MAREK SLOVÁK / 19. 6. 2023

Arvéd potřetí: intermediální poetika Vojtěcha Maška

Arvéd na začátek

„Nikdy nenapíšu nic analytického k *Arvédovi*," stálo v posledním odstavci textu *Ti druzí a Arvéd podruhé: (Ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních*.**[01]** Dvojice článků**[02]** pro *Filmový přehled* nejenom pojednávala o nespolehlivých vyprávěních a vypravěčích v českém porevolučním filmu, ale místy přejímala rétoriku nespolehlivosti, a tak je možné citovanou větu považovat za klamavou. Rétoricko-analytické cvičení, které bude následovat, se nebude omezovat na celovečerní režijní prvotinu Vojtěcha Maška. Naopak rozmanitá Maškova tvorba je záminkou k napsání o intermediální poetice, respektive v intencích intermediální poetiky.

Nutno podotknout, že bude strvrzováno *auteurství,* jemuž zde bude rozuměnojako diskurzivní strategii zastřešující korpus různých mediálních děl, případně bude chápáno jako dominanta, která sjednocuje soubor rozmanitých textů, jež se projevují formálními pravidelnostmi. A validováno bude i *vyprávění*, a to ve smyslu post-klasicistního vědomí si tradic, jejich zviditelňování a rozrušování. A to paradoxně na příkladu počinů, které se snaží vymanit z reprezentace prací s nestálostí a proměnlivostí identit i zpochybněním převládajících historických narativů, de(ko)struovat strukturu jejím sebereflexivním komentováním, neumožňovat rekonstrukci dění následkem subjektivizace a nespolehlivosti. Poetika vnucuje formální pravidelnosti a tradice, přičemž vylučuje či ostrakizuje jakoukoliv jinakost, protože ji rámuje jako odchylku. Post-strukturalismus se marně snaží o útok na strukturalistickou mentalitu, která se projevuje například v poetice a (neo)formalismu, ohledává hranice nemožného zpochybňováním narativity, významu, auteurství a dalších věcí, jimiž bylo indoktrinováno západní myšlení. Poetika a post-strukturalismus, přestože jsou v opozici natrvalo, mají společné, že v současném

akademickém a teoretickém diskurzu představují prohraný boj. S vědomím uvedeného limitu se pusťme do intermediální poetiky. Nejprve bude osvětleno, co se intermedialitou, poetikou a intermediální poetikou myslí. Pokud jste s definicemi obeznámeni, můžete následující blok přeskočit.

Intermedialita a poetika

Co je intermediální poetika? Co je vůbec intermedialita? A co je poetika? **Poetiku** spolu s Alicí Jedličkovou, která ji vymezila ve sborníku *Intermediální poetika příběhu* (2010), chápeme jako „nauku o určitých pravidelnostech tvárných postupů jednotlivých médií, pravidelnostech forem (žánrů), jejichž identifikace a analýza nám dovoluje formulovat hypotézy o estetických účincích mediálních produktů a předpokládat i jisté pravidelnosti v recepčních procesech".**[03]**

Důraz bude kladen především na onu pravidelnost tvárných postupů, a to mezi médii. Vojtěch Mašek sice napsal a zrežíroval *Arvéda* (2022), za kterého získal Cenu české filmové kritiky. Podílel se ale i na scénáři k satirické, za scénář Českým lvem oceněné *Okupaci* (r. Michal Nohejl, 2021) a k spirituálnímu, Křišťálovým glóbem na festivalu v Karlových Varech „ověnčenému" *Křižáčkovi* (r. Václav Kadrnka, 2017). Předtím byl však znám jednak jako spoluzakladatel projektu *Recykliteratura*, který se dočkal i knižní podoby a řady performancí zasahujících do uměleckého (divadelního) i veřejného prostoru, jednak, a to především, jako komiksový autor, scenárista a výtvarník. Před vstupem do audiovizuální branže byl uznáván v komiksovém odvětví, protože hned několika grafickým románům, na nichž participoval, byla udělena oborová cena Muriel. Jednalo se konkrétně o: dva tituly z trilogie s ústřední postavou Jožka Lipnik – druhý díl *Za vším hledej doktora Ženu aneb Další hra se slony* (2006) a závěrečné *Poslední chobotango* (2009); fikční zpracování skutečného případu Barbory Škrlové *Svatá Barbora* (2018) a žánrové uchopení odkazu normalizace *Sestry Dietlovy* (2018); místní legendu zpracovávající *Drak nikdy nespí* (2015); reálnou sociální problematiku tematizující *Nebuď jako gádžo!* (2016) a *Albína* (2010); komiksovou adaptaci jednoho z dílů seriálu *České století* (2013) podle scénáře Pavla Kosatíka *Češi 1952: Jak Gottwald zavraždil Slánského* (2014); rekonstrukci nepříliš známého, u nás česky nevydaného románu Karla Maye *Ve stínu šumavských hvozdů* (2012) a v časopise *Reflex* původně vycházející stripový nonsens *Pandemonium aneb dějiny sousedství* (2008). Spolu s Džianem Babanem, s nímž spolupracuje dlouhodobě, přenesl postavy z

lipnikovské trilogie grafických románů i na divadlo: inscenován byl *Monstrkabaret Freda Brunolda* a čtení *JožkaLipnikjebožíčlověkaneumílhát*.

Poetologický přístup by se v souvislosti s výše uvedenými díly ptal, jak bylo co do působnosti čeho dosaženo, jak je co vystavěno, odvyprávěno apod. Místo interpretace, kterou by preferoval hermeneutický přístup, se spojuje deskriptivní popis s analytickým vhledem. **Historická poetika**, jak ji definoval její hlavní proponent David Bordwell v knize *Poetics of Cinema* (2007), se snaží poskytnout odpovědi na několik pro ni zásadních otázek. První, zahrnující poetologický rozměr, zní: Jaké jsou principy, podle kterých jsou filmy vystavěny, a jak dosahují určité působnosti? Druhá, začleňující historickou perspektivu, je: Jak a proč dané principy výstavby a vyprávění vyvstaly a jak se za konkrétních dobových podmínek proměňovaly?**[04]**

U rozmanité tvorby Vojtěcha Maška, čítající komiksy, koláže, scénáře, divadelní inscenace i filmy, poetologické bádání vypozorovává konstrukční principy, které nabývají určité pravidelnosti. V daném případě, s určitou mírou zobecnění, je zjevná tematická obliba nestálosti identit(y), což má za následek časté změny těžiště vyprávění, někdy inklinaci k jeho nespolehlivosti, která nutí k přerámování viděného/čteného. Častým postupem, příznačným pro nejznámější komiksová a filmová díla, je sebereflexivnost a sebeuvědomělost, které vedou k distancované recepci místo pohrouženého sledování/čtení. Od toho se odvíjí i žánrová eklektičnost, protože Maškovy počiny povětšinou nemají jasné centrum – narativní ani žánrové –, a tak jsou plné odboček až odskoků k jiným liniím, dalším žánrům apod. Příznačné pro některé z nich je naopak metafikční**[05]** rozměr, kdy je fikce odhalována jako konstrukt, vystavuje na odiv své postupy, podrobuje je ústy postav polemickým a kritickým komentářům, revizím. Zesílená je nejenom sebeuvědomělost a sebereflexivnost, ale i aluzivnost, čili míra hravého odkazování se a vztahování k předchozímu. Díky tomu lze lépe a snadněji rozpoznat, k jakým tradicím se Mašek upíná a jaké přepracovává, a tak odpovědět na hlavní předmět zájmu historické poetiky.

Intermédia/intermedialita je pojem, jehož vymezení je na rozdíl od dosavadních linií uvažování (poetika, historická poetika) nesnadné jednoznačně a jasně vymezit. Termín „intermedia" je připisován umělci a teoretikovi Dicku Higginsovi, přestože ho pouze přejal od básníka Samuela Taylora Coleridge, jenž jím označoval mediální formy ocitající se mezi zavedenými médii.**[06]** Higgins v dvoudílném textu *Intermédia* svůj

předmět zájmu definoval jako konceptuální fúzi: spojením starších médií vzniká nové, přičemž recipienti se vypořádávají s tím, že jsou vystaveni něčemu, co se nachází v meziprostoru, a tak médium vyžaduje odlišný typ recepce.

Mediální teoretik a filmový historik Petr Szczepanik v odbornějším periodiku *Cinepur* uvedl (vycházeje přitom nejspíš z členění badatele Wernera Wolfa), že intermedialitu lze chápat ve dvou rovinách: širší a užší. Širším vymezením myslí takové, kdy sloučená média jsou od sebe neoddělitelná a nelze dosáhnout jejich původní soudržnosti. Dochází k proměně média zevnitř, což se může projevovat ve formě samotné (v případě světa příběhu, struktury vyprávění, obrazu), v institucionálních praktikách (technologických, průmyslových, ekonomických), v recepci navykající si na novou formu na základě návyků a zkušeností se samotnými médii. Užší vymezení odpovídá širšímu a přidává dodatečnou podmínku reflexivity (pocházející z koncepce Yvonne Spielmannové): zviditelňování strukturních rysů a odlišnosti médií, u nichž došlo k fúzi, což se projevuje ve formální rovině díla.**[07]** Na Szczepanikovo rozlišení navázala Kateřina Svatoňová v knize*2 ½ anebo prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, ve které dále argumentuje, že „film je ze své podstaty intermediální dílo" a že „vztah filmu k intermedialitě je mnohem těsnější".**[08]** Větším sepjetím míní, že „prolínání médií a umění není pouze technické a formální, ale dochází k němu v mnohem hlubších strukturách", k nimž se podle ní lze přiblížit, „pokud se zaměříme na vnímání, budeme-li zkoumat, jak se ‚prolínají' percepční zvyklosti", protože „pro plnohodnotné sledování takových fúzí […] je třeba vjem sjednotit".**[09]** Svatoňová vnímá intermedialitu jako něco, co je audiovizuálnímu umění a zejména filmu vlastní, neoddělitelné od něj. Důraz přesouvá z mezimediálních relací a z nich vyvstalé nové formy na percepci (a kognici), na rozšíření percepčních (a kognitivních) schopností.

Alice Jedličková, která spolu se Stanislavou Fedrovou sestavila knihu *Intermediální poetika příběhu*, v úvodní kapitole shrnuje dosavadní poznání, zmiňuje vlivné teoretiky i teoretičky a zásadní publikace. Z tehdejšího aktuálního badání Iriny O. Rajewské, Jörga Helbiga a Wernera Wölfa je pro Jedličkovou i ostatní přispěvatele a přispěvatelky určující Wölfova terminologie. Patří totiž mezi nejzaužívanější díky rozvíjení již od devadesátých let dvacátého století. Wolfovo pojetí je textocentrické a vycházející z původní pojmové vazby mezi intertextualitou a intermedialitou, což s sebou v obou případech nese limity. Hlavní předností je ovšem snadná pochopitelnost, kterou Jedličková zdůvodňuje svou inklinaci k Wolfovi. Podle něj intermedialitu

ustavuje jakýkoliv jev čítající víc než jedno médium, ovšem k intermedialitě je možné přistoupit i jako k metodě, a tak jde o způsob poznání. Jedličková zmíněné demonstruje na shakespearovském příkladu. Pokud nám jde o úpravy obsahové, co se týče změn v předlohách oproti jejich adaptacím, vystačíme si s intertextualitou; chceme-li ale třeba odpovědět na narativní strategie u zprostředkování dramatického textu (literární přepis divadelní hry ad.), zabýváme se intermedialitou.**[10]**

Vojtěch Mašek uprostřed: poetika

V tomto textu bude o intermedialitě uvažováno jako pojmu a zároveň jako o metodě. V prvním případě bude (spolu se Svatoňovou) intermedialita chápána jako něco, co je vlastní filmu, přičemž je (stejně jako u Higginse) rozpoznatelná jakožto jev, při kterém dochází k fúzi alespoň dvou médií. Analytický zájem (s ohledem na Szczepanikovo vymezení, které posouvá původní Wölfovo) zde bude zejména o projevy reflexivity, kdy jsou zviditelňovány strukturní rysy a odlišnosti. Nebude opomenuta ani proměna percepce (akcentována Higginsem a hlavně Svatoňovou), ani to, že intermedialita (jak připomíná Wölf) vyvstala u a následně byla odlišena od intertextuality.

V druhém případě nám bude umožněno věnovat se relacím nejenom v médiu, ale i mezi médii. Uvažovat o tvorbě v širším slova smyslu: neomezovat se pouze na filmy, k nimž Vojtěch Mašek napsal scénář (*Křižáček*, *Okupace*), či je sám zrežíroval (*Arvéd*). Zahrnout i komiksy (vzhledem k rozsahu s omezením na nejpříznačnější: lipnikovskou trilogii, *Svatou Barboru, Sestry Dietlovy* a dvoudílné *Thea a Papouščí muž*) a další projekty (s omezením na *Recykliteraturu,* a to ze stejných důvodů jako u komiksů).

Intermediální poetika autora, neopomíjející historický rozměr, by si v souvislosti s tvorbou Vojtěcha Maška kladla následující otázky: Jaké pravidelnosti (například strategie zpředmětnění fikce jakožto konstruktu, žánrová schémata paranoidních thrillerů, tematický/motivický prvek jedince v soukolí dějin) bychom nalezli v Maškových scénářích, komiksech, kolážích a filmu? Jak jsou tato díla recipována? Dochází-li k fúzi médií, která je reflexivní, jako když se v Maškových snímcích pracuje s divadelními postupy, jak se estetický účinek a recepční procesy proměňují? Je-li opakovaně pracováno s určitými postupy (vyšší míra sebereflexivnosti a sebeuvědomělosti, časté změny těžiště vyprávění, nespolehlivost, metafikčnost), jaký vliv mají na výstavbu a vyprávění? Z jakých tradic vycházejí, jak se k nim vztahují a od

nich odlišují, případně je posouvají?

V textu s ohledem na rozsah se pravděpodobně nepodaří zodpovědět všechny otázky. Ty zazněly proto, aby byl ukázán možný přístup k intermediální (historické, autorské) poetice. Maškovu poetiku v řadě různých médií vystihuje zpředmětňování konstruovanosti: vyprávění jako procesu, který je rozrušován a zpochybňován, a média jako výslednice několika vlivů, které jsou stavěny na odiv. Zvolme proto *Arvéda* jako úběžník pro demonstrování obecněji platného, aniž by se naznačovala hierarchie, protože určující jsou (inter)mediální relace.

Maškovy počiny jsou vedeny jako **rozprava**, ale ani ne tolik o společnosti, nýbrž **o fikci,** různých úrovních překladu skutečnosti do fikce, míry originality, vyjednávání výsledné podoby apod. V *Okupaci* je na oslavě po konci hry znovu inscenováno divadlo, aby byl oklamán sovětský důstojník, který na oslavu vpadne a po jedné nehodě má regres do období druhé světové války. Nejenže postavy hrají různé společenské a profesní role, aby v režimu založeném na přetvářce nějak obstály, ale zároveň se tematizuje, jakou úlohu lidé sehrávají v dějinách a jak je tato úloha nestálá, pouze převlékání kabátů jako konstanta zůstává. V lipnikovské trilogii jsou rovnou dva narativy, které rámcují jednotlivé kapitoly: jednak monstr kabaret, kde kabaretiér uvozuje příběhy včetně hlavního s Jožkou Lipnikem, který píše, a zároveň dává svému editorovi k připomínkování jiný příběh, jenž zabírá podstatnou část celé trilogie. Editor přitom nemusí být tím, kým se zdá, protože může mít skryté motivace – a zároveň ve svých monolozích zpochybňuje možnost původnosti, když je pro něj vše palimpsest, a také obviňuje autora-literáta z plagiátorství, protože do svého fikčního světa začleňuje věci ze života svého i editorova. *Arvéd* pojímá solipsistní svět pro/antagonisty jako jedno velké jeviště, kterému ústřední bibliofil dává smysl skrz literaturu, odkazování se k ní a fabulování vlastních pokračování anebo verzí knižních klasik/kultů. V několikerém překladu a zejména v sobě, vlastní narativní identitě, se ztrácí, až říká: „Hrajete to skvěle. Po kolikáté už? Teď už jen, jak to dohrát? Ale opakováním se tříbí talent a s každou reprízou je představení lepší!"

Uvedený metafikční rozměr, který vede k distancované percepci analytického typu místo pohrouženého diváctví/čtenářství, je spojený s dalšími neobvyklými volbami. Některá ne úplně tradiční rozhodnutí znemožňují identifikaci, protože **identita postav je nestabilní,** či se **střídá těžiště vyprávění,** protože se přepíná mezi několika

postavami zprostředkovávajícími dění. *Arvéd* v úvodních deseti minutách poskytne dostatečnou expozici pro titulní nejednoznačnou postavu, ale činí tak formou dialogu o ní a skoro bez ní ústy jednak vyslýchaného Plačka, jednak vyslýchajícího Plačka. Titulní židovský homosexuální intelektuál, bibliofil a kolaborant s oběma totalitními režimy předtitulkovou sekvenci rámuje: svým objevením se na začátku a na konci film sjednocuje jako mikro-narativ fungující i sám o sobě. Epilog snímku pro změnu nechává promlouvat Arvéda, situovaného do mimoobrazového prostoru, se sebou samým z dob Velké války. Jednak je vněobrazový Arvéd hrán ženou, jednak má tato/tento úbor upomínající Švejka. Nadále se zpochybňuje, kdo komu a odkud vypráví: jestli se Arvéd/ka dívá do budoucnosti, nebo mimoobrazový Arvéd do minulosti. Dvojnictví, změna těžišť vyprávění a rozpad identity je distancující.

Otázka identity, k níž je přistoupeno postmoderně hravým způsobem zpochybňujícím možnost poznání, se objevuje v řadě Maškových děl. (Leit)motiv, někdy dokonce téma, je pokaždé úzce provázán s uplatněnými žánrovými a narativními strategiemi, zejména jejich proměnou. *Sestry Dietlovy* jsou v tomto zdaleka nejkonvenčnější, když kriminální záhadu rozřeší pointou ohledně dvojnictví a změně identity za účelem zakrytí vraždy. *Svatá Barbora* do fikce překládá kuřimskou kauzu, kdy se Barbora Š. vydávala za někoho jiného (věkem, genderem). Skutečný případ, kolem kterého je stále řada nejasností, pojímá jako žurnalistickou krimi, ve které se protagonistka-novinářka snaží dopátrat odpovědí. Vede to ale pouze k tomu, že se mění respondenti-fokalizátoři, které ona zpovídá, a každá vzpomínka filtrovaná skrze někoho jiného užívá pro snadnější rozlišení jiný styl kresby. Jsou to pouze subjektivní – a těžko říct nakolik spolehlivá – hlediska, žádné uspokojivé odpovědi. V lipnikovské trilogii *Sloni v Marienbadu*, *Za vším hledej doktora Ženu* a *Poslední chobotango* se ukáže, že šéfredaktor-editor není pouze někdo, komu je příběh vyprávěn, ale také ten, kdo má postranní motivace, protože svou skutečnou identitu tají. Postupně se odhaluje, že vazby mezi rámcujícími vyprávěními, uvozujícími a předělujícími příběhy, a vyprávěným jsou s ohledem na zapojení postav mnohem těsnější.

Na identitu jako konstrukt, potažmo na její konstruovanost, neupozorňují jenom její přímé změny (postupné proměny na zvířata v *Thea a Papouščí muž*, odhalení změněné identity pro zamaskování zločinu v lipnikovské trilogii, *Svaté Barboře* a *Sestrách Dietlových*) anebo queerování (Arvéd měnící gender). Akcentuje ji **zesílená intertextualita a princip koláže**. Projekt *Recykliteratura* staví na kolážích: užívá

staré fotografie, zejména známých osobností a/nebo z filmů, a přidává k nim vystřižený text, jenž jim dodává nové, často vtipné vyznění. Nejde o poetiku nesmyslu, nýbrž poetiku nového smyslu, zesmyslnění – aktualizování – dřívějšího. Například výjev s Humphrey Bogartem a Lauren Bacallovou obsahuje následující dialog: „Pojďme. Lehněme si a trochu se vyspíme." – „Z tohoto hlediska jsi víc medvědem než člověkem." Obraz je z *Hlubokého spánku* (The Big Sleep, 1946) Howarda Hawkse, což přidává humoru další rozměr. Koláž je patrná i u Maškových komiksů, v nichž nalézáme známé osobnosti, jejichž fotografie byla pouze překreslena, ať je to (například) Willem Dafoe v *Sestrách Dietlových*, Johnny Depp ve *Svaté Barboře* či Ed Norton a Helena Bonham Carterová ve *Slonech v Marienbadu* anebo Jiřina Bohdalová a Marilyn Monroeová v *Za vším hledej doktora Ženu*. Stejně tak se dává okázale najevo vztahování se k dalším textům, jejich začleňování do sebe. *Sloni v Marienbadu* a *Poslední chobotango* již svými hravými názvy evokují dvě kultovní díla evropské kinematografie, v *Arvédovi* se referuje ke konkrétním osobnostem a různým uměleckým odvětvím (literatura, malířství).

Zde nejde o úplný výčet všemožných aluzí, jelikož ten by s ohledem na jejich množství zabral maximální počet znaků a na cokoliv dalšího by nezbyl prostor. Podstatná je jednak funkce odkazů, jednak to, jakým způsobem jsou recipienty zpracovány. Nejprve k druhému uvedenému. Intertextovost a kolážovitost narušuje pevnou strukturu textu, jeho ohraničení, protože vede mimo něj. Recipující jsou v případě odkazů jinam naváděni k utvoření mentální mapy, která se sestává z asociací (spojení recipovaného díla s jiným) a z možných významů vyvstalých z daného procesu. Koláž vyžaduje několikerý překlad: rozpoznání, co posloužilo jako zdroj koláže, začlenění do nového kontextu a uvědomění si specifičností fúzujících médií i nových kvalit, které ze sloučení vyvstávají.

A nyní k zmíněné funkci odkazů. Například *Svatá Barbora* začleňuje plakáty na filmové inspirační zdroje (mj. *Zvětšenina* [Blow-Up, 1966] Michelangela Antonioniho*, Mlčení jehňátek* [The Silence of the Lambs, 1991] Jonnathana Demma*, Hra* [The Game, 1997]a *Zodiac* [1997] Davida Finchera, *Dobrou noc a hodně štěstí* [Good Night, and Good Luck, 2005] George Clooneyho). Kritické a obeznámené čtenářstvo ví, že bude mít co dočinění s rekonstrukcí skutečného případu (à la *Dobrou noc a hodně štěstí*), ve kterém pozici vyšetřující zastane velmi obsesivní žena (à la *Mlčení jehňátek* a *Zodiac*), s níž ale někdo ve snaze odhalit dalekosáhlou konspiraci manipuluje (à la *Hra*), přitom

poskytnuté odpovědi nemusí být uspokojivé, případně se vůbec nemusíme s určitostí dozvědět, co a jak bylo (à la *Zvětšenina* či *Zodiac*). *Svatá Barbora* je prostřednictvím referencí nejenom vztažena do sítě modernistických a postmoderních krimifikcí a s nimi spojených narativních strategií (obsesivní protagonistka, zmnožování hledisek, absence odpovědí), ale vyvstanou i **mezimediální relace.** Pokud jsou hlediska zprostředkována za pomocí odlišných stylů kresby, je to postup, který je možný pouze v komiksu. Jindy se média mohou střetávat, jako je tomu u *Sester Dietlových*, v nichž na pozadí vyvstává (zdánlivě?) dobový text – novinové výstřižky s recepty, ale i články jako *Atomové dilema* či *Počítače nejsou inteligentní*. Text je ovšem přetřen nánosy barev, zvýrazňujícími odstup a snahu o předělání něčeho z minulosti, což koresponduje s motivem vraždící osoby. Konfrontace dvou médií (komiksu a novinářských článků) nevede k rozporu, protože jedno umocňuje téma „druhého".

Přítomnost dalšího média vede ke komparaci. U Maška často k uvažování jednak o tom, jakým způsobem média zprostředkovávají a zejména zkreslují minulost, jednak o konstrukčních principech spojených s formou. *Arvéd* navazuje dialog s několika dalšími uměními-médii, mezi nimi nejvýrazněji s divadlem, literaturou a malbou.

Arvéd mezi médii

Vztah filmu a divadla komplikuje uplatňování schémat, a to i pro divácky velmi zkušené publikum. Ve snímcích je buď inscenováno divadelní představení, což často vede ke glosování jednotlivých médií (Svatoňovou označováno za paramediální či metamediální vztah), nebo je dílo považováno za tzv. divadelní, protože postupy z divadla jsou aplikovány na strukturu, formu apod. (Svatoňovou označováno za vztah archimediální).**[11]** V *Arvédovi* je uplatněno druhé (prostoupení postupy divadla), zatímco se uplatňuje první (komentování divadelnosti). K lidské existenci za nacistické a komunistické totality se přistupuje jako k herecké úloze: Nasazeným donašečům je doporučováno, aby „to brali jako roli, předstírali", jak je jednomu přímo řečeno; soudruh nesmí „vypadnout z role", když má předříkat předpřipravené doznání – a sám Arvéd si divadelní pojetí uvědomuje a vyjadřuje se k němu: „Opakováním se tříbí talent a s každou reprízou je představení lepší." Výkon Michala Kerna, oceněného Českým lvem i Cenou české filmové kritiky za hlavní mužskou roli, je navíc divadelně stylizovaný, postavený na důrazu na mluveném projevu, expresivnosti.

I přes hraní rolí, zatíženost dialogy, situování do výhradně několika navracejících se interiérových prostor a spoléhání se na názorové výměny se *Arvéd* svým stylem představě o „divadelnosti" vzpírá. Staví na rozhovorech-výsleších, ale činí z nich jeden z parametrů v rámci svého stylistického systému: Variuje se jak to, kdo s kým mluví, tak i způsoby nasnímání od velikosti rámování přes způsob inscenování v předkamerovém prostoru. Ocitovaná věta o zdokonalování při opakování vystihuje formu díla: Sledujeme řadu divadelních představení v podobě rozhovorů na několik témat (umění-kolaborace-světské-nás přesahující), ale vždy nějak odlišné. Jak řekne sám Arvéd: „Časy se mění, lidé se mění, ale zápletka zůstává." Obměňuje se několik interiérů (Arvédův byt, vězení, soudní místnost, sklepení se seancí), postav (především Arvéd, jeho cherubín Vlastík, Plaček, páter, dvojice dozorců, nacistický a komunistický oficír) i doba (nacistická a komunistická totalita), zatímco zápletka (variování faustovského mýtu) zůstává.

Tato parametričnost je kombinována s uměleckou motivací, kdy se upozorňuje na artificiálnost, na postupy, které jsou užity proti zavedeným konvencím: Linie pohledu motivují střih, ale do jiného času, byť stejného prostoru, a montáž je napojena na Arvédovu narušenou mysl, jíž bloudíme spolu s ním. Pokud se kamera odpoutá od titulní postavy a zavádí nás do temnoty anebo světla (například z vězení nebo z předsálí soudní síně do jeho bytu), je odpojení pouze zdánlivé, protože pořád jsme vězni Arvédova pod/ne/vědomí.

Subjektivizací, prací s časem a přechody mezi prostory se snímek oprošťuje od divadelní stylizace. Vazbu vytváří i s **malbou, respektive obrazy**. Arvéd se svým spoluvězněm-knězem hovoří o *Poslední večeři* Leonarda da Vinciho. Dialog je provokativní již tím, že proti sobě staví na jedné straně Arvéda, který queer čtením malbu pro duchovního znesvěcuje, a pátera, který v obrazu vidí oslavu Boha. Zároveň vnáší řadu témat, ať již přímo (otázka odkazu talentovaného a intelektuálního homosexuála, jakým je da Vinci i Arvéd), nebo naopak nepřímo, když člověk ví, co má *Poslední večeře* reprezentovat (otázka zrady za pár zlotých/prorežimní výhody).

Esteticky citlivé publikum, všímavé k výtvarným kvalitám filmového obrazu a zároveň znalé zmiňované renesanční malby, je ponoukáno i ke srovnávání stylistických kvalit obojího. Kameraman Dušan Husár má stejně jako renesanční umělec slabost pro geometrickou kompozici obrazu s jasně rozestavenými figurami, přičemž ty

nejdůležitější jsou situovány do centra. Taktéž zmnožuje rámy, protože postavy se často ocitají před různými objekty, jakými jsou dveře a skříň (v místnosti pro domluvu kolaborací), zavěšené obrazy (u Arvéda doma) či zamřížovaná okna (ve vězení). Oproti davinciovské původní teplé barevné paletě a realistickým barvám Husár spolu s kostymérkou Františkou Králíkovou, maskérkou Ivetou Huptychovou a scénografkou Ninou Feriancovou volí tlumené a chladné barvy, odpovídající způsobu, jakým je komunistická a nacistická totalita v porevolučních filmech povětšinou vyobrazována.

Stejným způsobem, jako je tomu v případě obrazů, je *Arvéd* vztahován i k **literatuře**: prostřednictvím přímých odkazů v dialozích a přítomností děl v předkamerovém prostoru. Funkce se však liší: Zatímco malby upomínaly na výtvarné kvality, a tudíž upozorňovaly na styl, literatura akcentuje konstrukční principy vyprávění a motivuje některé distancující prvky v něm, zároveň poskytuje jednu z mnoha možností výkladu strategie vyprávění. Jedna konkrétní kniha je MacGuffinem, o nějž titulní postava od samého začátku usiluje, a po necelých dvou hodinách se končí tím, že ji – alespoň ve svých představách – získá. Vytváří se zdání uzavřenosti, sevřenosti začátku a konce díky dosažení stanoveného cíle. Avšak: Zapovězená kniha v latině umožňuje vyvolání něčeho, co nás všechny přesahuje, a je založena jako celý snímek na až rituálním opakování, variování. Montáž v klimaxu, přiřazující obličeje některých postav (strážný, sekretářka, cherubín, kolaborantští totalitáři…) k jednotlivým osobnostem z vytoužené publikace, umožňuje čtení díla jako Arvédovy seance-rituálu.

Další literatura, o níž postavy diskutují, je návodná pro pochopení, z jakých tradic se čerpá a jak čemu porozumět. Reference k Franzi Kafkovi, zejména *Procesu*, a Jaroslavu Haškovi, především *Osudům dobrého vojáka Švejka za světové války*, zavdává k dalšímu narativnímu a žánrovému čtení. Arvéd, stejně jako Švejk, je nespolehlivý, neustále někam odbočující vypravěč. Na rozdíl od dobrého vojáka nepředstírá naivitu, ale dává okázale najevo svou intelektuální nadřazenost, avšak dosahuje toho stejného co Haškův hrdina: Pohrává si s představiteli ideologického státního aparátu (zde institucionálního-represivního: soudci, dozorci ve vězení, komunističtí a fašističtí fízlové), odhaluje absurditu systému založeného na požírání druhých i sebe samého. Asociace Arvéda se Švejkem je podtržena již dříve zmiňovanou „Arvédkou", která ve švejkovském šatu píše dopis z fronty – své sestře, ale zároveň sobě.

Dvojice stráží, která dohlíží a trestá, zase evokuje totožný pár z Kafkova románu, na což je v jednom dialogu Arvéda s Vlastíkem i nepřímo odkazováno: „Ti dozorci, nepřipomínají vám někoho?" Vykonstruovaná soudní přelíčení odpovídají kafkovskému výsměchu-kritice absurdity systému. Arvéd sám vedle Švejka, s nímž je přímo spojen, připomíná ústřední nešťastníky z Kafkových literárních počinů: izolován (s výjimkou posmrtného epilogu je vše situováno do stísňujících interiérů), dezorientován, kdo vůbec a kdy je za co vyslýchán anebo souzen. V jedné scéně u soudu říká Arvéd cherubínovi Vlastíkovi, že Franz Kafka pracoval u soudu jako koncipient, a v poslední scéně s přelíčením, kdy Arvéd svědčí proti Vlastíkovi, plamenně prohlásí: „Všechny je má na svědomí on!" Kamera švenkne na lavici obžalovaných, na níž chvíli předtím seděl Vlastík, ale najednou je tam Arvéd, který tak kompromituje sebe sama.

Na odkaz Švejka se navazuje a tento se přetváří. Arvéd v jedné scéně nastíní možné pokračování, čímž se dá najevo, že film je aktualizací Haškova nejednoznačného hrdiny; pouze ho přesazuje do kafkovského světa příběhu. Vedle literárních předobrazů je Arvéd modelován i podle postav z jiných filmů, především Kristiána ze stejnojmenného filmu(1939) Martina Friče. Tento další referenční bod, stejně jako ty literární, slouží k vytvoření zdání uzavřenosti. „Berte to jako roli. Předstírejte. Viděl jste Oldřicha Nového v *Kristiánovi*. No, tak ho nechte, ať je Kristián. Vy buďte Mandlová," říká na začátku Plaček Vlastíkovi. Na konci zazní cover verze kristiánovské písně *Jen pro ten dnešní den*. V *Arvédovi* se tak útočí na společenskou představu o daném filmu pro pamětníky: Jednak se připomene jeho únikovost, přestože/protože byl uveden v roce 1939, jednak se destruuje obraz prvorepublikového milovníka, když se poukazuje na manipulativnost Kristiána a Arvéda a první zmíněný je provokativně queerován.

Místo závěru výhled na konec

Literární a filmové souvislosti jsou spíše intertextuálního rázu, než že by šlo vyloženě o projevy intermediality.**[12]** Navrací nás ale zpátky k otázce intermediality a intermediální poetiky. Jednak zde byly rozebírány intermediální (a intertextuální) relace Maškova celovečerního režijního debutu, v němž dochází ke kloubení i kolizi hned několika médií. Jednak bylo pojednáno o tvorbě Vojtěcha Maška s ohledem na zvolené opakované postupy v řadě mediálně rozmanitých a různá média mnohdy kombinujících děl. Uvažování o tvorbě současného filmového tvůrce (anebo tvůrkyně),

zohledňující činnost v dalších médiích a všímajících si fúzování, u nás téměř absentuje. Opomíjí se působení v různých médiích, a tudíž pravidelnosti v případě tvůrčích voleb, například u (namátkově) Alice Nellis, Jana Hřebejka, Petra Zelenky či Viktora Tauše, kteří své zájmy rozprostírají mezi film, seriál(y) a divadlo. Analýzy a interpretace působení v různých odvětvích a vysledování postupů napříč jimi i vypozorování vzájemného prostupování médii se alespoň dodatečně dočkávají osobnosti spojené s novou vlnou (Jaroslav Kučera, Ester Krumbachová), případně jedno médium přesahující umělecká uskupení (Devětsil).Věnuje se jim však úzký okruh badatelek (Kateřina Svatoňová, Lucie Česálková, Libuše Heczková, Grażyna Świętochowska).**[13]** Pouhý náčrt intermediální poetiky na příkladu Vojtěcha Maška si nekladl za cíl vyčerpat možné poznání, protože šlo pouze o to ukázat, že si lze klást i jiné otázky, než ty týkající se reprezentace či studií produkční kultury.

Použitá literatura:

Knihy:

David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge 2007.

Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.), *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2008.

Kateřina Svatoňová, *2 ½ S aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2008.

Stanislava Fedrová (ed.), Alice Jedličková (ed.), *Intermediální poetika příběhu.* Akropolis, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2011.

Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie v Brně 2014.

Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Filozofická fakulta UK, MasterFilm, Národní filmový archiv 2016.

Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022.

Grafické romány, sborník koláží:

Džian Baban, Vojtěch Mašek, *Sloni v Marienbadu*. Praha: Tichý syndikát 2004.

Džian Baban, Vojtěch Mašek, *Ze vším hledej doktora Ženu aneb Další hra se slony.* Praha: Tichý syndikát 2006.

Džian Baban, Vojtěch Mašek, *Poslední chobotango: Monstrkabaret Freda Brunolda uvádí.* Praha: Lipnik 2009.

Džian Baban, Vojtěch Mašek, Olga Šmídová, *Thea a Papoušcí muž*. Praha: Lipnik 2014.

Vojtěch Mašek, Karolina Voňková (eds.), *Recykliteratura*. Praha: Lipnik 2015.

Džian Baban, Vojtěch Mašek, Olga Šmídová, *Thea a Papoušcí muž II*. Praha: Lipnik 2016.

Vojtěch Mašek, *Sestry Dietlovy.* Praha: Lipnik 2016.

Marek Šindelka, Vojtěch Mašek, Marek Pokorný, *Svatá Barbora*. Praha: Lipnik 2016.

Kapitoly z knih:

Alice Jedličková, Intermediální poetika příběhu: úvodem. In: Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu.* Akropolis, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011, s. 5–30.

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, Esteřiny vraždy: Normalizační „fuj", čistě ženský film a banalizovaná karikatura. In: Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022, s. 51–61.

Grażyna Świętochowska, Ester Krumbachová: Ženy a její kunstkamera. In: Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022, s. 76–87.

Diplomové práce:

Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii.* Brno: Masarykova univerzita 2002.

Studie, časopisecké texty:

Dick Higgins, Intermedia. *The Something Else Newsletter* 1, č. 1, 1966. Dostupné online: <https://dickhiggins.org/intermedia> [cit. 26. 4. 2023].

Petr Szczepanik, Pojem: Intermedialita. *Cinepur*, č. 22, s. 56. Dostupné online: < http://cinepur.cz/article.php?article=5> [cit. 26. 4. 2023].

Werner Wolf, „(Inter)mediality and the Study of Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011). Dostupné online < https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> [vyd. 2012, cit. 12. 12. 2022].

Internetové zdroje:

Marek Slovák, Narcistní narativy. Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy> [vyd. 19. 7. 2022, cit. 26. 4. 2022].

Marek Slovák, Narcistní narativy II. Porevoluční ptákoviny aneb Horší už to nebude. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy-ii> [vyd. 30. 8. 2022, cit. 26. 4. 2022].

Marek Slovák, Arvéd a ti druzí poprvé: (ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/arved-a-ti-druzi-poprve-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich> [vyd. 23. 1. 2023, cit. 26. 4. 2022].

Marek Slovák, Ti druzí a Arvéd podruhé: (ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/ti-druzi-a-arved-podruhe-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich> [vyd. 6. 2. 2023, cit. 26. 4. 2022].

Hana Slívová, Ondřej Cihlář, Láká mě kombinace parodie a temných zákoutí. Zásadní inspirací je mi Městečko Twin Peaks, říká tvůrce komiksů Vojtěch Mašek. *Český rozhlas: Vltava*. Dostupné online: https://vltava.rozhlas.cz/laka-me-kombinace-

parodie-a-temnych-zakouti-zasadni-inspiraci-je-mi-mestecko-8444553 [vyd. 1. 5. 2021, cit. 26. 4. 2022].

Poznámky:

[01] Marek Slovák, Ti druzí a Arvéd podruhé: (ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/ti-druzi-a-arved-podruhe-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich> [vyd. 6. 2. 2023, cit. 26. 4. 2022].

[02] Viz Marek Slovák, Arvéd a ti druzí poprvé: (ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/arved-a-ti-druzi-poprve-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich> [vyd. 23. 1. 2023, cit. 26. 4. 2022]. Viz Marek Slovák, Ti druzí a Arvéd podruhé: (ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/ti-druzi-a-arved-podruhe-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich> [vyd. 6. 2. 2023, cit. 26. 4. 2022].

[03] Alice Jedličková, Intermediální poetika příběhu: úvodem. In: Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu.* Praha: Akropolis, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011, s. 9–10.

[04] Srov. David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge, 2007, s. 11–56.

[05] Pro osvětlení pojmu metafikce a (pro) pojednání o vybraných českých porevolučních metafikcích viz Marek Slovák, Narcistní narativy. Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy> [vyd. 19. 7. 2022, cit. 26. 4. 2022]. Viz Marek Slovák, Narcistní narativy II. Porevoluční ptákoviny aneb Horší už to nebude. *Filmový přehled*. Dostupné online: < https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy-ii> [vyd. 30. 8. 2022, cit. 26. 4. 2022].

[06] Dick Higgins, Intermedia. *The Something Else Newsletter* 1, č. 1, 1966. Dostupné online: <https://dickhiggins.org/intermedia> [cit. 26. 4. 2023].

[07] Petr Szczepanik, Pojem: Intermedialita. *Cinepur*, č. 22, s. 56. Dostupné online: < http://cinepur.cz/article.php?article=5> [cit. 26. 4. 2023]. Szczepanik se problematice mezimediálních vztahů zabýval i ve své dizertační práci. Pro obsáhlejší vymezení intermediality viz Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno: Masarykova univerzita 2002, s. 2–10, 34–47.

[08] Kateřina Svatoňová, *2 ½ S aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2008, s. 103–104.

[09] Tamtéž, s. 104.

[10] Srov. Alice Jedličková, c. d., s. 14–16.

[11] Kateřina Svatoňová, c. d., s. 112.

[12] Pro vymezení, jak se k sobě má intertextualita a intermedialita, viz Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění*, s. 34–47. Pro další textuální vztahy, včetně intertextuality, srov. Kateřina Svatoňová, c. d., s. 97–102.

[13] Viz Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie v Brně 2014; Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Filozofická fakulta UK, MasterFilm, Národní filmový archiv 2016; Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, Esteřiny vraždy: Normalizační „fuj", čistě ženský film a banalizovaná karikatura. In: Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022, s. 51–61. Viz Grażyna Świętochowska, Ester Krumbachová: Ženy a její kunstkamera. In: Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: UMPRUM 2022, s. 76–87.