vystupování i verbální projevy představují krajní podobu uvolnění od konvencí slušného chování a tradičních hodnot; charakterizuje jej egoistický hédonismus a pohrdavá nadřazenost nad „slabšími“ a „méně schopnými“. Ukazuje se však, že základy tohoto postoje jsou velmi labilní. V okamžiku, kdy ztrácí „fortel“ a hroutí se jeho předpoklad, že je pro ženy neodolatelný, nastává překvapivý přechod do opačné krajnosti: V závěrečné scéně se zařazuje mezi pohoršené a nechápající příslušníky „chóru“, komentující nevhodnost jednání nově vzniklého páru, Colina a Nancy („Žijí prostě spolu. Nastěhovala se k němu. Přitom vůbec nejsou oddáni. Žijí prostě spolu“).

Pozice Nancy v závěru filmu, kdy spokojeně kráčí s Colinem, zatímco „chór“ se věnuje svému reptání, je rovněž výsledkem nejednoduchého vývoje. Tuto dívčí postavu charakterizuje propojení upjatosti a nezkušenosti se sněním o romantickém milostném vztahu, jaký bývá popisován v ženských časopisech (naznačuje to zdůraznění časopisu Honey, s nímž Nancy přijíždí do Londýna).¹⁰⁾ Její přístup k sexualitě se zakládá na oscilaci mezi obavou a touhou, jak zřetelně ukazuje promluva adresovaná Tolenovi („Nechod ke mně, slyšíš? Nechod ke mně – pojď blíž, slyšíš? Pojď blíž!“) i poté rozvíjená fantazie o znásilnění, vrcholící výrokem „Znásilnil mě krásně“. Kolísání zůstává ušetřen pouze samozvaný podnájemník Tom, který ovšem v rámci příběhu působí jen jako vnější činitel; do popředí naopak vystupuje jeho posedlá důslednost, s níž šíří své přesvědčení o blahodárnosti bílé barvy.

Neil Sinyard upozornil na to, že nespokojení členové „chóru“ kritizované mladé lidi nikdy přímo neoslovují, ale vždy hovoří o nich.¹¹⁾ Tím se dotkl jednoho z průběžných témat filmu, jež zvýrazňuje prezentovanou báзовou polaritu: tématu komunikační bariéry mezi příslušníky různých skupin, nemožnosti, neschopnosti či neochoty vést dialog, naslouchat a pokoušet se o porozumění. Za symbolické vyjádření této situace můžeme považovat obraz Colina, který ve škole vzrušeně vykřikuje a gestikuluje – skleněná stěna však brání tomu, aby jeho hlas pronikl k oslovovaným. Nenaslouchání provází zvláště Nancy během její pouti Londýnem. Její otázky týkající se adresy ubytovny YWCA ji nikdy nedovedou k cíli; jeden z mužů na ulici ji například automaticky posílá k Buckinghamskému paláci, evidentně na základě předpokladu, že tam přece směřují všichni, jelikož všichni chtějí vidět královnu. Když později Nancy zvoní u dveří středostavovského domu a (nabídkovým tónem) hovoří o znásilnění, řídí se starší žena jen tímto tónem a obvyklým rázem situace: „Dnes ne, děkuji“.

Protějškem neochoty k dialogu a „komunikační lhostejnosti“ se stává jazyková manipulace. Manipulační strategie zjevně poznamenávají zvláště rozhovory mezi mladými, stávají se součástí jejich snahy o sebeprosažení. Postupuje tak suverénní Tolen ve vztahu k dívkám i k poddajnému a bezradnému Colinovi, neméně manipulativně a demagogicky však dokáže argumentovat rovněž Nancy, trápící trojici mužských hrdinů obviněními ze znásilnění („Tys to byl, ty. Ty jsi mě znásilnil. Dostaneš deset let. Udám tě [...]. Tvoji žáci o tom nic netušili“). I tento rys do určité míry relativizuje hodnotovou opozici mezi mladou a starší generací, vzpírá se ovšem jednoznačnému posouzení, neboť osciluje mezi skutečnou manipulací a spontánním rozvíjením komunikační hry. Jako oslabující faktor také působí komické, „shazující“ vyznění některých z takto pojatých dialogů (příznačné je zesměšnění prodávče, který všechny potenciální zákaznice „zpracovává“ stejnými lichotnými formulacemi).

Omezené, avšak nikoli okrajové je ve filmu postavení nápisů. Jejich překvapivý výskyt dotváří účinek dvou scén, a v obou případech tak vystupují do popředí filmové vyjadřovací prostředky a vytvořenost díla, jeho podřízenost rozhodnutím vyššího, podavatelského

10) Srov. N. Sinyard, c. d., s. 28n. Není přitom zanedbatelné, že závěrečné osvobozující gesto, společná cesta dvojice, se v určitém ohledu relativizuje tím, že jde vlastně o variaci na fotografii z onoho ženského časopisu.

11) N. Sinyard, c. d., s. 30.

subjektu. Když na břehu jezera Colin kvůli hluku lodních motorů neslyší rady svého zkušeného spolubydlícího, pomůže film Colinovi i divákovi tím, že obsah promluvy vyjádří prostřednictvím podtitulků doprovázených ilustračními obrazy (takřka paralelně užil podtitulky v obdobné funkci Jean-Luc Godard ve filmu *VDANÁ ŽENA*). Odlišně působí nápisy v další scéně, která je v rámci díla snad nejbizarnější a vytváří v něm relativně samostatnou enklávu. Colin zděšený představou, že by se do domu mohla nastěhovat mladá podnájemnice, opatřuje vstupní dveře dřevěnou závorou. Jeho horečnou činnost, poznamenanou drobnými komickými nehodami (např. si k závoře přitluče rukavici), doprovázejí dvě sémantické linie nesené jazykem. Slyšíme rychle se střídající výroky příslušníků „chóru“, kteří nařikají nad úpadkem řemeslnické cti a dovednosti („Dříve byli hrdí na řemeslo“; „Peníze vylítly oknem“) a současně nadneseně chválí zdařilé pracovní výkony („Při dobře vykonané práci musí být patrné mistrovství“). Vedle toho se v obraze objevují nápisy, které pojmenovávají užívané nástroje a materiál a prováděné úkony („Použití pily“; „Hoblík“; „Kladivo a hřebík“) – jako by se nám najednou předkládal jakýsi instrukční film, snad pro učně. Obojí verbální doprovod vzbuzuje pozornost právě tím, že se ve vztahu k zobrazenému dění jeví jako naprosto nepatřičný, scéna zakládá svůj efekt na disparátnosti zvolených komponentů (jen občas vznikají ironicky působící obrazově-verbální konfrontace).

Danou scénu, v rámci celku osamocenou, můžeme brát jako jisté symbolické shrnutí toho, co představuje základní směřování filmu. Tvoří je provokativní rozrušování konvencí, stereotypů a ustrnulých přístupů, jež se projevuje spontánní hrou, sledováním okamžitých nápadů, záměrnou nevyvážeností, potěšením z nonsensu. Lesterův *FORTELE* tak vystupuje jako exemplární dokument nálad a snah šedesátých let, ale je to také dílo, které „fortelem“, s nímž je uděláno, překračuje svou historickou zakotvenost.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor čeština – němčina), pracuje v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace FF UK. Zabývá se hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav českého jazyka a teorie komunikace, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Fortel, a jak ho získat
(The Knack... and How to Get It)
Woodfall, 1965 (VB)

Režie: Richard Lester. **Scénář:** Charles Wood podle divadelní hry Ann Jellicoeové. **Kamera:** David Watkins. **Hudba:** John Barry.

Hrají: Rita Tushingham (Nancy), Michael Crawford (Colin), Ray Brooks (Tolen), Donal Donnelly (Tom).

Další citované filmy:

Cestou na Forum se stala divná věc (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum; Richard Lester, 1966), *Jak jsem vyhrál válku* (How I Won the War; Richard Lester, 1967), *Obývací ložnice* (The Bed Sitting Room; Richard Lester, 1969), *Perný den* (A Hard Day's Night; Richard Lester, 1964), *Petulia* (Richard Lester, 1968), *Pomoc!* (Help!; Richard Lester, 1965), *Superman II.* (Richard Lester, 1980), *Superman III.* (Richard Lester, 1983), *Tři mušketýři* (The Three Musketeers; Richard Lester, 1973), *Tři mušketýři II.* (The Four Musketeers; Richard Lester, 1974), *Vdaná žena* (Une femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964), *Zvědavec* (Peeping Tom; Michael Powell, 1959).

SUMMARY

RICHARD LESTER'S VERBAL CRAFTSMANSHIP

Petr Mareš

The following text is a partial analysis of Richard Lester's film *THE KNACK... AND HOW TO GET IT*. With the benefit of hindsight, this movie appears to be the work, which represents in a most comprehensive manner Lester's contribution to the development of cinema. Comedy *THE KNACK... AND HOW TO GET IT* is often assessed as a film distinguished with an original application of innovative approaches. Despite the multitude and diversity of such attitudes, the film presents a well-joined whole, where the components of imagery and language have been applied in a peculiar manner. The image techniques and effects are undoubtedly more striking, but the work with language is not any less inventive. The paper attempts to depict the forms and working of the verbal component.

Verbal utterances help co-form the principal polarity, which the film is built around. It is a generation gap, which also happens to be a gap of values and a gap between dynamism and static in life. The protagonists are four young people. The activities of these four, accompanied by a number of marginal players, happen to be constantly confronted with value judgments passed by the older generation. This "triggers" out a nearly incessant stream of speech, which has become known among critics and interpreters as the "choir." The voices of the "choir" members turn into a pageant of rigid stereotypes of thought, handed-down moral expectations, bias and bigotry. What's characteristic is that utterances follow one another swiftly, now striking up dialogic relationships, now as though lying side-by-side in an isolated fashion, or producing astonishing contrasts. The link between utterances and images is loose up to a point. The utterances are not synchronously associated with individuals who speak. Voices sometimes accompany a picture of the "speaker", sometimes a depiction of the behavior being commented on, but it also happens that they in fact resound on their own, separately, becoming independent only to suddenly strike up a chord again with the imagery and the plot, conveying a sense that the whole has been masterly crafted and composed. The film's principal direction is a provocative manner of breaking down conventions and stereotypes that is manifested in spontaneous play, in getting the maximum out of instantaneous ideas and in relishing in nonsense. Lester's film thus appears to be an exemplary document of moods and efforts of the 1960's, but it is also a piece of work whose craftsmanship transcends the period, which dates it.

Translated by Linda Paukertová