

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PETRA BURŠÍKOVÁ

**SOUDOBA ŠPANĚLSKÁ LITERATURA VE FILMOGRAFII
MARIA CAMUSE; ÚL, NEVINNÍ SVATÍ, DŮM BERNARDY
ALBY**

**THE CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE IN MARIO
CAMUS'S FILMOGRAPHY; THE HIVE, THE INNOCENT
SAINTS, HOUSE OF BERNARDA ALBA**

PRAHA 2013

VEDOUCÍ PRÁCE: DR. JUAN SÁNCHEZ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 24. 5. 2013

Petra Buršíková

Obsah

Úvod.....	5
1. Význam filmového díla Maria Camuse v kontextu takzvaného nového španělského filmu	6
1.1 Život Maria Camuse.....	6
1.2 Filmové dílo Maria Camuse.....	7
1.3 Španělská kinematografie v době Frankovy diktatury.....	10
1.4 Nový španělský film versus Mario Camus	12
2. Filmové a literární vyjadřovací prostředky	16
3. Román <i>Úl</i> a jeho filmová adaptace.....	19
3.1 Camilo José Cela.....	19
3.2 Román <i>Úl</i>	20
3.3 Filmová adaptace.....	24
3.3.1 Kontext filmové produkce	24
3.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy.....	25
4. Román <i>Nevinní svatí</i> a jeho filmová adaptace.....	33
4.1 Miguel Delibes	33
4.2 Román <i>Nevinní svatí</i>	34
4.3 Filmová adaptace.....	39
4.3.1 Kontext filmové produkce	39
4.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy.....	39
5. Divadelní hra <i>Dům Bernardy Alby</i> a její filmová adaptace.....	47
5.1 Federico García Lorca.....	47
5.2 <i>Dům Bernardy Alby</i>	49
5.3 Filmová adaptace.....	51
5.3.1 Kontext filmové produkce	51
5.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy.....	52

Závěr.....	59
Resumen	62
Resumé	66
Summary	67
Bibliografie.....	68

Úvod

Bakalářská práce „Soudobá španělská literatura ve filmografii Maria Camuse; Úl, Nevinní Svatí a Dům Bernardy Alby“ se bude zabývat zhodnocením projekce třech děl současné španělské literatury do díla santanderského režiséra Maria Camuse. Východiskem pro toto zhodnocení bude literární analýza adaptovaných děl, analýza a kritické vyhodnocení filmu ve smyslu věrnosti originálnímu textu, vystihnutí podstaty, atmosféry a zachování poselství původního díla.

V úvodní kapitole si představíme osobu Mario Camuse a jeho dílo v historicko-kulturních souvislostech. Vzhledem k tomu, že se jeho prvotní práce rozvíjela na pozadí frankistického Španělska a Camus se svou tvorbou řadil k vlně tzv. „nového španělského filmu“, objasníme si i tento proud španělské kinematografie, jeho základní znaky a tendence. Pro komparaci literárních děl a jejich filmových adaptací se neobejdeme bez základní terminologie literárního a filmového jazyka a nastínění základních rozdílů ve vyjadřovacích prostředcích obou z nich, které si vyložíme v kapitole druhé.

V dalších třech kapitolách nalezneme již konkrétní příklady literárních děl, rozborů a jejich komparaci s filmovými adaptacemi. U každého literárního díla představíme jejich autora, historický kontext, zařazení do literárního proudu, specifičtěji rozebereme strukturu, témata a význam díla. Před samotnou analýzou Camusových adaptací si nejprve uvedeme kontext filmové produkce, který nás seznámí s praktickými a technickými okolnostmi natáčení: produkční společnost, autora scénářů, výběr hereckého obsazení atd. V hlavní části těchto kapitol se zaměříme na komparaci originálního díla s filmovou adaptací z několika pohledů: vypravěče, postav, vypuštěných a vyloučených prvků, úprav a obměn, estetiky, hudby a kritiky. Porovnání obou děl z těchto pohledů nám pomohou identifikovat míru věrnosti původnímu textu, způsob interpretace literární skutečnosti filmovým jazykem, originalitu a vlastní přínos režiséra. V části kritiky se pokusíme představit oba dva póly názorů, komentářů a mínění odborné veřejnosti na zkoumané filmové adaptace.

Konečná část všech tří kapitol nám bude sloužit jako jakési resumé a zároveň celkové hodnocení probírané filmové adaptace na základě všech analyzovaných kategorií, které jsme již zmínili.

1. Význam filmového díla Maria Camuse v kontextu takzvaného nového španělského filmu

1.1 Život Maria Camuse

Předtím než se začneme zaobírat významem díla Maria Camuse ve španělské kinematografii, alespoň krátce nahlédneme do jeho životních mezníků, které nám dovolí se lépe seznámit s tímto výjimečným španělským režisérem, scenáristou, spisovatelem a hercem.

Mario Camus García se narodil 20. dubna roku 1935 v přístavním městě Santander v provincii Cantabria. Zde žil do svých šesti let, kdy město zničil velký požár a Camusova rodina se přestěhovala do městečka Vernejo, které leží 42 kilometrů od hlavního města provincie. Otec však v Santanderu zůstal, aby zrekonstruoval svou šicí dílnu poškozenou požárem. K otci se krátce na to nastěhoval i Mario, aby mohl studovat na Bratrské koleji de la Salle. Společný život s otcem mu umožnil relativně volný režim; Camus často navštěvoval projekce rozmanitých filmů v biografu Narbón a Knihovnu Menéndeze Pelaya. Kromě toho s otcem docházel na boxerské zápasy, které spolu s hraním košíkové patřily mezi jeho největší záliby. Jako talentovaný hráč košíkové se dostal do Madridu, kde docházel na Vyšší kolej Josého Antonia, soustředící tehdejší mladé elitní sportovce.¹

Mezi léty 1953–57 studoval Právnickou fakultu na univerzitě v Madridu, kterou opustil po čtyřech letech, aby mohl vstoupit na Vysokou filmovou školu (Institut de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, dále jen IIEC). Šlo tehdy o jedinou instituci poskytující odborné vzdělání v oblasti kinematografie.²

Během spolupráce s režisérem Carlosem Saurou na filmu *Páskové (Los Golfos, 1962)*³ poznal Conchu Bergareche, která byla Camusovou oficiální životní partnerkou od roku 1960. Celý svůj profesní život setrval v Madridu.

Jeho práci se dostalo největšímu ocenění roku 1983, kdy získal Zlatého medvěda na festivalu v Berlíně za svůj film *La Colmena (Úl, 1982)* a roku 2011 byl vyznamenán filmovou cenou Čestný Goya, kterou mu udělila španělská Akademie umění a kinematografie.

¹ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Madrid : Cátedra, 1998. ISBN 788437616414, s. 15–29.

² Ibid. s. 22.

³ České překlady filmů uvádíme podle České filmové databáze dostupné z <<http://www.fdb.cz/film/paskove-los-golfos/84421>>

V současnosti žije s manželkou v městečku Ruiloba v provincii Cantabria na severu Španělska.⁴

1.2 Filmové dílo Maria Camuse

Ve světě filmu je Mario Camus uznávaným scenáristou, filmovým a televizním režisérem. Mimo něj proniká i do světa literárního svými dvěma knihami povídek: *Skrytý oheň* (*Un fuego oculto*, 2003) a (*Apuntes del natural*, 2007), které byly v roce 2010 souborně vydány pod názvem *29 povídek* (*29 relatos*).⁵ Jeho úzký vztah k literatuře, rozvíjející se již od dětství, se odráží v jeho díle, které vyniká filmovými adaptacemi významných literárních děl.

Pro Camusovu filmovou dráhu bylo nepochybně zásadní studium na IIEC a to i přesto, že on sám vnímal tuto instituci dosti kriticky. Škola filmu byla významným pojítkem již známých a úspěšných režisérů, scenáristů, teoretiků a nově začínajících studentů, kteří se později stali součástí tzv. nového španělského filmu. Studium na IIEC Camusovi přineslo především cenné známosti z řad svých spolužáků a profesorů, se kterými později realizoval řadu filmových projektů.

Prvním Camusovým významným počinem byla spolupráce s režisérem Carlosem Saurou, pro kterého napsal, společně s Danielem Sueirou, scénář k filmu *Páskové*. Ten byl na plátna uveden roku 1959 a zásadně ovlivnil generaci nového španělského filmu, který se částečně inspiroval italským neorealismem.⁶ Mario Camus v dalších letech spolupracoval se Saurou mnohokrát a to jak na scénářích pro filmy, které režíroval Saura, tak i na těch vlastních. Camus, čistě jako scenárista, spolupracoval dále například s režisérkou Pilar Miró na filmech *Werther* (1986), *Beltenebros* (*Beltenebros*, 1991)⁷ a *Pták štěstí* (*El pájaro de la felicidad*, 1993), s režisérem J. A. Bardemem na filmu *Lorca, smrt básníka* (*Lorca, muerte de un poeta* (1987), s Juanem Hermosou a dalšími.

Nejpodstatnější část svého díla však vytvořil Camus jako filmový režisér a scenárista. Debutoval krátkometrážním filmem *Opilec* (*El borracho*, 1962), kterým uzavřel studium na IIEC a od tohoto roku natočil dalších 30 filmů, poslední v roce 2007 pod názvem *Hvězdné nebe* (*El prado de las estrellas*). Vzhledem k rozsáhlosti díla si krátce uvedeme jen některé Camusovy filmy, jenž jsou svým obsahem, reakcí diváků nebo odborné veřejnosti, výjimečné.

⁴ Dostupný z: [http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/28654/Mario_Camus]

⁵ CAMUS, Mario. *29 relatos*. Cantabria : Ediciones Valnera, 2010. ISBN 978-84-936813-6-3

⁶ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., s. 29.

⁷ Český překlad uvádíme dle stejnojmenné novely A. M. Moliny, jež do češtiny přeložil Vladimír Medek roku 2008.

Podvodníci (Los farsantes, 1963) je první Camusův dlouhometrážní film, který vznikl na základě nabídky Ignacia F. Iquina, profesora IIEC. Práce na zakázku Camusovi znemožnila jakékoli vlastní zásahy, nicméně Camus si této práce cení jako dobré pracovní zkušenosti.

V šedesátých letech Camus dostal nabídku natočit hudební film v hlavní roli s Miguelem Rafelem Martosem Sánchezem, který se proslavil jako zpěvák s dramatickou mimikou a hlubokým hlasem pod uměleckým jménem „Raphael“.⁸ Camus obsadil Raphaela do hlavní role ve třech filmech: *Když tady nejsi (Cuándo tú no estás, 1966)*, ve kterém Raphael ztvárňuje sám sebe, *Ať si říkají, co chtějí (Digan lo que digan, 1968)* a *Tahle žena (Esa mujer, 1969)*. Ty jsou, vzhledem k Raphaelově popularitě, divácky úspěšné a Camusovi pomohou k lepšímu zajištění jeho finanční situace. K dalším Camusovým filmům patří *Hněv větru (La cólera del viento, 1970)*, *Vdané děvče (La joven casada, 1975)*, *Návrat Kojota (La vuelta de El Coyote, 1998)* atd.⁹

Camusovy tvůrčí schopnosti a jakýsi intelektuální neklid, který mohl díky relativně dobré finanční situaci vložit do autorského filmu, se projevil v dílech *S horkým východním větrem (Con el viento solano, 1965)* a *Ptáci z Baden-Baden (Los pájaros de Baden-Baden, 1974)*. Na obou snímcích spolupracoval s Ignaciem Aldecoou,¹⁰ přičemž film *Ptáci z Baden-Baden* je adaptací Aldecoovy krátké novely, která pojednává o střetu dvou různých sociálních vrstev na pozadí milostného příběhu studentky Elisy, pocházející ze zbohatlické rodiny, a fotografa Pabla, jehož neutěšená finanční situace je podmíněna bohémským životem, který vede. Periodikum *Nový deník (Nuevo Diario)* v jedné ze svých kritik srovnává úroveň *Ptáci z Baden-Baden* s filmem *Kat (El Verdugo, 1963)* od Luise Garcíe. Berlangy a se snímkem *Duch úlu (El espíritu de la colmena, 1973)* od V. Ericeho, tedy s díly španělské kinematografie nejvíce oceňovanými dodnes.¹¹

Další úspěchy mu přinesl film *Dny z minulosti (Los días del pasado, 1977)*, drama o lásce malagské učitelky a partyzána, který po konci občanské války pokračuje v ozbrojeném antifrankistickém odboji a ukrývá se v horách na severu Španělska.¹²

⁸ Dostupný z <<http://www.imdb.com/name/nm0710687/bio>>

⁹ Dostupný z <<http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaPerson.asp?IdPerson=15821>>

¹⁰ Ignacio Aldecoa (1925-1969) je španělský romanopisec, povídkář a básník, řadící se svým dílem k proudu neorealismu, jenž se rozvíjí ve Španělsku v padesátých letech 20. století. Jeho tvorba je typická zájmem o svět nejchudších vrstev a sociálních menšin stojících na okraji společnosti.

¹¹ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., s. 203.

¹² SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., s. 276.

Hlavní protagonistkou a tváří filmu je v roli učitelky Marisol-Pepa Flores, která byla již v době natáčení proslulá z filmů Luise Lucia Mingarra jako herečka a zpěvačka.¹³ Osmdesátá léta představovaly pro Camusovu kariéru velký obrat a to hlavně díky spolupráci se Španělskou radiotelevizí (Radiotelevisión Española) (dále jen RTVE), kterou zahájil již v roce 1968 režii televizní série *Povídky a legendy (Cuentos y leyendas)*.

Camusova popularita, získaná především filmy v hlavní roli s Raphaelem a Pepou Flores, přesvědčily RTVE, aby mu svěřila adaptaci velkých děl španělské literatury.¹⁴ Jedná se o Galdosův román *Fortunata y Jacinta* (1980), jenž Camus zpracoval do desíti televizních sérií a vytvořil k němu scénář, Celův román *Úl* a Lorcovo drama *Dům Bernardy Alby (La casa de Bernarda Alba, 1987)*. Tyto díla dala vyniknout Camusově blízkému vztahu k literatuře, kterou s citem přenesl na filmová plátna, a proslavil se tak jako mistr literárních adaptací.¹⁵ Zajímavé je, že všechny zmíněné adaptace financuje RTVE, kromě *Nevinní svatí (Los santos inocentes, 1984)*, románu Miguela Delibese, který byl zfilmován roku 1984 a je dodnes mnoha kritiky považován za Camusovu nejvydařenější adaptaci.

Dalšími Camusovými filmy, které jsou primárně založeny na literárním díle, jsou: *Soudce Zalamejský*¹⁶ (*El alcalde de Zalamea, 1972*), vycházející z děl Calderóna de la Barca a Lopeho de Vega, *Ruska (La rusa, 1987)* podle stejnojmenné novely Juana Antonia Cebriána, *Řadové domky (Adosados, 1996)* na základě stejnojmenného románu Felixe Bayóna, *Město zázraků (La Ciudad de los prodigios, 1999)* podle románu Eduarda Mendozy.¹⁷

I přesto, že Mario Camus je známý jako mistr filmových adaptací, je třeba říci, že ty tvoří přibližně 30 % jeho filmového díla.¹⁸ Ze 70 % je tedy jeho tvorba původní.

Zatím poslední film, *Hvězdné nebe*, natočil Mario Camus v roce 2007. Drama odehrávající se v malém kantabrijském městečku Comillas je podle Camuse metaforou vzpomínek na dětství a tuto vizi se snažil zakódovat i do titulu díla.¹⁹ V hlavní roli Alfonsa vystupuje Álvaro de Luna jako penzista, který často navštěvuje svoji dlouholetou přítelkyni Nandu v domě seniorů.

¹³ Dostupný z < <http://artigoo.com/pepa-flores-marisol-infancia-le-robaron> >

¹⁴ Dostupný z < <http://www.imdb.com/name/nm0133426/> >

¹⁵ Dostupný z < <http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaPerson.asp?IdPerson=15821> >

¹⁶ Překlad uvádíme dle Červenka, Jan.

¹⁷ Dostupný z < http://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_s=1&id_ss=42&id_noticia=99 >

¹⁸ Celkem natočil 30 filmů, z toho 9 se zakládá na literárním díle.

¹⁹ Dostupný z < <http://www.blogdecine.com/fichas/dramas/el-prado-de-las-estrellas> >

Vzpomínky na dětství v něm vyvolá zvláštní setkání s mladým chlapcem na kole a prožívá je o to silněji, o co se sblíží s mladým cyklistou. Snímek *Hvězdné nebe* se dočkal příznivých ohlasů ze strany odborných kritiků i diváků.

1.3 Španělská kinematografie v době Frankovy diktatury

Vzhledem k tomu, že Camusovo dílo vznikalo výhradně ve španělském prostředí, je nezbytné, abychom si alespoň v základních rysech nastínili historické souvislosti, které zásadním způsobem ovlivnily tehdejší vývoj kinematografie.

V roce 1957, kdy Camus nastoupil na IIEC, a tím teoreticky započal svou filmařskou dráhu, bylo Španělsko po třileté občanské válce v rukou generála Franka, jenž od roku 1939 až 1959 uplatňoval tzv. autarkní hospodářskou politiku²⁰, což pro zem znamenalo dvacetiletou izolaci a pro jakýkoli informační zdroj (rádio, televizi, tisk, literaturu, film atd.) přísnou cenzuru.

Hned na počátku Frankovy diktatury byla v roce 1938 španělským ministerstvem vnitra zřízena Cenzurní komise pro oblast kinematografie (La Comisión de Censura Cinematográfica) a Nejvyšší chunta pro cenzuru kinematografie (Junta Superior de Censura Cinematográfica).²¹ Komise se skládala z pěti částí: z řídicí složky pro oblast kinematografie, z členů ministerstva vnitra, armády, školství a z představitelů církve a propagandy.

V čele Nejvyšší chunty stál prezident z řad ministerstva vnitra a dalších pět členů pocházelo ze stejných státních složek, jako tomu bylo u Cenzurní komise.²² Nicméně nejsilnější složkou byla vždy armáda a církve disponující absolutním právem veta. Náplň ani postupy práce těchto výborů nebyly nikdy oficiálně deklarovány. Skutečností zůstává, že komise ovlivňovaly schválení scénářů, povolení k natáčení, vydávaly licence k distribuci, upravovaly dialogy, vypouštěly scény rozcházející se s frankistickými dogmaty, pozměňovaly překlady zahraničních filmů atd.²³ Církve dohlížela zejména na kostýmy – délku sukní, rukávů a naprosto zakázala projevy tance, který je tak typický pro španělskou kulturu.

²⁰ Období Frankovy vlády je děleno na dvě fáze: první je období autarkie (1939–1959), které je charakteristické izolací, silnými zásahy vlády do ekonomiky, výroby, úplným omezením dovozu, uzavřením hranic, neúčastí v mezinárodních organizacích. Druhé období (1959–1975), otevřené, bylo zahájeno spoluprací s USA a stabilizačním plánem zaměřeným na otevřenou ekonomii Španělska. Toto období trvá do Frankovy smrti.

²¹ SEGUIN, Jean-Claude. *Historia Del Cine Español*. Madrid : Acento, 2003. ISBN 84-483-0090-4. s. 31

²² *Ibid.*, s. 31.

²³ CAPARRÓS LERA, José María. *El Cine Español Bajo el Régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona : Universitat Barcelona, 1983. ISBN: 84-7528-076-5. s. 30.

Zcela znemožněná byla projekce zahraničních dokumentárních filmů a od roku 1941 se všechny zahraniční filmy dabují za účelem ochrany španělského jazyka.²⁴ Propagandu frankistické ideologie zajišťoval filmový týdeník *NO-DO* až do roku 1976, což stvrzuje tehdejší přesvědčení o filmu jako nástroji politiky.²⁵

Z hlediska žánru tou dobou vynikají folklorní filmy postihující tzv. „españolidad“, tedy emblémy španělské kultury, jako je rodina, církevní tradice, morálka, vlast, vůdce a rasa. Produkují se válečné filmy s tematikou občanské války, komedie, dramata a historické filmy s ženskými hrdinkami a s odkazem na reconquistu nebo na vlast.²⁶

Španělskou kinematografii na počátku frankistické diktatury výtečně prezentuje film *Rasa* (*La raza*) režírovaný Josém Luisem Sáenzem de Heredia z roku 1941. Ten se zakládá na námětu Jaimeho de Andrade, jehož jméno je ve skutečnosti pseudonymem generála Franka, který knihu psal již s vizí její filmové verze. Film je v první řadě demonstrace ideálu španělství z perspektivy frankistické ideologie, ale také připouští jiné interpretace s ohledem na řadu autobiografických prvků z Frankova života. Kromě těchto děl v této době vznikají i „filmy ve státním zájmu“, které se vymykají frankistické ideologii proto, aby mohly být prezentovány na mezinárodních festivalech.²⁷

Oproti výše zmíněné kinematografii, uctívající frankistickou ideologii, se vymezuje disidentská, která je režimem tolerována, ale periodicky utiskována. Během padesátých let vzrostl počet filmových klubů, které utajeně promítaly některé cenzurované filmy, a vydávaly se kinematografické časopisy přispívající k percepci filmu jakožto umělecko-kulturního projevu.²⁸ Estetická zkostnatělost ustoupila estetice reality, která se inspirovala italským neorealismem.

V tomto směru důležitou roli sehrály tzv. salamanské rozhovory, které byly první závažnější debatou mezi španělskými režiséry, umělci a intelektuály o stavu španělské kinematografie od občanské války do padesátých let. V odborné literatuře je často citováno prohlášení Juana Antonia Bardema, který shrnul tehdejší situaci takto: „Španělský film je politicky neúčinný, sociálně falešný, intelektuálně nízký, esteticky bezcenný, průmyslově bídny.“²⁹

²⁴ SEGUIN, Jean-Claude. *Historia Del Cine Español*. Op. cit. s. 31

²⁵ NO-DO je zkratkou ze španělského: Noticiarios y Documentales Cinematográficos.

²⁶ CAPARRÓS LERA, José María. *El Cine Español Bajo el Régimen de Franco*. Op. Cit. s. 30-35

²⁷ SEGUIN, Jean-Claude. Op. cit. s. 31

²⁸ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., s. 40.

²⁹ ARISTARCO, Guido; PÉREZ Perucha, Julio; SANZ DE SOTO, Emilio; SALA, Ramón; ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; GALÁN, Diego; SANTOS FONTENLA, César; TORRES, Augusto. *Cine español (1896-*

Můžeme citovat i úryvek manifestu salamanských rozhovorů, jejichž autorem byl organizátor debat Martin Patino a J. A. Bardem: „Španělský film žije izolovaně; nejen od světa, ale i od naší vlastní reality.“³⁰ Rozhovory probíhaly od 14. do 19. května roku 1955 ve filmovém klubu a na univerzitě v Salamance. Mezi jinými se jich účastní například Luis García Berlanga, Sáenz de Heredia nebo José María García Escudero.³¹

Neméně podstatnou institucí pro vývoj španělského filmu představoval Vysokou filmovou školu (IIEC), který byl tehdy jedinou odbornou vzdělávací institucí na poli kinematografie. IIEC byl založen roku 1947 po vzoru italského Centra Sperimentale di Cinematografia v Římě z roku 1930.³² Na vysoké škole vyučovaly tehdy významné postavy disidentské kinematografie, jako například Berlanga, Bardem a později Carlos Saura. Nicméně IIEC bylo především prostorem k diskuzi, dialogu, setkání. Sám Camus přiznává, že nejvíce se studenti naučili sami od sebe a že hlavní přínos spočíval v utváření známostí a přátelství, které každý z nich později zužitkoval ve své profesi.

1.4 Nový španělský film versus Mario Camus

Šedesátá léta 20. století představovala pro španělský film mnoho změn, řekněme pozitivního charakteru. Hybným motivem bylo jmenování Josého Maríí Garcíí Escudera do funkce generálního ředitele pro divadlo a kinematografii. Osobnost Garcíí Escudera v sobě slučovala vojáka (za občanské války bojoval na straně anarchistů), diplomovaného právníka, studenta politiky a žurnalistiky a člověka, který se aktivně zajímal o svět a vývoj španělské kinematografie, což stvrzuje jeho účast na salamanských rozhovorech. Politika, kterou uplatňuje po dobu mandátu od roku 1962 do 1967, nabízí relativně uvolněné prostředí pro již zkušené i nové filmaře.³³ Jako reakce na protest Bardema, Berlangy a dalších proti konformní frankistické kinematografii a s podporou otevřené Escuderovy politiky se formuje tzv. nový španělský film (Nuevo Cine Español, NCE), který seskupuje novou generaci filmařů ze Státní školy filmu (La Escuela Oficial de Cinematografía, EOC)³⁴ z let šedesátých a lze jej vnímat jako produkt instituce, jejímž patronem byl García Escudero.

1988). Madrid : Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989. ISBN 84-7483-540-2. s. 226. „El cine español es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítico.”

³⁰ Ibid., s. 226. „El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad.“

³¹ SEGUIN, Jean-Claude. *Historia Del Cine Español*. Op. cit. s. 35.

³² Dostupný z < http://www.snc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5 >

³³ SEGUIN, Jean-Claude. Op. cit. s. 40.

³⁴ Roku 1962 je Instituto de Investigación y experiencias cinematográficas přejmenovaný na Escuela Oficial de Cinematografía.

Postava Garcíi Escudera byla nanejvýš důležitá, neboť je to on, kdo mění zákon o cenzuře, podporuje vznik filmových klubů a zajišťuje finanční dotaci filmům, které byly produktem absolventů EOC.

Tento vývoj zaznamenal ve Španělsku dvojí ohlas: pozitivní ze strany podporovaných, tedy z Madridské školy EOC, a jisté výhrady těch, kteří se seskupili do umělého hnutí tzv. barcelonské školy, která se snažila upozornit na to, že finanční podpora je příliš jednostranně vyhrazena. Barcelonská škola měla na rozdíl od madridské blíže k avantgardnímu a experimentálnímu filmu, který se tou dobou rozvíjel v Evropě. Jejich skupina je svou tvorbou dosti heterogenní. Členy spojoval katalánský původ a mnozí z nich nenabývali specializovaného vzdělání. Filmy natáčeli společně v týmech a také si je sami financují. Do rolí obsazují neherce, děj zasazují mimo Madrid a jejich produkce je určena pro minoritní skupiny. V jejich tvorbě se odráží subjektivní pohled na skutečnost a silné protifrankistické naladění.³⁵

Vzhledem k tomu, že Mario Camus je součástí nového španělského filmu, zaměříme se podrobněji na tuto skupinu a pokusíme se v jejím rámci definovat Camusovu roli.

Za klíčové období nového španělského filmu Rodero považuje léta 1962–1967, kdy podle statistických dat ukončilo odborné vzdělání na IIEC čtyřicet šest režisérů, kteří následně vyprodukovali osmdesát šest filmů. Odlišný názor mají Quim Casas a Francisco Heredero, kteří situují zrod tzv. nového španělského filmu do roku 1959, kdy byl promítán film Carlose Saury *Páskové*, tedy první film, který je produktem absolventa IIEC. Na zrodu se tedy teoreticky podílel i sám Camus, který společně s Danielem Sueirou napsal pro tento film scénář.³⁶

Podle Sanchéze Norriegy jsou jednotícími znaky tohoto hnutí: a) rozchod s předchozí kinematografií propagující frankistickou ideologii a nezobrazující tehdejší realitu, b) různorodost filmových žánrů a zpracování, c) zájem o žánr dokumentární a fikce jako prostředek pro překonání neorealismu, d) eliptický jazyk jako nástroj pro vyjádření skutečností zapovězených cenzurou, který musí být dekodován aktivním publikem, e) potíže s cenzurou, d) úspěch na mezinárodních festivalech, e) nové produkční firmy podporující odlišné filmy z politicko-ideologického pohledu, jako například Portabella.³⁷

³⁵Dostupný <http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnextoid=e6381277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=e6381277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=98eb1f8152f48210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES>

³⁶ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit. s. 47Ibid., s. 48.

³⁷ Ibid., s. 50.

Mezi nejvýznamnější představitele této skupiny řadíme: Carlose Sauru s díly *Páskové a Lov* (*La caza*, 1965), Miguela Picaza se svým filmem *Tetička Tula* (*La tía Tula*, 1964), Francisca Regueira s dílem *Pravá láska* (*El buen amor*, 1963), Manuela Summerse a jeho *Del rosa al amarillo* (1963), Fernanda Fernána Gómeze s filmem *Zvláštní cesta* (*El extraño viaje*, 1964) a v neposlední řadě Maria Camuse s díly *Podvodníci* (*Los farsantes*, 1963), *Mladý Sánchez* (*Young Sánchez*, 1963) a *S horkým východním větrem* (*Con el viento solano*, 1965).

Přínos díla Maria Camuse v rámci skupiny i kinematografie jako celku obhajují zmíněná díla svou tematikou i estetikou. *Podvodníci* (*Los farsantes*, 1963) je Camusův první dlouhometrážní film, na kterém je patrný obrat k estetice reality, jež podle Bardema tehdy natočeným snímkům chyběla. Scénář tvořil spolu s Danielem Sueirou, který je známý svým zájmem o problémy sociálních menšin stojících na okraji společnosti, jejichž životy jsou naplněny násilím a plynou na pozadí represivního frankistického režimu. Centrálním tématem *Podvodníků* je život kočovných komiků, kteří putují Kastilií a snaží se vydělávat pouličními představeními. Způsob života těchto lidí a jejich minulost fatálně působí na jejich chování, což se projevuje zejména pokřivenou sexualitou, ztrátou morálních zásad a agresí.

Snímek je přímým pojmenováním tvrdé a hořké reality, která je jakoby metaforou tehdejšího Španělska. Film byl promítán ve špatných podmínkách. Premiéra nebyla uvedena v Madridu a projekce probíhala spíše v menších kinech okolních měst.³⁸

Volný prostor pro realizaci vlastního scénáře dostává Camus při natáčení snímku *Mladý Sánchez* toho samého roku, do nějž zcela jasně promítá svou vášeň pro boxerské zápasy, které ještě jako adolescent navštěvoval s otcem. *Mladý Sánchez* byla ve skutečnosti krátká povídka Ignacia Aldecoy, jehož literární dílo je charakteristické zobrazováním všedního života těch nejobyčejnějších a nejprostších lidí: Romů, mechaniků, dělníků, pouličních prodavačů atd. Povídka má hodnotu alegorickou, přestože si od samého počátku hlavní hrdina uvědomuje, že bude zneužit vypočítavými jedinci za účelem získání finančních prostředků, podléhá, protože touží alespoň na chvíli vystoupit z chudoby a cítit se výjimečně.³⁹

Ve snímku *S východním větrem* se Camus opět vrací k tématu fatality sociálních menšin, tentokrát romských. Film je adaptací Aldecoovy trilogie, z níž druhá kniha dala jméno Camusově filmu.⁴⁰

³⁸ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit. s. 57.

³⁹ AYUSO, Paulino José. *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002. ISBN: 84-7491-681-X. s. 102.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 103.

Děj je soustředěn na hlavního hrdinu Sebastiána, Roma, který pod vlivem alkoholového opojení zraní hospodského a pronásledován vojenskou policií v momentu dopadení znervózní a zastřelí jednoho z policistů.

Poté, co ho rodina odmítne skrývat ze strachu z policie, si Sebastián uvědomí, že je nevyhnutelné se policii dobrovolně vydat. Film věrohodně dokumentuje různé peripetie tehdejší doby: předsudky vůči romským menšinám a jejich nevyhnutelný osud, stereotypy tohoto etnika, všeobecně panující strach z vojenské policie, násilí, samotu, odmítnutí rodiny a solidaritu.

Mario Camus se tedy od počátku své profesní dráhy zaměřuje na interpretaci prosté asurové skutečnosti s využitím realistických literárních děl a to nejen Aldecoových, ale později i literátů klasických a dobře známých, jak uvidíme v dalších kapitolách. Nový španělský film výtečně reprezentuje právě odvahou a snahou o zobrazení reality, bezprostřední, palčivé, nekonformní. Pravdou zůstává, že je velice diskutabilní srovnávat literární předlohu a její filmovou adaptaci, a to především proto, že se jedná o dvě zcela odlišné zobrazení skutečnosti.

2. Filmové a literární vyjadřovací prostředky

Než přistoupíme k analýze Camusových filmových děl, které vznikly na základě literární předlohy, alespoň v krátkosti si představíme možnosti zobrazení ve filmu a literatuře, jejich základní rozdíly a vůbec základní kritéria, na jejichž základě budeme hodnotit vybrané filmové adaptace.

První otázka, která čtenáři pravděpodobně vyvstane na mysli, když se doslechne o filmové podobě jeho oblíbené knihy, je, zda promítaný film není jen paskvilem a degradací literární předlohy. Někteří literáti obviňují filmové adaptace z „líných výpůjček“, které není možné považovat za umělecké dílo, a filmaři namítají, že literární předloha je pouze „základní surovinou“, nikoli samotnou podstatou filmu.⁴¹ I když tendence srovnávat je přirozenou reakcí čtenáře, poté diváka, a předmětem práce kritiky je právě toto srovnání, musíme mít na paměti, že nelze srovnávat absolutně, neboť se jedná o dvě zcela odlišné formy a techniky zachycení reality. Literární a filmový jazyk se liší v první řadě základním vyjadřovacím prostředkem; v literatuře je jím slovo a ve filmu záběr. Antonio Jaime poukazuje na základní rozdíl mezi těmito prostředky; zatímco slovo, aby bylo schopno sdělit nějaký úplný význam, se musí spojovat s dalšími v nějakém určitém pořádku, záběr může nést komplexní sdělení sám o sobě.⁴² Text promlouvá k čtenáři pomocí syntaxe a literárního jazyka, kdežto film pomocí obrazů, hudby, mluveného slova a pohybu. Nazýváme jej často sedmým uměním nebo také syntézou klasických uměleckých projevů. V tomto případě Jaime výstižně poznamenává, že literatura i film se vyznačují společným znakem, kterým je „montáž“, v obou případech jiných prostředků, proto i efekt musí být zákonitě odlišný.⁴³

Podobně jako literatura, i film pracuje s postavou vypravěče. Ten může v zásadě změnit význam sdělované informace i úhel pohledu. Francouzský naratolog Gerard Genette rozlišuje následující typy vypravěče podle vztahů mezi autorem, vypravěčem a postavou⁴⁴:

- I. Homodiegetický vypravěč je v určité podobě součástí příběhu.
- II. Heterodiegetický vypravěč není součástí příběhu, jen plní funkci vyprávět.
- III. Autodiegetický vypravěč je hlavním hrdinou příběhu, který jej také vypráví (personální vypravěč nebo také ich forma).

⁴¹ JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid : Cátedra, 2000. ISBN 84-376-1846-0. s. 14.

⁴² Ibid., s. 43

⁴³ Ibid., s. 43

⁴⁴ GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Paris: Editions du Seuil, 1972. [online] Dostupné z <<http://wwwv.ipmart-italia.com/showthread.php?296574>> s. 42.

- IV. Extradiegetický vypravěč stojí mimo příběh a popisuje jej z pohledu nezainteresované osoby, přičemž se pohybuje ve stejné rovině jako čtenář.
- V. Intradiegetický vypravěč je součástí příběhu a se svým vyprávěním se obrací na adresáta stojícího ve stejné rovině. Vypráví tedy příběh posluchači v rovině příběhu.

Pro film je typický vypravěč heterodiegetický, neboť ten události pouze prezentuje, aniž by cokoli komentoval či se snažil vyložit psychiku postav. Obdobou personálního vypravěče je tzv. „komentář mimo obraz“⁴⁵, který se používá zejména v dokumentárních a historických žánrech, v hraných filmech je prostředkem pro včlenění vnitřního monologu. Nicméně můžeme se také setkat s filmy s homodiegetickým diskurzem, v kterém jedna z postav je zároveň vypravěčem v módu „komentář mimo obraz“ jako například *Sunset Boulevard* od Billiho Wildera. Dalším prostředkem pro dosažení personálního vypravěče ve filmu je tzv. subjektivní kamera, která nám podává obraz z přímé perspektivy postavy – vypravěče. Zjednodušeně můžeme říci, že subjektivní kamera zprostředkovává filmový příběh očima vypravěče. Příklady filmů, jež využívají subjektivní kameru, jsou *Jezerní dáma (La dama del lago, 1947)*⁴⁶ od Roberta Montgomeryho a *Temná pasáž (La senda tenebrosa 1947)* od Delmera Davese⁴⁷.

Film má možnost pracovat se všemi zmíněnými typy, nicméně děje se tomu zřídka a nejčastěji se setkáváme právě s vypravěčem neosobním, což plyne ze samotné podstaty filmu, který zobrazuje, a literatury, která popisuje.⁴⁸ Pokud tedy shrneme toto téma, můžeme říci, že charakteristika postav je ve filmu zprostředkována především obrazem a jeho dalšími prostředky nepřímou, kdežto v literatuře je tomu naopak. Postavy jsou uvedeny přímo vypravěčem. Literární charakteristika může být tedy mnohem snadněji sdělována než filmová, která vysoce závisí na schopnostech herce a dalších faktorech utvářejících obrazovou deskripci.

Další zásadní rozdíl vychází z míry zapojení se čtenáře a diváka na výsledném obraze uměleckého díla. Podle Jaimeho se literatura vyjadřuje pomocí řetězce návazných obrazů, jejichž konkrétní podoba je imaginární a subjektivní v závislosti na příjemci, zatímco film, i když se také vyjadřuje pomocí obrazů, představuje divákovi obrazy konkrétní.⁴⁹

⁴⁵ MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine*. Barcelona : Paidós Ibérica, 2005. ISBN 9788449316975. s. 95.

⁴⁶ Dostupný z <<http://www.imdb.com/title/tt0039545/>>

⁴⁷ Dostupný z <<http://www.imdb.com/title/tt0039302/>>

⁴⁸ GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona : Seix barral, 1999. ISBN 9788432208379. s. 36.

⁴⁹ JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Op. cit. s. 43.

Tím se zužuje využití fantazie a spolupráce s divákem, který neměl možnost se předem seznámit s literární předlohou. Nicméně pro čtenáře/diváka může být film novým úhlem pohledu.

Abychom shrnuli tuto problematiku: při posuzování literární adaptace není ze samotné podstaty těchto umění možné, je absolutně porovnávat; budeme tedy pomýšlet nejen na původnost a věrnost literární předloze (dodržení počtu postav, jejich charakteristiky, dějiště, dialogy, děj atd.), ale především na schopnost filmu napodobit atmosféru, čas, psychiku postav, zprostředkovat hloubku díla a interpretovat hlavní sdělení knihy pomocí obrazů, hudby, herců, světla, kulis a dalších.

3. Román *Úl* a jeho filmová adaptace

Román *Úl*⁵⁰ (*La Colmena*, 1951) Camila Josého Cely je významným dílem světové literatury, ať už z hlediska důmyslné výstavby, která prostřednictvím pohledu do života mnoha jedinců bravurně dokumentuje poválečné Španělsko, tak z hlediska vyslovení implicitní kritiky společenských poměrů a politické situace, ke které se v padesátých letech odvážila jen hrstka spisovatelů žijících ve frankistickém režimu. Na filmové plátno byl *Úl* přenesen teprve až v roce 1982 díky Mariu Camusovi a vzbudil řadu ohlasů, pozitivních i negativních.

Tato kapitola si klade za cíl zhodnotit Camusův film z hlediska věrohodnosti, dodržování literární předlohy, estetiky, odborné kritiky a režisérova vlastního přínosu. Z toho důvodu se zcela jistě neobejdeme bez stručného představení autora, Camila Josého Cely, a jeho díla *Úl*.

3.1 Camilo José Cela

Camilo José Cela se narodil roku 1916 v galicijském městečku Iria Flavia, ale většinu svého života prožil v hlavním městě Madridu, kde také skonal roku 2002. Cela byl poměrně plodným autorem a jeho dílo zasahuje téměř všechny literární žánry: poesii, prózu (proslul zejména romány a krátkými povídkami), drama, cestopisy, novinové články, eseje, memoáry, dokonce je autorem i několika slovníků různého zaměření.⁵¹ Od roku 1957 byl členem Španělské královské akademie (Real Academia Española) a jeho dílo bylo oceněno roku 1989 Nobelovou cenou za literaturu a o šest let později Cervantesovou cenou (Premio de Cervantes).⁵²

Literární věhlas si získal zejména dvěma knihami, „[...] krátkým románem *Rodina Pascuala Duarte* (*La Familia de Pascual Duarte*, 1942) a několikasetstránkovým románem *Úl*. S časovým odstupem lze tvrdit, že autor na sebe strhl pozornost spontánní nekonformní složkou, která je v obou knihách obsažena.“⁵³

⁵⁰ České překlady děl uvádíme dle: FORBELSKÝ, Josef. Op. cit.

⁵¹ REY HAZAS, Antonio. *Literatura Española*. Madrid : Sociedad General Española de Librería, S. A., 1990.

⁵² Dostupný z <

<http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/voTodosporId/C1AD80807F68C398C125719600331215?OpenDocument&i=5>>

⁵³ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 103.

Románem *Rodina Pascuala Duarta* otevírá Cela proud tzv. španělského tremendismu, jenž se soustředí na zobrazování odpudivých stránek lidského života umocněných hrůzami války, které slouží jako prostředek k sociální a politické kritice doby.⁵⁴ Z toho důvodu nás nepřekvapí, že obě tato díla byla režimem cenzurována a publikována v zahraničí.

Ve čtyřicátých letech Cela započal dlouhou sérii cestopisů, které kromě popisu krajiny a jejích obyvatel obsahují tón sociálně kritický podobně jako cestopisy spisovatelů generace 98. Obsahem a formou experimentální a pro některé čtenáře těžce uchopitelnou je kniha *Temný obřad, 5 (Oficio de tinieblas, 5; 1972)*, která postrádá klasický námět, zápletku, postavy, z hlediska formálního interpunkci, bez níž se věty proplétají, aby vytvořily sugestivní představu vypravěčových myšlenek.⁵⁵

Vidíme, že Celovo dílo je velice rozsáhlé, proměnlivé a dokáže uspokojit potřeby různě náročných čtenářů. Jeho osobnost je pro španělskou literární tradici významná nejen kvůli kostumbristické próze, jež podává svědectví doby, ale také pro práci s jazykem, formou, strukturou a pro rozvíjení rozličných literárních žánrů, které prostupují jeho dílem.

3.2 *Román Úl*

Románu *Úl* se Cela věnuje téměř celá čtyřicátá léta a jeho první vydání vychází v roce 1951 v Buenos Aires. Jak jsme již zmínili v předešlých kapitolách, román nejen dokumentoval tehdejší život madridské společnosti, ale také obsahoval implicitní sociálně-politickou kritiku a podle tehdejší katolické církve zásadně narušoval morálku sexuální tematikou, která je obzvláště koncentrovaná v jedné z kapitol.⁵⁶ Na základě těchto argumentů byla publikace *Úlu* zakázána až do poloviny padesátých let. Svůj kritický postoj ke Španělsku čtyřicátých let proklamuje Cela hned v předmluvě první edice, v které doznává, že jeho dílo není nic víc než „pobledlý obraz [...], skromný stín každodenní, drsné, blízké a bolestné reality.“⁵⁷

Pokud bychom chtěli Celův *Úl* časově zařadit, zcela určitě se budeme pohybovat v proudu poválečné literatury. Jednoznačné vymezení typu románu je problematictější s ohledem na složitou výstavbu románu a úlohu vypravěče. V nejjednodušším pojetí, které rozhodně nebude mylné, můžeme na *Úl* nahlížet jako na román realistický či sociálně realistický.

⁵⁴ ORTEGA, José. *Cela y el tremendismo*. Hispania.1965, vol. 48, núm. 1, s. 23-24.

⁵⁵ ILLIE, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid : Gredos, 1979. ISBN 9788424907815. s. 189.

⁵⁶ URRUTIA, Jorge. *Introducción*. In CELA, Camilo. *La Colmena*. Madrid : Cátedra, 2007. ISBN 978-84-376-0794-8. s. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 12.

Nicméně můžeme také zvažovat román městský, neboť celý děj se odehrává v Madridu a život postav je jím zcela ovlivněn. Nejčastěji však odborná veřejnost vede debaty o *Úlu* jako románu behavioralistickém (novela conductivista), který se rozvíjí mezi dvacátými a třicátými léty pod vlivem psychoanalýzy a behaviorismu.⁵⁸ Behavioristický román je charakteristický tím, že vypravěč stojí mimo děj, zcela nezainteresovaný, interpretující skutečnosti objektivně. Román se nesnaží pronikat do nitra a psychiky postav, pouze děje zobrazuje. Charakteristika postav je vymezena jen tím, co ony samy dělají nebo říkají. Proto se také často tento typ románu spojuje s technikou filmu, která je typická právě oním zobrazováním, absencí vypravěče a autodefinicí hlavních postav.⁵⁹ Tento objektivismus a nepřítomnost vypravěče si demonstrujeme následujícími příklady: „Donu Pablovi do tváře vstoupí úsměv blaženosti, kdyby se mu otevřela hrud', našlo by se černé a lepkavé srdce jako pryskyřice.“⁶⁰ „Doña Rosa, se svými otlými rukami opřenými o břicho, nafouklé jako měch octa, je samotným příkladem pomsty dobře živeného proti hladovějícímu.“⁶¹

Právě úloha vypravěče a vysoké množství postav, jejichž prostřednictvím se dozvídáme o španělské poválečné realitě, přispívají k výjimečnosti Celova díla. Předpokládá se, v tomto ohledu se Cela inspiroval knihou *Manhattanská přestupní stanice (Manhattan transfer, 1925)*⁶² od Johna Dos Passose.⁶³ Titul je pak velice výstižný, neboť čtenář se v momentě otevření knihy ocitá v opravdovém úlu, v kavárně doni Rosy, v které „poletuje“ tři sta šedesát šest postav⁶⁴, jejichž osudy i jména se proplétají, aby nakonec podaly svědectví o madridském životě čtyřicátých let z pohledu středních a nižších vrstev. Ten Cela umocnil jazykovými prostředky typickými pro tyto vrstvy a dobu. Novela je doplněna o rozsáhlý poznámkový aparát, který objasňuje řadu kolokviálních výrazů, (např. „Nos ha merengao!“⁶⁵) a sama o sobě obsahuje mnoho vulgarismů (např. zorrupia, la pringas, marmota cocotte).⁶⁶ K jazykové stránce bychom měli zmínit také prostředky ironie a deformace, které často připomínají Valle Inclánovo esperpento.

⁵⁸ URRUTIA, Jorge. Op. cit. s. 18.

⁵⁹ BERNTRAND DE MUÑOZ, Marise. *La colmena de Camilo José Cela. ¿Novela behaviorista? ¿Objetivista?* Universidad de Montreal. [online]. [cit. 2012-12-06]. Dostupné z <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_019.pdf>

⁶⁰ CELA, Camilo. *La Colmena*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2002. ISBN 8481093742. s. 20. „A don Pablo le sube a la cara una sonrisa de beatitud. Si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez.“

⁶¹ *Ibidem*. s. 20. „Doña Rosa, con sus manos gordezuelas apoyadas sobre el vientre, hinchado como un pellejo de aceite, es la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento.“

⁶² Překlad uvádíme dle A. J. Šťastný.

⁶³ URRUTIA, Jorge. Op. cit. s. 23.

⁶⁴ *Ibid.* s. 18.

⁶⁵ CELA, Camilo. *La Colmena*. Op. cit. s. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 54, 57, 90, 219.

Při popisu osob Cela často využívá přirovnání ke zvířatům, která většinou navozují pejorativní propojení. Například: „Doña Rosa má skvrnitou tvář, vypadá to, že mění zbarvení kůže jako ještěr.“⁶⁷ Důležitou roli také hraje působení na smysly, jejichž pomocí Cela evokuje nepříjemné stránky nebo absurditu tehdejší reality, která k čtenářovi přichází prostřednictvím bizarních situací (např. sebevražda muže, který zapáchal cibulí).

Děj románu je koncentrován časově i místně; odehrává se v několika desítkách hodin roku 1942 převážně v kavárně doni Rosy a poté v madridských ulicích a domovech.

Josef Forbelský označuje za novátorský počín Celovo synchronní pojetí času, které ruší klasickou časovou posloupnost, což znamená, že různé epizody, do nichž je text členěn, se odehrávají ve stejný čas i den. Následující přehled kapitol doplněný o časové určení dokládá, že i jednotlivé kapitoly nejsou řazeny chronologicky. Tematická náplň kapitol v přehledu nám poslouží v dalším rozboru.⁶⁸

- I. Kapitola: A) Čas: dopoledne prvního dne. B) Téma: ponížení.
- II. Kapitola: A) Čas: podvečer prvního dne. B) Téma: chudoba.
- III. Kapitola: A) Čas: brzké odpoledne druhého dne. B) Téma: znuďenost.
- IV. Kapitola: A) Čas: noc prvního dne. B) Téma: sex.
- V. Kapitola: A) Čas: odpoledne druhého dne. B) Téma: skrývání.
- VI. Kapitola: A) Čas: ráno druhého dne. B) Téma: opakování.
- VII. Epilog: ráno o tři dny později.⁶⁹

Pokud by děj plynul chronologicky, kapitoly by musely být řazeny v následujícím pořadí: kapitola I, II, IV, VI, III, V a epilog. Gonzalo Sobejano⁷⁰ vysvětluje tuto změnu v chronologii tím, že Cela „[...] usiluje o zachycení způsobu existence, sociálně a historicky podmíněné, která je charakterizována svým přesahujícím a zmatečným pohybem, plným překážek.“⁷¹

Sobejano zároveň definoval hlavní tematiku, která převládá v každé z kapitol a již v této práci prezentujeme výše spolu s časovým určením. Jednotlivé prvky první kapitoly, stále se opakující a také vymezující vztahy mezi postavami je podle Sobejana *ponížení*.

⁶⁷ Ibid., s. 46. Doña Rosa tiene la cara llena de manchas, parece que está siempre mudando la piel como un lagarto.

⁶⁸ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 104.

⁶⁹ SOBEJANO, Gonzalo. „La Colmena“: olor a miseria. [online]. [cit. 2012-12-06]. Dostupné z <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p301/03694060899195028932268/p0000001.htm#I_0_>

⁷⁰ Dr. Gonzalo Sobejano (1928) je významný španělský básník, literární kritik a profesor španělské literatury na univerzitě v Murcii.

⁷¹ Ibid. [...] aspira a plasma run modo de existencia, social e históricamente condicionado, que se caracteriza por su movilidad confusa, obstruida y trancedente.

První kapitola se odehrává výhradně v prostorách lokálu doni Rosy, která kavárnu vlastní, a tím i následně všechny zaměstnance, kteří se ocitají v roli ponižovaných, a hosty, k nimž se neváhá zachovat surově, pokud neplatí. Podobnou pozici utiskovatele a ponižovatele však zauímají i další: don Leonardo, don Pablo, don Jaime, doña Asunción, doña Matidle atd. Tento motiv se tedy objevuje několikanásobně v různých vztazích; dokonce i ve vzpomínkách slečny Elvíry na dětství.

Dějiště druhé kapitoly je oproti té předcházející pestřejší; přesouvá se do madridských restaurací, barů, kaváren, domovů a především do ulic. *Chudobu*, kterou Sobejano považuje za symbolickou pro tuto část, pocitujeme z popisu ulic (cikánské dítě žebrající zpěvem), předvečerní rutiny některých postav (doña Elvira pravidelně večerí pečené kaštiny, majitel baru Celestino si ustýlá na židlích v baru) a hlavně ze zachycení života Martína Marca, básníka a novináře s nejasnou budoucností a bez domova, který se stravuje u své sestry Fily, kouří nedopalky po svém švagrovi, dědí po něm oblečení a to i přesto, že k němu chová odpor.

Třetí kapitolu Sobejano charakterizuje jako *znuděnost* a neustálou snahou zabavit se nebo prožít nějaké dobrodružství, aby byl tento stav překonán.

Tím Cela plynule přechází k další kapitole, v níž dominuje *sex* jako rozuzlení předchozí části a jako nejčastější forma zpestření monotónní všednodennosti. Sexuální akt zde není pojat jako přirozené vyvrcholení milostného vztahu, ale je spíše zobrazován jako prostředek, obchodní artikl, bizarní sen doni Elvíry, nedobrovolné oddání se mladé naivní dívky svému příteli, který naléhá, a sex jako rutinní záležitost manželství. Bylo by mylné tvrdit, že sex zde nabývá vulgární podoby, spíše je intuitivním východiskem, potřebou a záležitostí pudovou, řekněme živočišnou. Nevěstinec, kde se odehrává řada epizod, není jen místem k uspokojení potřeb dobře situovaných pánů, ale je to i útočiště pro Martína Marca, představuje domov a komunitu pro ženy, které zůstaly v životě osamocené a bez prostředků.

Kapitola číslo pět je symbolická *skrýváním*, které přichází jako následek ponižující chudoby či skrývaného nemanželského poměru. Poslední kapitola se odehrává ráno druhého dne za probuzení různých postav a navozuje pocit jakéhosi opakování, které je tak typické pro ranní rutinu. Ono opakování, jako téma šesté kapitoly, je přímo vystiženo autorem v jednom z posledních odstavců: „Ráno stoupá, kousek po kousku, a zarývá se do srdcí mužů a žen města jako červ, udeřuje, téměř rozmazlovačně, do očí nedávno probuzených, do očí, které nikdy neobjeví nové obzory, nové krajiny, nové výzdoby.

Ráno, tohle ráno věčně se opakující, si přece jen trochu hraje, že změní tvář města, této hrobky, této neustálé honby za bohatstvím, tohoto úlu.⁷² Epilog je naplněn *hrozbou* nad osudem Martína Marca, který vystupuje v této části do popředí. Za onou hrozbou stojí vojenská policie, která Martína obviní ze spáchání trestného činu, nicméně čtenáři až do konce není přímo sděleno z jakého.

Pravděpodobně se jedná o vraždu doni Margot, která žila ve stejném domě jako Filo, Martínova sestra. Všichni Martínovi přátelé a známí se o něj obávají a snaží se mu pomoci, nicméně Martín o své hrozbě neví. Konec novely je otevřený; Martín odchází z hřbitova, kde po několika letech navštěvuje svoji matku a cítí se pln sil a entusiasmů z životní cesty, kterou nedávno objevil, zatímco nedaleko již na něj čeká policejní garda. I přesto, že se toto zakončení jeví pesimisticky, můžeme jej vnímat přesně opačně: jako projev soucitu a slitování Martínových přátel, jako Martínův projev náklonnosti či lásky ke své matce nebo jako naději, kterou sám v sobě Martín nalezne, když objeví životní cestu, na kterou se chce vydat.

3.3 *Filmová adaptace*

3.3.1 Kontext filmové produkce

Od sedmdesátých let se Španělská radiotelevize začala mnohem více podílet na rozvoji španělské kinematografie prostřednictvím finančních dotací a podporou tematicky vyhraněných filmových produkcí. Její činnost přímo ovlivňovalo ministerstvo kultury, které roku 1979 vyhlásilo konkurz na podporu kinematografie zakládající se na uznávaných španělských literárních dílech národního a celosvětového věhlasu. Na základě této příležitosti oslovil José Luis Dibildos, filmový producent a scenárista, Maria Camuse, aby režíroval film *La Colmena* založený na stejnojmenné novele C. J. Cely.⁷³

José Luis Dibildos se kromě produkce ujal i role scenáristy. Tento úkol byl očividně velice náročný, pokud vezmeme v úvahu synchronní strukturu předlohy a téměř čtyři stovky postav, které se zde objevují. Dibildos měl tou dobou za sebou již dlouholetou praxi scenáristy⁷⁴ a ke spolupráci na scénáři přizval i samotného Celu, který v konečném důsledku neměl k Dibildosově scénáři námitek, tudíž v původním scénáři nedošlo k žádným změnám.⁷⁵

⁷² CELA, Camilo. *La Colmena*. s. 301. „La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena.“

⁷³ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., s. 224.

⁷⁴ Dostupný z <<http://www.imdb.es/name/nm0225128/>>

⁷⁵ *La Colmena. Estreno de La Colmena (1982)*. [DVD]. Madrid: Suevia Films, 2007.

V tomto směru můžeme tvrdit, že Dibildos se tohoto úkolu zhostil opravdu dobře, neboť film působí uceleně a divák se díky známým tvářím neztrácí v desítkách postav, na nichž je založeno celé vyprávění, jak v knize, tak i ve filmu.

V jednom z rozhovorů sám Dibildos potvrzuje svůj záměr: „Ve sto dvanácti minutách tohoto filmu je třeba nechat ožít šedesát postav, a kdybych se rozhodl najmout šedesát neznámých géníů, diváci by se ztratili, nebyli by schopni sledovat nit příběhu. Bylo absolutně nezbytné, aby větší část herců byla rozpoznatelná podle obličeje [...].“⁷⁶ V obsazení tedy vynikají známí herci velkých kvalit jako je J. L. L. Vázquez, který debutoval v Berlangově *Šťastném páru* (*Esa pareja feliz*); Ana Belén, populární španělská herečka a zpěvačka, a F. Rabal, jenž například spolupracoval s režiséry Buñuelem, Saurou, Almódovarem, Antonionim, Viscontinem a dalšími.

3.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy

Vypravěč

Jak jsme již uvedli v jedné z předchozích kapitol, film stejně jako literatura pracuje s postavou vypravěče. Ten je ve filmu, jímž se zabýváme, implicitní neboli extraheterodiegetický. Vypravěč zprostředkovává příběh, ale v žádném momentě se nestává součástí příběhu. Jako autoři zde stojí Cela, scenárista Dibildos a režisér Camus, jejichž přítomnost je patrná z dialogů, ironií a antitezí, dokumentárních vložek a hlasem mimo obraz, uzavírající film.⁷⁷ Podobně jako v románu se divák o postavách nikdy nedozví více než to, co mu ony samy vyjeví prostřednictvím dialogu. S využitím terminologie Genetta můžeme tedy označit fokalizaci jako externí, neboť divákovi nejsou známy myšlenkové pochody ani vnitřní život postav. Nicméně v závěrečné části Celova románu se setkáme i s fokalizací interní v momentě, kdy jsou nám zprostředkovány Martínovo úvahy. Tyto naratologické postupy obsažené v originále zřejmě nebylo obtížné uplatnit, neboť svým pojetím jsou velmi blízké tradičnímu filmovému vypravěči.

⁷⁶ La Colmena, *Edición especial coleccionistas. Estreno Colmena*. „En esta película hay que hacer vivir durante 112 minutos a sesenta personajes, y de haberme decidido por contratar a sesenta genios desconocidos, el público se hubiera perdido, no hubiera podido seguir el hilo. Era absolutamente necesario que gran parte de los actores fueran reconocibles por su cara, porque el espectador está en ellos, en el paisaje humano.“ [DVD]

⁷⁷ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit., 227.

Postavy

Zřejmě obtížnějším úkolem bylo převedení kolektivního hrdiny, jímž je Celův román charakteristický. V Celově románu figuruje přibližně tři sta šedesát postav, které jsou v adaptaci redukovány na padesát pět s mluveným slovem.⁷⁸ Je jisté, že i Cela ve svém díle nechává některé vyniknout, ty jsou poté ve filmu součástí oněch padesáti pěti, jako například: doña Rosa, majitelka kavárny; Martín Marco, chudý básník bez domova a bez jasného životního cíle; Filo, sestra Martína Marca, a její manžel don Roberto; rodina Moises, tedy doña Visi a její manžel don Roque a jedna z jejich dcer Julita; slečna Elvirita, opuštěná nevěstka v letech; Victorita, zamilovaná mladá dívka, která se zaprodá, aby získala léčivo pro svého nemocného milého; Petrita, služka u Fily a dona Roberta; Leonardo Menéndez, typický melouchář; Tesifone Ovejero, horlivý kuřák s nemocnými plícemi; Padilla, čistič bot a prodejce tabáku; doña Asún, vytrvalá klienta kavárny, která neustále přemítá o budoucnosti své dcery; Purita, jedna z prostitutek z nevěstince doni Jesusy; Nati Robles, atraktivní, dobře situovaná žena, která bývala spolužačkou Martína Marca; Julián Suárez, homosexuál scházející se s Pepem „El Astilla“ a syn doni Margot; Mario de la Vega, dobře situovaný muž ve středních letech pohrdající básníky; společnost básníků (Ricardo Sorbedo, Ramón Maello, Rubio Antofagasta, Matías Martí a Martín Marco).

I přesto, že celkový počet postav byl omezen na méně než jednu čtvrtinu, Dibildosovi se podařilo uchovat spektrum osobností mapující tehdejší společnost. Jsou jimi chudí básníci, kteří čelí všeobecnému znevážení a ponížení, což dobře demonstruje výrok policisty propouštějící ze zadržení „dva teplouše a básníka“. Dále páry, které prožívají zakázané nebo nespokojené vztahy (Ventura-Julia, Victorita-novio, Julián-Pepe); starší ženy, z kterých se stávají matrony (doña Rosa, doña Jesusa, doña Asún, doña Matidle); solitéři (Leonardo, Tesifonte, Elvirita, Mario de la Vega), marginalizované osoby (prostitutky), dělníci (Victorita, služky, číšníci), zchudlá střední třída (Martín Marco, rodina dona Roqueho, Leonardo), zajištění jedinci (rodina Fily a Roberta, Julián, Tesifone), buržoazie (doña Rosa, Mario de la Vega, Nati Robles).⁷⁹

⁷⁸ La Colmena. *Estreno de La Colmena (1982)*. [DVD]. Madrid: Suevia Films, 2007.

⁷⁹ FRUGONE, Juan Carlos. *Mario Camus: oficio de gente humilde*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1984. ISBN: 84-398-2570-6. s. 132.

Nicméně můžeme se domnívat, že onoho kolektivního hrdiny nebylo ve filmu zcela dosaženo. I přesto, že i v literární předloze vystupuje do popředí osobnost Martína Marca, ve filmové adaptaci se stává jakousi privilegovanou postavou, která na sebe strhává pozornost ve většině scén. Tento fakt lze vysvětlit jedině tím, že dominance postavy Martína Marca byla zamýšlena jako prvek, který by film sjednocoval.

Vypuštěné nebo vyloučené prvky

Vzhledem ke komplexnosti a rozsáhlosti Celova díla bylo nezbytné mnoho epizod a postav ve filmu úplně vypustit. V Camusově adaptaci na rozdíl od knihy, ke které čtenář potřebuje přinejmenším poznámkový aparát, se sice divák může snadněji zorientovat díky menšímu množství postav a známým tvářím protagonistů, avšak nezařazení některých vedlejších postav (například malého cikánečka, který zpívá na ulici, aby vyžebbral na přežití) ubírá adaptaci na celkové ucelenosti.

Jako dějiště filmu převažuje kavárna doni Rosy, penzion doni Matyldy, dům doni Celie a Fily. Bar doni Celestina, pekárna a různé kavárny z ulice Gran Vía se v Camusově filmu neobjevují.⁸⁰

Pokud téma potlačení a eliminace shrneme, smíme říci, že pravděpodobně absence sekundárních postav a dějišť, i přesto, že jsou i v Celově románu druhotné, ubírají filmu na onom charakteru „úlovosti“ a chaotičnosti, který čtenář cítí z Celova díla a který je pro knihu tak typický.

Úpravy a obměny

Převod jazyka literárního do filmového si vyžádal řadu změn, a to buď ve smyslu zhuštění, anebo rozšíření informací, které nám zprostředkovává literární předloha. K samotnému „zhuštění“ se uchyluje i Cela, jak poznamenává Urrutia ve své předmluvě k *Úlu*, když v dalších vydáních *Úlu* se čistič bot Segundo a prodejce tabáku Padilla spojují do jedné jediné osoby Padilla, který zastupuje původní dvě.⁸¹ Tyto proměny následuje i filmová adaptace, která v jiných případech postupuje podobně s cílem úspory postav ve filmu. Don Pablo se v adaptaci vůbec neobjevuje a slečnu Elviritu místo něj svádí Tesifone; soud nad slečnou Elviritou nepronáší doña Ramona, ale dona Matilde, majitelka pensionu; vztah diplomovaného studenta a seňora Vegy je omezen na jeden krátký dialog, přičemž jejich noční procházka a společná večeře je vypuštěna.

⁸⁰ FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. [online]. [cit. 2003-09-22]. Dostupné z <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8062/1/LYT_11-12_1998_art_12.pdf>. s. 169.

⁸¹ URRUTIA, Jorge. *Introducción*. Op. cit. s. 65.

K „rozšíření“ dochází například u Martína Marca, o němž z literární předlohy víme, že přespává u svého přítele a někdy navštíví nevěstinec doni Rosy. Ve filmové adaptaci do nevěstince dochází mnohem častěji, než se objevuje v předloze, a divákovi se vůbec nevyjeví jeho další útočiště u přítele, kam se nerad uchyluje, a proto brouzdá v noci ulicemi.⁸²

Vidíme, že zmíněné obměny jsou spíše technického rázu a nijak nepůsobí na hlavní sdělení či podstatu originálního díla. K podstatnému rozchodu filmové adaptace od literární předlohy dochází až na konci filmu, který je analogicky spjat s epilogem knihy. Jestliže jsme v rozboru literárního díla zmínili, že konec knihy může být interpretován v podstatě pozitivně, jako naděje na lepší zítřky patrná z Martínových myšlenek a jako projev lásky a soucitu Martínových blízkých, filmová podoba nás překvapí naprosto odlišným zakončením.

V Celově epilogu se dozvídáme o zadržení dona Suaréze a jeho přítele Pepeho, ale dále nám o jejich osudu není nic známo. Příběh Martína Marca nabývá v předloze velkého stupně dramatickosti – básník neví o vzneseném obvinění a bezstarostně si kráčí ulicemi Madridu a navštěvuje svoji matku na hřbitově. V kontrastu se pak zjevují obavy Martínových blízkých a známých, kteří vědí o Martínově nebezpečí a snaží se mu pomoci. Pokud si čtenář nevzpomene na epizodu o úmrtí Suarézovy matky, může být touto dramatickou situací zmaten, neboť v žádné části Cela přímo neuvádí důvod Martínova obvinění. V poslední epizodě Martín odchází ze hřbitova nabuzený svými myšlenkami na lepší budoucnost: „Ano, zorganizuji se. Nejlepší řešení je pracovat každý den trochu. Kdyby mě vzali do jakékoli kanceláře, přijal bych. Na začátku ne, ale později by se mohlo psát, v ztracených chvílích, hlavně když budou mít dobré topení.“⁸³

Knihu uzavírá vypravěčův monolog. Konec je tedy v literární předloze nepochybně otevřený. Filmová adaptace naproti tomu pracuje s koncem zavřeným. Suaréz a jeho přítel Pepe jsou zadrženi a odvedeni na komisařství, kde sdílejí celu s Martínem Marcem, jenž byl v ten samý moment odveden na policii z domu doni Rosy. Po pár hodinách jsou všichni propuštěni s odůvodněním, že doña Margot spáchala sebevraždu.

⁸² FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. s. 169.

⁸³ CELA, Camilo. *La Colmena*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2002. ISBN 8481093742. s. 130. „Sí, me voy a organizar. Trabajar todos los días un poco es la mejor manera. Si me cogieran en cualquier oficina, aceptaba. Al principio, no, pero después se puede hasta escribir, a ratos perdidos, sobre todo si tienen buena calefacción.“

Podle Valleja pojímá toto filmové zpracování strukturu detektivního příběhu: objevení mrtvoly, vyšetřování, zadržení podezřelých, rozuzlení, skutečné motivy vraždy a propuštění křivě obviněných. Vallejo také dodává, že příběh s uzavřeným koncem je schůdnější pro diváka, který obecně očekává finální rozuzlení a nemá v oblibě otevřené konce.⁸⁴

Nejmarkantnější rozchod předlohy a adaptace se projevuje ve finálním vyznění a poselství, které se ve filmu ztrácí. I přesto, že doba, kterou Cela dokumentuje prostřednictvím „úlovitého“ vyprávění, je pochmurná, čišší z ní bída, zima, ponížení, ztracenost a nedůvěra, Celovy postavy jsou odhodlané žít a hledat si svoji cestu. Závěrečná epizoda zobrazující Martína Marca přemítajícího o životě je od ostatních epizod odlišná právě svou pozitivní zprávou, kterou je odhodlání Marca být šťastný a nalézt svoji cestu životem. Čtenář po uzavření knihy sice neví, co pro Martína představuje všudypřítomná hrozba, ale v jeho mysli převládá pocit naděje. Zpracování epilogu ve filmové adaptaci tak působí poněkud nelogicky a rozpačitě.

Estetika

Z hlediska estetiky filmu divák jistě ocení rekonstrukci prostorů kavárny La Delicia (kavárna doni Rosy) a výpravu, které se podařilo pracovat s autentickými předměty ze čtyřicátých let: balíčky papírky, cigaretovými krabičkami nebo obaly tabáku, loterijními losy, potravinovými lístky atd.⁸⁵ Díky dobrým dekoracím a záběrům kamery, jejíž pohyby dokumentují a popisují prostředí kavárny, získává La Delicia nezaměnitelnou atmosféru. Barvy fotografie jsou ve skrze tlumené, okrové, téměř až sépiové. Podporují pocit dobovosti a umocňující náladu, která se nese příběhem.

Camus ve svém filmu také dosáhl velmi sugestivního zobrazení stále se opakujících témat novely, které vykreslují tehdejší dobu i společnost, kterými jsou: hlad, ustavičná zima, neobvyklé partnerské vztahy, lidská faleš a bída tehdejších intelektuálů. Motiv zimy je v adaptaci vykreslen nejsilněji a to nejen v prostředí madridských ulic, ale i domovů, barů, kaváren a nevěstinců. Zima je všudypřítomná téměř ve všech scénách.

⁸⁴ FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. [online]. [cit. 2003-09-22]. Dostupné z <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8062/1/LYT_11-12_1998_art_12.pdf>

⁸⁵ FRUGONE, Juan Carlos. *Mario Camus: oficio de gente humilde*. Op. cit. s. 133.

Hudba

Film k divákovi promlouvá také prostřednictvím zvukových stop a hudbě, kterou k *Úlu* složil Anton García Abril⁸⁶. Na začátku, na konci a v dalších sedmi scénách filmu se opakuje stejná zvuková stopa, často doprovázející osobu Martína Marca. Její tóny jsou tesklivé, melancholické a smutné. Do popředí vystupuje zvuk saxofonu, který podtrhuje celkovou životní nostalgii osob, které se setkávají v kavárně La Delicia. Diegetická hudba zaznívá v kavárně prostřednictvím chudého houslisty a pianisty a v tanečním sále z gramofonových desek, které pouští doña Rosa. Místy dodává na dramatičnosti a místy je sama o sobě předmětem k diskuzi a jakýmsi dokumentačním prvkem (například píseň v rádiu, kterou pro svoje erotické téma označí doña Visi za nevhodnou pro tak brzkou večerní dobu). Hudba, která zaznívá ve filmu, je v celkovém důsledku sjednocená a nese se ve stejném melancholickém tónu.

Kritika

Nejvyššímu ocenění se Camusově filmu dostalo v Berlíně, kde roku 1983 *Úl* obdržel Zlatého medvěda díky znamenitému přenesení sociální reality poválečného Španělska na filmová plátna, které jsou věnovány širokému publiku.⁸⁷

Je zřejmé, že odborná veřejnost nereagovala na Camusův film jednomyslně, ale sice dosti vyhraněně a radikálně. Negativně se k filmu vyjádřil například Santos Zuzunegui, který míní, že „film je mechanickou reprodukcí textu, který nebyl schopen nabýt podobné hustoty, kterou nabyla novela díky rétorickým postupům.“⁸⁸ Velmi ostrou kritiku vyjadřuje Monterde, když hodnotí film jako „[...] povrchní a politováníhodné rozbití Celovy klasiky, které nešlo dál než k přehlídce národních hvězd a vystavení špatných dekorací ze čtyřicátých let.“⁸⁹

Přesto větší skupinu tvoří ti, kteří se shodují na tom, že filmová adaptace je velmi korektní, výstižná a uspokojivá. „Martín Torres vyzdvihl kvalitu Dibildosova scénáře stejně jako Camusovo účinné a sladěné ztvárnění.“⁹⁰ Luis Quesada konstatuje, že: „[...] ve filmu všechno funguje perfektně, jde o model syntézy filmu a literárního díla. Ale také o model filmového jazyka, ve kterém obraz přesně zapadá do dialogů a dialogy do obrazu.

⁸⁶ La Colmena. *Estreno de La Colmena* (1982). [DVD]. Madrid: Suevia Films, 2007.

⁸⁷ FRUGONE, Juan Carlos. *Mario Camus: oficio de gente humilde*. Op. cit. s. 136.

⁸⁸ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. s. 166. „[...]una reproducción mecánica de la estructura del texto en la que no se ha sido capaz de dotar de un espesor similar al que la novela adquiriría a través de mecanismos réticos.“

⁸⁹ FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. s. 166. „[...] plano y lamentablemente destrozado del clásico de Cela, que no iba más allá de la galería de estrellas patrias y la exhibición de chapurescos decorados años cuarenta.“

⁹⁰ Ibid. s. 186. „Martínez Torres ha destacado tanto la calidad del guión de Dibildos como la ajustada y eficaz labor de realización de Camus.

Mohli bychom říci, že nic nechybí, ani nic nepřebývá [...].⁹¹ Vicente Guillot k *La Colmenă* dodává, že: „Novela i film se snaží přenést nás v čase do španělské poválečné společnosti čtyřicátých let a svými prostředky toho dosahuje jak literární diskurz, tak i ten filmový.“⁹²

Závěry

Přenesení známé novely Camila José Cely na filmová plátna jistě nebylo lehkým úkolem, nejen kvůli tři sta šedesáti šesti postavám, které se v novele objevují, ale také kvůli Celovým novátorským postupům, jež překonávají tradiční pojetí času, ale komplikují tak přirozenou návaznost a kauzalitu mezi jednotlivými ději. Film pracuje celkem s padesáti pěti postavami, z nichž vyniká osoba Martína Marca. Na rozdíl od předlohy se tedy ztrácí kolektivní hrdina ve prospěch jedné dominující postavy, která byla filmovými tvůrci zřejmě použita jako jednotící prvek. V tomto ohledu můžeme také pozorovat, že film vyloučil řadu sekundárních postav a epizod, bez nichž filmová adaptace pozbývá charakteru oné „úlovosti“, jež je v Celově románu všudypřítomná.

Na filmové adaptaci můžeme ocenit její věrnost literární předloze, neboť se v celkové podobě příliš nerozchází s originálem. Přesto jisté slabiny spatřujeme v uzavření příběhu, které v novele přináší prostřednictvím myšlenek Martína Marca jisté pozitivní poselství a zprávu do budoucna, ale v adaptaci je pojat jako typické rozuzlení detektivního příběhu, s kterým se v novele nesetkáme. S údivem se pozastavujeme nad tím, že právě ve filmu nebylo využito napínavých momentů vyvolaných střetem čisté nevědomosti Martína Marca o své hrozbě a naopak informovaností Martínových přátel o obvinění a jejich následných obav.

⁹¹ JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. s. 149. „[...] todo funciona perfectamente en la película, modelo de síntesis dĺmica de una obra literaria. Modelo también de lenguaje cinematográfico en el que la imagen encaja cabalmente en los diálogos y los diálogos en la imagen. Podríamos decir que nada falta ni nada sobra [...]“

⁹² SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. s. 240. „Tanto la novela como el film intentan llevarnos en viaje atrás en el tiempo, un viaje a los años cuarenta, a la sociedad española de la posguerra, y tanto el discurso literario a su manera como el discurso fĺmico a la suya lo consiguen hacer.“

Nicméně v konečném důsledku se naše hodnocení shoduje s míněním García Fernández, Quesadou a Dougherty, kteří poukazují na to, že „[...] nejpodstatnějším úspěchem filmu je, že dokázal být věrný prvotní látce evokované v Celově románu, jíž je perfektní rekonstrukce poválečného madridského prostředí a společnosti v takové míře, která v divácích zanechá nezaměnitelnou pachut' doby“.⁹³

Camusův film se může tedy především pyšnit tím, že duch, který se jím nese, je stejný jako duch Celova *Úlu*, čímž splňuje jeden ze základních principů filmové adaptace.

⁹³ FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. s. 168. „[...] el principal logro de la película es haber conseguido ser fiel a la materia primera evocada por Cela en la novela, esto es, la perfecta reconstrucción del ambiente y la sociedad de la posguerra madrileña, hasta el punto de que a los espectadores la versión les dejara en la boca un sabor de época inconfundible.“

4. Román *Nevinní svatí* a jeho filmová adaptace

Román *Nevinní svatí* (*Los santos inocentes*, 1981)⁹⁴ spisovatele Miguela Delibese a stejnojmenná adaptace Maria Camuse je zajímavým příkladem propojenosti literárního a filmového světa, kterou bychom v osmdesátých letech, kdy byla kniha vydána a záhy promítána její adaptace, mohli vnímat jako výjimečnou, nicméně dnes, na prahu dvacátého prvního století, ji vnímáme jako zcela běžnou. Román se zrodil v padesátých letech dvacátého století a je tematicky spjatý s poválečnou dobou. Delibes jej však dopsal a vydal až v letech osmdesátých, kdy otázky poválečné mizérie byly spíše ohlédnutím se v čase, nikoli aktuálním tématem, které by jednoznačně oslovilo mnoho čtenářů. Proto i sám Delibes přiznává, že i přesto, že: „[...] se prodalo na sto tisíce výtisků novely, byl to Camusův film, díky němuž se tato smutná historie dostala až do těch posledních koutů země.“⁹⁵ Tato Delibesova věta svědčí o oné propojenosti obou světů, jejichž vztah je dnes oboustranný: kniha přitahuje diváky a film čtenáře.

I v této kapitole budeme při literárním a filmovém rozboru postupovat analogicky jako v kapitole předchozí: nejprve si představíme autora, analyzujeme knihu a z větší části se budeme věnovat zhodnocení filmové adaptace.

4.1 Miguel Delibes

Miguel Delibes se narodil roku 1920 ve Valladolidu, kterému po dokončení vysokoškolského studia obchodního práva zůstal věrný, když se zde rozhodl usadit a nahradit svého otce ve výuce ekonomie na Obchodní škole (Escuela de Comercio). Souběžně s výukou ekonomie působil, nejdříve jako karikaturista, později jako novinář v deníku El Norte de Castilla.⁹⁶

⁹⁴ Josef Forbelský uvádí toto dílo v překladu jako *Nevinní svěťci*. I přesto, že v celé práci využíváme především překladů Josefa Forbelského, zde se přikloníme k překladu ... *Nevinní svatí*, který se jeví vhodněji a objevuje se dnes častěji, hlavně v souvislosti s Camusovým filmem.

⁹⁵ RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Solidaridad y justicia poética: «Los santos inocentes»*. In DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Madrid : Editorial Planeta, 2010. ISBN 978-84-843-2565-9. s. 50. „[...] ha sido la película de Mario Camus del mismo título, basada en ella, la que ha hecho llegar esta triste historia a los últimos rincones del país.“

⁹⁶ *Ibid.* s. 11.

Delibesova tvorba zahrnuje žánr povídky, románu, eseje, novinového článku, deníku a cestopisu. Náměty jeho próz jsou spjaty s kastilskou krajinou, její flora a fauna je vykreslena téměř přírodovědeckým způsobem, a také s venkovským životem a se všemi jeho aspekty, jež Delibes vykresluje včetně lingvistických specifik.⁹⁷

Avšak, jak výstižně poznamenává Josef Forbelský: „[...] pro Delibese je charakteristické, že svými knihami neutkvěl v námětové ani stylové monotonii, ale průběžně se vyrovnával se všemi vývojovými vlnami, které v poválečné době zasahovaly španělskou literaturu. V jeho románech a prózách zjišťujeme přítomnost existenciální úzkosti, sociální citlivosti a kritičnosti, nacházíme v nich reakci na duchovní transformaci moderního Španělska a na ideologii totalitarismu, je tu zachycena rekonstrukce španělské demokracie, a nejvýraznější je tu snad přítomná starost o ničení přirozeného lidského prostředí, k němuž došlo rozvojem moderních technologií a nezřízeným nárokem současného člověka na hmotný blahobyť.“⁹⁸

Onu existenciální úzkost cítíme z delibesových prvotin, románu *Dlouhý je stín cypřiše* (*La sombra del ciprés es alargada*, 1948) a *Cesta* (*El camino*, 1950). Sociálně kritický tón nechal Delibes plně vyznít v románu *Krasy* (*Las ratas*, 1962) a naopak svoji otevřenost k experimentální moderní próze prokázal v románu *Pět hodin s Mariem* (*Cinco horas con Mario*, 1966), který je psaný jako vnitřní monolog vdovy bdící u rakve svého zesnulého manžela. Krátký román *Spor o hlas pana Caya* (*El disputado voto del señor Cayo*, 1978) je vztyčeným prstem, jenž poukazuje na prohlubující se propast mezi tempem moderní doby, která nás stále více odcizuje od přírody a přirozených hodnot, které jsou daleko od těch politických či ideologických.⁹⁹

Miguel Delibes nepochybně patří k velkým španělským spisovatelům, troufejme si říct i k těm evropským a to právě proto, že jeho dílo s sebou neomylně nese, pro nás stále aktuální, etické a mravní poselství o vztahu lidstva ke svému přirozenému prostředí.

4.2 Román *Nevinní svatí*

Abychom mohli dobře uchopit výklad románu *Nevinní svatí*, musíme zvážit i okolnosti zrodu. I přesto, že kniha byla vydána v roce 1981, tón i nálada vychází ze Španělska poválečného, přesněji z kastilského venkova šedesátých let.

⁹⁷ GARCÍA DOMINGUEZ, Ramón. El quiosco de los helados: Miguel Delibes de cerca. Barcelona: 2005. ISBN 9788423337477. s. 444.

⁹⁸ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 109.

⁹⁹ GARCÍA DOMINGUEZ, Ramón. Op. cit. s. 168, 258, 285.

Delibes totiž napsal první čtyři části z celkových šesti v roce 1963 a knihu dokončil teprve až o dvacet let později, v roce 1980.¹⁰⁰ Druhá část románu, kterou tvořil s nadhledem bezmála dvou dekád, s sebou stále nese sociopolitickou obžalobu, svědectví o bezpráví a bídných životních podmínkách nižších sociálních vrstev, ale do pozadí ustupuje historická výpověď ve prospěch nadčasových symbolických hodnot, kterými jsou příroda a absolutní platnost nezlomitelných přírodních zákonů, které jsou silnější než zákony civilizace.

Při časovém a typovém vymezení Delibesova románu se budeme řídit dobou zrodu novely, rokem 1963, a tím budeme logicky zvažovat proud španělské poválečné literatury. Podle nejsilněji vystupujícího tématu, jímž je po generace předávaná životní úloha služebníka, sociálního vyhoštěnce a posledního dítěte mocného velkostatkáře, se nejčastěji nahlíží na toto Delibesovo dílo jako na novelu sociální, která se ve Španělsku rozvíjela mezi padesátými a šedesátými lety. Z pohledu moderní literární teorie bychom se však mohli rozmyslet i nad románem ekologickým, neboť tragická smrt, která uzavírá poslední knihu, není nic víc než přirozený následek porušení rovnováhy mezi lidmi a přírodou, která po zásluze potrestá toho, kdo do ní neprávem a surově zasahuje.

Titul knihy *Nevinní svatí* je symbolický a mnohoznačný, proto se ho pokusíme vyložit z různých úhlů pohledu. Název zcela určitě odkazuje na jednu z hlavních postav, Azaríase, a vedlejších, Charito, v novele oslovovanou jako „Malá holčička“ (la Niña chica). Azarías je uvězněné dítě v těle dospělého šedesátníka, který jedná pudově, instinktivně a žije v dokonalé symbióze s přírodou. Jeho vnitřní svět je barvitý a v jeho středu stojí sova (poté kavka), s níž uchovává velmi blízký, řekli bychom téměř až mysteriózní vztah. Azaríasova nevinnost pramení z psychické poruchy, kterou trpí od dětství a od níž se odvíjí nevinnost skutečná (právní), neboť on sám si ve většině případů neuvědomuje, že by se choval nepatřičně. Ve stejném smyslu platí tato dvojí nevinnost i pro Malou holčičku, která trpí mozkovou obrnou a nemůže se hýbat ani komunikovat s okolím. Jediný člověk, s nímž si rozumí, je Azarías. Sousedství „nevinní svatí“ spojuje s těmito dvěma postavami sám Delibes, když ústy Réguly pronáší: „[...] Azarías a Malá holčička jsou nevinní, nevinní svatí, to je to, co jsou.“¹⁰¹

¹⁰⁰ RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Op. cit. s. 17.

¹⁰¹ DELIBES, Miguel. Op. cit. s.67. [...] Azarías y Niña Chica son inocentes, los santos inocentes, eso es lo que son.“

Ródenas de Moya objasňuje význam adjektiva „svatí“ v širším rámci jako odkaz na křesťanskou morálku. „Nevinní svatí jsou téměř dvouleté děti Herodese, který nařídí zabít je v Betlémě a jeho okolí. Ony, stejně jako Azarías, Charito a další podrobení, jsou oběťmi vyšší síly, na které, aniž by byli vinní, doléhá trest chudoby a neštěstí.“¹⁰²

Roli vypravěče pojímá Delibes osobitě; i přesto, že je příběh zprostředkován z vnější perspektivy pomocí tradičního vševědoucího vypravěče v třetí osobě, čtenář pociťuje, že vypravěč se nachází také uvnitř světa, který nám Delibes líčí, po boku těch, kteří představují nižší vrstvy společnosti. Vypravěč by tedy mohl být jedním z nich či pouhým svědkem, který pouze přihlíží a sděluje.

Kromě dějové a deskriptivní složky, které s sebou nesou významově silné poslání, je třeba povšimnout si i jazyka, kterým Delibes umocňuje atmosféru kastilského venkova. Dílo je proseté výrazy typickými pro různá řemesla a povolání, širokou škálou pojmenování pro ptactvo a zvířectvo a hovorovými obraty: „[...] seškrabával slepičince z kurníku, zaléval pelargonie a vrbu a dával do pořádku soví budku [...]“¹⁰³.

Výrazové prostředky obměňuje podle mluvčího, které v konečném důsledku působí kontrastně ve vztahu panstvo–služebnictvo. Text obsahuje, díky silné deskriptivnosti, hudebnosti slov, střídání expresivních slov jednou výrazně hrubých jindy něžných, značnou dávku poetičnosti, která je podtrhnuta častou repeticí Azaríasových brumlání „krásná sovička, krásná sovička“ (milana bonita, milana bonita). Čtenář má skutečně pocit jakoby spíše text poslouchal, nežli četl. Delibes totiž v pozici vypravěče vůbec nepoužívá finální tečky:

„[...] qué tiempo tienes tú, Azarías?,

otras tantas respondía,

cabalmente un año más que el señorito,

pero no era por mala voluntad, ni por el gusto de mentir, sino por pura niñez, que el señorito hacía mal en renegarse por eso y llamarle zсандil, ni era justo tampoco [...]“¹⁰⁴

¹⁰² Op. cit., RÓDENAS DE MOYA, Domingo. „Los santos inocentes son los niños menores de dos años que Herodes ordena asesinar en Belén y sus términos; son, pues, las víctimas de la injusticia suprema, como lo son Azarías y Charito, y, en este sentido amplio, todos los sometidos, todos los oprimidos, sobre los que pesa un castigo de pobreza y desdicha sin culpa.“ s. 22.

¹⁰³ DELIBES, Miguel. Op. cit. „[...] rascaba la gallinaza de los aseladeros, y al concluir pues, a regar los geranios y el sauce y a adecantar el tabuco del búho[...], s. 72.

¹⁰⁴ Íbidem. s. 72.

Ta se objevuje až na konci každé knihy, která je tedy jednou dlouhou táhlou větou přerušovanou pouze dialogy, které jsou graficky odděleny počátkem nové řádky s předsazením. Interpunkční znaménka jako dvojtečka, středník a uvozovky se v textu vůbec nevyskytují.

Jak jsme již nastínili, kniha je strukturována do šesti částí. Delibes je vzhledem k autonomii každé z nich označuje jako knihy, z nichž každou pojmenovaná podle ústřední osobnosti nebo tématu:

Libro primero: Azarías

Libro segundo: Paco, el Bajo.

Libro tercero: Sova (La Milana).

Libro cuarto: Sekretář lovu

Libro quinto: Nehoda.

Libro sexto: Zločin.

První čtyři knihy jsou spíše deskriptivní, přibližují nám postavy prostřednictvím všednodenních rituálů, popisují kastilskou krajinu a život na venkově. Poslední dvě knihy naopak získávají silně na dějovosti, což evokují i tituly knih.

I přesto, že názvy jednotlivých částí naznačují orientaci textu na jednu postavu, bylo by mylné domnívat se, že tato soustředěnost je absolutní. Ve středu zájmu stojí nepochybně duševně postižený Azarías, jeho švagr a sekretář lovu Paco, el Bajo a pan velkostatkář Iván jako symbol despotismu, krutosti a bezcharakternosti. Avšak v každé knize vystupují další postavy, které v celku vytvářejí komplexní portrét života na statku, na jedné straně se služebníky a na druhé s jejich pány.

V první knize poznáváme Azaríase a dozvídáme se o jeho blízkém vztahu k sovičce, ale i o jeho sestře Régule a její dceři Charito postižené mozkovou obrnou.

Druhá kniha uvádí Paca, „el Baja“, manžela Réguly, jehož přídomek obrazně vypovídá nejen o jeho společenské pozici, ale i servilnosti a maximální oddanosti jeho pánovi, Ivánovi. Delibes zde rozvádí palčivá místa španělské poválečné společnosti, které jsou ukryty v osudu Pacovy rodiny. Nieves, Pacově dceři, se nedostane základního vzdělání, jelikož si ji panstvo žádá pro práci na statku. I přesto, že by si vroucně přála, aby se jí dostalo prvního přijímání, musí čelit posměškům a svérázného zamítnutí jejího přání panstvem.

V této části vyplývá na povrch křesťanský duch frankistického Španělska stejně tak jako střet mezi panstvem a služebnictvem, který končí jejich naprostou kapitulací.

Ocitáme se tak v životní cyklické strasti, z které není úniku. Problematiku vzdělání však Delibes pojímá v jedné z epizod humoristicky a to když se služebnictvo na statku učí psát a rozlítí se nad složitostí a zdánlivou nelogičností pravidel pravopisu: „[...] mladý pán Gabriel a Lucas je opravovali a odkrývali jim pasti a říkali: ne, C s A je KA a C s I je CI a C s E je CE a C s O je KO [...]“¹⁰⁵

Kromě Pacovy rodiny se tu již znatelně vykresluje mentalita a charakter frankistického pána Ivána, který svou arogancí, necitlivostí, vypočítavostí a samolibostí působí čistě negativně. Společenská nerovnost je metaforicky vyjádřena v pojmenování domů na statku: dům Pedra je nazýván „el Perito“, další podle velikosti „Velký dům“ (la Casa Grande) nebo podle topografie „Dům nahoře“ (la Casa de Arriba), která naznačuje uplatňovanou hierarchii.

Třetí kniha je uvedena diskuzí mezi Ivánem a Pacem, který jej žádá o důvod propuštění jeho švagra, Azariase, ze služeb. Iván odmítne s Pacem o záležitosti diskutovat a svoje rozhodnutí zdůvodní tím, že Azariás je jednoduše špinavý a neužitečný. Ve středu této části stojí také Azariás a obtíže, které představuje jeho vstup do rodiny Réguly a Paca.

Ve čtvrté knize se opět vracíme k Pacovi. S přihlédnutím k popisu prvních tří částí vidíme, že se zde proplétají dvě osy narace soustředěné buď na Paca nebo Azariase. Paco je díky svým „anormálním schopnostem“ sledovat zvěř podle čichu, povýšen na sekretáře lovu. Delibes nejenže vyjevuje tuto netradiční schopnost dekódovat stopy a sepjetí s přírodou, ale i vztah, který se v jistém momentě mění ze společníka na služebníka zákonem společnosti.

V předchozích kapitolách jsme již zmínili, že poslední dvě knihy jsou velmi odlišné od předchozích ať už datem vzniku, nebo dějovou složkou. Delibes velmi chytře poskládal všechny události tak, aby podtrhl Ivánovu krutost a bezcharakternost nabývající zde až karikaturních rozměrů, vyjevil první rebelii jednoho z poddaných, Pacova syna, který odmítne Ivánovy peníze a pozvání k lovu a vše uzavřel utěšujícím koncem, v kterém „nevinný“ učiní spravedlnost za všechny oběti.

Tuto nevinnost pocítuje čtenář jaksí superlativně, neboť je to právě Azariás, který Ivána při lovu oběsí na stromě v odplatě za to, že mu v rozmaru zabil jeho „sovičku“. Očividně se jedná o spravedlnost spíše poetického charakteru, která ale symbolicky naznačuje potřebu rovnováhy. Můžeme ji interpretovat jako rovnováhu biblickou v podobě: „Čiň dobro a dobro se ti vrátí.“ Nebo také jako rovnováhu přírodních sil, které varují ty, kteří se odcizí a zneužívají ji.

¹⁰⁵ DELIBES, Miguel. Op. cit. s. 90. [...] el señorito Gabriel y el señorito Lucas les corregían y les desvelaban las trampas, y les decían, pues no, la C con la A, hace KA, y la C con la I hace CI y la C con E hace CE y la C con la O hace KO]“

4.3 *Filmová adaptace*

4.3.1 Kontext filmové produkce

Camusova stejnojmenná adaptace Delibesova románu pochází z roku 1984¹⁰⁶, tedy tři roky poté, co Delibes knihu vydal a sklídl úspěch bezmála sto tisíci prodanými výtisky. V době, kdy se Camus rozhodl nabídnout adaptaci produkční společnosti Warner/Impala a Ganesh Films, byla kniha „*Nevinní svatí*“ již uznávaným literárním dílem a jakousi zárukou pro oslovení publika. Produkce se ujala mladá společnost Ganesh Films a částečné podpoře se filmu dostalo i od Španělské radiotelevize, která v té době programově podporovala filmové adaptace významných literárních děl.¹⁰⁷

Scénář zpracovali společně Antonio Larreta a Manuel Matji. Mario Camus jej upravil do konečné podoby a Miguel Delibes navrhl vypuštění části knihy, ve které *Malá holčička* vysloví přání jít k prvnímu přijímání a doporučil zahrnout do scénáře Azaríasovu repetici sousloví „krásná sovička“, která je poetickou složkou novely a neměla by chybět ani ve filmu.¹⁰⁸ Norriega podotýká, že myšlenka narace příběhu pomocí sérií flashbacků, se objevila ve chvíli, kdy se scénáristé dozvěděli, že Azarías skutečně existoval a že byl hospitalizován v psychiatrické léčebně.¹⁰⁹

4.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy

Vypravěč

V analytické části Delibesovy literární předlohy pozorujeme, že vypravěč je jakýmsi pozorovatelem, který nám sděluje příběh pouhou kontemplací; příběh se odvíjí na základě činů a postavy se vymezují jen a jedině na základě jejich chování.

Taková pozice literárního vypravěče je pro filmový jazyk více než výhodná, neboť vypravěčem je zde pouze kamera, která zprostředkovává příběh obrazem, objektivně a bez zásahů. Nicméně v Camusově adaptaci dochází změnou ve struktuře i ke změně vypravěče. Filmový diskurz je nám zprostředkován několika flashbaky, které jsou vzpomínkami Régulina syna Quirceho. Vypravěč je tedy v Camusově adaptaci konkretizován a je jím Quirce.

¹⁰⁶ Dostupný z <<http://www.imdb.com/title/tt0088040/>>

¹⁰⁷ JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. s. 158.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. s. 246.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 246.

Postavy

V Camusově filmu podobně jako v literární předloze vystupují do popředí tři hlavní postavy: Azarías, Paco a Iván. Pacova rodina (La Régula, La Niña Chica, La Nieves) spolu s vysokým panstvem (Doña Margarita, La señora Marquesa, La señorita Miriam) a nízkým panstvem (Don Pedro, Doña Purita) jsou postavami vedlejšími, které se svým společenským postavením významově zařazují buď do kategorie servilního utlačovaného služebnictva anebo utiskujícího panstva. Na pomezí těchto dvou kategorií se svými činy vymezuje Don Pedro, který je utiskovatel, přestože je v některých situacích sám utiskován jinými, a Doña Margarita, jejíž role naznačuje novou generaci osvíceneckého panstva se smyslem pro sociální citění. Z vedlejších literárních postav Camus nezachoval Pacova nejstaršího syna Rogelia, jenž věnoval Azaríasovi druhou sovičku a doprovázel jej při práci na statku. Pozadí filmového děje dotváří zbylé služebnictvo (pastýři, pasáci vepřů, hlídači), doktor Manolo, Ivanovi přátelé (ministr, velvyslanec, biskup, sekretáři atd.). Ty divák charakterově vnímá opět v rámci již zmíněných kategorií (utlačovatel-utlačovaný-na pomezí kategorií), ale kromě této intuice mu filmová adaptace, stejně tak jako literární předloha, neposkytne bližší specifikaci. Camus tedy v tomto případě zachovává hierarchii literárních postav. Kvantitativně se počet literárních a filmových postav nepatrně liší, což ale filmovému ztvárnění neubírá na kvalitě, neboť podstatou knihy jsou hlavní postavy, prostřednictvím jejichž osudů je vyprávěn příběh. Camusova adaptace tedy nepochybně velkou částí závisí na ztvárnění hlavních postav Azaríase, Ivána a Paca.

Mario Camus obsadil do hlavních rolí známé tváře španělské kinematografie: Paco Rabala jako Azaríase a Alfreda Landu jako Paca el Baja. Paco Rabal uvedl v jednom z rozhovorů¹¹⁰ pro španělskou televizi, že na doporučení Camuse cestoval po extremadurských vesnicích ve snaze najít typy „neviných svatých“, které by mu mohly poskytnout inspiraci pro jeho roli Azaríase. Nejenže na své cestě poznal onoho „neviného svatého“, ale také získal právě od tohoto muže svůj „kostým“: kalhoty, sako, čepici, košili a ponožky.

Azarías v podání Paco Rabala působí z estetického hlediska velmi přirozeně a věrohodně a to nejen díky kostýmu. Rabal interpretuje Azaríase s úspornými tělesnými gesty, necítíme z něj přehrávání. Azarías působí na diváka jako dobrosrdečný a neviný blázen, svými činy někdy dětsky a jindy dospěle. Filmový Azarías je v zásadě neviný muž přírody.

¹¹⁰ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit. s. 246.

Mariu Camusovi a Pacu Rabalovi se zdařilo převést na filmové plátno Azariáse literárního, jehož charakter „nevinného svatého“ byl ve filmu velice dobře vystižen. Podobně bychom mohli hodnotit herecký výkon Alfreda Landy, který do hraní zapojil mimiku tak, že dokázal vystihnout Pacovy dva nejpodstatnější rysy: servilnost a vroucnost. Pacovy výjimečné schopnosti identifikovat polohu ptactva podle čichu, Landa znamenitě vystihl ve scéně lovu, ve které horlivě leze po čtyřech s nosem až u země, aby rozpoznal, kde se mrtvé zvíře nachází. Co se týče charakteru Paca, Landa v rozhovoru pro španělskou televizi uvádí, že jej považuje spíše za člověka milujícího než servilního. Onu servilnost interpretuje jako přímý derivát Pacovy láskyplnosti spíše než jako jeho primární charakteristiku.¹¹¹

Vzhledem k tomu, že filmová adaptace závisela velkou měrou na herecké interpretaci hlavních literárních postav (podle kterých jsou pojmenované jednotlivé knihy románu) můžeme konstatovat, že Mario Camus zvolil velice dobře herecké obsazení do hlavních i vedlejších rolí. Tuto ideu podporuje i fakt, že Paco Rabal a Alfredo Landa byly roku 1984 odměněni cenou za nejlepší herecký výkon na filmovém festivalu v Cannes.¹¹²

Vypuštěné nebo vyloučené prvky

Vzhledem k tomu, že Camus zobrazuje Delibesovu novelu v naprosto jiných časových rovinách, k nejzásadnějším změnám v adaptaci dochází právě ve struktuře. Jak jsme již zmínili v literárním rozboru, novela se skládá z šesti knih (Azariás, Paco el Bajo, Sovička, Sekretář lovu, Nehoda, Zločin), zatímco filmová adaptace je redukuje v jiném pořadí na knihy čtyři: Quirce, Nieves, Paco el Bajo a Azariás.

Camus vypouští postavu Rogelia, syna Paca a Réguly, jehož některé vlastnosti a činy převádí na nejmladšího syna Quirceho. Ve filmu se taktéž neobjevují některé postavy z pozadí dvora (pastýři, hlídači) při svých denních činnostech. Veškeré služebnictvo divák spatří až v momentě, kdy markýza vyplácí mimořádné odměny. Do filmu také nebyla zařazena humorná scéna s výukou gramatiky dvorského služebnictva, a proto se následně neobjevují postavy městských šlechticů-učitelů Gabriela a Lucase.

¹¹¹ Los santos inocentes. *Los Santos inocentes en el Programa „Version Española“* [DVD]. Madrid: Gran vía musical, 2003.

¹¹² JAIME, Antoine. Op. cit. s. 157.

Zatímco zmíněné vyloučené prvky nejsou příliš zásadní pro literární předlohu a tím ani pro její adaptaci, za zásadní výpustku můžeme považovat část klíčové epizody, v níž Nieves vyjádří přání být pokřtěná. Panstvo považuje její přání za fantaskní a vysmějí se jí.

Iván reaguje na tuto situaci kritikou Druhého vatikánského koncilu, na kterém bylo vzdělání prohlášeno za univerzální právo. Camus v jednom z rozhovorů poznamenává, že vzhledem k odlišné filmové struktuře nebylo možné tuto část zařadit, neboť by narušila přirozený vývoj zápletky.¹¹³ Nicméně tím se ztrácí jedna z epizod, které doplňují historický kontext novely.

Úpravy a obměny

Z hlediska obsahu vyprávěné látky můžeme říci, že Mario Camus je velice věrný Delibesově povídce. Ve filmu nenajdeme prakticky žádné nové přidané prvky, kromě Pacova a Regulina fantazírování o budoucnosti Quirceho a Nieves.

Zásadní změnou vůbec je úhel pohledu, z kterého film novelu vypráví. Camus uvádí diváka do příběhu jakousi předmlouvou, v níž v několika scénách vidíme Quirceho vystupujícího z vlaku, píšícího dopis své sestře, Nieves, při práci v továrně a pak znovu Quirceho pozorujícího bídu na ulicích své země. Tato předmluva je tedy oproti literární předloze částí přidanou a předkládá nám příběh prostřednictvím odlišného vypravěče a zcela jiné časové perspektivy. Zápletka se odvíjí ve vzpomínkách Quirceho a Nieves a z hlediska času plyne z přítomnosti do minulosti. Quirce zde vystupuje jako průvodce-vypravěč, který navštěvuje každého z hlavních protagonistů příběhu a tím podává svědectví o životě na venkovském statku, vztazích pánů–poddaných a své rodině.

Vůbec největší proměny si můžeme povšimnout v poselství Delibesovy novely a Camusovy adaptace. Zatímco v novele je Azaríasův zločin výsledkem a závěrem událostí, ve filmu je zločin spouštěcím momentem, tedy příčinou. V Camusově adaptaci je Azaríasova hospitalizace v psychiatrické léčebně narativní přítomností a zároveň také zakončením filmu, naproti tomu v novele se narativní přítomnost odvíjí od činů, které zločin předcházejí. Delibesovo zakončení příběhu je tedy otevřené a můžeme jej interpretovat jako vítězství přírodních zákonů nad společenským řádem, kdežto v Camusově adaptaci se příběh jasně uzavírá ve jménu společenských zákonů nad těmi přírodními.

¹¹³ <http://www.archimadrid.es/princi/princip/otros/docum/magigle/vaticano/vati.htm>

Na obou dvou dílech je také patrná odlišná doba vzniku. Camus pojímá Delibesův příběh jako ohlédnutí se za minulostí, kterou reflektuje již v moderní společnosti. Tu prezentují Nieves a Quirce: Nieves pracující v továrně, Quirce cestující vlakem a rozhodnutí obou sourozenců navždy opustit venkov a žít ve městě.

Režisér zde zobrazuje novou moderní utlačovanou společnost a generaci jejich rodičů utlačovanou ve společnosti feudální. Camus i Delibes přináší v tomto ohledu kritický pohled na společenské poměry v různých epochách druhé poloviny 20. století.

Estetika

Vzhledem k tomu, že Delibesova novela se odehrává v šedesátých letech na pozadí extremadurského venkova, Camus natáčel převážně v exteriérech nežli v interiérech. Toto prostředí je mu osobně blízké a nabízí velký prostor pro realizaci umělecké fotografie. Záběry na extremadurskou krajinou jsou široké, panoramatické a pohyb kamery pomalý a plynulý, dobře zobrazující nehybnost a poklidnost. Camus zvolil barvy intenzivní, vysoce kontrastní, které působí snad až příliš idylicky a křiklavě v kombinaci s tematikou filmu. V každém případě můžeme říci, že fotografie je jednou z nejvydařenějších a nejatraktivnějších složek filmu. Režisér také nechá na diváka působit kontrast rurálního prostředí, zdánlivě idylického a zároveň tragického, s prostředím městským, které symbolizuje továrna, vlak a převažující tóny šedi.

Z estetické stránky je také třeba zmínit mimořádné herecké výkony jednotlivých představitelů, kteří dokázali vložit do filmu minimálními gesty a mimikou velkou dávku expresivnosti, jež jednoznačně obohacuje estetiku filmu.

Hudba

Autor filmové hudby je Anton García Abril¹¹⁴, s nímž jsme se již seznámili u analýzy filmové hudby Camusovy adaptace románu *Úl* v předchozí kapitole. Abril, podobně jako u *Úlu*, vkládá do filmu jednu zvukovou stopu, která se opakuje v průběhu celého filmu a doprovází specifické postavy, v tomto případě výlučně Azaríase.

¹¹⁴ Los santos inocentes. *Los Santos inocentes en el Programa „Version Española“* [DVD]. Madrid: Gran vía musical, 2003.

Vyhraněnosti zvukového doprovodu, si povšimneme, pokud zaznamenáme veškeré momenty, ve kterých se hudební motiv opakuje.¹¹⁵ Touto zvukovou kulisou je naléhavě opakující se tón houslového smyčce, který vyvolává pocity strachu, stresu a jakéhosi negativního až hororového očekávání. Vzhledem k tomu, že zvuková stopa je spojena s postavou Azariase, je možné ji částečně interpretovat jako dokreslení Azariásovy osoby: primitivní, rutinní, mechanické, vyloučené ze společenského života.

Onu gradaci a děsivost hudebního motivu můžeme vnímat jako feudální svět utlačovatelů, který bude v jistý moment překonán a potrestán přírodními zákony v literární i filmové zápletce. Atmosféru staré feudální společnosti a jejích nelítostných zákonů výtečně vykresluje druhý hudební motiv, kde zaznívají tóny rabelu¹¹⁶, který je symbolem středověké doby a zároveň prostého lidu. Hudba je tedy z hlediska tematiky i dynamiky dobře propojena s filmovou zápletkou a zároveň podporuje motivy na pozadí děje.

Kritika

Veřejné ocenění se nedostalo filmu jako takovému, ale jeho hlavním představitelům, Pacu Rabalovi a Alfredu Landovi, kteří obdrželi cenu za nejlepší herecký výkon na festivalu v Cannes roku 1984.¹¹⁷

Reakce odborné veřejnosti jsou různorodé, nicméně nikoli černobílé nebo příliš vyhraněné. Caparrós Lera konstatuje, že Camus „[...] se nedokázal osvobodit od literárního tónu originálního textu, ale dovedl jej brilantně „přeložit“, dojmout diváka a podnítit kritické reflexe.“¹¹⁸ Dva francouzští kritikové, Marcorelles a Lefort, vytýkají Camusovi přílišný akademismus. Lefort svoje stanovisko obhájí tím, že „[...] filmu nechybí vkusnost ani okázalost, ale postrádá jakékoli překvapení.“¹¹⁹

¹¹⁵ Na začátku filmu, když Azariás vypouští pušτίka; v momentě, kdy Quirce daruje Azariásovi novou sovičku, poté když se Azariás vyděsí nad možnou ztrátou své sovičky a v závěrečné scéně filmu, když Azariás oběsí Ivána.

¹¹⁶ Jak udává Norriega, jedná se o rabel nebo-li tři až čtyř strunné housle, jejichž původ sahá do arabských zemí 10 století a jež se staly velmi populárním nástrojem v 15. a 16. století. Z <<http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html>>

¹¹⁷ RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Solidaridad y justicia poética*: «Los santos inocentes». s. 42

¹¹⁸ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. s. 261. „[...] Camus no logra liberarse del tono literario del texto original, pero sabe ´traducirlo´ con brillantez, llegando emocionar al espectador y provocar la reflexión crítica.“

¹¹⁹ Ibid.. s. 261. „[sin falta de gusto ni ostentación, pero sin sorpresa ninguna]

Na druhé straně samotný autor literární předlohy, Miguel Delibes se k filmové adaptaci vyjadřuje takto: „I přesto, že moje novela *Los santos inocentes* se prodala po sto tisících výtiscích, byl to stejnojmenný film Maria Camuse na novele založený, který umožnil tomutomutnému příběhu dojít až do posledního koutu země.“¹²⁰ Luis Quesada označuje „[...]film jako model pro filmovou adaptaci literárního díla.“¹²¹ Pedro Crespo, kritik deníku ABC, míní, že: „[...] málokdy se zdařilo tak úspěšné převedení literatury do filmu, tak vzdálené od pouhé ilustrace, která zrazuje duši díla.“¹²²

Celkově můžeme říci, že převládají pochvalné komentáře nad negativní kritikou a výtkami. Film byl ve skrze velmi dobře přijatý odbornou veřejností a zaznamenal pozitivní ohlasy publika.

Závěry

Delibesova literatura se zdá být přitažlivá a extrémně vhodná pro převod do filmového jazyka: nejen Camus, ale i Antonio Giménez Rico, Josefina Molina a Ana Mariscal¹²³ se rozhodli postavit jeden ze svých filmů na základech Delibesových novel. Tato přitažlivost, kterou vyvolává Delibesova literatura pro filmový svět, může být způsobena jeho literárním jazykem, který pracuje s řečí „lidu“ a je především velice vizuální. Delibes také zobrazuje každodenní realitu, která často obsahuje tóny existenciální, sociální a kritické, jež jsou velice blízké právě Camusově filmografii. *Nevinní svatí*, jejichž životní osudy se odehrávají na pozadí rozlehlé extremadurské krajiny a feudální společnosti, se stal výborným polem působnosti pro Camuse, který původní předlohu strukturálně modifikuje tak, že přináší zcela jiný etický pohled na jeden a ten samý příběh.

Jak jsme již zmínili v části úprav a obměn, Camus je Delibesově předloze věrný, do příběhu nevkládá nové části, ani je obsahově neupravuje. To, co hloubkově modifikuje příběh je změna struktury narace sérií flashbacků a konec, který má za následek vytvoření zcela nového poslání, velmi odlišného od původního. První flashbackem, který k divákovi promlouvá z přítomnosti, Camus staví do protikladu společnost feudální, a moderní, v níž stále přetrvávají lidští otroci, jen s tím rozdílem, že podléhají zákonům společenským nikoli feudálním.

¹²⁰ RÓDENAS DE MOYA, Domingo. s. 50 „Aunque mi novela *Los santos inocentes* se ha vendido por cientos de miles de ejemplares, ha sido la película de Mario Camus del mismo título, basada en ella, la que ha hecho llegar esta triste historia a los últimos rincones del país.“

¹²¹ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. s. 261. „[...]la película es ejemplar como modelo de adaptación fílmica de una obra literaria.“

¹²² *Ibidem*. s. 260.

¹²³ http://moscu.cervantes.es/es/biblioteca_espanol/Miguel_Delibes/Delibes_cine.htm

Počáteční flashback, v němž se objevuje Quirce a zobrazuje nám celou historii jako vzpomínku, také mění heterodiegetického vypravěče v homodiegetického, jímž je Quirce. Nicméně realizace těchto strukturálních změn nemusí podmíněně vyvolat změnu původního literárního poslání.

Ve skutečnosti je to uzavření filmového příběhu, které působí zcela odlišně v Camusově a Delibesově díle. Připomeňme si jeden specifický úryvek ze třetí knihy, v kterém Régula odvětí markýze na otázku, zda by Azaríasovi nebylo lépe v azylu: „[...]ae, zatímco já budu živa, syn mé matky neumře v azylu [...]“¹²⁴. Delibes toto Régulino zapřísáhnutí v novele splní, neboť příběh neuzavírá, nýbrž jej nechává otevřený, zatímco Camus příběh uzavírá scénou návštěvy Quirceho Azariase v azylu.

V literární předloze se slaví triumf přírodních zákonů nad feudálními, kdežto ve filmu společenské zákony přimějí zaplatit *nevinné* vinu za svou vinu, za svou *nevinnost*. Velice zjednodušeně můžeme říci, že Camusovo uzavření je oproti literární předloze pesimistické.

Na druhé straně je třeba vyzdvihnout, že film podává divákovi velmi zdařilý, téměř až poetizující obraz venkova 50. let, který je velmi atraktivní složkou filmu. Herecké výkony hlavních představitelů jsou skutečně bravurní, věrohodné a výborně vystihují postavy literární, což dokazuje cena za nejlepší herecké výkony na festivalu v Cannes. Mario Camus, i přes strukturální změny, dokázal vystihnout dobovou atmosféru, společenské poměry a zapojit do filmu onu sociální obžalobu, která je jádrem Delibesovy novely.

¹²⁴ DELIBES, Miguel. s. 82. „[...] ae, mientras yo viva, un hijo de mi madre no morirá en un asilo [...]“

5. Divadelní hra *Dům Bernardy Alby* a její filmová adaptace

Je třeba si povšimnout, že až doposud jsme v rámci Camusovy tvorby analyzovali díla čistě prozaická. V případě *Domu Bernardy Alby* se tak setkáváme se zcela odlišným literárním žánrem než v předchozích analýzách a tím i odlišnými podmínkami pro adaptaci, neboť film a drama, jako scénická umění, mají k sobě velmi blízko.

Mario Camus opět zvolil jedno z nejvýznamnějších děl španělské literatury, jejímž páteřním motivem je kritika zakládající se na postavení ženy ve společnosti a střetu sociálních dogmat s lidskými tužbami a přirozeností.

Tuto kapitolu budeme strukturovat analogicky jako dvě předcházející kapitoly, tedy od analýzy literární až po analýzu filmovou.

5.1 *Federico García Lorca*

Federico García Lorca se narodil roku 1898 v Fuente Vaqueros, obci nacházející se poblíž Granady, v dobře situované rodině, díky níž mohl realizovat studium práva a literatury na granadské univerzitě.¹²⁵ Lorca byl především básníkem a dramatikem, ale jak výstižně poznamenává García-Posada, Lorcova genialita spočívala ve všestrannosti: stejně jako básník mohl být profesionálním kreslířem, pianistou nebo dramaturgem, jímž skutečně na určitou dobu byl, když vedl kočovnou divadelní společnost La Barraca.¹²⁶

Lorca působil v plodném období mezi dvěma válkami, kdy literárním světem otřásala avantgarda a veškeré literární „ismy“. V tomto ohledu můžeme říci, že byl spíše pozorným divákem nežli zaníceným hercem, neboť svým osobitým stylem stojí na pomezí moderny a tradice. Pro své vyjadřovací prostředky bývá nejčastěji spojován s Generací 27, která navazovala na tradici barokního básníka Luise de Góngory.¹²⁷ Někdy bývá také řazen k proudu neotradicionalismu kvůli tradičním námětům (např. sbírka *Cikánské romance*), které se objevují v jeho poezii a dramatu, jímž ale dává větší rozměry svým inovativním jazykem.

Lorcovu spisovatelskou dráhu ovlivnily cesty Španělskem, Francií, Anglií, avšak nejvíce ji poznamenaly cesty mezi léty 1929 – 1930 do Spojených států amerických a na Kubu.

¹²⁵ Dostupný z < http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm >

¹²⁶ GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In GARCÍA LORCA, Federico. La Casa De Bernarda Alba. Barcelona: Edhasa, 2010. ISBN 978-84-9740-377-1. s. 17.

¹²⁷ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 182.

Z této Lorcovy zkušenosti se zrodila básnická sbírka *Básník v New Yorku (Poeta en Nueva York, 1929)*, jež zazněla jako výkřik z americké cizoty, z reality, která byla tak vzdálená evropské zkušenosti a jež zazněla jako úlek nad mechanickou sterilní a nelítostnou společností. Tato sbírka psaná volným veršem, naplněná řadou expresivních obrazů bývá často řazena k proudu surrealismu, neboť připomíná automatickou metodu psaní. Avšak, jak výstižně poznamenává Forbelský: „[...] posoudíme-li skladbu jako celek, zjistíme, že nejde o podvědomou asociaci, ale o vyslovení reálného prožitku.“¹²⁸

Z hlediska dramatu, Lorca tvořil frašky, dramata, tragédie a experimentální hry. Nejznámější Lorcovou fraškou je jistě *Čarokrásná ševcová*¹²⁹ (*La zapatera prodigiosa, 1930*) odhalující vztah milostného trojúhelníku zasazeného do venkovského prostředí. Z experimentálních her bychom mohli zmínit Lorcovu prvotinu *Uhrančivý motýl (El maleficio de la mariposa, 1919)* a *Mariana Pinedová (Mariana Pineda, 1923)*¹³⁰. V roce 1933 *Krvavou svatbou (Bodas de sangre, 1933)* Lorca započal zamýšlenou trilogii tragédií: *Krvavá svatba, Pláňka (Yerma, 1934)* a *Zkáza Sodomy (La destrucción de Sodoma, 1936)*, kterou však zanechal nedokončenou. Za vrchol Lorcovy dramatické tvorby se považuje *Dům Bernardy Alby (La casa de Bernarda Alba, 1936)*, často označované jako venkovské drama, které dokončil těsně před svojí smrtí.¹³¹

Povšimněme si Lorcových centrálních témat, které se spojují jak v jeho tvorbě básnické, tak dramatické. Jsou jimi frustrace, v různých obměnách pramenící z nenaplnitelnosti; láska, většinou tragická; smrt, jako východisko většiny konfliktů a vzpoura jako následek touhy po svobodě. Tato témata jsou jistým odrazem Lorcova vnitřního světa a životní zkušenosti, které v jeho díle vyplývají na povrch prostřednictvím symbolů, metafor, personifikace a elips. Dominantními symboly v Lorcově díle jsou: měsíc, voda, krev, kůň, byliny a kovy.¹³² Jak poznamenává García-Posada, tyto symboly mohou představovat v každém kontextu odlišné sdělení: měsíc symbolizuje smrt, ale také život.¹³³

Z výše zmíněného můžeme tedy pozorovat, že jakékoli zařazení andaluského umělce je opravdu složité pro jeho osobité vyjadřovací prostředky, které kombinují modernu i tradici a témata, jež se dotýkají mýtického i současného. Právě ona nezařaditelnost je výsledkem Lorcovy velikosti a výjimečnosti nejen ve španělské, ale i celosvětové literatuře.

¹²⁸ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 186.

¹²⁹ Překlad podle Lubomíra Čivrného.

¹³⁰ FORBELSKÝ, Josef. Op. cit. s. 260-261.

¹³¹ GARCÍA-POSADA, Miguel. Op. cit. s. 20-21.

¹³² Íbidem. Op. cit. s. 22.

¹³³ Tamtéž.

5.2 *Dům Bernardy Alby*

Divadelní hra *Dům Bernardy Alby* vznikla během několika týdnů, na jaře roku 1936. Byla posledním dílem před Lorcovou násilnou smrtí, jež byla produktem španělské občanské války (1936 – 1939). Z toho důvodu se dostala na scénu až v roce 1945 v Buenos Aires s podtitulem „*drama žen ze španělského venkova*“ („*drama de mujeres en los pueblos de España*“).¹³⁴ Tímto podtitulem Lorca již označuje hru jako drama, ačkoli může být stejně dobře tragédií pro své tragické ukončení smrtí jedné z Bernardiných dcer Adély. Pokud zůstaneme u Lorcova žánrového označení, můžeme vzhledem k prostředí, kde se děj odehrává, dílo blížeji specifikovat jako drama rurální. García-Posada ve své studii zmiňuje, že drama můžeme vnímat také jako realistické: děj se odvíjí od každodenního života, Lorca dodržuje jednotu času, děje a místa a udává, že jeho inspirace částečně pramení ze skutečných událostí. Rodina Albových skutečně žila ve vesnici Valderrubio u Granady a vitálním modelem Bernardy byla Frasquita Alba, vdova, která se ale na rozdíl od Bernardy podruhé vdala.¹³⁵

Titul hry *Dům Bernardy Alby* je velmi příznačný a velmi dobře charakterizuje hru jako celek. Bernardin dům je páteřním obrazem celého děje a navíc je obsažen v samém titulu. Napovídá o koncentrovaném a uzavřeném prostředí, které patří jen jediné osobě, jež mu kraluje. Tou osobou je Bernarda, jejíž samotné jméno germánského původu odkazuje na symboly síly, bojovnosti a silný charakter.¹³⁶

Dějiště hry je tedy situováno především do vnitřního prostředí Bernardina domu, který symbolizuje neprostupnost („Silné zdi.“)¹³⁷, andalusskou tradici („Bělostný pokoj [...]“)¹³⁸ a symbol panenské čistoty (superlativum *bělostný*¹³⁹). O vnějším světě se dozvídáme pouze zprostředkovaně, ale nikdy se s ním nesetkáváme přímo stejně tak jako s některými postavami, které do tohoto světa patří, a to i přesto, že v samotné zápletce hrají významnou roli jako například Pepe Romero, snoubenec Bernardiny dcery Angustias a milenec její nejmladší dcery Adély.

¹³⁴ CABELLO PINO, Miguel. *García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Dostupný z <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25801&portal=283>>

¹³⁵ GARCÍA-POSADA, Miguel. Op. cit. s. 38-39.

¹³⁶ Dostupný z <<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=36814>>

¹³⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *La Casa De Bernarda Alba*. Barcelona: Edhasa, 2010. ISBN 978-84-9740-377-1. s. 51. „Muros gruesos.“

¹³⁸ *Ibidem*. s. 51. „Habitación blanquísima [...]“

¹³⁹ *Blanquísimo*.

Celkový počet postav, které se skutečně objeví na scéně, Lorca redukoval na pět Bernardiných dcer, Bernardinu matku, dvě služky a ženy asistující na pohřbu Bernardina manžela. Ve hře figurují i další postavy, které však jako součást vnějšího světa na scénu nikdy nevstoupí. Nejvýznamnější z nich je Pepe Romero. Vzhledem k tomu, že Lorca napsal hru v poměrně krátkém čase, ve starších výtiscích se objevují jisté rozdíly ve věku Bernardiných dcer. Nová vydání tyto nerovnosti odstranily a my je tedy budeme v následujícím přehledu charakteristik považovat za směrodatné:

- Angustias (39 let)
- Magdalena (30 let)
- Amelia (27 let)
- Martirio (24 let): Trpítelkou svým tělem i duší: trpí častými nemocemi, je slabá a sexuálně frustrovaná. Martirio se zamiluje do Pepeho Romera a proto v druhém aktu ukradne Angustias Pepeho fotoportrét a ustavičně pronásleduje Adélu, jež je jeho milenkou. V posledním aktu prozradí rodině milenecký vztah Adély a Pepeho.
- Adéla (20 let): Nejmladší, nejkrásnější a nejvzpurnější ze sester. Jedná instinktivně a vášnivě. Vzpírá se „inkvizici“ své matky a touží po volnosti. V momentě, kdy se jí nepodaří osvobodit se z rodinné tyranie, volí smrt jako cestu ke svobodě.
- Bernarda (60 let): Je matka sester se silným charakterem, dominantní a elitářská. Její samotné jméno germánského původu je symbolem temperamentu, bojovnosti a odvahy. K bližší charakteristice využijeme komentář hlavní služby, Poncie: „Tyranka všech, kteří ji obklopují. Je schopná posadit se na tvoje srdce a po celý rok pozorovat jak umíráš, aniž by se jí vytratil ten studený úsměv z její zvrácené tváře.“¹⁴⁰
- María Josefa (80 let): Matka Bernardy, která se ve hře zjevuje jako přízrak vždy s určitou symbolickou zprávou nebo proroctvím. Okolím je katalogizována jako pomatenec, ale ve skutečnosti svými výstupy opět představuje všechny centrální témata: touhu po manželství, dítěti, svatbě, svobodě, otevřených prostorech a ženskou frustraci.

Na základě charakteristik a životního dramatu těchto postav Lorca rozvíjí sociální kritiku, v jejímž středu stojí žena jako oběť společenských kritik a zastaralých norem, které vedou k její frustraci, duševní i tělesné. Lorcovu hru můžeme také interpretovat jako konflikt generace konzervativní, jejíž zákony jsou téměř středověké, založené na cti, pověsti a sociálním statusu a nové generace, která ctí zákon svobody.

¹⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico. Op. cit. s. 53. „Tirana de todos que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara.“

Onu generaci konzervativní reprezentuje Bernarda, jež představuje absolutní autoritu ve svém domě i v životě svých dcer. Předkládá zákony, dohlíží na jejich dodržování a za jejich porušení trestá. Svým dcerám udává denní řád, usměrňuje jejich emoce a určuje pro ně vhodné partnery. Výsledkem toho je, že všechny sestry jsou, v mladším i pokročilejším věku, panny a jejich život se velmi podobá životu v klášteře. Odtud pramení frustrace, touha po svobodě a následná revolta, kterou reprezentuje nejmladší ze sester Adéla. Tato absolutní autorita je symbolicky zlomena v momentě, kdy Adéla přelomí Bernardinu chodící hůlku, která jako by představovala královské žezlo. Rebelie však vrcholí Adélinou sebevraždou, jež je únikem z onoho „středověkého“ světa a zároveň pomyslnou cestou ke svobodě. Povšimneme si, že takovéto vyhraněné okamžiky, jež jsou většinou důsledkem nahromaděného násilí, se kumulují na konci každého aktu, do nichž Lorca hru strukturuje.

Lorkovy výrazové prostředky, jež používá v dramatu, jsou velmi blízko těm, které nalezneme v jeho poezii. Důležitou roli zde hrají symboly, metafory, personifikace a přirovnání jako například toto z druhého aktu: „Zdá se být neklidná, bázlivá, vystrašená jako by měla mezi prsy ještěrku.“¹⁴¹ Z řady symbolů, které Lorca používá, se často v dramatu opakují ty s erotickou konotací: jako například divoký kůň, noc, měsíc a řeka: „Pepe el Romano je můj. On mě vodí do rákosí na břehu řeky.“¹⁴²

Tato Lorcova hra je tedy bohatá nejen na rozličné výrazové prostředky, metafory a graduaci děje, ale především je kritickým pohledem na společnost, jíž byl on sám součástí. Lorcova zpráva pro diváka tak nabírá hlubších významů než pouhé představení andaluského koloritu a andaluských horkokrevných obyvatel.

5.3 Filmová adaptace

5.3.1 Kontext filmové produkce

V době, kdy Mario Camus začal natáčet *Dům Bernardy Alby* v roce 1987, měl již za sebou úspěšnou adaptaci Celova *Úlu* (1982) a Delibesových *Nevinných svatých* (1984), což pro odbornou veřejnost i diváky představovalo jakousi záruku úspěchu a velká očekávání. Nicméně adaptace divadelní hry s sebou pro svůj žánr přináší odlišnou techniku zpracování a postupy. Na scénáři Mario Camus spolupracoval s Antoniem Larretou¹⁴³, s nímž prakticky nezasahují do Lorcova originálního textu, tzn. scénář je totožný s divadelní hrou.

¹⁴¹ GARCÍA LORCA, Federico. Op. cit. s. 73. PONCIA. „La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos.“

¹⁴² Íbidem. s. 107. ADELA. „Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.“

¹⁴³ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *El teatro en el cine español*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan-Gil Albert", 2000. ISBN:84-7908-533-9. s. 183.

Na produkci se podílela soukromá společnost Paraíso films a Španělská televize (TVE).¹⁴⁴ Produkce Camusova filmu byla poměrně finančně náročná: samotné filmové kulisy, jež byly v tomto případě interiéry a exteriéry domu, představovaly náklad čtyřiceti milionů peset a dvanáct milionů peset bylo třeba vyplatit za udělení autorských práv Lorcovým dědicům. Ti měli také výhradní právo na schválení scénáře a výběru herců.

Herecké obsazení bylo u této adaptace pro Camuse zásadní pro zachování žánrového původu, dramatu, které je ze své podstaty vysoce závislé na hereckých výkonech. Do hlavní role Bernardy Alby Camus obsadil, „[...] mistryni španělského divadla“¹⁴⁵, Irene Gutiérrez Cabu; Anu Belén, tou dobu velmi dobře známou herečku filmovou i divadelní, do role Adély; Florindu Chico, divadelní i filmovou herečku, do role Poncie atd. Kdybychom ve výčtu pokračovali dále, zjistili bychom, že opravdu všichni interpreti jsou zkušenými divadelními i filmovými herci.

5.3.2 Komparace filmové adaptace a literární předlohy

Jednota místa, děje a času

Lorcovo drama *Dům Bernardy Alby* je formováno pomocí klasické struktury, která respektuje jednotu místa, děje a času. Pro převedení Lorcova dramatu do filmu je z těchto tří veličin neproblematičtější dodržení jednoty místa, které je ve hře vymezeno na útroby Bernardina domu. Jak jsme již zmínili v literárním rozboru, v Lorcově hře existují dva světy: interní a externí, o kterém se dozvídáme nepřímo prostřednictvím jiných postav, které vstupují do světa interního.

Tento rys je ve filmu velmi obtížně dosažitelný, pokud je třeba dodržet zmíněnou jednotu místa, času a děje a zároveň nedosáhnout efektu „divadla ve filmu“ jako produktu adaptace, nýbrž filmu jako nezávislé jednotky.

V Camusově adaptaci se ocitneme celkem třikrát ve vnějším prostředí: film je uvozen záběry na krajinu a plynule přechází do prostor kostela, kde se odehrává pohřeb manžela Bernardy. Camus touto „externí“ scénou osvětluje divákovi počátek dlouhého smutečního období v rodině a kondolenční návštěvu, jež následuje v Bernardině domě. Podruhé se ocitáme mimo Bernardin dům na ulici vesnice, kde průvod místních pronásleduje ženu, jež zabila svoje novorozeně. Třetí scéna natočená v exteriérech je závěrečná s pohledem na krajinu, stejně jak tomu bylo na začátku.

¹⁴⁴ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit. s. 394.

¹⁴⁵ Dostupný z < http://elpais.com/diario/1995/07/06/cultura/804981603_850215.html>

Jak je patrné, v Camusově adaptaci přirozeně převažuje lokalizace v interiérech, jež zdárně kombinuje s omezenými záběry z exteriérů, čímž dosahuje optimálního řešení, jak z hlediska dodržení klasické jednoty, tak z hlediska filmového.

Postavy

Lorca ve své hře pracuje s omezeným počtem postav, z nichž větší část můžeme považovat za postavy hlavní: Bernardinu rodinu a dvě služky. Camus zachoval všechny postavy, hlavní i vedlejší, přesně podle Lorcova originálu. Velmi dobře Camus pojmul postavu Pepeho el Romana, kterého ve filmu spatřujeme jen jako stín, siluetu muže na koni nebo zaregistrujeme jeho přítomnost podle zvuků psů, jeho koně či jeho intimních zvukových projevů. Ačkoli je Pepe el Romano hybným motivem zápletky, ani v Lorcově dramatu nikdy nepřichází na scénu a v tomto případě je Camusova interpretace korektní.

Klíčovou roli v Lorcově dramatu nepochybně hraje Bernarda, matka pěti dcer, konzervativní, autoritářská a citově chladná. Ve filmu poprvé divák spatří Bernardu ze zadu, v kostele na pohřbu svého manžela, majestátně sedící u rakve, s rovným držením těla, třímající v pravé ruce chodící hůl. Ačkoli divák netuší, o jakou postavu se jedná, samotná scéna a majestátnost osoby na záběru mu již podává předem jakousi charakteristiku, aniž by ji viděl nebo slyšel mluvit. Představitelka Bernardy, herečka Irene Gutiérrez Caba, interpretovala svoji roli dobře nejen mimikou, replikami, ale věrohodnosti také dodává svým vzhledem: její bělostná tvář, na andaluskou ženu nezvykle bílá, nasvědčuje o osobě, jež je díky svému statusu usazená doma; přísné rysy ve tváři, úzké rty a drobná postava.

Svoje repliky pronáší bez změny tónu, s absolutní jistotou a typickou chladností, což v kombinaci podtrhuje její autoritu, aniž by její role vyzněla melodramaticky nebo karikaturně.¹⁴⁶

Služka Poncie, která jako jediná vede intimnější rozhovory s Bernardou, jež jí ale zároveň opovrhne, je interpretovaná velice přirozeně a přesvědčivě Florindou Chico, u níž i její mírně zavalitá postava skvěle podtrhuje osobnost vysloužilé služky. Herečky představující Bernardiny dcery interpretovaly svoje role také velice dobře. Nicméně Camusův výběr může diskutabilní, pokud zvážíme, že v Lorcově dramatu se setry od sebe liší věkem, zatímco v Camusově obsazení splývají. Adéle je v Lorcově dramatu 20 let zatímco její interprete, Aně Belén, je tou dobou 37 let¹⁴⁷.

¹⁴⁶ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. Op. cit. s. 193.

¹⁴⁷ Ana Belén se narodila v roce 1951. Film se natáčel v roce 1987.

I přes nepopiratelné herecké schopnosti Any Belén, můžeme říci, že jeden z fundamentálních atributů Adély, čerstvé mládí, nebyl v tomto případě dosažen. S výjimkou Angustias, jež je nejstarší ze sester a fyzicky se tak i ve filmu odlišuje, ostatní sestry věkově splývají a jsou těžce zařaditelné.

Vypuštěné nebo vyloučené prvky

Jak jsme již zmínili v úvodu, záměr Camuse a Larrety při převedení dramatu do filmu, bylo maximálně zachovat Lorcův originál. Pokud budeme sledovat Camusův film s Lorcovým dramatem v ruce, skutečně zjistíme, že Camus plně respektuje originální text a nedopouští se výpustek žádných důležitých scén ani dialogů. Camus přirozeně nezařazuje do scénáře absolutně všechny dialogy a scény, které jsou sekundární.

Filmové dialogy jsou vždy krátké, stručné a zároveň postihují všudypřítomný dramatický konflikt. Některé repliky tedy Camus zkracuje, jiné nahrazuje obrazem a některé lyrické momenty, jež jsou obtížně převeditelné na plátno, vypouští zcela, jako například recitovanou poesii Maríi Josefi ve třetím aktu. Dále se ve filmu neobjevuje například scéna z prvního aktu s žebračkou, která prosí o zbytky jídla, některé rozhovory mezi sestrami a Poncie s Bernardou. Jak jsme již zmínili, jedná se o momenty sekundární, jejichž absence je v adaptaci nezbytná pro dosažení reálného filmu a vyhnutí se efektu divadla ve filmu.

Úpravy a obměny

Přidaných nebo pozměněných prvků nalezneme ve filmu velmi málo, neboť jakékoli zásahy do originálního díla jsou proti Camusově a Larretově záměru. Snad nejvíce patrným rozdílem od Lorcova originálu je přidání dvou úvodních scén, ve kterých pozorujeme andaluskou krajinu a poté pohřeb Bernardina manžela v místním kostele. V originálu vstupujeme do hry rozhovorem mezi Poncií a druhou služkou, jehož prostřednictvím se dozvídáme o charakteru Bernardy a její rodiny. Camusova vložená část s krajinou a scénou z kostela má funkci lokalizační a úvodní. Divák je jejím prostřednictvím seznámen s příčinou smutku rodiny zároveň také díky výmluvným obrazům poznává naturel Bernardy a její rodiny.

Další změny jsme zaregistrovali v pořadí scén, které je často zaměněno, nicméně v konečném důsledku nemá vliv na plynulou linii příběhu, naopak podporuje jejich dramatickosti. Důležitým pozměňujícím prvkem ze strany režiséra jsou přidané erotické scény Adély, Pepeho a Martirio.

Ke konci filmu se divák setkává se scénou, ze které je podle zvukového doprovodu zjevný erotický akt mezi Adélou a Pepem. Martirio se tohoto milostného aktu nepozorovaně účastní a uspokojí své sexuální potřeby. Ačkoli Lorca pracuje s erotickou symbolikou, vždy se jedná o náznaky nepřímé a implicitní. V Camusově adaptaci se tedy jedná o scénu přidanou a velmi explicitní, což narušuje Lorkův jazyk, který pracuje především se symbolikou. I přesto, že Camus touto scénou přímo poukázal na sexuální frustraci Martirio, příčinu její žárlivosti a zároveň na erotický charakter vztahu Adély a Pepeho, zůstává tato scéna mimo Camusovo snahu zachovat Lorcovy vyjadřovací prostředky.

Estetika

Před samotným začátkem filmového příběhu se divákovi dostává působivému estetickému obrazu v podobě zvednutí opony. To předjímá charakter filmu, jehož záměrem je zprostředkovat divadelní text v audiovizuálních obrazech. Sám Mario Camus doznává symboličnost tohoto efektu, ale také obavy z přijetí adaptace jako divadla ve filmu: „Všechny obavy z adaptace se projeví při zvednutí a zavření opony.“¹⁴⁸

Právě estetická stránka filmu je jedna z částí nejlépe přijatých odbornou veřejností. Fotografie se soustředí na zobrazení kontrastů tmavých barev spojených s interiérem domu a smutečným obdobím a světlých barev spjatých s vnějším prostředím, které zároveň symbolizují panenskost Bernardiných dcer.

Pro získání působivého estetického obrazu bylo rozhodující místo natáčení, což byl v tomto případě výhradně Bernardin dům, a dekorace. Jak jsme již poznamenali v úvodu, pro účely filmu byly zkonstruovány dekorace o rozloze 120 metrů čtverečních v nahrávacím studia Delta v městě San Sebastián¹⁴⁹, ty umožnily kameře se pohybovat v prostorných interiérech. Filmový dům Bernardy má mnoho rozlehlých pokojů, krásné vnitřní patio, stáj s koňmi, šicí sál, velkou spižírnu a další kouty, jež pozorujeme prostřednictvím kamery, která nám zobrazuje všednodenní život několika žen v uzavřeném prostoru plném světla a stínů.

¹⁴⁸ ESPADA ASCARIZ, Ana Belén. *Hablando de cine y literatura con Mario Camus*. Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura. ISSN 1137-2346, vol. 2 (1996). s. 348. „Todos mis miedos frente a la adaptación se plasman en un levantada y bajada de telón que he introducido“

¹⁴⁹ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Op. cit. s. 169.

Hudba

S hudebními stopami se v Camusově adaptaci často nesetkáme a jak uvádí Norriega: „Absence extradiegetické hudby posiluje dramatickou účinnost slov, což je koherentní jak s divadelním původem scénáře, tak se střídmostí, kterou vyžaduje dramatické dění.“¹⁵⁰

Ve filmu divák zaslechne pouze dva srdceryvné zpěvy flamenca na úvod a na konci filmu, které však nezasahují do filmového děje, a zapateado¹⁵¹, jehož intenzita postupně roste, aby předznamenalo tragickou smrt Adély. Úvodní a závěrečnou píseň interpretovanou flamencovou zpěvačkou Bernardou de Utrera pocítujeme jako prvek předznamenávající tragické vyústění příběhu a zároveň ji můžeme vnímat jako poctu Lorcovi, který byl velmi úzce spjat se světem flamenka. Již zmíněné zapateado je rovněž prostředkem k zesílení dramatického okamžiku s tragickým očekáváním a zároveň určuje propojení se světem flamenka a andaluskou kulturou. Camus byl ve výběru hudebního a zvukového doprovodu velmi střídmostný, ale zároveň velice výstižný, neboť dobře zapojil prvky typické pro andaluský kraj, které jsou základní esencí Lorcovy díla.

Kritika

Camusova adaptace byla uvedena na festivalu v Cannes roku 1987, tedy ve stejnou dobu, kdy byl film natočen. Camus se přirozeně obával, že film vyzní příliš teatrálně, což by dokazovalo, že Lorcův jazyk nelze převést do jazyka filmového bez toho, aniž by pozbyl charakteru dramatu. Filmoví kritici se ve svých komentářích pochopitelně zaměřili právě na tento rys a hodnotili zejména režisérův záměr zachovat Lorcův text ve scénáři. Věrnost originálnímu textu je rys, který je na jednu stranu hodnocen jako prvek omezující tvůrčí volnost, jenž v konečném důsledku zapřičiňuje studenost a akademičnost díla, a na stranu druhou zachovává esenci díla a zprostředkovává dramaticko-tragickou podstatu díla.

Camusovu přidanou úvodní scénu pozitivně hodnotí Tom Milne v *Monthly Film Bulletin* *Film*: „Mario Camus vhodně zahájil film (úvodní pohled na vesnici, pohřeb v kostele, náznak lynčování), zůstal v celém textu věrný Lorcovi, režíroval se vkusem a soudností a dosáhl věrohodných hereckých výkonů.“¹⁵²

¹⁵⁰ Íbidem. s. 172. „La ausencia de toda música extradiegética refuerza la capacidad dramática de las palabras, lo que es coherente tanto con el origen teatral del guión como con la sobriedad que exige la acción dramática.

¹⁵¹ Zapateado, od španělského zapato (bota, střevíc), sestává z poklepávání podrážkou boty v určitém taktu a je součástí španělského tance flamenca.

¹⁵² Íbidem. s. 178. „Mario Camus, haciendo una recomendable apertura (una visión introductoria del pueblo, el funeral en la iglesia, los destellos del linchamiento), permanece fiel a lo largo de todo el texto de Lorca, dirige con gusto y discreción y conjunta las creíbles actuaciones del reparto.“

Antoine Jaime soudí, že díky dekoracím, fotografii, kameře a dobrému hereckému obsazení [...] se Camusovi podařilo zachytit útlak a nesnesitelnou tíži zastaralých morálních pravidel a v několika slovech vyčerpávající atmosféru, která ochromuje životní elán mládí.¹⁵³ Deník *The New York Times* se vyjádřil ke Camusově adaptaci takto [...] je seriózní a věrnou, v žádném případě není filmovaným divadlem, nýbrž příkladem kinematografické střídmosti, v níž je ona tragičnost obdivuhodně vyjádřena.¹⁵⁴

Juan A. Ríos de Carratalá je naopak toho názoru, že „[...] ne všechny velká díla španělského dramatu by měla být převedena do filmu, především pokud jediným důvodem k natáčení je hledání státní subvence.“¹⁵⁵ Pablo García oceňuje přítomnost Lorcy ve filmu, ale vytýká Camusovi přílišný akademismus.¹⁵⁶ Antonio Castro velmi ostře kritizuje Camusovu práci pro očividnou adaptaci, v které se postavy jeví jako loutky: „[...] Camus vyjmul všechnu sílu, kterou mohl mít originální text, jež natočil tím nejpovrchnějším a nejpohodlnějším způsobem.“¹⁵⁷

Pokud shrneme téma kritiky, můžeme říci, že obecně odborná veřejnost oceňuje na Camusově adaptaci fotografii, dekoraci a herecké výkony hlavních představitelů. Častou výtkou zůstává pojetí scénáře, které má za následek studenost adaptace a přílišný akademismus.

Závěry

V historii španělské kinematografie nenalezneme příliš mnoho adaptací Lorcových děl; setkáme se pouze s *Pláňkou* (*Yerma*, 1999) režírovanou Pilar Távorou¹⁵⁸, *Krvavou svatbou* (*Bodas de sangre*, 1981) adaptovanou Carlosem Saou a *Domem Bernardy Alby* režírovaným Camusem. Za povšimnutí stojí, jak uvádí Norriega, že o adaptaci Domu Bernardy Alby se před Camusem pokusil Luis Buñuel, Francouz Roger Leenhardt a Mexičan Gustavo Alatriste. Nicméně jediným kompletním převedením Lorcova dramatu do filmu je právě Camusova adaptace.

¹⁵³ JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. s. 170. [...] Camus logra plasmar la opresión, el insoportable peso de preceptos morales obsoletos, en unas palabras, la atmósfera agobiante que paraliza el aliento vital de la juventud.“

¹⁵⁴ Dostupný z < http://elpais.com/diario/2004/04/30/cine/1083276018_850215.html> „[...]es seria y leal, no es en absoluto teatro filmado, sino un modelo de sobriedad cinematográfica en el que lo trágico se expresa admirablemente.“

¹⁵⁵ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. Op. cit. 195.

¹⁵⁶ SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. Op. cit. 180.

¹⁵⁷ Íbidem. s. 181. [...]dulcificar y extraer toda la fuerza que pudiera tener el texto original y filmarlo de la manera más plana y acomodaticia posible.“

¹⁵⁸ Dostupný z < <http://www.imdb.com/name/nm0879357/> >

Množství celkových adaptací a vůbec pokusů o filmovou adaptaci Lorcových děl svědčí o originalitě Lorcova rukopisu a složitosti jeho převedení do světa filmového, ačkoli bychom se mohli domnívat, že tomu tak není kvůli žánrové blízkosti obou umění.

Při adaptaci Domu Bernardy Alby bylo Camusovým záměrem dodržet tempo, lyričnost a symboliku původního textu bez jakýchkoli zásahů do replik. Režisér se opřel především o herecké výkony hlavních představitelk, kvalitní dekorace, fotografie a kamery. Na Camusově adaptaci oceňujeme jeho maximální věrnost Lorcově originálu. Jedinými přidanými scénami ve filmu jsou úvodní záběry andaluské krajiny plynně přecházející do pohřebního ceremoniálu, jež uvádí diváka do kontextu dění a smuteční atmosféry. Dále pak erotická scéna Adély s Pepem, jež je však příliš explicitní a obnažující nato, aby zachovala Lorcovu sofistikovanou erotičnost vyjádřenou pomocí symbolů a metafor. Dialogy Camus zkracuje, některé pro přílišnou lyričnost vypouští, jiné nahrazuje obrazy.

Nejsilnější stránkou adaptace zůstává fotografie využívající kontrastu světla a stínů, dekorace připravující divákovi velkolepé pohledy do útrob dobře situované andaluské rodiny a v neposlední řadě herecké obsazení, které bylo mimo jiné jednou z nejoceňovanějších částí filmu. Irene Gutiérrez Caba znamenitě interpretovala roli Bernardy svými úspornými gesty, kamennou tvář a chladností vzbuzující tvrdou autoritu. Obsazení Florindy Chico bylo velmi dobrou volbou nejen kvůli jejím schopnostem interpretovat roli přirozeně a zároveň dynamicky, ale také kvůli její fyzičnosti, jež krásně dotvořila portrét starší rodinné služky. Jisté výhrady představuje herecké obsazení Bernardiných dcer, které ačkoli počítá se známými a osvědčenými tvářemi, ztrácí rozdíly věkové, které jsou důležitým charakteristickým aspektem.

V konečném důsledku můžeme podle předešlých analýz soudit, že Camusova adaptace jednoho z Lorcových nejúspěšnějších děl je zároveň jednou z režisérových velmi zdařilých adaptací z pohledu věrnosti předloze, hereckého obsazení, zachování vnitřní symboliky, intenzity rozvoje zápletky, dekorací a kamery.

Závěr

Záměrem této bakalářské práce bylo zobrazit vliv soudobé španělské literatury v díle známého santanderského režiséra Maria Camuse, a zároveň posoudit filmové adaptace na ni založené. K závěrům zde prezentovaným nás vedly rozborů tří významných literárních děl a jejich adaptací, na nichž jsme si ukázali, jakým způsobem režisér převádí literární jazyk, strukturu a témata do jazyka filmového. V neposlední řadě jsme také demonstrovali, jak se může změnit percepce díla adaptovaného od originálního.

Mario Camus započal svoji tvorbu na počátku šedesátých let, tedy v době, kdy ve Španělsku vládla přísná cenzura a oprese ze strany frankistické vlády. Nicméně již v letech padesátých se ve španělské kinematografii zvedají vlny protestů proti cenzuře a konformní frankistické produkci a formuje se řada nových hnutí a tendencí. Mezi ně se řadí tzv. nový španělský film, který seskupuje mladou generaci filmařů ze Státní školy filmu, jejíž součástí byl i Mario Camus. Jeho přínos v rámci skupiny spatřujeme v tématické a estetické realitě, která se odráží ve filmech *Podvodníci*, *Mladý Sánchez* a *S horkým východním větrem*.

Ačkoli díla, která jsou předmětem zkoumání této práce, nepatří do vlny nového španělského filmu, nesou stejnou tematiku, již Camus rozvíjí od počátku své profesní dráhy - oprese, diktátorský režim, sociální problematika, životní osudy jedinců stojících na okraji společnosti. Nesmíme opomenout, že Mario Camus je kromě režiséra a scénáristy také autorem krátkých povídek a milovníkem literatury. Odtud již můžeme pozorovat přímé propojení s literárním světem, zájem o adaptaci nejvýznamnějších literárních děl na filmová plátna a zároveň jistý předpoklad pro převedení literárního textu do scénáře. Snad právě díky těmto skutečnostem je režisér v současnosti považován za jednoho z nejúspěšnějších a nejznámějších adaptátorů významných děl španělské literatury.

Při hodnocení Camusových adaptací je třeba si uvědomit odlišnost vyjadřovacích prostředků, jimiž je v literatuře slovo a ve filmu záběr. Text promlouvá ke čtenáři pomocí syntaxe a literárního jazyka, kdežto film pomocí obrazů, hudby, mluveného slova a pohybu. U filmu se nesetkáváme s jedním autorem, jako je tomu u literatury, nýbrž s celou řadou autorů, z nichž každý utváří příběh – tedy z pozice režiséra, scénáristy, kameramana, hudebního skladatele atd. Jednotícím znakem literatury i filmu je postava vypravěče, kterého rozlišujeme podle vztahu mezi autorem, vypravěčem a postavou. Film nejčastěji využívá vypravěče heterodiegetického, právě pro funkci výhradně čisté prezentace událostí bez komentářů a výkladů. Další variantou je také „komentář mimo obraz“, jenž je obdobou vypravěče personálního.

Literární předlohu a její filmovou adaptaci tedy nemůžeme srovnávat absolutně a pouze s ohledem na věrnost originálnímu textu, ale především na schopnost filmu napodobit atmosféru, časové zasazení, psychiku postav, zprostředkovat hloubku díla a interpretovat hlavní sdělení knihy prostřednictvím obrazů, hudby, herců, světla, kulis a dalších.

Adaptace, jež jsme stanovili jako předmět zkoumání, se nechaly inspirovat opravdu zásadními díly španělské literatury dvacátého století - Celovým *Úlem*, Delibesovými *Nevinnými svatými* a Lorcovým dramatem *Dům Bernardy Alby*. Jak výstižně poznamenává Ríos Carratalá, kritika a přijetí adaptací se velmi liší v závislosti na známosti díla. Pokud se adaptuje méně známé dílo, vždy se věnuje větší pozornost filmu jako takovému. V opačném případě se přirozeně divák i filmový kritik zaměřují především na přesnost adaptace a porovnávají hodnotu literární s nově vzniklým filmovým produktem.¹⁵⁹

Na základě úvodních kapitol a analýzy tří zmíněných filmových adaptací můžeme pozorovat jednotící znaky ve výběru, zpracování, etickém přístupu a konečné zprávě předávané divákovi. Mario Camus zvolil téměř pro všechny své adaptace díla významných španělských literátů a dramatiků jako jsou Federico García Lorca, Pedro Calderón de la Barca¹⁶⁰, Miguel Delibes, Camillo José Cela a Ignacio Aldecoa. Pokud se zaměříme na zvolené adaptace, zjistíme, že Camus inklinuje k zobrazování témat sociální problematiky (zejména menšin stojících na okraji společnosti), což se projevuje například v *Úlu* a *Nevinných svatých*; sociální kritice, která je obsažena ve všech adaptacích a otázce oprese, již můžeme pozorovat v *Nevinných svatých* a *Domě Bernardy Alby*.

Estetika v Camusově adaptacích vyniká a je obecně považována za jednu ze silných stránek jeho filmů. Mario Camus velmi dobře pracuje s dekorací, kamerou a fotografií, což má za následek vtisknutí obzvláštní poetičnosti všem jeho dílům. Do hlavních rolí zpravidla obsazuje zkušené herce se známou tváří, kteří kromě působivých výkonů, často oceněných na evropských filmových festivalech, podporují i prodej filmu. Na Camusově práci je patrné, že je schopen pracovat s herci a vést je k přesvědčivým hereckým výkonům.

Při převodu ať už literárního díla nebo dramatu na filmová plátna santanderský režisér vždy maximálně usiluje o věrnost originálu a z toho důvodu se v jeho adaptacích nesetkáme s velkými změnami, které by měly za následek vytvoření naprosto odlišného díla. Nejpatrnější rozdíly mezi originálem a adaptací jsme pozorovali v *Úlu*, ve kterém Camus věnoval příliš pozornosti postavě Martína Marca, jenž se stal hlavním protagonistou filmu.

¹⁵⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. Op. cit. s. 183.

¹⁶⁰ Adaptace divadelní hry *Soudce Zalamejský* (*El alcalde de Zalamea*, 1972)

V Celově originálu se oproti tomu čtenář setká s kolektivním hrdinou, jenž je podstatou oné „úlovosti“ Celova díla. Podobnou změnu, ovšem jiného charakteru, zaznamenáme u *Nevinných svatých*, kde Delibes pracuje s heterodiegetickým vypravěčem, zatímco v Camusově filmu se vypravěčem stává Quirce, prostřednictvím jehož vzpomínek se vypráví filmový příběh.

Největším a nejmarkantnějším rozdílem, který zaznamenáváme v Camusových adaptacích, je odlišné poselství, které předává film divákovi. I přesto, že konec literárních děl *Úl* a *Nevinní svatí* je otevřený a přináší pro čtenáře jakousi pozitivní zprávu v podobě očekávání lepší budoucnosti nebo vítězství přírodních zákonů nad společenskými hierarchickými pravidly, Camus volí zcela odlišnou cestu konce uzavřeného, který v jistém smyslu vyznívá pesimisticky.

Nicméně jednou z rozhodujících kvalit Camusovy práce zůstává schopnost převedení specifické atmosféry originálního textu, kterou čtenář knihy vždy ocení a která diváka nadchne. Jeho přínos světu literatury spočívá v šíření a zprostředkování španělské literární klasiky širokému publiku čtenářů i „nečtenářů“ v její popularizaci ve Španělsku i v zahraničí.

Co se týká rozchodu konečného sdělení originálu a adaptace, můžeme zde jen potvrdit počáteční premisu toho, že literární text slouží pouze jako záminka pro vytvoření nového prostoru významů, které přetváří původní příběh, aby se zrodil nový. Čtenář a divák se tedy často setkávají se stejným příběhem jinak vyprávěným, který nabízí novou interpretaci a nový kritický pohled na tu samou skutečnost, čehož bychom si měli považovat, nikoli to kritizovat.

Resumen

El propósito de la tesis es mostrar la influencia de la literatura contemporánea española en la obra del conocido director Mario Camus y al mismo tiempo analizar las adaptaciones cinematográficas basadas en ella. Las conclusiones aquí presentadas son el resultado del análisis de tres importantes obras españolas, de la manera en la que el director trasladó el lenguaje literario, así como la estructura y los temas de dichas obras, al lenguaje audiovisual. También demostramos cómo puede variar la percepción de una obra adaptada de la original.

Mario Camus inició su carrera cinematográfica a principios de los años sesenta, en una época en la que reinaba una estricta censura por parte del régimen franquista. Sin embargo ya en los años cincuenta se habían alzado numerosas protestas por parte del mundo del cine español en contra de la censura y la producción conforme a estas restricciones, y al mismo tiempo se estaban conformando varias tendencias y movimientos. Entre ellos contamos con “el nuevo cine español”, que aúna a una joven generación de cineastas de la Escuela Oficial de Cine, de la cual fue miembro Mario Camus. Su aporte dentro del grupo consiste en la temática y estética realista reflejada en las películas *Los farsantes*, *Young Sánchez* y *Con el viento solano*.

A pesar de que las obras analizadas en este trabajo no están alineadas con este nuevo *Cine Español*, se encuentran caracterizadas en gran manera por la temática desarrollada por Camus a lo largo de su carrera profesional: la opresión, el régimen dictatorial, la problemática social y el destino de los individuos marginados. No podemos olvidar que Mario Camus es, aparte de director y guionista, autor de relatos cortos y amante de la literatura. De ahí que podamos contemplar una conexión directa con el universo literario, el interés por traslación de las obras más significativas a la pantalla y, al mismo tiempo, cierta aptitud para adaptar el texto literario al guión. Precisament gracias a estas características se puede considerar a Camus uno de los mejores y más conocidos adaptadores de las obras más importantes de la literatura española.

A la hora de describir las adaptaciones de Camus es necesario diferenciar los medios de expresión con los que contamos. Por un lado tenemos la literatura con la palabra escrita como medio principal y por otro el cine, que se basa en imágenes, también llamadas tomas, sin descartar la música, la palabra hablada y el movimiento.

Es imprescindible destacar la existencia de innumerables profesionales que intervienen en la creación de una película y comparten su autoría, tales como el director, el guionista, el operador de cámara, el compositor de la banda sonora, etc. En cambio en la literatura hallamos un único autor-creador.

El atributo común existente en la literatura y en el cine es el tipo de narrador que se define según la relación entre autor, narrador y personajes. En el cine nos encontramos más a menudo con un narrador heterodiegético por la función de la mera presentación de los sucesos sin comentarlos ni explicarlos y también con el narrador “voz en off” que es el equivalente al narrador en primera persona.

Por esta razón no podemos comparar de forma absoluta el texto literario con la adaptación cinematográfica, y tampoco se puede reducir la fidelidad al original a lo argumental, sino que también se ha de tomar en cuenta la capacidad de la película de transmitir la atmósfera, ambiente y mentalidad de los personajes, alcanzar la profundidad de la obra e interpretar el mensaje principal a través de las imágenes, la música, los actores, la luz, el decorado, etc.

Las adaptaciones que hemos elegido como objeto de la investigación están basadas en obras literarias realmente significativas de la literatura española del siglo veinte: *La Colmena* de Cela, *Los santos inocentes* de Delibes y el drama de Lorca *La Casa de Bernarda Alba*. Como apunta Ríos Carratalá, la crítica y la acogida de las adaptaciones difiere en cuanto a la notoriedad de la obra. Si se adapta un texto menos conocido siempre se dedica más atención a los resultados cinematográficos. En el caso contrario, el que representa Mario Camus, tanto el espectador como el crítico se concentran más en la fidelidad de la adaptación y comparan los valores literarios con un nuevo producto fílmico.¹⁶¹

A partir de los capítulos introductorios y el análisis de las tres adaptaciones fílmicas podemos percibir algunos elementos unificadores en la selección, elaboración, actitud ética y en el mensaje final comunicado al espectador. Mario Camus ha elegido para la mayoría de sus adaptaciones las obras de importantes autores y dramaturgos españoles como Federico García Lorca, Pedro Calderón de la Barca¹⁶², Miguel Delibes, Camilo José Cela o Ignacio Aldecoa.

¹⁶¹RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. Op. cit. s. 183.

¹⁶² Adaptace divadelní hry *Soudce Zalamejský* (*El alcalde de Zalamea*, 1972)

Si nos enfocamos en las adaptaciones que hemos escogido para este trabajo, nos damos cuenta que Camus se inclina hacia la problemática social (sobre todo en cuanto a las minorías marginadas) lo que se refleja en *La Colmena* y *Los santos inocentes*; la crítica social esta reflejada en todas las adaptaciones de dicho autor, así como también podemos encontrar una clara muestra de opresión en las películas de *Los santos inocentes* y *La Casa de Bernarda Alba*.

En las adaptaciones de Camus suele destacar la estética, que generalmente suele ser considerada como uno de sus puntos más fuertes. Mario Camus trabaja muy bien con el decorado, cámara y fotografía, lo que da un rasgo poético a todas sus películas. Los papeles principales se suelen entregar a actores con experiencia y una cara conocida en el medio, lo que, junto a las vívidas interpretaciones, contribuyeron al éxito de las producciones. En la obra de Camus es evidente que el director sabe trabajar con los actores y dirigirlos hacia una interpretación natural y convincente.

Al trasladar una obra literaria o dramática a la pantalla, el director santanderino se esfuerza siempre en conseguir la mayor fidelidad al original, y por esta razón no solemos encontrar alteraciones significativas que conllevarían la creación de una obra totalmente diferente. Tal vez una de las diferencias más notables entre el original y la adaptación se encuentre en *La colmena*, en la que Camus dedicó demasiada atención al personaje de Martín Marco, que se convirtió en el protagonista de la película aunque en el texto literario de Cela encontramos un héroe colectivo, que es de hecho el fundamento para la obra de dicho autor. Una alteración parecida pero de otro carácter es la adaptación de *Los santos inocentes*, en la que Delibes trabaja con un narrador heterodiegético, mientras que en la película el narrador es Quirce, que cuenta la historia a través de sus recuerdos.

Sin embargo la modificación más grande y marcada que vemos en las adaptaciones de Camus es el mensaje final, que en comparación a la obra literaria original ofrece otra conclusión al espectador. Mientras que el final de los libros *La colmena* y *Los santos inocentes* es abierto y comunica a los lectores cierto mensaje positivo, en el sentido de la esperanza de un futuro mejor, o la victoria de las leyes naturales del hombre sobre las leyes de la sociedad, Camus opta por un final cerrado que en cierta manera resulta pesimista.

En cualquier caso una de las cualidades decisivas del trabajo de Camus es la habilidad de transmitir la atmosfera del texto a la pantalla, lo que el lector siempre aprecia y hace que también el espectador tienda a compartir las emociones de la historia.

Su aporte al mundo literario consiste en la divulgación y facilitación de la literatura clásica tanto a lectores como a „no lectores“, y al mismo tiempo la popularización de las obras en España y el extranjero.

En cuanto a la ruptura del mensaje final del texto literario y la adaptación, podemos solo confirmar la premisa inicial que dice que el texto literario sirve sólo como excusa para construir desde él un nuevo espacio de significación que transforma el relato original para que nazca uno nuevo. El lector y el espectador se encuentran a menudo con el mismo relato narrado de otra manera, lo que ofrece una nueva interpretación y una nueva visión crítica de la misma realidad, por lo que deberíamos apreciar la adaptación y no criticarla.

Resumé

V bakalářské práci „Současná španělská literatura ve filmografii Maria Camuse; Úl, Nevinní Svatí, Dům Bernardy Alby“ jsme se zabírali odrazem španělské literatury v díle významného santanderského režiséra Maria Camuse. Soustředili jsme se především na porovnání originálních děl a jejich filmových adaptací a na analýzu témat a hodnot, jež zprostředkovávají tyto dvě formy umění svým příjemcům.

V první kapitole jsme představili osobu Maria Camuse, jeho kořeny a umělecké tendence. Zaměřili jsme se na historicky-kulturní okolnosti, na jejichž pozadí se rozvíjelo Camusovo dílo a objasnili jsme si režisérův význam ve skupině nového španělského filmu, jež přinesla tehdejší španělské kinematografii odlišný náhled na zobrazovanou realitu. Druhá kapitola slouží jako krátký úvod do literárních a filmových vyjadřovacích prostředků, objasňuje nám hlavní rozdíly mezi nimi a prezentuje nám terminologii, s jejíž pomocí byly zpracovány následující kapitoly.

V hlavní části, která celkově čítá tři kapitoly, jsme se zaměřili na samotnou podstatu této práce: tedy komparaci literární předlohy s filmovou adaptací, analýzu každé z nich a na jejím základě zhodnocení zvolených filmů z hlediska věrnosti originálu, převedení specifík literárního díla do filmového jazyka, estetického a etického přístupu a dalších. Konec každé kapitoly přináší závěry a shrnutí nejpodstatnějších poznatků z provedených analýz. V těchto závěrech jsme poukázali na skutečnost, že absolutní komparace originálu a adaptace není možná z důvodu odlišnosti hlavních vyjadřovacích prostředků a že text je jen záminkou k vytvoření díla nového, které přináší svoje vlastní hodnoty a je z toho hlediska také originálem.

V konečné části této práce jsme shrnuli hlavní přínos Camuse pro svět literatury a pokusily jsme se najít jednotící prvky v adaptaci vybraných literárních předloh. Mario Camus oslovuje svoje diváky zejména estetikou, která se zakládá na využitých dekoracích, fotografii a kameře a vždy výtečném hereckém obsazením. Při převedení originálu na filmová plátna režisér usiluje o maximální věrnost originálu, čehož dosahuje nejen respektováním původního textu, ale také uměním zachovat speciální atmosféry, kterou čtenář nachází v originálním textu. Nicméně na závěr je třeba říci, že tak jako realita může být interpretovaná z mnoha úhlu pohledu, filmový autor, byť adaptovaného díla, musí také vždy nutně přinést jiný pohled na ten samý příběh. Odlišnost světa literárního a filmového je proto nevyhnutelná stejně tak jako tvorba nových hodnot a poselství, které jsou podstatou originality každého díla.

Summary

In the thesis „Contemporary Spanish Literature in the filmography of Mario Camus, *The Beehive*, *The Holy Innocents*, *The House of Bernarda Alba*“ the focus has been on the reflection of Spanish literature in the work of an eminent Santander director Mario Camus. We have especially focused on comparing original works and their film adaptations, and on analysis of topics and values, which are mediated to the audiences.

In the first chapter we have introduced Maria Camus as a person, his roots, and artistic tendencies. We have focused on the historical and cultural circumstances, which created the background for development of Camus' work and we have clarified the importance of the director in a group of new Spanish film. This group brought Spanish cinematography of that time a new view of presented reality. The second chapter provides a short introduction to literary and cinematic means of expression, clarifies their main differences and presents their terminologies, which will serve as fundamentals for the following chapters.

In the main section, which comprises three chapters, we focused on the actual purpose of this thesis: that is the comparison of literary originals to their film adaptations, an analysis of each of the works. Based on its assessment we have transformed the specifics of the literary original into the film language, aesthetic and ethical approach, and others in terms of fidelity to the original. End of each chapter provides a conclusion and summary of the most important findings in the analyses performed. In these conclusions we have pointed out that an absolute comparison of the original to the adaptation is not possible due to differences in the main means of expression and that a text is simply a plea for making new artworks bringing their own values, therefore from this perspective it is also an original.

In the final section of this thesis we have summarized the main contribution of Camus to the world of literature and we tried to find the unifying elements in adaptations of the selected literacy works. Mario Camus speaks to his audience mainly through aesthetics based on used decorations, photo, and camera, and in all cases by excellent cast. When transforming the original to the big screen the director aims for following the original as much as possible. This he reaches by not only respecting the original text but also by his ability to preserve unique atmosphere readers can find in the originals. However in conclusion it must be said that as well as reality can be interpreted from many points of view, the filmmaker, albeit of adapted work, must inevitably also always bring a new perspective of the same story. Differences between the worlds of literature and cinema are therefore necessary as well as founding new values and messages, which are the essence of each work's originality.

Bibliografie

CELA, Camilo. *La Colmena*. Madrid : Cátedra, 2007. ISBN 978-84-376-0794-8

CELA, Camilo. *La Colmena*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2002. ISBN 8481093742

DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Madrid : Editorial Planeta, 2010. ISBN 978-84-843-2565-9

GARCÍA LORCA, Federico. *La Casa De Bernarda Alba*. Barcelona : Edhasa, 2010. ISBN 978-84-9740-377-1.

La Colmena. Estreno de La Colmena (1982). [DVD]. Madrid: Suevia Films, 2007.

Los santos inocentes. Los Santos inocentes en el Programa „Version Española“ [DVD]. Madrid: Gran vía musical, 2003.

La casa de Bernarda Alba. Estreno de La casa de Bernarda Alba. [DVD]. Fortuna: Radiotelevisión española, 1996.

ARISTARCO, Guido; PÉREZ PERUCHA, Julio; SANZ DE SOTO, Emilio; SALA, Ramón; ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; GALÁN, Diego; SANTOS FONTENLA, César; TORRES, Augusto. *Cine español (1896-1988)*. Madrid : Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989. ISBN 84-7483-540-2. s. 226

AYUSO, Paulino José. *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002. ISBN: 84-7491-681-X

BERNTRAND DE MUÑOZ, Marise. *La colmena de Camilo José cela. ¿Novela behaviorista? ¿Objetivista?*. Universidad de Montreal. [online]. Dostupné z <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_019.pdf>

CABELLO PINO, Miguel. *García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [online] Dostupné z <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25801&portal=283>>

CAMUS, Mario. *29 relatos*. Cantabria : Ediciones Valnera, 2010. ISBN 978-84-936813-6-3

CANO CONESA, Juan. *Estudio de Los santos inocentes, de Miguel Delibes*. [online]. Dostupné z <<http://www.smbfortuna.com/lengua/documentos%20de%20lengua/los%20santos%20inocentes%20y%20bernarda%20alba%20y%20otros/santosinocentescano.pdf>>

CAPARRÓS LERA, José María. *El Cine Español Bajo el Régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona : Universitat Barcelona, 1983. ISBN: 84-7528-076-5

ESPADA ASCARIZ, Ana Belén: «*Hablando de cine y literatura con Mario Camus*», Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura. ISSN 1137-2346, vol. 2 (1996). s. 337-349

FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús. *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra*. [online]. Dostupné z <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8062/1/LYT_11-12_1998_art_12.pdf>

- FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha : Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-806-9
- FRUGONE, Juan Carlos. *Mario Camus: oficio de gente humilde*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1984. ISBN: 84-398-2570-6
- GARCÍA DOMINGUEZ, Ramón. *El quiosco de los helados: Miguel Delibes de cerca*. Barcelona : 2005. ISBN 9788423337477
- GARCÍA-POSADA, Miguel. *Introducción*. In GARCÍA LORCA, Federico. *La Casa De Bernarda Alba*. Barcelona : Edhasa, 2010. ISBN 978-84-9740-377-1.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Paris: Editions du Seuil, 1972. [online] Dostupné z <<http://wwwv.ipmart-italia.com/showthread.php?296574>> s. 42.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona : Seix barral, 1999. ISBN 9788432208379
- GWYNNE, Edwards. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid : Gredos, 1983. ISBN 9788424908904
- ILLIE, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid : Gredos, 1979. ISBN 9788424907815
- JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid : Cátedra, 2000. ISBN 84-376-1846-0
- LOZANO JAÉN, Ginés; ALBERTUS MORALES, Antonio; GONZÁLES GARCÍA, María. *Análisis de Los santos inocentes de Miguel Delibes*. Universidad Murcia. [online]. Dostupné z <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/9430/1/LOS%20SANTOS%20INOCENTES.%20MIGUEL%20DELIBES.pdf>>
- MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine*. Barcelona : Paidós Ibérica, 2005. ISBN 978844931697
- ORTEGA, José. *Cela y el tremendismo*. Hispania.1965, vol. 48, núm. 1, s. 23-24.
- REY HAZAS, Antonio. *Literatura Española*. Madrid : Sociedad General Española de Librería, S. A., 1990.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *El teatro en el cine español*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan-Gil Albert", 2000. ISBN:84-7908-533-9
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Solidaridad y justicia poética: «Los santos inocentes»*. In DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Madrid : Editorial Planeta, 2010. ISBN 978-84-843-2565-9
- SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona : Paidós Ibérica, 2000. ISBN 9788449308963
- SÁNCHEZ NORRIEGA, Luis José. *Mario Camus*. Madrid : Cátedra, 1998. ISBN 788437616414
- SEGUIN, Jean-Claude. *Historia Del Cine Español*. Madrid : Acento, 2003. ISBN 84-483-0090-4

SOBEJANO, Gonzalo. "La Colmena": olor a miseria. [online]. Dostupné z <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-colmena-olor-a-miseria-0/html/021a8502-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>

URRUTIA, Jorge. *Introducción*. In CELA, Camilo. *La Colmena*. Madrid : Cátedra, 2007. ISBN 978-84-376-0794-8

Internetové zdroje:

www.biografiasyvidas.com/biografia/c/camus_mario.htm

www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaPerson.asp?IdPerson=1582

www.imdb.com/name/nm0710687/bio

www.imdb.com/name/nm0133426/

www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_s=1&id_ss=42&id_noticia=99

www.imdb.es/name/nm0225128/

www.crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html

www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm

www.imdb.com/title/tt0039302/

www.imdb.com/title/tt0039545/

<http://es.catholic.net/santorales/articulo.php?id=36814>

http://elpais.com/diario/1995/07/06/cultura/804981603_850215.html

http://elpais.com/diario/2004/04/30/cine/1083276018_850215.html

<http://www.imdb.com/name/nm0879357/>