

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a literární vědy

# **Bakalářská práce**

Anna Havlíková

## **Erbenova Kytice literární a filmová aneb Problémy filmové adaptace a pokus o nalezení kýče**

Literary and film Erben's Kytice or Problems of film adaptation and attempt  
to find kitsch

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Blance Činátlové, Ph. D. za vedení bakalářské práce, za cenné rady a připomínky, které pomohly k jejímu vypracování.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 11. 1. 2013

.....  
Anna Havlíková

## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je srovnání dvou odlišných médií, literatury a filmu, konkrétně Erbenovy a Brabcovy *Kytice*, a zároveň odhalení kýče ve filmovém zpracování.

V první části se bakalářská práce zabývá problematikou filmových adaptací literárních děl, přičemž se soustředuje na otevřené a uzavřené adaptace, dále na způsob interpretace literárního textu, jakožto předlohy filmu, na sémiotiku filmu a nakonec na filmového vypravěče. Na literaturu i na film se práce snaží pohlížet z naratologického hlediska, obě média chápe jako textové typy, které aktualizují narativ.

Druhá část je věnována problematice kýče, přičemž je popsána jeho etymologie, historie a v neposlední řadě jeho obecná definice.

Třetí část práce nejprve interpretuje Erbenovu *Kytici*, pokračuje srovnáním dvou odlišných médií, přičemž se snaží popsat způsob adaptace literárního díla do filmové podoby a porovnat vypravěče těchto dvou médií. Zároveň se snaží nalézt projevy kýče.

## **Klíčová slova**

Karel Jaromír Erben, František Antonín Brabec, *Kytice*, filmová adaptace, kýč.

## **Abstract**

The purpose of this bachelor thesis is to compare the two different medias, literature and film, and specifically Erben's and Brabec's *Kytice*, while detection of kitsch in the movie.

In the first part of the bachelor thesis deals with the film adaptations of literary works, focusing on open and closed adaptation, as way as interpreting a literary text, as the original film, the semiotics of film and finally the narrator of film. On the literature as on the film this thesis is trying to look out narratological perspective. The thesis takes both media as a text types, which updates narrative.

The second part is dedicated to the kitsch, and describes its etymology, history, and not least its general definition.

The third part of this thesis interprets Erben's *Kytice*, continues with comparing the two different types of media, while is trying to describe the way of adapting literary writing in to the film and compares these two media, while is trying to find a notification of kitsch.

## **Keywords**

Karel Jaromír Erben, František Antonín Brabec, *Kytice*, film adaptation, kitsch.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	1
<b>1. Filmová adaptace</b> .....	3
1. 1. Otevřená a uzavřená adaptace.....	6
1. 2. Interpretační model Evy Struskové.....	7
1. 3. Naratologické hledisko Seymoura Chatmana.....	9
1. 3. 1. Narativ.....	10
1. 3. 2. Deskripce.....	10
1. 3. 3. Argument.....	11
1. 4. Sémiotika filmu.....	12
1. 5. Filmový vypravěč.....	14
1. 5. 1. Filmový vypravěč Seymoura Chatmana.....	14
1. 5. 2. Filmový vypravěč Petra Bubeníčka.....	15
<b>2. Kýč</b> .....	17
2. 1. Etymologie kýče.....	17
2. 2. Historie kýče.....	18
2. 3. Úspěch kýče.....	19
2. 4. Definice kýče podle Tomáše Kulky.....	20
2. 5. Definice kýče podle Umberta Eca.....	22
<b>3. Kytice literární a filmová</b> .....	24
3. 1. Kytice literární.....	24
3. 1. 2. Václav Vaněk a jeho interpretace Kytice.....	26
3. 1. 3. Vypravěč Erbenovy Kytice.....	33
3. 2. Kytice filmová.....	35
3. 3. Srovnání Erbenovy a Brabcovy Kytice a nástin kýče ve filmovém zpracování.....	37
3. 3. 1. Brabcova interpretace Erbenovy Kytice a způsob jejího adaptování.....	49
3. 3. 2. Srovnání vypravěčů Erbenovy a Brabcovy Kytice.....	50
<b>Závěr</b> .....	52
<b>Seznam použité literatury a filmografie</b> .....	57

## Úvod

Výsledkem této bakalářské práce by mělo být srovnání konkrétního literárního díla a jeho filmové adaptace, v níž se zároveň pokusíme odhalit projevy kýče. K vytyčenému výsledku se budeme přibližovat s pomocí odpovídajících teoretických studií a nedílnou součástí práce bude vlastní pozorování, ze kterého vyvodíme patřičné závěry.

Práce je rozdělena do tří částí. První část bude věnována problematice filmových adaptací, budou v ní definovány základní otázky související s tímto tématem, mezi které jsme zařadili otevřenou a uzavřenou adaptaci, způsoby interpretace literárního textu, který se stal předlohou filmu, naratologický pohled na literaturu a film, sémiotiku filmu a na závěr filmového vypravěče. Stěžejní odbornou literaturou k této části budou *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*<sup>1</sup> Seymoura Chatmana, antologie Evy Struskové *Mezi literaturou a filmem*,<sup>2</sup> studie Petra Bubeníčka *Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla*,<sup>3</sup> jeho disertační práce *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*<sup>4</sup> a publikace Marie Mravcové *Literatura ve filmu*.<sup>5</sup>

Druhá část bude také teoretická a bude se zabývat pojmem estetické hodnoty – kýčem, přičemž bude nastíněna jeho historie, dále jeho nejednoznačná definice a způsob, kterým na kýč nahlíží Tomáš Kulka ve své studii *Umění a kýč*<sup>6</sup> a Umberto Eco v díle *Skeptikové a těšitelé*.<sup>7</sup>

Obsahem třetí části bude shrnutí rozdílů *Kytice* literární a filmové, tedy *Kytice*<sup>8</sup> Karla Jaromíra Erbena a *Kytice*<sup>9</sup> Františka Antonína Brabce. Nejprve se zaměříme na interpretaci

---

<sup>1</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000.

<sup>2</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Mezi literaturou a filmem: Antologie z děl a statí*. Praha : Československý filmový ústav, 1988.

<sup>3</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla*. In JEDLIČKOVÁ, A., SLÁDEK, O. (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 141-154.

<sup>4</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce (Ph. D.). Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví.

<sup>5</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990.

<sup>6</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994.

<sup>7</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995.

<sup>8</sup> V naší práci literární *Kytici* myslíme soubor 13 básní, který vyšel pod titulem *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena* ve třetím vydání roku 1871, respektive jeho první oddíl *Pověsti národní*. Citujeme podle vydání: ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976.

<sup>9</sup> *Kytice* (František Antonín Brabec, ČR, 2000). Předloha: Karel Jaromír Erben (sbírka *Kytice*). Scénář: František Antonín Brabec, Deana Jakubisko-Horváthová, Miloš Macourek. Kamera: František

*Kytice* literární, k čemuž použijeme studii Václava *Vaňka Strom v Erbenově Kytici*,<sup>10</sup> následně na problém zfilmování díla tak vysoce známého, jakým *Erbenova Kytice* bezesporu je. Součástí čtvrté části bude i problém estetické hodnoty filmového zpracování – problém kýče, který se pokusíme ve filmové adaptaci odhalit.

---

Antonín Brabec. Hudba: Jan Jirásek.

<sup>10</sup> VANĚK, Václav. *Strom v Erbenově Kytici. Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 171-198.



## 1. Filmová adaptace

O vztahu literatury a filmu se diskutuje od samotného počátku kinematografie dodnes, o čemž svědčí nejen mnoho publikací odborných i laických, ale i debata mezi širokou veřejností. Tento vztah během svého vývoje procházel různými etapami a mezi jeho neodmyslitelnou, byť někdy rozporuplnou část, patří adaptace literárních děl. Rozporuplnou, neboť mnozí se k filmovým adaptacím už předem staví kriticky, jsou zaujatí vůči masovému charakteru filmu, v adaptačních procesech spatřují zjednodušující tendence. Sledování filmů přeci jen vzbuzuje dojem odpočinku a zábavy na rozdíl od četby knih, která působí dojmem intelektuální činnosti. Z toho důvodu byly především při vzniku kinematografie filmové adaptace považovány za pouhé kopie literárních děl, která se jevila jako důležitější.

O názoru, který staví literaturu na vyšší pozici než film, píše Petr Bubeníček ve své disertační práci *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*.<sup>11</sup> Předsudky, které orientovaly debatu o filmových adaptacích k jejich apriorně kritickému hodnocení, pramenily z faktu, že tradice literatury je mnohonásobně delší než tradice filmu, ta trvá teprve půldruhého století. Podle Bubeníčka byly však tyto předsudky postupně oslabovány poznatky strukturalistů ve druhé polovině 20. století, kdy došlo k značnému posunu myšlení o vztazích literatury a filmu.<sup>12</sup> Samotná filmová teorie se totiž v akademickém rozměru začala rozvíjet až v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století. I přesto, že se diskuze o adaptacích vedou od samého počátku kinematografie, o kritické analýze teoretických přístupů lze hovořit až v souvislosti se strukturalistickým obratem. Strukturalisté vnímají literaturu i film jako dvě rovnocenná média. Jejich vztah není o soupeření, o nadřazenosti jednoho či druhého, obě mají stejnoměrný podíl v kontextu celé kultury, kterou společně dotvářejí. A z této nezaujaté pozice, oproštěné od různých předsudků, je nutné nahlížet na jejich intermediální vztah.

Vztah literatury a filmu je oboustranný, nejen literatura ovlivňuje film i naopak, film ovlivňuje literaturu. Moderní literatura často používá řeč filmu – rychlé střídání scén, retrospektivní pohledy do minulosti, náhlé změny času a prostoru, text, který se skládá především z dialogů, stručné a jasné popisy objektů, které připomínají úseky ze scénáře.

---

<sup>11</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce (Ph. D.). Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, s. 13.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 17.

Příkladem takové literatury mohou být romány Michala Viewegha *Účastníci zájezdu* (1996, zfilmováno r. 2006 J. Vejdělkem), *Román pro ženy* (2001, zfilmováno r. 2005 F. Renčem) nebo i *Román pro muže* (2008, zfilmováno r. 2010 T. Bařinou). Viewegh svá díla, a především ta současná, píše takovým způsobem, který počítá s dřívějším či pozdějším zfilmováním, a tato díla se vždy těší nemalé popularitě, kterou si Viewegh získal u mainstreamového čtenáře, potažmo diváka, díky tomu, že píše odlehčeným, humorným až ironickým tónem o současných českých realitách a zároveň i díky tomu, že žíví média svým soukromým životem.

Závislost filmu na literatuře můžeme spatřovat i v podobném roztřídění jejich žánrů. Pokud žánr chápeme jako označení skupiny, ať už literárních děl nebo filmů, se společnými charakteristickými znaky, a to zejména kompozičními, tématickými nebo formovými, je zřejmé, že se jednotlivé filmové žánry vyhraňovaly na základě žánrů literárních. S pomocí romantické literatury, životopisné, psychologické, groteskní, hororové či třeba sci-fi literatury vznikly jejich identické protějšky v kinematografii s tím rozdílem, že literatura používá k naplnění daného žánru slova, potažmo text, zatímco u filmu je to především obraz a zvuk, ať už se jedná o hudbu, či různé ruchy, promluvy postav, případně lidské neverbální zvukové projevy jako smích, pláč atp.

Důležité je mít na paměti, že literatura má zcela jinou podstatu než film, jedná se o rozdílná média. Literatura je založena na vyprávění, na popisnosti, zatímco film má vizuální podstatu, jeho hlavní funkcí je „ukazovat“. Filmové adaptace, i když nesou stejný název a mají stejné postavy a příběhy jako jejich literární předlohy, jsou samostatným svébytným dílem. Pokud se režisér rozhodne převést literární dílo na plátno, měl by ho umělecky interpretovat. I když je tato interpretace na jedné straně nevyčerpatelná a neomezená, na straně druhé vede diváky k určení pevného vztahu mezi předlohou a adaptací.

Volba literárního díla určeného k filmové adaptaci je zajímavá především z hlediska sociologického. Výběrem literárních předloh adaptace nejspíš reagují na kulturní potřeby své doby a svého publika. Pokud se zamyslíme nad tím, jaká literární díla jsou nejčastěji adaptována do filmové podoby, dojdeme k závěru, že jsou to díla prozaická, s jasně daným příběhem a se spoustou dialogů. Poezii obvykle nelze tak snadno převést na plátno a největší výzvou pro režiséry bývá experimentální literatura. Mezi takovéto méně obvyklé

adaptace vycházející z původního básnického textu patří v českém prostředí filmy F. A. Brabce *Kytice* (2000), které budou věnovány pozdější kapitoly, a *Máj* (2008). Adaptací, která se inspirovala experimentální prózou je např. *Mechanický pomeranč* (1971) S. Kubricka. Zároveň se nejčastěji adaptují taková díla, která jsou nejčtenější a masově oblíbená z důvodů jisté vysoké návštěvnosti, respektive vysokého zisku, tedy z primárně komerčních důvodů. Mezi taková díla patří romány už zmiňovaného Viewegha, anglické spisovatelky pro mládež Rowlingové, či Tolkiena. Pro filmové producenty těchto filmů je smysluplné natáčet adaptace s vysokými rozpočty, výdaje se jim mnohonásobně vrátí,<sup>13</sup> masová obliba zmiňovaných románů jim to může zaručit.

Co se týče původní literární předlohy a jejího filmového zpracování, objevuje se určitý rozdíl ve vnímání těchto dvou médií, který závisí na pořadí, v jakém jsou přijímány. Pokud zná divák původní předlohu adaptace, je již dopředu vybaven jistou znalostí představovaného světa příběhu, porovnává obě díla, ověřuje si, zda jsou představy, které mu při čtení tanuly na mysl podobné jako režisérovy, a pokud jsou rozdílné, jakože téměř vždy jsou, je obohacen o novou zkušenost, nový pohled na dané téma, vytvoří si nové virtuální dílo. V opačném případě si divák, kterého film oslovil natolik, aby si vyhledal jeho originální literární formu, při čtení díla většinou již nepředstavuje své vlastní obrazy, audiovizuální obraz se vryje do paměti natolik, že je jen velmi těžké odpoutat se od něho a vytvořit si vlastní.

Problém ovšem nacházíme v tom, že audiovizuální produkce mohou někdy vytvořit pocit zástupnosti, substituce originálu, a to především u mladé generace. Mnozí si mohou myslet, že po shlédnutí adaptace už není potřeba číst původní literární předlohu, proč číst knihu několik týdnů, když během hodiny lze shlédnout její děj na plátně? V důsledku toho vznikla úvaha, že především mladí diváci nemají potřebu vyhledávat originální psaná díla, z čehož by vyplynulo, že se zvyšující se sledovaností filmových ztvárnění literatury klesá počet čtenářů.

---

<sup>13</sup> Např. první adaptace série příběhů o Harrym Potterovi – *Harry Potter a Kámen mudrců* (2001), jejíž rozpočet byl 100 milionů dolarů, přinesla po celém světě společnosti Warner Bros téměř desetinásobek investované částky. Jen ve Spojených státech šlo o sedmnáctý finančně neúspěšnější film v celé historii kinematografie.

Ale podle Evy Struskové<sup>14</sup> je dnes již evidentní, že rozvoj filmového umění nevede k poklesu čtenosti literatury. Naopak se stává, že filmová adaptace zájem o původní literární předlohu povzbudí, zvláště pokud se jedná o více či méně kultivované seriály nebo hojně navštěvované filmy, jejichž předlohy jsou později podpořeny reklamou.<sup>15</sup>

## 1. 1. Otevřená a uzavřená filmová adaptace

Bubeníček ve své disertační práci rozděluje filmové adaptace literárních děl na otevřené a uzavřené.<sup>16</sup> Otevřenou adaptací chápe takové dílo, které je založeno na mnohovýznamovosti, která se projevuje v režisérově snaze interpretovat literární text takovým způsobem, aby vytvořil nové, svébytné umělecké dílo. K tomu režisérovi dopomůže otevřený, vícehlasý konec. Sémantická struktura takovéto adaptace je otevřená, což vede diváka ke spoluúčasti na tvorbě významu. Dílo je před divákem otevřeno natolik, že může být aktualizováno v jakékoli době. Otevřené dílo podporuje různé možnosti interpretací a záleží na individuálním myšlení jednotlivce, jakým způsobem si ho vyloží. Jako příklad takového díla uvádí Bubeníček adaptaci Körnerovy novely *Adelheid* (F. Vlácil, 1969), která nabízí velké množství interpretací. V tomto případě nabízí filmová adaptace mnohem rozporuplnější obraz poválečného světa než samotná novela *Adelheid* díky tomu, že filmový vypravěč mnohé jenom naznačí, na rozdíl od Körnerova vypravěče, který vyřkne vše. A jak je známo, nevyřčené, jen lehce naznačené, nutí přemýšlet. Otevřená adaptace je tedy založena na polysémii jejího celkového vyznění.

Uzavřená adaptace je monosémantická, nenabízí takové množství čtení. Typickým produktem uzavřené adaptace bývají ideologické filmy či melodramata působící na city diváka a obsahující zjednodušená schémata. Ideologické, uzavřené adaptace vznikaly v komunistickém prostředí padesátých let minulého století, patří mezi ně například filmový přepis románu *Proti všem* A. Jiráka (O. Vávra, 1956). Ten ve své době připouštěl pouze jedno možné čtení spisovatelova díla a zároveň i jediný omezený pohled na historii českého národa. Mezi současnou českou uzavřenou adaptací bychom snad mohli zařadit

<sup>14</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Mezi literaturou a filmem: Antologie z děl a statí*. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 39.

<sup>15</sup> Příkladem může být řada čtyř příběhů ze ságy *Stmívání* spisovatelky S. Meyerové, které byly zfilmovány během let 2008 až 2012 režiséry Hardwickovou, Weitzem, Sladem a Condonem, a o které měly zájem především mladé čtenářky kvůli romantickému příběhu dívky s upírem.

<sup>16</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce (Ph. D.). Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, s. 18.

Želary (O. Trojan, 2003), které byly inspirovány novelou K. Legátové *Jozova Hanule*. Příběh ze Želary podává režisér zcela transparentně a lineárně, „tedy“, jak píše Bubeníček, „v konvencionalizované podobě hollywoodského filmu.“<sup>17</sup>

## 1. 2. Interpretační model Evy Struskové

Při interpretaci textu literární předlohy řeší filmový tvůrce podobné problémy, jaké musí řešit i interpreti dramatických, hudebních či výtvarných děl. Strusková ve své antologii *Mezi literaturou a filmem* popisuje tři způsoby interpretace,<sup>18</sup> které film ve vztahu k literární předloze používá. V prvním přístupu filmoví tvůrci usilují o prostou reprodukci literárního textu nebo jeho části. Chtějí vystihnout hlavní linie fabule, konfliktů, základní rysy hlavního hrdiny, zkrátka chtějí „převyprávět“ děj literární předlohy. Jde jim o vytvoření co nejpřesnějšího ekvivalentu literárního díla, přičemž si předlohu vybírají z důvodů kulturních i komerčních a jejich zájem je motivován především snahou popularizovat oblíbené literární dílo. Tento přístup, podle slov Struskové, vytváří prostor pro vystihnout pouze vnějších rozměrů textu, to znamená, že vytváří prostor pro jakousi ilustraci k samotnému textu.<sup>19</sup> Takovouto interpretaci můžeme chápat i jako snahu autorů přiblížit se představám masového publika, především v pojetí hlavních, populárních a oblíbených hrdinů. Mezi tyto interpretace bychom jako typický vzorek mohli zařadit již zmiňované příběhy Harryho Pottera J. K. Rowlingové,<sup>20</sup> které jsou přesnou kopií jejich knih. Stejně je to i s neméně populárními romány J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů* a *Hobit*.<sup>21</sup> Z českého prostředí bychom do této kategorie mohli zařadit například filmovou adaptaci *Bylo nás pět* K. Poláčka (K. Smyczek, 1994).

Druhý přístup předpokládá vědomí filmových tvůrců, že literární text nelze reprodukovat v jeho úplnosti. Proto se snaží postihnout především smysl umělecké výpovědi, hlavní myšlenku díla, jeho vyznění, tedy to, co se snažil autor textu svým dílem

<sup>17</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce (Ph. D.). Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, s. 35.

<sup>18</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Mezi literaturou a filmem: Antologie z děl a statí*. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 39.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>20</sup> *Harry Potter a Kámen mudrců*, režie C. Columbus, 2001; *Harry Potter a Tajemná komnata*, režie C. Columbus, 2002; *Harry Potter a vězeň z Azkabanu*, režie A. Cuarón, 2004; *Harry Potter a Ohnivý pohár*, režie M. Newell, 2005; *Harry Potter a Fénixův řád*, režie D. Yates, 2007; *Harry Potter a princ dvojí krve*, režie D. Yates, 2009; *Harry Potter a Relikvie smrti - část 1 a část 2*, režie D. Yates, 2011, 2012.

<sup>21</sup> Trilogii režíroval P. Jackson – *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu*, 2001; *Pán prstenů: Dvě věže*, 2002; *Pán prstenů: Návrat krále*, 2003, stejně tak i poslední film *Hobit: Neočekávaná cesta*, 2012.

sdělit. Nejde jim o „převyprávění“ příběhu, tak jako v prvním přístupu. V tomto druhém případě je nutné počítat s případnými změnami a odchylkami od originálu, které vyplývají z rozdílnosti literárního a filmového materiálu, i s možnou redukcí původního literárního textu. Tento přístup interpretace bychom mohli nalézt v adaptaci *Spalovače mrtvol* L. Fukse (J. Herz, 1968). Režisér J. Herz dokázal myšlenky románu nenásilně interpretovat ve svém snímku, který výrazně podpořil i herecký přístup Rudolfa Hrušínského, coby hlavní postavy pana Kopfrkingla. Hrušínského herecký výkon by se dal sám označit jako výrazový prostředek, jako základní pilíř, který dává filmu jeho rozměr. Úlisný, „milující“ manžel od rodiny, který mluví pomalým, klidným hlasem a čas od času učeše mrtvému v krematoriu vlasy, aby vzápětí použil ten samý hřebínek i na své vlastní, je velice efektní a mnohem více reálný a děsivý než mainstreamové hororové postavy.<sup>22</sup>

Třetí přístup charakterizuje přesvědčení o problematičnosti dvou předcházejících možností. V rámci tohoto přístupu si filmoví autoři přisuzují právo na zcela vlastní interpretaci díla. Strusková k tomu dodává:

*Zástupci této skupiny kladou navíc řadu znepokojujících otázek. Co je to vlastně autentický duch díla: jsou to představy, jež se zrodily v době, kdy dílo vzniklo a bylo prvotně šířeno, nebo výklady, které se vytvářely v průběhu dalších období? A jaký vztah má k nim mít naše dnešní pojetí? Ptají se i dále: jaký význam v tvůrčím osvojování literární předlohy mají, mohou a musí hrát stereotypy společenského vědomí, vázané k dané předloze? [...] Filmoví tvůrci se též ptají: je film skutečně povinen tyto stereotypy (jež mnohdy nesou prvky tendující k pokleslosti vkusu a hodnot) fixovat a reprodukovat, nebo naopak mají nejen právo, ale i povinnost literární text od těchto nánosů očistit a nově ho přečíst?*<sup>23</sup>

Třetí přístup interpretace literární předlohy tedy vychází z vědomí neukončenosti osvojování si „světa“ literárního díla. Filmoví autoři si literární dílo vyloží svým individuálním způsobem, který se mnohdy liší od všeobecně známého nahlížení na dané dílo, a tak ho prezentují divákům. Způsob této volné interpretace se snad odrazil ve filmu *Postava k podpírání* (P. Juráček, J. Schmidt, 1963), který byl nejspíše inspirován knihami

---

<sup>22</sup> Jako např. psychopatický muž s motorovou pilou v *Texaském masakru motorovou pilou* režiséra M. Mispela z roku 2003.

<sup>23</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Mezi literaturou a filmem: Antologie z děl a statí*. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 40.

F. Kafky. Z novějších snímků bychom mohli připomenout film *3 sezóny v pekle* (T. Mašín, 2009), který je volným zpracováním vzpomínkové knihy *Prvních deset let* (1981) E. Bondyho.

Tři modely interpretace Struskové se zdají být až příliš zjednodušující a schematické a je třeba k nim přistupovat s obezřetností, neboť žádný z nich nedokáže postihnout komplexnost vztahů mezi literaturou a filmem. První v podstatě nevidí a nerespektuje rozdíly mezi dvěma uměleckými druhy. Nezaměřuje se na vystižení hlubšího smyslu literární výpovědi a z toho důvodu se zdá být nejtriviálnější. Následující dva přístupy mají jak své přednosti, tak svá omezení, své obhájce i protivníky. Každé pojetí má pochopitelně svá pro a proti. Pro rozvoj filmového umění, ale i pro dobré vztahy filmu s literaturou je však nepochybně zapotřebí jakýsi průsečík těchto tří přístupů, přičemž konkrétní cestu volí každý filmový tvůrce sám.

### 1. 3. Naratologické hledisko Seymoura Chatmana

Při interpretování bychom se měli zaměřit především na teorii vyprávění, společné koncepty literární a filmové narace, neboť právě příběh bývá tím, co spojuje literární text s jeho filmovou adaptací. Podle Chatmana<sup>24</sup> pouze naratologie, na jejímž poli se tímto začínáme pohybovat, dokáže vysvětlit, co mají film a literatura společného.

Chatman ve své knize *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* chápe film i literaturu jako textový typ, potažmo diskurz, z toho důvodu, že mají obě tato média schopnost vyprávět příběh. Textovým typem potom Chatman rozumí „každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci. Texty se tedy odlišují od objektů sdělení, tak jako (nenarativní) malby a sochy, jež neregulují časový tok nebo prostorový směr divácké percepcie.“<sup>25</sup> N narativní komunikativní předměty tedy neovlivňují časový tok nebo prostorovou orientaci divákovy vnímání. Z dané úvahy pak vychází teorie tří textových typů<sup>26</sup> – narativ, deskripce a argument, přičemž Chatman všechny tyto textové typy aplikuje jak na literaturu, tak i na film.

---

<sup>24</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 10.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 10

### 1. 3. 1. Narativ

Abychom porozuměli, co vůbec narativ je, dává ho Chatman do souvislosti s tím, čím není, tedy s deskripcí a argumentem. Argument a deskripce neobsahují vnitřní časovou posloupnost, která je pro narativ charakteristická. Úkolem argumentu je přesvědčit recipienta o platnosti určitého tvrzení. Deskripce může za účelem popisu stejně jako narativ používat vnitřní časovou posloupnost a to řetězením událostí, ovšem toto řetězení se děje z vůle autora, ne z vlastní logiky událostí. Základním určujícím znakem narativu je tedy sled událostí, které se dějí v příčinném vztahu, a jejich prezentace v určité časové posloupnosti, která je podle Chatmana dvojího typu.<sup>27</sup> Narativu se netýká pouze vnější pohyb v čase (trvání četby románu, divadelního nebo filmového představení), ale i pohyb vnitřní (trvání určitým způsobem seřazených událostí, které tvoří děj). První pohyb nalzáme v té sféře narativu, kterou nazýváme diskurz (nebo récit či syžet), druhý pak ve sféře příběhu (histoire či fabule).

Narativ je tedy vyprávění příběhu v určité časové posloupnosti, zároveň je kombinací promluv vyprávěče a promluv postav, a tento příběh může vyprávět jak literatura, tak i film.

### 1. 3. 2. Deskripce

Většina teoretických diskuzí o filmu předpokládá jeho úplnou oddanost narativu a je pravda, že většina filmů, a zejména potom těch komerčních, je zasvěcena vyprávění příběhu. Ovšem podle Chatmana je pro rozšíření sféry analýz textu z literatury na film důležité přihlídnout i k ostatním textovým typům. Nejobtížněji uchopitelná je v tomto případě deskripce, neboť někteří teoretikové podle Chatmana<sup>28</sup> věří, že film nemůže „popisovat“ už jen kvůli své podstatě. Jeho podstatou je „ukazovat“, všechny detaily jsou ve filmech vidět, z toho důvodu se zdá, že žádný popis nepotřebují.

Deskripce v písemné podobě se tradičně používá při charakteristikách postav a popisech prostředí v realistických románech, v cestovních průvodcích, v seznamech inventáře nebo třeba v návodech k sestavení nějakých předmětů. Ve filmu tuto deskripci

<sup>27</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 16.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 10.



vytvářejí kostyméři, navrhovatelé výpravy a jim podobní, ti rozhodují, jak bude film vypadat, jací budou zvoleni herci, kostýmy, výprava atp.

Filmové adaptace obvykle vycházejí z popisů, které jsou použity v jejich literárních předlohách, nemohou však zaručit, že divák všechny zobrazené detaily zaregistruje, pokud na ně kameraman nedá větší důraz. „Film nám dává plnost bez specifčnosti,“ píše Chatman, „jeho deskriptivní nabídky jsou zároveň vizuálně bohaté a verbálně chudé.“<sup>29</sup> Pokud nejsou deskripce ve filmu podpořeny hlasem vypravěče nebo v dialozích, či zaměřením kamery, nemohou filmové obrazy zaručit, že bude divák schopen pojmenovat všechny jejich části.

Pokud je naopak deskripce v literatuře nedostatečná, film si ji musí utvořit podle sebe. Literární narativ má v jistém směru nad vizuálními detaily určitou moc, moc neutrality, kterou film nikdy mít nemůže. Román může jednoduše říci: „Byla se projít“, a nechá nespécifikovaný vzhled oné osoby, stejně tak styl její chůze a místo, kde se procházela. Film je nucen vše specifikovat, vytvořit konkrétní osobu s určitým vzhledem a v určitém prostředí, dokonce i v určité denní době. Literární narativ může tajit deskripce tak dlouho, jak bude autor chtít.<sup>30</sup>

Z toho všeho vyplývá, že je film schopný převést literární deskripci na plátno. Avšak filmové deskriptivní detaily, na rozdíl od těch literárních, nejsou narýsovány, jsou prezentovány jakoby mimochodem jako položky pro eventuální pozornost a záleží jen na vnímavosti diváků, jak velké množství deskripce zaregistrují.

### 1. 3. 3. Argument

Argument se v literatuře běžně objevuje ve službách narativní fikce, kterou mohou být bajky, alegorie, či různá podobenství. Filmové adaptace této literatury byly běžné především v počátcích kinematografie, „rané filmy moralizovaly,“ píše Chatman, „a často polopaticky vyjadřovaly svá poselství dialogem či dokonce komentujícími titulky a bývaly

---

<sup>29</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 45.

<sup>30</sup> Jako příklad takového románu uvádí Chatman *Francouzovu milenkou* (J. Fowles, 1969), kde po celou první kapitolu čtenář neví, o kom je řeč, ví jen, že se jedná o dvě osoby, ale až na konci kapitoly se dozví, že je to muž a žena. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 47.

založeny na bajkách (například rozkošná animovaná adaptace *Jednorožce v zahradě* Jamese Thurbera z *Bajek naší doby*) a na alegoriích (jako je *Zvířecí farma* Georgea Orwella).<sup>31</sup> Pro komerční filmy však tato explicitní argumentace běžná není. Když už je argument ve filmu obsažen, většinou ho vysloví filmový vypravěč, u filmových postav je to méně časté a nejvzácnější jsou případy, kdy celý film, jak svoji vizuální, tak i verbální stránkou, vyznívá stylem argumentu se všemi jeho premisami a důkazy.<sup>32</sup> Tímto způsobem mohou vyznívat samozřejmě filmy dokumentární, s narativními filmy se může argument jevit jako zdánlivě neslučitelný. Neslučitelný s nimi ale samozřejmě není. Z mnoha fikčních filmů může vyplynout poselství, které můžeme chápat v jistém slova smyslu jako argument. Příkladem může být adaptace Erbenovy *Kytice*, které se budeme věnovat později, a ve které má v podstatě každá balada jisté poselství.

Pokud má film přinášet nějaký argument v podobě poselství je vhodnější nasměrovat publikum takovým směrem, aby si dané poselství mohlo vydedukovat samo, než aby ho film podal explicitně, skrze vypravěčův hlas nebo hlas postav. Divák má radost z objevení zdánlivě skrytého poselství. Výjimku však tvoří pohádky, kde je naopak vhodné zvolit explicitní vyjádření argumentu, neboť dětský recipient nemá tak vysoce vyvinuté deduktivní schopnosti jako recipient dospělý.

Díky Chatmanově naratologickému zkoumání jsme se tedy přesvědčili o tom, že narativ, deskripce i argument mohou být vyjádřeny nejen literaturou, ale i filmem. Zatímco literatura má tyto schopnosti sama ze své podstaty, film je nucen dané textové typy „ukázat“ s pomocí svých vyjadřovacích možností.

#### 1. 4. Sémiotika filmu

Problém přepisu jednoho znakového systému (literární dílo) do druhého (film) je zkoumán v rámci sémasiologie, tedy v rámci vědy o znakových systémech a významu slov. Z tohoto hlediska na film nahlíží Marie Mravcová ve své knize *Literatura ve filmu*: „O filmu se [...] uvažuje jako o jednom z audiovizuálních systémů, které nabyly ve 20.

<sup>31</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 60.

<sup>32</sup> Chatman jako příklad takových filmů uvádí dokumentární *The River* (P. Lorentz, 1938) a sovětské snímky z let 1925 až 1930, které jsou svoji podstatou didaktické a přesvědčující, s argumenty odvolávajícími se na příklady. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 60.

století převahy nad kulturou verbální, dominující ještě ve století minulém, a které působily a působí na zesilování kolektivní recepce a na utváření kolektivní paměti.<sup>33</sup> A dodává, že film z hlediska sémasiologie představuje smíšený komunikát, přičemž můžeme dnes chápat etapu němé kinematografie jako systém neúplný s nedovyvinutými výrazovými možnostmi.

Dále se autorka zabývá tím, jak sémiologové vykládají filmový přepis. V případě sémiologického překladu pochopitelně nelze hledat ekvivalenty na úrovni materiálu, co slovo, to fonofotografický záznam, ale až na rovině větších významových celků. Sémiologové vnímají filmový přepis jako intersémiologický překlad, to znamená jako překlad jednotlivých významů, ne jednotlivých slov. Tedy překlad smyslů, a pokračuje: „Tento překlad spočívá: 1) ve výběru adekvátních znaků; 2) v jejich tvořivé kombinaci (strukturaci). Zjednodušeně řečeno, znamená tedy intersémiotický překlad literární dílo – film přenos významů z komunikátu, jehož materiálem je fonofotografický záznam, poskytující jakési ‚kvádry skutečnosti‘.“<sup>34</sup> To se dá dále zjednodušit tak, že zatímco slova jsou abstraktní znaky navozující představu, filmový obraz nám ukazuje smyslově konkrétní realitu. A tato konkretizace slov podle Mravcové „představuje jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, způsobuje automaticky významové posuny, redukci významově ideové vrstvy předlohy, potlačení, ne-li popření její interpretační otevřenosti atp.“<sup>35</sup> Konkretizace však může pozitivně působit na chápání textu. V některých případech film svoji konkretizací obohatí lidskou situaci obsaženou v příběhu, protože umožní její bezprostřednější spoluprožití.

Mravcová<sup>36</sup> stejně jako Chatman předpokládá, že literatura i film mají schopnost vyprávět příběhy. Obě média totiž disponují souborem kódů sloužících k vyjadřování. Podstatou filmového jazyka jsou jednotlivé záběry, které mají stejnou funkci jako věty v jazyce. Záběr deštníku neznámá jednoduše „deštník“, ale přinejmenším „Zde je deštník.“ Slovní zásoba jazyka je sice v konkrétním čase omezená, ale v neohraničeném čase lidstva se neustále rozvíjí a proměňuje, tudíž je vlastně neomezená. Podobně je tomu i se zásobou filmových obrazů, ta je ohraničena jen formami existence skutečnosti, což znamená, že je také prakticky neomezená, protože i skutečnost se stále vyvíjí a proměňuje.

---

<sup>33</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990, s. 10.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 11.

Film ale není jen samotným sdělovacím systémem, ale především jeho realizací. Z lingvistického pohledu bychom tento vztah mohli přiřadit ke vztahu mezi jazykem (*langue*) a promluvou (*parole*). Podobně jako je jazyk realizován promluvami i film je realizován filmovou řečí.

## 1. 5. Filmový vypravěč

V předchozích kapitolách jsme narazili na společnou vlastnost literatury a filmu vyprávět příběhy. Kdo a jakým způsobem vypráví ve filmu? To je otázka, na kterou budeme hledat odpověď v této kapitole.

Filmy se od literatury liší tím, že nám příběhy spíše „ukazují“, než aby nám je „popisovaly“. Zatímco při četbě prózy jsme nuceni si řadu věcí vysvětlit sami, filmy to většinou udělají za nás. Některé filmy však disponují filmovým vypravěčem, který publikum provází dějem, vysvětluje a komentuje obrazy na plátně. Na jedné straně existují filmy, pro které je zastoupení vypravěče nemyslitelné, na straně druhé jsou takové filmy, ve kterých by nebylo možné srozumitelně sled událostí bez vypravěčova verbálního projevu předložit.<sup>37</sup> Důvodem k odmítnutí filmového vypravěče bývá právě to, že film jenom „ukazuje“, nevypráví příběh ve smyslu románové narace.

### 1. 5. 1. Filmový vypravěč Seymoura Chatmana

Chatman vychází z názoru, „že každý narativ je z definice dílem narace – což jest, narativně prezentován – a že narace, narativní prezentace, má za následek činitele, dokonce i když činitel nenesé žádné znaky lidské personality.“<sup>38</sup> Čímž otevírá cestu k pojetí filmového vypravěče jako neosobního činitele. Tento vypravěč není člověk, jedná se pouze o jeho hlas, proto označení činitel, neboť činitelé nemusí být lidé. Strukturu tohoto neosobního činitele odhalují části zvukového a vizuálního kanálu, kterými jsou hudba, hluk, rekvizity, herci, střih atd. Filmového vypravěče tedy budeme chápat v souladu s Chatmanovou koncepcí jako rozmanitého a všudypřítomného činitele. Na rozdíl od vypravěče literárního, který v jistých situacích děj i postavy komentuje, je ten filmový

<sup>37</sup> Příkladem může být film *Marketa Lazarová* F. Vláčila (1967).

<sup>38</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 115.

vždy pouze technický nástroj tvořený komplexem variant ve zvukovém a vizuálním kanálu.<sup>39</sup>

K upřesnění pojmu filmového vypravěče nám poslouží jeho srovnání s implikovaným autorem. Chatman o tomto autorovi píše: „Tento autor je implikovaný, tj. rekonstruovaný čtenářem narativu. Nejedná se o vypravěče, ale spíše o princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu, který namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmito postavám, právě těmito slovy, nebo v těchto obrazech.“<sup>40</sup> Implikovaný autor je tedy strategie vyprávění, či intence textu. To, co v textu náleží ostatním aktérům vypravování (vypravěč, postavy), se děje z vůle tohoto implikovaného autora, neboť „implikovaný autor nemá ‚hlas‘. Implikovaný autor pouze zplnomocňuje ostatní, aby ‚mluvili‘.“<sup>41</sup> Postavy tak promlouvají v textu díky implikovanému autorovi, který jim dává jisté poznání situace a zároveň vytváří jejich charakter v souladu se záměrem textu. Stejně tak vypravěč je nástrojem implikovaného autora, který používá k dosažení svého záměru. Proto Chatman vypravěči přisuzuje pouhou zprostředkovatelskou úlohu: „Je třeba rozlišit mezi tím, kdo vypráví text a kdo (nebo principiálně co) ho vymýšlí. V tomto modelu je implikovaný autor inventor a vypravěč je ‚mluvčí‘: tj. artikuluje slova, která mu přisoudil implikovaný autor.“<sup>42</sup> Tímto odlišením vypravěče a implikovaného autora nabízí Chatman vhodný pojmový aparát k popsání procesů, které proběhly v rámci filmové adaptace. Zatímco vypravěč i jeho kompetence se se změnou média mění, záměr implikovaného autora může zůstat stejný.

### 1. 5. 2. Filmový vypravěč Petra Bubeníčka

Bubeníček se filmovým vypravěčem zabývá ve studii *Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla*<sup>43</sup> a vychází ze zjištění S. Kozloffové, podle které je hlas (voice) narativní instancí, jejíž vyprávění nebo komentář slyšíme, a pozici tohoto hlasu vystihuje termín *nad (over)*, který znamená, že je vypravěč nad obrazem, nevidíme jej.

<sup>39</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s 132-133.

<sup>40</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel.: Milan Orálek. Brno : Host, 2008, s. 154.

<sup>41</sup> CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 85.

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> BUBENÍČEK, Petr. Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla. In JEDLIČKOVÁ, A., SLÁDEK, O. (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 142.

Tento neviditelný řečník je umístěn v jiném prostoru a čase a právě díky tomu, že je vzdálen od přítomnosti představovaného světa na plátně, disponuje určitým nadhledem a může být zdrojem ironického vyprávění a glosování.

Bubeníček<sup>44</sup> rozděluje vypravěče na heterodiegetické, kteří vyprávějí o událostech, jakých se neúčastní, a homodiegetické, ti se popisovaných událostí účastní. Homodiegetičtí vypravěči bývají často i jednou z postav filmového příběhu.

Heterodiegetický vypravěč se vyskytuje ve filmové adaptaci Vančurovy *Markety Lazarové* (F. Vlácil, 1967). Vypravěčský hlas patří jakémusi muži, který dobře zná příběh z mladoboleslavského kraje. Z jeho projevu vyzařuje radost z vyprávění a nadšení z předávaného příběhu. Bez něho by byl film ochuzen.

Za homodiegetického vypravěče můžeme označit Miloše Hrmu, postavu z Hrabalovy adaptované prózy *Ostře sledované vlaky* (J. Menzel, 1966). Miloš Hrma je současně hlavní postavou filmu a vypravěčem, který „žakovsky věrným hlasem“<sup>45</sup> hovoří o sobě, o své slavné rodině a železniční kariéře. Tento vypravěč je zároveň ironický, neboť obrazy, které se na plátně objevují při jeho vyprávění, nejsou takové, jak popisuje. Jeho upřímně vážné vyprávění je na plátně posunuto do komičtější roviny.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> BUBENÍČEK, Petr. Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla. In JEDLIČKOVÁ, A., SLÁDEK, O. (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 143.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>46</sup> Příkladem může být již úvodní scéna, ve které se Miloš vážným hlasem představuje, ale na plátně se přitom objeví krajně nejistý, polosvlečený mladík.

## 2. Kýč

Následující část práce je zasvěcena pojmu kýč a teoretickým aspektům s ním spojených. Získané poznatky se budeme snažit aplikovat na konkrétní filmovou adaptaci, které se budeme věnovat ve třetí části.

Kniha *Umění a kýč* Tomáše Kulky je zřejmě nejucelenější studií o kýči, která byla v Čechách kdy publikována. Kulka v ní mimo jiné reflektuje spor o historické ukotvení kýče. On sám je přesvědčený o tom, že kýč existuje tak dlouho, jako existuje i samotný špatný vkus. A ten odjakživa provází dějiny umění.

Pojem kýč je pojmem relativním a těžko uchopitelným – co bylo kýčem včera, nemusí jím být dnes a co je kýčem dnes, nemusí jím být i zítra. V důsledku toho se může zdát, že kýč je ryze subjektivní prostředek klasifikace. Nad tím, do jaké míry závisí kýč na subjektivním hodnocení jedince se zamýšlí i Kulka: „To, že pojem ‚kýč‘ potřebujeme, prostě se [...] subjektivní interpretací nejde dohromady.“<sup>47</sup> Kýč potřebujeme jako jednu z možností klasifikace věcí, a pokud ho budeme vnímat takto, musíme předpokládat určitou stabilitu jeho použití.

Kulka si je vědom toho, že vymezování a vysvětlování kýče je práce obtížná a není jednoduché dojít čistě objektivních závěrů, jelikož každý má jiný vkus, co někdo označí za kýč, druhý tak označit nemusí. Co jeden shledá uměleckým dílem, druhý může shledat kýčem. Podle Kulky<sup>48</sup> se všeobecně předpokládá, že kýč je umělecky defektní, každý si je vědom negativních konotací, spojených s tímto pojmem. Kdokoli pojmu kýč užívá, vyjadřuje tak pejorativní soud o daných věcech. Z toho všeho vyplývá, že Kulka kýč vnímá jako estetickou kategorii.

### 2. 1. Etymologie kýče

Eco ve své knize *Skeptikové a těšitelé*,<sup>49</sup> která je tématicky sjednocenou sbírkou esejů zabývajících se masovou kulturou, uvádí, že slovo kýč pochází z německého „der Kitsch“.

---

<sup>47</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 15.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>49</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995, s. 76.

Tento výraz je podle Eca sice nepřeložitelný, ale zároveň tak přesný, že ho převzaly i jiné jazyky.

Dále Eco zmiňuje Ludwiga Giezsze,<sup>50</sup> heidelberského filozofa rumunského původu, který ve své knize *Fenomenologie kýče* (1954) nabízí dva možné výklady tohoto výrazu. První výklad hovoří o meklenburském nářečí, ve kterém prý existovalo sloveso „kitschen“, které v překladu znamená „sbírat bláto na ulici“, případně „falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný“. Z „kitschen“ vyplynulo sloveso „verkitschen“, které znamená „prodávat lacino, zlevnit, znehodnotit“, či přímo „nacpat někomu něco, co absolutně nepotřebuje.“ Což bylo jen kousek od německého „der Kitsch“. Podle Giezszoova druhého výkladu by měl výraz kýč pocházet z druhé poloviny 19. století, kdy američtí turisté toužili v Mnichově levně koupit obrazy, proto žádali skicu, tedy anglicky „sketch.“ A odtud měl údajně vzejít německý výraz pro hrubý umělecký brak, určený kupcům, kteří chtěli získat estetická díla co nejlaciněji.

Kulka navíc přidává i poznámku o možném francouzském původu tohoto slova, podle které vznikl kýč inverzí francouzského výrazu „chic“.<sup>51</sup>

## 2. 2. Historie kýče

Otázka samotného vzniku kýče je dalším bodem této části. Je možné kýč historicky datovat? Objevil se v 19. století nebo je starý jako umění samo? V Kulkově studii se dočteme, že většina autorů, kteří se touto otázkou zabývají, se přiklání k názoru, že kýč je jev poměrně mladý a nedávný. Tito autoři, kteří se zajímají především o sociologické aspekty kýče, zastávají názor, že podmínky k vytvoření kýče, tak i jeho obliby dozrály až v době moderní. Mezi takovéto autory řadí Kulka například Clementa Greenberga, Johna Morrealla a Jessicu Loy.<sup>52</sup> Ti zasazují vznik kýče do souvislosti se vznikem středních vrstev a buržoazie, s přílivem venkovského obyvatelstva do měst, s úpadkem aristokracie, s rozvojem technologií a se vznikem sériové výroby.

---

<sup>50</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995, s. 76.

<sup>51</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 17.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 27.



Existují i autoři, kteří se více než o sociologické aspekty kýče zajímají o aspekty umělecko-historické a estetické. Ti považují kýč za odnož romantismu. A jelikož romantismus zdůrazňuje dramatické efekty, patos a sentimentalitu, sdílí tak s kýčem určité podstatné rysy. Mezi autory, zastávající výše zmiňovaný názor, řadí Kulka například Hermanna Brocha.<sup>53</sup>

Tyto dvě naznačené linie autorů se vzájemně propojují, doplňují a shodují se na počátku vzniku kýče, který datují do druhé poloviny 19. století, neboť není známo, že by tento termín byl kdy použit dřív. Popřít však existenci kýče před 19. stoletím by bylo příliš odvážné, neboť špatný vkus, stejně jako špatný úsudek, jsou tak univerzálními a běžnými lidskými nedostatky, že si lze jen stěží představit, že by se objevily až v posledním a předposledním století.

### 2. 3. Úspěch kýče

Kýč se stal nedílnou součástí naší kultury a najdeme ho prakticky všude – umělé květiny, sádroví trpaslíci na zahradách, líbivé fotky kořat, štěnat a nemluvnat v roztomilých oblečcích – to vše jsou typické příklady kýče, které mají schopnost upoutat na sebe pozornost mnoha lidí. Z toho důvodu bychom mohli říci, že je kýč úspěšný, přičemž podstata jeho úspěchu tkví v jeho přitažlivosti, líbivosti a podbízivosti. Kulka ve svých úvahách o kýči dochází ke dvěma bodům: „[...] 1) kýč má nespornou masovou přitažlivost; 2) přes tuto přitažlivost je (umělecky vzdělanou elitou společnosti) považován za defektní.“<sup>54</sup> A tyto body vyvolávají dvě otázky, které s výše uvedeným korespondují: 1) V čem tedy spočívá líbivost a přitažlivost kýče?; 2) V čem spočívá jeho umělecká defektnost? Mezi tím, že je kýč líbivý a zároveň esteticky defektní je jakýsi rozpor. Je-li líbivost kýče líbivostí estetickou, proč by měl být kýč esteticky bezcenný?

Kulka<sup>55</sup> se snaží tyto otázky zodpovědět. Co se týče líbivosti kýče, kýč se líbí těm, kterým se líbí sám o sobě, jeho konzumenti v něm nehledají něco vyššího, nezajímá je věhlas a reputace jeho tvůrce, zajímá je samotný kýčovitý objekt. Shledávají ho esteticky pozitivním, proto je ale stále nejasné, proč je kýč esteticky nehodnotný, defektní. Zamysleme-li se nad tím, dojdeme k závěru, že jeho líbivost nespočívá v jeho estetických

<sup>53</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 27.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 35.

kvalitách, ale v jeho emocionální vlezlosti. Můžeme ho tedy vnímat jako parazita umění, jakoby byl do umění vložen, coby cizí těleso. Případně na něj můžeme nahlížet jako na cosi, co se objevuje vedle umění, ale do umění nespadá. Neměli bychom ho tedy považovat za formu špatného umění. Kýč tvoří svůj vlastní uzavřený systém, avšak jeho hranice jsou neostré.

## 2. 4. Definice kýče podle Tomáše Kulky

Mnoho lidí výrazu kýč běžně používá ke klasifikaci věcí, což působí dojmem, jakoby byl jeho význam jasný. To je ovšem jen zdánlivý dojem, podle Kulky definovat kýč nelze, protože „estetické pojmy, jsou svou podstatou pojmy otevřené, což znamená, že pro jejich použití nemůžeme nikdy stanovit nutné a postačující podmínky.“<sup>56</sup>

Milan Kundera umně vystihuje kýč ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (1985), jeho popis nám pomůže kýč pochopit: „Kýč vyvolává těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: Jak je to krásné být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.“<sup>57</sup> Důležitým znakem kýče je tedy jeho citový náboj, kterým musí bezesporu disponovat, aby vyvolával emoce. Témata, jež jsou kýčem tradičně zobrazována, jsou všeobecně považována za krásná (jako příklad můžeme uvést západy slunce, květiny, švýcarské vesnice, milence, koně) a roztomilá (lidská a zvířecí mláďata), případně i jinak citově zbarvená (plačící děti, zvířecí mláďata s lítostivým výrazem). Závislost kýče na citovém náboji tématu je také vysvětlením pro to, že kýč zpravidla nebývá abstraktní. Abstraktnost většinou nedokáže vyvolat jednoznačnou a okamžitou emocionální odezvu.

To, že kýč nemá snahu vyvolat nové emoce, nové potřeby a nevzbuzuje nová očekávání, je dalším důležitým Kulkovým<sup>58</sup> zjištěním. Cílem kýče je uspokojit ty potřeby, které máme všichni a jelikož se chce kýč zavděčit všem, musí najít jednoho společného, univerzálního příjemce. Z toho důvodu používá univerzální motivy, o kterých už jsme se zmiňovali výše, jako je rodina, příroda, láska apod. Kulka<sup>59</sup> poukazuje také na to, že vedle univerzálního kýče existují i jeho vyhraněnější druhy. Zmiňuje se o kýči křesťanském

---

<sup>56</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 39.

<sup>57</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto : 68 Publishers, 1985, s. 228.

<sup>58</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 44.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 45.

(plastová Jezulátka, panenky Marie a ukřižovaní Ježíšové), komunistickém (nadšení pracující dělníci a usměvavé kolchoznice) a nacionalistickém (ten je spojován s národními symboly a vůdci). „Vlastenectví,“ cituje Kulka slova Václava Černého, „bylo odjakživa zlatým dolem kýče, kýče všeho druhu, písemného, zpívaného, dramaticky představovaného, malovaného, tesaného, z kvádrů stavěného, pro mladé i staré: zde více než kde jindy bylo probouzení lásky k národu výnosným řemeslem.“<sup>60</sup> Jak tedy vidíme, kýč může zobrazovat nejrůznější témata. Vždy ale musí platit, že příjemce kýče není k tématu citově lhostejný.

I přesto, že Kulka tvrdí, že nelze kýč jednoznačně definovat, přeci jen se snaží popsat jeho nejdůležitější vlastnosti. Z výše řečeného nám vyplývá první nutná podmínka kýče: „Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj.“<sup>61</sup>

Další podmínkou kýče, kterou Kulka<sup>62</sup> uvádí, je jeho jednoznačná identifikovatelnost. Kýč musí být ztvárněn realistickou metodou, aby pro jeho konzumenta nebylo obtížné jej rozpoznat. Futuristická či kubistická ztvárnění kýče by byla obtížně pochopitelná. Musí být na první pohled jasné, co nám chtěl tvůrce svým výtvozem sdělit. Z toho důvodu má kýč obvykle velmi banální obsah.

A třetí podmínkou kýče podle Kulky<sup>63</sup> je jeho neschopnost obohacovat asociace spojené se zobrazeným tématem. To znamená, že by neměl obsahovat žádné nejasnosti, žádné skryté významy. Musí mít jen jednu interpretaci, kterou příjemcům vnutí. To, co v něm příjemce uvidí na první pohled, je vše, co v něm vidět lze. Kýč musí být naprosto explicitní.

Jako doplnění ke zmiňovaným podmínkám Kulka dodává: „Pojetí kýče musí být dostatečně flexibilní, neboť jeho použití v různých historických obdobích a v různých společnostech se mohou podstatně lišit. To, co dnes nazýváme kýčem, nebylo třeba za kýč považováno před sto lety nebo ve společnosti, která se od naší kulturně liší. Dnešní a včerejší kýč, právě tak jako zdejší a tamější, se mohou též značně lišit.“<sup>64</sup>

<sup>60</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994, s. 45.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 59.

## 2. 5. Definice kýče podle Umberta Eca

Kulkova studie nazírá na kýč z estetického hlediska, zatímco Ecovo hledisko bychom snad mohli nazvat hlediskem sociologickým, poněvadž Eco se nezabývá v tak velké míře estetickými vlastnostmi kýče, ale spíše zkoumá jeho vliv na komerční publikum a především se zaměřuje na problém, v čem spočívá masová přitažlivost kýče.

„Nevkus,“ píše Eco, „postihl osud, který Croce naopak považoval za typický pro umění: každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymežit a definovat.“<sup>65</sup> Z čehož vyplývá, že hojně vyskytování nevkusu mohou někteří považovat za typickou vlastnost umění. Každý je schopen rozpoznat nevkus podle svého vlastního instinktu, k tomu, že něco shledáme nevkusným, nás dožene obvykle podrážděnost, která vzniká jako reakce na nějakou příliš zjevnou disproporci nebo na něco zcela nemístného. Rozdíl mezi uměním a kýčem pak podle Eca tkví v tom, že zatímco umění vytváří příčiny pro efekt, kýč servíruje rovnou efekt.

Eco<sup>66</sup> za hlavní vlastnost kýče považuje jeho schopnost nabídnout svému konzumentovi již předem vytvořený a okomentovaný cit, který je připraven být okamžitě použit. Aby autoři kýče dosáhli vytvoření těchto hotových citů, používají určitých prvků a motivů, které jsou obdařeny tzv. citovou fámou, čímž má autor na mysli, že na diváky působí takovéto prvky objektivně emotivně. Mezi tyto emotivně zabarvené objekty patří, jak už jsme zmiňovali výše, přírodní úkazy (bouře, duha, západ slunce atp.), lidská a zvířecí mláďata atd.

Eco také popisuje dvojznačnou roli konzumenta kýče. Na jednu stranu s ním soucítí, protože v životě po těžké práci může nastat potřeba očištného efektu, takže na sebe např. divák v kině nechává působit předem vybrané emoce jako jsou strach, napětí, či láska. Nebezpečí ovšem může nastat, pakliže jsou tyto prefabrikované „emoce pro emoce“ základním vztahem člověka k umění. Konzumenti kýče tedy obvykle vyhledávají kýč pro jeho jednoduchost, nechtějí se namáhat se složitými interpretacemi uměleckých děl. Kýč neobtěžuje své publikum poznáním, pouze ho podrobuje efektu, když mu nabízí krásu a

<sup>65</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995, s. 75.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 78.

emoce. Z toho důvodu chápe Eco<sup>67</sup> kýč jako prostředek, kterým se lze snadno kulturně prosadit u širokého publika, konzument si namlouvá, že mu je předložen originál, a zatím mu je předvedena pouhá imitace.

Z Ecova díla vyplývá, že se kýč stává výraznou vlastností masové a zejména potom konzumní kultury. Původně se tento pojem vztahoval pouze na malířství, postupně se však rozšířil do všech oblastí umění (sochařství, hudba, literatura, film atp.) a dnes je běžně užíván ve všech odvětvích umění i mimo ně. Důkazem toho, že se kýč rozšířil do všech oblastí lidského života, je samotná současná společnost, která pojmu kýč každodenně používá jako hodnotícího prvku.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995, s. 81.

<sup>68</sup> Příkladem mohou být různé internetové recenzi články typu: *Sněhurka a lovec s Theronovou je nesnesitelný kýč ...* (2012), *Tyrolská hospůdka: křivoklátský kýč se skvělými knedlíky* (2012) atp.

### 3. Kytice literární a filmová

Následující část bakalářské práce bude věnována literární a filmové *Kytici*. Nejprve se budeme snažit interpretovat Erbenovu sbírku balad, následně její filmovou adaptaci s tím, že obě média také porovnáme, pokusíme se najít jejich společné a rozdílné prvky a zároveň se pokusíme odhalit znaky kýče ve filmové adaptaci.

#### 3. 1. Kytice literární

K interpretaci a hlubšímu proniknutí do problematiky literární *Kytice* použijeme studii Václava Vaňka *Strom v Erbenově Kytici*, předmluvu Jana Petrmichla ke *Kytici* z roku 1953, a slova Václava Bolemíra Nebeského, českého obrozeneckého básníka, které citoval František Tenčík v *Kytici* z roku 1976.

Básnická sbírka *Kytice* Karla Jaromíra Erbena obsahuje třináct umně seřazených básní,<sup>69</sup> první polovinu tvoří starší balady, druhou polovinu balady novější. Obě tyto skupiny spolu korespondují. Podkladem díla je filozofický názor o pevné zákonitosti a spravedlnosti, o věčné obnově i návratu všeho, co je dočasně ztraceno, a víra v pevné kroky osudu. Co se má stát, stane se.

Básně jsou psány v duchu ohlasové poezie, tedy poezie, která čerpá inspiraci v lidové kultuře a slovesnosti, zejména potom v lidových pověstech a písních, jimž se jak svoji formou, tak i obsahem podobá. Snad nejznámějším autorem ohlasových básní 19. století byl František Ladislav Čelakovský, který, jak píše Petrmichl v předmluvě ke *Kytici* z roku 1953, se stal i vzorem pro samotného Erbena. Petrmichl poukazuje na rozdíly mezi básněmi těchto dvou spisovatelů, které jsou patrné už při letném srovnání: „Jestliže Čelakovský vidí lidový svět sociálně mnohem ostřeji, historicky pravdivěji, jestliže se nebojí propůjčit svému lidovému charakteru také protifeudální, protipanský postoj a vzdor, usiluje Erben na zúžené sociální základně svých lidových postav naopak o to, aby prohloubil jejich psychologii a aby odhalil jejich nejintimnější a zároveň i lidsky nejobecnější vztahy, jakými jsou například láska a mateřství.“<sup>70</sup> Erben prosté přejímání lidových písní a jejich napodobování odmítá a dává přednost originální umělecké tvorbě.

---

<sup>69</sup> První vydání z roku 1853 obsahovalo dvanáct básní (*Kytice z pověstí národních*), druhé vydání z roku 1861 se rozrostlo o báseň třináctou – Lilií a zároveň o oddíl Písňe a Poznamenání, což byly Erbenovy poznámky.

<sup>70</sup> PETRMICHL, Jan. *Kytice květů nevadnoucích*. In ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1954, s. 11-12.

Přesto se jeho nadšení pro lid, inspirace v pradávnych mýtech a víra v zázraky v *Kytici* nezaprou.

Jednotlivé básně Erbenovy *Kytice* nemají bližší časové určení, nevíme, v jakém století, či dokonce v jakých letech se odehrávají, což nelze vyčíst ani z jejich kontextu, navíc jednotlivé příběhy balad jsou univerzální a mohou je prožívat lidé v kterékoli lidské době. Díky tomu a zároveň i díky výrazně dějovým básním, psaných svižnou a dynamickou rukou, je sbírka stále přitažlivá i pro dnešní čtenářské publikum, o čemž svědčí i dlouhá řada reedicí.<sup>71</sup> Čas ani prostředí nejsou tedy ve sbírce rozhodující, důležitý je etický rozměr jednotlivých básní. Erben v nich rád připomíná pomíjivost dění, střídání ročních období na pozadí lidských osudů. Tím a zároveň i tematikou českého venkova a lidovými tradicemi si dokázal Erben získat mnoho nadšených čtenářů již v nelehké době národního obrození. I Erbenův současník Václav Bolemír Nebeský, český obrozenecký básník, byl sbírkou nadšený: „V němém čase nynějším, kdy zpěvectvo české tak smutně umlklo, musí se sbírka tato v básnické roucho oděných pověstí národních s opravdovou radostí uvítati.“<sup>72</sup> Některým časem, který Nebeský zmiňuje, je myšlena vláda rakouského ministra Alexandra Bacha, která začala tři roky po násilném potlačení pražské revoluce v roce 1848 a téměř celé desetiletí sužovala český národ.

I dnes, o dvě století později, se *Kytice* stále těší oblibě, ale zřejmě to už nebude kvůli národnímu vyznění sbírky, ale spíše díky atraktivním dějům balad. Na atraktivnosti sbírce přidává děsivá atmosféra jednotlivých básní, kterou mají čtenáři zkrátka rádi, a se kterou souvisí i výskyt oblíbených nadpřirozených bytostí, jakými jsou Vodník, Polednice nebo třeba znovuoživlí umrlci. Svoji morbidností, hororovostí a zároveň pohádkovostí si Erbenovy básně získaly nejednoho obdivovatele. Ale ne jen díky výše uvedenému je *Kytice* tolik populární, čtenáře jistě zaujme i jednání postav, ať už se rozhodují správně nebo špatně, otázka viny a trestu, problém mateřské lásky, vztah mezi mužem a ženou. Všechna tato témata jsou nadčasová, tudíž stále vyhledávaná, navíc je čtenář vtážen do děje živými, dramatickými dialogy a v neposlední řadě ke čtivosti sbírce přispívá i pravidelný verš, kterým jsou balady napsány, a hojný výskyt zvukomalebných prostředků. Pro příklad můžeme uvést verše *Zlatého kolovratu*: „Vrrr – zlou to předeš nit! / Přišla jsi

---

<sup>71</sup> Podle souborného katalogu Národní knihovny České republiky byla sbírka vydána bezmála stokrát včetně výborů.

<sup>72</sup> NEBESKÝ, Bolemír, Václav. Podle: TENČÍK, František. *Kytice Karla Jaromíra Erbena*. In ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 141.

krále ošidit: / sestra tvá v lese, v duté skále, / ukradla jsi jí chotě krále – / vrrr – zlá to nit!<sup>73</sup>

### 3. 1. 2. Václav Vaněk a jeho interpretace Kytice

V následujících odstavcích budeme vycházet ze studie Václava Vaňka *Strom v Erbenově Kytici* a pokusíme se s její pomocí načrtnout základní problematiku této sbírky. Vaňkova studie je rozdělena do tří částí. V první části se Vaněk pokouší vymezit základní časoprostorové konstanty *Kytice* ve srovnání s Máchovým *Májem*. Ve druhé části rozebírá úlohu ženy jako hlavní postavy jednotlivých básní. Třetí část věnoval *Věštkyni*, básni nejodlišnější od všech ostatních, a časovým konstantám, které jsou ve sbírce použity. Jeho přístup k interpretaci je odlišný od dosud nejvýznamnějších rozborů sbírky, které jsou připisovány O. Fisherovi, A. Grundovi nebo třeba J. Dolanskému. Tito autoři, jak zdůrazňuje sám Vaněk,<sup>74</sup> se zabývali především dokumentací a upřesňováním látkových východisek a vzájemných souvislostí námětů a motivů jednotlivých básní sbírky.

Důležitým faktem, který nelze při rozboru Erbenovy sbírky opomenout, je různý čas vzniku jednotlivých básní. Básně *Kytice* nevznikaly současně, v krátkém časovém úseku, vznikaly postupně v časovém horizontu celého čtvrtstoletí, proto není možné přistupovat ke každé básni stejným způsobem, je nutné brát ohledy na autorův literární vývoj, o jednotné autorské perspektivě nelze uvažovat, přesto jednotlivé balady působí dojmem, že spolu těsně souvisejí. „Čas,“ píše Vaněk, „prostor a celý svět Erbenovy *Kytice* lze považovat za vnitřně soudržný, koherentní, byť jistě ne (jako např. v případě Máchova *Máje*) za jednotný, amfiteátrově kontinuální.“<sup>75</sup>

Při srovnávání *Kytice* a *Máje* našel Vaněk<sup>76</sup> podstatný rozdíl mezi oběma díly, kterým je pohyb. *Kytice* překypuje pohybem, a to často velice intenzivním. Nejvýraznějšími „pohybovými“ básněmi jsou potom *Poklad*, jenž je celý o spěchu, běhu, a dokonce i letu („běží žena – ach neběží, / letí, letem ptáka letí“),<sup>77</sup> a *Svatební košile*, které jsou také celé o zběsilém běhu („A on vždy napřed – skok a skok, / a ona za ním, co jí krok“).<sup>78</sup> Dalšími básněmi, kde je pohyb tak nápadně zdůrazňován, a kde má i osudový význam, jsou *Zlatý*

<sup>73</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 61.

<sup>74</sup> VANĚK, Václav. *Strom v Erbenově Kytici. Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 173.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 172.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>77</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 22.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 37.



*kolovrat* („vstaň mé pachole, běž, je chvat [...]“),<sup>79</sup> *Polednice* („Pojď si proň, ty Polednice / pojď, vem si ho, zlostníka!“),<sup>80</sup> *Štědrý den* („půjdu, vezmu sekyru / prosekám ty ledy [...]“)<sup>81</sup> či *Vodník* („Půjdu matičko k jezeru [...]“).<sup>82</sup> Osudový je pohyb v těchto básních v tom smyslu, že předchází výrazné zlomové události, výrazné změně v životě jednajících postav. Zajímavé je, že i události, které nemají vyloženě dějový charakter, jsou ve sbírce popsány pohybem např. ve *Štědrém dni* („jede svatba řadem“).<sup>83</sup> A dokonce i samotné touhy a city postav jsou vyjádřeny prostřednictvím jejich pohybů, gest a činů.

Při ještě hlubší analýze dochází Vaněk k závěru, že pohyb znázorňovaný v *Kytici* vede po horizontu, který je neohraničený, otevřený do šíře<sup>84</sup> (*Svatební košile*: „ve světě širém, širokém,“<sup>85</sup> *Zlatý kolovrat*: „hledal a volal v širé lesy,“<sup>86</sup> *Dceřina kletba*: „po všem široširém světu“).<sup>87</sup> To ovšem není možné říci o pohybu vertikálním. Vertikální pohyb je na rozdíl od horizontálního docela nepatrný. Jeví se jako malý a unížený (*Svatební košile*: „Na stěně nízké světničky,“<sup>88</sup> *Poklad*: „kostelíček s věží nízkou“).<sup>89</sup> Ač je vertikální pohyb ohraničen, jedna z jeho rovin není nepropustná. Je to svět podzemí a vodní říše, mrtví na sebe upozorňují živé bytosti, jako například v úvodní básni *Kytici*, kde děti poznávají dech zemřelé matky, který se z jejího hrobu „prodral“ na svět. Z podzemí vycházejí démonické postavy – Polednice, a skrze vodní hladinu na svět přichází Vodník.

Kontrastem k děsivému a ne vždy zcela bezpečnému prostoru přírodnímu, jak můžeme vyčíst z Vaňkovy studie, je lidský příbytek,<sup>90</sup> bezpečné útočiště před nelidskými démony. Takovýto kontrast teplého pohodlného domova a mrazivé zimní noci je zřetelný například v básni *Štědrý den*: „Tma jako v hrobě, mráz v okna duje, / v světnici teplo u kamen; / v krbu se svítí, stará podřimuje, / děvčata předou měkký len.“<sup>91</sup> Ale i v dalších básních najdeme tyto kontrasty. Ve *Vodníkovi* je protipólem bezpečného domova nehostinná a chladná vodní krajina. Ve *Svatebních košilích* je podobně bezútěšný příbytek mrtvého milence: „Ach proboha, ten kostel snad?“ // „To není kostel, to můj hrad!“ // „Ten hřbitov

<sup>79</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 56.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>84</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 175.

<sup>85</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 34.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>90</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 177.

<sup>91</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 65.

– a těch křížů řad?“ // „To nejsou kříže, to můj sad!“<sup>92</sup> Bezpečí domova je někdy ohrožováno nelidskými bytostmi, které se občas snaží vniknout dovnitř, ale pokud je lidé přímo nepozvou dál, jako například v *Polednici*, není možné, aby se do lidského příbytku dostaly. Ale i tak jsou domovy lidí útočištěm chatrným (*Vodník*: „O půlnoci buch buch! zase / na ty dvěře zpukřelé“),<sup>93</sup> jejich životy jsou neustále ohrožovány ze strany nelidských sil, nikdy nejsou dostatečně zabezpečeny. Pokud lidé odeprou vstup do domu démonům, ti dají svůj vztek dostatečně najevo, příkladem nám mohou být košile rozsápané na kusy ve *Svatebních košilích*, a jako ještě výraznější příklad je možné uvést báseň *Vodník*, v jejímž závěru tento vodní démon vzteky usmrtí své vlastní dítě, když je permanentně odehnáván od domova, kde matka ukrývá svoji dceru a Vodníkovu ženu.

Smrtelníky v Erbenově básnické sbírce neodolatelně vábí svět démonů, ale pokud se mu dostanou příliš blízko, pokud překročí onu hranici mezi světem lidským a světem nadpřirozených bytostí, jsou za to patřičně potrestáni, stihne je většinou nějaký druh neštěstí, ze kterého málokdy vyvážnou nepozměněni. Potrestána je dívka, která nedokázala odolat zvláštní touze – Vodníkovi, potrestána je i dívka, která ve *Štědrém dni* chtěla odhalit svoji budoucnost v zamrzlé vodní hladině. Neštěstí stihá i ty, které si demony samy přivolaly. Matka rozrušená křikem, pláčem a neposlušným chováním svého dítěte přivolává Polednici proto, aby dítě postrašila a netuší, že její čin bude mít fatální následky, nebo i dívka, nevědic, že její milý je už po smrti, prosí pannu Marii, aby jí ho vrátila z dalekých cest, když se však milý objeví u jejího okna a ona zjistí, že je s ním něco v nepořádku, začne svých proseb litovat. V jiných baladách je trestem nenalezení posmrtného klidu. Tak je tomu ve *Zlatém kolovratu*, kde jsou zatraceny matka s dcerou, které toužily po smrti nevlastní dcery a sestry („Z hlavy jim oči vyňaty, / ruce i nohy uťaty: / co prve panně udělaly / toho teď na se dočekaly, / v lese hlubokém“)<sup>94</sup> a v *Dceřině kletbě*, kde už jen z názvu básně poznáme, že to dceřina matka nebude mít po smrti snadné („Kletbu zůstavuji tobě, / matko má! / kletbu zůstavuji tobě, / bys nenašla místa v hrobě, / žes mi z vůli dávala!“).<sup>95</sup>

Nepřehlédnutelnou složkou básnické sbírky je příroda a také zvířata. Vaněk ve své studii upozorňuje na nepřehledné množství domácích a divokých zvířat a na stejně široký

<sup>92</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 39-40.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 127.

repertoár rostlinného světa.<sup>96</sup> Podle pojmenování Vaňkovy studie je nám jasné, že autor vnímá postavení stromů v *Kytici* jako něco zvláštního, zajímavého, co by nemělo zůstat bez povšimnutí. „Mezi vši vegetací,“ píše Vaněk, „zaujímají zvláštní místo stromy. Nejen proto, že v horizontálně utvářeném světě *Kytice* jsou nápadné už svoji vertikálností, nezměnitelnou orientací vzhůru, ale i proto, že jsou nejvyššími reprezentanty rostlinného světa, jedinými, kteří přesahují člověka.“<sup>97</sup> Stromy mají v *Kytici* zajímavé postavení, jejich větve se napínají do nebe a jejich kořeny prorůstají do podzemního světa démonů a temných sil. Růst stromů je tedy propojením démonického světa a světa lidí (tento fakt je patrný například v básni *Holoubek*, kde z manželova hrobu vyrůstá dub, který představuje ztělesněného manžela, a na tomto stromu sedává holub, který svým vrkáním žaluje na mužovu ovdovělou ženu). Často ve sbírce narazíme na stromy zmnožené, čili les, ten bývá místem temným, nebezpečným pro lidské bytosti. Příkladem nám může být les ve *Zlatém kolovratu*, tento les je „širý“, což koresponduje s horizontálním vyzněním sbírky, navíc v něm hrozí setkání s „lítou zvěří“, či se na chladném místě může objevit „zlý had“. Zároveň je plný nepropustného houští, za které se schovávají ženy, při vraždění Dory. Torzo mrtvé dívky pak nějakou dobu spočívá zakryto v „hluboké pusté křovině“. V houštinách má přírodní vegetace nadvládu nad člověkem, ten se v nich lehce ztratí, dokonce může dojít k úplnému splynutí člověka a přírody, jako je tomu např. v *Záhořově loži* („hle! pařez veliký mezi ostružinou / hýbati se počne, a z mechu se šinou / dlouhá dvě ramena, k jinochu měřice, a nad rameny, jako smolné svíce / v mlhavé noci, dvě červených očí / zpod šedého mechu k němu se točí“).<sup>98</sup>

Pomoc a ochranu hledají lidské bytosti v křesťanském náboženství, prostřednictvím boha vznášejí své modlitby, prosby nebo i kletby, vyslyšeny jsou ovšem jenom zřídkakdy. Častější je případ, kdy opora ve víru lidem nepomáhá, například v *Polednici*, kdy matka v závěru básně zvolá: „Kriste Pane, / odpusť hříchy hříšníci!“<sup>99</sup> není vyslyšena a dítě, i přes její úpěnlivou prosbu, umírá. A modlitba dívky ve *Svatebních košilích* se vyplňuje ironicky, „mladého z ciziny“ ji panna Marie sice navrátila, ale v podobě mrtvého démona ze záhrobí. Víra tedy není člověku v Erbenově sbírce oporou, a pokud, tak nebezvýhradnou. Vaněk dává křesťanskou víru do souvislosti s přírodou.<sup>100</sup> Víra člověka většinou nezachrání, jen ve třech případech by se dal víře přiřknout spásný úděl –

<sup>96</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 179.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>98</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 94.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>100</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 182.

vyslyšené modlitby matky v *Pokladu*, bezmála celé století trvající Záhořova modlitba a dívčiny prosby ke všem svatým v závěru *Svatebních košil*. Ale všechny tyto situace mohou být jenom shodou náhod, záchrana a vykoupení v těchto případech mohou být výsledkem působení času, potažmo přírody, není zdaleka jisté, že by je uskutečnila lidská víra v boha. V *Pokladu* je dítě zachráněno rok po svém uvěznění ve skále, není jisté, zda je to tím, že byly matčiny modlitby vyslyšeny, nebo je to kvůli tomu, že se prostě automaticky každý rok na Velký pátek skála otevírá. V *Záhořově loži* není zřejmé, jestli jeho několik desetiletí dlouhé modlení způsobilo přeměnu jabloňové hole v ovocný strom nesoucí jablka, díky kterému mu byly odpuštěny i jeho hříchy, nebo je-li to zázrak přírody. I ve *Svatebních košilích* pochybujeme, zda má dívčino vysvobození na starosti boží síla, či jsou-li démoni zahánáni pouze denním světlem. Proto má mnohem osudovější význam příroda než víra, kdy je stálá hrozba z její strany jistá.

Příroda je v Erbenově sbírce pro člověka nebezpečná, může ho pohltit, což je nejpatrnější v *Záhořově loži*, jak už jsme zmiňovali výše, ale tento fakt nalézáme i ve *Vodníkovi* a v *Pokladu*. Erben nepoukazuje na krásy přírody, přírodu nám představuje jako místo děsivé a nehostinné (*Svatební košile*: „A byla cesta nížinou, / přes vody, luka, bažinou; / a po bažině, po sluji / modrá světélka laškují,“<sup>101</sup> hluboký a pustý les plný křovin ve *Zlatém kolovratu*; mrazivá atmosféra *Štědrého dne*: „Zašlo léto. Přes pole / chladné větry vějí,“<sup>102</sup> negativní prostředí *Záhořova lože*: „pusto a nevlídno ladem i sadem“<sup>103</sup> atd.).

Zřejmě každá studie zabývající se světem Erbenovy sbírky poukazuje na dominantnost ženských postav. Vyjma *Záhořova lože*, jsou do ústředních rolí obsazeny výhradně ženské hrdinky. O mužských postavách Vaněk píše: „Mužovi je vyhrazeno obcování s ‚lidským‘ světem, žena si v *Kytici* utváří svět vlastní, na kterém berou podíl i bytosti nezemské.“<sup>104</sup> Dále svoji myšlenku rozvádí a konstatuje, že pouze ženy v *Kytici* pronášejí modlitby a prosby k bohu, přičemž zde výjimku tvoří biskup v *Záhořově loži* a samotný *Záhoř*. A jenom ženy rozumí věcem a situacím, které přesahují reálný svět, jako například ve *Vrbě*, kde ne muž, ale stará vědma rozumí trápení jeho vlastní manželky a musí mu vysvětlit, že její duše je spojena se stromem, nebo ve *Vodníkovi*, kde matka spatří ve snu nešťastnou budoucnost své dcery. Vaněk dále píše: „Muži je vyhrazena nanejvýš role pozdního

<sup>101</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 38.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>104</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově *Kytici*. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 185.

příchozího, který se s větším (*Zlatý kolovrat*) či menším (*Polednice*, *Vrba*) úspěchem pokouší napravit důsledky setkání ženy s démonickým světem.<sup>105</sup>

Vaněk se také zabývá věkem a funkcí ženy ve vztahu k její roli.<sup>106</sup> Poukazuje na složitost postavení starých žen, ty jsou ve sbírce pravidelně spojovány se smrtí. Stárnoucí matky způsobují smrt mladých dívek, když jsou posedlé láskou ke svým vlastním dětem jako je tomu ve *Zlatém kolovratu*, kdy matka pomůže své vlastní dceři, aby dosáhla životu na šlechtickém dvoře, na úkor dcery nevlastní, nebo v *Lilii*, kdy stará matka žárlí na synovu krásnou mladou manželku, tak zavíní její smrt, aby mohla mít syna pouze pro sebe. Ve *Vodníkovi* a v *Dceřině kletbě* způsobí stárnoucí matky smrt svých vnoučat. A pak je tu *Polednice*, která je sama o sobě děsivým obrazem ženského stáří. I přes to, že matky občas způsobí smrt svých dětí, je mateřská láska v celé sbírce nahlížena jako pouto extrémně silné a jak říká Vaněk „sahající za hranice lidského života.“<sup>107</sup> Už v úvodní básni *Kytici* je pouto mezi matkou a dětmi tak silné, že i když matka zemře, promlouvá skrze mateřskou duši na hrobě ke svým osiřelým dětem. V *Pokladu* naopak dítě, zanechané ve skále, promlouvá prostřednictvím větru ke své matce. V *Polednici* matka tiskne dítě tak pevně ke svému tělu, až ho zadusí. „V básních druhé poloviny sbírky,“ píše Vaněk, „ve *Vodníkovi*, *Vrbě* i *Lilii*, je smrt dítěte nebo matky spíše trestem a bezděčným důsledkem nevyřešených vztahů dospělých protagonistů. Pouze v jediné baladě, v závěrečné *Dceřině kletbě*, se matka vztahu k dítěti zpronevřuje a své novorozeně zabíjí. Krátce nato však sama vyhledá smrt.“<sup>108</sup>

Pokud je zmiňované extrémně silné pouto mezi matkou a dítětem narušeno, prožívá matka přímo fyzickou bolest. To můžeme pozorovat například v básni *Vodník*, kde pláč dítěte jeho matku „ostře bodá v duši“, a dokonce jí z něho „krev usedá“.

Samotné projevy bolesti jsou ve sbírce detailně popisovány. Zraněním věnuje Erben obsáhlou, až morbidní pozornost. Ve *Svatebních košilích* je dívčino tělo drásáno od nohou („Po šípkoví a po skalí / ty bílé nohy šlapaly; / a na hloží a křemení / zůstalo krve znamení. [...] Ostřice dívku ubohou / břitvami řeže do nohou; / a to kapradí zelené / je krví její zbarvené“).<sup>109</sup> Detailně je popsána znetvořená Dora, kterou zabila nevlastní matka a sestra ve *Zlatém kolovratu* („Šest otevřených proudů bylo, / z nichž se jí živobytí lilo / na zelený

<sup>105</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 185.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>107</sup> Tamtéž.

<sup>108</sup> Tamtéž.

<sup>109</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 38.

mech. [...] tělo již chladne, krev se ssedá“).<sup>110</sup> Fyzická poranění a krev jsou v básních většinou pojmenována přímo, jednoznačně, bez složitých metafor. Například v *Pokladu* má žena, která zanechala své dítě ve skále, „tělo klestím rozervané, / nohy trním probodané,<sup>111</sup> a když zjišťuje, že není žádná možnost dostat se k dítěti „zoufale se na zem vrhá, / vlasy sobě s hlavy trhá, / zkrvavena, na smrt bledá.“<sup>112</sup> V nejbrutálnějších básních dochází k rozdělení těla na části, tak je tomu ve výše citovaném úryvku ze *Zlatého kolovratu* či ve známé scéně z *Vodníka* („dětská hlava bez tělíčka / a tělíčko bez hlavy“).<sup>113</sup>

Erbenova *Kytice* a *Babička* Boženy Němcové jsou nejvýraznější česká díla 19. století s ženami v hlavních úlohách, to do té doby nebylo zvykem, aby se ženy objevovaly v pozici ústřední postavy. „Teprve po polovině 19. století,“ píše Vaněk, „po ztroskotání ‚mužských‘ revolučních ideálů české společnosti v roce 1848, v čase hluboké deprese celé národní pospolitosti, vstoupila do české literatury jako hrdinka žena [...]“.<sup>114</sup>

Balada, kterou Vaněk separuje od ostatních ze sbírky, je *Věštkyňe*. Chápe ji jako báseň diametrálně odlišnou od zbývajících. Nejvýraznějším rozdílem shledává její vertikální nahlížení světa. Ostatní básně, jak už bylo řečeno, putují po ose horizontální, *Věštkyňe* se otevírá nahoru i dolů: „z nebeť přichází věští duch.“<sup>115</sup> Perspektivu, jakou je vnímána, přirovnává k perspektivě „máchové“, která je stejně výrazně vertikální, také ve *Věštkyňi* jsou zmiňována vyvýšená místa: „Viděla jsem skálu nad řekou se pnoucí [...], Viděla jsem kostel nad Orlicí řekou [...], Aj, vidím horu nad jiné zvýšenou [...]“.<sup>116</sup> Tento rozdíl mezi plochým světem ostatních básní a vícerozměrným světem *Věštkyňe* je nejnápadnější, ale není jediný. I čas je zde složitější a významově bohatší. Ostatní básně podléhají cyklicky se měnícímu času přírody, přičemž se v nich objevují nápadně konkrétní časové lhůty (*Vodník* dává své ženě čas „od klekání do klekání“, hrdinka *Svatebních košil* čekala na svého milého tři roky, v *Lilii* strávila dívka tři roky v hrobě, sedm dní trvala svatba s nepravou Dorou ve *Zlatém kolovratu* atd.), které bývají spojeny s nezvratnou osudovou situací. Člověk je v *Kytici* podřízen všudypřítomnému běhu času. V závěrečné *Věštkyňi* je běh času spojen s osudem národa. Mimo čas cyklický se tu objevuje i čas historický a Vaněk o něm píše: „V perspektivě *Věštkyňe* dějinný [...] čas přestává být pouhým

<sup>110</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 56.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>114</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 191.

<sup>115</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 131.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 133, 135, 137.

bezcitným hromaděním roků. Teprve v této básni ztrácí svou hodnotovou neutralitu, když se prohlubuje o dimenzi hloubky [...], splývá s cyklickým časem přírodního dění – a teprve takto se stává smysluplnou organizující entitou, časem tvořícím a dotvářejícím skutečnost [...].<sup>117</sup> To, co v předcházejících básních zažíval v hrůze pouze jedinec, se stává ve *Věštkyni* osudem celého národa, který zde obrací své naděje do budoucnosti.

Pokud shrneme nejvýraznější body interpretace ve Vaňkově studii, můžeme konstatovat, že je *Kytice* sbírkou horizontální, příroda je popisována v horizontálním směru a postavy se pohybují také po horizontu s výjimkou závěrečné *Věštkyně*, která je jako jediná básní vertikální, podobně jako Máchův *Máj*. Víra v boha nepřináší pro postavy sbírky oporu, spíše dochází k ironickým situacím při vyplňování jejich modliteb (*Svatební košile*). Co se týče přírody konstatuje Vaněk: „Erben nezná přírodu v dvojsmyslnosti romantického pohledu, současně krásnou i hrůznou, nachází v ní jen projevy život ohrožujících animálních a vegetativních sil.“<sup>118</sup> Erbenova příroda je prostorem nehostinným a pro člověka nebezpečným, zároveň je místem, kde žijí démoni. Při dlouhodobém setrvání v přírodě se člověk proměňuje a přibližuje se jí (*Záhořovo lože*, *Vodník*), případně s ní splyne po smrti (*Holoubek*, *Vrba*, *Lilie*). Dalším důležitým bodem jsou ženské postavy, které zaujímají ve sbírce dominantní postavení, jsou v silné převaze nad mužskými, přičemž je jejich role ovlivněna osobními poměry, ne společenskými. Chování a jednání ženy se odvíjí od toho, je-li osiřelým dítětem, matkou, vdovou, babičkou či stárnoucí ženou. Každou z těchto rolí vidí Vaněk jako demonstraci traumatizujícího sociálního problému. A na závěr, co se týče neurčitého času sbírky, Vaněk píše: „Erbenova *Kytice* se jeví jako syntetický obraz, završující obrozené úsilí několika generací: prostupuje se v ní osobně pochopená minulost a tradice národa, bolestně prožívaná přítomnost člověka a s důvěrou ve smysluplnost všeho dění hledaná budoucnost.“<sup>119</sup>

### 3. 1. 3. Vypravěč Erbenovy Kytice

Erbenova sbírka je sbírkou epických básní a základem epiky je narativní, chronologický postup vyprávění, který může být doplňován deskripcemi a úvahami. Úvody Erbenových básní jsou víceméně statické, následují náhodné konflikty a závěry balad jsou většinou tragické a často s mravním ponaučením.

<sup>117</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. *Slovo a smysl*. 2005, roč. 2, č. 4., s. 195.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 196.

Erben se ve svých baladách staví do pozice lidového vypravěče, jeho lidovost podporuje stručné, přímé a jednoznačné vyjadřování. Většina básní je psána v er-formě (*Poklad, Vodník, Svatební košile* atd.). V ich-formě je napsána druhá část úvodní básně *Kytice*, kde se vypravěč obrací k matce vlasti, a také závěrečná báseň *Věštkyňe*, kde vypravěč promlouvá v ženském rodě a obrací se k lidem celého národa, kterým připomíná významné historické události naší vlasti a s přihlédnutím k nim zároveň nabádá k obezřetnosti.

Avšak i v básních, které jsou psány v er-formě, se vypravěč obrací ke čtenářům různými zvolacími větami, upozorňuje čtenáře na důležité prvky (*Poklad*: „A hle, co se bělá v lese, / v černém lese za potokem?“),<sup>120</sup> hodnotí situace (*Zlatý kolovrat*: „I byla svatba – zralý hřích!“).<sup>121</sup> To působí dojmem, jako by i on prožíval příběh zároveň se čtenářem, při gradování děje je i on rozechvělý stejně jako čtenář (*Poklad*: „běží žena – ach neběží, / letí, letem ptáka letí;“<sup>122</sup> *Svatební košile*: „Ach běda běda děvčeti! / Umrlý vstává potřetí;“<sup>123</sup> *Polednice*: „běda, běda, dítěti!“).<sup>124</sup> Vypravěč si podobně jako čtenář není jistý, co se bude dít dopředu (*Zlatý kolovrat*: „V hluboké pusté křovině, jak se tam vedlo dívčině?“),<sup>125</sup> a tak předvídá a zvažuje následující děj (*Svatební košile*: „Možná, žeť větru tažení, / možná i – zlé že znamení!“).<sup>126</sup>

V závěru básní pak vypravěč komentuje příběh, vynáší morální soudy, napomíná postavy, které neodolaly pokušení a dostaly se tak na špatnou cestu (*Poklad*: „Nehodnatě štěstí byla, požehnaní neužila.“),<sup>127</sup> v opačném případě je pochválí: „Dobře ses, panno, radila, / na boha že jsi myslila / a druha zlého odbyla!“<sup>128</sup> (*Svatební košile*), ale přesto si neodpustí káravý dovětek: „Bys byla jinak jednala, / zle bysi byla skonala: / tvé tělo bílé, spanilé, / bylo by co ty košile!“<sup>129</sup> Tragickými konci, které si záporné postavy zasloužily, vypravěč překvapen není, naopak je vyslovuje s takovou samozřejmostí, klidem a smířeností, jakoby se stalo přesně to, co muselo (*Zlatý kolovrat*: „Z hlavy jim oči vyňaty, / ruce i nohy uťaty: / co prve panně udělaly / toho teď na se dočekaly / v lese hlubokém“).<sup>130</sup>

<sup>120</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 13.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>129</sup> Tamtéž.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 62.



Postavy, které se provinily tím, že byly zvědavé, zajímala je vlastní budoucnost, ale ničím jiným se nezpronevěřily, dokáže vypravěč politovat (*Štědrý den*: „Vykvetla, jak by zalívána rosou, / uvadla, jak by podsečena kosou – / ubohá Marie!“).<sup>131</sup> Dvě balady končí kletbami, které nevyslovuje vypravěč, ale přímo postavy příběhu (*Lilie*: „Ó matko, matko, ty hadice zlá, / čím ublížila tobě žena má? / Otrávila jsi žití mého květ: / bodejž i tobě zčernal boží svět!“<sup>132</sup> *Dceřina kletba*: „Kletbu zůstavuji tobě, / matko má, / kletbu zůstavuji tobě, / bys nenašla místa v hrobě, / žes mi zvůli dávala!“).<sup>133</sup>

Vypravěč Erbenových básní tedy prožívá příběhy balad současně se čtenářem, pouze na konci občas vynáší morální soudy nad postavami. Je vypravěčem heterodiegetickým, neúčastní se děje, pouze v úvodní a závěrečné básni se stává vypravěčem homodiegetickým a děje se účastní. Díky tomu, že vypravěč není vševědoucí, zná tolik, co čtenář, komentuje a uvažuje v průběhu příběhů a nutí čtenáře zamýšlet se nad ději, působí balady velice živým a svěžím dojmem. K „svěžesti“ Erbenovy sbírky přispívá i jeho stručný, ale velice konkrétní a výstižný jazyk a samozřejmě i nadčasová morální témata balad, která neodkazují k žádné určité době, ani k žádnému určitému místu, Erben důmyslně využívá pouze obecných pojmenování osob, míst a doby, vyjma závěrečné *Věstkyně*, kde vyjmenovává místa a jména spojená s historií českého národa.

### 3. 2. Kytice filmová

Pokud se někdo rozhodne pro filmovou adaptaci známých českých literárních děl, jakým je *Kytice*, ale třeba i Máchův *Máj*, Němcové *Babička* a Haškův *Švejk*, má práci usnadněnou i ztíženou zároveň. Usnadněnou proto, že téměř všichni tato díla znají a divácký ohlas je tedy zaručen a ztíženou ze stejného důvodu – všichni tato díla znají a o to větší důraz budou klást na srovnání s předlohou.

Filmová adaptace *Kytice* měla světovou premiéru 6. 12. 2000. Tedy 147 let od prvního vydání Erbenovy sbírky. Režii a kameru si vzal na starost František Antonín Brabec, scénář Miloš Macourek, Deana Jakubisko-Horváthová a také F. A. Brabec.

F. A. Brabec patří mezi známé české kameramany. Na dráhu režisérskou se poprvé pustil roku 1996 komedií *Král Ubu*, *Kytice* pak byla jeho druhým režijním filmem. V

<sup>131</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 69.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 127.

rozhovoru pro *Hospodářské noviny* se Zdenou Líkařovou uvedl, že filmovým ztvárněním *Kytice* se rozhodl vyzkoušet něco obrazově vděčného a realizačně obtížného, přičemž se zaměřoval především na technické problémy: „Již při psaní scénáře jsme si předsevzali úkol, že chceme od začátku do konce diváka v každé minutě něčím bavit. V každé básni jsme vymýšleli, čím bychom diváka zaujali.“<sup>134</sup> Vzhledem k tomu, že je Brabec profesí kameraman, chtěl pro svůj film vybrat takové dílo, kde se dá více vyjádřit obrazem než slovem. Dalším důvodem Brabcova výběru byla jeho záliba ve starších textech, které podporují národní hrdost a sebevědomí a sám se vyjádřil, že jeho cílem bylo natočit film, který bude uměleckým dílem a zároveň oslavou tohoto národa:

*Po prvním přečtení mi Kytice připadala povrchní. Proboha, snad nebudu filmovat Polednici. Chtěl jsem něco vzletnějšího, ale pravda je, že Kytice pro mě byla nejvíce filmová. Erben popisoval obrazy, které jsem rovnou viděl. ‚Už jedenáctá odbila a lampa ještě hořela...‘ – ukážete hodiny, ukážete lampu a najednou vám ve vědomí blikne další verš, další obraz. Není v tom žádná logika. Možná je to právě ten talent od Boha, za který my Češi nemůžeme.<sup>135</sup>*

Brabec je bezpochyby talentovaný kameraman, nicméně koho by nenapadlo, při tomto verši, snímat kamerou lampu a hodiny? To, že Brabcovi připadala *Kytice* povrchní dokazuje, že ji nečetl správně, zřejmě ji četl jen po slovech, nenapadlo ho v ní hledat hlubší, skryté významy, kterými oplývá, nečetl mezi řádky, což se pochopitelně odrazilo i v jeho filmu. K čemuž se vrátíme v závěru práce.

O dobovém zařazení filmu se Brabec v rozhovoru pro *Hospodářské noviny* vyjádřil následovně: „Nemám rád konkrétní doby – proto ze mě architekti šílí. Protože míchám moderní prvky se starými – Vodník má dredy. Od začátku jsem usiloval o moderní pojetí *Kytice* – chtěl rozšířit ladovský obraz Vodníka s houpajícími šosy. Moderní je spíše v myšlence – v nových souvislostech podporujících více vášně, lásku, nenávisť, závist, smrt.“<sup>136</sup> Čas v Erbenově *Kytici* nelze považovat za konkrétní, panuje tu jakési bezčasí, o kterém už jsme se zmiňovali v předešlých kapitolách, příběhy balad by mohly být zasazeny do jakékoli doby, navíc Erben vzhled většiny svých postav ani výrazněji nespecifikuje (o Vodníkovi víme jen to, že je to „zelený mužík“), z toho důvodu mají filmaři nekonečné

---

<sup>134</sup> LÍKAŘOVÁ, Zdena. *Kytice emotivní i moderní. Hospodářské noviny*. 2000, roč. 10, č. 237, s. 18.

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> Tamtéž.

množství pro interpretaci vzhledu jednotlivých osob, Vodník může mít dredy, stejně tak by mohl být holohlavý.

Zfilmovat všech třináct balad by byl úkol obtížně uchopitelný, protože každá z básní by mohla být námětem pro samostatný film, a tak si nakonec filmaři zvolili sedm balad, jistě i proto, že je sedmička všeobecně chápána jako číslo magické.<sup>137</sup> Ve filmu tedy shlédneme balady – *Kytice*, *Vodník*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Dceřina kletba a Štědrý den* – přičemž *Vodník*, *Svatební košile* a *Zlatý kolovrat* jsou balady nosné, mají větší prostor, jsou zhruba patnáctiminutové, zbývající jsou kratší, asi čtyřminutové.

### 3. 3. Srovnání Erbenovy a Brabcovy Kytice a nástin kýče ve filmovém zpracování

Brabec se rozhodl zfilmovat sedm Erbenových balad. Žádná z básní není ve filmu uvedena názvem, to až v závěrečných titulcích. Filmaři jednotlivé balady poskládali za sebou a snažili se vytvořit dojem jednolitého celku. Brabec zároveň nechtěl, aby balady proběhly před očima diváků bez souvislostí, měl potřebu je propojit, aby ve filmu nepůsobily příliš odděleně. Těmito propojujícími motivy jsou hořící svíce, malý pištec a plovoucí mračna, ke kterým se ještě vrátíme níže. Svíci je sedm stejně jako vybraných balad, postupně zhasínají, vždy po skončení jednotlivých příběhů, respektive po skonání jednotlivých postav. Malý chlapec – pištec znázorňuje jakéhosi průvodce erbenovským světem, který bezcílně bloumá krajinou a napodobuje hru na flétnu. Dokonce je obsazen do role pacholete, prodávajícího předlácké nástroje ve *Zlatém kolovratu*.

*Filmová báseň podle sedmi balad Karla Jaromíra Erbena*, jak tvůrci v úvodu nazývají svůj film, začíná záběrem na oblohu, potažmo na tmavě fialová mračna, která mají většit blížící se bouři, neboť je obraz doprovázen zvukem hromobití. Obloha, mraky a zejména potom nepřírozeně rychle plovoucí mraky jsou nápadným atributem celého filmu. Brabec se v nich přímo vyžívá, po každé uzavřené baladě následuje záběr na oblaka. Již tyto mraky by bylo jistě možné považovat za kýč, neboť splňují všechny tři dříve vymezené znaky Kulkova kýče. 1.) Mračna jsou esteticky působivá a jejich zbarvením, velikostí, rychlostí, kterou plují po obloze, se dá vyjádřit i emocionální náboj (např. bouře v závěru *Vodníka* se stupňuje s jeho zlobou). 2.) To, že na první pohled rozeznáme, o co se jedná, je

<sup>137</sup> Důkazem jsou různé pohádky, legendy, báje, pověsti a mýty, ve kterých se číslice sedm běžně vyskytuje a vždy má osudový význam (př. sedm smrtelných hříchů, „za sedmero horami a sedmero řekami“, ale třeba i sedm divů světa, sedm svobodných umění atp.).

zřejmé. Díky tomu, že našim médiem, ve kterém se pokoušíme odhalit znaky kýče, je film, který je prezentován realistickými obrazy, nejedná se o nesnadno identifikovatelnou abstrakci, je druhá podmínka kýče vždy automaticky splněna. 3) Temně fialová mračna, která jsou navíc doprovázena zvukem hromů, evokují jediné – přicházející bouři. Tím je splněna i třetí podmínka. Naprostá explicitnost kýče.

Úvodní básní Erbenovy sbírky je *Kytice*, tu zvolil i Brabec jako první ve svém filmu. Jedná se o známý mateřídouškovský příběh matky, která po své smrti zanechá na světě několik sirotků. Brabec má potřebu pečlivě uvést diváky do děje, a tak vymýšlí expozice pro své příběhy, aby dovysvětlil Erbenovy verše. Erbenova báseň začíná slovy: „Zemřela matka a do hrobu dána,<sup>138</sup> nikde nedodává jakým způsobem skonala. Brabec pro matku vybral poněkud zvláštní a nelogickou smrt. Matka jdoucí po louce najednou při zvuku hromu padá k zemi. I když je v době její smrti bouře, žádný blesk, který by do ní mohl udeřit a ona v jeho důsledku zemřít, není vidět. Znamená to tedy, že matku náhle postihl infarkt či něco podobného? Pád matky je zároveň promítnut v několika různých záběrech. Toto je další velmi oblíbený a hojně používaný Brabcův trik – několikeré opakování jednoho pádu osoby. Po matčině náhlé smrti se ze stromů zvedá hejno krákajících vran a přichází malý hoch, hrající na píšťalku. Nejsou i krákající vrány kýčem? Před několika desetiletími byli snad diváci zvukem krákajících vran v hororových filmech vyděšeni, tenkrát to možná byl originální nápad, který dobře vykresloval atmosféru, ale dnes, kdy už byl tento motiv použit nesčetněkrát, vzbuzuje spíše úsměv, dnes už originální není, naopak se jeví jako kýčovitě kliše hororových filmů.

Zajímavé je, že verše první balady jsou zpívané, to ovšem nevadí, protože i Erben psal svoje básně písňovou metodou, a díky tomu se nám jeho verše o to víc „vryjí do paměti“, k čemuž přispívá i nápadná melodie.

Brabec do rolí sirotků obsazuje tři různě staré dívky, které přicházejí k hrobu své matky a hledí květy, které na něm vyrostly. Co však všímavého diváka jistě udiví, je ona rostlina. Na filmovém plátně totiž hrob neobrustá mateřídouška, ale vřes. Ve filmu jsou zazpívány pouze první dvě strofy básně. Chybí velmi důležitá třetí strofa, ve které mají děti svoji matku vtělenou do květiny poznat „po dechu“, a díky tomu ji i nazvat mateřídouškou. Jelikož tyto verše ve filmu chybí, nikde se v něm, netvrdí, že by na hrobě měly růst mateřídoušky, nezáleží ani tolik na Brabcově výběru květiny, přeci jenom je vřes

---

<sup>138</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 9.

výraznější a větší rostlina, proto i vhodnější pro film, na rozdíl od drobné a nízké mateřídoušky.

Zbývající tři strofy s vlasteneckou tematikou Brabec nezfilmoval. Zfilmovat je by bylo nejspíš obtížné, ale tím, že je Brabec ani pomocí filmového vypravěče neadaptoval, změnil původní význam Erbenovy úvodní básně na banální příběh o smrti matky. Původním významem, který chtěl Erben vnuknout čtenářům svými verši, je obrácení se k lidem těžce zkoušené matky, kterou je myšlena česká vlast, a povzbuzení těchto lidí připomínkou bratrství slovanských národů.

První balada ve filmu končí záběrem na „drobnolistý kvítek“ a obraz na plátně zežloutne – plynule přejde do sépiových tónů. Sépiové tóny se v kinematografii obvykle používají k vytvoření efektu „starých zašlých časů“. Jenže i tento efekt už byl použit tolikrát, že ho dnes někteří mohou vnímat jako kýč.

Následuje záběr na oblohu a vzápětí míří kamera opět dolů na zem. Brabcova *Kytice* není pouze horizontální jako *Kytice* Erbenova, Brabec často sjíždí kamerou od oblak k zemi a naopak, film se tak pohybuje i po vertikální ose. Na zemi mohou diváci vidět rozjařenou mládež nesoucí májku. To je pro Brabcovu *Kytici* také typické – mezi jednotlivými básněmi ukazuje společenské zvyky, v tomto případě stavění májky, tradiční jarní akt. Potom se kamera opět zaměří na přehnaně zrychlená plovoucí mračna.

Druhou filmovou baladou je *Vodník*. Kdyby chtěl být Brabec věrný sbírce, umístil by na druhé místo *Svatební košile*. Jenže Brabec chtěl vybrané balady uspořádat za sebou podle posloupnosti ročního období, a i když v Erbenově *Vodníkovi* nikde není řečeno, že se děj odehrává na jaře, Brabec se rozhodl ho do tohoto období vložit. A tak filmová báseň začíná v rozkvetlém sadě, kde si ležící dívka pohrává s šátky. Všechny její šátky jsou bílé, až na jeden, který je rudý, a který je větrem odnesen k jezeru, kde se ho zmocní Vodník. Tímto Brabec opět vytvořil expozici pro druhý příběh. Vodník díky šátku zaregistruje dívčinu existenci a zatouží po ní.

Do tohoto příběhu Brabec připsal i podivnou neerbenovskou postavu, označenou v titulcích jako „vodní bytost“. Brabcův mladý Vodník s touto bytostí rád laškuje, a když se později v jezeře objeví lidská dívka a Vodník svoji pozornost obrátí na ni, vodní bytost na dotyčnou evidentně žárlí. Nepochopitelné je, proč má Vodník po milostných hrátkách s

vodní bytostí, natažen na lávce, potřebu recitovat: „Svit' měsíčku svit', / at' mi šije nit.“<sup>139</sup> V tomto kontextu, kdy nic nešije, je to zvláštní a nelogické.

Zrána kráčí dcera sadem, kde neustále poletují bílé okvětní lístky, směrem k jezeru, i přes matčino varování. V jejím infantilním chichotání zaniká erbenovská osudovost dívčina rozhodnutí. Erbenovu dívku k jezeru nutí zvláštní magická přitažlivost světa démonů: „Nemá dceruška, nemá stání, / k jezeru vždy ji cos pohání, / k jezeru vždy ji cos nutí, / nic doma, nic jí po chuti.“<sup>140</sup> Vypravěčovy verše ve filmu nezazní, odrecitovány jsou pouze dialogy jednotlivých postav.

Brabcův příběh působí dojmem, jakoby dívka zatoužila zúčastnit se erotických hrátek Vodníka, které v noci z bezpečí svého domu vyslechla, a proto se ráno vydává k jezeru, kde za stálého chichotání poskakuje po lávce. Následuje několikeré zobrazení dívčina pádu do vody, který je divákům předveden i ve zpomalené verzi. Pod hladinou se pak odehrají smyslné námluvy Vodníka s dívkou. Díky nim i díky společným hrám s dítětem může mít divák dojem, že jde o romanci, vše vypadá idylicky, dívka ve vodě netrpí, jak by měla podle básnickových slov: „Oblouzena, polapena / v ošemetné sítě, / nemá žádné zde radosti, / leč tebe, mé dítě!“,<sup>141</sup> ve scéně, kde Vodníková žena hovoří ke svému malému dítěti, že „hyne žalostí“, se dokonce usmívá. A když svého muže začne prosit, aby ji pustil na nějaký čas domů, není potřeba ho příliš přemlouvat, pustí ji za matkou, ovšem její čas strávený na zemi je omezený – „od klekání do klekání“. Ale už nedodává to, co Erbenův Vodník: „Neobjímej matky své, / ani duše jiné; / sic pozemská tvoje láska / s nezemskou se mine. / Neobjímej nikoho / z rána do večera; / před klekáním pak se zase / vratiž do jezera“,<sup>142</sup> což je velice podstatná podmínka, protože když dívka obejmě svoji matku, moc Vodníka nad dívkou zeslábne.

Když dívka dorazí do rodného domu, matka v úleku upustí ošatku s jablky, zřejmě plody onoho sadu, ve kterém ustavičně poletovaly okvětní lístky, červená jablka pochopitelně ladí s matčinými šaty, Brabec se snaží mít vše krásné na pohled, až příliš křečovitě krásné. „Krása“ Brabcových filmových obrazů je umělá a samoúčelná, nemá žádný jiný význam, než aby film působil co „nejpěkněji“ v každém záběru, z toho důvodu

---

<sup>139</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 99.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 105.

můžeme celkový vzhled *Kytice* považovat za kýčovitý. Ve sbírce i ve filmu se potom dívka s matkou přeci jen objímají, i přes Vodníkův zákaz.

V momentě, kdy odzvoní klekání a dívka se přesto nevrací, následuje trojnásobný pokus Vodníka získat ji zpět. Dveřmi chatrné chalupy prýští voda (i ve filmu jsou příbytky lidí chatrné a neposkytují dostatečnou ochranu stejně jako ve sbírce) a celá scéna je vygradována dramatickou hudbou. Příběh je zakončen osudovou předprahovou scénou – divák, očekávající „hlavu bez tělíčka a tělíčko bez hlavy“ se dočká pouze významného křupnutí, kdy tělo malého dítěte nevydrží nápor Vodníkových rukou, potom se vyvalí krev z pode dveří a něco se mihne ve světle blýskající noci. Brabec tuto scénu komentuje slovy: „Erben je krutý, já jsem zase optimista. Neukazuji ‚hlavu bez tělíčka a tělíčko bez hlavy‘ – stačí mi krev na šátečku.“<sup>143</sup> Tím, že se Brabec v této části nesnaží explicitně zobrazit Erbenovy verše, dává prostor divákům a jejich fantazii.

Třetí filmovou baladou jsou *Svatební košile*. Brabec nám opět ukazuje, co se děje ještě před prvními Erbenovými verši. Po světnici ozářené měsícem pobíhá chichotající se dívka mezi rozloženými košilemi. Při pohledu na svatební košile zesmutní, protože se jí vybaví vzpomínka na milého. Dívka netruchlí po svých rodičích a sourozencích tak jako ve sbírce, tím se Brabec nezdržuje, její modlitba začíná rovnou tím nejhlavnějším – verši o ztraceném milém. Aby nebyl žádný divák na pochybách, že je dívčina modlitba vyslyšena, i když ne tak, jak by si dívka představovala, následují záběry, kterak se mrtvý milenec dobývá ven ze svého hrobu.

Brabcův umrlec nechodí po zemi, vznáší se a lítá. Silným zážitkem je let obou milenců v přízračné atmosféře větrné noci. Celá scéna je doprovázena expresivní hudbou, ke které se Martin Valášek v *Literárních novinách* staví kriticky: „Zbytný, protože dovysvětlující je ženský pěvecký dvojhlas při ‚odhazovacích‘ scénách, kdy se předměty (modlitební knížky, růženec, křížek) propadají do černé tmy vždy za lkavého, zřejmě ‚osudového‘ dvojího zasténání.“<sup>144</sup> Zmiňované „odhazovací“ scény jsou opět (tak jako pády osob) rozfázované do několika záběrů, včetně zpomalených.

---

<sup>143</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. Kytice po sto letech v nové formě. *IDNES.cz* [online]. 2000 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z WWW: <[http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)>.

<sup>144</sup> VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomořou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.

Když milenci ve sbírce dorazí ke hřbitovu, na chvíli se pozastaví a diskutují spolu o tom, jestli bude dívka mrtvého doprovázet i nadále: „Nic ty se neboj, na mě hled', / a skoč za uzlem přes tu zeď.“<sup>145</sup> Ve filmu spolu milenci doletí rovnou na hřbitov a mrtvý hodí vak do otevřeného hrobu, v této scéně by byly výše zmíněné verše nelogické, tak si filmaři vymysleli verše vlastní: „Nic ty se neboj, za ním spěť, / tam budeš šťastná a já též.“<sup>146</sup> Brabec ve filmu vícekrát pozměnil Erbenovy verše a dokonce si i přivymyslel svoje vlastní.<sup>147</sup>

Děsivá noc se dvěma umrlci – jedním před márnici, druhým v márnici končí kohoutím kokrháním, které je vysvobozením pro hlavní aktérku. Na tomto místě Brabec příběhu dodal drobné dovyprávění, které Erben ve svém textu nemá: „ Aby [...] z pokušení osudu,“ píše Valášek, „nevyšla (hlavní aktérka) oproti Erbenovi jen tak lacino, nechali ji autoři hrůzou zešedivět.“<sup>148</sup> Když vysvitne slunce a ozáří márnici, diváci uvidí dívku s bílými vlasy. Ovšem koho Brabec už do svého zpracování nezahrnul, jsou lidé jdoucí ráno na mši. Ti měli podle Erbeny „zůstat stát v úžasu“ nad prázdným hrobem, pannou v márnici a útržky košilí, rozprostřených po celém hřbitově.

Erbenovy balady mají silné dynamické závěry, v případě *Svatebních košil* se jedná o mravní ponaučení: „Dobře ses, panno, radila, / na boha že jsi myslila / a druha svého odbyla! / Bys byla jinak jednala, / zle bysi byla skonala: / tvé tělo bílé, spanilé, / bylo by co ty košile!“<sup>149</sup> V porovnání s těmito verši je Brabcův konec podivně statický a pasivní, záběr na hřbitov s kusy košil se nemůže Erbenovým veršům rovnat.

*Svatební košile* jsou podle Valáška<sup>150</sup> nejzdařilejší Brabcovou baladou. Podle jeho slov ji podpořily zejména výborné výkony hlavních protagonistů – Kláry Sedláčkové a Karla Rodena, kdy oba působí dojmem, jakoby veršovaná řeč byla jejich přirozeným dorozumívacím prostředkem. Herecké výkony obou herců si klasifikovat nedovolíme, ale s Valáškovým hodnocením můžeme polemizovat. Báseň *Svatební košile* připomíná temný

<sup>145</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 40.

<sup>146</sup> *Kytice* (František Antonín Brabec, ČR, 2000). Předloha: Karel Jaromír Erben (sbírka *Kytice*). Scénář: František Antonín Brabec, Deana Jakubisko-Horváthová, Miloš Macourek. Kamera: František Antonín Brabec. Hudba: Jan Jirásek.

<sup>147</sup> Brabec nejvýrazněji pozměnil Erbenovy verše v příběhu *Zlatého kolovratu*, i na několika dalších místech lehce obměnil slova původních veršů, nejedná se ovšem o nějaké výrazné změny, které by narušovaly významy příběhů. Brabec verše pozměňoval z toho důvodu, aby mu co nejlépe zapadaly do kontextu jeho filmových balad.

<sup>148</sup> VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomorou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.

<sup>149</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 43.

<sup>150</sup> VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomorou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.



horor s postupným odhalováním nebezpečí. Dívka je potrestána za své rouhavé modlitby k panně Marii („milého z ciziny mi vrať – / aneb život můj náhle zkrat“).<sup>151</sup> Ve filmu se však dívčin milý od začátku houpe na laně s tak bledým obličejem a tak komickou intonací, že by mělo být dívce okamžitě jasné, že s ním není něco v pořádku.

Před čtvrtou filmovou baladou se opět publiku naskytne pohled na oblohu a vzápětí následuje svatební průvod, jdoucí podél žlutého řepkového pole, ze kterého kamera přejede na zlaté pole ovesné. Tím začíná pátá balada *Polednice*, ze které dýchá parné léto, což je podpořeno tím, že je celá laděna do škály teplých barev.

Uprostřed pole se objeví malý pištec, hrající na flétnu, následuje záběr na sluneční hodiny, které právě odbíjejí dvanáctou, a pak samotné zjevení Polednice. Brabec zde opět potřebuje zobrazit události, které se stanou ještě před Erbenovými verši. Erben v *Polednici* vstupuje již úvodními verši přímo do zápletky, jeho verše jsou dynamické a svižné a, čtenáři se ocitají téměř okamžitě v jádru problému. Ale Brabec začíná pozvolna a snaží se mezi jednotlivými příběhy vytvořit plynulé přechody.

Znalé diváky překvapí enormní rozdíly ve vizáži samotné Polednice. „Nikoli ‚malá, hnědá‘,“ komentuje vzhled Polednice Valášek, „ale vysoká a belhavá, nikoli ‚hlas – vichřice podoba‘, ale hekající a mrmlající je Polednice, která vypadá jako přerostlá žebračka, budící spíše soucit než hrůzu.“<sup>152</sup> Brabec se při adaptování *Polednice* evidentně neinspiroval Erbenovou deskripcí, vytvořil si ji po svém a z jeho Polednice nemají hrůzu ani ty, kteří by ji měly mít především – malé děti. Naopak, když kolem nich Polednice prochází, zachovají se statečně a začnou po ní házet kameny. Nic takového v Erbenově verzi není. Erbenova Polednice je charakterizována několika málo verši, je děsivější než Brabcova, jelikož největší hrůza bývá nedefinovaná. Polednice je nejstrašnější, když existuje jen v naší mysli, ne když je explicitně zobrazena filmem.

Filmové matce pobíhající po kuchyni „nehasne u vaření,“ naopak všechno bublá a škvíří se. Pobíhá mezi plotnou a uplakaným dítětem a do všeho toho chaosu a zmatku si ještě stačí vykládat karty, které jí odhalí blížící se smrt, aby nebyl ani jediný divák na pochybách, co bude následovat. Zato v Erbenově *Polednici* není ani nikde řečeno, že by se děj měl odehrávat v kuchyni, teprve až v páté sloce se čtenář doví, že se příběh odehrává ve světnici. Erbenův vypravěč podává děj balad jen v náznacích a všechny tyto vyvážené

<sup>151</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 34.

<sup>152</sup> VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomořou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.

náznaky každý pokus o filmovou adaptaci vizuálně zničí, jelikož básnickovy verše nejsou vizuální, ale verbální, jejich síla je založena na vyvolávání asociací na základě drobných, slovních podnětů.

Filmová scéna, kdy se Polednice natahuje pro dítě by měla být nejděsivějším vrcholem celého příběhu, ale ve filmu je poněkud úsměvná. Polednici není téměř rozumět, když zadrmolí: „Dej sem dítě,“<sup>153</sup> ovšem nejkomičtější v této situaci je, že se pro dítě natahuje s jakousi dřevěnou miskou v ruce.

Erbenova *Polednice* končí dynamickými verši: „Tu slyš: jedna – druhá – třetí – / poledne zvon udeří; / klika cvakla, dvěře letí – / táta vchází do dveří. / Ve mdlobách tu matka leží, / k nadržám dítě přimknuté; / matku vzkřísil ještě stěží, / avšak dítě – zalknuté,“<sup>154</sup> a Brabcův závěr je v porovnání s těmito verši opět poněkud statický. Filmová *Polednice* končí záběrem na kuchyni, ve které sedí zničení manželé a upírají své pohledy na stůl, kde se pod plachtou rýsuje tělo mrtvého dítěte.

Po skončení *Polednice* se rozezná tklivá, podbízivá melodie, při jejímž znění se na plátně objeví pohřební průvod jdoucí směrem ke kostelu. Tento výjev brzy vystřídá obraz podzimního lesa, ve kterém kráčí malý pištec a mezi listím nachází broušené kus skla. Začne si ho prohlížet proti slunci a zahlédne v něm jezdce na koni. Po tomto zjištění běží za jakýmsi starcem, který, jak brzy diváci zjistí, přebírá vypravěčský part začínajícího *Zlatého kolovratu*, a který příběh „čte“ z onoho broušeného kusu skla.

Filmovému panovníkovi jsou věnovány úvodní verše starce, tento panovník projíždí lesem na „vraném bujném“ koni a popíjí víno. Kůň je sice bujný, ale není vraný, jak ho vybásnil Erben. V Brabcově zpracování lesem cválá pěkný grošák. Následuje erotický výjev, kterého se ve sbírce balad také nedohledáme. Nahá Dora si právě užívá koupel pod podivným, ze skály vytékajícím a opět v listí mizejícím, vodopádem. Brabec tuto scénu komentuje slovy: „Také jsem vymýšlel expozici, protože ta u Erbena neexistuje, on zná jen prostředek a konec. Ve *Zlatém kolovratu* král přijede, vidí dívku a hned si ji chce vzít; já ji poslal alespoň nahou do vodopádů a krále opil.“<sup>155</sup> Ale tak to není, Erbenův panovník zatouží po mladé Doře nejen proto, že je to „dívčina jako květ“, mimo své krásy má další

<sup>153</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 48.

<sup>154</sup> Tamtéž.

<sup>155</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. Kytice po sto letech v nové formě. *IDNES.cz* [online]. 2000 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z WWW: <[http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)>.

ušlechtilou vlastnost – vyniká v předení. Proto zatouží stát se jejím manželem: „Pán stojí, nevěda, co chtěl, / své velké žízň zapomněl; / diví se tenké, rovné niti, / nemůže oči odvrátiti / z pěkné přadleny. / , Svobodna-li jest ruka tvá, ty musíš býti žena má!“<sup>156</sup>

Vraťme se ale k filmu, panovník tedy spatří krásnou dívku u vodopádu s dlouhými vlasy, ve kterých má navíc pro ozdobu šípky, a začne ji na koni pronásledovat, ona před ním utíká a opět se infantilně chichotá, stejně jako dívka ve *Vodníkovi*, až do doby, než doběhne k místu, kde bydlí, ke skalnímu příbytku. Odtud vyjde nevlastní matka Dory, která svým vzezřením připomíná cizinku z východu. Na sobě má bílou kombinézu s orientálními tvary, turban s pavím perem, za pasem různé kožené měšce a k tomu všemu kouří makovici. Panovník matce sdělí, že chce její nevlastní dceru za ženu. Následuje romantický záběr na Doru stojící nahou v lese a vzpínající ruce směrem k panovníkovi za doprovodu líbezné melodie. To má nejspíš vyjadřovat obraz panovníkovy myslí, který by se jistě dal označit za kýčovitý, neboť je samoučelný a laciný.

Dořina nevlastní matka se pohybuje jakoby byla pod vlivem nějaké omamné látky, což je s největší pravděpodobností důsledek opia, který produkuje doutnající makovice. I Dořina nevlastní sestra je kuriózní svým vzhledem – má stejný oblek jako její matka, vypelichané vlasy a makovici nekouří, ale přímo do úst si z ní nahýbá zrníčka máku.

Během noci, která předchází dni, kdy má Dora přijít na hrad, prohlíží si matka svoji vlastní i nevlastní dceru, té vlastní vyndává z vlasů vši a divákům je jasné, že osnuje plány, kterak to udělat, aby se za panovníka provdala její pravá dcera.

Osudného dne se vydají tři ženy lesem na hrad. Dora jde vpředu zvesela a nevlastní matka se sestrou za ní poskakují. Les není křovinatý, jak by podle sbírky měl být, je dobře přehledný, rostou v něm vysoké bukové stromy, ze kterých neustále padá listí. Následuje scéna, kdy ženy zavraždí Doru, která opět několikrát padne k zemi a několikrát vzdechne naposledy. Filmaři tuto scénu doplnili přimyšlenými verši, které při vraždění odřikává nevlastní sestra: „Tvůj život skončil, to mi věř!“<sup>157</sup>

Podvedený panovník pojme za choť Dořinu nevlastní sestru. Jejich svatba je skutečně „holý hřích“ – panovník neustále popíjí plnými doušky víno, nevěsta má na hlavě

<sup>156</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 51.

<sup>157</sup> *Kytice* (František Antonín Brabec, ČR, 2000). Předloha: Karel Jaromír Erben (sbírka *Kytice*). Scénář: František Antonín Brabec, Deana Jakubisko-Horváthová, Miloš Macourek. Kamera: František Antonín Brabec. Hudba: Jan Jirásek.

dva kornouty, které vypadají jako rohy a celá svatba působí dojmem maškarního plesu, k čemuž přispívá i bláznivá hudba.

Před odjezdem na válečné tažení klade Erbenův panovník své manželce na srdce: „Zatím na věrnou mou památku / hled' sobě pilně kolovrátku, / pilně doma před!“<sup>158</sup> To ve filmu schází, čímž je ústřední motiv a význam zlatého kolovratu oslaben. Díky tomu je částečně nelogické, proč má falešná manželka zájem o zlatý kolovrat, když není přadlena, je to tedy zřejmě jen kvůli tomu, že je zhotoven z drahého kovu..

Před prodáním celého zlatého kolovratu vyšle stařec postupně ve sbírce třikrát „pachole“ se zlatými předměty k hradu – ve filmu ho posílá pouze jedinkrát a se všemi nástroji najednou. Kolovrátek splní svoji roli, když se vrátí panovník z boje, mimochodem stále ovíněný, a požádá svoji ženu, aby mu „upředla z lásky zlatou nit“. Jaromír Blažejovský<sup>159</sup> v *Divadelních novinách* oceňuje výborný nápad s kolovrátkem, jehož vrčení připomíná zadrhávající se gramofonovou desku. V této scéně, kdy promlouvá kolovrat, diváci opět uslyší verše, které nepochází z Erbenova pera: „Tvá sestra se teď vlků leká / a v temném lese sama čeká.“<sup>160</sup>

Divák se dočká zadostiučinění, když kolovrátek obviní falešnou panovnickou manželku z činů, kterých se s matkou na Doře dopustily. Ve filmu panovník rozzlobeně mrští džbánem plným vína, které se efektivně rozprskne po zámeckém nábytku, a vydá se hledat do lesů svoji milou a opět diváci mohou zaslechnout neerbenovské verše: „Prohledal jsem já širé lesy / kdes má Dorničko, kde jsi?“<sup>161</sup>

Následuje romantická scéna znovuoživení Dory, kterou uvidí publikum opět vícekrát po sobě (je to v podstatě také pád osoby, ale promítnutý pozpátku), ve vířícím listí se najednou nahá a ležící dívka postaví za doprovodu milostné hudby. Tuto scénu můžeme považovat také za kýčovitou z důvodu její přemrštěné snahy zalíbit se divákovi a zapůsobit na jeho city, scéna se snaží vyvolat romantické dojetí, žádnou jinou funkci nedisponuje.

---

<sup>158</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 55.

<sup>159</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Erbenova Kytice jako stroj na poezii. *Divadelní noviny*. 2001, roč. 10, č. 4, s. 11.

<sup>160</sup> *Kytice* (František Antonín Brabec, ČR, 2000). Předloha: Karel Jaromír Erben (sbírka *Kytice*). Scénář: František Antonín Brabec, Deana Jakubisko-Horváthová, Miloš Macourek. Kamera: František Antonín Brabec. Hudba: Jan Jirásek.

<sup>161</sup> Tamtéž.

Filmový *Zlatý kolovrat* končí starcovou recitací závěrečných Erbenových veršů: „Hoj, vyjí čtyři vlci v lese, / každý po jedné noze nese / ze dvou ženských těl. / Z hlavy jim oči vyňaty, /ruce i nohy uťaty: / co prve panně udělaly / toho teď na se dočekaly / v lese hlubokém,“<sup>162</sup> kdyby film zůstal pouze u toho, zřejmě by byl konec příběhu zdařilejší, ale básnickovy verše doprovází i vizuální obraz a paradoxem je, že slovně se dá vyjádřit jakýkoli horor, ale filmový obraz ho ukázat nedokáže. Zobrazené už není schopno být tolik děsivé jako nezobrazené.

Závěrečné záběry *Zlatého kolovratu* střídá pohled na plovoucí mračna a na opilou mládež dovádějící u ohně, tak začíná šestý příběh – *Dceřina kletba*. Brabec divákům znovu odhaluje, co hlavnímu ději předchází. Opilá dcera skončí s mladíkem v ložnici, její matka za dveřmi poslouchá, co se děje ve vedlejší místnosti a přitom se křížuje a odřikává modlitby. Aby publikum nebylo na pochybách, co spolu mladí dělají, naskytne se mu záběr na proplétající se stíny nahých těl.

V této filmové baladě je mnoho záběrů na poletující holubice, zřejmě kvůli dceřině verši „zabila jsem holoubátko“. Nejsou snad i tyto holubice kýčem? Brabcovo doslovné čtení *Dceřiny kletby* akorát produkuje pouze jakousi ilustraci k Erbenovým veršům.

Filmová kritička Mirka Spáčilová ve své recenzi *Dceřinu kletbu* popsala následovně: „*Dceřina kletba* je rituál v černo-bílé, který prostopášné noci dcery jen naznačí přes dveře matčiny světnice; vede od bělostných ptačích pírek k prvním sněhovým vločkám rychle na šibenici.“<sup>163</sup> Ustavičně poletující předměty možná diváka zaujmou napoprvé, ale když se opakují v téměř každé baladě, jejich přítomnost už není přirozená, naopak působí přehnaně vyumělkovaně. Scéna není vyloženě černobílá, jak píše Spáčilová, ale je natočena v chladných barevných tónech, tím je umocněna dramatičnost děje a hrůznost dceřina činu, která je vystupňována i pravidelným zvukem bubnů. V této baladě je jako v jedině z celého filmu recitován prakticky celý Erbenův text.

Před poslední zfilmovanou baladou diváky opět nemine pohled na plovoucí mračna, která publikum přenesou do zimní krajiny. Tak začíná sedmá a závěrečná balada *Štědrý den*, která uzavírá kruh lidských vášní a tragédií. *Štědrý den* je jediným příběhem z celého

<sup>162</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 61.

<sup>163</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. *Kytice po sto letech v nové formě*. *IDNES.cz* [online]. 2000 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z WWW: <[http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)>.

filmu, který nezobrazuje děje předcházející veršům sbírky a dovysvětlující Erbenovy příběhy.

V Brabcově filmu je ústřední postavou *Štědrého dne* stařena. U Erbena se o této ženě dovídáme pouze ze dvou veršů – „stará podřimuje“ a „stará polehuje“. Filmová stařena se v průběhu děje připravuje na smrt, přijímá svůj osud s pokorou a smířením. Svůj odchod na věčnost bere jako samozřejmost koloběhu lidského života.

Erbenův *Štědrý den* je rozdělen do pěti částí, zfilmovány jsou jen první tři, navíc tak, že se společně prolínají a vše se děje najednou. Filmová Hana a Marie běží o štědrovečerní noci k jezeru, podívat se, jestli se jim zjeví na hladině tváře budoucích ženichů. Jejich konání se střídá s obrazy stařeny, která pomalu kráčí ke kostelu.

Hana na vodní hladině opravdu zahlédne tvář svého milého, zatímco Marie spatří „kostel, rakev a černý kříž“. Tyto atributy smrti však nejsou určeny jí, jak je tomu v Erbenově sbírce, ale stařeně, která v kostele právě umírá. Původní smysl skladby, jež je vystavěn na paralelnosti osudů dvou stejně starých dívek je tak zcela popřen. Marie nemá spatřit smrt stařeny, ale svoji: „Ach vidím, vidím – je mlhy mnoho, / všecko je mlhou zatmělé; / červená světla blýskají z toho – / zdá se mi býti v kostele. / Něco se černá mezi bílými – / však mi se rozednívá již: / jsou to družičky, a mezi nimi – / proboha, rakev – černý kříž!“<sup>164</sup>

Po smrti stařeny do kostela přichází malý pištec – průvodce celým filmem, pištec doprovází pro Brabce nezbytné, poletující vločky. Tím ale film nekončí, v závěru filmu mohou diváci shlédnout masopustní rej, ve kterém se proplétají osoby ze všech příběhů a do jehož čela se dostává pištec, zároveň se mísí tóny pištcovy flétny s rozjásanou hudbou masopustního průvodu. Masopustní průvod znehodnotí vážné lidské příběhy, odehrávající se v jednotlivých baladách. I Valáškoví připadá závěrečná scéna nepatřičná: „Vyznění filmu se tím posouvá do jiné roviny, směrem ke karnevalové lehkosti a nezávaznosti. Masopustní rej je tu v závěru jaksí navíc, jakkoli souvisí s již dříve zařazenými obřady a rituály (stavba májí, pohřeb, svatba), jimiž jsou uvozeny některé části.“<sup>165</sup>

<sup>164</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 68.

<sup>165</sup> VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomořou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.

Celkový konec Brabcovy *Kytice* je poněkud patetický, celé filmové plátno zežloutne, jako na začátku filmu, za doprovodu nostalgické hudby, což má v publiku opět vyvolat dojem zašlých časů.

### 3. 3. 1. Brabcova interpretace Erbenovy Kytice a způsob jejího adaptování

V první podkapitole naší práce jsme filmové adaptace literárních děl rozdělili na uzavřené a otevřené podle způsobu Bubeníčka. Při uvažování o filmové adaptaci Erbenovy *Kytice* dojdeme k názoru, že tato adaptace je jednoznačně adaptací uzavřenou, jelikož je uzavřená její sémantická struktura, to znamená, že nepodněcuje přemýšlení diváků, vše je v ní explicitně vysloveno, případně zobrazeno. V kontextu dnešní doby, kdy umění nemusí být svazováno ideologickými myšlenkami, vznikají uzavřené filmové adaptace s tím, že hledají nejnižšího společného jmenovatele – masového diváka – a zisk.

Z naratologického hlediska je Erbenova *Kytice* sbírkou narativních epických balad s občasnou deskripcí v podobě popisů postav, při kterém Erben používá i různá trefná přirovnání (*Polednice*: „hlas – vichřice podoba;“<sup>166</sup> *Štědrý den*: „Marie, Hana, dvě jména milá, / panny jak jarní růže květ“),<sup>167</sup> a s občasnou deskripcí prostředí (*Poklad*: „V chrámě truchlo: holé stěny; / oltář černá rouška kryje, / na roušce kříž upevněný; / v kůru zpívají pašije).<sup>168</sup> Většina postav a prostředí však ve sbírce blíže charakterizována není, proto je filmová adaptace nucena takovéto deskripce vytvářet sama. Brabcova *Kytice* vychází z Erbenových skromných popisů jen částečně a v některých případech vytváří jejich opačnou verzi (př. vzhled *Polednice*). Zatímco literatura si může dovolit neurčité postavy a prostředí, film je musí vždy specifikovat. Brabcovy filmové postavy a prostředí jsou vždy velice pestrobarevné, a co nejpěknější pro oko diváka. Jeho pojetí celkově působí pohádkovým dojmem kvůli výběru kostýmů, masek a kulis (*Polednice* připomíná ježibabu, Dora s šípky ve vlasech sličnou dívku z pohádek atp.). Některé Erbenovy balady mají pohádkové náměty (př. *Vodník*, *Polednice*), ale díky strohým úderným veršům působí mnohem realističtěji než Brabcovy filmové balady.

V literární *Kytici* je hojně používán i textový typ argumentu, buďto přímo explicitně v podobě závěrečných moralizujících veršů (př. *Svatební košile*, *Dceřina kletba*, *Lilie*) nebo implicitně celkovým vyzněním příběhu (př. *Polednice*, *Vodník*). Řekli jsme, že záměr

<sup>166</sup> ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 47.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 13.

implikovaného autora může zůstat stejný i se změnou média, ale v případě této Brabcovy adaptace tomu tak ne vždy bylo. Ve filmové *Kytici* jsou významy některých příběhů pozměněny. Úvodní filmová *Kytice* se stala jakýmsi nic nesdělujícím příběhem o smrti matky, *Vodník* erotickým příběhem dívky a zeleného muže, jelikož filmová dívka jde k jezeru proto, že zaslechla Vodníkovy milostné orgie a jakmile se dostane pod hladinu, ocitne se v jeho objetí. *Svatební košile* mají podobné vyznění jako ve sbírce – mladá dívka se při modlení rouhá a za to ji stihne trest, ze kterého je však upřímným pokáním vykoupena. I třetí filmová balada má podobný rozměr – žena rouhavě přivolá na své dítě Polednici, ale v tomto případě ji modlení nezachrání a dítě zemře. Ve *Zlatém kolovratu* je sice propracována otázka viny a trestu, ale příběh působí dojmem obyčejné romance. Panovník se do Dory zamiluje jenom proto, že je krásná, ve sbírce panovníka okouzlí i Dořina neobyčejná šikovnost a pracovitost. *Dceřina kletba* má ve filmu stejné vyznění jako v Erbenových verších, jelikož je v ní jako v jediné recitován celý Erbenův text (je to i z toho důvodu, že je tato balada ve sbírce jedním dlouhým dialogem bez vypravěčových pasáží). A závěrečný filmový *Štědrý den* má naprosto jiný význam, jelikož dívka za svoji zvědavost potrestána není, v příběhu zemře stařena.

Brabcovy adaptace Erbenových balad jsou sice v pár případech něčím nové (erotický rozměr *Vodníka*), ale spíše mají tendenci Erbenovy texty zjednodušovat (*Zlatý kolovrat*, *Štědrý den*), a to není způsob interpretace, která by se mohla stát vítanou i v kruzích náročnějších a sofistikovanějších diváků.

### 3. 3. 2. Srovnání vypravěčů Erbenovy a Brabcovy Kytice

Principem jazykové výstavby Erbenových balad je paradox – na jedné straně konkrétnost, hmotnost, věcnost, na straně druhé je však vyprávění prezentováno v co nejúspornějších náznacích, takže čtenáři zůstává obrovský prostor pro vlastní fantazii. To je základní znak balad *Kytice*, vypravěč dává čtenářům minimum informací, avšak velice konkrétních, které v jejich mysli podněcují obrazotvornost. I když je Erbenův vypravěč málo popisný, přeci jen má ve sbírce velmi důležitou roli – provádět čtenáře jednotlivými příběhy, které s ním zároveň spoluprožívá. Brabec, na rozdíl od Erbeny, vypravěče nepoužívá. Vypravěčské pasáže ve filmu vyřčeny nejsou, filmové příběhy se odehrávají pouze v dialozích, v mnoha případech velice ochuzených, neboť Brabec ne vždy vybral do filmu všechny podstatné verše (např. ve *Vodníkovi*, kdy Erbenův Vodník nakazuje dívce,



aby se neobjímala se svoji matkou, protože by v tu chvíli pominula jeho moc, kterou nad dívkou má).

Za jistý druh filmového vypravěče by se dal považovat malý chlapec-pištec, který, podobně jako Erbenův vypravěč, doprovází diváky celým dějem. Ovšem tento vypravěč je němý, vyjadřuje se pouze prostřednictvím své flétny, s výjimkou příběhu *Zlatého kolovratu*, kde promluví při prodeji předláčkových předmětů. Kdybychom pištce chápali jako vypravěče, byl by vypravěčem homodiegetickým. Ve *Zlatém kolovratu* se však objevuje, krom pištce, za předpokladu, že bychom ho vnímali jako vypravěče, ještě další vypravěč, kterým je stařec, který se zároveň podílí na ději příběhu, má na starosti znovuoživení Dory. Tento vypravěč by byl také homodiegetický. Avšak ani jeden z uvedených vypravěčů nevypráví způsobem „hlas mimo obraz“ (voice-over).

## Závěr

V bakalářské práci jsme se pokusili nastínit základní problematiku spojenou s filmovou adaptací literárních děl a aplikovat zjištěné poznatky na konkrétní média, kterými byly *Kytice* Karla Jaromíra Erbena a *Kytice* Františka Antonína Brabce.

Chceme-li analyzovat rovnocenný vztah mezi literaturou a filmem, musíme si být vědomi toho, že tato média aktualizují narativ. Filmová adaptace literárního díla přitom osciluje mezi dvěma odlišnými póly – na jedné straně stojí „věrné“ kopírování, na straně druhé převod, který využívá jiných narativních prostředků. Vedle sebe tak koexistují adaptace jako Herzův *Spalovač mrtvol* či Vlácilova *Marketa Lazarová* a mainstreamové kopie děl, jakými jsou např. adaptace Vieweghových románů i Brabcova *Kytice*, které však přinášejí svým tvůrcům značný komerční úspěch.

Prvním zastavením byla otevřená a uzavřená adaptace literárního díla. Filmovou adaptaci Erbenovy *Kytice* chápeme jako adaptaci uzavřenou, jelikož je uzavřená její sémantická struktura, nepodněcuje diváky k přemýšlení, vše je v ní explicitně vysloveno, případně zobrazeno.

Při adaptování literárního díla do filmové podoby je důležité, jakým způsobem filmaři text interpretují, neboť na jejich interpretaci závisí výsledný dojem z filmu, který si diváci odnesou. Kdybychom měli aplikovat nějaký z interpretačních modelů Struskové na Brabcovu adaptaci, byl by to model první, nejtriviálnější, jelikož Brabec jednoduše reprodukuje literární text, snaží se o vizuální ekvivalent sbírky, z čehož vyplývá, že režisér četl Erbenovu sbírku doslovně, nehledal v ní skryté myšlenky, nečetl „mezi řádky“. Sám se dokonce zmínil, že mu při prvním čtení přišla sbírka povrchní, to svědčí o tom, že on sám ji tímto způsobem četl. Z toho důvodu se může i jeho film jevit jako zploštělý a dalo by se říci, že je pouhou ilustrací ke sbírce, a to ještě ne zcela zdařilou, jelikož Erbenovy básně jsou především verbální, jejich síla spočívá ve slovní náznakovosti, která dokáže vyvolat mnoho asociací, což explicitní audiovizuální obrazy nedokážou. Celý film působí povrchním dojmem také proto, že má Brabec tendenci Erbenovy balady zjednodušovat, místo toho, aby jim dodal nový rozměr, je v některých případech ochuzuje o důležité motivy.

Na obě média jsme se také snažili nahlížet z naratologického hlediska. Erbenova *Kytice* je sbírka narativních epických balad s občasnou deskripcí, která je velmi strohá, ale zato rázná a výstižná. Brabcova *Kytice* se snaží být dopracována do nejmenších detailů, což můžeme spatřovat u výběru kostýmů, masek, prostředí atp. Zatímco literatura si může dovolit neurčité postavy a prostředí, film je nucen tyto deskripce vždy specifikovat. Podle Mravcové jsou slova abstraktní znaky, které dokáží vyvolat velké množství asociací, zatímco film ukazuje konkrétní realitu. Touto konkretizací může být zredukována významově ideová vrstva předlohy a to se přesně stalo u Brabcovy adaptace, ochudila se o mnoho smyslů, které nalézáme v Erbenově *Kytici*.

Erbenova *Kytice* také hojně používá argument, ať už explicitně (*Dceřina kletba*, *Lilie*, *Poklad*, *Svatební košile*, *Štědrý den*) nebo implicitně (*Vodník*, *Polednice*). Brabcova adaptace použije argument explicitně jen v jediném případě a to v *Dceřině kletbě* vyslovením oné kletby v závěru, jelikož v tomto příběhu je odrecitován celý Erbenův text. Ostatní zfilmované balady by mohly argumentu docílit implicitně celkovým vyzněním příběhu, to se stane v případě *Svatebních košil*, *Vodníka*, *Polednice* a *Zlatého kolovratu*, kde se Brabec příliš neodchyluje od děje předlohy, pouze ho o nějaké motivy ochuzuje (*Zlatý kolovrat*). *Kytice* a *Štědrý den* jsou ve filmové adaptaci nic neříkajícími příběhy.

Zmínili jsme se i o tom, že na rozdíl od Erbenova často velmi dramatického verbálního vyvrcholení jednotlivých balad je Brabec ohledně konců svých sedmi filmových příběhů dosti bezradný, pasivní a bezmocný. Tato bezmocnost, zdá se, vrcholí v samém závěru filmu, kam Brabec zasadil maškarní průvod procházející polem. Podobný konec se objevuje i ve filmu *Všichni dobří rodáci* (1968) V. Jasného, kde je téměř totožný záběr na zasněženou oranici.

Se způsobem vyprávění souvisí i vypravěč. V Erbenově sbírce vypravěč provází čtenáře celým textem, spoluprožívá příběhy s ním, není vševědoucí a v průběhu děje uvažuje, co by mohlo následovat. V závěru občas vysloví morální poslání či jakousi rekapitulaci vzniklého konfliktu (*Kytice*, *Svatební košile*, *Věštkyně*), občas toto poslání vysloví i postavy příběhů (*Lilie*, *Dceřina kletba*, *Štědrý den*). Ve dvou případech (*Kytice*, *Věštkyně*) je vypravěč homodiegetický, v ostatních heterodiegetický.

Filmový vypravěč ve smyslu hlas mimo obraz (voice-over) se v adaptaci nevyskytuje. Všechny příběhy však spojuje postava malého chlapce, který by se možná v jistém smyslu

dal chápat jako jakýsi druh němého vypravěče. Homodiegetický vypravěč se však ve filmu v jednom případě vyskytuje, a to ve *Zlatém kolovratu*. Je jím stařec, který z kusu broušeného skla „čte“ malému pištcí příběh panovníka a Dory.

Posledním zastavením bude shrnutí kýče ve filmové adaptaci *Kytice*. Při teoretickém definování kýče jsme vycházeli především z Kulkovy studie. Kulka vymezuje tři podmínky kýče. První podmínka uvádí, že kýč zobrazuje taková témata, která jsou považována za všeobecně krásná a oplývají výrazným emocionálním nábojem. Druhou podmínkou je jednoznačná identifikovatelnost kýče, ke které přispívá banální obsah témat a poslední podmínkou je to, že kýč neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným tématem.

Kulka nahlíží na kýč jako na kategorii estetickou, chápe ho jako jednu z možností pro klasifikaci věcí. Jeho přístup je odlišný od přístupu Eca. Ten na kýč nahlíží jako na kategorii sociologickou, nezabývá se tolik jeho estetickými vlastnostmi, zajímají ho jeho dopady na masovou společnost.

Jako první znak kýče bychom zmínili nepřírozenou kolorovanost celého filmu. Všechny balady jsou neuvěřitelně pestrobarevné a je to bohužel to jediné, na čem tento film v podstatě stojí. Brabec se jako kameraman nezapře, jeho vidění světa je navýsost vizuální. Rozumí obrazům a nikoli příběhům. V tom je celá jeho síla i slabost. Ale možná se snažil ladit každou baladu do určité barvy právě proto, aby všechny dohromady působily jako pestrobarevná kytice.

Kamera se vyžívá v barvitosti ročních období, která přinášejí další kýč – předjarní syrovost přírody, horkou nehybnost zlatavých polí a zejména potom neustálé poletování okvětních lístků, podzimního listí, sněhových vloček, a pokud filmařům zrovna scházel nějaký poletující atribut ročního období, nahradili ho alespoň padajícími ptačími pírkami.

Dalším kýčem, který je spojený s počasím, jsou mračna, která se proletí po obloze po každém skončeném příběhu. Nemají žádný smysl, není pro ně žádný důvod, nevyvolávají nové asociace.

Kýč můžeme spatřit i ve vizáži postav, všechny mladé dívky jsou neobyčejně krásné, dlouhovlasé, přičemž mají ve vlasech většinou i nějakou ozdobu – mašle (Vodníková dívka) či šípky (Dora). Kladné postavy jsou krásné, záporné ošklivé, což můžeme

pozorovat nejlépe ve *Zlatém kolovratu*, který je snad nejkýčovitějším příběhem celého filmu. Dořina nevlastní matka a sestra jsou umouněné ženy, které nejenže vypadají nepěkně, ale dokonce i jejich chůze je přizpůsobena tomu, aby divák okamžitě poznal, že jsou to postavy záporné, se zlými úmysly. Erbenovy temné archetypální hrdiny, svět lidových pověstí, kde vše má svůj fatální dopad, Brabec nahradil kýčovitou barevností s banálními postavami.

Eco na kýč nahlíží jako na typickou vlastnost konzumní doby a Brabcův film je přesně tímto kýčovitým produktem konzumní doby. Jde mu o to, aby se zalíbil masovému divákovi, jelikož z masového publika plyne i největší komerční úspěch a zisk, Erbenovo dílo se pro něho nestalo výzvou, která by jej vedla k originální interpretaci nebo třeba i k radikálnímu zpochybnění hodnotových, literárně estetických či narativních struktur. Bylo by samozřejmě možné přinést „nové čtení“ kanonického textu české literatury. Ale Brabec je, alespoň podle jeho adaptace, sémantickým čtenářem ulpívajícím v povrchových plánech uměleckého díla.

Možná, kdyby si Brabec z jednotlivých balad propůjčil jen námět a verše převedl do běžných dialogů, dopadla by celá adaptace lépe. Převést do filmového děje báseň – byť epickou – je úkol nelehký. Pojednat tak celou sbírku je ještě obtížnější. A zvládnout své předsevzetí tak, aby oslovilo i jiné a vnuklo jim pocit, že čas, který tomuto filmu věnovali, nebyl zmarřen, to už přesahuje tvůrcovo nejsmělejší očekávání. Pokud by filmaři převedli verše do filmové prózy, látka by získala větší odstup, a daleko větší prostor by tak dostal nejen sám režisér s herci, ale především diváci.

Bylo by také zajímavé, kdyby Brabec Erbenovy básně zasadil do dnešní doby, kdyby se jejich fatální děje odehrávaly v současnosti. Vína a trest, víra v boží sílu, vztahové problémy, ať už se jedná o vztah matky a dítěte, nebo muže a ženy, střet s mystičkem a nadpřirozeným světem to vše se přeci děje stále, ve všech dobách, v celé historii.

Tento poklad české literatury rozhodně není nejsnadnějším materiálem pro filmovou adaptaci, sice nabízí spoustu příležitostí pro tvorbu nádherných obrazů, zároveň je však vzhledem k narativní strohosti balad obrovskou výzvou pro filmového vypravěče. Brabec však filmového vypravěče nepoužívá, v *Kytici* se omezil na pouhou vizuální interpretaci s mechanickým drmoláním veršů. Tvůrci filmu upřednostnili obraz před myšlenkou. Erbenovy básně jsou syrové, ponuré, stručné a hned jdou k věci. Film takový není, hýří

barvami, všude zní smích a chichotání (i když jej v závěru většinou vystřídá bolest a pláč), bujaré veselí hostin a maškarád.

Přístup k látce, tedy k samotné Erbenově sbírce, se u každého člověka různí. Záleží na úhlu pohledu, na fantazii člověka, který ji čte, a Brabcova vize Erbenových balad je zkrátka taková, jak nám ji ve své adaptaci předložil.

## Seznam použité literatury a filmografie

### Pramen

ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976.

### Filmografie

*Kytice* (František Antonín Brabec, ČR, 2000). Předloha: Karel Jaromír Erben (sbírka *Kytice*). Scénář: František Antonín Brabec, Deana Jakubisko-Horváthová, Miloš Macourek. Kamera: František Antonín Brabec. Hudba: Jan Jirásek.

### Citované filmy

*3 sezóny v pekle* (Tomáš Mašín, ČR, 2009; námět: Egon Bondy [vzpomínková kniha *Prvních deset let*]).

*Adelheid* (František Vlácil, ČR, 1969; předloha: Vladimír Körner [novela *Adelheid*]).

*Bylo nás pět* (Karel Smyczek, ČR, 1994; předloha: Karel Poláček [román *Bylo nás pět*]).

*Máj* (František Antonín Brabec, ČR, 2008; předloha: Karel Hynek Mácha [lyrickoepická *Máj*]).

*Marketa Lazarová* (František Vlácil, ČR, 1967; předloha: Vladislav Vančura [román *Marketa Lazarová*]).

*Mechanický pomeranč* (Stanley Kubrick, USA, 1971; předloha: Anthony Burgess [román *Mechanický pomeranč*]).

*Postava k podpírání* (Pavel Juráček, Jan Schmidt, ČR, 1963).

*Proti všem* (Otakar Vávra, ČR, 1956; předloha: Alois Jirásek [román *Proti všem*]).

*Román pro muže* (Tomáš Bařina, ČR, 2010; předloha: Michal Viewegh [novela *Román pro muže*]).

*Román pro ženy* (Filip Renč, ČR, 2005; předloha: Michal Viewegh [novela *Román pro ženy*]).

*Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, ČR, 1968; předloha: Ladislav Fuks [novela *Spalovač mrtvol*]).

*Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, ČR, 2006; předloha: Michal Viewegh [novela *Účastníci zájezdu*]).

*Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, ČR, 1968).

*Želary* (Ondřej Trojan, ČR, SR, Rakousko, 2003; námět: Květa Legátová [novela *Jozova Hanule*]).

## Sekundární literatura

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Erbenova Kytice jako stroj na poezii. *Divadelní noviny*. 2001, roč. 10, č. 4, s. 11.

BUBENÍČEK, Petr. Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla. In JEDLIČKOVÁ, A., SLÁDEK, O. (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 141-154.

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce (Ph. D.). Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přel.: Zdeněk Frýbort. Praha : Nakladatelství svoboda, 1995.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel.: Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel.: Milan Orálek. Brno : Host, 2008.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 1994.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto : 68 Publishers, 1985, s. 228.

LÍKAŘOVÁ, Zdena. Kytice emotivní i moderní. *Hospodářské noviny*. 2000, roč. 10, č. 237, s. 18.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990.

NEBESKÝ, Bolemír, Václav. Podle: TENČÍK, František. Kytice Karla Jaromíra Erbena. In ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Albatros, 1976, s. 141.

PETRMICHL, Jan. Kytice květů nevadnoucích. In ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha : Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1954, s. 7-28.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Kytice po sto letech v nové formě. *IDNES.cz* [online]. 2000 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z WWW: <[http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.asp?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)>.

STRUSKOVÁ, Eva. *Mezi literaturou a filmem: Antologie z děl a statí*. Praha : Československý filmový ústav, 1988.

VALÁŠEK, Martin. Na procházce kunstkomorou. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 3, s. 9.



VANĚK, Václav. Strom v Erbenově Kytici. Slovo a smysl. 2005, roč. 2, č. 4., s. 171-198.