

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Daniel Karas

„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ a „Pane, vy jste vdova!“

Komparativní pohled na scénáře a jejich výsledné filmové podoby

„Four Murders Are Enough, Darling“ and „You Are a Widow, Sir!“

A Comparative View of Scripts and Their Final Screen Versions

Praha 2022

Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislava Přádná

Poděkování:

V první řadě bych zde rád poděkoval vedoucí mé práce paní doc. PhDr. Stanislavě Přádné za všechny poskytnuté podnětné rady, pomoc a vřelou podporu. Dále patří velké poděkování všem institucím a lidem, kteří mi v době pandemie umožnili přístup k filmovým scénářům, tedy jmenovitě Městské knihovně v Praze, Národnímu filmovému archivu, doc. Mgr. Lucii Česálkové, Ph.D. a panu Tomáši Hořavovi. A v neposlední řadě bych rád poděkoval všem, kdo mi byli inspirací a podporou.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. srpna 2022

.....

podpis

Klíčová slova

„Pane, vy jste vdova!“, „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“, Václav Vorlíček, Oldřich Lipský, Miloš Macourek, crazy komedie, komparace, screen idea, screenwriting studies

Key words

„You Are a Widow, Sir!“, „Four Murders Are Enough, Darling“, Václav Vorlíček, Oldřich Lipský, Miloš Macourek, crazy comedy, comparison, screen idea, screenwriting studies

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá crazy komediemi „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ režiséra Oldřicha Lipského a „Pane, vy jste vdova!“ Václava Vorlíčka. Společnými jmenovateli obou snímků nejsou pouze rok vzniku a žánr. Oba filmy také pojí společný scenárista Miloš Macourek, svěbytný černý humor a opakující se komediální herci. Cílem této práce je odkrytí specifičnosti a jedinečnosti obou filmů a jejich scenáristických tandemů skrze komparaci scénáře a výsledného audiovizuálního díla. Zabývám se tím, zda byl scenáristický základ ve výsledném díle naplněn či případně tím, v čem a jak se od filmu lišil. Pro tuto komparativní analýzu využívám nástroje britského teoretika scenáristiky I. W. Macdonalda, především pak jeho pojem a koncept *screen idea*.

Abstract

This bachelor thesis deals with the crazy comedies „Four Murders Are Enough, Darling“ by director Oldřich Lipský and „You Are a Widow, Sir!“ by Václav Vorlíček. What these two films have in common is not just the crazy comedy genre and the year of production. The abovementioned movies also share a co-starring Miloš Macourek, distinctive black humour and recurring comedic actors. The aim of this thesis is to uncover the specificity and uniqueness of both films and their screenwriting tandems through a comparison of the scripts and the resulting audio-visual works. My main concern is whether the screenwriting basis was eventually fulfilled in the resulting work or, as the case may be, what it was initially and how that idea differs from the finished film. For this comparative analysis, I use the instruments of the British theorist of screenwriting I. W. Macdonald, and mostly his term and concept of *screen idea*.

OBSAH

Úvod	7
ČÁST I: HISTORICKÝ A TEORETICKÝ KONTEXT PRÁCE	9
1. Kulturně-historický kontext	10
1.1 „Uvolněná“ 60. léta a pražské jaro	11
1.2 Od sovětské invaze ke konsolidaci	17
2. Fenomén crazy komedie	20
ČÁST II: KOMPARATIVNÍ ANALÝZY FILMŮ S JEJICH LITERÁRNÍMI A TECHNICKÝMI SCÉNÁŘI	23
3. Badatelský záměr a metodologické uchopení	24
4. Komika	30
4.1 Charakteristika komiky	30
4.1.1 Situační komika	31
4.1.2 Slovní komika	32
4.1.3 Charakterová komika a otázka herectví	33
5. „ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUŠKU“	37
5.1 Adaptace literární předlohy a otázka původnosti	37
5.1.1 Příběh a jeho narativ	37
5.1.2 Pojetí humoru a prvek komiksu	38
5.2 Filmový styl a technický scénář	40
5.2.1 Komiksová stylizace	41
5.2.2 Práce s kamerou	44
6. „PANE, VY JSTE VDOVA!“	47
6.1 Filmový styl a technický scénář	47
6.1.1 Práce s kamerou	47
Závěr	53
Filmografické údaje	55
Primární zdroje	65
Sekundární zdroje	66
Filmografie	68
Použité zkratky	69
Příloha č. 1	70
Příloha č. 2	87

Úvod

Komediální žánr měl v československé kinematografii již od jejích počátků velmi pevnou pozici a filmovým divákům nabízel v nepřívětivých dobách možnost uniknout alespoň na malou chvíli z reality. Není tedy nikterak překvapivé, že si tato funkce diváckého úniku udržela svou oblibu i po srpnových událostech roku 1968 a v následné normalizaci. Značná uvolnění z šedesátých let minulého století vnesla do československé kinematografie odvážnější uchopení různých žánrů či žánry zcela nové. Začaly tak vznikat ztřeštěné parodie, muzikály či sci-fi komedie.¹ Přízeň diváků měl také komediální subžánr tzv. „crazy komedie“, který byl svým charakterem pro onen divácký „únik“ z tehdejší společenské šedi ideální, a právě během uvolněnějších šedesátých let se modifikoval a stal odvážnějším jak v obsahové, tak formální rovině. Dvě nejvýraznější režisérská jména, která reprezentovala tento druh filmů, jsou nepochybně Václav Vorlíček a Oldřich Lipský, kteří zároveň oba často spolupracovali v tandemu se scenáristou Milošem Macourkem. Výsledkem bylo několik svěbytných komedií, které si udrželi diváckou oblibu do dnešních dnů. Ve své bakalářské práci se zaměřím na dvě nejvýraznější a dost možná i nejvydařenější z nich, a sice na sci-fi komedii *„Pane, vy jste vdova!“* Václava Vorlíčka a parodii na gangsterský žánr Oldřicha Lipského *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*, obě vzniklé ve scenáristickém tandemu s Milošem Macourkem a v roce 1970.

V této bakalářské práci nahlížím na tyto dva kultovní snímky skrze komparativní analýzu původního (*„Pane, vy jste vdova!“*) a adaptovaného (*„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*) literárního scénáře, technických scénářů a výsledných filmových podob. Jako hlavní metodologické uchopení mi zde poslouží monografie Iana W. Macdonalda *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*.² Zcela základním zdrojovým materiálem pro mě jsou literární a technické scénáře obou komedií a případně dobové produkční dokumenty, jako jsou například výrobní zprávy. Dále se opírám o vybrané publikace, dobová periodika a cenným materiálem pro mě jsou také výpovědi samotných tvůrců.

Práce je rozdělena do dvou částí. První část slouží primárně k historické a teoretické kontextualizaci tématu práce. Nejprve se v ní budu věnovat kulturně-historickému kontextu, abych tak mohl vybrané filmové komedie zasadit do událostí

¹ Luboš Ptáček, *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 286

² Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013.

šedesátých let, které vzniku filmů předcházely. Poté se podívám na specifický subžánr crazy komedie, jehož vymezení a charakteristika jsou nejednoznačné a poměrně komplikované, a právě proto pokládám za velmi důležité věnovat mu zde určitý prostor. Zasadím tento fenomén do širšího rámce komediálního žánru a pokusím se nastínit, jaké postavení měl v období normalizace.

Druhá a hlavní část práce je již věnovaná samotné komparativní analýze. Po ozřejmění metodologického uchopení zde přichází na řadu jádro celé bakalářské práce, tedy postupné věnování se oběma komediálním titulům a jejich komparace se scénáři. Budu postupně sledovat dílčí složky či aspekty filmů, a skrze spolupráci režiséra a scenáristy ukazovat, jak vypadala transformace literárního základu do audiovizuálního díla, jak se původní tvůrčí záměr a cíl změnil či naplnil a případně proč tomu tak bylo. Pokusím se definovat specifičnost obou filmů a jejich tvůrčích tandemů a ukázat odlišné režijní uchopení crazy komedie ve vztahu k vedení herců, vizualitě a vyprávění.

Toto sledování transformace látky a proniknutí do profesí režiséra a scenáristy, jakožto dvou naprosto klíčových figur filmového díla je cílem této práce. Text si klade za cíl přinést trochu jiný pohled na zvolené populární snímky a ukázat tak, jakou podobu tyto filmy měly, dokud byly jen písmeny na papíře.

ČÁST I.
HISTORICKÝ A TEORETICKÝ KONTEXT PRÁCE

1. Kulturně-historický kontext

Příval čerstvého vzduchu v podobě československé nové vlny byl pro zatuchlý kulturní prostor, který tu zanechala padesátá léta, velkým přínosem, avšak právě tyto nové pohledy tvůrců a nový směr kinematografie byly díky komunistické straně v závěru dekády zabrzděny a namísto podpory se začalo usilovat o jejich vymýcení. Zahájila se tím nová éra, pro kterou nebyly charakteristické nové neotřelé hlasy filmového jazyka, ale spíše návrat starých ideologických pohledů zkreslujících realitu.

Přestože se ve srovnání s celým obdobím socialismu v Československu ona šestá dekáda minulého století jeví jako svobodné období, ve kterém došlo k mnoha uvolněním, nahlédneme-li na toto desetiletí více separátně, zjistíme, že to přece jen bylo trochu komplikovanější.

1.1 „Uvolněná“ 60. léta a pražské jaro

„Zlatá šedesátá“, tak se také přezdívá této dekádě, která byla rozkvětem jak kultury, tak i společenských poměrů. Jak už jsem ale uvedl, je takto vnímána především v kontextu celé jedné éry, v níž tvořila nejsvobodnější úsek. V šedesátých letech se zmírnily represe, vzrostla životní úroveň³ a došlo k zásadnímu kritickému zhodnocení předchozích let a přehodnocení vztahu k socialismu. Něco, co bychom mohli označit za uvolněnější období, přišlo po roce 1963. Najednou zde existovaly aktivity, nad nimiž komunistická strana neměla přímý dohled⁴ a obyvatelům Československa se mnohem více naskytovala možnost cestování do zahraničí (v jistých mezích i do západních zemí).⁵ Historik Jan Rychlík ve své knize *Československo v období socialismu 1945-1989* popisuje uvolnění v tomto období takto:

„Jestliže se po roce 1963 poměry uvolnily, nebyla to zásluha Novotného, ale reformně myslících intelektuálů uvnitř KSČ i mimo ni, kteří si za podpory nemalé části veřejnosti postupně vydobyli pár metrů svobody, které se pak staly základnou pro další rozšiřování ‚akčního prostoru‘.“⁶

Z této citace je zřejmé, že příčinami nějakého posunu a změn byly individuální osoby uvnitř KSČ a že veřejnost byla těmito reformními kroky dosti nakloněna, což by o několik let dříve bylo mnohem obtížnější.

Stejně jako všechny průmysly v zemi i ten filmový byl pod stranickým drobnohledem, ale s postupným příchodem uvolnění se i do kinematografie vnesla větší míra svobody a tvůrci měli alespoň o trochu volnější ruce. Než se tak ovšem stalo, předcházelo tomu období, které svobodné kreativitě příliš nepřálo. Na počátku šedesátých let, jak píše Jan Lukeš, „[...] česká kinematografie doslova skomírá v kleštích banskobystričské direktivy ‚aktivně bojovat za socialistickou přeměnu naší společnosti i za nový morální profil našeho člověka‘.“ V této době byl kulturní prostor zaplavován dopředu stanoveným počtem propagandistických snímků, takže pro

³ Na venkově dochází k poměrně masivnímu nárůstu počtu rodinných domů či nákupů televizí a automobilů. Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 173.

⁴ Tamtéž, s. 167.

⁵ Jan Rychlík, *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu. Pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848-1989*. Praha: ÚSD AV ČR 2007, s. 55-66.

⁶ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 168.

filmaře nebylo příliš možné pracovat s nějakou nápaditostí či invencí.⁷ Je tedy na místě klást si otázku, co stálo za obratem, který filmařům jejich ruce uvolnil.

V roce 1962 byla zrušena Ideově umělecká rada, jakožto jednotný schvalovací systém a naopak začaly jednotlivé rady existovat u každé tvůrčí skupiny⁸ zvláště.⁹ Větší míra svobody byla samozřejmě podmíněna i větší mírou zodpovědnosti vůči své výrobě a přijímaným látkám.¹⁰ Jak píše Petr Szczepanik ve své knize *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*, od roku 1962 ve skupinách působily ideově umělecké rady v nichž figurovali jak filmaři, tak kritici, literáti ad. intelektuálové a tyto skupiny „[...] dohlížely na celý tvůrčí proces a uplatňovaly neformální, ale efektivní management týmové práce a uměleckých kariér.“¹¹ Klíčovou změnou pro filmovou tvorbu bylo ovšem ukončení jednotného schvalovacího dohledu shora, které přirozeně umožnilo příval zajímavějších látek. Dalšími podstatnými kroky a momenty pak byly interní (ze strany KSČ) „přehodnocení“ restrikcí v kinematografii z roku 1959 a let následujících¹² či započetí debaty ohledně ekonomické reformy, způsobené kolapsem 3. pětiletky. V roce 1965 pak vznikl Svaz československých filmových a televizních umělců (FITES), který se stal později zásadním komunikačním prostředkem mezi tvůrci (spolu s rodící se občanskou společností) a mocí.¹³ A v neposlední řadě je třeba zmínit samotný státní monopol, který (za daných podmínek) mohl svobodnější tvorbě také přispět. Velmi výstižně to charakterizuje Jan Žalman, když si klade otázku, zda rozmach v kinematografii měl potřebné zázemí:

„Dá se namítnout, že tento příznivý vývoj nemohl nemít odpovídající příznivé zázemí. Měl je – s tím upřesněním, že se to netýkalo podmínek tvorby, nýbrž

⁷ Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart 2013, s. 96.

⁸ Od roku 1954 existovalo ve Filmovém studiu Barrandov 4-6 tvůrčích skupin (až do r. 1970), vždy v čele s produkčním šéfem a vedoucím dramaturgem. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 54-55.

⁹ Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno 2014, s. 9.

¹⁰ *Komplexní rozbor činnosti Československého filmu za rok 1962*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1963, s. 1-2.

¹¹ Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 54.

¹² Jarmila Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1997, s. 57-66. (Příloha 1: Řešení otevřených otázek ve filmu a informace o přehodnocení některých sporných jevů v literatuře a divadle. Materiál ideologického oddělení ÚV KSČ z dne 19. dubna 1963).

¹³ Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart 2013, s. 113-114.

podmínek práce. Tedy ekonomických a organizačních podmínek, vyplývajících ze systému, jenž – pravda – spočívá na výrobním, distribučním i obchodním monopolu, nicméně jenž při rozumné praxi a umělecké toleranci může nabídnout tvůrčí práci výhody v jiném systému stěží myslitelné: v tom, že neklade na první místo zisk; v tom, že osvobozuje umělce od existenčního a komerčního tlaku a umožňuje realizovat i finančně nákladný projekt bez nároku, že dostane své peníze zpět (loutkový film), a konečně v tom, že se nebrání přílivu nových lidí. Přičteme-li k tomu přechodné odbyrokratizování dramaturgického a schvalovacího procesu, k němuž došlo začátkem šedesátých let, máme zhruba pohromadě hlavní ekonomicko-organizační faktory, usnadnivší rozmach nové tvorby.“¹⁴

Z výňatku je zřejmé, že v této době sice stát držel nad filmovou tvorbou bič, ale zároveň pro ni byl slušnou oporou a jistotou. Oproštění se od komerčního tlaku, jak o něm píše Jan Žalman, je pro jakoukoliv tvorbu zásadním aspektem, na němž se dá stavět svoboda tvůrčí práce. Ze všeho výše uvedeného vyplývá, že podmínky, které měli tvůrci československé nové vlny u svých filmových debutů¹⁵, byly minimálně dostačující k tomu, aby tito výjimeční filmaři dostali prostor pro své umělecké vyjádření a oživili, a to vskutku nebyvalým způsobem, kinematografii šedesátých let.

Příčin pro to, jakým směrem se film začal v této době ubírat, bylo mnoho a rozhodně jej nelze shrnout pouze jako náhlé zjevení se mladých talentovaných tvůrců. Po druhé světové válce se do evropské kinematografie pomalu začaly vkrádat tendence a přístupy v mnoha ohledech revoluční. Filmy od diváka vyžadovaly více než předtím: aktivní participaci, intelekt či ochotu čelit nezkrášlené realitě. To vše přirozeně časem proniklo i do československého kulturního prostoru a ovlivnilo domácí tvůrce. Kdyby nebylo některých uvolnění, která jsem již zmínil výše nebo například pražské Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU), tvůrci by pravděpodobně neměli zdaleka takové příležitosti vstřebat zahraniční vlivy a poté je umělecky nasměrovat ke svým záměrům a potřebám sdělení. Vyprávět

¹⁴ Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008, s. 34.

¹⁵ Ať už jde o Formanova *Černého Petra* (1963), Chytilové *O něčem jiném* (1963), Němcovy *Démanty noci* (1964), Passerovo *Intimní osvětlení* (1965) či některý z jiných debutů, není pochyb o tom, že tyto snímky vypovídají nejen o mimořádných schopnostech svých tvůrců, ale také o době, ve které filmový průmysl umožnil jejich zrod, což by o pár let dříve bylo téměř nemyslitelné.

obrazem začalo znamenat podrobit realitu zkoumání, ať už šlo o realistickou nápodobu skutečnosti nebo o abstraktnější, skutečnost poetizující, metaforu. Opět bych si vypůjčil slova Jana Žalmana:

„Bez programových fanfár přechází tato tvorba od včerejších ‚revolučně romantických‘ koncepcí ke strážlivé analýze. Ideologická témata mizí z pláten. Mizí postavy s predikátem kladných hrdinů a s nimi ztrácí půdu pod nohama i všechn patos. Všední skutečnost se nesterilizuje, ‚je jaká je‘, ani se nepřikrašluje, ani neočerňuje – a hned vedle stojí tvorba, v níž explodují metafora; v níž poesie se obejde bez lyriky, ale jen málokdy bez ironie či bez hněvu, tvorba kriticky palčivá a svými básnickými prostředky tak osobitá, jak toho československý divák dosud nebyl svědkem.“¹⁶

Z výše řečeného je jasné, že šedesátá léta byla, co se týče uměleckých výbojů a rozkvětu, výjimečným obdobím, ale samozřejmě by bylo naivní myslet si, že šlo vše po částečném uvolnění hladce a bez zadrhnutí. Politická moc byla značným protivníkem všech tvůrců a děl, kteří nějak vybočovali z představ komunistické strany o tom, co je „správná“ kultura. Ve druhé polovině šedesátých let se nakumulovaly reformně orientované hlasy a rok 1967 se stal jakýmsi kulminačním bodem, ve kterém se tyto hlasy ozvaly dostatečně hlasitě na to, aby nemohly být ignorovány. V květnu tohoto roku vznesl na zasedání Národního shromáždění poslanec Jaroslav Pružinec svou interpelaci ohledně velké problematičnosti filmu *Sedmikrásky* (1966) režisérky Věry Chytilové a snímku Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1966).¹⁷ Obě díla byla označena za „zmetky“ a požadovalo se jejich stažení z kin.¹⁸ Filmy zcela logicky dráždily poslance svou provokativní nejednoznačností, kritickým přístupem a v případě *Sedmikrásek* pravděpodobně i svou experimentální formou. Nutno dodat, že jejich distribuce nakonec zakázána nebyla, pouze došlo k jejímu omezení.¹⁹

¹⁶ Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008, s. 27.

¹⁷ Spolu s těmito tituly se Jaroslav Pružinec střefoval i do jiných filmů. Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno 2014, s. 88.

¹⁸ Velký den poslance Pružince. *Scéna* 15, 1990, č. 6, s. 5.

¹⁹ Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno 2014, s. 88. Srov. Cysařová Jarmila (1997): *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha: ÚSD.

Zásadní událostí byl červnový IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, na kterém došlo k velmi otevřené kritice adresované režimu prezidenta Antonína Novotného.²⁰ Výrazná jména československé literatury²¹ zde pronesla své projevy a vyjádřila se tak ke kulturní politice v zemi. Kritizovala se cenzura, žádala se svoboda slova a byl zcela odsouzen stalinismus. Je ovšem potřeba zmínit, že takto neučinili všichni přítomní, někdo se vyjádřil prorežimně,²² řada účastníků neutrálně. Kritičtí jedinci ovšem nezůstali bez postihu, i když celkově byla reakce strany poněkud mírná a týkala se pouze členů KSČ.²³ Tato celá událost je však významná především tím, že zde poprvé veřejně zazněla kritika strany za její činy v minulosti a „tázání se po jejím současném morálním kreditu“.²⁴ Již zmiňovaný Jan Rychlík ke sjezdu v závěru své podkapitoly dodává: „Novotný a jeho věrní v předsednictvu ÚV KSČ z jednání sjezdu vyvodili ten důsledek, že bude třeba ‚přitáhnout opratě‘ a přiškrtit ‚příliš liberální‘ poměry. Jenže vývoj se už na podzim 1967 ubíral jiným směrem.“²⁵

Rok 1968 přinesl změny a možnosti do té doby nemyslitelné, i když je dobré mít na paměti, že přes veškeré tyto reformní kroky a uvolnění, které v tomto roce nastaly, byla v naší zemi stále u moci pouze jedna jediná politická strana. Nicméně zůstává pravdou, že zde došlo k nevídanému zmírnění dosavadního ideologického tlaku, a to především v tom smyslu, že KSČ již nezasahovala proti těm, kteří nesouzněli s jejím světonázorem a tolerovala i jiné přesvědčení a smýšlení. Avšak rozhodně neměla v plánu vzdát se svého postavení a důrazně odmítala vznik opoziční strany.²⁶ V podstatě ve všech různých oblastech se zásadně změnila poměry a celková pravidla hry. „[...] v hospodářství se prosazovaly tržní prvky, [...] železná opona na západních hranicích pozbývala smyslu“ a byly obnoveny některé „nekomunistické“ organizace.²⁷

V lednu roku 1968 padl režim prezidenta Antonína Novotného a na jeho post prvního tajemníka Ústředního výboru KSČ byl zvolen politik Alexander Dubček. Poté, v březnu, dostalo Československo po jedenácti letech i nového prezidenta, namísto

²⁰ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 185. Srov. *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů*. Protokol. Praha: Československý spisovatel 1968.

²¹ Mezi těmito spisovateli a publicisty byli Ludvík Vaculík, Milan Kundera, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Antonín Jaroslav Liehm či Václav Havel. Tamtéž.

²² *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů*. Protokol. Praha: Československý spisovatel 1968, s. 105-107.

²³ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 186.

²⁴ Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 124.

²⁵ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 187.

²⁶ Tamtéž, s. 191-192.

²⁷ Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 124.

Novotného nastoupil do úřadu Ludvík Svoboda. Za vedení Alexandera Dubčeka tak například došlo ke zrušení cenzurního dohledu, a to samozřejmě i ve Filmovém studiu Barrandov²⁸ (FSB). A tak se od tohoto momentu již nedělaly předběžné kontroly filmů s tím, že pouze v některých situacích měly tvůrčí skupiny požádat o prověření (vojenské či hospodářské otázky ČSSR).²⁹ Jan Žalman popisuje tehdejší změny v kinematografii následovně:

„Do ateliérů se vrátily ‚zamrzlé‘ látky: *Všichni dobří rodáci*, *Žert*, *Farářův konec*, a tím padly pod stůl i již připravené plány, jejichž cílem bylo přimět sociálněkritickou tvorbu, aby se vrátila ‚k pořádku‘. Začalo se pracovat na reorganizaci státního filmového podnikání (ne na jeho zrušení!), promýšlet nové koncepce filmové ekonomiky, novou praxi filmové distribuce i vývozu a tak dále.“³⁰

Změny nastávaly neobvykle rychle a byly poměrně radikální. Filmový průmysl byl zproštěn ideologického zatížení způsobem, který by si tvůrci do té doby mohli pouze tiše přát. Autor také hned záhy dodává, že „všechna tato iniciativa, [...] vycházela zdola a vznikala většinou živelně, v atmosféře právě tak velkých nadějí jako velkých nejistot.“³¹ Dále se také vyjadřuje k problematičnosti nového politického vedení, přičemž upozorňuje na jeho nejednotnost, na to, že nebylo s to zaujímat jasné postoje, vše oddalovalo, ale zároveň neustále operovalo s novými otázkami a požadavky. To vše přirozeně vyvolávalo neustálý neklid ve společnosti, neboť nikdo se nechtěl „vrátit v čase“. ³² Atmosféra pražského jara tak byla naplněna velkými ambicemi a vyhlídkami na lepší zítřky na jedné straně a značnou nejistotou a nestabilním prostředím na straně druhé.

²⁸ Cenzura byla ve FSB zrušena 24. března roku 1968. „Nepochybně šlo o reakci na ukončení činnosti Ústřední publikační správy, již 4. března cenzura v Československu fakticky zanikla (formálně ji zrušilo až Národní shromáždění na svém zasedání 25. - 26. června 1968).“ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012, s. 22.

²⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady vedení FSB.

³⁰ Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008, s. 36.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

Toto krátké období vzruchu také vyprovokovalo k aktivitě (ve veřejných záležitostech) nemálo obyvatel.³³ Probíhal zde tedy, do jisté míry, demokratizační proces hnaný, mimo jiné, i dlouho potlačovanou potřebou lidí podílet se na politickém životě v zemi. Těchto pár měsíců, nesoucích se na vlnách všech těchto kroků k větší svobodě, které jsem zmínil, se stalo v kontextu doby malým zázrakem, a to jak ve zpětném ohlédnutí pamětníků, tak v nazírání nás, kteří jsme tuto dobu nezažili. Není nijak překvapivé, že umělecká, tvůrčí a intelektuální sféra sehrála v tomto celém procesu důležitou roli. Jedním ze zásadních projevů této oblasti je nepochybně manifest *Dva tisíce slov*, který obsahoval několik podnětů a výzev k reformě KSČ.³⁴ To byl ale pouze jeden z projevů, byť pravděpodobně ten nejvýraznější, nespokojené a zároveň odhodlané komunity, která využila možnosti beztrestně vyjádřit vlastní názor. Ledy v době pražského jara tály nebyvalou rychlostí, bohužel však s rychlostí ještě větší a silou ještě intenzivnější udeřila vojska Varšavské smlouvy v srpnu téhož roku.

1.2 Od sovětské invaze ke konsolidaci

Rok 1968, respektive jeho druhá polovina, se stala jakýmsi zlomovým bodem, ve kterém se zásadně změnilo nahlížení obyvatel na celý socialismus. Před tímto rokem většina populace přeci jen přijímala tuto politickou myšlenku jako příznivou věc, vědoma si jejích chyb, ale přesto naplněna nadějí, že se postupně různé vady odstraní. Po jediné srpnové noci a následného přerušení všech reformních snah byly tyto plamínky nadějí uhašeny, i když u některých lidí to trvalo déle, než zcela vyhasly.³⁵ V kontrastu s měsíci před touto událostí byl náhlý obrat pro mnohé pochopitelně velkou deziluzí.

³³ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012, s. 23.

³⁴ Tento dokument (v celém svém znění: *Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem*), jehož autorem byl Ludvík Vaculík, zveřejnila 27. června 1968 čtyři různá periodika. Podepsalo jej přes sto tisíc osob, mezi nimiž byla pochopitelně i známá jména, která později, s nástupem normalizace, za své signatury pykala. Dokument byl politiky v parlamentu zprvu označen za kontrarevoluční, po objasnění ze strany delegace v budově ÚV KSČ předsednictvo ústředního výboru uznalo, že „jeho sepsání mohlo být vedeno poctivými úmysly“. Tamtéž, s. 24-25.

³⁵ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 191.

Vojska Varšavské smlouvy, která v noci z 20. na 21. srpen vpadla na území Československa, byla ve svých záměrech nekompromisní. Je proto při nejmenším udivující, že SSSR spoléhal na sympatie Čechů a Slováků k jejich národu a počítal s tím, že vezmou v potaz události v roce 1945.³⁶ Stanovisko v Československu však bylo jednoznačné, neboť sovětská agresivní intervence byla nepřijatelná.³⁷ Poměrně detailně to popisuje historik Rychlík: „Obyvatelstvo proti jejich postupu zatarasovalo silnice, na vojáky házelo kamení, v Praze se dokonce podařilo několik tanků poškodit [...] V zemi vypukla generální stávka a absolutní pasivní resistance spočívající v politice nulové kooperace s okupanty.“ V tomto bodě autor taktéž píše, že vedení státu nešlo Sovětům zprvu na ruku a byla zde naopak snaha o zachování suverenity. SSSR měl v úmyslu založit „revoluční dělnicko-rolnickou vládu“, avšak prezident Svoboda toto jmenování kolaborantské vlády zavrhl.³⁸ Nicméně komunistická strana rozhodně nepodněcovala obyvatelstvo k činům, které zde zmiňují, ba naopak sám ÚV KSČ (poté i prezident) vyzval občany, aby „nekladli postupujícím vojskům odpor“.³⁹ Statečnost prezidenta Svobody byla však jen zdánlivá, neboť právě on sestavil československou delegaci, která odjela přímo za prvním tajemníkem Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS) L. I. Brežněvem vyjednávat o stávající situaci, což, nepříliš překvapivě, skončilo úplnou kapitulací naší delegace před požadavky KSSS.⁴⁰ Všechny dosavadní naděje vyprchaly právě v tomto momentu. Byl zde totiž podepsán tzv. *Moskevský protokol*, který zavazoval ČSSR, aby znovu zavedla kontrolu ve sdělovacích prostředcích, zrušila všechny organizace, které byli protirežimní, zlegalizovala „dočasnou“ okupaci sovětských vojsk a samozřejmě provedla různé personální změny.⁴¹

³⁶ Tamtéž, s. 228.

³⁷ Zde bych rád poznamenal, že intervenci zavrhl mnoho zemí (dokonce komunistické strany ve Francii a Itálii stály na straně ČSSR), avšak ne všechny. Ze zemí východního bloku toto jednání nesporně odsoudily pouze Jugoslávie s Rumunskem, přičemž Rumunsko bylo jediné členem Varšavské smlouvy. Tamtéž, s. 231.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012, s. 26-27.

⁴⁰ Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020, s. 232. Srov. Sovětský stenografický záznam jednání viz Jitka Vondrová, Jaromír Navrátil (ed.), *Mezinárodní souvislosti*, PDČSK, 4/2, dok. 156, s. 234-248, československý záznam tamtéž, dok. 157, s. 250-253.

⁴¹ Sovětský svaz se naopak zavázal stáhnout, „po konsolidaci poměrů“, svá vojska z měst a později (což nebylo přesně řečeno) i z ČSSR. Podstatné je ovšem především to, že tento protokol nebyl z právního hlediska vůbec platný. Tamtéž, s. 232-233. Srov. Text protokolu viz Václav Kural a kol., *Československo roku 1968. I.*, s. 197-204.

V osmém měsíci roku 1968 se tak rázem zhroutilo vše, o co se mnoho lidí předchozí půl rok snažilo a opíralo. Považovat tuto událost pouze za politickou změnu by bylo při nejmenším neuctivé k řadě mrtvých či zraněných občanů ČSSR.⁴² Byla to národní tragédie a trauma, které poznamenaly Československou společnost na dalších několik desítek let. Tím smutněji vyznívá fakt, že sovětská interpretace srpnové okupace je diametrálně odlišná od skutečnosti. Tamní propaganda po všech událostech vylíčila důvody intervence tak, že byl v Československu socialismus jako takový v ohrožení, že celé reformní hnutí bylo loutkou Západu a spousta dalších interpretací, které byly však zcela lživé.⁴³

⁴² „Podle dodatečného vyšetřování československé generální prokuratury bylo jen ve dnech od 21. srpna do 3. září okupanty při různých srážkách s demonstranty 72 československých občanů zabito, 266 těžce zraněno a 436 zraněno lehce. Mrtví a ranění byli samozřejmě i na straně okupantů, byť ve většině případů šlo o oběti různých neštěstí a nehod [...] Vysloveně úmyslně zabit československými občany byl pouze jeden okupační voják [...]“ Tamtéž, s. 234.

⁴³ Tamtéž, s. 235.

2. Fenomén crazy komedie

Mnou vybrané filmy jsem již v úvodu této práce označil jako parodii na gangsterský žánr („*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“), sci-fi komedii („*Pane, vy jste vdova!*“) a oba pak jako crazy komedii. Považuji zde tedy za příhodné objasnit tuto žánrovou kategorii se kterou pracuji, co se týče jejího vymezení a postavení.

Termín „crazy komedie“ je ovšem poměrně nejednoznačný, a tak je jeho použití problematické. Můžeme si pod ním totiž představit několik typů komedií bláznivého rázu, neboť to, čím a v jaké míře jsou „crazy“ může mít zkrátka více podob. Myslím, že tedy záleží na tom, jakým způsobem nahlížíme na samotný termín a jakou šíři aplikovatelnosti mu přisoudíme. Pokud budeme crazy komedii chápat jako jakýmkoliv způsobem ztřeštěnou komedii, můžeme pak pod toto označení směle zařadit i jakoukoli parodii, byť jde samozřejmě o dva jiné pojmy, které nejsou významově shodné nebo „klasičtější“ komedii, která je jen bláznivá svými vyhrocenými situacemi – například film *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (1976). Proto bych se přikláněl k užšímu vymezení tohoto subžánru. Tohle však v tuto chvíli není až tak podstatné, pro mě je spíše důležité, že zdaleka ne každá crazy komedie je například parodií. Proto sem můžeme zařadit film „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“, stejně jako film „*Pane, vy jste vdova!*“, navzdory jejich rozličnému uchopení komiky.

Tento subžánr si můžeme stručně definovat jako komedii, která na úrovni obsahu (a případně i formy) přináší divákovi něco, co je, řekněme v klasické komedii, netradiční a co se vymyká svou „bláznivou“ povahou. Petra Hanáková ve svém textu *The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s* shledává tyto crazy komedie pozoruhodnými svou hybridní povahou, která se projevuje v mísení různých stylistických a generických znaků.⁴⁴ Dále se také vymezuje proti čtení těchto komedií jako parodií či satir a domnívá se, že dosahují nového hybridní tvaru, který tyto kategorie přesahuje.⁴⁵

⁴⁴ Petra Hanáková, *The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s*. In: Eva Näripea, Andreas Trossek, eds. *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2008.

⁴⁵ Tamtéž, s. 114-115.

Široký žánr komedie se tu často propojuje s jiným filmovým žánrem či subžánrem (sci-fi, fantasy, pohádka, špionážní film) a s velkou mírou nadsázky nás tak crazy komedie vtahuje do fiktivního světa, který je na hony vzdálen od světa filmového diváka. Z tohoto důvodu se staly v době normalizace crazy komedie 70. a 80. let jakousi formou úniku, což byl jedním z důvodů jejich velké návštěvnosti a oblíbenosti. Tyto filmy plnily během normalizace svůj účel nenáročné zábavy pro masové publikum a těžko je můžeme označit za vysloveně podvratné, ovšem to neznamená, že nešlo o propracovaný subžánr a že jej lze číst pouze jako tvorbu politicky konformních autorů.⁴⁶

Zde jsme si tedy charakterizovali a vymezili tento specifický subžánr, který se v kinematografii v období normalizace stal svým způsobem fenoménem. Všechny tyto crazy komedie mají ze své podstaty jednu společnou věc, na které stojí a tou je samozřejmě komika. Proto mi nyní dovoluňte teoreticky uchopit komiku na obecnější rovině.

Vycházím zde z pojetí komiky podle francouzského filozofa Henriho Bergsona, jenž rozděluje komiku na 3 druhy: situační, charakterovou a slovní. První jmenovaný druh komiky stojí na situacích a událostech, jenž se postavám přihodí a které přináší humor například díky jisté dávce škodolibosti diváka či svou absurdní povahou. Velmi častý zdroj situační komiky je například nedorozumění. V těchto situacích se postavy nějak projevují a odhalují divákovi své povahové rysy a tím se dostáváme k druhému druhu komiky, tedy té charakterové. Ta naopak staví čistě na charakterech postav, které jsou pro diváka něčím komické. Často jsou to nedostatky dané figury či její výstřednosti, v každém případě jde o postavy, které se něčím liší a jsou tak snadno zapamatovatelné. Komický může být způsob mluvy, opakující se gesta nebo jen fyziognomie dané postavy. V neposlední řadě Bergson vyděluje slovní komiku, která se na první pohled může zdát jako součást předchozích dvou druhů, ale není tomu tak. Slova jsou často prostředkem situační i charakterové komiky, avšak zavedení tohoto třetího druhu má své opodstatnění. Autor sám uvádí, že je třeba rozlišovat mezi komikou, která je slovy vyjádřena a komikou, která je jimi vytvořena. Slovní komika tedy stojí na práci s jazykem – na větné stavbě a volbě slov. Sám jazyk se zde stává

⁴⁶ Tamtéž, s. 112.

zdrojem humoru. Může tak jít například o různé slovní hříčky, vulgarismy, cizí slova či zkomolení slov. Považuji taktéž za důležité zdůraznit, že všechny tyto druhy komiky se protínají, to znamená že komický efekt je téměř vždy složen z více druhů komiky.⁴⁷ Z tohoto důvodu je často těžké určit o jaký druh komiky jde, a právě o to se pokusím v hlavní části této bakalářské práce. Zaměřím se na jednotlivé konkrétní příklady z obou filmů a budu dle této kategorizace analyzovat humor zde obsažený. Dalo by se tedy říci, že jsem si zde rozprostřel jakýsi teoretický rámec, jehož jednotlivé prvky poté budu rozkrývat v dílčích složkách filmu.

⁴⁷ Henri Bergson, *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993.

ČÁST II.
KOMPARATIVNÍ ANALÝZY FILMŮ
S JEJICH LITERÁRNÍMI A TECHNICKÝMI SCÉNÁŘI

3. Badatelský záměr a metodologické uchopení

V této hlavní části mé bakalářské práce se již budu plně věnovat dvěma vybraným filmovým titulům a komparativně analyzovat literární (LS) a technické scénáře (TS)⁴⁸ a hotová audiovizuální díla. Rád bych na tomto místě alespoň krátce vysvětlil, proč má volba padla zrovna na tyto dva snímky. Filmy „*Pane, vy jste vdova!*“ a „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ se oba nesmazatelně zapsaly do paměti několika diváckých generací a staly se kultovními klasikami, které lze jen těžko přehlédnout. Mohlo by se tak možná zdát, že byl pro mě tento výběr jednoznačný a že jsem se řídil svými sympatiemi k těmto filmům, pravdou však je, že selektivní proces byl v tomto případě o něco složitější.

Věděl jsem, že se chci věnovat svéráznému subžánru crazy komedie a že mě zajímají primárně dvě jména, Václav Vorlíček a Oldřich Lipský. Vyloučil jsem nejprve filmy pro děti a mládež, kterým se oba tvůrci také věnovali, tzn. všechny pohádky a filmy s pohádkovými motivy. Využil jsem autorské postavy Miloše Macourka jakožto spojovacího prvku mezi oběma tvůrci, neboť právě tato „macourkovská linie“ (ve své komediální svébytnosti a originalitě námětů) mě v jejich dílech zajímala nejvíce. Tímto se vyřadila ze hry jména jiných scenáristů, kteří s režiséry pracovali (Jiří Brdečka, dvojice Smoljak-Svěrák atd.). Po této značné eliminaci několika snímků z filmografií obou tvůrců jsem se rozhodl právě pro tyto dvě komedie, vnímal jsem je (po formální či námětové stránce) jako ty nejvýraznější, a tudíž nejvhodnější pro bližší zkoumání a samozřejmě jsem potřeboval, aby každý film nebyl ze zcela jiné dekády. Především jsem se však rozhodl konkrétně pro tyto snímky z toho důvodu, že jsou dostatečně odlišné (obsahem i formou), ale zároveň mají několik společných

⁴⁸ Tyto základní zdroje jsem (vzhledem k pandemii koronaviru) byl nucen shánět porůznu, což bylo obtížné a zdlouhavé. Potřeboval jsem literární i technický scénář k oběma snímkům, přičemž každý ze čtyř materiálů jsem nakonec sehnal zcela jinde a jinak. Situace byla problematická především kvůli nemožnosti prostudovat scénáře prezenčně v knihovně Národního filmového archivu, který všechny čtyři potřebné dokumenty má. Literární scénář (a další materiály) k filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ mi laskavě poskytla docentka Lucie Česálková na základě svých vlastních dřívějších výzkumů. Poté jsem naopak literární scénář k filmu „*Pane, vy jste vdova!*“ získal od Městské knihovny v Praze, která tento materiál měla k dispozici pouze prezenčně, což v pandemii nebylo možné uskutečnit, ale laskaví zaměstnanci mi scénář okopírovali. Nejsložitější cesta vedla k technickému scénáři tohoto Vorlíčkova filmu, a sice přes kontaktování režisérova vnuka, pana Tomáše Hořavy, který mi celý dokument nafotil a poslal. Poslední chybějící materiál jsem získal standardní cestou teprve po uvolnění opatření, z již zmíněné knihovny NFA.

jmenovatelů, díky čemuž mohu zkoumat, jak se stejnými prvky pracovali dva různí tvůrci a filmové produkce.

Literární a technické scénáře⁴⁹ jsou tedy jádrem této práce, nyní bych jen ve stručnosti představil tento materiál, který jsem měl k dispozici, aby se čtenář lépe orientoval ve způsobu mého zkoumání a komparativní práce.

U filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ jsem měl k dispozici dva literární scénáře, s tím, že, jak jsem zjistil, nešlo o dvě různé verze, ale o jednu a tu samou. Jde o 4. verzi⁵⁰ LS z února roku 1970, s tím, že jsem měl k dispozici i její předcházející variantu. Ta obsahuje pár ručně psaných poznámek týkající se nutných úprav v budoucnu (přesnější expozice některých aspektů děje, srozumitelnost pro diváka atd.) a viditelnou (přepisování) stylistickou úpravu textu. V druhém dokumentu jsou pak tyto stylistické úpravy již přepsány do souvislého textu, avšak ručně psané poznámky zde ještě nejsou zohledněny. Z poznámky na konci LS se dozvíme, že autoři vědí o jednotlivých nedostacích a že technický scénář bude tak upravenou další verzí LS, samozřejmě již se svými technickými aspekty. Z tohoto vyjádření také vím, že jsem měl v rukou poslední verzi LS. Tuto autorskou poznámku si zde dovoluji citovat, znění je následující:

„Tento scénář byl psán v značné časové tísní. Průběhem práce se docházelo k lepším nápadům, týkajícím se sekvencí, které už byly napsány. Bohužel, nebyl čas je přepsat. Týká se to lepšího exponování gagů, lepších příprav jednotlivých situací a pod. Čtenář tyto chyby při četbě pochopitelně pozná a bude nám je vytýkat. Víme o nich. Budou opraveny v technickém scénáři.

⁴⁹ Na tomto místě bych rád alespoň krátce definoval tyto dva pojmy a upozornil na nutné rozlišení mezi nimi. Literární (LS) a technický scénář (TS) jsou jakožto dokumenty propojeny, ale každý z nich má odlišnou funkci. LS je prvním (nejkomplexnějším) textem, který představuje dějovou linku filmu, postavy, dialogy a další bližší specifika týkající se zamýšleného díla. Vymezuje narativní stránku filmu, mizanscenu a je určen všem, kdo se podílí na výrobě filmu nebo nějak ovlivňují jeho vznik (např. při schvalovacím procesu). Strukturován bývá konvenčně dle místa a času děje, tzn. rozdělen na obrazy (scény) označené dle denní doby (den/noc atd.) a vnitřního či venkovního prostoru (exteriér/interiér). Všechna další bližší specifika technického rázu spojeného s realizačním procesem jsou obsažena v TS, který ten literární rozvíjí a doplňuje. V TS, který je již určen především členům filmového štábu a podílí se na něm hlavně režisér a kameraman, jsou rozvedeny (obraz po obraze) konkrétní prvky spojené s technickými složkami filmu jako je kamera, zvuk a střih. Tento dokument slouží k vytvoření představy o zamýšlené estetice a stylu a samozřejmě také technické (finanční) náročnosti.

⁵⁰ Číslo verze uvádím dle informace na internetovém portálu knihovny NFA.

Dostupný na WWW: <https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/detail-nfa_un_cat-036067-ctyri-vrazdy-staci-drahoušku/?disprec=1&iset=2> [cit. 5. 8. 2022].

Jde především o tato místa, resp. o tyto důležité detaily:

Jenifer zbožňuje Georga ne proto, že je surovým vrahem, ale že je mstitelem bezpráví. Záleží na tom, jak bude exponována první vražda a její okolnosti. Busty paní Harringtonové musejí být lépe exponovány, aby vyšel jejich parodický význam, směřující ke kritice dnešní společnosti.

Technické detaily: parkoviště musí být exponováno při prvním pohledu z okna mansardy. Gogo musí být opilý vždycky, už od počátku. Atd.“⁵¹

Vidíme tedy, že důvodem pro neupravení byla časová tíseň. TS lze tedy brát (kromě svého základního významu a funkce) jako další verzi LS. U technického scénáře jsem pracoval s 1. verzí⁵² z února 1970. U ní nejsem schopen říci s jistotou, zda šlo o poslední verzi a další nevznikla. Jedná se o verzi z února a TS byl před natáčením schválen z dubna tohoto roku (viz. tabulka v 5. a 6. kapitole).

V neposlední řadě jsem u filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ vycházel z výrobní zprávy, která mi poskytla ještě širší představu o produkční historii tohoto snímku.

U filmu „*Pane, vy jste vdova!*“ to pak bylo značně jednodušší. Jednak jsem neměl k dispozici výrobní zprávu, kde bych některé tyto doplňující a rozšiřující informace mohl dohledat. Co se týče samotných scénářů měl jsem k dispozici LS z května roku 1969 a TS z listopadu 1969. Nebylo možné jako u *Vražd* dohledat o jaké jde verze, ale domnívám se, že v obou případech jsou to poslední verze scénářů, neboť právě v květnu a listopadu 1969 došlo k jejich schválení.

⁵¹ Jsem si vědom chyb v této citované poznámce, ale pro úplnost jsem je neopravoval. Viz Literární scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. Archiv Barrandov Studio a.s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty.

⁵² Dostupný na WWW: <https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/detail-nfa_un_cat-036068-ctyri-vrazdy-staci-drahoušku/?disprec=2&iset=2> [cit. 5. 8. 2022].

Nyní bych rád představil zcela klíčovou studii pro mou práci, a sice monografii Iana W. Macdonalda⁵³ *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Tato zásadní publikace pro scénaristická studia (screenwriting studies), jakožto vědní disciplínu, pohlíží na scénaristiku jako na svébytný druh profese a oblasti na poli audiovizuálu, na níž působí mnoho vlivů a jejíž zkoumání je komplikované, protože jde o praxi, která má sloužit procesům širší praxe – činnost ze které přímo nevznikne konečný „produkt“.⁵⁴ Macdonaldovo vymezení odlišuje jeho publikaci, mimo jiné, od různých scénaristických příruček a manuálů. Autorovi nejde o výklad pravidel a pouček o tom, jak psát scénáře, ale chce pochopit praktiky toho, jak jsou napsány a určit společné vzorce a normy, které ukazují, jak mnoho praktik a samotných textů fungovalo v praxi.⁵⁵

Ústředním pojmem, se kterým Macdonald napříč celou knihou pracuje, je tzv. *screen idea*, což můžeme volně přeložit do češtiny jako „představa výsledného (audio)vizuálního díla“. Takovýto překlad vystihuje mínění autora nejvíce, neboť odkazuje k širšímu poli (audio)vizuálních textů (k tomu, co autor nazývá *screenwork*) do něhož lze řadit i jiná média, než je pouze film, například videohry. Já jsem se však pro tuto práci rozhodl použít konkrétněji vymezený výraz *představa výsledného filmu*.⁵⁶ Tímto pojmem označuje Macdonald jakousi imaginární koncepci, to, co si scenáristé myslí, že píšou a vytvářejí. *Představa výsledného filmu* prochází vývojem podle toho, jak se vyvíjí scénář. Každá další verze scénáře je další verzí *představy výsledného filmu*, která se ovšem dále vyvíjí i v dalších fázích vzniku filmu s tím, že hotové filmové dílo je opět další verzí této představy. Taková koncepce samozřejmě nemůže být ze své podstaty zcela jednotná, Macdonald tuto skutečnost přibližuje následovně:

⁵³ Doktor I. W. Macdonald je britský filmový historik a teoretik, který se specializuje na oblast scénaristiky. Pracoval v několika britských televizích a působil na několika vysokých školách. Od svého doktorátu v roce 2005 pomohl etablovat scénaristická studia (screenwriting studies) jako akademický obor. Dostupný na WWW: <<https://independent.academia.edu/IanMacdonald47>> [cit. 9. 7. 2022].

⁵⁴ Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, s. 15.

⁵⁵ Tamtéž, s. 37.

⁵⁶ Jistě se nabízí překládat pojem čistě jako „filmová idea/představa“, a tím se více držet neurčitosti, která je v anglickém originále, rozhodl jsem se však pro tuto cestu, kterou považuji za čtenářsky přístupnější a srozumitelnější.

„Představa výsledného filmu existuje v myslích všech lidí, kteří jsou součástí její výroby (scenárista, producent, režisér a další), ačkoli to přirozeně nikdy nemůže být zcela stejná představa a nikdy nebude kompletní. Nicméně je možné o ní diskutovat prostřednictvím sdíleného chápání této skupiny; což může vycházet z přesvědčení, praxí a zvyklostí těch, kteří produkují film a z tvůrčích schopností a dispozic těch, kteří o ní diskutují.“⁵⁷

Představa výsledného filmu je tedy na jednu stranu značně individuální a subjektivní záležitostí, ale zároveň tím, že se sdílí v profesní skupině lidí, ve které fungují určité konvence a uvažování, se stává něčím kolektivním, avšak nikdy již ve zcela stejné podobě.

Macdonald zdůrazňuje také flexibilitu, kterou sebou nese aplikace tohoto pojmu a doslova odděluje její význam od pojmů jako jsou *fabule* či *syžet*, tak jak s nimi pracuje David Bordwell. *Představa výsledného filmu* v sobě totiž oba tyto pojmy může obsahovat, je něčím, co je přesahuje. Díky tomu je možné (v rámci scénaristických studií) pracovat se všemi možnými dostupnými texty⁵⁸, protože ty se všechny k této představě vztahují, neboť sama o sobě existuje v mnohosti.

Dalším základním pojmem je pak, svojí definicí značně jednodušší, *Screen Idea Work Group (SIWG)*⁵⁹ u něhož pro zjednodušení budu používat pouze český překlad *pracovní skupina*. Ta je tvořena každým pracovníkem, který nějak přispívá k vývoji *představy výsledného filmu*.⁶⁰ Mohlo by se tedy zdát, že kdokoli v této skupině má

⁵⁷ „The screen idea exists in the minds of all those involved in its production (screenwriter, producer, director and others), though of course it can never be exactly the same idea and it will never be complete. It can, however, be discussed in terms common to the shared understandings of this group; and these may emanate from the beliefs, the practices and conventions of those producing the film, and from the habitus and dispositions of those who discuss it.“ Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, s. 5. (Překlad autora)

⁵⁸ Dostupnými texty mám zde na mysli jednak různé verze scénářů, ale také další materiál, jako jsou různé synopse, filmové povídky, informace o obsazení, výrobní zprávy atd. Není proto například nutné najít nejpůvodnější či nejspolehlivější zdroj, protože všechny tyto „dokumenty“ jsou samy o sobě důkazy nějaké verze představy výsledného filmu.

⁵⁹ Jako *pracovní skupinu* (SIWG), v případě socialistického zřízení, můžeme označit tvůrčí skupiny, potažmo dramaturgické skupiny, které v této éře za každým filmem stály. Rok výroby obou snímků, se kterými pracuji, tedy rok 1970, byl v tomto ohledu zlomový. Do tohoto roku fungovaly ve Filmovém studiu Barrandov tvůrčí skupiny v čele s produkčním šéfem a vedoucím dramaturgem (+ dalších asi 7-8 členů). Od roku 1970 se tvůrčí skupiny změnilly na skupiny dramaturgické – vzrostl jejich počet a změnil se systém fungování. Tím, že se oba filmy svým vznikem nachází na tomto „pomezí“ vztahovala se k oběma jak dramaturgická skupina, tak ještě ta tvůrčí. Viz Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 52-54.

⁶⁰ Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, s. 11.

přístup k *představě výsledného filmu* a teoreticky mohou být přijaty nápady každého člena. Macdonald však upozorňuje, že zde existuje složité řízení a dohled nad tvořením rozhodnutí o dílčích věcech. Uvnitř *pracovní skupiny* funguje dle tohoto autora užší a volnější členství. Užší členství je jádrem skupiny, má rozhodovací pravomoc a uznávaného lídra; volnější pak tvoří řada přispěvatelů, přičemž rozdělení mezi nimi se může měnit. Ono jádro představuje ve filmu konvenčně „trojúhelník“ režisér – scenárista – producent, ale v podstatě může zahrnovat každého, kdo má moc se k němu připojit.⁶¹

Macdonald také navrhuje čtyři fáze během nichž se *představa výsledného filmu* vyvíjí. Jde o fáze návrhu, vývoje, realizace a re-prezentace, přičemž každá si klade jiný cíl, vyžaduje trochu jiné personální složení *pracovní skupiny* a přináší tak logicky jinou formu textu. V první fázi jde o návrh *představy výsledného filmu*, který se ve zestručnělé podobě prezentuje tak, aby projekt někoho zaujal a mohla začít druhá fáze, tedy vývoj scénáře (*představy výsledného filmu*). Po dokončení scénáře se tato představa stává ve třetí fázi postupně více skutečnou tím, jak se projekt realizuje a poslední fáze se týká budoucnosti *představy výsledného filmu* ještě po samotném uvedení snímku, tedy například vydání filmového scénáře pro veřejnost či novelizace filmu. Macdonald upozorňuje, že v praxi se tyto fáze často různě překrývají, jakkoli se zdají být striktně posloupné.⁶²

V této práci se budu zabývat vývojem *představy výsledného filmu* ve fázích vývoje a realizace (zcela okrajově ve fázi návrhu). Tento Macdonaldův systém a koncept budu aplikovat na konkrétní aspekty či prvky filmu a snažit se komparativním pohledem přijít na to, k jakým posunům (od scénářů k filmu) zde došlo a co zatím mohlo stát, případně co to vypovídá o produkci daného filmu.

⁶¹ Tamtéž, s. 73-74.

⁶² Tamtéž, s. 74-75.

4. Komika

Tato podkapitola si klade za cíl podat čtenáři komplexní rozbor humoru obou crazy komedií, přesto, že komice se budu průběžně věnovat i v některých dalších podkapitolách, neboť je přirozeně tím, co všemi složkami těchto filmů prorůstá. Zde se tedy zaměřím na obecnější charakteristiku humoru v těchto komediích, představím jejich znaky a specifika a také popíšu, jakým způsobem se ve filmech konkrétně projevovaly. Samozřejmě zde přizvu do hry již samotné scénáře, ve kterých se zaměřím právě na scenáristickou práci s komikou a jak se tato práce otiskla v dokončených filmech. Budu zde postupně rozebírat jednotlivé atributy komiky a konfrontovat je s oběma snímky, které tím tak zároveň v této rovině porovnám. Využiji zde také samozřejmě již zmíněné Bergsonovy tři druhy komiky.

4.1 Charakteristika komiky

Režisér Oldřich Lipský inklinoval ve většině svých filmových komediích ke grotesknímu vidění a jím stvořené fikční světy byly často naplněny vyhrocenou hravostí a parodií.⁶³ Příběh o nebohém Georgu Camelovi, kterému opakovaně vstupují do života mrtví, nebyl rozhodně v tomto směru výjimkou. Tento snímek vychází z populárního žánru „gangsterky“, jenž se právě stal předmětem parodie a z jeho podstaty se film nese na vlně černého humoru.

Byť jde o dva tvůrce crazy komedií, jejich přístup k humoru se značně lišil. Václav Vorlíček preferoval spíše suchý anglický humor, byť jím vytvořené fikční světy byly také plné ztřeštěných situací a nespoutané fantazie. Tento tvůrce využíval ovšem v porovnání s režisérem Lipským výrazně umírněnější prostředky pro dosažení komického efektu – ať už se bavíme o režijním vedení herců či o některých formálních postupech.

⁶³ Oldřich Lipský byl silně fascinován a ovlivněn fenoménem cirkusu (také ho opakovaně ve svých filmech tematizoval), který se ve své vyhrocené pompéznosti a klaunství do jeho filmů otiskl. Dále u něj lze pozorovat vlivy filmové grotesky a jak dokládá sama jeho dcera v dokumentárním cyklu České televize Příběhy slavných: Tak tohle je ten svět... (2005), byl také ovlivněn meziválečnou avantgardou, odkud pramení jeho tendence zlehčování pompéznosti. Dostupný na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/405235100211009/>> [cit. 29. 7. 2022].

Tvůrci *Vražd* posunuli humor knihy do parodické roviny a vystavěli si vlastní (parodický) svět, kde platí pouze a jenom jejich vlastní autorská pravidla, která však mají primární účel pobavit diváka. Hlavními poznávacími znaky parodičnosti filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ je neúnavná vyhrocenost na úrovni obsahu i formy. Humor vyvěrající z takto postaveného parodického konceptu se samozřejmě pojí s notnou dávkou nadsázky a tvůrci si díky tomu mohli dovolit (v rámci toho, co bylo průchozí přes tehdejší komunistické vedení) téměř vše. Naopak ve *Vdově* by se na první pohled mohlo zdát, že jde o klasickou komedii, protože zde takovouto vyhrocenost nenajdeme.⁶⁴ Humor zde stojí na přesně „vypilovaných“ dialozích a na konfrontaci fantastických prvků s „běžným světem“, jaký divák zná. To vytváří absurdní situace, které jsou komické – zde navíc prorostlé velmi cynickým černým humorem.

Nyní bych se vrátil, k již rozebíraným druhům komiky podle Henriho Bergsona a podíval se na konkrétní příklady z obou filmů. Bergsonova klasifikace komiky nám totiž velmi snadno umožní uvědomit si, že tyto crazy komedie jsou svým humorem strhující právě proto, že jsou ve všech třech typech výrazné a zároveň na všech třech stojí.

4.1.1 Situační komika

V první řadě se tedy podíváme na situační komiku, které je ve snímcích opravdu plno, předností jak tohoto, tak mého druhého zvoleného titulu, je právě to, že oba jejich scenáristické tandemy dokázaly strukturovat a vystavět naraci tak, že jsou složeny z téměř nepřetržitého přísunu situační komiky. Jestliže jsme si řekli, že situační komika často staví na nedorozumění, pak se nabízí hned dva příklady, které jsou téměř učebnicovými příklady a zároveň jsou tím, co vstoupilo u obou filmů do širšího povědomí.

Ve filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ si paní Harringtonová (Marie Rosůlková) vyloží tajné policejní přezdívky „ručník“ a „mýdlo“ jako žádost o poskytnutí

⁶⁴ Ve filmu je pár scén, které se pohybují na hranici parodie, ale zde mám na mysli celkové ladění snímku, co se přístupu k humoru týče.

hygienických potřeb.⁶⁵ Ve druhém filmu jde pak o mylnou představu Evelyny – Fanny (Iva Janžurová)⁶⁶, že má zabít někoho na jevišti divadla.⁶⁷

Tento druh komiky ve filmech klíčí z nedorozumění, ale stejně tak i z jiných stále opakujících se případů jako jsou trapasy (*Vraždy*: snaha Georga ukrýt mrtvolu Dr. Portera ve své posteli⁶⁸, *Vdova*: Bloom přepadává Evelynu u divadla před jejím manželem⁶⁹), nečekaný vývoj situace (*Vraždy*: očekáváme další mrtvolu a ze dveří vypadne paní Harringtonová⁷⁰, *Vdova*: služebná šlape na parketu – padá žaluzie a Keletti přichází o hlavu⁷¹) a mnohé další.

Mnoho scén, které pracují se situační komikou byly přítomné již v LS. Posun od scénáře k filmům byl tak spíše v tom, že se tyto scény dále vyvíjely a cizelovaly přes TS až do konečné podoby filmů. Za „roztančením“ nějaké situace tak, aby byla skutečně naplněna humorem stojí pochopitelně velký kus scenáristické práce. *Představa výsledného filmu* prošla v tomto ohledu tedy vývojem ve smyslu „vybroušení“ jednotlivých gagů a point. Zde pokládám za důležité poznamenat, že zatímco *Vraždy* byly v LS ještě v mnohém nedotažené a obsahovaly několik scén, které neměly takový komický potenciál, jako ty, které známe z filmu, tak *Vdova* již v LS (který se také v mnohém liší a je zde plnou scén navíc) držela úroveň komiky o něco výše. Ve *Vraždách* měli tvůrci tendenci některé scény protahovat, a nakonec tak došlo k jejich autorskému „osekání“.

4.1.2 Slovní komika

Slovní komika byla další z předností těchto dvou scenáristických tandemů, jejímž prostřednictvím dodali filmovému humoru další rozměr. Ve filmu *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“* se objevuje několik fiktivních slov, novotvarů a slovních hříček. Většina z nich jsou smyšlené názvy, buď zeměpisné nebo označující produkty fikčního světa. Tyto slova buď odkazují na skutečné názvy tak, abychom je, jako diváci, dokázali přesně identifikovat nebo jen nějak parodizují realitu. Například New Yortek (New

⁶⁵ Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*, 65. obraz.

⁶⁶ Toto označení postav používám i v příložené segmentaci a používali ho tvůrci ve scénářích, jelikož jde vždy o mozek (vědomí) nějaké postavy v cizím těle jiné postavy. První jméno odkazuje na tělo, druhé na mozek.

⁶⁷ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - *„Pane, vy jste vdova!“*, 105. obraz.

⁶⁸ Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*, 11. obraz.

⁶⁹ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - *„Pane, vy jste vdova!“*, 40. obraz.

⁷⁰ Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*, 39. obraz.

⁷¹ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - *„Pane, vy jste vdova!“*, 68. obraz.

York) či místa odkud pochází dvě gangsterské bandy Michago (Chicago) a San Bonigo (San Diego). Víme přesně na jaká skutečná města se odkazuje a tím se prostřednictvím parodizaci vytváří slovní komika. Země, ve které se odehrává děj filmu se nazývá Bonzánie a představuje Spojené státy americké. V tomto případě je vtip založen spíše na formě autorského komentáře nežli na záměrném zkomolení slova. V případě této slovní komiky byl velmi patrný posun od LS k TS, který se již shoduje s výslednou podobou filmu.⁷²

Ve filmu „*Pane, vy jste vdova*“ nenajdeme takovouto práci s fiktivními názvy, které jsou samy o sobě komickými. Zde se se slovní komikou pracuje především prostřednictvím jednotlivých slov, která vychází z úst postav a působí jako součást jejich charakterové komiky. Jde o hrubé vyjadřování Fanny Stubové (Helena Růžičková) či Blooma (Vladimír Menšík), kdy jednotlivá volená slova jako „pliváš“ či když Bloom tituluje Fanny jako „šmejda“, vzbuzují smích. Tento smích je ovšem vyvolán v kontextu, do kterého jsou tato slova zasazena, jinak by byla sama o sobě pouhými nespisovnými výrazy. Již v LS se s tímto typem slovní komiky jednoznačně pracovalo, jen přes TS až k výslednému filmu prošlo spousta výrazů obměnou.

4.1.3 Charakterová komika a otázka herectví

Postavy ve *Vraždách* jsou, jakožto součást parodie, samy o sobě spíše karikaturami nežli charaktery nesoucí v sobě hloubku. Tím ovšem nechci naznačovat, že by postavy nebyly úplné a něco postrádali. To vše je součástí parodického pojetí a nadsázky se kterou je třeba jednání postav přijímat. Postavy reagují často v situacích přehnaně a neadekvátně k tomu, co divák vidí z čehož se rodí komický efekt. Ať už jde o přehnaně vyhrocené jednání (detektiv Sheridan, Sabrina) nebo o přehnaně pasivní jednání (Georg). S tím vším se pojí charakterová komika – postavy jsou výrazné svým vnějším (výrazné kostýmy a masky) i vnitřkem (přehnané jednání). Pokud bych měl uvést konkrétní příklady nabízí se například Gogo (Josef Hlinomaz), který je komický

⁷² V LS scenáristé ještě operovali se slovy Chicago a San Diego a Bonzánie, nebo jiný název země zde nenajdeme vůbec. Z výrobní zprávy filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ lze navíc zjistit, že název „Bonzánie“ vznikl spíše díky produkční komplikaci, neboť původní plán (dle scénáře) byl zasadit děj filmu do reálií amerického města, nikoli fiktivního státu. Přesný popis v dokumentu zní takto: „Děj filmu byl situován do malého amerického města. To ovšem ztěžovalo práci architekta a vedoucího výpravy při zajišťování dokumentace pro výrobu dekorací, vnitřního vybavení vč. speciálních rekvizit, aut apod. do té míry, že muselo být od původního záměru scenáristy a režiséra upuštěno a děj přenesl do smyšlené země Bonzánie.“ Viz Výrobní zpráva filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“, prosinec 1970. Archiv Barrandov Studio a.s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty.

tím, co dělá, i tím, jak vypadá. Postava opilce, který vypije vše, co je tekuté (i to, co by ho zřejmě v reálném světě stálo život) působí komicky od prvního momentu, kdy se objeví a spolu s kloboukem si sundá i v něm nalepenou paruku, která působila jako jeho vlasy.

Ve *Vdově* figurují taktéž velmi výrazné charaktery po vnější⁷³ i vnitřní stránce, ovšem zde nemají, na rozdíl od druhého filmu, karikaturní povahu. Zde se mísí několik typů charakterů. Na jedné straně zde máme postavu krále Rosebuda IV., který celý film jen suše a s ironií komentuje dění kolem sebe a na druhé rozjívěného Blooma, který vystupuje do popředí svým hrubým slovníkem, hloupostí a neustálým řevem. Obě postavy přinášejí tak odlišný typ charakterové komiky.

Co se týče otázky herectví a režijního vedení herců je zde v první řadě nutné vyzdvihnout výrazné herecké obsazení, a to u obou filmů. Tím nemám na mysli, že role hráli známí herci, ale že jednotliví herci a herečky byli výraznými typy a především, že se jedná o řadu komiků.⁷⁴

S parodickým konceptem filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“ se tak přirozeně pojí i specifický typ herectví. Oldřich Lipský coby režisér zde vedl herce ke stylizovanému hereckému projevu.⁷⁵ Emoce se „nepředvádí“ civilně, ale spíše se komickým způsobem demonstrují. Expresivní forma práce s hlasem, gesty a mimikou je zde základem k vybudování komického efektu jednotlivých charakterů a situací.

Ve *Vdově* se vyskytuje zcela jiný typ herectví. Herci hrají mnohem tlumeněji a spíše v civilnější poloze než ve *Vraždách*. Nelze mluvit o vyloženě realistickém pojetí herectví – herci si v rámci pravidel tohoto žánru mohou dovolit jinou hlasovou práci, než kterou by například zvolili v psychologickém dramatu – avšak nedochází zde ke stylizaci.⁷⁶

Je podstatné taktéž zohlednit otázku herecké improvizace. Tím mám na mysli několik replik či jednání postav, které nenajdeme v žádném scénáři. Jde nejčastěji o

⁷³ U obou filmů byl kostýmním návrhářem Theodor Pištěk ml.

⁷⁴ Označením komik, zde nemíním herce a herečky, kteří hrají často v komediích, jakkoli v nich mohou hrát výtečně, ale spíše „druh“ herců, kteří jsou obdařeni specifickým citem a talentem pro komiku.

⁷⁵ Nejviditelněji to můžeme pozorovat v dnes již slavné scéně koupelnové rvačky mezi Sabrinou (J. Bohdalová) a Kate (I. Janžurová). Zde se parodické herectví dostává téměř na hranu svých možností. Všechno je přeháněné natolik, že herečky působí jako dvě animované postavičky.

⁷⁶ Václav Vorlíček to komentuje takto: "Herci pochopili, že kombinace jejich běžného, reálného chování s absurdní zápletkou vyvolává komické situace." Petr Macek, Václav Vorlíček, *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar 2017.

drobnou repliku, která komicky obohacuje danou situaci a u níž můžeme předpokládat, že se jednalo buď o úmluvu během realizace nebo spontánní hereckou improvizaci.

Ve *Vraždách* jde o momenty, jako když, paní Harringtonová vypadává (namísto očekávané mrtvoly) ze dveří a postěžuje si, čímž obraz v LS i TS končí.⁷⁷ Ve filmu k ní však přistupuje detektiv Sheridan (František Filipovský) a prohlašuje: „Žije“. Takovýchto situací je zde více a v některém případě, kdy nemusí (ale může) jít o improvizaci, spočívá posun (od scénářů k filmu) například ve schopnosti herců uplatnit fyzickou (charakterovou) komiku. Jde o otázku interpretace dané postavy a volby hereckých prostředků, které pro ni využijí.

Herecká improvizace či „připravená“ úprava textu ze strany herce a jeho interpretace dané role může být často příkladem změny v dialozích. Příklad této změny v rámci nabytí komického účinku je například scéna⁷⁸, ve které se král Rosebud IV. (Jiří Sovák) dozvídá výsledky ohledně své budoucnosti prostřednictvím astrologa Stuarta Hampla (Jiří Hrzán).⁷⁹ Nyní se podívejme na dva příklady – jeden je tato scéna v TS a druhý jeho filmová podoba (LS ji vůbec neobsahuje).

V TS scéna vypadá takto (záměrně vynechávám obrazovou část a soustředím se zde pouze na dialogy):⁸⁰

Hampl:

Vy... výsosti... já už to ma...mám!
A... ale je to hro... hrozná!

Rosebud IV.:

Moc mě nestrašte, Hampl...

⁷⁷ Viz Literární scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. NFA, f. Scénáře, sign. S-424-LS-4, s. 70. Technický scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. NFA, f. Scénáře, sign. S-424-TS, s. 107.

⁷⁸ Samozřejmě, že si uvědomuji, že nemám nezvratné důkazy o tom, že šlo o tuto příčinu ve změně dialogů, s nápadem mohl samozřejmě přijít kdokoli jiný. Opírám se zde tedy o to, že mnoho herců a hereček bylo tímto přístupem přímo pověstných a Jiří Sovák byl jedním z nich. *Komici na jedničku: Jiří Sovák*. (Alena Činčerová, Adéla Jandec Sirotková, 2010).

⁷⁹ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - „*Pane, vy jste vdova!*“, 6. obraz.

⁸⁰ Technický scénář filmu *Kdo chce zabít krále?* autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, listopad 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-TS, s. 19.

Hample:

Spi... spi... spi... spiknutí... a... a... atentát!

Něco s výtahem... Čtvr... čtvrté patro!

Zde v této podobě nenacházíme žádnou komiku, pojdme se nyní podívat, jak herecký projev dodal scéně výsledného filmu komický efekt.

Hample:

Ve... veličenstvo... u...už to mám!

Ale jj...je to hro... hrozně!

Rosebud IV.:

Vy mě chcete děsit?

Hample:

Spi... spi... spi...

Rosebud IV.:

Nebo uspat?

Hample:

Né, ss...piknutí, a atentát,
ně...něco s výtahem... č...čtvrté patro.

Nejde mi o drobné úpravy v koktavém projevu, jde mi samozřejmě o dvě repliky krále, které v TS vůbec nejsou, a především pak jeho reakce na koktavé pronesení slova „spiknutí“, jehož část „spi“ si postava krále vyloží jako imperativ. Zde došlo k nenásilné práci s komikou (propojení komiky situační s komikou slovní), která původní scénu naplnila komickým efektem. Pozorujeme tu tak vývoj *představy výsledného filmu* zapříčiněný změnou v dialozích, která přinesla komický efekt především díky naprosto nepředvídatelné replice krále.

5. „ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUSKU“

SCHVÁLENÍ SCÉNÁŘŮ		NATÁČECÍ OBDOBÍ (78 dní)		UVEDENÍ V KINĚ	
schválení LS	schválení TS	začátek natáčení	konec natáčení	premiéra (festivalová)	premiéra
únor 1970	duben 1970	květen 1970	srpen 1970	červen 1971	červenec 1971

Přehled fází vývoje a vzniku filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“.

5.1 Adaptace literární předlohy a otázka původnosti

U filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ vstupuje do celkového diskurzu geneze díla fakt, že snímek je filmovou adaptací románu *Mrtvým vstup zakázán* (1960)⁸¹ chorvatského spisovatele Nenada Brixyho⁸². V této podkapitole bych se rád, alespoň krátce, zabýval otázkou původnosti. Tedy jednak tím, co „původního“ z románu se transponovalo do audiovizuálního díla, ale především tím, co nového přinesli scenáristé Macourek a Lipský. Jde mi o lepší pochopení zdroje, ze kterého scénáře vznikly.

5.1.1 Příběh a jeho narativ

Prvními složkami, na které bych se v komparaci předlohy a adaptace podíval jsou příběh a vyprávění. Zaprvé jsou to fiktivní postavy, které prošly jistou proměnou. Při srovnání zjistíme, že tvůrci zcela pozměnili jména většiny postav, především tedy těch ústředních. Hlavní postava Timothy Tatcher se stal Georgem Camelem (Lubomír Lipský) a jeho vysněná dívka Jennifer nese ve filmu jméno Sabrina.⁸³ Beze změny pak zůstala například paní Harringtonová. Kromě jmen tvůrci napsali postavy nové (psychiatr) nebo naopak některé literární vůbec nepoužily (starosta, žena Tlustého Bugyho/komisaře Brookse). Co je však především podstatné je proměna hlavního

⁸¹ Timothy Tatcher, *Mrtvým vstup zakázán*. Praha: XYZ 2012.

⁸² Tento chorvatský spisovatel (píšící pod pseudonymem Timothy Tatcher) byl v Československu známý pro své odpočinkové humorné detektivky, oblíbené zejména na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

⁸³ Při pohledu na LS a TS filmu zjistíme, že v prvním jmenovaném dokumentu se postava (dle předlohy) ještě jmenovala Jennifer a ke změně jména došlo až v TS.

hrdiny. V románu je Timothy dvaadvacetiletý žen chtivý novinář, který není takovým sucharem bez autority, jenž si nechá ledacos líbit jako jeho starší filmová verze, byť je také spíše nesmělou a rozhodně ne akurátní postavou. Učitel literatury Georg má však naopak úctyhodnější morální hodnoty, neboť v závěru knihy vyznívá hlavní postava až nemorálně. Důvod tohoto posunu v charakteristice figury je zřejmý, takto lehce nedomrlá postava je pro komické využití vhodnější.

Zadruhé je to samotný děj románu, jenž je od toho filmového také odlišný, byť se snímek v několika základních bodech předlohy držel. Jak už je u adaptací literárních děl běžné, tvůrci mnoho věcí a událostí zcela vynechali či změnili jejich pořadí, buď proto, že by jim do jejich nového konceptu nezapadaly anebo jednoduše proto, že film nikdy nepojme děj předlohy v celém rozsahu. Pro mě je však podstatné, že si rovněž mnoho scén připsali (např. všechny obrazy ve vlaku) a rozvedli do komicky propracovanějších situací.⁸⁴

A v poslední řadě je to způsob vyprávění, který se musel změnit ze své podstaty. Román je totiž psaný v ich formě a my jsme tak jako čtenáři neustále s Timothy. Jde o subjektivní pohled jedné postavy, jenž film přirozeně nekopíruje. Ve filmu tak sledujeme události, ve kterých Georg není a tato změna umožňuje nové možnosti v práci s napětím a rozehráním nových komických situací.

5.1.2 Pojetí humoru a prvek komiksu

Můžeme-li označit něco, co přinesli tvůrci filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“, za „původní“, pak je to pojetí komiky a prvek komiksu. Scenáristický tandem Macourek – Lipský tím dal románové předloze nový rámec a rozměr, díky němuž vznikla dnes již filmová klasika.

Jednak je to tedy díky způsobu, jakým tvůrci uchopili humor obsažený v knize, jenž byli schopní uzpůsobit svému filmovému vyprávění. V románu *Mrtvým vstup zakázán* byl položen humoristický základ, na němž filmoví tvůrci stavěli – spousta ztřeštěných situací a důmyslně vystavěné dialogy. Humor románu stojí na slovně barvitým vyprávění hlavní postavy, a právě v něm je cítit vliv na pozdější filmové zpracování,

⁸⁴ Jako příklad lze uvést všechny situace, které nastanou s první mrtvolou v Georgově bytě, zejména pak již kultovní scéna věštění z ruky nebožtíka. Naopak celá knižní pasáž o tom, jak hlavní postava na vlastní pěst pátrá po vrahovi ve filmu není, protože Georg jednoduše není tak houževnatý jako Timothy.

jenž je posunuté do parodické roviny.⁸⁵ Byť je humor románu jednoznačně humorem „bláznivým“ není parodií. Pravidla fikčního světa jsou víceméně shodná s pravidly světa reálného, jakkoli jsou dějové události a situace velice nepravděpodobné a lehce nadsazené. Diegeze snímku se však pohybuje zcela mimo rámec skutečnosti – vytváří si vlastní pravidla. To tvůrcům přineslo nové možnosti v práci s komikou, která se tím přirozeně od knihy trochu vzdálila.⁸⁶

Jestli se díky parodizaci komika románu dostala do jiné roviny, pak se po všech stránkách proměnila látka i díky komiksovému prvku, který není v románu nijak tematizován. Komiksový prvek, který je ve filmu přítomen v obsahové rovině, ale i té formální (prostředek narace, součást vizuálního stylu), podpořil parodické vyznění a ve své originalitě a invenci stojí za zapsáním se tohoto snímku mezi kultovní filmová díla. Filmaři využili určité pasáže z knihy, které byly vhodné pro vizuálně komiksové uchopení a těmi zpestřily filmový narativ. Jako příklad bych uvedl scénu, ve které Georg žádá o radu svého přítele recepčního Fredyho (Karel Augusta) a ten mu následně sdělí svou teorii ohledně vraždy, ke které došlo. Tato část je obsažena i v Brixeho románu a ve filmu je monolog postavy Fredyho obrazově doprovázen komiksovými ilustracemi toho, co Georgovi právě říká.⁸⁷

Vidíme tedy, že původní román poskytl tvůrcům filmu spíše jakousi „kostru“ v podobě námětu a základních dějových prvků, které si ovšem po svém upravili a uzpůsobili filmové řeči. Pro mě je ovšem klíčové zjištění, že přinesli taktéž mnoho nového, že nejde jen o transformaci příběhu ze stránek knihy na filmové plátno. Ve zbytku této kapitoly se budu již zabývat pouze samotným snímkem a vývojem *představy výsledného filmu*. Stejně jako jsem zde zkoumal z čeho tvůrci vycházeli při psaní scénářů, v následujících podkapitolách budu zkoumat z čeho vycházelo hotové filmové dílo, tedy jeho původ ve scénářích

⁸⁵ Podrobně se touto rovinou budu zabývat v podkapitole o komice filmu, zde jen stručně pár bodů pro srovnání s předlohou.

⁸⁶ Zcela určitě se změnila i morbidita a brutalita, která je v románu v menším rozsahu a je méně explicitní.

⁸⁷ Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“, 20. obraz.

5.2 Filmový styl a technický scénář

Dosud jsem se zabýval různými aspekty a složkami filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ a pracoval přitom jak s literárním, tak technickým scénářem. V tuto chvíli literární scénář opustím a zaměřím se na technické složky.⁸⁸ Konkrétně se zde budu postupně věnovat kameře a vizuální stránce filmu. Bude mě zajímat, jak autoři TS pracovali s budoucí vizí díla, tedy s *představou výsledného filmu*. Toto zkoumání a analyzování technické složky se bude dotýkat všech různých (již zmíněných) aspektů a prvků filmového díla jako je komiksový prvek, parodičnost atd. Tato crazy komedie je pozoruhodná právě tím, že parodičnost prorůstá všemi složkami, a tak i ty technické akcentují tuto nadsázku a způsob komiky.

Nyní bych čtenáři představil technický scénář filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ pro jeho lepší představu o zdroji, se kterým jsem pracoval. Tento dobový dokument se skládá ze své hlavní části (to, co se vztahuje k syžetu filmu), které předchází ještě část přehledová. Hlavní část TS je rozdělena vždy na dvě poloviny, s tím, že pravá polovina souvisí s tím, co divák slyší (dialogy postav a další složky zvuku jako hudba, ruchy atd.) a levá pak s tím, co divák vidí (popis akce a jednání postav, práce s kamerou a střihem).⁸⁹ Přehledová část pak obsahuje tyto náležitosti:

- a) soupis všech obrazů s přesným počtem záběrů a metrů filmového materiálu
- b) soupis všech rolí (hlavní, vedlejší, epizodické i komparz) a obrazů ve kterých postavy figurují
- c) soupis všech míst k natáčení (ateliér, exteriér, reál)⁹⁰ a podrobný rozpis všech míst, kde se odehrává děj (opět s číslem a počtem obrazů, počtem záběrů a metrů filmového materiálu – s celkovým součtem tohoto všeho na závěr)

⁸⁸ Zde jen dodám, že v literárním scénáři najdeme sice určité náznaky (budoucích) technických poznámek, nebo, a to zcela minimálně, přímý komentář, například ke kameře, ale pro můj záměr mi v této podkapitole postačí zaměřit se na hlavní zdroj – tedy technický scénář. Jak píše Macdonald, v literárním scénáři najdeme v současné době technické poznámky jen zřídka, místo toho se zde různé aspekty budoucího technického scénáře vyjadřují implicitně ve slovních spojeních jako „sledujeme“ nebo „přibližujeme se k“ a teoreticky se dá každý nový odstavec považovat za další filmový záběr. Viz Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013, s. 168.

⁸⁹ Co se týče snímání, každý záběr má zde uvedené své číslo a velikost.

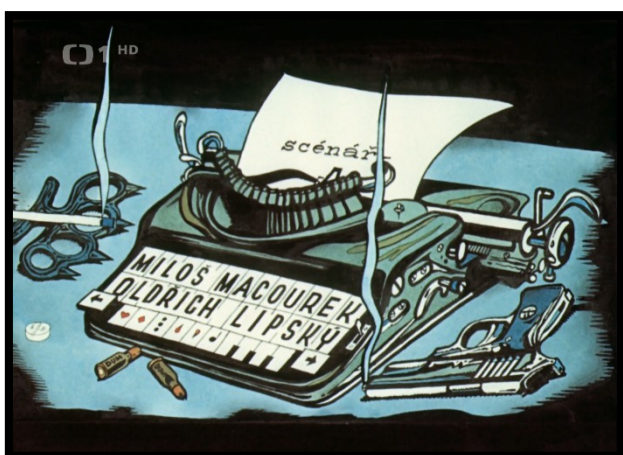
⁹⁰ Co se týče interiérů, lze je rozdělit právě na ateliérové a točené v reálu. Naprostá většina scén byla natočena v ateliéru, co se týče reálů jde o třídu školy, byt pana Kovarského, bar pana Kovarského (Kochba), chodbička baru a garáže.

U filmu, který je parodií, není nijak zvlášť překvapivé, že jeho obrazová stránka je velmi výrazná, sama na sebe upozorňující a stylizovaná. Je tím, co filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ dodalo velmi osobitý styl, čímž je snímek snadno rozpoznatelný. Níže se postupně podívám na komiksový prvek a na práci s kamerou, přičemž u každého aspektu obrazové stránky mě bude zajímat, jak se s tím ve filmu pracovalo a poté samozřejmě to, jak (a zda vůbec) se s tím, co můžeme ve filmu analyticky rozkrývat vyskytovalo v technickém scénáři. Mapování vývoje *představy výsledného filmu* zde tak bude zaměřeno čistě na vizuální pojetí.

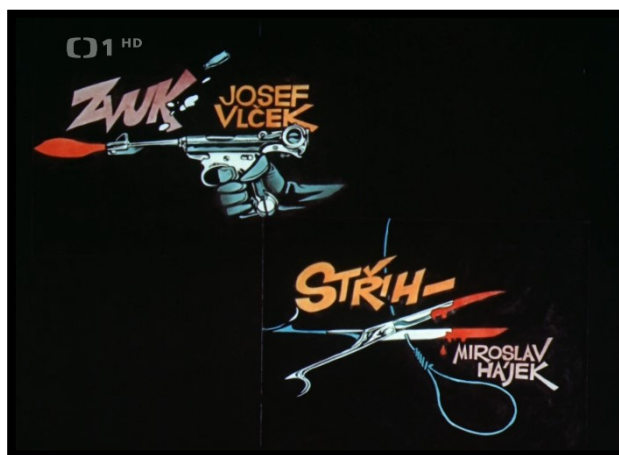
5.2.1 Komiksová stylizace

Celá vizuální stránka této crazy komedie je stylizovaná a obohacená komiksovými motivy a prvky. Tato stylizace dodává filmu zcela nový rozměr, který byl v kontextu filmové tvorby za normalizace značně originální, byť nešlo o první práci s komiksovým prvkem v české kinematografii.⁹¹

Již úvodní titulková sekvence je celá podána jako sled komiksových obrazů dle stylu kreslíře Káji Saudka, v nichž jsou zakomponována jednotlivá jména tvůrců a herců. Zde můžeme vidět, jak kresby vizuálně tematizovaly jednotlivé profese.



Obrázek 1



Obrázek 2

⁹¹ S komiksovým prvkem se (být odlišným způsobem) pracovalo ve filmu režiséra Václava Vorlíčka *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), který byl ovšem rovněž napsán spoluscenáristou Milošem Macourkem.



Obrázek 3



Obrázek 4

Komiks ve filmu plní mnoho funkcí a má několik podob. Mohli bychom je rozdělit na základní tři. Jednak jsou to komiksové přechody mezi obrazy, poté jde o komiksové vsuvky (sekvence děje, reklamy) a nakonec jsou to komiksové nápisy přímo v natočených záběrech. Tím prvním se budu zabývat v podkapitole o stříhové skladbě a vsuvkami jsem se již zabýval v rámci narativní stránky filmu. V této podkapitole bych se tedy podíval na třetí způsob využití komiksových prvků.

Komiksovými nápisy mám zde na mysli veškerá (komiksová) slova a hesla, které se objeví v obraze a jsou tak součástí filmového záběru (tedy syžetu). Jde většinou o doprovodná hesla podle konvencí komiksového vyprávění. Tedy často citoslovce (v anglickém jazyce), interpunkční znaménka, symboly a na závěr filmu se objeví nápis „pokračování příště“.



Obrázek 5



Obrázek 6

Na této práci s komiksovými nápisy je ovšem pozoruhodné především to, jak se s nimi pracuje v rámci diegeze. Během filmu se tyto nápisy objeví celkem čtyřikrát⁹² přičemž ve třech případech jde o nediegetický prvek, ale v jedné scéně se nápisy

⁹² Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“, obrazy: 19, 23, 54 a 113.

stanou součástí diegeze. Jde o scénu, kdy Georg stojí před dveřmi svého bytu, za nimiž probíhá souboj dvou gangsterů. Od dveří vylétají ony nápisy, které ovšem Georg vidí a ohlíží se za nimi. Jeden z nich ho pak dokonce povalí na schody.



Obrázek 7A

Obrázek 7B

Obrázek 7C

Je však potřeba říci, že zde nejde o fantastický prvek, v této scéně se neobjevuje nic nadpřirozeného. Pouze si tvůrci v rámci fikčního světa, jenž je vystaven na parodických a parodizujících základech, mohou dovolit i takovýto „formální vtípek“.

Nyní bych se na všechny tyto příklady nápisů podíval znovu, a sice skrze technický scénář. Při tomto komparativním pohledu zjistíme, že se film od TS velmi liší. Nápis „pokračování příště“ je jediným ze čtyř nápisů se kterým se pracovalo ve filmu stejně, jako je uvedeno v TS. Všechny další tři scény, v nichž se nápisy vyskytují, mají v tomto ohledu jinou podobu. Poprvé Georg slova pouze řekne, ale v obraze se nic neobjeví (obr. 5), po druhé (obr. 8A – 8C) jde o jiné nápisy a není zde jediná zmínka o tom, že by tyto slova vstoupila, tak jako ve filmu, do diegeze a ve třetím případě (obr. 6) zde nejsou tyto komiksové prvky zmíněny vůbec. Dle tohoto srovnání dojdeme k závěru, že komiksový koncept se v přechodu z fáze vývoje do fáze realizace proměnil, přičemž minimálně v případě vstupu komiksu do diegeze se tato změna musela uskutečnit nejpozději během natáčení, neboť bylo zapotřebí příslušné herecké akce. U těch ostatních mohlo jít teoreticky o tvůrčí kroky až ve fázi postprodukce.

5.2.2 Práce s kamerou

Nyní bych se zaměřil čistě na to, jakým způsobem se ve filmu pracovalo s kamerou. Jde mi o to, abych nastínil základní rysy této složky filmu a poté po nich pátral v technickém scénáři. Parodičnost tohoto snímku se odráží i v obrazové stránce filmu a kamera ji v několika případech akcentuje. Především na tyto momenty bych se zde zaměřil. Při pohledu na TS, kde vidíme vždy číslo a velikost daného záběru – pod ním se nachází popis akce a dění – zjistíme, že se počítalo s trochu jiným rozzáběrováním většiny scén, než jaké můžeme vidět ve filmu. Nejde o zásadní posun v obrazovém konceptu, jde o změny, které jsou drobného rázu, avšak je jich v souhrnu mnoho.

V první řadě bych zmínil, že postavy v tomto filmu jsou téměř neustále v pohybu a kamera s nimi. Oldřich Lipský s kameramanem Jiřím Tarantíkem zvolili kombinaci švenků a jízd pomocí níž kamera neustále sleduje postavu pohybující se prostorem. Zároveň se akce neodehrávají jen v rámci jedněch dlouhých záběrů, ale rafinovaně se tyto delší záběry propojují stříhem s kratšími. Tento pohyb kamery, který v podstatě kopíruje pohyb postav umožňuje divákovi sledovat velmi přehledný a plynulý tok vyprávění.

Jestli se kamera nějak podílí na „crazy“ povaze filmu, pak jsou to prudké a zběsilé transfokace a švenky. Postupně bych se nyní podíval na dva příklady, od každého prvku jeden, a sledoval jednak, co ve filmu představují vzhledem k žánru či čeho dosahují vzhledem ke komice.

Georg očekává návštěvu (Sabrinu), jde otevřít dveře, ale místo vysněné dívky je zde o dveře opřený (mrtvý) Dr. Porter. To vše vidí skrze pootevřené dveře paní Harringtonová, která je spokojená, že nejde o dámskou návštěvu a odchází. Dr. Porter, jehož mohly obě postavy doposud ještě považovat za živého, se nyní skácí k zemi. Takto vypadá jedna ze scén v první třetině děje filmu.⁹³ Zmiňuji ji proto, že před samotným pádem přichází ostrým stříhem (ze záběru na paní H.) prudká transfokace na Dr. Portera, respektive na velký detail jeho tváře, a to ještě doprovázená parodizujícími tóny trumpety.⁹⁴ Tento způsob snímání je takovým vizuálním

⁹³Viz Příloha č. 1: Segmentace syžetu - „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“, 10. obraz.

⁹⁴ Tento hudební motiv se využívá po celý film a to vždy, když Georg narazí na novou mrtvolu.

„útokem“ na diváka, což konvenuje s právě zobrazenou situací. Ta obsahuje hroživý výjev (mrtvý člověk), ale v rámci žánru parodie se tato scéna okamžitě zjemní a vytěží se z ní situační komika. Popis kamery v TS se zde zcela shoduje s podobou ve filmu.⁹⁵ Práce s transfokací je zde popsána takto:

90 - PC

Muž stojící mezi dveřmi se
zlomek vteřiny kývá zepředu dozadu

transfokátor

prudký nájezd na

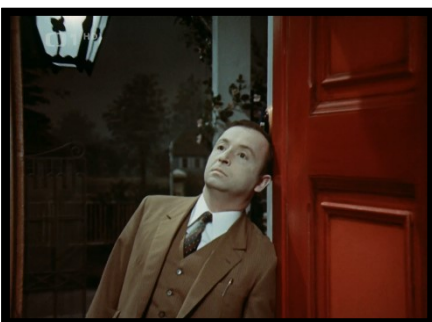
91 - VD

Je to dr. Porter
a zpět současně s pádem.

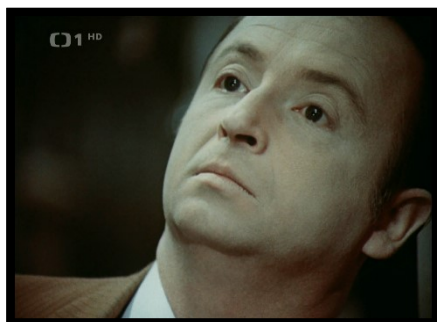
Zde tedy máme příklad toho, že se tvůrci drželi své původní vize a *představa výsledného filmu* se v tomto ohledu nezměnila, byť se například mohla (tím, že existuje mnohosti) lišit představa scenáristy – režiséra od té, kterou měl kameraman a výsledek tam mohl být trochu jiný.



Obrázek 8



Obrázek 9A



Obrázek 9B

Nyní přejdu k druhému příkladu, kdy kamera sama přispěla k eskalaci komického efektu. Ve scéně na policejní stanici, kdy se Sabrina snaží dokázat policistům, že Georg vraždí kvůli ní a paní Harringtonová se snaží o to samé. Tyto dvě postavy se překřikují a my sledujeme spor skrze prudké švenky kamery z jedné postavy na druhou, a to několikrát za sebou, přičemž tempo se neustále zrychluje. Celá tato situace je ve své

⁹⁵ Technický scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. NFA, f. Scénáře, sign. S-424-TS, s.24.

přehnané vyhrocenosti komická a tyto pohyby kamery dovolí komice ještě více vyniknout. Pozoruhodné je, že se patrně muselo jednat o prvek, který se objevil na tvůrčím stole až ve fázi realizace, neboť v TS filmu není jediná zmínka o pohybu kamery, jsou zde pouze dva detaily obou ženských postav. Můžeme se tak domnívat, že až samotné natáčení a práce s konkrétním prostorem, přineslo toto vizuální řešení, které ovšem jednoznačně scénu, co do komiky, pozdvihuje.

6. „PANE, VY JSTE VDOVA!“

SCHVÁLENÍ SCÉNÁŘŮ		NATÁČECÍ OBDOBÍ (96 dní)		UVEDENÍ V KINĚ
schválení LS	schválení TS	začátek natáčení	konec natáčení	premiéra
květen 1969	listopad 1969	březen 1970	červen 1970	leden 1971

Přehled fází vývoje a vzniku filmu „*Pane, vy jste vdova!*“.

6.1 Filmový styl a technický scénář

V této podkapitole se budu stejně jako u předešlého filmu zaměřovat pouze na technický scénář a zkoumat práci s kamerou ve filmu „*Pane, vy jste vdova!*“ a konfrontovat její uchopení v TS s jejich výslednou podobou. U této crazy komedie, na rozdíl od prvního analyzovaného filmu, se kamera nepodílí na utváření celkového komického efektu, což je dáno především tím, že první film je parodií.

Technický scénář zde již není nutné představovat, neboť je téměř zcela stejně strukturován a má stejnou podobu jako u předešlého filmu, s tím, že rozdíly jsou marginální.⁹⁶

6.1.1 Práce s kamerou

Jak už jsem naznačil, práce s kamerou není dominantním aspektem tohoto filmu. V zásadě ji můžeme stručně definovat jako (řemeslně) poctivý obrazový narativ příběhu dle klasického hollywoodského vyprávění. Jinými slovy, kamera na sebe příliš neupozorňuje a tvůrčí volba způsobu snímání si neklade za cíl (až na pár výjimek)

⁹⁶ Zde si dovoluji opět jen poznámku ohledně soupisů všech míst k natáčení v přehledové části TS. Stejně jako u předchozího filmu i zde byla valná většina scén natočená v ateliéru. V reálu pak tyto scény: chodba domu u Hampla, jatka, sál prosektury, chodba královského paláce, a divadelní prostory – královská lóže, hlediště, chodba u šaten a zákulisí.

přinést divákovi něco nad rámec konvenčního přístupu k obrazovému vyprávění. Tím ovšem rozhodně nechci říci, že by zde kamera byla jen v roli obrazového doprovodu dané akce a že by práce s ní nepřinášela divákovi žádné významy a nepodněcovala emoce. Protneme-li náš pohled na film s pohledem na technický scénář, dojdeme ke stejnému zjištění jako u filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“, tedy že zamýšlené snímání se liší od toho výsledného, byť se zachovává poměrně stejný celkový koncept.

Ve filmu „*Pane, vy jste vdova!*“ se velmi hojně pracuje s vnitrozáběrovou montáží v rámci níž kameraman Václav Hanuš využíval transfokace, kamerové jízdy a práci se selektivní ostrostití. Díky tomuto vizuálnímu přístupu se v mnoha scénách omezil počet střihů, neboť ho zastoupila právě například transfokace. Zaměřil bych se nyní na dvě scény⁹⁷, ve kterých budu konfrontovat TS s filmem.

Prvním případem je scéna, ve které o sobě kamera dala divákovi více vědět. Jde o obraz, kde Alfréd Keletti (Otto Šimánek), v zápalu vzteku vyvolaného ponížením, chystá zabít svou ženu Evelynu (Iva Janžurová).⁹⁸ Střídají se zde záběr na Kelettiho s protizáběrem na Evelynu, která vyděšená couvá a kamera se pohybuje spolu s ní. Poslední záběr obrazu je na Kelettiho, který vstává ze země a přibližuje se ke statické kameře s kovovým předmětem, rozpřáhne se a jeho tvář se doslova „nalepí“ na kameru, poté následuje střih do dalšího obrazu. Tento způsob inscenace s využitím statického obrazu a přechodu herce z polocelku až na detail tváře umožňuje subjektivizaci kamery do té míry, že na diváka zapůsobí scéna s větší intenzitou.



Obrázek 10A

Obrázek 10B

⁹⁷ Zde jen poznamenám, že takových situací je ve filmu více, ale tyto dvě si vybírám jako ty nejvýraznější.

⁹⁸ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - „*Pane, vy jste vdova!*“, 44. obraz.

Pojďme se nyní podívat, jak byla tato část scény popsána v TS.⁹⁹

263 - PD - D

Keletti zahlédne u své hlavy
držadlo krbových kleští, které
prve položil na křeslo.
Uchopí těžký předmět do ruky,
s hrozivým výrazem vstává a
křivě tvář bolesti, kulhá proti
ženě.

Keletti:

Ty bezcharakterní stvůro!
Ty konkubino vandráků!

Hudba dokreslí vražedný čin

V této ukázce vidíme, že je zde sice naznačen posun velikosti záběru z polodetailu na detail, ale bližší popis zde není. Tento posun by mohl být totiž například (stejně jako pohybem herce) proveden pohybem kamery či transfokací. Takových případů, kdy není možné přesně určit, o jaký obrazový záměr šlo, je v TS filmu více. Každopádně můžeme se domnívat, že *představa výsledného filmu* zde v tomto ohledu již mířila k tomuto záměru. Téměř identický způsob práce se subjektivizací kamery se opakuje ve scéně, kdy dva muži přijdou zabít Evelynu-Stuarta (mozek Stuarta v telecím těle dvojnice Evelyny K.).¹⁰⁰ Tito dva muži se přibližují ke kameře (k Evelyně-Stuartovi) a hází na ni provaz. V tomto případě se ve scénáři neobjevuje ani náznak tohoto vizuálního pojetí.¹⁰¹ Vše je zde popsáno pouze jako polocelek, žádný pohyb kamery ani změna velikosti. Tento příklad uvádím jen jako jeden z mnoha

⁹⁹ Technický scénář filmu *Kdo chce zabít krále?*, autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, listopad 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-TS, s. 92.

¹⁰⁰ Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - „*Pane, vy jste vdova!*“, 79. obraz.

¹⁰¹ Technický scénář filmu *Kdo chce zabít krále?*, autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, listopad 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-TS, s. 148.

případů, kdy se vytváří další verze *představy výsledného filmu* zcela odlišným snímáním kamery.

Jako druhý příklad jsem si zvolil scénu, kdy do vězeňské nemocnice přichází major Steiner (Eduard Cupák), aby přesvědčil Fanny Stubovou k zabití krále.¹⁰² Podívejme se napřed na tento obraz v technickém scénáři.¹⁰³

Obraz 15.

Z: 12

M: 70¹⁰⁴

Pokoj vězeňské nemocnice

Ateliér - den

101 - PC

Na posteli polosedí, pololeží
hrůzně vyhlížející žena.

Kamera odjede a ukáže Steinera,
který sedí co nejdále od její
postele a zřejmě jen s
obtížemi přemáhá nepříjemné
pocity. Právě vytahuje z kapsy
fotografii herečky Kelettiové
a ukazuje ji ženě:

Steiner:

... Takhle byste
vypadala paní Stubová.

K posteli se v tom okamžiku
nakloní Bloom, který je tu na
návštěvě. Je to hrozně zpustle
vyhlížející individuum, je zarostlý
a špinavý. Hrábne po fotografii,
ale Stubová mu ji vytrhne a prohlí-

¹⁰² Viz Příloha č. 2: Segmentace syžetu - „*Pane, vy jste vdova!*“, 15. obraz.

¹⁰³ Technický scénář filmu *Kdo chce zabit krále?*, autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, listopad 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-TS, s. 36.

¹⁰⁴ Počet záběrů (Z) a metrů (M) filmového materiálu v daném obraze.

Ží si snímek:

Bloom:

Ukaž!

Bloom se jí dívá přes rameno
a bručí:

Hergot, ten ksicht jsem
už někde viděl...

102 - DPD

Bloom znovu natahuje ruku
po fotografii, ale Stubová
ho praští přes ruku a
napomene ho:

Stubová:

Nešahej na to!

103 - PD

Steiner se snaží jednání co
nejvíce urychlit:

Steiner:

Tak co, paní Stubová?

104 - PC

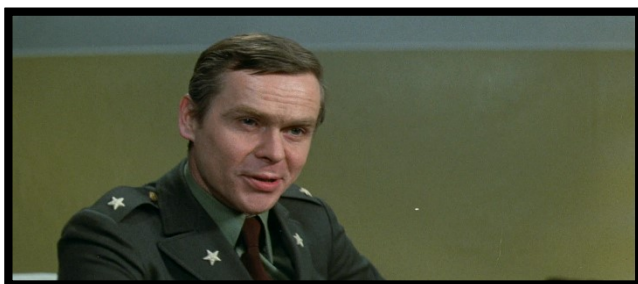
Přes Steinera na Stubovou a
Blooma. Stubová bez váhání a
horlivě souhlasí.

Stubová:

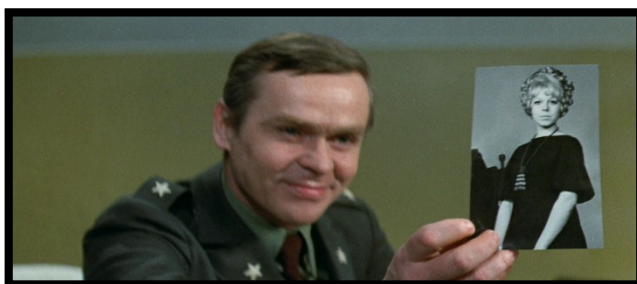
No, že se ptáte!

To víte, že jo!

Scéna měla začít záběrem (101- PC) na postavu Stubové a poté jízdou kamery směrem od postele a „odhalení“ Steinera, jenž sedí u postele. Ve filmu vidíme nejprve Steinera (PD), který zvedne blízko ke kameře fotografii a kamera na ni přeostrí. Až po



Obrázek 11A



Obrázek 11B

tomto záběru s replikou Steinera následuje zde zmíněný odjezd kamery z polocelku Stubové, který odhalí Steinera i Blooma.

Nejde o to, že by se změnilo pořadí záběrů, ale tento záběr neměl být podle TS vůbec natočen. Zde tedy vidíme proměnu *představy výsledného filmu* danou například komplikacemi během natáčení – změnou se kterou se nepočítalo.¹⁰⁵ Není samozřejmě v mých možnostech zjistit, co přesně stálo za touto změnou záběrů ve výsledné podobě filmu. Uvádím to především jako další příklad vývoje *představy výsledného filmu*, tedy jako ukázkou příčiny vzniku další verze této představy.

Další změny v této scéně nebudu již rozvádět, jen dodám, že se při jednotlivých dialogích změnili velikosti a obsah záběrů. Stojí za tím povaha samotného scénáře, která se neustále proměňuje a vyvíjí, a právě touto nestálostí se stává poměrně obtížné ho zkoumat. V rámci kontextu děje a dané situace se mi ovšem jeví toto konečné obrazové řešení jako šťastné, neboť to, že vidíme Steinera mluvit na neznámou postavou a až poté ji spatříme, podněcuje divákovu zvědavost a napětí.

¹⁰⁵ Václav Vorlíček toto komentuje v rozhovoru s Galinou Kopaněvou, kde si postěžoval na nutnost improvizace při natáčení. Ta vznikne například tím, že se dojde k závěru, že něco nefunguje a zkouší se tak jiné možnosti. Také dodává podstatný faktor, který toto ovlivňuje a sice, že se vše odehrává ve velkém spěchu. Viz Galina Kopaněva, Dělat film pro zábavu s Václavem Vorlíčkem. *Film a doba* 13, 1967, č. 8.

Závěr

V této práci jsem se zabýval dvojicí crazy komedií a pomocí komparativní analýzy bylo mým cílem konfrontovat dílčí složky a aspekty filmů s podobami, jež měly ve v literárních a technických scénářích.

V první části, která byla kontextová jsem se napřed v první kapitole zabýval kulturně-historickým pozadím a událostem, které předcházely produkcím těchto komedií. V druhé kapitole jsem se pak zaměřil na teoretický rámec specifického subžánru „crazy komedie“ a pokusil se ozřejmit jeho dobové postavení a základní charakteristické rysy. Poté jsem ještě teoreticky uchopil humor, a to s využitím kategorizace komiky dle filozofa Henriho Bergsona.

V druhé (hlavní) části mé bakalářské práce jsem poté věnoval jednu kapitolu představení mého bádání, a především mého metodologického uchopení s ústředním konceptem a pojmem britského filmového teoretika I. W. Macdonalda *screen idea* (*představa výsledného filmu*).

Poté jsem se již v následujících třech kapitolách věnoval dvěma filmům. Čtvrtá kapitola o komice byla kapitolou propojovací. Zde jsem využil předchozí teoretický rámec (ze druhé kapitoly) a aplikoval ho na oba filmy. Komparace se tu tak objevila na dvou úrovních. Jednak komparace literárních/technických scénářů s filmy a jednak komparace filmů mezi sebou. Pátá a šestá kapitola se pak primárně věnovala technickým scénářům a práci s kamerou.

V těchto posledních třech kapitolách jsem prostřednictvím komparativní analýzy došel k závěru, že jak z hlediska práce s kamerou, tak v dalších dílčích aspektech obou filmů (komika, jednotlivé obrazy) se ve většině případů *představa výsledného filmu* vyvíjela neustále od literárních scénářů přes technické až po konečné výsledné podoby filmů, tak jak je známe a během této cesty nabyla několika verzí. Nelze s přesností pojmenovat příčiny těchto změn, avšak v případech, kdy bylo možné odhadovat či podle nějakého vodítka alespoň předpokládat daný důvod, jsem se o to pokusil. Během této komparativní práce jsem taktéž více rozkryl roli režiséra ve vztahu ke scénáři. Při srovnání filmů vidíme, jak každý z režisérů přinesl do scénaristického tandemu s Milošem Macourkem jinou formu a druh komiky, se kterou

dále po svém pracovali v další fázi geneze filmu, a to jak ve vztahu k vedení herců, tak k vizuálnímu uchopení.

Filmografické údaje

„ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUŠKU“

Země původu: Československo

Copyright: 1970

Rok výroby: 1970

Premiéra: 16. 7. 1971

Stopáž: 107 min

Žánr: komedie, parodie

Typologie: hraný, dlouhometrážní

Originální název: „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“

Anglický název: „Four Murders Are Enough, Darling“

Pracovní název: Mrtví, zvoňte třikrát

Výrobce: Filmové studio Barrandov

Nositel copyrightu: Státní fond kinematografie

Ateliéry: Barrandov

Distribuce: Ústřední půjčovna filmů (původní 1971), Národní filmový archiv (obnovená 2021)

Výrobní skupina: Dramaturgická skupina Karla Copa, Výrobní skupina Jiřího Šebora

Původní metráž: 2 906 metrů

Distribuční nosič: 35 mm

Poměr stran: 1:1,37

Barva: barevný

Zvukový systém/formát: mono

ŠTÁB A TVŮRCI

Režie: Oldřich Lipský

Pomocná režie: Aleš Dospiva

Asistent režie: Ivana Tokošová

Skript: Hana Kozlová

Předloha: Nenad Bixi (Mrtvým Vstup Zakázán /Mrtvacima Ulaz Zabranjen)

Scénář: Miloš Macourek, Oldřich Lipský

Technický scénář: Miloš Macourek, Oldřich Lipský

Kamera: Jiří Tarantík

Druhá kamera: Stanislav Kautský

Asistent kamery: Bohumil Vodička

Architekt: Jiří Hlupý

Asistent architekta: Marta Kaplerová

Výtvarník: Karel Saudek (kresby)

Výprava: Jan Petruš, Rudolf Beneš, Václav Pošta

Návrhy kostýmů: Theodor Pištěk ml.

Kostýmy: Emílie Kůtová, Nita Romanečová

Masky: František Čížek, Václav Volk, Zdenka Prchlíková

Střih: Miroslav Hájek

Asistent střihu: Jitka Šulcová

Zvuk: Josef Vlček, Bohumír Brunclík (zvukové efekty), Antonín Jedlička (zvukové efekty)

Hudba: Vlastimil Hála, nahrál orchestr Karla Vlacha (dirigent František Belfín)

Triky: Jiří Šimunek

Návrhy titulků: Karel Saudek

Vedoucí výroby: Miloš Stejskal

Zástupce vedoucího výroby: Miroslav Dousek, Gabriela Baševá

Asistent vedoucího výroby: Antonín Suchánek

Spolupráce: Dana Lišková (klapka), Jan Kuděla (fotograf)

HERCI

Lubomír Lipský (Georg Camel)
Jiřina Bohdalová (redaktorka Sabrina)
Iva Janžurová (Kate Draxlová, šéfka bandy z Michaga)
Marie Rosůlková (paní Harringtonová, Camelova bytná)
František Filipovský (detektiv Sheridan)
Jan Libíček (policejní komisař Brooks)
Josef Hlinomaz (znalec nápojů Gogo)
Karel Effa (Kovarski, majitel baru Kochba)
Lubomír Kostelka (policista Davidson)
Vlastimil Hašek (policista Harley)
Stella Zázvorková (prostitutka Peggy)
Josef Kemr (zubatý gangster ze San Boniga)
Jaroslav Moučka (gangster Tom z Michaga)
František Peterka (Francis Owens z Michaga)
Jan Přeučil (kreslíř comicsů Henry)
Zdeněk Řehoř (psychiatr)
Robert Vrchota (ředitel školy)
Zdeněk Kryzánek (gangster Bill z Michaga)
Lubor Tokoš (gangster Ronald z Michaga)
Jiří Lír (gangster Jaime)
Otto Lackovič (José Manuel Antonio, šéf ze San Boniga)
Karel Pavlík (gangster, Owensův kolega)
Viktor Maurer (dr. James Porter)
Ivo Gübel (šéfredaktor časopisu Voice of Springtown)
Karel Augusta (hotelový vrátný Freddy Rogers)
Antonín Jedlička (barman z baru Kochba)
Antonín Kryl (Horace)
Martin Štěpánek (gangster Alvarez)
Oldřich Musil (návštěvník baru)

Zdeněk Srstka (jednooký gangster)
Kateřina Frýbová (Henryho přítelkyně)
Zdeněk Blažek (průvodčí ve vlaku)
Karel Sekera (Cole)
Jiří Klenot (gangster)
Jiří Plachý (gangster)
Aladar Petický (gangster)
Josef Engel (gangster)
Karel Engel (gangster)
Milan Kindl (gangster)
Karel Vítek (gangster)
Petr Fleischer (gangster)
Karel Tokar (gangster)
Ladislav Tokar (gangster)
Jan Vítek (gangster)
Otakar Rademacher (gangster)
Jaroslav Tomsa (gangster Luis)
Zoltán Tokar (gangster Fernandez)
Jiří Koutný (policista)
Nora Krčmářová (trafikantka Clarková)
Ladislav Mrnka (tiskař Willy – mluví Oldřich Velen)
Bedřich Zelenka (konduktér)
Josef Burda (vrchní)
Rudolf Kalina (číšník)
Johana Saudková (dívka)
Jaroslav Klenot (dubl)
Jaroslava Závodská (dubl za Jiřinu Bohdalovou)

„PANE, VY JSTE VDOVA!“

Země původu: Československo

Copyright: 1970

Rok výroby: 1970

Premiéra: 15. 1. 1971

Stopáž: 97 min

Žánr: komedie

Typologie: hraný, dlouhometrážní

Originální název: „Pane, vy jste vdova!“

Anglický název: „You Are a Widow, Sir“

Pracovní název: Kdo chce zabít krále?

Výrobce: Filmové studio Barrandov

Nositelé copyrightu: Státní fond kinematografie

Ateliéry: Barrandov

Distribuce: Ústřední půjčovna filmů (původní 1971 a obnovená 1983)

Výrobní skupina: Tvůrčí skupina Novotný – Kubala (příprava), Dramaturgická skupina Karla Čopa, Výrobní skupina Ladislava Novotného

Původní metráž: 2 750 metrů

Distribuční nosič: 35 mm, 16 mm

Poměr stran: 1:1,66; 1:2,35

Barva: barevný

Zvukový systém/formát: mono

ŠTÁB A TVŮRCI

Režie: Václav Vorlíček

Pomocná režie: Jaroslav Pour

Asistent režie: Stanislava Hutková

Skript: Věra Rathová

Původní filmový námět: Miloš Macourek, Václav Vorlíček

Scénář: Miloš Macourek, Václav Vorlíček

Technický scénář: Miloš Macourek, Václav Vorlíček

Kamera: Václav Hanuš

Druhá kamera: Michal Kulič

Asistent kamery: Jiří Pospíšil

Architekt: Oldřich Bosák

Asistent architekta: Bohumil Nový

Výprava: Ladislav Winkelhöfer, Vladimír Ježek, Jiří Žebrakovský

Návrhy kostýmů: Theodor Pištěk ml.

Kostýmy: Ondrej Brezovský, Jaroslava Haderková

Masky: Oldřich Mach, Jan Štětina, Jan Valkoun

Střih: Miroslav Hájek

Asistent střihu: Sísová

Zvuk: František Fabián

Hudba: Svatopluk Havelka, nahrál FISYO (dirigent František Belfín)

Triky: Vladimír Dvořák

Vedoucí výroby: Jiří Krejčí

Zástupce vedoucího výroby: Josef Mojžíš, Věra Winkelhöferová

Asistent vedoucího výroby: Vlasta Mathauserová

Spolupráce: D. Špačková (klapka), Jitka Šulcová

HERCI

Iva Janžurová (herečka Evelyn Kelettiová)

Jiří Sovák (král Rosebud IV.)

Eduard Cupák (major Robert Steiner)

Olga Schoberová (herečka Molly Adamsová, snoubenka)

František Filipovský (král Oscar XV.)

Čestmír Řanda (generál Omar Otis)

Jan Libíček (kuchař Bobo)

Otto Šimánek (průmyslník Alfréd Keletti, muž Evelyny)

Luděk Kopřiva (divadelní režisér Brand)

Helena Růžičková (vražedkyně Fany Stubová)

Vladimír Menšík (povaleč Bloom, přítel Stubové)

Oldřich Velen (generál letectva)

Jaroslav Mareš (jednooký generál Hartman)

Miloš Kopecký (profesor Somr, majitel sanatoria)

Jiří Hrzán (astrolog Stuart Hample)

Jiří Lír (herec Gugenheim)

Stella Zázvorková (Mary, Otisova žena)

Stella Májová (Gerta, přítelkyně Otisové)

Lubomír Kostelka (tajemník Kelettiho)

František Husák (komorník)

Vlastimil Hašek (asistent v Somrově sanatoriu)

Oldřich Celerýn (asistent v Somrově sanatoriu)

Zdeněk Braunschläger (asistent v Somrově sanatoriu)

Svatopluk Skládal (generál)

Karel Peyr (generál)

Karel Effa (zřízenec na patologii)
Richard Záhorský (kněz)
Oleg Reif (inspicient v divadle)
Václav Štekl (herec v divadelní hře)
Miloš Willig (herec v divadelní hře)
Milan Jonáš (redaktor, Hamplův kolega)
Viktor Maurer (dirigent divadelního orchestru)
Zdeněk Svěrák (kritik na představení)
Ladislav Smoljak (kritik na představení)
Zdeněk Blažek (novinář)
Vítězslav Černý (řezník/muž v livreji)
Jaroslav Tomsa (tajný policista)
Josef Kotapiš (kněz)
Gabriela Bártlová-Buddeusová (dáma)
Jiřina Bílá (dáma)
Josef Burda (vojenský kapelník)
Zdena Burdová (asistentka režie)
Jan Cmíral (policista)
Vlastimil Čaněk (reportér)
František Miroslav Doubrava (tympánista)
Jana Hana Duffková (herečka v zákulisí)
Karel Houska (lékař na prosektuře)
Václav Fišer (dozorce – mluví Vladimír Čech)
Vladimír Foukal (kulisák)
Karel Hovorka (jevištní mistr)
Vladimír Hrubý (kulisák)
Pavel Jiras (zahradník/lokaj)

Stanislav Juna (ministr)
Milan Kindl (uhlíř)
Petr Kopřiva (číšník)
Václav Kotva (uvaděč)
Pavel Fiala (hudebník)
I. Gazda (hudebník)
František Horáček (hudebník)
František Kovář (hudebník)
J. Kozlík (hudebník)
V. Lachman (hudebník)
V. Müller (hudebník)
M. Šavřda (hudebník)
M. Veselý (hudebník)
František Kubíček (poddůstojník)
Ladislav Mrnka (poddůstojník)
Michal Dohányos (novinář)
Milan Muchna (novinář)
Jana Sedlmajerová (novinářka)
V. Slapnička (novinář)
B. Bílek (novinář)
Bohumil Rod (kulturista)
Pavel Zradička (kulturista)
J. Fabich (kulturista)
Jiří Horký (kulturista)
Vladimír Linka (tympánista)
Lud'a Marešová (šatnářka)
Zdeněk Martínek (ministr)

Pavel Navara (tajný)
Zdeněk Novotný (novinář/uvaděč v divadle)
Eduard Pavlíček (pobočník Oscara XV.)
Věra Petáková (nápovědka)
Vladimír Pospíšil (velitel roty)
Alena Procházková (komorná)
Eva Rubínová (stevardka)
Jiří Růžička st. (rekvizitář)
Zdeněk Srstka (zřízenec v divadle)
Karel Víttek (zřízenec v divadle)
Eva Trunečková (šatnářka)
Vítězslav Vejražka (ministr)
Jar. Šuman (vězeň s boulí)
Arnošt Böhm (dubl – artistický výkon)
Vladimír Navrátil (fotoreportér)
Vlastimila Vlková (návštěvnice divadla)

Primární zdroje

Literární scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. Archiv Barrandov Studio a.s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty.

Literární scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. NFA, f. Scénáře, sign. S-424-LS-4.

Technický scénář filmu *Čtyři vraždy stačí, drahoušku...*, autoři Miloš Macourek, Oldřich Lipský, únor 1970. NFA, f. Scénáře, sign. S-424-TS.

Výrobní zpráva filmu „*Čtyři vraždy stačí, drahoušku*“, prosinec 1970. Archiv Barrandov Studio a.s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty.

Literární scénář filmu *Kdo chce zabít krále?*, autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, květen 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-LS.

Technický scénář filmu *Kdo chce zabít krále?*, autoři Miloš Macourek, Václav Vorlíček, listopad 1969. NFA, f. Scénáře, sign. S-2002-TS.

Sekundární zdroje

- BERGSON, Henri, *Smích*. Praha: Naše vojsko 1993.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1997.
- HANÁKOVÁ, Petra, *'The Films We Are Ashamed of': Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s*. In: Eva Näripea, Andreas Trossek, eds. *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2008.
- HULÍK, Štěpán, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012.
- KOPANĚVA, Galina, *Dělat film pro zábavu s Václavem Vorlíčkem*. *Film a doba* 13, 1967, č. 8.
- KURAL, Václav, a kol., *Československo roku 1968. I. díl: Obrodný proces*. Praha: Parta 1993.
- LUKEŠ, Jan, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart 2013.
- MACDONALD, Ian W., *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2013.
- MACEK, Petr, VORLÍČEK, Václav: *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar 2017.
- PTÁČEK, Luboš (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000.
- RYCHLÍK, Jan, *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu. Pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848-1989*. Praha: ÚSD AV ČR 2007.
- RYCHLÍK, Jan, *Československo v období socialismu 1945-1989*. Praha: Vyšehrad 2020.
- SKUPA, Lukáš, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno 2014.
- SZCZEPANIK, Petr, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- TATCHER, Timothy, *Mrtvým vstup zakázán*. Praha: XYZ 2012.
- Velký den poslance Pružince. *Scéna* 15, 1990, č. 6.
- VONDROVÁ, Jitka, NAVRÁTIL, Jaromír (eds.). *Mezinárodní souvislosti*, PDČSK, 4/2, dok. 156, 157.
- ŽALMAN, Jan, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008.
- IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Protokol*. Praha: Československý spisovatel 1968.
- Komplexní rozbor činnosti Československého filmu za rok 1962*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1963.
- Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady vedení FSB*.

Internetové zdroje

Informace o I. W. Macdonaldu. Dostupný na WWW:
<<https://independent.academia.edu/IanMacdonald47>> [cit. 9. 7. 2022].

Databáze knihovny Národního filmového archivu. Dostupný na WWW: <https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/detail-nfa_un_cat-036067-ctyri-vrazdy-staci-drahousku/?disprec=1&iset=2> [cit. 5. 8. 2022].

Audiovizuální zdroje

Příběhy slavných: Tak tohle je ten svět... (Světлана Lazarová, 2005) Dostupný na WWW:
<<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/405235100211009/>> [cit. 29. 7. 2022].

Komici na jedničku: Jiří Sovák. (Alena Činčerová, Adéla Jandec Sirotková, 2010).

Filmografie

Černý Petr (Miloš Forman, 1963)

„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ (Oldřich Lipský, 1970)

Démanty noci (Jan Němec, 1964)

Farářův konec (Evald Schorm, 1968)

Intimní osvětlení (Ivan Passer, 1965)

Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách (Václav Vorlíček, 1974)

O něčem jiném (Věra Chytilová, 1963)

O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)

„Pane, vy jste vdova!“ (Václav Vorlíček, 1970)

Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966)

Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)

Zítřka to roztočíme, drahoušku...! (Petr Schulhoff, 1976)

Zítřka vstanu a opařím se čajem (Jindřich Polák, 1977)

Žert (Jaromil Jireš, 1968)

Použité zkratky

ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa
FITES – Svaz československých filmových a televizních umělců
FAMU – Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu
FSB – Filmové studio Barrandov
SIWG – Screen Idea Work Group
LS – literární scénář
TS – technický scénář

Příloha č. 1

„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“

Segmentace syžetu

ÚT – Úvodní titulky

-sled komiksových obrazů se jmény tvůrců a herců

KOMIKSOVÝ PŘECHOD (K chodba vlaku – R chodba vlaku)

(pozn.: R – reálný předmět/postava, K – komiksový předmět/postava)

1.) Chodba vlaku (int. - večer)

a) Ke svému kupé přichází DR. PORTER a jeho SPOLEČNÍK

2.) Kupé vlaku #1 (int. – večer)

a) Dr. Porter se společníkem se usazují a dr. Porter začne číst komiks

b) Zpoza sedadel se objevuje injekce a někdo s ní bodá společníka

3.) Chodba vlaku (int. – večer)

a) Ke kupé Portera přichází banda z Michaga - KATE DRAXLOVÁ , FRANCIS OWENS a OWENSŮV PARŤÁK a poté vchází do vedlejšího kupé

4.) Kupé vlaku #2 (int. – večer)

a) Banda z Michaga vchází do kupé a šéfka bandy Kate Draxlová se převlíká za průvodčího

5.) Chodba vlaku (int. – večer)

a) Kate/průvodčí vychází z kupé a potkává pravého PRŮVODČÍHO

b) Ten jí chce prověřit a ona se ho zbavuje tím, že ho vyhazuje zadními dveřmi vlaku

6.) Kupé vlaku #1 (int. – večer)

a) Kate/průvodčí přichází do kupé dr. Portera a „kontroluje“ jízdenky

b) Kate/průvodčí zjišťuje, že společník je mrtvý a chce po dr. Porterovi šek

c) Do kupé seshora přiskakuje šéf bandy ze San Boniga JOSÉ MANUEL ANTONIO a začínají se spolu prát

d) Dr. Porter v hrůze běží a tahá za záchranou brzdu

KOMIKSOVÝ PŘECHOD (R Porter – K Porter – K třída - R třída)

7.) Škola – třída (int. – den)

a) GEORG CAMEL vyučuje a ptá se dětí na odpovědi

- b) Přichází TRAFIKANTKA s PANEM ŘEDITELEM a POLICISTOU, kvůli jednomu CHLAPCI, co ukradl komiksy
- c) Chlapec vysvětluje, jak ukradl komiksy
- komiksové ilustrační vsuvky: vidíme různé komiksové padouchy, jak přepadávají trafikou
- d) Příklad se dořeší a ředitel s policií a trafikantkou odchází

8.) Redakce (int. – den)

- a) SABRINA dává facku HENRYMU a chystá se pomstít se mu za nevěru
- b) Z kanceláře vychází Georg s ŠÉFREDAKTOREM a jednájí o jeho poezii
- c) Šéfredaktor si žádá Sabrinu do kanceláře
- d) Sabrina začne flirtovat s Georgem a dává si s ním rande
- e) Georg je na odchodu a Henry žárí
- f) Sabrina provází Georga

KOMIKSOVÝ PŘECHOD (K suzafon – R suzafon)

9.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg hraje na suzafon a přichází PANÍ HARRINGTONOVÁ se stížností na hluk
- b) Georg žádá na své bytné ingredience na hu-hu koktejl a oznamuje, že mu přijde návštěva
- c) Někdo zvoní a Georg jde otevřít

10.) Dům paní Harringtonové - hala (int. – večer)

- a) Paní H. jde do svého bytu a Georg otevírá dveře, za kterými je první mrtvola
- b) Mrtvola dr. Portera se svalí k zemi, Georg chce věc sdělit paní H., která zrovna nemůže
- c) Georg odtahuje mrtvolu svého do bytu

11.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg ukládá mrtvolu do své postele a sám si do ní lehá
- b) Paní H. přichází do bytu Georga a přináší ingredience na hu-hu koktejl
- c) Přistihne „kohosi“ vedle Georga v posteli a pohoršeně odchází
- d) Georg ukládá mrtvolu pro změnu do knihovní police za závěsem a někdo opět zvoní

12.) Dům paní Harringtonové - hala (int. – večer)

- a) Georg jde otevřít dveře a vítá příchozí Sabrinu

13.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg a Sabrina přichází do bytu a Georg se snaží posadit návštěvu daleko od mrtvoly
- b) Georg sděluje Sabrině, že pro ni má hu-hu koktejl
- c) Přes všechnu snahu si Sabrina stejně vybírá křeslo u knihovny a chce místo koktejlu whiskey
- d) Georg jde pro whiskey a Sabrina mu chce mezitím uklidit knihy do knihovny
- e) Georg ji kvůli mrtvole rázně zastavuje a přisedává si k ní s whiskey
- f) Sabrina žádá led do pití, Georg vstává a tím mrtvole spadne na jeho židli ruka
- g) Georg přichází s ledem do whiskey a Sabrina omylem chytá místo Georga za ruku mrtvolu
- h) Sabrina lechtá mrtvolu na ruce a poté se chtějí políbit, což přerušuje pád mrtvoly na zem
- i) Sabrina se lekne, Georg zhasíná a Sabrina vyděšená odchází z bytu

14.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Sabrina přichází k telefonu a volá Henrymu, aby ho provokovala a on žárlil
- b) Poté S. naznačuje Georgovi, že je naivní, pokud si myslel, že s ním něco mohla mít a odchází pryč

15.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) George prohledává sako mrtvoly dr. Portera a nachází peněženku
- b) Prohlíží si peněženku a vypadává mu z ní šek na milion dolarů a vlétává pod skříň

16.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Přichází paní H. a poslouchá za dveřmi Georgova bytu

17.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Mrtvola dr. Portera leží na zemi

KOMIKSOVÝ PŘECHOD
(R mrtvola – K mrtvola –
K výslech– R výslech)

18.) Výslechová místnost - policejní stanice (int. – den)

- a) KOMISAŘ BROOKS a další dva POLICISTÉ HARLEY A DAVIDSON vyslýchají Georga kvůli vraždě
- b) Policie Georgovi nevěří, že není vrah a přivádí na svědectví paní H.
- c) Paní H. potvrzuje policii, že Georg připravoval hu-hu koktejl a tím byla mrtvola otrávena
- d) Paní H odchází a výslech pokračuje
- e) Přichází další POLICISTA a přináší nějaký dokument
- f) Komisař Brooks oznamuje Georgovi, že za něj byla složena kauce od dvou pánů ze San Boniga a Michaga a propuští ho (dvě bandy)

19.) Redakce (int. – den)

- a) Šéfredaktor chválí Sabrině rubriku o Georgovi
- b) Do redakce přichází MUŽ, který shání někoho, kdo si údajně chtěl udělat inzerát
- c) Do redakce přichází Georg a muž vyděšený odchází
- d) Všichni se diví tomu, že není ve vězení a Sabrina ho obdivuje a myslí si, že to udělal kvůli ní
- e) Georg odchází z redakce a u toho se předvádí **(komiksové prvky v obraze: BING! BANG! BONG!)**
- f) Sabrina provokuje Henryho

20.) Recepce hotelu Celtic (int. – den)

- a) Georg se přichází poradit se svým přítelem recepčním FREDYEM, zda se někdo ze S. Boniga nebo Michaga ubytoval v hotelu a dozvídá se, že dr. Porter z Michaga
- b) Georg žádá Fredyho o radu, neboť je znalcem detektivek a ten vyloží svou teorii
-komiksová vsuvka: teorii Fredyho vidíme s komiksovou ilustrací: Cesta dr. Portera, pronásledování nějakou bandou, dr. Porter v hotelu Celtic dostává od jisté ženy prášek na bolení hlavy, otrava dr. Portera hu-hu koktejlem, náhodná cesta dr. Portera až ke dveřím Georga

- c) Fredy dovypráví a Georg se ptá, v jakém podniku dělají hu-hu koktejl
- d) Fredy slíbí, že za Georgem pošle jistého muže jménem „Gogo“

21.) Dům paní Harringtonové - hala (int. – večer)

- a) Georg přichází do haly a paní H. je překvapená, že není ve vězení
- b) Paní H. ukazuje Georgovi, že našla jeho náprsní tašku, ta je ale mrtvého dr. Portera
- c) Paní H. sděluje Georgovi, že má nové podnájemníky ze San Boniga a Michaga
- d) Ze schodů dolů přichází šéf bandy ze San Boniga José a chce s Georgem mluvit o samotě a tak jdou do bytu

22.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg se chce Josému revanšovat, ale on chce pouze náprsní tašku dr. Portera
- b) Georg mu ji dává a v tom přichází paní H. a ohlašuje dalšího hosta
- c) Do bytu přichází člen bandy z Michaga Francis Owens a chce totéž, co José
- d) F. Owens si všimne Josého a poprosí Georga, jestli by je nechal o samotě, ten jim vyhoví a odchází

23.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Georg poslouchá za zavřenými dveřmi zvuky rvačky a rozbíjejícího se nábytku **(komiksové prvky: SOCK! WHUMP! THUD!)**
- b) Do domu přichází pan GOGO a oznamuje Georgovi, že mohou jít do barů na průzkum
- c) José vylítává a proráží dveře, Francis si pro něho jde a odtahuje si ho zpět do bytu
- d) Georg odchází s panem Gogo do baru

-komiksová vsuvka: slyšíme zpívat Evu Olmerovou a vidíme komiksové ilustrace Káji Saudka, jsou to různé výjevy s tématem prostituce a drog.

24.) Bar Kochba (int. – večer)

- a) Jukebox dohraje píseň E. Olmerové a nám dochází, že tato píseň hrála v baru
- b) Do baru přichází Georg s panem Gogo a žádají koktejl hu-hu
- c) BARMAN oznamuje, že koktejl nemají a pan Gogo objednává dvě whiskey
- d) MAJITEL BARU PAN KOVARSKI oznamuje taktéž Georgovi, že hu-hu koktejl nemají a Georg se s ním málem dostává do křížku
- e) Majitel posílá za Georgem PROSTITUTKU PEGGY a ta mu říká, že ví, kde je k mání hu-hu koktejl

- Komiksová vsuvka: reklamní spot na budíky Felix

25.) Byt Peggy (int. – den)

- a) Georg se probouzí v posteli v objetí prostitutky Peggy a je zděšen
- b) Georg hledá svoje věci po pokoji a ptá se Peggy, kolik jí je dlužen peněz
- c) Georg platí Peggy, chystá se odejít a omylem si nasazuje cizí klobouk – všimá si, že na klobouku jsou iniciály J. P. a spojuje si to s otráveným dr. Porterem
- d) Georg se ptá Peggy komu patří klobouk a ta mu sděluje, že pánovi z Michaga, který u ní byl
- e) Georg se ptá Peggy, zda mu dala hu-hu koktejl a ona potvrzuje a říká, že mu po něm bylo špatně
- f) Georg začne spoutávat Peggy v domnění, že je onen vrah
- g) Do bytu vstupuje majitel pan Kovarski a odbíhá volat policii

26.) Chodba domu - u Peggy (int. – den)

- a) Majitel Kovarski běží pro policii

27.) Byt Peggy (int. – den)

- a) Georg dává do pusy Peggy kus látky

28.) Chodba domu - u Peggy (int. – den)

- a) Majitel Kovarski a policista Davidson běží po schodech do bytu Peggy

29.) Byt Peggy (int. – den)

- a) Majitel Kovarski a policista Davidson vbíhají do bytu, sundávají Georga z Peggy a pomáhají ji ze spoutání
- b) Georg se snaží vysvětlit, že Peggy otrávila člověka hu-hu koktejlem
- c) Peggy říká, že Georg sám vypil půl litru hu-hu koktejlu

STŘIH do dalšího obrazu

(na PD Georga v obr. 30 – téměř nepostřehnutelná změna prostředí, PD působí stále jako by byl v obraze 29)

30.) Dům paní Harringtonové - hala (int. – den)

- a) Georg je zděšen, že je taky otráven, otevírá pusu a...

KOMIKSOVÝ PŘECHOD

(R Georg –K Georg – R Georg,
není dodalšího obrazu!)

- b) Policista Davidson radí Georgovi nedráždit vypláchnutý žaludek a nevycházet z domova
- c) Paní H. vyčítá Georgovi vraždy a dámské návštěvy
- d) Z Georgova bytu vychází Sabrina a říká, že ona není návštěva, že přišla dělat interview
- e) Paní H. odchází do svého pokoje, Georgovi je špatně a jde do svého bytu za Sabrinou

31.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – den)

- a) Georg říká Sabrině, že je mu špatně
- b) Do bytu přichází otevřenými dveřmi šéfka bandy z Michaga Kate, přestrojená za pana pastora
- c) Georg se ptá na důvod jeho příchodu a Kate/pastor mu nabízí vyzpovídat se ze svých hříchů a má na mysli krádež šeku z náprsní tašky (o kterém však Georg stále neví, že ho má pod skříní)
- d) Georg však říká, že nic neukradl a Sabrina prosí Kate/pastora, aby mu aspoň požehnal(a)
- e) Když mu Kate/pastor žehná, Sabrina si všimá podle nehtů, že to je žena
- f) Kate/pastor odchází a Sabrina sděluje Georgovi svůj postřeh a myslí si, že za ním chodí ženy v převleku kvůli paní H.
- g) Georg přijímá tuto teorii a užívá si svou nynější slávu a obdiv

- h) Sabrina se roztouženě začne svlékat a svádět Georga, který na to nemá náladu, řekne mu, aby si dal sprchu, a ten odchází do koupelny
- i) Georg otevírá dveře koupelny a vypadává na něho druhá mrtvola s nožem zabodnutým v zádech – je to José
- j) Sabrina si všímá mrtvolu a začne křičet
- k) Georg vytahává nůž a z rány začne stříkat krev

- Komiksová vsuvka: reklama na lázně Springtown

KOMIKSOVÝ PŘECHOD

(K nůž – R nůž)

32.) Výslechová místnost - policejní stanice (int. – den)

- a) Komisař Brooks drží v ruce nůž a říká Georgovi, že mrtvola k nikomu nemůže přijít
- b) Policista Harley zve dovnitř Sabrinu, aby svědčila, co viděla a policie je přesvědčena, že je to vrah, Sabrina tvrdí, že to dělá vše kvůli ní, aby měla o čem psát
- c) Do místnosti vchází paní H. a říká, že to kvůli ní, aby ji zničil, a dvě ženy se začnou hádat a překřikovat
- d) Komisař Brooks se chytá za hlavu

TRIK a

PROLÍNAČKA – PŘECHOD

(před komisařem se objeví vězeňská mříž a poté komisař zmizí a záběr se prolně do dalšího obrazu ve vězení)

33.) Vězeňská cela (int. – noc)

- a) Georg spí v cele
- b) Francis Owens a jeho parťák (členové bandy z Michaga) odstraňují mříž na malém horním „okénku“ a parťák se kusem žvýkačky strefuje do spícího Georga, napoprvé ji Georg začne žvýkat, napodruhé ho to již probudí

34.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – den)

- a) F. Owens a jeho parťák bijou Georga, který po každé ráně lítá mezi dvěma gangstery přes svůj stůl
- b) Georg dopadá do křesla, gangsteři ho přestávají bít a dávají mu dvě hodiny čas, než se vrátí a zabijí ho
- c) Gangsteři z Michaga odcházejí a Georg usíná
- d) Po uplynutí asi 45 minut (vidíme ručičky analogových hodin v obraze, které se zrychleně otáčejí) se Georg probouzí a v místnosti je GANGSTER ALVAREZ ze San Boniga a chce také šek
- e) Georg říká Alvarezovi, že šek nemá a že musí jít pryč
- f) Alvarezovi vypadává ze zbraně patrona a začíná jí hledat – díky tomu nachází šek pod skříní
- g) Alvarez chápe, že Georg to opravdu neví a odchází se šekem
- h) Georg zase usíná a po uplynutí zhruba hodiny a čtvrt (ty samé analogové hodiny)
- i) Georg se probouzí a spatřuje paní H., která je zděšena v domnění, že utekl z vězení a volá na Georga policii
- j) Georg se ptá paní H., jestli něco (šek) nebrala z náprsní tašky, kterou mu předávala, říká že ne
- k) Někdo zvoní, paní H. zachází do koupelny a Georg jde otevřít v domnění, že to je policie – vypadne na něho však (třetí) mrtvola gangstera Alvaraze s nožem v zádech

- l) Paní H. spatří Georga, jak klečí u mrtvoly s nožem v ruce a je zděšena
- m) Georg zabodává nůž zpět do rány

KOMIKSOVÝ PŘECHOD

(R Georg – K Georg – K nůž – R nůž)

35.) Výslechová místnost - policejní stanice (int. – den)

- a) Ruka DETEKTIVA SHERIDANA drží nůž a paní H. si ho prohlíží
- b) Do místnosti přichází Georg s komisařem Brooksem a teď Georgovi vysvětluje, že kvůli němu přijel pan Sheridan, protože jeho zločiny překročily všechny měřítka
- c) Detektiv Sheridan vyslýchá Georga a paní H. a Georg se mu snaží vše vysvětlit

STŘIH do dalšího obrazu

(Sheridan položí otázku a střihem na odpovídajícího G. se již dostáváme do dalšího obrazu, opět prostorově matoucí)

36.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – den)

- a) Georg sedí u stolu a odpovídá detektivovi Sheridanovi na otázku, za ním stojí komisař Brooks a policisté Harley a Davidson
- b) Sheridan se snaží udělat rekonstrukci vraždy a je rozčilen tím, jak jsou okolo něj všichni nechápaví
- c) Georg jde do skříně, aby si oblékl to, co měl v den vraždy a vypadne na něj ze skříně čtvrtá mrtvola, je to parťák Francise, otevírá druhé dveře a vypadne pátý mrtvý v pořadí, Francis Owens

37.) U psychiatra – policejní stanice (int. - den)

- a) Georg má na hlavě jakýsi přístroj a PSYCHIATR říká různá slova, na která mu Georg odpovídá jinými slovy, z čehož psychiatr vyvozuje závěry
- b) Psychiatr říká, že to stačí a omylem se s Georgem chytanou za ruce a dostanou oba třes způsobený elektřinou

38.) Společná místnost – policejní stanice (int. - den)

- a) Psychiatr vychází ze dveří a detektiv Sheridan se ho ptá na výsledky, psychiatr odhaluje, že jde o šek a že vrahů je více
- b) Psychiatr odchází do jiné místnosti a Sheridan přikazuje Brooksovi, aby napsal telegram
- c) Po napsání telegramu vchází do místnosti policista Davidson, přečte ho a je to ten samý, co Sheridan diktoval Brooksovi

39.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. - den)

- a) Policista Harley fouká do suzafonu a z něho vylítávají kousky papíru – všichni hledají šek
- b) Detektiv Sheridan je rozčilený, že Georg neví, kde je onen šek a Georg otevírá dveře koupelny, z nichž vypadne šestá mrtvola, je to doposud neznámý muž
- c) Policista Davidson nachází u mrtvoly telegram, což je opět ten samý, jako diktoval Sheridan Brooksovi

- d) Sheridan rozčilený pochoduje sem a tam po bytě a poté přikazuje Georgovi otevřít opět dveře, z nichž vypadne (živá) paní H. a je opět zděšena z další mrtvoly

40.) Dům paní Harringtonové - pokoj Kate (int. - den)

- a) Kate poslouchá jakýmsi zařízením to, co se dole v Georgově bytě děje
b) Kate se převléká za pastora

41.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt - koupelna (int. – den)

- a) Detektiv Sheridan si sprchuje svou hlavu a poté dostane nápad, aby na oko Georga odvedli, ten jim uteče a oni ho budou jako hledat a tak skutečný pachatel bude méně opatrný

42.) Dům paní Harringtonové - hala (int. – den)

- a) Georg se všemi policisty odchází z domu a paní H. je vyprovází
b) Ze schodů zbláhá dolů Kate/pastor a paní H. se ho ptá, jestli i on odchází, čemuž přitakává
c) Když je Kate/pastor u dveří vtrhává do domu řada gangsterů ze San Boniga, kteří se představují jako policie, je mezi nimi ZUBATÝ GANGSTER, JEDNOOKÝ GANGSTER a GANGSTER JAIME
d) Kate/pastor se schovává za dveřmi a celá parta gangsterů jde do Georgova bytu hledat šek
e) Kate/pastor odchází z domu

43.) V autobusu – před domem paní H. (int. – den)

- a) Posily z Michaga přijíždí před dům a spatřuje vycházející Kate/pastora, vidíme GANGSTERA TOMA

44.) Ulice – před domem paní H. (ext. – den)

- a) Z karavanu vychází gangster Tom, GANGSTER RONALD, GANGSTER BILL a další členové bandy
b) Kate/pastor jim sděluje, že je tu i parta ze S. Boniga, ale že šek má ona (od Alvareze)
c) Všichni chtějí odjet z města, ale Kate/pastor jim vysvětluje, že policie obklíčila město a proto se tu musí zdržet

45.) Recepce hotelu Celtic (int. – den)

- a) Komisař Brooks upozorňuje recepčního Fredyho, že v hotelu se brzy ubytují policejní posily z ústředí
b) Do hotelu přichází Kate/pastor a ubytuje se, odchází pryč
c) Do hotelu přichází banda z Michaga, jako skupina hudebníků a chce se také ubytovat, Fredy i Brooks si myslí, že to jsou policejní posily
d) Banda z Michaga to naopak chápe jako past nastraženou policií a chce začít střílet, avšak po chvíli banda pochopí, že policie si myslí, že jsou jejich kolegové a tak se uklidní
e) Brooks vysvětluje gangsterovi Billovi, že všechny podezřelé živly se sházejí v baru Kochba a že tam se večer musí přesunout
f) Brooks spolu s policisty Harleyem a Davidsonem odnášejí gangsterům jejich zbraně do baru Kochba
g) Poté, co odejdou, přichází Kate, která vše slyšela a je již převlečená za zpěvačku, Brooks se ještě vrací a banda mu tak Kate/zpěvačku představit
h) Kate/zpěvačka se s bandou domlouvá, kam ukryjí šek a Kate/zpěvačka dostává nápad

- komiksová vsuvka: reklama na pánské spodní prádlo Apollo

46.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – den)

- a) Kate převléknutá za prodavačku spodního prádla předvádí Georgovi své zboží
- b) Georgovi se prádlo líbí a tak si ho jde do koupelny vyzkoušet
- c) Kate/prodavačka ukrývá šek do fotoalba a dává do knihovny
- d) Slyšíme hlas přicházející Sabriny, Sabrina vchází v doprovodu paní H. do bytu Georga, paní H. odchází
- e) Sabrina si myslí, že má Georg dámskou návštěvu a ptá se Kate/prodavačky, kde je
- f) Georg vychází z koupelny ve spodním prádle a Sabrina, kterou Georg nezaregistroval je zaražena
- g) Georg je spokojen s prádlem a prodavačka odchází, v tom si Georg všímá, že v bytě je Sabrina
- h) Sabrina je uražená, kvůli Kate/prodavačce a říká Georgovi, že o něm bude psát a potřebuje fotografie
- i) Georg dává Sabrině album, do kterého Kate/prodavačka ukryla onen šek
- j) Georg navrhuje Sabrině, jestli by si večer někam nezašli a říká, že se nebojí, že ho zase zatknou
- k) Sabrina se na Georga vrhá a chce ho začít líbat, v tom si všímá, že spod dveří vytéká tekutina podobná krvi a začne strašně křičet
- l) Georg jde otevřít dveře a tam klečí paní H., které se vylilo na zem leštadlo a zděsí se Georga, který před ní stojí jen v prádle

47.) Společná místnost – policejní stanice (int. – večer)

- a) Detektiv Sheridan vítá skutečné policejní posily a ptá se, zda už jsou ubytováni, nemůže najít komisaře Brookse, který je již v baru Kochba

48.) Bar Kochba (int. – večer)

- a) Komisař Brooks sedí v boxu baru a gestikuluje směrem na kapelu/banda z Michaga
- b) Banda z Michaga začíná hrát, i když to vůbec neumí a Kate/zpěvačka improvizovaně zpívá
- c) V baru vidíme mnoho již známých postav – Peggy s nějakým POSTARŠÍM MUŽEM, Henryho s nějakou dívkou, bandu ze S. Boniga
- d) Do baru přichází Georg a Sabrina, což všechny vyvádí z míry, buď se ho bojí jako vraha, nebo ho obdivují (ženy)
- e) Brooks dává pokyn kapele/bandě a ty začnou opět hrát, v průběhu písně Brooks opouští bar
- f) Majitel Kovarski obsluhuje Georga a Sabrinu a má z G. strach
- g) Banda ze S. Boniga vysypává jed do láhve, kterou obratem posílá kapele/bandě z Michaga
- h) Číšník nese láhev kapele/bandě a několik z nich se hned napije, dělá se jim špatně a odchází na toaletu
- i) Okolo stolu Georga jde pan Gogo, pozdraví se a Georg poté odchází na toaletu

49.) Bar Kochba - toaleta (int. – večer)

- a) Georg přichází na pánské toalety, otevírá postupně všechny kabinky a vypadávají z nich na něho tři mrtvoly (sedmá, osmá a devátá), mezi nimi i gangster Bill, poslední kabinka je bez mrtvoly a Georg do ní vejde.
- b) Na toaletu přichází postarší muž od Peggy, vyděsí se z ležících mrtvol a vidí Georga vycházet z kabinky, má strach a utíká pryč

50.) Bar Kochba – chodba u toalet (int. – večer)

- a) Postarší muž utíká od toalet pryč.

51.) Bar Kochba (int. – večer)

- a) Postarší muž utíká ještě spolu s Peggy pryč z baru a cestou oznamuje majiteli Kovarskimu, co na toaletě viděl.
- b) Majitel Kovarski všem v baru oznamuje, že pan G. Camel zabil tři muže z kapely a zbytek kapely/bandy ví, že to má na svědomí banda ze San Boniga, nikoliv Georg
- c) Do baru se vrací Georg, na kterého se všichni dívají, a on je napřed zmaten a poté si užívá jejich pozornost
- d) Georg dosedá zpět vedle Sabriny a ta říká, že s tím vražděním musí přestat, Kovarski zapíná jukebox
- e) Banda ze S. Boniga odchází a když jdou kolem Georga, tak mu zubatý gangster šlápne na nohu
- f) Georg se zvedá a Sabrina ho prosí, aby ho pouze zfackoval
- g) Georg dává zubatému gangsterovi facku a tomu vyletí zuby a spadnou Georgovi do polévky
- h) Zbytek bandy táhne pryč rozrušeného zubatého gangstera a Kate/zpěvačka oznamuje kapele/bandě, že zítra musí odjet
- i) Majitel Kovarski oznamuje Georgovi, že pokud bude chtít někdy zabít muže přijít a Georg najde ve své polévce zuby gangstera

52.) Výslechová místnost - policejní stanice (int. – den)

- a) Detektiv Sheridan si polévá hlavu vodou a nadává Brooksovi, že si spletl gangstery s policií
- b) Sheridan pošle posily, aby obklíčili město a Brookse s policisty Harleyem a Davidsonem posílá do domu paní H., aby hlídali Georga, protože kde je Camel, tam jsou mrtvoly

- komiksová vsuvka: slyšíme vyprávět Georga příběh o Macbethovi a vidíme komiksové ilustrace

53.) Škola – třída (int. – den)

- a) Vidíme Georga ve třídě, jak vypráví příběh, reakce dětí a pana ředitele s policistou Davidsonem – vše se prolíná s komiksovými ilustracemi s vyprávěním Georga
- b) Georg skončí vyprávění a žáci odcházejí pryč
- c) Ředitel je sice zaskočen tím, co za surovosti Georg vyprávěl, ale uznává, že si žáky získal
- d) Ředitel a policista D. odchází

54.) Redakce (int. – den)

- a) Vidíme vytisknuté komiksové ilustrace Georga, Sabrinu, šéfredaktora a Henryho, Sabrina ukazuje šéfredaktorovi fotografie z alba Georga
- b) Do redakce přichází muž, kterého jsme již viděli, přichází opět kvůli někomu, kdo si chtěl podat inzerát
- c) Do redakce přichází zubatý gangster a šišlá, chce si dát inzerát kvůli ztraceným zubům
- d) Sabrině vypadává z fotoalba šek a zubatý g., který neví, že to je šek ho Sabrině podává
- e) Sabrina zjistí, že to je šek na milion dolarů a říká to Henrymu
- f) Zubatý gangster je zaražen, že propásl možnost získat šek (komiksové prvky: čtyři různé bubliny - ? click i!, atd.)
- g) Do redakce se vrací muž kvůli inzerátu zubatého gangstera, ale toho nyní už zajímá pouze šek – muž se však naštve a zubatého gangstera odtáhne pryč

55.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg říká paní H., že čeká na pana Gogo
- b) Někdo zvoní, paní H. jde otevřít – slyšíme hlas Kate
- c) Do bytu vchází Kate přestrojená za starého nakladatele a říká, že by chtěl vydat jeho básně

- d) Kate/nakladatel se ptá, zda má Georg nějaké fotografie – chce se dostat k albu, kam ukryla šek
- e) Někdo volá a Georg jde zvednout sluchátko – volá Sabrina a říká, že přijde k němu
- f) Kate/nakladatel se snaží z Georga dostat album, zvedá se a uklouzává jí noha po banánové slupce, padá na zem, strhává sebou závěs knihovny a tím na svoji hlavu strhne i velký globus, který ji omráčí

56.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. jde po schodech do druhého patra a klepe na dveře pokoje
- b) Otevírá jí komisař Brooks a klade jí na srdce, aby o nich nikomu neříkala, pokoj je obsazen policií

57.) Dům paní Harringtonové – pokoj policie (int. – večer)

- a) V pokoji je komisař Brooks a policisté Davidson a Harley – ten sedí se dvěma vysílačkami v šatníku, jednou komunikuje s detektivem Sheridanem a druhou s Brooksem, který je ovšem hned vedle
- b) Harley hlasí, že přichází Sabrina

58.) Vysílací místnost – policejní stanice (int. – večer)

- a) Detektiv Sheridan sedí s vysílačkou u stolu a komunikuje s policií u paní H., za ním stojí ještě jeden ČLEN POLICIE

59.) Dům paní Harringtonové – Georgův byt (int. – večer)

- a) Georg se snaží probrat omráčenou Kate/nakladatele a všímá si, že to není nakladatel, ale přestrojená žena
- b) Georg táhne Kate do koupelny
- c) Slyšíme, jak přichází Sabrina a poté vchází do bytu
- d) Sabrina si myslí, že Georg zabil „nakladatele,“ protože nachází jeho věci a začíná ho hledat

60.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Harley ohlašuje skupinu mužů

61.) Vysílací místnost – policejní stanice (int. – večer)

- a) Sheridan zakřičí otázku, jak muži vypadají

62.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Harley se ptá Brookse, jak vypadají
- b) Brooks se dívá z okna – vidíme přicházet bandu ze San Boniga
- c) Brooks říká, že vypadají divně a Harley to opakuje do vysílačky Sheridanovi a ptá se, jestli mají zasáhnout

63.) Vysílací místnost – policejní stanice (int. – večer)

- a) Sheridan říká, že zatím zasahovat nemají

64.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Harley potvrzuje heslem: „ručník končí“

65.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. slyší ono heslo za dveřmi pokoje a myslí si, že volají na ni, aby přinesla ručník

66.) Dům paní Harringtonové – Georgův byt (int. – večer)

- a) Sabrina přemlouvá Georga, aby jí dal klíč od koupelny, kde je Kate
b) Přichází paní H. a chce si vzít z koupelny ručníky – dozvídá se, že v koupelně je mrtvola
c) Někdo zvoní a paní H. jde otevřít

67.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. otevírá dveře a do domu vtrhává banda ze San Boniga

68.) Dům paní Harringtonové – Georgův byt (int. – večer)

- a) Banda vtrhává do bytu Georga a zubatý gangster chce od Georga a Sabriny šek
b) Sabrina dává Georgovi šek, který má u sebe a bandě se v ruce zjevují zbraně (stop trik)
c) Georg si strká šek do pusy a spolkne ho
d) Banda se na ně oba vrhne, Sabrinu odnáší do koupelny ke Kate a Georga bijí

69.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt - koupelna (int. – večer)

- a) Sabrina zjistí, že nakladatel není nakladel, ale nějaká žena
b) Kate se probírá ze mdlob, Sabrina jí začne bít a vypukává rvačka
c) Sabrina bere do ruky pěnu do koupele a stříká ji na Kate, ta jí začne sprchovat a tak je celá koupelna naplněna pěnou

70.) Dům paní Harringtonové – Georgův byt (int. – večer)

- a) Banda drží Georga vzhůru nohama a snaží se z něho vyklepat šek

71.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt - koupelna (int. – večer)

- a) Sabrina s Kate se dál bijí v pěně, S. nasměruje Kate na kývající se bustu Beethovena
b) Na Kate padá busta a omráčí ji

72.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. otevírá dveře a do domu přichází banda z Michaga

73.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Zubatý gangster se snaží dostat z Georga šek a má celou ruku v jeho puse
b) Do bytu přichází banda z Michaga a v ruce se jim zjevují zbraně (stop trik)
c) Bandě ze S. Boniga se taky zjevují zbraně (stop trik)
d) Banda z Michaga se dozvídá, že Georg snědl šek a tak obě bandy přistupují na spojení sil
e) Bandy se shodují, že musí Georga operovat

74.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. přináší policii ručník

75.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Brooks je rozčilen kvůli paní H. a Davidson jí říká, že je nesmí rušit
b) Brooks je rozčilen a Harley volá do vysílačky „mýdlo“ (Sheridana)

76.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. opět slyší heslo („mýdlo“) a říká policii, že se nesmí pořádk mýt

77.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Brooks je ze všeho na prášky („šéfe já bych si chtěl koupit kytáru“)

78.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Zubatý gangster, gangster Tom a Jaime žádají na paní H. věci na operaci

79.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Bandy se snaží začít operovat Georga, debatují a kreslí na břicho Georga čáru tužkou
b) Do bytu přichází paní H. a přináší věci k operaci
c) Georg volá o pomoc a paní H. podotýká, že dělají něco, s čím nesouhlasí
d) Gangster Tom vyhazuje paní H. ven
e) Jednooký gangster provádí narkózu úderem kladivem do hlavy Georga

80.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Brooks má podezření, že se dole něco děje

81.) Vysílací místnost – policejní stanice (int. – večer)

- a) Sheridan říká, aby zachovali zatím klid

82.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Harley potvrzuje pokyn Sheridana – „ručník končí“

83.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. komunikuje s policií přes dveře ohledně ručníku

84.) Dům paní Harringtonové - pokoj policie (int. – večer)

- a) Brooks se baví s Davidsonem o tom, že vrahy občas chápe

85.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Paní H. shází ze schodů dolů a do domu přichází pan Gogo
- b) Gogo z hesel „ručník“ a „mýdlo“ usoudí, že je v domě policie a napije se z čehosi, co jistě není k pití

86.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Bandy pokračují v operaci Georga, jeden gangster drobí na břicho
- b) Do bytu přichází pan Gogo a když vidí Georga a zbraně, tak začne křičet „policie!“
- c) Gangster Tom ho praští kladívkem po hlavě

87.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Tři policisté vybíhají z pokoje, Davidson uklouzne po mýdle

88.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Gangsteři vyhadzují Georga oknem ven před dům

89.) Ulice – před domem paní H. (ext. – večer)

- a) Georg dopadává na zem

90.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Gangsteři také vyskakují z okna bytu

91.) Ulice – před domem paní H. (ext. – večer)

- a) Gangsteři dopadávají na zem

92.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Gangsteři vyskakují z okna bytu

93.) Ulice – před domem paní H. (ext. – večer)

- a) Gangsteři dopadávají na zem

94.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – večer)

- a) Brooks a policisté D. a H. běží dolů ze schodů

95.) Dům paní Harringtonové - Georgův byt (int. – večer)

- a) Poslední gangsteři utíkají pryč z bytu a střílí do lustru, který zhasne a spadne
- b) Do bytu vtrhává Brooks s kolegy, na místě stále stojí Gogo, kterého rána kladívkem neomráčila

96.) Parkoviště (ext. – večer)

- a) Brooks hystericky křičí, ať mu policisté seženou vůz a oni volají „taxi“

97.) Silnice - auto bandy z Michaga (ext. – večer)

- a) Gangster Tom říká Ronaldovi, aby přidal plyn, protože oni mají Georga a tak se nemusí o šek dělit, Georg leží hlavou na plynu a Ronald mu na ni šlape

98.) Silnice - auto bandy ze San Boniga (ext. – večer)

- a) Zubatý gangster přesně tuší, že jim s Georgem bude chtít banda uniknout

99.) Silnice - auto bandy z Michaga (ext. – večer)

- a) Gangsteři jedou (jen rychlý a krátký pohled)

100.) Silnice - auto bandy ze San Boniga (ext. – večer)

- a) Zubatý gangster proráží přední sklo auta a chce začít střílet

101.) Silnice - zatáčka (ext. – večer)

- a) Banda z Michaga projíždí prudce zatáčkou
- b) Obě bandy na sebe začnou střílet

102.) Silnice - auto bandy ze San Boniga (ext. – večer)

- a) Zubatý gangster střílí

103.) Silnice - auto bandy z Michaga (ext. – večer)

- a) Gangsteři střílí na druhou bandu

104.) Silnice - zatáčka (ext. – večer)

- a) Auto bandy ze San Boniga projíždí také zatáčkou a gangsteři střílí
- komiksová vsuvka: zbytek obrazu na silnici vidíme v rychlém sledu různých komiksových ilustrací – honička aut, přestřelka, vidíme různé komiksové nápisy (obraz je pro efekt střílení roztřesený)

105.) Vjezd do garáží (ext. – večer)

- a) Auto bandy z Michaga přijíždí ke garážím v již zničeném autě bez střechy, banda střílí
- b) Auto bandy z Michaga vjíždí do garáží, banda střílí

106.) Podzemní garáže (int. – večer)

- a) Auto bandy z Michaga přijíždí do garáží a vráží do stojanu, banda střílí

107.) Vjezd do garáží (int. – večer)

- a) Auto bandy ze San Boniga přijíždí ke garážím, také v již zničeném autě bez střechy, banda střílí

- b) Auto bandy ze San Boniga vjíždí dolů do garáží, banda střílí

108.) Podzemní garáže (int. – večer)

- a) Auto bandy ze San Boniga přijíždí do garáží a vráží do hromady pneumatik
- b) Obě bandy jsou již mimo svá vozidla, na různých pozicích a probíhá přestřelka
- c) Georg stále omráčen leží v jednom voze s hlavou u plynu
- d) Gangster Jaime zabíjí g. Toma a někdo zabíjí Jaimeho a poté jednookého g.
- e) Na zubatého g. se vylévají rozstřílené plechovky s barvami a když se natahuje pro zuby, které někomu vypadly, tak ho zabíjí g. Ronald
- f) Postupně se postřílí všichni, někoho nabírá rozjeté auto
- g) Postřelený g. Ronald z posledních sil bere do ruky hadici s benzínem a rozlévá ho všude kolem – všechno tedy začne hořet – vidíme nápis „no smoking“

- komiksová vsuvka: reklama na cigarety Morituri (podle Marlboro)

- h) Georg se probouzí, zvedá se a chodí po zničené garáži, slyšíme někoho přijíždět

109.) Vjezd do garáží (int. – večer)

- a) Taxík vjíždí do garáží, sedí v něm Brooks a policisté Harley a Davidson

110.) Podzemní garáže (int. – večer)

- a) Brooks je nadšen z toho, že Georg přemohl sám dvě bandy
- b) Do garáží přijíždí policejní auto, zastavuje a vystupuje z něj detektiv Sheridan s přilbou na hlavě
- c) Sheridan také chválí Georga, že vše zvládl, nikdo netuší, že Georg celou dobu nedělal vůbec nic
- d) Georg oznamuje, že šek má u sebe a že musí na toaletu, otevírá dveře a vypadává na něho poslední (desátá) mrtvola

- komiksová vsuvka: reklama na prášek Harmol

111.) Dům paní Harringtonové – hala (int. – den)

- a) Do domu přichází Georg s šéfredaktorem, detektivem Sheridanem a Brooksem s kolegy H. a D.
- b) Šéfredaktor Georgovi nabízí 2000 dolarů za napsání paměti
- c) Paní H. nabízí policistům ručník a mýdlo a Georg jde do svého bytu

112.) Dům paní Harringtonové – Georgův byt (int. – den)

- a) Georg jde do svého bytu s detektivem Sheridanem a ten obdivuje Georgův plán s šekem, ovšem neví, kde šek byl
- b) Georg otevírá dveře do koupelny a tam stojí v místnosti vyplněné pěnou Sabrina
- c) Sabrina pohlédne do kamery a udělá reklamu na pěnu Ozamex

- komiksová vsuvka: reklama na pěnu Ozamex

- d) Sabrina vychází z pěny a dává Georgovi facku
- e) Sheridan vytahává z pěny Kate a zjistí, že to je poslední člověk, kterého hledají
- f) Policisté H. a D. odnášejí Kate pryč
- g) Sheridan Georgovi blahopřeje a odchází, při odchodu naráží do dveří
- h) Sabrina se Georgovi omlouvá, protože si myslí, že Kate promyšleně předhodil policii Kate
- i) U oken se objevují žáci Georga a křičí „hip, hip, hurá“, Georg zatahuje rolety
- j) Sabrina opakuje „hip, hip, hurá“ a oba se obejmou

KOMIKSOVÝ PŘECHOD

(R objetí– K objetí – R komiks)

113.) Kupé vlaku (int. – večer)

- a) Dr. Porter dočetl komiks a konstatuje: „to to krásně dopadlo“, říká svému společníkovi, že si musí odskočit a ten mu dává pro jistotu zbraň
- b) Dr. Porter otevírá dveře kupé a vypadne na něj mrtvola (komiksový nápis „pokračování příště“)

-KONEC-

Příloha č. 2

„Pane, vy jste vdova“

Segmentace syžetu

ÚT - Úvodní titulky

1.) Letiště (ext. - den)

- a) Dav lidí čeká na příjezd krále, vidíme řady vojáků a nejvyšší představitele státu
- b) Vidíme KRÁLE ROSEBUDA IV., herečku EVELYNU KELETTIOVOU s jejím manželem ALFRÉDEM KELETTIM a dále představitele armády – VOJÁK BOBO, MAJORA ROBERT STEINER, GENERÁL OMAR OTIS, GENERÁL LETECTVA, JEDNOOKÝ GENERÁL HARTMAN A DALŠÍ DVA GENERÁLOVÉ
- c) Na králi Rosebudovi je vidět, že se poněkud nudí, přichází k němu voják a oznamuje, že přilétá další král
- d) K právě přistátému letadlu se přistavují schody a natahuje červený koberec
- e) Z letadla vystupuje KRÁL OSCAR XV. a začíná hrát hudba (klasická česká lidová – „když jsem já sloužil“), lidé mávají praporky
- f) Oscar XV. schází dolů a vítá se s králem Rosebudem – ten mu postupně všechny hlavní přítomné představuje
- g) Dozvídáme se, že králové jsou bratřenci
- h) Oscar XV. slavnostně salutuje a voják Bobo mu omylem usekává pravou ruku – z useknuté ruky vytéká modrá krev
- i) Král Rosebud cynicky komentuje situaci a prohlásí, že se rozhodl zrušit armádu, protože ohrožuje lidi

2.) Klinika prof. Somra - operační sál (int. – den)

- a) Vidíme PROFESORA SOMRA a DVA JEHO ASISTENTY, jak dávají injekci královi Oscarovi XV.
- b) Přichází TŘETÍ ASISTENT a přináší obrovskou svalnatou paži ve vitríně
- c) Profesor Somr asistentovi vytkne, že přinesl špatnou ruku
- d) Profesor Somr odchází a říká asistentovi, aby dali králi něco, ať se zabaví
- e) Asistent vydává sterilizované noviny Tempo, ve kterých se již píše o incidentu na letišti

3.) Redakce Tempa (int. – den)

- a) V redakci sedí astrolog STUART HAMPLE a na něčem pracuje
- b) Stuartovi zvoní telefon a řeší pracovní záležitosti

- c) Přichází voják Bobo a je zoufalý, protože ho vyhodili z armády
- d) Bobo prosí Stuarta, zda by se mohl podívat do svých materiálů a zjistil, co s ním bude dál

4.) Pustá planina (ext. – den)

- a) V pusté planině se sjíždějí čtyři auta
- b) Z vozů vychází všichni hlavní zástupci armády, které jsme viděli na letišti – 5 generálů a major Steiner
- c) Jde o tajnou schůzi kvůli plánu zabít krále Rosebuda (ve výtahu) a tím i připravit novou vládu

5.) Redakce Tempa (int. – den)

- a) Stuart Hample dokončuje proroctví pro Boba a oznamuje mu, že mu vyšlo, že má být zabit, má se stát dvojnásobnou vdovou a vzít si herečku Molly a Bobo ho má zachránit a vrátit se ke svému původnímu řemeslu (kuchař)
- b) Do redakce přichází nějaký ZAMĚSTANEC a říká Stuartovi, že se má dostavit do královského paláce

6.) Královský palác - jídelna (int. – den)

- a) Králové Rosebud a Oscar sedí u stolu a Stuart stojí u tabule s astronomickými znaky, u stolku stojí SLUHA
- b) Oscar se zeptá, co Stuartovi vyšlo a Rosebud ho napomene, aby S. nerušil – to Oscara rozčílí
- c) Oscar vstává a omylem si svou novou umělou ruku položí na flambovací hořák a ta se mu začne pálit
- d) Rosebud to suše komentuje
- e) Stuart přichází s výsledkem a říká králi Rosebudovi o spiknutí armády – že jde o něco s výtahem
- f) Rosebud nechá armádu předvolat
- g) Přichází generál Otis a major Steiner a král jim sděluje své obavy
- h) Generál s majorem jsou velice zaskočení a dozvídají se, že královi o tom řekl Stuart H.

7.) Královský palác – chodba (int. – den)

- a) Steiner a generál Otis vychází z jídelny a domlouvají se na tom, že Stuart musí zmizet

8.) Byt Molly (int. – den)

- a) Herečka MOLLY ADAMSOVÁ je před zrcadlem a učí se nějaký text
- b) Do místnosti přichází Steiner a komentuje její projev
- c) Oba jdou do další místnosti, Molly si lehá na postel a Steiner se k ní posadí
- d) Molly nadšeně popisuje, že budou mít svatbu, ale Steiner se na to moc netváří
- e) Někdo zvoní a Molly jde otevřít – je to Stuart (je to její soused)
- f) Stuart jim jde sdělit svoje proroctví – tedy že si on má vzít Molly a žít ve třech i se Steinerem
- g) Opět někdo zvoní – je to Evelyn Kelettiová a oznamuje Molly, že na chodbě někdo hledá pana Hampla

9.) Chodba domu Molly a Stuarta (int. – den)

- a) Z bytu Molly vychází Stuart a za ním všechny další tři postavy
- b) Na chodbě stojí DVA MUŽI V UNIFORMÁCH a sdělují Stuartovi, že jejich plukovník by rád věděl, zda se mu narodí chlapec nebo holčička

- c) Muži odvádí Stuarta k jeho bytu (kam si jde něco vzít, ale to už nevidíme)

10.) Játka (int. – noc)

- a) Stuart spolu s muži přichází do jateční místnosti, všude visí kusy masa
- b) Stojí tam ŘEZNÍK s palicí a vyměňuje si ji za menší paličku
- c) Muži dávají Stuartovi „obojek“ a z každé strany obojku ho oba drží za tlustý provaz
- d) Řezník se rozpřáhne s paličkou a chystá se udeřit Stuarta

11.) Letiště (ext. – den)

- a) Vidíme krále Rosebuda a Oscara před letadlem na červeném koberci, Oscar salutuje
- b) Oscar se postupně se všemi loučí a dostává od profesora Somra náhradní prsty do nové umělé paže
- c) Oscar žádá Rosebuda, zda by mu nepůjčil na pár dní Stuarta Hampla
- d) V tom přichází generál Otis a oznamuje, že S. Hampl včera zemřel

12.) Steinerova vila - kuchyně (int. – den)

- a) Voják – teď již kuchař Bobo se chystá podříznout nožem krk holubice a v tom ho ostře zastavuje major Steiner, který nesnese pohled na krev
- b) Major Steiner upozorňuje Boba, že musí dodržet mlčenlivost ohledně všech špinavostí okolo Stuarta

13.) Steinerova vila – pracovna (int. – den)

- a) Steiner a kuchař Bobo přichází z kuchyně do pracovny, kde jsou opět všichni generálové, včetně Otise
- b) Otis říká Steinerovi, že by rád dostal mapy toho Hampla, protože sbírá starožitnosti
- c) Všichni zasedají do půlkruhu a Bobo odchází
- d) Steiner navrhuje nový plán na likvidaci krále Rosebuda – využít Evelynu Kelettiovou, nikdo nechápe jak to Steiner myslí

14.) Vězeňská nemocnice - chodba (int. – den)

- a) Steiner přichází a ukazuje DOZORCI povolení, ten ho pouští dovnitř
- b) Dozvídáme se, že osoba, za kterou Steiner jde, má během pár týdnů zemřít
- c) Po chodbě veze JINÝ DOZORCE PACIENTA, kterému vede od úst řetěz na jehož konci je koule, kterou má v puse

15.) Vězeňská nemocnice – pokoj (int. – den)

- a) Steiner je v pokoji pacientky FANNY STUBOVÉ, která leží na posteli a u postele stojí její přítel BLOOM
- b) Steiner ukazuje Fanny, jak by mohla vypadat, kdyby s ním spolupracovala – fotka Evelyny
- c) Fanny je z podoby nadšená a souhlasí, Bloom říká, že by si rád přišel na své, až dojde k proměně
- d) Steiner Bloomovi říká, že může po proměně za Fanny přijít a Bloom ukazuje Steinerovi, že ho Fanny dříve špatně podřízla a má na krku velkou jizvu
- e) Steiner se od Fanny dozvídá, že je vdova, že zabila 4 muže a že krade zlato tím, že ho polyká

- f) Steiner dává Bloomovi peníze, aby si zašel na rum a nechal je osamotě
- g) Steiner se ptá Fanny, jestli by dokázala zabít jakéhokoliv člověka, Fanny se ptá jestli to bude muž a Steiner potvrzuje – jde o krále
- h) Steiner naznačuje Fanny, že nemohou dlouho čekat a že jí musí dát smrtící prášek a podává jí ho spolu s kouskem zlata

16.)Sál prosektury (int. – den)

- a) Vidíme dvě mrtvá těla pod bílou látkou a dvě krabice s mozky – Stuart H. a Fanny S.
- b) LÉKÁŘ sděluje svému ZŘÍZENCI, aby nespletl mozky - mozek Stuarta má být poslán do neurologického ústavu a mozek Fanny na kliniku prof. Somra, lékař odchází
- c) Zřízenec štítky lepí přesně obráceně, než má

17.)Klinika prof. Somra – chodba (int. – den)

- a) Prof. Somr vychází z laboratoře na chodbu a setkává se se zřízencem, který přináší mozek
- b) Somrovi se nezdá, že by tak obrovský mozek patřil oné dámě a ptá se zřízence, jestli to nespletl
- c) Somr si odnáší mozek do laboratoře

18.)Klinika prof. Somra – laboratoř (int. – den)

- a) Přichází prof. Somr a dává mozek svému asistentovi, v místnosti jsou ještě DVĚ ASISTENTKY
- b) Celá zasazená v sádře leží na lůžku Evelyny Kelettiová a Somr jí dává sádru i přes obličej

19.)Steinerova vila – pracovna (int. – den)

- a) Steiner nalévá prof. Somrovi alkohol a zasedají spolu do křesel, Bobo odchází pryč
- b) Somr se ptá Steinera, proč je celá věc tak tajná (odlitek Evelyny a transplantace mozku) - Steiner si vymýšlí lživou verzi skutečnosti
- c) Somr říká Steinerovi, že tělo dvojnice Kelettiové může být s vepřového nebo telecího masa

20.)Klinika prof. Somra – chodba (int. – den)

- a) Vidíme asistenty jak vedou tele po chodbě do laboratoře

21.)Klinika prof. Somra – laboratoř (int. – den)

- a) Prof. Somr přeměřuje na figuríně parametry pro dvojnici a poté jde k jakémusi přístroji pro tvorbu dvojnice
- b) V přístroji, který vypadá, jako rakev s mnoha trubicemi leží připravovaná dvojnice Evelyny – telecí s mozkiem Fanny
- c) Somr a všichni jeho asistenti a asistentky se shromáždí u jakéhosi řídicího pultu a Somr provádí výrobu dvojnice
- d) Nad tělem dvojnice se zavře víko přístroje a od hran se začne kouřit
- e) Víko se otevírá a Somr s asistenty se jde podívat na výsledek

- f) V přístroji leží dokonale přesná dvojnice Evelyny

22.) Před Steinerovou vilou (ext. – noc)

- a) K vile přijíždí auto a vystupuje z něho prof. Somr a asistenti
- b) Asistenti vytahávají z auta tělo dvojnice, které je v dárkové krabici

23.) Steinerova vila – pracovna (int. – noc)

- a) Somr s asistenty a Steinerem přichází do pracovny a asistenti pokládají krabici na stůl
- b) Asistenti odklopují víko krabice a Steiner je velmi spokojen s výsledkem
- c) Somr dává Steinerovi právo vdechnout dvojnici život
- d) Steiner dává dvojnici umělé dýchání a ta se probouzí a dává mu facku
- e) Dvojnice má hlas jako Stuart Hampl, protože v telecím těle s podobou Evelyny je Stuartův mozek
- f) EVELYNA – STUART se ptá všech, co to má znamenat – poznává Steinera a proto se všichni domnívají, že mluví s mozkem Fanny
- g) Somr s asistenty jsou na odchodu

24.) Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Do pokoje přichází Steiner s Evelynou – Stuartem, který je rozčilen a Steiner se jí snaží vysvětlit, na čem se s Fanny domluvil v nemocnici – tím, že jí řekne, že je vdova se Evelynou – Stuart uklidní, protože tak to předpovídal
- b) Evelynou – Stuart se dozvídá, že má zabít krále
- c) Do pokoje přichází Bobo a říká Steinerovi, že dole čeká nějaký pán
- d) Oba odchází a berou pro jistotu sadu nožů

25.) Steinerova vila – předsíň (int. – noc)

- a) V předsíni stojí přítel Fanny Bloom a Steiner s Bobem přicházejí ze schodů dolů
- b) Steiner říká, že si Bloom pospíšil a vede ho nahoru k Evelyně – Stuartovi

26.) Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Do pokoje přichází Steiner a Bloom – Bloom je nadšený z podoby Evelyny – Stuarta
- b) Evelynou – Stuart říká, že ho nezná a nechce s ním být
- c) Steiner odchází

27.) Steinerova vila - chodba (int. – noc)

- a) Steiner vychází z pokoje a zamyká ho, vedle něho stojí Bobo

28.) Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Evelynou – Stuart žádá Blooma, aby odešel, ale ten se z ní snaží strhnout oblečení – honí se po pokoji a padají

- b) Evelyn – Stuart vyčíní Bloomovi, že je špinavý a tak ho dostává do koupelny a zamyká ho

29.)Steinerova vila - koupelna (int. – noc)

- a) Bloom se snaží najít kýbl s vodou, který v luxusní vile samozřejmě není a při zkoumání bidetu si omylem vystříkne do očí vodu, poté narazí do stojanu s parfémy, jejichž střepy mu rozříznou nohu a sedá si na bidet, který pořád stříká a tak během pár vteřin vyskočí bolestí

30.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Evelyn – Stuart se snaží zatarasit dveře křeslama

31.)Steinerova vila - koupelna (int. – noc)

- a) Bloom si před zrcadlem obléká pyžamo a kravatou si obvazuje pas, neboť mu padají kalhoty
b) Poté se chce vrátit do pokoje, ale zjišťuje, že dveře jsou zamčené a naráží do nich

32.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Evelyn – Stuart se snaží utéct, ale také zjišťuje, že pokoj je zamčený a tak zvolí okno
b) Bloom vyráží dveře a běží k Evelyně – Stuartovi, povaluje ji na zem a kouše do hýždí
c) Evelynu – Stuarda to ovšem nebolí a kroutí Bloomovi nosem

33.)Steinerova vila – ložnice Steinera (int. – noc)

- a) Steiner leží na posteli a čte knihu, opodál stojí Bobo
b) Steiner komentuje zvuky ozývající se z druhého patra kvůli Bloomovi

34.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Evelyn – Stuart odkopne Blooma
b) Bloom se na ní rozebíhá směrem k oknu, Evelyn – Stuart mu uhýbá a popostrčí ho a Bloom vypadává z okna ven

35.)Před Steinerovou vilou (ext. – noc)

- a) Bloom se zvedá ze země a seshora na něj dopadá jeho oblečení

36.)Steinerova vila – pokoj Boba (int. – noc)

- a) Bobo si dává do uší špunty a lehá si do postele
b) Oknem k němu leze Evelyn – Stuart a chce s ním mluvit
c) Bobo si myslí, že je to vražedkyně Stubová a má strach
d) Evelyn – Stuart říká Bobovi, že on je Stuart a že mu vše vysvětlí

37.)Před Kelettiho vilou (ext. – ráno)

- a) Vidíme obrovskou vilu Alfréda Kelettiho
- b) Alfred K. a Evelyn K. vycházejí z vily k autu a v dálce vidí, jak u vily Steinera nějaká žena leze do okna v druhém patře (prostřih na vilu Steinera)
- c) Alfréd to pohoršeně komentuje a Evelyn se tomu zasměje

38.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – den)

- a) Evelyn – Stuart leze oknem do pokoje a rozhodne se, změnit si paruku (náhodou na tu, která je stejná jako účes, který má tento den i pravá Evelyn)

39.)Před Kelettiho vilou (ext. – den)

- a) Alfréd dosedá do auta vedle své ženy a auto se rozjíždí

40.)Před divadlem (ext. – den)

- a) U sloupu sedí opřený Bloom a odpočívá
- b) Před divadlem vysazuje Alfréd svou ženu Evelynu a Bloom si toho všímá – domnívá se, že to je Fanny
- c) Evelyn jde po schodech k divadlu a Bloom ji zastavuje, strká do ní a Evelyn volá na pomoc svého manžela
- d) Alfréd jde zasáhnout do sporu a Bloom ho začne mlátit
- e) Svému pánu přibíhá na pomoc jeho TAJEMNÍK a odežene Blooma pryč
- f) Bloom ještě křičí a zmiňuje se o pihovatém zadku Evelyny z čehož Alfréd usuzuje, že se před ním musela Evelyn svlékat
- g) Evelyn se uráží a odchází do divadla
- h) Alfréd nasedává do vozu

41.)Divadlo – jeviště (int. – den)

- a) Vidíme Evelynu na zkoušce hrající nějakou orientální roli, několik herců u sloupů a herečku Molly
- b) Na scénu přibíhá HEREC GUGENHEIM a zamíří zbraní na Evelynu – ozve se „stop!“
- c) Vidíme REŽISÉRA BRANDA v hledišti, který rozčileně vylézá na jeviště a říká Gugenheimovi, že přišel ve špatnou dobu
- d) Evelyn si začne povídat s Molly, která ji žádá, zda by krále nepozvala na její svatbu se Steinerem, Evelyn říká Molly, že ji domluví audienci u krále
- e) Zkouška pokračuje, Evelyn hraje a na scénu přibíhá Gugenheim a vystřeluje na Evelynu, avšak zbraň je opravdu nabitá a kulka zasahuje Evelyninu korunu
- f) Evelyn se v šoku kácí k zemi a režisér opět vztekle vybíhá na jeviště
- g) Všichni přítomní se shromáždí okolo Evelyny a režisér ukončuje zkoušku

42.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – den)

- a) Evelyňa – Stuart se snaží obléct si dámské oblečení a moc se jí to nedaří, Bobo, jako muž, jí nepomůže
- b) Evelyňa – Stuart chce po Bobovi špendlík, ten jí ho dává a Evelyňa – Stuart si propíchne kůži na stehně, aby si přidělal silonky
- c) Evelyňa – Stuart se ptá Boba, jak „to“ udělají a Bobo jí řekne, že večer až Steiner usne, přistaví k oknu žebřík a utečou
- d) Někdo zazvoní a Bobo jde otevřít

43.)Steinerova vila – předsíň (int. – den)

- a) Bobo jde otevřít dveře a za nimi je Alfréd, který přichází za Steinerem
- b) Alfréd si všimá, že Bobo drží v ruce šaty dvojnice Evelyňy a poznává je
- c) Alfréd zahlédne oknem Evelyňu – Stuarda (prostřih na okno pokoje) v horním pokoji a odchází zklamaný, že ho žena podvádí s kdekým

44.)Kelettiho vila – pracovna (int. – podvečer)

- a) Alfréd trhá fotku Evelyňy na kusy a vyhazuje papíry z okna
- b) Do pracovny přichází Evelyňa v těch šatech, které Alfréd spatřil u Steinera, a přináší starožitné krbové kleště, které Alfréd odhazuje
- c) Evelyňa se diví, že dal Alfréd služebnictvu volno a ptá se jí, kde byla – začne ji pomalu naznačovat, co si o ní myslí a když to Evelyňa vyvrací, naštvě se, chytá ji za perly kolem krku a ty se přetrhnou
- d) Alfréd uchopí Evelyňu znova za límec a ta do něho strká, Alfréd padá na parketu, která uvolňuje žaluzii okna a ta rychle a nahlas dopadá na rám – Evelyňa se leká zvuku a upadne
- e) Oba se zvedají, Alfréd dál osočuje Evelyňu a opět upadne na rozsypaných perlách
- f) Alfréd bere do ruky starožitné kleště a blíží se k Evelyňě, aby ji zabil

45.)Zahrada Kelettiho (ext. – noc)

- a) Alfréd zakopává svou ženu
- b) Alfréd spatřuje Evelyňu – Stuarda a myslí si, že vidí ducha své ženy
- c) Alfréd vyděšený utíká pryč
- d) U Evelyňy – Stuarda se objeví Bobo a říká, aby už šli domů

46.)Kelettiho vila – pracovna (int. – noc)

- a) Alfréd se chce oběsit, stojí na židli a má kolem krku smyčku
- b) Tajemník naléhá, aby to Alfréd nedělal, a ten ho žádá, aby mu kopl do židle
- c) Alfréd chce zemřít, protože zabil svou ženu – tajemník mu navrhuje, že vražda se dá utajit, protože žena u Steinera vypadá naprosto stejně jako Evelyňa – musí jí dostat do jejich vily
- d) Tajemník dává Alfrédovi dalekohled, aby se podíval na dvojnici (prostřih na okno)

47.)Steinerova vila – pokoj pro hosty (int. – noc)

- a) Evelyňa – Stuart kouří dýmku a Bobo jí opakuje, co udělají, aby utekli
- b) Do pokoje vtrhává Steiner a rozčileně zavírá okno, protože nechce, aby dvojníci kdokoliv spatřil
- c) Bobo odchází a Steiner při odchodu říká Evelyně – Stuartovi, že zítra zabije krále
- d) Steiner odejde a zhasne světlo
- e) Evelyňa – Stuart si balí věci na útěk a za ní oknem po žebříku vylézá tajemník pana Kelettiho
- f) Tajemník dává Evelyně – Stuartovi namočený kapesník k ústům a uspává jí

48.)Před Steinerovou vilou (ext. – noc)

- g) Tajemník snáší po žebříku tělo Evelyny – Stuarda dolů
- h) Mezitím za rohem do druhého okna pokoje pro hosty vylézá po žebříku Bobo a hledá Evelynu - Stuarda

49.)Kelettiho vila – ložnice (int. – den)

- a) Evelyňa – Stuart leží v posteli a probouzí se, čehož si ale tajemník s Alfrédem nevšimnou
- b) Tajemník vysvětluje Alfrédovi svůj plán – pustí dvojnici plyn a bude to vypadat, že jeho žena spáchala sebevraždu a on není vrahem
- c) Tajemník pouští plyn a odchází s Alfrédem pryč
- d) Evelyňa – Stuart vylézá z postele, vypne plyn a opět si lehá

50.)Kelettiho vila – hala (int. – den)

- a) Alfréd s tajemníkem čekají na služku, která nese paní K. snídani a má ji objevit mrtvou
- b) Služka jde po schodech nahoru a po chvíli zase seběhne dolů
- c) Alfréd se ptá služby, zda se něco stalo, a služka říká, že paní chce do čaje rum a běží s lahví rumu opět nahoru
- d) Někdo zvoní a tajemník jde otevřít – jsou to novináři s fotoaparáty a mikrofony a divadelní režisér Brand, který chce s Evelynou dobře

51.)Kelettiho vila – ložnice (int. – den)

- a) Evelyňa – Stuart se obléká, opět nemotorně

52.)Kelettiho vila – hala (int. – den)

- a) Novináři a režisér se hrnou po schodech nahoru k Evelyně
- b) Do haly vstupuje Evelyňa – Stuart, novináři jí začnou fotit a ona shází po schodech dolů, splete si vchodové dveře s jinými, neboť vilu nezná a pak odchází
- c) Novináři vybíhají za Evelynou ven a někdo z nich zakřičí, že mu vzala auto

53.)Před vilou generála Otise (ext. – den)

- a) Evelyňa – Stuart přijíždí autem k vile, vystupuje a jde do vily

54.)Vila generála Otise - pracovna (int. – den)

- a) Evelyny – Stuart si prohlíží své mapy, které chce zpět a vedle stojí generál Otis
- b) Na Otisovi je vidět, že se mu Evelyny – Stuart velice líbí.
- c) Evelyny – Stuart říká, že za ty mapy dá generálovi cokoli – generál se chce s Evelynou vyspat
- d) Otis Evelynu– Stuarda svléká

55.)Před vilou generála Otise (ext. – den)

- a) Z auta vystupují dvě ženy – je to MANŽELKA GENERÁLA OTISE MARY a JEJÍ PŘÍTELKYNĚ GERTA – a přemýšlí, čí je to auto, se kterým přijela Evelyny - Stuart

56.)Vila generála Otise - pracovna (int. – den)

- a) Generál Otis přeřezává Evelyně – Stuartovi nitky na podvazcích a objevuje špendlík zabodnutý ve stehně

57.)Vila generála Otise - chodba (int. – den)

- a) Manželka generála jde se svou přítelkyní směrem k pracovně Otise
- b) Otevřou posuvné dveře a spatří Otise s Evelynou – Stuartem – přítelkyně omdlévá
- c) Manželka Mary mírně vkročí s přítelkyní dovnitř pracovny a říká, že mezi nimi je konec, Evelyny – Stuart Mary nikdy neviděl

58.)Před vilou generála Otise (ext. – den)

- a) K vile přijíždí tři auta plná novinářů
- b) Auta zastavují a vybíhají z nich novináři směrem do vily

59.)Vila generála Otise - pracovna (int. – den)

- a) Generál Otis prosí svou ženu, aby to utajili, protože mu jde o kariéru
- b) V tom vtrhávají do pracovny novináři a vše si fotí a zaznamenávají, do pracovny přichází i Alfréd s tajemníkem
- c) Alfréd se snaží hrát, že je rozčilen, že ho žena podvedla, i když ví, že to jeho žena není
- d) Evelyny – Stuart říká, že mapy jsou teda již její s čímž Otis nesouhlasí, protože k ničemu nedošlo - Evelyny – Stuart vybízí všechny, aby odešli a oni mohli vše dokončit
- e) Manželka Mary je rozčilená a dává Otisovi facku, přítelkyně Gerta neustále znova a znova omdlévá
- f) Evelyny – Stuart znova naléhá na Otise, aby spolu odešli a on ji mohl svléknout, Otis už je ale tak rozčilen, že všechny chce vyhodit ven – manželku oznamuje, že vila je její a že vyhodí jeho

60.)Kelettiho vila – pracovna (int. – den)

- a) Tajemník říká Alfrédovi, že musí Evelynu – Stuarda zlikvidovat

61.)Steinerova vila – pracovna (int. – den)

- a) Steiner oznamuje všem generálům, že Evelynu – Stuart zmizela a všichni vědí, že to je průšvih
- b) Pozitíř má král zrušit armádu, což by byl konec pro všechny
- c) Jeden z generálů navrhuje, že sám pronikne do ložnice krále a zabije ho – Otis zamítá
- d) Steiner dostává další nápad

62.)Steinerova vila - chodba (int. – den)

- a) Bobo slyší a i vidí (přes prosklenou stěnu) konání porady generálů se Steinerem – dozvídá se, že Steiner má v plánu využít pro atentát svou snoubenku Molly

63.)Kelettiho vila – ložnice (int. – den)

- a) Evelynu – Stuart telefonuje Bobovi a ten jí říká o Steinerově plánu

64.)Steinerova vila - předsíň (int. – den)

- a) Bobo telefonuje s Evelynou – Stuartem a říká, že neslyšel o plánu vše, ale že on je přece astrolog

65.)Kelettiho vila – ložnice (int. – den)

- a) Evelynu – Stuart pracuje se svými mapami a říká slova – exploze, garderoba, jedna hodina – dívá se na hodiny a poté kouká z okna

66.)Kelettiho vila – pracovna (int. – den)

- a) Alfréd žádá služku, aby mu donesla prášek a vodu
- b) Tajemník vymyslel nový plán, jak zabít Evelynu – Stuarda – pozvou ji k oknu a Alfréd šlápne na parketu, která spustí žaluzii a ta dvojnici zabije
- c) Říkají, že to musí vyzkoušet

67.)Před Kelettiho vilou (ext. – den)

- a) Tajemník jde pod okno pracovny a spatří Evelynu – Stuarda, jak slézá po nějaké látce dolů od okna
- b) Tajemník zavolá Alfréda k oknu

68.)Kelettiho vila – pracovna (int. – den)

- a) Alfréd se vykloní z okna
- b) Do pracovny přichází služka a nese Alfrédovi prášek, šlápne však na rozbitou parketu a spustí žaluzii, která Alfrédovi oddělí hlavu od těla

69.)Před Kelettiho vilou (ext. – den)

- a) Evelynu – Stuart dosahuje nohama na zem a vedle ní dopadá na zem hlava Alfréda

- b) Evelynu – Stuart utíká pryč a tajemník se kouká na hlavu svého pána

70.)Byt Molly (int. – den)

- a) Molly jde otevřít a přichází Evelynu – Stuart
- b) Molly jde do koupelny a zve Evelynu– Stuarda dovnitř a ta jde do koupelny
- c) Molly poprosí Evelynu – Stuarda, aby ji umyla záda - Evelyně – Stuartovi se Molly velice líbí a je z jejího nahého těla celý bez sebe
- d) Evelynu – Stuart dává Molly pusu na rameno – což Molly vyvede z míry a nechápe, co se děje
- e) Molly říká Evelyně – Stuartovi, aby se šla podívat na šaty, které si vybrala ke králi
- f) Evelynu – Stuart jde z koupelny do ložnice a snaží se prohledat všechny věci, aby našel něco, co má způsobit daný výbuch, jenž předpověděly hvězdy – zamyká všechny šaty do skříně
- g) Do ložnice přibíhá Molly v ručníku a křičí na Evelynu – Stuarda, aby ji dala ten klíč, ale ta běží na balkon a klíč zahodí
- h) Molly zamyká Evelynu – Stuarda na balkoně a bere si z druhé skříně jiný klíč

71.)Královský palác – chodba (int. – den)

- a) Molly jde s nějakým sluhou po chodbě
- b) Na zemi v chodbě čekají dva malíři – ve chvíli kdy Molly prochází kolem nich, jeden převrhne kyblík s barvou na zem
- c) Molly šlape do rozlité barvy a sluha vynadává malířům
- d) Sluha odnáší střevec do jiné místnosti

72.)Královský palác - komora (int. – den)

- a) Sluha přichází se střevecem do komory, kde čeká Steiner
- b) Steiner dává na střevec Molly výbušninu a říká, že to vybouchne do 5 minut

73.)Před domem Molly a Stuarda (ext. – den)

- a) Evelynu – Stuart vybíhá z domu na ulici a snaží se sehnat taxi
- b) U odpadkového koše vidíme Blooma, který slyší hlas Evelyny – Stuarda a jde k ní
- c) Bloom chytne Evelynu – Stuarda za pusu a táhne ji ke zdi domu
- d) Řidič velkého auta otevírá dveře a naráží s nimi do Blooma, který padá do otevřeného otvoru na sypaní uhlí a jiný muž ho ještě uhlím zasype
- e) Evelynu – Stuart jde k taxíku

74.)Královský palác - jídelna (int. – den)

- a) Král Rosebud a Molly se usazují na sedací soupravu a král si po chvíli všímá, že v místnosti něco tiká
- b) Do jídelny vtrhává Evelynu – Stuart a křičí na Molly, aby se svlékla a běží k ní
- c) Evelynu – Stuart začne z Molly strhávat šaty a hledat výbušninu, král to jen suše komentuje
- d) Evelynu – Stuart vysvléká Molly téměř do naha –Molly se zahalí do nástěnné malby
- e) Evelynu – Stuart nachází tikající střevec a vyhazuje ho z okna

- f) Před palácem výbušnina vybuchuje a všechny tři postavy to povalí na zem
- g) Oknem vidíme zahradníka, který výbuchem vyletěl do vzduchu

75.) Divadlo – šatna Gugenheima (int. – večer)

- a) Steiner stojí u herce Gugenheima, který je před zrcadlem v historickém kostýmu a nabádá ho, aby během premiéry zabil krále, neboť v roli střílí a vše lze svést na rekvizitáře, který dal do zbraně ostrý náboj – jako odměnu mu slibuje, že z něho udělá, co bude chtít, třeba ředitele divadla
- b) Na Gugenheimovi je vidět, že se mu role ředitele divadla zamlouvá a klidně to provede

76.) Divadlo – šatna Molly (int. – večer)

- a) Molly vypráví Steinerovi o tom, co prováděla Evelyne – Stuart
- b) Steinerovi se nezdá, že by mohla pravá Evelyne vědět, co se chystá
- c) Molly prozradí Steinerovi, že Evelyne – Stuart je teď nějaký divný – že se na ní zamilovaně dívá a že koktá
- d) Molly je volána na scénu a Steinerovi dochází, že jednak Molly mluví o dvojnici a také, že muselo dojít k záměně mozků
- e) Steiner volá profesoru Somrovi a říká mu, aby si v neurologickém ústavu vypůjčil mozek S. Hampla

77.) Klinika prof. Somra – laboratoř (int. – večer)

- a) Somr hledí do krabice se štítkem „Stuart Hampl“ a potvrzuje Steinerovi, že muselo dojít k omylu, že toto je vyloženě ženský mozek
- b) Somr přepisuje štítek podle pokynu Steinera na „Fanny Stubová“

78.) Chodba domu Molly a Stuarda (int. – den)

- a) Evelyne – Stuart vychází z výtahu na chodbu domu a jde do svého bytu

79.) Byt Stuarda (int. – den)

- a) Evelyne – Stuart přichází domů a zapaluje si dýmku
- b) V bytě na ní čekají Steiner a dva muži, kteří tenkrát čekali na Stuarda ve svém těle
- c) Steiner říká Evelyně – Stuartovi, že tímto to pro něj končí a dva muži jdou směrem k němu s pytlím a provazem

80.) Steinerova vila - kuchyně (int. – den)

- a) Bobo brousí nože nad svázaným tělem Evelyne – Stuarda a Steiner říká, že je to telecí a že ho má Bobo připravit na jeho svatbu
- b) Bobo naznačí, že bude stříkat krev, což Steinera vyděsí a odchází pryč
- c) Bobo za ním zamyká dveře a osvobodí Evelyne – Stuarda, na jeho místo položí velký kus zvířecího masa
- d) Bobo dává Evelyně – Stuartovi šaty a také svatební ozdobu

81.)Steinerova vila - pracovna (int. – den)

- a) Všichni svatebčané si připijí – Molly, Steiner, generál Otis, režisér Brand, Evelynu – Stuart, generál letectva a Hartman – všichni si myslí, že Evelynu – Stuart je pravá Evelynu
- b) Všichni si sedají ke stolu a podává se oběd – Otis se snaží s Evelynou – Stuartem flirtovat, režisér Brand sděluje Evelyně – Stuartovi, že ji objednal k prof. Somrovi, kvůli koktání
- c) Evelynu – Stuart říká „u nás v redakci“ a tím si Steiner myslí, že nejedí telecí maso, ale skutečnou Evelynu, pokud u stolu stále sedí dvojnice
- d) Steiner to říká Bobovi a poté to jde ověřit tak, že píchne vidličkou do Evelynu – Stuarta do hýždě – ten nijak nereaguje a tak svoji teorii považuje Steiner za potvrzenou
- e) Steinerovi se udělá špatně, že je kanibal a odchází do své ložnice

82.)Steinerova vila - ložnice (int. – den)

- a) Steiner si balí věci a přichází Bobo, kterému vše sděluje a chystá se utéct
- b) Do ložnice přichází Evelynu – Stuart a ptá se, proč Steiner říkal Otisovi, aby neseděl v královské lóži
- c) Steiner se snaží Evelynu – Stuarta udeřit a oba dopadnou na zem
- d) Bobo odchází pryč
- e) Steiner se na zemi pere s Evelynou – Stuartem a přichází zpět Bobo s šavlí, jde k nim a sekne

83.)Před Steinerovou vilou (ext. – den)

- a) Před vilou stojí sanitka a vychází k ní Steiner se zakrvácenou hlavou v obvazu a poté zbytek svatebčanů
- b) Vidíme, jak Steiner je odveden do sanitky a do jiného auta usedá Evelynu – Stuart s Otisem
- c) Generál Hartman ujišťuje Molly, že prof. Somr to dá vše do pořádku

84.)Klinika prof. Somra – chodba (int. – den)

- a) Asistenti nesou Steinera na nosítkách do operačního sálu
- b) Somr vede Evelynu – Stuarta taktéž do sálu, kvůli spravení hlasivek

85.)Klinika prof. Somra – operační sál (int. – den)

- a) Asistenti sundávají Steinerovi prstýnky a vestičku, ze které vypadává identická výbušnina, kterou připevnil na stěhvací Molly – asistent pokládá vše na stolek
- b) Somr s Evelynou – Stuartem přichází do sálu a asistenti nastavují obrovské světlo nad tělem Steinera – světlo se uvolňuje a padá na Steinera
- c) K tělu Steinera přichází Somr a prohlašuje, že ho asistent „dorazil“
- d) Evelynu – Stuart zahlédne krabici se štítkem: přeškrtnuté „S. Hampl“ a napsané „Fanny Stubová“
- e) Evelynu – Stuart dostává nápad, jak by se dalo vše zachránit – dát jeho mozek do těla Steinera a mozek Fanny do těla dvojnice a vysvětluje svůj záměr, že Fanny určitě nekoktala a tak lze odehrát premiéru v divadle a že ona není Evelynu, ale Stuart

86.)Klinika prof. Somra – chodba (int. – den)

- a) Na chodbě čeká Otis a ptá se vycházejícího asistenta, jestli je možné, že by to trvalo tak dlouho
- b) Asistent mu sděluje, že tři a půl hodiny není tak moc

87.)Klinika prof. Somra – operační sál (int. – den)

- a) Somr zastříkává tělu dvojnici rýhu na čele a jde se podívat k druhému stolu, kde je tělo Steinera
- b) Somr říká asistentovi, aby vdechl „nové“ dvojnici život
- c) Asistent dává dvojnici umělé dýchání a ta se probírá
- d) EVELYNA – FANNY se probírá a začne horlivě líbat asistenta, ostatní se jí snaží od něho odtrhnou
- e) Somr se ptá, zda by Evelyny – Fanny zvládla zahrát roli, kde má někoho podříznout – Evelyny – Fanny potvrzuje
- f) Evelyny – Fanny je ze své postavy nadšená a na stolku zahlédne zlaté prsteny a výbušninu, které spolknou – předtím ještě výbušninu aktivuje a ona začne tikat
- g) STEINER – STUART se také probírá

88.)Klinika prof. Somra – chodba (int. – den)

- a) Vidíme Otise, jak už usíná a ze sálu vychází Steiner- Stuart – Otis mluví o atentátu na krále a Steiner – Stuart se moc nechytá
- b) Vychází Somr a oznamuje, že jsou hotovi, o výměně mozků Otisovi nic neříká
- c) Vychází Evelyny – Fanny s asistenty a směje se na celé kolo, Otis jde k ní a začne jí objímat
- d) Otis odchází s Evelynou – Fanny do její vily

89.)Kelettiho vila – hala (int. – den)

- a) Ze schodů dolů jde tajemník se sbalenými věcmi a do haly přichází Otis a Evelyny – Fanny
- b) Evelyny – Fanny je nadšená z vily a tajemník odchází
- c) Evelyny – Fanny říká Otisovi, aby si lehnul na postel
- d) Otis se začne svlékat a lehá si na postel
- e) Evelyny – Fanny si bere ze stěny nůž a jde k Otisovi, ten si myslí, že ho políbí, ale Evelyny – Fanny mu podřízne krk

90.)Telefonní budka na ulici (ext. – podvečer)

- a) Steiner – Stuart volá Bobovi a říká mu, že v divadle se chystá spiknutí, ať tam přijde

91.)Před divadlem (ext. – podvečer)

- a) Přes silnici přijíždí Evelyny – Fanny a zablokuje vozovku
- b) Evelyny – Fanny vystupuje z auta a ptá se policisty, kde je tu divadlo a on jí ukáže směr
- c) Evelyny – Fanny jde do divadla
- d) Evelyny – Fanny zahlídne Bloom a jde za ní do divadla

92.) Divadlo – šatna Evelyňy (int. – večeř)

- a) Molly se bojí o svého muže Steinera, přichází kostymérka a říká jí, že její muž je v pořádku
- b) Režisér Brand přechází po místnosti a je rozčilený, že Evelyňa stále nepřišla
- c) Do šatny přichází Evelyňa – Fanny a chová se neurvale, režisér jí říká, že má hlubší hlas
- d) Evelyňa – Fanny bere do ruky nůž a ptá se, jestli tímto má ty lidi podříznout^{93.})

93.) Divadlo – královská lóže (int. – večeř)

- a) V divadle se usazují diváci a král s generálem Hartmanem již sedí ve své lóži
- b) Král se ptá, kde je Otis a Hartman říká, že neví, ale že určitě přijde
- c) Dirigent začíná dirigovat orchestr - hudba

94.) Divadlo – chodba u šaten (int. – večeř)

- a) Bloom ukazuje kostymérce fotografii Evelyňy a ptá se, kde ji najde – odpověď zní: na jevišti
- b) Bloom odchází a do chodby přichází Bobo a bere si do ruky kus dřeva
- c) Do chodby přichází Steiner – Stuart a Bobo ho zezadu omráčí dřevem a zastrčí ho do kulisy – sloupu
- d) Do chodby přichází rekvizitáři a odnáší sloup na jeviště – i se Steinerem - Stuartem

95.) Divadlo - zákulisí (int. – večeř)

- a) Režisér Brand dává Evelyňě – Fanny poslední připomínky a ptá se, co to tu tiká, ale Evelyňa – Fanny je zcela mimo a těší se na vraždu
- b) Vidíme herce Gugenheima, jak do pistole vkládá ostré náboje

96.) Divadlo - jeviště (int. – večeř)

- a) Rozjíždí se opona a vidíme kulisy jako při zkoušce, u jednoho ze sloupů je Molly
- b) Při replice Molly se sloup, ke kterému je jako přivázána, pohne, protože je v něm Steiner - Stuart

97.) Divadlo - královská lóže (int. – večeř)

- a) Král Rosebud suše komentuje hru a je nespokojen

98.) Divadlo - jeviště (int. – večeř)

- a) Na jeviště přichází Evelyňa - Fanny s půllitrem piva v ruce a další herci za ní
- b) Evelyňa – Fanny neví, co má dělat, z nápovědy se ozývají repliky, na které Evelyňa – Fanny není stejně schopná reagovat, po nějaké době zopakuje konečně jednu větu
- c) Někteří diváci v hledišti se smějí a někteří jsou pohoršeni

99.) Divadlo - hlediště (int. – večeř)

- a) V hledišti sedí TŘI DIVADELNÍ KRITICI a komentují hru
- b) Za nimi sedí prof. Somr a nejraději by se neviděl, neboť za to z části může

100.) Divadlo - zákulisí (int. – večer)

- a) Rozzuřený režisér Brand křičí „dost, opona!“ a proti němu jde Bloom
- b) Brand křičí na Blooma a ten do něj strčí tak, že Brand proletí kulisou
- c) Bobo jde k ovládacímu panelu a mačká tlačítka

101.) Divadlo - královská lóže (int. – večer)

- a) Z pohledu královské lóže: na jevišti začíná (díky Bobovi) sněžit a Evelyňa – Fanny se snaží odříkávat svůj text podle nápovědy
- b) Král opět pouze suše komentuje hru, je nespokojen a je rád, že měl lístky zadarmo (mezitím jeden prostřih na diváky)

102.) Divadlo – zákulisí (int. – večer)

- a) Režisér Brand křičí, aby to zastavili, a několik techniků se rozbíhá k ovládacímu panelu a začne rychle mačkat tlačítka – přístroj se rozbije a vyletí z něho jiskry
- b) Bloom zahlédne Evelyňu – Fanny na jevišti

103.) Divadlo – jeviště (int. – večer)

- a) Evelyňa – Fanny opakuje text po nápovědě a na jevišti přichází Bloom
- b) Bloom dává Evelyňě – Fanny facku a ta padá k sloupu, ve kterém je Steiner – Stuart
- c) Evelyňa – Fanny se postaví a převrhne sloup na Blooma, který aby se vyhnul, tak couvá a spadne do propadla orchestru – diváci propuknou v smích

104.) Divadlo - královská lóže (int. – večer)

- a) Král konstatuje, že jako veselohra to není špatné

105.) Divadlo - jeviště (int. – večer)

- a) Na jeviště přibíhá Gugenheim a míří na Evelyňu – Fanny
- b) Evelyňa – Fanny slyší od nápovědy „ty zemřeš také a první“ a to si vyloží, jako pokyn k vraždě a jde ke Gugenheimovi
- c) Evelyňa – Fanny vykopne Gugenheimovi zbraň z ruky a ta dopadá do bubnu v orchestru
- d) Bubeník vytahá zbraň, netuší že je nabitá a omylem zastřelí dirigenta
- e) Evelyňa – Fanny je nad Gugenheimem a podřízne ho

106.) Divadlo – hlediště (int. – večer)

- a) Jeden z kritiků prohlašuje, že je to trochu naturalistické
- b) Prof. Somr odchází pryč

107.) Divadlo – královská lóže (int. – večer)

- a) Král opět jenom klidně konstatuje, že herečka je blázen
- b) Generál Hartman říká nějakým mužům, že Gugenheim je mrtev, ať provedou plán B

108.) Divadlo – zákulisí (int. – večer)

- a) Bobo běží k ovládacímu panelu a snaží se něco udělat – vedle něho se objeví nějaká ruka a zatáhne za páku – celé divadlo zhasne

109.) Divadlo – královská lóže (int. – večer)

- a) Z pohledu královské lóže: na jevišti je chvíli tma, pak se rozsvěcuje světlo a všichni jsou v šoku z toho, že Evelyňa – Fanny podřízla člověka
- b) Jeviště - Svalnatí herci odnáší Evelyňu – Fanny pryč z jeviště
- c) Jeviště - Steiner – Stuart vylézá ze sloupu
- d) Přichází sluha a ptá se generála Hartmana, jestli je král v pořádku – Hartman odpovídá, že zmizel

110.) Divadlo – chodba u šaten (int. – večer)

- a) Dva PSYCHIATŘI táhnou Evelyňu – Fanny chodbou pryč z divadla a ta nechápe, co po ní teda chtěli
- b) Poté jde po chodbě Bloom a proti němu generál Hartman a prověřuje Blooma
- c) Hartman přichází ke Steinerovi – Stuartovi a říká mu, že král je tam, kde bylo určeno – Steiner – Stuart samozřejmě nemůže znát tento plán a snaží se zjistit, o co jde
- d) Ve chvíli, kdy by mu to Hartman sdělil, ho Bobo zezadu udeří tupým předmětem a Hartman omdlévá
- e) Steiner – Stuart vysvětluje konečně Bobovi, že on je Stuart
- f) Přichází k nim Molly a objímá Steiner - Stuarta

111.) Steinerova vila - ložnice (int. – noc)

- a) Steiner – Stuart pracuje se svými mapy a snaží se přijít na to, co se chystá – říká slova: exploze, postel
- b) Přichází Molly a chce Steiner - Stuarta políbit – když si lehají na postel zjistí, že pod nimi něco je
- c) Steiner – Stuart odhrnuje peřinu a spatří něčí nohy, začnou rozestlávat postel a zjistí, že tam leží svázaný král Rosebud
- d) Král říká, že jde opět o nějaké spiknutí a že nesmí zmeškat ohňostroj na oslavu zrušení armády
- e) Do ložnice vtrhává Evelyňa – Fanny (utekla z blázince) spolu s Bobem a chce po Steinerovi – Stuartovi, aby jí zaplatil a dal letenku do Jižní Ameriky, jak jí slíbil – a dodává, že pod oknem když tak čeká Bloom
- f) Král poznamená, že slyší opět onen tikot, Steiner – Stuart se zaposlouchává a pochopí, že zvuk pochází od břicha Evelyňy - Fanny
- g) Steiner – Stuart si přehazuje Evelyňu – Fanny přes rameno a vyhazuje ji z okna
- h) Před domem vybuchne výbušnina v břiše Evelyňy – Fanny a všechny postavy v ložnici to povalí na postel – král zvolává: „ohňostroj“
- i) Za oknem vyletí do vzduchu Bloom a řve: „Počkej, mrcho, já tě roztrhnu!“ a všichni se na sebe podívají - záběr se zastaví v mrtvolce a zarámuje se do oválného rámu

-KONEC-