

Věrnost Schnitzlerovi

Kubrick nebyl prvním, kdo o převedení *Snové novely* na filmové plátno uvažoval. Dávno před ním, v roce 1930, se o to pokusil Georg Wilhelm Pabst, který se chtěl svést na vlně Schnitzlerova úspěchu – filmy podle Schnitzlerových divadelních her i literárních textů byly v té době evropskými kasovními hity. Scénář zamýšleného němeého filmu vytvářel na Pabstovu žádost samotný Arthur Schnitzler, tehdy již zkušený filmový scenárista a velký filmový nadšenec a znalec. Pabst nicméně od realizace upustil a Schnitzlerův scénář zůstal nedokončen. Během vytváření scénáře *Eyes Wide Shut* pak Kubrick od Schnitzlerových dědiců získal povolení k prostudování tohoto torza.²² Z něj následně převzal adaptační řešení úvodní části filmu, které spočívá v inscenaci události plesu, o nichž je v literární verzi jen zpětně referováno v úvodním rozhovoru manželské dvojice.²³

22 > 112

23 > 112

Kubrick, který na scénářích svých filmů nejednou spolupracoval s autory literárních předloh, se tak v introdukci filmu setkává i s dávno nežijícím autorem *Snové novely*. Jejich pomyslná scenáristická spolupráce přes propast mezi světem Schnitzlerovy doby a světem doby Kubrickovy pak vymezuje osu, po které probíhá i následný adaptační proces, formovaný neustálou komunikací mezi těmito světy různých dob, které se tak ve výsledném filmové tvaru setkávají téměř rovnocenně, v jakémsi průniku Schnitzlerovy Vídně a Kubrickova New Yorku.

Přenesení Schnitzlerovy diagnózy touhy z Vídně období fin de siècle do New Yorku devadesátých let dvacátého století nechápeme tudíž jako zásah do literární předlohy. V obou případech se ocitáme v multikulturní metropoli, která je na vrcholu své velkoleposti, své ekonomické síly a celosvětového kulturního vlivu. Tato velkolepost však nese znaky i jisté přezrálosti, dekadence, důležité pro uvěřitelné vyznění Fridolinových i Billových dobrodružství. Zachování charakteru společenského klimatu tak Kubrickovi umožnilo prezentovat Schnitzlerovu diagnózu touhy téměř beze změny a přitom jako příběh z Kubrickovy současnosti.²⁴

24 > 112

Tento pohyb na ose mezi Vídní konce devatenáctého století a New Yorkem konce století dvacátého je pro nás příkladem

režisérova chápání věrnosti literární předloze. Být věrný pro něj totiž neznamenalo věrnost slovo od slova, ale věrnost „psychologické povaze knihy“ a „vnitřnímu uspořádání předlohy“.²⁵ Jeho pojetí věrnosti se však u autorů předloh nesetkávalo s pochopením. Vladimír Nabokov (*Lolita*), Anthony Burgess (*Mechanický pomeranč*) i Stephen King (*Osvícení*) se od Kubrickových adaptací svých knih distancovali.

Možná proto Kubrick častěji než s autory předloh spolupracoval s nezaujatými profesionálními scenáristy, jejichž předchozí práce korespondovala s filmem, který Kubrick právě připravoval. Takto se Kubrickovým spolupracovníkem na scénáři *Eyes Wide Shut* stává i Frederic Raphael,²⁶ romanopisec a scenárista, držitel Oscara za scénář k filmu *Draboušek* (*Darling*, režie John Schlesinger, 1965) a nominovaný na Oscara za film *Dva na cestě* (*Two for the Road*, režie Stanley Donen, 1967).

Peripetie spolupráce s Kubrickem popisuje Raphaelova kniha *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick* (Oči doširoka otevřené: vzpomínka na Stanleyho Kubricka, 1999), která je kontroverzním pohledem do tvůrčí dílny kontroverzního režiséra, jehož chorobně tajnůstkářská osobnost z Raphaelova textu vystupuje ve svých nejintimnějších rysech, které zpravidla nenalzáme v oficiálním kubrickovském portrétu (Kubrickova rodina Raphaelovu knihu ostře odmítla). Kubrickovo rozlehlé viktoriánské sídlo, které bylo centrem jeho produkčních aktivit i jeho ulitou, v níž se ukrýval před celým světem, Raphael popisuje jako opuštěnou továrnu či sklad plný neuspořádaných věcí, bludiště, ve kterém se vyznal jen Kubrick a které Raphaelovi připomínalo Modrovousův hrad – „Jeden nemohl vědět, nebo nechtěl domýšlet, kolik scenáristů zemřelo a bylo pohřbeno v jeho útrobach.“²⁷ Tímto vtípem Raphael upozorňuje na nezodpovězenou otázku, kolik scenáristů Kubrick oslovil před ním a kolik adaptačních verzí *Snové novely* vzniklo před verzí Raphaelovou. Kubrick se podle Raphaela poděklal nejméně o jedné.

Práce pro Kubricka je v knize vykreslena jako dva roky scenáristického pekla. Z jeho líčení usuzujeme, že Kubrickova práce dramaturga nesla všechny rysy jeho práce režiséřské, spočívající v úmorném prověřování bezpočtu variant podob každého detailu,

v nichž Kubrick hledal tu jedinou pravou, byť s určitostí věděl jediné to, co nechce. Jeho nutková potřeba zkoušet a hledat, prověřovat selháním, opakováním, změnami úhlů a tempa i hereckého obsazení tak trýznila nejen jeho štáb při natáčení, ale i scenáristu, který celé ty dva roky strávil mnohahodinovými telefonáty s Kubrickem a následným vytvářením dalších a dalších variant, na jejichž vytvoření režisér nejednou trval jen proto, aby je mohl odmítnout. Kubrick se tak Raphaelovi jevil jako dramaturg bez vize, nebo přinejmenším jako adaptátor, který po tolika letech zájmu o předlohu vizi nejspíše měl, ale Raphaelovi ji nikdy neodhalil.

Tato skrytá vize se ovšem čím dál zřetelněji projevovala s tím, jak se Raphaelova práce na scénáři chýlila ke konci, kdy při opakováných a opakováných prepisech čím dál častěji od Kubricka slychal, aby se držel Arthura.²⁸ Kubrickova vize, vymezená pohybem na ose Vídeň – New York, totiž podle nás spočívala v jeho již zmíněném pojetí věrnosti předloze, kterou si jejími proměnami chtěl především jakoby osahat, ozkoušet, nalézt důkazy její odolnosti všerůzným zpochybňováním, prověřit její kvality selháním dalších variant její podoby. Výsledný scénář se tak po mnoha proměnách vrátil k tvaru, který se od předlohy nijak zásadně neodlišuje.

28 > 112

Navzdory proklamované věrnosti Schnitzlerovi však v průběhu adaptačního procesu došlo k celé řadě posunů, mnohdy zálužných jako Billovo mlčení. Proměnlivá míra Kubrickovy přichylnosti k Schnitzlerovi je tak hlavním předmětem této práce. Rozborem prostředků převodu Schnitzlerova literárního textu do filmového tvaru chceme tuto proměnlivost vyložit jako princip Kubrickovy hry s divákem, která má ještě znásobit interpretační mnohoznačnost Schnitzlerovy hry se čtenářem. V následujících kapitolách se proto budeme zabývat těmito konkrétními jevy:

Kapitola *Oči dokořán zavřené* se věnuje změně názvu a změně rituálního období z karnevalového předjaří na zimu Vánoc.

Kapitola *Fridolinovi lidé* řeší důsledky vyloučení protagonistovy minulosti a jeho pozorovatelství, čímž se Bill stává mužem bez minulosti a v důsledku toho i bez osobnosti, bez charakteru.

Kapitola *Victorovi lidé* se zabývá proměnou psychologické prózy ve filmový thriller, přesněji řečeno posunem od literárního toku vnitřních promluv k zápletkovosti erotického thrilleru, kde je proud Fridolinova vědomí, pohybujiícího se mezi bděním a sněním, stísněn do Billovy thrillerové noční můry. Kubrick totiž Schnitzlerovu diagnózu touhy a mechanismů sebekontroly jedince domýšlí jako exkurz do mechanismů kontroly společnosti, neboli jak ona naprogramovatelnost podvědomí mas slouží mocným tohoto světa. Touha ohrožující systém sebeovládání jedince se pak u Kubricka stává i nevyzpytatelným živlem ohrožujícím mechanismy ovládnutí společnosti.

Kapitola *Byl to jen sen?* pojednává protagonistovu ztrátu schopnosti rozlišit skutečné od sněného skrze nalézání sněného ve skutečném (tajemná orgie) a skutečného ve sněném (manželčin sen).

Kapitola *Černá páska přes oči* se zabývá Kubrickovou polemikou se Schnitzlerem ve způsobu dohrání příběhu. V této polemice se střetává Fridolinovo prohlédnutí na pitevně s Billovým zavřením očí u kulečníku. Schnitzler, který Fridolinovi oči otevřel a nechal otevřené, se tak dostává do dialogu s Kubrickem, který Billovi oči na závěr zavře. Domýšlením Schnitzlerových motivů se totiž v centru Kubrickova zájmu ocitá spíše diagnóza společnosti než diagnóza jedince. Schnitzlera zajímá, v čem se jedinec může změnit k lepšímu, Kubricka zajímá, v čem se k lepšímu nemůže změnit společnost.

Kapitola *Uvnitř* je závěrečným, shrnujícím rozborem proměn literárních prostředků subjektivizace ve filmové. Zpřítomnění subjektivního světa hlavního hrdiny na plátně při absenci protagonistova (subjektivizujícího) voiceoveru je tu pojednáno společně se související snovou stylizací snímku. V jednotlivých podkapitolách tu rozebíráme stylizaci obrazu, především barvy, stylizaci dekorací a staveb, stylizaci herectví, funkci hudby a autorských odkazů, a dále pak žánrové deformace a s nimi související ztvárnění Billových představ o Alicině domnělé nevěře.

Oči dokořán zavřené

Oxymóron *eyes wide shut* – *oči dokořán zavřené* lze chápat jako klíč ke způsobům, jakými lze takto nazvaný film číst. Mnohoznačnost tohoto oxymóronu pak odpovídá i mnohosti způsobů čtení. Například z hlediska feminizmu lze Kubrickem zvolený název chápat jako výraz pro to, co lze interpretovat jako Billovu maskulinní neschopnost porozumět manželčině touze. V naší práci budeme tento oxymóron chápat jako klíč k čtení psychoanalytickému (Schnitzlerovu) a jako klíč k čtení konspiračnímu, založenému na motivech, které z motivů Schnitzlerových domyslel Kubrick.

Jako klíč k psychoanalytickému čtení název odpovídá motivu, jenž se v Schnitzlerových textech objevuje opakovaně a je podle našeho názoru pro jeho dílo příznačný, protože odkazuje jak k originalitě jeho psychoanalytických poznatků, tak k originalitě jejich literárního uchopení. Tímto motivem je vidění při zavřených očích. „Zavřel jsem oči. A jak jsem je měl zavřené, byl jsem pojednou s to se jimi dívat, a v tom tam stojí ta ubohá bytost [zemřelá milenka].“²⁹ Oči vidí, jako by byly dokořán, jsou však zavřené, vidí tedy to, co je metaforickou projekcí vnitřního světa do světa vnějšího. V citované povídce *Květiny* (ale i v povídkách *Žena moudrého muže*,³⁰ *Mrtví nepromluví*³¹ a dalších) protagonista zavře oči a přes zavřená víčka spatří vnitřní skutečnost svého psychického utrpení v kulisách světa vnějšího, tak jak ho měl před očima, než je zavřel. Svět vnitřní a vnější se tak překryjí v neoddělitelnou jednotu, v jeden obraz skutečnosti přetvořené procesy v podvědomí.

Jako *oči dokořán zavřené* bychom si potom mohli pojmenovat i adaptační metodu, kterou Kubrick použil pro vizuální zvnějšnění Billova vnitřního světa (o tom více v kapitole *Uvnitř*). Metoda o to důležitější, že *Snová novela* se za Fridolinovými zavřenými víčky odehrává jakoby celá. Tím nemyslíme, že *Snová novela* a *Eyes Wide Shut* jsou pouze citací snu. Myslíme tím možnost dívat se na *Snovou novelu* jako na literární ztvárnění hypotetického pacientova monologu, vedeného možná dokonce v hypnotickém stavu – neboli tak, jak Schnitzler prožitky, představy a sny svých pacientů vyslechnul nejednou (v rámci svých snah o léčbu chorob a indispozic, jejichž

29 > 112

30 > 112

31 > 112

příčina byla psychická). Formálně se tato možnost projevuje nejzřejměji ve Fridolinových vnitřních promluvách; svoji logiku pak opírá o Fridolinovo závěrečné „Chci ti všechno říct“,³² kterým se ke svým erotickým vzplanutím dvou minulých nocí a dne, prakticky k celému hlavnímu ději *Snové novely*, doznává na manželském loži Albertině.

Pokud výše zmíněná změna století a místa nijak zásadně neovlivnila psychosexuální rovinu díla (touhy muže a ženy, sestup do podvědomí), jako by sto let bylo ve vývoji lidského druhu a jeho touhy příliš krátkým, téměř pominutelným krokem, pak posun z předjaří konce masopustu, kdy se odehrává *Snová novela*, do času zimního slunovratu, kdy se odehrává *Eyes Wide Shut*, už pominutelný není. V cyklu proměny přírodní energie je předjaří časem, a tudíž i symbolem, obnovy životních sil, časem probuzení po zimním spánku, neboli vším, co symbolizuje i Fridolinovu proměnu, jeho obrat z nemoci k uzdravení, jeho probuzení k vyššímu vědomí neboli jeho znovuzrození skrze znovunalezení Albertiny.³³

Zimní slunovrat naopak představuje období, kdy se přírodní energie ocitá v útlumu, vstupuje do fáze spánku, či dokonce zániku. Je to čas Saturnálií, které jsou poslední oslavou hojnosti před dlouhým obdobím hladu. Přesunem příběhu ze začátku přírodního cyklu na jeho konec Kubrick jakoby podtrhuje, že Bill nedospěje k symbolickému znovuzrození (jako Fridolin), ale k symbolické smrti (o tom v části *Černá páska přes oči*).

Úmyslně zmiňujeme pohanské Saturnálie, nikoli s křesťanstvím spojované Vánoce, protože Kubrick vše staro- i novozákonní odstranil nejen z předlohy (z orgie zmizely kutny mnichů a jeptišek, z Alicina snu zmizela paralela mezi Fridolinovým a Kristovým sebeobětováním na kříži, antisemitské buršáky nahradili homofobní výrostci, protože Harford [na rozdíl od Fridolina] není Žid), ale vše biblické odstranil i z vánočních dekorací. Pohanské symboly oslav zimního slunovratu jako ozdobený stromeček, *vánoční* pohlednice, dárky a koledy, jako by měly odkazovat k prastarosti všeho, co spolu s erotickou touhou vyrůstá z naší živočišné a téměř neproměnlivé podstaty. To naznačuje již Schnitzler zmíněným probouzením jara, v paralele k Fridolinově rostoucí touze. Pohanské přírodní motivy

pak vrcholí v Albertině snu, v němž jaro a touha propukají naplno na louce pokryté květy a svobodně souložícími lidmi.

Pohanský je však především charakter masopustu, který Schnitzlerovi posloužil jako kontext ke zvěrohodnění orgie v masákách. Kubrick nejspíše postupuje podobně, když pohanskými *vánočními* dekoracemi vytváří kontext, který onu orgii zvěrohodňuje jako možný pohanský obřad vykonávaný u příležitosti právě zimního slunovratu.

Pohanství jara a karnevalu však pro Schnitzlera není důležitější než karnevalové masky a převleky, které Schnitzler tematizuje jako masky a převleky psychické. Doba karnevalu je tu pak viděna symbolicky jako čas nejen k jejich oblékání, ale především k jejich svlékání. U Kubricka je výskyt masek zakrývajících tváře zúžen na onu tajemnou orgii a není obhajitelný masopustním kontextem. Role masek zastírajících identitu se tak dostává do přímého střetu s černou páskou přes oči, s níž mocným k jejich orgii hraje Nick Nightingale (ve *Snové novele* Nachtigall). Tím se dostáváme ke konspiračnímu čtení. Oči dokořán zavřené jsou pak otevřenými očima převázanými černou páskou, která sluhovi nedovoluje vidět svět jinak než skrze představy, jež mu diktují ti, kteří mu pásku přes oči uvázali, a v nichž se vše zdá být dokonalé, jako ve světě manželů Harfordových.